

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

ROMA 10 OTTOBRE 1936 - XIV
Spedizione in abbonamento postale

In questo numero:

Discorso al pubblico
FREDDI

*Decadenza del regista
come mago?*
NAPOLITANO

Sorprendere la realtà
LONGANESI

Documenti CHIARINI

*Il senso dell'avven-
tura* CONSIGLIO e
DEBENEDETTI

*Un operatore tra
guerre e rivoluzioni*
CRAVERI

*Come si recita nel
fonofilm* LEISTNER

*Colloquio con Char-
les Laughton*
SOLDATI

*'Cinema' gira / Fotogra-
fia e passo ridotto / Gal-
leria / Giuochi e concorsi*

100 illustrazioni

7

LRICO HOEPLI EDITORE MILANO

UN NUMERO COSTA DUE LIRE

*La nota
più allegra
del
1936-37*



**LAUREL
HARDY**

**LA RAGAZZA
DI BOEMIA**



REGISTA: JAMES W. HORNE





In copertina: Un curioso effetto deformante di 'presa dall'alto': Charlie Ruggles e Mary Boland in 'People will Talk'.

C I N E M A

quindicinale di divulgazione cinematografica

COMITATO DIRETTIVO: GIACOMO PAULUCCI DI CALBOLI / LUIGI FREDDI
LANDO FERRETTI / LUCIANO DE FEO, DIRETTORE RESPONSABILE

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

Anno I Volume I Fascicolo 7 10 ottobre 1936-XIV

Questo fascicolo contiene:

'Cinema' gira	pag. 247
LUIGI FREDDI:	
<i>Discorso al pubblico</i>	» 251
G. G. NAPOLITANO:	
<i>Decadenza del regista come mago?</i> »	253
<i>La linea dei capelli</i>	» 256
LEO LONGANESI:	
<i>Sorprendere la realtà</i>	» 257
LUIGI CHIARINI:	
<i>Documenti</i>	» 261
CONSIGLIO e DEBENEDETTI:	
<i>Il senso dell'avventura</i>	» 263
MARIO CRAVERI:	
<i>Un operatore tra guerre e rivoluzioni</i> »	267
<i>Muovere le masse</i>	» 269
ERICK LEISTNER:	
<i>Come si recita nel fonofilm</i>	» 270
MARIO SOLDATI:	
<i>Colloquio con Charles Laughton</i>	» 271
<i>Comporre con le forbici</i>	» 273
<i>1 volto 6 espressioni</i>	» 274
ARRIGO USIGLI:	
<i>La televisione alla Mostra della radio a Berlino</i>	» 275
RUDOLF ARNHEIM:	
<i>Notizie tecniche: La lotta contro i riflessi</i>	» 276
<i>Fotografia e passo ridotto:</i>	
ARRIGO COLOMBO:	
<i>Montaggio dei passi ridotti</i>	» 277
<i>I primi passi</i>	» 277
<i>Espedienti dei 'ridottisti' / Pro- poste dei lettori / Capo di Buona Speranza</i>	» 279
<i>Galleria: Paul Muni</i>	» 280
<i>Cronache dei film nuovi</i>	» 281
<i>Giuochi e concorsi</i>	» 283

PER ABBONARSI A

C I N E M A

versare sul conto corrente postale 3/32 di Milano, oppure con vaglia postale, o per contante, alla Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli di Milano, o a qualsiasi altra importante libreria d'Italia.

per un anno . . . Lire 40

per un semestre . Lire 22

DIREZIONE: Roma, Villa Medioevale Torlonia, via Lazzaro Spallanzani 1-A; REDAZIONE e UFFICIO ABBONAMENTI: Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 — AMMINISTRAZIONE: Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli, Milano, via Berchet 1 (telefono 82-664, 82-665) — PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubblicità: Milano, via Vivaio 17 (tel. 72-161) e Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 (per Roma e il Lazio) — ABBONAMENTI: Italia, Impero, Colonie e Possedimenti: un anno: lire 40; sei mesi: Lire 22 - Estero: un anno: Lire 60; sei mesi: Lire 35. Per ricevere la rivista in busta cartoneata anziché in rotolo, occorre aggiungere per l'Italia 3 lire (abbonamento annuale) o 1,50 (sei mesi) e per l'estero, rispettivamente 10 lire o 5 lire. — Abbonamenti a Lire 43 per un anno e a Lire 25 per sei mesi possono essere fatti presso gli uffici postali dei seguenti paesi: Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Città del Vaticano, Danimarca, Danzica, Finlandia, Francia, Germania, Lettonia, Lussemburgo, Marocco francese, Norvegia, Olanda, Romania, Svezia, Svizzera, Ungheria. — In Italia ricevono abbonamenti le LIBRERIE HOEPLI in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'UFFICIO PERIODICI HOEPLI in ROMA, Corso Vittorio Emanuele 21, le principali librerie e le agenzie dell'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO.

Un fascicolo costa in tutta Italia, Impero e Colonie due lire

CONCESSIONARIE PER LA VENDITA AL NUMERO LE MESSAGGERIE ITALIANE BOLOGNA

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
CAPITALE E RISERVE LIRE 169.000.000

Direzione Generale: **ROMA** - Via Vittorio Veneto, 111

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000
Istituita con R. D. 14 Novembre 1935-XIV - N. 2054

ha per iscopo di favorire l'incremento della
produzione nazionale di pellicole cinemato-
grafiche, mediante la concessione di mutui
in contanti a condizioni di particolare favore

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDIARIO
CREDITO PESCHERECCIO

Filiali: **Nelle principali Città d'Italia e nell'Africa Orientale**
Corrispondenti: **In tutta Italia e all'Estero**

STABILIMENTO

FOTOCINEMA

di FELICE BOSCHI

**PER LO SVILUPPO DEI NEGATIVI
E LA RIPRODUZIONE DEI FILM**

R O M A
VIA SALUZZO, 10

UN IMPIANTO MODERNO
UNA COMPLETA ORGANIZZA-
ZIONE TECNICA GARANTISCONO
DELLA BONTÀ DEL SUO LAVORO

SOCIETA' CERAMICA
RICHARD-GINORI

PORCELLANE E TERRAGLIE
CERAMICHE ARTISTICHE



NEGOZI:
MILANO: Corso Littorio, 1
TORINO: Via Dante, 13
TORINO: Via Roma, 15
TORINO: Via XX Settembre, 71
GENOVA: Via XX Settembre, 3
GENOVA: Corso Buenos Ayres, 120
BOLOGNA: Via Rizzoli, 10
FIRENZE: Via Rondinelli, 7
ROMA: Via del Tritone, 177
ROMA: Via A. Depressis, 45
NAPOLI: Via Roma, 211
CAGLIARI: Largo Carlo Felice, 24
SASSARI: Piazza Azuni



studiosi di letteratura. D'altronde la letteratura ha tante volte servito il cinema: è giusto che di quando in quando il cinema ricambi il servizio, facendo qualche piccola scoperta letteraria.

FILM AEREI

I film aerei, girati quasi per intero entro la cabina di un aeroplano, sono più che mai di moda. La Gaumont-British ne annuncia uno nuovo, col titolo provvisorio NON-STOP NEW YORK, che si svolgerà sul postale Londra-New York-Canada. Tra i passeggeri figureranno un Generale Sud-Americano, due fratelli destinati a realizzare il nuovo tipo del 'ladro aereo', un viaggiatore rimpinzato di banconote, un fanciullo prodigo, e la figlia del generale. La trama è di Kurt Siodmak e Derek-Twist; le parti principali sono state assegnate ad Oskar Homolka ed alla piccola Nova Pilbeam.

CHARLOT REGISTA

La conversione di Chaplin al 'parlato' sta facendo progressi. Nei mesi scorsi i suoi teatri sono stati invasi da una schiera di tecnici, chiamati ad installare le più moderne apparecchiature per la ripresa sonora.

Ed ora è pronto anche il soggetto. Autore: Chaplin; regista: Chaplin; produttore: Chaplin. Ma Charlotte non vi prenderà parte. Vi figurerà invece come protagonista Paulette Goddard, l'attrice dei TEMPI MODERNI. La lavorazione sarà iniziata immediatamente. Con Chaplin, secondo il solito, i curiosi ed i cacciatori di notizie hanno poco da mordere. Si tratterà, a quanto si dice, d'una commedia drammatica, svolgentsi sui più pittoreschi sfondi di Shanghai, Honolulu ed altri paesi esotici e coloriti. Perché l'enigma rimanga ben chiuso, il film è annunciato per ora col più evasivo e standardizzato dei titoli di lavorazione: PRODUZIONE N. 6.

Sarà questo il secondo lavoro in cui Chaplin si tiene 'fuori campo', limitandosi alla funzione di regista. L'altro, come si ricorderà, fu la DONNA DI PARIGI (1925), da cui data il lancio di Adolphe Menjou.

Chaplin non è di quegli artisti che brucino le tappe. Prima che la PRODUZIONE N. 6 sia terminata, avremo tutto il tempo di raccogliere altre indiscrezioni. Che saranno, beninteso, le più fantastiche e contraddittorie: come sempre, quando Chaplin lavora, e tutto il mondo ne parla. Naturalmente, trattandosi di un film 'parlato', questa volta sarà forse più difficile anche per Chaplin di mantenere il silenzio.

RITORNO DI VON STROHEIM

Si riparla, dopo parecchi anni di silenzio, di Eric von Stroheim. Il regista e attore di SINFONIA NUZIALE già da molto tempo, e per ragioni puramente materiali, non riusciva a trovar lavoro ad Hollywood. Ora si apprende che nel prossimo novembre ritornerà in Europa, scritturato da una società francese per interpretare la parte di capo del contro-spionaggio in MAR-THE RICHARD, che sarà realizzato da Raymond Bernard. Ma nella prossima stagione la produzione francese si arricchirà di ben altri astri: Adolphe Menjou e John Barrymore parteciperanno con Edwige Feuillère a MAXIME, film cavato da un dramma di Duvernois, per la regia di Litvak.

TELEVISIONE E FILM

In un giornale belga, Henri Diamant-Berger osserva che la Televisione non potrà aspirare ad un sicuro avvenire se non quando sarà diventata Telecinema. In America, infatti, attendono, per divulgare le trasmissioni visive, che sia risolto il problema della trasmissibilità del film. Ed a ragione. Come volete che l'uomo moderno, abituato all'ubiquità della Radio, alla ricchezza e alla varietà di scene del Cinema, possa trovare uguale interesse nel piccolo schermo luminoso sul quale appaiono una o due figurette e un solo ambiente?

Lo scrittore ritiene che il Telecinema non obbedirà alle stesse leggi spettacolari del Cinema e del Teatro e che si produrrà direttamente per il nuovo schermo, come già si lavora originalmente per la Radio. E non si saprebbero immaginare le risorse d'una Televisione priva del film. Proiettare i raggi catodici sugli avvenimenti reali? Ma raramente questi si svolgono quando i 'televisori' sono innanzi allo schermo. Trasmettere rappresentazioni teatrali in forma integrale? Ma è questo un campo piuttosto limitato. Vedere i tratti di un'attrice, di un conferenziere o di una personalità? Troppo poco per decidere l'uomo qualunque a comprare un apparecchio che rimarrà proibitivo finché una enorme diffusione non lo avrà reso accessibile a tutte le borse.

UN SOGGETTISTA DELL'800

Victor Hugo non cessa di figurare come 'convitato di pietra' negli Uffici Soggetti... I MISERA-

BILI, NOSTRA SIGNORA DI PARIGI, L'UOMO CHE RIDE sono stati ampiamente ribattezzati dalla decima musa. Ora è la volta dei LAVORATORI DEL MARE, di cui Selwyn Jepson ha preparato una riduzione ad uso della Beaumont Film (Inghilterra). La lavorazione è ormai iniziata, sotto la regia di Jean Chaux e di Edmund S. Fox. Protagonista (nella parte di Gilliat) Clifford Mc. Laglen.

Il bello è cominciato al momento in cui si dovevano scegliere gli esterni. Non c'era dubbio: Guernsey, il soggiorno di Victor Hugo in esilio, s'impondeva senz'altro. Ma Guernsey è rammodernata: impossibile quindi sfruttarla a fondo. Fortuna che s'è trovata subito l'isola di Sark, in cui son rimasti tutti i caratteri del 1820. Ma c'è di più. Il produttore del film, L. C. Beaumont, ha scoperto che la descrizione delle scogliere di Douvres, quale si legge nel romanzo vittorughiano, non quadra punto coll'attuale aspetto della scogliera di Douvres, mentre riproduce magnificamente, quasi fotograficamente, alcuni angoli della costiera di Sark. Avviso agli



I 'Condotieri' di Trenkers...



'Jole il rosso' con Armando Falconi.



'L'albero di Adamo' - Regia di M. Bonnard.



Frances Drake nel film 'L'uomo senza volto'.



Steve Clement, il 'lanciatore di coltelli' di Hollywood, nel film 'Sotto due Bandiere'.

MAMOULIAN IN GRECIA

La Grecia sta attrezzandosi per una produzione nazionale. Il sig. Stavros Triam, direttore del Teatro Nazionale di Atene ha trascorso sei mesi ad Hollywood per studiare l'organizzazione ed i sistemi di lavoro. E pare che in questo senso l'abbiano particolarmente colpito i metodi ed i risultati di Rouben Mamoulian; tanto ch'egli l'ha invitato a dirigere il primo film greco, che sarà messo in lavorazione, non appena si saranno realizzati nella terra di Fidia e di Socrate i grandi e modernissimi impianti sonori, di cui è ormai pronto il progetto.

I COMANDAMENTI DELLA PICKFORD

Mary Pickford, questa specie di stella madre del firmamento americano, ha dettato i dieci comandamenti dell'attrice. Non manca il buon senso, ed anzi la saggezza, a questa graziosa e signorile veterana dello schermo. Citeremo, ad esempio, la prima delle sue sentenze che, del resto, sono tutte improntate ad un massimo di serietà e di praticità: « Non potrai diventare attrice di Cinema se non sarai prima riuscita ad assicurare la tua esistenza materiale per mezzo di un'altra attività. Ti consiglio, ad ogni modo, di imparare la stenografia, la dattilografia e qualche nozione commerciale. Quando sarai capace di vendere delle cravatte e delle saponette le tue probabilità di riuscita nel Cinema saranno molto maggiori ».

NOVITÀ FRANCESI

I già acquisiti successi letterari, insieme al prestigio delle 'sociétaires' della Comédie Française, continuano ad allettare la maggior parte dei produttori francesi. Non è questo, certamente, un buon indizio di sicurezza e di padronanza della nuova arte. In questi giorni Pierre Charon ha iniziata negli Studios Eclair la lavorazione di DEMI-VIERGES che Marcel Prévost stesso ha adattato per lo schermo. L'azione si svolgerà ai nostri giorni e sarà interpretata da ben tre grossi calibri della Comédie. Si è anche iniziata la lavorazione di un COURIER-SUD, regista Pierre Danis, soggetto di Antoine de Saint-Exupéry, il notissimo aviatore, autore di VOL DE NUIT. Molte tra le scene più interessanti si svolgeranno a Dakar col concorso delle truppe coloniali e dell'aviazione militare.

E continua ad esser caro il nome di Vicky Baum. Jean Benoit-Lévy, autore di LA MATERNELLE, che non apparve priva di interesse, ha terminato la lavorazione di HÉLÈNE MILFUR, tratto da un romanzo della Baum, per la interpretazione di Madeleine Renaud.

Un nuovo film, NITCHEVO, con Harry Baur e Marcelle Chantal ha iniziato Jacques de Baroncelli. L'azione si svolgerà a bordo delle più belle e più recenti unità della marina francese da guerra.

IL NUOVO FILM DI PABST

Ferve a Joinville la lavorazione del nuovo film di Pabst, MADEMOISELLE DOCTEUR. Il grande regista, che aveva trascorso quattro anni negli Stati Uniti, ha confidato ad alcuni giornalisti le sue impressioni e le sue speranze. Egli si è già impegnato a girare, dopo il DOCTEUR, due film in Inghilterra. Quindi ritornerà in California. E non è affatto vero che egli sia crucciato con Hollywood e con quei metodi di lavorazione. Ha ammesso, però, di aver dovuto fare un grande sforzo di adattamento. Era anzi riuscito, una volta, a non lasciarsi imporre, come è consuetudine americana, il soggetto dal produttore, e una volta tanto egli era pienamente d'accordo coi dirigenti dello 'studio' sulla scelta del nuovo film. Ahimé, provvide il terribile Mister Hays,



sorta di censore e dittatore commerciale della produzione americana, a mettere un veto. Pabst ha parlato con una certa rassegnata amarezza delle sue peregrinazioni. Consente, forse, l'Europa maggiore libertà alla fantasia d'un regista? Dopo avere, nell'esilio, sperimentati gli studi americani, francesi e inglesi, egli ritornerà, sazio, in California dove, dopo tutto, è sempre possibile lavorare e vivere a più buon mercato che in Europa.

La protagonista di MADEMOISELLE DOCTEUR, la famosa spia tedesca morta pazza circa un anno fa, è Dita Parlo e l'azione si svolge in gran parte nella penisola balcanica. « Tutte le spie del cinema si rassomigliano » ha detto Pabst. « In generale vi sono due specie di spie: quelle che incontrate per istrada senza riconoscerle, alle quali stringete la mano senza saperlo, e sono quelle vere, quelle della vita. Perché il mestiere della spia consiste principalmente in questo: passare assolutamente inosservati. Poi vi sono le spie dello schermo che ci avvengono con avventure straordinarie nelle quali l'amore, la guerra e il rischio intervengono a rendere la vita più suggestiva ed emozionante. Non era, dunque, facile » ha concluso Pabst « fare di Mademoiselle Docteur una eroina che non fosse della serie banale. Mi sono soprattutto preoccupato di metterla in un'atmosfera significativa ».

PARERI DI LUBITSCH

A proposito delle misteriose vicende del cinema sovietico, Lubitsch riferisce che nell'attività filmistica l'U.R.S.S. traverserebbe un grave periodo di transizione. Si sarebbe deciso di abbandonare i vecchi metodi di lavorazione estremamente semplificati, che conferivano un carattere particolarissimo alla produzione sovietica indirizzandola verso forme d'arte estremamente tendenziose e significative e, quindi, poco o nulla proclivi ai valori commerciali. Quel periodo ha culminato in nomi di registi divenuti famosi: un Eisenstein, un Dziga-Vertoff, un Dovcenko, un Ekk. Ora, esaurito il vecchio metodo dall'istesso crudo e lineare realismo che era stato il suo fulcro, l'Unione sovietica ha divisato di organizzare la produzione all'americana. Si pensa di costruire anche là una città cinematografica. E, secondo le informazioni di Lubitsch, non si sarebbe ancora iniziato il lavoro perchè perdura l'incertezza tra una amena località delle rive del Mar Nero e le vicinanze di Mosca. Anche negli Stati Uniti, afferma Lubitsch, vi sono persone autorevoli, che riterrebbero più conveniente di Hollywood e di Los Angeles una Cinelandia in prossimità di Nuova York.



METRO GOLDWYN MAYER 1936-37 STAGIONE DI GALA

ANCHE QUEST'ANNO, a quanto sembra, la nota saliente della stagione cinematografica sarà il ruggito del leone Metro.

LA TRAGEDIA DEL BOUNTY, GIULIETTA E ROMEO, LE DUE CITTÀ, MARGHERITA GAUTHIER, L'ANIMA DELLA CINA, ecc. — per citarne alcuni — sono voci di un repertorio formidabile che raggruppa nel suo complesso interpretativo il fior fiore della cinematografia mondiale dalla Garbo, alla Shearer, alla Crawford, alla Harlow, a Luise Rainer, rivelazione della IV Mostra Veneziana, da Clark Gable a Robert Taylor, a Charles Laughton e a Paul Muni.

Sono titoli e nomi ormai di dominio pubblico e già attesi come avvenimenti eccezionali.

Poggiandola su di essi e appoggiandola con una grandiosa campagna pubblicitaria, la Metro Goldwyn Mayer ha lanciato ed organizzato fra gli esercenti italiani la Stagione di gala 1936-37, destinata a convogliare la grande massa dei frequentatori del cinema verso quel locale che del repertorio Metro avrà fatto il suo programma centrale.

Il provato valore della Marca e la eccezionalità del repertorio che presenta quest'anno garantiscono all'iniziativa il più ampio successo.

La Stagione di Gala è stata aperta trionfalmente in questi giorni da GELOSIA, una deliziosa schermaglia d'amore, diretta con finezza ed equilibrio da Clarence Brown, magistralmente interpretata da Clark Gable, Jean Harlow, Myrna Loy.

Seguiranno nell'ordine:

ROSE MARIE, un modernissimo esemplare di cinematografia musicale, dove l'amore, l'avventura e l'armonia si contendono l'attenzione dello spettatore. L'interpretazione è affidata al binomio canoro Jeanette MacDonald, Nelson Eddy, sotto la esperta guida di W. S. Van Dyke.

L'ULTIMO DEI PAGANI, un dramma di schietta e primitiva umanità girato su esterni autentici nelle pittoresche isole polinesiane. Tutto l'incantesimo dei tropici è stato trasportato nel film, che ha quali protagonisti Ray Wise, il popolarissimo Mala e Lotus Long, due esemplari magnifici di forza e di esotica bellezza.

LA RAGAZZA DI BOEMIA, riduzione cinematografica della omonima operetta di Balfe, realizzata da Hal Roach con gli insuperabili Laurel e Hardy. Sarà la nota più allegra della nuova stagione.

LE DUE CITTÀ, una classica e vivida ricostruzione della rivoluzione francese del '93, tratta del libro di Dickens, il dramma di un uomo nella tragedia di un popolo. Vi prendono parte 102 attori di primo piano e oltre 6.000 comparse sotto la regia di Jack Conway.

LA TRAGEDIA DEL BOUNTY (già GLI AMMUTINATI). Questa leggendaria odissea della storica nave ribelle 'Bounty' nella interpretazione di Charles Laughton, Clark Gable, Franchot Tone, è stata classificata 'più grande di Ben Hur'.

LE DUE SIGNORE OVVERO IL GUSTO DEL PUBBLICO

LA SALA, gremita in ogni ordine di posti, presentava il rituale bel colpo d'occhio; da ogni parte della città, e anche da alcuni paesi circconvicini, quella 'prima' eccezionale (*Fantina e papà Madeleine*) aveva richiamato falangi di entusiasti che, nell'epopea victorhughiana, ravvisano ancora il *non plus ultra* dell'arte e della umanità.

Sulle prime le cose andarono bene. Il nome del celebrato Araldo della democrazia, da una parte, e l'orrore dell'umana ingiustizia, di cui, via via, rimaneva vittima Jean Valjan, dall'altra, incutevano un certo rispetto fin nelle più loquaci signore e nelle più spiritose signorine.

Ma gli ostinati, duri, sconquassanti colpi di tosse di Fantina (avete fatto caso al grande contributo apportato dal sonoro alla realistica descrizione della tisi?) ruppero l'incanto; sembrò quasi che la fragorosa agonia della celebre prostituta redenta dal dolore avesse, fra l'altro, il compito di richiamare i commossi spettatori alla realtà della loro missione di 'assidui delle prime'.

Furono precisamente due signore troneggianti alle mie spalle che, animosamente, presero l'iniziativa. « Quanto è bello il libro! » — sospirò una, snobbando con un lembo di soprabito l'occhialino appannato di commozione.

— Me lo ricordo benissimo — rispondeva l'altra. — È un capolavoro. L'ho letto tanti anni fa in collegio, mi pare, ma è come se fosse ieri.

— Anch'io — riprendeva la prima sistemando l'occhialino sulle vecchie posizioni. — Ricordo tutti i particolari, ma non mi viene in mente l'autore. Chi è?

— Victor Hugo, lo stesso del *Ponte dei Sospiri*.

— Già, già, mi era sfuggito. Ma il *Ponte dei Sospiri* è più bello.

— E *Il Fabbro del Convento* l'hai letto?

— E come no? È dello stesso autore, mi pare.

— Ma che fantasia doveva avere. Quanti libri ha scritto!

— Ha fatto pure *I tre Moschettieri* se non sbaglio.

— No, *I tre Moschettieri* sono di Dumas, lo stesso della *Signora dalle camellie*, tu confondi con *Il visconte di Bragelonne*.

— Ho letto anche quello e l'ho visto al cinematografo. Se non mi inganno è il seguito di quell'altro: *Il Capitano Fracassa*.

— Quest'ultimo mi riesce nuovo. È bello?

— Stupendo. È sul tipo dei *Tre Moschettieri*. Poi te lo farò leggere.

— Volentieri, di chi è?

— Dello stesso, sempre dello stesso: Victor Hugo.

Tra gli assidui delle 'prime' al cinema, le due signore di questo dialogo (lo scoprii in seguito; quella sera, erroneamente, le ritenni spettatrici occasionali) battono il *record* della tenacia e della vivacità. Piova o nevichi, esse sono sempre sulla breccia: l'avanguardia di ogni giudizio, consenso o dissenso, tu sempre ascolterai

una loro battuta, a una trovata ironica dell'una seguirà sempre una messa a punto dell'altra: sono esse, insomma, a fare il buono e il cattivo tempo nelle sale delle 'prime'. E se, per caso, nello stesso giorno in sei o sette diversi cinema sono presentate altrettante novità, le due signore non si danno per vinte, compiono prodigi; le loro apparizioni sono veri e propri miracoli di ubiquità.

In preda alla più viva agitazione, da quella sera giurai di non frequentare più locali di prima visione. Era almeno augurabile che le maledette interlocutrici non avessero tempo di mescolarsi anche alla folla — più umile ma più attenta — che gremisce le platee dei cinema di secondo e terzo ordine. Cominciai con un film che si proiettava in 'seconda visione assoluta'. Entrai prima ancora che avesse inizio lo spettacolo; guardai intorno, poi giù, nel timore di scorgere le diaboliche frequentatrici di cinema; non le vidi; con uno sospiro di sollievo accolsi l'inizio dello spettacolo. Alla metà del primo tempo, però, sudai freddo: due note voci mi giungevano dall'altra parte della sala. Quando, alla fine del primo tempo, si riaccessero le luci, ecco, scorgo una coppia sospetta. Che siano esse? Possibile? Mi avvicino ai loro posti, con sollievo mi rassicuro di essermi ingannato; noto, però, una certa rassomiglianza, oltre che nella voce e nel modo di vestire, anche nel volto. Saranno forse sorelle di quelle altre. Hanno il compito — penso — di sorvegliare i locali di seconda visione, i loro discorsi costituiscono una specie di succursale di quelli a me già noti. E tutto ciò non era una mia supposizione; ne ebbi, infatti, riprova durante la proiezione del secondo tempo del film. Sì, sì, trinciavano giudizi e si rifacevano a testi letterari come le due signore dei MISERABILI; in questa seconda coppia, però, potei notare una certa superiorità culturale rispetto alla prima. Ad un tratto, la mente si mi schiarì. In quella stessa serata volli mettere in esecuzione il mio progetto. Mi cacciai in un cinema periferico, di quelli dove ai militari di bassa forza, per la tenue cifra di centesimi cinquanta, è consentito godersi un superbo spettacolo composto di due 'colossi', più topolino.

Quella sera, nel locale periferico che ho detto, dello spettacolo faceva parte un film che il pubblico delle 'prime' aveva inesorabilmente condannato tra i più oscuri sghignazzi dello scetticismo ed i più feroci sarcasmi di chi la sa lunga. Ma non fu dello stesso avviso la platea della periferia; agli occhi di quel pubblico, la vicenda d'amore che aveva fatto ridere di scherno e fremere d'indignazione le due signore che conoscete, appariva invece nella sua atmosfera di poesia e di dolcezza, quella brava gente sentiva la tristezza di quell'avventura, seguiva i protagonisti lungo i sentieri dei loro sogni, alla fine batteva le mani. E quel film, che nel locale di prima visione non aveva 'resistito' più di tre giorni, nel locale periferico dove i programmi, di solito, si avvicendano quotidianamente, rimase per due settimane.

VINCENZO TALARICO

Un film che onora tutta l'industria cinematografica

I LANCIERI DEL BENGALA

con GARY COOPER

dal 7 Novembre in tutta Italia
È un film Paramount



SYLVIA SIDNEY - FRED MAC MURRAY
HENRY FONDA

IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO

è un film Paramount
INTERAMENTE A COLORI NATURALI





Il Cinema americano tende sempre più verso la semplificazione dei suoi mezzi. Ecco, nel prossimo film di Frank Lloyd: LA TRAGEDIA DEL BOUNTY un'inquadratura che, rifuggendo da ogni acrobazia, raggiunge ugualmente, in virtù dei suoi intrinseci elementi di bellezza, un alto valore di suggestione poetica.



'CAVALLERIA' di Alessandrini.

DISCORSO AL PUBBLICO

FACCIAMO IL PUNTO, con sommo scrupolo, innanzi tutto sulla base di dati statistici.

Luglio 1933-giugno 1934:

Film italiani realizzati: 30, più 3 realizzati all'estero.

Luglio 1934-giugno 1935:

Film italiani realizzati: 32, più 2 versioni estere realizzate in Italia.

Luglio 1935-giugno 1936:

Film italiani realizzati: 35, più 6 versioni estere realizzate in Italia, più 1 versione italiana realizzata all'estero, più 1 film stereoscopico.

Nell'anno, dunque, in cui l'azione del Ministero per la Stampa e la Propaganda ha incominciato a dare i suoi frutti, malgrado nel periodo del più intenso lavoro ci si sia trovati con i due più importanti teatri distrutti dall'incendio, malgrado l'impresa in A. O. e malgrado le sanzioni, la produzione nazionale è salita dai 33 film della stagione 1933-34 e dai 34 della stagione 1934-35, a 43 film italiani, ai quali vanno aggiunti 4 grandi documentari sull'A. O. Va inoltre considerato che l'impiego di capitali e di persone è stato il triplo di quello degli anni precedenti e che la struttura etica e tecnica dei film dell'ultima annata si distacca in modo inconfondibile da quella del passato.

Alla progressione numerica e qualitativa constatata nella produzione fa riscontro una ancor maggiore progressione negli incassi dei cinematografi, determinata in gran parte dai nuovi film italiani. È inoltre da rilevare che, mentre prima c'erano dei produttori italiani che andavano all'estero, ora sono gli stranieri che vengono in Italia.

Attualmente, mese di ottobre, tutti, si è detto *tutti*, gli stabilimenti di produzione sono in piena attività. E le iniziative allo studio, già elaborate e definite, assicurano il lavoro per tutto l'inverno. Ciò, è bene dirlo, è la *prima volta che avviene in Italia*.

Questo il quadro statistico della produzione nazionale, che andrebbe commentato da tutta quella somma di elementi tecnico-artistici che l'attività del Ministero ha inserito nel campo realiz-

zativo: nuovi produttori, nuovi direttori di produzione, nuovi registi, nuovi tecnici, nuovi musicisti, nuovi scrittori, nuovi sceneggiatori, nuovi scenografi, nuove attrici, nuovi attori.

Ciò poggia sulla razionale ed organica impostazione delle iniziative, per cui l'attività preparatoria e realizzativa si svolge secondo i piani prestabiliti con ordine e disciplina — in confronto al confu-sionismo ed all'improvvisazione che prima imperavano — tenendo conto dei criteri industriali, tecnici, artistici ed etici tempestivamente vagliati ed organicamente distribuiti.

* * *

Ma ciò poggia soprattutto sull'altra immensa mole di attività che il Ministero svolge nel campo cinematografico e che sfugge alla attenzione del vasto pubblico.

Dalla riforma dell'istituto di revisione suscettibile ancora di perfezionamenti, all'estensione della programmazione obbligatoria per il film italiano, dalla istituzione di un credito cinematografico attraverso anticipazioni del Ministero e mutui di una speciale Sezione della Banca Nazionale del Lavoro alla disciplina del noleggioro mediante la eliminazione di organismi esausti e la creazione di un nuovo forte e sano Ente munito di tutte le possibilità tecniche e finanziarie, dalla vigilanza sull'esercizio attraverso il controllo sull'apertura delle nuove sale alla sua estensione alle zone ancora prive di cinematografi, dall'ordinamento di tutta la complessa materia dell'importazione allo sforzo massimo compiuto per l'esportazione con risultati soddisfacenti malgrado il momento difficile, dalla risoluzione del problema dei teatri di posa culminato con la creazione di un nuovo centro che sarà fra i più perfetti e più vasti d'Europa al potenziamento di tutte le industrie accessorie di sviluppo stampa e doppiaggio che troveranno nella nuova città cinematografica la loro sede organica e conveniente, dalla propaganda per la risorgente cinematografia nazionale nei confronti d'una pervicace e ingiustificata esterofilia diffusa in certi strati del pubblico o della stampa alla valorizzazione del cinema attraverso convegni cerimonie adunate esposizioni, dall'inquadra-

mento delle giovani energie studiose del cinematografo attraverso la creazione di nuove Sezioni specializzate nei G.U.F. alla creazione dei nuovi quadri in tutti i campi dell'attività cinematografica coll'istituzione del Centro Sperimentale organismo originalissimo ed unico nel genere in tutto il mondo, dalla presenza costante dell'Italia in tutti i congressi cinematografici internazionali al riconoscimento definitivo ed al potenziamento adeguato dell'annuale Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, anche questa unica al mondo, il Ministero per la Stampa e la Propaganda ha compiuto ogni sforzo per dare al prodotto cinematografico una sua vita organica e disciplinata, un suo reddito giusto e sicuro, un suo sviluppo sano e continuo.

* * *

Gli ordini del Duce sono stati anche in questo campo eseguiti. La via tracciata dal Ministro Ciano nel discorso pronunciato a Venezia nel 1934 e definita successivamente dal Ministro Alfieri, è stata fedelmente seguita, allo scopo di ridare nuova vita alla cinematografia italiana e di consolidarne il destino.

Ma tutto ciò sarebbe vano se questo enorme sforzo — che non ha precedenti in nessun paese e che in Italia già ha dato i suoi frutti in un'attività a vasti cicli, che appunto perciò necessita di anni ed anni di lavoro e di una totale pienezza di mezzi — non fosse sentito, apprezzato, confortato dal pubblico al quale l'opera cinematografica è diretta.

Non si parla qui del vasto pubblico costituito da elementi di tutta la gamma sociale, dalla sensibilità spontanea e onesta, priva di pregiudizi snobistici o di pedanterie intellettualoidi. Questo pubblico ha già espresso il suo giudizio, tangibilmente, affollando le sale cinematografiche quando vi si proiettano i film italiani. Appunto per ciò quest'anno i cinematografi, nei due periodi di punta, proietteranno solo film italiani. Appunto per ciò vi sono sale di prima visione in grandi città che quest'anno per due mesi consecutivi non proietteranno che film nazionali.

Si parla di quell'altro pubblico, minoranza irrequieta pretensiosa e intollerante, che trasforma le prime visioni in gazzarre nutrite di melensaggini non si sa bene se più stupide o più villane.

In altri paesi tale pubblico sarebbe espulso dalle sale con risoluta energia. Cosa del resto quasi mai accaduta, perchè i pubblici americani, inglesi, francesi e tedeschi trangugiano pazientemente anche i film più mediocri quando sono nazionali. In Italia, all'inizio della stagione in corso, la reazione s'è già delineata, poichè qualcuno di questi noiosi pappagalli ha già dovuto scendere le scale dei cinematografi non precisamente con le proprie gambe.

A codesti critici scrittiati che pretendono di spaccare un capello in quattro e che sfoderano tutto il loro spirito becero o sciocco durante i film italiani, mentre accettano incantati anche l'ultima porcheriola straniera, è necessario del resto fare un breve discorso preciso e deciso.

La cinematografia italiana, che ha ripreso la sua attività in forma



'ITALIA' di Merio Camerini.

organizzata e costruttiva da solo due anni, ha già presentato una quarantina di film e una trentina ne ha pronti per la prossima stagione. Tra questi film, quanti sono buoni e quanti sono mediocri o addirittura cattivi? Se gli sputadubbi delle nostre sale vorranno fare i loro conti in buona fede, s'accorderanno che nel complesso della produzione la grande maggioranza delle opere è non solo degna di essere veduta ma anche degnissima d'essere applaudita. E non parliamo di quella diecina di opere di maggior mole e di maggior valore artistico e finanziario che hanno ottenuto successi così considerevoli durante la stagione scorsa: parliamo anche di quella media produzione corrente che non ha altro scopo che quello di servire il mercato interno.

Altre cinematografie, che sono perfettamente organizzate da anni, che dispongono di mezzi incommensurabilmente superiori ai nostri, che godono di una attrezzatura industriale senza eguali, che da anni ed anni si trovano a disposizione i Governi e le Autorità nelle più piccole e nelle più grandi necessità della produzione, che hanno potuto procedere attraverso sei o sette lustri di attività *ininterrotta* ad una selezione continua dei loro elementi, altre cinematografie, infine, che dominano i mercati mondiali con la preponderanza numerica ed economica del loro prodotto, realizzano ogni anno centinaia di film. Di questi, solo poche decine giungono in Europa e, quindi, in Italia. Sono il fior fiore della produzione selezionata, sono i 'capolavori' dell'annata, i film più perfettamente riusciti, quelli affidati ai più sicuri elementi, quelli nei quali sono stati compiuti i massimi sforzi economici. Dovrebbero essere, perciò, *tutti*, nessuno escluso, delle opere perfette. Invece la maggior parte di questi film non è che della media produzione, pregevole per qualche lato, senza dubbio, ma nel complesso deficiente e scadente.

Il che dimostra che una cinematografia pienamente organizzata da trent'anni, una cinematografia che lavora a pieno rendimento, senza nessuna preoccupazione finanziaria e nessuna preoccupazione di collocamento del prodotto, non realizza, a fin d'anno, su centinaia di opere prodotte, che una diecina di film veramente importanti ed interessanti.

Se la cinematografia italiana, per mantenere la proporzione numerica, organizzativa ed economica con le cinematografie di altri paesi, lanciasse ogni anno anche *un solo* film buono, nella relatività della sua situazione attuale avrebbe già battuto la concorrenza delle cinematografie estere e avrebbe dimostrato molte maggiori capacità di esse. Invece la nostra cinematografia, su tre o quattro decine di film prodotti con serietà d'intenti (non calcolando le opere sorte per virtù d'ignoranza e d'incoscienza), ha presentato, nella peggiore delle ipotesi, almeno dieci film di gran lunga superiori ai prodotti esteri medi che pure sono considerati atti alla esportazione ed esportati in Italia ed applauditi dagli stessi che fanno una vezzosa smorfietta di disgusto ai nostri film. A riprova si può ricordare (e sarà bene ricordarlo a coloro che fanno gli gnorri) che i nostri film hanno ottenuto all'estero considerevoli successi, non solo di pubblico ma anche di critica: dalla stampa di paesi che non sono precisamente interessati al progresso della nostra cinematografia, da giornali che non sono precisamente amici dell'Italia, è stato riconosciuto il valore della nuova cinematografia italiana e si sono fatte in tale senso affermazioni straordinariamente lusinghiere per il nostro orgoglio di italiani a proposito di moltissimi film, di quasi tutti, si può dire, i film che sono stati presentati all'estero. Particolarmente a proposito di quella *CASTA DIVA* che ha fatto milioni di incasso in Italia, milioni all'estero, ed ha provocato ovunque riconoscimenti preziosi, e d'altri film come *SCARPE AL SOLE*, *PASSAPORTO ROSSO*, *ALDEBARAN*, ecc.

Un film è un prodotto industriale di altissimo costo, un prodotto di complessi finanziari e complessi lavorativi estesissimi e diversissimi: che pochi imbecilli (i quali hanno il diritto innegabile di fischiare alla fine, se non sono contenti) ne sabotino il possibile successo attraverso idiotissime gazzarre preordinate, durante la proiezione in prima visione, non è tollerabile. Sarà bene che molti di questi intelligentoni se lo mettano in mente prima che intervengano misure d'ordine sempre possibili di fronte ad una incosciente, ingiusta e stupida opera di disfattismo sabotatore del prodotto nazionale.

LUIGI FREDDI



Bartolomea e l'aragosta, di Mack Sennet.

P R E T E S T I P O L E M I C I

DECADENZA DEL REGISTA COME MAGO?

UN PAIO D'ANNI FA, in un salotto dell'albergo Excelsior, a Roma, a un gruppo di ammiratori messo insieme Dio sa come, che gli chiedeva affannosamente il suo segreto per fare del cinema. Clarence Brown, il volto biondo color della birra sotto i capelli biondo cenere, un po' gonfio, lo sguardo pigro, acquoso, e una leggerissima espressione di noia sul volto: « Quel che occorre soprattutto al cinematografo — disse — è dei buoni soggetti ».

Le età del cinema si seguono una dietro l'altra, e venne prima quella beata infanzia del film d'intreccio, d'avventure e della comica finale, in cui il protagonista principale del cinema era il cinema e nessuno lo sapeva, tanto il fenomeno era anonimo e inconsueto.

Seguì la seconda età, quella dei divi, e durò sino a quando gli scrittori francesi d'avanguardia non si decisero a dare un'estetica al cinema americano. Poi venne l'età del regista. La formula: l'autore di un film è il regista, diventò vangelo. Adesso siamo in piena era del direttore di produzione: Zanuck, Selznick, Korda.

Alcuni dei migliori registi, per tenere il mestolo in mano, si sono fatti essi stessi direttori di produzione. Ed è il caso di Korda e di Lubitsch. Altri non trovano da battere un chiodo, e li hanno messi

in pensione: Stroheim e King Vidor. Che è successo dunque? S'intende che tutte le divisioni sopra elencate vanno intese con un largo beneficio d'inventario. Esistono i cattivi film ed i buoni. Ed è tutto. Quello che c'è di enormemente interessante nel cinematografo è appunto questo: che l'estetica non è ancora riuscita a risolverne in pieno il problema della responsabilità. A malapena si è trovato al film una sorta di padre putativo: il regista. Il fatto si è che il cinema è un prodotto di collaborazione: tale e quale come il giornale. Si comincia a poter giudicare il cinema dopo il montaggio: il montaggio è certamente la 'forma' del cinema. Una cosa analoga accade per il giornale dopo l'impaginazione. Chi ha qualche pratica di giornalismo moderno converrà subito con me che l'impaginazione di un giornale è un vero e proprio 'montaggio'. Presuppone una certa quantità di 'notizie' e di 'pezzi' composti, una certa scelta e certezza di questi, persino un 'taglio' delle notizie. Voglio dire con questo che le due 'forme' della modernità, a non contare la radio, sono giustappunto il cinema e il giornale.

Accade per i film quel che accade nel giornale: o trovano un equilibrio, una 'forma' o diventano brutti. Il giornale e il cinema sono fatti da masse per le masse: in questo è la loro potenza e proprio in questo è la ragione della loro popolarità.

Si noti bene che la collaborazione e l'equilibrio nell'antico giornalismo come nel primo cinema si raggiungevano alla buona, secondo un sistema patriarcale e familiare. Le specializzazioni sono sopravvenute con l'avvento del cinema e del giornale come industria.

De Foe, che è il padre del giornalismo moderno, scriveva la sua *Review* dalla prima parola all'ultima; e come era un formidabile



poligrafo, e cioè un romanziere nato, apparivano nella rivista articoli di politica, di storia, di letteratura, di cronaca, di economia, notizie sui mercati e sul movimento del porto di Londra, sulle navigazioni delle navi, sulla vita delle colonie, ogni cosa scritta da una sola persona sino all'angolo dei pettegolezzi, che si chiamava 'Scandal Club'.

Dal tempo degli enciclopedisti in poi i giornali e le riviste vengono messi insieme da gruppi e da consorterie di persone: da *jacqueries*, come si dice. Sin che si arriva gradualmente a Gordon Bennet e al primo *Corriere della Sera*.

Le cose, al cinematografo, andarono esattamente nella stessa maniera. I primi film americani venivano girati alla meglio su un 'brogliaccio' che era molto simile allo 'scenario' della commedia dell'arte, da delle compagnie di guitti, di saltimbanchi, i cui membri provenivano per la maggior parte dal circo e dal teatro di varietà. I film s'andavano a girare all'aperto nei terreni vaghi intorno a Los Angeles: queste *jacqueries* di attori e di operatori cinematografici, che erano dei fotografi falliti, vivevano tutt'insieme, mangiavano alla stessa tavola, dormivano in baracche, una occupata dagli uomini e l'altra dalle donne, si sposavano tra di loro, e obbedivano, secondo le leggi delle società primitive, a una strettissima moralità. Da una di queste compagnie, di queste fraterie, è venuta fuori Mary Pickford.

Un tal modo di vivere il cinematografo, ha avuto in America una esistenza molto lunga. Del resto si pensi alle compagnie dialettali, in Italia, a Scarpetta padre. Si pensi ad Emilio Ghione e alla Sambucini. Ghione era autore, sceneggiatore, regista, attore, e sua moglie prima attrice.

Allo stesso modo erano organizzate le compagnie americane delle film comiche. La frateria di Mack Sennet *and his players*, di Hall

Roach *and his players*. Queste ultime due sono state le grandi università degli attori e registi americani.

Per difendersi dall'invadenza, dalla puerilità, dalla nevrastenia, dalla mancanza di equilibrio dei mattatori, gli industriali del cinema crearono non già la persona, ma l'autorità del regista. Passa qualche anno e siamo alle solite. Al divismo di Greta Garbo si oppone quello di Stroheim, alla prepotenza di Joan Crawford quella di Pabst, alle esuberanze di John Barrymore o di Douglas padre quelle di Von Sternberg. In breve era nato un altro divismo. Stroheim gira decine di migliaia di metri per *MARCIA NUZIALE* e non riesce a 'montarlo'. Conseguenza: la 'pezza' di *LUNA DI MIELE*. Questo secondo film comincia, è notorio, con un pezzo del primo riportato al principio. Dove sono la misura, la sobrietà, l'eleganza di *FEMMINE FOLLI*?

Pabst monta la macchina-torre di *DON CHISCIOTTE*: da questa precipita in compagnia dei suoi finanziatori. Nessuno vuol più affidargli la direzione di un film, in Europa. Parte per Hollywood, ma anche lì non troverà miglior fortuna. Quanto ad Eisenstein, riguadagna la Russia, richiamato d'autorità lasciando ai suoi finanziatori esterrefatti 60 mila metri di negativo. Da questo vien fuori *THUNDER OVER MEXICO*. La storia di Von Sternberg è fin troppo nota. La sua decadenza comincia a mostrare i primi frutti marci con *L'IMPERATRICE ROSSA*. Sternberg non 'racconta' più, descrive. Il film è una superba e truculenta antologia di 'pezzi' staccati, quadri, nature morte. La sua versione di *DELITTO E CASTIGO* è talmente libera che bisognò persino cambiarle il titolo. La stessa storia era accaduta per *LA FEMME ET LE PANTIN*. Ridotto da Dos Passos a un racconto cinematografico, Sternberg va ancora più in là, con la complicità della psicanalisi. Operatore egli stesso dei suoi



'L'Imperatrice rossa' di Sternberg.

film, l'obbiettivo lo tradisce. È come se l'occhio di vetro della sua 'camera' s'ammalasse d'anastigmatismo.

Dopo il 14 LUGLIO René Clair passa la Manica e va a fare atto di contrizione davanti ad Alessandro Korda. Diventa un buon regista della 'produzione industriale'. Qualche cosa finisce, in mezzo ai tonfi di questi clamorosi fallimenti che mettono a rumore il campo degli industriali veri e propri. Il mito del regista.

L'epoca dei film in cui ci sono dei 'bei pezzi', delle 'sequenze stupende'. È il caso del FIGLIUOL PRODIGO di Trenker. Film, per intendersi, pregevolissimi, ma falliti come spettacolo unitario. Non rimangono al regista e ai suoi ammiratori che delle magre soddisfazioni letterarie. Ma signori, il Messico di Eisenstein è il Messico visto da un artista, quindi è Messico vero, anche se non è il vero Messico, ma il Messico di VIVA VILLA! ricalcato in parte su quello del russo, inventato largamente nello studio, portato al parossismo, romantico, elementare, falsato nella storia e negli avvenimenti, ebbene quello è il Messico che preferiamo a cinematografo. (N. B. Il regista di VIVA VILLA!, Jack Conway, non è affatto un tipo straordinario).

Ai primi sintomi di questa decadenza del regista, che andava di pari passo con la decadenza delle 'stelle' e con la riuscita sempre più cattiva dell'industria cinematografica (eh già, il *box-office*: la cassetta) i produttori corsero ai ripari. Ripari frettolosi, che non sempre riuscirono ad evitare il fallimento di più di una grossa casa. E così una nuova stella brilla alla luce delle lampade ad arco: un astro opaco, un satellite, ma una stella, comunque: il Direttore di produzione. Sino a quel momento il Direttore di produzione era stato relegato, tolte poche e onorevoli eccezioni, in una parte di secondo piano.

Era una specie di grande contabile, di cassiere generale, di ra-

gioniere capo, di segretario principale. La testa di turco, il vecchio gerente responsabile, il Defendente De Amicis, su cui si sfogavano in eguale misura la parsimonia degli industriali e la pazzia scialacquatrice dei registi di genio.

Prodotto della crisi, e della ferrea legge dei 'costi', il Direttore di produzione vien chiamato a salvare l'industria. Chi è? Un vecchio regista che ha procurato sempre buoni affari, ma più spesso un giovane produttore indipendente, di quelli che lavorano 'alla scarsa' e, se le cose gli vanno bene, ottiene che di distribuire il suo film s'incarichino gli Artisti Associati. (Cfr. nascita della 'xx Secolo').

È il giovanotto dell'ultima generazione su cui la megalomania dei divi, attori e registi, non riesce a far presa. È l'uomo che ha scoperto che 'per fare del cinematografo ci vogliono delle buone storie'. Buone storie, e cioè buoni soggetti, sceneggiatori, dialoghetti. Ma che succede? 'La sceneggiatura definitiva è il film'. Ma che aria tira? C'è dunque un po' di posto per chi sappia tenere la penna in mano? O si deve continuare a fare i conti con i Direttori in gambali e in mantello nero? Niente più divi. Film corali: tre o quattro cinque 'stelle' per ogni film. Che non ci si parli più di Sternberg. Ma, e sin da questo momento, di Ben Hecht, e Charles Mc Arthur, gli sceneggiatori di Lubitsch; di Joe Swerling e Robert Riskin, gli sceneggiatori di Capra.

Ed è press'a poco di questi giorni un paio d'anni fa, che Clarence Brown portava a Roma la parola d'ordine di Hollywood: « Quel che occorre soprattutto al cinematografo è dei buoni soggetti ». Queste parole, valide in tutta Cinelandia, ci sembrano specialmente adatte per il cinema italiano, il quale, nonostante tutto, è il solo che ci stia a cuore. Ma non potremo parlarne che la prossima volta.

G. G. NAPOLITANO

LA LINEA DEI CAPELLI

NEL CORSO DELL'INCHIESTA 'Hollywood 1936', compiuta per un giornale parigino, Blaise Cendrars ha, tra l'altro, intervistato Wally Westmore, l'uomo che ha offerto al mondo moderno alcune tra le più seducenti apparizioni di bellezza e di fascino femminile. Mae West, Jean Harlow, Kay Francis, Claudette Colbert, Sylvia Sydney, per non fare che qualche nome, sono letteralmente uscite dalle sue mani. E chi è dunque Wally Westmore? Il capo truccatore di una delle più grandi case cinematografiche di America. Ci sono mille aneddoti di scultori, che dalla forma e dalla venatura di un blocco di marmo hanno tratto ispirazione per le loro statue. Ebbene: il mestiere di Westmore ha dei punti di partenza analoghi. Nel fisico naturale e, staremmo per dire, grezzo di una donna, egli intravede o divina un tipo di bellezza: allora con le sue manipolazioni estrae ed appura questo tipo, lo rivela nell'assoluta coerenza e purezza delle sue linee e delle sue forme. Si crede generalmente che l'espressione di una donna dipenda dai lineamenti del suo volto. No: secondo il Westmore, esso risiede invece nella linea dei capelli; nel loro attacco, nelle possibilità che questi offrono all'acconciatura. « Gli occhi, la bocca, la corporatura, il volto — egli dice — sono pure perfettamente proporzionati ed impeccabili; ma vera ed autentica seduzione non può darsi senza l'edificio, senza l'artificio della capigliatura, perché tutte le grazie di una donna trovano equilibrio solo nella 'linea dei capelli' ». Precisiamo: per linea dei capelli il Westmore intende « la simmetria in certo modo aerea o, se si vuole, sincopata che deve stabilirsi tra la parte inferiore e la parte superiore di un viso, avanti di estendersi e di regnare sull'insieme della figura ». Ogni 'diva' ha in origine i suoi difetti e le sue imperfezioni fisiche, ma a questi si può rimediare col truccaggio, l'illuminazione, la fotografia. La 'linea dei capelli' invece è incorreggibile: se la loro massa e il loro attacco siano asimmetrici, ogni sforzo riuscirà vano ed il viso apparirà sempre sproporzionato nelle sue varie parti, contraffatto e tormentato: non mai bello, quindi. Per esempio, una delle nuove stelle su cui il Westmore punta con più fiducia è Gladys Swarthout, la cantante del « Metropolitan » di recente conquistata al Cinema: « La sua fronte non è troppo alta né troppo bassa. Verso il centro s'infillette leggermente, dal che deriva alla linea dei suoi capelli una doppia curva in forma di cuore: nobile disegno la cui purezza è ancora rilevata, e con qual grazia, dalla palpitante strettezza delle tempie ».

Tuttociò spiega lo scetticismo disincantato con cui il Westmore guarda il diffondersi per il mondo delle mode di bellezza originiate dalle sue creazioni. Putacaso, l'esercito delle 'bionde platino' nate dal modello di Jean Harlow. Un consiglio alle signore: prima di scegliersi un viso, studiare a fondo la linea dei propri capelli.



La nube bionda di Jean Harlow



La caratteristica frangetta di Claudette Colbert.



Una gloriosa "invenzione femminile" di Westmore: Kay Francis.



La fronte perfetta di Gladys Swarthout.



La linea armoniosa di Gloria Stuart.



La fronte luminosa di Pat Peterson.

SORPRENDERE LA REALTÀ



Il generale cinese Ho Chi Kuo cinematografato sul fronte di battaglia da due operatori americani.

IL PRINCIPALE SEGRETO di molti documentari è il mostrare non la realtà, così come passa casualmente davanti a un obiettivo, ma il coglierne quei particolari che diventano d'eccezione perchè insoliti. Siffatte pellicole hanno, senza alcun dubbio, un fascino e divertono come ogni novità, ma il vero documentario, a parer mio, è tutt'altra cosa, o meglio è proprio il contrario. Intendo dire che il sorprendere non gli aspetti strani ma quelli comuni della vita di ogni giorno è il vero e difficile compito del documentario. E dico sorprendere giacchè si tratta proprio di una vera sorpresa, di un improvviso cogliere in fallo situazioni che, trasportate sullo schermo, rivelano gli infiniti segreti della nostra società. La fatica non consiste tutta nel passeggiare con la 'macchina da presa' e puntarne l'obiettivo or qua or là, a seconda del caso, come sono soliti fare gli operatori dei giornali di attualità allorchè ritraggono le fasi di un avvenimento; il vero documentario è un film, e, come ogni film, ha un punto di partenza, un criterio di costruzione, una morale; è un componimento insomma. Sorprendere la realtà, ripeto, è cosa assai più difficile di quel che non si creda, e ancor più difficile è il coordinarla secondo un criterio prestabilito. I pesci negli acquari, i salti dei cavalli, la fabbricazione di un prodotto, il varo di una nave, ecc., proiettati sullo schermo non sono, infine, altro che fotografie in movimento. E i documentari più complessi, come inondazioni, scontri di treni, naufragi, ecc. sono altrettanto incompleti: mancano di ogni contributo critico ed artistico.

Assai di rado si scopre, in questo o in quel giornale di attualità, qualche scena efficace che sappia illuminarci così a un tratto più di un dettagliato articolo o di un intero film. Mesi fa, apparvero sullo schermo di un cinema suburbano alcune scene della guerra in Cina davvero sorprendenti. Ancora me ne ricordo con

chiarezza. Si vide un generale colto mentre stava a tavola col suo stato maggiore. Il generale teneva la testa china sul piatto; a un tratto alzò gli occhi, rise, poi, come se si fosse pentito, divenne cupo, si assestò la giubba e prese una posa, come dire, da generale cinese. A un tratto si alzò e raggiunse, assieme ai suoi luogotenenti, alcuni condannati che attendevano la morte. Sullo schermo le figure si avanzarono, e le vedemmo a due passi da noi. Il generale rise ancora e risero i suoi ufficiali come se fosse stata tutta una burla; e quei due poveri diavoli, quei due poveri condannati a morte stavano seduti per terra, con una tavola di legno intorno al collo (sembrava che la loro testa fosse già stata tagliata) e ridevano. Ridevano per salutare l'operatore, per salutare noi che abbiamo ancora la testa sul collo.

Di tanto in tanto appaiono scene efficaci come questa, ma è un caso. Un'altra volta vidi una personalità americana colta dall'obiettivo mentre usciva di chiesa con la sposa dopo le nozze. Tirava vento. Tutti e due camminavano curvi, a testa china, per difendersi dalle raffiche del libeccio. A un tratto, una ventata più forte sollevò la veste della sposa che non era più una ragazzina. Quelli ch'erano attorno si volsero dall'altra parte per non vedere; solo un vecchietto sbirciò quanto più poté. La sposa cercava di abbassare la sottana, ma il vento durava insistente; dovette, la povera donna, lasciarsi vedere in mutande, mentre le vesti e i veli le coprivano il volto, sventolando come bandiere. Ma chi più di ogni altro era stato sorpreso in quella ridicola situazione era il marito, uomo sui cinquant'anni, dal volto autorevole, in redingote. Egli aveva l'aria di dire: « Ci mancava anche questa! » Tutti ridevano, ridevano come fanno solo ridere gli americani, ma lui, lui che era un personaggio, restava serio. Era un pezzo grosso colto in un momento critico: « I miei nemici



ASPETTI DI ROMA
(fotografie di Longanesi).

rideranno e forse anche i miei elettori, e io sto qui a fare lo scemo, accanto a questa donna che, tra l'altro, non mi piace nemmeno », sembrava dire.

Ancora, vidi certe ragazze in un paese della California pigiar l'uva su un grande camion, in mezzo a un prato. Gambe bianche, robuste, piene, ballavano su quella bell'uva, ed era una gioia per tutti l'assistere a quel dolce pigiare. Non so, ma era quella una scena davvero straordinaria, che metteva voglia di stare al mondo. Le ragazze ridevano e si agitavano e si contorcevano come in un delirio; c'era un che nell'aria, una gioia di godersela, di godersela finalmente, che accese il pubblico di furore. Era l'America pagana quella che ci apparve in quel breve documentario, l'America senza freni, la vera America: e una scena, una scena sola, era bastata per illuminarci.

Ma, ripeto, questi documentari eccezionali, sebbene a frammenti, di rado s'incontrano, perchè nessun direttore di vaglia desidera dedicarvi il proprio tempo. Benchè io non sia un tecnico del film, ed abbia a noia ogni dilettante e, per di più, ogni cinedilettante ed ogni pellicola fatta in casa, mi sento a volte 'portato verso il documentario' e penso ora a questo, ora a quel soggetto perchè, stando seduto ore e ore al caffè come faccio, non mi manca l'occasione di vedere passare sotto i miei occhi straordinarie scene e magnifici personaggi anonimi.

Giorni fa, a un caffè di piazza del Popolo, avevo alla mia destra, seduti a un tavolo, due uomini e una ragazza. Parlavano gras-

so, come s'usa dire, bevendo a tratti qualche boccata di birra, e ridendo a gola aperta. La donna mangiò un cannellone alla crema e si macchiò l'abito. Tutti e tre risero. Uno dei due uomini che aveva le mani grassocce come quelle di un putto, con certe unghie corte, schiacciate e lucide che sembravano disegnate da Grosz, disse: «Sono stato dalla manicure» e mostrò le sue unghie color rosa.

«Quando si guadagna non si bada a spese» esclamò l'amico.

«Si fa quello che si può» rispose il primo. E già risate grasse e sonore. Poi la conversazione cade sulle donne. Quello con le unghie rosa dice: «La donna deve essere femmina, deve avere dello slancio». L'altro, l'amico, piegando il capo verso la ragazza e strizzandole l'occhio chiede:

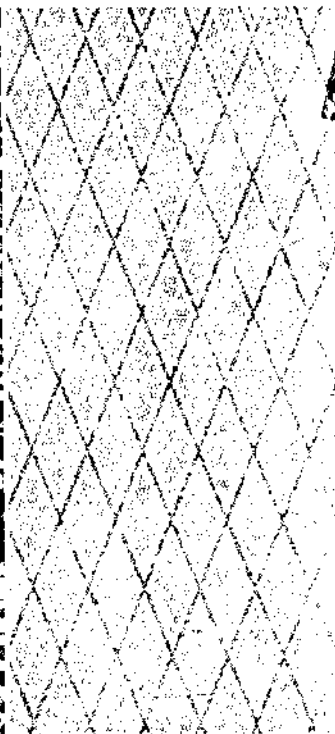
«Lei ha slancio?»

«Secondo con chi» risponde la ragazza, e già risate.

Ebbene, se io fossi un operatore girerei per strada con la macchina da presa e coglierei scene di questo genere, stenografando i dialoghi su un taccuino.

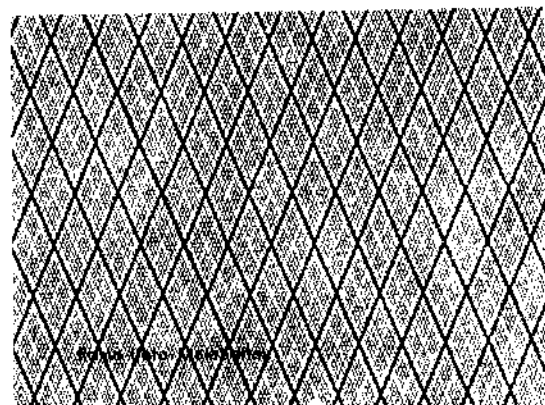
Per farne che? Per allestire un documentario sulla vita degli anonimi. 'La vita degli anonimi'. Ecco un titolo alla Fabre. E come Fabre osservava gli insetti, osserverei questi personaggi della strada. I miei tre vicini, la ragazza vestita di viola e i due commercianti, avevano una vivacità di gesti, un linguaggio, una certa maniera di prendere la vita che nessun film è riuscito mai a mostrarci. La verità che li animava non si può ricostruire, non si può insegnare ad un attore: è una verità, come dire?, d'istinto, fatta costume dall'abitudine e dalla pratica; essi raggiungono uno stile brutale, di infimo ordine, greggio, ma sempre uno stile che rivela l'assoluta impossibilità di critica e di controllo. Io avrei seguito questi tre





personaggi quando, lasciato il caffè, salirono in carrozza e scomparvero verso Villa Borghese. Ma non avrei cercato di scoprire di più di quel che tutti potevano vedere; non avrei intrapreso la ricerca dei loro caratteri né tessuto la trama di una immaginaria vicenda; quel che con la macchina avrei colto di sfuggita, mi sarebbe bastato per aprire il mio documentario. Poi, non avrei incontrato eccessive difficoltà per scoprire cento altri aspetti della vita quotidiana di questi anonimi personaggi che vivono senza sospetto in tutte le vie e in tutti i caffè. E a poco a poco avrei cercato così di mostrare, attraverso qualche centinaio di metri di pellicola, la felicità fisica, la felicità senza scrupoli, la felicità insomma di chi si affida al moto dell'esistenza e si lascia trasportare senza eccessive esigenze. Ma è proprio necessario, a questo mondo, mostrare la verità?

LEO LONGANESI



*Oh! mandasse a
 Dio non sono accettati
 dopo un giorno mi
 acciso
 perché non son simmentiarlo*

DOCUMENTI

CHI ENTRI all'una di notte, al termine degli spettacoli, in una qualsiasi sala cinematografica può avere la sensazione quasi fisica degli amari detriti che il fascio luminoso dei proiettori lascia nelle anime e nelle menti più semplici e meno agguerrite del pubblico, abbacinato dai fantasmi di luce. Cosa avviene nei cervelli che durante le due ore di spettacolo sono stati mitragliati dal susseguirsi vorticoso delle immagini? Ecco un quesito che merita assai più attenzione di tutte le polemiche sul cinema come arte, sulla sua tecnica e la sua estetica. Qui non si vuole lanciare un grido di allarme, ma solo richiamare l'attenzione sul problema, specie da parte di coloro che non immaginano quale effetto sulle anime più semplici possa fare il cinematografo, questo potentissimo strumento che dovrebbe essere volto soltanto all'elevazione ed educazione delle masse.

È nei cinema popolari delle piccole città di provincia o addirittura dei paesi rurali che il film spiega tutta la sua forza: è sui giovani, sui ragazzi che esercita la sua cattiva suggestione, anche quando sembra innocuo all'uomo colto e scaltrito. Parlo del film medio, di quello d'importazione o di cassetta che s'intitola IL GRAN VENDICATORE oppure LA DONNA FATALE, il film medio che costituisce un buon per cento degli spettacoli.

Piccole donne legate a piccoli stipendi, giovani operai che affrontano le prime asperità del lavoro, studenti imberbi che han dinanzi una strada lunga e faticosa, tutto questo mondo che soffre ai primi contatti di una dura realtà, vede nel cinema la sua liberazione, sogna nel cinema il paradiso a buon mercato, s'illude di potersi affermare nella vita con la stessa facilità, non conoscendo i trucchi e le furberie del montag-

gio. Meriterebbe che uno psicologo acuto facesse un'indagine minuta. Per conto mio contribuisco sottoponendogli qui alcuni documenti tratti dalle migliaia — dico migliaia — di lettere che dai più piccoli e remoti paesi piovono costantemente sul mio tavolo di lavoro, lettere che potrebbero far sorridere se la loro proporzione non fosse così grande.

Tutto questo dimostra quanto lenta e difficile sia l'opera di rinnovamento alla quale da appena un biennio si è accinto lo Stato. Dalla produzione, alla revisione cinematografica, alla stampa, si tratta di portare gradatamente un nuovo spirito, un senso di responsabilità fascista. Si può dire che fino a ieri esistevano ancora scuole cinematografiche private (oggi chiuse tutte ermeticamente), dove si coltivavano illusioni e facilitoneria. Le figure inserite in questo articolo son tratte da un volumetto di testo di una di codeste scuole che pomposamente si intitolava 'Accademia d'Arte'. Se non bastassero, si veda l'elenco dei vestiti che il medesimo volumetto prescrive per l'attore:

- 1) Frak completo con gilet crème;
- 2) Tight nero con gilet fantasia e pantaloni scuri a righe;
- 3) Smocking e redingotte neri;
- 4) Un abito da passeggio, uno da sport, uno da spiaggia;
- 5) Cilindro, cappelli, berretto sport, guanti gialli con riga nera, cravatte, scarpine di vernice, gambali, monoccolo.

* * *

Ma veniamo ai documenti. Un'ordinanza, dopo avermi scritto che per lui diventare attore « è ragione di vita o di morte » prosegue: « A 16 anni fuggii e a piedi me ne venni a Roma col proposito di presentarmi

alla Cines. Disgraziatamente, però, o forse fortunatamente, dopo appena un giorno di permanenza in Roma, fui fermato dalla pubblica sicurezza e... come minorenne, fui condotto nell'Istituto osservazione minorrenni sito in Via Casalmonferrato in attesa delle relative indagini e del mio eventuale rimpatrio ».

Ecco un ragazzo che così dimostra la sua passione:

« Ogni giorno provo ad interpretare frasi d'amore; da poliziotto alla caccia di ladri; da ridere; e anche da avvocato difensore; e non c'è male, si capisce però, non sono solo, ho tanti amici ed amiche che mi vogliono tanto bene e sarebbero tanto contenti che riuscissi. Voi spero m'avrete già compreso. Siete tutta la mia speranza, tutta la mia vita; infatti, se non riuscissi, che cosa sarebbe la vita per me? Un tormento, un continuo tormento, sarei il più infelice di tutti ».

Un altro, diplomato dalle scuole magistrali, scrive:

« Per esercitarmi meglio nell'arte sto componendo alcune commedie che dal serio e dal tragico passano rapidamente, con una rapida e clandestina pennellata e coordinanza di soggetti, al faceto e all'irrisorio; senza tener conto delle liriche per cui sono in trattative per la pubblicazione... »

« Signor Direttore, queste mie suesposte domande, indicano la mia infinita passione e inflessibile volontà di divenire un 'artista' cinematografico ».

Due amiche di un piccolo paese scrivono al Sottosegretario responsabile: « Io non amo che questa vita, quest'arte, cosa importa se avessi anche un avvenire splendido. Non me ne importerebbe, anzi mi dedicherei più ancora. O sogno: fa che sia realtà. O speranza, fa che sia davvero. Sono forte e coraggiosa, temo e spero, soffro e affronto, ma non perisco mai. Che importa quando c'è bellezza e giovinezza. Io ho da dichiararvi una mia amica, l'unica che mi comprenda, a le stesse idee e gli stessi sogni, ma povere vittime legate a una catena, guai se si spacasse, potrebbe essere fatale... Infine, che dotazioni possiamo avere, belle, serie, alte entrambi, capelli biondo-cenere, occhi grigio-azzurri, corpo regolare della stessa età, sorridenti nelle importanti occasioni, distinte e ferme, eleganti nell'andatura, ricche di buon sentimento, volto espressivo anche come profilo, ciglia lunghe, certi che se ne intendono, dicono che siamo affascinanti, ci ammirano e abbiamo anche un bel sguardo. Non viziose e sciocche, sensibili e movimentate. Ballare, cantare, recitare, qualche esercizio sportivo, ecc. ».

« ... Sono una fanciulla che vorrebbe chiederle una domanda: che cosa bisogna fare per diventare una stella? Oh i capelli rossi, gli occhi verdi e gialli, la bocca non brutta perchè ogni persona mi dice che ho la bocca ben fatta, la statura è di m. 1,65, carattere molto allegro, ma debbo dirle che il mio peso è un po' troppo, è di 75 kg., la mia età è di 15 anni... ».

Ecco il fascino dei 'divi' americani che fa



Spasimo sentimentale.



Smorfia dell'occhio e della bocca.

credere alla possibilità del successo: « Prendete, ad esempio, la Crawford, non era che una serva, anzi una lavapiatti, ebbene oggi, dopo la Garbo, è la prima attrice del mondo, come dicono i giornali. Persino il bello dello schermo, Bob Montgomery, era in un serbatoio di benzina o di petrolio, non ricordo bene... ».

Ed ecco il mito del 'fatalone' (è un giovane operaio elettrotecnico): « Quando mi si dice una cosa mi rimane subito impressa. Il mio tipo è allegro, spiritoso, e mi azzardo in tutto e per tutto, con vizi, gentile, aristocratico, in tutti gli inviti chiestomi usando anche modi aristocratici. Di famiglia onesta, lavoratori ma nobili di cuori, con esigenti educativi, sia in morale quando regolare. Nel ballo, quanto pare un po' bravo, con modi di affascinamento, danzando qualsiasi musica da ballo, in specie con le donne uso modi di galanteria che non hanno coraggio mai rifiutarmi. Prima ch'io mi vantassi per bellezza personale sono le persone a riducermi come affascinatore, lusingatore, ammaliatore... ».

Ed ecco ancora, alla rinfusa, brani di altre lettere:

« ... Faccio appello all'illimitata sua cortesia nel volermi consolidare la base di futuro artista cinematografico. Ciò lo può fare dandomi dei consigli essenziali che saranno per me delle spinte, dei risvegli verso la perfezione, i quali consigli gli metterò in pratica in questo frattempo, rubando delle ore al sonno, confortato dalla luna ».

« ... In certi momenti, o Signor Direttore, io mi sento fantasticare la mente; questo effetto me lo fa quando mi trovo dentro il cinematografo, quando vedo quelle parti tragiche o commoventi, che mi viene perfino da piangere. I miei compagni mi beffeggiano e mi ridono in faccia. La mia abitazione si trova vicino al cinematografo, ho l'età di anni 19 e da quando avevo 6 anni ho frequentato il cinematografo, perciò mi sento in me di poter riuscire ad ottenere quello che la mia mente desidera ».

« ... Si ricordi che oltre a farci sognare Garbo come arte e Grace Moore come canto, nel caleidoscopico cielo d'Italia c'è da

scoprire un astro, che fulgerà e tramonterà, nella vertigine di un ritmo che non ha sosta, brillerà domani come un faro e che soprattutto fiammeggerà su tutte le stelle hollywoodiane, cioè io sottoscritta, che tanto spera ».

« ... Abbiate almeno voi un tantino di compassione, un po' di pietà. Mi adatterei di sostenere delle parti di generico, ossia di quelle persone che devono portare qualche cosa, ma non precisamente fatalità o dolori, ma viceversa, vassoi, seggiole e mantelli. Pur sostenendo queste parti modeste, farò di tutto farmi destare la simpatia dei Signori Direttori ».

« ... Tutto ciò che è di bello mi inganda così un paesaggio come pure una bellezza femminile, e so scegliere e fra tante donne ne ho trovata una che è degna di essere ammirata non solo da me ma da tutti... ed io l'avevo scelta per farne prima mia moglie, dopo una attrice, essa mi corrispose, ma era amata da altri giovani, allora visto partita perduta e consideratomi come un cattivo soggetto incominciarono a biasimarmi in modo tale che i genitori di me non ne vollero più sentire... Adesso espongo il mio caso, se io non posso diventare un attore, e nel frattempo vogliono visitare la ragazza mandano un loro agente se ci troverà i requisiti fisici esatti, ci metteremo d'accordo, la rapiremo io me la sposerò, e ne faremo una attrice... ».

E i mancati, i falliti, che dopo aver intrapreso senza successo svariatissimi mestieri, ricorrono al cinematografo:

« ... In poche parole, io sono un disperato che dopo aver fatto a nove anni il tipografo, a undici il mercante, a tredici il barbiere, a 17 il calzolaio, a 18 il soldato, a 20 ancora il barbiere, a 21 andai in Libia per fare carriera, ma c'era troppo caldo... e ritornai... a fare un altro bel numero di mestieri volanti, vorrei, non nego, provare se quello dell'attore cinematografico non mi si confacesse... ».

e quelli che, data la crisi, pensano di lasciare il commercio e di darsi all'arte cinematografica:

« ... Il mio mestiere è di commesso nella mia bottega di pizzeria. Faccio tutto per tirare avanti la mia famiglia, e ora sa bene che le botteghe vanno molto ma molto a peggiorare cerco di occuparmi all'arte italiana. Il mio personaggio è eguale a Robert Montgomery, la capigliatura e la pettinatura eguale a Tano Frank assomiglianza di altezza e di portamento a Buster Gibrè o a Fred Mac Morau ».

Vi sono anche delle liriche:

... « I miei famigli a riposare
ed io, alla radio, solo a sognare.
Sono assetato di novità:
Di cine, di cielo, celebrità ».

Ma a voler seguirlo si riempirebbe un volume: fra tutto questo mondo ossessionato dal cinema, qualcuno c'è, forse, che potrebbe, magari, riuscire; ma questo sarà possibile solo quando l'opera di rinnovamento sarà compiuta.

LUIGI CHIARINI



Terrere sfrenato.



Angoscia patetica.

IL SENSO DELL'AVVENTURA

di CONSIGLIERE DEBENEDETTI

PER ESTRINSECCARE in arte le proprie tendenze (sogni, aspirazioni, angosce), ogni epoca ha manifestato una affinità elettiva per certe determinate materie: quella greca per la pietra, il rinascimento per il colore come forma e come tono, il mondo moderno, sia alla vigilia che nel pieno sviluppo del romanticismo, per il suono.

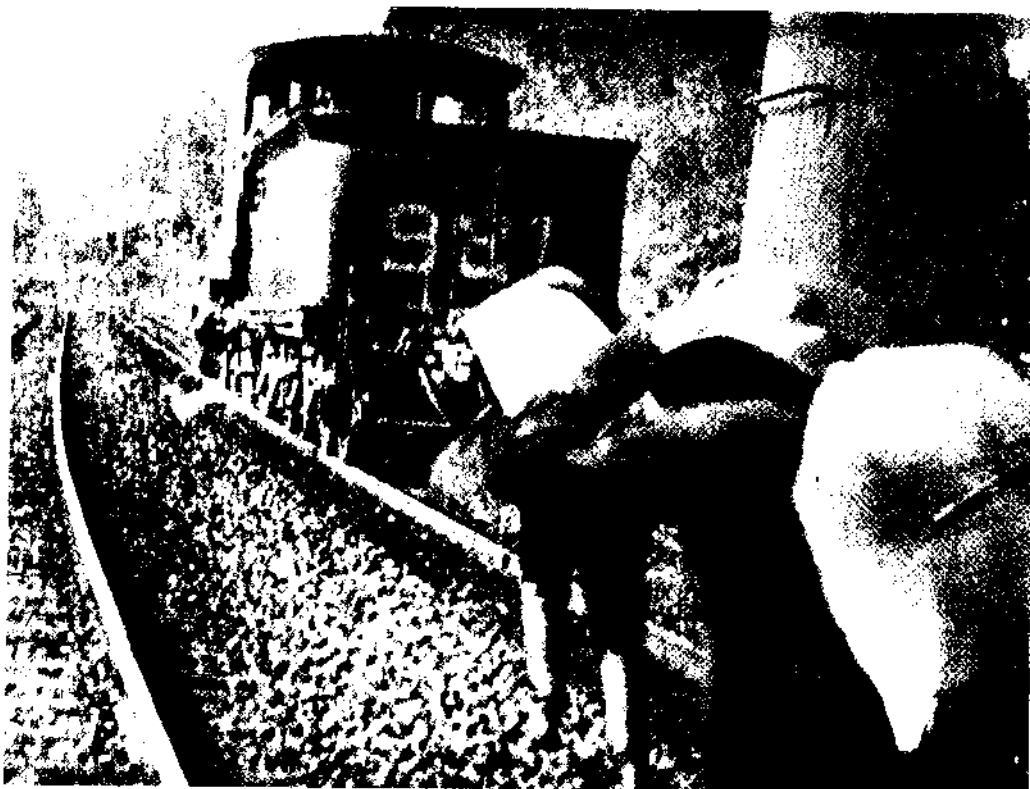
La nostra età, protagonista di grandi sommovimenti sociali, trova a portata di mano — tempestivo come tutte le grandi invenzioni — il cinematografo. Arte di movimento, esso è subito pronto a tradurre il movimento nella sua dinamica più vistosa. Ma, come contenuto sentimentale, come impulso dell'anima, il movimento è alla base di ogni senso dell'avventura, qualunque ne sia poi il colore patetico. Il cinema è dunque lo strumento immediato di quel tale senso dell'avventura, che caratterizza il mondo contemporaneo.

Non è caso che il primo film su trama narrativa e realistica abbia scelto come spunto una vicenda di inseguimenti e di assalti (*The great Train Robbery*): cioè l'avventura nel suo schematismo più semplice e vistoso. Né si creda che questa fosse solo una ingenua esibizione di movimento per meglio imporre le risorse e meraviglie spettacolari del nuovo ritrovato meccanico. Era la via più ovvia, ma anche la via maestra. Per diventare vera arte il cinema non avrà che da spiritualizzare e approfondire sempre più quella primitiva ispirazione. Perché il Cinema è poesia di massa, o non è affatto

poesia, bensì sterile conato ed astratta velocità (tesi pseudo-filosofiche: Germania - avanguardia: Francia).

Ora la poesia del nostro tempo, quella sentita da tutti, è lievitata da un nuovo romanticismo dell'avventura. Le età di crisi sogliono presentare una doppia faccia: l'una rinunciataria e decadente, l'altra fiduciosa e carica di aneliti. Il medioevo eludeva l'an-

goscia della fine del mondo nelle epopee del cavaliere errante e nelle grandi migrazioni crociate. Il primo travaglio romantico (secolo XVIII) cercava evasione e scampo in continenti di idillio, popolati da 'buoni selvaggi', dove l'avventura era tutta dell'anima, fiduciosa di recuperare la sua primitiva, quasi edenica, innocenza nello stato di natura. Il cavaliere riviveva nel pioniere.



'L'assalto al grande treno' di Edwin S. Porter (1903).



Due scene de 'I Cavalieri del Texas' di King Vidor.

E il mondo contemporaneo, se non crede più nell'utopia, evade a suo modo nella natura, nei liberi orizzonti, che spalancano paesi ancora incontaminati.

Per questa specie di evasione i paesi anglosassoni avevano pronto il mito: quello del pioniere. Il che spiegherà, tra parentesi, la forza prevalente del film americano. Il pioniere è l'uomo della prateria, degli orizzonti puri e sconfinati, dove il rischio, la generosità e l'amore hanno un respiro più pieno e slogato: è, in una parola, l'ideale della vita all'aria aperta, virile, giovanile, in maniche di camicia.

* * *

Si potrebbe addirittura stabilire una equazione tra avventura e cinema. Nel senso che tutti i 'contenuti', per diventare veramente cinematografici, debbono essere manipolati in modo da apparir condotti ed anzi travolti da una ventata di avventura. Persino la commedia sentimentale. Lasciamo stare l'esempio di ACCADDE UNA NOTTE, che appare fin troppo comodo e caratteristico: la prateria diventa l'autostrada, i 'ranchos' e le soste dei pionieri si trasformano nei piccoli alberghi di fortuna, e il cavallo di Tom Mix nell'autobus di Clark Gable, giornalista, cioè cavaliere errante del mondo meccanico.

E lasciamo stare anche i 'gangsters' che portano l'avventura per le 'vie della città'. Ma Lubitsch? La sua grazia preziosa di borghese della vecchia Europa sembrerebbe porlo in antitesi col mondo del Western e dei Pionieri. E viceversa è proprio lui che ha insegnato a concertare le commedie più frivole, sbarazzine e decadenti come altrettante fughe e rincorse: nel modo di sceneggiare, di inquadrare, di smozzicare episodi e dialoghi, intercalandoli l'uno dentro l'altro con una specie di fantasia avventurosa ed errabonda.

Ma Lubitsch, uomo paradossale, è destinato anche in questo campo a rappresentare il paradosso. In lui il senso dell'avventura è ridotto ad una sorta di spiritello latente; mentre il carattere più autentico ne è invece la serietà poetica e morale.

Si pensi alla purità nuova del paesaggio, al suo aroma fresco e amaro di prateria. Si pensi alla semplicità elementare delle passioni in quegli uomini che, tornati alla natura, vi hanno ritrovato una sorta di maturo candore, quasi la istintività estrema della fanciullezza trapiantata su una forza primigenia di centauri. Per loro il bianco è bianco, e il nero è nero: eroici nella bontà, micidiali nell'ira, perduti, quando son perduti, a segno che solo il miracolo può salvarli. Ma si pensi soprattutto all'idealizzazione della donna, che rappresenta addirittura il 'tipo' della vergine dolce, fiera, incontaminabile, ardita, capace d'ogni abnegazione. Castellane risorte nella ginnica e giovanile epopea del Far-West, spiritata anch'essa dai suoi demoni e dai suoi mostri: l'oro, il whisky, il cattivo sceriffo e soprattutto la donna della perdizione.

Tutta l'intima forza di questo mondo, che nelle sue posizioni esteriori può diventare fanciullesco (sintomatiche, nei film del



In alto: 'Il bandito mascherato'. - In mezzo: 'Cow Boy alla d'Artagnan'. - In basso: 'Brigantaggio e redenzione'.



1904-5, le divulgazioni puramente spettacolose di un Buffalo Bill che disintegrava gli eroismi del pioniere in audacie da circo equestre), non si rigenera che per un ripullulare della sua più autentica vena poetica, che è religiosa e puritana. Ricordiamo l'episodio del battesimo con la sabbia nell'avventura degli EROI DEL DESERTO di William Wyler (1930). Ricordiamo lo spirito quasi da sermone con cui l'antitesi tra le due donne, quella della purezza e quella

della perdizione, era scavata nel NOSTRO PANE QUOTIDIANO di King Vidor, regista intimamente pervaso di severa religiosità puritana. Per il puritano la salvezza non si raggiunge se non attraverso le opere (il lavoro, la lotta morale per il successo): quindi un invasato avventuroso dinamismo del fare. Si spiega pertanto che Vidor nei suoi film abbia trasfuso con la maggior serietà ed assolutezza il senso dell'avventura.



In alto: 'Nevada' di Zane Grey. - In basso: 'B. 20 torna a cavalcare'.



Il bombardamento di Ciampi da parte degli aerei giapponesi.

UN OPERATORE

TRA GUERRE E RIVOLUZIONI

VIDI L'AFRICA per la prima volta nel 1921, volontario nel Regio Corpo Truppe Coloniali della Tripolitania. Terminato il servizio, non mi potei staccare da quel continente, così ricco di spunti e di suggestioni cinematografiche. E subito mi accinsi a studiare ripetutamente, e nelle più varie ore del giorno, gli aspetti della vita e del paesaggio. Le prime esperienze non mancarono di riserbarmi qualche delusione. La ricchezza di luce in questa parte dell'Africa del Nord, le case bianche che provocano un forte riverbero, richiedono una fotografia quasi totalmente in controluce, per evitare impastamento dei piani e visione piatta.

Questi primi tentativi mi permisero di collaborare con una Compagnia americana che era sbarcata a Tripoli per girare alcune scene di *SUORA BIANCA*, con Ronald Colman e Lilian Gish. Aiutai a scegliere i luoghi, e feci impiantare un piccolo laboratorio di sviluppo e stampa, che ci consentì di controllare sul posto i risultati ottenuti dall'operatore americano e da me.

Iniziai quindi un film sui primi sbarchi di CC. NN. in Tripolitania. Col generale Verné, che ne era allora il Comandante, seguivo i battaglioni nei diversi punti dov'erano dislocati. Misurata Marina, Misurata città, Homs, Sliten, ospitavano i primi scaglioni di CC. NN. Da Misurata città, in particolare, mi fu dato di riportare materiale di vivo interesse (che figurò poi parzialmente nel film *SULLE ORME DI ROMA*). Si ricorderà che la città subì per oltre un mese l'assedio dei ribelli, che ogni sera ripetevano piccole azioni di disturbo, sparando dall'alto dei palmizi, su cui si arrampicavano per fare raccolta di datteri. Fu poi la brillantissima

azione dell'allora colonnello Mezzetti, che spezzò l'insidiosa cintura. Fra gli episodi salienti, potei riprendere dall'interno di un forte alcuni attacchi di ribelli respinti dalle nostre CC. NN.

Nel 1926 e 1927 intrapresi un viaggio in India, Cina e Giappone. I 14.000 metri di negativo che portavo con me dovevano essere sottoposti a una dura prova. S'era in gennaio, e la prima parte del Mediterraneo era fredda. Ma subito dopo dovevo affrontare le temperature tropicali del Mar Rosso e dell'Oceano Indiano. A Karaci sbarcai nella stagione più calda. Durante il viaggio di navigazione il prezioso carico di pellicola, rinchiuso in apposite cassette di zinco e sughero, fu installato nell'anticamera del frigorifero ad una temperatura dai 10 ai 12 gradi. Anche l'apparecchio da presa era custodito in apposita cassetta, confezionata come quelle delle pellicole; questo per evitare, durante il procedere del lavoro, che il film rimasto nella macchina subisse gli sbalzi di temperatura durante la notte, oltre la grande umidità che poteva intaccarne la parte sensibile.

Il problema di ritrarre vita e costumi dei centri più popolosi dell'India, come Karaci o Delhi, era reso particolarmente difficile dall'affollarsi dei curiosi intorno la macchina, il che mi impediva di cogliere i dettagli. Dovetti perciò ricorrere ad un espediente, che mi si rivelò talmente efficace, che lo applicai poi anche in altre situazioni. Noleggiai un caratteristico camioncino tropicale tutto ricoperto di tela (il *box-body* degli Inglesi) e in una delle pareti praticai un foro al quale dall'interno adattavo l'obiettivo della macchina. Così nascosto, potevo

tranquillamente lavorare per vie, piazze e mercati, sorprendendo in tutta la loro naturalezza i miei inconsapevoli attori.

Proseguendo verso l'Estremo Oriente, ebbi (parlando come operatore) la fortuna di capitare a Canton ed a Shanghai durante la rivoluzione comunista. Seguii colonne in marcia, ripresi bombardamenti, episodi di giustizia sommaria (le famose teste mozzate infilate sui pali del ponte di Tien-Tsin) e ne trassi il materiale con cui montai il film *LA CINA SENZA PACE*. Un giorno ero penetrato in un quartiere di comunisti, dove le guardie rosse vegliavano tra cavalli di Frisia, e le pattuglie circolavano senza posa. A un tratto, un gruppo di turisti americani sbucò inavvertitamente nel quartiere: fermati e perquisiti, non riuscirono a spiegarsi, e furono arrestati. A me non pareva vero di poter cogliere un episodio così interessante. Ma ecco una guardia rossa mi si avvicina, e sequestra anche me con la mia pellicola. Nel 1928 conobbi il Barone R. Franchetti, che stava preparando la sua spedizione nella Dancalia. Conoscevo la posizione geografica della zona, ma mi era ignoto ogni particolare. Fin dai primi colloqui sentii per il Franchetti una muta ammirazione, una fiducia senza limiti. Egli mi diede qualche consiglio, m'illustrò per sommi capi il territorio che dovevamo attraversare. Sapevo che la zona era già stata esplorata in parte da altre due spedizioni: quella Giulietti-Bigliardi nel 1881 (che era stata completamente massacrata in una zona sconosciuta dai Dancali), e quella del Bianchi che nel 1884 si era spinta alla ricerca dei resti della precedente e doveva poi tragicamente fare la stessa fine. Da allora nessuno più aveva tentato quell'itinerario.

Curai in ogni particolare le cassette che dovevano contenere la pellicola vergine. Oltre alla solita rivestitura interna di zinco e sughero ideai un coperchio con intercapedine, per dare circolazione d'aria tra la parete esterna esposta al sole e quella interna su cui era applicato lo strato di sughero. La chiusura doveva inoltre essere ermetica; quindi i quattro lati del battente terminanti in una striscia di gomma si innestavano in una connessione praticata nell'orlo superiore della cassetta. Si trattava insomma di ottenere l'impermeabilità per immagazzinare il più possibile la temperatura interna, isolandola da quella esterna.

Scelsi poi il macchinario adatto: una macchina da presa da 120 metri di pellicola con un solo cavalletto; più altre due macchine portatili da 25 metri ciascuna. La parte fotografica era composta da una macchina 9x12 'tropical' e da una 10x15 con tutto materiale sensibile in *film-pack*. Pellicola, s'intende, tutta pancromatica.

Sbarcammo a Gibuti alla metà dell'ottobre 1928. Con la ferrovia Gibuti-Diredaui, raggiungemmo Addis Abeba. La visita alla capitale etiopica era necessaria per ottenere dal Negus il permesso di attraversare le zone della Dancalia etiopica. Furono numerose le visite al Ghobi imperiale, dove la prima domanda era regolarmente: « Ave-

te la macchina da presa? o per lo meno quella fotografica? ». Finalmente, dopo molti giorni di permanenza al *Nuovo Fiore*, partivamo per raggiungere Assab. Conobbi là i miei compagni d'impresa: il comm. Polera, vice comandante della spedizione, il marchese Saverio Patrizi, l'ing. Gilardi, l'ing. Maglione, il dott. Moscatelli, il capitano Veratti, il conte Rocca, il capo carovana De Filippi, Ettore Nannoni.

La spedizione ebbe un lungo periodo di difficoltà e dovette sostare a Gaarre — 120 chilometri dalla costa — per tre mesi. In quella zona completamente desertica i cammelli morivano. Ai primi di marzo la carovana, ricomposta con enormi sacrifici, proseguiva verso la zona inesplorata. Nonostante le misure adottate dal Barone Franchetti per proteggerci dai razziatori, mi allontanavo spesso dal gruppo per cogliere lo snodarsi della lunga teoria di cammelli e di uomini, e sorprendere qualche avvoltoio roteante su di noi in attesa di preda. I cammelli sfiniti, privi di pascolo, ogni tanto cadevano per non rialzarsi più. Cominciava allora l'opera degli avvoltoi.

Giornate terribili; il sole infocava la zona pietrosa, spoglia di qualsiasi vegetazione. Alla sera, durante le soste, interravo le mie cassette un metro sotto terra. Di giorno, delle stuoie applicate di traverso al dorso del cammello, facevano un po' d'ombra.

Dopo lunghe tappe, alternate di notte e di giorno, arrivammo finalmente al lago Giulietti. E l'acqua cominciava a mancare.

Il mio carico si faceva preoccupante: le forti perdite di cammelli ci costringevano ogni giorno ad abbandonare materiale. Più di una volta i miei cammelli, che portavano le cassette di pellicole, cadevano esausti. Più di una volta dovetti scaricare il bagaglio dei compagni per sostituirlo con le mie cassette. Sostituzione tutt'altro che pacifica, perchè ciascuno — medico, botanico, zoologo, geologo — tendeva a salvare il pro-

prio materiale e le proprie raccolte. Dopo una sosta di alcuni giorni al lago Giulietti, proseguimmo verso la piana del Rorom. Le acque salmastre e termali delle sorgenti del lago avevano provocato la dissenteria a quasi tutti i componenti della spedizione.

Il 18 aprile a Dargahà, già sui primi gradini dell'altipiano etiopico, un gruppo di razziatori ci attaccava dopo una marcia di 8 ore, sperando di avere facilmente ragione su una carovana ormai stremata. Erano sopra tutto le nostre armi che facevano gola ai predoni. Dopo un combattimento di circa un'ora, i razziatori si davano a precipitosa fuga, lasciando ogni cosa sul terreno. I nostri due ascari, morti durante lo scontro, furono evirati.

A stento si raggiunse l'altipiano di Macallé; le condizioni fisiche dei miei compagni non permettevano di ultimare il programma prestabilito. Soltanto il Barone Franchetti, l'ing. Maglione ed io proseguimmo alla volta di Maicco, per riprendere la via di Corbetà. Con una scorta di 30 uomini affrontammo i temibili Azebò Galla. Franchetti aveva dell'ascendente sui capi e, dopo alcune trattative, potemmo proseguire lungo il corso del Golimà verso il bassopiano dancale.

Ancora 55 gradi all'ombra! L'ing. Maglione si ammalò, e fummo costretti a trasportarlo sul cammello. Eravamo vicini, secondo le informazioni delle guide, alla zona dell'eccidio della spedizione Giulietti. La malattia dell'ing. Maglione ci preoccupava. Occorrevano 17 giorni di marcia forzata per raggiungere la costa; a Egreri si riuscì, per mezzo di una guida, a conoscere la località esatta dove erano stati seppelliti i 14 italiani. Sotto un sole tremendo la nostra scorta scopriva finalmente i due tumuli che celavano da quarant'anni i resti di quei valorosi esploratori.

Naturalmente, dal mio punto di vista d'operatore, i nove mesi della spedizione furono

anche di viva apprensione. Malgrado le cautele che ho descritte, temevo sempre che il negativo impressionato, che non m'era possibile di mandare allo sviluppo, avesse a desensibilizzarsi. A questo proposito, cercai anche di mettermi al sicuro con un'altra avvertenza tecnica. Durante i primi mesi, sovraesposnevo leggermente il negativo, in modo da compensare le eventuali desensibilizzazioni. Di mano in mano che mi avvicinavo al termine della spedizione, tornavo all'esposizione normale. Naturalmente, appena giunto in Italia, procedetti allo sviluppo seguendo ordinatamente i successivi mesi di ripresa.

Nel 1932, tornato in Estremo Oriente per documentazioni di carattere folcloristico, fui sorpreso dalla guerra cino-giapponese. Ero per caso l'unico operatore che si trovasse sul posto, e lavorai quindi anche per 'giornali' americani. Fu appunto nel febbraio di quell'anno che mi recai al forte di Woo-Sung, tenuto dai cinesi e assediato, sia per terra che per mare, dai giapponesi. Munito di un lasciapassare cinese, riuscii ad attraccare con un piccolo motoscafo da nolo sulla riva del forte (che è posto a cavaliere tra il Wau-poo ed il mare). Al mio sbarco le 22 navi giapponesi, rimaste tutta quella mattina silenziose, ripresero il bombardamento. Il conduttore del mio motoscafo, spaventato, si diede alla fuga, mentre io lavoravo nel forte. Così, due ore dopo, quando scesi a riva mi avvidi che ero bloccato. Passai la giornata nei sotterranei finchè, caduta la notte, cominciai a lanciare, mediante una lampadina tascabile, dei segnali di soccorso verso una grande corazzata inglese ch'era spettatrice dell'assedio. Sapevo quel tanto di alfabeto Morse sufficiente a comporre i miei appelli, ma non riuscii ad interpretare le risposte degli Inglesi. Dopo un'ora, estenuato dalla stanchezza e dal freddo, mi addormentai e non seppi che, all'alba seguente, un piccolo motoscafo inglese, venuto al mio soccorso, era stato respinto a colpi di mitragliatrice. Solo a mattina avanzata, dall'alto di un faro mezzo diroccato, riuscii a farmi intendere da una nave-cisterna, che si recava a rifornire la corazzata inglese. Dalla quale mi giunsero nuovi soccorsi, ed a cui i cinesi — dietro mio energico invito — permisero di toccar la riva. Qualche ora dopo ero a Shanghai.

Dopo i documentari esotici, lavorai in Somalia anche ad un film d'arte. Fu nel 1934, con la spedizione cinematografica Quadronne. Lunga preparazione perchè per la prima volta 'giravo' laggiù con apparecchi sonori. Collaborava con me, nel difficile compito, il collega Martini. 30.000 metri di negativo superpancromatico, esposto ai climi dell'Equatore per sei mesi. Tutti gli interni girati sul posto senza l'ausilio di una sola lampada, ma soltanto con una numerosa batteria di 'riflessi'. Posso anzi concludere che, negli esterni, una buona batteria di 'riflessi', ben giocata, sostituisce vantaggiosamente i machinosi parchi di lampade.



L'Amba Aredem.

MARIO CRAVERI



MUOVERE LE MASSE

IL SAPIENTE ed efficace impiego delle masse in un film è una delle maggiori difficoltà per il regista. Spesso vediamo sullo schermo soggetti di ottima interpretazione ma che cadono per un goffo movimento delle comparse, per mancanza di entusiasmo e di verità.

Le masse richiedono una preparazione complessa e minuziosa, un intelligente impiego dei mezzi tecnici ed una precisa visione dell'insieme da parte del regista.

L'Italia è stato uno dei paesi che, negli anni ormai lontani, era riuscita in questo campo a produrre film eccellenti: da *CABRIA A MESSALINA* a tanti altri film storici gli esempi si moltiplicano.

Interessanti sono le considerazioni di King Vidor, a proposito del film *I CAVALIERI DEL TEXAS*. Oltre i problemi tecnici della ripresa è necessario, egli dice, stabilire attrezzature speciali, sia per la illuminazione complementare a quella diurna o a quella notturna, sia per la inquadratura, sia, infine, per il conveniente vettoviaggiamento, se i terreni destinati agli esterni si trovano lontano dal centro abitato o consigliano comunque di trattenere sul terreno le comparse per un intero giorno. Esse debbono trovarsi nelle migliori condizioni di benessere per raggiungere risultati efficaci. « La comparsa non è un attore addestrato che ha cura di controllare i minimi particolari della sua espressione. È quindi compito del direttore di produzione e del regista, che non possono né debbono limitarsi ad impartire solo ordini, di creare nelle masse quello stato d'animo necessario all'azione che si desidera rappresentare. Il che diviene anche più difficile quando la massa è costituita in gran parte da elementi di colore ai quali non si può far compiere con facilità atti che potrebbero sembrare in contrasto con le loro credenze religiose ».

Durante la ripresa dei *LANCIERI DEL BENGALA* il regista Hathaway dovette constatare che, per quanto sette esperti sorvegliassero gli scontri fra i lancieri ed i soldati del Maraja, la scena mancava di naturalezza e, invece d'impressionare, faceva sorridere. Da una indagine compiuta, risultò che l'inconveniente proveniva dalla differenza di casta esistente fra gruppi di comparse. Quelle di casta elevata, anche nel fervore della battaglia,

esitavano ad aver contatti con individui a loro inferiori, i quali non osavano aggredire figuranti di casta nobile. Dopo impiego larghissimo di mezzi tecnici e finanziari, le scene furono ripetute, dividendosi accuratamente i gruppi per evitare che sorgessero contrasti.

Proprio in questi giorni ed in occasione della ripresa degli esterni di *BUFFALO BILL*, un inconveniente del genere si è presentato a Cecil B. de Mille. Dalla riserva di Montana erano stati portati circa mille pellirosse ai quali si era fatta girare una scena per la ricostruzione di una battaglia, svoltasi nello stesso luogo, all'epoca in cui gli indiani combattevano veramente con la speranza di ricacciare la civiltà bianca. Dopo alcune prove e varie migliaia di metri girati, il de Mille, soddisfatto per la *drammaticità della scena*, esprimeva tutto il suo plauso al personale dipendente. Ma una non lieta constatazione l'aspettava: sul campo giacevano gemendo veramente, e non accennando a rialzarsi, una quantità di feriti. Si scoprì che le comparse erano state colpite, e molte in maniera grave, da proiettili di fucile: lo spirito combattivo dei pellirosse, risvegliatosi durante le lunghe prove, li aveva eccitati a tal punto da far sostituire alle cartucce a salve molte cartucce normali, con tanto di proiettile! Si dovette intervenire subito ed una perquisizione condusse al disarmo di 53 individui pericolosamente armati. Qualche volta, triste constatazione!, alcuni registi arrivano a suscitare forme di eccitazione che sembrerebbero incredibili: il Milestone, nell'*ORO DELLA CINA*, per portare le pacifiche comparse gialle, reclutate in maggior parte fra il personale delle lavanderie e ristoranti, ad uno stato di esaltazione tale da rendere viva ed efficace la scena dell'aggressione ad un treno, non ha esitato a distribuire bevande alcoliche ai figuranti: ha lasciato le masse divertirsi, cantare, ballare per alcune ore e solo quando si è accorto che la esaltazione era al colmo, ha dato inizio alla scena! Episodi che testimoniano quale cura e quale preparazione psicologica sia necessaria raggiungere per 'girare' grandi scene di massa. Oggi il pubblico è talmente esigente che si accorge subito della irrealità o freddezza di una massa in movimento.

Senza ricorrere a distribuzione di liquori o ad altra misura anche più pericolosa, perché non si tenta da noi un espediente più vicino al nostro temperamento: infiammare, alla vigilia di una grande ripresa di battaglia, l'insieme dei figuranti rievocando con la eloquente ed appassionata parola di un oratore, il momento politico che si vuol far rivivere, i parallelismi storici, il valore suggestivo e rievocativo della pagina filmistica che il soggetto dovrà rendere presso le masse?

COME SI RECITA NEL FONOFILM

NEL 1928 la nascita del film sonoro segnò una vera rivoluzione nel mondo cinematografico, e creò una nuova difficoltà: quella della dizione. Tale esigenza e la formula del film 'parlato al 100 per 100', che ad un certo momento ebbe successo, fecero decadere molti attori. Gli stranieri accorsi o chiamati ad Hollywood si trovarono di fronte a un improvviso ostacolo. Lo stesso accadde agli attori provenienti dal film muto, particolarmente ai più istintivi e perciò meno pronti e raffinati; senza contare le intonazioni dialettali che spesso si frapponivano fra un attore e la sua fama. Frattanto i favoriti erano gli attori di teatro. Il che contribuì in parte alla tendenza teatrale del cinema.

Parlare davanti al microfono comporta una tecnica differente da quella che regola la dizione teatrale, e ciò a causa di due elementi sostanziali del fonofilm: il tipo di ascoltatore a cui esso si rivolge, ed i mezzi tecnici con cui viene prodotto.

Il fonofilm è diretto a tutto un pubblico che, per numero e qualità, è diverso dalla cerchia ristretta, alla quale si può parlare nella vita privata o dal palcoscenico di un teatro. Gli ascoltatori abituali appartenenti a questa cerchia livellano, inconsapevolmente, perfino la incompiutezza o le imperfezioni linguistiche. Ma del tutto diversa è la massa degli ascoltatori di un attore, le cui parole vengono captate e registrate dal microfono per il fonofilm: ascoltate di là dai limiti della sua città e della sua provincia, da gente di ogni classe, le sue parole devono essere comprese da tutti.

Il teatro si è formato un 'linguaggio da palcoscenico', con caratteristiche peculiari che rendono comprensibile il senso delle parole fino alle ultime file degli spettatori. E tale linguaggio viene accettato dal pubblico così come vengono accettate le case e gli alberi dipinti sugli sfondi di cartone. Il pubblico sa benissimo che si tratta di una convenzione inevitabile, e ci si adatta.

Come al cinema il pubblico non vuol vedere case e nuvole dipinte, bensì strade vere e reali ed un cielo naturale, così non sopporta una lingua che sia diversa da quella parlata. Questa la difficoltà di chi parla dinanzi al microfono: il suo tono ed il suo accento devono essere vivi e perfettamente adeguati al linguaggio degli ascoltatori. Le voci artificiali e le patetiche declamazioni nel fonofilm sono insopportabili.

Assoluta comprensibilità e chiarezza, come pure assoluta naturalezza, sono le due regole per parlare al microfono. Il perfetto dicente che parla dinanzi al microfono può offrire al suo popolo un dono di inestimabile pregio: la lingua della sua Nazione in forma pura e vivente. È necessario perciò un pieno dominio della dizione. La perfezione sarà raggiunta solo quando ogni parola potrà essere compresa da chiunque, senza alcuna fatica, in tutta la sua chiarezza: tutto ciò, beninteso, senza pedanteria. Altra regola è che il tono della voce e la cadenza delle parole siano prive di qualsiasi intonazione dialettale. Il dialetto di ogni regione può avere un fascino, ma una cadenza dialettale nella lingua pura non è affatto gradita. Se, in un film la cui azione si svolge in una città di mare, si sente uno degli interpreti esprimersi nel dialetto locale di quella città, mentre un altro parla come un montanaro, un terzo in dialetto del meridione, ed un quarto infine in un vernacolo settentrionale, tanto basta per guastare ogni illusione. Il pubblico potrà magari mostrare di compiacersi a qualche sfumatura dialettale, ma non perciò l'artista deve transigere. Sono questi i principi fondamentali. Dato però che fra il dicente in carne ed ossa e l'orecchio dei suoi ascoltatori, la voce si propaga attraverso un complicato sistema di apparecchi, ne risulta una serie di regole accessorie che conviene rispettare. I difetti tecnici che si sono riscontrati nei primi apparecchi sonori hanno avuto per conseguenza che alcune voci, inflessioni e modi di parlare risultarono meglio di altre voci; cosicché, accanto alla fotogenia si è creata una fonogenia. Oggigiorno però la tecnica ha fatto tali progressi che, maneggiando debitamente gli apparecchi, si può registrare qualunque voce.

Naturalmente la dolcezza, il timbro, la chiarezza restano facoltà



Un caso tipico di attore famoso travolto dall'avvento del 'parlato'. John Gilbert nel 'Fantasma di Parigi' ai tempi del suo 'muto' trionfo.



Il tecnico del suono al lavoro. Mentre si gira 'Musica nell'aria'.

individuali; così come, malgrado tutti i perfezionamenti, esiste un campo in cui gli apparecchi non hanno fatto alcun progresso, essendo impediti da leggi naturali e fisiche. Chi parla al microfono deve conoscere queste leggi e assoggettarsi alle limitazioni che gli sono imposte.

Spetta all'abilità del tecnico regolare l'amplificazione dei suoni, quando oltrepassino i limiti consentiti. Anche in questo caso è l'intuito umano che supplisce alle deficienze della macchina, e le domina. Malgrado ogni avvertenza, possono ancora nascere degli squilibri di volume in sede di registrazione: in questo caso dovrà l'operatore di cabina, al momento della proiezione, preoccuparsi di compensare tali squilibri e sbalzi con regolazioni opposte. Ma poiché queste correzioni non possono mai eseguirsi con sufficiente elasticità e rapidità, è necessario che fin dal momento della ripresa l'attore regoli opportunamente la dinamica della sua voce. Il volume sonoro medio della sua voce dev'essere come se egli parlasse non in una scena recitata ad arte, bensì nella vita reale. Eventualmente quel volume potrà essere un po' più alto, mai minore o più basso. Specialmente nelle prese di primo piano, col microfono molto vicino, si possono ottenere con discorsi sottovoce effetti meravigliosi. La voce tuttavia deve possedere ancora un suono preciso a meno che non si voglia espressamente raggiungere l'effetto del 'mormorio' o del 'sussurro'. Il 'sussurro' si può anche realizzare senza che l'attore si trovi in prossimità del microfono. Occorre però evitare una troppo fitta formazione di sibilanti.

Un discorso a voce molto elevata richiede maggiore cura nella tecnica della dizione. L'aumento graduale dell'intensità di voce è ancora un caso relativamente semplice. Ma se ragioni artistiche richiedano espressamente un tale effetto, sarà bene avere una perfetta padronanza della dinamica di registrazione per garantire una fedele riproduzione del volume di voce, accordandosi, durante le prove, coll'ingegnere del suono. Per improvvise diminuzioni di volume sonoro vale la medesima regola. Voler ottenere, mediante grandi sbalzi di volume, effetti speciali è sempre di esito problematico. Per incisi o brevi tratti a voce molto alta è consigliabile (anche per una migliore comprensione da parte dell'ascoltatore) di aumentare l'amplificazione sino al limite massimo consentito dall'esperienza, alzando contemporaneamente il volume di voce. Le brusche variazioni di intensità fra le singole sillabe e i singoli suoni di una parola non sono consentite. Un'attenzione speciale va rivolta alle consonanti che rappresentano lo scheletro della composizione delle parole; i diversi gruppi di consonanti (labiali, gutturali, dentali, ecc.), hanno naturalmente volumi di suono diversi. Queste diversità debbono essere livellate, secondo regole che variano da lingua a lingua.

'Pericolosi' sono gli *a* aperti, i dittonghi *ei*, *ai*, ecc. Essi hanno generalmente un volume maggiore degli altri suoni, ed è anche bene attenuarli un po', altrimenti può verificarsi il caso che vengano sopramodulati, oppure che obblighino il tecnico dei suoni a diminuire l'amplificazione complessiva attenuando così contemporaneamente anche i suoi vicini.

Il pericolo contrario si presenta per la *i*, che in molti casi possiede così poco suono che si trasforma in un suono gutturale (simile al *ch* nella parola tedesca *ich*). Questo diminuisce la chiarezza del timbro e porta una diminuzione di comprensibilità.

In un dialogo il dicitore deve uniformarsi al suo interlocutore, non solo dal punto di vista artistico, ma anche agli effetti della tecnica microfonica. Poiché la dinamica dell'apparecchio di registrazione è di gran lunga più ristretta di quella dell'organo dell'udito naturale, che ha voce più forte deve moderarla, mentre chi ha voce più debole deve cercare, per quanto possibile, di venire incontro al suo interlocutore alzando quanto più può il volume. E giova tenere presente ancora la seguente norma: colui che parla al microfono non deve provocare rumori che si sovrappongono alle sue parole. Se nell'atto che parla, voglia per esempio buttare un oggetto sul tavolo o battere un pugno, è consigliabile che lo faccia una frazione di secondo 'dopo' di aver emesso la parola decisiva, anziché contemporaneamente.

Si stia attenti dunque a non disprezzare soverchiamente la tecnica, come è abitudine di alcuni che ne fraintendono la funzione: nell'arte vera la tecnica non si rileva più, appunto perché è tutta matura ed assimilata.

ERICK LEISTNER



'Ruggles of Red Gap'.

COLLOQUIO CON CHARLES LAUGHTON

« CARO Longanesi, tutto sta a vedere se è grasso o magro: se è grasso, va male, è senza dubbio un gijone: se è magro, invece... » Queste parole di colore oscuro dicevo a Longanesi scendendo per Via Veneto immersa nel crepuscolo d'una giornata di scirocco.

Eccoci al Grand Hôtel.

« Stampa. Il ricevimento a Charles Laughton? »

« In fondo, la sala a destra, prego ».

In fondo, sala a destra: ori e arazzi e specchi e 'personalità' e aperitivi e *sandwiches*: tutto svanito e corretto e sommerso. Timorosi di entrare in quella che sembra un'avviata e ordinata conversazione, sostiamo sulla soglia: rispettosamente ammiriamo, osserviamo. Seduto, anzi arrotolato, su un basso divano è un uomo vestito di flanella grigia, dall'amplissima chioma biondo-rossiccia, che gli scende a ricci e boccoloni fino sulla spalla. Ci volge le spalle, e per ora non vediamo altro di lui.

« Ma guarda che gente si portano dietro questi artisti! » dice Longanesi.

« Sarà qualche poeta inglese residente a Roma » suggerisco io « un estremo epigono di Shelley e Keats ».

Ma dalla piccola folla qualcuno ci ha visti, ci ha indicati ad altri, ne ha ricevuto assensi e consensi, si è distaccato dal gruppo, ci è venuto incontro, ci ha aiutati ad entrare, ad unirli... Accettiamo confusi; ma quando giungiamo nel cerchio magico del canapè, delle poltroncine, degli ori, degli arazzi, degli specchi e delle persone, ci accorgiamo che l'avviata e ordinata 'conversazione' non esiste: tutti parlano egualmente sommessi, confusi e timidi, a piccoli crocchi di due, amico con amico, dignitario con dignitario, uomo d'affari con uomo d'affari: pochi in francese, meno ancora in inglese. E quell'uomo dalla chioma fluente e inanellata, quell'epigono shelleyano sul canapè, è lui, nient'altro che lui, il possente artista inglese che dobbiamo intervistare, è l'interprete di SE AVESSI UN MILIONE! dell'ENRICO VIII, della FAMIGLIA BARRETT, dell'INFERNO VERDE, di CLEOPATRA; è quello di cui i nostri cari concittadini, le famiglie domenicali in massa, le coppie dei più tenaci fidanzati, le dattilografie dei più impervi affaristi dicono, uscendo dallo spettacolo: « Ma quello grasso, come lavora bene! »; è Charles Laughton in persona.



Laughton ne 'La tragedia del Bounty'.

Sì, è lui. Ma non è grasso. Tutt'altro. È alto, largo di spalle; ma le braccia e le gambe sono lunghe e sottili, le mani piccole, delicate, nervose. Ripeto: sta accoccolato, arrotolato sul canapè. Forse per umiltà, forse per difesa, o forse perchè si trova sperduto: un uomo dell'Ottocento tra una piccola folla di novecentisti. Abito di taglio ampio, giacca lievemente più scura dei pantaloni, grosse scarpe marron, calze blu scuro. Perfetta toeletta Oxford. Con una delle mani piccoline regge il piccolo bicchiere del Martini, nell'altra tiene una piccola tortina di caviale. Il viso è pallido, flaccido; le gotte cascanti come la flanella dell'abito; ma le labbra, benchè piccole, sono autoritarie, dispettose, arroganti, carnose, sporgenti e mobilissime. L'occhio di colore e di forma indefiniti, ora sfugge e ora gira, inquietissimo sempre. L'occhio di Caino, l'occhio protestante. Un signore, in complesso, a vederlo così più da vicino, seduto su quel canapè, un signore non più shelleyano, ma nettamente dei tempi e del giro di Whistler e Wilde, Beardsley, Harris, James: una figura non indegna (come figura) di quei nomi.

Per anni ho adorato i grandi attori. Aspettavo Zacconi all'angolo del Teatro Balbo, a Torino, e mentre lui camminava pesante ed assorto, avvolto in un peloso cappotto blu dal bavero di velluto, gli correvo accanto, avanti e indietro, e mi cavavo ogni volta il cappello, finchè lui s'avvedesse di me e mi restituisse il saluto. Per anni ho adorato i grandi attori. Ora ne diffido sempre, forse troppo. Comunque, nello sguardo inquieto del Laughton mi pareva di poter supporre — senza per questo tornare ai miei entusiasmi ginnasiali — un uomo sensibile al tremore del famoso inizio:

He did not wear his scarlet coat.

Con una protervia scusata soltanto dal desiderio di scoprire se Laughton 'resistesse' anche a parlargli, se una figura così raffinata e travagliata racchiudesse davvero un'anima religiosa, mi avvicinai e cominciai senz'altro la mia intervista.

Non ricordo più come attaccai. Ma, dalle primissime frasi, notai il suo inconfondibile accento di Oxford. Parlava con una voce quasi bianca, si fermava a tratti, e strascicava e gonfiava certi dittonghi. Più di rado, ma improvvisamente e stupendamente, passava come in un *glissando* di Battistini, a pieni vocalizzi ba-

ritonali. La sua voce dei film, insomma: ma quasi sempre nei registri sommessi, flautati, bianchi, ironici; rarissimamente in quelli oratori, declamatori, imperiosi, virili.

Era venuto a Roma per preparare più accuratamente il suo prossimo film: I, CLAUDIUS, che comincerà a girare con Korda, a Londra, nel prossimo novembre. Mi dice il suo entusiasmo per la sceneggiatura. Vedendomi non troppo convinto (sono scettico, in genere, sui film storici) insiste:

« A marvellous script, believe me. (Un copione mirabile, credetemi) ». E con un cambiamento fulmineo, con una specie quasi di felinità morale, fissandomi negli occhi:

« Vedo che non siete cinematografista, voi. Siete letterato ».

« Forse avete ragione. Ma come ve ne siete accorto? »

« Eh, io sono come voi. Non sono un *Hollywoodman* » (Con quanto disprezzo si rovesciano le sue labbra alla parola *Hollywood*: non diversamente l'avrebbero pronunciata Whistler e Wilde) « E se vi dico che quel copione è stupendo, mi dovete credere: non vi parlo così per ragioni commerciali, di pubblicità ».

Il bello poi si è che forse lo diceva proprio per *réclame*. Ma ciò non toglie nulla alla sua serietà: ch'era almeno di trovare motivi seri per un fine meno serio. Sapere dove sta di casa la serietà è già un modo di essere seri. (Con questo non vorrei concludere che Hollywood manchi di serietà).

« Figuratevi » continuava « che la sceneggiatura ha tenuto esattamente conto della topografia della Casa di Livia. Oggi, al Palatino, ogni passo che facevamo, io potevo prevederlo. 'Qui si sale', dicevo ai miei accompagnatori, e infatti a quel punto si doveva salire; 'qui si scende', e infatti si scendeva ».

E mi spiega per sommi capi la trama del film. La vita di Claudio è presa più dal punto di vista politico che da quello privato. Claudio è un democratico che, per amore del popolo, per il bene stesso del popolo, diventa un autocrate. Laughton, spiegando, s'infiamma: interessato, mi narra di aver letto Svetonio, e Tacito, e Giovenale. Nella prima parte del film, Claudio non è ancora imperatore e vive sotto la continua minaccia di essere assassinato. E tanta è la sua paura ch'egli ride, scherza continuamente: un uomo di cui il terrore fa un pagliaccio. Nella seconda parte, invece, egli è serio, autoritario, terribile.

« Claudio, come sapete, è balbuziente ».

E Laughton si alza, rovescia la testa, chiude gli occhi, sorride dolorosamente, balbetta, balbetta. Osservo che per la prima parte del film, agli effetti comici, questa balbuzie va benone. Ma, e nella seconda?

« Nella seconda? Quando Claudio deve parlare in pubblico, da imperatore, sapete come fa? Ebbene, si raccoglie in se stesso, pensa, pensa ».

E qui Laughton si ferma anche lui, allarga le braccia e le incurva come per afferrare un'invisibile botte, sbarra gli occhi nel vuoto e fa una lunga, lunghissima pausa.

Lo guardo, attento. Sono davanti a Claudio che medita sulle sorti dell'Impero Romano. Finalmente il volto di Laughton si illumina, i suoi occhi brillano, le sue labbra si aprono: egli parla, parla: parla senza balbettare, parla fluente, persuasivo, preciso: stabilisce, comanda. Claudio imperatore.

« E la truccatura? »

« Ho molto guardato il busto di Claudio al British Museum. Dalle labbra in su, fine. Il mento, delicato. Cercherò di imitarlo. Neanche con Enrico VIII non avevo somiglianza ».

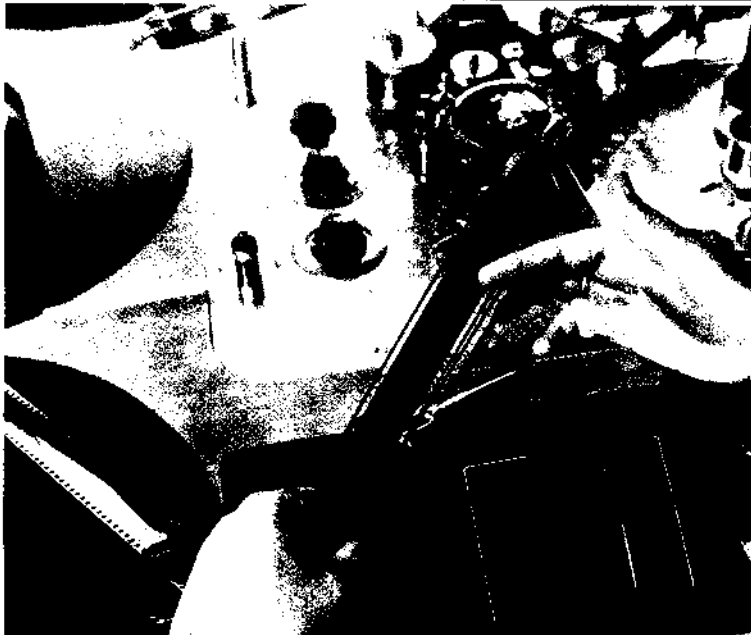
E difatti i tratti del viso di Laughton non hanno nulla dell'Enrico di Holbein. Nè il suo corpo è così pingue. Eppure...

Questo trasfigurarsi, questo compiacimento nel trasformarsi e nel deformarsi è dunque una antipatica necessità in tutti i grandi attori? Tutti i grandi attori sono dunque dei gigioni? E non sono attori migliori i semplici, e candidi, ed uguali a se stessi, Gary Cooper, Clark Gable, John Westwood, e perfino il nostro Ludovico Placchi?

Davo la mano, ringraziavo Laughton, mi congedavo: e il dubbio antico, il dubbio della prima volta che non avevo più salutato Zacconi, incontrandolo all'angolo del teatro, mi riprendeva, intero. Lo sguardo di Laughton ricordava Beardsley, in bene. Ma forse anche lo sguardo di Zacconi ricordava Pietro Cossa.

MARIO SOLDATI

COMPORRE CON LE FORBICI



IL LAVORO di 'mettere insieme' un film si riduce — per certuni che giudicano il cinema alla festa e dal di fuori — ad una semplice opera di forbici e di colla. Non si tratterebbe infine che di raccogliere i pezzi che la macchina da presa ha sfornato e 'cucinarli' secondo uno schema prestabilito, adattandoli, accorciandoli e, all'occorrenza, mutilandoli con un po' di garbo e di abilità. Null'altro che questo sarebbe ciò che pomposamente si chiama il montaggio!

Lasciamo stare che una tal teoria cade automaticamente di fronte al fonofilm: si supponga, infatti, una scena parlata, in cui il dialogo (secondo i vecchi ma immortali principi della buona logica e retorica) deve avere un principio, un mezzo, un fine — e poi ci si dica, in un caso simile, dove (diavolo andrebbero messe le forbici). Ma anche nel caso di un film muto, o di un gruppo di scene indipendenti dalla colonna sonora, i motivi essenziali del montaggio devono già essere previsti nella sceneggiatura e, specie nella presa del teatro di posa, bisogna tenere esatto conto dell'ordine di successione se non ci si vuol mettere nei guai. Non basta che le scene concordino l'una con l'altra esteriormente; che, quindi, l'attore, il quale, per es., esce dall'anticamera in abito da sera, non giunga nel salotto in abito sportivo, solo perchè le due scene sono state girate in giorni e in ambienti differenti; non basta che l'operatore accordi l'illuminazione delle diverse inquadrature da montare insieme; e neppure che, per ragioni di economia, si costruisca della scena solo le parti che effettivamente compaiono nell'edizione definitiva del film: no, anche il regista, nello scegliere le inquadrature e nel decidere la lunghezza, deve già avere in testa il montaggio. Maurice Pivar, nelle considerazioni che seguono sulla tecnica del taglio, distingue il regista che, per così dire, 'taglia nella macchina da presa', da quello che, per principio, gira di ogni scena un certo numero d'inquadrature, per avere a disposizione un abbondante materiale per il montaggio. Esiste anzi un tipo di regista industriale che lavora alla spiccia, il quale vi dice: « Quanto strepito per il montaggio. Che cos'è il montaggio? Io comincio col girare tutta la mia scena di fila in campo lungo, poi faccio un paio di primi piani, e infine il mio *montatore* me l'aggiusta insieme come si conviene ». I risultati di questo sistema, poi, li subisce il pubblico.

Adagio, dunque, con le forbici: e adagio anche con l'eccessiva — e sia pur teorica — fiducia nelle virtù taumaturgiche e creative delle forbici!

Ma qualche cosa si può fare anche con quelle: qualche cosa che costituisca, se non la regola, l'eccezione felice nella composizione di un film. Si tratta però sempre di casi e d'effetti molto particolari.

C'è, per esempio, una ben nota scena di Eisenstein, in cui si vede un leone di pietra alzarsi e ruggire. È una scena montata con le immagini di tre differenti statue di leoni: la prima, rappresentante un leone sdraiato; la seconda, un leone che si alza; la terza, un leone in piedi a fauci spalancate e ruggente. È molto impressionante vedere come, con l'ainto di questo montaggio, la pietra prende vita. Un effetto molto simile si è cercato di raggiungere in così fa la vita di Carl Jungmans. La prima immagine mostra una figura di santo con le braccia in croce; la seconda, una figura identica di santo, che però alza un braccio verso il cielo. Effetto con significato simbolico: il santo è vivo, ha fatto un segno.

Tale principio conduce inoltre a certi trucchi di montaggio, nei quali non si tratta più di far succedere immagini non legate fra loro nel tempo e nello spazio: ma l'unità dell'avvenimento è tale, che non ci si avvede più che si tratta di montaggio e si dà inconsciamente realtà ai fenomeni che ne risultano. Se, da una scena che mostra un uomo che cammina, si toglie via un pezzo, nasce per lo spettatore l'impressione che di colpo, con rapidità fulminea, l'uomo sia stato strappato al suo ritmo di passo e proiettato in avanti; ma non ci si avvede che quest'effetto è raggiunto semplicemente attaccando l'una all'altra delle immagini sconnesse.

Qui le forbici non hanno compiuto la funzione di montaggio di cui la comune opinione vuol farle beneficiare; anzi, sono intervenute direttamente nella materia ripresa, facendola apparire diversa, alterando i fatti reali. Naturalmente, trovato il trucco, si possono immaginarne infinite applicazioni, valersene, per esempio, per fare apparire o scomparire improvvisamente degli uomini. Se n'è servito Chaplin; se ne son serviti i surrealisti francesi: René Clair, poniamo, per realizzare quella sua famosa scena in cui un uomo tende la bacchetta magica ed ecco, di colpo, la gente d'attorno sparire. E del pari se ne possono ricavare effetti di accelerazione: nel film *MARKET IN BERLIN* di Wilfried Basse si vuol mostrare come su di una piazza vuota vengono man mano costruite le baracche del mercato; il problema è abilmente risolto attaccando l'una all'altra immagini riprese a distanza di mezz'ora, dimodochè si vedono le baracche sorgere di colpo e, nel corso di pochi istanti, la piazza affollarsi magicamente di baracche, finchè la scena del mercato è completa. Ma il metodo del 'montaggio impercettibile' può servire anche per scene di effetto meno irreali. Si può pensare che l'improvviso volger del capo di una persona, un movimento di fuga, e simili, sarebbero resi cinematograficamente in maniera più efficace, tagliando fuori dalla pellicola un paio di fotogrammi e ottenendo così dei salti bruschi nel corso di un movimento continuo. Abbiamo già mostrato, col succitato esempio del leone ruggente di Eisenstein, che col procedimento in questione si possono, entro certi limiti, rendere mobili degli oggetti inanimati.

Bisognerà dunque aggiungere ai già innumerevoli miracoli del cinema anche questo, ch'è dei più rari: le forbici, armi notorie di distruzione, divenute — come tra le mani di un provvido potatore — strumenti di creazione, o quanto meno, d'illusione creatrice.

1 VOLTO 6 ESPRESSIONI



Il «soggetto» è fotografato senza truccaggio a luce diurna, con illuminazione normale. Effetti veristici.



Luce diffusa e posteriore, illuminazione circoscritta laterale. Effetti plastici. Il volto viene modificato.



Luce diffusa, e luce laterale tangente ottenuta con piccole lampade presso il volto. Luce dall'alto, e sinistra.



Luce diffusa e laterale obliqua da destra. Ma, con un diffusore posto davanti l'obiettivo, si ammorbidiscono luci ed ombre.



Luce diffusa e luce posteriore integrata da illuminazione anteriore dall'alto. Gli occhi assumono una nuova espressione.



Luce diffusa, anteriore e dal basso. Collo e mento perdono ogni effetto plastico. Il naso appare schiacciato.

LA TELEVISIONE

ALLA MOSTRA DELLA RADIO A BERLINO

LE ESPOSIZIONI scientifiche che ormai da vari anni le grandi nazioni vanno periodicamente organizzando, assolvono assieme agli altri uno speciale compito che merita di esser messo in rilievo perchè mostra, in una forma alla portata di tutti, i più recenti progressi tecnici che le diverse fabbriche ed i laboratori di ricerche sono riusciti a raggiungere. Si avvalora in tal modo il faticoso, oscuro, metodico sforzo di ogni industria che, pur agendo sotto un impulso prevalentemente commerciale di concorrenza o di supremazia, porta in pari tempo un enorme contributo allo sviluppo della scienza e corona la propria attività colla presentazione del prodotto definitivo. Il campo della radiotecnica si è prestato in modo brillantissimo in passato, per le sue formidabili possibilità, a rendere interessanti queste Fiere annuali, ognuna delle quali ha testimoniato come, attraverso ricerche diverse o tendenze talvolta opposte, si siano bruciate le tappe per raggiungere l'attuale grado di perfezionamento sia in trasmissione che in ricezione. Ma mentre si nota, appunto per il progresso ormai raggiunto in questo campo, un inevitabile rallentamento da parte delle case costruttrici, le quali in generale si soffermano ormai più a miglioramenti di dettaglio, già sorgerà, liberata da un lungo periodo di preparazione sperimentale, la nuova affascinante scienza della televisione.

A questo riguardo la Mostra della Radio di Berlino ha segnato quest'anno un'affermazione di capitale importanza, portando davanti agli occhi del visitatore una rassegna imponente e una sbalorditiva descrizione pratica degli ultimi risultati ottenuti.

Ricordavo, entrando nella semioscurità del padiglione berlinese della televisione, l'impressione riportata non più di tre anni or sono visitando la Fiera di Chicago, dove l'avanguardia dell'industria elettrica americana presentava certi apparecchi di ricezione televisiva (fra i primi costruiti allora in tipi di serie), nei quali, sopra un piccolissimo schermo, era possibile, non senza un certo spirito integrativo d'immaginazione, percepire le figure in movimento assai incerte, non definite e saltellanti. Quest'anno, l'industria tedesca ha invece messo tecnici e profani di fronte al fatto compiuto.

Abbandonata ormai la primitiva idea della esplorazione del soggetto per mezzo del disco forato rotante di Nipkow, sfruttando poi attraverso questo le note caratteristiche della cellula fotoelettrica, ridotta ormai a semplice dimostrazione storica la ricezione con la lampada al neon, la televisione ha intrapreso oggi un nuovo, più definito e sicuro indirizzo: l'iconoscopio di Zworykin (un grande modello del quale, munito di teleobiettivo fu usato in Germania durante le Olimpiadi per trasmettere tutte le competizioni sportive), e il tubo di Braun a raggi catodici, per la ricezione, ne rappresentano i fondamentali elementi.

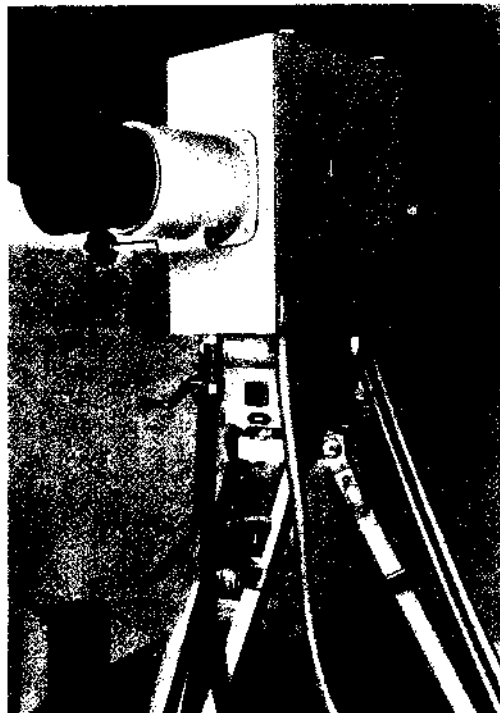
Intorno a questi si vanno delineando altri progressi e nuovi interessanti perfezionamenti. Così la tendenza ad aumentare il numero delle linee che il punto luminoso percorre determinando l'immagine, allo scopo di ottenere un quadro assai più chiaro e soprattutto più fisso e senza sfarfallamento. Alcune Case, assieme ai ricevitori a 180 linee, presentarono infatti vari modelli a 375 linee, il funzionamento dei quali dimostrava un indiscutibile passo avanti nella limpidezza della ricezione.

L'altissimo grado di sensibilità elettrovisiva degli apparecchi di ripresa e l'estrema luminosità e chiarezza alle quali si può arrivare sul tubo di Braun in ricezione, hanno poi eliminato anche con proiezione su schermo fino a un metro quadrato di superficie, la necessità di ricorrere alla

pellicola cinematografica come intermediario, ed oggi si riceve in televisione diretta qualunque spettacolo, sia svolto all'aperto con luce normale, sia all'interno, senza specialissimi preparativi di illuminazione. Le trasmissioni dei giochi olimpici hanno dato su questo punto una ben esauriente dimostrazione.

È interessante notare subito che l'aver raggiunto questi difficili requisiti non ha compromesso le caratteristiche necessarie per un pratico ed economico uso dell'apparecchio; infatti un normale ricevitore che incorpora, come di consueto, parte televisiva e parte radiofonica (con quadro di una superficie media di cm. 18x24), e costruito per una tensione di alimentazione di 110-200 volt, assorbe una potenza complessiva che non supera i 150-180 watt, mantenendo così entro limiti modesti la spesa di esercizio.

Il numero delle valvole per un normale ricevi-



Telecamera per riprese televisive dirette sistema Fernseh.

tore si aggira dalle 9 alle 15, delle quali in generale 7-10 riguardano l'amplificazione per la televisione, e 2-5 rappresentano l'amplificazione radiofonica.

Anche i comandi sono stati opportunamente raggruppati, riducendo a un minimo il loro numero; normalmente le regolazioni esterne non sono più di due, una per il suono ed una per l'immagine, in modo da rendere la ricerca della stazione e la sintonia assai facili anche per il profano.

Il campo di lunghezza d'onda per la ricezione televisiva va da m. 5,5 a m. 7,5, essendosi fissata quella dei trasmettitori intorno ai m. 6,20 circa.

I costruttori non hanno poi trascurato di curare anche la parte estetica, e particolarmente quella dell'apparecchio ricevente dirò così domestico; esso si presenta come un grande mobile in legno verniciato, con una forma e un aspetto che ricorda un comune ricevitore radiogrammofonico di grande potenza.

Quattro grandi Case hanno portato davanti al giudizio del pubblico i risultati dei loro studi.

Esse sono la Loewe, la Lorenz, la Fernseh e la Telefunken.

La Loewe esponeva due modelli: uno con quadro piccolo di cm. 20x24, ed un altro con quadro assai più grande di cm. 50x42, ottenuto come proiezione, ingrandita da un sistema ottico, di un'immagine 2,5x3,5 formata sullo schermo di uno speciale tubo catodico di piccole dimensioni.

La Lorenz presentava un apparecchio con un tubo di Braun, dotato di particolari caratteristiche: completamente metallico, con gli elettrodi intercambiabili, esso funzionava con un catodo freddo anziché riscaldato, lavorando con una tensione di alimentazione di circa 15.000 volt; inoltre la presenza di due schermi intercambiabili, consentiva di dare due diverse intonazioni di luce all'immagine riprodotta.

La Fernseh e la Telefunken, oltre alla presentazione degli iconoscopi di modello grande e piccolo, e di alcuni apparecchi riceventi a 180 linee e a 375 linee, avevano organizzato nei loro stands la più efficace ed interessante dimostrazione: entro un piccolo palcoscenico perfettamente visibile al pubblico ma chiuso a doppio vetro, si svolgeva un programma di varietà, del quale venivano contemporaneamente ripresi sia il suono che la immagine: un gruppo di apparecchi riceventi, antistanti al palcoscenico stesso, consentivano di dare al pubblico l'immediato controllo di funzionamento dell'intero ciclo trasmissione-ricezione, e di stabilire il diretto confronto tra la visione originale e quella riprodotta sui loro schermi. Si pensi pertanto su quale bontà di riproduzione possano ormai contare queste Case costruttrici, mostrando anche all'occhio del profano il grado di fedeltà ottenuta, per sfidare con tale sicurezza il giudizio dell'osservatore.

Ma un'altra più sbalorditiva dimostrazione attendeva il visitatore della mostra berlinese: la ricezione di uno spettacolo qualunque (film o ripresa diretta), emessa dalla stazione trasmittente e la sua proiezione, attraverso un sistema ottico su grande schermo (m. 1x1,20): un vero cinematografo televisivo. Il quadro agevolmente contemplabile da un pubblico di varie decine di persone, riesce a mantenere, malgrado il fortissimo ingrandimento (l'immagine formata sul tubo di Braun è di cm. 5x6 soltanto) un grado di definizione e di chiarezza non lontano ormai da quello della normale proiezione cinematografica. Il dott. Schröter, direttore del reparto ricerca della Telefunken, nel descrivermi le successive enormi difficoltà tecniche che si erano dovute affrontare e superare in questo campo, mi confermava che proprio su di esso i tecnici sono oggi più che mai applicati e che l'appassionante problema porterà in un prossimo tempo a dei risultati che fino a ieri si potevano considerare insperati.

La scienza procede dunque nel suo glorioso cammino di realizzazioni e di conquiste, e gli studiosi di ogni paese, accomunati in un sublime sforzo di ricerca, marcano via via le tappe, per avvalorare questa ascesa con risultati sempre più importanti.

Nel concludere queste note, formuliamo perciò l'augurio che anche l'Italia, già presente ormai da vario tempo in questo campo, possa ancora di più in seguito riuscire, attraverso la valentia dei suoi tecnici e la intelligente tenacia della sua industria, a segnare nuovi capisaldi di questo inesorabile progresso, e portare al mondo la grandiosa mole del suo più prezioso contributo scientifico.

ARRIGO USIGLI

DAL 7 NOVEMBRE IN TUTTA ITALIA

**I LANCIERI
DEL BENGALA**

con GARY COOPER



È un capolavoro Paramount

POLARIZZAZIONE

LA LOTTA CONTRO I RIFLESSI

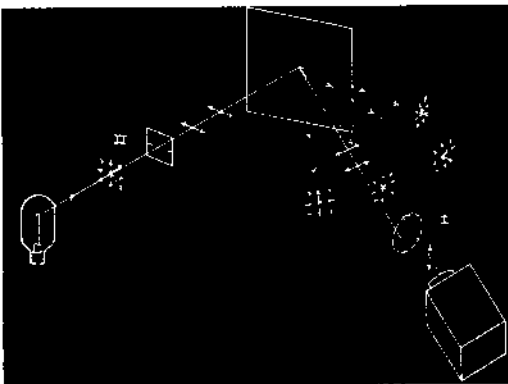
I bicchieri, le vetrate, le maniglie, i mobili lucidati, le unghie, l'occhio umano, irradiano dalla loro superficie dei caratteristici riflessi. Colpiti dalla luce rispecchiano una minuscola immagine molto intensa, e più o meno deformata della sorgente luminosa: un piccolo sole, la lampada elettrica o il rettangolo della finestra. Questi riflessi sono poco o tanto la disperazione dei fotografi e degli operatori cinematografici. Si vuol riprendere, per caso, una vetrina: ma per effetto del riflesso non si riesce che a scorgere la casa di fronte, specchiata nel cristallo; mentre degli oggetti in mostra dietro il cristallo non si vede più nulla. Problema: come evitare questi riflessi pur senza rinunciare del tutto alla luce o senza ridursi a fotografare soltanto delle superfici opache?

Il rimedio è stato trovato pochi mesi fa, in uno schermo speciale, il cui funzionamento si basa sul principio della luce polarizzata. Ne sono stati lanciati sul mercato due tipi: uno dalla Eastman, che lo chiama schermo Pola; l'altro dalla Zeiss che lo chiama Herotar.

Questi schermi hanno lo scopo di eliminare o diminuire l'effetto della luce rispecchiata dagli oggetti, lasciando intatta la luce diffusa che li illumina. La fisica ci insegna che, sotto certe condizioni, luce rispecchiata e luce diffusa sono di natura differente: quella rispecchiata è 'polarizzata', quella diffusa no. E quindi chiaro che un dispositivo capace di eliminare la luce polarizzata risolverà il problema.

La luce è un fenomeno d'ondulazione trasversale: oscilla cioè in tutte le direzioni perpendicolari a quella secondo cui il raggio si propaga. Ma c'è un determinato tipo di raggi che non oscillano in tutte le direzioni, bensì in una direzione unica, o quasi unica, al modo dei pendoli. È questa la luce che si chiama polarizzata. Per esempio: la luce diurna che non ci proviene direttamente dal sole, ma dalle parti del cielo orientate perpendicolarmente alla direzione dei raggi solari, è polarizzata. I raggi riflessi in un determinato angolo da certe superfici (per es. da una lastra di vetro secondo un angolo di circa 33 gradi) sono polarizzati. Ed infine talune composizioni chimiche e molti tipi di cristalli hanno la proprietà di polarizzare la luce che li attraversa.

Ciò premesso, è ovvio che la luce polarizzata, oscillante, per es., in un piano verticale, può senz'altro passare attraverso un dispositivo polarizzatore, ove il piano di polarizzazione di quest'ultimo sia anch'esso verticale; se il piano sia invece orizzontale, la luce non passerà.



La luce della lampada polarizzata dallo schermo si separa, dopo la riflessione dalla superficie del soggetto da riprendere, in luce diffusa non polarizzata (linee tratteggiate) e luce di riflesso polarizzata (linea completa). Lo schermo davanti alla macchina polarizza la luce diffusa ma la lascia, in gran parte, passare, mentre assorbe i raggi già polarizzati.

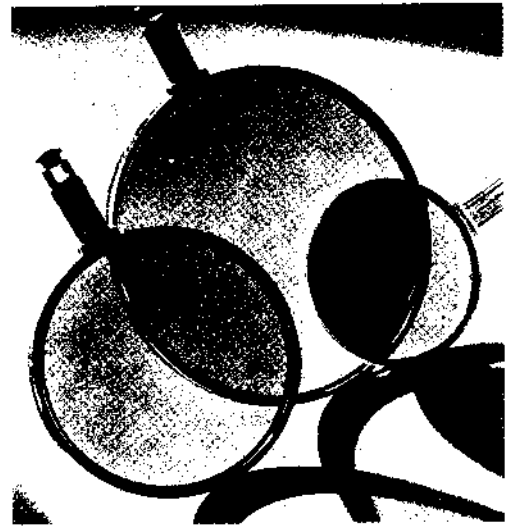
Supponiamo di guardare attraverso uno schermo Pola o Herotar le unghie ben lucidate di una ragazza. Queste unghie siano illuminate da luce diffusa (non polarizzata) e brillino inoltre di riflessi (luce polarizzata). Girando lentamente lo schermo, disco di vetro leggermente grigio, vedremo ad un certo momento quei riflessi risplendere più che nella realtà, poi successivamente impallidire ed infine dileguarsi del tutto, mostrandoci opachi quei piccoli artigli pocanzi così splendidi. Nel primo momento il piano di polarizzazione dello schermo corrisponde a quello su cui oscillava la luce dei riflessi; nell'ultimo era perpendicolare ad esso. Ora, la emulsione fotografica si comporta esattamente come il nostro occhio. Basterà quindi cercare ad occhio la posizione dello schermo che dia l'effetto desiderato, e ripeterla poi identica davanti all'obbiettivo. Si giungerà così, secondo che piaccia ed occorra, a rinforzare o diminuire, od eliminare addirittura i riflessi.

Si voglia riprendere la solita vetrina, sotto un angolo di circa 30 gradi. Lo schermo polarizzante può abolire tutti i riflessi fastidiosi, se anche la vetrina sia illuminata da una luce qualunque, non polarizzata. In questo caso, infatti, è la stessa superficie riflettente che opera la polarizzazione. Ma in quasi tutti gli altri casi occorre che la luce illuminante sia polarizzata. Per ciò nelle riprese all'aperto si dispone la macchina in modo che la direzione di presa risulti perpendicolare a quella dei raggi solari; nel teatro di posa invece si muniscono le lampade di schermo polarizzante. Un altro schermo di identico tipo si trova davanti all'obbiettivo della macchina.

Si tratti di cinematografare lo specchio di un lago. Se durante la presa girano gradualmente il nostro schermo, i forti riflessi dell'acqua spariranno a poco a poco, finché sarà dato di scorgere sempre più nitidi i pesci e le piante sottomarine: effetto miracoloso, e, fino a poco tempo fa, irraggiungibile.

Ma ancora, siccome la cosiddetta 'saturazione' di un colore diminuisce a seconda dello splendore della luce illuminante, si potrà in cromocinematografia cambiare a piacere, anche durante la presa, l'intensità dei colori della scena, girando semplicemente lo schermo davanti all'obbiettivo. Ma badiamo: la lotta contro i riflessi è solo una parte del problema risolto da questi nuovi schermi. Gli americani, per esempio, hanno molto studiato l'espressione cangiante dell'occhio di un attore, secondo la forma circolare o rettangolare del riflesso sulla cornea: ecco un'applicazione dello schermo. E il giuoco dei riflessi rimane pur sempre uno degli effetti più belli della fotografia: talvolta, anzi, basta a creare una sensazione di stanzo e di lusso: una scena di ballo, poniamo, prenderà maggior vita dallo scintillio dei gioielli, della seta, dei bicchieri, del pavimento, dei candelabri e degli occhi animati. E non abbiamo imparato in scuola che applicando sul disegno di una mela o di una bottiglia un bel riflesso bianco si ottiene quasi automaticamente un effetto di rilievo e di plasticità?

Non si tratta dunque di distruggere semplicemente i riflessi; ma di eliminarli o attenuarli là dove abbagliano od impediscono la vista, conservandoli invece dove abbiano valore espressivo o caratterizzino la materia dell'oggetto. Ma come mai un modesto dischetto di vetro grigio può avere tante virtù? Lo schermo Herotar si serve di una combinazione di chinino e iodio chiamata Herapathite dallo scienziato inglese Herapath che ne studiò le proprietà po-



Tre schermi Pola. Dalla sovrapposizione, giustamente angolata, di due schermi risulta, come si vede, la soppressione dei raggi polarizzati.



La riproduzione fotografica di un dipinto, soprattutto quando si trova sotto vetro, è stata sempre un problema difficilissimo, appunto per causa dei riflessi. Lo schermo polarizzante rende possibile una nitida riproduzione.



Effetto notturno artificiale ottenuto in pieno giorno mediante lo schermo polarizzante.

larizzanti ottanta anni fa. Nello schermo Pola invece si trova una cultura di innumerevoli minuscoli cristalli bifrangenti e quindi polarizzanti, in cui si riesce, con mezzi delicatissimi, ad ottenere che tutti gli assi risultino in posizione parallela.

RUDOLF ARNHEIM



Fotografia e passo ridotto

MONTAGGIO DI PASSI RIDOTTI

ABBIAMO girato trenta metri di pellicola! Poi, due giorni di aspettativa e finalmente eccoci pronti per la proiezione. Un disastro! I primi trenta metri di pellicola girata rappresentano la nostra sconfitta: movimenti inter-

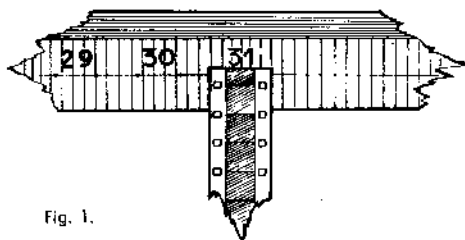


Fig. 1.

rotti a metà, lampi di luce, scatti bruschi, panoramiche ballate; roba da far cader le braccia. La luce si riaccende, ci guardiamo in faccia perplessi, poi uno di noi prende il coraggio a due mani e dice: « Ce lo vuol far rivedere, per favore? ». E così abbiamo potuto osservare che la panoramica ballata era stata rifatta e che la seconda volta andava bene, che il movimento interrotto si poteva eliminare perché la scena era già finita e che i lampi di luce dipendevano dai fotogrammi bianchi fra un'inquadratura e l'altra. E così, non del tutto convinti, ma abbastanza soddisfatti abbiamo sparso la voce che avevamo fatto della roba meravigliosa. Dopo 20 giorni avevamo seicento metri di pellicola impressionata. Ci siamo rintanati in un sotterraneo abbastanza ampio e abbiamo iniziato il montaggio.

Abbiamo preso delle stecche di legno della lunghezza di circa m. 1,50 e dell'altezza di tre centimetri. Su ogni stecca abbiamo tracciato una linea retta parallela ai lati della stecca, poi abbiamo disposto un pezzo di pellicola in modo che la linea passasse dietro i fori e abbiamo piantato un chiodino con testa piccolissima dentro ogni foro; abbiamo levato la pellicola e abbiamo ripetuto l'operazione a un centimetro di distanza (fig. 1).

Poi abbiamo attaccato le stecche così preparate l'una appresso all'altra sulle pareti della stanza e abbiamo scritto su ogni coppia di chiodi un numero progressivo.

Quindi ci siamo messi al tavolo e con una scatola di legno, un vetro smerigliato e una lampadina abbiamo creato un 'qualche cosa' per l'osservazione dei fotogrammi, che noi ci ostinavamo a chiamare pomposamente 'moviola' (fig. 2).

Abbiamo preso il rullo n. 1; lo abbiamo proiettato quattro volte e abbiamo scelto le scene migliori. Ci siamo infilati i guanti di filo e ab-

biamo incominciato a tagliare, e, secondo il numero che era stato ripreso nei primi fotogrammi di ogni inquadratura e che rappresentava il numero d'ordine della inquadratura stessa nella sceneggiatura, attaccavamo i pezzi di pellicola ai chiodini corrispondenti, avendo cura, per le scene ripetute, di mettere sotto quelle peggiori e sopra quelle migliori.

Avevamo poi una stecca supplementare dove attaccavamo le inquadrature non previste nella sceneggiatura; qui le coppie dei chiodini erano contrassegnate con numeri romani e man mano segnavamo su un taccuino la descrizione della scena e l'ubicazione sulla stecca.

In poco tempo la stanza era tappezzata di pellicola e tutti i chiodini erano occupati; ah! noi! Mancavano l'uno, il due, il tre. Ci siamo precipitati sulla sceneggiatura e abbiamo tirato un respiro: l'uno, il due, il tre erano i titoli.

Allora ci siamo messi davanti alla nostra 'moviola' e abbiamo attaccato i pezzi di pellicola secondo il numero progressivo, dal quattro in poi. In questo primo montaggio abbiamo tagliato poco, perché ogni taglio costa un fotogramma e, alle volte, un fotogramma può rappresentare

un 'salto di montaggio'. Abbiamo fatto così tanti rulli racchiudenti ognuno un blocco di scene (p. es. da una dissolvenza a una dissolvenza) poi abbiamo passato in proiezione il primo e abbiamo annotato dove c'era da tagliare qualche fotogramma, dove c'era da posporre e così via. Abbiamo messo a posto il primo, poi il secondo, il terzo, ecc. Quando tutti i rulli sono

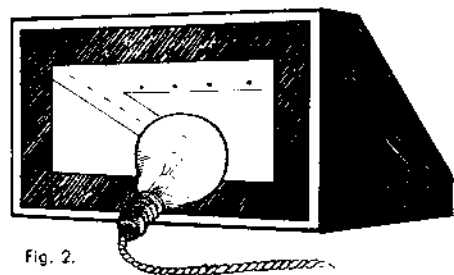


Fig. 2.

stati pronti li abbiamo attaccati fra loro e ce ne siamo andati via per alcuni giorni. Quando abbiamo ripreso il lavoro, abbiamo visto meglio i difetti e abbiamo apportato gli ultimi ritocchi. Intanto erano arrivati i titoli: le inquadrature uno, due e tre erano a posto ed anche la 235 bis dove c'era scritto: FINE.

ARRIGO COLOMBO

I PRIMI PASSI

MANUALETTA DEL CINEDILETTANTE

(Continuazione del num. 6)

DUE ELEMENTI essenziali hanno contribuito in modo decisivo alle fortune del cinedilettantismo: la soppressione della manovella nella macchina da presa, la molla per la messa in movimento. Eliminato, in questo modo, il treppiede, tutte le altre possibilità dovute alla ricerca ed alla inventività tecnica dei cineamatori hanno data e perfezionata nell'apparecchio la possibilità del movimento. Ad esempio i sistemi elementari di carrelli a buon mercato — ma che si sono dimostrati praticissimi per la cinematografia a passo ridotto, e di cui si è parlato nel n. 3 di *Cinema* — ne sono prova evidente. Dall'assenza, però, del treppiede e dalla grande facilità nell'uso deriva la possibilità di tutta una serie di errori: primo tra i quali quello di non tenere ben diritta la macchina nella ripresa, sempre quando non si voglia appositamente realizzare una veduta di scorcio per finalità artistiche

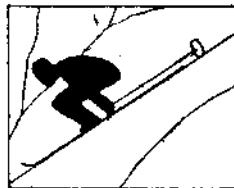
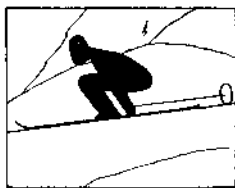
o quando si voglia accrescere l'efficacia di una scena: ad esempio, in una ripresa di sciatori. Lasciamo che una fanciulla, davanti ad un apparecchio tenuto leggermente obliquo su di un lato, venga giù scivolando per un pendio e in proiezione ne verrà fuori il volo di una audacissima sciatrice. Naturalmente occorre, in tal caso, stare attenti che lo sfondo non giuochi qualche brutto tiro, che non faccia scorgere la vo-



lontaria deformazione che si è fatta degli aspetti della natura: basterà avvicinarsi il più possibile e girare fra pendii nevosi sui quali non crescano cespugli od alberi, per ottenere l'effetto desiderato.

Ma, tornando al punto di partenza, prima regola sulla quale non sarà mai superfluo insistere: durante la ripresa, la macchina deve essere tenuta con assoluta fermezza. Anche quando movimenti debbono essere realizzati, occorre compierli con garbo ed in modo che l'apparato non abbia scosse.

Con la macchina a mano si può benissimo fare una panoramica: cioè il movimento attorno ad un determinato punto fisso per rendere progres-



sivamente visibile un paesaggio che oltrepassi la cornice del quadro della pellicola. Il paesaggio entra, per così dire, da destra e ne esce dalla sinistra. La ripresa panoramica deve essere fatta molto lentamente per evitare, in proiezione, un passaggio sfocato di quadri che stanchino la vista; tanto più lentamente quanto meno distante dalla macchina da presa si trovi l'elemento principale che si vuole ritrarre. Sarà bene tener presente che gli oggetti distanti dalla macchina, entro una cerchia di una



diecina di metri, non possono essere ripresi in panoramica perché l'occhio non potrebbe seguirne il movimento che con estrema difficoltà o disagio; quindi, la panoramica non deve estendersi oltre un angolo di 60 o 70 gradi. Le notevoli possibilità offerte dalla macchina a molla incoraggiano i cineamatori a fare delle panoramiche ma è bene, invece, non abusarne. Lo spreco di pellicola collegato a questa forma di riprese è notevole e solo un esperto cultore del formato ridotto, che tenga debito conto delle distanze e della fermezza e lentezza, al tempo stesso, del movimento, riesce a fare qualche cosa di buono.

Quando si tratta di un oggetto che passa con velocità, ad esempio un'auto in corsa, è molto difficile che una macchina da presa possa coglierne con efficacia il passaggio. Se lo sfondo

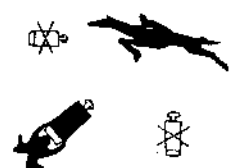


non interessa e, per contro, abbia importanza l'oggetto, lo si può inseguire inquadrando la vettura nel mirino e spostando la macchina da presa in modo che l'automobile rimanga sempre nel mezzo del mirino. Con prese ad inseguimento di questo genere, elementari e non difficili, si ottengono ottimi risultati e si dà notevole efficacia al film.

La macchina da presa ha un solo occhio. Per questo, il quadro cinematografico non è plastico. L'uomo vede stereoscopicamente perché ciascun occhio fissa l'oggetto da un angolo diverso e con diversa prospettiva: è dalla somma delle visioni che deriva l'effetto stereoscopico. Un certo senso plastico dell'immagine si può, tuttavia, realizzare in film: un paesaggio, rispettando le leggi di composizione dei motivi che si sono indicate, può essere ripreso in modo tale che un oggetto vicino, con uno spostamento orizzontale dell'apparecchio si trovi, per così dire, ad essere ripreso da entrambe le vedute laterali. In questo caso l'effetto sarà ottimo e tanto più facile quando si ritragga da un veicolo in movimento; è per questo che dai tecnici è stato chiamato 'effetto di ferrovia'.



Occorre far molta attenzione alla posizione della macchina rispetto all'oggetto da riprendere, posizione che è estremamente variabile. Con l'evolversi della tecnica cinematografica si sono stabilite alcune regole delle quali conviene tener conto soprattutto quando si tratti di principianti. Gli oggetti in movimento è bene siano ripresi, per quanto possibile, ad angolo acuto, dal davanti o dal



di dietro. L'osservanza di questa norma è soprattutto importante se si tratta di oggetti in rapido movimento e posti a distanze non grandi. Sono, naturalmente, indicazioni che potranno sembrare elementari a coloro che sono già padroni del funzionamento di una macchina a formato ridotto, ma abbiamo ritenuto opportuno indicarle ed insistervi. Una delle cause di maggiore scoramonto da parte dei cinedilettanti deriva dalla illusione di poter fare subito tutto e bene e dalla conseguente delusione di vedere poi, sullo schermo, immagini traballanti, sequenze che disturbano la vista, difetti di vita e di realtà. È per questo che, attraverso una dura disciplina ed una costante attenzione nel ritrarre, si riesce a perfezionarsi ed a superare con successo il periodo sperimentale. Una volta, poi, che il dilettante sia padrone dei movimenti e cioè dell'uso elementare della macchina, subentra la seconda fase: quella delle realizzazioni artistiche e della utilizzazione di accessori che possono consentire una migliore fotografia ed un montaggio intelligente del film.

(Continua al prossimo numero).



Anfore pompeiane. (foto Flavio Gioia)

ESPEDIENTI DEI "RIDOTTISTI"

SPESSE i registi e gli operatori del passo ridotto trovano risoluzioni di un'ingegnosità sottilissima. Messa ad affrontare difficoltà sempre nuove e complicate — le stesse che i colleghi dei teatri di prosa risolvono con spese talvolta enormi —, le loro facoltà d'inventiva e di adattamento si acuiscono e si tendono, fino a dar luogo a veri e propri colpi di genio. Da che cosa nascevano le più fini e intelligenti trovate del cinema muto se non dalla difficoltà di esprimersi? La necessità fa l'uomo ladro, si dice. Qualcosa di più, in certi casi: ne utilizza le più riposte energie, lo sprema utilmente e bene. Altre volte, i 'ridottisti' si trovano coinvolti in avventure e in impacci. In questa rubrica, quasi a raccontare a puntate la pittoresca vita di un immaginario cinedilettante dalle molte esperienze, raccoglieremo via via gli aneddoti più interessanti e istruttivi.

**IL SENTIERO DEL
PINO SOLITARIO**



è un film
Paramount

**INTERAMENTE
A COLORI NATURALI**

Uno di questi giovani ardimentosi, Aldo Frosi, s'è trovato recentemente col desiderio e il bisogno insieme di realizzare un 'carrello avanti' velocissimo attraverso uno specchio d'acqua. Niente affatto semplice. Difatti, per ottenere il movimento regolare dell'avanzata era necessario tirar la barca con una corda. Ma la corda sarebbe entrata in campo. Che fare? Ecco il lampo di genio: Frosi capovolsse la macchina da presa, girò a 8 fotogrammi per aumentare la velocità di presa, e tirò indietro la barca: ottenendo così quel carrello avanti velocissimo di cui aveva bisogno, regolare come un orologio.

PROPOSTE DEI LETTORI

ANCORA in seguito al nostro «Uovo e gallina» alcuni lettori ci scrivono. Ci pare interessante, e la riportiamo, la lettera del fiduciario del *Cineguf* di Sassari, Velio Costa: «...mi sia consentito di dire che sono perfettamente d'accordo con gli altri fiduciari per incoraggiare il 'ridottismo' e vorrei perciò presentare una proposta riguardante i prossimi Littoriali della Cultura e Arte: vorrei cioè proporre l'inclusione del formato minimo od almeno del 9,5 nel concorso per film e non limitare, come invece si è fatto quest'anno, il concorso al solo formato 16 mm.; si potrebbe fare magari una categoria per ogni formato...». Ecco, quest'ultima frase va presa soprattutto in considerazione. Infatti il 16 mm., per quanto l'attrezzatura ridottissima in poco tempo si sia raffinata al massimo, è sempre più potente: proiezione ottima, ecc. Perciò, mentre le porte della grande competizione verrebbero aperte a un numero molto maggiore di concorrenti, non si umilierebbero i più inesperti tra i dilettanti dei formati minori mettendoli a confronto coi più anziani e più abili registi del 16. Inoltre, si potrebbero creare quasi delle scale equivalenti, si faccia conto, alle classifiche sportive di 'allievi', 'juniores' e 'seniores': maggior tempo di pratica si vanta e più si sale nell'adoprar la macchina. Il maneggio degli apparecchi più squisiti sia permesso solo a chi ha un anno almeno di esperienza. E allora: Tizio, cinedilettante 'anziano', possiede una macchina di poco conto? Gli si impresti per qualche tempo una macchina buonissima. E così via. Stabilire delle regole: si passa da una categoria, e da una macchina all'altra, dopo aver dato della propria capacità queste e quelle prove, ecc. E trovare allora il modo di premiare concretamente gli 'assi': ma sì, mediante accordi tra Direzione Generale e produttori, al vincitore dei Littoriali nella categoria più elevata si assegnino un 'soggiorno' di tre mesi a Tirrenia, e scaduti i tre mesi lo si metta per altrettanti alle dirette dipendenze, per un film, di un regista, ecc. Ecco trovata una catena ascendente non difficile a formare e a nutrire. I *Cineguf* hanno la possibilità di creare le 'gerarchie' interne. E dall'alto si provvederebbe al resto.

Un altro lettore, il rag. Pasquale D'Angelo, approva l'ultima puntata dell'«Uovo e la gallina» e soprattutto l'idea di pubblicare soggetti per formato ridotto.

Un terzo lettore, Giuseppe Corsi, per amor di polemica (è un difensore strenuo del 9,5) cade in alcune inesattezze. Non bisogna poi svalutar troppo il 16 mm., che fino ad ora ha dato risultati fotografici leggermente migliori del 9,5. Poi: si può ottenere della buona pellicola 16 mm. anche per 75 lire, e d'altra parte le principali marche praticano sconti fino al 15% ai buoni clienti e ai *Cineguf*. Il 9,5, coll'inversione, costa 67 lire (nel prezzo del 16 l'inversione è compresa). Piuttosto il risparmio diventa molto più considerevole con l'8 mm., che

costa come il 16 ma ha lunghezza doppia. Infine: per ogni m. il risparmio che si ha col 9,5 non è poi enorme: le dimensioni dei due fotogrammi sono quasi eguali (16 mm.: fotogramma 10,5 x 8,5 mm.; passo perforazione = passo fotogramma = 8,75 mm. 9,5 mm.: fotogramma 9 x 7,75 mm., passo fotogramma = passo perforazione = 8,5 mm.). Dunque il risparmio per ogni m. si riduce a pochi centimetri. Il 16 mm. è più resistente ai passaggi e si logora meno: infatti nel 9,5, non essendovi perforazione ai lati, il fotogramma (9) riempie quasi completamente la pellicola (9,5) e i suoi margini si logorano sempre un poco.

Resta giusto tutto il resto. E' vero che tutto costa troppo, è vero quel che s'è detto che i prezzi debbono venir abbassati e che va benissimo usare i formati ridottissimi. Vantaggi ne presentano sempre. Ma noi si voleva dimostrare la nostra imparzialità!

Ci scrive un lettore, Virgilio Sabel del *Cineguf* di Torino:

« Un nuovo campo di sfruttamento della produzione del passo ridotto è stato di recente sperimentato in Germania, e con ottimo successo. A cura dell'Amministrazione della Posta è stato impiantato, a titolo di esperimento, negli uffici postali, un perfetto attrezzamento 16 mm. a proiezione continuata, con brevi programmi di 10-15 minuti, che contribuisce a rendere meno noiosa la lentezza delle operazioni postali e bancarie.

Ecco dunque risolto il problema 'pubblicità' per il passo ridotto.

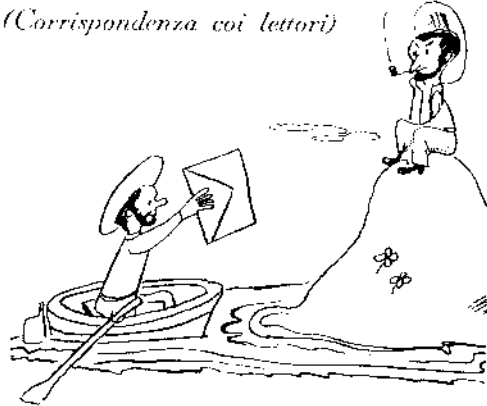
Non si richiedono più impianti speciali e costosi nei negozi o nelle Mostre, o addirittura la costituzione di ditte per l'accaparramento e lo smaltimento della richiesta e della produzione; ma per una grande Amministrazione (postale, bancaria, ferroviaria), questa innovazione, che torna a suo utile in grazia del miglior 'conforto' che dà al pubblico, non costituisce, in fondo, che una nuova forma di pubblicità, come sono i cartelloni negli atrii e nelle sale d'aspetto, e i manifestini nelle vetture ferroviarie.

Ecco dunque una nuova idea da aggiungere alle tante altre, nella speranza che prendano una forma meno aerea, ma tangibile e concreta! Ricordiamo che anche in Italia, in un senso meno quotidiano e più aristocraticamente sporadico, si fa qualcosa di simile: la Mostra di Padova per film pubblicitario.

Un lettore, Fabio Marchetti, ci domanda: « Quale è la macchina a 8 mm. che permette nel miglior modo la presa a passo a uno necessaria nei disegni animati? » Ecco una risposta. Senza voler indicare dei tipi speciali, si può dire in generale che tutte le macchine a 8 mm. sono adatte allo scopo. E' vero che nella sua forma normale probabilmente nessuna di queste macchine avrà un dispositivo per il passo a uno: ma a ciascuna di esse si può facilmente applicarlo. Forse lo stesso fornitore è in grado di procurare un tale dispositivo. In America esiste anche almeno un tipo di azionamento elettrico del passo a uno, ma non sappiamo se sia in commercio anche in Italia.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



Ezio SAINI (via Pinasca, 2 - Torino). — Ho qui sottomano il suo articolo su Walt Disney, molto intelligente. Non è pubblicabile su *Cinema* (rivista di divulgazione), perché troppo poca è l'intonazione cinematografica delle sue note in confronto a quella filosofico-letteraria, del resto esatta e fine. Buona soprattutto la sua definizione iniziale: 'irrealismo pratico'. Disney è americano, e accanto alla fantasia non poteva non coltivare facoltà saldamente realiste, di uomo attaccato anche all'esperienza più quotidiana: verissimo. Di qui, quelle contaminazioni tra immaginazione e realtà, tra volo e passeggiata al Corso. Basta pensare al bambino pigro di *WATER BABIES* e a quel motivo, che ricorre sempre, dell'ultimo, del *ritardatario* (il topo che resta solo nel *PIFFERIO MAGICO*, il bambino più piccolo di tutti che trotterella sempre dietro agli altri senza raggiungerli in *BABBO NATALE*, l'uccellino disobbediente del *CANARINO SCONTENTO* e di *PRIMAVERA*). Disney è un grande artista, e, come lei dice esattamente, la sua arte « è serenamente e ottimisticamente poetica, arte semplice, d'una semplicità nata da esperienza e frutto d'una vera e propria filosofia della vita ». Semplice della semplicità delle cose davvero importanti. E che filza di personaggi, nelle sue storie! Topolino e Mickey Mouse, i tre porcellini, Pluto: sono creature di carne e d'ossa ormai, chiarissime.

E infine, questo bisognava dire: Disney è soprattutto un artista del cinema, uno dei pochissimi grandi (con Chaplin, Clair, Stroheim). Egli ha raccolto le più sottili esperienze precedenti, e la sua opera s'inscrive con esattezza straordinaria nel seguito della storia del cinema. I cartoni in bianco e nero sono movimentati come i vecchi 'westerns', le 'sinfonie' a colori hanno la medesima struttura dei capolavori del cinema muto. Eccetera. Osservazioni sommarie. E: sembra l'unico (ricordarsi anche di Clair: coro invece di dialogo; o di certe musicali analogie tra Clair e Disney: per es. Paul Olivier-Père la Tulipe che scende le scale saltellando a suon di musica dopo aver preso la giacca del pittore nella stanza di Annabella-Béatrice. *IL MILIONE* non ricorda il pifferaio magico di Disney che danza correndo innanzi ai topi?) che abbia saputo e potuto utilizzare in un senso precisamente artistico il sonoro e il parlato. Altra proposizione schematica. Ma è chiaro che non è questo il minor merito di Walt Disney, e che, d'altra parte, ci vorrebbe un discorso lungo lungo, che rimando ad altra sede e ad altra occasione.

V. P. - Bologna. — Naturalmente va benissimo che lei 'dattilografi' soggetti 'di sua immaginazione'; eh, non è certo il solo. Ma mi nasce uno scrupolo. Lei assicura di averli scritti « non tra-

scurando minimamente il suo impiego »: anche se li avesse scritti trascurando in parte il suo impiego, nulla da eccepire; ma se, per codesto suo soverchio attaccamento alle quotidiane faccende dell'ufficio, i soggetti per avventura ne hanno scapitato? Affar suo. Se vuole, li mandi all'Ufficio soggetti della Direzione Generale per la Cinematografia. E con tanti sinceri auguri da parte mia.

Giovanni MANFREDI - Bari. — Ha ragione di lamentarsi della poca serietà del pubblico. È un problema sul quale s'è scritto molto: torrenti d'inchiestro, se non proprio fiumi come si suol dire senza badar troppo alle misure geografiche. E allora lei propone alcune innovazioni: tanto ingegnose quanto irrealizzabili, almeno certune. Lei vorrebbe: « esporre quelli che si credono gli assunti del regista, parlando brevemente del suo stile cinematografico, delle sue doti e difetti... indicare brevemente gli elementi tecnici... a proiezione ultimata cercare di trarne le conclusioni... ». Non solo: ma « a fare ciò dovrebbe essere una persona competente e di buon gusto, come per es. un iscritto al *Cineguf* ». Purtroppo si tratta di un garbuglio (è una parola gentile per darle un'idea delle reazioni del pubblico) assai complicato. Intanto, non sarà facile: 1) trovare i film di cui valga la pena d'occuparsi tanto scrupolosamente: i vecchi, ch'erano molto più belli degli odierni, sono diventati quasi tutti pettini o colla; i nuovi? quest'anno, a voler essere giusti e rigorosi, si sarebbe potuto prendere in esame, a parer mio, un solo film (*INFORMER* di Ford); 2) trovare molti 'competenti e di buon gusto': senza far torto a nessuno. Non sarebbe difatti compito lieve, e nemmeno da prendersi sottogamba: quanta gente c'è, per non dire altro, capace di resistere al panico provocato dai pubblici non proprio entusiasti, ecc.?

In fondo lei tenderebbe ad allargare il numero delle mattinate cinematografiche. Ecco il punto. Codeste sarebbero molto utili, se si proiettassero film importanti. Ma per es. a Roma, pure armatissimi di buona volontà i fiduciari del *Cineguf*, è successo questo. S'è fatta una mattinata con *SINFONIA NUZIALE* di Stroheim, e c'era poca gente annoiata. Allora, per dar movimento almeno alle non piugui casse del *Cineguf* (per lavorare poi col passo ridotto), le mattinate si son fatte coi mediocerrissimi film dell'annata. L'unica volta che fu proiettato un film che si prestava a una discussione fitta e intelligente, ma vivaddio serena (leggi *TUTTO IL MONDO RIDE*), ci fu un'incredibile gazzarra. Pensi un po' a quel che succederebbe con lo stesso pubblico (studenti, non manovali) a una mattinata con discorsi prima e dopo la visione del film. Tuttavia la questione è seria: e sappia che *Cinema studierà*, d'accordo con l'Ufficio centrale del *Cineguf*, il modo di far mattinate importanti: anche tentando di ripescare, fin dove è possibile, tutti i vecchi film ancora salvi. Anzi: da queste colonne si pregano tutti coloro che hanno notizie di opere vicine a scomparire di scrivercelo: così si potrà agire, in una maniera o nell'altra.

GIANNI PUCCINI



I LANCIERI DEL BENGALA

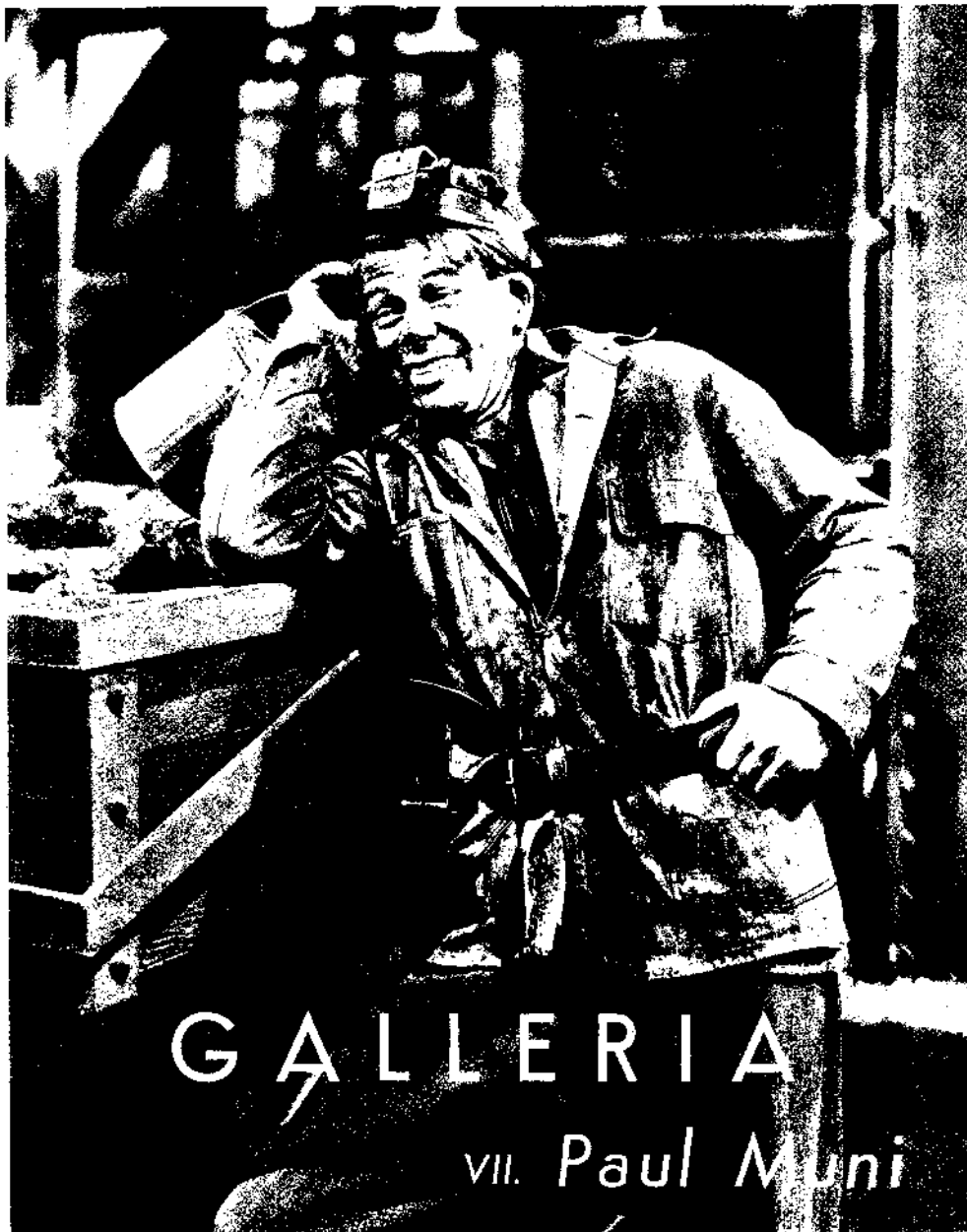
IL CAPOLAVORO
Paramount

Dal 7 Novembre in tutta Italia

IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO

È STATO PREMIATO A VENEZIA PER LA MERAVIGLIOSA REALIZZAZIONE A COLORI NATURALI

è un film Paramount



GALLERIA

vii. Paul Muni

Paul Muni in 'Furia nera'.

IL VERO NOME di Paul Muni è Muni Weisenfreund. Nato a Vienna nel 1895, figlio d'arte. A quattr'anni per la prima volta a New York. A undici anni debutta sul palcoscenico, come caratterista. Suo padre sognava di farne un giorno il più grande violinista del mondo! Come sempre succede, la celebrità è stata conquistata con altre armi che non quelle esili dell'archetto e delle corde. Israelita, s'incorporò (1908) nel Teatro d'Arte Yiddish di New York dove resta fino al 1926. Poi la sua fama s'allarga. Alcune opere di teatro sono quasi legate al suo nome: per es. *We Americans, Four Walls* (in film con John Gilbert e Joan Crawford), *Counselor-at-Law* (in film — titolo italiano RITORNO ALLA VITA — con John Barrymore), dramma di Elmer Rice. Infine, nel 1928, eccolo accostarsi al cinema, col solito timore degli attori già famosi. Il tirocinio però sarà breve. Il suo secondo film, *SEVEN FACES*, lo fa notare per l'abilità di mutar volto. Tra gli altri personaggi, Muni interpreta uno dopo l'altro (1929), Napoleone, Schubert, il pugilatore Joe Gans, Papà Chibou. Impossibile immaginare la trama di *SEVEN FACES*, e il risultato concreto di questa curiosissima galleria di uomini più o meno gloriosi.

Il cinema dà a Paul Muni (il quale, tra parentesi, è sposato con l'attrice teatrale Bella Finkel, già sua compagna in *FOUR WALLS*) la fama più completa. Per es., gli ha fatto meritare quest'anno un riconoscimento ufficiale di gran rilievo come la Coppa Volpi alla IV Mostra di Venezia, destinata al miglior attore apparso su quello schermo.

Non è sempre stato sulla linea aurea e precisissima del 1936. S'impondeva per la forza violenta e un po' volgare dei suoi mezzi. Pareva sempre udirlo gridare, di vederlo continuamente agitato e febbricitante, e ne nasceva quasi un'ossessione. In Italia questo suo mito s'era diffuso con *IO SONO UN EVASO*. Dramma che ricavava la sua forza non solo da quella sua atmosfera di odio, di fatalità, di persecuzione implacabile, ma da una violenta ed esplicita polemica contro le incongruenze del sistema penale americano e il regime carcerario dell'Unione.

Invece egli è riuscito a rendere straordinariamente duttile la sua maschera. Il suo 'tipo' si sdoppia. Da una parte, le violenze crude del *SELVAGGIO* e di *FURIA NERA*, dirette emanazioni di *SCARFACE*; dall'altra, gli impeti costruttivi del *MONDO CAMBIA*, sulla traccia dei tentativi di



'La vita di Luigi Pasteur'.

IO SONO UN EVASO. Una sola parentesi gradevole, quasi un'oasi, *L'IMPREVISTO*: la turbolenza di Muni messa al servizio di un agile film comico, ridotta in giusta e fertile servitù. Era forse quella, fino al 1935, la sua interpretazione più geniale.

Nel 1936 l'antico emulo in truccaggio di Lon Chaney, doveva sorprendere tutti, ma con tutt'altro espediente. Finiti i tumulti, basta con le escandescenze. A prima vista si pensava che il selvaggio si fosse fatto borghese. Ma in fondo 'il selvaggio' era un luogo comune peggio che borghese, mentre 'il dottor Socrate' è già un uomo serio e concreto, senza ghiribizzi falsamente romantici.

Films: *THE VALIANT* (Fox 1928), *SEVEN FACES* (Fox 1929), *SCARFACE* (United Artists 1932), *IO SONO UN EVASO* (*I'M A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG*, Warner Bros. 1932), *IL MONDO CAMBIA* (*THE WORLD CHANGES*, 1933), *L'IMPREVISTO* (*HI, NELLIE!*, Warner Bros. 1934), *IL SELVAGGIO* (*BORDER-TOWN*, Warner Bros. 1935), *BLACK FURY* (Warner Bros. 1935), *DOCTOR SOCRATE* (*DOCTOR SOCRATES*, Warner Bros. 1936), *LA VITA DI LUIGI PASTEUR* (*THE STORY OF LOUIS PASTEUR*, Cosmopolitan-Firt National 1936).

PUCK



Paul Muni ne 'Il mondo cambia'.

CRONACHE DEI FILM NUOVI

LA BANDERA di Julien Duvivier, con Anna-bella e Jean Gabin. (Société Nouvelle Cinématographique). Ed. it.: Colosseum. Lunghezza: m. 2.300.

Siamo d'accordo che, a questa sua stagione, il Cinema ha trovato il centro della propria vitalità nella produzione americana; che del resto è stata quasi la sola ad apparire sui nostri schermi. Tuttavia, a parte i più o meno ammissibili 'continentalismi', dobbiamo pur riconoscere che i registi d'Europa, quando riescono a vincere, toccano in noi qualche cosa di autentico e di inoppugnabile: come le radici del nostro sentimento e della nostra cultura.

C'è di più: l'esser passati attraverso gli esperimenti d'avanguardia rappresenta, per chi sia arrivato a liberarsene, una forza superiore.

Ecco per esempio un film francese di Duvivier. La cinematografia francese ha avuto degli inenunciabili meriti sperimentali, in quanto è stata per parecchio tempo un vivaio di 'avanguardie'. In questo senso anche Hollywood deve qualcosa a Parigi.

I metodi e le risorse tecniche del cinema d'avanguardia sono ampiamente applicati e messi a partito dal Duvivier per questa sua violenta e realistica BANDERA. Alcune volte in modo perfino gratuito, come nella 'sorpresa' iniziale del film, dove un carrello dall'alto su Parigi notturna ricorda fin troppo la poesia parigina di René Clair.

Altrove il virtuosismo tecnico prende invece una speciosa ragion d'essere: certe angolazioni, per esempio (di quelle che in altri tempi si sarebbero chiamate 'rare') fanno intendere bene il loro perché. Così, durante la rissa nella taverna, il gioco obliquo ed altalenante della macchina da presa, riproduce con realistica efficacia la sensazione del lottatore ora piegato ed ora incombente sull'avversario.

D'altronde, sia nello stile piuttosto eclettico che nella struttura narrativa e nel gusto errabondo per l'episodio coloristico e quasi dialettale, il film dimostra di essere stato costruito e ritroso. Si sente che a Duvivier importava soprattutto la grande sequenza finale, dove non solo l'ispirazione poetica e morale esce dal torbido e si chiarisce, ma anche cinematograficamente l'espressione conquista una irresistibile linearità e coerenza.

La vicenda, tolta dal romanzo di Pierre Mac Orlan, è quella di un assassino che da Parigi, dopo il delitto, fugge in Spagna e qui, spinto dall'angoscia, dalla malavita e dalla fame, finisce per arruolarsi in una *Bandera* (battaglione) della Legione straniera spagnuola, destinata ad alimentare i presidi interni del Riff. Nel narrare questa odissea, il Duvivier rivela le nette tendenze di sinistra, diffuse tra i giovani intellettuali francesi. E ancora quella pseudo-poesia della teppa e della malavita che, dal verismo in poi, si è rinnovata in Francia sotto formule sempre più elaborate, sempre più cerebrali e

perciò più lontane dalla vita. Il Duvivier tratta il suo protagonista come un umile giustiziere che non chiede la redenzione, bensì scampo ed elementare possibilità di vita, sia pure a costo d'una esistenza di rischio. Ma la società lo perseguita fin nelle montagne del Riff: dove tra le file della *Bandera* s'è insinuata una spia, at-



'Finalmente una donna!' di G. Fitz Maurice.



'La Bandera' di J. Duvivier.



'Il Fantasma Galante' di R. Clair.

tratta dai cinquantamila franchi di taglia. La redenzione, non cercata e forse perciò più alta, è raggiunta attraverso la liberazione graduale e tragica dal mondo e dalla vita, in un fortino infernale, volontariamente presidiato da ventiquattro uomini che sanno di dover morire.

IL FANTASMA GALANTE (The Ghost Goes West) di René Clair, con Robert Donat, Jean Parker, Eugene Pallette. (Unites Artists). Ed. italiana Manderfilm; lunghezza metri 2.200.

Il cinema, spettacolo per masse, non può trionfare se non è impostato su metodi e criteri largamente industriali: i soli che permettono di andare incontro alle richieste della massa e insieme di raffinarle con l'offerta di un prodotto sempre migliore. In questo senso IL FANTASMA GALANTE è una netta vittoria. Vittoria, anzi-

tutto, del produttore Alessandro Korda, il quale ha avuto l'iniziativa di richiamare alla grande industria un artista raffinato, come Clair, e di farlo rispondere alle esigenze spettacolari di un film a successo. Il che non attiene soltanto ad un calcolo economico e ad una chimica astuta della riuscita commerciale; ma si risolve in un progresso artistico del cinema che, per questa via, viene annettendosi più nobili ispirazioni e più squisiti procedimenti tecnici. Vittoria, anche, di Clair che ha mostrato di saper andare verso il pubblico, senza abdicare a se medesimo. Naturalmente, il gioco e l'influenza reciproca di due personalità come quella di Clair e quella di Korda costituisce, per il critico, il punto centrale d'interesse nell'esame del film.

In qual misura Alessandro Korda, produttore, è riuscito ad impadronirsi di René Clair, regista? Bisogna frenarsi per non rispondere a bruciapelo. Fin dalle prime scene del FANTASMA GALANTE ci si avvede di stare aspettando qualcosa che non si verifica o, almeno, non si verifica come si vorrebbe.

Non vogliamo dire che manchino le trovate, quelle che chiameremo i nostri 'appuntamenti a Clair'. Il barile di polvere che esplose per un miracolo di puntualità, cagionando la morte del giovane Lord M. C. Cloury, rifugiatosi dietro di esso, può star vicino all'organetto del 14 JUILLET, che scattava a suonare per un similare miracolo di puntualità. Ma nel FANTASMA GALANTE, e soprattutto nella sua prima parte, queste ed altre di tali invenzioni rimangono puri 'gags', modi di conquistare e rinfrescare l'attenzione dello spettatore.

Ripetiamo però che, come produzione, il FANTASMA GALANTE funziona a meraviglia; che il suo livello è senza dubbio fuori del comune. E che il successo ne sarà, come dev'essere, largo e pieno: uno di quei successi che finora il Clair, appunto per il suo spirito appartato, lontano dalle folle, non era mai riuscito a meritarsi.

Si può determinare con quasi assoluta sicurezza, almeno da un punto di vista artistico, quale sia stata questa volta la parte di Clair. Limitata all'impianto centrale del soggetto; al soggetto come trovata.

Semplificato, il paradosso su cui si imposta quest'ultima opera del Clair è il seguente: un fantasma è attaccato da una condanna soprannaturale alle mura ed alle pietre di un castello scozzese, per cui dovrà aggirarsi ogni notte a mezzanotte, finché non sarà riuscito a vendicarsi del tradizionale nemico di famiglia. E vendicarsi vorrà dire mettere in fuga un lontano discendente dell'avversario, così come egli, da vivo, troppo galante per poter essere soldato, era stato messo in fuga da lui. Ora il Clair si propone di andare a riscontrare tutte le conseguenze a cui si sarà sottoposto il fantasma, allorché il castello, secoli dopo, verrà acquistato da un miliardario americano, che lo smonterà pietra per pietra, lo imbarcherà su di un transatlantico e se lo porterà nel nuovo mondo.

Paradosso abbastanza semplice, e di sviluppi ancora più semplici. René Clair aveva sempre avuto il gusto di sfiorare la 'pochade', ma la sfiorava con le ali. Questa volta vi cade un po' a capofitto. S'intende che non è uomo da darsi per vinto alle prime avvisaglie del banale ed ai

I LANCIERI DEL BENGALA

con GARY COOPER - FRANCHOT TONE
Sir GUY STANDING



Dal 7 Novembre in tutta Italia
È un film Paramount

IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO



è un film Paramount
INTERAMENTE A COLORI NATURALI

primi slittamenti; tenta anzi di salvarsi, scherzando con le più divertenti ed agili fumisterie. Il fantasma che, di fronte alla ricca ereditiera americana, sente rinascere in se la vecchia intraprendenza e dà dei punti al suo impacciato discendente in carne ed ossa, è del Clair migliore.

Il sottile fallimento del poeta è controllato dalla satira contro l'America, presa a prestito senza arditamenti dalla mentalità della Vecchia Inghilterra. Non occorre scomodare un Clair per mostrarci che il castello scozzese, trasportato in California, diventa gesso pettegolo ed abba-cinante e perde, tra i palmizi, la sua intimità romantica e boschiva. L'ironia di Clair contro la società borghese capitalistica avevano creato, non dimentichiamo, la mordente e patetica poesia di À NOUS LA LIBERTÉ. Ora è per lo meno strano che, voltasi a polemizzare sull'America, quella stessa ispirazione si sia contentata di andare a battere contro la facile testa di turco di un miliardario trasformato nel più proverbiale dei pescicani. Non pare invece più probabile che lasciato libero a se stesso, il Clair avrebbe rivolto la satira contro chi gliene armava la mano: contro quella società inglese, per intenderci, di cui Korda è ormai un intelligente e fedele emissario?

FANTASMA GALANTE: è il biglietto acquistato da un poeta alla lotteria dei milioni.

FINALMENTE UNA DONNA! (Petticoat Fever) di George Fitzmaurice con Myrna Loy e Robert Montgomery (M. G. M.), lunghezza m. 2.300.

Quella grazia disinvolta à l'emporte pièce che era stata per più di mezzo secolo l'appannaggio e addirittura la specialità del teatro francese, è diventata oggi il privilegio quasi esclusivo del cinema americano. Interessante a vedere come il *marivaudage* del salotto parigino sia diventato il flirt cameratesco dei ragazzi d'America, e come dalla ribalta si sia trasferito allo schermo. Il segreto è tutto nell'invenzione di una formula di dialogo che, ancor più fitto (se è possibile) di quello teatrale, riesce ad essere tutt'altra cosa che teatro. Dialogo che è continua avventura. La battuta crea il movimento e il movimento la battuta. La replica che rilancia la trama, che inflette l'episodio, che capovolge la situazione ha la medesima funzione, cinematograficamente parlando, di uno spostamento di macchina, di un cambiamento di inquadratura. Di fronte ai molti esempi del genere, si comincia oggi a capire il vero, l'intimo perchè della nascita del parlato.

Questo tipo oramai fisso di film galante, mondano, e spregiudicato (galanterie e mondanità americane, beninteso) deriva certamente le sue prime origini dalla commedia muta, di cui la chapliniana **DONNA DI PARIGI** rimarrà l'esempio classico. Le sceneggiature di Lubitsch ed alla Lubitsch, quel suo modo scanzonato di svolgere una vicenda e di cambiar le carte in tavola, hanno fatto il resto, divulgando e perfezionando sempre più il metodo della situazione a scatto, rimbombante di sorpresa su precedenti che non basterebbero mai a giustificarla, ove non intervenisse la complicità di un felice demone dell'arbitrio spiritoso. Farandola ottimistica di un mondo che riesce a tenere insieme ed a ritrovare un'armonia e perfino una logica, pur avendo perduto il centro di gravità.

FINALMENTE UNA DONNA! riesplora e cerca di rinnovare nell'ambiente antartico di una stazione radio sperduta nei ghiacciati e bianchi inverni del Labrador, il solito triangolo dell'uomo fra due donne. In questo mondo, dove le ragioni morali sono ridotte ad espedienti di sviluppo scenico, l'altalena del diritto e del torto che nelle vecchie posizioni di teatro oscillava

in base ad una legge o quanto meno ad un'opinione, si decide come una corsa all'ostacolo in cui vince sempre il favorito.

I protagonisti sono infallibilmente predestinati alla felicità per il solo fatto che sono i protagonisti, cioè i personaggi più simpatici e più belli. In questo senso il bellissimo e raffinato Robert Montgomery trionfa elegantemente della propria difficile posizione; in questo senso il regista gli permette di eludere il dramma facendolo diventare grottesco ed un po' meno bello del solito allorchè la sua crisi sta facendosi pericolosa; in questo senso finalmente Myrna Loy tradisce un tantino la propria parte perchè, meno piacente di quanto il produttore o il regista sperassero, non pare in certi momenti così degna di diventare la sposa di un sosia di *Ed-dy*, l'ultimo principe di Galles.

Segnaliamo ancora, tra i film d'imminente programmazione in Italia:

CANTO PER TE (U.F.A.). Regia: Fritz Peter Buch. Interpreti: Carola Horn, Fita Benhoff, Alessandro Ziliani, Paul Horbiger.

SPOSATEVI RAGAZZI (Ideal). Regia: Kurt Alexander. Interpreti: Merle Oberon, Joan Gardener, Wendy Barrie, Roland Young.

DESIDERATA (Projektograph). Regia: E. W. Emo. Interpreti: Liane Haid, Ivan Petrovich.

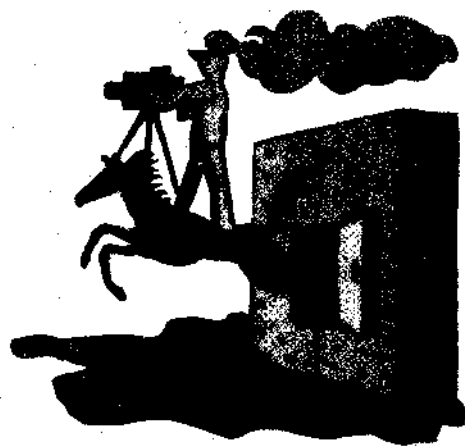
L'UOMO DEI DIAMANTI (Universal). Regia: Edward Sutherland. Interpreti: Edward Arnold, Jean Arthur.

ALL'EST DI GIAVA (Universal). Regia: George Melford. Interpreti: Elisabeth Young, Charles Bickford.

IL CORRIERE DELL'ARIZONA (Majestic). Regia: Otto Bower. Interpreti: Alice Day, Jack Hoxie e il cavallo Dinamite.

L'ULTIMA PATTUGLIA (Terra Film). Regia: Herbert Selpin. Interpreti: Ilse Strobawa, Sepp Rist, Peter Voss.

CREDITO AL CINEMA



NON È SFUGGITO, alla politica che il Governo di Mussolini svolge e realizza in tutti i settori della vita nazionale, l'importanza della produzione cinematografica.

Molti e vari furono i provvedimenti legislativi con cui la produzione italiana otteneva prerogative e vantaggi di precedenza su quella estera, ma sino a poco tempo addietro mancava al cinema nazionale la sicurezza finanziaria.

Istituito il Ministero per la Stampa e la Propaganda vi si inserì anche la Direzione Generale per la Cinematografia. Ma lo Stato non poteva svolgere una speciale attività finanziaria a favore di questo moderno mezzo di propaganda: la Direzione Generale per la Cinematografia ne assumeva il compito; e mentre dava un indirizzo

estetico a questa attività, fiancheggiandola e proteggendola, non trascurava nemmeno il credito cinematografico. Ma come poteva funzionare un credito di tal specie, come garantire la concessione di forti anticipazioni a favore delle diverse attività produttive? La produzione cinematografica non offre garanzie assolute, perchè non poggia su valori concreti ma piuttosto artistici. Al credito cinematografico si presentavano così problemi non facili. Mentre alla Direzione Generale per la Cinematografia veniva stanziato un fondo annuo, per cinque anni, di dieci milioni di lire con cui aiutare la produzione, si creava altresì una Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro.

I due Decreti, quello del 13 giugno 1935 n. 1143 e quello del 14 novembre 1935 n. 2504 sanzionavano appunto questo pratico succedersi di decisioni a favore della cinematografia italiana.

La genialità di chi per primo rese il nuovo e moderno Dicastero per la Stampa e la Propaganda trovò un valido aiuto nelle capacità bancarie del dott. Arturo Osio, Direttore della Banca Nazionale del Lavoro. Detta banca, con la compartecipazione di quattro milioni di lire annue che il Ministero per la Stampa e la Propaganda le devolve, ha completato un fondo di 40 milioni di lire, ed ha costituito così la Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico, dando inizio immediato alle operazioni che le competono ed accordando, in pochi mesi, all'industria produttrice italiana, quasi 10 milioni di lire di mutui. Qualunque organizzazione, seriamente e legalmente costituita, che presenti garanzie di capacità tecnica ed artistica, piani organici di produzione e di lavoro, preventivi e soggetti saggiamente compilati ed ideati, sceneggiature e sviluppi razionali di lavorazione, potrà ottenere la preventiva autorizzazione a produrre, da parte della Direzione Generale per la Cinematografia. Ma se il lavoro da realizzare, se tutto l'insieme sopradetto troverà l'approvazione degli uffici competenti — che la Direzione per la Cinematografia ha creato e che sono diretti da abili ed esperitissimi funzionari saggiamente scelti, il 'via' verrà senza indugio accordato, ed allora il Credito cinematografico entrerà immediatamente in funzione. Il produttore potrà così trovare aiuti finanziari che possono raggiungere il 60% del costo totale preventivato per la produzione di quel determinato film, precedentemente approvato.

È evidente che l'iniziativa privata deve possedere, disporre ed elargire, durante la prima fase di lavorazione, almeno il 40% della somma rimasta scoperta prima di poter usufruire di quel 60% erogato dal credito, somma di cui potrà far uso via via che i bisogni della lavorazione si faranno sentire. Così congegnato e disciplinato, con tutte quelle altre garanzie accessorie, cui il produttore deve sottostare e deve poter disporre, il Credito entra in piena ed efficace funzione a favore della produzione cinematografica, concedendo a tutte le sane ed intelligenti iniziative le basi essenziali per l'esecuzione dei più arditi e meritevoli programmi.

DONATO BATELLI

IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO

è un film Paramount

INTERAMENTE A COLORI NATURALI

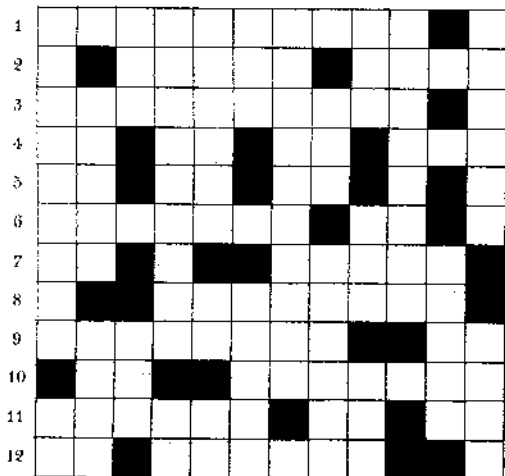
Giuochi e concorsi



La soluzione dei giuochi contenuti in questa pagina deve pervenire per posta alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giuochi e Concorsi', corso Vittorio Emanuele 21, Roma) non oltre il 30 ottobre 1936-XIV. Si raccomanda di scrivere molto chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo completo. Tutti i lettori di CINEMA possono liberamente collaborare a questa pagina.

PAROLE INCROCIATE

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



ORIZZONTALI

1. Presa in giro. - 2. Lo era Marie Dressler. - 2a. Lo era la Dressler, ma solo in 'Ingratitudine'. - 3. Prima qualità dell'obiettivo. - 4. Una diva del 'Re dell'Arena' (iniz.). - 4a. Le vocali di una dea. - 4b. Quasi un'incognita. - 4c. ...in Budapest. - 5. Due romano. - 5a. Diva morta tragicamente (iniz.). - 5b. Possiede. - 6. La più grande creazione filmistica. - 6a. Bologna. - 7. Esclamazione. - 7a. Il divo che nel suo primo film non si vede che morto. - 8. Parte dello sviluppo. - 9. Il mestiere di John Barrymore in 'Ritorno alla vita'. - 9a. Principio di Gloria. - 10. Colui. - 10a. Le più belle gambe del mondo. - 11. In un famoso film era alle B. - 11a. $\frac{2}{3}$ della West. - 11b. Deputato. - 12. Negazione. - 12a. Nomi-goito della marchesa de la Falaise.

VERTICALI

1. Supporto ... emulsione. - 1a. L'ultima fidanzata di Valentino (iniz.). - 2. Roland Young in 'Davide Copperfield'. - 2a. Il film Luce lo ritrae. - 3. Il nome dei divi francesi. - 3a. Dove vanno i divi quando hanno finito di girare. - 4. L'occhio imparziale. - 4a. La ballerina di 'Dopo il ballo' (iniz.). - 5. Il nome di un famoso regista francese. - 5a. 99. - 5b. La fine di Renzo. - 6. Un asso senza doppia. - 6a. Il nome di 'Scaramouche'. - 7. Un bel film di Willy Forst. - 8. Ce n'è due fra le dive italiane. - 8a. Istrumenti ignoti alle dive. - 9. Questo in Francia. - 9a. Il... Ben suonava in 'Cavalcata'. - 9b. Il cognome di Lila. - 10. Quelle che vedremo tra poco sono bianche. - 11. Lo ha fatto Reinhardt. - 12. Quando Dolores del Rio era giovane e bella... - 12a. La vittima in un film di Sternberg.

IL FILM PUNTEGGIATO

MACI, TE — IN . . . RATU, A —
PR, IEZIO . . — CA . . N . . —
PA, ORAMI, A — VERE . . N . . —
R . . GLES — B . . . ER —
FOT CA — O, DR .

Completare le parole sostituendo una lettera ad ogni puntino. Le lettere aggiunte formeranno il titolo di un film e il nome del regista.

1. Il gigante buono. - 2. Quello che si vede. - 3. Quello che si va a vedere. - 4. Da dove parte la visione. - 5. Presa in movimento. - 6. Non è la dote di Jean Harlow. - 7. Il regista di 'Cimarron'. - 8. Ce n'è uno comico e uno nuotatore. - 9. Come dev'essere la diva. - 10. La moglie di Schmeling.

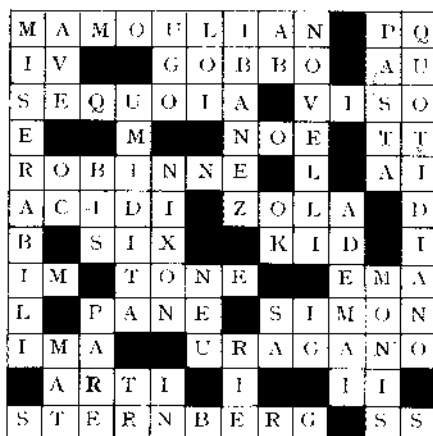
SOSTITUZIONE DI PERSONA



Ad uno degli attori che figurano in questa scena è stata cambiata la testa. Si domanda:
1) chi è l'attore scomparso? 2) chi è l'attore che lo sostituisce? 3) a quale film appartiene la scena?

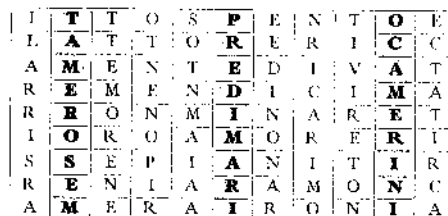
SOLUZIONE DEI GIUOCHI DEL N. 5 (10 SETTEMBRE 1936-XIV)

PAROLE INCROCIATE



REBUS: Fra Diavolo

COLONNATO



VINCITORI DEL NUMERO 5

Parola incrociata: Sig.ra Gloria Mansanta - Piazza della Regina n. 27 - Roma.

Colonnato: Lando Orlich - Via Beccherie n. 2 - Reggio Emilia.

Scrivere le soluzioni in inchiostro e in lettere maiuscole. Tra i solutori delle Parole Incrociate e della Sostituzione di persona saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: 50 lire di libri ciascuno da scegliere nel Catalogo della Casa U. Hoepli. Invio franco e raccomandato a cura della Casa.

La soluzione dei giuochi pubblicati nel 7° fascicolo apparirà nel 9° (10 novembre 1936-XIV).

Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO
Editore ULRICO HOEPLI in Milano

Stampatrice la SOCIETÀ EDITRICE DI NOVISSIMA
Roma, Via Romanello da Forlì 9 - Tel. 760-205 e 760-206

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

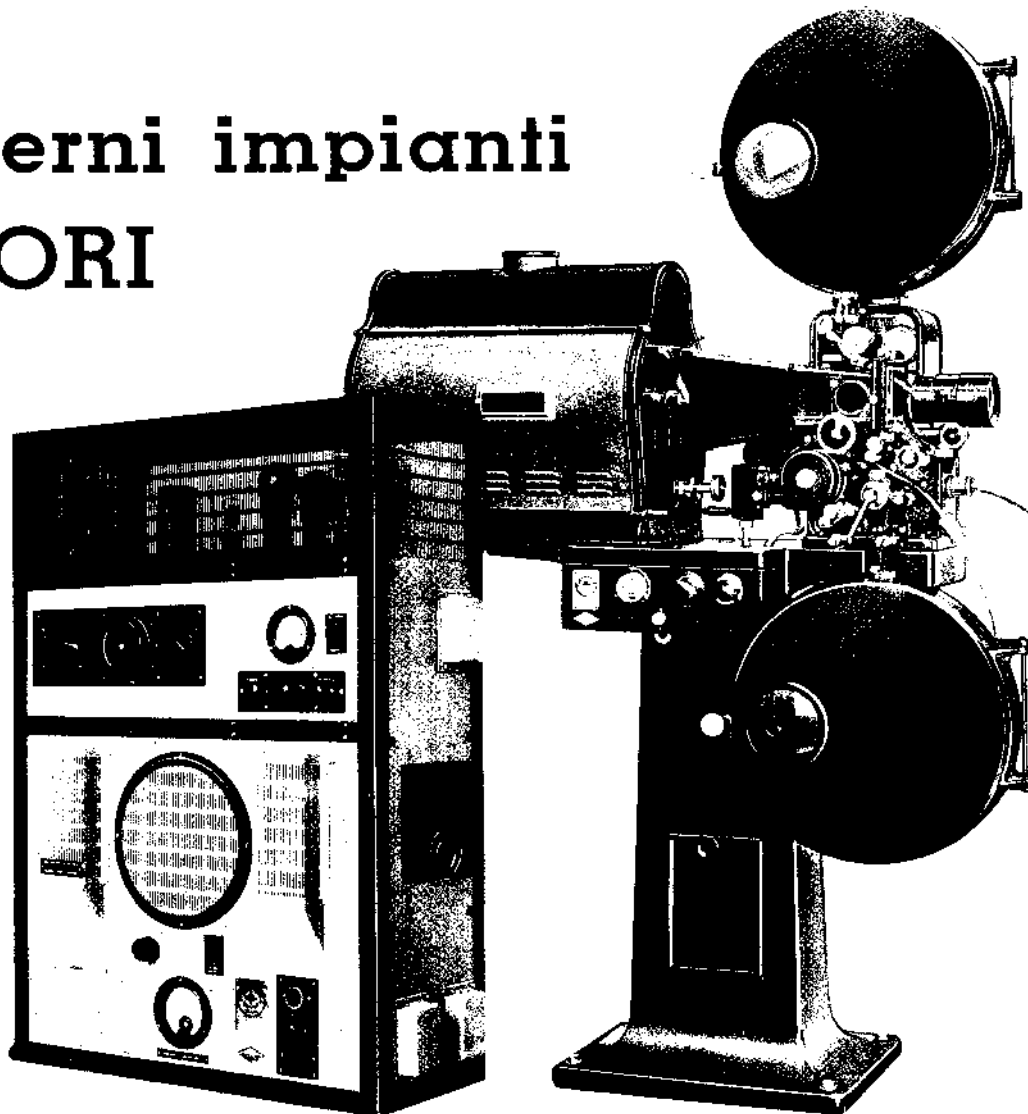
Carta delle "Cartiere Burgo".

GARY COOPER
I LANCIERI
DEL
BENGALA
Dal 7 Novembre in tutta Italia
È un film Paramount

I più moderni impianti CINESONORI

SOC. ANON.
CINEMECCANICA
MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.
MILANO
CORSO SEMPIONE, 93



La Soc. An. CAPITANI FILM in compartecipazione con il CONSORZIO I. C. A. R. Soc. An.

presentano:

SERIE D'ORO PRODUZIONE 1936-37

quattro grandi films italiani di sicuro successo:

Re di danari	con ANGELO MUSCO Regia di Enrico Guazzoni Sceneggiatura di G. Giannini
Lo smemorato	con ANGELO MUSCO Regia di Gennaro Righelli Sceneggiatura di De Feo e Ferilli
Pensaci Giacomino!	con ANGELO MUSCO di L. Firandello - Regia: G. Righelli. Sceneggiatura: G. Giannini
47 morto che parla	di S. D'Arborio con un noto comico italiano

Fanno seguito all'importante gruppo italiano 4 grandi films esteri:

Il Capitano Hott	con Ivan Petrovich e Camilla Horn
Non posso amarti	con Nieve Aliaga e Yesus Menendez
Sogno interrotto	con Anna Neagle Benita Hume e James Rennis
Il principe si diverte	con Willy Fritsch

ABBONAMENTO CUMULATIVO A

CINEMA

e

Sapere

IN ITALIA per un anno:

70 lire anzichè 80 lire (in rotolo) o

76 lire anzichè 86 lire (in busta)

ALL'ESTERO per un anno:

110 lire anzichè 120 lire (in rotolo) o

130 lire anzichè 140 lire (in busta)

Gli abbonamenti cumulativi possono essere accettati soltanto quando il versamento dell'importo venga fatto direttamente alla **CASA EDITRICE LIBRARIA ULRICO HOEPLI IN MILANO** sul conto corrente postale 3/32; o con vaglia postale, o con assegno bancario, o in contante.

Gli abbonati ad una delle riviste, che vogliono abbonarsi all'altra, potranno versare la metà dell'importo complessivo, inviando contemporaneamente la fascetta con la quale ricevono una delle due riviste.

ATTRAVERSO L'ITALIA
AL DI LÀ DELLE ALPI
E DEL MEDITERRANEO...



...FINO AL MAR ROSSO
E ALL'OCEANO INDIANO
LE LINEE AEREE DELLA



ALA LITTORIA S. A.

TRASPORTANO CON COMODITÀ
SICUREZZA
MODICA SPESA
PASSEGGERI - MERCI E POSTA

Domandate informazioni all'ALA LITTORIA S. A. - ROMA, Aeroporto del Littorio e alle agenzie di viaggio

LA FOSSA DEGLI ANGELI

GRANDE FILM DRAMMATICO

produzione

DIORAMA

SOCIETÀ ANONIMA CINEMATOGRAFICA

regia

GIULIO BRASAGLIA

scenario: **FRANCESCO DE VITO**

regia: **HARRY ALEXANDER**

architetto: **GAETANO GALLI**

musica: **ENZO ANGILERI**

regista di produzione

FRANCESCO DE VITO

interpreti

LUIGI BERNARDINI - AMEDEO NAZZARI

ANNO DEL SUCCESSO DEL
CINEMA-TEATRO

BARBERINI

R O M A

dal 17 Ottobre

6 GRANDI FILM ITALIANI

TRENTA SECONDI D'AMORE

(prod. EIA-AMATO)

IL GRANDE APPELLO

(prod. ARTISTI ASSOCIATI)

I DUE SERGENTI

(prod. MANDER-FILM)

DAMIGELLA DI BARD

(prod. I.C.I.)

13 UOMINI ED 1 CANNONE

(prod. PISORNO-TIRRENIA)

ANONIMA ROYLOTT

(prod. FIORDA)

2 MESI DI PROGRAMMAZIONE
di FILM italiani