

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

INDICE GENERALE PER MATERIE

ANNO II - VOLUME I - 10 GENNAIO, 25 GIUGNO 1937. XV

INDICE GENERALE PER MATERIE

DEL I VOLUME (10 GENNAIO, 25 GIUGNO 1937, XV)

Il numero romano indica il fascicolo: quello arabo, la pagina. Dove i titoli degli articoli sono in carattere 'tondo' significa che concernono principalmente od esclusivamente la materia sotto la quale son rubricati; dove invece si trovano in carattere 'corsivo', s'intende che riguardano solo parzialmente l'argomento, e che ivi si tratta di rimando alla materia principale.

GENERALITÀ

CASELLA A. - Il cinema arte	XV, 91
MUSSOLINI V. - In cerca della formula	XV, 88
PUCCINI G. - Italiani nel mondo del cinema	XX, 329
ROCCA G. - Labilità del cinema	XV, 96
ROMANELLI R. - Il cinema arte	XIII, 16
TUMIATI C. - Pazzia e cinematografo	XXI, 363
UNGARETTI G. - Il cinema arte	XIV, 62
VACCARO G. - Cinema e sport	XIV, 53
NOTE E CORSIVI	
Anni di preparazione	XIX, 245
Cinema (II) nelle scuole italiane	XIX, 246
DEL BUONO M. A. - Italiani nel mondo del cinema: Eduardo Ciannelli	XXII, 400
MANETTI A. - Italiani nel mondo del cinema: Lido Manetti	XXI, 361

INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO

ARALDI V. - Il cinema svedese	XVI, 128
COMIN J. - I conti senza l'oste	XIII, 17
- Lanciare la cinematografia italiana	XXIII, 438
- Cos'è un «si gira»	XXIV, 483
CONSIGLIO A. - Giorno uno della Città del Cinema	XXI, 359
DEL BENE M. - Per quanti mani passa un film?	XV, 97
HOCK F. - Chi conosce il film cinese?	XV, 92
IL CRONISTA - Si girano... Settanta-sette, 20	XXI, 374
- Avventure fra Masnadieri e Misanthropi	XXII, 410
- Si girano... «Il feroce Saladino»	XXIV, 496
JENBACH I. - Possibilità del cinema austriaco	XX, 322
MASTO R. - La scoperta dell'Europa	XV, 103
OLIMSKY F. - Il cinema come ambasciatore	XXII, 414
PASINETTI F. - La segretaria invisibile	XIV, 64
PERESSUTTI G. - Cinecittà	XX, 302
POMMER E. - Propositi d'oltre Manica	XVI, 132
SIMMONS I. - Conoscenze di qui	XVI, 135
- Divi e colori	XIX, 254
- Novità da Hollywood	XXIII, 441
VESSELO A. - Film nuovi e film in cantiere	XVIII, 212

NOTE E CORSIVI

Barbaro studia «L'ultima nemica»	XXIII, 449
Biancoli: «Stasera alle 11»	XXIV, 488
Blasetti pensa a Fieramosca	XXIII, 448
Camerini cerca una signora di 30 anni	XXIII, 449
Dunque anche il grande Eldorado	XXII, 401
Esaminata rapidamente	XV, 87
Film americani in cantiere	XXI, 356
Film europei in cantiere	XXII, 394
Gambarelli (La) interpreterà il «Dottor Antonio»	XXIII, 448
Gentilomo provoca un arcidiavolo	XXIV, 489
Gerron realizza una doppia versione	XXIV, 488
Harry Warner in Italia	XVIII, 222
HYMAN B. H. - Barometro italiano	XXII, 420
Il primo ciclo di attività	XX, 299
Illuminati tra Goldoni e Ferdinando II	XXIV, 488
In un momento nel quale	XXIII, 437
Mastrocinque e il lituaio di Cremona	XXIV, 489
Mattoli e «Gli ultimi giorni di Pompei»	XXIV, 489
MECCOLI D. - Colloquio a Roma con Jannings	XV, 91
Mentre in America	XIV, 45

Mondadori e il «Cavalier Mostardo»	XXIII, 449
Nell'ultimo numero di «Cinema»	XXI, 359
RIGANTI G. - Perché l'industria del film non si sviluppa in Italia?	XIV, 47
Trenker prepara un film di montagna	XXIII, 448

ESTETICA, STORIA

ALTICHIERI G. - O'Neill deve al cinema	XXIII, 442
ARIEL - La danza davanti alla macchina	XX, 307
CADES A. R. - Storia della «Cines»	XX, 323
CASTELLANI R. - Sceneggiatura di un quadro celebre	XVIII, 216
CHIARINI L. - Geografia ideale nei «Condottieri»	XXIV, 480
D'AMBRA L. - Sette anni di cinema: XIV, 48; XV, 105; XVI, 145; XVIII, 224; XIX, 269; XXI, 370; XXII, 421	
DEBENEDETTI G. - In sala o sullo schermo?	XXII, 405
Diceva Guido Gozzano	XXIII, 447
Funzione (La) del «Documentario» (v. DOCUMENTARIO - FLAHERTY R.)	XXII, 402
L. CO. - Musica e film al Congresso di Firenze	XXII, 407
LEHAR F. - L'operetta cinematografica	XXIII, 440
MASTO R. - L'uomo e la macchina	XVII, 170
MILHAUD D. - Wagner, Verdi ed il film	XXII, 406
MISSIROLI M. - Varietà e fantasia nel film storico	XIX, 260
POGGIOLI R. - Maschere moderne	XIV, 46
PRAZ M. - Shakespeare e lo schermo	XVII, 175
RIECE E. R. - Come nacque Hollywood	XIII, 11
STOTHART H. - Il problema della musica nel film storico	XVII, 178
VESSELO A. - L'opera filmata	XXI, 377

REGIA, REGISTI

Alessandrini G. (v. FILM - ALESSANDRINI G. - 15.000 Km. di preparazione a «Luciano Serra, pilota»)	XXIV, 482
Barbaro U. (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - Barbaro studia «L'ultima nemica»)	XXIII, 449
BLASETTI A. - Dispiaceri del regista	XVII, 174
- (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - Blasetti pensa a Fieramosca)	XXIII, 448
Boleslawski R. (v. PUCK - Richard Boleslawski)	XV, 118
BRIAREO G. - Pabst e il pubblico	XXI, 368
Camerini M. (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - Camerini cerca una signora di 30 anni)	XXIII, 449
Capra F. (v. CECCHI E. - Frank Capra)	XX, 312
- (v. GRAMANTIERI T. - Biografia di Capra)	XX, 320
- (v. RECITAZIONE, INTERPRETI - CAPRA F. - È la stella che crea il film?)	XIX, 247
CECCHI E. - Frank Capra	XX, 312
Cukor G. (v. IL CRONISTA - Cukor l'allegro romantico)	XV, 90
Duvivier J. (v. MECCOLI D. - Duvivier e il suo nuovo film)	XXII, 415
Flaherty R. (v. DOCUMENTARIO - FLAHERTY R. - La funzione del «Documentario»)	XXII, 402
Franklin S. (v. FILM - FRANKLIN S. - «Documentare» le anime)	XXII, 402
Gentilomo G. (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - Gentilomo provoca un arcidiavolo)	XXIV, 489

Gerron K. (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - Gerron realizza una doppia versione)	XXIV, 488
GRAMANTIERI T. - Biografia di Capra	XX, 320
Hathaway H. (v. PUCK - Henry Hathaway)	XIII, 38
IL CRONISTA - Cukor l'allegro romantico	XV, 90
Illuminati I. (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - Illuminati tra Goldoni e Ferdinando II)	XXIV, 488
Mastrocinque C. (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - Mastrocinque e il lituaio di Cremona)	XXIV, 489
Mattoli M. (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - Mattoli e «Gli ultimi giorni di Pompei»)	XXIV, 489
MECCOLI D. - Duvivier e il suo nuovo film	XXII, 415
Mondadori A. (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - Mondadori e il «Cavalier Mostardo»)	XXIII, 449
Pabst G. W. (v. BRIAREO G. - Pabst e il pubblico)	XXI, 368
PUCK - Henry Hathaway	XIII, 38
- Richard Boleslawski	XV, 118
Riskin R. (v. Da scenarista a regista)	XVIII, 230
ROMOLOTTI A. - Briciole di regia	XIII, 27
Trenker L. (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - Trenker prepara un film di montagna)	XXIII, 448
Van Dyke W. S. (v. DOCUMENTARIO - VAN DYKE W. S. - Addio alle avventure)	XXIV, 485

NOTE E CORSIVI

Arco (L') del regista	XXII, 429
Da scenarista a regista	XVIII, 230
Stroheim a Parigi	XXIII, 458

RECITAZIONE, INTERPRETI

ALDORE C. - Incurione a Movietone City	XXIV, 494
ALVARO C. - La seconda vita	XVII, 168
ARNHEIM R. - Espressione e bellezza	XXIII, 443
ARTHUR J. - Originalità nell'interpretazione	XVIII, 208
Bartholomew Fred (v. VARIETÀ - BARTHOLOMEW F. - La sicurezza prima di tutto)	XVIII, 202
BAXTER W. - Non deprimersi	XIX, 252
Bertini Francesca (v. CONSIGLIO E DEBENEDETTI - La Bertini prima diva)	XIII, 14
Bruce Virginia (v. VARIETÀ - BRUCE V. - La scuola delle mogli)	XIV, 55
CADES A. R. - Eleanor e il «complesso d'inferiorità»	XV, 98
CAPRA F. - È la stella che crea il film?	XIX, 247
Cavalieri Lina (v. VECCHIETTI G. - La famosa Cavalieri)	XVII, 172
CENCI A. - Attrici non si diventa in un giorno	XXI, 371
Chaplin Charlie (v. ESTETICA, STORIA - MASTO R. - L'uomo e la macchina)	XVII, 170
CONSIGLIO E DEBENEDETTI - La Bertini prima diva	XIII, 14
CONSIGLIO E DEBENEDETTI - Se non era per Doris	XIV, 60
Cooper Gary (v. CONSIGLIO E DEBENEDETTI - Se non era per Doris)	XIV, 60
Crawford Joan (v. PUCK - J. Crawford)	XXII, 424
De Havilland Olivia (v. PUCK - Olivia De Havilland)	XIX, 266

<i>Durbin Deanna</i> (v. GENCI A. - Attrici non si diventa in un giorno)	XXI, 371
<i>Francis Kay</i> (v. PUCK - Kay Francis)	XVIII, 234
GALE P. - Contro ogni pubblicità personale	XVI, 150
<i>Gambarelli Maria</i> (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - La Gambarelli interpreta il «Dott. Antonio»)	XXIII, 448
<i>Garbo Greta</i> (v. GIOVANNETTI E. - Greta come Margherita)	XVIII, 220
- (v. LIBERATI F. - Margherita Gauthier alla ribalta)	XIX, 264
GIOVANNETTI E. - Greta come Margherita	XVIII, 220
<i>Harlow J.</i> (v. «CINEMA» - Ricordo di Jean Harlow)	XXIV, 500
- (v. PUCK - Jean Harlow)	XXIV, 506
<i>Hepburn Katharine</i> (v. GALE P. - Contro ogni pubblicità personale)	XVI, 150
<i>Young Loretta</i> (v. PUCK - Loretta Young)	XXIII, 464
<i>Laughton Charles</i> (v. PUCK - Charles Laughton)	XXI, 384
LIBERATI F. - Margherita Gauthier alla ribalta	XIX, 264
<i>MacLaglen Victor</i> (v. PUCK - Victor MacLaglen)	XIV, 78
MACMURRAY F. - Confessioni di un arrivato	XVII, 183
<i>Maschere moderne</i> (v. ESTETICA, STORIA - POGGIOLI R.)	XIV, 46
<i>Miranda Isa</i> (v. PUCK - Isa Miranda)	XX, 334
<i>Negri Pola</i> (v. PUCK - Pola Negri)	XVII, 190
PASINETTI F. - I «provini» del «centro»	XXIV, 490
<i>Powell Eleanor</i> (v. CADES A. R. - Eleanor e il «complesso d'inferiorità»)	XV, 98
PUCK - Victor MacLaglen	XIV, 78
- Norma Shearer	XVI, 148
- Pola Negri	XVII, 190
- Kay Francis	XVIII, 234
- Olivia De Havilland	XIX, 266
- Isa Miranda	XX, 334
- Charles Laughton	XXI, 384
- Joan Crawford	XXII, 424
- Loretta Young	XXIII, 464
- Jean Harlow	XXIV, 506
RIEL A. - Restare sé stessi	XXII, 412
SCHAROFF P. - Ricordi del primo maestro di Luisa Rainer	XXIV, 491
SCHIPA T. - Cinema e tenori	XIII, 24
<i>Shearer Norma</i> (v. PUCK - Norma Shearer)	XVI, 148
VECCHIETTI G. - La famosa Cavalieri	XVII, 172

NOTE E CORSIVI

«CINEMA» - Ricordo di Jean Harlow	XXIV, 500
Non basta saper recitare	XXI, 367
Sorprese di un gelato	XXI, 373

FILM SCIENTIFICO

ARNHEIM R. - Gli occhi del cervello	XVI, 148
ELIAS H. - Come nasce un film scientifico	XIV, 75
FOÀ C. - L'organismo vivente allo schermo	XVIII, 227
GRAU H. - Scienza animata dal disegno	XXIV, 501
MITTELMANN G. L. - L'atomo come «film-star»	XXII, 423

DOCUMENTARIO

FLAHERTY R. - La funzione del «documentario»	XXII, 402
HEILBRONNER P. - Cinematografando le opere d'arte	XIII, 19

NOTE E CORSIVI

<i>Quando, fra dieci, venti o cinquant'anni</i>	XXIV, 479
VAN DYKE W. S. - Addio alle avventure	XXIV, 485

FONOFILM

CIAK - Attenti al microfono	XIV, 67
Officina (L') dei canti	XXI, 362
RANDALL A. - L'archivio sonoro	XIX, 249

SOGGETTO, SCENEGGIATURA

ARNHEIM R. - Uno spettro in tre versioni	XIII, 22
CONSIGLIO A. - Gli autori italiani e il «soggetto»	XX, 332
- Esiste una formula?	XXIII, 450
COPPOLA G. - La leggenda di Ulisse	XVIII, 206
MONELLI P. - Soprattutto un buon autore	XVI, 126
PREZZOLINI G. - Fine del lieto fine?	XIII, 7

TURCHI E. - Dante e il cinema	XXI, 370
ZANDONATI G. - Sindacato e corporazione illustrati dallo schermo	XXIV, 498

NOTE E CORSIVI

GHERARDI G. - Credo si debba ritenere	XX, 332
<i>Giunti con il tornare della primavera</i>	XVIII, 205
<i>Sono scomparsi purtroppo i tempi</i>	XVII, 165
VIOLA C. G. - Fatta la Città Italiana	XX, 333

PRESA

CIAK - Gli schermi riflettenti	XIX, 272
MONTEUORI C. - Dal teatro a vetri all'illuminazione artificiale	XXIII, 445

NOTE E CORSIVI

Evoluzione della macchina da presa	XV, 100
<i>Presa simultanea e montaggio</i> (v. MONTAGGIO - Presa simultanea e montaggio)	XVII, 188

SCENOGRAFIA, SCENOTECNICA

ARNHEIM R. - Dettagli che non sono dettagli	XVII, 180
CIAK - La neve a temperatura estiva	XXII, 408
GIBBONS C. - La creazione degli ambienti	XXIII, 455
MECCOLI D. - Elaborazione di una scena	XIII, 8

NOTE E CORSIVI

Modellino (II) aiuto del produttore	XXIII, 457
Naufragio in teatro di posa	XIX, 259
R. M. - Il gioco della luce	XXII, 426

TRUCCAGGIO

Come si eseguisce il truccaggio	XVI, 138
FACTOR M. - Evoluzione del truccaggio	XIV, 51
Pratica del truccaggio	XIII, 16

MONTAGGIO

<i>Montaggio di documentari</i> (v. CINEDILETTANTISMO, PASSO RIDOTTO - SABEL V.)	XXIV, 502
Presa simultanea e montaggio	XVII, 188

SALA DI PROIEZIONE

Difendere la vista	XXII, 413
MOTTA L. - Il nuovo palazzo del cinema alla mostra di Venezia	XXIV, 497
SACERDOTE G. - La nuova acustica architettonica	XVII, 187

NOTE E CORSIVI

<i>Che il tempo nostro</i>	XVI, 125
--------------------------------------	----------

FOTOGRAFIA

Battesimo (II) equatoriale (<i>Film in 15 fotogrammi</i>)	XV, 108
BOLOGNA A. - Gli apparecchi di piccolo formato	XV, 112
GIOVANELLI E. - Fotografiamo la primavera	XXII, 419
MARAINI F. - Dignità della fotografia	XXIV, 504
ONUSSEN M. - Istantanee in casa	XVII, 192
- Pronti in 45 minuti	XIX, 263
PASQUALINI A. - L'obbiettivo Elmar nella Leica	XXIII, 463
PELLEGRINI G. - Fotografia in montagna	XIV, 72
- La fotografia d'oggi	XXII, 417
- Mostre internazionali di fotografia	XXIII, 462
- Immagini	XXIV, 504
RUDATIS D. - Tabella di esposizione per il mese di Marzo	XVII, 193
Turismo a vela (<i>Film in 15 fotogrammi</i>)	XVII, 191
Ufficiali di complemento (<i>Film in 15 fotogrammi</i>)	XIX, 276

NOTE E CORSIVI

BELLAVISTA M. - Afotismi	XXIII, 461
Errori (Gli) che «viterò»	XVI, 150
Luce (La) in movimento	XXIV, 506
Mondo (II) vi risponde	XXII, 419; XXIII, 464
ONUSSEN M. - Voi fotografate, noi pubblichiamo	XXII, 417; XXIII, 463; XXIV, 505

CINEDILETTANTISMO, PASSO RIDOTTO

ORNANO A. - La pellicola invertibile	XIII, 34
SABEL V. - Montaggio di documentari	XXIV, 502

NOTE E CORSIVI

Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto	XIII, 35
Concorso (II) del film a passo ridotto ai Littoriali del Cinema	XXI, 382
Notiziario per i ridottisti	XIV, 73
<i>Primi (I) passi</i> (Manualetto del Cinedilettante)	XIII, 35; XV, 113; XVI, 150; XVIII, 231; XXI, 381
Quale macchina?	XVIII, 232

TELEVISIONE

ARNHEIM R. - Domani sarà così	XX, 337
CAMBI M. - Radiofonia visiva	XIII, 28
PESSION G. - In memoria di Orso M. Corbino	XV, 117

TECNICA CINEMATOGRAFICA

<i>Atomo (L') come «film-star»</i> (v. FILM SCIENTIFICO - MITTELMANN E. L.)	XXII, 423
CAPORALI E. - Il cinema stereoscopico	XIX, 271
XXI, 382	
CIAK - Il cinema come arbitro sportivo	XIII, 37
- Stampare con comodo	XV, 116
- Disegni plastici animati	XVII, 188
- Malattie della pellicola	XXIV, 501

VARIETÀ

BRUCE V. - La scuola delle mogli	XIV, 55
CADES A. R. - La capigliatura	XVI, 142
- La bellezza è un'illusione ottica	XXIV, 499
CHESSA O. - Moda di «Cinema»	XIII, 26
DOYLE C. H. - L'altoparlante della moda	XX, 308
MASTO R. - I giornalisti nel cinema	XXIV, 486
PUCCINI G. - «Vietato l'ingresso»	XIX, 258
ROMANO I. - Pericoli delle diete troppo unilaterali	XXIV, 495
SARAZANI F. - Il galateo al cinema	XVIII, 210
TODDI - Scritture cinematografiche	XIX, 450
VISENTINI G. - Pittori e scultori come li vede il cinema	XIV, 65

NOTE E CORSIVI

Adrian e Banton aruspici della moda	XXI, 365
Analisi d'una sconosciuta	XIII, 23
BARTHOLOMEW F. - La sicurezza prima di tutto	XVIII, 222
CHIARINI L. - Spezzoni	XIII, 41
XXIII, 451	
Donna (La) dai cento volti	XVIII, 219
GARDENER W. - Caratteri delle dive	XV, 94
MECCOLI D. - La giraffa	XIX, 257
Meraviglie (Le) della tecnica	XVIII, 217
Montgomery capobanda	XXIII, 458
TIBALDI CHIESA M. - Dischi di film	XIII, 30;
XIV, 71; XV, 111; XVI, 157; XVIII, 235; XIX, 275; XXI, 357; XXII, 424; XXIII, 459	
Vetrina delle curiosità	XIV, 63

FILM

ALESSANDRINI G. - 15.000 km. di preparazione a «Luciano Serra, pilota»	XXIV, 482
DOYLE C. H. - Cinema e ricostruzione documentata	XVI, 134
FRANKLIN S. - «Documentare» le anime	XXII, 402
<i>Geografia ideale nei «Condottieri»</i> (v. ESTETICA, STORIA - CHIARINI L.)	XXIV, 480
MASTO R. - Una vita esemplare	XVIII, 232
PIZZETTI I. - Una pagina inedita per «Scipione l'Africano»	XX, 310
SAMPIERI G. V. - Cinema e melodramma	XVI, 139
<i>Spettro (Uno) in tre versioni</i> (v. SOGGETTO, SCENEGGIATURA - ARNHEIM R.)	XIII, 22
TERRA G. - Sentinelle di bronzo	XXI, 376
<i>Uomo (L') e la macchina</i> (v. ESTETICA, STORIA - MASTO R.)	XVII, 170

NOTE E CORSIVI

GUITRY S. - «Le perle della corona»	XX, 329
---	---------

NOTE CRITICHE E SEGNALAZIONI

<i>Accadde una volta</i>	XVII, 197
<i>Allegria</i>	XIII, 32
<i>Allegri (Gli) masnadieri</i>	XXII, 410
<i>Alti sulla Cina</i>	XIX, 275
<i>Amato (L') vagabondo</i>	XV, 110
<i>Amore in otto lezioni</i>	XXIII, 469
<i>Amore zigano</i>	XIV, 70; XV, 109
<i>Anello (L') tragico</i>	XIII, 30
<i>Angelo (L') bianco</i>	XVII, 198; XVIII, 232

Arciere (L') bianco XVII, 198
 Avamposto (L') XVII, 197
 Avorio nero XVII, 197
 Ballerine XV, 109
 Bambola (La) del diavolo XIX, 273; XXI, 390
 Banditi del fiume rosso XXIII, 469
 Bandito della Cashah XXIII, 470
 Battellieri (I) del Volga XVI, 155
 Belfagor XXIV, 489
 Belve (Le) della città XVI, 156
 Buona (La) terra XXII, 402
 Cacciatori di teste di Borneo XVII, 197
 Canzone (La) di magnolia XIV, 70
 Canzone (La) del fiume XIX, 274
 Capitan Gennaio XIII, 31
 Carica (La) dei 600 XVI, 157
 Cavalieri del Texas XVI, 155
 Cavalier (Il) Mostardo XXIII, 449
 Chi ha ucciso? XXIII, 471
 Cin-cin XXIII, 469
 Cinque gentiluomini maledetti XXIII, 470
 Con un sorriso XXIII, 470
 Condottieri (I) XIII, 8; XXIV, 480
 Confini selvaggi XIX, 274
 Conquista (La) del West XIX, 273
 Contessa di Parma XVII, 174; XVII, 197; XXI, 390
 Corriera del West XXIII, 469
 Corriere (Il) dello Zar XIV, 71
 Dalle 7 alle 8 XV, 110
 Denone (Il) della montagna XXII, 430
 Donna (La) di picche XIX, 273
 Donna (La) del giorno XIX, 273; XXI, 389
 Donna (La) del mistero XIX, 273
 Doppia (La) vita di Elena Gall. XVII, 198
 Dottor (Il) Antonio XXIII, 448
 Dove canta l'allo d'oro XV, 109
 Dramma (Un) sull'oceano XXIII, 469
 Due (I) misantropi XXII, 410
 È arrivata la felicità XIV, 69
 Elena, studentessa in chimica XXIII, 470
 Elephant Boy XXII, 402
 Equipaggio (L') XIII, 33
 È scomparso un uomo XXII, 430
 È scomparsa una donna XXII, 431
 Ettore Fieramosca XXIII, 448
 Fantasma (Il) galante XIII, 22
 Fantino (Il) di Kent XIX, 273
 Fattoria maledetta XXIII, 469
 Feroce (Il) Saladino XXIV, 496
 Fermi o sparò! XVII, 198
 Follie d'inverno XXIII, 469
 Freccia avvelenata XV, 111
 Fuga (La) di Tarzan XV, 110
 Gentiluomo dilettante XIX, 275
 Giulietta e Romeo XVII, 198
 Grande (Un) amore di Beethoven XXIII, 470
 Grande (Il) peccato XIV, 69
 Ho perduto mio marito XVI, 157
 Imperatore (L') della California XIV, 70
 Invincibile (L') armata XVI, 132
 Io difendo il mio amore XIII, 33
 Irresistibile (L') XIX, 273
 Jim di Piccadilly XV, 109
 Ladro (Il) XXIII, 470
 Locomotiva n. 394 XXIII, 469
 Luce (La) verde XIX, 273
 Luciano Serra, pilota XXIV, 482
 Mademoiselle Docteur XXI, 368
 Margherita Gauthier XVII, 198; XVIII, 220
 Maria di Scozia XVI, 155
 Maschera (La) eterna XXIV, 509
 Medico di campagna XV, 111
 Mio (Il) amore eri tu XIV, 69; XVI, 156
 Moglie (La) del nemico pubblico XXIII, 469
 Moglie (La) riconquistata XIX, 275
 Mosca-Shanghai XVI, 155
 Nata per danzare XIX, 274
 Nemico (Il) invisibile XIX, 274
 Nina non fare la stupida XXI, 374
 Nitchevo XXIII, 471
 Nostri (I) parenti XIII, 31; XV, 110
 Notte (Una) con Napoleone XXIII, 471
 Ombra (L') del dubbio XXIII, 469
 Oro (L') della Cina XV, 110
 Pagliacci (I) XXI, 377
 Pattuglia di frontiera XIX, 274
 Paradiso (Il) delle fanciulle XVII, 198; XXI, 389
 Paura (La) d'amare XIX, 274
 Perle (Le) della Corona XX, 320
 Port-Arthur XIX, 275
 Povera (Una) bimba milionaria XVII, 197
 Prigioniero (Il) dell'Isola degli squali XVI, 156
 Prigioniero volontario XXIII, 469
 Provinciale (La) XIII, 32
 Quattro (Le) perle XIII, 33
 Radiofolle XIX, 274
 Ragazze innamorate XXII, 430
 Ramona XIX, 273; XXI, 389
 Regina della Scala XVI, 139
 Regina del Circo XXIII, 469
 Reginetta (La) dei monelli XXIII, 469
 Resa d'amore XVII, 198
 Robin Hood dell'Eldorado XVII, 198

San Francisco XVI, 134
 Sansone XXIII, 470
 Sedia (La) del testimone XXIII, 469
 Segretaria XXIII, 470
 Seguendo la flotta XVI, 156; XXI, 390
 Sentiero (Il) della felicità XIV, 70
 Sentinelle di bronzo (Marratò) XXI, 376
 Serata tragica XXIII, 470
 Signore senza alleggio XXIII, 471
 Simpatia canaglia XVII, 198
 Sinfonie di cuori XVI, 158
 Sogno d'arte XIV, 69
 Sonagliera della morte XXIII, 471
 Sotto due landiere XIII, 32
 Spionaggio XXII, 430
 Splendore XVII, 197
 Stasera alle 11 XXIV, 488
 Stella di Broadway XXIII, 471
 Stratosfera dell'amore XXII, 430
 Studente (Lo) di Praga XIV, 71; XV, 109
 Taras Bulba XVI, 197
 Tempi Moderni XVII, 170; XVII, 197
 Terrore dell'Arizona XXIII, 470
 Tigri (Le) del Bengala XXIII, 470
 Tre strati amici XXII, 431
 Troppo anata XIX, 274
 Ultima (L') nemica XXIII, 449
 Ultima (L') partita XXII, 430
 Ultima (L') prova XIX, 274
 Ultimi (Gli) giorni di Pompeo XXIV, 489
 Uomo (L') dai diamanti XIII, 30
 Uomo (L') dei miracoli XIX, 274
 Uomo (L') del giorno XXIII, 470
 Uomo (L') che sorride XIII, 33
 Valzer Champagne XVII, 197
 Vie (Le) della gloria XVII, 197
 Vigilia d'armi XIII, 30; XIV, 69
 Viva la gioia XIV, 71
 Vivere XIII, 24
 Voglio essere amata XIV, 70
 Volo eroico XVI, 158
 Volontà (La) occulta XVII, 430

CASTELLANI R. - XVIII, 216.
 CECCHI E. - XX, 312.
 CENCI A. - XXI, 371.
 CHESCA O. - XIII, 26.
 CHIARINI L. - XIII, 45; XXIII, 451; XXIV, 480.
 CIAK - XIV, 67; XVII, 188; XIX, 272; XXII, 408; XXIV, 501.
 COMIN J. - XIII, 17; XXIII, 439; XXIV, 483.
 CONSIGLIO A. - XX, 332; XXI, 359; XXIII, 450.
 (V. anche CONSIGLIO E. DEBENEDETTI).
 CONSIGLIO E. DEBENEDETTI - XIII, 14; XIV, 60.
 COPPOLA G. - XVIII, 206.
 D'AMBRA L. - XIV, 48; XV, 105; XVI, 145; XVIII, 224; XIX, 269; XXII, 421.
 DEBENEDETTI G. - XXII, 405. (V. anche CONSIGLIO E. DEBENEDETTI).
 DEL BENE M. - XV, 97.
 DEL BUONO M. A. - XXII, 400.
 DOYLE C. H. - XVI, 134; XX, 308.
 ELIAS H. - XIV, 75.
 FACTOR M. - XIV, 51.
 FLAGERTY R. - XXII, 402.
 FOÀ C. - XVIII, 227.
 FRANKLIN S. - XXII, 402.
 GALE P. - XVI, 130.
 GARDENER W. - XV, 94.
 GHERARDI G. - XX, 332.
 GIBBONS C. - XXIII, 455.
 GIOVANELLI E. - XXII, 419.
 GIOVANNETTI E. - XVIII, 220.
 GRAMANTIERI T. - XX, 320.
 GRAU H. - XXIV, 501.
 GUITRY S. - XX, 329.
 HELLBRONNER P. - XIII, 19.
 HYMAN B. - XXII, 420.
 HOCK F. - XV, 92.
 IL CRONISTA - XXI, 374; XXII, 410; XXIV, 496.
 JENBACH I. - XX, 322.
 LEHAR F. - XXIII, 440.
 LIBERATI F. - XIX, 264.
 MANETTI A. - XXI, 361.
 MARAJNI F. - XXIV, 504.
 MASTO R. - XV, 103; XVII, 170; XVIII, 232; XXIV, 486.
 MACMURRAY F. - XVII, 183.
 MÈCCOLI D. - XIII, 8; XV, 91; XIX, 257; XXII, 415.
 MILHAUD D. - XXII, 406.
 MISSIROLI M. - XIX, 260.
 MITTELMANN E. L. - XXII, 423.
 MONELLI P. - XVI, 126.
 MONTUORI C. - XXIII, 445.
 MOTTA E. - XXIV, 497.
 MESSOLINI V. - XV, 88.
 OLIMSKY F. - XXII, 414.
 ONUSSEN M. - XVII, 192; XIX, 263; XXII, 417; XXIII, 463; XXIV, 505.
 ORNANO A. - XIII, 34.
 PASINETTI F. - XIV, 64; XXIV, 490.
 PASQUALINI A. - XXIII, 463.
 PELLEGRIANI G. - XIV, 72; XXII, 417; XXIII, 462; XXIV, 504.
 PERENIUTTI G. - XX, 302.
 PESSON G. - XV, 117.
 PIZZETTI I. - XX, 310.
 POGGIOLI R. - XIV, 46.
 POMMER E. - XVI, 132.
 PRAZ M. - XVII, 175.
 PREZZOLINI G. - XIII, 7.
 PUCCINI G. - XIX, 258; XX, 329.
 PECK - XIII, 38; XIV, 78; XV, 118; XVI, 148; XVII, 190; XVIII, 234; XIX, 266; XX, 334; XXI, 384; XXII, 424; XXIII, 464; XXIV, 506.
 RANDALL A. - XIX, 249.
 RIECK E. R. - XIII, 11.
 RIEL A. - XXII, 412.
 RIGANTI G. - XIV, 47.
 ROCCA G. - XV, 96.
 ROMANO I. - XXIV, 495.
 ROMANELLI R. - XIII, 16.
 ROMOLOTTI A. - XIII, 27.
 RUDATIS D. - XVII, 193.
 SABEL V. - XXIV, 502.
 SACERDOTE G. - XVII, 187.
 SAMPIERI G. V. - XVI, 139.
 SARAZANI F. - XVIII, 210.
 SCHAROFF P. - XXIV, 491.
 SCHIPA T. - XIII, 24.
 SIMMONS I. - XVI, 135; XIX, 254; XXIII, 441.
 STOTHART H. - XVII, 178.
 TERRA G. - XXI, 376.
 TIRALDI CHIESA M. - XIII, 31; XIV, 71; XV, 111; XVI, 157; XVIII, 235; XIX, 275; XXI, 357; XXII, 424; XXIII, 459.
 TODDI - XIX, 250.
 TUMIATI C. - XXI, 363.
 TURCHI E. - XXI, 370.
 UNGARETTI G. - XIV, 62.
 VACCARO G. - XIV, 53.
 VAN DYKE W. S. - XXIV, 485.
 VECCHIETTI G. - XVII, 172.
 VESSELO A. - XVIII, 212; XXI, 377.
 VIOLA C. G. - XX, 333.
 VISENTINI G. - XIV, 65.
 ZANONATI G. - XXIV, 498.

RUBRICHE

CINEMA GIRA - XIII, 1; XIV, 41; XV, 81; XVI, 121; XVII, 161; XVIII, 201; XIX, 241; XX, 289; XXI, 353; XXII, 393; XXIII, 433; XXIV, 473.
 TELEVISIONE - XIII, 28; XV, 117; XX, 337.
 SCIENZA E TECNICA - XIII, 37; XIV, 75; XV, 116; XVI, 148; XVII, 187; XVIII, 227; XIX, 271; XXI, 382; XXII, 423; XXIV, 501.
 FOTOGRAFIA E PASSO RIDOTTO - XIII, 34; XIV, 72; XV, 112; XVI, 150; XVII, 192; XVIII, 231; XIX, 263; XXI, 381; XXII, 417; XXIII, 461; XXIV, 502.
 I FILM DEL MESE - XIII, 30; XIV, 69; XV, 109; XVI, 155; XVII, 197; XIX, 273; XXII, 439; XXIII, 469.
 BIANCO E NERO - XIV, 69; XV, 109; XVI, 155; XXI, 389; XXIV, 509.
 QUADRO! - XXIII, 452; XXIV, 492.
 SOTTOCENERE - XXIII, 448; XXIV, 488.
 IDEE, SPINTI, «GAGS» - XVI, 152; XVII, 189; XVIII, 223; XIX, 256; XXIV, 510.
 GALLERIA - XIII, 38; XIV, 78; XV, 118; XVI, 148; XVII, 190; XVIII, 234; XIX, 266; XX, 334; XXI, 384; XXII, 424; XXIII, 464; XXIV, 506.
 CAPO DI BUONA SPERANZA - XIII, 36; XIV, 73; XV, 114; XVI, 151; XVII, 195; XVIII, 237; XIX, 277; XX, 345; XXI, 387; XXII, 428; XXIII, 467; XXIV, 503.
 LIBRI RICHIESTI - XIV, 73; XVI, 149; XVII, 193; XIX, 270; XXIII, 467.
 GIOCHI E CONCORSI - XIII, 40; XIV, 80; XV, 120; XVI, 160; XVII, 200; XVIII, 240; XIX, 280; XX, 351; XXI, 392; XXII, 432; XXIII, 472; XXIV, 512.

INDICE PER AUTORI

ALDORE C. - XXIV, 494.
 ALESSANDRINI G. - XXIV, 482.
 ALTICHIERI G. - XXIII, 442.
 ALVARO C. - XVII, 168.
 ARALDI V. - XVI, 128.
 ARIEL - XX, 307.
 ARNHEIM R. - XIII, 22; XVI, 148; XVII, 180; XX, 337; XXIII, 443.
 ARTHUR J. - XVIII, 208.
 BARTHOLOMEW F. - XVIII, 222.
 BAXTER W. - XIX, 252.
 BELLAVISTA M. - XXIII, 461.
 BLASSETTI A. - XVII, 174.
 BOLOGNA A. - XV, 112.
 BORIARO G. - XXI, 368.
 BRUCE V. - XIV, 55.
 CADES A. R. - XV, 98; XVI, 142; XX, 323; XXIV, 499.
 CAMBI M. - XIII, 28.
 CAPORALI E. - XIX, 271; XXI, 382.
 CAPRA F. - XIX, 247.
 CASELLA A. - XV, 91.

CINEMA



13

Articoli di: ROMANELLI - PREZZOLINI - SCHIPA - RIECE

ULRICO HOEPI EDITORE

10 Gennaio 1937-XV

12 illustrazioni

Spedizione in abb. posta

DUE
LIRE

ISOPAN

PELLICOLA INVERTIBILE

16 mm.



La pellicola ultrasensibile, a grana finissima, per prese alla luce diurna ed artificiale, grande latitudine di posa, speciale sensibilità a tutti i colori e massima brillantezza delle immagini.

L'ISOPANISS è la pellicola universale adatta per qualsiasi stagione e condizione di luce.



Società Generale Italiana Cinematografica

VIA DEI MILLE, 12-M

ROMA

MARIA STUARDA

SEGUENDO LA FLOTTA

IL FANTINO DI KENT

sono i primi tre grandi film del gruppo RKO che saranno prossimamente presentati al pubblico italiano.



CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume I

FASCICOLO 13

10 GENNAIO
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	I
LUIGI CHIARINI <i>Spezzoni</i>	4
GIUSEPPE PREZZOLINI <i>Fine del lieto fine</i>	7
DOMENICO MECCOLI <i>Elaborazione di una scena</i>	8
R. ELIZABETH RIECE <i>Come nacque Hollywood</i>	11
CONSIGLIO e DEBENEDETTI <i>La Bertini prima diva</i>	14
ROMANO ROMANELLI <i>Risposta a un referendum</i>	16
<i>Pratica del truccaggio</i>	16
JACOPO COMIN <i>I conti senza l'oste</i>	17
PAUL HEILBRONNER <i>Cinematografando le opere d'arte</i>	19
RUDOLF ARNHEIM <i>Un spettro in tre versioni</i>	22
<i>Analisi di un'ignota</i>	23
TITO SCHIPA <i>Cinema e tenori</i>	24
OTTAVIA CHESSA <i>Moda di 'Cinema'</i>	26
ALDO ROMOLOTTI <i>Briciole di regia</i>	27
MARIO CAMBI <i>Radiofonia visiva</i>	28
<i>Cronache dei film nuovi</i>	30
<i>Fotografia e passo ridotto: La pellicola in-</i> <i>vertibile - I primi passi - Notiziario GUF</i> <i>- Capo di Buona Speranza</i>	34
<i>Notizie tecniche</i>	37
<i>Galleria: Henry Hathaway</i>	38
<i>Giocchi e concorsi</i>	40

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a.
AMMINISTRAZIONE: Casa Editrice Ulrico Hoepli, Milano,
via Berchet 1. - PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubbli-
cità: Milano, via Vivaio 17. Per Roma e Lazio: Roma, Corso
Vittorio Emanuele 21. - Ricevono abbonamenti le Librerie
Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'«Uf-
ficio Periodici Hoepli» in Roma (Corso Vitt. Emanuele 21),
le principali librerie e le agenzie dell'Istituto Editoriale
Scientifico». - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, un
anno L. 40, semestre L. 22. Estero, un anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

Concessionarie per la vendita al numero: MESSAGGERIE ITALIANE, Bologna

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

CINEMA GIRA



I NOSTRI lettori conoscono dettagliatamente le vicende di lavorazione dei CONDOTTIERI. Ormai, e con qualche anticipo sul programma, Trenker è partito per Berlino, dove eseguirà alcuni interni nei teatri della Tobis. Tutta la 'compagnia', anche quella italiana, si è naturalmente spostata con lui. Le ultime scene girate a Roma sono state: quelle di Castel S. Angelo. Anche CONTESSA DI PARMA si avvia rapidamente verso la fine: sul colle di Sestriere è stato appositamente costruito il futuro teatro olimpico, e se il vaporar dei nubi che cavalcano tra la ghiacciata corona dei picchi del Delfinato ed i molli clivi della val Chisone, lascerà finalmente rifulgere per qualche ora il cristallo dell'altissimo cielo alpino, una stupenda raccolta dei nuovi ed eleganti costumi sciistici fiorirà sui candidi campi di neve, permettendo a Blasetti di raggiungere uno

dei definitivi stop del suo lavoro di ripresa.

Il pubblico si domanda spesso che cosa succeda dei film in quel periodo oscuro, che corre tra la brillante cronaca della lavorazione e la sera della 'prima'. Tutti sanno ch'è il periodo del montaggio; ma frattanto il film sembra dimenticato: il rivolo delle indiscrezioni e dei pettegolezzi, degli aneddoti e dei 'si dice' e dei 'si sa' s'è taciuto. REGINA DELLA SCALA, per esempio: ormai non se ne parlerà più fino all'epoca della sua apparizione. E al montaggio, naturalmente: e Antonio Veretti, che ha composto le musiche, ha impugnato anche la bacchetta direttoriale per concertare i 'pezzi' di sincronizzazione. A proposito: non è vero quanto di recente si è affermato e scritto: che il film austriaco sul « Burgtheater » di Vienna sia il primo e finora il solo che abbia per protagonista un



Da 'Merysa', (Mondiel Film).

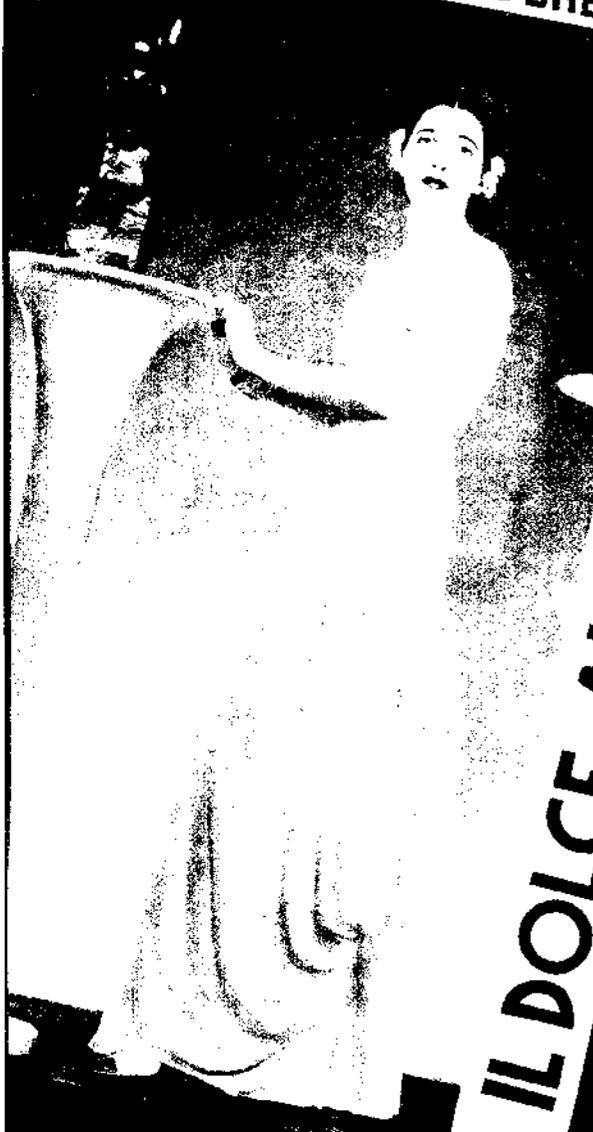


MOGLI DI LUSO
BETTE DAVIS - GEORGE BRENT



PAT O'BRIEN
BEVERLY SILLS

ALI SULLA CINA



IL DOLCE ALOE
KAY FRANCIS - GEORGE BRENT



LUCI VERDI
ERROL FLYNN

1936
37
Warner Bros.



Gladys Swarthout studia 'Carmen'. Al piano il direttore d'orchestra Leopoldo Stokowsky.

teatro e per soggetto la vita di un teatro. REGINA DELLA SCALA rettifica, tra l'altro, questa inesatta notizia.

Altri film in via di compimento: HO PERDUTO MIO MARITO, di cui Paola Borboni ha ormai terminato tutte le scene che le competevano, e che sono tra le principali e le più numerose del film. QUESTI RAGAZZI, la cui lavorazione s'è dovuta spostare da Tirrenia a Roma, per seguirvi il protagonista De Sica, disputato come al solito fra cinema e teatro.

GLADYS SWARTHOUT...

...la diva lodata dai traccatori di Hollywood per la più bella 'linea dei capelli' che Cinelandia conosca, proviene dalle scene liriche: da quelle Newyorkesi del Metropolitan, naturalmente. Pare ora che questa sua duplice qualità di stella dello schermo e del canto la metta in primo piano, come la più probabile delle candidate, per un grande tentativo che l'Ufficio Soggetti della Paramount sta elaborando. Si tratterebbe, nientemeno, di portare sullo schermo la *Carmen* di Bizet. E sarà la sospirata volta, in cui i

fedeli del caldo ('mediterraneo', l'ha chiamato Nietzsche) melodramma, vedranno finalmente una Carmen capace di far perdere sul serio la testa a qualunque Don José.

'TONY FRAZZETTI...

...Spiegazzatore Ufficiale dello Studio'. Questa non poteva succedere che a Hollywood. Evidentemente, in fatto di divisione del lavoro, una volta che s'è cominciato, non si sa dove si finisce. Un attore, in due scene successive, doveva indossare lo stesso abito; ma fiammante nella prima e gualcito invece nella seconda, come se il malcapitato avesse dormito senza spogliarsi. Senonché l'industria americana è grande, l'industria americana è perfetta: e quando si mette a fabbricare una *gabardine*, fabbrica evidentemente una *gabardine* che non si spiega a manco a buttarla in bocca ai cani. Calpestata, quella stoffa si riprendeva in un attimo ed appariva più nuova di prima. Il trovarobe si provò ad indossare l'abito ed a rotolarsi negli angoli più sudici e polverosi: peggio che andar di notte. Disperati, si ricorse alla sartoria, e fu lì che il signor Tony

Frazzetti fece la sua geniale pensata. Avvolse l'abito in un foglio di carta crespa, e lo sottopose ad una pesantissima pressa. Il miracolo era compiuto, e Frazzetti s'era ormai conquistato una patente di specialista a vita.

MISS CAPRICE...

...ma sì, traduciamo. 'la signorina Capriccio', era una piccola stella,

che aveva trovato il suo nome provocante e gentile, quando nel 1916 William Fox l'aveva lanciata col film *CAPRICCIO DELLE MONTAGNE*. Una grave eredità pesava sulle sue spalle di diciassettenne: Mary Pickford si era ritirata allora dall'arte, si cercava una 'seconda Mary Pickford', e June Elisabeth Millard, June Caprice, pareva la miglior candidata a raccogliere la successione. Fece una certa carriera: si ricordano di lei una *CENERENTOLA MODERNA*, un *SOGNO DI TUTTE LE RAGAZZE*, una *MISS STATI UNITI*, e parecchi altri film che piacquero, ai tempi del muto. Ora aveva concluso nuovi contratti... Ma 37 anni sono parecchi, per una stella che si chiama 'Signorina Capriccio': nome che pare effimero come il titolo di una canzone. E nei giorni scorsi June se n'è andata, tramontata anche lei come quelle canzoni che hanno una stagione di voga. Un ospedale di Hollywood, dal nome romanticamente religioso e spirante una strana pace, l'Ospedale dei Cedri del Libano, ha raccolto gli estremi sospiri della Signorina Capriccio.

MARLENE DIETRICH...

...ha dovuto, per settimane, esercitare a vuoto il suo fascino proverbiale. Ripeteva, o ricreava, tutti i gesti della sua seduzione, moltiplicava i suoi appelli; ma, a raccogliergli non era di fronte a lei l'uomo, il fatale antagonista. Su quel-



Da 'Il sentiero della melodia' (Mascot Pictures).

le seduzioni non s'apriva che l'occhio glaciale della macchina da presa, quegli appelli non risonavano che sul troppo imperturbabile orecchio del microfono. Robert Donat, che sostiene la parte maschile nel film *CAVALIERE SENZ'ARMATURA*, era assente: confinato nel bianco, monastico silenzio di una cameretta di clinica. Una coppia divisa mette sempre un senso di disagio. Figurarsi la festa, agli studi di Denham, quando Donat poté finalmente ritornare al proprio posto. Si girò per l'occasione una delle più grandi scene del film: commissario dell'Armata Rossa, Donat (oramai ribattezzato in 'cavaliere senz'asma') conduce a Pietrogrado la bella aristocratica Marlene. Se, a film ultimato, il montaggio ci lascerà ancora scoprite le scene fatte a uno



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

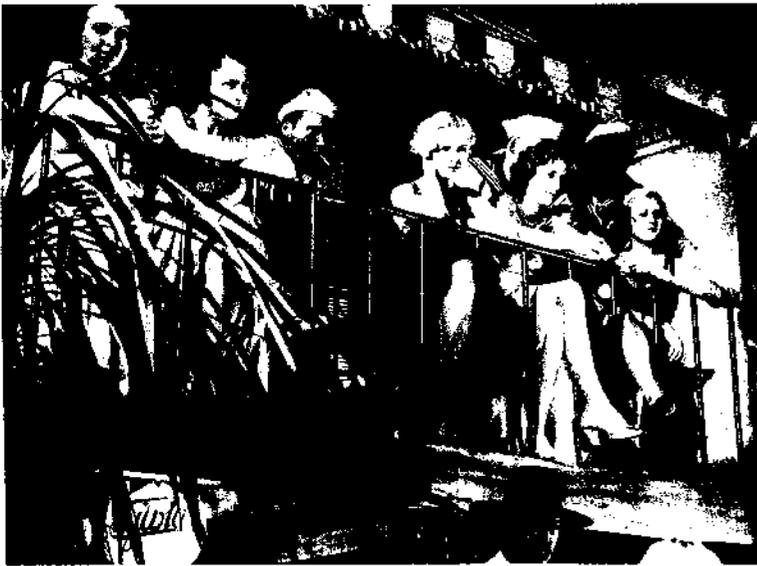
ha per iscopo di favorire l'incremento della produzione nazionale di pellicole cinematografiche, mediante la concessione di mutui in contanti a condizioni di particolare favore

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

Σ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΑΤΙΝΗ
NUOVO FIORE
SATININE
LA COLONIA DELLE "STELLE"



De 'Scandalo all'ambasciata' (Mondial Film).



Da 'La Mioche' (Gray Film).



Clark Gable e J. MacDonald in 'San Francisco' (M. G. M.).

tra quelle fatte a due, avremo un formidabile elemento per giudicare la potenza di illusione, di finzione

scenica, a cui può giungere l' 'appello' di Marlène.

LOUISE RAINER...

...l'eterea, angelicata Titania del SOGNO D'UNA NOTTE DI MEZZ'ESTATE, l'attrice che ZIEGFELD (*Il Paradiso delle Fanciulle*) ripresenta incorniciata dal fascino patetico e gentile delle mode 'principio del secolo', non si lasciava facilmente prevedere in una scena di terrore e di sommosa: L'ANIMA DELLA CINA (*The Good Earth*, dal divulgatissimo romanzo di Pearl S. Buck) ce la rivelerà invece sotto questo nuovo aspetto. Quasi una smentita alla

Louise Rainer del passato. In una truccatura e in un costume che la rendono letteralmente irriconoscibile, ella siede alle porte di Pechino, in attesa del marito Wang Lung (Paul Muni), andato a cercar lavoro. Povera Olan: la rivoluzione infuria, un'orda di affamati sopravviene, ella è travolta. Che succederebbe di lei? Dall'alto, per fortuna c'è un regista che la sorreggia, Sidney Franklin, al vertice di un angolo in cui le macchine, in postazione mobile, 'girano' la folla che, in quell'angolo, provenendo da due strade convergenti, forma i lati. Alta strategia nel 'muovere le masse'

E alla fine della ripresa, la piccola Louise, incolore, può tornare a giocare col suo caue (diventato veramente una *mascotte*, questa volta) o ad accennare qualche passo di danza.

SPEZZONI

petto che non serva soltanto ad appoggiarvi il portafoglio: ecco tutto.

CINEMA E TEATRO

C'è ancora un grosso equivoco su questo binomio, specialmente per quanto riguarda la recitazione. Teatrale non è di per sé un'ingiuria, ma vuol solo significare a proposito di un film, una recitazione inadatta per il cinematografo. Io direi che della recitazione teatrale non si può fare il montaggio, il che vuol dire che non può essere analizzata in singoli frammenti come deve essere, invece, la recitazione cinematografica.

UN VOCABOLO IN DISCUSSIONE

E, a proposito della parola montaggio, vorrei dire che ormai le discussioni pro e contro dovrebbero essere esaurite, perchè mi sembra che si sia tutti d'accordo. Almeno se per montaggio non s'intende quella particolare operazione che si compie dopo che il film è stato tutto girato, ma piuttosto il particolare modo di divenire e di essere del film stesso. Concetto ideale, dunque, per cui si può dire che il montaggio comincia dalla sceneggiatura e che deve essere tenuto sempre presente anche nella recitazione. Il montaggio, dunque, è la forma caratteristica dell'opera cinematografica.

Per chi non lo sapesse, in gergo cinematografico si chiamano spezzoni le code di pellicole che restano nella macchina da presa dopo girate le diverse scene.

Questi spezzoni, se non possono essere utilizzati nella lavorazione di film, non è detto che siano del tutto inutili: servono, per esempio, a fare fotografie e magari anche piccoli provini.

Intorno al cinema, alla sua estetica si è tanto scritto che, a meno di non ripetersi, restano soltanto dei semplici spezzoni: note rapide suggerite dalla pratica quotidiana con gli uomini e i mezzi del cinematografo, osservazioni che costituiscono la riprova assai spesso di idee che per alcuni — e, purtroppo, sono ancora pochi — possono ormai dirsi luoghi comuni. Del resto, di trattazioni generali se ne ha fin sopra i capelli, anche perchè quelli che dovrebbero non le leggono e gli scarsi lettori, invece, appartengono al piccolo gruppo che la sa lunga.

UNA DOZZINA DI CERVELLI

Non passa stagione cinematografica senza che qualcuno scopra l'America. Voglio dire, cioè, il segreto per fare dei buoni film. Ora è la volta degli infatuati delle macchine. Sembra a costoro che il problema possa essere risolto con carrelli e gru gigantesche, elettriche, perfezionate, con macchine di registrazione sonora ultra-moderne, con sale di proiezione munite di altoparlanti sotto

le poltrone e di schermi girevoli ed, insomma, con tutto un perfezionamento tecnico che consenta una ripresa e una riproduzione perfetta del film. Qui non si vuol negare l'importanza della tecnica nella cinematografia e la necessità di un suo sviluppo e di un suo perfezionamento. Dio ce ne guardi! Ma si vuole dire soltanto che, se pure sarà una bella cosa creare laboratori specializzati e insegnamenti tecnici universitari e post-universitari, tutto questo non risolverà quello che è il problema centrale del cinema: il quale, più di tutto, ha bisogno di una piccola macchina portatile che in anatomia si chiama cervello, senza la quale gru meccaniche, trasparenti, obbiettivi luminosissimi, non servono a nulla. Quello che occorre è, appunto, una dozzina di cervelli che abbiano capito il cinematografo nella sua essenza e nelle sue manifestazioni. Io non ho udito mai, in una sala cinematografica, il pubblico protestare perchè la fotografia non era troppo buona o perchè la registrazione sonora lasciava a desiderare. Il pubblico si ribella quando in duemila e tanti metri di pellicola, e cioè in un'ora e mezza di proiezione, non gli si racconta nulla oppure gli si raccontano delle sciocchezze; si ribella quando il racconto non è chiaro e gli attori sono goffi e non sanno esprimere quello che vorrebbero: il che, a parer mio, vuol dire che ancora e prima di tutto il cinema è arte e non soltanto tecnica e, come tale, il problema basilare lo si risolve nel proprio spirito. Intelligenza, sensibilità e un



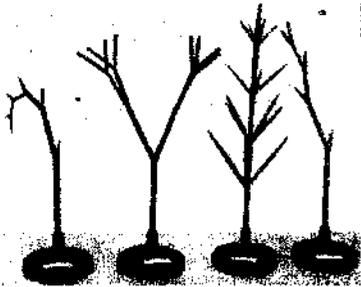
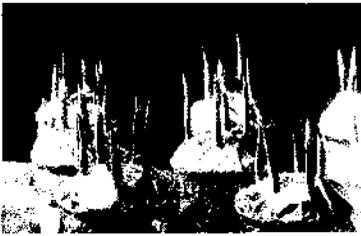
Nella grande sequenza del Palazzo del Valtzer che è una delle più importanti del film 'Valtzer Champagne' non ritroverete questa inquadratura, pur così curiosa. Essa risulta da una fotografia-sorpresa: masse, attori e figurenti non sapevano di esser colti dall'obiettivo durante una pausa del lavoro.



Da 'La donna del porto' (Mondial Film).

STEFFI DUNA...

...sarà certamente una delle più entusiaste fautrici del cinema a colori, perchè proprio a questo deve la



La germinazione delle piante in un film 'Uje'... e (sotto) nel materiale didattico delle nostre scuole.

sua ascesa di stella. Prima di interpretare LA CUCARACHA, il breve e intenso film che ha rivelato le nuove possibilità del colore, la Duna era una "vagante" del mondo cinematografico: Brava sì, ma sempre in cerca di fortuna, sempre in attesa dell'ora propizia che le permettesse di sfiorare. Chi la vede in CUCARACHA la suppone una nuova incarnazione di quella "bellezza esotica", di cui lo schermo è, e più ancora è stato, tanto avido: una Raquel Torres, una Lupe Velez ringiovanita e più bella. Come indovinare in

IL FILM E IL POPOLO

Su questa rivista sono state svolte autorevolmente sacrosante considerazioni sul compito che ha il film di andare verso il popolo. Vorrei che mi fosse consentito di aggiungere una osservazione. È stato diverse volte notato che il cinematografo ha, tra gli altri, un compito ricreativo e che, perciò, chi ha lavorato tutto il giorno in ufficio, al giornale, in ospedale, ecc., vuole la sera riposarsi ed ha bisogno di cose leggere, gustose, divertenti.

Sulla funzione ricreativa sono d'accordo, ma non vorrei che si pensasse che il film è fatto solo per divertire i borghesi o, se più piace, gli intellettuali. Il maggior pubblico del cinema è costituito dal popolo che, lavorando tutto il giorno principalmente di braccia, ha bisogno, per contrapposto, la sera, di far muovere le idee e i sentimenti. Qui il film ricreativo coincide col film educativo. Il popolo — si vada pure a constatarlo nei cinema di quarta categoria — si diverte e interessa ai giornali LUCE coi loro aspetti politici e didattici o ai film forti, assai di più che alle commedie comico-sentimentali. La fortuna di queste è dovuta alle prime visioni particolarmente. Ecco perchè si è fatto benissimo, a costo di notevoli sforzi, a produrre film come SCIPIONE L'AFRICANO e i CONDOTTIERI: anche se qualche intellettuale andrà a cercare il pelo nell'uovo, il popolo apprezzerà questi lavori tratti da due nobili periodi della propria storia e, attraverso la loro visione, acquisterà una maggiore consapevolezza di quello che esso è.

questa creola, una piccola ungherese? Proprio così, invece: Steffi Duna, al secolo Steffi Berindey, è nata (pochi, pochissimi anni fa) a Budapest: ballerina, poi attrice d'opere, poi finalmente stella di seconda grandezza in un film inglese: INDISCREZIONI DI EVA. Fu appunto a Londra che Noel Coward le cambiò nome, inventandole quel Duna, che è ungherese e significa Danubio, ma che par così adatto alla sua figura ideale di messicana o di centro-americana. Sotto tale aspetto, in scialle e coi fiori tra i ricami capelli, la rivedremo nel suo prossimo film, anch'esso a colori: DANCING PIRATE.

L'OCCHIO...

...nella testata della rubrica è di Joan Crawford.



Gary Cooper, che era pittore prima di darsi al cinema, impiega le sue ore di riposo a coltivare quell'arte che ha messo da parte. Durante i mesi in cui girava 'Buffalo Bill', i soggetti pittorici gli venivano naturalmente offerti dai pittoreschi tipi che egli aveva di continuo sotto l'occhio.

IL CINEMA E GLI INTELLIGENTI

I produttori cinematografici hanno un'innata diffidenza verso le persone di cultura: letterati, musicisti, pittori che siano. Tutti i torti non sono dalla loro parte, perchè troppo spesso codesti intellettuali hanno dimostrato una incomprensione assoluta dei problemi del cinema e del loro particolare carattere. Il guaio comincia quando tutte le persone colte e intelligenti vengono considerate come astratti intellettuali e di tutti si diffida. Così c'è qualcuno (e si potrebbero fare facilmente i nomi), che di fronte agli esteti raffinati passa per un pompiere e nell'opinione dei produttori, invece, è ritenuto come un marcio letterato.

CINEMA E SCUOLA

Ecco un argomento che non può considerarsi uno spezzone: qui si è messo solo per plaudire all'articolo, apparso due numeri addietro, di Balbino Giuliano e per sottolineare la viva speranza che si ha sulla soluzione, ormai urgente, di un problema così importante che, tra gli altri, l'amico Luciano De Feo propugna da anni con tanta convinzione e calore. Posso aggiungere che il cinema nelle scuole ha non solo un valore politico e didattico, ma anche formativo in senso strettamente cinematografico? Quando i giovani saranno educati fin da bambini alla particolare sensibilità del cinematografo, tanti problemi, strettamente cinematografici, saranno completamente risolti.

LUIGI CHIARINI

MONDIAL-FILM

Roma - Piazza di Pietra, 26

presenta:

MARYSA

Regia: JOSEPH ROVENSKY

INTERPRETI:

IRINA STEPNIKOVA - JAROSLAV VOJTA
PREMIATO CON MEDAGLIA D'ORO ALLA MOSTRA DI VENEZIA

SCANDALO ALL'AMBASCIATA

Regia: HANS STEINHOFF

INTERPRETI:

BRIGITTE HELM - WILLY FRITSCH - FRANÇOISE ROSAY

Il sentiero della melodia

Regia: JOSEPH SANTLEY

INTERPRETI:

DOUGLAS MONTGOMERY - EVELIN VENABLE - ADRIENNE AMES

ALBA DI SANGUE

Regia: DAVID OWARD

INTERPRETI:

ERICH VON STROHEIM - BEN LYON - SARI MARITZA

La Dama del Porto

Regia: JOSEPH SANTLEY

INTERPRETI:

ANN RUTHERFORD - FRANK ALBERTSON - BARBARA PEPPER

FERRANIA

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S. A. V. PER AREA
VARIABLE

PER IL SUONO TIPO S. D. V. PER DENSITA'
VARIABLE

NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

PANCROMATICA

FILM

FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI
CAPPELLI & FERRANIA
SOCIETA' ANONIMA - CAPITALE L. 30.000.000 - INTERAMENTE VERSATO

SEDE IN MILANO
PIAZZA FRANCESCO CRISPIANI
TELEFONI: 16-291 - 89-943
Telegrammi: CINEFOTORADIO
Spedizioni: MILANO - FERRANIA

per

assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER



IL CINEMA americano? È una bellissima cosa.

Son sette anni che vado nei cinema di New York, o per distrazione, o per piacere, e mi pare che Vittorio Mussolini abbia veduto, di qui, proprio bene. Tutti tirano un respiro di sollievo quando c'è un film americano: è semplice, naturale, onesto, buono e ottimista. Ci presenta un mondo senza sottigliezze o preoccupazioni o complicazioni psicologiche. Tutto va bene, in modo chiaro e definitivo. Chiunque può capirlo, e nessuno resta offeso. Poi la tecnica è, quasi sempre, perfetta: il che dimostra una grande educazione verso il pubblico, e il pubblico lo capisce. Gli danno merce buona. Si sente che han pensato alla persona che se ne sta nella sala, che magari si sono messi anche loro nella sala, per vedere che effetto farebbe. Non han detto: tanto il pubblico beve ogni cosa. L'intreccio è semplice ma anche i quadri sono chiari. L'occhio resta soddisfatto come la mente.

Queste sono riflessioni ovvie; e si fanno sempre, i primi giorni di cinema americano. Alla lunga si scopre qualche altra cosa.

Il cinema americano è un po' come la frutta americana, o per lo meno come certa frutta americana. Questa frutta americana è una meraviglia per chi vien dall'Europa. È tutta bella, tutta eguale e tutta sana. Non soltanto è così nei grandi negozi e cari, ma anche nei modesti e a buon mercato. Potete rompere cento noci, una dopo l'altra, e non ne trovate una raggrinzita e con l'olio fuori, o scarsa di peso. Potete aprire cento mele per mezzo, non ne trovate una col baco. E poi ogni strato di frutta è uguale all'altro; anche nei pacchi di fichi secchi quel che c'è sopra, c'è sotto. Fa piacere spender bene il proprio denaro e non sentirsi ingannati.

C'è un piccolo difetto: queste mele sempre rosate hanno molto spesso meno sapore di certe melucce nostrane rincagnate, diseguali e, tre su dieci, bacate. Queste noci, ciascuna colla sua marca di controllo sul guscio, non hanno quella fragranza delle nostre, quando se ne scopre una buona fra tante piene di sorprese sgradevoli.

C'è un piccolo difetto anche nel cinema americano: che molto spesso ci appare un insipido pastone. Bello bello ma sciocco sciocco. Brilla e poi scompare nella mente senza lasciare traccia. Non c'è un problema. Non c'è un dubbio. Non c'è un sospetto di un mondo più profondo.

Il cinema americano è il prodotto d'una selezione accuratissima con lo scopo di piacere al più vasto pubblico del mondo e anzi al pubblico di tutti i paesi. Un grande produttore di film mi diceva:

« Voi in Europa non avete un cinema universale come il nostro, perchè non pensate al pubblico universale. Noi abbiamo un personale ben pagato semplicemente per avvertirci che un soggetto, una battuta, un carattere, un avvenimento, un vestito può non piacere a qualcheduno. Ci sono gli ammonitori: questa battuta spiacerà agli Spagnoli; questa scena non passerà sotto la censura cattolica; questo tipo solleverà obiezioni nelle classi possidenti; quest'altro urterà i medici o gli avvocati. E noi ad ogni 'chi va là' facciam marcia indietro. » Il cinema americano, oltre che di tante altre buone qualità e tecniche e morali, è anche il prodotto finale di una lunga serie di esclusioni di questo genere. È il prodotto di una filtrazione accuratissima. È distillazione. Non deve urtare le cinquecento chiese e chiesole degli Stati Uniti; non deve offendere i mestieri o le professioni; non deve spiacere agli uomini di una certa età né ai giovani; non deve apparir come critica di un sesso o di una razza, ecc. A forza di escludere, resta pochissimo, il mondo si fa semplice e talora semplicista, la dialettica delle idee è soffocata, la realtà si allontana e si fa vaga.

Per molti anni questo rispondeva agli ideali della vita e della ricchezza americana, a un paese dove c'era posto per tutti e dove i due partiti in lotta si rassomigliavano nella pratica in modo da non potersi distinguere, dove le chiese tendono al sincretismo e, se non ci fossero i capi a stare attenti, in breve si farebbe una sola cerimonia domenicale celebrata insieme da rabbini, pastori e preti cattolici, come in quella recente cattedrale di Riverside dove sul portale figura, insieme agli evangelisti e ai saggi della Grecia, anche Einstein.

Oggi credo che questo stia scomparendo anche in America. Già il teatro americano da qualche anno ha abbandonato il finale ottimista che lo distingueva. Si è fatto tragico. I romanzi più fortunati degli ultimi tempi: *Anthony Adverse*, *Of the time and the river*, *The last Puritan*, non hanno un 'happy end'. Separati da due Oceani dai loro concorrenti e nemici, provvisti di enormi ricchezze naturali che hanno sperperato ma che ancora abbondano, gli Americani hanno avuto con il periodo della prosperità un momento di illusione e di 'euforia' che si è trasmesso al cinema quale lo vediamo. Hanno potuto pensare che la vita si potesse vivere con la sicurezza del premio materiale e con la 'ricerca della felicità' assicurata.

Noi popoli d'Europa sappiamo da secoli che queste sono illusioni. E il Fascismo è sorto nel mondo a ricordarlo.

GIUSEPPE PREZZOLINI

ELABORAZIONE DI UNA SCENA

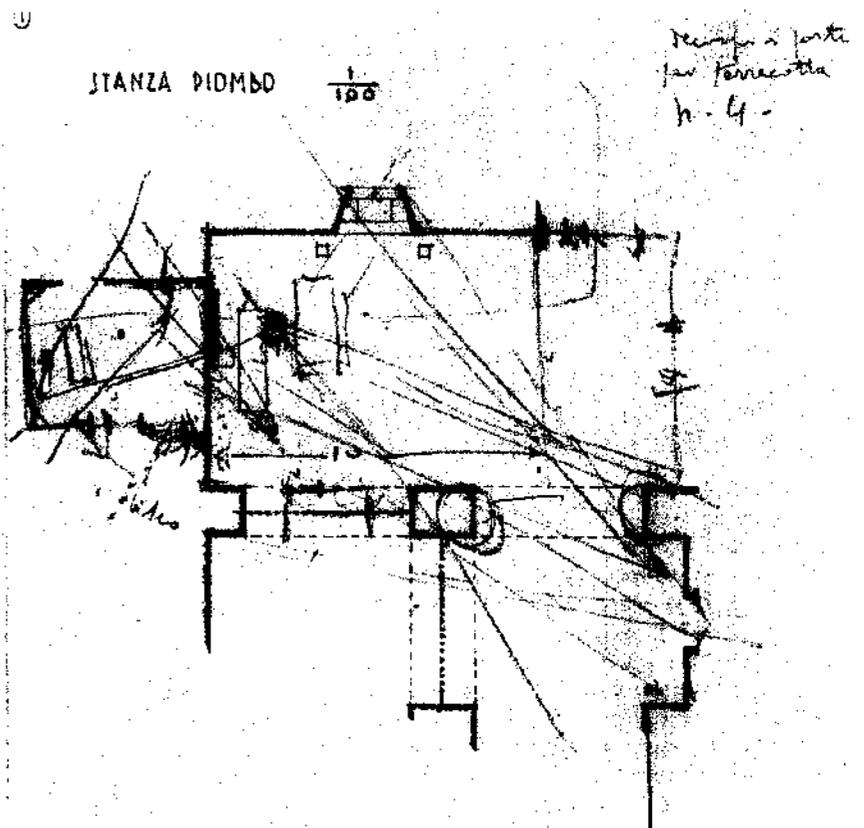
AD ESECUZIONE del piano di lavorazione e salvo gli eventuali contrattempi causati dai fatti più diversi, l'ordine del giorno è il supremo regolatore del progressivo svolgimento delle prese cinematografiche. L'ordine del giorno non prevede impossibilità, salvo una: quella dipendente dal maltempo qualora si giri in esterno. Per il resto, poniamo, dice: «signori (e giù la lista degli attori e del personale tecnico) debbono trovarsi alle ore 'tot' in località 'zeta'; e non ammette, neanche come eventualità, che uno di quei signori alle ore 'tot' abbia sonno o preferisca leggere un libro anziché recarsi in località 'zeta'.

Ma questo è ancora nulla. L'ordine del giorno prosegue nelle sue imposizioni aggiungendo una lista di oggetti che debbono trovarsi in scena a disposizione del regista. Bicchieri d'argento del Cinquecento? Un budda cinese? Un 'totem' dei Pelliosse? Si cerca dagli antiquari. Gli antiquari sono divenuti il 'refugium peccatorum' per coloro che debbono eseguire a puntino i comandamenti del terribile tiranno 'Ordine del Giorno': cioè per i trovatore o, come meglio si dice in gergo cinematografico, per i segretari di scena.

In definitiva, però, l'ordine del giorno è un tiranno che ha cervello. Innanzi tutto è colto. Si può anzi affermare che la sua coltura è superiore alla media perchè conosce con assoluta precisione che cosa ci vuol per arredare una stanza da letto del Trecento italiano, una capanna di indigeni della Papuaasia, una taverna marinara del Settecento olandese.

Scopriamo il trucco: il tirannico ordine del giorno non è altro che il risultato di una lunga preparazione precedente; non fa altro, cioè, che predisporre per la presa quanto effettivamente è già stato predisposto. Appunto perciò è infallibile.

Per le scene girate in interno, nel teatro di posa, le cose sono alquanto facilitate. Per lo meno sono certi e conosciuti i punti di riferimento dove, ad esempio, il segretario di scena sa di poter trovare il Buddha cinese o i bicchieri d'argento cinquecenteschi.



Prima pianta dell'architetto Moroni per la sistemazione generale dell'ambiente 'Stanza di Cesare alla Rocca Sforzesca'. Trenker, esaminandola, vi ha studiato i possibili punti di presa. A sinistra vi ha aggiunto uno schizzo relativo ad altra scena, per cui alla fine non vi ha capito più niente ed ha butrato giù, a parte, gli elementi fondamentali della scena con le angolazioni di presa.

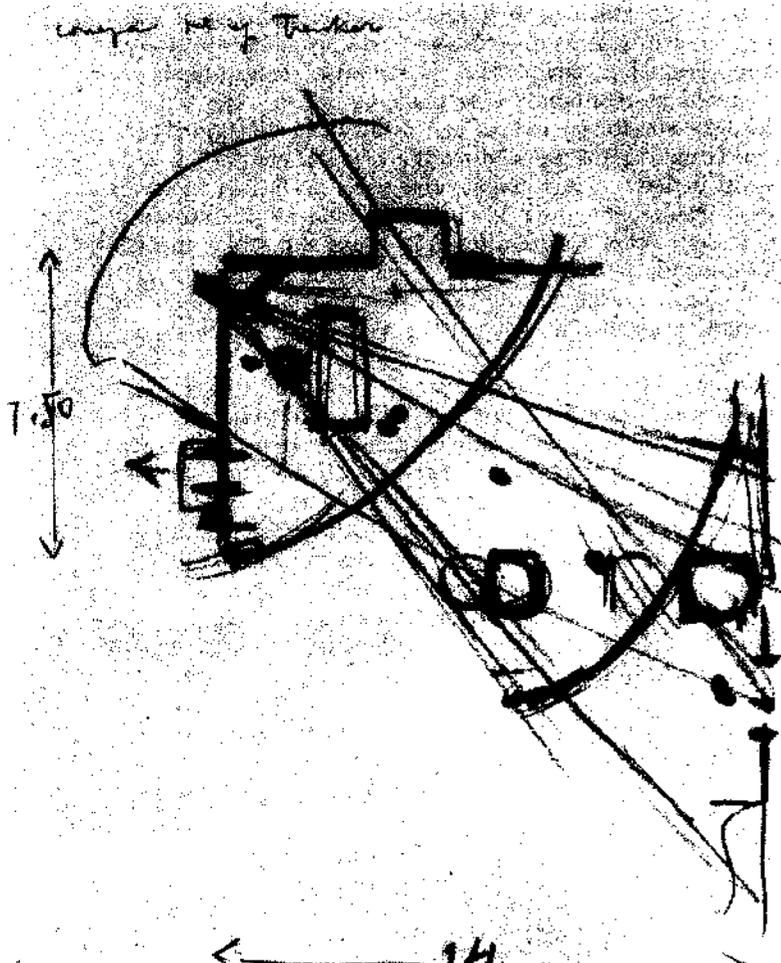
Ma in esterni? e quando soprattutto si gira nei pressi di paesini lontani dai grandi centri?

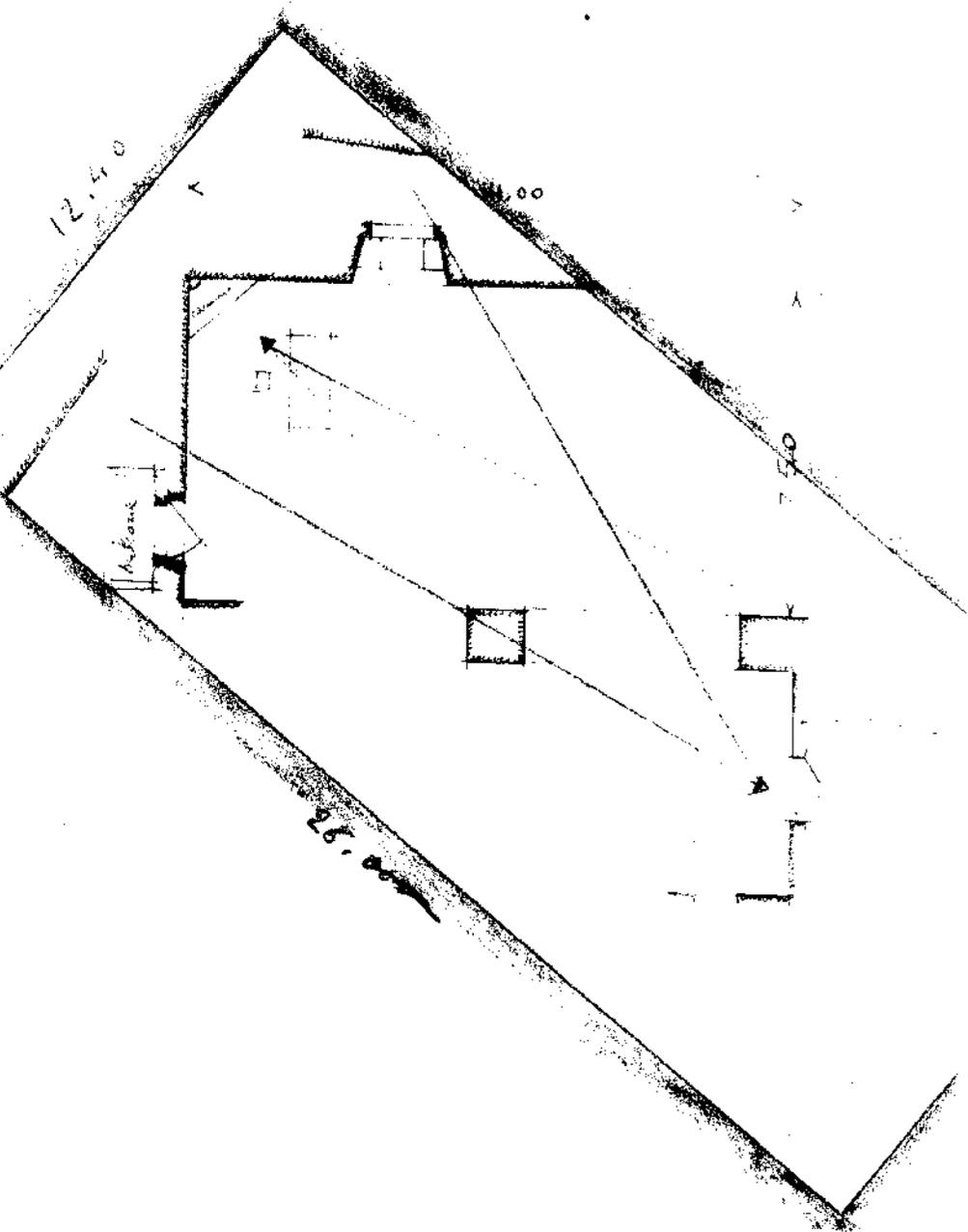
È l'esperienza fatta recentemente dagli organizzatori di CONDOTTIERI a Torrechiara e a Gradara. Colà, infatti, si sono svolte due fasi molto interessanti della lavorazione del film il quale ha preponderanti le prese in esterno. Torrechiara è un paesino di cinquanta case, dotato di due trattorie e distante una ventina di chilometri da Parma. È dominato dall'antico Castello che verso la metà del Quattrocento Pier Maria de' Rossi fece costruire in onore della sua donna. CONDOTTIERI l'ha preso di mira per un assedio durato una quindicina di giorni di prese, assedio in piena regola, con uomini e artiglierie, un generale in capo (Luigi Trenker) e degli ordini del giorno sullo svolgimento delle operazioni.

Ordine del giorno del 9 settembre scorso: vi si parla di un 'cannonissimo', una specie di mostruoso 'Bertha', di cui si ha notizia che sia stato impiegato in battaglia già ai primi del Quattrocento. (Caratteristiche: lunghezza m. 2,80; diametro esterno centimetri 70; diametro interno cm. 50; peso 45 quintali; lunghezza del complesso della postazione, 8 metri). Intorno ad esso, intento a smantellare le mura della Rocca, doveva svolgersi la vita dell'accampamento assediante.

Virgilio Marchi è l'architetto scenico di CONDOTTIERI. Stava a lui di badare al 'cannonissimo'. L'aveva disegnato sugli antichi modelli ed ora doveva piazzarlo. Da un suo taccuino:

Sistemazione della scena secondo il nuovo disegno di Trenker. Come si vede sono predisposti due punti fondamentali di presa: alla porta d'ingresso e all'angolo opposto. Le macchiette rotonde rappresentano il cammino che deve seguire un dato personaggio.





7 settembre 1936-XIV, ore 8.

Per domani l'altro mattino il cannonissimo deve essere piazzato sulla pianura dietro il castello. Sarà montato nella giornata di domani.

Idem, ore 15.

Domani, insieme al cannonissimo, portare sul luogo stabilito ceste, pale, spazzoloni, catene, funi.

Idem, ore 16.

Aumentare le tende dietro il cannonissimo.

Ecco quindi che una serie di disposizioni precede la presa. Tutto si deve muovere e si muove con assoluta precisione: ogni giorno perduto significa molti biglietti da mille buttati al vento. Il direttore di produzione, come un grande intendente, coordina il vasto lavoro già fatto o da fare. Ci sono molte cose a cui bisogna badare contemporaneamente. Si prenda ancora il 7 settembre della lavorazione di CONDOTTIERI. Il 'cannonissimo' non è la fissazione; c'è altro da pensare. Nota nel taccuino di Marchi:

7 settembre, ore 18,30.

Domattina alle 6 la scena della tenda di Cesare nelle medesime condizioni di stamane con tavolo e sedia nelle posizioni precise indicate dal disegno.

Ed ancora:

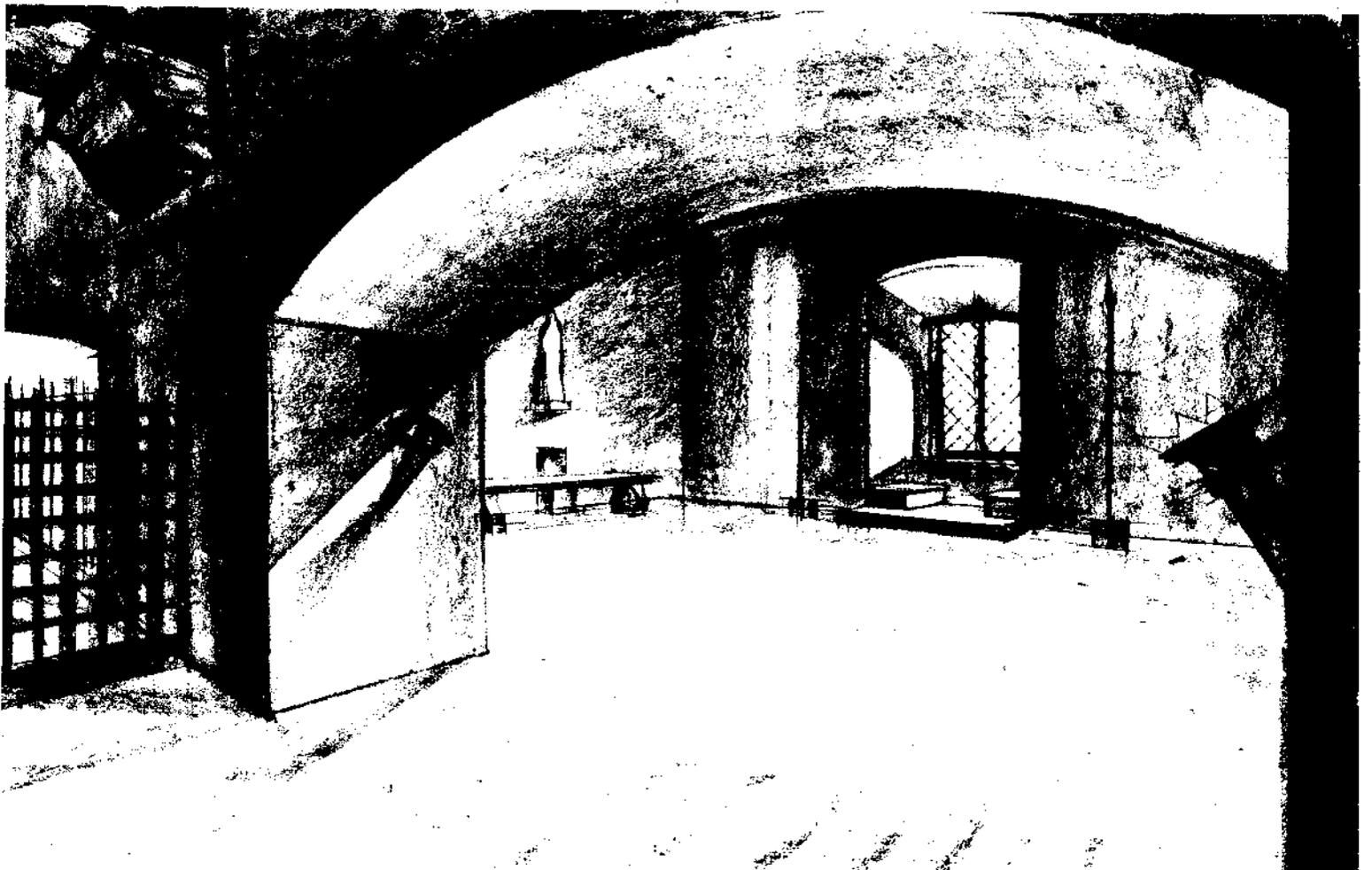
7 settembre, ore 19.

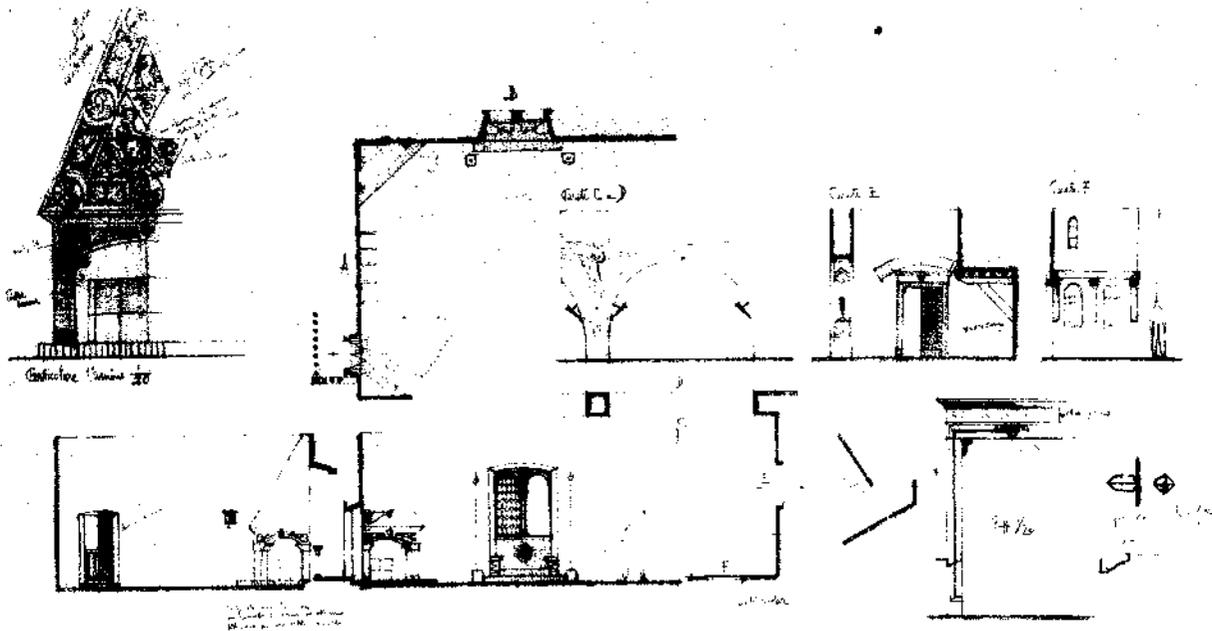
Domani nel pomeriggio il sig. Trenker riprenderà alcuni dettagli della difesa. Preparare sulla cinta esterna, nel luogo indicato, quattro merli di mattoni che debbono crollare con colpi. Mettersi d'accordo col pirotecnico per la carica esplosiva.

(Il pirotecnico: un uomo che in pochi giorni si acquistò fama di dinamitarde. Preparava certe cariche che pareva volesse far la guerra sul serio. Un giorno due cariche successive sollevarono un tal nembo di terra che non vedemmo più niente. Gli operatori fermarono le macchine e vi si buttarono sopra per proteggerle; tutti ci ritrovammo irriconoscibili per un dito di terra che letteralmente ci copriva e ci macchiava gli occhi. Il 'dynamitarde', uomo di buona pasta, ci guardò stupito che ce la prendemmo tanto: aveva un occhio socchiuso e l'altro spalancato e fisso come per la meraviglia dell'esplosione).

L'assedio al castello prosegue. Trenker arriva a mano-

Sopra: Pianta realizzata da Marchi sullo schizzo di Trenker, la linea esterna ombreggiata rappresenta il perimetro del teatro di posa n. 2 Cines. Sotto: Prospettiva dell'ambiente.





Studio dei diversi dettagli decorativi e costruttivi dell'ambiente.

vrare contemporaneamente, mediante un opportuno sistema di comunicazioni fra cui una radio ed un telefono, tre masse assaltanti e la difesa delle mura. Ma il piazzamento del cannonissimo pare che non proceda troppo bene. Gli uomini disponibili al momento sono impegnati in altri lavori. Marchi lancia un appello disperato: 8 settembre, ore 14.

Siamo isolati e lontani. Qui non si conclude nulla per mancanza di uomini. Provvedere a mandarci il personale se no non si finisce. Si finì e l'ordine del giorno del 9 settembre fu soddisfatto.

Come Torrechiera anche Gradara, all'ombra del famoso castello, non offre maggiori risorse per fabbisogno scenico. Eppure CONDOTTIERI vi ha trascorso oltre un mese per girare alcune scene del cortile del castello; altre nei dintorni, fra cui l'accampamento di Malatesta. Il cortile del castello subì, per la lavorazione, un radicale mutamento. Dopo pochi giorni dall'arrivo dei 'cinematografari' vi comparve nel mezzo un pozzo, da un lato l'armeria,

La scena come risulta dal primo punto di presa (vicino alla porta d'ingresso). I tre attori sono Luigi Trenker, Augusto Marcacci, Mario Ferrari.



dall'altro una pittoresca fucina con forgia da maniscalco.

Si doveva girare intanto all'accampamento di Malatesta. Inizio alle ore 8 del giorno 18. Il giorno 16 alle 21 ecco il taccuino registrare un lungo ordine:

Fare trasportare sul luogo dell'accampamento i seguenti oggetti: bivacchi accesi, gruppi alabarde, asce, tamburi, picche, cannoni 4, cannone sul carro, mastelli con acqua per abbeverare i cavalli, portalanze, bandiere, cestoni con palle, gubionate, travi e tronchi, staccionate, bardi e botti, casse vuote, carri con copertoni 2, sacchi pieni, paglia per i cavalli, tucoli con forcelle, masserizie, caldaie 3, treppiedi.

Subito dopo:

16 settembre, ore 21.

Gli ordini di questa sera hanno la precedenza su tutti gli altri antecedenti.

Attualmente CONDOTTIERI sta portando a termine alla Cines gli interni che erano in programma per Roma (altri sono in programma per Berlino dove la lavorazione verrà trasferita nei prossimi giorni). Un ordine del giorno qualsiasi, quello del 14:

Località: teatro n. 2; ambiente: stanza di Cesare alla Rocca Sforzesca; entrata in stabilimento: segretario di lavorazione, ore 7; truccatori, ore 7; operatori, aiuti operatori, recordista e tecnico del suono, ore 8; attrezzisti, macchinisti, ore 7,30; elettricisti, ore 8. Truck alle ore 8 presso il teatro n. 2.

Attori: entrato ore 7,30, pronti alle ore 9;

Versione italiana: Luigi Trenker, Mario Ferrari, Augusto Marcacci.

Versione tedesca: Luigi Trenker, Erwin Kutsch, Reginald Pasch.

Fabbisogno: pugnale rovinato, arredamento per la stanza al castello, ovatta e celloidina per fuoco nel caminetto...

Abbastanza semplice. Questo ordine del giorno non porta complicazioni. Sull'ambiente dice soltanto: *Stanza di Cesare nella Rocca Sforzesca*. Ma si osservi, nelle tavole pubblicate, la progressione del lavoro che ha portato all'ultima, la fotografia dell'azione. Molti si meravigliano d'una tale minuta e lunga elaborazione. La considerino bene: essa contiene quella che è un po' la vita segreta del cinematografo (prescindendo, in quanto diciamo, dal risultato artistico dell'opera compiuta). Pochissimi minuti di proiezione sono l'effettivo risultato di una preparazione di settimane. E questo potrebbe servire a sintetizzare il lavoro cinematografico.

DOMENICO MECCOLI



COME NACQUE HOLLYWOOD

HOLLYWOOD, la città sulla quale è stata fatta la maggiore pubblicità del mondo, non si è sempre chiamata Hollywood: era conosciuta una volta sotto il nome di La Nopalera (la Terra dei Cacti).

Riscaldata dal sole della California per una superficie di 25 miglia quadrate, Hollywood respira la brezza salsata del Pacifico, che si distende a circa 10 miglia ad ovest della città, ed è coronata, a nord, dalle bellissime colline di Hollywood e dalle montagne Santa Monica, le quali presentano un passo naturale, noto oggi sotto il nome di Passo Cahuenga.

La formazione geologica di Hollywood è assai antica. Attraverso la sua terra, per il Passo Cahuenga, i Mammut ed altri animali preistorici emigravano verso il sud. Per ragioni non ben definite centinaia di essi finirono sommersi nei pozzi Rancho la Brea, dove le loro ossa, preservate dal petrolio, si ritrovano nel XX° secolo, e precisamente nel 1906, anno in cui furono trasportate nel Museo di Storia, Scienza e Arte, situato nel Parco della Esposizione della Contea di Los Angeles. Secondo gli scienziati, molte di queste ossa appartengono all'era pleistocene o glaciale, cioè all'età geologica precedente l'attuale.

Altri scavi recenti nelle Contee di Los Angeles e di Santa Barbara, confermano la teoria di un'antichis-

sima vita umana e animale. Alcuni studiosi hanno anche dichiarato che la regione fu abitata, 25.000 anni fa, da una razza preistorica.

Il 3 agosto 1769 la spedizione Gaspar de Portola scoprì il Passo Cahuenga, nella prima spedizione per terra partita da S. Diego alla ricerca del Porto di Monterey, descritto dal Gen. Sebastian Viscaïno nel suo giornale di bordo, durante il famoso viaggio che fece a Monterey nel 1602-1603.

Era, questa, la « Spedizione Sacra » organizzata da Don José de Calvez, Ispettore Generale della nuova Spagna. Don José de Calvez e Padre Junipero Serra, appena allora nominato Presidente delle Missioni della nuova Spagna, s'incontrarono, il 31 ottobre 1768, a Santa Ana del Messico, e, sotto gli auspici del Vicerè Teodoro de Croix, concretarono la spedizione, il cui scopo doveva essere la costituzione di colonie nell'alta California, la tutela dalle incursioni straniere del territorio occupato, la fondazione delle Missioni e la conversione degli Indiani. La spedizione fu posta sotto il comando di Gaspar de Portola, in qualità di Governatore militare e civile, e del Padre Junipero Serra.

Dopo aver sopportato stenti indicibili, le quattro colonne della spedizione s'incontrarono sul luogo del S. Diego dove l'ultimo ad arrivare, il 1° luglio 1769, fu Portola. Lì il 16 luglio 1769 Padre Serra fondava la prima Missione dell'Alta California, che denominava appunto San Diego del Alcalá.

La spedizione, raggiunto il fiume di Los Angeles, lo chiamò « Porciuncula »; proseguendo nel viaggio, si imbatté in una sorgente nascosta da grandi alberi e da un'erba tenera e profumata, sorgente cui diede il nome di « Sorgente degli ontani di San Estevan ». Con l'andar degli anni questa sorgente fu chiamata « La Brea ».



La cartina "ufficiale" del mondo geografico concentrato in Hollywood e dintorni.



In questo modesto 'studio' Cecil B. de Mille girò nel 1910 la prima produzione di Hollywood: 'The Squaw Man'.

Animata dal desiderio di attraversare le montagne, la piccola spedizione raggiunse il Passo Cahuenga dove si fermò sei giorni, negli immediati dintorni dell'odierna Hollywood, accolta amichevolmente con ricchi doni dagli Indiani che ne festeggiarono l'arrivo uccidendo un'antilope. Il Padre Crespi, nel diario del viaggio, ha, fra l'altro, lasciato scritto: « Gli Indiani di questa località non portavano veste alcuna, come Adamo prima della sua caduta ».

Il Passo Cahuenga ha avuto una parte assai importante nella storia e nello sviluppo di Hollywood. Esso è oggi attraversato dalla strada n. 101 degli Stati Uniti, strada che trae inizio dal Boulevard Cahuenga, nel centro, cioè, della grande capitale mondiale del Cinema. La sua importanza è dimostrata anche dal fatto che costituisce, attraverso El Camino Real, la via del nord. Fu questo il cammino seguito dai Missionari e dagli Spagnoli per colonizzare la California, fondarvi Missioni, presidi militari e aprire la via alla civiltà.

Intanto le 22 Missioni prosperarono. Ad esse si aggiunsero circa venti concessioni che, nel periodo Spagnolo, lo Stato accordò ad ufficiali spagnoli in riposo, quale ricompensa per i servizi prestati. Una di queste concessioni fu il Rancho San Antonio, accordato a Don Antonio Lugo, rancho che copriva una vasta area da San Bernardino a Santa Monica.

Unica risorsa economica di queste immense terre era il bestiame, allevato per le pelli e il sego che venivano inviati a San Blas per mezzo dei medesimi vapori mercantili che toccavano regolarmente l'Alta California con i rifornimenti per i coloni; e durante lungo tempo questi vapori rappresentarono l'unica comunicazione della California con il resto del mondo civile. La vita si svolgeva in gran parte all'aperto; uomini e donne erano egualmente abili nel cavalcare, nel lancio del *lasso* e nel tiro, ciò che aveva fatto della caccia il passatempo generale e preferito.

La dominazione spagnola in California

durò poco più di mezzo secolo. Il Messico, intanto, nel 1821 si era ribellato alla Spagna e i vapori mercantili di San Blas avevano cessato, per alcuni anni dal 1810, di toccare le coste della California; nè più ripresero il loro traffico regolare. Gli stipendi pagati ai Missionari e ai soldati furono sospesi. Ciò fu causa di grandi disastri e portò un mutamento fondamentale nella vita dei coloni. Il commercio illecito con navi estere, in gran parte americane, sostituì il commercio svolto fino allora con le navi mercantili di San Blas, favorendo il movimento che doveva sfociare poi nell'occupazione americana.

L'11 aprile 1822, il Messico esigeva dal popolo della California il giuramento di fedeltà al nuovo Governo, mentre al tempo stesso lo invitava all'invio di una delegazione al Congresso Messicano.

Quella giornata si celebrò con funzioni religiose della Missione e nelle Cappelle, con salve di fucileria al forte, manifestazioni di gioia, musica e luminarie. Così ebbe fine la dominazione spagnola in California. Sotto la nuova repubblica s'introdussero molti mutamenti. Tra l'altro, nel 1825, fu approvata una legge di colonizzazione che autorizzava il Governo Messicano ad accordare concessioni di terre ai soldati che avevano combattuto nella guerra dell'indipendenza.

Con il dominio Messicano, le Missioni rapidamente declinarono, e tutta l'influenza acquistata dai Missionari non valse ad impedire, nel 1833, la secolarizzazione.

Fra i *ranchos* nella vallata a sud delle colline, che erano stati concessi dal Governo Messicano nel 1830, si trovava Las Cienegas Rodeo de las Aguas, tra Beverly e Los Feliz. All'ingresso di settentrione, presso la parte più alta del passo, sorgeva la Cappella di Cahuenga, che era il punto d'incontro dei Missionari provenienti da San Gabriel, Los Angeles e San Fernando. Nel portico di questa Cappella, sotto il suo tetto di tegole rosse, si svolse l'avvenimento storico che rese noto il nome di Hollywood: ivi, infatti, il generale John C. Fremont, Commissario Militare degli Stati Uniti, ricevette la resa del Generale Andreas Pico, Governatore Civile della California, e il 13 gennaio 1847 fu firmato il trattato, conosciuto sotto il nome di « Trattato di Cahuenga », che segnava la resa della California all'America. Oggi, un museo ne indica la località nei cui pressi è stata costruita un'Universal City, cioè l'insieme degli stabilimenti della Universal Motion Picture Corporation. Prima che si firmasse il trattato di pace, avvenne la scoperta dell'oro; il primo oro trovato in California, fu rinvenuto nel Rancho Don Ygnacio del Valle, e, in tutta la vallata del sud, causò un grande eccitamento. Si ignora con precisione la data di tale scoperta: alcuni ritengono essere avvenuta nel 1841, altri nel 1842. Il certo è che, da allora, dal Passo di Cahuenga, mèta in quegli anni torbidi e irrequieti di molte spedizioni in cerca di miniere aurifere, si è tratto oro per un valore oscillante dagli



Il primo 'bungalow' costruito per Mary Pickford.



Un angolo di Venezia ricostruito in California nel 1912.

So mila ai 100 mila dollari. Ma in pochi anni la miniera si esaurì ed oggi se ne sa pochissimo.

Poi la luna di altro oro, rinvenuto nel gennaio 1848 a nord del Paese, e precisamente nel Rancho di Johann Augustus Sutter nella vallata del fiume Sacramento, attirò nuova gente proveniente dalle terre confinanti o dal mare, frenetica di ricchezza.

Nel 1850 la California fu eretta a Stato, mentre il movimento inteso ad americanizzarla aumentava senza posa.

Nell'anno 1854, Don Tomas Urquides, dopo aver perduto il suo *rancho*, rivendicò un diritto sopra una terra supposta del Governo e vi costruì la Casa Urquides ad ovest della entrata meridionale del Passo Cahuenga. Questa Casa che, fino al 1923, era situata fra i magnifici alberi della Franklin Avenue, costituiva il centro sociale dei californiani dei dintorni. Vi si tenevano feste e trattenimenti, e a Natale vi si rappresentava *Los Pastores*, dramma tratto dalla vita di Cristo. Il fascino che questa sacra rappresentazione esercitava sugli spagnoli e sui messicani era così grande che essi accorrevano ad assistervi da miglia e miglia.

Ancora oggi, a poca distanza dalla antica casa storica Tomas Urquides si dà a Hollywood la rappresentazione *Los Pastores*, sotto il nuovo nome: *The Pilgrimage Play*. Soltanto nel 1860 gli americani incominciarono a stabilirsi a Hollywood. Il Governo degli Stati Uniti ne vendeva la terra a dollari 1,25 l'acero. Oggi, questa medesima terra, e in modo particolare quella dei *boulevards*, non si acquista a meno di 6.000 dollari il metro lineare. Gli Stati Uniti permisero agli ex-combattenti messicani come pure a stranieri provenienti da varie parti del mondo, a superstiti della guerra di Crimea, a Missionari delle isole Sandwich, di stanziarsi in parte di questi 160 acri di terreno.

Nel 1860 vi si stabilì il Maggiore Hancock che acquistò il Rancho La Brea. Poco dopo, però, gli si contestò il diritto di proprietà; e fu il Senatore Cornelius Cole, amico di Abraham Lincoln, che dopo la

sua elezione, avvenuta nel 1862, in occasione d'una visita nella California meridionale, s'interessò della cosa, prospettandola alla Corte Suprema.

L'Hancock ottenne piena soddisfazione e come risarcimento ricevette 500 acri di terreno, che ora fanno parte di Hollywood, e lì si ritirò nel 1881.

Alla comunità si aggiunse, dal Kansas, un pioniere, Horace Henderson Wilcox, con la sua bella moglie, Daeida Hartell Wilcox. Essi arrivarono nel 1883 e acquistarono un tratto di terra ai piedi delle colline, dove fabbricarono una bella casa e dissodarono un orto. Si può ben dire che fino al 1885, quello che è oggi il centro commerciale di Hollywood fu un vasto campo di cocomeri. Nel 1887-88 Wilcox stese il piano della città che comprendeva la zona attualmente inclusa fra Gower Street e Whitley, e fra Sunset Boulevard e Franklin Avenue.

Nell'anno 1888, Wilcox costituì un'impresa, con un capitale immobiliare, per la vendita dei terreni di Hollywood, e nella città stessa ideò e iniziò una comunità ideale: concesse aree fabbricabili alle Chiese, stabilì i luoghi dove dovevano sorgere parchi, disegnò la Biblioteca e il palazzo Municipale ecc., conquistandosi un predominio indiscusso. In tal modo il nome della comunità divenne in breve celebre nel mondo intero.

Sul nome « Hollywood » abbondano pareri discordi. Alcuni dicono che il Padre Junipero Serra, in uno dei suoi pellegrinaggi nel territorio della Missione, si fermasse, per dare un po' di riposo alla sua gamba ulcerata, all'ombra dei bei sicomori della zona, vi piantasse la Croce e vi dicesse la *Mass of the Holy Wood*, cioè la « Messa del Sacro Legno ». (Questo posto a traffico intenso è oggi dato dall'incrocio dei Boulevards Hollywood e Cahuenga).

La verità è che « Hollywood » è il nome dato alla città dai coniugi Wilcox. Le colline, site dietro il tratto di terra da essi comperato, erano ricoperte da ricche distese di agrifogli (Holly) con bacche rosse, molto simili agli agrifogli orientali. Essi ne notarono la rassomiglianza e parlando della loro casa o scrivendo agli amici dell'est, usavano il vocabolo « Hollywood » (da

Holly « agrifogli » e *wood* « bosco »; cioè: bosco di agrifogli).

Mentre il nome Hollywood si andava affermando, La Nopalera cadeva in oblio. Poco dopo, Wilcox e il Senatore Cole si disfecero di parte delle loro terre che vennero così a costituire la parte meridionale della città di Hollywood. In breve, la terra dei cacti, fra le mani d'intrapendenti colonizzatori, si trasformò in una serie di orti, di giardini fioriti e di case. Wilcox morì nel 1892 e la vedova tentò di portare a compimento la sua opera.

Le prime ferrovie elettriche si ebbero verso il 1902 e servirono a collegare Hollywood con Los Angeles e la spiaggia di Santa Monica; ma la vita commerciale vera e propria si iniziò nell'anno 1903 quando gli abitanti, in numero di appena 700, votarono la loro costituzione in comune autonomo di sesto ordine.

Sanford Rich fu il primo Sindaco eletto da un corpo di amministratori, e a lui successe George Dunlop. Sette anni passarono. Poi, a causa del rapido aumento della popolazione e della scarsità dell'acqua, il 7 febbraio del 1910 Hollywood denunciava il trattato di autonomia del 1903, e i suoi 10.000 abitanti votavano l'unione con Los Angeles.

L'industria cinematografica locale ebbe inizio nel 1911. Il primo teatro di posa fu costruito fra Sunset e Vine Street, e le prime prese d'interni vennero eseguite da Will e David Horsley di New Jersey, nell'ottobre del 1911, nel vecchio granaio Blondeau. Il primo film ivi realizzato fu *The Law of the Range*, diretto da Jahney, su scenario di Alexandra Philips Jahney. Qualche tempo dopo Jesse L. Lasky e i suoi soci acquistarono la zona e vi costruirono il primo vero teatro di posa di Hollywood. La fama del clima mite e della ricchezza di sole, così necessario a quei tempi alla realizzazione dei films, congiunta alla meravigliosa bellezza naturale della California del sud, non tardò ad attrarre numerosi altri produttori. E così l'industria cinematografica divenne la più importante industria locale e fu quella che diffuse il nome di Hollywood nel mondo intero.

R. ELIZABETH RIECE



Regista, attori e operatore 1910 alle prese con lo scenario: tutto molto alla buona, come si vede.

La Bertini prima diva



C'ERA un tempo in cui i film italiani di Los Angeles avevano meno successo. Oggi, Molte delle lettere che attualmente arrivano, erano indirizzate, vent'anni or sono, alla Signorina Francesca Bertini, Roma. Venivano da tutto il mondo, persino dall'Estremo Oriente, e Francesca Bertini non si degnava nemmeno di aprirle. Nel cinema da poco nato, le stelle si sentivano in obbligo di conservare il sussiego delle grandi attrici di prosa, del tempo in cui i fedeli staccavano i cavalli dal *coupé*. La piccola Francesca ignorava i segreti degli uffici stampa sistematici e taylorizzati: il tributo d'amore del pubblico non si convertiva ancora per lei in una tirannide. E tuttavia ella riuscì a disegnare, con sensazionale anticipo sui tempi, il destino di una stella, di tutte le stelle.

Vogliamo raccontare la sua storia ai giovani che non sono arrivati in tempo a vederla; e rievocarla a coloro che, in NELLY LA GIGOLETTE, hanno per primi sperimentato la corrente di amore collettivo che unisce le platee alle grandi apparizioni dello schermo.

Non c'è vero successo senza fondamento di intelligenza. Proprio negli anni in cui il cinema era tipicamente la parata esibizionistica dei senza-cervello, Francesca Bertini dimostrava in quell'arte, che non era stata ancora attribuita ad una decima musa, la costruzione di un 'successo' a base di verità e d'intelligenza; dimostrava una vocazione infallibile e precisa; dimostrava che sempre, il *quid* comunemente chiamato fortuna, na-

sce dall'incontro di un talento con un destino.

Nata per caso a Firenze, questa napoletanissima ragazza trascorse a Napoli l'infanzia, figlia adottiva di un certo Vitiello. Si chiamava Elena, prima che una inspiegabile fantasia le suggerisse di ribattezzarsi Francesca. Si chiamava ancora Elena quando la madre, donna di teatro, la introdusse in una compagnia dialettale napoletana. Che aveva potuto vedere la piccola Elena coi suoi grandi, sgranati occhi di bimba? Certamente una vita pittoresca e gaia, familiare e tragica, ch'era stata insieme fonte d'ispirazione di una già illustre letteratura dialettale (poesia e teatro), ed uno dei principali spunti, anche polemici, del movimento verista. Quello che c'era in lei di istinto assorbiva aspetti, atteggiamenti, gesti da trasmettere all'attrice futura.

Ad esplorare la crisalide in questa sua prima stagione, si intravede una specie di dramma. Una oscura vocazione teatrale, una decisione d'arrivare covata a denti stretti, una insofferenza della vita grama contraddetta dalla impossibilità di diventare mai attrice: Elena Vitiello aveva una sgradevole voce di gola. Se non fosse stata destinata a diventare Francesca Bertini, forse avrebbe incontrato il cinema o troppo presto o troppo tardi; in ogni caso, non a quel momento giusto, fatale, che le permise di convertire le proprie insufficienze di commediante, nelle virtù di un tipo ancora inedito di attrice.

Quando a Roma, per un normale desiderio di agi, per una specie di volontà di potenza che mascherava (forse anche a lei medesima) la volontà del successo, ella cercò delle particine di prima attrice giovane alla 'Pathé' di Falena, che cosa si nascondeva sotto il suo gesto forse timido, forse eccessivo di debuttante? Senza dubbio la prepotenza della diva cui erano commessi la missione di portare il cinema italiano ai sommi fastigi, e il triste incarico di iniziarne la crisi. Una aura c'era già, senza dubbio, intorno a lei, quella specie di vento di scandalo che pare inseparabile da tutti i grandi trionfi scenici: scritturata da un produttore che stava fondando una nuova casa editrice, venne provvisoriamente chiesta in prestito dal proprietario della 'Caesar' (oh! gran bontà dei produttori antichi!) il quale, naturalmente, si guardò bene dal restituirla. Di qui un processo lungo e clamoroso. Fu a questo punto che, fiancheggiata da un produttore, ella sentì la ineluttabilità della propria ascesa, la possibilità di tutte le ambizioni. I successi si seguivano l'uno all'altro: accanto a Collo, a Serena e a Ghione, ella passava da DON PIETRO CARUSO a SANGUE BLEU e ad ASSUNTA SPINA, e nell'interpretare quest'ultima era assistita nientemeno che da Salvatore Di Giacomo. Quel personaggio di donna sfregiata e appassionata, il modo di mettere lo scialle, l'ambiente e il panorama napoletano: poi lo stratio, quasi indecifra-

bile prestigio d'una figura gracile, dal capo leggermente sproporzionato, dai capelli proverbialmente corvini e dagli occhi pieni di lampi, le fecero presto varcare i confini come tipo d'una bellezza meridionale e polaresca.

Chi fermava più questa attrice? NELLY LA GIGOLETTE, MALLA, PROCESSO CLEMENCEAU: tutto il mondo reclamava i film della Bertini e il produttore ideò di associare il nome magnetico della stella a quello dei più divulgati autori scenici. La 'grande produzione teatrale', come dicevano i manifesti di allora: SIGNORA DALLE CAMELIE, TOSCA, ODETTE, FELORA.

La piccola borghese non poteva certo sentire una precisa differenza tra la diva e la donna padrona della vita. Non lavorava, nè esercitava un'arte: regnava. Così nel suo teatro, come nella vita. Era lei che imponeva la scelta dei soggetti e degli attori; che faceva e sovvertiva gli ordini del giorno; che andava in sala di proiezione a sforbiciare e mutilare i pezzi girati il giorno innanzi, quando non le paressero abbastanza lusinghieri. Il vestito nuovo, portatole dalla sarta, doveva ineluttabilmente essere girato nella scena del giorno successivo, e tanto peggio per la scena se non l'avesse comportato: si modificava il soggetto. Ma a metà del pomeriggio veniva il *five o' clock* delle cinque (*sic*), e 'donna' Francesca Bertini, che era una signora, anzi una regina, doveva andare nei grandi alberghi a prendere il the con le dame e tra le dame. La regola non pativa eccezione: non c'era programma di lavorazio-



In 'Odette' (1915).

ne che tenesse. Inflexibile anche con se stessa, aveva intuito quanto costi la gloria e il successo, e rinunciava all'amore di corteggiatori anche illustri, per conservarsi, chissà, magari ad un vero blasone.

I film della Bertini si vendevano 'a scatola chiusa'. E funzionavano da capi gruppo: cioè, nel noleggiare, trascinarono con sé, come taglia obbligatoria, anche la produzione minore e di scarto. Il fenomeno di infatuazione industriale, spettacolistica e mondana stava diventando, nel suo campo, gigantesco. Perfino l'arbitra Parigi di quegli anni si era commossa: lanciava cappelli alla Bertini, mantelli alla Bertini, pettinature alla Bertini. Causa od effetto, la Bertini era amata nella donna passionale, assoluta, straziante allora di moda.

Pure, questa donna dai mille trionfi nutriveva ancora, inesaudito, un piccolo sogno borghese: avere un villino suo, di sua proprietà, in uno di quei quartieri eleganti della capitale per cui erano passati i cavalli di Andrea Sperelli e le carrozze di Elena Muti. Per soddisfarla, il produttore lanciò un titolo: I SETTE PECCATI CAPITALI. Si trattava di mostrare la Bertini in una corona di sette film, attraverso la gamma di tutte le passioni. Sul puro annuncio le vendite fecero ressa. Si doveva produrre a tempo di record e la Bertini non venne meno. Ebbe, finalmente, il villino: nell'anticamera due solenni leggi del Rinascimento accoglievano il visitatore con un Dante ed un Ariosto solennemente squadernati. Ma venne anche il primo fiasco: molti degli acquirenti si astennero perfino dal proiettare alcuni degli episodi, pur comprati e pagati.

La fuga nella malattia si conosceva anche prima della psicanalisi. Davanti alla clamorosa smentita, che la coglieva a tradimento, alla Bertini non rimaneva che la nevrastenia. Qui veramente la curva della sua vita s'inflette, si fa più morbida. In una stazione di cura, la grande passionale dello schermo, diventò finalmente la protagonista della propria vita. L'amore: la dominatrice diventa dominata. Per una fatale coincidenza, questa conversione si produrrà anche nel suo modo di essere attrice.

Un giorno, durante quel periodo di riposo, le accadde di passare accanto ad un teatro della 'Caesar', dove un regista venuto da Torino, il Roberti, stava girando i primi film di Vera Vergani, con metodi ancora ignoti alla Bertini. Torino in quegli anni voleva dire, cinematograficamente, soprattutto la 'Itala Film', dove il Pastrone aveva introdotto, fin dal '14 e da CABIRIA, i carrelli, la luce artificiale per realizzare effetti atmosferici, un logico e funzionale uso dei primi piani. Voleva dire altresì un più serrato ed organico sistema di lavorazione. Trasportate di punto in bianco a Roma, quelle novità presentavano anche certi aspetti pittoreschi di improvvisazione. Per esempio, i 'padelloni' per ottenere gli 'effetti', venivano rimediati con degli imbusti da vino, in fondo ai quali si sistemavano alla meglio due carboni a incandescenza. La Bertini si interessò a questa lavorazione e chiese di sperimentare il nuovo regista. Si girò ANIMA ALLEGRA dei fratelli Quintero.

Per la prima posa della signorina Bertini il regista aveva messo all'ordine del giorno. *vestito da viaggio per lungo percorso in auto scoperta*. Di primo mattino il Roberti stava lavorando con altri attori, quando ad un tratto si sentì una tromba di automobili. Come per incanto, tutto il personale scomparve dal teatro. In massa era accorso al cancello: dove, schierato su due ali, inchinava l'entrata della signorina Bertini. La quale giungeva sotto l'ombra di un larghissimo cappello, straordinariamente inopportuno per quella lunga corsa in auto scoperta, provvista dalla lavorazione. Il regista si rifiutò di girare e la scena fu rinviata all'indomani. Era la prima volta che si osava tanto con Francesca Bertini.

La disciplina nuova ottenne una ripresa di successo. Disciplina, s'intende, fino ad un certo punto: le esigenze della Bertini, per esempio, in fatto di vesti, non erano mutate; per ogni scena ella pretendeva di indossare un abito nuovo; e, una volta che si trovò ad avere esaurito il guardaroba, rapidamente, con gioia fanciullesca, prese un pezzo di seta ed alcuni lembi di pelliccia e se ne fece una specie di veste puntata con gli spilli; ma così posticcia, così difficile a portarsi, che l'operatore fu costretto alle più incredibili acrobazie, affinché la vanità della diva non si convertisse in un buffo disastro.

Oramai la sua esperienza scenica aveva raggiunto il massimo di maturità e di scaltrezza: abilissima ed esclusiva, non ostante ogni sorveglianza del regista, sapeva sempre campeggiare, prendersi tutta la luce del quadro a scapito dei compagni. Malgrado le pose statuarie in cui aveva cristallizzato il suo gioco, rendendolo pesante e convenzionale nelle scene più statiche, quando venivano i momenti di rapida azione, sapeva scattare con quella esuberanza meridionale, che la grande scuola scenica di Adelina Magagnetti le aveva insegnato a far valere. Tutto riprendeva vita.

Per questo, ella era unica, pur tra la corona

d'altre stelle che venivano via via accendendosi d'intorno: Lyda Borelli, Diana Karenne, Soava Gallone. La Bertini ignorava rivali e compagne. Pensava e dichiarava che nessuno avrebbe potuto spodestarla. Fu l'amore, invece, che le costò il trono. La popolana dal gran cuore (o la donna che vedeva finalmente coronato il suo snobismo) vinse anche l'ambizione esclusiva dell'artista. Col 1919 venne il grande contratto, forse il primo del mondo di questa entità: due milioni per otto film da girarsi in un anno. Ma il criterio di produzione era ormai mutato. La Bertini si serviva, ormai, delle sue vecchie qualità dispotiche, solo per seguire il suo amore. Se doveva passare un mese al mare col suo fidanzato, le s'improvvisava un qualunque soggetto di spiaggia, tanto per fare un film di più, per avere ancora una Bertini. Mai l'attrice di qualche anno prima avrebbe risposto, come ella faceva in quei giorni: — Per me la cinematografia è morta! Io entro di là, (e indicava una delle porte del teatro), esco da quell'altra parte, ed il film è fatto. E quando il film è fatto, non cerco altro —.

Viva e caustica come sempre, guardava ormai dall'alto il mondo della sua arte. Un giorno Febo Mari, che girava un suo film, doveva ottenere da lei una scena di pianto. Non riuscendovi con alcun altro mezzo, tentò con l'esempio personale: appartatosi in un angolo, si concentrò per un minuto, dopo di che grossi lagrimoni gocciavano sul pavimento. Poi, rivoltosi all'insensibile attrice: — Vede come si fa? E lei che prende due milioni non sa nemmeno piangere? — E la Bertini ai compagni: — Poveretto! piange perchè i due milioni, lui, non li guadagnerà mai! —

Nell'agosto del 1921 si dette l'ultimo giro di manovella alla FANCIULLA DI AMALFI. Nel settembre ella sposò. Aveva quattro milioni liquidi e diventava contessa. Nella magnifica villa presso Firenze, comprata per la nuova vita, finì il romanzo della grande Bertini.



'Diana l'affascinatrice' (1914).



'Assunta Spina' (1915).

IL CINEMA ARTE e gli artisti delle altre arti



A cinque artisti italiani di alta fama: a un poeta, a un pittore, a uno scultore, a un architetto, a un musicista, abbiamo chiesto: «Come vedete il cinematografo in rapporto alla vostra arte? Vi ha dato lo schermo qualche suggestione od esperienza, utili al vostro lavoro? Cosa pensate, in generale, del cinema? Frequentate le sale di proiezione?». Le prime delle risposte che pubblichiamo è di

UNO SCULTORE

S. E. ROMANO ROMANELLI

Accademico d'Italia

Sono un frequentatore delle sale di proiezione; ma lo schermo non ha mai dato ispirazione alla mia scultura, perchè l'ispirazione derivante dal Cinema è dinamica mentre io ho sempre lottato per la statica. Cercare il dinamismo nella scultura è un'utopia inutile. Però il Cinema ha avuto ed ha su di me un effetto importante giacchè mi fa vedere regioni, tipi, modi di vivere sconosciuti che una descrizione, anche di genio, non può far comprendere.

Anche la traslazione sullo schermo di capolavori della letteratura è interessante e utile. Il Cinema esercita un'influenza più vasta che non la letteratura stessa; ed è un peccato che molta della produzione abbia per argomento cose o fatti banali, mediocri, e, nel loro fondo, immorali; o che rivelano un tenore di vita basso e volgare.

L'effetto moralizzante del Cinema potrebbe essere immenso se i responsabili della produzione scartassero inesorabilmente i film dannosi.

PRATICA DEL TRUCCAGGIO

PRIMA REGOLA: la truccatura (salvo rare eccezioni, tipo 'Frankenstein' o 'Dr. Jeckill') non è una maschera. L'arte del truccaggio consiste, anzi, nell'abilità, nella finezza, nella lievezza di tocco con cui i cosmetici vengono applicati, per modo che l'espressione di un viso conservi tutta la sua naturalezza.

Alcuni attori preferiscono truccarsi da sé, mentre altri ricorrono all'opera dello specialista. Il quale deve, anzitutto, avere l'esatta conoscenza dello scenario o del film, per essere in grado di affermare lo spirito delle varie parti e di rendersi conto del modo come i personaggi debbono apparire sullo schermo. Qualora il volto dell'attore corrisponda naturalmente alla parte, il truccaggio che gli si applica è dei più semplici, giacchè si riduce a metterne in evidenza i lineamenti, mediante l'applicazione del tono fondamentale, che deve poi nascondere le macchie dell'epidermide, e conferire il colorito fotografico appropriato.

Quando invece quel viso non possenga tutti i requisiti necessari, allora l'arte del truccaggio può supplire alle manchevolezze fisiche dando all'interprete l'apparenza desiderata. Il naso può essere troppo lungo o di una forma tale da non consentire un bel profilo; gli occhi troppo piccoli, o troppo distanti l'uno dall'altro; la bocca brutta o appassita: ed è evidente che, ove l'attore o l'attrice debbano apparire belli, sono indispensabili al truccatore alcune nozioni sulle perfette proporzioni facciali.

Nè meno indispensabile gli è di conoscere l'influenza che l'illuminazione, le emulsioni ed i filtri esercitano sui risultati fotografici di un truccaggio. Per fare un esempio: con i filtri rossi il volto umano appare d'un bianco gessoso e richiede quindi un truccaggio più scuro. Il contrario succede con l'uso dei filtri azzurro-verdi: il viso degli attori risulta più scuro ed esige un truccaggio più chiaro. Per gli effetti notturni, nei quali si usa la luce naturale o l'abituale illuminazione dei teatri di posa, si posseggono attualmente filtri che non richiedono modificazioni del truccaggio usuale. Solo quando si vuole che tali effetti risultino più accentuati e che ad essi facciano contrasto i visi degli attori, è necessario far uso di un truccaggio più chiaro ed aumentare il contrasto del belletto e delle ombre mediante una successiva applicazione più scura. Per certi effetti particolari, di notte nebbiosa, esiste un filtro speciale (il 56) che basta da solo ad attenuare il truccaggio solito, il quale non deve pertanto subire modificazioni.

Accanto a questa esperienza tecnica, il truccatore deve possedere uno squisito intuito psicologico ed una sicura conoscenza delle fisionomie umane. Egli è un osservatore acuto, sa che vi sono espressioni caratteristiche che identificano i vari tipi, ed è in grado di usare i suoi cosmetici con l'abilità sufficiente a che il tipo stolido sia distinto da quello sensuale, una natura rozza da un'altra fine e sensitiva.

Quali effetti produce un truccaggio appropriato? Definisce e caratterizza ogni lineamento, dà espressione agli occhi, al naso, alla bocca, in guisa che la faccia appaia nelle migliori condizioni e possa esser fotografata nel modo più preciso ed efficace.

Il grado di 'civiltà' a cui è giunta una determinata produzione cinematografica si può misurare con una semplice visita ad un teatro, durante le ore di riposo degli attori. Se si veda aggirarsi una folla attonita e stralunata dai rigidi e rossi mascheroni, come di cera, si è senz'altro autorizzati a concludere che le opere prodotte in quel teatro saranno ancora ad un livello 'provinciale'. Un buon truccatore, anche a non volerne sopravvalutare l'opera, è quello che stabilisce le 'belle maniere' ed anche un po' la 'classe' di una data produzione.

PER ABBONARSI 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,

C I N E M A

ITALIA	per un anno	L. 40
	per un semestre	L. 22
ESTERO	per un anno	L. 60
	per un semestre	L. 35

Per ricevere la rivista in busta cartoncata anziché in rotolo, occorre aggiungere per l'Italia L. 3 (abb. annuale) o L. 50 (semestrale), e per l'estero, rispettivamente L. 10 o L. 5. Abbonamenti a L. 43 per un anno e a L. 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.

L'ABBONAMENTO ANNUO (24 FASCICOLI) PUÒ DECORRERE DA QUALUNQUE NUMERO



ANGELI SENZA PARADISO, un film che i noleggiatori non ritenevano abbastanza commerciale per il successo di cassetta.

dividuo isolato e troppo accosto alla sua materia per poterla guardare dal di fuori, e la mentalità di un milione di persone che osservano l'opera da estranei, con un unico pensiero risultante dal pensiero di tutte le classi sociali, di tutti gli strati di folla.

Il cervello del pubblico è infinitamente superiore, per intelligenza, per sensibilità, per comprensione, per cultura cinematografica, a quello del produttore cinematografico. Che il più delle volte non va al cinematografo se non per vedere i suoi film o per vedere quelli di qualche diretto concorrente: mentre il pubblico si è nutrito di centinaia di film, si è 'fatto l'occhio' con numerosissime opere di ogni genere, di ogni levatura e di ogni valore: là dove il produttore, o il noleggiatore, tutto assorto nella contemplazione di un film, non vede che il meccanismo del film stesso e lo considera in sé e per sé, il pubblico stabilisce automaticamente raffronti, rileva banalità, sente (perché questa è la maggiore qualità di un pubblico vero e proprio, una percezione moltiplicata da un individuo ai mille individui riuniti nella sala) tutto quello che nel film non va e non ha ragioni d'essere.

Come, d'altro canto, intuisce, sempre per la sua percezione esasperata, quei valori umani o estetici che al produttore o al noleggiatore che guarda il film da un punto di vista individualistico, erano pienamente sfuggiti.

C'è un fenomeno che ogni cineasta intelligente conosce e che basta da solo a spiegare tutto.

Voi avete veduto un film in visione privata, in una saletta di casa di produzione o di stabilimento di posa: eravate in due o tre a vederlo, e ne siete usciti soddisfatti e sereni. Il film va bene, non c'è nulla da cambiare o poca cosa. Poi, la sera della prima in pubblico, tornate a rivedere il film insieme alla massa degli spettatori: ed ecco che ad un tratto, come se vedeste un'opera nuova, il film ha cambiato aspetto. È lo stesso che avevate veduto in sala di proiezione, senza dubbio; anzi sono state apporgete quelle leggere modifiche che vi sembravano necessarie per renderlo più adatto agli spettatori. Ma non è più quel film che vi sembrava andar così bene. Ecco: questo pezzo è troppo lungo, questa scena è falsa, questa battuta è ridicola, qui c'è una beccata sicura. E la beccata arriva. Qui il pubblico si annoia: e il pubblico si annoia. Questa inquadratura, invece, che voi non avevate osservata, piace: lo sentite un attimo prima che l'inquadratura arrivi, come per una percezione superiore acquisita improvvisamente. E l'inquadratura piace davvero. Insomma, voi avete acquistato improvvisamente una sensibilità nuova e più alta, una percezione più precisa di ogni metro del film.

Da che cosa è derivato questo affinarsi della vostra sensibilità? Da quale fonte ignota vi è giunta una così piena capacità di inten-

LA MENTALITÀ dei produttori cinematografici italiani è mutata in questi ultimi anni. Opera dei dirigenti che hanno voluto trasformarla, nobilitarla, elevarla: merito anche dei produttori stessi che, in taluni casi almeno, hanno saputo adeguarsi ai tempi nuovi.

Tuttavia qualcosa è rimasta, in alcuni, della vecchia mentalità: certe idee che nessun lavacro rigeneratore è riuscito a cancellare fino ad ora. Esempio tipico, il concetto di 'commercialità'. Non in quel senso sano e realistico che è fondamento d'ogni industria, ma in un senso minuto, in un modo spicciolo. È il grido dei venditori di strada: 'aiutate il piccolo commercio'.

Si verificano, in ordine a questo concetto della commercialità, fenomeni stranissimi. Un produttore sceglie un soggetto: vi accorgete che è banale, insipido, privo di qualità cinematografiche, e glielo dite. Con un'aria da esperto il produttore risponde sicuro: «Ma questo è un soggetto commerciale. Io so bene quello che vuole il pubblico. Verrà fuori un film che andrà come il pane». È una convinzione assoluta: non c'è altro da fare che stare a vedere.

Il produttore realizza il suo soggetto. Poi, prendendovi sotto braccio e strizzandovi l'occhio, con l'aria di darvi una lezione confidenziale, vi assicura: «Vedrò che film! Non sarà artistico, d'accordo, ma in quanto a far cassetta! Roba che il pubblico la beve come acqua!...».

Finalmente il film esce. E il pubblico non mangia di quel pane e non beve di quel-

l'acqua. Fischia e diserta la sala. Allora se vi capita d'incontrare il produttore, eccolo domandarvi, a voi, con aria disperata, come se gli avessero fatto un torto, ma che un torto!, un tradimento addirittura: «Ma insomma! ma che vuole il pubblico?...». Non cercate di spiegargli che è lui che ve lo deve dire, lui che «sapeva quello che vuole il pubblico». Ci litighereste senza sugo: tanto al prossimo soggetto 'commerciale' che gli capiterà fra mano ricomincerà.

Naturalmente il fenomeno non è limitato alla classe dei produttori: anche i noleggiatori sanno 'quello che vuole il pubblico'. Ne volete una prova? Molti noleggiatori rifiutarono ostinatamente per parecchio tempo due film che, secondo loro, non 'andavano al pubblico'. Questi due film si chiamavano LA GRANDE PARATA e ANGELI SENZA PARADISO. Due fra le più alte medie di incassi che siano state realizzate in Italia.

I produttori, i noleggiatori, il mondo cinematografico infine, s'è fatto del pubblico un'idea tutta falsa e tutta di maniera: che non corrisponde alla realtà se non in taluni casi sporadici che non possono far legge. L'errore fondamentale consiste forse in questo: credono di esser pubblico essi stessi e misurano il pubblico alla stregua del loro modo di sentire e di capire la cinematografia. Prestano alla massa degli spettatori i loro sentimenti ed il loro modo di vedere: credono che quello che li diverte e li interessa debba divertire ed interessare tutti.

Non riescono a capire la enorme sproporzione che esiste fra la mentalità di un in-



LA GRANDE PARATA, un altro film che ebbe un immenso successo, contrariamente al parere di molti ostinati noleggiatori, i quali lo rifiutarono per parecchio tempo.

dere quello che veramente il pubblico intenderà, se non dal contatto diretto con la massa degli spettatori, se non da questa misteriosa corrente che si determina tra la folla che in una sala cinematografica assiste ad uno spettacolo cinematografico e che rende le sensazioni comuni alla grande massa?

Charlot presenta i suoi film nuovi in una saletta qualunque di periferia e si siede in mezzo a vederli e a giudicarli: dicono che sia per ascoltare quello che il pubblico dice e per giudicarne le reazioni. Io credo che sia, invece, per mettersi all'unisono con la corrente magnetica del pubblico e poter giudicare a sua volta, egli stesso, il suo film come spettatore. Ma Charlot e il pubblico si intendono: è stato il pubblico ad inventare Charlot, questo comico che il produttore Mac Sennett voleva protestare perchè lo trovava poco divertente. Pure Charlot stesso ha bisogno di questo contatto con la 'sala' per intendere appieno il suo film.

Da tutto questo potrebbe derivare una conclusione pericolosa e falsa: bisogna fare soltanto quei film che il pubblico accetterà. La conclusione vera, sana e logica è invece un'altra: bisogna fare qualunque film, qualunque soggetto, ma *in modo che il pubblico possa accettarlo*. E questa accettazione non deriva affatto, come il produttore sembra pensare, da certe qualità del soggetto, tutte esteriori al fattore cinematogra-

fico, ma da certe altre qualità del soggetto stesso, tutte cinematografiche, tutte in funzione della sua traduzione sullo schermo. Con questo non si vuol affermare che il pubblico abbia sempre ragione e che il suo gusto abbia valore definitivo: tutt'altro. Abbiamo vedute e vediamo ancora oggi il pubblico accettare con gioia opere che sdegnano chi abbia della cinematografia un concetto differente da quello dello spettacolo da fiera. Ma non sarà il film commerciale a fargli cambiar gusto: sarà soltanto il film intelligente che abbia in sé quei caratteri adatti a farlo piacere alle folle pur mantenendolo in un clima d'arte. Rieducare il pubblico guastato dal film di 'cassetta', significa proprio dargli dei film commerciali in senso ben differente da quello oggi ancora in voga. Dargli dei film che ne soddisfino i sensi più nobili, invece che i sensi più volgari, che ne esaltino le qualità più alte, invece che vellicarne gli istinti più bassi. E che riconducano negli spettatori lo sperduto senso della dignità dell'arte cinematografica. L'opera così intesa non sarà soltanto un'opera d'arte ma avrà anche un valore finanziario non indifferente: farà 'cassetta' molto più che non ne facciano quei film costruiti soltanto per gli eventuali utili.

Ma per ottenere questo bisogna pensare che il pubblico non 'legge' il soggetto: lo deve

leggere sullo schermo. Bisogna pensare che il pubblico non è sentimentale o romantico o cinico, ma è tutto questo ed altro ancora in una volta sola. Soprattutto bisogna pensare che il pubblico è composto di uomini e quindi è umano: tutto ciò che è umano, nel più lato senso della parola, sarà accettato, tutto ciò che è falso, anche con un vivo desiderio di essere umano, sarà scartato. Quindi la 'maniera', il sentimentalismo oleografico, il voluto e l'arbitrario non trovano grazia presso il pubblico: tanto più nella maniera e nel voluto si è cercato di raggiungere l'effetto tanto meno questo effetto è raggiunto per gli spettatori. Condanna, questa, assoluta e irrimediabile, di quasi tutti i film strettamente 'commerciali'.

Nessuna delle considerazioni suesposte chiude le porte al film d'arte. Ecco la cosa importante. Il pubblico può accettare il film d'arte molto più e molto meglio del film commerciale: a condizione che sia arte vera e non un surrogato che sa di cicoria lontano un miglio.

Ma se il produttore di cui si è parlato all'inizio leggerà questo articolo sapete come lo concluderà per conto suo? « Queste son tutte storie! Lo so io quello che vuole il pubblico ». E farà un altro film 'commerciale', che il pubblico fischierà tranquillamente.

JACOPO COMIN

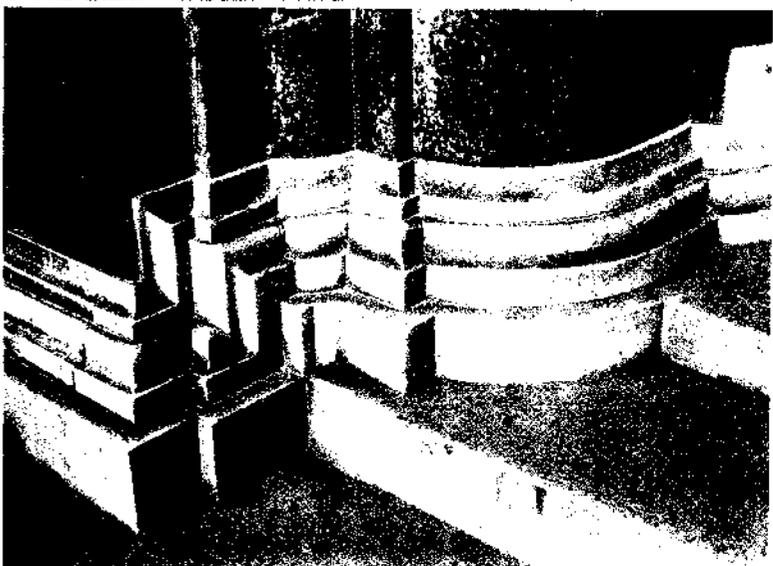
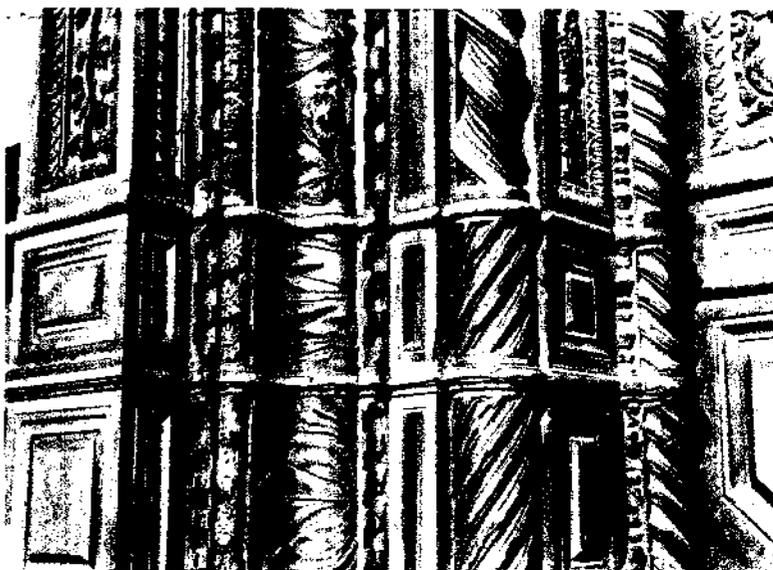
CINEMATOGRAFANDO LE OPERE D'ARTE

A DIFFERENZA della fotografia fissa, il cinema permette di studiare le opere plastiche ed architettoniche con uno sguardo mobile che raggiunga gradualmente, per modulati passaggi, tutti i possibili punti di vista. Bisogna tuttavia tener presente che, in una cinematografia del genere, il rapporto fra l'oggetto e la macchina da presa è contrario a quello che generalmente sussiste negli altri documentari. Di solito, è l'oggetto che si muove, sicchè l'immagine risulta abbastanza animata, anche se la macchina rimanga ferma. Nel nostro caso invece, trattandosi di oggetti immobili, il movimento dev'essere creato tutto dalla macchina. E se cinematograficamente questo può sembrare un paradosso, si pensi che anche nella realtà l'osservatore di un'opera d'arte deve continuamente spostarsi. La macchina da presa avrà appunto il compito di imitare, o suggerire, questi spostamenti.

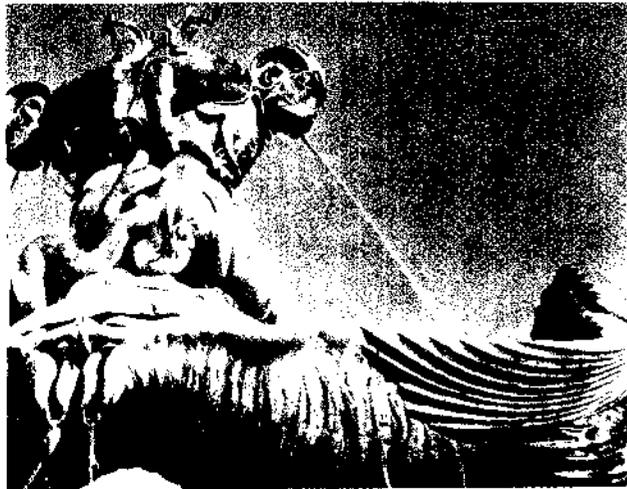
La maggiore difficoltà del documentario che volevo girare a Firenze, consisteva nel fatto che i movimenti a carrello della macchina dovevano essere eseguiti con precisione forse ancora più esatta di quella richiesta per i film ordinari. Chi voglia svegliare le opere d'arte dalla loro eterna serenità, dovrà prestar loro un moto convenientemente calmo e tranquillo. Come era possibile di giungervi con i mezzi modesti a disposizione di un documentario? Sarebbe occorso uno di quei complicati carrelli che si adoperano soprattutto in America. Ma un tale dispositivo, quand'anche si fosse trovato alla mia portata, non avrebbe più risposto ai miei particolari scopi. Come avrei potuto infatti adoperarlo, con le debite avvertenze tecniche, in una piazza frequentata? Come sarei riuscito a far girare un mobile così ingombrante nelle sale spesso assai ristrette dei musei? Si trattava dunque di escogitare un piccolo carrello leggero e ben maneggevole.

L'unica soluzione era di metter direttamente su ruote il treppiede della macchina. Feci dunque collegare le gambe di quest'ultimo con stanghe di ferro, che lo rendevano rigido, e munii quindi le punte delle gambe d'uno speciale dispositivo che permetteva di innestarvi i mozzi delle ruote. M'abbisognarono naturalmente ruote pneumatiche, come nei grandi carrelli: ne scelsi un tipo da biciclette per bambini, di circa 30 cm. di diametro. Due di esse erano rigidamente collegate mediante un'asse, mentre la terza rimaneva libera e funzionava da timone. Un tal dispositivo, utilissimo negli 'interni', non si prestava alle prese in strada a causa della sua insufficiente elasticità. Per queste dovetti ricorrere ad un'automobile in movimento. Senonchè carrellino ed automobile imprimevano alla macchina forti e continue scosse, che cercavo di compensare accelerando la cadenza di presa a 30-40 fotogrammi al secondo. Per evitare poi l'effetto di rallentamento che ne risultava, mi era necessario di rendere più veloce il movimento del veicolo che portava la macchina. Un mezzo molto semplice permise di riprendere con efficacia una celebre opera di scultura: il *Machiavelli* di Palazzo Vecchio. Trattandosi di un busto, era possibile di far eseguire gli spostamenti desiderati dall'oggetto medesimo, prendendo come asse del movimento rotatorio il punto estremo di una delle larghe spalle. All'inizio della scena il profilo del volto appare in dimensioni abbastanza piccole nell'angolo basso del quadro. Man mano poi che esso gira verso la posizione frontale, la testa si avvicina e diventa gigantesca ricompiendo lo schermo intero. Il movimento raggiunto in questa maniera risulta assai impressionante ed adeguato al carattere del personaggio.

A volte, per animare l'immagine, basta muovere la sorgente di luce. Feci un tentativo del genere con la testa della *Notte* di Michelangelo. Al principio della presa, il capo era investito da una illuminazione dal basso; in seguito la luce ascendeva lentamente, finchè i tratti del viso sparivano nelle ombre sem-

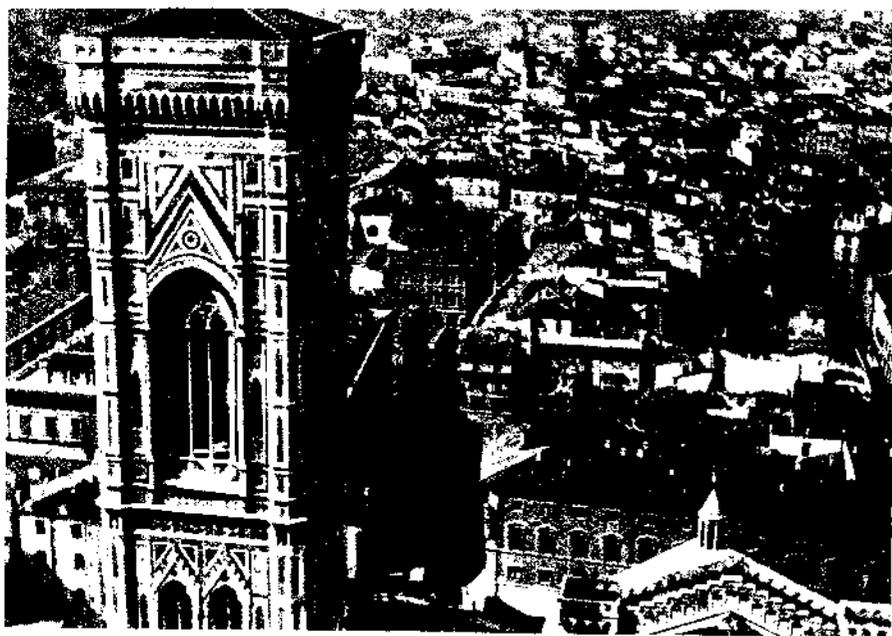


Sorprese d'una semplice panoramica verticale che scopre successivamente i vari dettagli della porta del Duomo di Firenze.



La macchina si avvicina ed ecco che appare come una visione terrificante la
grottesca e suggestiva testa del mostro. (Fontana di Pietro Tacca, nella Piazza
SS. Annunziata di Firenze).





pre più profonde. (La lampada era stata applicata all'estremità di un lungo bastone che permetteva di spostarla comodamente). Michelangelo, facendo piovere la luce dall'alto nella Cappella Medicea, ha deliberatamente messo in ombra il viso reclino della « Notte ». A questo effetto, la nostra presa non giunge che negli ultimi metri; mentre i precedenti mostrano in piena luce la bellezza del viso, e accentuano invece l'intimo dinamismo dell'opera, mediante il passaggio dalla luce all'ombra.

Ho già detto che le 'carrellate' degli esterni vennero eseguite dall'automobile. Questo procedimento mi dette i risultati migliori nella ripresa della Cupola brunelleschiana di S. Maria del Fiore. Al principio della scena si vede un fianco del Duomo, mentre nel fondo appare la cupola, che si avvicina sempre più campeggiando. Le cappelle laterali e le conche si spostano nella loro posizione mutua, ma la sagoma e la massa complessiva della Cupola sembrano rimanere quasi ferme: soltanto gli archi meridionali girano lentamente. I risultati ottenuti danno la sensazione, che si voglia proprio una ripresa in movimento, per rivelare la forza plastica di quella classica architettura.

Molto complicato fu il montaggio. I pezzi affini nel contenuto non si organizzavano in sequenze soddisfacenti dal punto di vista ottico-estetico; mentre le scene atte a susseguirsi con bel ritmo, producevano una fila di quadri priva di senso. Queste difficoltà fanno temere che un documentario fatto con criteri rigorosi riuscirà di rado, non solo ad apparire divertente, ma perfino a soddisfare la comune esigenza di un lavoro ben ritmato. E tuttavia vorrei aver dimostrato quanto il film aiuti a guardare le opere d'arte in una maniera corrispondente al loro carattere plastico. Dalla combinazione dell'inquadratura con il movimento della macchina possono perfino scaturire impressioni nuove e emergere particolarità che, allo studio ed all'osservazione diretti, l'opera non aveva ancora rivelate.

PAUL HEILBRONNER



Sopra: Impressioni della galleria della lanterna del Duomo di Firenze; soltanto il cinema è in grado di far evidente che queste due inquadrature - il primo piano della lanterna e il campo lungo del campanile sullo sfondo della città - sono colte dall'identico punto di vista con semplice cambiamento della direzione. Sotto: Il Palazzo Vecchio e la loggia dei Lenzi.



Uno spettro in tre versioni



tagli dal padre per la sua vigliaccheria. Il primo *treatment*, di Robert Sherwood e di René Clair, presenta il racconto già con quasi tutte le modificazioni importanti che distinguono il film dalla novellina: il nobile proprietario originale del castello, Donald Glourie, raggiunge i protagonisti del film diventando il sosia dello spettro storico Murdoch — una trovata che permette di dare ad un bravo Europeo molto semplice quella mistica aureola delle strane tradizioni antiche che il medio snob americano crede di riconoscerli.

Inoltre, nel *treatment*, lo spettro non ha più da compiere un qualunque atto di coraggio, ma ha da vendicarsi su di un discendente di quella famiglia scozzese che, secoli addietro, lo oltraggiò. In questo modo non solo il racconto acquista un'utile tensione da film poliziesco, ma inoltre l'incarnazione di quella vecchia famiglia Mac Laggan in un comunissimo cittadino americano serve a precisare il motivo ironico centrale del film. Nel *treatment* però, quest'Americano è ancora una qualunque comparsa. La sceneggiatura poi concentra in modo definitivo il motivo facendo discendente dei Mac Laggan l'industriale Ed Bigelow, personaggio importante della trama e rappresentante dello scetticismo più assoluto che non riconosce se non i valori finanziari. Facendo proprio di lui il misero oggetto della vendetta antica, il film si impernia con precisione radicale sul motivo del cervello moderno affascinato, impaurito e vinto dalle vecchie ed eterne angosce irrazionali.

Segue ora, nella traduzione italiana, il testo originale della scena di cui abbiamo parlato, nelle tre fasi della sua creazione.

CHIUNQUE abbia intenzione di studiare sul serio l'arte di trasformare i motivi elementari di un racconto in materia cinematografica, può trovare un materiale di studio veramente prezioso nel recente libro in cui Seton Margrave tratta dei metodi di scrivere un film (*Successful film writing*, Methuen & Co., London 1936). Dopo una breve introduzione, molto utile anch'essa, l'autore non fa che presentarci l'ultimo film di René Clair nelle diverse fasi della sua evoluzione: dalla novellina pubblicata su di una rivista fino alla sceneggiatura definitiva. L'esempio è scelto bene giacché in questo film si combinano le qualità di un buon artista — senza le quali l'esemplificazione non potrebbe servire al suo scopo — con le esperienze di un esperto industriale, Alexander Korda, atte ad inquadrare le trovate del regista nelle ponderate e sperimentate norme dell'attuale mestiere cinematografico, di cui lo studio sembra indispensabile all'aspirante regista o scenarista.

Se il film avesse seguito strettamente la trama della *short story* di Eric Keown, pubblicata dal *Punch*, non ci sarebbe stato modo di cambiare, per l'edizione italiana, il titolo originale « Lo spettro va all'ovest » in IL FANTASMA GALANTE, perchè in essa il motivo secondario della vicenda d'amore manca ancora completamente. Si racconta semplicemente la storia del milionario americano Plugg che compra e porta nel suo paese natale il vecchio castello scozzese; Tristram, spettro del castello e poeta, salva il nuovo padrone della casa dai *gangsters* intenzionati a rubare certi brevetti preziosi, liberandosi mediante questa impresa eroica dalla maledizione impartita

I. — DA SIR TRISTRAM GOES WEST DI ERIC KEOWN

Tristram (lo spettro) non si era accorto degli altri. Egli studiava una pagina di Spencer quando Redgat scattò il grilletto del suo fucile e soltanto allorchè una pallottola pesante gli strappò il libro dalla mano, Tristram capì che qualche cosa succedeva. Un flusso di piombo attraversò il suo corpo ritrasformando in mezza pasta una rarissima edizione del Boccaccio, ma egli non sentì niente. Era soltanto sdegnato della maniera ineducata con cui lo disturbavano. Nessuno dei *gangsters* aveva mai visto un uomo pigliare 50 pallottole nel petto e rimanersene in piedi. Questo spettacolo lo impressionò. Redgat continuò il fuoco, gli altri tre stavano indecisi. Prima che Bolloni potesse far largo, Tristram aveva già colto ciò che gli era rimasto dalla « Faery Queen » e glielo aveva lanciato in testa con forza terribile; arrabbiatissimo prese poi l'« Anatomia della Malinconia » e colpì Toledo e Bug... Però trovava la cosa molto strana. Ma poi nella sua mente la nebbia si chiarì, ed egli cominciò a capire. Finalmente era stato un eroe! Finalmente era libero. Quella grandine di proiettili non solo aveva schiacciato il Boccaccio, ma cancellato anche la maledizione di suo padre.

II. — DAL PRIMO TREATMENT DEL FILM

Sequenza 23. — In un'altra parte del castello, Murdoch gira molto malinconico. Non gli piacciono questi Americani di cui non com-

prende il linguaggio e che si rifiutano di aver paura di lui. Deciso a non entrare nella sala da pranzo per non essere insultato, incontra un uomo ubriaco mandato dal signor Martin per accompagnare lo spettro nella sala. Murdoch rifiuta di seguirlo. L'uomo ubriaco si arrabbia ed insulta Murdoch che lo batte in faccia. Appena fatto questo, egli sente una strana musica e la voce, molto debole, di suo padre. Allora Murdoch, ansioso, domanda il nome dell'uomo ubriaco. Quello risponde con un nome americano comunissimo ma aggiunge subito di essere l'ultimo discendente di un'antica famiglia scozzese: dei Mac Laggan. Murdoch comprende che finalmente ha rivendicato la sua famiglia e che non sarà più costretto a rimanere uno spirito legato a questa terra.

III. DALLA SCENEGGIATURA DEFINITIVA

340. CAMPO MEDIO. 132 FOTOGRAMMI. *Donald si avvicina a Bigelow e gli afferra i rovesci del vestito.*

DONALD: Diceva Mac Laggan? — BIGELOW: Sì, Mac Laggan. Via le mani!

DONALD (*abbandonandolo*): Murdoch! Murdoch!
VENTO - MUSICA.

341. CAMPO MEDIO. 89 FOT. *La finestra si apre, le tende volano fuori e un vaso di fiori cade dal tavolo. Servitore entra di corsa cercando di tenere le tende.*

DONALD: Hai sentito questo? VENTO - MUSICA.

342. PRIMO PIANO. 23 FOT. *La sedia in fondo al tavolo cade. VENTO - MUSICA - GRIDA.*

343. MEZZO CAMPO LUNGO. 30 FOT. *Gli ospiti in fondo al tavolo si alzano e scappano via gridando. GRIDA - MUSICA.*

344. MEZZO CAMPO LUNGO. 64 FOT. *Murdoch appare in una nuvola di fumo. GRIDA - MUSICA.*

345. PRIMO PIANO. 62 FOT. *Murdoch. Volge gli occhi attorno.*
MURDOCH: Dov'è il Mac Laggan?

346. MEZZO PRIMO PIANO. 47 FOT. *Martin.*

MARTIN: Ecco, quello lì! Quello col sottanino scozzese!

347. MEZZO CAMPO LUNGO. 164 FOT. *Bigelow stupefatto. Guarda Donald che sta a sinistra sorridendo. La gente corre via. Nella parte davanti, a destra, vediamo il dorso di Murdoch che entra e cammina verso Bigelow. Bigelow eccitato guarda da Donald a Murdoch.*

BIGELOW (*a Donald*): Uno scherzo molto buono, signor Glourie. Molto.. molto divertente davvero! GRIDA - MUSICA.

348. CAMPO MEDIO. 79 FOT. *Bigelow entra, ritirandosi verso la porta.*

BIGELOW: Si allontanano da me!

Murdoch entra dalla destra. Bigelow passa la porta chiudendola con rumore.

MURDOCH (*ride*): Ah! Ah!

Attraversa la porta chiusa. MUSICA CONTINUA.

349. INTERNO. CORRIDOIO DI SOPRA. CAMPO LUNGO. 126 FOT. *Bigelow corre verso la macchina da presa. Si arresta e guarda indietro. MUSICA FERMA.*

MURDOCH (*fuori campo*): Mac Laggan!

Bigelow si volta e guarda diritto, al di sopra della macchina.

350. CAMPO MEDIO. 85 FOT. *Inquadratura contraria. Murdoch rivolto verso la macchina da sinistra; Bigelow a destra, col dorso verso la macchina.*

BIGELOW: Le ho detto di lasciarmi! — MURDOCH: Ah, ah! — BIGELOW: Non mi vanno gli scherzi grossolani...

351. CAMPO MEDIO. 192 FOT. *Inquadratura nuovamente rovesciata. Bigelow verso la macchina, Murdoch fuori campo.*

BIGELOW: ...Lei non mi intimidisce!

Bigelow si volta e cammina, poi corre verso il fondo. Murdoch gli sbarrò il passo. MUSICA COMINCIA.

MURDOCH: Ah, ah!

Bigelow scappa via verso destra. MUSICA.

352. INTERNO. CORRIDOIO DI SOTTO. CARRELLATA D'INSEGUIMENTO A DISTANZA MEDIA. 236 FOT. *Bigelow entra, corre da sinistra giù per il corridoio, inseguito dalla macchina. Si nasconde dietro un divano, poi corre di nuovo, contro un tavolino. Tavolino crolla, ma egli continua, aprendo di colpo una doppia graticola. Si ferma finalmente in fondo al corridoio. Guarda a sinistra. MUSICA.*

353. PRIMO PIANO. 159 FOT. *Bigelow guarda a sinistra. Fa due passi verso la destra, poi guarda di nuovo a sinistra. Dietro di lui compare Murdoch nello specchio.*

MURDOCH: Voltati, Mac Laggan!

Bigelow si volta e vede Murdoch. Cade giù fuori campo verso sinistra. MUSICA.

354. MEZZO PRIMO PIANO. 62 FOT. *Bigelow entra cadendo da destra.*

PRIMO PIANO. 81 FOT. *Murdoch avanza attraverso lo specchio e guarda giù verso la sinistra. MUSICA FINISCE.*

355. MEZZO PRIMO PIANO. 162 FOT. *Bigelow a terra.*

MURDOCH (*fuori campo*): Adesso avrà la bontà di ripetere le parole che le dico? — BIGELOW: Sì, signore... sì, signore. Qualunque cosa mi dice, signore.

Ecc.

RUDOLF ARNHEIM



E' UNA di quelle fotografie che fanno la disperazione dei bravi 'botanici' del cinema. Secondo un'indicazione buttata giù con frettolosa matita sul rovescio, dovrebbe trattarsi di un fotogramma da un film di G. W. Pabst. Ma da quale? Nessuno di noi ne ha una precisa idea (forse qualche dotto lettore di *Cinema* ci aiuterà?). Non è però tanto questa ricerca della paternità che ci interessa, quanto il fatto che la scena, in sé così poco sensazionale, dà tuttavia l'impressione di non essere creata da un regista qualunque. Essa dimostra una certa originale audacia — e non soltanto nel senso delle convenzioni morali — che va al di là del comune linguaggio cinematografico standardizzato. Di dove ci viene la precisa e viva sensazione che questa donna ha un tipo e un destino d'eccezione, eccentrici, inquietanti? In fondo noi vediamo soltanto una persona che la cameriera sta aiutando a vestirsi, e che si accinge a telefonare.

Eppure non è così: vediamo, chi sa come, molto di più. Osservate questo modo singolare di cercare un numero telefonico. L'elenco pesante, appoggiato alla poltrona in modo niente affatto normale e adatto, oscilla sullo stretto spigolo della spalliera e minaccia non soltanto di cadere ma di scuotere l'equilibrio stesso della poltrona. Buon quadrupede dalla base larga e solida, però già un po' degradato nella sua dignità borghese da una giacchetta buttata negligenemente su di essa. La mancanza di staticità nel senso puramente fisico caratterizza questo momento di azione: ma diventa subito significativa nel suo descriverci una donna che non respinge l'instabilità, che anzi forse la ama.

Quale disarmonia, poi, in questo essere simultaneamente vestiti e spogliati e in questa combinazione di due azioni incompatibili. La parte superiore del corpo è già lanciata nell'avvenire senza badare che quella inferiore è ancora legatissima al presente. Il cappello, questo contrasegno dei legami ufficiali dell'uomo con la società, rende quasi scandalosa l'incompletezza dell'abito (secondo la strana aritmetica di quella

legge psicologica la quale vuole che una persona a metà vestita sia più spogliata di una nuda). Costretta ad alzare una gamba, la donna si trova in condizioni di gravità altrettanto inquietanti dell'elenco telefonico — inquietanti però soltanto per noi altri, giacché l'espressione tranquilla di lei dimostra che essa è completamente a suo agio. Il nero della cameriera, la quale umilmente si fonde con le ombre del pavimento, fa risaltare lo splendore dei bianchi della seta, e l'accoccolarsi della cameriera rende quasi maestosa la posizione verticale della strana donna. (Si tratterebbe della Lulu di Wedekind? Dell'attrice Louise Brooks? Silenzio, botanica!). Ma c'è d'altra parte la giarrettiere, questo meccanismo così deludente, troppo 'tecnico' per una creatura che forse

fra cinque minuti sembrerà a qualcuno un'apparizione eterea, immateriale. Appreziate infine la disperazione silenziosa con cui la cameriera cerca di sottoporre la padrona alle necessità e alle convenzioni della nostra vita: come le riesce difficile arginare quest'impeto pagano, primitivo, spensierato! Comprendete allora come nell'arte — se è permesso di parlare di arte in questa occasione — non esiste niente di casuale e nessuna differenza tra fatti interni ed esterni e come, in modo particolare, il cinema illustra l'uomo non soltanto con la mimica dell'attore ma con la sottile espressività di tutto ciò che si presenta e si svolge fra i quattro bordi dello schermo.

-ruh-



CINEMA E TENORI

Un articolo di Schipa!

Uno dei settori verso i quali si è diretta la produzione mondiale filmistica è quello che poggia sul connubio, più o meno intelligente, della lirica con la drammatica. Utilizzando spesso le possibilità canore di grandi artisti si sono introdotte nei film canzoni o brani di opere che han finito con il disturbare il carattere drammatico della produzione. Ma una obiezione è stata mossa, sempre: la impossibilità di impiegare artisti della scena lirica per l'assenza delle loro facoltà sceniche.

Oggi invece il Cinema diviene, per noi tenori, un terreno di rivincita. Quante volte ci siamo sentiti dire che l'abilità scenica di un cantante è, nel novanta per cento dei casi, in proporzione inversa della sua voce. Effettivamente c'è tutta una tradizione di tenori, per cui il giuoco mimico ed espressivo e l'interpretazione teatrale del personaggio rimangono quantità da trascurarsi. Chi, per esempio, vada a vedere l'*Otello* (e dico appositamente *vedersi*) nota inevitabilmente, oggi che le esigenze del pubblico in fatto di naturalezza scenica sono divenute tanto precise, una quantità di gesti, di atteggiamenti, di controszene impacciati, di cui però gli illustri miei colleghi che interpretano quella parte sono molto meno responsabili di quanto possa crederci. La convenzione risale a Francesco Tamagno, creatore di quel personaggio sulla scena lirica, e rimasto a tutt'oggi il tipo classico, nonché imitatissimo, per quanto i mezzi vocali lo consentano, di un certo tenore: il tenore 'che non ha scena'. Il Cinema, dunque, costringendoci ad essere soprattutto attori, ci impone di riscattarci da questa vecchia accusa.

Ma occorre, naturalmente, che sia in primo luogo il produttore a non puntare le sue probabilità di successo unicamente sul nostro prestigio di cantanti. Nessuno di noi vorrebbe tornare a quei corti metraggi in cui, otto o nove anni fa, fummo offerti come campionari del cinema sonoro: più o meno impalati, in costume, davanti ad una

cortina di velluto, a fraseggiare sulle armonie di un'invisibile orchestra l'aria o la romanza. Dopo tutto, nemmeno i nostri impresari ci permetterebbero di divulgarci in questi surrogati d'arte lirica, in questa specie di 'serate popolari' aperte a tutti i pubblici e in tutte le 'stagioni'. Nè compensate mai da una serata di gala.

Ho accettato di girare il soggetto *VIVERE* perchè per la prima volta il tenore vi diventava carattere drammatico: finzione scenica di un uomo, che esigevo come interprete un vero attore. Mi veniva offerta una parte di padre, che non cessava di essere padre, se pure era cantante di varietà. E, non so se sono buon giudice, ma credo veramente che la scena meglio riuscita sia quella in cui, da un paese straniero, congiunto solo dal nostalgico ed illusorio legame di un filo telefonico e poi da quello ancor più etereo della radio, canto, per colui che nel film rappresenta la parte di mia

figlia, la canzone dell'amore filiale e paterno.

Pochi, forse, tra coloro che una vocazione o un destino hanno votato ad una vita errabonda, possono sentire quanto noi il valore della canzone che per le vie misteriose della nostalgia s'indirizza alla patria lontana, agli amici, ai parenti che stanno di là dai monti o dal mare. Ricordo certe mie sere d'America. Le musiche della patria, le musiche dei nostri grandi geni che avevo la ventura di interpretare per pubblici d'anima diversa, in cui vibrava d'un tratto l'essenza dell'anima nostra, mi davano la sensazione indefinibile e struggente d'essere al tempo stesso assente e vicino. Perciò, quando questo stesso stato d'animo si è tradotto, materializzato quasi, nel rapporto tra padre e figlia, ho sentito rinascere in me quella verità di sentimento, quel senso di cosa vissuta, senza cui non esiste arte interpretativa. Non è vero, quindi, quello che



Ripresa sonora di una scena di 'Vivere' a bordo di un cutter.



Il regista Guido Brignone dirige una scena con Schipa e la Boratto.

nostre persone in mezzo ad una atmosfera dinamica e drammatica: ed il pubblico non lo vuole più. Occorre che il tema, il soggetto, la sceneggiatura parlino già dalla concezione di studiare e realizzare un argomento nel quale il canto sia una delle ragioni fondamentali, drammatiche della scena stessa che si svolge. Non elemento aggiunto o esterno, ma base stessa del soggetto che si fa vivere; mezzo, oserei dire, di espressione di un sentimento, di chiarimento di una idea, di commozione intimamente collegata allo stesso svolgersi dell'azione. Parallelo al dialogo, inserito nello stesso, rigidamente aderente al tema che l'azione scenica vuol rappresentare, il canto non solo non disturba ma completa, emoziona ed esalta. E conferisce a noi la possibilità di essere attori oltre che cantanti. Tanto più quanto le parti che sosteniamo sullo schermo si riferiscono alla nostra professione teatrale.

Sarei lieto se questo film in cui credo (se non è illusione) facesse per una volta almeno dimenticare lo Schipa tenore in virtù dello Schipa attore.

TITO SCHIPA

comunemente si dice e si crede: che la lavorazione cinematografica, spezzettata e senza continuità narrativa e drammatica, renda difficile all'interprete d'investirsi della logica e della passione del suo personaggio. Basta che il soggetto abbia virtù di suscitare la partecipazione patetica degli attori.

Io sono, tra l'altro, un interprete di canzoni. Ma mai davanti all'obiettivo e al microfono avrei potuto trovare quello stato d'animo che si trasfonde nelle note e diventa emozione e palpito, se il soggetto mi avesse lasciato nella condizione gelida di uno Schipa che canta senza pubblico, perchè domani un pubblico invisibile senta una canzone di Schipa. Nei concerti, davanti ad un uditorio fisicamente presente e partecipe, posso trovare forza comunicativa attraverso vie ch'io stesso non saprei descrivere e che solo chi è stato a contatto immediato con le platee può supporre. (Un mio grande collega, Amedeo Bassi, suol dire che, al momento dell'entrata in scena, nemmeno la notizia più catastrofica o dolorosa potrebbe distogliere il cantante dall'idea fissa della propria parte). Questo stato, che per semplicità chiamerei di montatura, mi era prodotto, nel film *VIVERE*, dal fatto che ogni canzone, ogni aria da me eseguita intervenivano al momento giusto, esclusivamente per una ragione drammatica e mai per una ingenua e gratuita esibizione di canto. Ed è questo, secondo me, il punto essenziale da tenersi presente. Se noi vogliamo che il pubblico si interessi realmente ed apprezzi ed ami la produzione nella quale un grande cantante appare, necessita che la inserzione di canzoni, brani di opera, ecc. non figurino come un collegamento posticcio di scene, senza alcuna anima e senza alcun nesso — fondamentale — alla trama che si sviluppa. Ritorniamo, così facendo, alla fredda interpolazione delle



Tito Schipa, Caterina Boratto e Nino Besozzi.

MODA DI "CINEMA"

CHE ALCUNI apporti di gusto europeo subiscano, al contatto dell'America, curiose variazioni, si è detto spesso; e vorrei aggiungere che la moda di Hollywood ce lo riconferma. La prima ispirazione ne è ancora e sempre europea; ma è un gusto d'Europa che laggiù si altera con certi vini che cambiano sapore a trasportarli.

Ragioni pratiche rendono necessari e accettabili alcuni mutamenti, e son ragioni d'indole strettamente cinematografica. Anzitutto non bisogna dimenticare che per ogni modello, per ogni tessuto impiegato nel cinema si deve tener conto di come risulterà sullo schermo. Questa condizione limita necessariamente le possibilità, che sono invece infinite al di fuori dei film. In secondo luogo, a Hollywood si fa gran caso — e a ragione — della diva, e il vestito non deve avere il ruolo principale; anche quando è splendido, gli si domanda più di aderire alla bellezza dell'attrice che di essere una trovata di moda. (E qualora fosse una trovata si sbaglierebbe assai nel volerla lanciare a mezzo di una stella. A tutta prima si direbbe che il sogno d'ogni grande sarto debba essere di veder indossati i suoi capolavori da Marlene e Greta. Per carità: il guaio sarebbe tutto per il sarto. I veri capolavori sono Marlene e Greta, e donne di questo tipo il vestito se lo divorano). La moda di Hollywood ha mille ragioni di essere così, com'è ora: adatta allo schermo e alle dive, e dotata di un movimento d'evoluzione piuttosto lento rispetto all'Europa.

Una certa immobilità conviene alle dive, che raggiunto col loro talento (e con quello dei registi) carattere e stile, non mirano poi che a conservarlo e ad integrarlo. Si creano una maschera — guardate le loro fotografie prima del grande evento del cinema, o ai primi passi! — e quando la



Mantello di Schiaparelli.

maschera è perfetta la cristallizzano. Difficile che Marlene cambi pettinatura, e se Greta lo fa con maggior disinvoltura è perché è già compresa e accettata in 'Greta tipo' una possibilità di trasformazione. Proprio perché riescono ad essere così chiare e assolute come personalità non possono, non sono, e mai dovrebbero essere manichini della moda. Non si potrà quindi fino ad oggi parlare propriamente di lancio di moda da Hollywood, come molti dicono e come anche *Cinema* recentemente ha ripetuto: ben poco finora si diffonde dal cinema americano in questo campo; esiste piuttosto una vera e propria propaganda di bellezza, di cui forse non si rende ben conto neppure chi la svolge. C'è tutta una maniera di muoversi, di sorridere, di salutare che abbiamo adottata e che ci viene dallo schermo. E questi atteggiamenti si sono più facilmente divulgati proprio perché in primo piano è la persona della diva e non il suo vestito.

Direi che il solo grandissimo apporto del cinema americano alla creazione di modelli internazionali sia dato dai costumi nei film storici, e dalle rievocazioni di epoche lontane o vicine a noi (ora così di moda) che rifanno attuale tutto un gusto dimenticato. Da REGINA CRISTINA e da PICCOLE DONNE l'Europa in generale, e Parigi in particolare, hanno attinto a piene mani; non dai vestiti 'borghesi' di Greta o della Hepburn. Infatti chi di noi riesce a ricordarli, questi vestiti? Anche dopo aver visto un film in cui se ne sfoggino di lussuosissimi, quel che avrà preso la nostra attenzione sarà quasi sempre un atteggiamento piuttosto che una foggia.

Pensate invece a una sfilata di modelle, in una sartoria; e a quello che ne rimane negli occhi. Splendide si le ragazze e avrete notato la biondina, la bruna e 'la più bella di tutte'. Ma se la collezione è di quelle a gran successo, di quelle che daranno il 'la' a infinite altre creazioni, ciò che vi avrà veramente colpito sarà una linea nuova di gonna, una manica impreveduta, due colori accoppiati, e di colpo vi accorgete che sono proprio quelli che desideravate portare. Vi avrà affascinato un tessuto, una seta di grana speciale, un laminato leggero come un velo, una gamma di colore nuova. (Altri argomenti in sfavore del cinema come diffusore di moda: troppa scarsa approssimazione del colore, e impossibilità di prender contatto con la materia adoprata).

Da rapide impressioni successive dopo una sfilata di modelli voi avete un quadro completo di quel che si porterà in una data stagione. Uscite dal sarto e fate subito la scoperta che proprio era tempo che finissero i 'tre quarti' e che un certo marrone non lo potete più sopportare. Vi divertete pensare alla fonte ispiratrice di ogni vestito, a come abilmente una vecchia divisa militare è stata trasformata in una bella cappa. E che trovata chiedere in prestito agli abatini del 700 la loro giacca da copiare! Poi... quel viola e cobalto insieme... mai visto prima d'oggi. Incontrate una amica e in cinque minuti di serrata conversazione l'avete messa al corrente: taglio stoffe colore stile. Impressioni così nette nessun film vi darà mai, anche se avrete visto la più elegante delle dive cambiar cento vestiti.

Ma — cinema a parte — potrebbe partire dall'America il grido che oggi (per quanto ancora?) lancia Parigi? Penso di no, proprio per il clima americano che non è, nonostante tutte le intelligenti importazioni straniere, un clima di raffinatezza e di gusto.

Ha realizzato, a Hollywood, un tipo di film at-



Abito da sera di France Vramani.

tuale, divertente, tecnicamente perfetto, ma par difficile che possa dare qualche cosa che valga altrettanto nel campo della moda. L'aria di Parigi — decadente finché volete — è ancor molto favorevole però a un fatto creativo di questo genere. Ogni orientamento di gusto vi è subito avvertito, ogni suggestione accolta e sfruttata. Parigi, pellicola sensibilissima, registra ogni sfumatura. E con quanta scaltrezza assimila da tutto, e da tutti! Guardate che cosa non han saputo fare dopo la recente mostra d'arte italiana. Abiti di ispirazione evidentissima dal nostro 500 hanno rivestito le belle donne di là per una stagione: tutta una serie di colori nuovi è comparsa, ed erano i colori di Raffaello e di Tiziano.

E tra i pittori di oggi (francesi o no) quanti hanno avuto una decisa influenza sul gusto anche in rapporto alla moda: come ne ha avuta un poeta, Cocteau, in maniera meno diretta naturalmente. Chi potrà negare che sia molto suo un certo sapore liberty nei vestiti e nelle acconciature di oggi?

Ancora: passa a Parigi una bella principessa orientale e le parigine ricoprono il capo come le indiane con un lembo del loro abito da sera. Effetto di grazia inarrivabile. Si recita una commedia classicheggiante? Ecco subito foggie a tunica greca, sandali deliziosi per accompagnarle. E non ci han forse portato via tal quale il berretto dei militi fascisti?

Volete immaginare in America qualcosa di simile? Pare estremamente difficile.

Da noi invece, in Italia, molto in materia di moda si potrebbe fare, sebbene, credo, in forma diversa. Intanto abbiamo già cominciato a liberarci dall'influenza francese. Coll'accentrarsi a Roma di artisti italiani e stranieri, con l'enorme interesse che in tutto il mondo susciterà la Città del cinematografo, si può pensare — il momento è favorevole — al fiorire di una moda italiana a carattere meno individualistico forse di quella francese, ma di tale livello di gusto da poter avere altrettanta eco nel mondo.

OTTAVIA CHESSA

BRICIOLE DI REGIA



IL COMPITO di dirigere gli attori, tra i molti che gravano sulle spalle del regista, è senza dubbio uno dei più ardui, oltre che dei più importanti. Naturale quindi che durante le quasi quotidiane esercitazioni di regia, svolgentisi presso il Centro Sperimentale, affiorino spesso i tipici problemi e "posizioni" che si ritrovano poi alla base dei metodi di insegnamento dei maggiori registi sia cinematografici che teatrali.

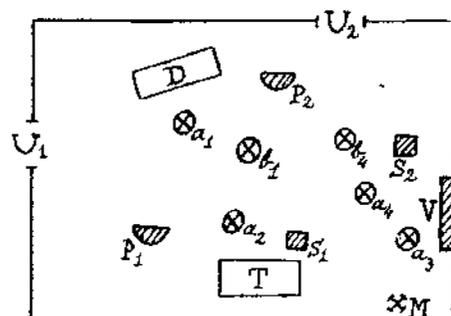
Ecco, per esempio, un caso pratico su due indirizzi diversi che si sono venuti delineando durante gli ultimi mesi di sperimentazione al Centro. Una breve scena è stata affidata a due diversi registi, i quali dovevano prepararla servendosi dei medesimi attori.

Il regista 'A' ha fermato subito la propria attenzione sull'azione e quindi sui movimenti di scena, sui gesti e gli atteggiamenti degli attori, ai quali li ha fatti imparare meccanicamente. Premessa, poi una sommaria illustrazione dei personaggi, ha elaborato durante le prove l'intonazione delle battute e delle parole, le pause, ecc. Il regista 'B' invece ha dedicato le sue prime e più urgenti cure alla spiegazione della essenza intima e dello stato di animo dei personaggi, preoccupandosi che, nei toni, nelle pause, ecc., si conseguisse la massima rispondenza ai sentimenti da esprimere e quindi la massima sincerità. Ha quindi fissato nella scena solo i punti tecnicamente essenziali per i movimenti e le azioni, lasciando liberi all'attore i gesti e i moti che gli venivano spontanei dal carattere del personaggio con cui si era immedesimato. Praticamente: nella scena si ha un uomo che torna a casa, dove è atteso con grande ansia dalla moglie. Dopo un abbraccio, s'inizia un lungo colloquio che toccherà un apice di intensità drammatica, finché interverrà la sorella, ecc.; nel qual momento ha termine questa prima fase dell'azione.

Il regista 'A' ha prestabilito lo schema seguente (vedi figura).

L'uomo entra dall'uscio U_1 e va a deporre la borsa sul divano D . La donna che l'attendeva presso la poltrona P_2 gli si fa incontro e lo abbraccia in a_1 ; indi si dirigono ambedue al tavolo T , dove si inizierà il colloquio a_2 . Ad un momento prestabilito l'uomo siede in S_1 e la donna va a sedersi in S_2 , poi s'alza, s'accosta allo specchio V per ravviarsi: l'uomo la raggiunge in a_3 , finché dall'uscio U_2 interviene la sorella che si intrappone in a_4 . Ogni fase, ogni movimento legati a determinate parole del dialogo, che ne davano l'attacco.

Invece il regista 'B' ha detto soltanto: l'uomo, entrato da U_1 , vada a deporre la borsa sul divano D ; la donna, che si troverà dove il suo



stato d'animo in quel dato momento istintivamente le detta, gli corra incontro ad abbracciarlo. S'inizierà allora il colloquio che dovrà svolgersi — per ragioni tecniche — nei pressi del tavolo T . A un dato punto, guidati unicamente dal senso delle parole del dialogo, i due dovranno allontanarsi: poi, sempre per la stessa ragione, la donna andrà allo specchio e l'uomo le si avvicinerà minaccioso. Qui entrerà la sorella, che naturalmente li raggiungerà dove si trovano.

Che cosa si è verificato in pratica?

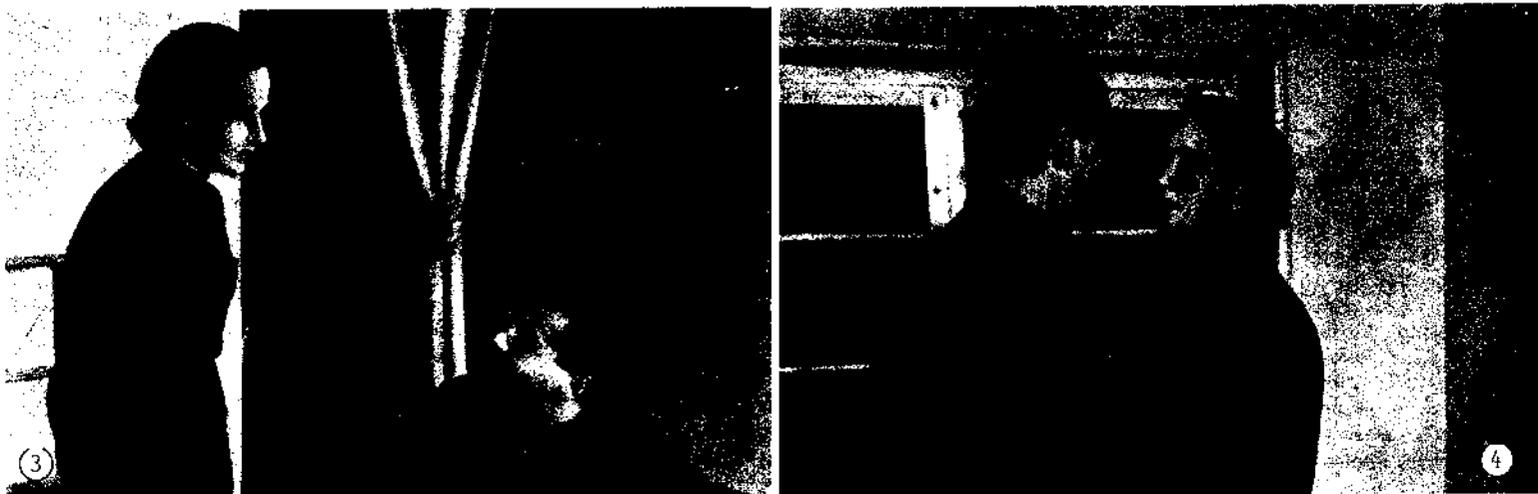
Nel caso del regista 'A' tutte le azioni e financo i gesti preventivamente imparati hanno avuto fedele esecuzione, secondo era stato stabilito fin

dalla prima prova. Senonché gli attori, sicuri dell'azione e della parte, rivelavano una certa ostentazione e superficialità, non senza l'evidente sforzo di qualche atteggiamento a loro non proprio. Mancavano insomma di spontaneità. Prova ne sia la foto n. 2, che mostra appunto l'attrice presa di stupore e timore per l'incalzare dell'uomo che le sta accanto. Notare la convenzionalità degli atteggiamenti.

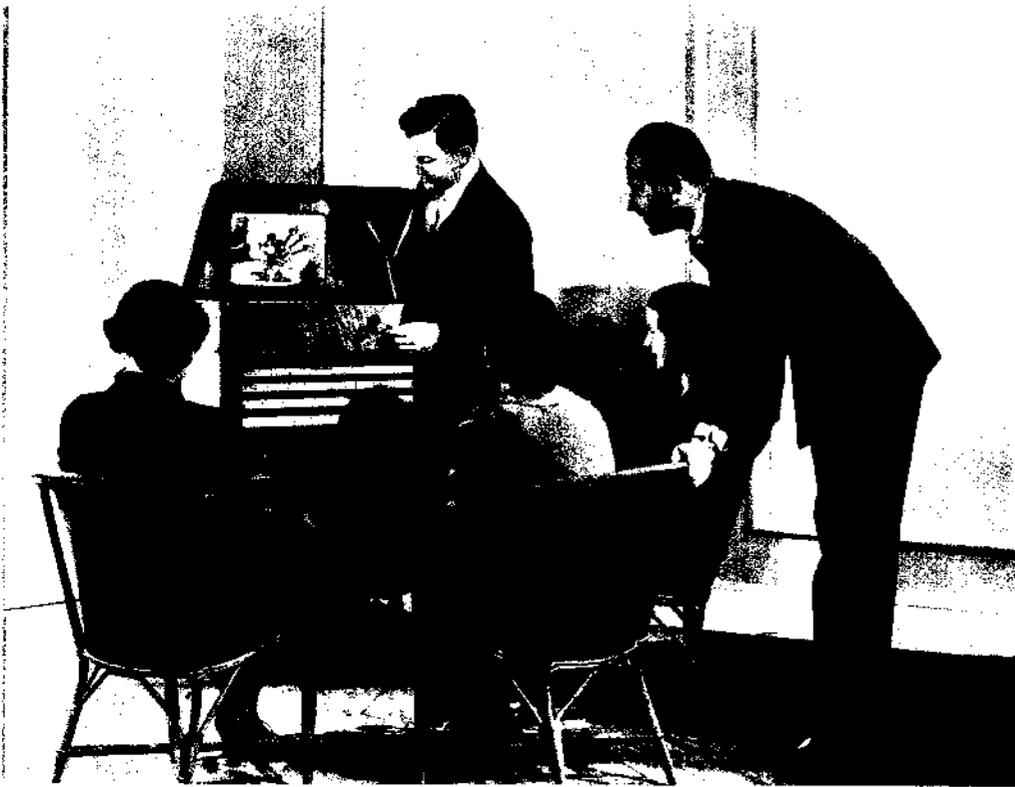
Nel caso del regista 'B', alle prime prove le azioni si sono svolte un po' incerte e confuse. In seguito, e dopo che il regista aveva meglio precisati gli scopi ed il senso di ciascuna, sono venute fissandosi di per se stesse, suggerite all'attore dallo stato d'animo del momento, senza quasi che questi ci pensasse. Così, per esempio, la donna che attendeva agitata passeggiando, è venuta ad incontrarsi con l'uomo in a_1 , e il colloquio si è svolto regolarmente in a_2 ; le posizioni sono quindi venute naturalmente variando, fino a che la donna si è spostata in a_3 : l'uomo questa volta l'ha raggiunta nel punto a_3 e l'altra donna è intervenuta in a_4 .

In sostanza, tutto si è svolto press'a poco come nel caso precedente: con la differenza però che lo spunto di ogni azione, e l'azione stessa durante il dialogo, erano liberi e dettati dal contenuto medesimo del dialogo. Conseguenza: una maggiore sincerità, e quindi manifestazioni più aderenti a ciascun personaggio in rapporto con l'individualità dell'attore. Si noti infatti, confrontando la foto n. 4 con la foto n. 2, la più viva espressione dell'attrice, il suo atteggiamento più spontaneo (non imposto) perché sentito. Questo secondo sistema però, mentre sembra portare a risultati migliori, richiede molto maggior tempo di preparazione e accuratezza d'indagine che non il primo: il quale, dal canto suo, risulta più pratico e spiccio dal punto di vista cinematografico-industriale.

ALDO ROMOLOTTI
Allievo del Centro Sperimentale



TELEVISIONE



Radiofonia visiva

Sta per avvicinarsi anche per noi il momento che, come la cinematografia aggiunse il suono all'immagine, la radiofonia aggiungerà l'immagine al suono.

Sono pochi anni che il cinematografo si è completato col suono e già pare, anche a chi lo ha conosciuto muto, che sia stato sempre così; eppure quanti contrasti, quanto scetticismo, quante grida d'allarme al suo apparire!

Agli spettatori del cinematografo muto, come avviene ai sordi, si era affinato il senso della vista e l'arte aveva raggiunto tal forza di espressione da poter fare a meno, o quasi, delle didascalie. Si gridava dunque al sacrilegio: addio grandiosità della pura arte visiva sostenuta da una interpretazione musicale! Addio poesia della luce, addio partecipazione dello spettatore all'opera d'arte attraverso il travaglio della sua propria intuizione! Mentre stava per raggiungere i cieli più alti, si tarpavano le ali possenti a quest'aquila giovinetta, che non vedeva limiti al suo volo. E gli attori? Gli attori ormai popolari per la loro maschera, che, come le nostre vecchie maschere, rimaneva immutabile attraverso le rappresentazioni più varie, come l'agilità gaia di Douglas, e la chiara ingenuità della Pikkford e l'infantilità sensitiva di Coogan e lo stupore occhialuto di Harold Lloyd? Che cosa sarebbe successo di questi 'divi' quando fossero stati ridotti alla statura umana dal linguaggio degli uomini?

E invece venne Al Jolson e il suo canto esplose dalla tela miracolosamente e si propagò nell'ampificazione e il pubblico rimase stupito davanti a questo nuovo prodigio e lo amò.

Si ripeterà lo stesso fenomeno quando l'arte invisibile della radiofonia sonora diventerà anche visibile? aggiungere il suono all'immagine, ag-

giunger l'immagine al suono: con l'invertire gli addendi la somma non dovrebbe cambiare e invece, proprio su questo, c'è qualcosa da dire.

Prima di tutto il punto di partenza non è lo stesso: quando il cinematografo si trasformò da muto in sonoro aveva già fondato un'arte poetica della rappresentazione muta su un complesso di conquiste tecniche e artistiche, il valore delle quali è misurabile dalla influenza che hanno avuto sulle arti iniziali.

La fotografia, costretta ad evolvere per le esigenze nuove, deve al cinematografo molti dei suoi progressi recenti: per accennare al più evidente, le dimensioni, il materiale sensibile, i metodi di sviluppo, di inquadratura, di angolazione del cinematografo sono stati adottati in pieno dalla 'fotopiccola', che ha avuto tanta fortuna.

Inoltre il cinematografo muto aveva creato un teatro suo, che non solo si era divizzato dal vecchio; ma anche, anziché prendere in quello gli elementi dell'espressione, gliene aveva apportati dei nuovi inventati da lui: così passarono dal cinematografo al teatro i 'registi' in quella forma completa nella quale li aveva forgiati e gli sfondi grandiosi e cangianti e quelle successioni rapide di scene, che specialmente il teatro americano ha introdotto con la suddivisione del palcoscenico in più sezioni, che si illuminano e si oscurano con vicenda improvvisa.

Un'altra cosa che il cinematografo aveva inventato era il 'trucco', che gli aveva permesso di uscire dai limiti consueti del tempo e dello spazio, soprannettendo forme ed eventi che si producono separatamente nel tempo e nello spazio. Chaplin dette forse l'espressione più compiuta di questa ricchezza di mezzi nell'ultima scena del suo circo, nella quale, la pallida faccia soffusa

di una tristezza serena, siede su una cassa vuota nel centro dell'impronta circolare lasciata dalla grande tenda che aveva contenuto tutta la passione del dramma. Quel cerchio era concentrico a quello più vasto dell'orizzonte desolato, che non aveva che un collegamento colla vita lontana: le orme dei carri che, allontanandosi, lo avevano vuotato di ogni contenuto che non fosse la solitudine tragica dell'uomo chiuso nel cerchio inesorabile del suo mondo perduto.

Basta richiamare questo ricordo, penso, per far meditare a quale eccellenza era giunta la rappresentazione muta avvalendosi di soli elementi visivi come determinanti idonei e sufficienti dell'intuizione perfetta e creando così un'arte nuova proprio per quella necessità nella quale era posta dalla non disponibilità degli elementi sonori.

Talché, quando la sincronizzazione e la bontà della riproduzione elettrica dei suoni superano questo ostacolo, il compito più grave fu di non scendere dall'eccellenza raggiunta: oggi possiamo dire che questo compito è stato assolto e non solo col dar la voce agli attori, ma anche coll'introdurre nella rappresentazione integrale i rumori ed i suoni della natura e della vita, riprodotti con una interpretazione sorprendente della realtà.

Poteva la radiofonia creare l'arte invisibile? Poteva cioè, come aveva fatto il cinematografo con elementi puramente visivi, dar vita a un'intuizione perfetta con elementi puramente sonori?

Si potrebbe pensare che i mezzi a disposizione della radiofonia non sieno sufficienti; ma, se si facesse la prova, durante un dramma, a far muovere e gestire gli attori sopprimendo la parola e poi a far svolgere azioni e dialoghi sullo stesso palcoscenico reso invisibile da un sipario, in quale dei due casi lo spettatore sarebbe più vicino alla comprensione?

Come 'carattere' paragonabile alla 'maschera' del vecchio dramma la radiofonia non aveva a disposizione che la 'voce': il melodramma gliene aveva dato l'esempio con l'assegnare un carattere ai vari timbri del canto; ma aveva una scelta più vasta di quello fra le varie voci umane per esprimere la forza o la debolezza, l'esuberanza giovanile o la vecchiezza, la decisione o la remissività e, insomma, il carattere fisso sotto la mutevolezza dell'emozione.

Per intuire la scena e lo sfondo, non aveva a sua disposizione che i rumori della vita ambiente e della natura: anche di questo modo di espressione il melodramma le aveva dato l'esempio con quel commento musicale fonico che ci dà l'infuriare della tempesta, l'alitare della primavera, lo svegliarsi di una città; ma qui si trattava di interpretare e comporre i rumori veri della vita e l'artista avrebbe dovuto palesarsi soltanto col farci apprendere questi elementi costruttivi col suo stato d'animo.

Invero, specialmente negli ultimi tempi questi principi sono stati applicati talvolta con successo dalla radiofonia ed è probabile che mentre essa ha raggiunto l'eccellenza nel suo compito naturale di comunicazione di masse colla divulgazione istantanea della notizia, con l'educazione scolastica e politica e colla propaganda internazionale, l'arte invisibile non sia giunta al suo sviluppo completo semplicemente perché occorre un lungo periodo di tempo prima che certe possibilità nuove si affermino come mezzi dell'espressione.

Perciò va raccolta con grande soddisfazione la notizia che l'E.I.A.R., che non ha mai mancato di incoraggiare gli artisti a cimentarsi nella nuova arte ed ha messo a loro disposizione mezzi tecnici sempre più perfetti e più imponenti, ha preso l'iniziativa di dare l'impulso più efficace alla formazione degli elementi dell'arte stessa col fondare il Centro di Preparazione Radiofonica di Roma, futura fonte di registi, di annunciatori, di cronisti, di interpreti, di fonomontatori e di tecnici

del suono, che apriranno un'era nuova alla radiofonìa sul fondamento di quel sicuro propulsore del progresso che è la scuola.

Ma è da domandarsi se il mancato fiorire dell'arte invisibile non sia dovuto in buona parte alla deficienza di quell'incoraggiamento potente che le sarebbe venuto da un interessamento più vivo degli ascoltatori e da una critica più diligente e più divertente della sua produzione.

L'ascoltatore, in generale, lascia che il suo apparecchio suoni, canti, reciti e dia delle notizie; ma tutto ciò non impedisce affatto che si conversi o si legga, che si lavori o si giochi e anzi direi che questa possibilità di altre occupazioni concomitanti ha reso la radiofonìa, se non invocata come un diletto dello spirito, almeno sopportata come un rumore di più.

Queste condizioni non sono certo le più favorevoli a determinare l'avvento di un'arte nuova; ma, se domani la radiofonìa diventerà anche visiva, addio conversazioni e letture, addio occupazioni concomitanti! Bisognerà star buoni, a breve distanza dallo schermo in una penombra raccolta, e allora non si accetterà il sacrificio necessario di danaro, di tempo e di altre distrazioni, se lo spettacolo non lo compenserà con un'eccellenza dello stesso ordine di quella raggiunta dagli altri spettacoli, dirò così, esclusivi. Questo spettacolo può essere trasmesso contemporaneamente al suo svolgersi con la presa diretta. Ammettiamo ben volentieri che la presa diretta sia perfetta o perfezionabile al punto da farci vedere non solo bene, ma da farci anche gustare la bellezza dell'immagine, come avviene oggi nella fotografia e nella cinematografia anche televisiva; ammettiamo ben volentieri che la vita di una grande città offra spesso degli spettacoli suscettibili di un grande interesse; ma come si farà a riprenderli? La macchina da presa non può essere isolata, almeno per ora, come una macchina fotografica o cinematografica: essa deve essere collegata alla stazione trasmittente e,

se tal collegamento è possibile, si tratta di cavi specialissimi che devono essere posati in precedenza per un numero limitato di punti fissi.

È possibile effettuare la presa diretta da uno studio appositamente attrezzato e connesso colla stazione trasmittente; ma quali spettacoli si potranno allestire? Le dimensioni dei palcoscenici possono essere di pochi metri e nessuno spettacolo interessante è suscettibile di essere contenuto in quelle dimensioni. Passati i primi entusiasmi della novità non ci si contenterà certo di stare a vedere un duetto quasi immobile o una ballerina che lancia un pallone e lo riprende colla preoccupazione evidente di non farlo uscire dai limiti del quadro.

La difficoltà più grave che si parerà davanti alla televisione sarà dunque la soluzione del problema della presa diretta così da assicurare spettacoli interessanti sia nelle attualità sia nelle vere e proprie rappresentazioni. Non si può trascurare l'esperienza fatta colla radiofonìa, dalla quale si deve dedurre che lo spettacolo eseguito al microfono è immensamente preferito dal pubblico a quello registrato; entrano infatti in gioco dei fattori psicologici per i quali i programmi registrati, anche se pregevolissimi, perdono per l'ascoltatore; ogni loro pregio per il solo fatto di essere registrati, tanto che vien fatto di domandarsi se sia proprio necessario farglielo sapere.

Il caso della televisione non è esattamente lo stesso, perchè, per l'esperienza che ne abbiamo oggi, fra lo spettacolo radiovisivo registrato e lo spettacolo radiofonico registrato ci si dovrebbe aspettare nel gusto del pubblico la stessa discriminazione che oggi fa tra la visione diretta di un film e l'ascolto diretto di un disco, tanto più che in una cosa la televisione è veramente avviata alla perfezione tecnica: la trasmissione dei films. A parte che il film risolve anche il problema delle cosiddette 'attualità' e lo risolve meglio della

presa diretta dal punto di vista della possibilità di ripetizione e della adattabilità all'orario, per ora l'unica arte che appare già capace di fornire alla televisione un contenuto interessante ed una eccellenza di rappresentazione, che possano giustificare in una parte del pubblico il sacrificio di danaro per acquistare il ricevitore e il sacrificio di tempo per utilizzarlo, è la cinematografia.

Si presenta perciò il problema di orientare la produzione cinematografica verso le esigenze della televisione e la sua soluzione sta principalmente nella questione economica, che vi si riconnette; ma non bisogna dimenticare che per un certo periodo la televisione resterà ancora nel campo dell'esperimento e che, anche quando acquisterà le caratteristiche di un servizio, quelli che ne usufruiranno saranno pochi in confronto alla falange attuale degli ascoltatori della radiofonìa.

D'altra parte la zona delle lunghezze d'onda, nella quale necessità tecniche hanno collocato la televisione, è nettamente diversa da quella nelle quali si è andata ormai assestando la radiofonìa. Non è dunque da prevedere un giorno, nel quale, come il cinematografo sonoro soppiantò quello muto, la televisione si sostituirà alla radiofonìa.

Con una espressione ben nota si potrebbe dire che gli interessi di questi tre mezzi di rappresentazione non sono contrastanti, ma complementari. La radiofonìa svilupperà i suoi mezzi e, speriamo, col favore crescente del pubblico attingerà un giorno anch'essa le cime dell'arte invisibile; il cinematografo continuerà ad attrarre il pubblico nelle sue sale con quei vantaggi che gli derivano dalla possibilità di scelta che offre e dalla attrattiva delle distrazioni incantrici all'ambiente; la televisione infine metterà alla portata degli uomini un diletto di più, che, come la radiofonìa, varrà a rendere più piacevole l'intimità della casa e più facile la coesione della famiglia.

MARIO CAMBI

GARY COOPER
MADELEINE CARROLL

e drammatico capolavoro

L'ORO DELLA CINA

DA LEWIS MILESTONE

ilm Paramount

Paramount

CRONACHE DEI FILM NUOVI

* VIGILIA D'ARMI *

(*La veille d'armes*). Francese. Imperial Film. Lunghezza m. 2300. Dal dramma di Claude Farrère. Riduzione di L. Népoty. Regista: Marcel L'Herbier. Operatore: Kruger. Musica di Jean Lenoir. Protagonisti: Signoret, Annabella, V. Franzen, Pierre Renoir. Doppiaggio italiano e distribuzione: Colosseum Film.

Marcel L'Herbier, il regista de L'INUMANO, sdegnoso esponente del cinema francese d'avanguardia, è riuscito a realizzare un film che ha riscosso, specialmente nella Mostra veneziana, unanimi lodi per la sua alta efficacia drammatica e spettacolistica. Qualche critico accreditato ha addirittura scritto di un « ottimo film di cassetta ». Toccava nientemeno che a L'Herbier risolvere, almeno in un documento, due dei più gravi problemi della cinematografia francese: quella superiore cifra commerciale, che forma la indispensabile base pratica del cinema-grande industria, e la più aderente e cinematografica recitazione dei grandi astri del teatro di prosa francese. Perché la produzione della consorella latina mostra di voler rimanere fermamente legata a due presupposti che sono di fronte a quella americana i suoi caratteri distintivi: la forte e indipendente individualità di un gruppo di registi (Clair, Feyder, Chenal, Duvivier, L'Her-

L'ANELLO TRAGICO (*Savoy Hotel 217*). Tedesco. UFA. Lunghezza metri 2500. Regista: Gustavo Ucicky. Produttore: Fritz Podohl. Sceneggiatura di Gerhard Menzel. Interpreti: Hans Albers, Brigitte Horney, Alexander Engel, René Deltgen. Riduzione italiana di Gian Bistolfi. Doppiaggio eseguito nello studio della E.N.I.C.

È una storia di passione e di delitto che, concepita e realizzata in



Germania e da tedeschi, non si comprende perché sia stata ambientata in un Savoy Hotel di Mosca. Che proprio Ucicky e proprio la U.F.A. devano ricorrere a tali ricettine che, ancora di fortuna una volta, provocano oggi uno sbadiglio di noia? Ne il soggetto, realizzato dalla incisiva ma durissima mano dell'autore di Ragazza Giovanna, si sforza di uscire da una trita e ritrita mediocrità: un uomo conteso da molte donne, un delitto, un errore giudiziario, il caso che vendica, l'amore che pacifica.

L'UOMO DEI DIAMANTI (*Diamond Jim*). Americano. Universal Film. Lunghezza metri 2315. Regista: Edward Sutherland. Soggetto: Parkerd Morell. Interpreti: Edward



Arnold, Jean Arthur, Binnie Barnes, Cesar Romero.

È una sorta di apologo nel quale l'uomo della strada americana fa una sua vertiginosa fortuna secon-

do tutte le regole della leggenda. S'innamora, divenuto miliardario, di una donna per la quale il danaro non conta nulla. Cade in miseria con una rapidità non meno americana, per modo che la donna amata non osa dirgli la verità. Per amore il decaduto miliardario, ponendo a grave repentaglio la sua esistenza, riesce a ricostruire la sua ricchezza e deve a questa se Lilian gli confessa finalmente di non poterlo amare. Tutti i milioni di Brady non servono a comprargli un po' di amore. Non gli rimane che morire per le conseguenze di un succulento pranzo composto di quei cibi che i medici, dopo un terribile accidente, gli avevano severamente proibito.

DISCHI DI FILM

Iniziando questa rubrica, penso all'evoluzione della musica, nella cinematografia. Cacciata dalla porta, essa ritorna dalla finestra. Inevitabile. Poiché là dove v'è commovente, v'è musica. E per il lato emotivo del film, per creare l'atmosfera spirituale che avvicina l'animo degli spettatori alle vicende svolgentisi sullo schermo, l'elemento musicale è di somma importanza. Il giorno in cui al film muto si è sostituito il film parlato, nuovi orizzonti si sono aperti dinanzi alla musica, nella cinematografia. Agli accompagnamenti occasionali, costituiti da musiche eterogenee pescate qua e là, sono succeduti gli accompagnamenti appositamente creati, in un'intenzione di aderenza al soggetto dei vari film. E si sono così create formande, a poco a poco, varie categorie, varie classi di film: ne più né meno che le varie classi e categorie di lavori, nel teatro, opera, operetta, tragedia, commedia, commedia musicale, e così via. C'è già tutto un gruppo di film che si orienta verso l'opera, e un altro verso l'operetta, mentre il romanzo, la tragedia, il poema epico offrono altri campi ed altre possibilità ai compositori. Già alcuni grandi musicisti attuali collaborano ai film, così come vi collaborano, nolens volens, i grandi del passato. Le condizioni in cui i compositori sono costretti a lavorare appaiono ardue, e non esattamente propizie all'eccellenza della produzione: per lo più poche settimane, talvolta pochi giorni per creare una musica da adattarsi a un soggetto già precedentemente elaborato e in via di rapida definitiva realizzazione. Ma questo stato di cose potrà migliorare, nel futu-



rior); e l'autorità cartellonistica dei massimi attori di prosa.

L'Herbier non ha temuto che la popolarità del notissimo dramma di Farrère e la notorietà di Signoret, protagonista non felice fin dagli anni primi del cinema di molti film, nuocesse al suo lavoro. Annabella, come sempre, era una carta sicura nel gioco del regista: elemento di forte fascino femminile e di sottile profondità di interpretazione. Ma il gran peso del dialogo e tutta l'atmosfera teatrale che permeava il soggetto potevano rappresentare dei fattori negativi. L'Herbier, di colpo, si è collocato con questo film tra gli autori più realistici della nuova cinematografia francese: si è ripetuto per lui il fenomeno che avevamo già osservato in pittori e scrittori reduci dalle più spinte esperienze d'avanguardia. Le avventure cinematografiche di quindici anni or sono hanno contribuito a dotarlo di una non comune padronanza sulla ribelle ed eterogenea materia della nuova arte. Egli, per esempio, non solo è riuscito ad accompagnare la persuasiva spiritualità di Annabella, ma a vincere pienamente la resistenza teatrale di attori come Signoret e Franzen.



ro: e allora sorgerà senza dubbio qualche creazione musicale altrettanto importante, elevata, grande del soggetto presente o passato cui si accompagnerà. Sorella, e non minore sorella sarà un giorno la musica al testo visivo, nella cinematografia. Il disco si è alleato subito (buon alleato!) con la musica, nel film sonoro. Chiedete un po' il numero di dischi schubertiani venduti dopo uno dei più grandi successi cinematografici degli anni scorsi: ANGELI SENZA PARADISO. La popolarità dell'Incompiuta è diventata tale che ne ho sentito fischiare i motivi per le vie, da gente del popolo. E molti ammiratori di Maria Eggerth avranno voluto risentire a domicilio le musiche, che avvolgevano il suo romanzetto d'amore con l'occhialuto creatore dei 'lieder'. In questo e in altri casi, l'entusiasta ricorre al disco: e il disco, compiacente, lo soccorre.

La cinematografia italiana sta opportunamente sfruttando due campi, ove la musica nostra ha sempre regnato signora: l'opera lirica da un lato e l'operetta, la canzone di carattere popolare, dall'altro. Quando si tratta di elaborazioni cinematografiche di opere liriche, già le case di dischi offrono tutto il materiale, pronto, con le migliori voci e le migliori orchestre. Così per le operette più note. Non c'è che da sfogliare un catalogo, e da scegliere. Più interessante, e più ricco di possibilità, è il campo della musica nuova, canzone, danza, create apposta per un soggetto nuovo. Contemporaneamente all'apparizione del film, le case cinematografiche fanno uscire i dischi, e se il film ha esito lieto, i dischi vanno a ruba, le musiche diventano popolari. In questo momento due cinematografie sono state affidate a protagonisti famosi: VIVERE a Tito Schipa e AVE MARIA a Beniamino Gigli.

Di VIVERE esistono quattro canzoni incise in due dischi della « Voce del padrone »: D. A. 1530 « Vivere » e « Nostalgia », D. A. 1531 « Torna, piccina » e « Romantico slow ». Mi sembra che la canzone « Vivere » sia il pezzo più geniale e più indovinato del film: su un motivo ricco di slancio e di brio si snodano i versi vibranti di speranza e di entusiasmo, con l'eterna aspirazione del cuore umano: « Vivere senza malinconia! Vivere senza più gelosia!... Lungi dal cuore l'amore troppo invadente e troppo esigente, presso alle labbra la coppa contenente il magico filtro della lieve ebbrezza di vivere, di godere spensieratamente, meravigliosamente... E poiché i vani sogni son i più tenacemente perseguiti, immagino che la canzone diverrà popolarissima... « Nostalgia » è una canzone tenera e languida, di un tipo melodico un po' vieto e abusato, ma non privo di un certo fascino avvolgente, capace di prendere gli ascoltatori. Così « Torna, piccina », una lirica leggera di un tipo più inconsueto, e che si potrebbe definire pater-

* LA PATTUGLIA SPERDUTA *

(The Lost Patrol). Americano. R. K. O. Lunghezza metri: 2124. Regista: John Ford. Protagonisti: Victor McLaglen, Boris Karloff, Edizione italiana L.U.C.E. diretta da Luigi Savini. Doppiaggio e distribuzione della Mauder Film.

Dopo tanto parlare di film di eccezione, probabilmente bisognerà concludere che la vera eccezionalità si presenta il più delle volte sotto la maschera di opere d'una produzione normale in cui tutti i mezzi di una industria potente e organizzata sono posti al servizio di una intelligenza nuova, creativa, originale, e perciò stesso di eccezione.

È il caso di PATTUGLIA SPERDUTA. John Ford vi realizza in pieno quell'ideale di coerenza stilistica che TRADITORE, malgrado l'alto suo assunto e la suggestiva poesia, non ha saputo ripetere con altrettanta integrità. Perché nel TRADITORE, pathos ed atmosfera, potevano talora tralungare in una sorta di esasperazione monocorde e in una compiaciuta insistenza, essere traditi dal campeggiare, a volte fin troppo enorme, del protagonista. In PATTUGLIA l'equilibrio è assoluto: non bastano certi smansiosi e deliranti arrovellamenti di Boris Karloff, nella figura di un invasato dalla mania religiosa, a fargli perdere la sua linea tutta alta, indomabilmente alta. Perfino il pericolo di questo personaggio è riscattato nella figurazione del finale per cui non si esiterebbe a spendere, una volta tanto, l'aggettivo 'sublime'. Quando, pellegrino del deserto, legati in croce due bastoni, s'avvia verso il nemico invisibile, che ad uno ad uno gli ha ucciso quasi tutti i suoi compagni, come verso una mistica terra promessa.

Finita la guerra, una pattuglia di cavalleggeri inglesi in perlustrazione nel deserto mesopotamico, perde improvvisamente, colpito da una misteriosa pallottola, il proprio comandante: solo l'ufficiale conosceva la



rotta che doveva compiere il piccolo gruppo per ritornare alla sua base. Rimasta al comando di un vecchio sergente (Victor McLaglen) la pattuglia si aggira invano, in cerca di tracce, finché raggiunge un'oasi inspiegabilmente abbandonata malgrado l'attraente pullulare dell'acqua, malgrado la piccola moschea che vi sorge. Ebbrezza fisica degli uomini, ebbrezza religiosa dell'invasato che sa di essere nei paesi in cui la Bibbia pone i giardini dell'Eden. Il sergente non vorrebbe concedere che una sola notte di tregua, ma nella notte un ululo di vento sinistro: i cavalli sono scomparsi; la giovane recluta rimasta di guardia è caduta. Fuori, sullo sterminato inseguirsi delle dune, nessun segno di presenza umana. Cadono, ad uno ad uno, gli uomini appiattati in quel piccolo Eden attraente e traditore. E il nemico non si vede mai. Al fianco del suo apparecchio cade anche il tenentino sportivo e azzimato finalmente giunto per tentare il salvataggio. Non si salva che il sergente, quando gli arabi credendo di aver compiuto l'eccidio, emergono dalle dune abbraccianti coi loro barracani neri: una risata selvaggia e il sergente, acquattato nella sabbia li fulmina con la pistola mitragliatrice che è riuscito a togliere dall'aeroplano. Giunge in quel punto la colonna di salvataggio e, all'appello del capitano, il sergente si ricomponde e presenta la sua pattuglia: sette tumuli su cui rilucono le spade.

Questo riflesso, l'unico 'effetto' che Ford si conceda (a parte due o tre mal giustificati passaggi a trucco), rompendo nell'attimo finale la formidabile unità fotografica del film, ne denuncia anche più vivamente la coerenza. Il sapore di implacabile aridità del deserto s'è tutto tradotto in una visione calcinata, tutta tesa nella linearità di un racconto scabro, che quasi non conosce riposo o conforto di episodi, ostinata come il più terribile degli incubi: l'incubo solare. Abbiamo ripetutamente parlato di coerenza: dovremmo meglio dire intransigenza. Intransigenza anche nella drammaturgia, aliena da tutti gli espedienti cinematografici, perfino da quello più elementare che è la presenza avvivatrice della donna. Intransigenza che costituisce, appunto, la forza esemplare, lo stile modesto di John Ford.

CAPITAN GENNAIO (Captain January). Americano. 20th Century Fox. Lunghezza m. 1.860. Regista: David Butler. Interpreti: Shirley Temple, Guy Kibbee, Slim Sumner, June Lang.

Il prestigio di questa piccola diva è ancora tale, che i produttori non sentono per ora il bisogno di svincolarla dalla formula che le ha procurato il trionfo. Siamo sempre nel-



la linea del piccolo COLONNELLO e nel prezioso filone commerciale del patetico contrasto tra il burbero vecchione e la piccola orfanella e la tenerezza che erompe da un rude marinaio o soldato e l'energia che dimostra la piccola, sorridente e vivace bimbeta. Un'atmosfera di colore piuttosto forte (e in questo caso il mare burrascoso e un ambiente di marina), e il pasticcio è fatto, sempre gradito alla enorme maggioranza dei palati.

I NOSTRI PARENTI. Americano. Metro Goldwyn Mayer. Lunghezza metri 2050. Regista: Harry Lachmann. Produttore: Hal Roach. Interpreti: Stan Laurel, Oliver Hardy, Betty Healy, Dafne Pollard, Sidney Toler, James Finlayson. Doppiaggio eseguito negli stabilimenti della Metro Goldwyn Mayer - Roma.

Con questo film si celebra il decimo anniversario del debutto cinematografico della celebre coppia, scoperta nel 1926 da Hal Roach. Per la ricorrenza il Roach si è messo d'impegno a curare con particolare riguardo questa nuova produzione, cercando di evitare la ennesima ripetizione di una formula comica che, del resto, non ha finito di mandare in visibilità le platee. Comicità meccanica per sua natura: e, dun-



que, il rinnovamento è stato ottenuto con un aumento di ruote, di ingranaggi, di trasmissioni. Questa volta Stan Laurel e Oliver Hardy hanno due fratelli che sono anche i loro sosia. Di qui è facile immaginare dove si va a finire. Il film, però, si è giovato, nella rifinitura, di un uso più prolungato della cartolina.



* ALLEGRIA *

(*Allegria*). Tedesco. Produzione: Sangraf. Lunghezza: metri 2395. Regia: Willy Forst. Interpreti principali: Jenny Jugo, Renata Muller, Adolph Wohlbruck, Keing Ruhmann. Musica: Peter Kreuder. Distribuzione: Grandi Films.

TEMA anzianotto. Come ridurre alla ragione matrimoniale lo scapolo ripugnante dal dolce vincolo? Il film dà l'ennesima risposta all'interrogativo. La fanciulla si fingerà frutto proibito; ovverosia sposa al miglior amico del giovanotto. Il risultato s'indovina; come pure gli equivoci venerandi connessi a una situazione così divulgata. ALLEGRIA è nel titolo. Il Forst di MASCHERATA e MAZURKA TRAGICA s'è provato qui nel genere leggero, stirpe SEGRETARIA PRIVATA. A giudicar dal saggio, non la si direbbe materia per lui. Queste posciadine esigono una certa dose di cinismo stilistico, una tal quale spregiudicatezza di ritmo, una sottile stacciataggine da parte del regista. Guai a chi si mantenga umbratile; a chi serbi qualche segreto delicato o doloroso nelle pieghe del racconto. Forst non ha nulla del Lavedan; in piccolo, ricorda piuttosto un Maupassant: con la sua grave tenerezza d'uomo maturo, col suo denso e attento sen-

timento del dramma. È un osservatore accorto della borghesia dorata, dei conflitti intimi nella buona società. Un gusto del 'costume' è in lui vivo come l'intuizione delle psicologie convenzionali: una signora stretta nel busto, un professionista con la barba non possono nascondere niente alla sua finezza crudele, alla sua implacabile malinconia. È un fine giudice, e un poeta minore, del salotti fin di secolo.

Con gli spensierati, i fannulloni, i ricchi e gli sportivi d'oggi gli manca ogni contatto. Non li capisce e non sa farli muovere. La leggerezza abituale del suo tocco si appesantisce; più s'arrampica sugli specchi per farci divertire, più il dono del brio gli si nega; il montaggio narrativo si smaglia in gelidi e lenti episodi di qui-pro-quo senza frizzo. Al suo confronto, lo Sternberg di CAPRICCIO DI RE è un Lubitsch addirittura.

Due brani molto intelligenti, che portano la miglior marca dell'artista, emergono all'improvviso da questa regia opaca e dinervata. L'uno, l'aneddoto della moscacieca tra i due fidanzati; d'una semplicità così incisiva e cesellata, d'un 'tempo' cinematografico così armonioso ed arguto, da ricordare talune riuscite del primo René Clair. L'altro, l'episodio della baruffa 'sognata' tra i due rivali e la loro comune amante; frammento di tono surrealistico assai bene incorniciato nella 'scialbatura' ai margini del fotogramma. È un ironico pezzo di bravura, che, nel suo giovarsì di trucchi ormai in disuso quali il rallentato o la marcia indietro, nel suo insistere su angolazioni e deformazioni eccentriche, su illuminazioni espressionistiche, potrebbe a buon diritto intitolarsi: « Omaggio postumo al film d'avanguardia ». In questi due tratti il Forst è riuscito a scarabocchiar rapidamente la sua firma.



* SOTTO DUE BANDIERE *

(*Under two Flags*). Americano. 20th Century Fox. Lunghezza: m. 3.174. Regista: Frank Lloyd. Produttore: Darryl Zanuck. Protagonisti: Claudette Colbert, Ronald Colman, Victor McLaglen, Rosalind Russell.

È un altro film che sfrutta, quest'anno, il tema della Legione Straniera. Dovrà la sua salvezza, certamente, al gioco di due magnifici attori, il Colman e il McLaglen che avranno avuto, col TRADITORE, con L'ULTIMA PATTUGLIA e con le DUE CITTÀ una stagione veramente fortunata. Ma non potrà certo dirsi che questo poema della retorica del deserto e dell'avventura rimarrà come una bella pagina nell'opera di Frank Lloyd, regista, non dimentichiamolo, del BOUNTY. Chi volesse studiare a quali volute superficialità, a quale deliberato gusto di oleografia possa

giungere lo spirito commerciale dei produttori americani, veda, appunto, questo film. È per esso il tamburo è stato battuto, su per giù, con l'istesso ritmo che per LE DUE CITTÀ: migliaia e migliaia di comparse, decine e decine di attori di primo piano, una lunghezza di proiezione almeno il cinquanta per cento maggiore del consueto. Si direbbe che la produzione americana voglia tentare un nuovo genere: una sorta di grossa e popolarissima appendice, ricca di una straordinaria varietà di scene, di una puerile e sensazionale concatenazione di avventure, del prestigio di alcuni massimi attori. Non è detto che, consentendolo i risultati commerciali, anche questo genere non deva pervenire a risultati di vera arte. Per ora, innanzi a questo film di legione straniera, non si può non ricordare la dura efficacia di un BANDERA.



na (Freud avrebbe di che chiacchiere, su questo film e su questa musica, ma fortunatamente noi siamo... in Italia!). La melodia è pervasa di una tenerezza calda e sentita, se pure un po' caricata e un po' svenevole. Il ritornello (in 'mo-rendo' alla fine) è di effetto sicuro. Il « Romantico slow », che contiene una delle tante apprezzabili ricette dell'ebbrezza d'amore, conta pure su certi elementi effettistici popolari. Tito Schipa canta ed interpreta questi quattro pezzi da par suo: oltre che possedere una bella voce, calda, duttile, insinuante, egli è un artista fine, delicato, commovente. La incisione è ottima.

Non si può dire altrettanto bene dei tre pezzi di AVE MARIA (« Voce del padrone », G. W. 1305, D. A. 1487, D. A. 1488). La voce di Gigli risulta male, spesso calante, con stridori sgradevoli di incisione. L'arte di Gigli ha meritatamente molti ammiratori, e i dischi avranno successo ugualmente: ma le imperfezioni e le manchevolezze susciteranno rimpianti, senza dubbio. Il tempo passa e spesso è inclemente, coi tenori soprattutto...

Dal film BOZAMBO sono stati presi quattro pezzi (« Voce del padrone » H. N. 840, H. N. 841, G. W. 1212). Raccomandabili sono: The love song (« Il canto d'amore »), di colorito esotico, languido, il cui ritornello vocale è intonato da una buona voce mascolina, grave, profonda e suadente; e The canoe song (« Il canto della canoa ») pure di sapore esotico, con buoni effetti strumentali.

Assai ben riusciti mi sembrano tre dischi del film CANTO PER TE (« Voce del padrone » D.A. 1532 e G.W. 1217). Il tenore Ziliani, che sul palcoscenico non appare ancora giunto a quel grado di perfezione necessa-

LA PROVINCIALE. Americano. Metro Goldwin Mayer. Regista: William A. Wellman. Direttore di Produzione: Hunt Stromberg. Soggetto tratto da « Small town girl » di Ben Ames Williams. Scenografia di Cedric Gibbons. Interpreti: Janet Gaynor, Robert Taylor, Binnie Barnes, Lewis Stone.

È la romantica storia di una ragazza provinciale che sogna la vita dorata della metropoli, dove arriva, sì, ma per cominciare la sua ascesa dal più umile scalino. Questo film di un sentimentalismo facile ed ovvio, è di quelli che hanno preparato il vertiginoso balzo di Bob Taylor dalla oscurità al trionfo di CAMILLE.



rio a un divo dell'arte lirica, risulta qui una ottima voce per dischi, limpida, calda, simpatica. Solo qua e là qualche acuto un po' forzato. I dischi piaceranno, meritatamente. Incisione eccellente.

Del film **GRANDE APPELLO** troverete due dischi graziosi (« Voce del Padrone » HN. 1112 e HN. 634). Il primo, « Crapa pelada », è un fox-trot, illustrato piacevolmente da parole grottesche in dialetto milanese. La vecchia canzoncina comica, popolarissima, si snoda in un ritmo vivace, biricchino, divertente. Il commento orchestrale è saporoso, umoristico. Finale molto buffo e riuscito. « Pontenero » è un paso doble abbastanza carino.

Gli ammiratori di Jeannette Mac Donald cercheranno i dischi di ROSE MARIE. I due incisi della « Voce del Padrone » (GW. 1298), però, sono soltanto strumentali: grazioso l'Indian Love Call (« Richiamo d'amore indiano »), elegante il fox trot « Rose Marie ».

Della TRAGEDIA DEL BOUNTY la « Voce del Padrone » ha inciso il Love song of Tahiti (« Canto d'amore di Tahiti ») in cui l'orchestra, valendosi di strumenti esotici, offre sonorità inconsuete e impasti saporosi: la musica è pervasa di languore, e languidi sono il coro, e il baritono di pura marca americana. Meglio la parte strumentale che la vocale: nell'insieme un buon disco per ballo.

BRODWAY e ROBERTA non sono film nuovissimi, ma la loro popolarità perdura e nei dischi incisi dalla « Voce del Padrone » (per il primo film GW. 1290 e GW. 1246 e per il secondo GW. 1150) gli entusiasti delle due pellicole ritroveranno le musiche care al loro cuore.

MARIA TIBALDI CHIESA

LE QUATTRO PERLE. Americano. Metro Goldwin Mayer. Lunghezza metri 2073. Regista: Sam Wood. Direttore di produzione: Harry Rapf. Soggetto: James Edward Grant. Scenografia: Cedric Gibbons. Interpreti: Myrna Loy, Spencer Tracy, Harvey Stephens, William Harrigan. Doppiaggio eseguito negli stabilimenti della Metro Goldwin Mayer - Roma.

È un giallo concepito e realizzato su di una formula molto stringata e con una preoccupazione del successo commerciale che non ha escluso



* L'EQUIPAGGIO *

(L'Equipage). Produzione: 'Pathé-Nathan'. Francese. Lunghezza: m. 2.200. Regia: Anatole Litvak. Dal romanzo di Joseph Kessel. Interpreti principali: Annabella, Charles Vanel, Pierre-Jean Dumont, Jean Murat, Suzanne Després. Edizione italiana 'Lux', diretta da Luigi Savini.

Più ancora che il celebre romanzo donde è tratto, questo film allea due qualità di solito tanto difficili da metter d'accordo: un'estrema, popolare evidenza del dramma ed un severo, aristocratico controllo dello stile. Si sa il successo che ebbe, ed ha tuttavia, il racconto di Kessel, uscito



qualche anno dopo la grande guerra. Nella più nuova delle guerre, quella del cielo, il Kessel ritrovava gli aspetti, sempre affascinanti e patetici, dell'antica cavalleria; donde traeva le conseguenze estreme: cioè il tragico urto dei 'fratelli d'armi' (rammodernati in compagni di equipaggio: pilota ed osservatore) che rivalità d'amore mette l'uno contro l'altro. Tema eminentemente melodrammatico. La regia di Litvak ha il merito, incredibilmente raro, d'essere sempre presente e vigile, senza mai farsi pesare: anzi, senza neppur farsi avvertire. Un artista che sa il suo mestiere, tutto il suo mestiere, e conosce anche a menadito l'intera gamma degli effetti che se ne possono cavare: ma questa sapienza non si converte mai in arroganza, né la sicurezza diventa mai astratta bravura. Quanto agli interpreti: Annabella, Dumont, il sempre simpatico Murat, tutto bene. Ma il centro è Vanel; onnipresente nel film, eppure esente da ogni gigionismo, in un 'carattere' depresso, doloroso, contraddetto, che tocca qua e là una disperazione veramente tragica.

La musica di Honegger, soprattutto nei due squarci sinfonici di volo e di battaglia, è certo la più bella di quante egli abbia finora composte per il cinema.

so un certo buon gusto. L'aver messo, per esempio, accanto alla bellezza così intimamente muliebre di Myrna Loy la rude e incisiva maschera di Spencer Tracy (ed è la prima volta che questi due attori lavorano insieme), mostra una profonda conoscenza dei contrasti capaci di scatenare la simpatia delle platee: due tipi, i protagonisti, esemplari proprio sul gusto momentaneo della massa che conta. L'avventura di quattro preziose perle sparite e di una donna sospettata è condotta con la più sapiente tecnica della sorpresa.

* L'UOMO CHE SORRIDE *

Produzione E.I.A. Amato. Italiano. Lunghezza: metri 2280. Soggetto: Aldo De Benedetti e Luigi Bonelli. Regia: Mario Mattoli. Interpreti principali: Vittorio De Sica, Assia Noris, Enrico Viaristo, Umberto Melnati, Paola Borboni. Scenografia: Guido Fiorini. Operatore: Gallea. Tecnico del suono: Muller. Musiche: Bixio.

Di bisbetiche domate è pieno il mondo. Il mondo dell'arte, vogliamo dire; ché in quello reale il caso è alquanto più raro e improbabile. Metamorfofi simili non si danno che per eccezione nella vita: dove la ferma regola è che i mariti restino sottoposti alle bisbetiche domatrici. Del tema illustre, Aldo De Benedetti e Bonelli hanno proposto una variante gentile. Il loro protagonista non piega il caratteraccio della consorte con l'autorità superficiale delle busse, bensì con la disarmata e intima irresistibilità del sorriso. Di là una femminuccia prepotente, vizinata e strepitante; di qua la serena, intrepida e cordiale pazienza d'un giovanotto ottimista. Chi la dura la vince. E chi conosce il sorriso assassino di De Sica indovina già che nessuna Assia Noris potrebbe alla lunga resistergli.

Questa situazione è tanto graziosa quanto statica. Non comporta sviluppi e variazioni; e l'esito è prevedibile sin dall'inizio. Ma il film ha nella sua condotta una festevolezza che lo salva dalla monotonia; e un suo lieve profumo di bontà, di fede nel meglio, che lo rende gradevole.

Sceneggiatura, recitazione, regia, musiche, tutto è il solito di questo genere; ma non mancano pulizia e frizzo, agilità e sapore. Un film scorrevole, allietato da una luminosa fotografia. Gli nuoce d'insistere su personaggi e modi di vita che non sono i nostri, italiani, d'oggi.

IO DIFENDO IL MIO AMORE. (Secret Interlude). Americano. 20th Century Fox. Lunghezza m. 2137. Regista: Roy Del Ruth. Produttore: Darryl Zanuc. Protagonisti: Robert Taylor, Loretta Young, Basil Rathbone, Patsy Kelly.

Nelle previsioni dell'ultrapotente stato maggiore pubblicitario di Hollywood, già si afferma che il favore di Roberto Taylor nei cuori femminili sostituirà e supererà quello di Clark Gable. Si ignorano le ragioni di questa larvata 'disgrazia' d'uno dei più bei 'brutti' dello schermo presso gli occulti sovrani del cinema. Mentre il suo successo presso le platee tende visibilmente ad aumentare. Soprattutto incuriosisce il fatto che i 'lanciatori' di tipi cinematografici sembrano voler abbandonare la bellezza rude, irregolare e maschia, per ritornare ad un certo modello Valentino. In ogni modo la preparazione intensiva del Taylor è stata fatta con tutti i mezzi suggeriti dall'esperienza: lo han provato e riprovato, prima dei massimi cimenti, con tutti i tipi di 'amorose' e di 'sentimentali' dell'armamentario cinematografico. Mentre staremo



a guardarlo in compagnia della Gaynor, per esempio, in un altro cinema difenderà il suo amore per la Young.



LA PELLICOLA INVERTIBILE

UNA delle caratteristiche del passo ridotto, particolarmente del 16 mm., è quella di disporre in primo luogo ed in linea generale della pellicola 'invertibile'. Questo tipo di pellicola si fabbrica anche per il passo normale, come per il passo di 16 mm. si fabbrica anche il negativo ed il positivo, ma il tipo generalizzato del passo di 16 mm. è quello invertibile.

È molto interessante conoscere questo sistema che si stacca nettamente da quello negativo-positivo noto e comune nella fotografia.

In linea generale quanto più una emulsione è sensibile tanto più è grossolana la granulazione dei suoi fotogrammi; è ovvio che la sensibilità della pellicola a passo ridotto deve essere elevata, in quanto che essa aumenta enormemente la possibilità di uso, sia perchè consente di lavorare con luce scarsa o con obiettivi meno luminosi, sia perchè permette di lavorare con diaframmi più piccoli ed avere così una maggior profondità di campo, utile specialmente nei primi piani. Vedremo poi, descrivendo il processo d'inversione, l'influen-

za del processo stesso sulla granulazione dell'immagine definitiva. Le ragioni economiche risiedono specialmente nel fatto che con la pellicola invertibile si compra una sola lunghezza e si procede con maggior rapidità, non occorrendo ricorrere alla stampa del positivo poichè, come è noto, la stessa pellicola che si è girata nella macchina da presa si proietta poi, positiva, sullo schermo. Nel caso che servano diversi esemplari della pellicola, questi si possono ottenere stampandoli su pellicola pure invertibile da quella positiva originale.



I DIVERSI ASPETTI DELLA PELLICOLA INVERTIBILE

Come appare dopo il primo sviluppo (immagine negativa).

Come appare dopo il bagno invertitore.

Come appare dopo il secondo sviluppo (immagine positiva).

Ragioni tecniche ed economiche hanno spinto le fabbriche di materiale sensibile a preparare la pellicola invertibile per il passo di 16 mm. La ragione tecnica di maggior importanza è quella della granulazione dell'immagine. Nel passo ridotto il fotogramma subisce un fortissimo ingrandimento nella proiezione e lo schermo è osservato da una distanza relativamente piccola: ci troviamo quindi in condizioni peggiori di quanto accade nel passo normale.

Nel passato si è istituita una certa regola pratica per stabilire la grossezza massima della grana nelle immagini che si vedono sullo schermo del passo ridotto. Un occhio normale non deve distinguere la grana della proiezione quando il quadro, con 1 metro di base, si trovi a 2 metri dal punto di osservazione.

Per ricevere CINEMA a casa con puntualità, senza disturbo e con notevole economia CONVIENE ABBONARSI

za del processo stesso sulla granulazione dell'immagine definitiva.

Le ragioni economiche risiedono specialmente nel fatto che con la pellicola invertibile si compra una sola lunghezza e si procede con maggior rapidità, non occorrendo ricorrere alla stampa del positivo poichè, come è noto, la stessa pellicola che si è girata nella macchina da presa si proietta poi, positiva, sullo schermo. Nel caso che servano diversi esemplari della pellicola, questi si possono ottenere stampandoli su pellicola pure invertibile da quella positiva originale.

Il processo di inversione non è sorto con la pellicola a passo ridotto ma era già noto da tempo, specialmente per la fotografia a colori. È stato necessario un notevole perfezionamento perchè esso potesse soddisfare le esigenze della cinematografia in modo, come avviene oggi, eccellente.

Nella comune fotografia si annerisce nello sviluppo l'immagine latente formata dalla luce e sappiamo che ai punti più luminosi corrispondono i maggiori annerimenti costituiti da argento me-

tallico. Il fissaggio scioglie il sale aloide nel quale l'immagine è data da valori di chiaroscuro inversi a quelli del vero. Invece nel trattamento della pellicola invertibile si segue un processo diverso. Si sviluppa dapprima l'immagine latente ottenendo un'immagine negativa ma poi, in luogo del fissaggio, si usa il cosiddetto bagno invertitore (un sale ossidante energico, acidificato) il quale, contrariamente al bagno di fissaggio, scioglie l'immagine annerita lasciando tutta la parte di sale aloide d'argento non impressionata dalla luce. Questa parte, che resta, si espone alla luce, si sviluppa ancora e ci dà così l'immagine definitiva e positiva.

Nella illustrazione vediamo i tre stadi dell'immagine e cioè la negativa appena sviluppata, la stessa dopo il bagno invertitore, ed infine l'immagine ancora sviluppata dopo l'esposizione alla luce.

Abbiamo detto che la qualità più ricercata nella emulsione del passo ridotto è la finezza della granulazione; ora conviene aggiungere che tale qualità si ottiene assai più facilmente con la pellicola invertibile che col processo negativo-positivo. È proprio questa la ragione tecnica principale che ha fatto adottare la pellicola invertibile nel passo ridotto. Sappiamo che nei processi fotografici con emulsione ai sali d'argento, la grossezza dei grani metallici che formano l'immagine è tanto più rilevante quanto più tale emulsione è sensibile; inoltre in una stessa emulsione i grani più grossi sono anche i più sensibili, sono cioè precisamente quelli che restano impressionati per i primi (per questo abbondano nelle parti meno intense del negativo), mentre i grani più fini restano nella parte non annerita nel primo sviluppo, che è quella che si scioglie nel processo negativo-positivo e che poi a sua volta costituisce l'immagine definitiva nel processo di inversione.

È così molto chiaro che le immagini date dalla pellicola invertibile sono (a parità di sensibilità) di granulazione assai più fine che non quelle ottenute col solito processo negativo-positivo.

In quest'ultimo processo i difetti provenienti da inesattezze nella esposizione si correggono con una relativa facilità durante la stampa della copia. Nel processo di inversione una Casa ricerca la correzione dosando, con la guida di una cella fotoelettrica, la luce cui si espone la pellicola dopo il bagno invertitore, mentre altre ricorrono ai trattamenti chimici (indebolimento e rinforzo) della positiva finale. Bisogna aggiungere che oggi anche con le emulsioni invertibili si è raggiunta una tale latitudine di posa che assorbe molti degli errori possibili; infine gli esposimetri a cella fotoelettrica, se bene usati, danno indicazioni abbastanza precise per essere sicuri del risultato.

ALFREDO ORNANO

A questo fascicolo è unito gratuitamente per abbonati e lettori

L'INDICE GENERALE

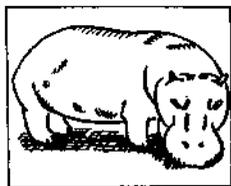
analitico per materie del primo semestre di CINEMA (10 luglio 1936-XIV - 25 dicembre 1936-XV).

I PRIMI PASSI

MANUALETTO DEL CINEDILETTANTE

(Continuazione del num. 11)

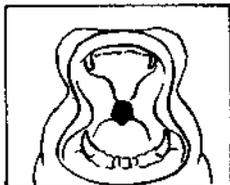
Riflettiamo ancora un pochino. La persona che per la prima volta vede un ippopotamo alla distanza dalla quale lo abbiamo ripreso, ed avrà pensato alla grandezza del bestione, fatalmente



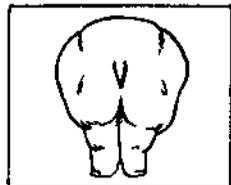
si accosterà all'animale quanto occorre per considerarlo in tutta la sua figura. Ecco che la nostra presa seguente dovrà mostrare l'intera figura dell'animale, il più vicino possi-

bile, nel campo del quadro.

Una volta contemplato l'animale nell'insieme il nostro interesse sarà subito richiamato dalle singole parti. Quale sensazione offre quel testone smisurato con quelle mandibole spalancate ed i lunghi denti! E subito dopo la nostra macchina continuerà a ricercare mille dettagli ricchi d'interesse, fino al comicità



piccolo mozzicone di coda in perpetua agitazione, il quale forma un contrasto particolarmente divertente con le gigantesche terga dell'ippopotamo.

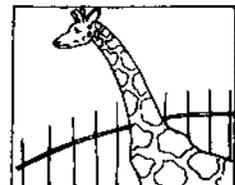
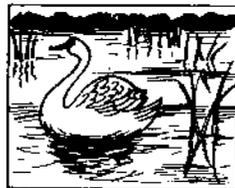


Allorchè la nostra curiosità sull'aspetto ed il modo in cui è fatto l'ippopotamo è soddisfatta, ci assale in genere — come tutti sanno — una gran voglia: « se entrasse un momentino in acqua... », in quella bella vasca che gli è stata preparata con grande cura! Il visitatore del Giardino Zoologico per soddisfare questa voglia spesso attende a lungo, spesso non riesce a soddisfarla; ragione di più perchè noi si colga nel nostro

film la scenetta, per poterla contemplare quanto ci paia e piaccia. Avremo dunque pazienza, dovremo forse ritrarre molte altre scene

e ritornare sul posto al momento opportuno, salvo poi a realizzare nel montaggio la continuità armonica delle scene.

Questo particolareggiato discorsetto sulla scena dell'ippopotamo non deve comportare, di conse-



guenza, che davanti ad ogni recinto noi si piombi in una profonda meditazione per una metodica costruzione delle prese che intendiamo fare. Non è per nulla indispensabile costruire il nostro intero film mediante tali suddivisioni di singole scene. Possiamo ad esempio, poniamo per uccelli, anatre, cicogne, cigni, ecc., fare ogni volta una sola presa che più tardi mostreremo l'una dopo l'altra. Quel che si richiede per riuscire è solo l'attenzione che occorre avere per lo sviluppo logico di un tema, per un nesso fra le riprese e l'idea madre che si vuole illustrare. Con questo metodo di ripresa noi narriamo ad un tempo qualcosa sul diverso modo di vivere degli animali, il che non sempre risulta evidente dal solo fermarsi davanti ai recinti! Contrasto di grandezza e di bellezza, contrasto di vita e di movimento; tutto ci è possibile raggiungere in forma agevole, e tale, da interessare a fondo il pubblico che vedrà il nostro film.

(Continua al prossimo numero)

CINEMATOGRAFIA SPERIMENTALE ED A FORMATO RIDOTTO

(Sezioni cinematografiche dei G. U. F.)

LITTORIALI

Dal 2 al 9 aprile si svolgeranno a Napoli i Littorali della Cultura e dell'Arte dell'Anno XV. Per ciò che riguarda la parte cinematografica si avranno le seguenti gare:

un Convegno di cinematografia, sul tema: *La funzione politica del cinematografo in rapporto alle altre attività artistiche*;

un Concorso per un soggetto cinematografico, sul tema: *Scene della vita del soldato*.

Ogni concorrente parteciperà con uno scenario cinematografico di cui deve inviare: una stesura di non più di cinque cartelle dattilografate in quattro copie; una sceneggiatura completa su due colonne — la colonna di destra riservata alla parte dialogata — pure in quattro copie; eventuali allegati (piani di lavorazione, bozzetti, piante di scenografie, fotografie di luoghi, provini in formato ridotto 16 mm.);

un Concorso per un film a formato ridotto, *tema libero*.

I film saranno proiettati solo alle Giurie e ai concorrenti. Le pellicole viaggeranno a carico e rischio dei concorrenti.

FUNZIONAMENTO DEI CINE-GUF

L'organizzazione dei Cine-Guf è stata effettuata per ciò che riguarda la loro attività con vari criteri e tenendo soprattutto presenti le possibilità locali. Valida per tutti la libera ammissione al Cine-Guf previa domanda, indipendentemente cioè da titoli di studio, età, occupazione che il richiedente possa avere.

Il numero di aderenti ai Cine-Guf mentre per alcuni è soddisfacente risulta scarso per altri. Si tratta ora di studiare quali sono le modalità da seguire per incrementare l'affluenza di soci presso i Cine-Guf. Invitiamo pertanto tutte le Sezioni Cinematografiche ad inviare una relazione, come ha già fatto quella di Genova, pubblicata due numeri addietro, aggiungendo alla relazione stessa le eventuali proposte che si ritenesse opportuno avanzare. Diciamo subito che sarebbe augurabile un maggiore sfruttamento delle pellicole realizzate dalle Sezioni che attualmente, purtroppo, dopo qualche visione restano assolutamente inutilizzate presso i vari Fiduciari.

I programmi potrebbero essere integrati da altri film di formato 16 mm. di produzione straniera. In tale campo l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa ha già assicurato tutto il suo appoggio. Non mancheranno quindi film culturali e scientifici del massimo interesse, riguardanti i più svariati settori, prodotti in campo internazionale. Le proiezioni diverrebbero in tal modo certamente interessanti ed attirerebbero un notevole pubblico.

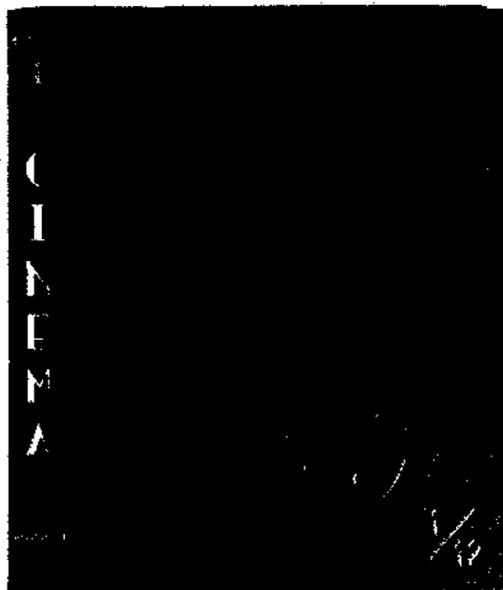
Si potrebbe anche studiare la possibilità di concedere agli aderenti ai Cine-Guf determinati privilegi — attendiamo in proposito delle proposte — come abbonamento gratuito a riviste, giornali, ecc.

MATTINATE CINEMATOGRAFICHE

È stata rinnovata per l'Anno XV la convenzione per le mattinate cinematografiche che i Cine-Guf organizzano, come è noto, nei giorni festivi. Con la nuova convenzione la facoltà di organizzare tali spettacoli è stata estesa dai Guf anche ai N. U. F. Gli universitari saranno quindi contenti. Le Sezioni che desiderassero avere il testo integrale della convenzione ci scrivano in proposito.

L'Ufficio Cinematografico dei G. U. F.

È in vendita la coperta (in mezza pelle e tela e con incisioni a secco e d'oro) per la rilegatura del primo volume di "Cinema" (fascicoli 1-12). Le richieste debbono essere indirizzate a Ulrico Hoepli in Milano.



Costa 8 Lire per gli abbonati; 10 Lire per gli altri lettori

ABBONATO GUIDO F. (Via Sappera, 56 - Milano). — Giustissimo tutto quello che Lei dice. Crede che non abbiamo pensato anche noi al giusto problema: italianizzare i termini del cinema? Non tutti si prestano. E il caso della parola 'film' — il primo caso che si contempla — è uno dei più difficili a risolvere. Infatti gli inglesi adoperano 'film' soprattutto nel senso di 'pellicola da impressionare o impressionata', sostituendo 'picture' o 'movie' o 'motion picture' quando intendono l'opera cinematografica. Ma la parola che in Italia fin dall'inizio si è diffusa è 'film', nell'uno e nell'altro significato. Noi abbiamo la parola 'pellicola'. La cosa più logica che si potesse fare era: adoperarla nel primo senso, che è quello d'altra parte cui le sue sillabe sembrano adattarsi meglio. Rimaneva 'film': e 'film' ha ormai un'aria così poco straniera!... È una di quelle che, sia pure a malavoglia, la nostra lingua finirà con l'incorporare. Perciò, caro F., ci lasci dire 'pellicola' e 'film'. Si evitano confusioni e si parla con più scioltezza.

LUISA L. (Genova). — Anch'io mi meraviglio di Sua cognata. Come nostra lettrice fedele dovrebbe aver visto che in ogni numero di *Cinema* non solo rispondiamo alle più svariate domande dei lettori, ma pubblichiamo pure con piacere osservazioni, proposte, idee d'ogni genere. Perché dunque non scrivermi, tanto più che quel film è infatti molto discusso?

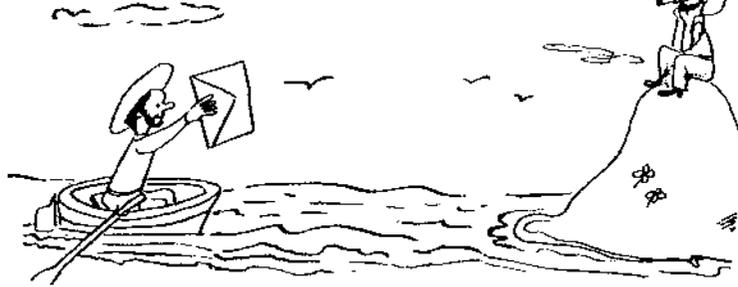
GIGINO BON (Venezia). — Ha vinto il tuo amico. Perché Wallace Beery si pronuncia proprio Uëlles Biri. Per quanto riguarda invece il nome di Joan Crawford, non potrei informarti che a voce perché si tratta di vocali e consonanti troppo selvagge per poter trovare un equivalente preciso nella nostra lingua. All'incirca dirai: Gion Cròford.

MAURIZIO ANTIS (Roma). — Riprodurre le fotografie a grande formato? Stia pure sicuro che ci duole il cuore ogni volta che dobbiamo ridurre una bella fotografia a piccole dimensioni. Ma si tratta di un problema un po' simile a quello per cui un film non può essere fatto di soli 'primi piani'. In una inquadratura cinematografica o si vedono poche cose ben da vicino, o molte cose piccole perché lontane. Ci vuole l'una cosa e l'altra. Così in una rivista si vedono o poche cose intimamente avvicinate, o molte cose piuttosto rimpiccolite... Anche qui ci vuole l'una cosa e l'altra. E non dirmi che la grande fotografia sulla copertina è spreccata: se non ci fosse, di che cosa dovrebbe approfittare quella stranissima gente che guarda *Cinema* di fuori ma non lo legge?

F. M. (Novara). — Lei mi scrive: « Mi dà tanto fastidio un certo motivo troppo caro al cinema attuale:

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



quello dei falsi ricchi. Ultimo esempio: ALICE ADAMS (PRIMO AMORE), dove vediamo la figlia dell'impiegato compiere le più penose acrobazie per dare al ricco giovanotto l'illusione di una casa lussuosa. Ti pare proprio adatto allo spirito dei nostri tempi presentare come cosa simpatica e scherzosa questo vergognarsi della propria classe sociale? Mi sembra caratteristico che l'unico personaggio con la testa a posto fra tutta quella gente che con la faccia più simpatica fa le cose più ripugnanti — voglio dire il fratello della Hepburn — viene rappresentato come un tipo di maleducato e perfino di criminale, mentre la sua maleducazione è l'unico motivo morale che io riesco a trovare in questo film. E ti pare veramente una soluzione del problema che alla ragazza venga regalato un miliionario o al babbo una fabbrica di colla? ». Hai ragione: è molto utile analizzare i film dal punto di vista morale ed educativo. Ci sarebbe molto da dire.

MARIO CACCIALANZA (Sesto S. Giovanni). — La nostra rivista, che ha sempre considerato il cinema come arte e spettacolo di massa, auspicando lo sviluppo e la comprensione sempre meglio intesi dei suoi compiti educativi, non può che apprezzare il Suo punto di vista. Non è detto, peraltro, che l'abbandono delle trame e della materia avventurosa possa significare, di per sé, una elevazione del cinema. Nel senso dell'avventura, è, anzi, da cercare il vero denominatore lirico di quell'ansia d'azione, di quel bisogno di vita semplice, immediata, creatrice, che caratterizzano il mondo contemporaneo. Rifarsi consapevolmente all'avventura è proprio un sintomo di quella coscienza moralizzatrice, sincera e tonica che Ella giustamente richiede al cinema. Buffalo Bill e i pionieri, per esempio, non sono affatto abbandonati: l'America appunto vi sta tornando in questi ultimi tempi, affidandoli ai suoi migliori registi perché ne facciano del cinema veramente maturo e moderno.

Avv. ETTORE M. (Sondrio). — « Leggendo su una rivista cinematografica l'abbozzo di un soggetto in cui un sosia di Napoleone sta a S. Elena mentre l'Imperatore vero continua, in incognito, la sua ope-

ra, mi viene in mente di aver visto annunciato questo stesso argomento come prossimo film di un famoso regista. Mi sbaglio? ». Non si sbaglia, nel senso che Chaplin parla da anni di una sua idea prediletta che sarebbe appunto quello di far sostituire Napoleone a S. Elena con un sosia, e di far correre al Bonaparte vero delle ulteriori avventure piuttosto bizzarre. Non si tratta però del 'prossimo film' di Charlot, anche se la stampa del mondo ha voluto affermarlo. Comunque la Sua osservazione sarà certamente utile al soggettista di cui Lei mi parla. Ciò servirà a evitare che un giorno Bonaparte si presenti con due sosia.

CARLO BASSOTTI (Lucca). — « Sono pienamente d'accordo con Lei riguardo a quel che risponde nel n. 9 a Vito Bellavia. Volevo anzi scrivergliene io: e se ora gliene parlo, è con la speranza che il numero faccia la forza: che, davanti alle numerose richieste, i noleggiatori programmino quei film. Anzi, oltre quelli da Lei ricordati, volevo farLe notare altri, non venuti: POIL DE CAROTTE e MARIE CHAPPELAINE di Duvivier, M di Laug, AMORE GIOVANE di Rovensky, ARIANNA di Czinner: e, interpretativamente, DISRAELI con Arliss, OF HUMAN BONDAGE con Bette Davis, e senza dubbio ancora altri. Senza contare i film che vengono con un gran ritardo, e quelli che nelle città di provincia vengono sì e no. Qui a Lucca, DELITTO E CASTIGO di Chenal non è ancora venuto: per me, è una spina nel cuore ». Evidentemente è questo un punto che lascia molte spine nel cuore degli amatori del cinema. Cito anche la Sua seconda osservazione, che è attraente ma, per amor di polemica, troppo spinta: «...non è vero che per fare buoni film ci vogliono buoni soggetti (a proposito di 'Cinema italiano? Cinema italiano' di Napolitano). Nel cinema, come in ogni arte, il contenuto è quello che meno conta (non dico che non conti): quel che più conta è la forma, la maniera di estrarre il contenuto ». Attenzione! Forma e contenuto debbono fondersi e armonizzarsi, ma la forma da sola ha quasi sempre un puro valore tecnico: anche se è vero che la proposizione inversa (« conta solo il contenuto! ») sia anche più pericolosamente errata. Equili-

brio. E lasciamo stare: a dibungarsi, si corre il rischio di stuzzicare certi diavoletti nascosti nella madia, che è meglio continuare a dormire e a tacere.

EMMA LIVI (Firenze). — È vero che anche il più strano atto compiuto da un uomo dov'essere in qualche modo spiegabile con un lato almeno del suo carattere. Questo per quanto riguarda persone in carne ed ossa o personaggi di autentiche opere d'arte. I personaggi comuni dello schermo, invece, spesso non si prestano ad indagini del genere. « Ho visto il FANTASMA GALANTE di René Clair e mi domando come mai il giovane scozzese che si dava tanta pena per salvare l'onore della famiglia dalle pretese dell'americano, possa poi consentire ad apparir come spettro falso davanti agli ospiti ». Anch'io conosco Donald Glourie soltanto attraverso lo schermo e perciò mi rifiuto di rispondere. Sarà l'amore che l'ha reso docile. Con l'amore si spiega tutto.

DOTT. CLAUDIO B. (Roma). — Lei si lamenta di Shirley Temple. « Ho dovuto far l'osservazione che mia figlia Maria si mette a scimmiettare certi atteggiamenti e sorrisi della piccola attrice ». E ringrazi Iddio che da noi, almeno, l'impressionante bambina è 'doppiata'! In Inghilterra, l'ottanta per cento dei mocciosi parla attualmente con l'accento americano di Shirley disdegnando la melodiosa lingua di Shakespeare. Così almeno hanno detto i professori inglesi in un recente congresso d'educazione. Si consoli, dunque.

CARLO (?). — È un procedimento di stereoscopia che consiste nel separare le due immagini parziali mediante luce polarizzata in due piani diversi. Un paio di occhiali speciali muniti di 'polarizzatori' fa sì che ogni occhio veda soltanto una delle due immagini. Non si tratta del resto di un' invenzione della Casa Zeiss Ikon che, nel giugno passato, ha presentato il sistema a scienziati ed esercenti, ma, secondo le affermazioni della Casa stessa, del vecchio brevetto di John Anderton di Birmingham (1891).

M. V. (Catania). — Avrei anch'io una gran voglia di vedere l'ultimo film di Robert Flaherty, il creatore dell'UOMO DI ARAN. Le prese eseguite nella jungla di Mysore e nei teatri di posa di Denham — ma davvero ci saranno degli 'interni' in un film di Flaherty? — sono terminate e così l'ELEPHANT BOY avrà la sua prima visione mondiale in gennaio. Il soggetto è tolto da una novella di Rudyard Kipling. Il protagonista tredicenne, il ragazzo indiano Sabu, ha lavorato tanto bene che Flaherty lo utilizzerà in un secondo film, già in preparazione.

IL NOSTRO

NOTIZIE TECNICHE

Il cinema come arbitro sportivo.

CHI ha vinto? Non basta prontezza di spirito e acutezza d'occhio per deciderlo in modo sicuro: dato che, per esempio, la velocità media di un cavallo in corsa è di 16 metri al secondo, e che

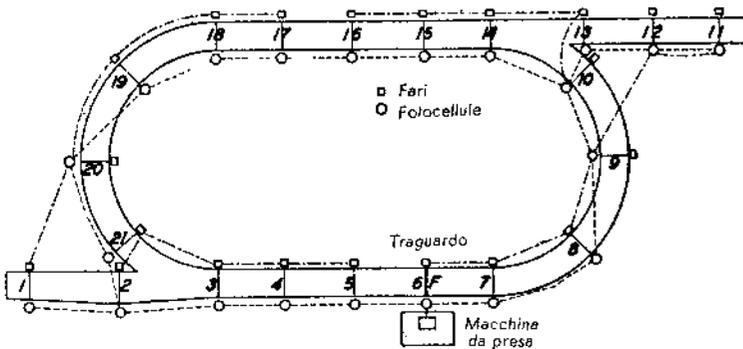


Fig. 1. - Posizione delle cellule fotoelettriche e dei fari contrapposti sulla pista del 'Turf Club' di Los Angeles.

le distanze fra i cavalli al traguardo si debbono precisare fino al centimetro. Un dispositivo atto a stabilire i risultati delle corse con esattezza scientifica ed a... persuadere il pubblico di questa esattezza, è stato ideato nel 1932 per le Olimpiadi di Los Angeles ed installato recentemente, in forma perfezionata, a Santa Anita Park in California. Dalla dettagliatissima descrizione datane sul *Journal of the S.M.P.E.* apprendiamo che lungo un lato della pista di Santa Anita sono disposte 21 fotocellule a cesio con relativi 21 fari, messi sul lato opposto, i quali mandano un raggio di luce (infrarossa e quindi invisibile ai cavalli) attraverso la pista, sulle cellule (fig. 1). Di questi 21 dispositivi se ne usano però solo 4 per ogni corsa, scelti in modo da dividere la lunghezza totale della corsa in determinate distanze, per es. da 400 metri ciascuna. Il cavallo passando, poniamo, di fianco alla cellula iniziale 13, provoca in essa un impulso elettrico, che, subito trasmesso all'impianto centrale del traguardo, vi aziona un orologio. Passati 400 metri, l'azionamento della cellula 17 farà sì che un indicatore di tempo esponga automaticamente al pubblico quanti secondi i cavalli hanno finora impiegato; e così anche dopo 800 metri (cellula 21 finché al traguardo (cellula 6) entra in scena addirittura il cinematografo.

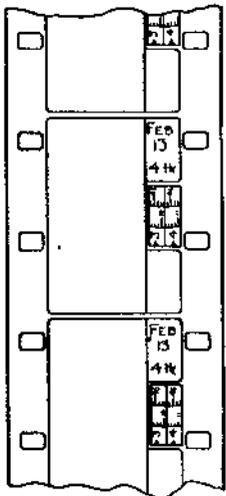


Fig. 2. - La pellicola 16 mm. utilizzata con fotogramma verticale anziché orizzontale. A destra, l'indicazione del giorno, dell'ora e dei tempi.

La macchina da presa, impiantata in una cabina vicina al traguardo, ha il compito di registrare la situazione della corsa nell'attimo finale insieme ad una sicura indicazione del tempo. La pellicola, impressionata alla frequenza di 165 fotogrammi al secondo, non serve alla proiezione ma soltanto a consentire la scelta di quella fotografia che ha fissato il momento decisivo. Dalla macchina da presa la pellicola passa immediatamente

nei bagni di sviluppo e di fissaggio e poi nell'apparecchio d'ingrandimento, in modo che due minuti dopo il passaggio del primo cavallo al traguardo, la fotografia stampata nel formato 14 per 22 scivola automaticamente sul tavolo degli arbitri; passano altri pochi minuti, e ulteriori copie si trovano esposte nelle vetrine, ad usum del pubblico sospettoso.

Per la ripresa cinematografica si utilizza il formato 16 mm.; ma dato che il fotogramma sembrava troppo basso per abbracciare dall'alto ad angolo sbieco la considerevole larghezza della pista, si impressiona un fotogramma doppio (figura 2) trasportando la pellicola a doppio passo. Nella parte destra della fotografia (fig. 3) si trova l'immagine dell'indicatore dei tempi; la riga bianca verticale corrisponde esattamente alla linea di traguardo. Meno elegante, ma sempre molto efficace, è il

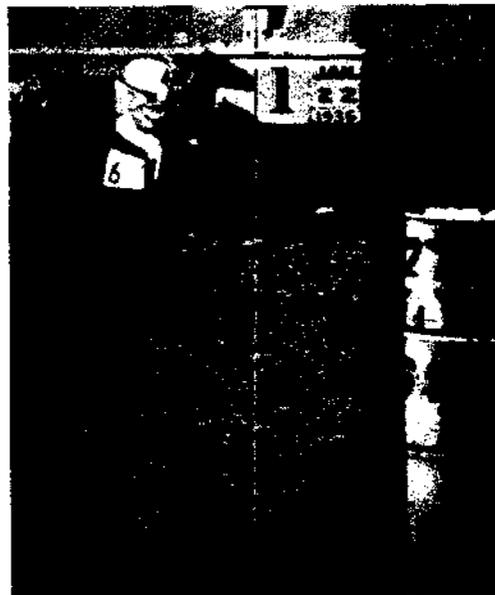


Fig. 3. - Un fotogramma del film di controllo.

sistema che fu usato dai tedeschi durante le Olimpiadi di Berlino. La pellicola, anch'essa di 16 mm., è ultrasensibile (tanto da permettere le prese anche a cielo coperto), e invertibile. In un laboratorio che si trova sul posto, la pellicola viene invertita e dopo 10-12 minuti proiettata davanti agli arbitri che però debbono mettersi

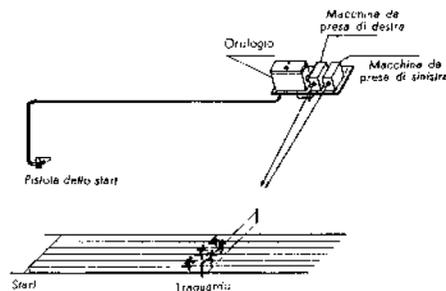
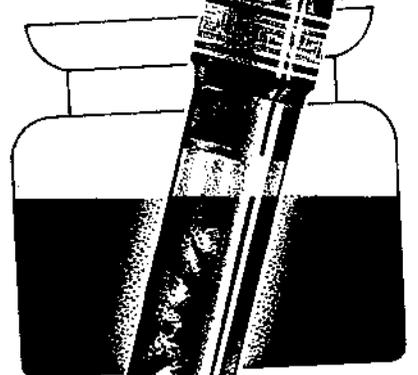


Fig. 4. - Il dispositivo per le prese cinematografiche di controllo alle Olimpiadi di Berlino.

un paio di occhiali speciali giacché si tratta di un film stereoscopico 'girato' con due macchine da presa e secondo il metodo basato sul principio della luce polarizzata (fig. 4). La visione plastica è molto utile per distinguere bene i diversi corridori o i diversi cavalli, i quali altrimenti risultano facilmente schiacciati in un unico piano. Per guadagnare nel fotogramma lo spazio necessario alla registrazione dell'orologio, si è dato alla macchina da presa un quadruccio di esposizione più largo di quello comune. Come mostra la figura, il sistema tedesco fa a meno delle fotocellule: il colpo dello start provoca un impulso elettrico che mette in azione l'orologio. CIARK

L' ELEGANZA DI UN GIOIELLO E LA CAPACITA' DI UN CALAMAIO

Priva di molle e gomma, a riempimento automatico pratico e sicuro, moderna nella forma e di accuratissima lavorazione.



La Omas Lucens ha inoltre il pregio di una maggiore capacità controllabile per la sua trasparenza.

OMAS Lucens



XIII. Henry Hathaway

HENRY HATHAWAY è il regista di fama mondiale più fresca. L'ultima 'rivelazione': la quinta o la sesta importante dalla nascita del sonoro in poi. Stavolta si tratta di un uomo che par destinato a riportare sul terreno più sano il cinema

te non solo, ma anche con rispetto e ammirazione. Così Tobia ricevette l'arcangelo. Si vorrebbe pensare a un giovane atletico ma con gli occhi vivi e intelligenti, elegante e molto sbrigativo. E soprattutto molto giovane: 25 anni. Invece Henry Hathaway è nato trentanove anni or sono (certo è giovane: ma è già una cosa diversa) a Sacramento in California (quei gloriosi paesaggi li conosce bene il signor Enrico; e se ne è saputo servire con felice abilità ed opportunità) ed è entrato nel cinema a 12 anni (nel 1910), come 'piccolo grande attore' dell'American Film Company. Fino ai 16 anni la sua carriera in calzoncini corti continua all'Universal. Ma non si deve pensare alla celebrità di un Coogan, e nemmeno a quella, più modesta, di un Dickie Moore. Il piccolo Hathaway era una figura di terzo piano. Messi finalmente i calzoni lunghi, eccolo per due anni alla Goldwyn. Interrompe la sua attività cinematografica per qualche tempo, e si fa viaggiatore ed esploratore: domani porterà un bagaglio molto utile, e non si limiterà a indossare un fiammante casco coloniale durante la ripresa dei suoi film. Ritorna al cinema all'età di 23 anni: e diviene assistente alla regia, presso la Paramount. Per 12 anni seguita a essere assistente sotto il medesimo tetto. Una travagliatissima carriera; lenta e paziente: tutt'altro che spavalda. Il mestiere del cinematografista è uno dei più difficili a imparare, se non proprio il più difficile di tutti; perché un uomo come Hathaway, indubbiamente fornito di solide e anche delicate qualità native, possa impadronirsene, ci vogliono ben

27 anni di contatti con quell'aria: tutta una vita, nella quale gli ultimi quindici anni, quelli che contano di più in questo caso, sono di contatti stretti ed estremamente faticati. Solo nel 1933 la Casa compensa la sua attività seria e modesta promovendolo direttore.

Hathaway regista. Dirigendo quattro freschi 'westerns' di seguito, le sue idee sulla regia si chiarificano sempre di più. Egli non è nato per fare del cinema freddo e da 'studio': dategli il permesso di portare la macchina da presa all'aperto, fornitegli storie robuste e senza pause, e lo vedrete rispondere con una fermezza e una pienezza lucidissime, di uomo che si muove sul proprio terreno. La grande e lunga pratica gli permette perfino di improvvisare (o, comunque, di trascurare certe fasi della costruzione di un film); così ch'egli ha potuto dire a un intervistatore sud-americano: « Io affronto i film *in the making*, nel farli: senza postulati, senza teorie, senza regole ferree e inderogabili, davanti alle macchine e con la visione dentro, nel mio spirito ». E ancora: « Amo gli esterni, la naturalezza, lo spazio aperto, arma indiscutibile del cinematografista. Amo l'azione... l'azione dei LANCIERI, per esempio ». Tutto un senso preciso del proprio lavoro e delle proprie inclinazioni, espresso senza sottigliezze ma con una cruda e, aggiungerei, un'ispirata spontaneità. Dalle parole semplici i fatti si pongono in chiara evidenza: ovvero i fotogrammi vibranti dei LANCIERI e del SENTIERO DEL PINO SOLITARIO. E poi quelli romanticissimi e spesso poetici del SOGNO DI UN PRIGIONIERO: una tappa strana nella carriera di Hathaway, ma non in contraddizione spiccata con le altre. L'artista stavolta s'è mosso lentamente, ha sentito ed espresso l'idillio piuttosto che il dramma (cioè ha fatto cose lontane dalle sue più note abitudini), ma la sua fondamentale fede nell'aria aperta la ritroviamo anche qui (l'amore dei bimbi nel giardino e il sogno tra gli alberi sono le cose più belle del film). E quel soffio o desiderio di poesia (si dica pure: raggiunto solo in parte) non fa che aggiungere meriti alla personalità artistica dell'Hathaway.

Films: SUNSET PASS (1933, soggetto di Zane Grey, interpreti: Randolph Scott, Tom Keene, Kathleen Burke, Noah Beery); UNDER THE TONTO RIM (1933, soggetto di Z. Grey, con Stuart Erwin, John Lodge, Fred Kohler); TO THE LAST MAN (1933, soggetto di Z. Grey, con R. Scott, Esther Ralston, Buster Crabbe, Jack La Rue, Barton MacLane); THE LAST ROUND-UP (1934, soggetto di Z. Grey, con R. Scott, Mont Blue, Fuzzy Knight); COME ON MARINES (1934, con Sir Guy Standing, John Halliday); RIVELAZIONE (NOW AND FOREVER, 1934, con Gary Cooper, Shirley Temple, Carol Lombard); I LANCIERI DEL BENGALA (LIVES OF A BENGAL LANCER, 1935, con Gary Cooper, Ann Harding, John Halliday, Dickie Moore); IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO (1936, con Sylvia Sydney, Henry Fonda, Fred MacMurray, Fuzzy Knight). PUCK



che s'era sperduto e sviato. Intanto, egli sa il segreto di raccontare; un segreto che gli americani posseggono da anni, ma che Hathaway approfondisce e nobilita. Narratore nato, gli basta accennare un movimento, muovere un personaggio, perchè lo spettatore punti i gomiti sulla seggiola e spalanchi avidissimo gli occhi. Se non si temesse il paragone, si vorrebbe dire che all'inizio dei LANCIERI DEL BENGALA si prova la medesima trepidante ansia di quando si comincia a entrare nell'atmosfera di un'invenzione di Stevenson. (Ricordate LA FRECCIA NERA?). Costo nome spavaldo e risonante parrebbe appartenere a un uomo vivacissimo e di straordinarie quanto appariscenti doti, il quale sia entrato senza preamboli, due anni fa, nei teatri di posa della Paramount e abbia detto: « Voglio dirigere io i vostri LANCIERI »; accolto a braccia aper-

IL CINEMA-TEATRO BARBERINI DI ROMA

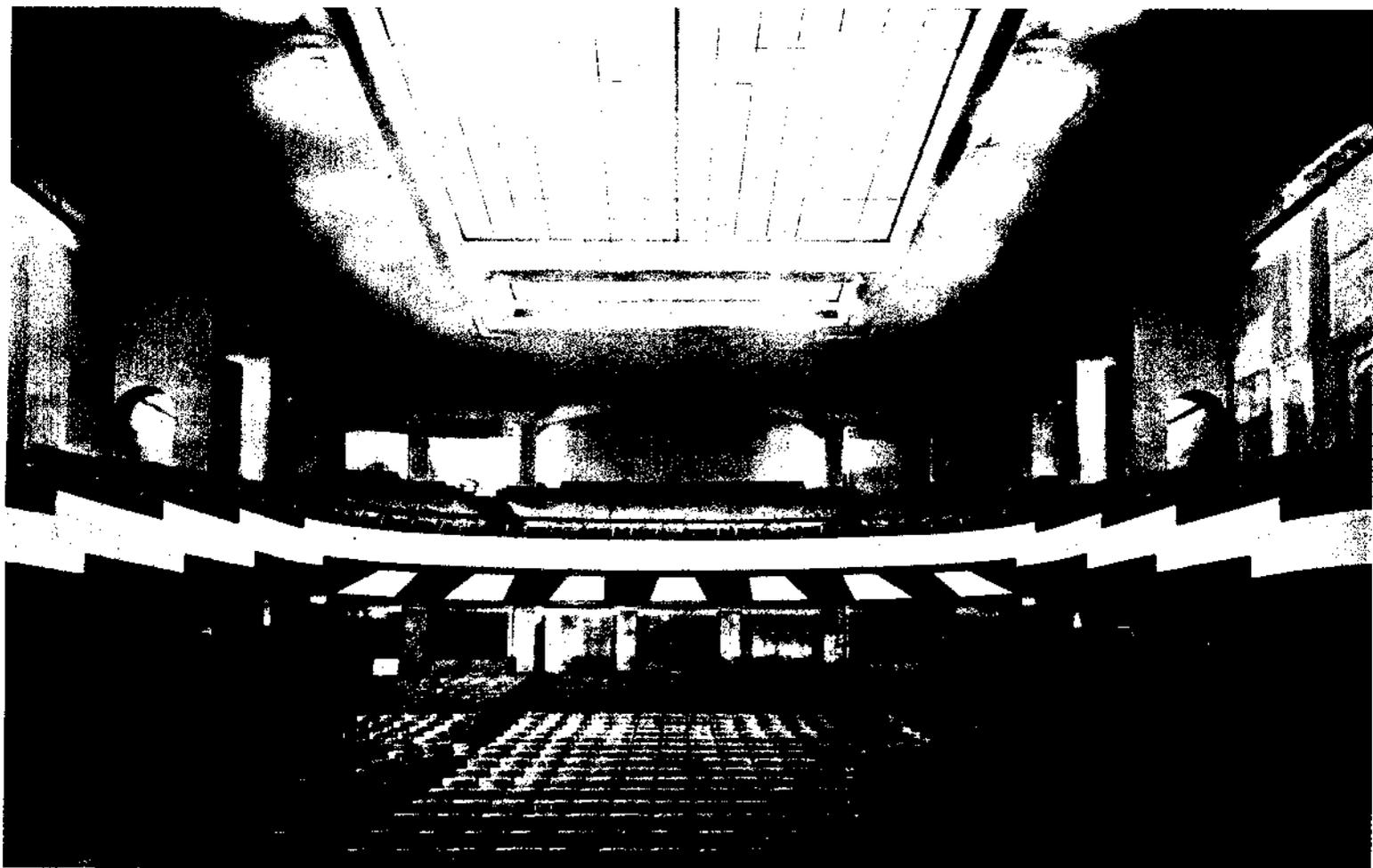
Piazza Barberini era da qualche secolo celebre per il mondo: la solenne architettura del principesco palazzo omonimo, la Fontana del Tritone e la Chiesa dei Cappuccini formavano una triade inseparabile e leggendaria cui solo poteva avvicinarsi in celebrità l'altra famosa triade dei... Tre Moschettieri, da quando Dumas la mise alla luce. Ma come costoro un bel giorno divennero quattro, così da qualche tempo i « tre pezzi » famosi di piazza Barberini sono quattro. Questo da quando — per la storia, dal 1930 — annesso e connesso al palazzo che vanta le sue nascite dalle pietre del Colosseo, fu costruito il **Cinema-Teatro Barberini**. Doveva poi sorgere la grandiosa arteria di via Regina Elena così a dare nuovo lustro alla Piazza, come a mettere pienamente in evidenza la bella e intonata architettura del cinema-teatro, la sua favorevolissima esposizione, al centro del quartiere più aristocratico e pulsante di Roma, l'eleganza, la signorilità e la vastità della sua sala.

Tra le più eleganti e confortevoli sale d'Europa, il Cinema-Teatro Barberini, arredato con lusso e buon gusto rari, dispone di 1200 posti di platea

e 800 di galleria. Modernissimi sono i suoi impianti per la depurazione dell'aria e per la regolazione della temperatura interna. L'acustica è semplicemente perfetta e permette la più nitida audizione. Oltre alla perfezione delle condizioni di proiezione, è stata curata la perfezione della attrezzatura di palcoscenico, dove le più scelte compagnie di prosa, operette e riviste sono poste in grado di svolgere i più difficoltosi ed esigenti programmi coi massimi risultati coreografici e luminosi.

L'aereazione della sala è ottenuta nel modo più razionale, non solo con i mezzi tecnici più ingegnosi, ma anche con quello semplice quanto efficace della cupola apribile, ciò che in estate, con la vicinanza dei pini e degli abeti di Villa Barberini, è di un effetto delizioso.

Certo, il miglior pubblico della Capitale, per questo cinema-teatro, che nel corso della gestione Guido Leoni ha raggiunto un « maximum » di perfezione organizzativa, prova attrazione grandissima. Anche perchè si trova in luogo amichevole, accogliente, in ambiente cordiale: vi si sente ospite. S'accorge che vi si desidera il suo interessamento, la sua partecipazione spirituale.



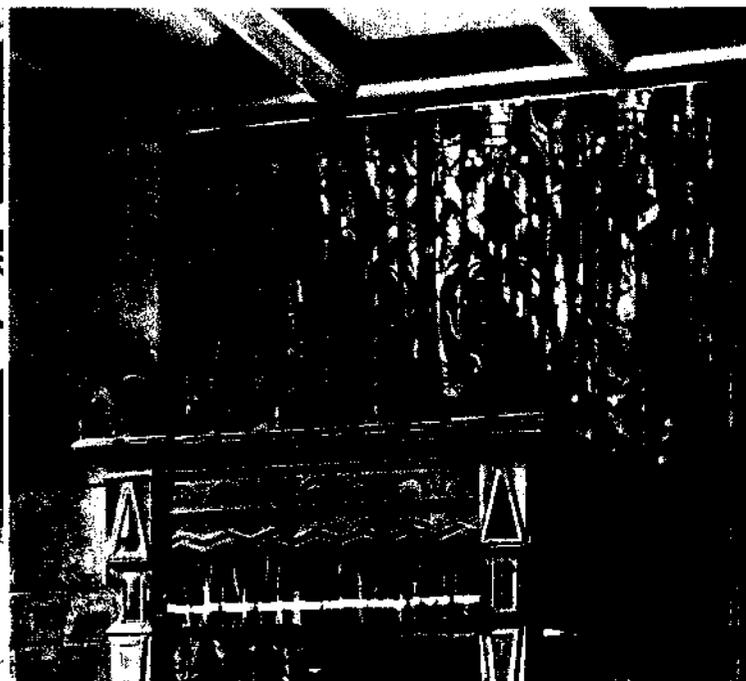
L'aspetto della grande sala del Cinema-Teatro Barberini.



GIUOCHI E CONCORSI

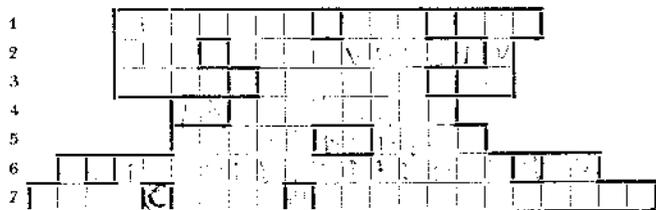
La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e concorsi', corso Vittorio Emanuele 21, Roma) non oltre il 31 gennaio 1937-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

IN QUALI FILM FIGURANO QUESTI DETTAGLI AMBIENTALI?



CLARKGABLIANA

Scrivere in ogni riga dello schema il titolo di un film interpretato da Gable con un'attrice di cui diamo il nome. Nei quadratini a bordo ingrossato si formerà il titolo di un'ottavo film interpretato da Gable con Myrna Loy.



1. Con Claudette Colbert. - 2. Con Jean Harlow. - 3. Con Joan Crawford. - 4. Con Joan Crawford. - 5. Con Helen Hayes. - 6. Con Movita e Maimili. - 7. Con Loretta Young.
(Piero Signorini - Milano)

Crittografia: GIONONNORNO

Biverbo: NCK^YIS

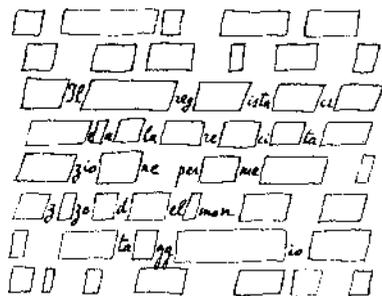
Cambio di vocale:

È un insetto davvero assai seccante...
in Lohengrin con De Sica ed Almirante.

(Aldo Parodi - Genova)

Scrivere le soluzioni in inchiostro e in lettere maiuscole. Tra i solutori di *Dettagli ambientali* e di *Clarkgabliana*, 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 giochi pubblicati nel 13° fascicolo apparirà nel 15° (10 Febbraio 1937-XV).

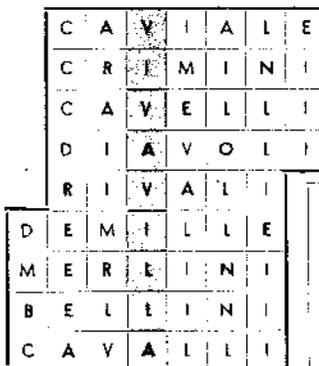
SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 11 (10 DICEMBRE 1936 - XV)



Che cosa significa?



Parole incrociate senza schema.



Il film nascosto.

VINCITORI DEL N. 11

Che cosa significa?

Sig. Franco Aloï - Via Artisti N. 18 - TORINO

Il film nascosto:

Reg. Giuseppe Cugini - Via Piave N. 18 - CREMONA

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

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

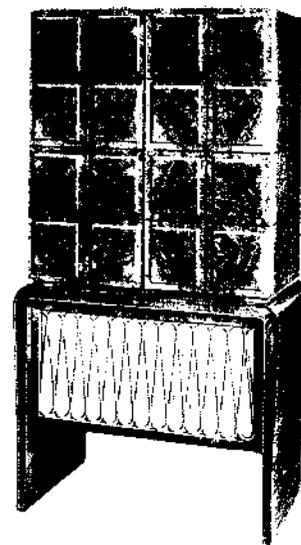
Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni.
A norma dell'art. 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte.

Carta delle "Cartiere Burgo".



Quirinalia: la più moderna realizzazione del radiogrammofono.
 Supereterodina a 10 valvole "serie Europea". Onde medie, lunghe, corte e
 cortissime · Riproduzione stereofonica · Alta fedeltà · Grande sensibilità e
 selettività elevatissima · Potenza 12 watt indistoriti · Discoteca per 96 dischi

ARMONIE



Chiedere il ricco catalogo a colori a uno dei nostri negozi o a un nostro rivenditore autorizzato in Italia, Impero e Colonie.
 MILANO, Gall. Vitt. Em., 39 - ROMA, Via Nazionale, 10 - ROMA, Via del Tritone, 88
 TORINO, Via Pietro Micca, 1 - NAPOLI, Via Roma 269 - GENOVA, XX Settembre, 136
15 A. ZRR Retto Esclusivista

L. 4800,-



LA VOCE DEL PADRONE

ALA LITTORIA S. A. ROMA

**LE LINEE AEREE
 PIÙ CELERI**

**GLI APPARECCHI
 PIÙ MODERNI**

**I PREZZI PIÙ
 MODESTI**



per **ITALIA EUROPA AFRICA**

Domandate il programma alle Agenzie di viaggi o direttamente alla Società, **AEROPORTO DEL LITTONO**

1937

Il più grande Anno Metro continua!



LA PROVINCIALE Regia di William A. Wellman	ROBERT TAYLOR JANET GAYNOR
L'ORA MISTERIOSA Regia di Sam Wood	FRANCHOT TONE LORETTA YOUNG
LE QUATTRO PERLE Regia di Sam Wood	MYRNA LOY SPENCER TRACY
I NOSTRI PARENTI Regia di Harry Lachman	STAN LAUREL OLIVER HARDY
SAN FRANCISCO Regia di W. S. Van Dyke	CLARK GABLE JEANETTE Mac DONALD SPENCER TRACY
IL PARADISO DELLE FANCIULLE Regia di Robert Z. Leonard	WILLIAM POWELL MYRNA LOY LUISE RAINER
LA FUGA DI TARZAN Regia di Richard Thorpe	JOHNNY WEISSMULLER MAUREEN O' SULLIVAN
GIULIETTA E ROMEO Regia di George Cukor	NORMA SHEARER LESLIE HOWARD JOHN BARRYMORE
JIM DI PICCADILLY Regia di Robert Z. Leonard	ROBERT MONTGOMERY MADGE EVANS
SIMPATICA CANAGLIA Regia di W. S. Van Dyke	FREDDIE BARTHOLOMEW JACKIE COOPER MICKEY ROONEY
LA DONNA DEL GIORNO Regia di Jack Conway	WILLIAM POWELL MYRNA LOY JEAN HARLOW
MARGHERITA GAUTHIER Regia di George Cukor	GRETA GARBO ROBERT TAYLOR
L'ASSO DI PICCHE Regia di Walter Rube	ROBERT MONTGOMERY ROSALIND RUSSELL
NATA PER DANZARE Regia di Roy del Ruth	ELEANOR POWELL JAMES STEWART
CAPITANI CORAGGIOSI Regia di Victor Fleming	FREDDIE BARTHOLOMEW SPENCER TRACY LIONEL BARRYMORE
IL MIO AMORE ERI TU Regia di George Fitzmaurice	JEAN HARLOW FRANCHOT TONE GARY GRANT
DALLE 7 ALLE 8 Regia di Edwin Marin	PAUL LUKAS ROSALIND RUSSELL
L'ULTIMA PROVA Regia di W. S. Van Dyke	ROBERT TAYLOR BARBARA STANWYCK JOSEPH CALLEJA
LA BAMBOLA DEL DIAVOLO Regia di Tod Browning	LIONEL BARRYMORE MAUREEN O' SULLIVAN
ROBIN HOOD DELL'ELDORADO Regia di William A. Wellman	WARNER BAXTER ANN LORING
TROPPO AMATA Regia di Clarence Brown	JOAN CRAWFORD ROBERT TAYLOR