

CINEMA



**DUE
LIRE**

Articoli di VITTORIO MUSSOLINI · CASELLA · D'AMBRA · PESSION

ULRICO HOEPLI EDITORE

10 Febbraio 1937-XV **100 illustrazioni** Spedizione in abb. postale

15

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.



Tre volte alla settimana

da Roma a: **BENGASI** in 5 ore
ASMARA in 3 giorni
ADDIS ABEBA in tre giorni e mezzo
MOGADISCIO in 5 giorni

con apparecchi
 e piloti della

ALANTIONIA S.p.A.

ROMA - AEROPORTO DEL EUR

Domandate informazioni e orari alle

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume I

FASCICOLO 15

10 FEBBRAIO
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	81
Editoriale	87
VITTORIO MUSSOLINI	
<i>In cerca della formula</i>	88
IL CRONISTA	
<i>Cukor, l'allegro romantico</i>	90
D. MEC.	
<i>Colloquio a Roma con Jannings</i>	91
ALFREDO CASELLA	
<i>Risposta a un referendum</i>	91
FRITZ HOCK	
<i>Chi conosce il film cinese?</i>	92
VILFRED GARDENER	
<i>Caratteri delle dive</i>	94
GINO ROCCA	
<i>Labilità del cinema</i>	96
MARIO DEL BENE	
<i>Per quante mani passa un film</i>	97
A. R. CADES	
<i>Eleanor e il complesso d'inferiorità</i>	98
<i>L'evoluzione della macchina da presa</i>	100
RAFFAELE MASTO	
<i>La scoperta dell'Europa</i>	103
LUCIO D'AMBRA	
<i>Sette anni di cinema (II)</i>	105
<i>Film in 15 fotogrammi</i>	108
CANDIDO-ARPAGONE	
<i>Bianco e nero</i>	109
<i>Fotografia e passo ridotto: Gli apparecchi di piccolo formato - Primi passi</i>	112
<i>Capo di Buona Speranza</i>	114
CIAM	
<i>Stampare con comodo</i>	116
GIUSEPPE PESSON	
<i>In memoria di Orso Mario Corbino</i>	117
<i>Galleria: R. Boleslawski</i>	118
<i>Giocchi e concorsi</i>	120

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lezzerò Spallanzani 1-a.
AMMINISTRAZIONE: Casa Editrice Ulrico Hoepli, Milano, via Berchet 1. — PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubblicità: 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'«Ufficio 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



FILM ITALIANI AL MONTAGGIO

A pochi mesi dall'inizio del secondo anno di studi, il Centro Sperimentale di Cinematografia sta per presentare il suo primo film, che non resterà isolato. Si tratta di un documentario: ma non di un qualunque documentario freddo e scolastico. Già il titolo illustra, sia pure simbolicamente, il significato

dell'opera: IL SEME. Il seme è quello gettato dal Fascismo, seme che crescendo dà luogo a ramificazioni rigogliosissime. Il film si divide idealmente in tre tempi: la terra (bonifica); la città (demolizioni e fabbricazioni); gli uomini (bonifica umana: il risanamento della gioventù attraverso lo sport e l'educazione militare). Da questo seme tripartito è nato l'Impero.



Dal documentario 'Il Seme' del Centro sperimentale di Cinematografia.

*Ritorna
al vero
Tarzan!*

Metro Goldwyn Mayer
STAGIONE di GALA

JOHNNY
WEISSMULLER
MAUREEN
O'SULLIVAN

LA FUGA DI
TARZAN

Metro
Goldwyn
& Mayer

REGISTA: RICHARD THORPE

In questi giorni il film -- ideato a metà del primo anno di Centro Sperimentale e interamente realizzato, durante le ferie estive dell'anno XIV, sotto la diretta sorveglianza degli insegnanti, da un gruppo di allievi scelti secondo le varie specialità -- è sottoposto alla sincronizzazione, sempre nell'ambiente del Centro. Meglio: in sede di insegnamento: difatti la sincronizzazione si svolge, presieduta dall'insegnante ing. Innamorati, nell'apposita, perfetta sala di recente costruita, con materiale interamente italiano, nei locali del Centro.

Questa può esser considerata, per le particolari circostanze che l'accompagnano, la notizia più interessante della quindicina. Il Centro Casa di produzione! Come si voleva dimostrare, una scuola 'artigiana' del cinema può divenire un elemento di prim'ordine nell'economia del cinema italiano.

Intanto tutti i film in cantiere sono, chi più chi meno, al termine del proprio cammino. Sono pronti per esser presentati al pubblico: LA CONTESSA DI PARMA realizzato da Alessandro Blasetti, interpretato da Elisa Cegani e Maria Denis -- il film che ha per sfondo un ambiente non ancora sfruttato dal cinema italiano: quello della Moda, che ha a Torino la sua sede; REGINA DELLA SCALA il cui montaggio è riuscito laborioso, trattandosi di un film in cui non soltanto si sviluppa una vicenda, ma sono riprodotte realizzazioni sceniche di opere celebri, tra le quali principalissima quella della settecentesca *Europa riconosciuta* del Salieri; HO PERDUTO MIO MARITO diretto da Guazzoni, interpretato da Nino Besozzi e Paola Borboni -- commedia leggera di Cenozato. Sono al montaggio: IL FU MATTIA PASCAL e LA FOSSA DEGLI ANGELI, il cui montaggio è affidato a Ferdinando M. Poggioli. Per CONDOTTIERI, Giorgio C. Simonelli sta procedendo all'opera di montaggio delle sequenze già compiute, che sono ormai la quasi totalità del film.

IL PATETICO E IL TENERO...

...dell'infanzia ha, certo, il primato nell'animo del pubblico. E questo non ha bisogno di commenti. Ma quello dei fanciulli attori è un problema che viene affrontato con severità, in Europa, da parte dei regimi autoritari. In America, infatti, la utilizzazione dei fanciulli da parte degli studi cinematografici è assolutamente libera. In Germania, invece, essa è subordinata ad



'Il mulino di Werbellin' (Tobis).

un limite di età ed a speciali disposizioni sanitarie che mettono al sicuro i piccoli attori da qualunque conseguenza nociva per la loro salute. In generale, però, viene combattuto il *divismo* infantile. I fanciulli sono ammessi solo come elementi secondari del film: si vedano ACCORDO FINALE e NON TI SCORDAR DI ME. A questo proposito si attendono con grandissimo interesse i primi risultati di un nuovissimo tipo di film di fanciulli che la Tobis Cinema sta per lanciare sui mercati. Essi son dovuti alla regia di due veri specialisti: Fritz Genschow e Renée Stobrawa, noti pel teatro di fanciulli da loro istituito a Berlino. Questa nuova formula esclude ogni possibilità di *divismo* infantile: il Genschow e la Stobrawa affidano ad una *troupe* di fanciulli tutte le parti, compresa quella del regista; vien loro data una sceneggiatura e li si lascia liberi, dopo una sommaria istruzione, di interpretare il film a loro modo, secondo lo stravagante ed incantevole estro dei fanciulli. Naturalmente vengono utilizzati solo quegli elementi che manifestano istintive qualità di attore o di regista.

La Tobis Cinema ha già esibito alla stampa tre di questi singolari lavori: BATTAGLIA DI CENTESIMI, CANTERINI DI COSTIERA, IL MULINO DI WERBELLIN. Il successo è stato molto rilevante. Per nostro conto siamo sicuri che questo nuovo genere di film susciterà interesse, più che nelle masse, in una categoria molto raffinata di spettatori. Anzi, addirittura tra i decadenti: non volevano il dadaismo prima e il surrealismo poi riportare la fantasia e l'ispirazione a fonti di estrema purezza, ad un lirico infantilismo?

UNA BATTAGLIA RELIGIOSA...

...si è accesa in Inghilterra intorno al combattuto film di Rex Ingram, GREEN PASTURES (*Verdi pascoli*) che si proietta con grande successo in una sala di Regent Street. La stampa protestante e puritana reagisce energicamente contro il permesso concesso dalla censura britannica: non si sarebbe dovuto proiettare, secondo la sua opinione, un film nel quale il Dio Padre dei Cristiani è rappresentato sotto le fattezze di un negro. (Il GREEN PASTURES è un film di negri ed è un nobile lavoro che tenta, dopo l'indimenticabile ALLELUIA!, di combattere il crudele odio di razza che domina la mentalità americana). Secondo la stampa protestante, bisognerebbe addirittura imporre le dimissioni al presidente della commissione di censura il quale, nella sua qualità di cattolico, non sarebbe in grado di comprendere le esigenze dello spirito protestante.

Non possiamo dimenticare il caso capitato nell'Africa tropicale a due missionari, un inglese e un latino: il protestante spiegava da anni la Bibbia, senza il menomo frutto; il padre gesuita, appena arrivato, ca-

LAUREL-HARDY VISTI DAI RAGAZZI D'ITALIA GRANDE CONCORSO

di disegni bandito dalla Metro Goldwyn Mayer in occasione della presentazione del nuovo film di Stan Laurel - Oliver Hardy "I NOSTRI PARENTI"

REGOLAMENTO:

1. - Tutti i ragazzi d'Italia, che non abbiano oltrepassato i 15 anni di età, sono invitati a disegnare la coppia Laurel-Hardy come essi la vedono.
2. - I bozzetti possono essere di qualsiasi dimensione, colorazione e tipo di carta, purchè le figure di Stan Laurel e Oliver Hardy siano originali, vale a dire non ricopiate da stampe esistenti.
3. - I bozzetti devono essere inviati alla Metro Goldwyn Mayer - Via Maria Cristina 5, Roma - entro il 28 febbraio, c. a. accompagnati da nome, cognome, età e indirizzo del concorrente.
4. - La Commissione giudicatrice -- il cui giudizio è inappellabile -- sarà formata dal corpo redazionale della rivista "CINEMA".

PREMI AI VINCITORI:

1 primo premio da L. 500 10 terzi premi da L. 100
4 secondi premi . . . 250 25 quarti premi . . . 50

**CONCORSO AVVISATE I VOSTRI RAGAZZI
RAGAZZI NON PERDETE L'OCCASIONE!**





LA MINERVA FILM

presenta:



Una produzione di LUCIANO DORIA - Edizione: ROMULUS FILM

QUESTI RAGAZZI

Dalla commedia di GHERARDO GHERARDI

Sceneggiatura di ALDO DE BENEDETTI
e MARIO MATTOLI

con

VITTORIO DE SICA - PAOLA BARBARA - GIUDITTA
RISSONE - ENRICO VIARISIO - ARMANDO MIGLIARI



Regia di MARIO MATTOLI

PERCHÉ ABBONARSI?

IN UN ANNO:

24 fascicoli di «CINEMA» acquistati separatamente costano **48 lire**
 24 fascicoli di «SAPERE» acquistati separatamente costano (compreso il fascicolo di Natale a 5 lire) **51 lire**
 I 2 fascicoli di «VEDERE I PIONIERI IN A. O.» e «VEDERE L'ALA ITALIANA», ciascuno a 5 lire, cui ha diritto chi prima del 28 febbraio 1937 si abbona cumulativamente e simultaneamente a «CINEMA» e «SAPERE», costano **10 lire**
109 lire

L'ABBONAMENTO CUMULATIVO per un anno a «CINEMA» e «SAPERE» costa solo **70 lire**
 Quindi risparmierete **39 lire** impiegando il vostro capitale di 70 lire al 56%. **IN PIÙ** avete il vantaggio di essere serviti per primi ed a domicilio; e non rischiate di essere privati dei fascicoli che rapidamente si esauriscono.

vò dalle sue casse un bel presepe e cominciò a raccontare la storia dei Re Magi. Uno dei tre illustri pellegrini, secondo l'iconografia cristiana, era un negro: tutta la tribù, persuasa dall'argomento, si convertì in massa al cattolicesimo.

no. Certo, come capolista si iscrive Shirley Temple e, in una fila di soli dieci nomi, la Garbo non ha che il penultimo posto e la Shearer l'ultimo. Dei belli, o brutti, 'amorosi' di Hollywood non ha un posto, il quarto, che il rude Gable.



Olivia de Havilland in 'Avaro Nero' (Warner Bros).

LA GRADUATORIA DEL DIVISMO...

...può giovare di una nuova inchiesta promossa in Inghilterra e in Irlanda dalla rivista americana *Motion Picture Herald*. È stato chiesto ai cinquemila esercenti del cinema inglesi come si gradui la popolarità dei divi e delle dive, tenendo esclusivamente conto degli incassi. Sei anni fa, in una intervista concessa alla parigina *Revue du Cinema*, Gary Cooper affermava che il primo divo del mondo era Mickey Mouse. Non sappiamo se gli esercenti inglesi abbiano, questa volta, tenuto conto di Topoli-



Clark Gable del parrucchiere tra un 'si gira' e l'altro 'Globe'.

CHE SIA UNA ROSA CON MOLTE SPINE...

...la vita del cinema, lo sapevamo da un pezzo. Ma che offra uno scampo ai giovani che non hanno amato lo studio, è una fallace illusione.

E si trattasse solo di studio! Karen Morley, per interpretare la parte di contadina irlandese nel *BELOVED ENEMY*, ha dovuto imparare l'arduo dialetto dell'isola. Ed ora non avrà certamente che farsene. Charles Laughton, per interpretare a puntino *REMBRANDT*, ha dovuto mettersi a studiare a fondo la pittura del Rinascimento. Blanche Yurka, la terribile giacobina delle *DUE CITTÀ*, ha dovuto imparare a lavorare a ferri. (Non ci sarà qualche nonna che griderà di gioia a questo trionfo *post mortem* del 'fare la calza?'). Ma uno degli sforzi più duri l'ha compiuto Paul Muni per la *BUONA TERRA*: ha dovuto imparare, nientemeno, che a suonare numerosi e complicati strumenti cinesi e a mangiare velocemente con le bacchet-



'Le belle della città' (Warner Bros).

suo giro. Ma una minaccia pende sul misterioso e magico mondo del-

LA VERA PENNA A SERBATOIO TRASPARENTE



Basta uno sguardo per controllare la quantità di inchiostro ancora esistente nel capace serbatoio.

OMAS
Lucens

ASPIRINA
 BAYER
 È SEMPRE
IL RIMEDIO SOVRANO
 CONTRO TUTTE LE MALATTIE DA RAFFREDDAMENTO

tine. Si può concludere che riesce in cinema solo chi è pronto e adatto a riuscire in molte altre attività?

LA METRO GOLDWYN MAYER...

...ha perduto nel 1936 uno dei suoi maggiori produttori: David O. Selznick, che ha costituita una propria società. Realizzato il *LITTLE LORD FAUNTLEROY*, gran successo di pubblico e di critica, il Selznick ha rivolta la sua attenzione al cinema a colori: *IL GIARDINO DI ALLAH*, primo suo lavoro in Technicolor, ha già cominciato il



Caplin e Paulette Goddard nel giardino della loro villa (Artisti Associati).

Institute nel quale si annunzia la prossima apertura di istituti cinematografici nel Canada e nel Sud Africa? Delle cineteche sono state già inaugurate a Camberra, nel Sud Africa e in Palestina. Non basta: in alcune cliniche neuro-psichiche dello Yorkshire i medici fanno uso di speciali film spettacolari a scopo di cura. Certamente. E pensiamo ai NOSTRI PARENTI di Laurel e Hardy, che è una delle migliori e meglio congegnate concatenazioni di gags che si siano mai viste. Ma che una buona risata fosse il miglior antidoto contro l'umor nero è storia vecchia come il mondo.

la nuova arte: Selznick annunzia di avere iniziato un nuovo film a colori, A STAR IS BORN (*E nata una stella*), con Janet Gaynor e Frederick March, nel quale si propone di mettere in luce i tremendi retroscena di Hollywood. Selznick non scherza: nel '37 lancerà sul mercato dodici superfilm.

LA POTENZA DEL CINEMA...

...come strumento di cultura e di educazione, non è dimostrata dal rapporto annuale del British Film

CON L'ABDICAZIONE DI EDOARDO VIII...

...il vento di reazione conservatrice non ha cessato di spirare in Inghilterra. Nella Camera dei Lords il Visconte Mersey ha enumerato gli errori cui son pieni le SEI MOGLI DI ENRICO VIII e il MARIA STUARDA. Il nobile interpellante ha proposto che una forma di controllo sia istituita in Inghilterra sulla esattezza storica dei film che si producono o si importano. Il Governo ha respinto la proposta.



I tre autentici capolavori che sono editati nella stagione presente scelti nella vasta produzione della

RKO Radio Pictures
attualmente in corso di doppiaggio:

MARIA DI SCOZIA
(MARY OF SCOTLAND)

Katharine HEPBURN - Frederic MARCH

SEGUENDO LA FLOTTA
(FOLLOW THE FLEET)

Fred ASTAIRE - Ginger ROGERS

IL FANTINO DI KENT
(THE EX MRS. BRADFORD)

William POWELL - Jean ARTHUR

Distribuzione per l'Italia:

Società Generale Italiana Cinematografica
ROMA - Via dei Mille, 12-M - Telefono 481-597
Indirizzo telegrafico: GENERALCINE - Roma



**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

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

**ACCUMULATORI
HENSEMBERGER**



ESAMINATA rapidamente nello scorso numero la situazione dell'industria cinematografica francese, diremo oggi qualche cosa su quella britannica. Gli albori del nuovo anno la mostrano sotto un aspetto tutt'altro che roseo e ne accusano la crisi che tuttora la mina. Le polemiche sullo sgravio fiscale e sull'apertura domenicale, che fino a poco tempo fa avevano fatto versare torrenti di inchiostro, sono oggi passate in seconda linea. Una realtà ben più importante assorbe l'interesse dei produttori e riempie di strali, attacchi, critiche, proposte e controproposte la stampa quotidiana e quella cinematografica del Regno Unito: il contingentamento. Il prossimo scadere del 'Quota act' del 1927, che regolava la quantità di film stranieri da ammettere sul mercato britannico, ha provocato lo scatenarsi di polemiche, la rivelazione di interessi contrastanti e richiesto l'intervento governativo. Appare sempre più netta e dovunque la necessità di un'azione superiore statale, regolatrice e coordinatrice. Il governo inglese, preoccupato del posto di primo piano che nella vita economica e spirituale di una nazione moderna occupa lo schermo, ha nominato una commissione presieduta da Lord Moyne, con l'incarico preciso di studiare il tema del contingentamento nei confronti della produzione nazionale, e di presentare proposte concrete sul futuro orientamento della produzione stessa. Il Comitato, mosso dalle migliori intenzioni, ha voluto corredare le sue proposte con le consultazioni degli esponenti dei vari rami dell'industria. Produttori, noleggiatori, esercenti, han potuto manifestare le difficoltà incontrate, i pericoli corsi, gli ostacoli superati o girati e, infine, formulare proposte che dettava la esperienza vissuta.

Interessante conoscere il pensiero di qualcuno: fra i produttori ricorderemo Isidoro Ostrer della 'Gaumont British' ed Alessandro Korda della 'London'. Il primo, di ritorno dall'America, non ha esitato a dichiarare che l'industria inglese non potrà oltre mantenere il terzo posto che attualmente occupa nei confronti del cinema mondiale, a meno che il Governo non intervenga con provvedimenti decisivi e complessi. Il contingentamento — come è stato finora praticato — non ha corrisposto allo scopo in quanto ha servito unicamente a dar vita ad un numero troppo elevato di piccole società improvvisate, sorte con il solo fine di realizzare pellicole atte a coprire la quota, e crollate per necessità di cose perchè prive di quella più larga visione d'insieme e di quel senso artistico, tecnico e commerciale indispensabile a chiunque voglia, nel mondo del cinema, fare opera fattiva e principalmente duratura. Risultato di questo, tutta una serie di fallimenti che si sono abbattuti su innumeri società indipendenti, le quali, non facendo parte dei grossi consorzi, dopo una vita più o meno lunga, ma sempre stentata, han finita la loro poco brillante carriera. Il provvedimento che l'Ostrer invoca dal Governo è un trattato commerciale con gli Stati Uniti che impegni i produttori americani all'acquisto di un dato numero di pellicole inglesi. Attualmente il mercato britannico rende agli Stati Uniti dai 7 ai 10 milioni di Lst. annue. Secondo l'Ostrer il 25% di questa somma dovrebbe essere coperto con la esportazione delle pellicole nazionali. Questo l'unico rimedio: ove non si addivenga ad un accordo del genere, la 'Gaumont British', per bocca del suo presidente, dichiara di desistere

dalla produzione di pellicole realizzate in vista del mercato internazionale. Il Korda, ai cui sforzi si debbono pellicole indubbiamente di valore, non meno dell'Ostrer, porta il peso della crisi e, in una dichiarazione pubblica, non rifugge dal chiedere la piena cooperazione di attori, registi, impiegati affinché, compresi del momento critico che attraversa l'industria britannica, acconsentano a diminuire le loro pretese o prebende per contribuire al consolidamento dell'industria con un minor costo della produzione.

Gli esercenti, a loro volta interpellati da Lord Moyne, han dichiarato che la percentuale della quota (20%) è troppo alta e che urge diminuirla, ovviando all'inconveniente di una produzione men che mediocre di cui si guarda il metraggio e si trascura la qualità.

I noleggiatori, cui è stata data la opportunità di esprimere il loro punto di vista, han dichiarato che il sistema in vigore presenta infiniti ostacoli nell'acquisto di film che abbiano probabilità di successo e per conseguenza la quota non dovrebbe essere stabilita sulla base del metraggio ma su quella del denaro impiegato nella realizzazione.

E qui comincia il lato, che diremo umoristico, della questione. Il comitato di Lord Moyne, pur animato da ottime intenzioni, dopo avere ascoltati i singoli interessi dell'industria, ha proposto:

- 1) una quota progressiva dal 20% al 50%;
- 2) una quota basata sul sistema vigente del metraggio con uno standard minimo di qualità;
- 3) il riconoscimento della necessità di conquistare il mercato mondiale. Con quali mezzi non si dice!

Gli industriali che avevano sperato in misure che potessero aiutarli a superare la crisi e che tale speranza avevano motivata dal fatto di essere stati consultati, han reagito violentemente ed hanno mobilitato la stampa e le organizzazioni sindacali: polemiche, discussioni, chiacchiere che sono arrivate alla Camera dei Comuni. Il problema è sempre quello: mancanza di decisioni nette! Sembra talvolta in politica, come nell'industria, che una situazione sia talmente logica ed evidente che una direttiva precisa in un certo senso non può mancare! Arriva il provvedimento: rappresenta il contrario, o quanto meno non vi si rivela una direttiva chiara.

L'intervento statale — è l'Italia Fascista Corporativa che ce ne dà l'esempio — non può basarsi che sulle reali, motivate e controllate ragioni degli elementi diversi che compongono e costituiscono il fenomeno produttivo. Ed una volta che l'intervento occorre esso non può limitarsi ad affermazioni generiche o teoriche, a voti od assiomi che non reggono dinanzi alla più piccola contestazione.

Il cinema è una di quelle industrie che han bisogno estremo della iniziativa privata e dello sforzo individuale, ma lo Stato non può limitarsi a stabilire tassative norme di contingentamento senza entrare, poi, nel vivo della questione che è e deve essere di sostegno, di coordinamento, di ausilio, di sana protezione.

E nel caso dell'industria britannica il problema è complesso, tanto più che il mercato di lingua inglese è formidabile: quello stesso degli americani. Si tratta quindi di altre questioni che necessita affrontare e risolvere e che altra volta cercheremo di indagare.

IN CERCA DELLA FORMULA



"Tredici uomini e un cannone".

Musco, per esempio, in **PENSACI GIACOMINO!** ci ha fatto intravedere la possibilità di avere un grande attore, comico-umano, cinematografico. Finora Musco sullo schermo era uguale a quello del teatro. Nel lavoro pirandelliano, invece, forse per la maggior consistenza della materia, Angelo Musco ha una attrattiva del tutto cinematografica, cioè nuova anche per chi non lo conoscesse dal palcoscenico. Benchè girato per la solita commerciabilità e diretto non magnificamente, quest'ultimo film non ha fatto esclamare «basta»; anzi, mi ha fatto sperare che con la creazione di soggetti originali per l'attore siciliano, si possa dar vita a qualche capolavoro.

Lasciamo da parte **TREDICI UOMINI E UN CANNONE**, dalla trama interessantissima, ma diretto e recitato da dilettanti, e così pure tutti gli altri lavori, commedie e drammi, che non meritano il minimo cenno, e parliamo dei più recenti e significativi.

Archiviato **CAVALLERIA** come il migliore film italiano d'oggi; e **SQUADRONE BIANCO**, morto prima di nascere, restano per la mia disamina **VIVERE**, **IL CORSARO NERO** e **L'UOMO CHE SORRIDE**.

Oggi la critica cinematografica ha una specie di pudore nello stroncare una nuova fatica italiana. È un pudore in gran parte motivato dal fatto che gente la quale spende soldi per aiutare la cinematografia nazionale non va trattata a calci in faccia; ma comunque credo sia venuta l'ora di non menarla più buona con tanta facilità, appunto perchè affiorano decise le possibilità di successo.

Avverto soltanto che la critica che faccio è mia; che come tale è diretta espressione del mio gusto cinematografico e, quindi, del tutto personale.

VIVERE intanto ci ha dato una nuova attrice in Caterina Boratto, ha sepolto Schipa come attore, ha stufato col solito Besozzi in *smoking* fin sulla via Appia, e non ci ha proprio detto niente di nuovo. È come quel quadro che in una Mostra si vede e si dice: «Non c'è male», ma appena passati oltre non lo si ricorda più. Lascia il tempo che trova, non ci commuove, ci fa spesso sorridere di compassione per le canzoncine e l'arte di dicatore di Schipa, per la trama vecchia quanto mai. Molto meglio sarebbe stato chiamarlo 'Morire'.

E diciamo pure male del **CORSARO NERO** che io, come salgariano di fresca data, non posso non considerare un oltraggio. Di tutto il film l'unica scena cinematografica è quella della Jachino in chiesa. Un po' poco per 2.400 metri di pellicola. Mi viene spontaneo il paragone con il **PIRATA NERO** di Douglas Fairbanks. Ve lo ricordate? C'è una scena dove il nostro indimenticabile Doug si lascia scivolare sulla vela maestra con un coltellaccio in mano e taglia in due la vela gonfia. È uno scorcio stupendo, ma ci scommetterei che un regista italiano avrebbe spezzettato così la scena: Douglas è in cima all'albero. Primo piano del suo viso. Si toglie il coltello dalla cinta. Mare in tempesta. Lampi. Si lancia. Particolare del coltello che inizia il taglio della vela. Caduta vista dall'alto, dal basso, di lato. Primo piano

IL MIO precedente articolo: *Emancipazione del cinema italiano* suscitò molti commenti per lo più favorevoli, ma vidi chiaramente che molti avevano svisato le mie parole. Altri non ne avevano capito un'acca. Ma per me ciò non ha avuto nessuna importanza: il critico lavora molto più per suo piacere personale (l'opinione è la sua) che per gli altri. In questo tempo abbiamo avuto il piacere — o il dispiacere — di vedere parecchi film, italiani e stranieri, i quali non fanno che convalidare la mia tesi. Vediamo di giudicare le ultime produzioni italiane nelle quali ho notato con vera gioia tentativi di rendere più fervida la materia trattata, darle un indirizzo più cinematografico e meglio analizzato, tentativi che rivelano nettamente delle possibilità e consentono appunto una discussione se si vuole un miglioramento decisivo.



"Pensaci Giacomino!".



"Il Corsaro Nero".



di Douglas. Mare, tempesta e così via. È insomma un difetto generale: certe volte i nostri registi si indulgiano in particolari, altre volte, quando il soggetto e la scena chiedono in ginocchio velocità e movimento, si fermano, studiano, analizzano. Ricordate i duelli di Zorro? Senza essere un campione olimpionico Douglas per noi avrebbe battuto Nedo Nadi! Comunque nel *CORSARO NERO* l'intenzione c'era: lo sforzo per il grandioso anche, Amleto Palmieri aveva fatto di tutto per seguire i canoni di simili film: e tuttavia con un modello recente come *CAPTAIN BLOOD* non si è trovata la formula giusta.

L'UOMO CHE SORRIDE mi è piaciuto. Qui si è cercato di fare qualcosa che si avvicinasse al dialogo 'gags' americano, ricco cioè di trovate che divertono, e soprattutto, sebbene su un'impostazione tipicamente teatrale, non ci si è dimenticati del tutto del fattore movimento. Ottima la recitazione benché Assia Noris strilli più del necessario, buona la regia, pessima la colonna sonora. È un difetto che ho riscontrato anche in altri film italiani; sono meglio registrati quelli doppiati.

L'UOMO CHE SORRIDE mi ha dunque soddisfatto. Possibile? Possibilissimo. Io giudico molto secondo il mio interessamento e un certo senso di agio che mi dà l'immediatezza della vicenda. Dallo schermo ai miei occhi subito, senza artifici, senza che la vicenda rimanga impastata sul telone.

Film non perfetto, intendiamoci, anzi molto lontano da quello che si potrebbe dire il gioiello, ma buono in complesso, divertente anche nella leggerezza di certe situazioni paradossali.

Con ciò reputo che la cinematografia italiana abbia fatto un altro passo innanzi. Il mercato italiano è abbastanza soddisfatto e si pensa ad 'invadere' il mercato straniero. Ciò sarà molto difficile; ma in un tempo non lontano, efficiente la Città cinematografica, si può benissimo sperare che qualche buon film italiano ricambi le frequenti e onerose visite della produzione americana.

Non certo imitando male la loro produzione (vedi *gangsters* dell'*ANONIMA ROYLOTT* ed efebi di *JOE IL ROSSO*), ma interessandoli o con vicende nostre di largo respiro o realizzazioni condotte sul loro stesso terreno (come con *L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA* del Trenker). Al pericolo di una invasione di pellicole inglesi (ora naufragato) come hanno risposto i produttori di Hollywood? Con *CAVALCADE* fino al magnifico *LANCIERI DEL BENGALA* e all'entusiasmante *CARICA DEI 600*. Tutta una serie di film tipicamente inglesi come soggetto, nettamente rispondenti al gusto del pubblico britannico.

Ci vuol molto tatto, intelligenza, fiuto per creare una forte industria cinematografica.

E la formula 'nostra'?

Ci arriveremo presto, ne son sicuro. Non sarà una fissa formula matematica, ma arriveremo anche noi a quella fluidità del movimento che fa bella la scintilla arte. Lasciando la provincia ai facili guadagni della Merini, del Musco prima maniera, del Gandusio, i nostri produttori si convinceranno presto che ci vuole coraggio, gente e attori bravi, soggetti originali o riduzioni libere di tanti bei romanzi italiani. Certo c'è molto più rischio: ma qual'è quel film italiano che non ripaga le spese?

VITTORIO MUSSOLINI



or, l'allegro romantico



L'HO INCONTRATO alla presentazione privata della SIGNORA DALLE CAMELIE. Una gran prova. Bisognava verificare se le giovani donne moderne avrebbero pianto anche loro, alla romantica storia della buona cortigiana. Vedere come la crinetica Greta sarebbe riuscita, con la sua bellezza un tantino scabra e virilizzata, a rendere il patetico di quella femminilità parigina vagheggiata dai nostri nonni. E come George Cukor di PICCOLE DONNE e di DAVIDE COPPERFIELD avrebbe risolto il problema di un divulgato tema spremuto da un racconto popolare, da una musica immortale, da un dramma che ha servito da cornice alle più grandi attrici del mondo.

Appena s'è fatta la luce sulla dissolvenza del volto spento di Marguerite Gauthier, Cukor stesso ha risposto al primo quesito, accogliendo le congratulazioni degli astanti:

— Io non credevo che gli italiani fossero così sensibili. Non mi sarei aspettato di veder piangere con vere lacrime per i casi della povera Marguerite. — E con interesse ed emozione il giovane regista guardava il volto di alcune belle signore veramente bagnate di pianto. Non che gli americani in generale e George Cukor in particolare siano più freddi di noi e meno sensibili al patetico. Questa quarta, se non erriamo, edizione cinematografica della SIGNORA DALLE CAMELIE, è stata concepita con singolare intelligenza. Vedremo a suo tempo di quale entità ne sia il valore artistico. Ora basti accennare che Cukor ha meglio interpretato il significato dell'Ottocento della *Dame aux Camelias* lasciando alla Garbo tutte le possibilità di prodursi in una grande recitazione teatrale, che se avesse tentato di rifare con sapore di ambiente una Francia secondo impero: nessun regista d'ingegno sarebbe andato ad attingerla nella celebre opera di Alessandro Dumas. La nostalgia di cui è pieno quel titolo deriva tutta da un'emozione teatrale. La Garbo, questa volta, mostra di aver sentito con acuta chiarezza il pericolo Hepburn: con una ferma volontà di superarsi, ha fatto appello alle sue migliori tradizioni di donna europea, e specialmente a quelle drammatiche della sua terra nordica. E tutto quel che la circonda in questo film poteva, anzi doveva passare in seconda linea.

— Non riusciamo a spiegarci, — domandiamo a George Cukor, — in tanta sua scrupolosa fedeltà allo spirito drammatico del testo, le ragioni del taglio fatto nella seconda parte. È un momento di grandi risorse patetiche: quello, precisamente, in cui Armando, ritornato in campagna ed incapace di dimenticare l'amante, apprende dal 'vecchio genitore' il nobile sacrificio di Marguerite. Nel suo film, invece, Armando resta a Parigi a condurre la sua vita brillante e dissipata e la sua respicenza nasce dal dialogo tra due cortigiane, sentito per caso, nel quale si commenta la miseria e la malattia della povera Marguerite.

— Questa osservazione, — osserva Cukor ridendo, — mi è stata già mossa da Alessandro Wilcott, uno dei maggiori critici americani. Per quanto arbitraria, la modifica era necessaria. Il tipo di Armando ne sarebbe risultato troppo antipatico; addirittura inaccettabile per la mentalità odierna. Forse nel gioco teatrale questo aspetto è meno appariscente; ma

lo schermo ingigantisce i caratteri e le situazioni. Ci è parso, dunque, opportuno dare una linea più virile alla personalità di Armando, per impedire che l'antipatica figura di un 'figlio di papà' turbasse l'armonia del dramma.

— Lei, signor Cukor, è considerato da noi europei come uno dei maggiori esponenti di quel ritorno e vagheggiamento del secolo scorso che sembra avere tanta presa sul pubblico. Come spiega lei questo fenomeno?

— Tengono conto che si tratta di una voga prettamente europea. Da noi, da un punto di vista commerciale, riscuotono maggior successo i film modernissimi. Del resto i criteri di scelta si rinnovano di volta in volta. Non credo, per quanto mi riguarda, di poter essere definito come il regista dell'Ottocento.

— Benissimo. Che cosa dirigerà dopo il MARIA STUARDA?

— Un film tratto dal romanzo *Gone with the Wind* di Margaret Mitchell. Non ne abbiamo ancora stabilito il titolo.

— Un film di ambiente moderno?

— Oh! No! Seconda metà del secolo scorso...

— Come vede...

— Comprendo, — replica Cukor con una risata, — ma non vi ho ancor detto che il romanzo della Mitchell si è venduto in America ad un milione di esemplari. Vedano gli altri film dell'Ottocento: se non si appoggiano ad un nome di scrittore universalmente noto come Dickens o Dumas, traggono profitto da un eccezionale successo librario. Si può concludere, forse, che noi tentiamo di metter d'accordo il gusto europeo per gli ambienti ottocenteschi con una considerazione americana più pratica. Posso convenire, però, che i racconti dell'Ottocento offrono, in confronto di quelli moderni, il vantaggio di essere stati più letti e di aver prodotto una maggior dose di romanticismo. A parte qualunque valutazione di merito, mi pare che un romanzo moderno non abbia avuto il tempo materialmente necessario per raggiungere la notorietà di un Dickens.

— Insomma, lei non crede che il successo del vecchio Ottocento sia dovuto ad una sorta di reazione spirituale contro certi atteggiamenti e

osservatori europei, a noi sembra che i pubblici perversioni della società contemporanea? Dagli non vagheggino nell'Ottocento quel che è vecchio e superato, ma solo certi ideali costanti in tutto il passato, come certamente lo saranno nel futuro. Vogliamo nominare la famiglia. La grande letteratura narrativa del secolo scorso pone sempre come supremo ideale della vita e della società, l'integrità, la prosperità della famiglia: a che cosa, spontaneamente, generosamente si sacrifica Marguerite Gauthier? Ora, in ogni nazione che ha già subito la sua crisi, o appena comincia faticosamente ad uscirne, l'uomo provato dalla butera ricerca ansiosamente il suo porto naturale. Non parliamo dell'Italia e della Germania ove la restaurazione familiare è già completa, ma dell'URSS ove alla dissoluzione ideologica è succeduta una legislazione fortemente restrittiva del divorzio e dell'aborto; ma degli Stati Uniti, ove la famiglia era esposta ai mali contraccolpi di un *crisis*: gli stessi giuristi cinematografici di Hearst bandiscono una grande campagna di esaltazione della famiglia e della vita rurale che ne corrobora i valori. Degli altri paesi europei diranno che non hanno ancora subita la loro grande crisi morale o che ancora non sono riusciti nel loro sforzo di adeguare la produzione cinematografica al sentimento delle masse.

— Queste conclusioni sociali sono molto esatte e sono lieto che la cinematografia americana sia all'avanguardia del movimento e che riscuota soprattutto la simpatia morale dei pubblici europei.

Ed ecco alcune opinioni del regista sul colore sulle attrici che ha diretto, sui suoi progetti. Circa il colore, è il GIARDINO DI ALCAH, secondo Cukor, che avrebbe raggiunto i risultati migliori: « un colore sobrio e poco fastidioso ». Quanto alle attrici, Cukor ha lanciata la Hepburn (*FEBBRE DI VIVERE, PICCOLE DONNE, SYLVIA SCARLETT*) e ha diretto la Garbo nel suo ultimo film (*SIGNORA DALLE CAMELIE*). Differenze tra le due attrici? « La Garbo è molto sensibile, difficile al primo momento, ma entrata nel suo ordine di idee, molto affabile; non fa prove, per non perdere in spontaneità. La Hepburn è invece vivace, impulsiva, 'belligerante' ». Forse Cukor avrà occasione di dirigere ancora la Garbo, e sta studiando, al riguardo, una commedia romantica in cui Greta canterebbe.

Se fosse venuto in Italia due anni fa, ha dichiarato infine Cukor, avrebbe desiderato di realizzare GIULIETTA E ROMEO qui anziché in America; e, comunque, il film sarebbe riuscito diverso. Circa la produzione italiana, che egli non conosce, ha commentato favorevolmente l'invito ai produttori americani di realizzare film in Italia, soggiungendo poi che si augurerà di vedere pellicole italiane il cui carattere dovrebbe essere assolutamente e soprattutto 'italiano'.

George Cukor ha l'aspetto molto giovanile. Americano secondo la leggenda migliore: grande riso di denti bianchi, grande giovialità e, quel che più conta, un'origine europea molto fresca, molto visibile. Mentre ci firma una sua fotografia, non possiamo fare a meno di lodarlo per la sua modestia di regista: nelle fotografie appare come un uomo quasi quinquagenario, mentre abbiamo innanzi un giovanotto di trenta.

— Ah! — replica Cukor trionfante, — ma allora ero grasso! — e mostra i vestiti che gli ballano addosso. — Com'è bello esser magri! E i miei anni sono trentasette.

E scrive sulla fotografia, per maggior garanzia: *Quand'ero grasso*. E termina con un 37 ambiguo.

IL CRONISTA

Colloquio a Roma con Jannings

IL protagonista di VARIÉTÉ, TARTUCCO, FAUST, LO ZAR FOLLE, L'ANGELO AZZURRO, I DUE RE, TRAUMULOS, ecc.? Certo, lui. Ma ora è qualcosa di più, almeno in Germania dove è stato recentemente creato 'attore di Stato' e 'senatore di cultura', press'a poco Accademico. Questo come un riconoscimento dei meriti che, a quanto pare, sono destinati ad aumentare ancora per un'attività diversa da quella dell'attore. Ecco, in breve, di che si tratta: è stata riorganizzata in Germania la Tobis e ne sono state affidate le sorti a Gustav Gründgens — Consigliere di Stato e celebre Intendente del Teatro Nazionale tedesco — a Willy Forst — il creatore di MASCHERATA, MAZURKA TRAGICA e ALLIGORIA — e ad Emil Jannings.

« Si tratta — mi ha detto lo stesso Jannings — di una vera novità nel campo della cinematografia mondiale. Gli Artisti Associati americani, che potrebbero essere pensati come professori nell'idea di una produzione diretta da artisti, hanno invece funzionato in modo diverso. Ciascuno di essi ha prodotto per conto proprio. Nella nuova Tobis, Gründgens, Forst ed io fissiamo insieme il programma ed insieme lo sviluppiamo. È già stabilito, a grandi linee, un gruppo di 60 film. I soggetti? Niente di deciso a via definitiva. Forse un MATIA CORVINO, forse... Soggetti politici? Meglio dire semplicemente soggetti artistici. Bisogna tener conto che a capo di questa produzione Tobis siamo Gründgens, Forst ed io, no? E bisogna anche tener conto delle direttive di Goebbels, che vuole affermare un cinema tedesco di forma prevalentemente artistica. Per questo abbiamo libertà di agire, di fare secondo il nostro pensiero, il nostro gusto artistico e la nostra esperienza. E Lei sa benissimo che non

si può distinguere la fisionomia artistica dalla fisionomia politica quando si vive realmente il proprio tempo...

— E la fisionomia artistica dalla fisionomia commerciale? Voglio dire se non c'è la possibilità di un contrasto, ora che Lei deve aver cura anche della commercialità del film, tra il suo credo artistico e la necessità commerciale...

— Non lo credo. Dobbiamo agire con criterio nostro, cioè artistico. Il film riuscirà meglio anche dal punto di vista commerciale.

Un po' di cronaca della vita romana di Jannings: accompagnato da Fredi e dal Marchese Paulucci si è recato a visitare gli stabilimenti cinematografici in costruzione al Quadraro. Ricordate in qualche film le espressioni di stupore di Jannings? Non è soltanto il viso, è tutta la sua grossa persona che mostra stupore: così di fronte agli stabilimenti del Quadraro. Quando poi ha visto il meccanismo di ricambio degli 'ambienti costruiti' nei teatri di posa Jannings è passato dallo stupore all'entusiasmo. « Una soluzione ideale, questa », ha detto. « Bisognerebbe inaugurare la Città cinematografica, ha soggiunto, con un lavoro internazionale degno della sua grandezza ». C'è forse in pentola qualcosa che bolle in relazione alle parole di Jannings. Forse un film in tre versioni... Ma, per ora, non ne possiamo dire di più.

Intanto Jannings ha proseguito per Pompei e Pesto allo scopo di completare, sullo sfondo delle rovine romane, alcuni esterni de IL DESPOTA (soggetto tratto da *Prima del tramonto* di Gerhard Hauptmann; regista V. Harlan) di cui egli è il protagonista. Buona parte degli interni di questo film sono stati girati nelle officine Krupp



e in altri stabilimenti della Ruhr. Nel soggetto si accenna a molte cose: al contrasto fra la tumultuosa e nera vita delle officine e la serenità dell'arte; alla vittoria dello spirito sulla materia; a concetti che esaltano il popolo lavoratore. IL DESPOTA potrà dirsi terminato alla fine di febbraio. Come si vede, Jannings produttore non si dimentica affatto di Jannings attore. D. MEC.

IL CINEMA ARTE e gli artisti delle altre arti

Dopo le risposte di Romano Romanelli e Giuseppe Ingaretti alla nostra inchiesta, pubblichiamo questo scritto di Alfredo Casella:



Senza essere un vero e proprio aficionado del cinema, mi interesso tuttavia moltissimo a questa forma di 'rappresentazione' e cerco di seguirne con intelligenza gli sviluppi. Del cinema, riconosco anzitutto l'incalcolabile valore educativo scientifico-documentario, ed anche ne misuro tutta la potenza morale come mezzo di diffusione di idee (per quanto mi pare che a tutt'oggi il cinema serva soprattutto a diffondere una pietosa mediocrità sentimentale se non addirittura ad insegnare la tecnica del mestiere dei gangsters). E debbo dire che — in obbedienza a questa mia considerazione del cinema — ho provato sinora assai maggior piacere alla visione di film documentari, oppure ai meravigliosi cartoni di Disney, anziché ai film cosiddetti artistici (eccezione fatta, tra questi, per le stupende creazioni di Chaplin). Ho qualche scrupolo a chiamare 'arte' il cinema o per lo meno ad innalzarlo all'altezza delle arti classiche. E questo mio scrupolo deriva dal fatto che il cinema si serve di un mezzo meccanico (la pellicola fotografica) il quale, perchè mezzo meccanico, è necessariamente in continuo processo di perfezionamento, e forse anche verrà abbandonato fra pochi anni quando a questo mezzo di riproduzione della realtà saranno subentrati altri procedimenti ben altrimenti soddisfacenti e più ricchi di possibilità. Finora, nessuna delle arti classiche si è mai valsa di un mezzo caduco e provvisorio; anzi, le più durature fra quelle — architettura, pittura, scultura, ecc. — si appoggiano su materie plastiche atte a sfidare i secoli. Confesso che sono rima-

UN MUSICISTA: ALFREDO CASELLA

sto fedele alla religione della durabilità dell'arte, e che non mi sento capace di dare il nome di arte a qualcosa di forzatamente provvisorio e destinato a rapida morte. Per questa medesima ragione, non ho ancora potuto decidermi a musicare un film, sempre per la ripugnanza che provo all'idea che la musica che scriverei seguirebbe per forza di cose la sorte della sua pellicola e che cioè sarebbe dimenticata dopo due anni al massimo.

Ripeto però che — anche se non mi decido ancora a chiamare 'arte' nel senso vero e solenne della parola il cinema — lo considero tuttavia, come mezzo di diffusione del pensiero ed assieme alla radio, come la maggiore scoperta umana dopo la invenzione di Gutenberg.

ALFREDO CASELLA

Σ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ:
NUOVO FIORE
 SATININE
 LA COLONIA DELLE "STELLE"



楊瑛回到家裡，而聞之竟會醉眼朦朧地趕到他家裡來。這時神經錯亂的母親以為是她外愛子的歸來，狂笑地向她撲去，被關少丹地攔截在地。因此楊瑛和他衝身入死地，關少丹的傷楊瑛下獄，因新面而使梅華知道楊瑛的下落，於是他們相見地。母親、老僕人未入獄中相見地。

鄉愁

Chi conosce il film cinese?

DEL film cinese poco o nulla sa il vasto pubblico europeo e le stesse nozioni dei competenti non vanno oltre le semplici constatazioni statistiche. Scarso è del resto, in genere, l'interesse che l'europeo ha mostrato finora verso le pellicole di produzione cinese; mentre esse potrebbero essere atte ad approfondire notevolmente la comprensione dell'europeo per il Celeste Impero, i suoi abitanti, la loro psicologia. Nessuno vorrà affermare che i film d'ambiente asiatico, girati in Europa e in America, possano esser considerati quali documenti attendibili.

Che il problema di cui si tratta sia difficile e complesso, lo si comprende dal carattere del tutto eccezionale dei film cinesi. Già, il loro metraggio supera quasi sempre quello dei nostri film: pellicole di una lunghezza inferiore ai 3000 metri sono eccezioni. Inoltre i cinesi preferiscono film la cui proiezione si estenda a più di una serata di spettacolo. Anche da noi, negli anni intorno alla guerra con i mastodontici *serials* americani — specie di romanzi d'appendice cinematografici in più puntate — si è verificato qualcosa di simile, e nel dopoguerra coi film in più

parti come HELENA, TRAGÖDIE DER LIEBE (*Tragedia d'amore*) con Emil Jannings, HERRIN DER WELT (*Padrona del mondo*) con Mia May, i NIBELUNGI di Fritz Lang ecc. Pellicole cinesi in 6 parti, costituenti ciascuna uno spettacolo di durata più che normale, non sono rare. Le molte ripetizioni di scene e dialoghi, ed in particolar modo la prolissa e meticolosa rappresentazione di scene sentimentali, comportano metraggi per noi inconcepibili. Opportuni accorgimenti nell'adattamento di tali film alla proiezione in cinema europei si renderebbero dunque indispensabili.

La Cina possiede oggi non meno di 55 Case di produzione nazionale, 48 delle quali con sede a Shanghai. La maggiore di esse è la « Star Motion Picture Company » che dal 1922 — anno della sua fondazione — ha editato circa 200 film. Per quanto la Cina non conti più di 1500-2000 sale di proiezione, il suo fabbisogno filmistico è enorme. Dalla rivista *Kinotechnik* rilevo che la Cina nel 1935 ha importato dall'Europa circa 800 film a lungo metraggio e 1500 cortimetraggi. La Cina è dunque ancor lungi dal poter coprire con la produzione nazionale, sia pure

approssimativamente, il suo fabbisogno filmistico.

Per quanto riguarda i soggetti, ed i metodi di cui si servono le Case cinematografiche cinesi per realizzarli, si fa sempre più chiara la tendenza a modellare la produzione nazionale su quella d'Occidente. La riproduzione della vecchia Cina, della Cina tradizionale e originaria, che per l'europeo costituirebbe certo l'attrattiva maggiore, passa con ciò, purtroppo, in seconda linea. D'altra parte è ovvio che la Cina nuova voglia esprimere, anche attraverso la cinematografia, l'evoluzione da essa compiuta. Sorgono così molti film d'ambiente studentesco e a sfondo sociale.

È da un'opera di quest'ultimo genere, dal film sonoro SETA, che abbiamo tratta una tra le fotografie qui riprodotte.

Attraverso il pretesto di una lieve trama, il regista P. K. Tscheng illustra la vita e le strettezze dei contadini allevatori del baco da seta. Un giorno, in un villaggio, muore una straordinaria quantità di bachi. La credenza negli spiriti maligni ne fa ricadere la colpa su di una ragazza immigrata da una paese straniero. Ma la su-

perstizione non regge. Nonostante la presenza della ragazza nella casa del contadino, l'allevamento, contrariamente a quanto si credeva, dà, proprio in quella casa, dei risultati addirittura sorprendenti. Senonché la miseria domina ugualmente per il fatto che i prezzi, in causa di un generale forte squilibrio fra richiesta ed offerta, precipitano.

La morale del film è questa: Aiutate i disgraziati contadini allevatori del baco da seta, poiché essi rappresentano la spina dorsale della nazione.

La coincidenza con certe idee d'occidente non si può negare.

Il film DUE SORELLE è per contro un film puramente ricreativo in cui la famosa attrice cinematografica Butterfly Wu recita in un doppio ruolo. Butterfly Wu, ora ventottenne, è oriunda di Canton e recita già da dieci anni. Proviene dal teatro e preferisce le parti drammatiche. Sposatasi tempo fa con il titolare di una Casa di commercio, si ritirò definitivamente dallo schermo. Comunque, Butterfly Wu sarà sempre ricordata con entusiasmo dai suoi connazionali, per i quali essa rimarrà sempre la « Garbo cinese ».

Nel film DUE SORELLE essa personifica la parte di Dah Pao e di Er Pao. Quest'ultima abbandona assieme al padre la città nata e diventa la settima moglie di un generale, sotto il nome di T'suo King Ying. In compenso, suo padre fu fatto magistra-



to. Dopo alcuni anni arriva nella medesima città anche Dah Pao con la madre e il marito, e trova occupazione come domestica presso Er Pao, senza però che le due sorelle si fossero riconosciute. In causa di un infortunio toccato al marito, Dah Pao prega Er Pao di concederle un anticipo sullo stipendio onde poter acquistare le medicine prescritte dal dottore. Ma la superstizione vieta a Er Pao di dare del denaro che era stato vinto al gioco. Dah Pao, non potendo onestamente procurarsi la somma, si fa ladra. Arrestata dovrà rispondere di furto davanti al magistrato. Questi è suo padre. Egli riconosce la figlia, Dah Pao viene messa in libertà e

tutta la famiglia è nuovamente serena e felice.

Il regista di questo film sonoro, che oltre al dialogo, contiene anche molte canzoni, è T. C. Cheng, un cinese puro sangue, come lo sono del resto tutti i collaboratori dell'industria cinematografica cinese.

La Mostra d'Arte cinematografica di Venezia, che ci ha già consentito di penetrare nella produzione filmistica del Giappone, dell'India e dell'Egitto, dovrebbe anche essere il foro migliore per un contatto del nuovo film cinese col pubblico europeo.

Fritz Höck



CARATTERI DELLE DIVE



Che parole piccanti sottopone ad una eminente grafologa esperta dell'Italia le firme di alcune dive a Hollywood. La signora Gardener ha recentemente tenuto nel Rea Conservatorio di San Pietro a Majella a Napoli una originale conferenza sul carattere di Rossini, di Bellini, di Donizetti e di Verdi, studiato attraverso i loro autografi.

La grafologia è ormai considerata, specialmente in Germania, come uno dei più validi ausiliari della psicologia. Le ricerche in questo campo sono così progredite e i risultati così positivi, che alcuni grandi istituti di credito tedeschi, e qualche banca italiana, prima di concedere un finanziamento, usano chiedere un campione della scrittura dei loro clienti. La diagnosi, diretta dal grafologo sul carattere, sulla mente e sulla eventuale tendenza alla litigiosità, serve a diminuire quel coefficiente di imponderabilità che rende talmente precarie le più strette informazioni sulla solidità finanziaria di un industriale.



Carole Lombard

Per quanto è possibile vedere nei pochi segni di una firma, non mi pare che queste persone sia molto franca. Il suo carattere deve essere piuttosto artificiale. La sua tendenza alla finzione mi pare molto pronunciata. Tuttavia, è quel che gli inglesi dicono *Good Hearted* (piena di cuore). Soprattutto appare fortemente cosciente della propria personalità. È dotata anche di una buona cultura e di una caratteristica passionale (ovvero si direbbe in italiano, natura sensuale).



Paul Forest

È il vero tipo dell'uomo eccessivamente sicuro di sé. Una sicurezza non sempre giustificata. Deve far parte di quella categoria di persone che hanno continuamente paura di non essere abbastanza apprezzate.



Non sapremmo dire altro di Porter Hall se non che ha un carattere non molto originale. Pare soprattutto un intuitivo.

Porter Hall



Helen Gessman

Costei, invece, ha una magnifica padronanza di se stessa, un perfetto *self-control*. Ma non tende, come la Lombard, alla finzione. Passionale anche lei, riesce però a nascondere i propri sentimenti. Si direbbe impenetrabile. La Gessman ha, forse, una personalità più spiccata della Lombard e mostra di averne una più forte coscienza. Molto riflessiva e *Good Hearted*, è fornita anche lei di una discreta cultura, ma in senso americano, naturalmente non in senso classico.



Ecco la caratteristica scrittura di una donna piena di vanità meschina. La vanità delle ragazze. Non sarebbe tirano se pretendesse di essere apprezzata soprattutto per il suo fisico.



Si tratta di una persona molto nervosa e indecisa. Viene probabilmente da un ambiente molto umile. Benché abbia compiuto il suo cammino coi suoi soli mezzi, difetta di vera sicurezza in se stesso. Ha imparato a scrivere tardi e con difficoltà.



Anche questa scrittura è a grandi linee, come la successiva e anch'essa denota una certa grandezza d'animo, una certa generosità. Ma questa grandezza deve esser priva di nobiltà. La Dietrich è il tipo delle donne piene di sé. Non ha altro sentimento che per la sua arte; tutte le altre cose passano per lei in seconda linea. In fondo è più schietta della Lombard e della Gailien. È dotata di un *self-control* eccezionale. Tuttavia è sempre capace di agire per impulsi. Chi è veramente artista soggiace infallibilmente a questa legge. La persona incapace di azione irriflessiva non è una vera natura di artista.

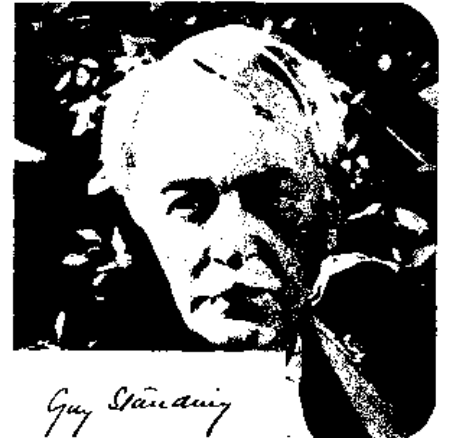


Questa grafia è quella di una persona d'animo molto nobile, di sentimenti molto elevati, priva di caratteristiche strettamente americane.



È una donna moody, di umore eccezionalmente mutevole. Non è molto colta. Ambiziosissima. È arrivata ad acquistare quelle forme spiccate che ci vogliono per sembrare signora, ma in fondo non lo è. Ha del *sevoir faire*, ma non è intelligente.

Ecco la caratteristica scrittura di un gentiluomo inglese. Non ha niente di comune con quella degli altri attori di Hollywood. Carattere senza complicazioni. Ci sarebbe bisogno di uno scritto molto più lungo per poter guardare più a fondo. D'ordinario la grafia degli inglesi di questa levatura denuncia prima di tutto la loro *respectability*.




Si direbbe una americana di origine tedesca. È una donna piuttosto colta, o come dicono gli inglesi *well read* (di buone letture). La sua grafia ha la particolarità di avere qualche somiglianza con quella di Carmen Sylva.



Secondo alcune teorie, questa grafia denota persona fornita di un innato senso della musica. Anche in lui la sicurezza di sé, la fiducia nei propri mezzi, non esclude una certa impulsività. È tendenzialmente idealista. Ma in un modo speciale, come può esserlo, cioè, un uomo veramente sano: senza utopie, fermamente ancorato alle cose concrete, proclive persino agli aspetti sani del materialismo. Un animo elevato e straordinariamente semplice. È un tipo perfetto di carattere forte e virile.

Labilità del Cinema

(Per una "letteratura" cinematografica)

SOPRAVVIVERE: ecco il problema!

Il Cinema, se vuol essere Arte non può sopravvivere se non creando una propria letteratura.

Quando io affrontai, polemizzando, l'arduo problema « chi è l'autore del film? » mi preoccupavo soprattutto di questo.

E di questo, nelle varie lingue, nelle più svariate riviste cinematografiche, spostando il tiro dalle retrovie dell'autore della trama alle responsabilità palesi e spavaldate smascherate, del regista, non si volle, o non si ebbe la elementare sensibilità, di tener conto. Ritento, ponendo in termini più chiari la tesi.

Nessuna forma d'arte è più labile di questa del cinema, che, volendo inserirsi nell'estetica, nell'etica, nel costume e nella sensibilità moderna, ha il dovere di sopravvivere.

Di sopravvivere, intendiamoci, non nella materia, il che può affidarsi alle ricerche più fortunate della chimica applicata; ma di sopravvivere nello spirito, così come sanno sopravvivere la musica, la scultura, la letteratura, l'architettura, la pittura, il teatro, ecc.

Il lavoro che accompagna la creazione di una pellicola oggi non ha storia: è frutto di un ansito, di una coordinazione, di una idea artistica, ma si raccomanda soltanto all'appariscenza e svanisce, con la sua sostanza più interessante, al soffio di ogni primavera nei baratri del nulla.

Dicono: — Raggiunta una propria perfezione meccanica, la pellicola non invecchierà più. Oggi son diventate foglie secche le produzioni cinematografiche di vent'anni fa, soltanto perchè l'elettricità s'è buttata vittoriosamente incontro a conquiste nuove.

Io non so se qualcuno, quando nacque l'arte della stampa, abbia pensato che morivano per questo fatalmente, infiniti capolavori letterari soltanto perchè la loro consistenza materiale era affidata alla solidità delle pergamene ed alla cura degli amanuensi.

Io non so neanche se qualcuno creda che la vitalità di una creazione cinematografica sia legata al variar della moda.

Per conto mio, proclamo che la moda può avere un'influenza sul successo di una determinata opera d'arte: non sulla sua consistenza ideale e tanto meno sul suo valore assoluto e reale.

Nel drizzar le ricerche più astute per scoprire chi è il vero autore della pellicola cinematografica, io, ispirato da antiche e recenti esperienze, non avevo dimenticato la nuova e curiosa genesi donde scaturisce un film ponendo in gara, nel campo giuridico del diritto d'autore, con la propria natura composta, le varie ed indiscutibili paternità.

Ma del lavoro che si rimescola intorno all'opera cinematografica, chi riassume la vera storia?

Ecco il punto: che, rimirato insistentemente da un occhio lucido, può a poco a poco

dilatarsi in una formazione stellata e indicare, come la rosa dei venti, la strada delle più logiche ricerche.

Convergono, infatti, verso questo punto, l'autore del soggetto, il dialogatore, lo sceneggiatore, il regista e gli stessi interpreti principali.

Oggi nasce una foglia destinata a diventar secca nel giro di dodici mesi. Infatti tutto è cellulosa e luce che s'accende e si spegne: tutto è fenomeno riflesso, perciò labile e secondario.

Ma il Cinematografo vuole la sua storia, che non può essere soltanto un arido catalogo da gabinetto di ricerche chimiche o un album di mode.

In ogni Arte c'è qualche cosa di vero che la pellicola, soltanto apparentemente e fuggacemente, oggi ha. Anche nell'Arte del Teatro, quando è vera Arte, e s'inserisce nella consistenza umana del costume come prodotto di un'epoca, di una riforma filosofica, di una sensibilità consacrata. Leggete Aristofane, Plauto, il Ruzzante, il Metastasio, Goldoni, d'Annunzio o Pirandello. La letteratura cinematografica che deve nascere non può essere trascritta dall'autore della trama nè dal regista, nè dall'interprete. Deve raccogliere in sintesi questa inquietta collaborazione: deve darci nozione dello stato d'animo che ha reso vitale la pellicola, mettendola anche in rapporto con i gusti del pubblico per il quale è stata creata.

Insomma, a mio avviso, ogni film deve avere il suo volume: il celebre film avrà un volume più ricercato e più prezioso degli altri. Nella vasta biblioteca vivrà qualche cosa che potrà essere consultata sempre: e vivrà il tempo nello spirito, nella volontà e nella intenzione.

Sulla via dei perfezionamenti insistenti, ci domandiamo, quasi con angoscia, quale sia la mèta, oltre la quale non sarà possibile donare al pubblico sensazioni visive nuove. Ma in Arte chi si raggomitola sotto il peso di tale angoscia? In Arte non c'è progresso, ma c'è novità sempre.

Il Cinema ha diritto ormai di entrare a bandiere spiegate nel campo delle Arti. Deve per questo accostarsi all'umanità: uscire dal gabinetto delle ricerche chimiche, rimescolarsi con la vita. Averla, dunque, una storia. E questa sarà la sua letteratura: creata da qualcuno che possa rimanere fuori campo, senza arzigogoli formali, s'intende, e senza pretese poetiche. Ma tessuta di rude, di chiara, di robusta umanità: e collocata fra uomini e macchine, fra dissidi e vanità, fra mode e pensieri, fra tradizioni e riforme, nel tempo.

È giunta forse l'ora in cui è consentito al Cinematografo di sopravvivere: ed in cui gli uomini di salda fede e di buona volontà si devono preoccupare di tracciar le prime linee per questo fecondo e interessante programma.

GINO ROCCA

LA BORSA DEI SOGGETTI

CINEMA chiede ai suoi abbonati, ai suoi lettori, a tutto il pubblico italiano di spremersi un poco il cervello e di collaborare assiduamente ad una pagina speciale che avrà per titolo "La Borsa dei soggetti", e che sarà una specie di originale, clamorosa "vetrina" dei suggerimenti, delle proposte, delle idee, degli spunti, delle trame, dei soggetti immaginati dagli italiani tutti a pro del "loro" cinema.

Il concorso è permanente e libero a tutti. I lavori debbono essere inviati in busta chiusa al seguente indirizzo: Direzione di "Cinema" — Borsa dei soggetti — Via Lazzaro Spallanzani 1-A, Roma.

Ogni soggetto avrà la lunghezza massima di una pagina e mezzo dattilografata, formato protocollo. Meglio se di lunghezza minore. Il più bello dei soggetti può benissimo essere condensato nello spazio di una cartolina postale. Fate l'esperienza: provatevi ad esporre il nocciolo, l'idea informatica, le linee fondamentali di un grande film da voi visto, in non più di duecento parole: vedrete che nulla di ciò che formava il valore del film sarà andato perduto, se il vostro sunto è fatto bene, senza parole superflue, badando all'essenziale.

Il soggetto dev'essere firmato con nome, cognome e indirizzo dell'autore: indicazioni che verranno pubblicate in Cinema assieme al soggetto stesso.

Per tranquillità dei concorrenti si ricorda che, a norma delle vigenti leggi italiane in materia, la proprietà letteraria ed artistica dei soggetti è tutelata dal fatto stesso della loro pubblicazione. Gli autori hanno quindi modo di far sempre e in ogni caso valere i loro legittimi interessi nei confronti di chiunque.

La Direzione di Cinema per parte sua garantisce la massima riservatezza in riguardo a quei soggetti che — a suo insindacabile giudizio — non siano ritenuti degni di pubblicazione. Essi restano a disposizione degli autori: i quali, trascorso un mese dall'invio, possono richiederne la distruzione, ovvero la restituzione (unendo in questo caso la rispettiva francatura postale).

Non è posta restrizione alcuna in merito al contenuto. I soggetti possono appartenere a qualunque "genere": storico, tragico, drammatico, sentimentale, fantastico, comico, ecc., ecc. Non è neanche necessario che la trama sia interamente svolta: in certi casi può essere preferito un semplice spunto, ma geniale e passibile di ricchi sviluppi, ad un soggetto completamente elaborato ma povero e banale.

La "Borsa dei soggetti" apparirà in Cinema quindicinalmente.

FILM IN 15 FOTOGRAMMI

Ecco un altro Concorso permanente — ed a premi — per i nostri abbonati e lettori fotografi. Cinema vi invita ad una gara originale. Descrivete in quindici fotografie o i punti salienti di una trama cinematografica da voi immaginata, o dateci, sempre in quindici fotografie, l'ambiente caratteristico, o i tipi principali, o le più sapori suggestioni figurative di un "film da farsi". In altri termini: la serie delle fotografie può rappresentare sia le tappe essenziali di un vero e proprio soggetto, sia una raccolta di tipi umani adatti a figurare in un film di ambiente o di carattere, sia un seguito d'immagini tratte da uno spettacolo caratteristico (folklore, lavoro, usi e costumi, cerimonie civili, patriottiche o religiose, ecc.). A questa descrizione fotografica del film andrà aggiunta una brevissima descrizione

Per quante mani passa un film?

letteraria (massimo 180 parole), che contenga la trama essenziale del film stesso (con riferimenti numerici alle singole foto); ovvero che illustri lo scopo, la natura, il carattere della raccolta fotografica con tutte quelle notizie (storiche, folcloristiche, sociali, ecc., ecc.) che meglio possano chiarire al lettore l'intenzione del fotografo; o, infine, che spieghi lo spunto da cui l'autore ha preso le mosse, l'atmosfera nella quale egli inquadrerebbe il film, il valore 'poetico' di esso, ecc., ecc.

Anche per questo secondo Concorso non sono poste restrizioni in riguardo al contenuto. Si può liberamente spaziare dal drammatico al documentario, dal comico al fantastico all'astratto, dal propagandistico al turistico, ecc. Le fotografie dovranno essere adatte a una riproduzione nel formato (orizzontale) di mm. 66x47 ciascuno. Viaggio in nero su carta bianca lucida.

Del "Film in 15 fotogrammi" (che apparirà in Cinema mensilmente), diamo in questo stesso numero una pagina di saggio, da noi elaborata come esempio ai lettori.

L'elenco dei ricchissimi premi ai fascicoli prossimi.

I lavori debbono essere contraddistinti dal nome e indirizzo completi del mittente, ed inviati al seguente indirizzo: Direzione di «Cinema» - Film sintetico - Via Lazzaro Spallanzani, 1-A - Roma.

ATTORI DI DOMANI

Il terzo Concorso permanente di Cinema è per tutti coloro che aspirano alla carriera di attori cinematografici.

Lo schermo italiano, specialmente in questa fase di attiva ripresa della produzione, è continuamente in caccia di nuovi 'tipi', di sempre nuovo 'materiale umano'. Quante volte la ricerca del 'tipo' non si risolve per produttori e registi, nella fase di preparazione del film, in corse affannose, disperate e inconcludenti? Quante volte non si rinuncia all'introvabile 'attore ideale', a vantaggio dell'attore di mestiere, dell'attore di teatro, che si hanno lì sotto mano? E quanti magnifici attori potenziali non restano inutilizzati nell'ombra, in mancanza di una felice occasione, d'un fortuito incontro con chi sappia valutarli e apprezzarli?

Cinema intende dare aiuto, da una parte, a questi possibili attori della nuova cinematografia italiana, e, dall'altra agevolare il compito a produttori e registi. Chiede perciò, a chiunque creda di possedere i requisiti necessari, qualche fotografia, nitida e non ritoccata di: testa (faccia e profilo), mezzo busto, figura intera. Le migliori saranno pubblicate quindiciamente.

Ad ogni invio dovranno essere uniti: nome e indirizzo completo; notizie riguardanti età, professione, attitudini varie (titoli di studio, canto, strumenti musicali, sport praticati, danza, lingue straniere, ecc., ecc.); più la sigla o pseudonimo sotto i quali il concorrente desidera che figurì sul giornale la propria immagine. A cura della Redazione di Cinema sarà istituito uno speciale schedario, con tutte le notizie complete relative al concorrente: schedario che resterà a disposizione dei soli produttori e registi che si rivolgano direttamente a noi per ricerche. Le fotografie non pubblicate non si restituiscono e non si dà ragione delle mancate pubblicazioni. Il giudizio di Cinema in materia resta insindacabile. Il materiale deve essere inviato, in busta chiusa, al seguente indirizzo: Direzione di «Cinema» - Concorso Attori - Via Lazzaro Spallanzani, 1-A - Roma.

QUANTE mai volte non vi siete chiesti: «Perché questo film che ho visto a Roma due mesi fa, viene presentato solo ora a Milano?»

Quante mai volte non avete sentito dire da viaggiatori e turisti internazionali: «Perché quel tal film che ebbe tanto successo a Parigi, qui in Italia non è mai stato proiettato, o è arrivato con tre anni di ritardo?»

Eppure ben pochi di quelli che si rivolgono o rivolgono ad altri queste domande si sono mai chiesti come un film giunge fino al piccolo locale del proprio rione, come vengono commercializzati i film, attraverso quale organizzazione, per quali mani essi passano.

Vale perciò la pena di dare uno sguardo a questo complesso mondo generalmente sconosciuto ai più.

Trattandosi di grandi Case internazionali come Metro Goldwyn Mayer, Fox, Paramount, Warner, ecc., la cosa è presto detta. Queste Case, oltre la sede centrale americana, hanno delle sedi locali nella maggior parte delle Nazioni.

La sede italiana, dopo aver sbrigato le pratiche di importazione chiede l'approvazione preventiva della censura, provvede al doppiaggio del film (cioè alla versione italiana del dialogo straniero), fa stampare un determinato numero di copie (doppiaggio e stampa vengono fatti in stabilimenti italiani), ripresenta il film in censura per l'approvazione definitiva, lo correda di affissi, brochures, volantini, ecc. e distribuisce questo materiale unitamente a una, due e talvolta anche più copie per ogni zona in cui ha proprie agenzie. Il direttore di ogni agenzia, sia personalmente che a mezzo dei produttori dell'agenzia stessa provvede quindi a visitare gli esercenti del cinema offrendo e contrattando il film, sottoponendolo in visione per l'accettazione dell'esercente, fissando i prezzi e le date di programmazione. Per quanto riguarda invece i film di produzione indipendente, film prodotti cioè da piccole o magari anche grandi Case estere che però non hanno sedi, agenzie o comunque non sono rappresentate direttamente in Italia, la cosa è meno semplice.

Queste Case devono cercare di vendere i loro film in Italia, cedere cioè il diritto di sfruttamento. Devono quindi ricercare sia con trattative dirette sia a mezzo di mediatori il compratore italiano. Questo, generalmente costituito in Società Anonima, e correntemente chiamato 'monopolista' — come ad esempio la Sangraf (quella di ANGELI SENZA PARADISO), la Mauder Film (PRIMULA ROSSA), Colosseum Film (SULTANO ROSSO) — deve fare un'accurata selezione dei film che gli vengono offerti scegliendone cioè quelli che rispondono a una quantità di requisiti (e precisamente che rispondano al gusto del pubblico italiano, che abbiano interpreti notoriamente apprezzati, che soggetto e titolo del film siano ben accetti dal punto di vista politico, che abbiano infine un costo adeguato alle possibilità della Casa e al presumibile rendimento).

Una volta acquistato il film, dopo aver svolte le faticose pratiche doganali per ottenerne la importazione, il film va al doppiaggio, stampa, censura allo stesso modo sopra descritto e per esso viene curato il lancio con gli stessi mezzi (anche se generalmente meno cospicui) delle Case americane.

Nel frattempo la Casa monopolista provvede al collocamento del film presso i noleggiatori di zona.

Questi noleggiatori, a differenza degli agenti delle Case sopra citate, non sono degli impiegati delle case monopoliste, ma lavorano in proprio, a un

tanto per cento sul rendimento del film, e rappresentano nella loro zona diverse Case monopoliste.

Un buon noleggiatore, per avere una conveniente introduzione presso i cinema della zona, in modo da poter far concorrenza ai grandi film americani, ottenere delle buone date di programmazione, dei buoni prezzi, deve accaparrarsi ogni anno almeno una decina di film nuovi dai monopolisti indipendenti, o avere una conveniente scorta da 50 a 100 film del repertorio degli anni precedenti e in modo da poter accententare le più svariate richieste, sia del cinema di prim'ordine come di quelli dei più piccoli e sperduti paesi.

Parimenti si usa nei riguardi dei film di produzione italiana.

Naturalmente il collocamento e l'assegnazione dei film ai predetti noleggiatori viene fatto attraverso una accurata selezione degli elementi che diano maggiore garanzia di abilità, onestà, competenza, ecc. Si è ripetuto parecchie volte il termine 'zone cinematografiche'. Cosa sono?

Le zone cinematografiche comprendono una o più regioni d'Italia e sono dieci: Piemonte, Liguria, Toscana, Lazio e Sardegna (compreso Abruzzo, Molise e Marche), Meridionale (Campania, Puglia, Calabria), Sicilia, Emilia, Veneto, Venezia Giulia, Lombardia.

Il collocamento dei film in ogni zona viene abitualmente fatto prima presso i locali di prima visione, come l'Odeon di Milano; il Supercinema di Roma, l'Augusteo o Santa Lucia di Napoli, e poi via via negli altri.

Avviene che in qualche città vi siano parecchi e in altre pochi locali di prima visione, cosicché i circa 300 film nuovi che annualmente vengono presentati in Italia, abbiano un maggior sbocco su una piazza che non in un'altra.

Talvolta poi capita che taluni film incontrando maggior successo in una città che in un'altra, restino in cartellone per un numero maggiore di giorni, di modo che le programmazioni di altri film vengano ritardate.

Della mancata proiezione di certuni film esteri in Italia, e del loro ritardo sensibile, si è implicitamente detto parlando dei criteri di scelta che seguono i monopolisti nei loro acquisti all'estero. Non resta che parlare di quanto possa costare l'acquisto di un film.

Ma non è possibile fare delle cifre esatte. L'acquisto della esclusività di sfruttamento varia dalle 20.000 lire alle 100.000-200.000 lire, a seconda l'importanza del film, il nome degli interpreti, il successo che ha già ottenuto all'estero.

A questa spesa occorre aggiungere quelle di edizione, tasse, pubblicità, doppiaggio. In media un film normale, comprese percentuali ai noleggiatori, costa sulle 300.000 lire.

A che prezzo viene noleggiato nei cinema?

Anche qui dipende dal film, su per giù per le stesse considerazioni fatte sopra e anche qui avviene per il film ciò che capita per qualsiasi altra merce soggetta alla legge economica della domanda e dell'offerta. Generalmente in prima visione, e talvolta anche nella seconda il film viene noleggiato a percentuale ad una media del 35 per cento degli incassi del cinema. Successivamente viene noleggiato a prezzo fisso e per esso ci si rimette appunto alla maggior richiesta di esso film, all'abilità del noleggiatore, ecc.

Il miglior cinema del vostro rione, se si tratta di una grande città pagherà approssimativamente 1000 lire per il noleggio del film, spesso molto meno, raramente anche di più. Poi, via via, scende di prezzo fino alle cento o cinquanta lire per il noleggio nei piccoli paesi.

MARIO DEL BENE



ELEANOR E IL 'COMPLESSO D'INFERIORITÀ'

NON si stupiscano i ferventi della psicanalisi e gli adepti di questo modernissimo sistema di cura, se una nuova ricetta per vincere quello che si chiama il complesso d'inferiorità ci viene da una danzatrice di Hollywood: Eleanor Powell. Chi ha visto la ridente e clamorosa stella delle FOLLIE DI BROADWAY 1936 non suppone che la stella sia uscita dal guscio di una bambina timida fino alla ritrosia. Da piccola Eleanor non osava neppure giocare con gli altri bambini: si contentava di guardarne dalla finestra le corse, gli scherzi e l'allegrezza, come una povera esclusa.

Quando la piccola ebbe sei anni, sua madre cominciò ad essere letteralmente impensierita: aveva lei tutta la responsabilità, perchè il marito era morto lasciandola in fasce. La madre di una stella, si capisce, deve andar di passo coi tempi. Quella ombrosa, riottosa selvatichezza che forse la generazione delle nostre nonne avrebbe apprezzato come la promessa di un proverbiale, penelopeo pudore, non prometteva niente di buono a una madre americana che sa come la vita si vinca oggi con l'audacia. Fu allora che le venne in mente di mettere la bambina in una scuola di danze. Quell'esercizio insieme fisico e artistico avrebbe assorbito completamente l'attività della bambina, l'avrebbe aiutata a dimenticarsi di se stessa, le

avrebbe data la necessaria sicurezza. Fu così che un complesso di inferiorità portò Eleanor alla gloria, e il caso non è certo raro.

La prima lezione fu una tragedia. « In quella classe c'erano dodici bambine — racconta Eleanor — cosa perfettamente



Eleanor con sua madre (M. G. M.)

normale in una scuola di danze. Ma per me erano ventiquattro occhi che mi fissavano sorvegliando ogni mio movimento, pronti ad accendersi, dietro alle mie spalle, d'un sorriso di commiserazione o di canzonatura. Per fortuna il maestro, Mr. Mc Kernan, si accorse del mio turbamento e venne in mio aiuto. Ma doveti chiamare a raccolta tutte le forze per non scoppiare in singhiozzi e non fuggire dall'aula. Appena terminata la lezione corsi a casa quanto più in fretta potei, piangendo lungo tutta la strada. »

Ma gradualmente la ricetta sortì il suo esito. Da prima Eleanor cominciò ad abituarsi all'idea della danza, poi ad aspettare l'ora della lezione, infine, a non attendere più che quella. Un grande poeta ha detto che la poesia, per chi la crea, deve essere un'idea fissa. Se c'è una vivente ed amabile incarnazione dell'idea fissa di danzare, questa è proprio Eleanor Powell.

Trovarsi.... Non è la parola centrale in cui Luigi Pirandello ha riassunto il dramma dell'attrice? « La cosa più importante che la danza mi abbia data — conclude

la Powell, — non è stata la fama, bensì l'impulso a trovare me stessa ».

Il sorriso e la figura di Eleanor Powell brillarono per la prima volta, inconsci, sullo schermo in un terribile giorno di provini. Mr. Mayer sedeva in proiezione con Mr. Sam Catz, il produttore di FOLLIE DI BROADWAY 1936. Sfilavano le aspiranti alla parte di protagonista, come in una fiaba le pretendenti a nozze principesche. Ma una fiaba che finiva sempre male. Non ce n'era una che presentasse i requisiti da Mayer ritenuti indispensabili.

Finalmente, al chiudersi della processione un nuovo volto: nuovo e tutto vivo. Sorriso, voce, passo, l'intera personalità avevano qualcosa di fresco, di inatteso, di non ancora veduto. La scelta di Mayer fu istantanea. Ma i suoi assistenti protestavano. Il nome non era ancora abbastanza noto, la piccola gloria delle scene di Broadway non significava una sufficiente raccomandazione per i pubblici del mondo intero, che di Broadway non sanno o diffidano. E poi la ragazza non aveva sufficiente esperienza di recitazione. Mayer rimaneva fermo: « Il Cinema ha bisogno



In 'Broadway Melody' (M. G. M.)

di rinnovare i suoi nomi, le sue personalità, i suoi tipi. Questa donna diventerà stella in una notte. Conquisterà la fama d'assalto ». Ma non aveva una capigliatura adatta, ma i suoi tratti, quantunque piacevoli, sarebbero stati un problema per



l'operatore. «Cambiatele la pettinatura, cambiatele la truccatura, disegnatele vesti e costumi che si adattino alla sua persona. Ma portatela davanti alla macchina da presa. Se è necessario mettele alla prova tutti gli operatori di Hollywood, finchè avrete trovato quello capace di trarne partito».

Così la fanciulla che nelle estati ancor vicine della sua adolescenza aveva disegnato su una spiaggia marina le prime composizioni della sua plastica indimenticabile, aveva improvvisato coi suoi piedini abbronzati, le prime, tumultuose fantasie, diventando in poche ore una specie di idolo balneare, ginnico e marino, ora da un'altra riva si lanciava verso il mondo.

* * *

Quando nei teatri di Hollywood Eleanor danza, gli altri attori escono dal riserbo dei loro camerini per correre a guardarla. L'inflessibile Clark Gable è capace di troncarsi la propria colazione, l'apollineo Robert Taylor di accorciare le cure della propria persona, Joan Crawford e Jean Harlow di dimenticare quella spontanea, femminile, perdonabilissima gelosia che pare conaturata con la qualità di stella. «Hello Eleanor!». È la timida di ieri ritrova tutta la sua timidezza per rispondere: «Hello Miss Crawford! Hello Miss Harlow!». Finchè le altre non la incoraggiano a chiamarle per nome.

Dietro la macchina da presa siede la madre che per la sua figlia 'nata per danzare' è diventata l'assistente, la maestra truccatrice o, chissà, la pugnace guardiana... Quando passerete per le vie di Hollywood, se vi accadrà di imbattervi in una donna che, iniliate al braccio come una borsetta, porta due paia di scarpe da ballo, state certi che non sbaglierete: è il 'madro' della Powell.

Da quel mondo di disegni astratti, di rabeschi immateriali a cui il corpo, vincendo il proprio peso, dà figura visibile, una danzatrice par che rechi sulla terra un intatto stupore. Il sorriso della danzatrice è rivolto a tutti e a nessuno: per lei è stata creata la frase 'sorridere agli angeli'.

A. R. CADES



evoluzione

1. - La piccola scatola brevettata da Louis Lumière nel 1895 conteneva in nuce tutti gli elementi essenziali dell'attuale, più complessa macchina da presa. Aveva già il meccanismo di trasporto "a griffe": il quale 16 volte al minuto secondo arrestava la pellicola perforata per 1/24 di secondo. Con questa macchina furono girate brevi scenette di tipo documentario come il famoso "Arrivo del treno in stazione" (2)



3. - Circa due decenni dopo, un'altra macchina francese, la classica Pathe: qui la vedete puntata su Pauline Frederick, nota attrice del teatro e del cinema americani del tempo. Le cassette per le bobine di film vergine si trovavano all'esterno e contenevano 120 metri di pellicola. La manovella a mano e disposta non sul fianco destro ma posteriormente.



6. - Risalgono al 1915 i primi tentativi del capitano Williamson di cinematografare sott'acqua la fauna marina, le carcasse delle vecchie navi, i lutti dei ragazzi indigeni...

4. - In occasione di una Mostra recentemente organizzata in onore di Adolph Zukor, l'attrice Olympie Bradna della Paramount ci presenta una macchina... più vecchia di lei. Si tratta della cosiddetta "Cecil B. de Mille" usata dal 1912 in poi per la presa di molti celebri film americani dell'epoca di "Intolerance" di D. W. Griffith (5).



Storia della macchina da presa

7. - Nel 1919 una rivista scientifica ci presenta la macchina inventata dal naturalista Carl E. Akeley (8) per poter inseguire liberamente con l'obiettivo soggetti in movimento rapido. Due anni dopo se ne serve Robert Flaherty per girare "Nanuk" (9) e la trova di maneggiamento così facile che gli stessi Esquimesi potevano azionarla.



10. - Mary Carlisle della Paramount fa da manichino per la macchina da presa Bell and Howell, che si può considerare la prediletta del cinema muto, dal 1915 fino al '28. È l'epoca del "Dottor Caligari" (11) ma anche quella di Maciste (12).

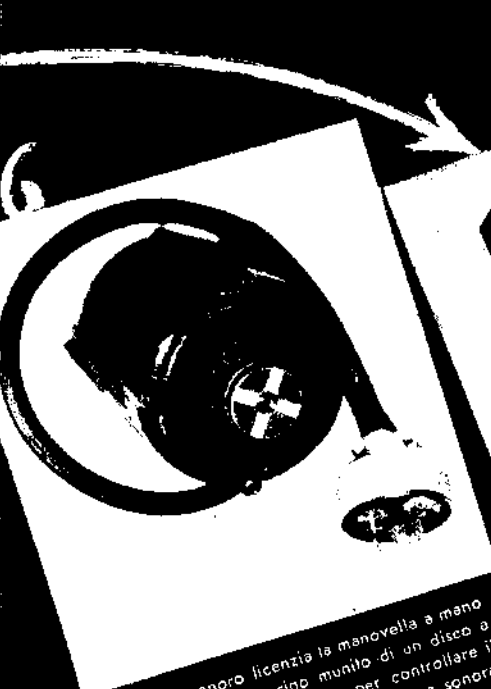


15. - Ecco, a sinistra, due tipi di prigione per le macchine da presa: il cui funzionamento resta sempre troppo rumoroso. Qualche tempo dopo, il microfono, così nervoso di natura, si contenta che la macchina da presa venga nascosta in un semplice astuccio, il quale dimostratosi ancor poco ermetico, aumenta in seguito le sue dimensioni, per arrivare, negli ultimi anni, alla forma che si vede a destra. Si notino anche i due signori commossi dal progresso dell'umanità.



13. - Passata l'epoca favolosa del muto di cui talvolta narrano gli anziani alle giovani tipo Marsha Hunt, graziosa attrice della Paramount - ecco ci troviamo davanti alla Mitchell, macchina disgraziata perché tenuta generalmente rinchiusa in una specie di capota impermeabile al suono. Siamo negli anni 1928-'30, e chi non si ricorda di "Sotto i tetti di Parigi" (14).





16. - Il sonoro licenzia la manovella a mano e richiede il motorino munito di un disco a croce bianca, che serve per controllare il sincronismo fra presa ottica e presa sonora.



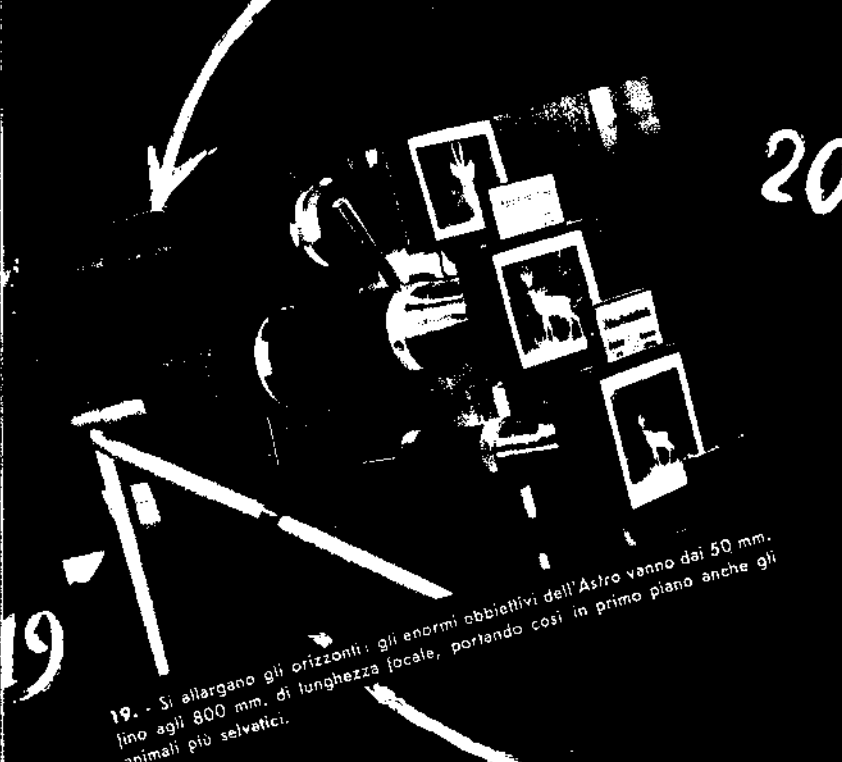
17. - Questa macchina sempre nascosta nel suo blimp rappresenta il tipo del 1935. Oggi serve come appoggio per Shirley Ross della Paramount, mentre due anni fa era adibito alla ripresa di film come il 'Traditore' (18).



22. - Dopo quarant'anni, dopo tante evoluzioni, la macchina da presa di oggi forse non si differenzia da quella del 1895 più che il settantenne Louis Lumière da questo ragazzino del 1877, futuro inventore del cinema.



18



19. - Si allargano gli orizzonti: gli enormi obbiettivi dell'Astro vanno dai 50 mm. fino agli 800 mm. di lunghezza focale, portando così in primo piano anche gli animali più selvatici.



20

20. - La macchina del 1937 si ispira alle linee razionali delle automobili moderne; mentre in compenso gli uomini (e le donne) sembra che ritornino alla natura, come viene dimostrato da Dorothy Lamour protagonista della 'Regina della Jungla' (Paramount), e da Johnny Weissmüller e Maureen O Sullivan nell'ultima, ma certamente non ultimissima, avventura di Tarzan (21).



21

LA SCOPERTA DELL'EUROPA



UNO degli aspetti più interessanti della cinematografia americana degli ultimi anni è nelle intime, radicali modifiche che subisce la produzione sotto il pungolo assillante della concorrenza europea. Le Case di Hollywood non hanno certo da temere, almeno per ora, in fatto di organizzazione tecnica e commerciale. Debellato ormai da un decennio il primato della cinematografia tedesca, che non ebbe la capacità di elevarsi, in fatto di struttura industriale, al limite del suo valore artistico, gli osservatori americani avevano soprattutto da fare un lavoro di intelligente e lontana previsione. Il cinema risultava un'arma di implicita, o esplicita, propaganda troppo efficace ed operante sulle masse, perchè gli altri popoli consentissero a lasciare in mani americane un così prezioso monopolio. Per quanto la produzione di Hollywood non abbia mai rivelato un preciso ed unico indirizzo spirituale, nel suo complesso si faceva fatalmente esportatrice e banditrice degli ideali americani della vita. Sotto il morso di questo reagente, son venute man mano sorgendo le varie cinematografie nazionali europee, che non hanno temuto la forza del gigante e non si sono lasciate deprimere dalle molte, successive sconfitte. Ogni rinascita in tutti i Paesi, trae profitto dell'esperienza passata. La via è stata lunga, faticosa, piena di amarezze per tutti; ma ognuno già vede la sua mèta. La cinematografia inglese è costretta da un'improvvisa crisi a ripiegare su se stessa; ma nel doloroso bilancio può già annoverare alcune cospicue cifre attive, da ENRICO VIII a L'UOMO DI ARAN, da SCROOGE a ROBBER SIMPHONIE e a FAN-

TASMA GALANTE. La cinematografia francese non ha ancora tirato le somme; ma le opere di Chenal, di Duvivier, di Allegret, di Feyder, di Renoir, costituiscono un contributo non indifferente al progresso spirituale della nuova arte. Del film sovietico ci si dice che va organizzandosi all' 'americana', cioè con criteri e sistemi capitalistici, preparando il lancio di stelle e di divi. La Germania ricerca affannosamente la sua nuova via, e l'antica sua tradizione cinematografica le dà sicuro affidamento di successo. L'Italia, da CAVALIERIA a SQUADRONE BIANCO, da FU MATTIA PASCAL a CONDOTTIERI e a SCIPIONE affronta i massimi problemi.

Si direbbe che Hollywood non prenda più l'Europa a gabbo. La prima a sfidare risolutamente i grossi calibri dell'industria americana è stata l'Inghilterra. L'arma,



pericolosissima, è stata una sola: il denaro. Rifacendo una formula scarfogliana, gli inglesi non hanno cercato di opporre arte ad arte, sistema a sistema, spirito inglese a spirito americano, ma sterlina a dollaro. I magnati della City hanno comperato registi, operatori, attori, attrici, a peso d'oro. Forti del loro denaro, hanno tentato di rifare, senza troppo approfondirlo, il libero, eterogeneo, cosmopolita, spregiudicato mondo di Hollywood, forza costante e rinnovatrice della produzione americana.

I maghi di Los Angeles hanno risposto all'assalto con una energia e una sottigliezza veramente infernale. Gli inglesi, in fondo, pur con la loro gigantesca mobilitazione di capitali, cercavano di rifare superficialmente una cifra *made in U.S.A.* Gli uomini del nuovo mondo, invece hanno replicato creando il film inglese, gettando all'avanguardia della loro produzione tutta una serie di lavori, da CAVALCADE a FAMIGLIA BARRETT, da BOUNTY a LANCIERI DEL BENGALA che interpretano lo spirito britannico con una fedeltà e una nobiltà da lasciare interdetti i più puri anglosassoni. Gli inglesi arrivano, sì, ad un Dickens veramente perfetto: SCROOGE; riescono ad accaparrare un Flaherty, un Douglas, una Marlene. Ma gli americani mettono un vero baronetto inglese, Guy Standing, alla testa dei LANCIERI. Se il cinema è un'arte, la più gelosa delle arti, perchè popolare, l'interprete innanzi alle masse dello spirito imperiale britannico è oggi l'America: *business is business!*

Non è un caso. Ai LANCIERI segue la CARICA DEI 600 girato da Curtiz per la War-

ner. Con eguale ricchezza di mezzi ecco riesaltato il mito dei cavalieri inglesi. Ecco nuovamente le frontiere dell'India. Il colore dell'ambiente si moltiplica: alla magia dell'Oriente si aggiunge il fascino nostalgico delle mode dell'Ottocento. Siamo nel periodo in cui l'Inghilterra stendeva faticosamente tra ribellioni e stragi, il suo pesante dominio verso il centro del continente asiatico. Curtiz, sulle tracce del poema di Tennyson, segue gli squadroni della *Lucente Brigata*, dall'India contesa a Balaclava. La sorda lotta iniziata tra l'imperialismo inglese e quello zarista, venuti a confronto nell'interno dell'Asia, si sposta sui campi di Crimea.

Potremmo dire, anche per questioni spirituali, che tutte le vie conducono a Roma? Vero è che il sorgere di altri imperialismi e la instabile pace del mondo spingono sempre più, l'una verso l'altra, le due grandi nazioni anglosassoni. Tuttavia, questo sbandierato anglicismo della produzione americana non procede senza polemici contrasti da parte di coloro che serbano fede alla tradizione separatista del nuovo continente. E dividiamo equamente il fenomeno tra un industrialismo generalmente audace e una rinnovata fratellanza dei due popoli. Sta il fatto, per ora, che il demone della concorrenza commerciale è arrivato al paradosso: e quando diciamo che difficilmente gli inglesi avrebbero potuto raggiungere dei risultati così spirituali, pensiamo che solo degli americani potevano diffondere una formula dello spirito britannico che fosse universalmente accettabile e non grettamente particolaristica. In questo caso l'industria inglese ha avuto torto di credere che il segreto consistesse nella prodigalità dei capitali e nella disparità degli elementi raccolti. La efficacia spirituale della produzione americana è risultato dalla sua ferrea organizzazione industriale. Guardiamo ora i grandi passi che il cinema francese va facendo sulla scala dei valori artistici: il *PASTEUR*, che ha diffuso una Francia degli albori della III^a Repubblica, sentita dall'intimo, non è il primo segno di una pronta controffensiva americana? Certamente, considerata dal suo aspetto pratico, la produzione francese ha troppi caratteri di individualismo e di occasionalità per poter efficacemente resistere. L'alto tenore di una *KERMESSE ÉROÏQUE* o di una *BANDÈRA*, non è ad un tempo documento persuasivo di una organizzazione veramente efficiente e continuativa.

Anche la Germania e l'Italia dovranno annoverare, tra le previsioni prudentiali, l'arrivo dei film americani che interpretino con nobiltà e con profondità lo spirito nuovo dei loro popoli. Noi sappiamo che l'industria americana è in grado di accettare la lotta su tutti i campi, ma sappiamo anche che il solo mezzo per mettere pienamente in valore, nel campo cinematografico, la esuberante forza spirituale dei nostri Paesi, è il continuo miglioramento di una organizzazione che non tema il confronto di quella americana.

RAFFAELE MASTO



Altri due fotogrammi da 'La Carica dei 600' (Warner).



SETTE ANNI DI CINEMA

Seconda



puntata

Lucio d'Ambra

Prime prove di Carmine e Soava Gallone.

SE non vi venne naturale, vedendo Renzo e Lucia rotolar col calasse sui binari dei tram elettrici, di prender sul serio la mia prima riduzione cinematografica dei *Promessi Sposi*, la giovane attrice a cui era destinato mi costrinse invece a prendere estremamente sul serio il mio primo soggetto. Soava Gallone voleva, con ogni forza della sua volontà, diventare attrice cinematografica. In un'arte in cui ancora non si poteva dir nulla con la bocca, ella intendeva dir tutto con i suoi bellissimi occhi slavi e con le patetiche espressioni del suo viso sì mobile. Avrebbe, in verità, voluto recitare con tutta se stessa ed essere attrice drammatica. Ma, straniera, se possedeva a meraviglia la nostra lingua, non ancora la sua pronunzia si liberava d'un leggero carattere esotico al quale non eravamo, a quei tempi, abituati sul palcoscenico. Mancavano ancora dieci anni al successo della pronunzia italo-russa, o piuttosto russo-italica, della mia cara ed illustre amica Tatiana Pavlova.

Avevo conosciuto Carmine Gallone drammaturgo. Per l'Esposizione commemorativa del Cinquantenario nazionale nel 1911 il Comune di Roma aveva bandito un Concorso drammatico destinato a scegliere una

tragedia o un dramma celebrante, in quell'occasione, o le glorie antiche di Roma o le nuove fortune d'Italia. Ero stato chiamato anch'io a far parte della Commissione giudicatrice di quella gara dalla quale uscirono segnalati con alta lode (se non erro per il primo) *Il Solco quadrato* di Ratti e *Le Aquile del Vespro* di Federico de Maria. Era stato anche segnalato, con molta simpatia, un lavoro romano, il *Britannico*, di Carmine Gallone che, lontano allora dai trent'anni, veniva dalla natia Sorrento a Roma ancora senza idee cinematografiche e carico invece di aspirazioni teatrali. Giudice ed imputato ebbero, per il *Britannico*, ingiustamente sepolto prima che riuscisse a vedere la luce, occasione d'incontrarsi più volte. E, una sera, vicini di tavolino al Caffè Aragno, l'autore del *Britannico* presentò a sua moglie me e gli altri membri della Commissione. Vedemmo così per la prima volta una leggiadrissima donna dai meravigliosi occhi pieni d'azzurro verdastro e adorni di lunghissime ciglia che li

adombravano, occhi che risplendevano con fascino irresistibile... « occhi slavi, non te la cavi » —, in un volto che aveva non so quale carattere mongolo sotto una rosea patina da porcellana di Sèvres. Nata in Polonia, studentessa di medicina a Parigi, figlia d'una scrittrice polacca, Regina Winaver, e un po' scrittrice ella stessa, presto uscita da un primo matrimonio andato male, Soava Gallone aveva da poco sposato a Sorrento colui che in breve, voltando le spalle ai grandi sogni letterari, doveva diventare uno dei principi della prima regia cinematografica italiana. Ma il teatro era allora l'aspirazione dei due giovani coniugi arrivati a Roma a tempo per misurarsi — scrittore il marito e attrice la moglie —, in un piccolo teatro di prosa (il teatro 'a se-

zioni' allora di moda ad imitazione del teatro 'chico' spagnolo) che, dopo un primo esperimento di Nino Martoglio e mio al Teatro Metastasio, volemmo ritentare, con Achille Vitti, allora direttore di scena e primo attore, alla Sala Umberto.

Gli spaghetti di Achille Vitti.

Su quelle scene Soava Gallone — che poco dopo, a Milano, doveva calcare l'illustre palcoscenico del Teatro Manzoni recitandovi nella *Seconda Moglie*, come attrice giovane, al fianco di Irma Gramatica e sotto la direzione di Marco Praga —, su quelle piccole scene Soava Gallone mosse i suoi primi passi d'attrice recitando con intelligenza e sensibilità eccezionali due commedie dei fratelli Quintero, allora in pieno successo con le loro deliziose commedie spagnuole di colore romantico: *L'Amore che passa e Anime allegre*. E Carmine Gallone, non potendo su quel piccolo palcoscenico da teatro di varietà, ambire di vedere il trionfo del suo caro *Britannico*, si contentò... unico suo esperimento sul teatro... di far rappresentare una specie di farsa sorrentina nella quale, sempre insistendo sul medesimo motivo, Achille Vitti ricavò da un personaggio, alle prese con un piatto di spaghetti, un'azione mimica che suscitava le più irrefrenabili ilarità degli spettatori e dell'autore che, nascosto dietro una colonna del teatro, pago di sentir ridere la gente a quel modo, non si doleva affatto nell'osservare che in quel riso suscitato dalla mimica non trovavano più posto le parole amene del suo dialogo.

Troncato in pieno successo il nostro esperimento di 'teatro a sezioni' dagli impegni che la Sala Umberto aveva con dicitore, canterine, ballerine, giocolieri ed acrobati del suo normale genere di spettacoli, Carmine e Soava Gallone volsero per la prima volta i desiosi sguardi verso la cinematografia dove ben presto l'uno e l'altra esordirono, Carmine Gallone improvvisandosi *mellieur en scène* alla 'Cines' nella MARCIA NUZIALE di Bataille, e Soava interpretando alla 'Film d'arte' di Pathé un mio primo soggetto scritto per lei da un ricordo di personaggio di Victor Hugo, intitolato LA CHIAMAVANO COSETTA. Poco ricordo di quel primo esperimento di cui s'è perduto ogni documento. So solamente che Soava Gallone ebbe in esso un primo notevole successo, tutti rilevando nella nuova attrice, oltre la leggiadria del volto, le mirabili virtù espressive e la singolare coscienza artistica dell'interprete sensibile, umana, vera, la prima che si contrapponesse, in un'intenzione di realismo vissuto, alla maniera convenzionale, tutta grandi gesti e artificiosi atteggiamenti, delle primissime 'dive'.

Senonché — non bastando una rondine a far primavera —, un successo non fu sufficiente a richiamare su Soava Gallone l'interesse dei primi fabbricanti di film, da Barrantolo a Mecheri. E fu allora che Soava Gallone, indispettita, ritornò al teatro di pro-



Soava Gallone

sa, deliberata a non lasciarlo mai più. Io non la ritrovai che dopo quel secondo esperimento scenico, alcuni anni più tardi, quando con due film miei, IL BACIO DI CIRANO E AMLETO E IL SUO CLOWN, Soava Gallone poté dare finalmente l'esatta misura del suo valore e conquistarsi la fama dello schermo.

I gatti dell'attrice Colette.

La ritroveremo più tardi, Soava Gallone. Torniamo per ora alla 'Film d'arte' di Pathé dove intanto trionfava una leggiadrissima ballerina russo-parigina, la Napierkowska, vedetta danzante dell'*Opéra-Comique*, che interpretava una riduzione cinematografica — fatta da Ugo Falena — di una mia commedia giocosa, *Effetti di luce*, recitata in quegli anni e con molta fortuna da Dina Galli e un'altra riduzione d'un famoso romanzo di costumi teatrali di Colette: *La vagabonda*. L'illustre scrittrice allora nella piena curiosità del pubblico — che ancora assai vicino era il trionfo europeo della serie delle spregiudicate *Claudine* —, era venuta a Roma per vedervi la Napierkowska che le era assai cara e il film tratto da un suo romanzo che le era anche più caro della leggiadrissima Napierkowska. Rincantucciata tutto il giorno in fondo al camerino della sua interprete ed amica, Colette, dal singolare viso tutto arguzia, intelligenza e *canaille* sotto ai riccioli biondi d'una specie di parrucca di stoppa presa dal capo d'un clown da circo, Colette, più che seguire nel freddo teatro di posa non riscaldato le varie scene del suo film, se le faceva raccontare dalla Napierkowska quando costei veniva correndo a mutar vestito. Rivedo così la famosa, la celebratissima Colette di quegli anni, ch'eran proprio quelli durante i quali ella si era drammaticamente separata dal suo collaboratore e marito Willy rivendicando a sé sola il merito letterario e artistico delle trionfanti *Claudine*: rincantucciata in un camerino sopra uno stretto e basso divano, avvolta nelle pellicce, sommersa nell'incessante nuvola di fumo delle sue sigarette 'Caporal' e avendo su le ginocchia, tra le braccia, e persino sopra la testa, tutti i gatti del vicinato: gatti di cui Colette aveva già allora la passione e che richiamava a sé, non so come, da tutte le parti. Pareva che di giardino in giardino del quartiere Nomentano i gatti romani si passassero la parola e da ogni parte convenissero ai festini che, mandando a comprare chili e chili di polmone dai macellai, la grande scrittrice francese offriva fastosamente alla gatteria italiana. E un povero e fanatico attore romano, il quale per dieci lire al giorno, di continuo cambiando parrucche basette scopettoni o livree, faceva, sempre lui, tutti i più diversi servitori che potevano occorrere nei vari film, brontolava nei cantucci del teatro: « Se tutto quello che la signora Colette sciupa per i gatti lo desse invece a un povero cane come me, io ci starei bene con mia moglie, mia madre, mia sorella, mia cognata e i nostri cinque figlioli... ».

Come lavorava Ugo Falena.

Chi sempre più, in quel tempo, si faceva tecnicamente la mano all'arte nuova era Ugo Falena il quale, abbandonata per il breve e luminoso periodo del Teatro Stabile all'Argentina, la Congregazione di Carità dov'era prima impiegato, aveva oramai trovato nella cinematografia, in attesa di ridiventare applauditissimo commediografo, il suo nuovo mestiere. Di vivace ingegno e di pronta esperienza, Falena poteva fare molto di più di quanto in realtà facesse. Tuttavia gli erano contro una sua certa strafottenza romanesca, un'impossibilità un po' sprezzante di prendere veramente sul serio la cinematografia e soprattutto la fretta che i produttori gli mettevano addosso. Condannato a produrre a getto continuo due o tre film ogni mese, Falena mandava avanti scene e personaggi alla

Suzonne



Armelle

ne 'La Signorina

Ciclone'.

brava e alla svelta rimediando ingegnosamente a tutto ciò che, come preparazione, poteva venirgli a mancare. Se non aveva a disposizione il ricco salotto che, scenari e mobili, gli occorreva, per così poco non si perdeva mai d'animo e 'girava' lo stesso. Mandando a prendere dalle case degli amici che abitavano lì attorno un divano, una tenda, un tappeto, un tavolino, una telera (e sanno quelli che gli facevano da segretari se Pirandello ed io, a tiro di voce, eravamo messi a quotidiano contributo!) — improvvisava un 'angolo', piantava due lampade a pallido rinforzo del sole nascosto dietro le nuvole e tirava via come poteva tra una barzelletta e una bestemmia. Poi, mentre sempre rabberciando gli aggiustavano un'altra scena alla svelta, infilava il braccio sotto quello d'uno degli amici che stavano a guardarlo dirigere e, conducendoci fuori dell'infuocata capanna di vetri, cominciava a raccontarci per filo e per segno tutte le commedie che pensava e che non poteva più scrivere, le belle fantasie

comiche che gli trottavano per la testa senza dargli mai pace in quel suo assiduo tormento d'essere sempre lì a lavorare solamente per lo stipendio e a buttar via gli anni migliori d'una vita che doveva purtroppo essergli breve. Ché solamente verso i cinquant'anni Falena poté scuotere finalmente dalle sue spalle il giogo cinematografico e ritornare al teatro col grande successo del suo *Piccolo Lord* e delle gaie commedie, tutte applaudite e felici, che gli tennero dietro. Su quella sua faccia che tanto rassomigliava a quella di Sardou — e, innamorate del suo lavoro di commediografo, Falena godeva nel sentirselo dire —, c'era finalmente, finita la schiavitù del cinema di mestiere, la gioia di ripoter lavorare a modo suo. Contava a decine e decine le idee di commedie che aveva nella sua testa di commediografo sempre ad alta tensione. Invidiava i fenomenali produttori — Lope de Vega e le sue duemila commedie, Goldoni e le sue duecento, Scribe e le sue cento, Sardou e le sue cinquanta —, che avevano potuto dare luce e vita a tutte le idee di teatro che erano passate nello specchio del loro spirito scenico posto di fronte alla vita in movimento. E quante contava di scriverne lui, di commedie, fino a settanta o ottant'anni! E invece un giorno, in una clinica romana, poco più che quinquagenario, risanato appena da una grave operazione, mentre faceva allegramente le sue valigie per tornarsene a casa e riaccarezzava i suoi cari manoscritti interrotti... Povero Falena! Pur non amandone la fatica che lo allontanava dal suo adorato teatro, aveva come pochi altri il senso cinematografico e la padronanza tecnica dell'arte nuova. Ma a lui, uomo delle parole, dialogista dalla felice e pronta battuta scenica che passava agile e viva su la ribalta e colpiva in pieno, nel riso o nella commozione, la sensibilità dello spettatore, del commediografo dispiaceva soprattutto il silenzio. Quante volte, vedendo un film in proiezione, avrebbe voluto dare voce a quello spettacolo di ombre senza parole ed esclamava: « Se parlasse... ». Credo che, se avesse potuto vivere più a lungo, cinematografista e autore drammatico, egli avrebbe trovato il suo mezzo pienamente espressivo, come l'autore di *Topaze*, Marcel Pagnol, in una specie di teatro fotografato che, pur chiedendo alle immagini la ricchezza rapida e mutevole delle loro immediate successioni, avrebbe preso dall'arte drammatica la viva e sintetica energia delle parole, il denso potere emotivo della « scena di teatro » carica d'umana elettricità.

Fernanda Negri-Pouget e Augusto Genina.

L'astro maggiore del tempo — astro nascente all'orizzonte ancora crepuscolare dell'arte nuovissima, — era Augusto Genina, romano, allora giovane di venticinque anni e che alla cinematografia era stato chiamato da irresistibile vocazione. Era alle sue pri-



Augusto Genina.

me prove e tuttavia già si affermava con mano maestra in un suo particolare modo di rappresentazione cinematografica di più largo respiro e d'infalibile gusto. Aveva messo in scena i suoi primi film con l'attrice Fernanda Negri-Pouget la quale si staccava dal mondo delle « dive » in belle pose fotografiche per una sua risentita viva volontà di vita interpretativa sopra lo schermo. Quando ancora dovunque le belle dee, icastiche e fatali, non avevano altra preoccupazione che quella d'immobilizzarsi, estetiche e statuarie, nel « primo piano », Fernanda Negri-Pouget, attrice istintiva, efficace, multanime e multiforme, componeva il tipo, la figura, il carattere, tramando quadro per quadro, gesto per gesto, espressione per espressione, il disegno coerente e completo di un'interpretazione. Sorgeva intanto, sopra l'orizzonte cinematografico, un altro astro che, traendo gli oroscopi, faceva presagire per l'arte cinematografica italiana la buona ventura. Si trattava d'un nuovo astro industriale che, non abituato a vedere con gli occhi degli altri, voleva assolutamente fare a modo suo quello che dagli altri fino allora non si faceva in nessun modo: cioè su per giù il cinema senza i difetti nativi del cinema, il cinema senza faciloneria ed improvvisazione, il cinema riveduto e corretto artisticamente e tolto dalla caponaggine quasi universale in cui, convenzionale e artificioso, stagnava e si ripeteva. Ho già detto che il Marchese di Bugnano, deputato di Napoli, questore della Camera, ex-sottosegretario di Stato agli Esteri, veniva al cinema dall'alta politica. Bisogna aggiungere adesso che vi veniva anche dagli ambienti della più alta società cosmopolita. Concepeva dunque una cinematografia di

lusso, raffinata, elegante, vigilata in ogni particolare, governata con arte e sapienza da una sicura signorilità di concezione e di esecuzione. Gli piaceva di far preparare da autentici artisti vasti ambienti in linee architettoniche d'ampio respiro e di riempire queste sale non di antichi mobili racimolati alla peggio dal trovarope presso i fornitori specializzati nel cattivo gusto, ma di belle cose moderne venute dai laboratori di un mobiliere artista come il Ducrot, con ricchezza di stoffe, autenticità di tappeti, varietà artistica di soprammobili. Vestire una prima donna era per lui preoccupazione non più grande di quella di collocare al punto giusto, in un salone, una lampada o un vaso di fiori. Voleva che un prauzo in una casa patrizia fosse allestito con tovaglierie e argenterie di quella casa e servito da autentici maggiordomi pieni di stile. Fu il primo a pensare che una vera dama potesse cimentarsi davanti all'obbiettivo non coi gesti studiati e falsi della convenzione, ma con gli spontanei movimenti della sua istintiva eleganza. Fu Bugnano il primo a pregare gli amici d'un Circolo aristocratico di venirgli a far da comparse in una scena mondana, in cambio dei soliti generici dalle problematiche camicie e dai preistorici *fracs*. Ma voleva anche di più. Voleva, in ricche scene e con raffinati attori, un mondo nuovo anche nella concezione dell'argomento e nello sviluppo delle scene e chiedeva al film l'originalità che non aveva ancora, mal rabberciando famosi romanzi e riducendo al silenzio drammi eloquenti ed illustri. Voleva insomma che il film nascesse film, nella fantasia d'un poeta, volta con amore a studiare quella nuova arte dello schermo e ad intenderne e scoprirne le artistiche possibilità. Idee tutte queste che incontravano la piena simpatia d'un rinno-

vatore come il Genina e che a me, quando Bugnano me le esponeva, strappavano gridi d'entusiastico consenso. Si era alla guerra. È il nuovo fondatore della « Medusa » pensò ad un film che riproducesse nobili vicende di patriottismo eroico. Si rivolse, per questo, ad uno scrittore che, gettati in un cassetto i manoscritti delle sue brillanti commedie, era corso a più di cinquant'anni, a combattere come tenente di cavalleria. Giannino Antona-Traversi fu infatti l'autore del SOPRAVISSUTO messo in scena da Genina e interpretato da Fernanda Negri-Pouget. Fu questo il primo successo di Bugnano. Gli altri vennero dopo. Intanto all'uscita da una proiezione privata del suo primo film, il marchese di Bugnano volle fare incontrare, per il secondo, Augusto Genina e me alla tavola di un'elegante trattoria notturna di quel tempo. « Voi siete — ci disse vedendoci insieme, — i due artisti che occorrono a me... ». E quella notte fu gettato il seme di ciò che ancora mancava al nuovo mondo pellicolare: il giuoco libero e poetico della fantasia, l'aerea trasfigurazione della realtà in qualche cosa d'immateriale e di fiabesco, quello insomma che un nostro grande compositore, il maestro Ermanno Wolf-Ferrari, parlando d'ogni arte e non solo di musica, suole chiamare « il camminare ancora coi piedi su la realtà ma non toccando più terra... ».

E nacque da quel seme, e da quella mia cena con Augusto Genina, nello *champagne* del marchese di Bugnano non ancora padre coscritto e senatore del Regno, la nostra SIGNORINA CICLONE con Suzanne Armelle.

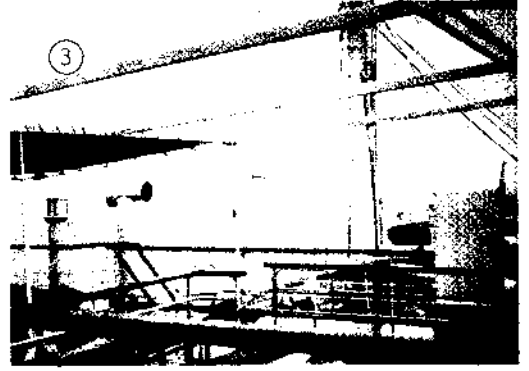
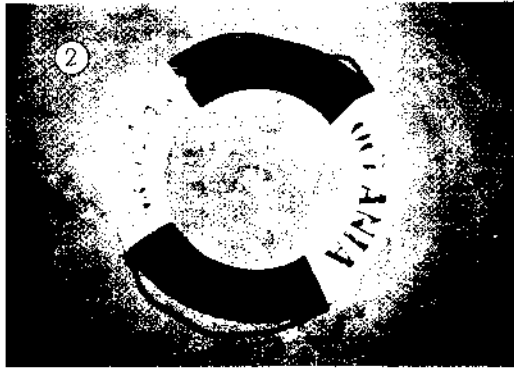
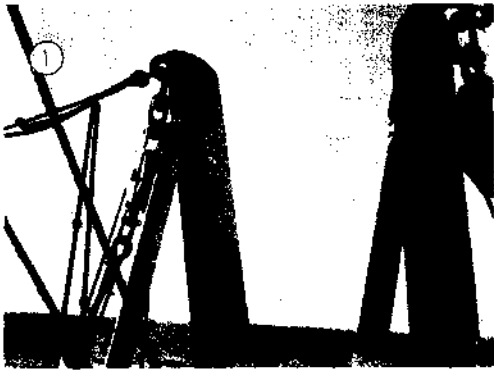
LUCIO D'AMBRA

(Continua)



Fernanda Negri-Pouget in 'Maschiaccio'.

FILM IN 15 FOTOGRAMMI



Durante un lungo viaggio sull'«Oceania» (1-2-3), affietato da sani svaghi (4-5), ho avuto modo di confermarmi sempre più nell'idea che la prima dote del regista cinematografico dovrebbe essere lo spirito di osservazione. Per un film che si svolga su un transatlantico, non sarebbero ad es. interessanti figure come quelle del sacerdote (6) sempre accompagnato dal piccolo selvaggio (7) convertito al cattolicesimo? Tutti,

a bordo, facevano a gara nell'interessarsi del moresco (8), nel viziarlo con cioccolatini più neri di lui. Ma ecco una cerimonia particolarmente curiosa e pittoresca: il cosiddetto 'battesimo equatoriale', riservato a quei passeggeri che per la prima volta traversano la linea dell'Equatore. Un simulacro d'altare profano (9) viene eretto lungo la 'passeggiata'; l'argento delle...

sacre suppellettili vi spicca (10); i neofiti si avanzano tra l'allegria generale (11); un maestoso Nettuno (12) legge la formula consacrata. Ecco il battezzando in ginocchio davanti a lui (13), e dopo l'iniziazione (14). Magnifico quadro per un pittore moderno, questi due passeggeri (15) tinti simbolicamente di nero per l'occasione!

FRANCO GAMBA (Roma).

IL BATTESIMO EQUATORIALE

DOVE CANTA L'ALLODOLA — Tedesco, presentato a Venezia con medaglia d'oro. Produzione Atlantis - Tuelka Film A. G. Soggetto di Giza von Cziffra. Regia di Carl Lamac. Film musicale tratto dall'operetta di Franz Lehár, d'ambiente ungherese. È la storia di due giovani aristocratici costretti a cambiar vita. La figlia di un barone in difficoltà finanziaria apre una mescolta per automobilisti su una strada maestra, dove un bel giorno capita un giovane conte il quale ha preferito impiegarsi in una casa di automobili piuttosto che sottostare ai capricci della propria zia, e cioè sposare contro voglia una ricca ereditiera. I due s'innamorano una dell'altro ingannandosi reciprocamente sulla loro condizione. Poi succede un malinteso, che naturalmente si scioglie subito. La bar-



onessa e il conte scoprono che la loro condizione sociale è la medesima, e perciò l'amore trionfa. Interpreti principali: Maria Eggerth, Hans Söhnker, Tigor von Hubmayr, Lucia English, Rudolf Carl, Fritz Imhoff. Distribuzione: S. A. Grandi Film.

BALLERINE — Italiano, Produzione E.N.I.C. Dal romanzo di Giuseppe Adamo. Fanny, ballerina della Scala. Regia di Gustavo Machaty. Sceneggiatura di R. e A. Joseph. Musiche di Bizzelli. Scenografia di Verdozzi e Marchi. Operatore Vaclav Vich. Tecnici del suono: Müller e Paolo Uccello. Coreografia della signorina Sartorio. Un colpo apoplettico capitato al maestro di ballo lascia Fanny sola al mondo. Ma interviene un giornalista, che la protegge e se ne innamora. La vicenda, è intarsiata di motivi e battute comiche-sentimentali. Solo verso la fine un'ombra drammatica cambia il tono dell'azione. I due innamorati si dividono; il giornalista vuole andarsene solo in America lasciando a casa Fanny. Ma il caso intelligente porta il dramma ad un sorridente epilogo. Interpreti principali: Savvana Jachino, Laura Nucci, Olivia



BIANCO E NERO

Il cinema muto era un mezzo creativo così forte che

LO STUDENTE DI PRAGA

Sono stato sempre dell'opinione che i racconti fan-

ta-
stici hanno ragione di essere soltanto quando le potenze sovrumane non sono altro che simboli di certe forze normalmente esistenti nell'anima umana. Trovo perciò nel soggetto dell'Ewers un difetto nel senso che la malattia dello studente Baldwin — le apparizioni del sosia — non è in nessun modo motivata dall'azione, ossia dall'amore nato in lui per la bella cantante. È provocata unicamente dalla gelosia di quel vecchio mago, il quale, appunto perchè mago, dovrebbe rimanere fuori dell'azione come infatti lo rimane sempre tranne per questo punto, fondamentale e decisivo. Perciò non è più soltanto burattinaio: diventa personaggio indispensabile dell'azione stessa, e quindi uomo di carne ed ossa, ciò che ne fa uno stregone buffo.
Il cinema attuale non sa più liberarsi di quel verismo di vita d'ogni giorno che esso ha conquistato nell'ultimo decennio: non dispone più di quelle trucature, di quegli ambienti decisamente fiabeschi che creavano l'incanto del vecchio STUDENTE DI PRAGA e dei suoi compagni. Il Baldwin di Conrad Weidt era una maschera arcaica mentre quello del Wohlbrück l'ho incontrato tante volte nelle aule delle nostre università. Altrettanto si distingue dal demone Werner Krauss il dottor Carpis di Theodor Loos, certamente laureato non in magia ma in qualche scienza per bene. Non mi persuade poi troppo una certa staticità del racconto, staticità che ogni tanto produce effetti buoni — penso a quell'imperturbabile ostessa, monumento di lardo, o alla tormentante insistenza di quella scena del gioco dei dadi — ma che p. es. mi rendeva talmente famigliare l'apparizione dello studente fantasma che alla fine il pánico di Baldwin mi sembrava esagerato. Esagerati mi sembrano pure i vacillamenti convulsi della macchina da presa durante le carrellate, provocati evidentemente dalla paura anch'essi. Il viso di Dorothea Wieck difficilmente si increspa, e soprattutto le scene dei baci essa non le dovrebbe mai fare a profilo netto.

Il cinema attuale non sa più liberarsi di quel verismo di vita d'ogni giorno che esso ha conquistato nell'ultimo decennio: non dispone più di quelle trucature, di quegli ambienti decisamente fiabeschi che creavano l'incanto del vecchio STUDENTE DI PRAGA e dei suoi compagni. Il Baldwin di Conrad Weidt era una maschera arcaica mentre quello del Wohlbrück l'ho incontrato tante volte nelle aule delle nostre università. Altrettanto si distingue dal demone Werner Krauss il dottor Carpis di Theodor Loos, certamente laureato non in magia ma in qualche scienza per bene. Non mi persuade poi troppo una certa staticità del racconto, staticità che ogni tanto produce effetti buoni — penso a quell'imperturbabile ostessa, monumento di lardo, o alla tormentante insistenza di quella scena del gioco dei dadi — ma che p. es. mi rendeva talmente famigliare l'apparizione dello studente fantasma che alla fine il pánico di Baldwin mi sembrava esagerato. Esagerati mi sembrano pure i vacillamenti convulsi della macchina da presa durante le carrellate, provocati evidentemente dalla paura anch'essi. Il viso di Dorothea Wieck difficilmente si increspa, e soprattutto le scene dei baci essa non le dovrebbe mai fare a profilo netto.

Il cinema attuale non sa più liberarsi di quel verismo di vita d'ogni giorno che esso ha conquistato nell'ultimo decennio: non dispone più di quelle trucature, di quegli ambienti decisamente fiabeschi che creavano l'incanto del vecchio STUDENTE DI PRAGA e dei suoi compagni. Il Baldwin di Conrad Weidt era una maschera arcaica mentre quello del Wohlbrück l'ho incontrato tante volte nelle aule delle nostre università. Altrettanto si distingue dal demone Werner Krauss il dottor Carpis di Theodor Loos, certamente laureato non in magia ma in qualche scienza per bene. Non mi persuade poi troppo una certa staticità del racconto, staticità che ogni tanto produce effetti buoni — penso a quell'imperturbabile ostessa, monumento di lardo, o alla tormentante insistenza di quella scena del gioco dei dadi — ma che p. es. mi rendeva talmente famigliare l'apparizione dello studente fantasma che alla fine il pánico di Baldwin mi sembrava esagerato. Esagerati mi sembrano pure i vacillamenti convulsi della macchina da presa durante le carrellate, provocati evidentemente dalla paura anch'essi. Il viso di Dorothea Wieck difficilmente si increspa, e soprattutto le scene dei baci essa non le dovrebbe mai fare a profilo netto.

Sir James Matthew Barrie è l'autore della commedia

AMORE TZIGANO

J. M. Barrie, fondatore nel 1888 di una scuola lette-

da cui è tratto questo piccolo MINISTRO, ribattezzato con poca fantasia dai riduttori italiani. Molti han detto: « che brutto soggetto! », senza minimamente rammentarsi delle benemeritenze di Ser Giacomo: uno scrittore dickensiano di onesta tempra; egli ha scritto, tra l'altro, commedie ben note come *L'ammirabile Crichton* e *Le medaglie della vecchia signora*, nelle quali il burlesco e il sentimentale si fondono con garbo talvolta squisito. E la *farla* delicata di *Peter Pan?* E i racconti scozzesi, dai quali spesso son tratte

1888 di una scuola letteraria (la « Kailyard School ») che provocava i sorrisi di scherno e il sarcasmo puntuto di William Ernest Henley, è uno scrittore che per voler essere: umano con eleganza e con umore finisce col divenir stucchevole. Le sue opere mi dan l'idea di dolci a base di miele, con una crosta di cioccolato inzuccherata. Così è di questo AMORE TZIGANO. Certi personaggi e certe trovate vi parranno gustosi; ma dopo dieci minuti guarderete biecamente il naso all'insù e le labbra femminee di quel 'piccolo ministro' debole e smor-

Fried, Antonio Centa, Lino Pucanelli, Carlo Fontana. Distribuzione dell'E.N.I.C.

JIM DI PICCADILLY (Piccadilly Jim). — Americano della M.G.M. Soggetto di Charles Brackett e Edwin Knopf. Produttore Harry Rapf. Regista Robert Leonard. Direttore artistico Cedric Gibbons. Musiche di William Axt. Costumi di Dolly Tree. Operatore Joseph Ruttenburg A.S.C. Montatore William S. Gray. A Londra il giovane americano è famoso disegnatore

Jim di Piccadilly — pseudonimo di Jim Crocker — ottiene un grande successo mettendo in caricatura su un diffusissimo quotidiano l'intera famiglia Pett. L'idea gli è venuta in quanto la signora Pett si oppone al matrimonio fra il padre di Jim e la sorella di lei. Ma Jim non sa che la graziosa americana Anna Chester, ch'egli ama, sia la nipote della signora Pett, nè la ragazza, d'altra parte, sospetta nel giovane l'autore delle caricature. Quando egli si rende conto della realtà è già troppo tardi, giacchè

il Pett son divenuti lo zimbello del pubblico londinese. Il sapore del film è tutto nel ritace e puerco-



lissimo intreccio di questo equivoco, che in ultimo, naturalmente, si risolve nel 'bieto fine'. Interpreti principali: Robert Montgomery, Frank Morgan, Madge Evans, Eric Blore, Billie Burke. Distribuzione M.G.M. Roma.

LA FUGA DI TARZAN (Tarzan escape). — Americano della M.G.M. Produttore Assoc.: Sam Zimbalist. Sceneggiatura di Cyril Hume. Regista Richard Thorpe. Operatore Leonard Smith A.S.C. Montatore W. Donn Haues. Ormai quando c'è



di mezzo il nome di Tarzan, tutti immaginano facilmente di che si tratta. Anche questo film rappresenta uno dei già numerosi episodi di una storia singolare, quella cioè del 'buon selvaggio' che affascina la donna moderna, stanca della raffinata artificiosità della vita contemporanea. Tale donna, che già vive con Tarzan, è ricevuta da due cugini, i quali si recano apposta in Africa per comunicarle che uno zio, morendo, le ha lasciato metà della sua fortuna, purché ella torni in seno alla civiltà. Un losco capitano, offertosi di aiutarla, medita un tradimento: imprigionare Tarzan per portarlo a Londra e consegnare la sua donna ed i cugini di lei ad un capo tribù, in cambio di armi e viveri. Ma lo strattagemma fallisce: Tarzan, con tutti gli animali suoi amici salva tutta la comitiva, che era già in mano dei selvaggi. E la donna civile torna cor Tarzan nella foresta. Interpreti principali: Jonny Weissmuller, Maureen O'Sullivan. Distribuzione M.G.M., Roma.

DALLE 7 ALLE 8 (The Casino Murder Case). — Americano della M.G.M., tratto dal romanzo omonimo di S. S. Van Dine. Direttore di produzione Lucien Hubbard. Regista Edwin L. Marin. Film d'ambiente poliziesco. Una famiglia sotto l'incubo di una grave sciagura. Intrighi, assassini, simulazioni e tutti i ben noti ingredienti per fare accapponare la pelle al pubblico spettatore. Interpreti principali:



le sue commedie: affollati di personaggi graziosamente tirati alla caricatura. Nella prima parte di questo film troviamo esempi lampanti della maniera — da non prendere a gallo, dico io — dello scrittore. Mi piace molto quel parco nel quale i bravi scozzesi rigidi vanno a passeggio la domenica: il loro puritanesimo vorrebbe mortificare anche i fiori e gli alberi, che difatti, come suggestionati da quegli sguaiati che ci tengono a sapere di cilicio e di rinuncia diurna, non nascono così rigogliosi come abbiamo sentito dire accada in Iscozia. Invece il bosco in cui domina, novello Puck, Katharine Hepburn-Babbie è verde e ricco. E vi sono spiazzi di luce amabilissimi, che permettono alla fantasia leggiadra e rigogliosa dell'attrice di vagare senza freni: e qui ne godono i suoi piedi leggeri, che vi danzano su. Tutta la recitazione di lei, stavolta, è su un tono fatato e ricco di continue, sorprendenti invenzioni: sottilissime e talvolta impercettibili: cito il breve saluto con la mano che essa fa al 'piccolo ministro' quando s'allontana col dottore, per non dar sospetti ai paesani pettegoli; il modo in cui agita la lanterna dinanzi alla casa dell'amato, modo festoso e felice, senza ritegno e però pudicissimo; le sue corse, lo scialle agitato intorno al collo esile a mo' di bandiera. La Hepburn a taluni oggetti affida compiti molto importanti: ed essi, comandati da quelle agili mani magiche, la servono con fedeltà sempre utile. Il 'materiale plastico' di cui essa si serve è inesauribile. Tutto quello che la circonda è opportuno al suo gioco: guardate come sfiora i rami degli alberi, come 'apprezza' le sue vesti, come le sue mani stringono la modesta e onesta spalla dell'innamorato.

La cornice ambientale e scenografica di questo film **L'AMATO VAGABONDO** è di un gusto e di una raffinatezza ammirevoli. In tale atmosfera, di sorprendente freschezza, Maurice Chevalier che canta divertenti canzonette di Mireille e di Heymann è al suo posto; in nessun altro film è stato così sobrio, e si direbbe che Kurt Bernhardt ha inteso più di ogni altro regista, le qualità di Chevalier. L'azione è fluida, e la musica di accompagnamento dovuta, nientemeno, che a Darius Milhaud è attraente al cento per cento.

Stan Laurel e Oliver Hardy **I NOSTRI PARENTI** mi divertono. Non dirò che si tratti di sopraffino divertimento: ma oggi che il cinema comico è relegato un po' in un angolo (soprattutto da noi: i nostri cari noleggiatori non ci vogliono regalare a nessun costo un film dei Marx e non ci presentano Fields più di una volta ogni due anni), è sempre piacevole un bagno in quelle acque. Laurel e Hardy, separati, agirono molto spesso nei *two-reels* di Mack Sennett: ebbene, i loro film sono 'borghesi' rispetto alla travolgente furia di quelle 'comiche', ma ritengono almeno un poco di quelle trovate meccaniche e pagliaccesche di effetto immediato. Le loro trovate, semmai, sono ancora più meccaniche: esempio evidente, qui, la trasformazione dei due in 'misirizzi', e altrove certi finali da paese dei

Paul Lukas, Rosalind Russel. Distribuzione M.G.M., Roma.

L'ORO DELLA CINA (The General Died at Dawn). Americano della Paramount. Lunghezza m. 2700. Produttore W. Le Baron. Regista Lewis Mileston. Sceneggiatura di Clifford Odets. Interpreti principali: Gary Cooper, Madelein Carroll, Akim Tamiroff. Distribuzione della Paramount, Roma. Gary (O'Hara) stavolta è alle prese coi banditi cinesi. Latore di una forte somma per l'acquisto di un carico

d'armi da parte dei patriotti cinesi, onde arrestare l'avanzata del bandito generale Yang, egli va a cadere nella tagliola che quest'ultimo gli tende con l'intervento di una bella ragazza. Dopo aver servito da esca al tradimento, costei però s'innamora di O'Hara e naturalmente lo favorisce. Succede allora tutta una serie di momenti drammatici emozionantissimi, nei quali il simpatico e coraggioso O'Hara riesce ad avere la meglio. In un parapiglia infernale, a bordo di un battello fluviale, Yang viene mor-

fioso: un pastore devoto, ma non si sa fino a qual punto la convenienza vinca sul sentimento vero (ricordate la preghiera 'scandalosa' ch'egli fa insieme alla mamma appena prende possesso della parrocchia?). Non si capisce, poi, quali doti posseda per innamorare di sé una donna. Sì, giustifico il capriccio di qualche giorno (« così malsicuro e bisognoso di protezione: poi si fa menar pel naso tanto dolcemente! »): ma un 'grande amore', no. E la donna non mi è meno antipatica. Figuratevi una zingara di nascita, che il dolcissimo senso di accomodamento di James Barrie ha fatto cader dal carro paterno e raccogliere da un lord metà arcigno metà benevolo, il quale l'ha educata, si sa, come una lady. Ma il sangue non è acqua, continua sir James: e allora il sangue fa strani scherzi alla ragazza. Essa gira nei boschi vestita da zingara e abita un castello severo. Protegge una patetica vecchia e poi, incoerente!, si diverte a metter nei pasticci il pastore — non meno patetico, lui: e allora? Ci vuole tutta la dabbenaggine delle guardie, e del loro capitano Reginald Denny (ahi quanto mutato!), perché tutto le finisca bene. Se l'intelligenza di Katharine Hepburn non mi legasse le mani direi che al posto dei 'congregati' avrei tardato ancora di più a perdonare alla falsa zingara le sue marachelle. L'attrice, ho detto, mi disarmò: ma non tanto da impedirmi di accusarla di troppa leziosità. E tornando al soggetto, esso mostra la corda: la prima e la seconda parte non legano: si comincia in perfetta letizia e si finisce in tragedia. C'è bisogno dell'intervento *in extremis*, poco convincente in verità, di un medico pacioso perché Babbie e Gavin possano sposarsi. Senza la pioggia tutto, forse, sarebbe andato liscio.

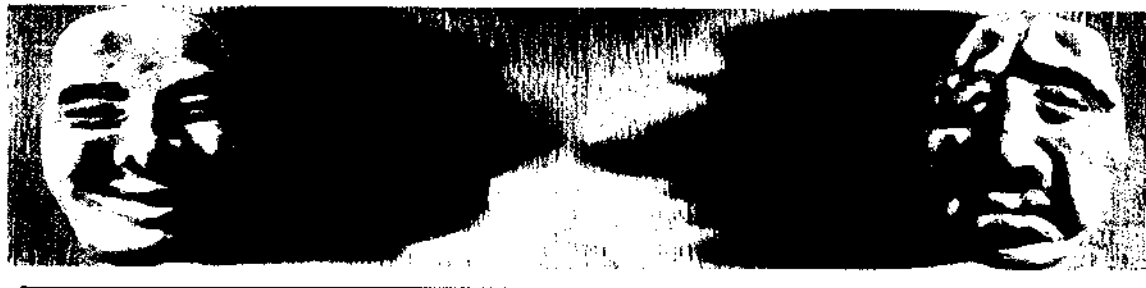
Che Maurice Chevalier sia ormai alla fine della sua carriera di attore cinematografico, è facilmente riconoscibile da questo film diretto da Kurt Bernhardt, alquanto più forte e originale in pellicole come l'**ULTIMA COMPAGNIA**. Qui egli si è lasciato sopraffare dall'atmosfera zuccherata del primo novecento, nella quale si svolge la vicenda dell'**AMATO VAGABONDO**. Il vagabondo è Chevalier, ed è il conte de Nérac: dovrebbe essere un giovinotto brillante, ma l'attore francese ha lasciato i venticinque anni da un pezzo.

Basta. Di Stan Laurel e Oliver Hardy si comincia a non poterne più. La loro comicità meccanica, noiosa, non riesce, ormai, a sostenere una intera pellicola, di durata normale. Le loro trovate, o quelle dei soggettisti del film, potrebbero essere applicate a qualunque coppia di comici, perché essi non sono attori. E di trovate poi, il film non abbonda: una trovata abbastanza graziosa, come quella dei due amici che diventano fantocci 'misirizzi', è sviluppata in una scena interminabile: se al posto di essi ci fossero stati due interpreti qualunque, il risultato sarebbe stato identico, se non più convincente, forse: qui è preveduto infatti, fino dall'inizio della scena, il modo come finirà la sequenza: quindi la curiosità viene a mancare. Le facce di Stanlio e Ollio sono sempre le



balocchi. Ma ce n'è altre derivate in pieno dal buon tempo antico: ecco la cabina telefonica, ecco le cadute nell'acqua e le torte sulla faccia; gli inseguimenti affannosi e le vendette cocchiate di Stanlio e Ollio. E i tipi di contorno; e le mogli stizzite. Poi i due personaggi hanno una propria consistenza umana, si dica pure ingenua e sommaria. Ma voi sapete bene quel che s'agita nello spaurito cuore di Stanlio e in quello paterno di Ollio. Stanlio è un balbeo dotato di una sua furberia logica e coerente; Ollio è molto più sicuro del fatto suo; ha una cert'aria risoluta che gli viene dal continuo contatto con l'amico: dinanzi a quella tremolante irresolutezza, egli ha assunto un ruolo di protettore, e può credere a una sua 'importante' fermezza di carattere. Il suo guaio è ch'egli adopra codesta immaginaria fermezza di fronte a tutti gli uomini; e son battute di naso a ogni cantone.

CANDIDO



ARPAGONE

fronte all'altro si danno anch'essi la morte. Il quadro è altamente solenne. Resta il sogno della fanciulla e di O'Hara, che corona l'avvenire con la luna della felicità.

IL MEDICO DI CAMPAGNA (The Country Doctor). — Americano della Fox-20th-Century. Produttore Darryl Zanuck. Regista Henry King. È la storia di un medico che vive in un piccolo paese ai margini di una foresta, ed è costretto a lottare contro la povertà dei mezzi e l'ingratitude umana. Un avvenimento straordinario, la nascita cioè di cinque gemelle da una donna che questo medico ha assistita, gli dà il trionfo e la celebrità. Il film è stato interpretato dalle cinque gemelle Dionne ed è stato ripreso



sotto la guida del Dottor Allan R. Dajoe, loro medico curante. Distribuzione Fox-20th century, Roma.

FRECCIA AVVELENATA (Charlie Chan at the race track). — Americano della Fox-20th Century, dal romanzo di Lon Breslow e Saul Elkins. Lunghezza m. 1895. Produttore associato Jonh Stone. Regista Bruce Humberstone. Soggetto cinematografico di Robert Ellis, Helen Logan, E. Lowe. Fotografia di Harry Jackson. Direzione

stesse: e quell'invenzione dei gemelli, oltre ad essere realizzata male, con trucchi visibilissimi, non è risolta che banalmente e determina piuttosto una certa confusione. Si aggiunga alla fine la voce data ai due comici, nel doppiato italiano; può darsi che i doppiatori la ritengano una trovata commerciale: secondo me, infastidiscono alquanto quegli accenti volutamente esotici e del tutto monotoni. Infine: chi dice ch'essi rientrano nell'aulica tradizione sennettiana? Appena un barlume di ricordo, nei loro scipiti film; ma non c'è più quel ritmo scioltissimo, le sequenze ove agiscono i due 'scemi' sono legate sempre con una certa artificiosità. E i contrasti ch'essi incontrano, banali e ormai risaputi fino allo sbadiglio: oltre che tenni, in confronto alle lotte disperate sostenute in altri tempi dai Keaton e perfino dai Ridolini.

ne artistica di Duncan Cramer. Costumi di Hershhal. Direzione musicale di Samuel Kaylin. Attraver-



so un susseguirsi emozionante di avventure, sabotaggi, assassini, il celebre detective Charlie Chan riesce a scoprire e ad imprigionare un gruppo di loschi individui, il cui scopo è quello di sabotare con ogni mezzo un famoso puro sangue. La fine del film è toccante. Il generoso cavallo, benchè colpito da una freccia avvelenata riesce, con uno sforzo disperato, a vincere la corsa; e soltanto dopo la vittoria cade al suolo. Interpreti principali: Warner Oland, Keyl Luke, Helen Wood, Thomas Beck, Alan Dinehart. Distribuzione della Fox-20th Century, Roma.

DISCHI DI FILM

NEL mio primo articolo ho detto male dei dischi di Gigli per AVE MARIA. Ora la 'Voce del Padrone' pubblica invece un disco assai riuscito di Gigli dal film SINFONIE DI CUORI, con la canzone Tu sei la mia vita. La melodia si adatta felicemente alla voce del celebre divo e l'incisione risulta ottima.

Del film DESIDERIO DI RE la 'Voce del Padrone' offre un disco: Stars in my eyes (Stelle nei miei occhi). È un valzer lento, languido, qua e là un po' troppo strascicato, ma nell'insieme buono. Il ritornello vocale è affidato a una voce grave maschilina, garbata, ma con qualche distivello di registri.

Gli entusiasti di Maurice Chevalier si precipiteranno naturalmente sui dischi tratti dal film L'AMATO VAGABONDO. Chevalier canta due canzoni sulle due facciate del disco 'Voce del Padrone' N. N. 1090. In una, Je vous revois, Madame, fa precedere al canto un preludietto parlato, una specie di didascalia abbastanza divertente del valzerino che seguirà. Questo è del tipo caratteristico del celebre 'chansonnier' francese: e cioè una musicchetta fatta di niente, ma carina e piacevole, graditissima a tutti coloro che in musica non vogliono far fatica (credo che siano parecchi). Si dice che Chevalier si faccia eseguire parecchie musicchette e che prima di sceglierle lasci passare almeno un giorno e una notte. La notte porta consiglio. La mattina seguente, nel bagno, quasi come Archimede, Chevalier richiama alla mente i motivetti uditi la vigilia e fa la sua scelta. La vocetta del tenorino leggero però ha già qualche

incrinatura, e a volte l'incisione presenta qualche stridore.

Le bon système è il fox-trot inciso sul rovescio del disco. E qui non manca, ahimè, anche qualche lieve stonatura. Ma la musicchetta ha spunti comici di felice invenzione e potrà piacere, nel suo parlato-cantato così abilmente realizzato dal 'chansonnier'.

Dello stesso film 'La Voce del Padrone' incide anche un trio vocale assai spassoso: Quando un Visconte. Ritmo vivo, brillante, melodia un po' vieta, ma variata da spunti grotteschi vocalmente assai riusciti. Passiamo ad altro clima. Si annuncia prossimo un film, il quale si intitola nientemeno che NONA SINFONIA. Speriamo che alla Nona ne derivi almeno altrettanta popolarità che all'Incompiuta dal film ANGELI SENZA PARADISO. In ogni modo coloro i quali sentiranno il desiderio, veduto il film, di riascoltare la musica udita in esso, troveranno tutta la Nona Sinfonia incisa su dischi ('La Voce del Padrone' D. B. 2327-2335). Si tratta di ben nove grandi dischi, e l'iniziativa di averli incisi merita ogni plauso: non fu certo impresa da poco. La direzione è affidata a Stokovsky, idolo delle folle americane, e l'orchestra è quella di Filadelfia, duttile, esperta, meraviglioso strumento polifonico, docile a ogni moto della bacchetta direttoriale. Non so se Stokovsky possieda la statura eccelsa che l'interpretazione della Nona richiederebbe. È difficile giudicare soltanto dai dischi, siano pur essi ottimi come questi. Mi sembra che egli inseguia spesso eccessivamente il particolare, a scapito dell'insie-

me. Ma l'interpretazione complessiva è assai pregevole, e soprattutto lo Scherzo e l'Adagio con variazioni appaiono ottimamente condotti. Per poter ascoltare bene questi dischi plurimi e inevitabilmente spezzettati occorrerebbe possedere un grammofono a sostituzione automatica, con duplice disco, e possedere anche, possibilmente, una doppia copia della serie dei dischi, in modo da tener pronto il primo disco voltato sulla seconda facciata da mettere sulla macchina subito dopo il medesimo primo disco, di cui si sta girando la prima facciata, e via di seguito. Cose da milionari americani. D'altra parte, è l'unico modo di ascoltare un lavoro di vaste proporzioni quasi di seguito, con pochi secondi di intervallo, e quindi di non soffrire troppo. Chè già fa soffrire, in colossi come questo, la sonorità orchestrale inevitabilmente rimpicciolita e i timbri parzialmente alterati dalla macchina pur meravigliosa... Eh, sì, certamente le zampate formidabili del vecchio leone indomito risultano sminuite... Il disco rende meglio i gemiti e le implorazioni dell'angoscia del grande cuore tormentato, che le pause di ristoro in cui angoscia e tormento si placano, in eccelsa serenità. L'ultimo tempo, fatalmente, è il meno gradevole nell'incisione grammofonica: le voci dei solisti e il coro quasi disturbano, dopo l'orchestra mirabilmente equilibrata nella sua complessa sonorità. Ma anche all'audizione in concerto avviene per lo più la stessa cosa. Se pur la potenza di questo sublime coro finale trascenda i confini dell'umano pensiero, e cancelli ogni manchevolezza di esecuzione terrena.

MARIA TIBALDI CHIESA

Fotografia e passo ridotto

Conlex

Rovellux

Leica

GLI APPARECCHI DI PICCOLO FORMATO

MOLTO già si è discusso sui vantaggi che offrono i moderni perfettissimi apparecchi a piccolo formato: riteniamo però di non far cosa inutile se, per i lettori di *Cinema*, ancora una volta ne riassumiamo i punti principali.

Sarebbe assurdo non voler riconoscere il continuo e crescente sviluppo raggiunto da questi apparecchi ed il grande favore che, fra il pubblico, essi hanno incontrato. Eppure in molta gente persiste ancora la prevenzione che questa voga non sia che una moda passeggera; l'osservatore spassionato invece intuisce che i piccoli formati guadagnano ogni giorno terreno e che la posizione da essi raggiunta oggi sarà quella dell'avvenire. La loro popolarità non è dovuta a delle promesse, ma alle loro effettive intrinseche qualità.

Abbiamo già avuto occasione di affermare che, come nelle altre cose della vita, anche nel campo della fotografia è necessario andare coi tempi. La vita che si vive, corre rapida e laboriosa; noi vediamo e vogliamo vedere innalzata ed esaltata la poesia del lavoro nelle fabbriche e nei campi, le scene di vita tumultuosa nelle città e quelle georgiche all'aria aperta, la vita sportiva e lo sport. Ma appunto perchè le scene che si devono ritrarre sono rapide e l'attimo che ci colpisce non ritorna, dobbiamo ritenere che i piccoli formati coi loro ultimi perfezionamenti sono indubbiamente gli strumenti più adatti per coglierle e fissarle.

Chi per la prima volta si accinge a maneggiare un piccolo formato prova, direi, quasi un senso di disorientamento; tale è la sua leggerezza e tanta la maneggiabilità, da dargli quasi l'impressione di avere in mano un giocattolo. Il fotografo deve pensare che egli è invece in possesso di un gioiello di perfezione meccanica che, pur nella sua facilità di maneggio, non può esimerlo da quello studio accurato che sempre richiede la presa del soggetto. Questi apparecchi, interamente metallici, sono solidissimi; il loro volume è così ridotto e il loro peso così minimo, che possono trovar facilmente posto nelle tasche. Un caricatore, contenente m. 1,50 di pellicola di

35 mm., dà la possibilità di eseguire 30 pose senza cambiare la bobina. Muniti di otturatori a tendina, rapidi fino ad 1/1000 di secondo e scorrenti vicino alla superficie della pellicola, questi piccoli formati permettono di operare con la massima velocità. In una frazione di minuto sarete in grado di inquadrare, mettere a fuoco, scattare e collocare a punto la pellicola per la prossima posa; potrete così ripetutamente scattare e fissare i vari e mutevoli aspetti di uno stesso soggetto prima che si allontani dal campo della vostra visuale. Il sistema stesso di caricamento vi eviterà il pericolo di eseguire due pose una sull'altra.

Fra i tanti vantaggi che offrono questi piccoli apparecchi, inestimabile è quello della loro ottica a grande luminosità e di limitata lunghezza focale, che permette di operare, con buona profondità di campo, a tutta apertura e conseguentemente di abbreviare la posa. Ottimi negativi potrete ricavare anche nelle giornate di cattivo tempo o a sera; sarete in grado di eseguire istantanee negli interni e, grazie alla luce artificiale e all'impiego di emulsioni pancromatiche, anche a teatro. Basterebbero queste possibilità per affermare la utilità dei piccoli formati, non solo per i reporter, ma anche per tutti coloro che amano la fotografia di per se stessa.

I piccoli negativi dovranno essere fortemente ingranditi, perciò l'esattezza della messa a fuoco assume un ruolo importantissimo. Oculatamente i fabbricanti hanno facilitato questo compito applicando l'accoppiamento del telemetro all'obiettivo, per cui l'operatore non ha che da puntare il suo strumento verso il soggetto, vedere correttamente nel mirino sovrapposta la doppia immagine, per avere la certezza assoluta della precisione della messa a fuoco.

A ragione si sostiene la universalità d'impiego dei piccoli formati; basti accennare alla intercambiabilità dell'ottica: si possono montare obiettivi dalle più svariate lunghezze focali. Oltre all'obiettivo che potrà servire generalmente a tutti gli usi, quelli luminosissimi permetteranno istantanee in teatro e, di notte, nelle vie illu-

minate, teleobiettivi di più o meno accentuate lunghezze focali serviranno per vedute a distanza o per ritratti; obiettivi grandangolari per motivi architettonici e quando non si potrà adeguatamente allontanarsi dal soggetto.

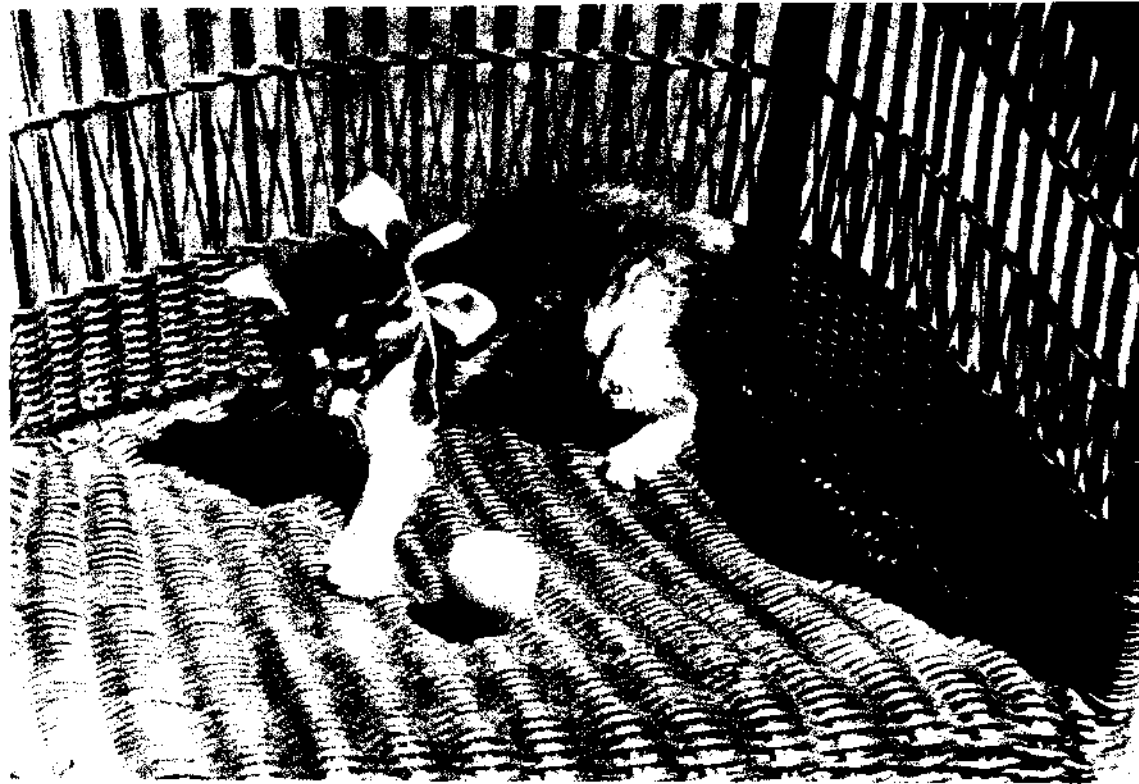
Nè si deve dimenticare l'utilità di quello speciale dispositivo applicato agli obiettivi che è l'anello di profondità di campo. Portando inciso da due parti il numero dei diaframmi, quest'anello mette in grado il fotografo di rendersi prontamente conto delle distanze entro le quali risulteranno nitidi i diversi piani dell'immagine. Tale dispositivo, spesso trascurato, è invece utilissimo per tutti i soggetti: nel paesaggio, per regolare la proporzionale nitidezza dei piani, nei ritratti, per dare una leggera indecisione allo sfondo onde porre in maggior risalto la figura; negli interni e nei soggetti architettonici, per avere la nitidezza dei particolari e mantenere a fuoco tutti i piani.

Con questi apparecchi di piccolo formato si è dunque in possesso di un eccellente mezzo per fare della fotografia; bisognerà persuadersi, però, che altri metodi dovranno essere applicati, diversi da quelli ai quali siamo stati abituati finora: occorre molta pratica, conoscenza tecnica dell'ottica e qualche nozione di chimica fotografica.

Nell'uso delle pellicole cinematografiche di 35 millimetri dovremo preoccuparci della perfetta riuscita dei piccolissimi fotogrammi che, come abbiamo già detto, sono destinati a subire notevoli ingrandimenti. Si sa che le emulsioni impiegate per detto materiale possiedono una grana assai più fine di quella delle solite pellicole, e che quelle ortocromatiche e pancromatiche danno una resa molto corretta dei colori.

A queste pellicole non sono applicabili i soliti metodi di sviluppo: esse dovranno essere trattate in modo del tutto particolare. Lo sviluppo si compie automaticamente nelle bacinelle a chiusura ermetica e un rivelatore compensatore appropriato s'incaricherà di correggere le inevitabili disparità di posa fra un fotogramma e l'altro. Uno stesso rivelatore non si adatta per tutte le emulsioni; anzi si può dire che ogni emulsione ne ha uno suo speciale: quello studiato dalle case fabbricanti. Se lo sviluppo sarà stato ese-





guito con i dovuti accorgimenti e se l'ingrandimento sarà tenuto in limiti moderati, non sarà il caso di parlare di grana. In ogni modo, quando il genere di fotografie che vogliamo eseguire non richiederà troppa velocità, sarà buona regola impiegare pellicole di media rapidità, che possiedono una grana più fine. In tutti i casi bisognerà sempre abbondare nella posa onde abbreviare la durata dello sviluppo: meno tempo il negativo rimarrà nel bagno e più la grana risulterà fine. È un fatto che la fotografia coi piccoli formati

non è così semplice come a prima vista potrebbe parere: in verità la fotografia non è semplice con nessun formato.

Ed ecco ora, per riassumere, alcuni concetti fondamentali da tenersi ognora presenti:

Non dimenticate che l'apparecchio a piccolo formato è un capolavoro di meccanica delicatissimo e perciò deve essere trattato con ogni cura e riguardo.

Ricordatevi che più piccolo è l'apparecchio, più grande è la necessità di operare con ogni ac-

corgimento tanto nella presa quanto nello sviluppo.

Non crediate che gli obiettivi a corto fuoco siano da adoperarsi come obiettivi a fuoco fisso. Quando li userete a piena apertura preoccupatevi di un'esatta messa a fuoco.

Riponete la massima attenzione alla pulizia delle lenti: traccia di polvere o impronte digitali saranno sovente causa di mancanza di nitidezza nei negativi.

Non tralasciate l'uso del parasole che proteggerà il vostro negativo dall'interferenza nociva dei raggi laterali.

Non lesinate le pose nelle scene in movimento, scattate ripetute volte, avrete agio così di scegliere il negativo migliore.

Non sottoesponete mai, posate invece abbondantemente, specialmente nei soggetti a forti contrasti, potrete così abbreviare lo sviluppo a tutto vantaggio del negativo.

Ricordatevi di curare la giusta temperatura del bagno di sviluppo e non dimenticate, durante quest'operazione, d'agitare sovente il recipiente.

Sappiate che non sono i negativi più contrastati che si prestano ai migliori ingrandimenti, ma bensì i più equilibrati e di media intensità.

Non tentate mai di procedere ad indebolimenti o a rafforzamenti dei vostri negativi: ne soffrirà la superficie sensibile; cercate piuttosto di rimediare scegliendo la carta più adatta per l'ingrandimento.

Non maneggiate i negativi per la delicata superficie gelatinosa e teneteli con ogni cura in apposite custodie.

Testo e fotografie di ACHILLE BOLOGNA

I PRIMI PASSI

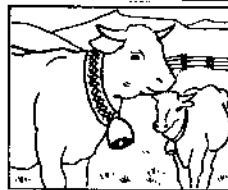
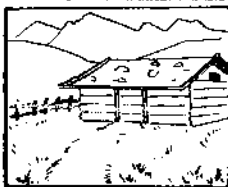
MANUALETTO DEL CINEDILETTANTE

(Continuazione del n. 13).

LA SCELTA del tema da filmare è elemento essenziale di successo nel mondo dei cinedilettanti. Nella gran parte dei casi la preparazione di uno scenario è impossibile, perché il nostro desiderio è quello di ritrarre una serie di impressioni collegate ad un viaggio, vicenda o tema che non conosciamo con esattezza, e incontro al quale noi ci rechiamo. Tuttavia anche in questi casi una certa preparazione può essere compiuta. Se, ad esempio, si trattasse di un piccolo film di un viaggio che intendiamo compiere, una costruzione cinematografica potrebbe essere certamente realizzata. Cominceremo con il primo piano di un orario ferroviario o di una carta automobilistica, un dito scorrerà sulle pagine dell'orario dal luogo di partenza a quello di arrivo o seguirà sulla carta la traiettoria del nostro prossimo viaggio. Brevissimi quadretti daranno la indicazione dei preparativi del viaggio: si completano le valigie, si dà la cera agli sci, si verifica il motore dell'auto a seconda dei casi, se il viaggio ha luogo in ferrovia si potranno prendere gustose inquadrature della stazione: signore che fanno la fila alle biglietterie, locomotive che fumano, cartelli indicatori della destinazione del treno, ecc.

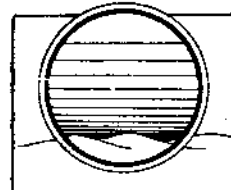
Tutte scene brevissime che potranno dare origine al contenuto iniziale del film, e che così riveleranno lo scopo al quale si vorrà tendere. Ogni paesaggio ha, poi, particolari caratteristiche che lo contrassegnano. Si parla di paesaggi alpini, collinosi, montani, marini, e via dicendo. Non li designeremo così se non possedessero un aspetto tipico che la stessa denominazione suscita nella nostra mente. Se, dunque, vogliamo

filmare uno di questi paesaggi dobbiamo prima conoscerne i particolari elementi caratteristici che gli conferiscono l'aspetto significativo. Ecco che un quadro d'insieme del paesaggio potrà essere accompagnato da alcuni primi piani che il quadro totale non saprebbe rendere con evidenza. Ogni paesaggio ha i suoi tratti essenziali, si è detto: ebbene, dovranno essere questi gli elementi primi della ripresa. Caratteristiche del suolo: roccie, sabbia, palude, dune, coltivazioni agricole, ecc.; caratteristiche idriche: fiumi, laghi, stagni, canali, ecc.; vegetazione speciale: foresta, arbusti montani, cereali, viti, fiori, piante arboree, ecc.; edifici: rovine, fattorie, chiese, impianti industriali, rifugi alpini, mulini, ecc.; la gente del luogo e le sue usanze:



teste, mani, danze, costumi, abitazioni, suppellettili, arnesi da lavoro, animali domestici, ecc. Questo complesso di elementi da noi filmati senza ordine, a casaccio, così come ci capiteranno a tiro della macchina da presa (tranne che si tratti di ritrarre un avvenimento in maniera armonica, come altra volta abbiamo indicato) ci forniranno i dati tipici del nostro paesaggio. Sarà poi la delicata opera del montaggio che ci permetterà di dare ordine e contenuto alle scene. Ed ora vediamo di ricorrere ad un paio di espedienti fotografici la cui conoscenza possa esserci di ausilio allo scopo di ottenere effetti particolari di risalto.

Un paesaggio piatto verrà da noi possibilmente filmato in modo da avere il sole alle nostre spalle: si otterrà in questo modo un velo d'aria gradualmente più denso e la presa ne ritrarrà un magnifico effetto di profondità. Se, in mancanza di uno sfondo conveniente, saremo costretti a mettere in bilancio anche il cielo, noi dovremo dargli alcune sfumature di tono qualora le nuvole non ci vogliono venire in soccorso, affinché la proiezione non dia l'effetto di un noioso lenzuolo. Ci aiuteremo con i filtri; ne metteremo uno giallo, il quale permetterà risalti e differenze; i monti e la neve, se ci fosse, — e questa in modo particolare — li prenderemo contro luce. Possiamo pure avere a disposizione, in un paesaggio nevoso, le più interessanti distribuzioni di ombre. La superficie bianca con luce di schiena o di lato non ci darà effetti vivaci; viceversa potremo realizzarli riprendendo in controluce od ottenendo quindi il pieno risalto della sua smagliante lucentezza.



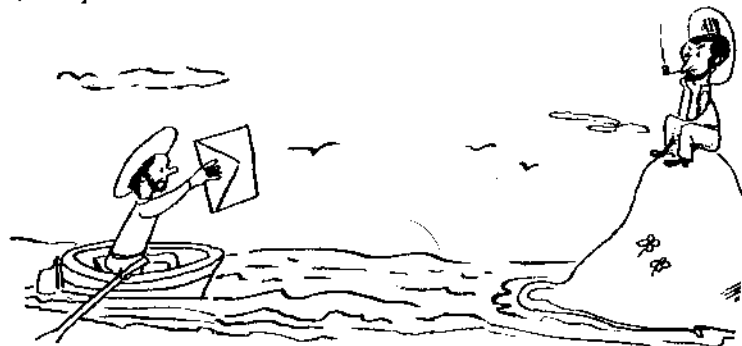
(Continua al prossimo numero)

DOTT. GULI' (Mantova); « FANGIOLINO » E ALTRI. — Veramente dei lettori di *Cinema* non si potrà dire sian di quelli che vedono il fuscello nell'occhio altrui mentre nel proprio non vedono la trave. Anzi, la trave del loro occhio impedisce di vedere il fuscello in quello degli altri: appena Giuseppe Prezzolini ha caratterizzato, sul numero 13, certi lati negativi del cinema americano, vi affrettate a dirci: e noialtri? Domanda che fa onore alla nostra sincerità italiana ma che non dà ancora nessun torto alle affermazioni di Prezzolini. Chi vorrebbe mai negare che l'Europa ha da imparare dagli americani! Ma appunto per ciò è bene che sappiamo anche i difetti del maestro, ossia: che il cinema europeo non si abbandoni ad una ingenuità troppo leggera per noialtri popoli maturi e ad una produzione standardizzata e quindi, anche se perfetta, noiosa. D'accordo senz'altro per ciò che mi dite riguardo agli attori di teatro sullo schermo, del « vecchiume di palcoscenico. Vecchiume non solo per l'età ma per il modo di recitare. Attori dai gesti squilibrati, dagli atteggiamenti volgari, dalle voci antipatiche e stonate. Argomenti insulsi dove tutto il dialogo è composto di frasi fatte di palcoscenico e che si può definire: la parodia delle buone commedie. Questi attori, grandi magari sul palcoscenico, sono artificiosi nel cinema: antipatici gli uomini, brutte le donne ». Il vecchio *star* teatrale sullo schermo: ecco veramente uno dei problemi fondamentali. Vederli sostituiti da giovani potrebbe essere utile per diverse ragioni: i giovani vengono direttamente al cinema, sono liberi quindi dai costumi del teatro; più flessibili e sensibili, essi sono capaci di ispirarsi a buoni esempi; e infine... non fingono soltanto di essere giovani.

M. C. ROMIA (Querceta); N. C. (Firenze); T. C. (Catania). — Voi, se capisco bene, non cercate i libri di 'saggi' sul cinema ma piuttosto indicazioni pratiche, veri e propri manuali che servano ad informarvi dei problemi di regia, del soggetto, della tecnica, ecc. Ora, esistono sì questi libri, ma nella gran parte non tradotti in italiano. I due volumi più utili sono senz'altro quelli del regista Vsevolod Pudovkin, pubblicati da Umberto Barbaro nella Collezione « Fonofilm » delle « Edizioni d'Italia », Roma: *Il soggetto cinematografico, 1932; Film e fonofilm, 1935*. Utili anche per le note del Barbaro. Un libro utile e ricco di storia cinematografica è quello di Ettore M. Margadonna: *Cinema ieri e oggi*, Editoriale Domus S. A., Milano; bellissime fotografie ma caruccio. Un buon libro di tecnica è quello di Ernesto Cauda: *La cinematografia sonora*, Milano. Vi cito poi i più importanti libri in lingua straniera. Storia: Paul Rotha: *The Film till Now* e

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



Celluloid. Estetica: Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* (in inglese: *Film*); Raymond Spottiswoode: *A Grammar of the Film*; Paul Rotha: *Documentary Film*; Seton Margrave: *Successful film writing* (lo scenario completo del *Fantasma galante* di René Clair). Letti questi, potete tranquillamente far a meno di quelle altre centinaia di pubblicazioni sul nostro argomento. Grazie degli auguri!

À. M. (Pola). — « Sono studente di legge ed ho una grande passione per il cinematografo, non quello che si chiama *Ideale* o *Odeon*, ma per quel complesso di attività artistiche, tecniche ed industriali... », ecc. Poi: « Quando faccio un bel sogno per il mio avvenire non mi vedo già presidente della corte di cassazione o principe del foro, ma in maniche di camicia, col paraocchi di celluloido verde e il megafono in mano, che urlo e blasfemo in mezzo al tramestio delle macchine e dei riflettori ». Se lei non può muoversi dalla sua città le consiglio di andare a caccia, all'*Ideale* o all'*Odeon*, di quei pochi films di cui *Cinema* dice veramente bene: li guardi tre, quattro volte, li analizzi, legga qualcuno dei libri sopra indicati, provi di sceneggiare qualche scena di sua invenzione e me la mandi, mi scriva spesso e poi vedremo.

Č. A. (Mantova). — Questa è buona. « Nel corsaro NERO dopo l'abbordaggio della *Folgore* sul veliero spagnolo, dopo ancora la tempesta che coglie le due navi in alto mare, nella scena che si svolge tra Honorata e Amy, ho notato la battuta di quest'ultima: *Io non sono romantica, ecco tutto*. Come poteva Amy, alla fine del XVII secolo parlare di romanticismo se questo, come sappiamo, è sorto niente meno che un secolo dopo? ». Come poteva Amy, caro Č. A.? Non poteva. Il cinema è appunto l'arte di rendere possibili le cose più impossibili, e in questo cinema dei nostri tempi succedono tante cose la cui giusta denominazione potremo averla soltanto fra un secolo.

CLEMENTE ARAN (Roma); DOTT. LUIGI MORESCO (Vicenza). — Qualche volta, mi pare, la miglior risposta che io possa dare sarà di

presentare un lettore di *Cinema* ad un altro. L'uno di loro vorrebbe che « *Cinema* si adeguasse maggiormente alle esigenze del pubblico cinematografico » fino al punto di « sostituire uno stesso spettacolo, dando lo stesso facile e piacevole svago » e di ridurre al minimo gli articoli di carattere sociale, educativo, polemico, tecnico, ecc. L'altro, « perchè *Cinema* affretti la sua ascesa di educatore civile », mi fa notare « un inconveniente che venne rilevato anche da altri educatori », ossia che noi avremmo pubblicato alcune vignette poco corrette — pochissime in confronto ad altre riviste cinematografiche — ma che, insomma, facevano esitare il nostro lettore nel passar la rivista tra le mani dei figlioli. Rispondo al primo che *Cinema* non avrebbe ragioni di essere se non volesse distinguersi da tante riviste, le quali non trovano di meglio che sostituire uno stesso spettacolo. *Cinema* vuol essere la bacchetta rabadantica che nei vasti terreni del cinematografo cerca le vene d'oro che vi stanno nascoste. A tale scopo, uno dei mezzi essenziali è l'analisi; analisi di ogni fattore di questo fenomeno complesso, fosse anche di carattere un po' delicato. L'educatore sa meglio di me — e adesso mi rivolgo a lui — che, trattato con serena serietà, non c'è argomento che possa essere nocivo allo spirito dei giovani. E infine, facendo voi la reciproca conoscenza l'uno dell'altro, capirete certamente: *Cinema* deve divertire ed educare, deve piacere ai lettori maturi e giovani, dev'essere, in qualche modo, adatto alle esigenze di chiunque si interessi di cinematografo. Non è tanto facile, vero? Ma il nostro compito viene molto facilitato da lettere come le vostre.

GINO SARTORI (Roma). — « Ti sarei molto grato se volessi dirmi i titoli dei due film russi proiettati in Italia nel 1936 di cui è fatto cenno nel num. 12 di *Cinema* ». Furono proiettati al Planetario di Roma. L'uno, DUBROVSKY, era tratto dall'omonimo racconto di Pushkin e dava la storia di un 'masnadiero' romantico, capo di una banda di briganti, che rivendica l'ingiustizia fatta a suo padre dal signorotto Troekurov. L'altro film, n. circo, era opera di T. Alessandrov, regista di TUTTO IL MONDO RIDE; esso

raccontava le vicende di un'artista di circo americana, la quale, costretta a correre il mondo da un collega ricattatore, trova in Russia pace per sé e per il suo bambino negro e illegittimo. Ambedue i film, a causa delle loro deficienze artistiche e tecniche e per una mancanza di genuinità sorta dal desiderio di creare film adatti al mercato estero, si distinguono moltissimo dalle note opere del classico cinema russo, ormai diventato quasi leggendario.

ING. M. S. (Novara). — Il Chemicolour è un nuovo procedimento di cromocinematografia lanciato dalla British Chemicolour Process, Ltd. Se ne vedranno i saggi nella riduzione cinematografica dei PAGLIACCI. Il direttore della casa è quel regista Karl Grune che in Germania fece film come LA STRADA e in Inghilterra ABDUL HAMID, IL SULTANO ROSSO.

LUISA B. (Genova). — « ...quale argomento tratta il film LA VERGINE DI SALEM, da cui fu presa la fotografia di copertina del num. 13? » Il soggetto è un episodio tolto dalla storia coloniale degli Stati Uniti. Il film si svolge nel 1692, a Salem, un villaggio del Massachusetts; esso descrive i costumi dei Puritani, e l'intreccio drammatico è dato da isteriche persecuzioni di presunte streghe, che nella storia umana rappresentano una pagina tanto umiliante quanto tuttavia psicologicamente interessante.

OSCAR CADLOLO (Padova). — « Ho ammirato sul numero 7 del *Cinema* un fotogramma dal film: TRAGEDIA DEL BOUNTY, veramente delizioso per inquadratura e freschezza. Sono stato quindi alla visione del suddetto film al cinema « Principe » di Padova, non nascosto con la viva speranza di vedere la scena riportata dalla rivista *Cinema*. Con mia grande delusione, della scena in parola neppure la traccia. Tagliata completamente! Ora vorrei sapere perchè i riduttori italiani hanno privato il pubblico di una scena... ». Vorremmo saperlo anche noi. Cosa vuol farci? Non è la prima, e non sarà l'ultima volta. Hadi però che talvolta (e forse anche nel caso che Lei segnala) le fotografie che vanno in giro sono per l'appunto 'fotografie di lavorazione' e non ingrandimenti di fotogrammi di un film. Questo può bastare a spiegare perchè certe immagini pubblicate da giornali e riviste non si ritrovano poi in proiezione. Altre volte, purtroppo, i tagli esistono! Ingiustificabili; dovuti alle forbici di 'riduttori' senza sensibilità nè scrupolo. Si provi per esempio a confrontare l'edizione italiana con quella originale di film come IL MILIONE di Clair, MAROCCO di Sternberg o L'UOMO DI ARAN di Flaherty, per citare soltanto i primi che vengono alla memoria: e soffrirà una certa pena.

IL NOSTROMO

IL CAPOLAVORO DI:
FRANK BORZAGE

IL DESTINO TERRIBILE:
VIVERE PER ESSERE ODIATO.....MORIRE PER ESSERE AMATO

Romanzo di
LLOYD C. DOUGLAS

LUCI VERDI

(in preparazione)

UNA STORIA CHE FARÀ
CREDERE ANCORA NELL'AMORE

La più ispirata interpretazione
del famoso interprete di
Capitan Blood e Carica dei 600

Errol FLYNN

Una magnifica creatura nella
sua prima grande interpreta-
zione dopo il Sogno di una
notte di mezza Estate e Vita
del Dottor Pasteur

Anita LOUISE

un film COSMOPOLITAN



Warner Bros.

SOLO L'ODIO
E L'AMORE
POTEVANO
CREARE UNA
PASSIONE COME
LA LORO

CHIEDETE INFORMAZIONI
SU

Kay FRANCIS
DOLCE ALOE
Pat O' BRIEN
ALI SULLA CINA
Bette DAVIS
MOGLI DI LUSO
1936 - 1937

ERA IL SUO AMORE
LO GRANDE TA
DETTARE IL SUO
VOMO NELLE
BRACCIA DI UN'ALTRA?

EGLI AVEVA IN
MANO IL DESTINO
DEI LORO CUORI

SCIENZA E TECNICA

Stampare con comodo

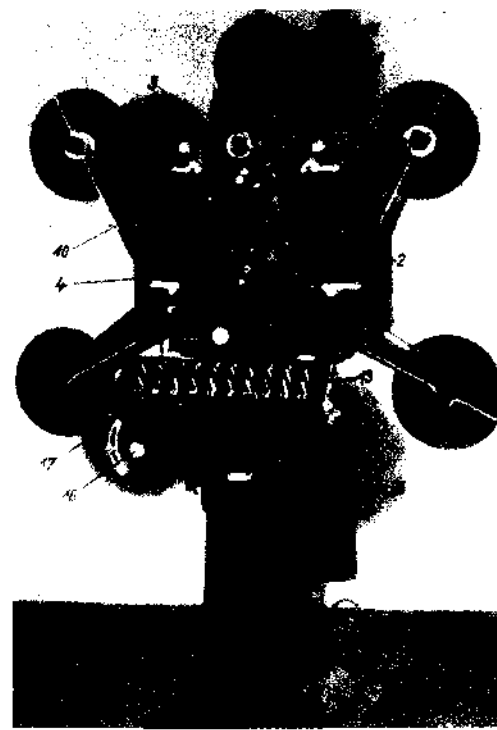
SI PARLA tanto della *stampatrice ottica*. Che cosa è? La stampa ottica di una pellicola cinematografica si distingue da quella a *contatto* nello stesso modo che, in fotografia, una copia eseguita a mezzo dell'apparecchio d'ingrandimento si distingue da quella fatta semplicemente a contatto. Nel caso della stampa ottica, cioè, fra le due pellicole si trova inserito un obiettivo che proietta i fotogrammi del negativo sulla pellicola vergine positiva. Benché questo nuovo sistema dia infinite possibilità di modificare l'immagine durante il suo passaggio dal negativo al positivo, si è finora esitato ad abolire del tutto la stampa a contatto, più che altro perché la qualità delle copie ottenute per contatto superava sempre quella delle 'coppie ottiche'. Sembra però che recentemente questo problema sia stato risolto da un nuovo obiettivo, appositamente creato per la stampa ottica nelle dimensioni originali del fotogramma (1:1), e che si trova nella stampatrice fabbricata dalla casa « Union » per il formato 16 mm. Come nota *Filmtechnik*, le solite stampatrici per formato normale sono ormai in generale completamente automatiche. Ossia: l'intensità della luce di stampa varia automaticamente da scena a scena in modo opportuno secondo uno schema preparato in anticipo. Questo sistema, però, richiede dispositivi complicati e costosi il cui uso conviene soltanto quando, da un determinato negativo, si debbano trarre tante copie identiche, come è il caso per i

film dell'industria cinematografica. Le pretese dei 'ridottisti' invece sono, come è ben noto, molto più modeste. Ecco che la stampatrice di cui parliamo è semiautomatica: durante la stampa, l'operaio cambia a mano, scena per scena, la luce di stampa nel modo prestabilito.

Perché è proprio questo il problema centrale della stampa: la qualità fotografica di ciascuna delle scene e scenette che si susseguono in una pellicola negativa è diversa, e diversa dev'essere in compenso l'intensità della luce che impressiona il positivo vergine. Per stabilire 'le luci', l'operaio inserisce il negativo nella parte inferiore della nostra stampatrice, servendosi delle due cassette di sotto. Poi si siede davanti alla macchina e osserva con ambedue gli occhi, attraverso il tubo 1, la pellicola mentre scorre da una cassetta nell'altra. Un otturatore girante elimina lo scintillio. Sul bordo della pellicola negativa da stamparsi si è praticata un'intaccatura ogni volta che l'inquadratura cambia, ed è prevista nella stampatrice una leva che automaticamente arresta la pellicola quando passa una di queste intaccature. L'operaio ora non fa altro che guardare — ogni volta che la pellicola si ferma — il primo fotogramma della scena seguente, che stabilisce quale delle 20 intensità di luce disponibili sia adatta alla stampa di questa scena, e che annotare la relativa cifra, per es.: intensità 15. Esaminata l'intera pellicola, egli scriverà tutte queste cifre in fila sulla periferia di un disco di cartone che viene poi applicato ad un meccanismo di orologeria nascosto nella

scatola 11. Il coperchio di tale scatola porta un finestrino, 12, nel quale durante la stampa si vedranno sempre due cifre: quella che corrisponde alla scena in stampa e quella della scena successiva.

La pellicola vergine che darà il positivo viene inserita nella parte superiore della stampatrice;



contenuta cioè nelle due cassette di sopra. Si inizia ora la stampa. L'operaio abbassa sulla ta-

ADOLPH ZUKOR PRESENTA:

Mac MURRAY

CAROLE
LOMBARD

RESA d'AMORE

è un film Paramount

stiera 73 la leva che corrisponde alla luce per la prima scena, poniamo: al numero 8. Mentre le due pellicole percorrono la macchina e la prima scena si stampa, l'operaio vede subito nel finestrino 72, accanto al numero 8, poniamo il numero 19, che è quello della scena seconda. Perciò egli pone la mano sulla leva 19 della tastiera e aspetta attentamente. Nel momento che passa la prima intaccatura al bordo del negativo, la stampatrice questa volta non si arresta ma dà un colpo di clacson, e allora è concesso all'operaio un tre quarti di minuto secondo per pre-

mere la leva 19. Fatto questo, la seconda scena si stampa ad intensità 19, mentre nel finestrino già si presenta la cifra per la terza scena e così via.

Per produrre le 20 intensità diverse di luce, si applicano alla lampada di stampa delle resistenze elettriche che l'illustrazione mostra al lato destro della colonna che sostiene la macchina. Sono previste poi due griffe di trasporto regolabili, che si utilizzano a seconda che la pellicola da elaborare abbia la perforazione bilaterale o sul bordo di destra o di sinistra.

CTAK

cuni fra i fisici d'oggi più valorosi e più noti. Ma uno degli aspetti del suo ingegno poliedrico che più mi aveva colpito e più ammiravo era l'entusiasmo giovanile con cui si sforzava di incoraggiare e di favorire gli sviluppi e l'industrializzazione degli ultimi trovati della scienza. Fu fra i primi in Italia ad interessarsi della radiofonia al suo nascere e, come Presidente della Commissione per le direttive artistiche e la vigilanza tecnica sulle radiodiffusioni, Egli prestò ai dirigenti dell'E.I.A.R. una collaborazione costante e preziosa.

Da parecchi anni seguiva con crescente interesse gli studi e le ricerche in materia di televisione. Capo della delegazione italiana al I Congresso internazionale di televisione, tenutosi a Nizza nell'aprile del 1935, Egli fu chiamato poi a presiedere il Centro Internazionale di Televisione, creato a Roma dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, grazie alla munificenza del Governo Fascista. Del Centro Egli fu animatore ed organizzatore. Per studiare, per documentarsi, per informarsi, instancabile e giovanile egli non esitò a intraprendere anche lunghi viaggi all'estero. Nel giugno dell'anno scorso, inaugurandosi a New York una trasmittente televisiva di notevole interesse tecnico, Corbino attraversò l'Atlantico per andarla ad esaminare. Proprio in questi giorni Egli era alla vigilia di concludere una fase importante del Suo lavoro in questo campo decidendo l'erezione in Roma di una grande stazione trasmittente sperimentale. L'opera da Lui iniziata sarà continuata secondo le direttive da Lui tracciate.

Ma scolari, collaboratori, amici piangono una perdita che lascia un vuoto incalcolabile.

GIUSEPPE PESSION

IN MEMORIA DI ORSO MARIO CORBINO

Cinema, che ha avuto l'onore di annoverarlo fra i suoi collaboratori, mi chiede di ricordare brevemente per i lettori i tratti salienti della geniale e molteplice attività del senatore Orso Mario Corbino, mancato ai vivi il 23 gennaio.

Non è possibile riassumere in poche frasi una vita che fu tutta volontà, tutta studio, tutt'azione. Messo a lavorare a 10 anni come apprendista presso un fabbro del suo paese nativo, Orso Mario Corbino, di famiglia modestissima, fu, dopo pochi giorni, cacciato dalla bottega con la profezia che, nella vita, non sarebbe mai stato capace di far nulla di buono. A 25 anni, con un miracolo di tenacia e di sacrificio, il fabbro mancato era professore di fisica al Liceo «Vittorio Emanuele» di Palermo, a 30 titolare della cattedra di Fisica all'Università di Messina. Nel 1908, continuando a bruciare le tappe della sua brillantissima carriera, Corbino era chiamato a coprire la cattedra di Fisica Complementare dell'Università di Roma e, nel '18, morto Pietro Blaserna fu designato quale suo successore. Presidente del Consiglio

Superiore delle Acque prima, del Consiglio Superiore dei Lavori pubblici poi, senatore nel 1920. Ministro dell'Istruzione nel '21 e dell'Economia Nazionale nel '23, amministratore e consulente di numerose imprese industriali, Egli non sacrificò mai alla vita pubblica ed all'attività professionale la Sua missione scientifica. Se il fenomeno magneto-ottico, da Lui scoperto in collaborazione con Macaluso, recò un contributo prezioso agli studi sul meccanismo della propagazione della luce, i Suoi lavori sul condensatore elettrolitico e sulle cellule foto-elettriche furono anch'essi originalissimi: da pioniere.

Le Sue ricerche intorno ai fenomeni galvanici e termomagnetici furono anch'essi ricchi di risultati interessanti e significativi. Ma specialmente importante resta la Sua teoria della pila di Volta, teoria che permette di risolvere definitivamente un problema che per un secolo aveva tormentato gli studiosi.

Didatta di preclare qualità, Corbino ha visto uscire dalla Sua scuola e dal Suo laboratorio al-

La S. A. Industrie Cinematografiche Italiane presenta:

Contessa di Parma



Regia di
ALESSANDRO BLASETTI

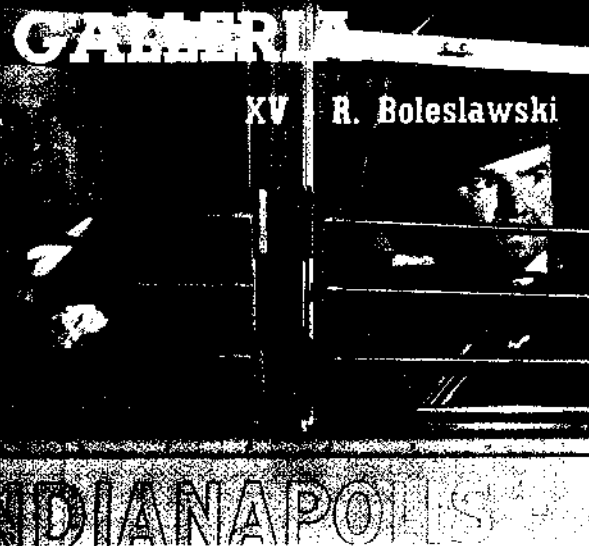
Principali interpreti: **ELISA CEGANI** - **MARIA DENIS** - **PINA COLLI** - **ANTONIO CENTA** - **UGO CÈSARI** - **UMBERTO MELNATI** - **RALDO VALENTI**

Direttore di produzione: **ANGELO BIANCHI**

Fotografia di **OTELLO MARTELLI**

Montaggio di **RENZO MASETTI**

Scenografia di **PAULUCCI**



'Amanti fuggitivi'.

(M. G. M.).

Nato a Varsavia il 4 febbraio 1889, Richard Boleslawski è morto improvvisamente a Hollywood meno di un mese fa. Era un uomo abbastanza alto, tarchiato, dal viso energico: anche se è vero che si trattava di un'energia di tono piuttosto addomesticato: da colonnello a riposo, come vedremo. Lascia incompiuto un film, e dietro di sé il ricordo di un'attività onesta e posata. (Non è stavolta il rimpianto acuto, il compianto in nome del cinema come arte, come accadde quando in terra straniera si spensero F. W. Murnau, Paul Leni, Mauritz Stiller).

Frequentò la scuola di cavalleria di Pinerolo, fu colonnello dei Lancieri polacchi durante la guerra mondiale. Dovette un giorno domare una terribile ribellione di soldati, e portare a termine, novello Senofonte!, una ritirata molto difficoltosa: quasi epica. Di qui nacque la sua seconda manifestazione extra-militare: un libro di ricordi, intitolato *Le vie del Lanciere*. La prima: attore e regista al Teatro d'Arte di Mosca, dal 1906 al 1915. La terza: operatore cinematografico nella guerra polacco-bolscevica (1918-1920). Subito dopo, regista cinematografico occasionale: IL MIRACOLO DELLA VISTOLA. Ma passeranno dieci anni, prima ch'egli possa rivedere e maneggiare ancora la macchina da presa. Dopo il 1920 si reca infatti a New York: regista teatrale. Si ricordano di codesta sua attività a Broadway un *Macbeth* e alcuni spettacoli minori ma fortunati: *Vagabond King*, *Miracle*, *Mr. Moneypenny*, *I tre moschettieri*, quali da solo, quali in collaborazione. Poi il cinema. 'Pathé' nel 1930 lo chiama a dirigere un *TREASURE GIRL*, cui seguono altri film mediocri fino al 1932: anno in cui la 'Metro Goldwyn Mayer', che l'ha scritturato alla fine del 1931, gli affida l'imponente *RASPUTIN* con i tre Barrymore. Con quel successo e quello scandalo egualmente mondiali, la fortuna di Boleslawski è fatta. Dirigerà più tardi due film di seguito che faranno correre molti aggettivi (anche troppi) in suo elogio: *UOMINI IN BIANCO* e, meno notato, *AMANTI FUGGITIVI*.

UOMINI IN BIANCO: un bel film; certi sostengono: bellissimo. In verità non sono pochi, anche se non tutti di ordine artistico, i pregi di questa pellicola. Essa è soprattutto rispettosa dell'ambiente che vuol descrivere, e difatti lo ritrae con grande scrupolo anche nei particolari più sottilmente tecnici. I medici che si lavano le mani,

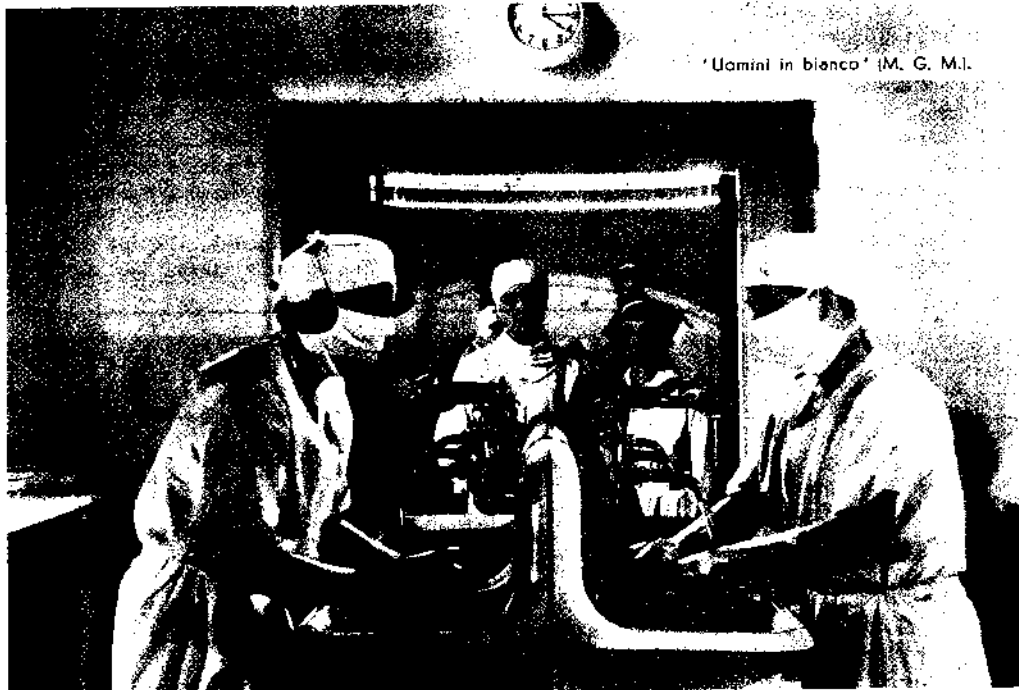
ricordate? E di questo scrupolo tutto il film è pieno: costruito con una rigorosa sobrietà e una nettezza di toni (pulizia, verrebbe fatto di correggere, ripensando a quel 'bianco' sempre vivo e presente) che culminano in un paio di sequenze molto felici. La regia di Boleslawski è visibile (si vuol dire: chiaramente caratterizzata) e anche sostanziosa. Fin dall'inizio, la sua mano si rivela sicura e sbrigliata. Il film si apre con l'infortunio di un operaio e il suo trasporto all'ospedale: a quell'ospedale, signori, che non abbandoneremo fino alla morte della trepida e candida infermiera. E la storia talvolta un po' manierata, ma nobile e fine degli 'uomini in bianco' è raccontata con un piglio risoluto che nei punti più serrati prende addirittura alla gola. Tutte le parti e tutti i pesi, bilanciati alla perfezione.

AMANTI FUGGITIVI: ritenuto un film minore. Invece, a parte le ingenuità del soggetto, è un film assai ben fatto: movimentatissimo. E in tempi di 'commedie filmate' un racconto senza pause acquista un valore tre volte più grande. Qui la regia di Boleslawski perde un po' di quell'esattezza che pareva una sua squisita caratteristica: ma la colpa va data innanzitutto al soggetto e

rapidissime, brucianti. Il carrello a Hollywood, nelle mani di registi megalomani che ne fanno banalmente spreco, è una macchinina troppo spesso sfarzosa e inutile. Boleslawski, soprattutto nei suoi film migliori, aveva il merito di adoperarlo come un mezzo narrativo e drammatico non solo utile ma necessario. Infine, il Boleslawski di codesti film era un uomo di teatro che non denunciava la sua provenienza: al contrario, faceva del cinematografo ortodosso. Mestiere, ma raffinato e prelibato mestiere.

Ma il colonnello ebbe presto una disgrazia: divenne un regista alla moda. Il suo mestiere perdetto quella dignità e quella precisione che avevano onorato i suoi ritrovati più felici. Restò sontuoso e abile, e fu applicato a film di prima classe, sì, ma tali solo da un punto di vista meramente commerciale. La morte lo ha colpito quand'egli non c'interessava più: ma rammentando *UOMINI IN BIANCO*, un dolore 'professionale' s'è aggiunto alla pietà umana.

FILM: *TREASURE GIRL* (Pathé 1930), *LAST OF THE LONE WOLF* (Columbia 1930, con Bert Lytell), *IL BEL CAPITANO* (*The Gay Diplomat*, Radio 1931, con Geneviève Tobis), *WOMEN PURSUED* (Radio 1931) con Geneviève Tobis), *RASPUTIN AND THE EMPRESS* (Metro Goldwyn Mayer 1932,



'Uomini in bianco' (M. G. M.).

alla sceneggiatura, squilibrati. E la mano del regista, rinunciando a calibrare ogni pezzo, si diverte, preferisce palleggiare gli attraenti e ben ideati particolari del film: con garbo a metà intrigo, concitatamente all'inizio e in taluni passaggi culminanti (le donne che si lamentano in silenzio, i corpi oscillanti e le dita strette, dinanzi alla buca dove son sepolti i bambini! Ma Bob Montgomery li salverà tutti). Nel gioco, ritornano certi motivi che sembrano ormai tipici della regia del colonnello polacco educato in Russia: una sorta di elegante culto del primo piano, e l'uso del carrello: tanto sobrio quanto movimentato ed efficace. Spesso le carrellate di Boleslawski erano in avanti, e terminavano su un primissimo piano, movendosi quasi a valanga:

con John, Ethel e Lionel Barrymore), *BEAUTY FOR SALE* (M.G.M. 1933, con Madge Evans), *TEMPORALE ALL'ALBA* (M.G.M. 1933, con Kay Francis), *UOMINI IN BIANCO* (M.G.M. 1934, con Clark Gable), *AMANTI FUGGITIVI* (M.G.M. 1934, con Robert Montgomery), *L'AGENTE N. 13* (Metro Goldwyn Mayer, con Gary Cooper), *IL VELO DIPINTO* (M.G.M. 1934, con Greta Garbo), *IL CONQUISTATORE DELL'INDIA* (*Clive of India*, 20th Century 1934, con Ronald Colman), *IL SERGENTE DI FERRO* (*Les Misérables*, 20th Century 1935, con Charles Laughton), *IL CIRCO* (*O' Shaughnessy's Boy*, M.G.M. 1935, con Wallace Beery), *THREE GOODFATHERS* (M.G.M. 1936, con Chester Morris), *THE GARDEN OF ALLAH* (Selznick-United Artists 1936, con Marlene Dietrich). PUCK



'Velo dipinto' (M. G. M.).



'Il circo' (M. G. M.).



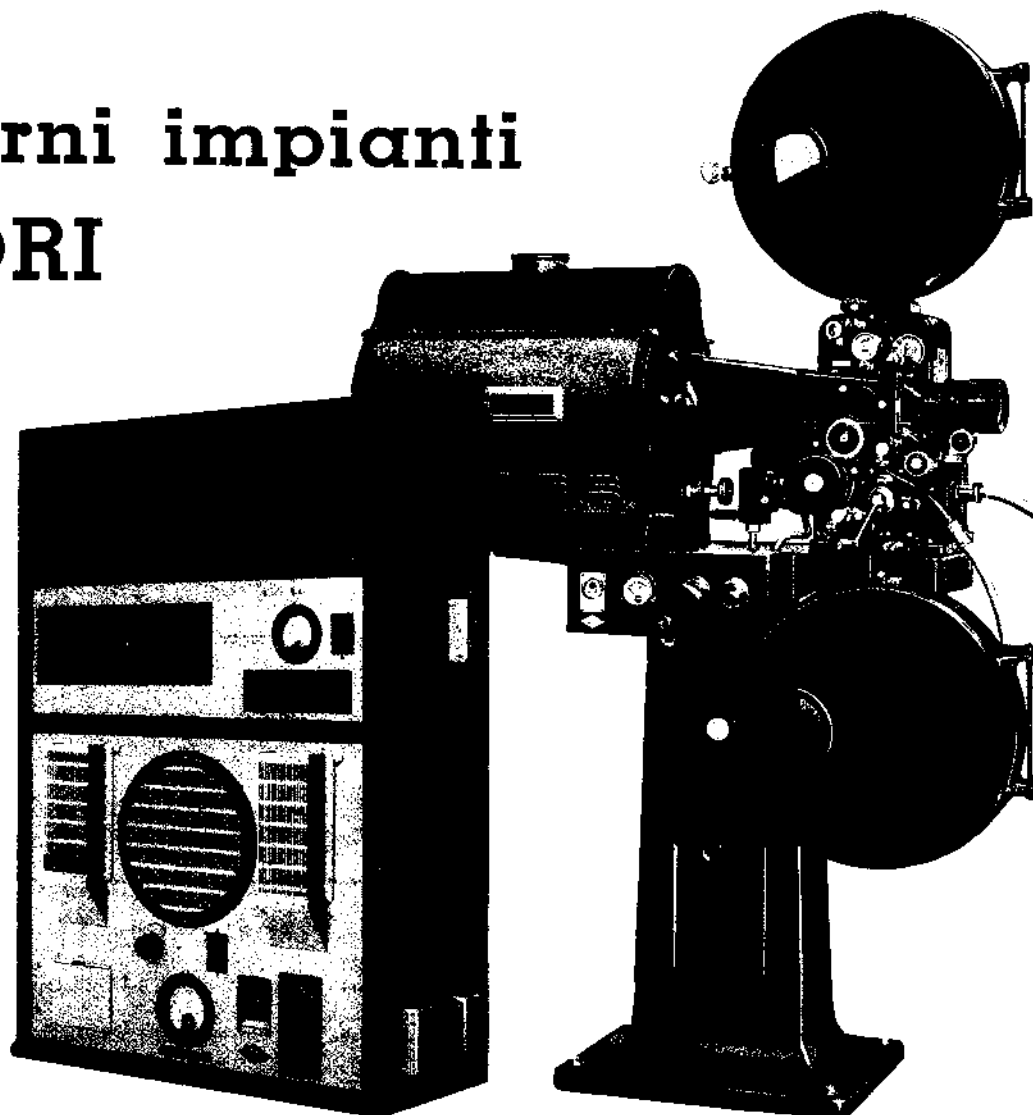
'Il conquistatore dell'India (20th Century).



I più moderni impianti CINESONORI

SOC. ANON.
CINEMECCANICA
MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.
MILANO
CORSO SEMPIONE, 93





GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione del Concorso deve pervenire alla Direzione di CINEMA (Roma, Via Lazzaro Spallanzani, 1-a) non oltre il 10 marzo 1937-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

REALTÀ E FINZIONE

Un grande Concorso sul film «San Francisco»



Il film *San Francisco* (edizione 'Metro Goldwin Mayer'), con Jeannette McDonald, Clark Gable e Spencer Tracy, ha realizzato con uno sforzo tecnico eccezionale e con il ricorso a sistemi che dalle scienze cinematografiche oggi han tratte immense possibilità, anche il terremoto che nel 1906 devastò San Francisco in California. La precisione assoluta nella ricostruzione della città, in miniatura, e nel compiersi del terremoto, fa sì che anche l'occhio più esperto ed adusato difficilmente riesce a cogliere le differenze fra la realtà e la ricostruzione cinematografica.

Tuttavia con un occhio esercitato, con il sussidio di documenti o con una minuta analisi tecnico-fotografica, si può riuscire a scoprire quali sono i documenti reali e quali le inquadrature — per quanto perfette — del film. Presentiamo appunto otto fotografie, numerate progressivamente: quattro di queste sono visioni autentiche della catastrofe, altre quattro sono ingrandimenti di fotogrammi del film *S. Francisco*.

Il lettore è invitato a distinguere le une dalle altre indicandone i numeri rispettivi, tenendo conto che nella pubblicazione l'ordine delle due serie non è rispettato. (Si tenga anche conto che se alcune delle immagini qui pubblicate non figureranno nel film proiettato, questo non dice ancora che si tratti, per esclusione, di fotografie autentiche: può trattarsi di materiale di scarto del film).

La soluzione del Concorso è stata depositata presso il notaio comm. dott. Giuseppe Crispini, Via Poli 48, Roma. Tutte le risposte dovranno pervenire alla direzione di CINEMA (Via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) che provvederà ad inoltrarle al suddetto notaio perché, a chiusura del concorso, che viene stabilita al 10 marzo prossimo, si sorteggino tra coloro che avranno individuate tutte le fotografie i seguenti premi:

- | | |
|---------------|---------------------|
| 1° premio | L. 1000 |
| 2° » | » 500 |
| 3° » | » 250 |
| 4° e 5° | » 50 |
| | di libri ed. Hoepli |
| dal 6° al 10° | 5 abb. |
| | annui a 'Cinema' |

Oltre alla soluzione, indicare con una cifra il numero di concorrenti che si suppone abbiano partecipato. A parità di soluzione esatta, il maggior premio andrà a colui che abbia indicato il numero dei partecipanti con la cifra più approssimata.

Nel prossimo numero di 'Cinema', del 25 febbraio, sarà pubblicato un articolo che conterrà insieme la rievocazione del terremoto e l'analisi tecnica della grande realizzazione che ne è stata fatta sullo schermo con assoluta maturità di mezzi e profonda ispirazione d'arte.

È questo il primo dei Concorsi, basato su materia cinematografica, che 'Cinema' bandisce direttamente fra i suoi lettori allo scopo principale di suscitare, fra quanti frequentano le sale cinematografiche, il desiderio d'approfondire l'esame dei valori tecnici dei singoli film: anche e specialmente allo scopo di entrare nel vivo dei problemi di realizzazione che oggi formano oggetto di uno degli aspetti fra i più importanti della moderna produzione filmistica.



Per mancanza di spazio, la soluzione dei giochi del numero 13 (10 gennaio 1937-XV) è rimandata al numero prossimo.

VINCITORI DEL N. 13

Clarkgabliana:
Caleffi Gianni - Via delle Palme N. 1 - PADOVA
Dettagli ambientali:
Bonfiglio Giulia - Via Mazzini N. 27 - BERGAMO

Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO
Editore ULRICO HOEPLI in Milano
Stampatrice la SOCIETÀ EDITRICE DI NOVISSIMA
Roma, Via Romanello da Forlì 9 - Tel. 760-205 e 760-206
Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni.
Carta delle "Cartiere Burgo"

ELAR

ENTE ITALIANO AUDIZIONI RADIOFONICHE

**CONCESSIONARIO ESCLUSIVO DEI SERVIZI DI
RADIODIFFUSIONE E TELEVISIONE CIRCOLARE**

15 TRASMETTITORI A ONDE MEDIE

CON LA POTENZA COMPLESSIVA DI KW. 460

GRUPPO ROMA	ROMA Santa Palomba (sede: Via Montello 5)	kw. 120
	ROMA Santa Palomba (sede: Via Montello 5)	kw. 120
	NAPOLI (sede: Via Roma 429)	kw. 1,5
	BARI (sede: Via Putignani 247)	kw. 20
	PALERMO (sede: Piazza Bellini 5)	kw. 3
	BOLOGNA (sede: Piazza S. Martino 1)	kw. 50
	MILANO II (sede: Via Carducci 14)	kw. 4
	TORINO II (sede: Via Montebello 5)	kw. 0,2
BARI II (sede: Via Putignani 247)	kw. 1	

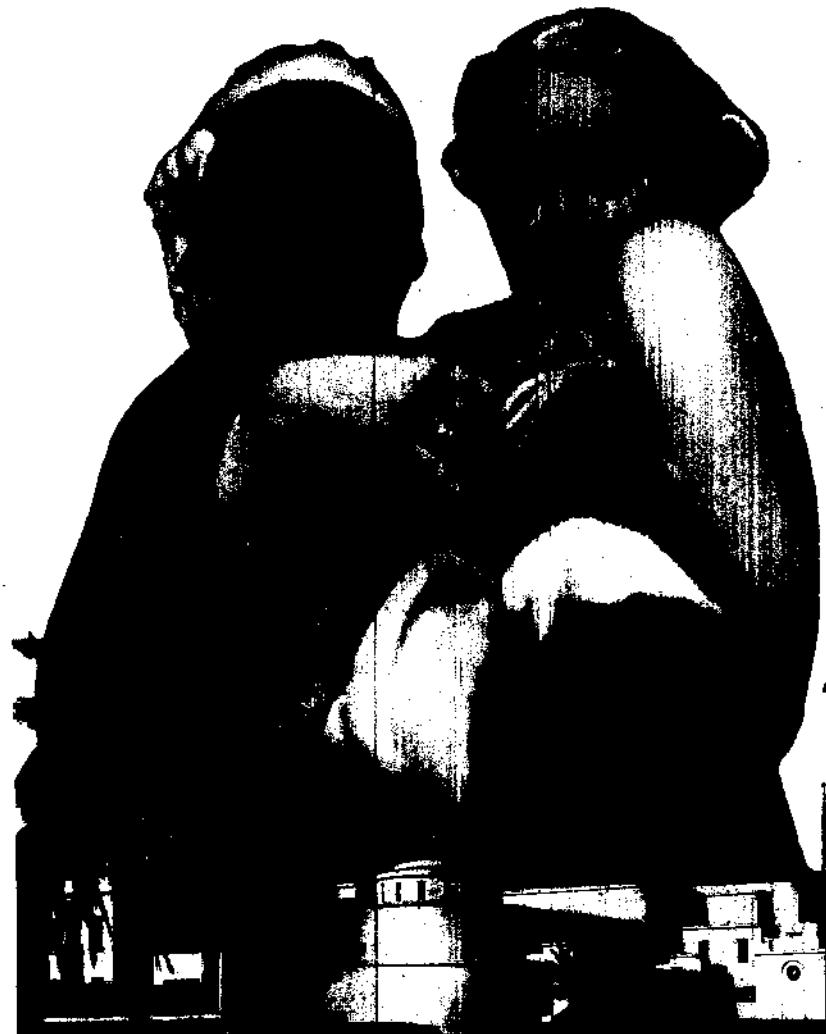
GRUPPO TORINO	MILANO (sede: Via Carducci 14)	kw. 50
	TORINO (sede: Via Montebello 5)	kw. 7
	GENOVA (sede: Via S. Luca 4)	kw. 10
	TRIESTE (sede: Piazza Oberdan 5)	kw. 10
	FIRENZE (sede: Via Rondinelli 10)	kw. 20
	BOLZANO (sede: Via Regina Elena)	kw. 10
	ROMA III (sede: Via Montello 5)	kw. 1

STAZIONE A ONDE CORTE	ROMA Prato Smeraldo: 2 trasmettitori di	kw. 25
------------------------------	---	--------

STAZIONI IN COSTRUZIONE	CENTRO TRASMITTENTE IMPERIALE A ONDE CORTE Roma (Prato Smeraldo): 2 trasmettitori da 100 kW., 1 da 50 kW., 2 da 40 kW. ANCONA - GENOVA II - CATANIA
------------------------------------	---

LABORATORIO PER IL CONTROLLO TECNICO DELLE TRASMISSIONI: **SESTO CALENDE**
LABORATORIO SPERIMENTALE - **TORINO** - LABORATORIO DI TELEVISIONE

TRIPOLI



UADDAN

ALBERGO CASINO
TEATRO

VISITATE LA LIBIA