

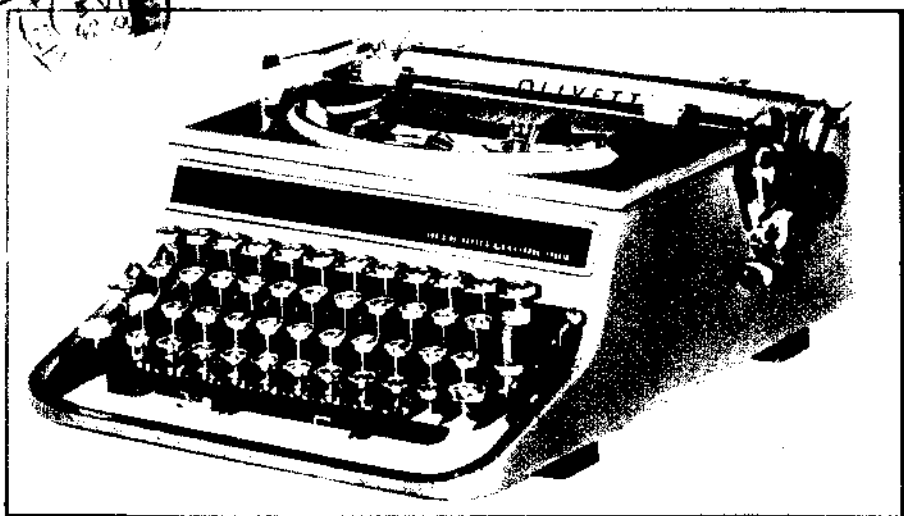
CINEMA



167 LIBE
2.50

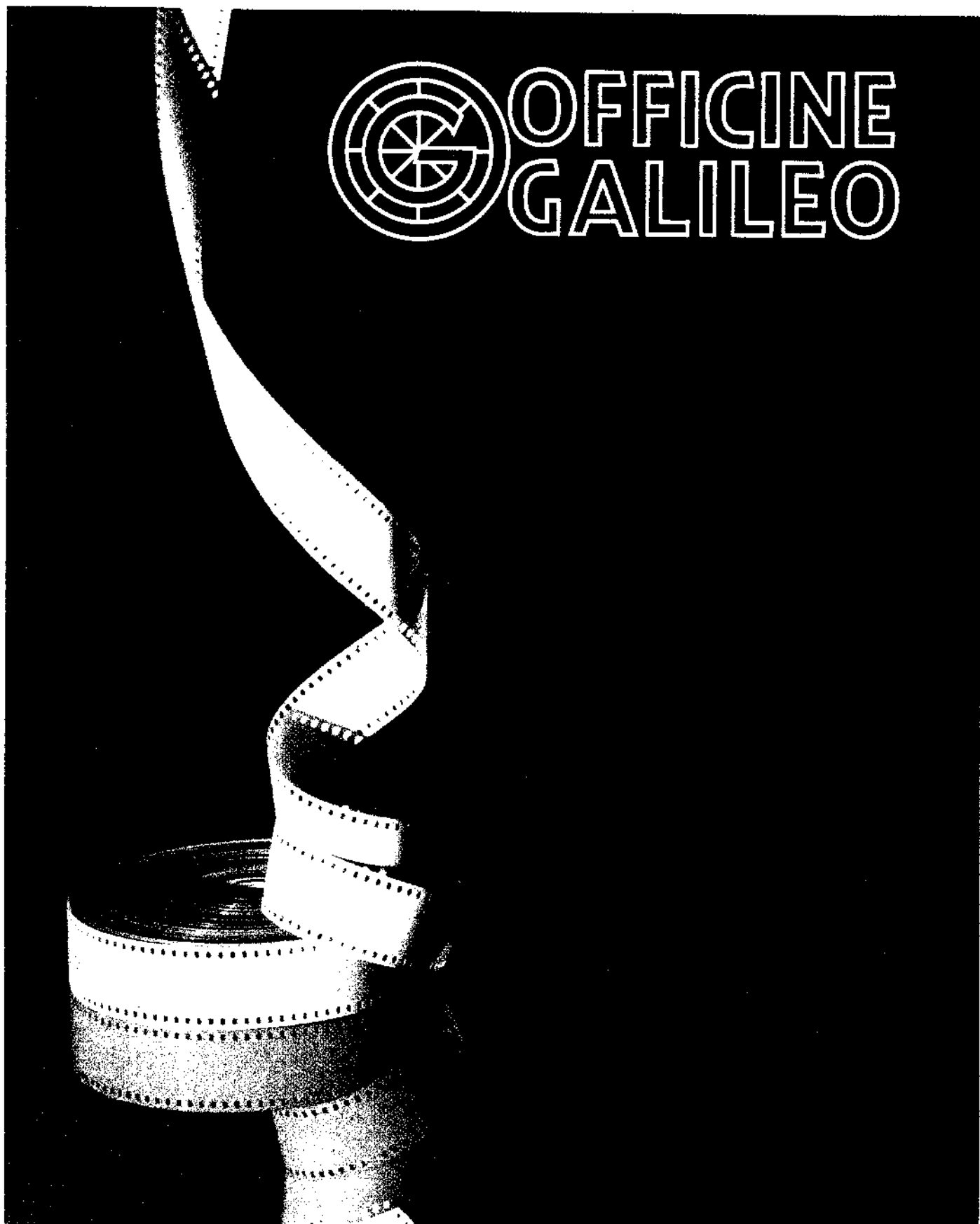


olivetti studio 42



la macchina per la vostra corrispondenza personale

OFFICINE GALILEO UFFICI DI MILANO VIALE EGINARDO. 29

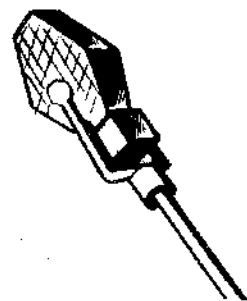


PER LA CINEMATOGRAFIA:



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

*Produttori di film!
Noleggiatori!*



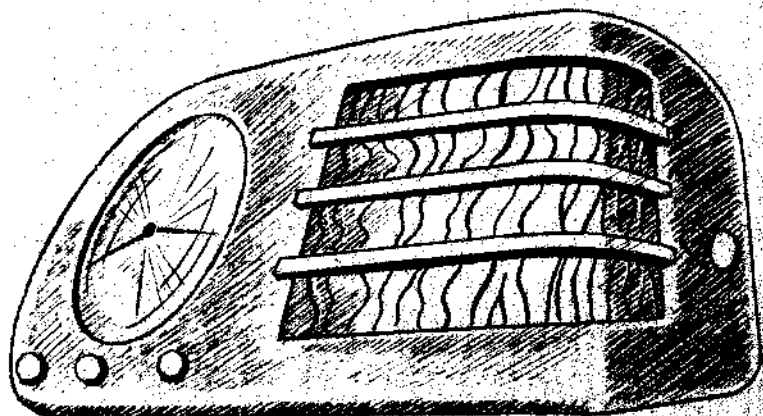
per la Vostra pubblicità valervi della

RADIO

che è il mezzo più diffuso per informare
il pubblico delle vostre programmazioni

Rivolgetevi alla

SIPRA



DON PIETRO CARUSO

Venticinque anni fa un film interpretato da Francesca Bertini, Emilio Ghione, e Alberto Collo era destinato a sicuro successo, per lo meno di cassetta, e non solo in Italia ma anche in America. Alla generazione attuale questi tre nomi non dicono già più nulla e vivono ormai solo nel ricordo degli adulti. Ma le tre fotografie riprodotte del film DON PIETRO CARUSO, tratto da un dramma di Roberto Bracco e apparso sullo schermo nel 1917, potranno interessare gli uni e gli altri. In esse vediamo l'immagine di Francesca Bertini, la cui notorietà internazionale non è stata ancora raggiunta da nessuna delle nostre attrici attuali. A quei tempi era chiamata, ed il pubblico di allora non vi trovava alcuna traccia di ironia, « la grande tragica del silenzio ». Ma in questo film, più che nella « diva » dagli atteggiamenti fatali delle varie eroine di Vittoriano Sardou, possiamo forse meglio intravedere la vera personalità dell'attrice, cioè di quella Elena Vitiello, napoletana, semplice ragazza del popolo di cui il caso ha voluto fare una diva dagli onorari favolosi. Le sono accanto Emilio Ghione, un attore notissimo per le sue interpretazioni a serie del personaggio avventuroso di « Zu la Mort » ed Alberto Collo che, in quell'epoca, ebbe la sua parte di grande popolarità come attore giovane. Il film DON PIETRO CARUSO, nelle fotografie riprodotte, si svolge sempre nello stesso ambiente. Un'umile stanzetta che con quel suo letto disfatto, le sedie spagliate e le immagini sacre, ha una certa aria da Fratelli De Filippo in Natale in Casa Cupiello. La trama del film è molto semplice ma non priva di una certa umanità e, soprattutto, non iperrealistica nella Napoli di quei tempi. Don Pietro Caruso (Emilio Ghione) è un imbroglione che vive di espedienti ma che ha un vero culto per la figlia Margherita (Francesca Bertini) e poiché viene a sapere che questa è stata sedotta da un Conte (Alberto Collo) il quale frequentava la sua casa per una losca faccenda di brogli elettorali, vorrebbe cercare di imporre il matrimonio. Ma quando gli viene detto che non « si sposa » la figlia di Don Pietro Caruso, ne è profondamente affranto, perché in fondo è un imbroglione in buona fede, un illuso che pecca per amorosità. Il Conte, pur rifiutando di sposare Margherita, si dichiara disposto a convivere con lei perché essa è una buona figliuola a cui egli vuol bene. Don Pietro Caruso chiede alla figlia di scegliere fra lui e l'amante, ed ella, pur amando suo padre, si dichiara disposta a seguire il Conte accettando le sue proposte. Il padre la lascia partire ma rimasto solo si uccide. Si notino alcune espressioni degli interpreti e, a distanza di tanti anni, si



troverà in essi, specialmente nel Ghione e nella Bertini, una certa spontanea umanità che li salva dal ridicolo anche se le truccature sono primitive e la scena rudimentale. Non solo l'espressione del volto, ma anche l'atteggiamento delle loro persone è improntato ad una recitazione spontanea, la quale, più che dovuta all'opera del regista, che a quei tempi aveva una importanza piuttosto relativa, rivela il personaggio come era sentito dall'attore. Inoltre sono da notare i volti tipicamente italiani della Bertini e del Ghione. In quell'epoca gli attori di Hollywood erano sconosciuti in Italia e la produzione americana era molto primitiva, quindi non si cercava, mediante il trucco e gli atteggiamenti, di assomigliare il più possibile ai modelli di oltre oceano. Il successo che la Bertini riscuoteva all'estero era in parte dovuto al suo fisico prettamente italiano. Non che le mancassero qualità per essere anche una brava attrice, anzi si può dire che lo è stata se si pensa alla tecnica primitiva di quei tempi in cui né regia, né parola, né scenografia né trucco erano di ausilio all'attore. E quindi giusto ricordarsi qualche volta di questi pionieri del cinema italiano che hanno dato il loro contributo alla prima nostra cinematografia.

V. B.



CINEMA GIRA

produzione cinematografica. In questo numero non sono compresi né i film culturali, né i cortometraggi.

RICEVIAMO E PUBBLICHIAMO...

...una lettera di Piero Tellini e Cesare Zavattini a proposito del nostro tralitto *Ambizioni*, apparso sul n. 195: « In relazione al trafiletto "Ambizioni" rispondiamo che non c'è nessun mistero per quanto riguarda il soggetto di QUATTRO PASSI FRA LE NUOVE. Autori ne sono i sottoscritti e solamente loro. Teniamo il soggetto a disposizione di chi voglia conoscerlo a qualunque fine. Piero Tellini ha anche collaborato alla sceneggiatura. Cordiali saluti. Firmato: Piero Tellini e Cesare Zavattini ».

SEMBRA IMMINENTE...

...la lavorazione a Venezia, di un film storico, ricostruttivo della vita di Riccardo Wagner. Questo film sarà impostato soprattutto sul duplice soggiorno veneziano del grande musicista tedesco. A quello che si assicura, interprete principale del film sarà Emil Jannings. La notizia viene data in forma ufficiale, a seguito delle commemorazioni wagneriane che si sono tenute recentemente nel palazzo Vendramin Calergi, dove Vincenzo Errante ha tenuto una orazione commemorativa.

IL GIORNO...

...5 maggio il capo del reparto fotografico della « Luce » in Tunisia, Gaetano Masotto, inviava all'Istituto Nazionale Luce le ultime fotografie e qualche centinaio di metri di pellicola di particolare interesse. La lettera che accompagnava l'invio, confermava la decisa volontà degli operatori di rimanere fino all'ultimo vicino alle truppe combattenti considerando questo un loro dovere anche se ormai le difficoltà dei trasporti rendevano impossibile l'invio in Italia del materiale fotocinematografico.

Il reparto fotocinematografico diretto da Gaetano Masotto e composto degli operatori: Gianni Marini, Antonio Bussia, Enrico Albanese, Alessandro Fagnano, Elio Menghi, Angelo Filippi, Aldo Basili, è rimasto in Africa.

Col personale dell'Istituto Luce erano in Tunisia due nuclei del cineriparto speciale dello Stato Maggiore del R. Esercito di cui, fra gli altri, facevano parte il sottotenente Domenico Meccoli, il sottotenente Guido Caracciolo, il sergente Stefano Canzio e altri.

Vogliamo ricordare e additare ai lettori questi nostri cari e valorosi camerati che hanno compiuto, come i soldati, fino all'ultimo il loro dovere.

SVIZZERA

NELLA TRADUZIONE...

...dei titoli dei film italiani, i distributori svizzeri sembra non abbiano una mano felice. Se n'è avuta una prova con LA CENA DELLE BEFFE, che per gli spettatori della Svizzera tedesca è diventata DIE KURTISANE VON FLORENZ e per quelli della Svizzera romanda LA COURTESANE DE FLORENCE. Sorte consimile tocca a MARCO VISCONTI che viene passato in visione in questi giorni a Zurigo sotto il titolo MARCO VISCONTI DER TYRANN VON MAILAND. Dopo avere rilevato che la *Neue Zürcher Zeitung*, occupandosi di questo lavoro, sottolinea a titolo di lode i particolari del torneo e della cavalcata verso l'antico castello, avvertiremo che la genia dei traduttori arbitrari rende irricognoscibili non solo i titoli dei nostri lavori ma anche i titoli di film americani. Così THE FOXES (*Le piccole volpi*) (ricavato dalla commedia portata in sce-



Elli Parvo sarà l'interprete principale, accanto a Massimo Girotti, del film 'Scalo merci' diretto da Roberto Rossellini che sarà prodotto dalla S. A. Prod. Associati-Sovranità Film

na in Italia da Anton Giulio Bragaglia, e avente per regista William Wyler e per protagonista Bette Davis) è stato voltato in *Die Wolke* e *Les Louis*.

UNO DEI PROBLEMI...

... coi quali si trova alle prese la cinematografia svizzera è quello dell'idioma. Com'è risaputo, la massima parte dei film a soggetto prodotti da alcuni anni a questa parte escono dai laboratori della Svizzera tedesca e sono stati recitati in uno dei vernacoli delle regioni alemanniche svizzere. Il fatto non sorprende in un paese dove il dialetto è parlato dalla generalità della popolazione e non è infrequente il caso di alti magistrati che tengono discorsi nella parlata paesana, ed è considerato una affermazione dell'individualità nazionale, ma presenta inconvenienti in quanto i dialetti svizzeri tedeschi non sono compresi nella Svizzera italiana e in quella romanda, le quali, messe insieme, danno un totale d'un milione cir-

ca d'abitanti, cioè un quarto della popolazione svizzera. All'inconveniente si è rimediato munendo le copie dei film svizzeri tedeschi di scritte francesi e talvolta di scritte italiane, ma alcune opere d'un certo valore come *MENCHEN DIE VORBEREITEN* e *ROMLO UND JULIA AUF DEM DORF* (dei quali ci si è occupati su queste colonne) sono giunti nel Ticino senza alcuna didascalia in altra favella, ciò che non ha certamente contribuito a richiamare un folto pubblico. La predilezione per il dialetto mostrata dai produttori svizzeri tedeschi presenta poi un altro serio svantaggio: quello di precludere automaticamente alla produzione nazionale l'accesso al vasto mercato della Grande Germania. Forse per rimuovere questo ostacolo il critico cinematografico Viktor Zwisky di Zurigo ha elaborato per « Schweizer Film Suisse » un soggetto di film approntandone brani di sceneggiatura in lingua tedesca. Il film dovrebbe intitolarsi *NÖNENWÄRTS!* (Excelsior!) ed è dedicato alla memoria di Nikolaus Riggenbach, creatore della ferrovia a ruote dentate che ha facilitato l'avvaloramento turistico di molte regioni montane svizzere. Lo Zwisky dichiara che « per essere atto all'esportazione » il film dovrebbe essere parlato in tedesco. Qualcuno accoglierà con favore la proposta, ignoriamo per il momento.

IL PREMIO DI LETTERATURA...

...intitolato alla città di Lugano, istituito per iniziativa di G. B. Angioletti, dal 1930 ospite del Ticino, è stato assegnato da una giuria di cui era presidente Francesco Chiesa, al romanzo *Signore dei poveri morti* scritto dal giovane pittore Felice Filippini di Bellinzona. Si tratta di un libro fiorito in clima di neorealismo, nel quale il collegio giudicante ha rilevato una vigorosa pittura di caratteri e pagine di rara potenza. Una casa produttrice svizzera si è rivolta all'autore chiedendo di prendere in visione il libro per vedere se è possibile ricavarne un soggetto ci-

PROGRAMMAZIONI DI MAGGIO

A ROMA

<i>La città d'oro</i> (Ufa - Germania)	Splendore-Moderno	44
<i>Harlem</i> (Cines - Italia)	Supercinema-Corso	43
<i>Calafuria</i> (Nazionalcine - Italia)	Barberini-4 Fontane	18
<i>Tempesta sul golfo</i> (Lux - Italia)	Splendore	18
<i>Rossini</i> (Nettunia - Italia)	Splendore	13
<i>Lascia cantare il cuore</i> (Fonorama-Deka - Italia)	4 Fontane	12
<i>Il treno crociato</i> (Scalera - Italia)	Moderno	12
<i>La donna è mobile</i> (Sangraf - Italia)	Barberini	9
<i>L'amico delle donne</i> (Viralba-Italia)	Barberini	8
<i>Chepèu</i> (Ufa - Germania)	Corso	8
<i>Le due strade</i> (Cons. de la Hispana - Spagna)	Splendore	8
<i>L'avventura di Annabella</i> (A.C.I. - Italia)	Corso	7
<i>I 300 della settimana</i> (Nettunia - Italia)	Supercinema	7
<i>Il campione</i> (I.C.I. - Italia)	4 Fontane	7
<i>Sempre più difficile</i> (Cristallo - Scalera)	4 Fontane	6
<i>Parata d'amore</i> (Hakim - Francia)	Corso	4
<i>Vivi con il tuo amore</i> (Terra - Germania)	4 Fontane	3

A MILANO

<i>Harlem</i> (Cines - Italia)	Astra-Odeon	32
<i>La città d'oro</i> (Ufa - Germania)	Corso	31
<i>Lascia cantare il cuore</i> (Fonorama-Deka - Italia)	Eden-Filo	14
<i>In due si soffre meglio</i> (Manenti - Italia)	Astra-Ambasciatori	14
<i>Il nostro prossimo</i> (Icar-Generalcine - Italia)	Astra-Excelsior	11
<i>Destino</i> (Wien film - Germania)	Excelsior	10
<i>La falena</i> (Lucerna Film - Borenia)	Astra	10
<i>Il treno crociato</i> (Scalera - Italia)	Odeon	8
<i>Sempre più difficile</i> (Cristallo - Scalera)	Ambasciatori	7
<i>7 anni di felicità</i> (Fonorama-Bavaria - Italia)	Excelsior	7
<i>Parata d'amore</i> (Hakim - Francia)	Eden-Filo	7
<i>Gian Burrasca</i> (Faro-Cineconsorzio - Italia)	Ambasciatori	6
<i>I 300 della settimana</i> (Nettunia - Italia)	Ambasciatori	6
<i>La maestra si diverte</i> (Svenska film - Svezia)	Eden-Filo	6
<i>Rita da cascia</i> (Alcine-A.A. - Italia)	Excelsior	6
<i>C'è sempre un ma...</i> (C.I.F. - Italia)	Ambasciatori	6
<i>Oggi comincia la vita</i> (Andrew Bauman - Svezia)	Eden-Filo	6
<i>Il vincitore</i> (Ufa - Germania)	Eden-Filo	5
<i>Crepuscolo di gloria</i> (Terra - Germania)	Excelsior	4
<i>Alba d'amore</i> (Ufa - Germania)	Excelsior	4
<i>Un grand'uomo mio marito</i> (Bavaria - Germania)	Eden-Filo	3



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di credito di diritto pubblico

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 1.033.091.430
Depositi 9 miliardi di Lire

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E NELLE ISOLE JONIE
DELEGAZIONE A ZAGABRIA
FILIALE IN MADRID: fondo di dotazione Ptas. 50.000.000
DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:
BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDARIO
CREDITO PESCHERECCIO
CREDITO CINEMATOGRAFICO
CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO



Marias Denis sorride al nostro fotografo

nematografico. Anche qualche produttore italiano ha mostrato di interessarsi al romanzo del Filippini.

UNA QUESTIONE...

Anche non può lasciare indifferenti gli ambienti giornalistici è stata sollevata ad una recente assemblea tenuta a Lonsanna dall'Associazione della stampa svedese. Uno dei partecipanti alla riunione ha richiamato l'attenzione della assemblea sull'uso che proprietari di sale fanno di stralci di critiche di film apparse in giornali per riprodurli a scopo pubblicitario. Detti proprietari riportano infatti solo i passi contenenti giudizi favorevoli, omettendo i punti in cui il critico esprime riserve, e lo spettatore recatosi a vedere il film, se lo trova di scarso valore, se la prende non col gerente della sala, ma col critico di cui si è riprodotto il giudizio elogiativo. La succinta notizia giornalistica che abbiamo sulla discussione lorenese non ci permette di riferire intorno alla sua conclusione pratica.

LA MATA HARI ITALIANA...

... con questa definizione abbiamo visto presentata in qualche inserzione pubblicitaria apparsa in giornali ticinesi il film LUISA SANFELICE. Non sappiamo se questa trovata peregrina sia uscita da un cervello ticinese o da un cervello italiano: nell'un caso e nell'altro essa non ci sembra rispettosa per la memoria di una donna che la storia ci ha insegnato a venerare come componente il primo manipolo dei martiri del nostro Risorgimento. Certi valori spirituali secondo noi sono di gran lunga superiori alle esigenze di cassetta.

IN OCCASIONE...

... del 25° anniversario di fondazione dell'Ufa il Corriere del Ticino pubblica tra le altre questa interessante notizia: « La ricorrenza del 25° anniversario di fondazione dell'Ufa fa fiorire gli aneddoti ricordanti non solo gli esordi della importante casa produttrice, ma anche

epoche precedenti della cinematografia tedesca. E siccome un altro dello schietto tedesco cui l'Ufa concorse a procurare rinomanza internazionale è stata Henny Porten, c'è chi ha riesumato le circostanze in cui la celebrata attrice mosse i primi passi nel mondo del film. Le sorelle Henny e Rosa Porten erano state istrine dal padre quali cantanti e ballerine. Il padre delle Porten, quando sentì parlare dei tentativi di girare pellicole la cui proiezione fosse sincronizzata con dischi di gramofono, suggerì a Oskar Messter di realizzare un film con le due figlie, che doveva intitolarsi PORCELLANA DI MEISSEN. Ci si sforzò di dare al film muto una generosa dotazione di rumori e quando al termine della vicenda le figure di porcellana s'infrangevano, dietro al telone venivano frantumate pile di vecchi piatti. Quello fu il primo lavoro in cui apparve la Porten, la quale oggi ancora è sulla breccia come cineasta.

Un veterano della cinematografia germanica che oggi ancora partecipa alla realizzazione di film è Paul Wegener il quale nel 1913 fornì a Neubabelsberg con lo scrittore Hans Heinz Ewers, il regista Stollen Rye e l'operatore Guite Secher la prima collettività produttrice. Wegener affacciò l'idea di giovare del trucco fotografico per potere figurare nel film in una duplice personificazione e Secher tradusse in atto l'idea: questa la genesi del film LO STUDENTE DI PRAGA che impose una spesa enorme per quei tempi: 20.000 marchi ».

GERMANIA

IN OCCASIONE...

... dei festeggiamenti del 25° annuale della U.F.A. il Ministro della Propaganda del Reich consegnò a Liebenow il diploma che lo autorizza a portare il titolo di professore, titolo che finora era stato conferito a due vete-

rani della cinematografia tedesca Carl Froebich e Karl Ritner e, nella stessa occasione, al regista Veit Harlan. In questi giorni è giunta la notizia che il Ministro della propaganda del Reich ha nominato Wolfgang Liebenow capo di produzione della casa di produzione tedesca Ufa Film-Kunst, assegnando così ad uno dei più giovani registi germanici il difficile compito di curare il programma di produzione di uno dei più rappresentativi organi germanici.

FRANCIA

RIPORTIAMO...

... qui di seguito la situazione attuale del cinema francese, relativa ai film in lavorazione negli stabilimenti di Francia:

MON AMOUR EST PRES DE TOI (Continental), regia di Richard Pottier; interpreti: Tino Rossi, Juliette Faber, Mona Gojs; BONSOIR MESDAMES, BONSOIR MESSIEURS (Synops), regia di Roland Trian; interpreti: François Périer, Gaby Sylvia; GRAINE AU VENT (Lux), regia di Maurice Cloize; interpreti: Carlettina, Lise Delamare; POUCE (Industrie Cin.), regia di Claude Autant-Lara; interpreti: Odette Joveux, Marguerite Moreno; TORNABARA (Nova-Films), regia di Jan Dréville; interpreti: Pierre Renoir, Jean Chevrier, Mila Parély; SERVICE DE NUIT (Francinex), regia di Jean Euzrez; interpreti: Gaby Morlay, Jacques Duménil, Viví Gioi; VINT DE NORDS (Criterium), regia di Jacques Séverac; interpreti: Blanchette Brunoy, Line Noro, Aimé Clariond; LE COLONNEL CHABERT (C.C.F.C.), regia di René le Hénaff; interpreti: Raimu, Marie Bell, Aimé Clariond; LUCKY (Majestic), regia di Léon Jeannon; interpreti: Edvige Feuillère, Jean Mercanton; AMOUR COEUR (S.M.F.G.), regia di Robert Vernay; interpreti: Josette Day, Alerme, André Luguel; L'ETERNEL RETOUR (Discina), regia di Jean Delannoy; interpreti: Ma-

delaine Soague, Jean Marais, Jean Murat; LE MORT NERÉON (C.I.M.E.P.), regia di Jean Tarride; interpreti: Jules Berry, Jacqueline Gauthier; LES VERTIGES DE PARIS (Discina), regia di Jacques de Baroncelli; interpreti: Marcel Hermand, Geneviève Roy; BLATIERE DU VANT LE DESIR (C.I.M.E.P.), regia di Jean de Marguerat; interpreti: François Leloux, Gisèle Pascal, Pierre Mingand; JANSO (S.M.F.G.), regia di Léon Poirier; interpreti: Michèle Alfa, Roger Duchesne, Saturnin Fabre; LA COLLECTE (M.A.I.C.), regia di Bernard Roland; interpreti: Lucien Baroux, Fun Sun, Elvire Popesco; LAURA (Continental), regia di Georges Clouzot; interpreti: Pierre Fresnay, Ginette Leclerc, Larquiere.

BELGIO

ATTRAVERSO I DATI...

... di una recente statistica, questo Paese ha attualmente in attività 703 sale cinematografiche, che durante l'annata 1942 hanno presentato al pubblico 108 film così ripartiti: 71 tedeschi, 22 francesi, 14 italiani ed 1 di produzione belga. Il soggetto di questo film di produzione locale è dello scrittore belga Felix Timmermanns.

ARGENTINA

BENITO PEROJO...

... il noto regista spagnolo, autore in Italia de I FIGLI DELLA NOTTE, recetemente giunto a Buenos Aires, ha iniziato la preparazione di tre film, due dei quali di ambiente spagnolo, ed il terzo intitolato STELLA, derivato da una novella di César Doyen.

IMPERIO ARGENTINA...

... è stata scritturata dalla casa produttrice Sono Film per interpretare alcuni film di produzione argentina.



Interpreti: **GINO CERVI**
ANDREA CHECCHI
LUISA FERIDA
ENRICO VIARISIO

TRISTI AMORI

Regista: **CARMINE GALLONE**

Produzione: Cines-Juventus - Esclusività: E.N.I.C.



La moglie in castigo

Anna e Mario sono due giovani spensierati, quasi incapaci di fare da genitori alla piccola Claretta, che pare abbia invece più giudizio di loro.

Questa vita senza preoccupazioni li conduce a dover vendere un giorno il loro negozio di strumenti musicali e al sequestro dei loro mobili. Il padre di Mario, il notaio Bardi, li accoglierà. In casa Bardi, dopo la venuta della nuova famiglia, si è persa la calma. Anna mette tutto in subbuglio, Claretta si diverte a far barquette di carta con i titoli di un cliente del nonno. Quando il notaio Bardi è seccato di tutto ciò, viene a conoscere che il figlio non possiede più una casa. Il notaio darà al figlio quanto gli occorre per mettere su un appartamento, ma il figlio, appena arrivato a Firenze, si lascia soffire il danaro, per l'acquisto di un cavallo. Conosciuta anche quest'altra verità, Bardi prende una severa decisione: separerà la famiglia. Mario resterà a lavorare in città; Claretta sarà chiusa in un collegio vicino alla villa e nella villa aliteranno Anna con la domestica Angelica. Ma alla piccola mamma si stringe il cuore pensando che la Claretta deve entrare in collegio. Disperata, ricorre ad una delle sue solite e geniali idee: prenderà in collegio il posto della figlia. E, una volta entrata tra le educande, immaginate lo scompiglio che ella arreca con la sua testolina bizzarra.

Intanto il cavallo vince il Gran Premio: la notizia è tenuta nascosta a Mario e a Anna da coloro che li avevano indotti all'acquisto. Nel collegio avviene una specie di scandalo per l'arrivo di Mario che, scoperto il gioco di sua moglie, si è recato da lei. Situazioni comiche e imbarazzanti; intervento del notaio Bardi; proteste della direttrice del collegio. Infine tutto si chiarisce. I due sposi sono ancora giovani e avranno tempo di imparare a essere più seri. Appurata la vincita del Gran Premio, tutto si risolverà nel migliore dei modi.

La regia del film è di Leo Menardi; gli interpreti sono: Luisella Beghi, Roberto Villa e Ciccio Basergio. Prod. Inac. Distribuzione Rex (Foto Gnome).





Modello a vite

Modello brevettato

Se desiderate un ritocco con una gamma d'intensazioni perfette che diano risalto al vostro colorito, scegliete per la vostra epidermide una cipria di bellezza FARIL, che troverete in moderno accordo con il rosso per labbra FARIL.

LE LABBRA SEMPRE LUCIDE SONO UN SINONIMO DI FRESCHEZZA E DI GIOVENTÙ

FARIL ha creato un tipo nuovissimo di rosso per le labbra che ai requisiti di un segno netto senza sbavature - di una pasta morbida efficacemente protettiva - di colori luminosi e tenaci unisce l'eccezionale pregio di una lucentezza satinata indelebile.

I colori del rosso FARIL sono luminosi e tenaci. Corallo: per bionde con colorito chiaro. Geranio: per bionde con colorito più scuro. Rubino: per castane chiare e scure. Granata: per brune con carnagione bruna. Lacca: per brune con colorito chiaro. Fucsia: per brune con colorito olivastro. Il rosso FARIL ridà alla vostra bocca l'insostituibile fascino della gioventù.



FARIL
rosso lucente per labbra

FARIL prodotti di bellezza MILANO

10 GIORNO
1943
XXI

C I N E M A

167

Fantasie di un architetto

LA proposta di scrivere un articolo per *Cinema* mi ha lasciato un po' perplesso: assorbito, come sono, dai miei problemi d'urbanistica e dall'insegnamento, vado piuttosto poco al cinematografo e sono un mediocre conoscitore dei suoi problemi: rimango, anzi, sempre intimidito dalla competenza degli innumerevoli aspiranti registi, uomini e donne, che s'incontrano nei salotti e che vi parlano con sicurezza invidiabile di carrellate, di *treatment* e di dissolvenze; e non accenno alle notizie che vi danno sulla vita e miracoli dei divi e delle dive: una cultura strabiliante! Oserò esporre semplicemente alcune divagazioni sul tema che questo rapidissimo e sorprendente fenomeno della nascita e dello sviluppo di una nuova forma d'arte, suggerisce alla mia fantasia di... « architetto della strada ». Non so se sia già stata notata un'affinità che lega fra loro l'architettura e il cinema, uniche fra tutte le arti in cui strettissimo sia il nesso fra l'elemento artistico e l'elemento tecnico e industriale.

Un poeta, un pittore, o uno scultore sono in genere liberi di dar forma all'ispirazione e possono attendere serenamente il giudizio della critica e del pubblico, giudizio che, com'è già spesso avvenuto, può tardare anni e anche decenni a dichiararsi favorevole. Noi architetti dobbiamo invece tener conto delle esigenze e dei gusti del cliente, delle disponibilità finanziarie e dei problemi tecnici da risolvere: dobbiamo essere insomma, artisti sì, ma anche uomini pratici e tecnici; dobbiamo poi affrontare immediatamente la critica, non di pochi intenditori, ma della folla che non aspetta nemmeno che siano tolte le impalcature per decretare vivacemente il suo giudizio. Penso che lo stesso avvenga per i cineasti, soggetti al gusto e ai mezzi dei produttori ed ai mutevoli umori del pubblico.

Auguriamoci che i produttori, come i costruttori, capiscano finalmente la necessità di lasciar liberi gli artisti se vogliono che le loro opere riescano belle: acquistandosi fama di mecenati faranno anche un buon affare e il cinema non più rimorchiato dai gusti del pubblico, potrà esso al contrario indirizzare questo verso forme d'arte sempre più elevate, contribuendo potentemente al miglioramento delle masse.

Questa parte di mecenate intelligente potrà essere largamente assunta dallo Stato, di cui credo utile l'intervento, in questo più che negli altri problemi artistici, per la grande importanza dei riflessi sociali e del fatto industriale. Non dimentichiamo il successo artistico dei film russi e cioè, in realtà, di uno dei più formidabili strumenti della propaganda comunista.

Dopo l'affermazione del sonoro, il cinema, superato il periodo che si potrebbe dire di crescita, sta prendendo forme stabili e si avvia ad acquistare il diritto di essere annoverato fra le arti: ma ogni arte presuppone un artista, e ciò vuol dire che ogni film dovrà avere un autore, il quale, possedendo pienamente e avendo fatto propri i mezzi tecnici d'espressione, possa dar corso liberamente al proprio sentimento, creando così non più opere effimere, ma capaci di lasciare un segno durevole nel movimento culturale di un'epoca.

Naturalmente, non tutti i film potranno essere opere d'arte, e anzi l'arte stessa si avvantaggerà dal contrasto, come avviene quando fra le tante case costruite a solo scopo utilitario, spicca il palazzo: l'opera del vero architetto.

Io penso che l'autore del film non debba scrivere come scriverebbe una novella o un romanzo, ma comporre la sua opera basandosi sulla specialissima tecnica cinematografica, altrimenti farà opera di dilettante: la figura dell'autore del film, esattamente come quella di un architetto, deve essere posta su di un piano diverso da quello degli innumerevoli e pur necessari collaboratori. Non è forse per queste ragioni che René Clair padroneggia così magistralmente il linguaggio cinematografico e sa dare al pubblico sensazioni ed emozioni di ordine completamente diverso da quelle che si possono ricevere da una rappresentazione teatrale o da una lettura? Dico insomma che la prima condizione di vita artistica per il cinematografo debba essere la sua originalità, la sua inconfondibilità tra le arti: salvo eccezioni, esso deve rifuggire dai rifacimenti di drammi o di romanzi già noti; e infatti, se l'opera da cui si trae il film è di scarso valore, non c'è ragione di prolungarne artificialmente la vita, rinunciando alla sorpresa che è uno degli effetti più essenziali di ogni opera drammatica; se poi, invece, l'opera originale ha un valore artistico, il guaio è ancora peggiore, perchè la sensibilità dello spettatore è quasi sempre urtata: non c'è cosa più spiacevole e triste che veder prendere una forma diversa a personaggi e situazioni già create dalla propria fantasia: è un incanto che si spezza, è una irruzione indiscreta.

Spessissimo poi, nella riduzione di un romanzo o di un'opera letteraria, il cinematografo perde il più essenziale dei suoi elementi: il movimento, l'azione. Nel migliore dei casi, quando si sia usata la più scrupolosa proibizione (penso ai *Pro-messi sposi*), il rifacimento è, diciamo francamente, noioso, nè si può sostenere che sia utile per la cultura del popolo cui offre un guscio senza polpa, che la conoscenza superficiale di un fatto, in sé stesso insignificante, non ha nessun valore per l'intima comprensione dell'opera d'arte.

Accennando alle eccezioni, mi riferivo alle opere di pura fantasia cui il cinema può aggiungere nuovi effetti e nuovi risalti con le sue illimitate possibilità tecniche. Ricordo lo stupendo sogno di UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, esempio rimasto isolato e che ci ha dato la misura del limite cui può giungere un artista padrone di una tecnica eccezionale.

In qualche caso, come ne LA PRIMA MOGLIE, il cinema ha pienamente sopraffatto un mediocre romanzo che possedeva spunti adatti e che sarebbe rimasto nell'ombra; ma quanto maggiore interesse destano in noi opere originali, come CARNET DE BAL e, in un clima eroico, L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR e BENGASI, in cui il contenuto dei personaggi e della vicenda è tutt'uno con la forma cinematografica!

Il cinema, e in modo speciale il cinema italiano, ha bisogno di soggetti, di autori, che ci facciano ridere o piangere, mostrandoci gli stessi eterni casi della vita, ma parlando un nuovo linguaggio.

Particolarmente interessante è la parte grandissima che nel cinema sta assumendo la musica. S'è certamente aperto un nuovo mirabile campo d'azione ai musicisti, e molti di essi non se ne sono ancora pienamente resi conto. Il film, con le sue illimitate possibilità di trascendere la realtà, o, se si vuole, di rappresentarla fedelmente, senza convenzioni, libero dagli impacci del teatro, offre le più grandi possibilità di ispirazione al compositore: è un qualche cosa d'infinitamente superiore ai nostri vecchi, ingenui libretti d'opera, che pure hanno dato occasione alla nascita di tanti capolavori.

Un Puccini, che per tutta la vita è stato alla ricerca affannosa di libretti, che gli offrissero lo spunto necessario al suo estro, ci avrebbe forse lasciato molte altre dolci melodie se avesse potuto servirsi di questa nuova fonte di ispirazione. Per ora, che io sappia, il cinema non ha dato vita che a qualche motivo facilmente orecchiabile e a qualche canzonetta più o meno graziosa. Manca ancora la composizione di pregio che abbia ali per volare, sia pure in compagnia del film per cui è stata scritta.

I commenti musicali che normalmente si ascoltano, sono generalmente umili, sottomessi: sembra che non si preoccupino che di passare inosservati, lasciando solo una sensazione musicale vaga. Debbo ammettere che l'unico compositore che si stacca da tutti gli altri ed eccelle è Renzo Rossellini, il quale non si contenta di sottolineare e commentare l'azione, ma cerca di creare l'ambiente e di intensificare l'emozione. Non credo all'idea contraria, qualche volta attuata, di adattare il film alla musica: la concreta, cruda visione degli oggetti, nel tentativo arbitrario d'interpretare l'idea del compositore, turba quel divagare fantastico che deve essere suscitato dal linguaggio musicale: il più astratto che ci sia.

Ho visto recentemente le FONTANE DI ROMA, un film ispirato dalla musica di Respighi, girato assai bene, direi anzi: troppo bene; sono stato sempre distratto dalle immagini architettoniche che si alternavano con continue sorprese ed effetti bellissimi, mostrandoci le fontane, che tutti conosciamo, sotto luci ed angoli nuovi; ma posso dire di non aver sentito la musica.

La visione di singole opere architettoniche e dei loro particolari dà inevitabilmente al film la forma di documentario e io penso invece che una delle possibilità non ancora sfruttate dal cinematografo sia quella di mostrarci il vero volto delle nostre città, sia pure, se è necessario, servendosi di una trama più o meno tenue; ma, e questo è il punto, occorre mostrare la vita di una città e non i singoli monumenti come cose morte. Una passeggiata per via Condotti e la Trinità dei Monti, un tè alla Casina Valadier, una serata all'Opera, una cerimonia in Vaticano, un giro in qualche Museo, possono dare la sensazione di essere stati a Roma e di averne vissuto, per qualche attimo, la vita; assai più.

che la visione di una serie di prospetti, non avvivati dalla presenza dei personaggi. Film di questo genere contribuirebbero efficacemente all'elevamento culturale e darebbero a tutti l'illusione di avere un po' viaggiato. Qualche cosa si è fatto in questo senso, ma in genere le visioni degli esterni sono troppo poche e troppo fugaci.

Il bellissimo film *OMBRE BIANCHE* e tutti quegli altri che hanno per teatro il Pacifico e che, secondo il cattivo sistema invalso, hanno seguito in serie il successo del primo, hanno dato a tutti noi l'illusione di aver vissuto in quelle isole: il paesaggio, gli usi, i sentimenti degli abitanti ce ne sono quasi divenuti familiari. Al contrario, in un film di soggetto romano *VIA DELLE CINQUE LUNE* non si vedeva nemmeno un angolo di Piazza Navona e in genere della Roma autentica, ma solo ricostruzioni ottocentesche di gusto assai dubbio, trattate da scenografi di maniera con procedimenti che sapevano troppo di teatro.

Alla scenografia si sono aperte nuove vie attraenti per mezzo del cinema e le si è offerta l'occasione di rinnovarsi di nuove forme. Qualche tempo fa l'architetto Fiorini mi chiese di segnalargli qualcuno dei laureati della Facoltà di Architettura, che mostrasse spiccate attitudini per la scenografia cinematografica: ho avuto modo poi di seguire il lavoro di qualcuno di questi giovani e sono rimasto meravigliato del grado di perfezione che essi hanno raggiunto.

La maturità cui siamo pervenuti nel campo della scenografia è tanto più notevole, quanto più nuovo e difficile è il tema e scarso il materiale bibliografico e fotografico.

I nostri esperti conoscono oramai a menadito gli stili di tutte le regioni e anche di tutte le epoche: il controllo degli interni, siano essi olandesi, inglesi o spagnoli, e sia pur precisato l'anno dell'azione, non rivelerà la minima inesattezza. Non riesco a capire perché scenografi e arredatori tanto raffinati, perdano il controllo di sé stessi non appena si trovano di fronte a

temi di oggi: gli interni del villino di un industriale o anche di un semplice professionista, ci appaiono come templi ricchi di colonne, di dimensioni vastissime e senza alcun rapporto con gli esterni; le stanze da letto delle signore, poi, sembrano addirittura staccate di peso dalle *Mille e una notte*.

Frenata questa esuberanza, i nostri scenografi daranno certo opere perfette; di musicisti non c'è mai stata penuria nel nostro paese: per poco che sorgano dei veri autori per cinematografo sensibili colti e raffinati, l'Italia, terra classica dell'arte, potrà riprendere uno dei primi posti, in questa manifestazione dello spirito eminentemente artistica che è il cinematografo. Come architetto e come autore del « *Barberini* » e del « *Corso Cinema* » di Roma e del « *Savioia* » a Firenze, avrei forse dovuto parlarvi degli ambienti cinematografici, delle loro caratteristiche tecniche ed estetiche, anziché prodigarvi questa chiacchierata: sarà, se mai, e se lo vorrete, per un'altra volta.

MARCELLO PIACENTINI



UNA TRADIZIONE

Il cinema italiano abbonda ancora tanto di marsine e di costumi ottocenteschi, che ci siamo meravigliati non poco nel vedere Leonardo Cortese nei panni, indossati con grande umiltà, di un modesto ragioniere. Ci è sembrato che la tradizione, iniziata sugli schermi di casa, da Vittorio De Sica, con quei suoi personaggi un po' semplici ed un po' meschini, carichi di complessi d'inferiorità e di ambizioni sbagliate, continuasse per mezzo di un attore dell'ultima leva. Da sotto il cappello, collocato sulla testa con « dignità », abbiamo creduto di veder riemergere, da un momento all'altro, il volto cavallino del protagonista de *GLI UOMINI CHE MASCALZONI!* e del *SIGNOR MAX*. Ma poi, osservando con più attenzione la fotografia, siamo arrivati a stabilire che certi elementi descrittivi del personaggio (le penne stilografiche nel taschino, la cravatta a sgambescio), rimanevano esteriori, in quanto gli elementi decorativi sono quelli ai quali ci ha abituato l'inflazione delle marsine e dei costumi ottocenteschi.

L'ISPIRAZIONE SINCERA

QUALCHE anno fa era possibile, nei nostri film, cogliere il segno di una preparazione affrettata, di un dubbio impegno, di una evidente improvvisazione. Oggi, grazie a Dio, molta di questa ruggine va scomparendo; c'è sempre maggiore chiarezza, quasi sempre si possono notare intenzioni precise di far opere di livello tecnico impeccabile, e altre volte si tenta di giungere sul piano dell'arte.

Non possiamo invece ancora affermare di scoprire, ben precisa ed inequivocabile, una prepilante ispirazione per la materia da narrare nei nostri registi. Manca in essi una vera sofferenza, quell'autentico e particolare tormento che accompagna di solito l'artista nell'estraneazione del suo mondo poetico. Questo « dolore » noi non lo abbiamo mai avvertito nelle opere ultime dei registi migliori. Può darsi che in Italia non vi sia ancora, per il cinematografo, una atmosfera adatta a questi misteriosi contatti fra l'artista e la massa; ma risalta più facilmente all'occhio una noncuranza ed una indifferenza di fronte ad una ricerca essenziale e profonda, che superi e guadagni un consenso più largo di quello limitato di una fredda cerchia intellettuale; un consenso che per la più larga popolarità abbia un valore umano assai superiore. In generale, nelle opere di questi nostri registi invano si cerca un centro emotivo: la materia rimane quasi sempre gelida nelle loro mani, staccata dal loro sentimento; non avviene mai insomma in loro una maturazione interiore complessa e completa. Nostra ferma convinzione è che per arrivare all'arte narrando con le immagini, sia necessario partire da una ispirazione nativa e convinta, da una intuizione propriamente ed esclusivamente cinematografica, di immagini che si presentino già raccontate nella prima formulazione dell'artista. Ci sembra poi anche sacrosanto che per poter trasferire un'autentica ispirazione in immagini, sia necessario possedere un'assoluta sicurezza del mezzo impiegato. Il che significa, prima di ogni altra cosa, conoscenza esatta dei rapporti fra inquadratura, recitazione e montaggio: cioè una previsione dei tre stadi successivi di lavorazione del film. Tutti questi rapporti debbono nascere fusi e concordi nella fantasia del regista creatore che non avrà difficoltà, in teatro di posa, di trasferire il suo mondo fantastico in immagini. In un narratore cinematografico equilibrato, perfetta deve dunque risultare la dosatura fra tutti gli elementi del film; per cui un'inquadratura non deve essere né troppo guarita, né troppo ricca; né troppo studiata, né eccessivamente trascurata; ma deve soltanto contenere in sé gli elementi necessari alla sua originalità.

MASSIMO MIDA

Addio, Marlene

SE escludo FRIEDMANN BACH, visto al « Soldatenkino » durante una breve permanenza ad Atene, da un anno circa non assisto alla proiezione di un film. Ho qualche notizia dalle riviste che, con settimane di ritardo, mi giungono, so che opere nuove appaiono ogni giorno, ma i rapporti pratici con le sale da proiezione sono, per me, interrotti da tempo, quando cioè non conosco nell'uso quotidiano, la luce elettrica, la radio, il tram, una casa in mattoni e un negozio con la vetrina protetta dal cristallo. Albe e tramonti si alternano, nel cielo dell'arcipelago, sopra all'isola minoica in cui ho piantato (e non metaforicamente) le tende e le postazioni per le armi, e nella quale noi viviamo in patriarcale concorrenza coi bifolchi che aprono la terra con l'aratro a chiodo. Il cinema, abitudine settimanale sin dagli anni d'infanzia, è di quel lontanissimo, e vien fatto di pensarvi come a un vizio perduto, ma di cui si sente il rimpianto. Dopo un simile periodo di disintossicazione, è possibile anche un esame di coscienza e un po' di rendiconto morale con noi stessi.

La prima considerazione a cui tale esame porta, è forse malinconica: noi (intendo, con questo noi, quelli della mia generazione) siamo invecchiati, non tanto come età, ma come gusto. Certo, seguiamo la produzione d'oggi, le nuove tendenze, si sta a vedere, col più grande interesse, ciò che succede, ma qualcosa ci dice come la nostra mentalità si sia formata in modo definitivo, abbia una sua ossatura intima, su certi schemi ai quali non sappiamo rinunziare e ai quali continuiamo a riferirci con tanta ostinazione che, prima o poi, finiremo per parlare dei « nostri tempi » (un giorno o l'altro, qualcuno si stancherà di sentire citare sempre gli stessi titoli). Ogni esame critico parte da questi presupposti, solo su tali basi noi sappiamo ragionare, e, perseverando forse nell'errore, non ho, almeno da parte mia, nessun desiderio di cambiar strada. È uno sbaglio questo di voler, non dico ostinarsi a non procedere, ma prendere come base i film di un periodo piuttosto remoto a preferenza di quelli odierni? Ebbene, se anche è uno sbaglio, non me la sento, fino ad oggi, di mutare sistema. Anzi, con l'ostinatezza del bembesante, arrivo a concludere che se pochi passi avanti si fanno, è perché non si tiene, sovente, il dovuto conto di questa esperienza recente.

Ciò va precisato. Il gusto sul quale io credo ci si dovrebbe basare, non è affatto quello arcaico del cinema muto, meritevole d'ogni considerazione, ma ormai, passato in archivio. Serate retrospettive a parte, una cosa qual fedele frequentatore, sin dall'infanzia, delle platee buie posso dire, anzi ripetere, a parte poche, pochissime eccezioni: una estetica del film muto, un desiderio di analizzare il film come opera d'arte, una critica a carattere artistico e non pubblicitario, prima del 1930 non è esistita. Siamo d'accordo, espressionismo tedesco, avanguardia francese e KAMMERSPIEL appartengono al muto, ma è roba che si avvicina più al funambolismo intelligente che al desiderio di un lavoro organico, e, sotto tale aspetto, si può accettare, in parte, la leggenda dell'innocenza del muto, anche se un'innocenza così ha, in molti casi, una stretta parentela con l'incapacità organizzativa: la scuola tedesca e quella francese, ricchissime di idee e di propositi, ci hanno lasciato, assieme al gruppo degli europei emigrati ad Hollywood, i cosiddetti classici, ma anche su questi, oggi, il nostro pensiero è molto diverso da quanto non lo era anni addietro. I classici del muto, troppo spesso, si son dimostrati delle brillanti promesse a cui nulla di concreto è seguito, delle specie di fiori d'agave morti senza progenie. Per anni, in molti (ed ero fra questi) abbiamo giurato, ad esempio, su Stroheim, basandoci su FEMMINE FOLLE, certi che fosse l'inizio di una serie epica: ora ai giovani, cui Stroheim è noto per delle interpretazioni ottime in film mediocri prodotti di recente, in Francia, deve sembrare stranissima questa nostra infatuazione, per loro ampiamente ingiustificata. In tono minore, un ragionamento analogo può essere fatto per Dupont, sceso da VARIETÉ al CORRIDORE DI MARATONA, e per il dimenticato Griffith di GIGLIO INFRANTO: nella sua abbondanza di idee e, diciamo, di genio, il muto appare sempre più come il periodo dei pionieri che lasciano una vasta nebulosa di principi ancora in embrione. È nella prima fase intelligente del parlato (appena cioè si è fatta piazza pulita di quei centoni « sonori e cantati » riproducenti testualmente melodrammi e operette) in quella fase compresa, all'ingrosso, tra sotto i TETTI DI PARIGI di Clair e la quarta mostra veneziana che si delineano, più chiari e organici, i canoni ai quali noi « anziani » abbiamo finito per affezionarci: canoni che hanno la loro origine nel muto, ma gli sviluppi nel periodo suddetto, e che possono servire almeno per un embrionale esame estetico di quest'arte che tanto ci interessa.

Una testimonianza: alcuni dei registi più significativi provengono dal muto, ma trovano nell'epoca di transizione (chiamiamola così) la loro formula più completa. Primo fra tutti Pabst, che passa KAMMERSPIEL a quelle sue opere che ci servono tanto spesso da pietra di paragone: KAMARABENSCHAF e ATLANTIDE (non posso citare, non avendola vista,

L'OPERA DEI QUATTRO SOLDI). Non insisto su questi film.

dei quali troppo si è detto: ma dopo tali opere (e cioè negli anni seguenti) anche Pabst decade: periodo americano, il biasimabile SCIANGAI e COMMEDIANTI.

Altro esempio, Clair, che, dopo ENTR'ACT, trova la sua vera formula con i film parigini e, soprattutto, con A ME LA LIBERTÀ. Ancora: Fritz Lang, con la più esatta pietra di paragone dei due MARUSE, muto e sonoro, noi quali il senso del demoniaco rimane intatto, evolvendosi attraverso i nuovi mezzi di espressione acustici (non ripeto, per l'unico lettore attento, quanto già scrissi in proposito su queste colonne). Per tali segni, sembra insomma che l'esperienza antica e la recente (recente per il 1930-35, si intende) si fondano, dando origine non a delle scuole, che nessuna industria e meno di tutte l'americana, seppero darcene, ma a delle personalità ben definite, sia provenienti dalla vecchia guardia, sia da nuovi elementi, fedeli però ai collaudati principi, o meglio, a quella tradizione che non poteva essere dimenticata e che imponeva, come elemento base, il saper raccontare con intelligenza e con una chiara visione dei mezzi disponibili, dall'inquadratura al montaggio, dalla recitazione alla fotografia. Le opere a noi care, e sulle quali, con un'insistenza da anziani, torniamo a battere il chiodo, seguono appunto questo concetto (molto ovvio, del resto) esprimendo sempre però uno stile personale del regista, facilmente riconoscibile negli originali, e che continua a servirci da reagente per ogni analisi estetica. È un difetto, lo so, ostinarsi a misurare su certi metri, ma è anche la base della nostra cultura. Ad esempio, non riesco a convincermi che Duvivier possa essere ammesso nei classici, trovo anzi strano che molti giovani lo considerino un caposcuola: sarà colpa di CARNET DI BALLO e di tutti i suoi episodi « alla maniera di », ma il regista di REPÈ LE MOKO mi appare come il fortunato erede di molte esperienze nemmeno troppo rielaborate, e messe in pratica senza eccessivo desiderio di analisi, da uomo intelligente che ha tirato fuori l'essenza di molte opere d'avanguardia e del verismo romantico (Pabst, Lang e il May di ASFALTO) aggiungendoci, di proprio, una brutalità sguaiata, come nella BANDERA, ma ben poco convincente. Invece, tra i « nuovi », un posto significativo spetta a Wyler, soprattutto per quei film di tipica tradizione americana, chiaramente derivati da Vidor e da John Ford (INFEDELITÀ, LA CALUNNIA) ma con esatto impiego dei vecchi mezzi, senza ostentazioni, con rispetto al canone del racconto preciso, convincente, senza sbalzi stilistici né eccessive acrobazie di ripresa: scarsi movimenti di macchina, cui Wyler resta fedele persino nella magia di VOCE NELLA TEMPESTA, in cui il senso dell'irreale è ottenuto, più che altro, dall'uso del velatino senza ricorrere ad angolazioni eccezionali o a movimenti di macchina analoghi a quelli impiegati, ad esempio, da Mamoulian di JACKIE (e questo per restare tra i film prodotti in America).

Avevamo, ed abbiamo, i « noi » di cui si parla, alcuni principi sui quali non si intendeva transigere: anzitutto una fiducia assoluta nel regista, considerato artefice unico e sommo, il cui nome poteva essere affiancato, in tono minore, soltanto da quello di qualche sceneggiatore d'eccezione (tipo Ben Hecht e Mac Arthur) o da qualche fotografo. Ciò nonostante, meglio se il regista faceva solo il suo mestiere, senza invadere il campo altrui: vi erano gli esempi brillanti di registi-sceneggiatori-interpreti (il già ricordato Stroheim, Chaplin, lo Strenberg fotografo di CAPRICCIO SPAGNOLO e alla serie, sia pure in tono minore, potremmo aggiungere ora il De Sica di TERESA VENERDI) ma altri casi avevano nome Luigi Trenker, con gli eterni primi piani di rude montanaro, o addirittura Harry Piel il re del Circo. Altro canone, non credevamo, almeno in un primo tempo, al divo di teatro che recitava nei film, negando anzi al mattatore ogni possibilità di interpretazione cinematografica e, pur non sentendoci disposti a troppe tenerezze nei riguardi del non-attore, e cioè del contadino e dell'operaio messi davanti alla macchina da presa secondo la teoria sovietica, davamo le nostre preferenze agli uomini del circo e del varietà (ahimè quante delusioni anche in questo campo! Ci siamo trovati ad entusiasmarci di Laughton e di John Barrymore, ammiriamo oggi De Sica, mentre Macario, i De Rege e gli altri ci appaiono non teatro, ma varietà fotografato). Del montaggio qualcuno si fece un idolo da star a pari con quello costituito dal regista. Infine non volemmo mai ammettere il divismo.

Specie su questo, intendiamoci, le nostre idee son rimaste intatte, non mi sentirei di riconoscere che il dar modo a un attore di fare il suo gioco sia ragione sufficiente per mettere assieme un film, e quanto poi al far dipendere il valore di un'opera d'arte dal nome degli interpreti, o l'anteporre i loro nomi a quelli delle menti direttive del film, è sempre sembrata una cosa da ragazzette innamorate del divo (nessun cineasta puro dice « mi piacciono i film con la Garbo »). Non parliamo poi del nostro disprezzo per tutto quello che è vita privata dell'interprete (sua storia d'infanzia, amori, divorzi, simpatie, predilezioni, ecc.) e ammirazione concreta per lui: credo sia proverbiale addirittura. Eppure, ad essere sinceri ed

onesti, bisogna riconoscere una cosa: ai nostri tempi, la « cotta » per il divo ce la siamo presa anche noi, e non solo per il divo-regista (confrontare gli entusiasmi intellettuali per Charlot, al quale spetta, senza dubbio, il merito di aver dato vita alle due rettoriche più care ai fantasiosi d'oggi, e cioè al vagabondo e, nel kim, agli angeli domestici) ma proprio per l'attrice pura e semplice, e cioè per Marlene.

Questo avvenne con una specie di moto ritardato, ch'ebbe il suo primo impulso da un film (L'ANGELO AZZURRO) cui toccarono celebrità e ammirazione quand'era già nelle sale della periferia: nella sua critica, dopo la prima a Milano, Filippo Sacchi accolse la Dietrich dicendo che aspettava, per giudicarla, un film in cui la nuova interprete si valesse meno delle giarrettiere. Poco dopo Marlene passò in America, e Sternberg cominciò a costruirla attorno quella specie di balordo edificio di celluloidi che va da MAROCCO a CAPRICCIO SPAGNOLO ed è, senza dubbio, uno dei pochi esempi di coerenza con la propria idea che ci abbia dato, con abbondanza di prove, la cinematografia di Hollywood. Lo sviluppo logico di un principio impostato con L'ANGELO AZZURRO e condotto avanti fino a che la Paramount, dopo la grana col governo della Spagna democratica, non disse basta. Tutta la serie, condotta con indubbia intelligenza, anche se spesso corrosiva, aveva dei pregi e dei difetti: talvolta gli esempi di cattivo gusto ricadevano su attori maschi (tutte le volte che un uomo è tradito dall'amante, Sternberg sente il bisogno di presentarlo, in primo piano, con un paio di corna posticce sovrapposte per prospettiva: John Lodge, cui fan questo servizio le ali dell'angioletto del seggiolone, nella GRANDE CATERINA, Lionel Atwill davanti all'arazzo della corrida in CAPRICCIO SPAGNOLO): quasi sempre, le baggianate ricadono su lei, e il fatto che, proprio nonostante questo, noi la trovassimo attraente sino al punto di ammirare queste cose molto discutibili, dimostra che per la Dietrich di

Sternberg la nostra cotterella da collegiali ce l'eravamo maturata. Cominciammo, per mascherare il nostro sentimento, a chiamarla Lola-Lola: si disse (e in gran parte era vero) che, con lei, il cinema acquistava una maschera, quella della creatura sensuale ma apatica, disposta a lasciarsi amare da molti senza concedere nulla del suo cuore, frigida e nemmeno troppo assetata di denaro, e capace, talvolta, di improvvise ed illogiche generosità.

Sternberg esaminava, nei vari film, ogni possibile lato psicologico di tale personaggio, compiacendosi d'ogni nuovo prisma ch'egli aggiungeva a questa specie di ammasso di cristalli da lui costruito su di un'unica base, e sembrava quasi compiacersi anche di quelli peggio riusciti. E pacchiate ce n'erano, e come! I costumi di lei, intanto, dall'abuso del frac (nero e bianco) e certe sciarpe di penne di cappone di SCIANGHAI EXPRESS fino all'uniforme da cosacco da circo dell'IMPERATRICE CATERINA. Ma, su questo (che doveva lasciar notevole traccia in quei vestiti per passeggiata nel deserto che sono uno dei non minori fastidi del noioso GIARDINO DI ALIAH) chiudiamo un occhio. Il guaio erano le eccezionali prove di cattivo gusto come atteggiamenti, tra le quali la fantasia di Sternberg spaziava a dismisura. Lasciamo in pace le giarrettiere di Lola-Lola e il finale, simbolico ma discutibile di MAROCCO (lei, per seguire più agevolmente i legionari che avanzano nella sabbia, si toglie le scarpe e le getta via): il campionario completo è in DISONORATA, soprattutto nella sequenza della lucilazione, vera antologia dei capricci fantastici del regista austriaco. Anzi-tutto, per l'ultima notte, Marlene chiede, invece della solita cena, un pianoforte e suona, in gattabuia, Beethoven: poi, all'alba, lei, va davanti al plotone in abito nero e con un gatto in braccio. Un frate, ossuto e rigido, senza un capello sul teschio, si avvicina e chiede se può fare qualcosa. La spia lo guarda un momento, poi dice: « Sì, tenetemi il gatto » e glielo affida. Barry Norton, sottotenentino ammaliato da tanta



LE MANI DI UN ATTORE

De Sica, dopo aver raccontato, come regista, un suo piccolo mondo or misero e gentile (TERESA VENERI) or aneddotico e gozzaniano (UN GARIBOLDINO AL CONVENTO) or squallido e indifferente (I BAMBINI CI GUARDANO), si è, come attore, dimenticato delle sue vecchie interpretazioni. Indossa perennemente la marsina, si muove con Falconi (un altro attore che difficilmente riesce a metterla da canto), nel clima dei paroloni di merletto, agitando le mani alla sua maniera nervosa e « narrativa »: forse sarà questa l'unica cosa che ce lo farà distinguere, domani, dagli altri spaventapasseri che abbondano nei film « mondani », a dare un minimo risalto ai suoi inutili e balordi personaggi. Ma questo è troppo poco per un De Sica: per quello che ci ha dato come regista, possiamo pretendere da lui personaggi autentici, che vivano avanti di saper muovere soltanto le mani, seppure con mirabile efficacia.

strafottente bellezza, le si avvicina per bendarla: la disonorata Marlene rifiuta, ma prende il fazzoletto dalle mani dell'ufficiale, e asciuga una lacrima che è spuntata nell'occhio del povero esecutore di sentenza. Norton saluta con la sciabola (una bella sciabola a lama larghissima e nichelata) e lei gli arresta il gesto a mezz'aria, per darsi il rosso alle labbra, specchiandosi nell'arma, e muore così, ancora con il pastello tra le dita. A tanto, bisogna riconoscerlo, Sternberg non doveva arrivarci più, in futuro, scegliendo piuttosto, per le sue avventure cerebrali, il Cremlino di gesso della sua imperatrice rossa. Eppure non è possibile, oggi, giudicare con antipatia e neanche con soverchia derisione tutta quella baracca: e a questo contribuisce senza dubbio la genialità di Sternberg, ma anche la fisionomia della sua Marlene.

Potremmo infatti dire che CAPRICCIO SPAGNOLO è uno di quei film che bastano a dimostrare dove l'intelligente evoluzione delle proprie idee possa condurre, e insistere solo su questo pensiero: ma il viso della Dietrich di allora ci rammenta come a quei frammenti di donna noi fossimo piacevolmente abituati al di fuori di ogni polemica, solo per quel piacere, che si definisce estetico, ma è più caldamente umano, che procurano i tratti di una donna. Per merito di Sternberg, l'attrice divenne una specie di stella che interessava una particolare categoria di cinematografici, rifuggenti dal divismo spicciolo, col desiderio però, alla fine, di un volto a cui affezionarsi. A consultare le annate 1937-38 di *Omnibus*, per esempio, si resta colpiti dalla enorme quantità di fotografie della Dietrich pubblicate da quel settimanale e, del resto, nella direzione dello stesso periodico, a Roma, Longanesi aveva riunito, sotto alla medesima cornice, dei campioni di caratteri tipografici e un ritratto di lei. Il dissidio sembrò nascere dopo *DESIDERIO*: già la parentesi del CANTICO DEI CANTICI di Mamoulian aveva irritato i puri, il passaggio definitivo dell'attrice dalle mani di Sternberg a quelle di Lubitsch ci sembrò il segno sicuro del tramonto e, dopo ANGELO, l'opinione che la Dietrich fosse giunta alla fine ce la mettemmo in testa in parecchi, e la tardiva visione dei rimasugli lasciati in circolazione dalla censura italiana, del GIARDINO DI ALLAH confermò il concetto. Come spesso capita, furono la nostalgia e il ricordo di farci comprendere quanto amassimo Anny Jolly, Shanghai Lily, Concha Perez o Caterina di Russia, ossia, in definitiva sempre la stessa Lola-Lola. Nelle opere di Lubitsch, Marlene appariva ancora una bella donna: eppure (e questo vada a beneficio dei nostri offuscamenti intellettuali di gioventù) era una bella donna che non ci interessava affatto, le mancavano tutti i vecchi attributi che le avevano dato un carattere del tutto diverso da quello delle solite dive, e che erano il dono di Sternberg: le calze nere, eredità non del *FRENCH CAN CAN* di Toulouse Lautrec ma di quello più torbido della Vienna in disordine del 1920, l'apatia sensuale di affascinatrice che poco si cura degli uomini, lo stesso cattivo gusto dei vestiti, la balorda ambientazione prossima ad un surrealismo spicciolo, l'impressione, infine, di trovarsi davanti a una maschera legata più alla letteratura e alle arti rappresentative che non ai soliti gusti del pubblico da rotocalco. Soltanto in *CAVALIERE SENZA ARMATURA* rintracciammo qualche eco di questo modo di interpretare la Dietrich: le sequenze nel bosco, quelle della cena di gala nel quartier generale zarista oscillano tra la fantasia e la cosa possibile, benché la contessa Alessandra abbia scarsa parentela con le protagoniste di Sternberg, tolti la sottile freddezza erotica e quel vivere in ambienti volutamente irreali. In *CAPRICCIO SPAGNOLO* s'era giunti alla sintesi più completa delle inquadrature della canzone *Three sweethearts* in cui Marlene, appariva, un po' spettinata e insolente, circondata appunto da tre innamorati: un cuoco baffuto, un tipo losco con una benda sull'occhio e un altro col cappello adorno da una penna di fagiano: Goya, Callot, lo spirito picaresco, la sensualità frigida di Marlene ancor più viva attraverso la sua voce (bassa e suadente, tipica e stramba), tutto un insieme che Sternberg aveva lavorato a piene mani, con morbosa soddisfazione e che ci rendeva certi che la cinematografia, quest'arte nella quale, alla fine, credevamo in pieno, era riuscita a trovare una sua strada e aveva saputo dire qualcosa.

Ahime, a questo, in gran parte sono rimasto: a queste idee e a tali concetti. Da un anno non vedo film, leggo solo le recensioni e le critiche: la Dietrich è tramontata (ed è giustissimo sia così), lei e Sternberg appartengono solo alla storia recente del cinema, ma a quella che sta dietro le nostre spalle, e se, persone di mezza età, ci divertiamo a rievocare tanta celluloida passata, è solo per nostalgia degli anni trascorsi e per esame di quello che ne è rimasto. E questo possiamo chiedercelo. Quale traccia ha lasciato questa indubbia genialità nella produzione attuale? Quale desiderio di costruire qualcosa che potesse competere con uno stile indubbiamente raggiunto? Quali correnti di pensiero individuano, i giovanissimi, nella produzione attuale, da contrapporre a questi, per noi, teorici fondamentali, oggi in gran parte non più osservati? Ritorno, con tali retoriche domande, come si vede, al punto di prima. Ma, da quanto mi accade di leggere, non mi sembra che esista ancora una tendenza critica capace di esaminare le nuove opere secondo una coscienza formata in base a nuovi film fondamentali: mi sembra anzi cheolti due o tre nomi, di tali film non ne appaiano affatto, e non ci siano indizi che ne debbano apparire.

MASSIMO ALBERINI

APPUNTI PER UNA STORIA

del 'Primo piano'

Gli storici del cinema si trovano di continuo davanti a problemi che, se si considera la giovinezza di quest'arte, sono spesso ardui ed esigono le stesse minuziose ricerche di quelle che, fin dalle remote conquiste della pittura, della scultura e dell'architettura, inquietano gli studiosi dell'arte classica.

Uno di questi problemi è quello che si riferisce alla paternità ed all'esatta data di nascita del « primo piano ». « Il primo piano » — dice Umberto Barbaro nel suo libro *Film: soggetto e sceneggiatura* — è, forse, fra tutte le inquadrature, la più importante, in quanto dà all'uomo ed al viso umano il maggior rilievo e ne riunisce le caratteristiche sostanziali ed accidentali: l'importanza enorme del « primo piano », come prezioso elemento d'una tecnica raffinata, ravvisa, dunque, l'interesse per precisare con certezza chi può vantarsi di aver fatto una così magnifica scoperta.

Generalmente è a Griffith che si attribuisce questa invenzione: ad uno, cioè, dei più fedeli ed entusiasti servitori del cinema per circa un quarto di secolo, i cui vari apporti all'evoluzione della tecnica cinematografica meritano un accuratissimo studio. Egli, infatti, oltre al « primo piano » (close up) ha introdotto nel cinema « le azioni retrospettive intercalate » (flash back), « la fotografia leggermente nebbiosa » (mist photography), « le chiusure in nero » (fade out), ecc.

Ma, nel 1936, Terry Ramsaye, nel banchetto annuale dell'Accademia di Arti e Scienze Cinematografiche di Hollywood, offrì un premio a Griffith per i suoi grandi servizi all'industria cinematografica (Motion Picture Herald, 14 marzo 1936), mise, specialmente, in evidenza « il gesto audace dell'uomo che, appena entrato nel mondo della celluloida, cercò di dare un maggior risalto alle espressioni degli attori con l'introduzione del "primo piano" ».

La priorità dell'uso del « primo piano » da parte di D. W. Griffith è riconosciuta anche da molti cineasti europei: Timoschenko, nel suo trattato del montaggio: *Iskusstvo kino* (1926), dice: « Nella leggendaria storia della Settima Arte si considera Griffith come l'ideatore del « primo piano » cinematografico. Parole, più o meno simili, appaiono anche in *Der Sichtbare Mensch; oder die Kultur des Films* di Bela Balasz (1924), in *Pour une poétique du film* di André Levinson (1927), in *Una cultura cinematografica* di Guillermo Diaz-Plaja (1930), ecc. ecc.

Tuttavia, alla morte di un grande operatore cinematografico tedesco Guido Seiber, nell'eccellente necrologia che gli consacrò, nel numero dell'agosto 1940, la rivista berlinese *Der Deutsche Film*, Robert Kümmerlen aggiungeva agli altri meriti dell'eminente operatore, quello di aver, per la prima volta, usato un « primo piano » nel 1908 nel film *SUMMURUM*, soggetto di Friedrich Fressa e Max Keynhardt, che, cinque lustri più tardi, Ernst Lubitsch portò sullo schermo di nuovo, con Pola Negri come protagonista. Ed ecco che Umberto Barbaro, nelle sue note alla traduzione italiana del libro di Pudovkin *Film e fonofilm* (1925), ricorda che, verso il 1913, Baldassare Negrone fu attaccato dalle riviste cinematografiche dell'epoca per aver abusato nei suoi film di « primi piani » di visi e di oggetti.

Oltre a ciò, Umberto Barbaro rammenta « un bellissimo primo piano » di Lyda Borelli in *MALOMERA* (1913) ed afferma che, nei primi film della « Cines », fondata a Roma, nel 1902, da Alberini e Santoni, esistono degli autentici « primi piani ».

Se sfogliamo, infine, *L'Histoire de l'Art cinématographique* di Carl Vincent (1939), troviamo che, nel 1912, Griffith riportò in voga la tecnica del « primo piano » e del « piano americano », usata fin dal 1902 e successivamente abbandonata: questa è la voce più misurata e più giusta; questa è, effettivamente, la verità.

Nel 1902 appare, abbagliante e miracoloso, il « primo piano » nel film *IL FURTO NEL TRENO*, soggetto e regia di Edwin S. Porter, prodotto da Edison e interpretato da Mae Murray, G. M. Anderson e George Barnes: nel finale di questo film George Barnes riempiva lo schermo col petto e col viso, volgendo la pistola contro il cuore degli spettatori.

Fu considerata così ardita l'innovazione di Porter che nessuno osò imitare la sua conquista. Soltanto di quando in quando, in ogni paese, apparve sulla tela qualche timido « primo piano ». Griffith, resuscitando la vecchia scoperta, la usò con tanto grande maestria che riuscì ad imporla come uno dei fattori fondamentali dell'emozione cinematografica.

Si deve, dunque, a Griffith la gloria di aver portato il « primo piano » alla sua verità espressiva, ma a Edwin S. Porter di avere, per il primo, mostrato sullo schermo, enormi, il viso e le spalle d'un attore.

AMERIGO CENCI

Incontri

SAVINIO: « Non vi lasciate lusingare, non vi lasciate trarre in inganno da false premesse di costruttività, di richiamo all'ordine, di saggezza — saggezza camuffata da stile. — Sono trappole. Cercate di essere più cauti oggi, più immaturi, più violenti d'anima di come eravate ieri. Triste idea, la saggezza mitigherà le vostre pitture, le farà apparire più accettabili, più nell'ordine, ma assieme le cancellerà dal tempo. È il futuro che ci farà entrare nel passato ».

Sono parole che lette da un giovane sembrano dirette a un vecchio e viceversa. Nel caso nostro, Savinio avrebbe ragione e con lui i giovani. Qualcuno oggi sorride di certo accennato avanguardismo e di certa oscurità di molti intellettuali più o meno imberbi. In generale per l'arte e per il cinema in particolare si dovrebbe invece inneggiare ai giovani — anche se questi, come è del resto logico, « ermeticamente » esagerano — per l'inevitabile prova che essi danno di onestà e di entusiasmo. D'altra parte, queste forme avanguardistiche sono criticamente giustificabili sul piano storico a causa del ritardo di un'autentica affermazione del « periodo » nel mondo dei nostri giovani intellettuali. Difficile è in un momento culturale e sperimentale l'indirizzo e la guida cui incombe il dovere di reggere l'impegno e la serietà delle cose tenendo lontana ogni forma di diletterismo. E questo sarebbe compito proprio degli anziani, i critici. Meglio tardi che mai.

MANARA VALGIMIGLI (Introd. *Poetica*): « Dunque, poichè il pensiero espresso dalla parola deve essere lo stesso pensiero che è espresso dall'azione, si capisce che parola e azione devono coincidere e cioè devono procedere insieme via via dalle stesse posizioni e situazioni, e quello che un personaggio dice deve aderire compiutamente a quello che fa e viceversa ». Laddove azione indichi immagine e movimento si vedrà scaturire da queste parole una precisa definizione della tecnica di recitazione cinematografica che col « sonoro » presenta necessità di sintesi tra elementi visivi e uditivi in un rapporto unitario possibile, nonostante la evidente differenza proporzionale.

BAUDELAIRE: « Il passato è interessante non solo per la bellezza che hanno saputo estrarne gli artisti, per i quali esso costituiva il presente, ma anche come passato per il suo valore storico. Lo stesso succede del presente: il piacere che ritroviamo dalla rappresentazione del presente dipende non solo dalla bellezza di cui può essere rivestito, ma anche dalla sua qualità essenziale di presente ».

Il valore storico cui accenna Baudelaire ricorderebbe il problema di quello che con frase generica e impropria suol dirsi film in costume. Sul « presente » si è sempre d'accordo teoricamente almeno. « Attualità » e « vita nostra » son parole di cui si è anche abusato. Fatto sta che detta polemica genera confusione, poichè su questa via è facile scivolare nel film di propaganda. Ma allora il discorso cambia e si fa più scabroso.

BAUDELAIRE: « La natura esteriore non è che un ammasso incoerente di materiali che l'artista è invitato ad associare e a mettere in ordine, un *incitamentum* un risveglio per le facoltà assopite ».

PUDOVKIN: « Si deve imparare dalla illimitata quantità di materiale che offre l'osservazione del mondo circostante, a scegliere quelle che esprimono il più chiaramente e il più persuasivamente l'intera complessità del pensiero dell'autore ».

PASCAL: « Se noi sognassimo tutte le notti di essere perseguitati dai nemici e fossimo agitati da questi fantasmi penosi, e durante il giorno fossimo occupati in affari diversi come quando si fa un viaggio, soffriremmo quasi altrettanto che se il sogno fosse realtà, e considereremmo il sogno come consideriamo il risveglio. E infatti il sogno ci farebbe presso a poco lo stesso male della realtà. Ma i sogni sono tutti differenti e quello che si vede in essi è meno deciso di quel che si vede realmente a causa della continuità, la quale



IL VESTITO FIAMMANTE

Quando il cinema s'innalzò nei sentieri del parlato, l'occhio sensibile delle macchine da presa si trovarono costrette a captare le movenze scalmanate di molti attori di teatro. Ma poi, trascorsa l'infanzia della colonna sonora, il patetico tornò a riprendere con cura gelosa i suoi figli, davanti all'apparizione di semplici, schietti volti nati proprio per il cinema. In Italia, invece, (e in specie per le commedie di tipo « ungherese ») l'infanzia del parlato s'è prolungata a dismisura, assumendo, se le si potesse dare un volto, quello dei nani: una rete di rughe su di un volto mesprezzo. Nel 1930, d'altronde, le commedie comico sentimentali s'impadronirono di Melatti e di Viarisio, diedero l'inesauribile « via » alle più balorde variazioni intorno a un personaggio, che pian piano ha assunto le qualità d'un maschera senza mordente: il professionista di mezz'età, ricco e mondano. Vestito accuratamente, con un'eleganza non troppo rigorosa, anzi piuttosto fiammante, Viarisio seguita ad essere facilmente e stupidamente coinvolto in situazioni ed in equivoci di per betta marca borghese. Eccoli, nonostante le fustigazioni di Maccari e di Irene Brin, attendere ancora oggi su di un sedile meschino, che rende ancor più evidente lo stacco del suo atteggiamento da sportivo sedentario, armato dell'usuale sorriso scacciapensieri, che il « regista guardano » lo chiami ad agitarsi dinanzi alla paziente macchina da presa!

non è del resto così costante e uguale da non mutare bruscamente come avviene in viaggio. E allora si dice: mi sembra di sognare. E infatti la vita è un sogno un po' meno incostante ».

Il sogno realista può nuocere quanto la realtà allo stesso modo che certo realismo cinematografico presenterebbe un aspetto sociale e morale assai delicato. Ma la dialettica necessaria che caratterizza i film dei vari paesi — e in tal senso il cinema italiano sarebbe il più vicino ad una varietà di contenuti che non è poi la causa della mancanza di stile — è in grado di fornirci sogni non simili né analoghi. Il brusco mutare accosta il viaggio al sogno ed a questi il cinema. Se ne potrebbe dedurre una proporzione: viaggio sta a sogno come cinema sta a vita.

CROCE: « Intesa l'arte come estrinsecazione dell'arte, l'utilità e la moralità vi entrano di pieno diritto: col diritto cioè, che si ha nelle cose di casa propria... lasciamo le leghe per le misure legislative, e poi processi da promuovere contro l'arte immorale, agli ipocriti, agli ingenui e ai perdigiorno. Il giudizio estetico sul-

l'opera d'arte non ha che vedere con quella sulla moralità dell'artista in quanto uomo pratico, né coi provvedimenti da prendere perché le cose dell'arte non siano distratte, a fini malvagi, alieni dalla natura di essa, ch'è pure contemplazione teoretica ». Il ragionamento del filosofo idealista non fa una grinza. Di fronte ad esso il cinema sarebbe un po' come il caso giuridico che la legge non contempra esattamente. Certamente la critica cinematografica, anche se non più ridotta al mediocre tono di questi anni, non potrà mai esimersi da un relativo interesse pratico e morale dell'opera. Occorrerebbe allora che le opere, i film avessero oltre a un loro intrinseco valore morale, determinato dal fatto artistico, anche un presupposto morale. Con ciò non si vuol intendere solo religioso, etico o sociale ma forse tutti questi fattori uniti insieme. È pacifico che un'opera cinematografica di tale fatta, per essere sul piano dell'arte, sarebbe possibile soltanto in un mondo veramente « nuovo ». Nella cui auspicata attesa nessun cineasta nostrano sognerà — auguriamoci — di potersene stare con le mani in mano.

MAURIZIO BARENDSON

VADEMECUM DELL'ATTORE CINEMATOGRAFICO

Attore e personaggio

Il compito fondamentale dell'attore, tanto di teatro che di cinematografo, è la creazione di un personaggio pieno e vitale. Fin dall'inizio del suo lavoro, l'attore deve mettersi sulla via della comprensione e dell'acquisizione di questo personaggio intero addestrando se stesso, nelle prove per il teatro e nella cosiddetta preparazione per il film.

Il personaggio concepito da realizzare non è condizionato soltanto dai dati dell'opera scritta nella sua interezza, ma anche dalla natura dell'attore stesso, in quanto personalità definita. Tutti i problemi che egli deve, nella sua interpretazione, impersonare, non possono in alcun modo essere scissi dalla esistenza dell'attore in quanto individualità definita, coi suoi dati particolari di carattere e di cultura. Specialmente all'inizio del lavoro, questa relazione tra l'attore, in quanto individuo, e la forma da realizzare, è fortemente accentuata.

Perciò l'attività dell'attore, nella creazione del suo personaggio, è inevitabilmente duplice: il personaggio essendo, da un lato costituito dalla definitiva personalità dell'attore, in quanto individuo con tutte le sue personali caratteristiche, dall'altro dalla relazione di questa personalità colla richiesta comprensione e acquisizione del problema centrale dell'opera.

Perciò la creazione del personaggio da parte dell'attore non deve procedere attraverso l'esibizione meccanica di attributi non suoi, ma attraverso il superamento ideale nei suoi stessi attributi. La creazione si compie solo quando la serie data di movimenti interiori ed exteriori, richiesti dall'opera, saranno trovati, non attraverso una meccanica riproduzione delle parole, dei gesti e delle intonazioni dettate e suggerite, ma, dunque, attraverso il superamento di se stesso in quanto personalità reale.

Il processo di conquista di una organica unità formale costituisce l'essenza della tecnica dell'attore.

(Da *L'attore nel film* di Vsevolod I. Pudovkin. Ed. Bianco e Nero, 1939).



STANCHEZZA DI LILIA SILVI (E NOSTRA)

Se questo sbadiglio di Lilia Silvi provenisse da un'autentica noia, quella di essersi impigliata nella disutile rete delle adolescenze smorose e pepate, che da troppo tempo porta sullo schermo, dopo aver per lunghi anni, con le « birichinate », estasiato il pubblico del « Teatro della Fiaba », accoglieremmo con gioia la sua resipiscenza: una saviezza giunta in ritardo, che potrebbe tuttavia condurla su una strada più difficoltosa, sebbene più impegnativa, in ogni caso più giusta. Ma temiamo che lo sbadiglio a fior di labbra accompagnato dal gesto lezioso ed « educato » della mano leggermente adiposa, non rappresenti altro che un ulteriore segno, un naturale compiacimento, una distensione meccanica a voler restare nei sentieri aperti dalla « carezzevole monelleria » di Anny Ondra.

DIREZIONI DEL CINEMA ITALIANO

È possibile isolare, nell'ultima produzione italiana, varie correnti abbastanza indicative circa un gusto che si evolve verso una linea di dignità più conscia degli autentici problemi espressivi.

N. B. Non ci si lasci impressionare dalla reale esistenza dei nomi citati a commento delle fotografie: i personaggi sono immaginari. Qualsiasi riferimento alla vita reale è puramente casuale

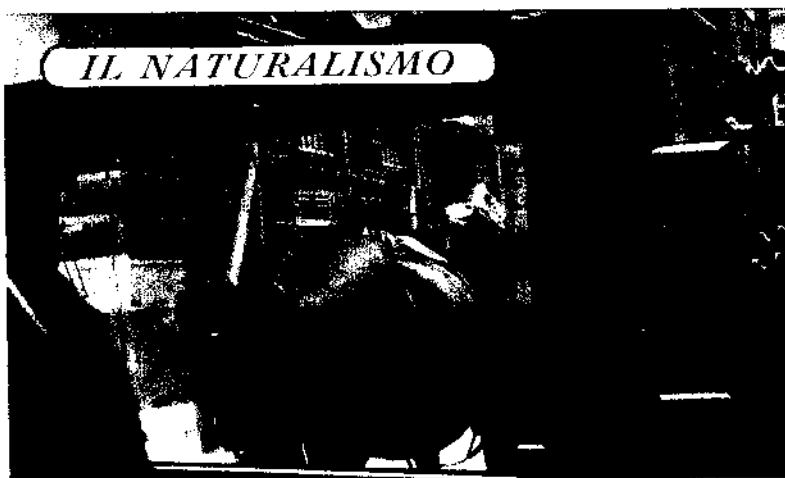
M. L.

IL FORMALISMO



Un cinema non soltanto in movimento ma anche in ascolto di sé, capace di interrogarsi sulla vera essenza del suo attore ideale.

IL NATURALISMO



Nulla di strano se incontreremo questa inquadratura in un film di Poggioli.



Un cinema non soltanto in movimento ma anche in ascolto di sé, capace di interrogarsi sulla vera essenza del suo attore ideale.

IL FILM MUSICALE



La funzione sviluppa l'organo, ovvero: come sarebbe ridotti tra questi film di Brignone & C.

IL VERISMO



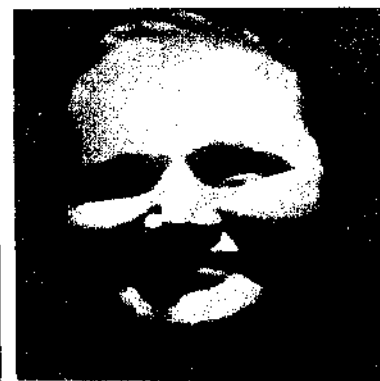
'I nostri sogni' ovvero 'La divina Clara deliziosamente sporca di carbone' ovvero 'Il verismo italiano'

IL COSTUME



Evidentemente i nostri 'puntuali' produttori udendo parlare di film di costume, credevano che ci si riferisse al costume da bagno. Quale tragico errore!

LA CRONACA



I critici dicono: 'In fondo Mattoli è un istintivo. Nei suoi film c'è tanta autobiografia'

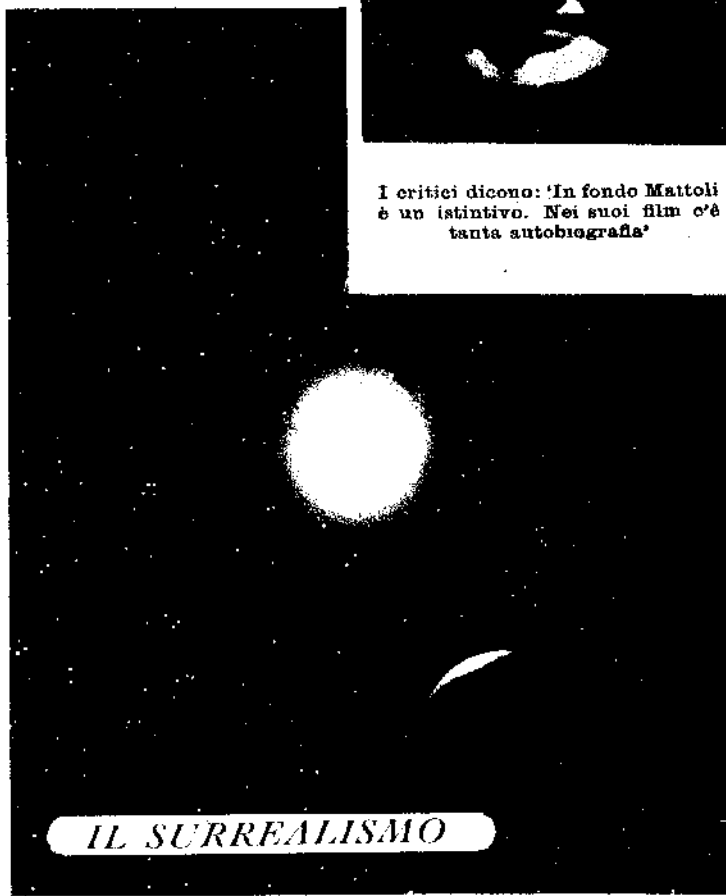


IL DECORATIVISMO



Nel segreto della notte, il Gran Pontefice Lattuada si alza furtivamente dal suo Telamo e si prostra, vergognoso come di un vizio segreto, davanti allo splendido simulacro della Dea Calligrafia

IL SURREALISMO



L'ambizione maggiore dei vari Metz, Siano, ecc. sarebbe quella di ambientare su questo sfondo i 'lo nvedi ncome nsei!' di Macario

UNA ESTETICA DEL CINEMA

«Tra parentesi, siete informato che Godwin scrisse a ritroso il suo *Caleb Williams*?». Dichiarò Edgar Poe, riportando questa nota (che Dickens aveva steso un rapporto a una analisi dell'americano su *Barnaby Rudge*) di non essere del tutto in accordo con la opinione di un totale *rovesciamento di racconto*, ma aggiunge che «l'autore di *Caleb Williams* era un artista troppo valente per non comprendere il beneficio derivabile da un procedimento almeno alquanto simile» (1).

A questo punto, proprio all'inizio della sua *Filosofia della composizione*, Poe innesta — e così possiamo anche chiamarlo — un rendiconto esatto della nascita del suo poemetto, *Il Corvo*: il rendiconto letterario, che è insieme una enunciazione di estetica nel senso acuto di una «filosofia della composizione», offre curiose coincidenze di procedimento strutturale con la generica estetica del cinema, così come si presenta a noi — panoramicamente — al di là delle singole estetiche e poetiche degli autori. Le quali, d'accordo, sono le sole che abbiano valore e possano fornire i termini per un giudizio critico; ma pure sottostanno a certe leggi e peculiarità nuove, visive, non diversamente che la pittura o la narrativa s'adeguano e derivano da leggi di necessaria consuetudine tecnica (prospettiva, punteggiatura). La poetica di Edgar Poe, in quanto è suscettibile di una intima trattazione e di un organismo quasi meccanico, matematico, è più che mai vicina a taluni motivi di tempo, di ritmo spaziale, di ricorrenze, di accostamenti che sono caratteristici del cinema. Ed è appunto del cinema, credo, che si possa affermare una estetica o poetica generale solo come una generica (cioè non valida in assoluto, per tutti) forma di *composizione*.

Abbandoniamo pure il concetto di *rovesciamento del racconto* in senso paradossale, completo, che esso può riferirsi con maggiore precisione solo ad alcuni casi (2) particolari: e seguiamo invece l'autore delle *Suggestions*, il quale — valicando egli pure i limiti di una arbitrarietà assolutistica — entra nel vivo del suo problema tecnico; appunto in quel problema che intendiamo avvicinare alla tecnica cinematografica. Di tutta la affermazione precedente, infatti, Edgar Poe accoglie il nucleo centrale, utile a stabilire certe concordanze e a dimostrare un assunto. Se per lui, tuttavia, la dimostrazione si inserisce in una concreta realtà raggiunta (*Il Corvo*) per noi si innesterà — con non minore suggestione — nella corrente generale dei presupposti narrativi del film, e sarà — al caso — avvalorata dagli esempi.

«Nulla è più chiaro che ogni intreccio, degno di questo nome, deve essere elaborato nel suo *dénouement* prima che si tenti di buttar giù qualche cosa con la penna. E solo col tener sempre presente che possiamo dare il suo indispensabile aspetto di coerenza, o di causalità ad un intreccio, facendo sì che gli incidenti e specialmente il tono tenda in tutti i punti allo sviluppo della nostra intenzione». Questa premessa generica può riferirsi al racconto — anche al film, quindi — in ogni suo aspetto: e notiamo, fra l'altro, come in Poe esista un tono *narrativo*

in Edgar Poe

della sua stessa poesia, concepita piuttosto come aggregato di interventi umani, e di attimi sospesi, momenti di pura sensazione fuori dello spazio. Mentre la pura sensazione è caratteristica di gran parte della poesia, specie moderna e contemporanea, *Il Corvo* possiede — e costantemente, ormai, ci riferiremo a questo esempio — un connesso problema narrativo: ecco perché, considerata la immissione di quegli attimi sospesi, di pura sensazione, potremmo anche giungere ad affermare, in Poe, la presenza di *primi piani* veramente al di fuori dello spazio, secondo la definizione di Balász, e di altri primi piani.

invece, legati strettamente allo spazio, cioè all'ambiente, all'atmosfera, diciamo pure alla *scenografia* (3). In fondo, tutte le poetiche con-

(3) Il verso:

Animale o uccello sul busto scolpito sopra la porta della sua stanza,

Con un nome come «Mai più»

può essere preso come esempio di «primo piano» fuori dello spazio: nonostante la relazione necessaria, intima, che intercorre fra il corvo e gli altri elementi (busto, porta, stanza) la figura ha un significato anche isolato, e di profondo isolamento simbolico, spirituale. Il verso, invece, *Squalido torvo e antico, vagante dalla spiaggia della notte*

è già più legato allo spazio, ai confini di una certa realtà: mentre il verso

Togli il tuo becco dal mio cuore, e toglila tua

figura dalla mia porta!

Disse il Corvo «Mai più»

è addirittura narrativo.



'Hæxon' (La stregoneria attraverso i secoli) di Benjamin Christiansen: due inquadrature nelle quali appare evidente la ricerca luministica e compositiva degli 'effetti'

(1) Le citazioni in lingua italiana sono desunte dalla traduzione di *Filosofia della composizione* che Luigi Bertì ha aggiunto alle *Suggestions* nel volumetto della collana «Lettere d'oggi».

(2) Molto a proposito, sebbene più nei confronti di una particolare forma di cinema (il film basato sulla tecnica del romanzo giallo), Umberto Barbaro ha dedicato — in *Film, soggetto e sceneggiatura* — un breve capitolo al cosiddetto rovesciamento del racconto (pagg. 66, 68): capitolo che ha, se mai, il difetto di essere solo informativo, di non estendere maggiormente la molla estetica come più vasta teoria degli effetti nei riguardi del film; e, infine, di non allargare gli esempi comprendendovi, poniamo, i nomi di Griffith e di Carné.

fluiscano tra loro e divengono, genericamente, una poetica: almeno sul piano di certa equivalenza di linguaggio. Si spiega dunque, nel nostro caso, la possibilità di avvicinare l'estetica compositiva di un Poe — proprio per gli elementi narrativi e scenografici della sua poesia — a quella del cinema. Poiché alla loro base si ritrova, in sostanza, una teoria degli effetti, è appunto dalla indagine del concetto di *effetto* che s'ha da prendere l'avvio critico dei mezzi espressivi. « Preferisco cominciare » — dice infatti Poe — « con la considerazione di un effetto... Avendo scelto un effetto anzitutto nuovo, e secondariamente profondo, passo a considerare se ciò può esser meglio ottenuto con l'accidente o col tono... dopo essermi guardato intorno (o piuttosto dentro di me) per trovare tali combinazioni d'eventi, o di tono, che meglio potranno aiutarmi nella costruzione dell'effetto ».

A questo punto è bene postillare la nota di Harbaro (sempre in *Film, soggetto e sceneggiatura*) a proposito di quella che egli chiama « disposizione della materia » e che determina i cosiddetti effetti. E si deve precisare quindi che è giusto, in linea di massima, il giudizio severo del Manzoni (*ils vivent à l'effet, il y vivent toujours*), come pure che « sorpresa ed emozione brutta non hanno, molto o poco, a che spartire con il valore artistico e che solo una mediocre e deterioro valutazione può appoggiare su di essi la qualità dell'opera »: ma tale concezione dipende anche direttamente dalla idea che noi ci facciamo, a priori, del termine *effetto*. Chè, in primo luogo, penso non si debba far coincidere la parola in questione con « sorpresa ed emozione brutta », e non si possano collimare i due fatti in senso assoluto: non è vero che gli effetti godano sempre di codesti caratteri e identità, e meglio sarebbe qui discorrere di una maggiore o minore banalità di effetti. Secondariamente, tutte le cadenze di prospettiva, di colore, di rima, di musicalità o punteggiatura possono bene considerarsi — in senso lato — effetti, in quanto ci procurano tutte, più o meno brutalmente, determinate sensazioni. La sensazione non è altro che effetto di qualcosa. Soprattutto in cinema l'effetto vive di una vita meglio appariscente, di una forma aperta: basti ricordare i brani significativi dei pochi classici del film, dove — oltre una unità generale del lavoro — si incontrano sequenze predominanti alla cui base esiste sempre un motivo forte, intenso, di effetto. Tutto ciò, chiarito l'equivoco di terminologia, ripropone nuova attenzione alle parole di Poe: il quale afferma appunto come anzitutto la scelta debba cadere su un effetto « nuovo », e in secondo luogo « profondo »: è ovvia, in proposito, la generica coincidenza del presupposto con il presupposto cinematografico. Nel film, il valore di taluni effetti dipende prima da una loro novità, e poi dalla loro profondità: profondità concettuale che, infine, potremmo anche mettere sullo stesso piano della novità, in quanto non avrebbe grande valore artistico un effetto (poniamo, la caduta dei meloni nella bottega del fruttivendolo in *MADAME SELLÉ DOCTEUR* di Pabst) cui non corrispondesse un significato armonicamente disposto con il resto della storia o della sequenza. È naturale, poi, che si possa giudicare come meno nuova una forma di effetti già in precedenza dichiarati da altri, anche se certi accostamenti rientrano magari assai bene nell'omogeneità del lavoro e indicano, al più, influenze reciproche di stile. Si potrà sempre dire, comunque, che il processo a Gypo Nolan descritto da John Ford in *THE INFORMER* era stato anticipato — nella sua essenza cinematografica, emotiva — da Lang in *M (Mörder)* o che la caduta delle palline nel negozio di chincaglieria in *QUAI DES BRUMES* si ricollega a quella pabstiana prima riportata.

Quello che conta, nel nostro discorso, è intanto lo scoprire certi motivi che sono appartenenti come *forma mentis* creativa alla personalità estetica di un autore e che possono confluire — spesso senza bisogno di modificazioni — nel fiume delle esperienze grammaticali-sintattiche dell'arte nuova. Il parallelismo, quindi, che stiamo operando fra *Il Corvo* in particolare (ma che è poi tutta la teoria dell'arte di Edgar Poe) e il

cinema in generale, deve intendersi come ricerca analogica non nel senso direzionale, discendente, dalla universalità alla particolarità, o nel senso ascendente inverso (potrebbe, infatti, trarre in inganno l'esame di un poemetto a confronto con una totale premessa poetica del film) ma proprio ed esclusivamente come *parallelo* di un eguale piano teorico: dove si vuole, appunto, far coincidere e sovrapporre il perno di due teoriche posizioni, anche se una è stata già applicata e vissuta sentimentalmente, e l'altra si enuncia allo stato vergine di conclusioni eguali e valide allo stesso modo per tutti i registi.

Sta di fatto che le idee di Edgar Poe sull'arte come composizione — da cui scaturisce quella sua filosofia compositiva — si adattano decisamente alle formulazioni di una estetica del cinema: questo non vuol dire che Poe sia uno scrittore (come taluni amerebbero affermare) cinematografico, ed è anzi cosa di molto più significativa che la sua filosofia del comporre possa calzare, a priori, i manichini dell'ossatura visiva: a priori, senza cioè ottenere in corso di durata eguali o pertinenti i risultati filmici. La poesia si vale delle parole, dei versi, e il film delle immagini, delle sequenze: le mete sono diverse: mete di linguaggio, né potrebbero essere eguali. Ma importa constatare, al contrario, certa logica meccanicistica cui — in entrambe le forme d'arte — è concesso di raggiungere effetti e dimostrazioni. Quando Poe sostiene, e con piena giustezza di vedute, che « una lunga poesia è, in realtà, semplicemente una successione di poesie brevi, cioè di brevi effetti poetici » sostiene inevitabilmente — per noi — anche la caratteristica del film: in cui non tutto può essere sul medesimo livello di intensità o poeticità, e solo alcune sequenze costituiscono profondi eccitamenti estetici, mentre il resto è legame — armonico e coerente fin che si vuole — ma pur sempre legame. Ora, poiché l'autore afferma che la poesia richiede unità assoluta, e necessariamente la vera poesia deve essere breve (sappiamo come, per lui, il PARADISO PERDUTO fosse, almeno nella metà, *prosa*) ne consegue che soltanto in certe specie di componimenti il limite di lunghezza può venir sorpassato senza danno: ragione, questa, che fa citare a Poe — quale esempio — il ROBINSON CRUSOE. E ne consegue anche, rigorosamente, che il film è assai più vicino alla prosa che alla poesia. « L'ampiezza d'una poesia » dice Poe « può esser portata ad avere una relazione matematica col suo valore ». Ma questa *relazione matematica* degli elementi non è anche, spesso, una caratteristica dote del cinema? Lo stacco, il taglio, il montaggio insomma non dipendono per tale matematicità? Gli è che, delle molte opinioni sulla essenza del film, per cui taluni amano accostarlo alla poesia e altri alla narrativa, la verità sta nel mezzo: ed anche questo è un « mezzo » di nuova, totale originalità. Infatti, se prima abbiamo parlato di film in cui solo alcune sequenze raggiungono profondi eccitamenti estetici (e questo è il film, in generale) vi sono pure le eccezioni contraddittorie: GIOVANNA D'ARCO di Dreyer, ad esempio, è tutta su un piano di matematiche relazioni, tutta egualmente coerente ed emotiva, tutta inattaccabile dal punto di vista della coerenza positiva — non una sola inquadratura può essergli tolta senza creare danno estetico di armonia. Eppure, anche se così costituito, è film e non poesia: poeticità e non brismo, in quanto il linguaggio raggiunto — pure procedendo da basi matematiche di affinità a priori — è ancora un altro linguaggio che la poesia o la prosa. Il film, tutt'al più, lo si può paragonare — sotto la luce di queste considerazioni di accostamento — a un poemetto di prosa. Quasi mai conciso ed essenziale in tutte le sue parti come la vera poesia, ma neppure prolisso o deliberatamente privo di limiti unitari come il romanzo.

A proposito de *Il Corvo*, l'autore discorre di ricerche e di ottenute determinazioni intorno a *lunghezza, spazio, tono*: ora, la lunghezza, lo spazio, il tono della poesia non sono lunghezza, spazio e tono del film, e ne costituiscono — tuttavia — i motivi informatori della unità. La loro ricerca e determinazione deve necessariamente essere svolta dal suo autore, anche se è lecito dire che dei tre fattori, l'ultimo può già

accogliersi in sede di sceneggiatura dove si intende *tono* ideale, chè la vera realtà di *tono* meglio si enuncia, spesso, nella coerenza della fotografia: in quanto la fotografia, nel film, trascende la meccanicità di ripresa e coinvolge tutto un sistema di rapporti di *peso atmosferico, visuale*, mentre lo *spazio* viene solo effettivamente determinato dalla ripresa, e la *lunghezza* è compito intuitivo del taglio, del montaggio. Quindi, la induzione che Poe diceva di compiere *dopo* aver determinato questi tre elementi, al fine di ottenere « qualche perno sul quale l'intera struttura potesse girare » è valida anche per il cinema, ma deve, se mai, essere compiuta *prima*: nel film, il cosiddetto *refrain* (che è appunto il perno individuato da Poe come *effetto o trovata*) può essere preso come tema ricorrente, come *leit motiv*, ma già in un primo tempo di intuizione e previsione generale, deve attuarsi e concretarsi come idea: il *leit motiv* stabilisce, ove opportunamente usato, una parabola efficace emotiva. Particolarità del cinema, nei confronti della poesia (cioè dei versi, delle parole) è la vasta possibilità di allargare il concetto di *refrain*: onde avremo *leit motiv* tanto di parola come di materiale plastico (la *spilla* che Valentino regala ad ogni ragazza in *LE JOUR SE LEVE* di Carné è un *materiale plastico ricorrente* di musica, se non addirittura di sequenze. L'effetto del *refrain*, che Poe scopre quale motivo di universalità, dipende dalla « forza della monotonia », dunque: e anche in film è la monotonia della ripetizione che rafforza un concetto oppure lo rende, agli occhi stessi dello spettatore, monotono; secondo, propriamente, le intenzioni del suo autore. È chiaro, poi, che sempre nuovi effetti si possono produrre « variando l'applicazione del *refrain* ». Ove la applicazione sia ripetutamente variata, conclude Poe, è chiaro anche che il *refrain* deve essere breve, « perché sarebbe stata difficoltà insormontabile nelle frequenti variazioni. L'applicazione per ogni frase lunga. In proporzione alla brevità della frase dovrebbe, naturalmente, essere la facilità della variazione ». La legge vale anche per la natura compositiva del film, che è natura di problema ritmico, metrico. Vediamo infatti come in *Le jour se leve* il *refrain* della spilla cada ritmicamente a lunghe scadenze, in quanto viene *applicato* a sequenze (frasi) lunghe, lente, e non brevi, veloci: anche qui, insomma non vi è facilità di applicazione, poiché la facilità di applicazione esige variazioni frequenti.

Il cinema, pertanto, si svincola da certe dipendenze che potrebbero essere peculiari della poesia: « essendomi posto in mente di adottare un *refrain*, la divisione della poesia in strofe era naturalmente un corollario » (Poe), « e il *refrain* doveva formare la chiusa di ciascuna strofa ». Nel film, se si fa coincidere *strofa* con *sequenza*, la sequenza non è affatto un corollario del *refrain*, e il *refrain* non ha l'obbligo (genericamente costruttivo) di formare la chiusa di ciascuna sequenza. Un nuovo punto di contatto, invece, si determina in rapporto a quelli che Poe chiama *desideratum*, e — cioè — quasi necessità di procedimento logico, continuativo: il *pretesto*, dunque, per l'uso del *refrain*. La ricerca della « ragione sufficientemente plausibile per la sua continua ripetizione » può condurre a scoperte di particolari esigenze, come taluni interventi non propriamente reali o umani. In Poe è un *corvo* che dà il tono e la monotonia del *refrain*: in *LA DAME DI PICCHÉ* di Ozeq, è una voce esterna, *fuori campo*, che assolve la funzione di eccitamento incosciente. In sostanza, il « *ma più* » del corvo in Poe corrisponde al « *tre-sette-asso* » della voce concitata di Ozeq. Tutti e due sono elementi che esprimono il carattere non variabile, eterno, di posizioni esasperate, sono, in fondo, due sintomi e posizioni di destino.

È ancora quando Poe si domanda, a fine della sua costruzione « di tutti gli argomenti malinconici, quale secondo il concetto universale dell'umanità, è il più malinconico? » egli si pone una ricerca di *materiale plastico*. Questo materiale plastico risulta determinante, poiché fondamentale per raggiungere un effetto, un'allusione: come, in cinema (e anche in letteratura, del resto), quando Renoir sceglie — per definire l'aria immorale dello stanzino di NANA — che-



Una particolare sensibilità alla Poe informa gran parte del 'Vampyr' di Dreyer

menti come il pertine unto e sporco del tavolo di toilette, e con questo dettaglio provoca un senso di ripugnanza. Originalità della scelta e funzionalità della scelta, che in cinema si valgono di massime possibilità a causa della diretta visione degli oggetti.

La *combinazione* posteriore degli elementi, cui Poe accenna, è tanto per lui come per il regista una opportunità e contingenza che può definirsi: «effetto della variazione d'applicazione»: e si intende che, anche nel film, vale «stabilire prima nella mente il clima», cioè il punto esatto in cui far cadere il materiale plastico una volta che questo sia stato scelto e determinato. La giusta cadenza, infatti, dà il più forte risalto agli oggetti prescelti.

Esiste, conseguentemente, una *versificazione* (4) del film: che è problema e risultato di ritmo, di metraggio. E nel corso di tale costruzione, vale benissimo il principio della filosofia compositiva, personale, di Poe; estensibile pure a temperamenti analoghi, e cioè: «il fatto sta che l'originalità non è per nulla, come alcuni credono, materia d'impulso o d'intuizione. In genere essa deve essere elaboratamente cercata, per essere trovata, e, benché merito positivo della più alta specie, essa richiede meno invenzione che negazione nel suo conseguimento». Esatto: ché, in armonia con questa teorica (in verità solo del tutto valida per Edgar Poe, e il suo modo di *raccontare* a sorpresa — diciamo pure alla Griffith) il problema filmico è soprattutto *misura e scelta*, taglio, montaggio, e può, volendo, rientrare in precisazioni di metrica coincidente con quella della poesia (5).

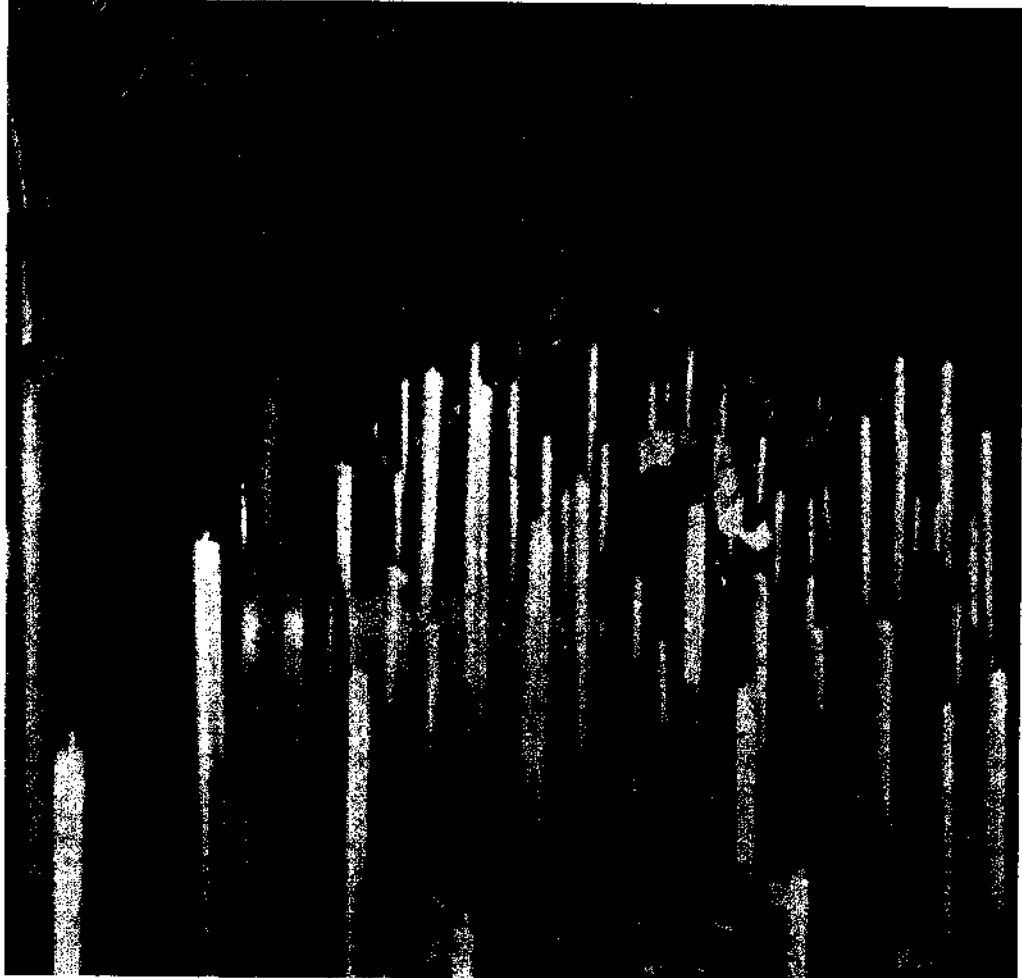
Strofa come sequenza: e come «tutta l'originalità del *Corvo*» «consiste nella loro *combinazione nella strofa*» (quel loro si riferisce ai versi) così tutta l'originalità del film consiste nella combinazione delle inquadrature negli attacchi e degli attacchi nelle sequenze. Tutta l'originalità del film, insomma, consiste nella combinazione dei pezzi di montaggio. Il che, avvalorando certa teoria — quella di *Film e fonofilm* — ci fa

(4) Per *versificazione* del film, intendiamo versificazione nel senso *orizzontale* e non *verticale*, all'uso poetico. Cosa, del resto, già efficacemente distinta e propugnata in *Poesia e poeticità delle immagini* da Glauco Viazzi (in *Invito alla immagini*, FATEGGIA, 1943).

(5) Vedi in proposito, *Narrazione letteraria e narrazione cinematografica* di Svatopluk Jezek in «Invito alle Immagini» (FATEGGIA, 1943): articolo che si può solo accogliere con molte riserve.

luzione integrale dei suoi elementi: scelta del luogo, e scelta dello spazio, «Decisi quindi di collocare l'amante nella sua stanza — in una stanza resagli sacra dai ricordi di lei che l'aveva frequentata»: non è questo, dunque, il primo atto (cioè anche l'ultimo, conclusivo) del regista che deve portare tutti i fattori concomitanti ad una *totale* fusione? La scenografia, elemento aggiunto ed estrema necessità del raggiungimento di effetti, avvalorata visivamente — in cinema

— il nucleo completo delle somme desunte: la scenografia è il materiale plastico costante del film. Ed ecco, ancora, in Poe, un preludio a quella che potremmo chiamare *logica delle appurazioni*: «feci che la notte fosse tempestosa, prima per giustificare il fatto che il corvo cerchi d'entrare, e in secondo luogo, per l'effetto di contrasto con la serenità (materiale) dentro la stanza. Feci pure che l'uccello si posasse sul busto di Pallade, pure per l'effetto di contrasto fra il marmo e le penne del corvo...». Anche queste ultime ragioni della determinazione di effetti sono direttamente proporzionali e valide alla generica impostazione compositiva, alla logica intima della costruzione filmica, specie la seconda intuizione (quella del corvo nero e del marmo bianco) che nella stessa poesia non sarà mai tanto efficace quanto potrebbe esserlo nei contrasti visivi di ombra e di luce. Come è chiaro, la intuizione di Poe, in questo punto, precorre forme di accostamenti cui solo il cinematografo concede una piena possibilità espressiva. Così si dica per la *forza di contrasto* di cui il poeta dichiara che si valse verso la metà della poesia, che può esser preso ad esempio di vero e proprio *montaggio* di elementi, per contrasto. Ma Poe aggiunge anche di aver operato in questo senso per tentare «di approfondire l'effetto finale»: e ciò che in poesia rimane soltanto un *tentativo* di piena *espressione*, in cinema acquista veramente valore di completezza: si veda l'effetto in Carné (*LE JOUR SE LEVE*) quando, nel colloquio con Francesco (Jean Gabin) e Valentino (Jules Berry), entra d'improvviso il suono di una trombeta ad accrescere ed acutizzare il finale della discussione.



'Les Trois Lumieres' di Fritz Lang

In quanto alla scenografia ed alle sue funzioni, l'una cosa e l'altra si ritrovano in talune richieste formulate da Poe nel momento logico, costruttivo, del premetto: « due cose si richiedono invariabilmente — prima, una certa complessità, o più propriamente, un certo adattamento; e in secondo luogo una certa suggestività — una corrente sottomarina di significato, per quanto indefinita ». Non si può, meglio, che riunire i due termini, complessità e suggestività, in una sola parola: scenografia. E a questa si può di conseguenza applicare — interamente — la idea conclusiva del poeta (che egli intendeva riferire solo alla suggestività): « è quest'ultima, specialmente, che conferisce all'opera d'arte tanta di quella ricchezza che noi troppo amiamo confondere con l'ideale ». Dove il tentativo di precisare più opportunamente e con maggior rigore il carattere non troppo ideale (in senso metafisico) delle fusioni di tutti i motivi componenti, si dimostra valido a identificarsi proprio con il concetto di scenografia.

A questo punto, il *dénouement* è compiuto, e la costruzione ha veramente la sua fine. Per Edgar Poe, nel *Corvo*, è un ultimo effetto — conclusivo — che chiude il fatto nella cornice dell'atmosfera e dei rapporti creati antecedentemente: la parola *nevermore*, calata in un totale raggruppamento di parti. Così in Carné (*LE JOUR SE LEVE*) — che ricordiamo sempre come uno dei più validi e coscienti interpreti della scenografia — è un ultimo effetto che chiude la vicenda: il trillo della sveglia, accanto al cadavere del personaggio, nella stanza che è stata l'atmosfera viva della tragedia e che è densa di tutti i motivi in precedenza enunciati; e vicino, tra il fumo della bomba a gas, l'orsacchiotto di pezza. L'impressione è *riassuntiva*, diremmo, e *totale*: appunto come l'impressione suscitata da gli ultimi versi de *Il Corvo*.

E il Corvo, mai muovendo l'ali, posa ancora,
[posa ancora,
Sul pallido busto di Pallade sulla porta della mia stanza;

Se si dovessero interpretare i piani di somiglianza, diremmo anche che c'è motivo — ormai — di analogia fra il *posa ancora, posa ancora* e l'altro senso di immobilità creato da Carné nella stanza di Francesco, come fra il materiale plastico ricorrente per l'ultima volta, decisivo quindi, del *pallido busto di Pallade* e l'orsacchiotto, tanto caro al protagonista. Anche il *dénouement* di Poe, è chiaro, sembra precorrere — per la sua ragione compositiva — la composizione degli effetti nel film. E in realtà, sia l'una che l'altra conclusione (quella del corvo e di *LE JOUR SE LEVE*), affidandosi ad una eguale premessa logica davvero « dispongono la mente a cercare una morale in tutto quanto è stato narrato prima ». Non che i due *dénouements* abbiano significato di eguaglianza assoluta nel senso della costruzione: noi abbiamo solo proceduto, in verità, a mettere in luce particolari accostamenti e a rivelare gli aspetti più interessanti delle coincidenze scoperte attraverso l'analisi (6). In fondo, tutte le parti che sono, al di fuori dei *punti di contatto* esaminati, riconfermano il valore indipendente di due forme d'arte: e si trovano a divergere, appunto, nella direzione di una propria originalità.

GUIDO GUERRASIO

(6) Nel senso degli avvicinamenti da noi formulati, potrebbe essere esaminato con efficacia il rapporto col cinema della estetica di Paul Valéry. Cosa, questa, che determinerebbe concetti sull'arte come opinioni di sola costruzione, cioè momento logico; noi pertanto siamo lontani da tale prospettiva in senso assoluto. Non la pura intuizione, ma neppure la sola costruzione, quasi matematica; se mai, prima il momento intuitivo e poi il momento logico, di organizzazione della materia, di equilibrio di rapporti colti attraverso lo stile costruito. Anche per il cinema, quindi, crediamo nella esistenza di queste due fasi progressive.

IL FILM DIDATTICO

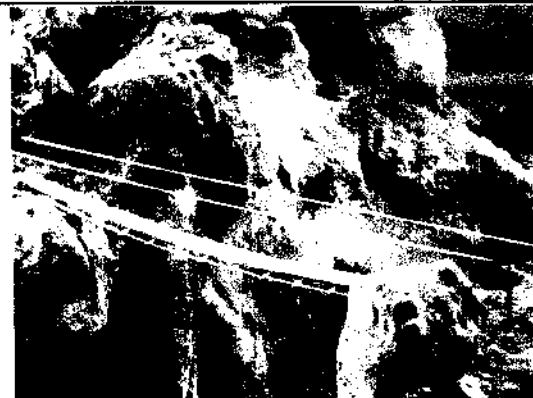
LA PAROLA DI UN TECNICO

Il film didattico, di cui si sente assoluta necessità, è in via di lento sviluppo. Ci troviamo, perciò, di fronte ad un campo vastissimo, assolutamente inesplorato. Tralasciamo ogni illusione, per riconoscere la proporzione verificatasi fra progetti, studi, articoli, chiacchiere, da una parte, e realizzazioni concrete dall'altra: si tratta forse di un rapporto di roto contro 1. Non vogliamo prescrivere all'inferno il misterioso farinaccio che risolverà subito il malanno, né intendiamo atteggiarci per un istante a critici inesorabili nei confronti di quel poco che si è fatto, pur sempre degno di ogni considerazione. Conoscendo le grandi difficoltà che hanno impedito il rapido sviluppo di questa importante branca del cinematografo e l'interessamento dei ministeri competenti per l'evoluzione della scuola e del livello culturale delle masse, siamo certi di veder appanata ogni difficoltà e procedere speditamente questo nuovo importante mezzo di diffusione della cultura tecnica e professionale. L'insegnamento a mezzo del cinema non ha limitazioni. Esso è estensibilissimo ai rami più svariati ed impensati delle conoscenze umane. La scarsa produzione didattica che finora abbiamo vista, se mentalmente rievocata, basta ad offrire un quadro generale schematico delle possibilità del film di carattere scolastico, indispensabile a chi si accinge alla creazione di un copione.

Qui sembrerà di essere nell'assurdo; eppure non è così! Anche il film didattico vuole il suo copione. Dunque, ricordando ciò che abbiamo finora veduto in proiezione, diciamo che il film didattico deve avvalersi di tutte contemporaneamente, o di alcune tra le particolari riprese cinematografiche note, e cioè: ripresa normale in esterni o all'interno (anche qui, campi lunghi, primi piani, primissimi piani), riprese al microscopio, al telescopio, riprese radiografiche, modellini meccanizzati, ripresa a velocità normale od a velocità moltiplicata e supermoltiplicata, ripresa a velocità ridotta o a fotogramma, ripresa di disegni animati, ecc.

Questa semplice enunciazione, sta a dimostrare quanto efficace sia l'accoppiamento di questi vari tipi di riprese, per riuscire ad esprimere in materia assolutamente completa e concreta, un qualunque concetto, con particolare riguardo, naturalmente, a materie di indole tecnica.

Noi intendiamo dare alla parte visiva del cinematografo il posto d'onore, ma a questo



Modellino di passerella da montagna dal film 'Mezzi di circostanza per superare ostacoli'

affianchiamo il « sonoro » affidandogli un ruolo complementare, mediante l'accoppiamento sincrono alla scena di un appropriato commento parlato.

Questo, non deve avere la forma della conferenza e neppure quella della dotta lezione d'aula, ma soltanto un carattere, strettamente funzionale, sintetico, scevro di retorica.

E qui, quanto mai opportuno, osservare che il cinematografo, pur essendo così espressivo per merito soprattutto delle sue facoltà figurative, rimane sempre visione rapida e fugace, onde suo compito essenziale è solo quello di aprire la mente dello spettatore od allievo alla assimilazione di figure basilari, schemi e procedimenti di importanza assoluta e non di noiose nomenclature, superflui particolari, inutili definizioni.

« Il parlato » deve servire a commentare « la scena » ove è necessario, dando luogo a pause quando questa riesca da sola ad esprimersi eloquentemente.

Anche il film didattico, come avviene per la produzione teatrale e documentaria, deve conservare la sua veste artistica.

Insegnanti e tecnici che partecipano alla elaborazione del soggetto devono portare ogni loro attenzione, al fine di conciliare le esigenze didattiche, ai canoni della tecnica di questa nuova e nobile arte.

La musica, possiamo assicurarvi, se accuratamente scelta ed opportunamente dosata, serve a creare ed a mantenere alla proiezione del film quell'atmosfera allertante capace di incidere sul risultato totale, e cioè: *efficacia didattica - benefica divulgazione*. Per la sana divulgazione del film didattico, si impone la necessità dell'intima intelligente collaborazione, fra l'insegnante creatore del soggetto, ed il gruppo dei tecnici, i cui rapporti, anche nei confronti dei valori del film, scienza e tecnica, devono essere oltremodo conciliativi.

Dopo questa modesta esposizione non rimane che augurare un più rapido e completo sviluppo alla cinematografia didattica in tutti i rami dell'insegnamento, secondo l'esempio di questo buon seme, che abilmente gettato, già fecondato, produce ottimi frutti.

G. F.

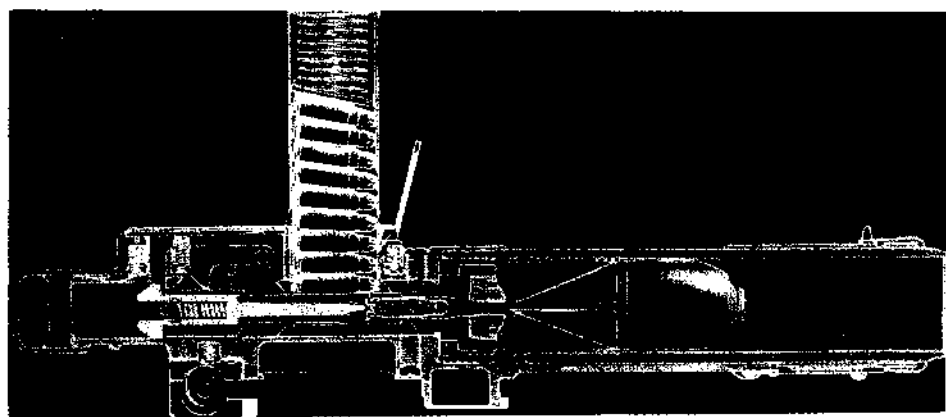


Grafico del film 'Il mortaio da 45' (Le fotografie si riferiscono a due film prodotti dall'Ufficio Addestramento dello S. M. del R. E.)

CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 166)

15° PUNTATA

I DUE primi film di qualche interesse e degni di attenzione per il modo con cui erano applicati all'immagine suono e parola, sono rispettivamente per l'Europa e per l'America: DER BLAUE ENGEL (*L'angelo azzurro*) di Joseph von Sternberg e LONESOME (*Primo amore*) di Paul Fejos.

Quantunque Paul Fejos, come si vedrà anche dai seguenti film, sia un regista del tutto legato alla tecnica del muto, col far vedere quasi sempre la sorgente del suono (vedi MARIE, LEGENDE HONGROISE, 1933) dimostra in LONESOME la funzione del suono: come cioè un motivo musicale possa costituire il *deus ex machina*; sia, insomma, risolutivo. Quanto all'ANGELO AZZURRO, non è tanto per le canzoni cantate da Marlene Dietrich, che il film acquista valore nei riguardi del sonoro, quanto piuttosto dall'aver il regista appoggiato una soluzione drammatica ad un effetto sonoro: il famoso chicchirichì, che il professore, rovinata la propria vita per causa di una canzonettista, è costretto a riprodurre in veste di pagliaccio, in una esibizione nella sua città, davanti a coloro che un tempo lo conoscevano e lo rispettavano come persona autorevole; con l'applicazione del suono, con il contrappunto tra immagine e dialogo, oltre che con le interpretazioni scenografiche a lui proprie. Joseph von Sternberg raggiunge in quest'opera il suo equilibrio. Le opere successive, fino allo stupefacente THE DEVIL IS A WOMAN (*Capriccio spagnolo*) si rifaranno tutte più o meno al modo di questa.

Il primo film sonoro di King Vidor è HALLELUJAH! in cui sorprendenti risultati sono ottenuti per il contrappunto tra sonoro e immagine; si noti, fra tutti, quell'incalzare dell'inseguitore sull'acqua, il ritmo esasperante del passo. Ma oltre a ciò (perché non si deve valutare un film soltanto per gli effetti sonori) HALLELUJAH! propone un ambiente del tutto originale e caratteristico, quello dei negri, e il dramma derivato dalla loro questione religiosa, ancorché non abbia prodotto un film cui sia arriso successo commerciale, ha permesso al regista di creare un'opera in cui, più che altrove, si rivela una potente personalità di uomo di cinema.

Il Dupont di SALTO MORTALE (1930) e di CAPE FORLORN (*Fortunale sulla scogliera*, 1931) è sempre lo stesso di VARIÉTÉ. Nel dosare le soluzioni del suono e del parlato, nel ritmarne i motivi, è la stessa efficacia, lo stesso scrupolo che nel film del '25. La storia di SALTO MORTALE è analoga press'a poco a quella di VARIÉTÉ. Come in questo film E. A. Dupont aveva dimostrato la funzionalità dei movimenti di macchina, oltre che di ogni mezzo espressivo del cinematografo, così nei due film sonori egli sa valersi, per raggiungere l'emotività, del grido stridente che fa il trapezio nel suo moto, dei rintocchi che fa il faro nel suo giro, e in genere di tutti i rumori, suoni, parole, con puntuale efficacia.

La musica, come elemento intrinseco all'azione, non di accompagnamento, entra in modo mirabile ne LA CHIENNE (1931) di Jean Renoir, il quale, con quest'opera, dà il via alla corrente del realismo francese. La regia è incisiva, l'uso dei mezzi espressivi risulta meditato; l'asincronismo inteso come contrasto di contenuto, tra immagine e suono (mentre la donna viene uccisa, suonatori ambulanti proseguono indifferenti la loro musica, mentre l'impiegato diletta pittore in contrasto con la moglie

si sta facendo la barba, una ragazzina presso una finestra della casa di fronte suona serenamente il pianoforte, ecc.) fa una delle sue prime e più espressive apparizioni. Ma soprattutto spicca la personalità del regista, risaltano i suoi modi, il suo stile, che opere successive — e sopra

tutte LA GRANDE ILLUSION (1937) e LA BÊTE HUMAINE — valranno a confermare.

Un efficace contributo al cinema sonoro dà G. W. Pabst con KAMERASCHAFT (*La tragedia della nazione*, 1931), in cui è narrato un fatto di cronaca, senza attori, e interpretato dal regista con incisivo senso d'commentario. La musica di accompagnamento o di commento, che dir si voglia, è del tutto assente. Soltanto i rumori, poche frasi (dette in due lingue: tedesco e francese, secondo che lo richiedono i personaggi, alcuni tedeschi altri francesi) e soprattutto le pause di silenzio, valgono a dare l'atmosfera. Pabst si mantiene sempre nell'ambito dei registi più quotati e nei suoi film si nota sempre non tanto una analogia nella scelta dei soggetti o degli ambienti, una uniformità contenutistica, dunque, bensì nella diversa interpretazione di ambienti e di vicende, la stessa potenza stilistica, la stessa incisività nell'interpretarli, in una assidua ricerca dell'essenziale, del modo più importante per darne il tono: ATLANTIDE (1931), il precedente BREIGROSCHENOPER O L'OPERA DE QUAT' SOUS, DON QUIXOTE, MADEMOISELLE DOCTEUR, SHANGHAI.

La musica di commento entrerà più tardi nel cinema. Raggiunta la possibilità di dar suoni e rumori naturali, di far udire le voci degli attori, non si vuol certo fare un passo indietro, col commentare musicalmente una azione. Entrano in funzione, invece, naturalmente, il canto e la musica intrinseca. Ora, le cine-riviste americane, in cui più che la personalità del regista acquista significato quella del coreografo, non sono, ovviamente, autentico cinema, quantunque in taluna (GOLD DIGGERS OF 1933 per es.) sia riconoscibile in qualche sequenza la intenzione del coreografo (Busby Berkeley) di creare una composizione visivo-musicale, non attuabile su un palcoscenico.

Nell'ambito del film musicale meritano piuttosto attenzione gli esperimenti ritmico-figurativi di un Wilhelm Thiele nelle sue cineoperette, i film di Ernst Lubitsch, quantunque improntati ad una leziosità tutta esteriore, e in altro campo, gli astratti di Oskar Fischinger. Ma sopra tutti emerge René Clair, nelle cui opere si rivela, oltre che l'abilità inventiva del tecnico, la personalità creatrice dell'artista.

SOUS LES TOITS DE PARIS (1930) è uno dei primi film sonori. Clair vi accosta al nuovo ritrovato con una scrupolosità straordinaria, con cautela. Qui la musica è quella delle canzonette che i personaggi cantano per le strade di Parigi; ha una funzione, ma specificamente non entra nella compagine ritmica del film. Il che avviene, invece, in modo assolutamente geniale, in LE MILLION (1931) e soprattutto in À NOUS LA LIBERTÉ (1932). In quest'opera si completa la personalità di Clair, il quale dimostra un suo proprio stile, oltre che la preferenza per certi motivi ricorrenti nelle sue opere: sia pure superficiali, il movimento o l'atteggiamento di un personaggio, certi surrealisti, una specifica bonarietà sentimentale del racconto, e in particolare uno squisito senso di umorismo. QUATORZE JUILLET (*Per le vie di Parigi*, 1933) riprende i motivi del primo.

A questo tono si è rifatto parzialmente Augusto Genina con PRIX DE BEAUTÉ (*Miss Europa*, 1930) e LES AMOURS DE MINUIT (1931); due tra i primi film sonori realizzati in Francia. In Italia è Amleto Palermi che con la VECCHIA SIGNORA (1931) produce la prima opera in cui la musica sia applicata non come pedissequo commento, bensì in funzione dell'immagine e in contrappunto con questa.

Il parlato riesce assai meno che il suono o la musica ad assumere una funzione cinematografica. Il dialogo è spesso concepito e realizzato teatralmente. Fin tanto che non interviene Robert Mamoulian con CITY STREETS (1931) a mostrare altre figure in luogo delle persone che parlano, a indicare con il parlato evocativo una nuova applicazione di questo mezzo. In genere tutti i film di Mamoulian, ma soprattutto i primi, come, oltre al citato, DR. JEKYLL AND MR. HYDE e LOVE ME TONIGHT rivelano nel regista qualità di interpretazione ritmica del cinema.

A volte fra teatro e cinematografo nascono in America contaminazioni cosiddette felici: si tratta di film in cui il regista ha più che altro la



'La grande illusion' di Renoir



raccoltà di primo spettatore, in cui, cioè, non tanto risorse di ordine stilistico sono da annoverare, quanto piuttosto un modo piacevole di interpretare il costume del nostro tempo. Fra i registi che più degli altri hanno saputo dare, oltre che un contributo tecnico di abilità, una impronta personale, sono Frank Capra con *IT HAPPENED ONE NIGHT* (1934) e Gregory La Cava con *MY MAN GODFREY* (1936).

Ma, tra i film basati sul dialogo, merita peraltro speciale attenzione *CRIME WITHOUT PASSION* (1934) di Ben Hecht e Charles Mac Arthur, un'opera in cui si fa largo uso del dialogo rievocato, ovvero del sonoro sovrimpresso.

Nell'ambito dei film storici e in costume, che tanta parte hanno avuto nella industria cinematografica, più che *THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII* (1933) di Alexander Korda, al quale si deve peraltro il merito e il demerito di averne iniziata una nuova serie, è degno di attenzione particolare *LA KERMESSÉ HEROÏQUE* (1935) di Jacques Feyder. È un'opera cinematografica questa, che si rifà una volta tanto intelligentemente e non grossolanamente ai dipinti di un cospicuo pittore (Bruegel nel caso specifico), e nello stesso tempo ricca di gusto che non cade in leziosaggine. Il sonoro ha avviato al cinematografo gente di teatro. Il risultato più efficace è stato dato da Leonline Sagan con *MÄCHEN IN UNIFORM*. Poi la Sagan, dopo un altro film, non è più tornata al cinema, alla cui storia ha lasciato solo un'opera tanto singolare. Qui, soprattutto in quella scala su cui sale la protagonista nel finale, sarebbe possibile istituire, a chi avesse voglia di far confronti, di stabilire paragoni e rapporti, una questione sulle relazioni tra cinema e architettura.

Se il cinema sonoro ha contribuito al film musicale, ad un certo punto non sono mancati i film sulle vite dei musicisti. Ed ecco *LEISE FLEHEN MEINE LIEDER* (*Angeli senza Paradiso*, 1933) il cui grande successo commerciale ha indotto i produttori a proseguire la serie. Ma il suo regista, Willi Forst, lo preferiamo in altre opere, quali *MAZURKA* (1935) in cui non noti motivi musicali schubertiani, bensì un'adeguata applicazione di spicillici mezzi espressivi, denota in Forst una squisita sensibilità, purtroppo abbandonata in seguito a cose più facili o troppo facili o soltanto leziose. Se il sonoro ha portato il cinematografo ancora più in interni, spesso inutilmente sontuosi, non sono mancati quei registi, i quali, rifacendosi di necessità a modi del cinema silenzioso, hanno pensato di ambientare i loro film all'aria aperta. Alcuni esempi tipici: *MAN OF ARAN* (1934) di Robert Flaherty e *EKSTASE* (1934) di Gustav Machaty, *OUR DAILY BREAD*

(1934) di King Vidor. Ma in questi ultimi tempi altri ha ripreso vecchi motivi: il film western è stato sentito da John Ford in *STAGECOACH* (*Ombre rosse*, 1940). Si può dire che Ford, il quale ha al suo attivo, tra l'altro: *THE INFORMER* e *THE LOST PATROL*, rappresenta con Vidor la tradizione più genuina del cinema americano.

La figura del regista è venuta in primo piano anche presso il pubblico meno assuefatto ai misteri del cinema, nel periodo di ripresa del cinema francese. Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier (la cui opera più interessante resta probabilmente *POIL DE CAROTTE*, che è nel 1941), Léonide Moguy, Marc Allégret, per non citare che i più noti, appartengono in certo senso ad una tendenza comune, non priva, naturalmente, di una maniera. Ma si è parlato e si parla di « un film di Renoir », e un film di Carné ». Ed è vero che in queste opere si riconosce la personalità del regista, assoluta o predominante. Ciò avviene perché i produttori non hanno avuto paura dell'intelligenza, bensì le hanno dato ampio credito.

Resterebbe da accennare al nuovo ritrovato: il colore. Ma dobbiamo fermarci alla prima applicazione, dove pur rimanendo nell'ambito decorativo, il colore assume a volte un significato per lo meno di gusto ambientale: *BECKY SHARP* (1935) di Rouben Mamoulian.

La nostra breve rassegna si chiude a questo punto. Non abbiamo voluto accennare di proposito a recenti film, a registi recentemente rivelatisi, ma limitarci soltanto a considerare quelle opere, quelle tendenze, quelle personalità, sulle quali è possibile, ancorché a volte con qualche approssimazione, determinare un conclusivo giudizio. Molte sono oggi le personalità in formazione, le tendenze e i movimenti in atto. E non è quindi improbabile che la regia intesa come creazione possa raggiungere altri e cospicui risultati.

Qui ci preme affermare la necessità sempre più viva, che ai registi creatori e a quelli che dimostrano in potenza possibilità non comuni, siano dati i mezzi per potersi esprimere. Solo così è possibile che il cinema come espressione d'arte tragga vantaggi. Perché si sa e in parte s'è ripetuto nel corso di questo nostro studio, che l'opera cinematografica è fra le altre, quella più contaminabile, per il fatto che alla sua realizzazione occorrono prima di tutto i mezzi tecnici e finanziari. Da ciò si comprende come il regista debba più che un pittore o uno scrittore o un musicista, superare ben maggiori difficoltà affinché l'opera da lui sentita venga attuata.

(Fine)

F. P. & G. P.

La crociata dell'umorista

★ Qualche volta una prosa arguta e garbata riesce a determinare ed a chiarire il particolare aspetto di un problema più che una sequela di ragionamenti difficili ad intendersi ed a legarsi in giusta misura. In fondo, nel cinematografo è sempre piuttosto arduo accordare il punto di vista, per esempio, del produttore che da anni crede e giura nella validità e nel successo della commedia comico-sentimentale, in Melnati e in Viarisio, in Rabagliati e in Gigli, in Lida Silvi e accorda fiducia completa a Mattoli e a Righelli, a Malasomma ed a Bonnard, con quello dei giovani che al cinematografo si sono avvicinati con ben altri intendimenti (Pudovkin, Bálázs, Renori, ecc.). È chiaro che fra gli uni e gli altri non potrà mai avvenire un incontro, non potrà mai esistere ragione di accordo. Non è difficile vedere come queste due tendenze siano discordi e come quindi risulti quasi assurdo un discorso che tenda ad avvicinarle, a trovare un compromesso, una soluzione. Eppure, a leggere quello che ci dice in punta di penna se volete, ma con ragioni calzanti e precise, Giuseppe Marotta sul *Corriere della sera* del 19 aprile scorso, sembrerebbe la cosa più facile di questo mondo. Ci si potrà obiettare che questo di Marotta è, in fondo, soltanto un punto di vista. Ma, ad essere sinceri, bisogna ben dire che è un punto di vista intelligente. Sulla carta egli ha ragione, trova tutti i termini necessari per convincerci in pieno. E questa volta noi non ci schiereremo nemmeno dalla parte dei soliti intransigenti, i quali avranno certamente possibilità di aggiungere: « Sì, quello che dice Marotta è giusto, forse quella indicata da Marotta è l'unica via d'incontro, ma non sarebbe più facile e sbrigativo epurare il cinema italiano dai registi che hanno dato prove su prove di indifferenza, di assoluta mancanza di fantasia? ». Ma lasciamo la parola a Marotta:

Dunque il commendatore esagera, promuovendosi bilancia dei gusti del pubblico, e nella stessa presunzione esagerano gli intellettuali del cinema, per esempio, i giovani De Santis, Mida, Purificato, ecc. Se stesse al commendatore, il cinema non ci darebbe che decine di LE DUE OREANELLE; De Santis Mida e Purificato ci infiggerebbero invece decine di L'ANGELO DEL MALE. E allora? Intighi. Sostenitori del commendatore, e intellettuali del cinema, se le danno. E i film non migliorano, perchè questi antagonisti dovrebbero invece collaborare. Ecco, sto per dire un'eresia. Sto per ridurre tutta l'arte, in tutte le sue forme, a una parabole. C'è un uomo pieno di usignuoli e di nuvole, fra innumerevoli uomini pieni di concretezza. Egli si accosta al loro orecchio e bisbiglia: « C'era una volta ». Supponendo che si tratti delle loro concretezze, i filistei lo ascoltano; e l'artista ne approfitta per inserire ogni tanto, nel suo racconto, un usignuolo o una nuvola: in certi momenti i filistei credono di continuare a

Pastone

camminare tra le loro grigie realtà, mentre stanno pericolosamente volando verso la luna. De Santis, Mida, Purificato, invece di aggrapparvi per reazione a L'ANGELO DEL MALE, dovete dare una mano al commendatore. Bisogna stipulare un armistizio e un compromesso; lasciate che sia il commendatore a stabilire che cosa « c'era una volta » e voi inserite fra una sequenza e l'altra un usignuolo o una nuvola. Perchè oggi gli intellettuali del cinema non dovrebbero poter dare il MILIONE o LA KERMESSI EROICA a chi ha chiesto loro MARITO PER IL MESE DI APRILE o LA GORDONA?

Parla Buzzichini

★ Ancora un umorista: ma, questa volta è un umorista che di cinematografo se ne intende assai poco. In non poche occasioni su questa rivista si è battuto e ribattuto sulla questione dell'educazione del pubblico, sul dovere che ogni regista ha, di tener sempre presente questo postulato morale, al quale non si dovrebbe assolutamente sfuggire. Non è certo la prima volta; e non vale la pena di ripeterci. Ma, come al solito, c'è chi sfugge, o perchè ignora il problema per mancanza di sensibilità, o perchè ha una visione tutta particolare, egoistica ed individuale dell'arte, a questa premessa che peraltro non dovrebbe mai essere dimenticata da chi vuole in pieno assolvere il proprio compito di artista e di uomo nel proprio tempo. Questa volta è il caso di Mario Buzzichini, il quale su *Settegiorni* del 22 maggio scrive:

Su una importante rivista cinematografica trovo un articolo. Il cinema e la verità della vita, di Sisto Fuvre, dove, dopo varie evoluzioni su argomenti diversi, l'autore se la prende con il lusso nei film. Ora, non perchè l'articolo mi sembri degno di nota, ma perchè mi par degno di discussione il criterio che va a finire nella consueta requisitoria contro le « manifestazioni del lusso, della vanità, del vizio orpelleo », ecc., mi piace offrire un piccolo spunto alla difesa. L'articolista sopra citato scrive che certi spettacoli sono « eccitanti di desideri, di istinti, di sogni ». Ma dobbiamo dunque condannare i sogni? Io ho sempre pensato che i sogni integrino la realtà, facciano parte del sistema proporzionale che ci governa. Sogni di ricchezza, d'accordo. Ma c'è qualcosa di male se si tratta di una ricchezza onesta e legittima, mettiamo sudata, frutto di lavoro e di ingegno, e magari disposta a essere bene spesa? Si parla molto di « fantasmi malsani » e di « fantasie torbide ». Vi dispiace se usciamo un momento dalla retorica? Sorrideremo assieme cercando un nesso fra la corruzione e i pavimenti lucidi, fra i tappeti e l'insania. E c'è qualcosa di torbido nel desiderio di

arrivare ad acquistare un'auto e viaggiare in aeroplano? Qualcosa, forse, se consideriamo la cosa da un punto di vista rigorosamente etico sulle ambizioni umane; ma assolutamente nulla (anzi, oserei dire, uno stimolante al lavoro e al successo) se consideriamo da un punto di vista terreno questo desiderio spontaneo della nostra vita veloce. Insomma, fatti i conti, io sarei per lasciare al cinema tutte le illusioni che lo distanziano dalla realtà, per lasciare alle attrici le loro toilettes impossibili, così adatte alle sale assurde del film e ciò, non per creare l'insopportabile atmosfera del « divismo », ma per conservare l'inverosimile alla fiaba, per distinguere dalla vita lo spettacolo che da quella ha il compito di distrarre.

Come dire, in altre parole, che è bene presentare al popolo una vita falsa ed artefatta, anziché metterlo in guardia perchè si accorga che la cosiddetta vita borghese è molto più melanconica di quella che conduce chi lavora e si guadagna con legittima fatica e con difficoltà i propri svaghi e le proprie distrazioni. I soliti telefoni bianchi, i soliti pavimenti lucidissimi, con tutto quello che naturalmente c'è dietro, sono il fatuo ritratto di un costume che noi condanniamo. Si direbbe insomma che Buzzichini — pur avendo scritto in buona fede — voglia dar ragione a quei produttori che continuano a vedere nei telefoni bianchi ed in quella vita vuota di senso e di umanità, il non plus ultra dell'eleganza e della signorilità. In realtà, essi pensano solo a riempire con questi facili mezzi e senza molta fatica, le proprie tasche. Da un pezzo dovrebbe essere finita in Italia l'epoca della commedia comico-sentimentale; che è l'inizio, il primo passo di ogni cinematografia. Ma se non bisogna meravigliarsi che vi siano ancora dei produttori che cercano di produrre dei film di quel genere (sappiamo infatti che attualmente, al giorno d'oggi, vi sono dei produttori che partono, dopo essersi assicurati il noleggio ed i premi ministeriali, per iniziare un film con il guadagno già bell'e pronto, senza nessun rischio di capitali) bisogna invece meravigliarsi che ci siano degli scrittori, cioè degli « educatori », che pigliano le difese dell'artificio e dell'insincero, e che quasi condannano la sincerità e la verità.

I critici come fustigatori

★ Pubblichiamo volentieri la lettera che ci invia un lettore, Lorenzo Quaglietti, non soltanto perchè riassume con molta chiarezza, naturalmente condividendole, le nostre idee sulla critica, ma anche perchè il suo atteggiamento ci pare in pieno accordo con il nostro modo di vi-

vere e di comportarci, modo che è così lontano e così incomprensibile a molti che appartengono alle generazioni che ci precedono (almeno a giudicare dalle loro reazioni). Una conferma, insomma, un rafforzamento delle nostre idee; il che significa soprattutto che noi non siamo i soli a pensare in questo modo e che le nostre idee non sono poi così difficili ad essere comprese ed accettate. Ecco il testo pressoché integrale della lettera:

Caro Mestolo,

sto seguendo con crescente interesse la campagna da te condotta dalle colonne di *Cinema* contro l'ormai troppo invalsa faciloneria con cui vengono trattate in Italia le cose del cinematografo.

Una campagna che si rendeva davvero necessaria, specialmente in questo periodo che la nostra cinematografia ha la possibilità ed il dovere di prepararsi per i futuri confronti.

È veramente sconsolante notare l'assoluta mancanza di partecipazione dei registi alle loro opere: la loro dubbia fretta e versatilità che si evidenzia nel numero annuale dei film che portano la loro firma.

Ma non è tanto questa la questione più grave. Se infatti è possibile giustificare, in una linea di coerenza logica, la produzione di elementi privi di sufficiente preparazione cinematografica in quanto è la sola produzione che la propria forza permette loro di realizzare, non altrettanto longanimi di giudizio è possibile usare nei confronti di quegli elementi che dovrebbero servire da fustigatori e quindi da moderatori e che per la più assoluta incompetenza, non sono invece in grado di svolgere il loro compito. Intendo riferirmi specialmente alla critica. A quella critica che anche tu hai più volte segnalato per i suoi fattori negativi.

Una critica che, come la gramigna, è difficile ad estirparsi.

Ma in fondo questi critici sono da scusarsi. Per diventare critico teatrale o critico letterario, occorre una vasta conoscenza del campo teatrale o letterario; per diventare critico cinematografico, invece, adesso basta avere una profonda conoscenza della letteratura e del teatro o, al massimo, dei vari attori. Per essi fare della critica cinematografica non è che un'occasione per manifestare la loro « abilità » narrativa e non per dare il giusto indirizzo alla produzione della quale in fondo nulla gliene importa perchè loro al cinema non credono.

Sì, caro Mestolo, a seguire quella critica non si può arrivare che a questa conclusione: essa non ama il cinematografo, mentre dovrebbe amarlo per poterlo giudicare e guidare.

Sensami questa lunga lettera. Se « essi » mi sentissero, mi rinfaccerebbero: « Chi sei tu? », « Che hai fatto tu? », « L'hai forse scritto tu il romanzo tale? », ecc. ecc. Ed è vero. Mi conviene quindi star zitto. Ma tu comprenderai che non per presunzione ho messo sulla carta questo mio sfogo non troppo originale, ma solo perchè, fin da giovanissimo, porto un grande amore a questo multistratissimo cinema.

MESTOLO

e p. c. c. 'Cinema'

Quattro maschere comiche



La maschera Macario è arrivata per la prima al cinematografo. Stentata e contrapposta in ARIA DI PAESE, successivamente in IMPUTATO ALZATEVI!, nel VAGABONDO e nel FANCIULLO DEL WEST ecc. ha avuto modo di render più precisi i suoi dati esteriori e di rafforzare il suo mondo, rifacendosi, da un lato, a una tradizione italiana e piemontese, immettendovi,

dall'altro, i modi surrealistici, le strampalerie frigide e cerebrali che, attraverso la letteratura, avevano posto, da qualche tempo, in una nuova svolta l'umorismo mondiale. Tuttavia, i suoi atteggiamenti risentono ancora un po' troppo del palcoscenico, le sue movenze, cioè, risultano soltanto efficaci finché si dà alla maschera Macario la possibilità di giocare nel fotogramma a suo piacimento, vale a dire in figura intera, mentre la sua mimica facciale è tuttora insignificante a lung'andare monotona.

A differenza degli altri, Fabrizi non è del tutto una maschera nel senso tradizionale, né si stacca in un clima di pura comicità, né s'è creato un abito, come Arlecchino o Pulcinella. Fa parte, tuttavia, della tradizione italiana, in quanto porta sul palcoscenico e sullo schermo l'umor



re ridanciano e popolare della « commedia dell'arte ». In AVANTI C'È POSTO ha cercato di unire ai suoi più schietti atteggiamenti, abbastanza facili e diretti, se vogliamo, un suo crepuscolarismo vellutato e « sentimentale » di dubbio gusto: per oltrepassare il « macchietismo », ha tentato di avvicinarsi al personaggio Raimu, per intenderci. Forse il successo l'ha portato ad estremi troppo ambiziosi. Nessuna delle quattro maschere, infine, ha avuto la possibilità di presentare sullo schermo un autentico personaggio comico in una autentica vicenda comica. Per questo puntiamo, innanzi tutto, su Totò, quindi su Rascel e su Macario.



Rascel, poi, è stato completamente frainteso. Un giorno, ci si è troppo appoggiati ad una sua curiosa rassomiglianza con un vecchio comico per impigliarlo in mille corse, in mille para-

piglia rammemoranti le « comiche finali ». In PAZZO D'AMORE, infatti, appena affiorano, in qua e in là, la sua atmosfera incantata e infantile, entro la quale l'abbiamo visto respirare negli avanspettacoli, i suoi gesti timidi e svagati, il suo attonito stupore davanti

agli avvenimenti più grandi del suo fisico esile, della sua anima gentile. Per la maschera Rascel, che è arrivata per ultima al cinematografo, c'è ancora speranza di ravvedimento. Nel cinema, egli potrebbe, sì, trovare una strada zeppa di pasticci e di imbrogli, secondo le più accertate tradizioni. Ma la sua figurina bislacca e attonita, nella quale giocano quella riposta ironia romana e quella perfetta coscienza dei mezzi, quell'equilibrio meridionale andrebbe usata in film ricchi di moto, sostenuti da un contorno di rivista musicale, dove bastassero le strampalate disavventure di Renato il Piccolo, il Furbetto e l'Umorista a fornire filo e sangue al racconto.



Ci sembra, invece, che Totò sia stato infilato, nella maggior parte dei casi, in avventure cinematografiche assai distanti dal suo « clima » strano e poetico. Dal lontano FERMO CON LE MANI FINO A S. GIOVANNI DECOLLATO, si sono un po' tutti, più che altro, ostinati a fissare i suoi contorsionismi da varietà, mostrando solamente, per una facile presa sul pubblico, quel che fa parte della meccanica più appariscente della più dotata maschera italiana.

(Disegni di Barbara)

FILM DI QUESTI GIORNI

CERCASI PADRONE

(Parade en 7 Nuits) - Francia - Produzione: Société des Exportation et Etablissements Pathé Cinema - Distribuzione: Minerva - Soggetto-regia: Marc Allégret - Sceneggiatura: Marc Allégret, Marcel Achard, René Lefèvre, Charles Kim - Musica: Louis Beydis - Interpreti: Jules Berry, Raimu, Elvire Popescu, Micheline Presle, Carette, Victor Boucher, André Lefaur.

Ci sono uomini, dotati d'una buona dose d'ingegno, nei quali la mancanza di coraggio e di entusiasmo, precludendo con dubbi e incertezze le strade della più alta percezione poetica, cagiona spesso la loro condanna nelle sfere della mediocrità. È questo il caso non solo di alcuni registi italiani come Camerini o di altri rivelatisi in questi ultimi anni, ma anche, nel vasto panorama del cinema francese d'anteguerra, del regista Marc Allégret.

Egli è autore di alcune opere fra le più sconcertanti che l'antica produzione abbia dato. Il suo passato è degno di nota: dapprima letterato, poi, preso ad interessarsi del cinema, fa parte di quel primo nucleo di registi che negli anni fra il 1927 e '29 costituì la più famosa e più importante « avanguardia » francese. E in quell'epoca, infatti, ch'egli realizzò *VOYAGE AU CONGO* con la collaborazione di André Gide. Ebbe a lungo rapporti con quel bizzarro spirito che è Marcel Pagnol, per conto del quale diresse anche un seguito alla trilogia *MARIUS, FANNY, CAESAR*.

Provvisto di una sensibilità a volte troppo raffinata, si dimostrò a suo tempo il più dolcemente abbandonato agli intellettualismi di quella corrente del cinema francese che dalla giovane letteratura, catechizzata ai vezzi di Marcel Proust, prese il nome di « morbide ». Fra i suoi film che giunsero in Italia, citiamo i più importanti: *IL LAGO DELLE VERGINI* con Simone Simon e Jean Pierre Aumont, *IL SENTIERO DELLA FELICITÀ*, *ENTRÉE DES ARTISTES* con Louis Jouvet e *DELIRIO* con Charles Boyer e Michèle Morgan. Tutti insieme avevano come tema il problema amoroso dell'adolescenza, della giovinezza o della senilità in rapporto fra loro. Alcune immagini nel *LAGO DELLE VERGINI* come la scena dei due giovani nel granaio o l'altra quando la ragazza accarezza le spalle nude dell'innamorato, sono certo da annoverarsi fra le più delicate, le

più intime ed insieme le più conturbanti che il cinema europeo di questi ultimi dieci anni abbia dato.

Allégret sa cogliere con squisita delicatezza certi sentimenti dell'animo giovanile, i primi turbamenti, le gentilezze, le sotterranee morbosità, ma è incapace di liberare il suo canto per di stesso, e le sue intuizioni restano quasi sempre legate ad attimi, a frammenti. E ciò, forse, perché alla base c'è un vizio d'intelligenza; si che può sorprenderti il dubbio che quegli attimi, quei frammenti, invece di scaturire da una vena personale, non siano piuttosto il frutto di una sensibilità educata alle cose sottili sui testi letterari. Certo, in questo « mondo poetico » — a ragione — senti agitarsi la Francia di André Gide, di Alain Fournier, di Jean Cocteau. Incapacità, dunque, a distribuire, secondo armoniche leggi, la propria materia.

Allégret è un Paul Fejos più vivo, più acuto intellettualmente, che sa mordere, quando morda, con più talento dell'altro, ma più dispeiso e meno coerente. Al confronto, l'ungherese si avvantaggia di una grazia che non perde mai la sua misura, sempre presente. E lo stesso Leonide Moguy, pur rilevando una mano più pesante di quella del nostro Allégret nel trattare certi temi (si pensi a *DERRIÈRE LA FAÇADE* che con questo *CERCASI PADRONE* ha in comune il filo conduttore), si dimostra indubbiamente più ardito e deciso.

A tutt'oggi, comunque, l'opera stilisticamente più coerente di Allégret, che è poi anche quella che gli ha procurato più successo di pubblico, rimane *DELIRIO*. Ma essa soffriva di tanti compromessi che le altre, pur nella loro incerenza, non avevano.

Non so quale sia la data di produzione di questo *CERCASI PADRONE*, ma penso che il film non debba essere recentissimo. In censura, inoltre, devono essere stati soppressi degli episodi giacché il titolo originale del film fa pensare che non quattro, come si vede sui nostri schermi, sono i padroni cambiati dal cane, ma sette.

Alla sceneggiatura, con lo stesso Allégret, ha collaborato Marcel Achard, ed è certo per questa ragione che il film svela una struttura di perfetto meccanismo teatrale. Gli episodi ed ogni situazione sono condotti con un ritmo da *pochade*. Vedi, ad esempio, il complesso nella casa

dove abita Elvire Popescu, che risulta il più indicativo in questo senso.

Inoltre, Allégret si è dimostrato anche qui privo di coraggio. Egli è rimasto indeciso se affidarsi ad una misura parodistica o spiccare il volo verso un burlesco paradossale, più adatto ad un tal genere di film, dove non solo si vuole che i cani parlino fra di loro, ma gli stessi padroni sono presentati come esseri anormali. Si veda, ad esempio, la scena in cui il vecchio Lefaur, serdo, assiste senza sentire i rumori, alla lotta fra i due amici, indubbiamente la più divertente, la più originale e la più ritmata cinematograficamente di tutto il film. Al suo confronto tutto il resto si trascina avanti con spropositata lentezza, creando dei vuoti insopportabili, soprattutto di dialogo, quasi sempre superfluo e solo riempitivo. Esaminate l'inizio del primo episodio con Micheline Presle ed amiche in riva al fiume. La convenzionalità delle battute (almeno di questo doppiato), la falsa e banale allegria con cui le ragazze partecipano al giuoco offerto dall'appuntamento col cavallerizzo, fanno quasi desiderare le scimmie, risate delle nostre attrici giovanissime nei film cosiddetti « a sfondo casto », consentiti a tutte le età. Si direbbe che gli autori della sceneggiatura, e quindi Allégret, riponessero la loro fiducia esclusivamente nella forza delle « trovate » che, invece, bisogna riconoscere, sono in massima parte, assai modeste. La stessa traccia del film non è più originale di un altro sulle collegiali dopo gli esempi di un SE AVESSI UN MILIONE, che aprì la serie con tutti gli onori, o del già menzionato *DERRIÈRE LA FAÇADE*. Manca, inoltre, a questo *CERCASI PADRONE*, ed è difetto fondamentale del film, una tesi umana o umana che sia, di modo che ogni singolo episodio ed il finale stesso si risolvono solo in funzione di vagheggiamenti intellettualistici, come, ad esempio, il clown ed il prescpi. Anche gli effetti sonori sono stati banalmente sciupati. Si ricordi per tutti la musica nel circo, che attacca a suonare dopo la disgrazia avvenuta, e con la quale si tende a creare un contrappunto drammatico, senza riuscirci. Gli attori, tutti incolori; persino Jules Berry, Raimu e Carette che ci avevano dato in questi ultimi anni delle prove eccezionali della loro bravura.

CALAFURIA

Italia - Produzione: Nazionalecine - Distribuzione: Nazionalecine-Manenti - Regia: Flavio Calzavara - Direttore di prod.: Eugenio Fontana - Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Delfino Cinelli - Sceneggiatura: Delfino Cinelli e Calzavara - Scenografia: Italo Cremona - Arredamento: Italo Cremona, Alberto Mazzetti - Musica: Virgilio Doplicher - Operatore: Gabor Pogany - Montaggio: Ignazio Ferronetti - Interpreti: Doris Duranti, Gustav Diersl, Rubi Dulma, Olga Solbelli, Lamberto Picasso, Aldo Silvani

Più volte, in questo inizio di anno e durante quello trascorso, la « coppia » Duranti-Calzavara, sotto il segno della Nazionalecine, è venuta sui nostri schermi a mostrarci la sua smania di far bene e la sua incrollabile fede nel lavoro; e ci dispiace proprio che i frutti, almeno per ora, non siano quelli sperati. Quest'ultima fatica, fra le tante, si presenta come la più pretenziosa e la più ricca di ambizioni. Ma, a quanto pare, le ambizioni non bastano! Eppure osservate con quanto impegno Calzavara si propone di uscire dagli schemi brutalmente commercialistici per mettersi in linea con un linguaggio cinematografico vero e proprio e cercare di unire, così, come si dice, l'utile al dilettevole. Assunto quanto mai apprezzabile, visto che alla educazione di un più sano gusto del pubblico si giunge per gradi. Ma esaminiamo di che statura sono gli intenti del nostro regista: ci accorgeremo, infine, che anche questi appartengono al basso « mercato » pseudo-intellettualistico, mai come oggi tanto in voga nella nostra produzione che



'Calafuria'

a taluni sembra avviata, invece, verso una « ricerca » più acuta di quella del passato. Scriveva Alexandre Arnoux, uno dei critici cinematografici più illustri che abbia dato la Francia d'anteguerra: « ogni oggetto, ogni utensile, gli alberi, i mobili, i raggi, le ombre, le onde hanno sullo schermo un ruolo di uguale importanza. I corpi ed i visi umani non vi occupano un posto preminente che in virtù del nostro adamico orgoglio e per usurpazione ».

Parole che andrebbero a lungo ponderate dai nostri registi e non meno dai nostri divi. Gli uni dovrebbero imparare a far « parlare » visivamente anche un bicchiere od una tavola che è quanto chiede loro il cinematografico con i suoi mezzi specifici, in luogo degli sciocchi e vuoti dialoghi dei soliti quattro sceneggiatori accaparratori del nostro mercato, e gli altri a non impostare le pietose polemiche sulla precedenza e sull'ossequio che ai loro nomi autorevoli spetterebbero su quelli di altri meno autorevoli.

Conosco film, e sono fra i migliori che la storia del cinema annoveri, dove il vento o la pioggia erano i soli e veri protagonisti della vicenda, grazie all'uso appropriato con cui il regista aveva saputo impiegare tali elementi per raggiungere pienamente l'atmosfera. Ma, forse, per questo, il signor vento o la signora pioggia erano venuti a contestare un diritto di precedenza su di un Leslie Howard, poniamo, o di una Bette Davis? Sarebbe stato buffo, in ogni modo, che nei titoli di testa lo spettatore avesse trovato come interpreti principali lo Scirocco o il Libeccio, la Grandine o la Piovra a scrosci! Bisogna dire, dunque, che, anche questa volta, la Natura si dimostra se non più intelligente, almeno più umile di quei signori; quantunque ci sarebbe proprio da augurarsi, a volte, che quelle forze sopraggiungessero con il loro impeto a mettere un po' di ordine e a fare un po' di pulizia tra la vanità e le ambizioni degli attori!

Tornando a Calafuria, c'è da dire, a suo merito, che egli ha tenuto fede, seppure mal destreggiandosi, alla presenza dell'Arnoux. Spesso, infatti, in CALAFURIA, la macchina da presa va a posarsi sugli elementi animati ed inanimati (mare, vestiti, ecc.), che dovrebbero giocare un ruolo di contrappunto nell'indagine psicologica dei diversi personaggi e, con questi stessi, procedere di pari passo verso una comprensione maggiore e chiarificazione del racconto cinematografico, ma le intenzioni sono rimaste tutte, in questo caso, nella macchina da presa. Quella « sintesi » che doveva operarsi in seno al racconto (con « sintesi » intendiamo filosoficamente: intuizione poetica che sappia cogliere con una sola immagine il senso recondito di più cose. Legge armonica alla base di tutte le arti ma, certamente, più propria del cinematografo), quella « sintesi » non importa se « a priori » o « a posteriori », non è stata mai raggiunta. Si è caduti in un vano pretesto decorativo, quando poi non si è voluto addirittura conferire alle immagini valori simbolici volutamente morbosi, del genere che qualche anno addietro fecero la fortuna del regista G. Machaty presso quella borghesia già per sua natura così predisposta ad un vieto decadentismo e dannunzianesimo. Ricordate nel film NOTTURNO la farfalla che viene schiacciata contro il radiatore di un'automobile dove due amanti stanno per abbandonarsi all'amore? La gabbia del radiatore, simile all'inferriata di una prigione nei confronti dell'animale, stava a significare che la donna era stata ormai incatenata dall'uomo. In CALAFURIA, i vestiti laceri della ragazza, deposti per sempre nell'armadio dopo che l'illustre pittore l'ha raccolta nella sua casa, quei vicoli bui dalle mura sporche di mosche, le nature morte sui tavoli, le stampe pornografiche nei libri della biblioteca, sono elementi plastici che non aggiungono niente di nuovo alla vicenda e si introducono solo come attributi didascalici, quando non ce n'è più bisogno, perché l'azione è già stata tutta commentata e scontata nelle situazioni precedenti e



« Il campione »

negli atteggiamenti dei personaggi. Provate, infatti, a toglierli tutti e il film nel suo complesso psicologico si capirà lo stesso. Manca, dunque, quella forza analitica, misteriosa che, invece, l'uso appropriato di tali elementi avrebbe dovuto conferire all'opera.

Non ci accusi il lettore di eccessiva attenzione verso un film che vale come ogni altro di ordinaria amministrazione. Ci è sembrato che il suaccennato problema fosse suscettibile di un discorso che ha un interesse massimo per chi si occupa seriamente di cinematografo. Tutto il resto, in CALAFURIA, si perde nel nulla: narrazione sciatta e lenta, continuo ripetersi delle situazioni psicologiche, ingenuità di dialogo, inconsistenza drammatica. E crediamo che ciò non abbia bisogno di dimostrazione. Persino quel tentativo di accostarsi ai « vezzi » di un cinema francese si risolve tutto nella scenografia di alcuni ambienti e nella impostazione fotografica, restando, così, solo un atteggiamento di ordine esteriore.

Doris Duranti, malgrado i suoi sforzi, non riesce ancora a definire la sua vera personalità. Il suo fisico un po' statto e il suo volto da simulacro indiano si adattano malamente ai personaggi che interpreta. Più adatti a lei, ci sembra, potrebbero essere i ruoli da donna arcigna e viziosa anziché quelli di falsa ingenua.

Gustav Diers ha una bellissima maschera, che supera d'importanza, almeno in questo film, le sue qualità di attore.

IL CAMPIONE

Italia - Produzione e distribuz.: I.C.I. Regia: Carlo Borghesio - Direttore di prod.: Giuseppe Mari - Soggetto: Enzo Fiermonte - Sceneggiatura: Tomaso Smith - Scenografia: Luigi Ricci - Operatore: Aldo Tonti - Interpreti: Enzo Fiermonte, Vera Bergman, Erminio Spalla, Fiorella Betti.

È difficile che capiti di vedere un film più ingenuo di questo: dal soggetto ai dialoghi, dalla psicologia dei personaggi, che sembra uscire dal GIORNALINO DEL FANCIULLO, alla recitazione degli attori. Sembra fatto, tutto, per scherzo, tra ragazzi. E Fiermonte, Spalla, Vera Bergman, Riccardini, sono vittime di questa paradossale combinazione. Persino Fiorella Betti, che ricordavo in espressioni di bambina selvaggia ed ambigua, è stata spogliata, qui, delle sue caratteristiche fisiche più mordenti e ridotta al solito schema. Si avverte, infatti, il fastidio che essa sente in panni non suoi; lei che è un personaggio da CALUNNIA (ricordate questo incantevole film diretto da William Wyler apparso sui

nostri schermi qualche anno fa?) o da CICLOPE NELLA GIAMAICA, romanzo di Richard Hughes sul tema della prima adolescenza! E bisognerebbe averla vista recitare al C.S.C., dove la ragazza ha frequentato i corsi per qualche tempo, per credere a queste mie parole. Pochissime attrici italiane hanno lasciato su di me una impressione tanto profonda come Fiorella Betti per le sue possibilità e qualità. Qualche scatto, qualche occhiata, qualche gesto di quelli che io ricordavo di lei viene pur fuori, di tanto in tanto, in questo CAMPIONE, ma è poca cosa che non può giustificare, certo, a chi non la conosce, questo mio entusiasmo. Ma, dunque, registi intelligenti e produttori sensibili, non lasciatevi sfuggire ancora una volta l'occasione di far bene!

IN DUE SI SOFFRE MEGLIO

Italia - Produzione: Manenti - Distribuzione: Nazionale-Manenti - Regia: Nunzio Malasomma - Direttore di prod.: Paolo Frasca - Soggetto: Luigi Pesenti - Sceneggiatura: Malasomma, Mino Caudana, Gaspare Cataldo - Scenografia: Piero Filippone - Arredamento: Mario Rappini - Commento music.: Ezio Carabella - Operatore: Alberto Fusi - Fono: Ovidio Del Grande - Montaggio: Gabriele Varniale - Interpreti: Dedi Montano, Carlo Ninchi, Giuditta Rissone, Carlo Micheluzzi, Carlo Campanini, Marisa Vernati.

Non sappiamo quale accoglienza abbia riservata a questo film il pubblico che, come avvertono i cartelli murali, è il « critico dei critici ». Ad essere sinceri, il giorno in cui noi abbiamo visto il film, quello stesso pubblico aveva preferito, evidentemente, prendere il fresco se la sala del Supercinema era pressoché deserta! Dedi Montano avrà una bellissima voce, ma non si può dire che le sue qualità di attrice siano altrettanto superbe. Ma lo scopo del film è solo di farla conoscere come cantante a chi aveva commesso l'errore di non accorgersi di lei. I produttori ed il regista Malasomma ci sono riusciti in pieno, e non hanno lesinato in metri e metri di pellicola. L'illustre cantante ci viene offerta in tutte le salse dalle più digestive alle più piccanti. Peccato che a noi le salse non piacciono! Carlo Ninchi, Campanini, Rissone e persino Maria Vernati hanno fatto del loro meglio per non far sfuggire Dedi Montano.

GIUSEPPE DE SANTIS

Per dimenticanza del prolo le critiche del N. 166 sono apparse senza la firma di Carlo Lizzoni

*Un film garibaldino
che esalta le virtù
eroiche della gente
siciliana, diretto da*
PINO MERCANTI
*con la supervisione
di* **CORRADO
PAVOLINI**



All'ombra della gloria

Interpreti principali:

**LUISELLA BEGHI, ALFREDO VARELLI, MARIO
FERRARI, GIOVANNI GRASSO, CARLO BRESSAN
LIA ORLANDINI, DRUETTI, GAMBA, e la parteci-
pazione dei piccoli Antonio Ugo e Piero De Santis**

*Produtz. SIPAC-Artisti
Associati, realizzazione
della 'Sicania Film', or-
ganizzazione di GIAN-
NI BARCELLONA, dire-
zione di produzione del-
l'architetto GIUSEPPE
VITTORIO UGO*



LUIGI P. (Ascoli Piceno) - Per gli elenchi di film di attori italiani, ti consiglio davvero di acquistare l'*Almanacco del Cinema* italiano che ti piacerà moltissimo. Invia perciò 105 lire all'Amministrazione di *Cinema*.

ALDO JANNUNZI (Fossano) - Rivolgiti a quel settimanale.

ALBERTO TOLEDO (Napoli) - I MARCIAPEDI DELLA METROPOLI è inglese; e i film inglesi non sono vietati. Segnali che la sera del 2 maggio al Cinema Eliseo di Frattamaggiore (Napoli) non è stato proiettato né il giornale Luce né il documentario.

GIOVANNI SPRINGOLO (Savona) - Non esistono trattati in proposito.

ENRICO CASTRACANE (Canale) - Alla Generalcine, via Vicenza, Roma.

ALFONSO GIU' (Firenze) - Stefano Sibaldi: IRENEZIA, BARBARILU' ecc. Vedi *Almanacco*.

SOLIMANO (Gradisca) - Passato l'articolo, non privo di notazioni precise, quantunque alcune non originali ma sapute, a chi di competenza.

V. ROSSI & A. MACHIAVELLO (Genova) - Leggerò attentamente.

DALAY LAMA (Viterbo) - All'amministrazione. Per i fascicoli che ti mancassero, fai appello ai lettori.

PORTHOS (Stia) - Gli organizzatori ritengono sufficienti le notizie che vengono date, benché scarse; almeno per ora. GOODBYE MR. CRUISE! è diretto da Sam Wood, protagonista Robert Donat.

POSSAMAI (San Gimignano) - A chi rivolgersi per i concorsi dell'Eiar? Ma all'Eiar stesso, evidentemente!

MARIA VITTORIA BONELLI (Roma) - Ho passato la tua lettera, che mi è parsa intelligente, alla Redazione, la quale ti invita a farti conoscere anche con qualche scritto. Su quei film io non sono completamente d'accordo.

ROBERTO CARAVATI (via Carlo Farini 2, Milano) - Desideri corrispondere con i lettori, GIUDITTA E OLOFERNE è di Negrone. Ma il primo articolista si riferiva solo alla Ruskaja. Il secondo al film. Perciò i pareri non si possono dire del tutto discordi.

L. S. B. STUDENTESSA SVOGLIATA (Cuneo) - Mi pare un po' difficile, adesso, raggiungere Fernand. Prova a indirizzare, comunque, presso *Cinema*.

CARLO MARTELLI (Pinerolo) - Purtroppo di quei film, che io non ho visto, in redazione non vi sono i dati, poiché le case distributrici non li hanno mandati: PRIGIONIERO DI GOROD, CASA ABBANDONATA, DELITTO SULLA STRADA, IL LACCIO ROSSO.

UMBERTO BRAFA (Zona di operazioni) - Pubblicheremo presto la fotografia. BASTARDO è del 1941 prodotto e diretto da Helge Lundé, con Signe Hasso.

CARLO GUASTAVINO (Casale Monferrato) - Giuste le tue osservazioni su OSSessione, che è stato rimesso in circolazione, a quanto pare, con alcuni tagli.

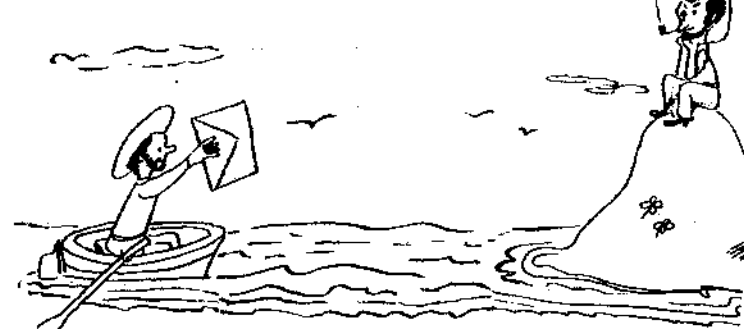
GILBERTO FRANCESCHINI (via Varallo 38, Borgosesia) - Desideri arretrati, soprattutto i primi numeri della rivista *Cinema* e vorresti far cambi di fotografie.

MALOMBRA (Chieri) - In quel film con Menjou c'è Florence Vidor. I film si deteriorano via via che vengono proiettati; a volte non sono proprio gli eserciti che li tagliano. Comunque, non ci sono disposizioni. FALCO SCENICO diretto da Gregory La Cava da una commedia di Edna Ferber e George S. Kaufman.

ANTONIO COSTA (via Sallemi 18, Caltanissetta) - Vorresti i numeri di *Cine-*

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



ma: tutti quelli del 36, 15, 32, 33, 76. In cambio saresti disposto a cederne del 1941, tranne il 124 e il 130. D'accordo abbastanza sui giudizi dei film. Non capisco però a quali errori di scenografia tu alluda per QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE.

CORRADO MURDOCCA (Domodossola) - Gallerie: Stanwyck 26, Arthur 36, Durbin 87, Crawford 22, Grant 67, March 46, Lombard 42, tutti esauriti. Chiedi all'Amministrazione di *Cinema* le collezioni.

RINA VALENTINI (villa Cognento, Modena) - Vorresti corrispondere con i lettori.

UMBERTO BRAFA (Aeroporto) - Penso che si tratti di una omonima di Mariella Lotti, oppure di uno scherzo. A meno che... Comunque la Lotti abita a Roma.

PAOLO MARCHESINI (Parma) - Insomma QUELLI DELLA MONTAGNA ti sembra un film i cui personaggi sono al-

quanto retorici, tranne forse Nazzari. Comunque, i realizzatori hanno tentato di allontanarsi dalla retorica.

ALDO TAVELLA (Largo Leoncini, Santa Margherita Ligure, Genova) - Vorresti corrispondere con un lettore che abbia notevoli qualità di critico. C'è qualche lettore che corrisponde allo scopo. Per stabilire se la cinematografia italiana abbia un suo stile, bisogna anzitutto stabilire lo stile dei singoli registi.

SILVANA CAROTTI (via Allegri 1, Firenze) - Vorresti materiale fotografico e critico riguardante Roberto Villa, del quale sei entusiasta, troppo forse. Non ti piace invece Serato che consideri pessimo. Io non ne sono entusiasta.

MARIA MANASSEN (Fossano) - La scena dei bombardamenti di TRENO CROCIATO ti ha «rivoltata per la puerilità e la incompetenza con cui è stata fatta». Ed ecco la tua, davvero eloquente, descrizione di bombardamenti: «Io una volta abitavo a Torino e solo ora per ragioni belliche sono a Fossano. Mi so-

no presi tutti i bombardamenti, mi sono sentita la casa rovinare nella testa, ho visto un'ala del rifugio crollare, mi sono sentita soffocare dalla polvere, dall'intonaco che avevano invaso il rifugio e soprattutto ho sentito le bombe, scoppiare con i loro boati terribili ed ho visto la gente. Ti dirò che quello che più impressiona è la gente che sta intorno a me: era chi piangeva, chi rideva istintivamente, qualcuno guardava intorno a sé con l'indifferenza che viene in quei momenti, altri stringevano i pugni. Ricordo sempre una vecchiaia che mentre sopra di noi rovinava la casa in un frastuono che stordiva, piangeva silenziosamente contro il muro, guardando come allucinata la statuetta della Madonna che era caduta per terra, come per chiedere a lei la salvezza. Ma dopo aver provato come sono veramente i bombardamenti, credi che non possa sembrare ridicolo quel bombardamento cinematografico fatto da un solo apparecchio che lancia una sola bomba e spara qualche colpo di mitragliatrice e poi se ne va come se ormai non ci fosse più niente da fare?». Ecco, ho pubblicato apposta la tua descrizione, perché ha suscitato in me una emozione che invece non ha raggiunto la scena di TRENO CROCIATO. Quasi d'accordo sulla Mercader che mi ha interessato in UN GARIBOLDINO AL CONVENTO. Desideri fotografie di Michele Morgan e Joan Fontaine.

PATRIZI (Posta Milit.) - Per essere tenuto al corrente circa la collezione di *Cinema*, basterà, evidentemente, che tu legga *Cinema*. Pierre Chenal: LA RUE SANS NOM, CRIME ET CHATIMENT, LES MUTINES DE L'ELISIRE, IL FU MATTEA PASCAL, ALIBI, LE DERNIER TOURNANT.

NICOLA MENDOLLA (presso Angelo, Cuba Stacca, Paparella, Trapani) - Desideri notizie del lettore Manlio Fontana, che in seguito alle incursioni su Trapani, non hai più potuto vedere. L'OTTAVA MOGLIE DI BARBARILU' è di Ernst Lubitsch con la Colbert e Cooper. Per i film premiati a Venezia, dovresti vedere l'*Almanacco*. Elenco troppo lungo da farsi qui.

CARLO BARSOTTI (Piacenza) - È Luisa Ferida, che appare accanto a Osvaldo Valenti nella scena dell'incontro di pugilato.

BRUNELLO TANZI (Santa Margherita) - Sulla questione delle manifestazioni retrospettive, si è già trattato in altre parti della rivista. Presso la Direzione *Cinema*, esisteva un ufficio soggetti. Oggi i soggetti vengono presentati dalle Case e non più dai soggettisti. Esiste una commissione presso l'Ente Ital. Diritto d'Autore, via Valadier, Roma, vocato DANZARE CON TE è, mi pare, di George Stevens. Quell'attore è Giacinto Molteni.

ANCHISE MORICOLI (via S. Francesco 8, Fano) - Avresti a disposizione pellicola in formato 8 mm. Desideri pellicola 16 mm. Vorresti corrispondere con i lettori.

O 26 (Bottegone) - Lo scenario dei PRIGIONIERI DEL SOGNO è di Julien Duvivier e Charles Spaak. Non so la musica. La scenografia di Jacques Krauss.

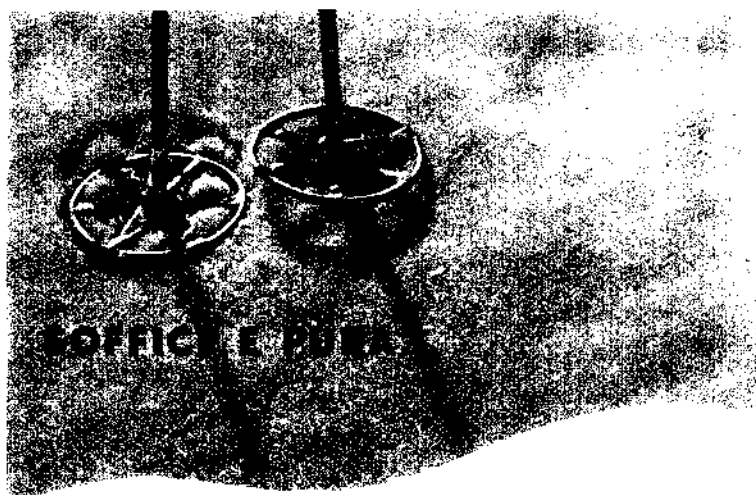
B. e S. (Milano) - Non so se l'indirizzo di quell'attore sia esatto. Sai, gli attori amano cambiar di casa. E poi adesso quello si è sposato. Mandami pure tue fotografie. Comunque, io ti ricordo nei documentari cui hai accennato. Si potrebbe forse fare una segnalazione. E poi c'è il Centro.

MARIO GELMI (via di Porta Maggiore 23, Roma) - Desideri gli arretrati di *Bianco e Nero*: anno I nn. 3, 7, 8. Anno IV nn. 7, 8. Sei disposto a cedere: anno II nn. 4, 8, 11. Anno III n. 12.

LORIE (Roma) - Non ho visto ALLARME A GIBILTERRA. Per la cinematografia germanica alla Film-Unione, via Bari 15, Roma. In SANGUE VIENNESE: Maria Hoist.

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

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



COFFICI E PORE



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

Alba Rumanca

La miglior pasta dentifricia
al laurinsulfonato di calcio e magnesio

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI E I SUOI PODEROSI SVILUPPI

Richiamiamo l'attenzione dei lettori su un aspetto dell'attività dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, che ha particolare valore espressivo, e precisamente sull'altissimo e crescente incasso dei premi, che oltre all'eccezionale virtù di parsimonia e di tenacia del popolo italiano e alla conseguente sua capacità di risparmio, dimostra la fiducia sempre maggiore che esso ripone nell'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI da cui riceve le più progredite e meno costose prestazioni assicurative e ogni più alta garanzia, compresa quella dello Stato.

Il seguente prospetto riproduce i premi incassati annualmente dall'Istituto nell'ultimo decennio (1933-1942):

1933	L.	478.140.016,30
1934	»	501.868.758,16
1935	»	521.402.378,91
1936	»	551.787.737,94
1937	»	665.650.901,70
1938	»	819.366.245,29
1939	»	928.134.134,93
1940	»	897.241.597,30
1941	»	1.149.392.283,30
1942	»	1.400.000.000 — (approssimativo)

con un totale invero colossale di L. 7.912.984.053,83

Otto miliardi di lire, grandioso capitale che una massa immensa di cittadini ha affidato alla grande Azienda di Stto. Sono risparmi di ogni categoria di cittadini, che contribuiscono validamente ad accrescere ed irrobustire quella linfa da cui si rifornisce il pubblico erario, e traggono vita le più svariate e feconde attività del Paese. Bonifiche, opere edilizie, ferrovie, strade, porti, oltre al finanziamento diretto dello Stato, ecc. ecc., sono tutte imprese e opere a cui l'Istituto, con le più severe garanzie, ha partecipato e partecipa con mezzi che traggono appunto origine dai su accennati risparmi.

(13)



BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

135 SEDI
E AGENZIE

BELLEZZE D'ITALIA



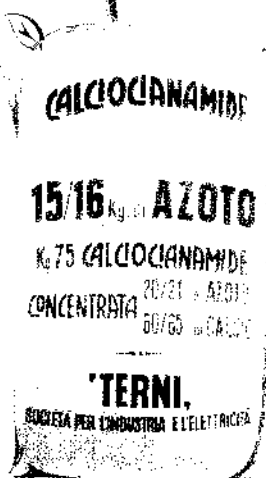
Asago - Fontana e Municipio



INFORMAZIONI: ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI VICENZA



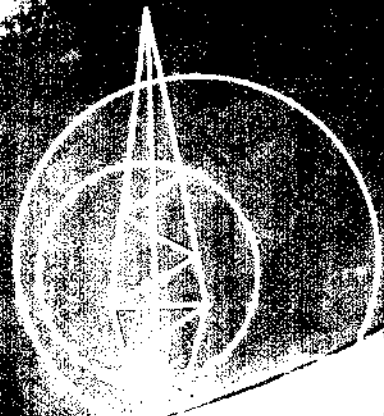
Agricoltori!
cultivate bene
concentrate meglio



TERNI TERNI

100% - 100% - 100% - 100%

SAFAR



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