

CINEMA



**DUE
LIRE**

Articoli di: MONELLI - POMMER - SAMPIERI - D'AMBRA - SIMONS

ULRICO HOEPLI EDITORE

25 Febbraio 1937-XV

100 illustrazioni

Spedizione in abb. postale

16

ISOPAN 16 mm.

PELLICOLA INVERTIBILE



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.



Tonalità perfetta

La superba qualità dei ricevitori Philips "Serie Sinfonica" permette di ascoltare, riprodotta alla perfezione, ogni nota di qualsiasi programma delle stazioni trasmittenti di tutto il mondo. Chiedete una dimostrazione al vostro rivenditore.

Tipo 653 - Supereterodina a 5 valvole PHILIPS - Tre gamme d'onda - Filtro di banda in entrata - Altoparlante elettrodinamico a grande cono con interruttore - Presa per riproduttore fonografico e per altoparlante supplementare
 Potenza d'uscita indistorta: 3,5 Watt - Sensibilità media: 25 Microvolts - Selettività: 9 chilocicli - Interruttore indipendente per la corrente di alimentazione - Commutatore radio-fono
 Regolatore di tono.



PHILIPS

Serie Sinfonica

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume I

FASCICOLO 16

25 FEBBRAIO
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	121
Editoriale	125
PAOLO MONEGLI	
Soprattutto un buon autore	126
VINICIO ARALDI	
Il cinema svedese	128
PAULINE GALE	
Contro ogni pubblicità personale	130
ERICK POMMER	
Propositi d'oltre Manica	132
CECIL H. DOYLE	
Cinema e ricostruzione documentata	134
IDA SIMMONS	
Conoscenze di qui	135
Come si eseguisce il truccaggio	138
G. U. SAMPIERI	
Cinema e Melodramma	139
A. R. CADES	
La capigliatura	142
LUCIO D'AMBRA	
Sette anni di cinema	145
Galleria: Norma Shearer	148
RUDDOLF ARNHEIM	
Scienza e tecnica	148
Fotografia e passo ridotto - I primi passi	150
Capo di Buona Speranza - I concorsi	151
CANDIDO-ARPAGONE	
Bianco e Nero	155
Giuochi e concorsi	160

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lazzaro 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 vendite al numero: MESSAGGERIE ITALIANE, Bologna

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

CINEMA GIRA



GLI AUTORI DEI 'CORTI METRAGGI'...

...si interessarono ad un movimento che si va producendo in Inghilterra per una migliore valutazione del loro lavoro. Il «Moyuce Committee» ha dichiarato che «la produzione dei corti metraggi deve essere favorita dal pubblico». E Paul Rotha, l'insigne scrittore di cose cinematografiche (che è anche un entusiasta cultore dello sport) ha allineato una serie di efficaci argomenti in favore di quella tesi. Il cortometraggio è la grande scuola di allenamento per produttori, tecnici e registi. Ai tempi del muto, gli industriali americani ne avevano intuito tutto il valore: molti dei più celebri registi d'oggi vengono appunto da quelle esperienze. È un errore considerare il corto metraggio come lavoro secondario e marginale. Un buon short richiede altrettanta intelligenza ed abilità produttiva quanto un film normale. Quando non si dispone che di due rulli (600 m. circa) ogni fotogramma dev'essere carico di azione. Non c'è tempo per divagare: ritmo e sceneggiatura devono essere veloci, tutti necessari ed efficienti. Le vecchie comiche di Mack Sennett, che occupavano appunto due rulli, sono tra le cose migliori che il cinema abbia prodotto. E oggi i cartoni di Disney sono delle meraviglie di costruzione, da cui autori e sceneggiatori di film a lungi metraggi avrebbero parecchio da imparare. Naturalmente bisogna che anche il ramo commerciale, noleggio e distribuzione, si interessi ai corti metraggi. «Che non si mettano a vendere — conclude il Rotha — i nostri prodotti come dei pacchi di the». Che si specializzino, anzi, in questo nuovo genere di commercio: e inventino dei sistemi di pubblicità adeguata: tenendo conto, s'intende, che il prodotto meno costoso consente anche minori spese.

Quei pochi soldi, saperli impiegare bene: nella produzione, prima; e nel lancio poi.



Vanna Vanni, terminato *Ho perduto mio marito!* ha cominciato a girare *I fratelli Castiglioni* (ENIC).



Loris Gizza qui è Malatesta in *Condottieri* (ENIC). Ma, a quel che si dice, sarà presto Rossini.

BOLLETTINO ITALIANO.

L'11 febbraio a Tirrenia hanno mosso i primi passi i FRATELLI CASTIGLIONI guidati da Corrado d'Erice. Buon ritmo di lavoro: media di venti inquadrature al giorno. Don Peppino Amato, produttore e direttore di produzione, a questo ci tiene. Il primo ambiente girato è stato quello dell'atrio della fatto-



7 STABILIMENTI
7000 OPERAI

IL PIU' IMPORTANTE GRUPPO ELETTEOTECNICO

ITALIANO

Magneti e impianti elettrici per aeroplani, per automobili e motocicli
Spinterogeni • Candele per automobili e aviazione • Batterie di accumulatori per tutte le
applicazioni (avviamento • trazione • stazionarie • sommergibili) • Apparecchi radioriceventi e
radiotrasmittenti • Valvole termoioniche • Freni idraulici per auto • Freni continui per autocarri

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI - Soc. AN. CAP. È. 30.000.000 - MILANO



Fosco Giachetti, dopo la parentesi numida, torna a fare il capitano in **Marrabò**.

ria Castiglioni (arch. Fiorini) in cui si sono mossi, nei costumi autoguerri disegnati da Sirlotti, Camillo Pilotto, Ugo Ceseri, Amedeo Nazzari, Atmando Migliari Luisa Ferida, Vanna Vanni e Olga Capri ai quali si sono poi aggiunti Enrico Viariso, Dirce Bellini e Giuseppe Pierozzi.

La partecipazione di Pilotto è stata in forse fino all'ultimo momento, dato che Annibale non ha ancora terminato la sua monocolare attività in quel di **SCIPIONE L'AFRICANO**. Ma siccome d'Errico e Amato ci tenevano ad averlo tra i 'fatelli', tutto s'è aggiustato, spostando di qualche giorno l'inizio della lavorazione e combinando le riprese in modo che alla fine di febbraio Pilotto possa essere ancora agli ordini di Gallone che è intanto alle prese con **Sofonisba**.

Si è mossa anche la spedizione somala di **MARRABÒ** che sarà diretto da Romolo Marcellini. Non s'è ancora iniziata la lavorazione ma il direttore di produzione Eugenio Fontana è già sul posto per l'organizzazione dei servizi logistici e, a quanto pare, stanno per partire gli attori tra i quali v'è Fosco Giachetti, appena reduce dalla fucosa battaglia di Zama. Egli impersonerà, in **MARRABÒ**, il capitano Neri, figura di esperto e valoroso coloniale, che ai confini tra Somalia ed Etiopia, nell'immediata vigilia del conflitto, svolge azione politica e guerresca a difesa delle genti a noi sottomesse e minacciate dal razziatore abissino. Quest'azione si inserisce e si completa drammatica-

mente in una vicenda somala dominata dall'orgoglio di una donna. « Marrabò — dice la donna. — Non voglio! » (gli interpreti saranno in massima parte indigeni). Il soggetto è stato scritto da Marcello Orano che ha vissuto lungamente in Somalia.

Avremo un **ROSSINI**? pare. Ma forse non sarà nemmeno questo il titolo di un soggetto che dovrebbe essere interpretato da Loris Gizzi, il quale ha cominciato la serie dei ruoli di primo piano con Malatesta nel film **CONDOTTIERI** di Trenker. Benchè molto si vociferi intorno a questo **ROSSINI** — si dice, tra l'altro, che dovrebbe essere realizzato da un regista americano — nulla v'è ancora di certo.

Un regista che sembrava si fosse addormentato è Mario Camerini e ci dispiaceva. Ma occhi buoni l'hanno visto in giro: qualcosa è per aria e non tarderà a concretarsi.

IL BUIO DEL CINEMA...

... non è complice degli istinti e compiacenze più torbide: taluni anzi — e fra questi il regista e



Shirley Temple nel suo nuovo film **Stowaway** (Fox).

cinasta Alberto Cavalcanti — pretendono che sia principalmente un appello, un clima piacevole all'immaginazione. Tant'è vero che spesso la scelta del divo o della diva prediletti non è influenzata da vagheggiamenti amorosi: le simpatie delle donne vanno per lo più verso una Garbo, o una Hepburn o una Crawford, ecc., come quelle degli uomini verso un Clark Gable o un Gary Cooper: verso i tipi, cioè, che realizzano il loro ideale di vita, che incarnano quello ch'essi vorrebbero essere nella vita. Un incarico che implica, si capisce, enormi respon-

sabilità: tali che soltanto una forte ed equilibrata intelligenza può sostenere. La Garbo, per esempio: gli uffici stampa ne fanno il mito della 'donna misteriosa'; mentre essa è di più e di meno: una grande attrice — della classe Duse o Réjane o Rachel — che non ha bisogno di mostrar le gambe, o di pargoleggiare; che in **GRAND HÔTEL** ha potuto far la parte della danzatrice celebre, senza muover mai un passo di danza. Una donna intelligentissima che nella scelta dei soggetti e dei registi, ha saputo mantenere intorno a sé l'aura romantica dei suoi primi film svedesi. Il romanticismo non muore mai: e la Garbo ne è oggi, di fronte alle masse, una delle ultime eroine.

CHARLES BOYER...

... che pare ormai definitivamente scelto come protagonista maschile del prossimo film della Garbo, **MADAME WALEWSKA** (e sarà la nona interpretazione di Greta diretta da Clarence Brown) ha confessato di recente ad un in-

tervistatore hollywoodiano i suoi gusti e le sue preferenze. Prima di tutto i libri: nella sua villa s'è fatto costruire una biblioteca di forma circolare; il suo tavolo, la sua sedia sono al centro.

Quando vi si rinchioda, vuole avere l'impressione di essere letteralmente circondato dai libri. Opere per lo più francesi, perchè egli dichiara di non conoscere ancora abbastanza l'inglese (interessante dichiarazione, per uno che ha ormai interpretato parecchi film in America). Tra gli attori, Boyer predilige Sacha Guitry a teatro, e Clark Gable al cinema. « Pochi artisti — egli dice — saprebbero resistere altrettanto bene ad una così colossale popolarità. Una delle mie prime soddisfazioni cinematografiche fu quando i miei quindici anni di esperienza teatrale mi fecero chiamare per la versione francese delle parti di un attore ancora sconosciuto, di cui io ignoravo il nome, che ammiravo solo per averlo veduto lavorare nello studio. Questo attore era Clark Gable ». E il caso di parlar d'affinità elettive.

CLARK GABLE...

... ha ricevuto in questi giorni una lettera che rimarrà memorabile per la storia del divismo, e per la psi-



Joan Crawford e il piccolo Freddie Bartholomew in due riuscite caricature di Sotero.

cologia delle adoratrici dei divi. Una signora vi si dichiara disposta a recidersi le chiome, felice anzi di farlo, se Clark promette di farsi, con quei capelli, una barba finta da portare nel suo prossimo film. Viene in mente l'antico epigramma del



Irene Dunne, la protagonista di **Theodor Goes Wild** ('Columbia'). Un favoloso mantello di volpe argentata su una veste di velluto nero che inguaina la bellezza della profonda e pensosa attrice.

poeta alla sua donna: vorrei essere velo per coprirti, fiore per posarmi sul tuo petto, vezzo per adornare il tuo collo, ansa per accarezarti. Versione novecentesca e femminile: vorrei esser barba per toccar le tue labbra.

ASPIRINA
E' SEMPRE
il rimedio SOVRANO
CONTRO
TUTTE
LE MALATTIE DA
RAFFREDDAMENTO
BAYER



Come lavorava Boleslawski. « Piangi, se vuoi far piangere », diceva la vecchia regola degli artisti. « Tuffati, se vuoi far tuffare i tuoi attori (Irene Dunne e Melvyn Douglas) » — pensava il persuasivo e geniale regista ('Columbia').



Richard Boleslawski sta dirigendo una scena di *Theodora Goes Wild*, il film che fu l'ultimo della sua carriera di recente spezzata dalla morte. Notare il microfono portatile, che il tecnico del suono tiene sospeso di fronte agli attori ('Columbia').



Anche un ambiente drammatico di eccezionale interesse non sarà che 'musica d'accompagnamento' qualora nel film campeggi una forte personalità d'interprete. Così Pola Negri, pur passando nella nuova produzione *Mosca-Shanghai* della 'Badal Film' (EIA), attraverso a tutti i terrori della rivoluzione, rimane sempre lei: col bagaglio dei suoi dolori, dei suoi problemi. Sono i problemi di una donna che anela alla felicità e sente in sé la tristezza della rinuncia; che nel giuoco crudele di due generazioni in contrasto sarà sconfitta. A Shanghai accade ora a lei, infatti, quello che già le accadde a Vienna, tra le cadenze di *Mazurka tragica*: la figlia s'innamora dell'uomo che prima aveva giurato fede alla madre. Anche stavolta la madre deciderà di non farsi riconoscere: sacrificio crudele e sereno insieme, ché in esso è l'avvenire della figliola. Nel nuovo film, la melodia di questa toccante tragedia intima è riccamente orchestrata dagli strumenti di una tragedia universale: il capovolgimento di un mondo. E i celebri cori dei Cosacchi del Don, con la loro nostalgia dolcezza, serviranno a compensare un poco, per l'orecchio dello spettatore, lo stridulo suono sprizzante dalla lotta delle armi e delle anime.



UN'ORIGINALE TARIFFA...

... per l'ingresso all'unico cinema locale vige a Bethel, nell'Alaska. I pescatori esquimesi che costituiscono il pubblico, passando al botteghino, sono tenuti a lasciarvi un pesce affumicato. Non a loro scelta, s'intende: dev'essere salmone o aringa, a seconda probabilmente dell'ordine di posti. Un viaggiatore che ha di recente visitato quel cinema dichiara (e non stentiamo a credergli) che quella sala non olezza. Come si vede, la vecchia idea del cinema odorifero, oltre che sonoro, non è ancora sulla via d'imporsi.

DUE VOLTI...

... hanno, come tutti gli uomini, anche gli attori cinematografici. Nel senso fisico, si capisce: e senza insinuazioni morali. Si sa che in tutti i visi c'è una leggera dissimmetria, per una metà del viso che differisce dall'altra, e risulta più o meno piacente o severa o simpatica. Questa la ragione per cui, quando Chevalier o Claudette Colbert appaiono in film di profilo, potete star sicuri che sarà dalla sinistra; mentre Ronald Colman avrà regolarmente cura di presentarsi dalla destra. Quanto a Marlène, le sue preferenze vanno alle riprese un po' dall'alto. Loretta Young di fronte. Per Katherine Hepburn invece l'angolo od il lato sono indifferenti. Pare incredibile; ma proprio la Hepburn è, tra le dive, quella che ha il volto più simmetrico.

UNO SPONTANEO SACRIFICIO...

... da parte di tutto il suo personale ha ottenuto Alessandro Korda, in vista di superare, con sforzo unanime e collettivo, la crisi che attualmente affligge l'industria

cinematografica britannica. Applicando una temporanea diminuzione di stipendio a coloro che percepiscono più di 5 sterline settimanali, la London Film calcola di realizzare in capo ad un anno, un risparmio di 50.000 sterline. Dati e sintomi che aggiungiamo a commento dell'editoriale comparso sullo scorso numero di *Cinema*.

FOGGER...

... è uno dei nuovi film di cui s'è recentemente iniziata la lavorazione in Germania. La trama, di Heinz Bierkowski, ha ottenuto il premio Tobis per il miglior film dell'annata: essa narra le vicende di un giornale in procinto di essere acquistato, con insidiose manovre, da un consorzio capitalistico internazionale. Dopo, i giornalisti interpretati con 'gusto americano' vedremo dunque al cinema i giornalisti interpretati con 'gusto tedesco'. Uno degli episodi più promettenti dal punto di vista drammatico e spettacolare, pare che consisterà nell'incendio di una cartiera.



Maria Cambarelli, la celebre danzatrice, di origine italiana, giunta di recente fra noi per interpretare un film in doppia versione (Italiana ed inglese).

25 Febr.

1937

XV



CINEMA



16

Che il tempo nostro sia quello di alcuni mezzi meccanici forniti dalla genialità umana per avvicinare la vita del mondo a tutti, nel più breve volgere di tempo, non vi è dubbio. Che la radio, con la fulminea diffusione — di carattere essenzialmente popolare — delle notizie che di momento in momento ricollegano le folle agli avvenimenti che si svolgono in ogni parte del mondo: politici, sportivi, propagandistici, ecc., appartenga a tali mezzi meccanici e li sovrasti, è certezza della quale non è lecito discutere.

La radio come il cinema ha cessato di essere lusso e godimento. Il suo carattere di universalità, le sue condizioni di necessità, di collegamento tra la vita del singolo e la vita che si svolge a qualche chilometro come a migliaia di chilometri di distanza, importa che tutti, in ogni momento, possano trovarsi in condizioni di averne bisogno.

In Italia, il Regime Fascista ha intuito in pieno questo problema ed ha, oltre alle agevolazioni per i centri urbani, per i pubblici esercizi, gli impianti salutarissimi in occasione di grandi manifestazioni politiche, dato vita all'Ente radio rurale che avvicina al mondo esterno, ignoto e lontano, gli abitanti delle campagne e consente loro di sentire in pieno, senza differenze di sorta, la vita della città.

Verrà certamente il giorno in cui tutte le scuole saranno, con il cinema, fornite di un apparecchio radio (oggi esistono macchine perfette che rispondono alla duplice finalità con economia grandissima nel prezzo) ed il maestro, integrando la sua funzione di educatore, potrà alternare all'insegnamento orale e visivo anche quello auditivo di musiche, eventi di attualità, permettendo agli allievi di essere accanto, nel chiuso cerchio di un'aula scolastica, alla infinita e potente vita del mondo più lontano.

Questo concetto dei centri di raccolta, determinati dalla volontà di chi voglia concorrervi, o determinati da necessità stesse di vita sociale comune, pone un problema immediato: quello dei cinema, dei teatri, in cui si raccolgono spettatori per visionare un film, per assistere allo svolgimento di un'azione drammatica o ascoltare un'opera musicale.

Si tratta di centri di riunione collettiva, per quanto formati spontaneamente, per il diretto concorso di coloro che vi partecipano. Ma quanti, per un tempo più o meno breve, ne fanno parte vengono — per ciò solo — ad essere estraniati, in quel periodo di tempo, dalla vita delle manifestazioni, dal succedersi degli avvenimenti che al di fuori di quel centro si svolgono.

Vengono, per così dire, a sopprimere la possibilità di un collega-

mento ideale tra la loro vita del momento e la vita che si avvicina oltre le pareti della sala in cui si trovano. Vi è di più: la radio, sintesi del mondo esterno, è un mezzo di comunicazione di avvenimenti ufficiali, trasmissione di notizie che possono interessare di colpo tutte le categorie della vita cittadina. In un dato istante la radio può essere in condizione di chiamare a raccolta le folle, dare delle indicazioni, trasmettere segnalazioni, invertire il normale andamento di vita di una nazione per volgerlo verso linee di azione imprevedute. Coloro che si trovano al cinema od al teatro ignorano l'avvenimento nuovo, non ne sono partecipi, ne restano assenti, contro la loro stessa volontà e desiderio di farne parte.

Per scendere dai grandi ai piccoli eventi: quanti fra gli spettatori che la domenica affollano centinaia e migliaia di locali vorrebbero essere a conoscenza dello svolgersi e dei risultati degli avvenimenti sportivi? Necessità: che ogni sala cinematografica — quella che oggi più ci interessa perchè di cinema ve ne sono a decine in ogni città e migliaia diffusi in altrettanti comuni, e le folle vi si rinnovano di continuo

con una intensità maggiore di quella che si riscontri nei teatri — abbia il suo apparecchio radio.

Negli intervalli, nelle attese fra spettacolo e spettacolo, la radio darà le notizie del giorno, manterrà gli spettatori al corrente di quello che, oltre, si svolge; potrà anche — ove se ne presenti la opportunità — interrompere lo spettacolo e consentire alle folle adunate in questi centri spontanei di raccolta di conoscere la notizia di un avvenimento che superi di gran lunga per interesse quella del puro spettacolo cinematografico.

Non si tratta di un complemento di spettacolo o di un beneficio per gli spettatori, soltanto: si tratta di

collegare il mondo ambiente con quello esterno. Necessità limpida e schietta: non perchè alle centinaia di migliaia di spettatori che affollano in un'ora determinata il complesso dei cinema debba potersi far colpa di un assenteismo che non esiste se non in apparenza. Le sale cinematografiche hanno una funzione primordiale di educazione delle folle e di vita spirituale, quindi politica.

La radio ed il cinema sono fra gli elementi di respiro più vasto che oggi le folle possiedono; elementi che han bisogno di essere collegati e di procedere armonicamente. Essi precorrono e precorreranno in questo modo il sorgere della televisione, quando ogni casa potrà avere il suo schermo come oggi ha la radio ed ogni famiglia potrà vedere ed udire eventi di vita generale. Ma sino a che questo non sia, sino a quando cinema e radio marceranno per vie parallele, non divergenti ma distinte l'una dall'altra, sorge la necessità che il loro accordo integrativo — per l'utilità delle folle — sia attuato. Tutti i cinema dovranno essere provvisti di radio, nella stessa sala di spettacolo, sì da consentire il contatto delle folle con la vita del mondo. Torneremo presto sull'argomento.

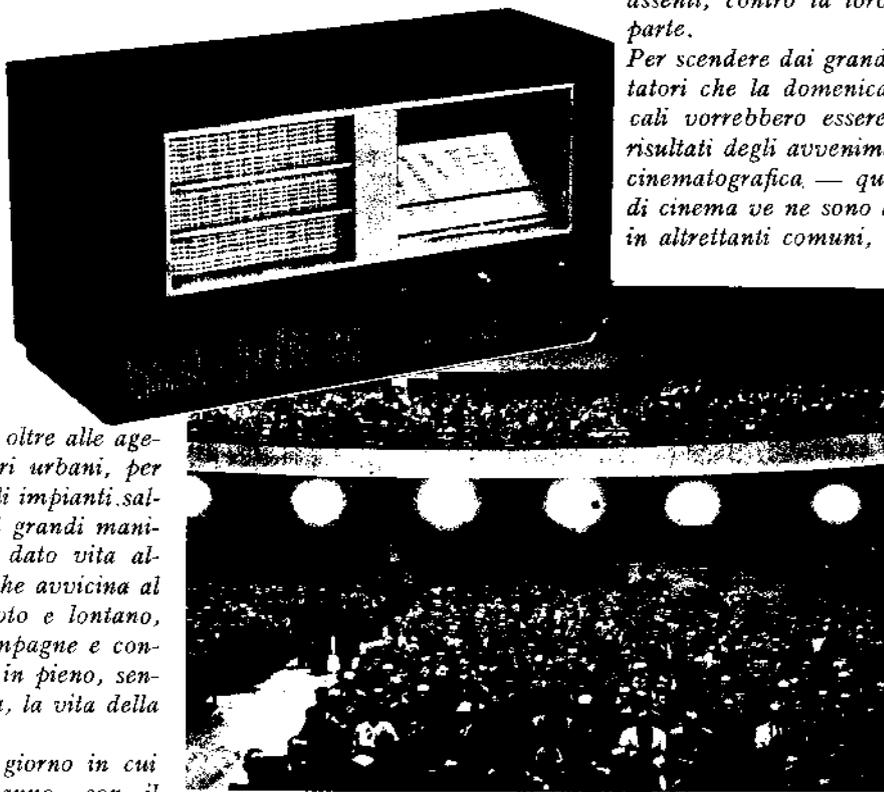




Foto Parentani

L'aria di degnazione con la quale George Raft, tirato a lucido e quasi impossibilitato a muovere il capo — se no addio brillantina! — legge il copione per prepararsi a recitare, è tipica di certa attitudine fatua e insieme rilassata che non manca in taluni componenti l'ambiente cinematografico.

C'È ancora gente che discute se il cinematografo sia un'arte o no. La questione è, se mai, un'altra; se col cinematografo si possa o no fare dell'arte, come con la scrittura si può fare o non fare dell'arte. Il cinematografo in sé considerato è solo un nuovo mezzo d'espressione, e null'altro; ancora in uno stadio primitivo e di tentativi, ancora stretto parente della lanterna magica, del caleidoscopio, delle ombre cinesi; e per quanto sia l'ultimo arrivato ed esiga una straordinaria complicazione di macchine e di ritrovati tecnici, più elementare di altri mezzi d'espressione, come per esempio la scrittura. Al suo stadio attuale viene piuttosto il sospetto che esso non sia che una volgarizzazione di arti già esistenti, per esempio la danza, l'arte drammatica, la pittura — pensate a certe scene colorate in BECKY SHARP —; quasi non una manifestazione indipendente e con capacità di vita proprie, ma legata all'esistenza di quelle arti maggiori. Certo è che a giudicare il

cinematografo come è ora appare dubbio se potrà mai creare qualche cosa di simile a quello che noi chiamiamo opera artistica; poiché una delle principali condizioni dell'arte è la sua eternità. Ora, come stanno oggi le cose, il continuo modificarsi ed evolversi della tecnica e della moda invecchia talmente le pellicole che anche quelle che salutammo al loro apparire come capolavori appaiono oggi inguaribilmente goffe e grottesche.

Dunque, per ora sarebbe meglio non parlare d'arte, o usare il termine entro quei limiti e con quell'ottimismo con cui chiamiamo artisti i mimi del caffè concerto e le cantinerie del varietà. Ed ecco, fra parentesi, un errore della nostra critica cinematografica; che esamina le pellicole con presupposti e criteri troppo alti per così corrente prodotto; mentre dovrebbe piuttosto preoccuparsi del loro contenuto morale o sociale, dell'influenza che possono esercitare sulle masse che accorrono a vederle senza cautela

né discriminazione alcuna; si che temiamo ne derivi un imbarbarimento dei nostri costumi e della nostra morale per l'esempio di disinvolti e primitivi costumi di altri popoli, e un deprecabile livellamento di espressioni, di gesti, di contegno, di mode. Ma questo potrebbe essere un lungo discorso e ci tornerò sù, se mai, un'altra volta; ed ho già scritto che il cinema sta allevando una quantità sempre crescente di gente che evade quotidianamente dalla vita vera per smarrirsi nel mondo senza dimensioni dello schermo, con allucinate passioni per donne irreali, per gli eroi del trucco e dell'illusione; gente sfasata, molle, simile un poco a quei vecchi signori che si fanno spedire immagini di donne nude in busta chiusa e se ne riempiono i sensi e la fantasia.

Lasciamo dunque da parte le astrazioni ed esaminiamo il fenomeno nella sua realtà. Siamo tutti d'accordo che le possibilità d'avvenire del cinematografo dipendono da un suo sempre maggiore individuarsi, prendere fisionomia personale e inconfondibile; sì che non sia più fotografia del teatro o dello spettacolo di varietà, o illustrazione di bassa letteratura; ma veramente una cosa nuova che sfrutti tutte e sole le possibilità dei mezzi tecnici che lo condizionano, il magico intreccio della luce e del suono sopra una unica e comune dimensione. Ma occorre anche che la pellicola abbia un contenuto, o intelligente o almeno sensitivo; che dica qualche cosa al cuore, all'ingegno; che giustifichi anche dal punto di vista della coscienza sociale l'infatuazione delle folle per questo divertimento che esse ormai antepongono a qualsiasi altro svago ed ha surrogato tutte o quasi tutte le altre curiosità ed interessi della mente; sì che i teatri sono negletti, ed i libri non si comperano, ed i pittori muoiono di fame.

Che cosa si è fatto in Italia fino ad ora per mettere il soggetto cinematografico su questa via? Pochino; nonostante gli appoggi degli enti ufficiali e la simpatia della stampa e l'interessamento delle persone d'ingegno. Dello sforzo per riuscire dal trito e dal mediocre, del tentativo di dire qualche cosa di nuovo, del desiderio di creare qualche cosa di caratteristico, di nostro, di pulito, che possa andare all'estero se non altro con lo stesso diritto con cui entrano da noi le pellicole straniere, di questi sentimenti abbiamo veduto piene le carte. Ma nella pratica, abbiamo dovuto vedere quasi sempre imparatici, copiazature, raffazzonature; luoghi comuni della tecnica e dei temi; abborracciature nei dialoghi, nelle situazioni, nel contegno dei personaggi. E chi ha tentato di fare cosa diversa o ardita s'è urtato quasi sempre contro un'ibrida alleanza di forze avverse. (Quasi sempre. Il mio discorso è

“Intendo condannare la confusione delle sensibilità tecnica più potente della delicatezza viene a trovarsi l'autore della pellicola”.

di natura appassionata e generalizzante, e non può tener conto delle notevoli e lodevoli eccezioni, d'uomini e di prodotti, che tutti conosciamo).

C'è qualcuno che chiede, come per indicare il toccasana, perchè i letterati non fanno del cinematografo; così come qualche anno fa davanti alla crisi del teatro c'era chi chiedeva perchè i letterati non facessero del teatro. Quando si finirà di credere che i letterati, o gli scrittori, debbano anche fare cose che con l'arte dello scrivere non hanno nulla in comune se non il fortuito caso che anche le battute di una commedia e la trama di una pellicola si scrivono? (Per un equivoco analogo si è creduto, e da noi si crede ancora, che gli attori del teatro possano essere attori del cinema; se ne sono veduti gli effetti. E se qualche attore del teatro di prosa è riuscito a far bene sullo schermo, ciò è avvenuto a condizione di spogliarsi di tutte le sue abilità sceniche, di rifarsi vergine e primitivo come un uomo qualunque, e ricominciare da questa *tabula rasa* a imparare il difficilissimo mestiere di attore dello schermo). La domanda da fare è un'altra: perchè rifuggono dal cinema in Italia persone intelligenti, persone che avrebbero la necessaria sensibilità, novità di idee e di situazioni, fantasia originale, coraggio di tentare il nuovo, arditezza di immagini e di soluzioni? Fra costoro ci possono essere benissimo letterati, o musicisti, o pittori, o fotografi; ma per fare del cinema non occorre venire da nessun'altra parte o professione, e tanto meno dalla plutocrazia, come molti dei cosiddetti produttori credono; o dalla tecnica, come molti cosiddetti registi pretendono.

Per fare del buon cinematografo occorrono buoni fotografi, buoni tecnici, buoni trucchisti, buoni maestri di scena, buoni maestri della luce e dei suoni, buoni direttori, buoni organizzatori, ma soprattutto un buon autore. Ho detto autore, al singolare. Ci vuole l'autore della pellicola, come c'è l'autore della commedia, e l'autore del pezzo sinfonico (al quale nemmeno Toscanini si attenta a mutare una battuta). La pellicola deve nascere e svilupparsi cinematograficamente nella testa di una persona sola; che poi questa persona si chiami autore, o saggittista, o regista, o creatore, o cineasta, la parola non conta. Quello che conta è che la pellicola non sia più il prodotto di venti cervelli, o simili, eterogenei e discordanti. Questa persona unica avrà naturalmente sotto di sé o come collaboratori un direttore di scena, dei tecnici, dei fotografi, dei maestri dei cori e delle danze, magari un inventore di battute, un fornitore di freddure; ma la persona unica deve essere il solo ed unico arbitro e responsabile della pellicola,

tenenze, l'intrecciarsi dei campi di azione, l'ingegnosa: quell'*inferiority complex* in cui



Foto Paramount

Questa pausa di lavorazione non ha il tono affranto che sussegue a un'ora di buono ed intenso lavoro. Chi ci assicura che De Mille non si sia levata la camicia appena è comparso il fotografo e non abbia assunta a bella posta quell'aria pensosa e ispirata? L'amor del 'finto' trapela del resto anche dal bosco pseudo-tropicale e dal terreno molto ben cosparso di foglie morte.

dalla trama alla sceneggiatura, dal dialogo all'esecuzione del montaggio, dal titolo alla disciplina degli attori.

Bisogna dire che questa idea che una sola persona debba essere autrice e responsabile della pellicola nel suo complesso di narrazione, immagini, mozione degli affetti, giuochi di scorci e di luce, etc. questa idea l'hanno oggi i cosiddetti registi. Ma non perchè la pellicola sia nata in essi come idea poetica, sentimentale, tragica, fantasma originario ed originale a cui essi hanno cercato forma ed espressione, chè anzi essi si fanno fornire il soggetto dall'uno, la sceneggiatura da un altro e magari il dialogo da un terzo; ma per il fatto puramente accidentale che essi sono chiamati con improvvisato ed errato neologismo 'registi' così come si chiamano *régisseurs* (o forse soltanto noi li chiamiamo così) i più celebrati autori di pellicole del nuovo mondo. Per questo essi credono di potere brancicare a loro arbitrio

nel soggetto nelle scene nel dialogo nel carattere dei personaggi, mentre il loro compito dovrebbe essere un altro, pur arduo e nobile, ma un altro: quello di essere solo dei meticolosi e attenti e pedissequi esecutori dello scenario, mettendo la loro abilità tecnica al servizio appunto della migliore interpretazione delle scene loro prescritte. Inutile dire che la battaglia che essi stravincano contro l'autore del soggetto e dei dialoghi e contro lo sceneggiatore la perdono poi, umiliante sconfitta, contro i signori che danno il denaro per la pellicola, contro questo o quel tecnico del montaggio e del suono, contro quel signore che si chiama chissà perchè 'direttore di produzione', contro i capricci del primo attore o della prima attrice. Poichè in questo benedetto mestiere del cinema tutti sanno, tutti giudicano, tutti criticano, tutti possono. (Nelle SCARPE AL SOLE un alpino lo facevo morire con una di quelle frasi fra il rassegnato e l'umile che sono state la vera epica della

grande guerra. La frase non piacque ad una signorina che ricopiava il dialogo, fu trovata irriverente da uno degli addetti alla cosiddetta registrazione sonora, andò per l'esame a qualche altro signore che c'entrava con la pellicola come io con i callifughi; e non vi dico quanto dovetti lottare perchè, decisa l'abolizione della mia battuta, essa almeno non fosse tramutata nella seguente: « muoio contento col sorriso sulle labbra »).

In questa situazione sta la risposta a quella domanda di prima, perchè in Italia non si provano a far del cinema persone che parrebbero le più adatte per qualità originali, ardite, intelligenti. Perchè se provassero, gli toccherebbe presentarsi con le loro idee nuove, con la loro favola ardita, con le loro situazioni imprevedute davanti all'autorità ed al giudizio di tutta questa gente come lo scolarotto intimidito davanti al cipiglioso professore; dovendo difendere e discutere ad ogni istante, e sempre in posizione d'inferiorità perchè la decisione sta in altri, sfumature che gli altri non vedono, possibilità che gli altri non ammettono; sentendosi ogni volta turare la bocca con argomenti derivati da una pretesa scienza tecnica, da una pretesa conoscenza dei gusti del pubblico, da considerazioni fra il bottegaio ed il corrente. Il solo fatto che tali persone sono giudicate originali ed ardite, le mette in sospetto presso tutta questa gente che originale ed ardita non è, e rifugge da ogni tentativo, da ogni novità verbale o tecnica, da ogni cosa che esca dai suoi imparatici e dalle sue reminiscenze.

Qui non vorrei essere frainteso, e crearmi altri nemici. Quando parlo di 'questa gen-

te' non intendo alludere a questo o a quel regista che conosco e che ammiro, che sono anzi in grado di divenire i veri 'autori' di una pellicola, se non si urtassero anche essi alle difficoltà che ho indicato; o a questo o a quel cosiddetto produttore col quale la possibilità di intese intelligenti e cordiali è tutt'altro che esclusa. Intendo, come è chiaro, condannare il sistema, la confusione delle competenze, l'intrecciarsi dei campi di azione, l'insensibilità tecnica più potente della delicatezza ingegnosa, quell'*inferiority complex* in cui viene a trovarsi l'inventore della pellicola. Può darsi benissimo, per esempio, che la scena o la situazione che il regista sostituisce alla scena o alla situazione originaria dell'autore del soggetto sia altrettanto o ancor più nobile e piacevole; ma se la concezione della pellicola è stata originale ed omogenea, anche quella sostituzione diventa una stonatura ed un arbitrio di cui giustamente l'autore deve dolersi.

Il giorno che sul copione d'una pellicola che si è svolta fino allora in un tono dolce e romantico si leggerà che dopo la scena d'amore gli innamorati si mettono un calottino in testa, fanno una capriola, ed escono dalla stanza saltellando sulla testa; e ciò leggendo il regista dirà: « benissimo, azione »; e gli attori cercheranno di assumere la richiesta posizione, e i fotografi e gli elettricisti troveranno che non c'è nulla da ridere, e il produttore dietro i riflettori si fregherà le mani sorridendo, e nessuno chiederà all'autore il perchè di quella scena, quel giorno il cinematografo italiano sarà sulla buona strada.

PAOLO MONELLI



Anne Marie Brunius.

Il cinema svedese — la cui storia si è sviluppata ed esaurita in soli sei anni — ha, ciò nonostante, conosciuto un periodo di grande fulgore, nel quale i suoi cultori hanno fatto scuola al mondo intero segnando precise tappe nell'evoluzione artistica.

La cinematografia svedese nacque nel 1909, quando un animoso pioniere, Charles Magnusson, intuendo le possibilità della nuova arte e scoprendo gli sviluppi che questa avrebbe assunto nelle attività mondiali, creò la « Svenska Biografteatern », prima e per molti anni unica casa di produzione. Fino al 1919 la produzione svedese serbò un carattere prettamente nazionale e non accennò ad elevarsi dalla mediocrità. Nè da tale livello si sarebbe mossa per molti anni ancora se la guerra, interrompendo ogni attività artistica nelle grandi potenze, non avesse aperto alla Svezia nuovi mercati, dandole modo di realizzare non indifferenti guadagni e permettendole di iniziare un'attività in grande stile, improntata a più evidenti criteri artistici. La prima grande prova risale al 1916 ed era dovuta ad un regista destinato in breve ad acquistare grande rinomanza mondiale: Victor Sjöstrom. TERJE VIGEN, tratto da un noto poema di Ibsen, rivelava completamente ed improvvisamente l'animo svedese attraverso una trama umanissima ed una interpretazione superba.

Da quest'epoca ha inizio la grande marcia del cinema svedese che per sei anni dominò quasi completamente il mercato europeo fino ad esaurirsi poi nuovamente nel nulla, privato dei suoi migliori elementi da una terribile concorrente: l'America. Nel breve periodo di splendore che la cinematografia svedese conobbe, due furono le figure che si contesero l'onore del primato: Victor Sjöstrom e Maurizio Stiller. Accanto a questi geniali animatori di ombre una vasta serie di artisti, di cui molti hanno conosciuto poi, in altri centri cinematografici, periodi di grande notorietà, lavorò per anni attivamente, con piena e intelligente coscienza del



Ecco qui un esempio palese del 'finto'. Borzage sembra molto soddisfatto di essere sul punto di darla a bere al pubblico, e non si perita di farsi fotografare nell'atto di perpetrare il falso. Quel grigio e povero fondote ci ammonisce a non fidarsi troppo della finta compunzione di certi uomini del cinema.

SVEDESE



Bullen Berglund e Eric Abrahamson in 'Lui, lei e il denaro'.

proprio compito. Tra questi ricordiamo Selma Lagerlöf, e Gosta Ekman, seguiti subito da Lars Hansen e Greta Garbo (allora Greta Gustafsson), ambedue partiti in seguito per Hollywood. Togliendo le trame dei loro films dalle leggende che abbondano tra il popolo svedese e servendosi degli incantevoli scenari naturali che quella bella nazione possiede, i due grandi registi della Svezia si cimentarono in una serie di produzioni di grande successo, come PROSCRITTI, TRA I GORGHI, LE TRESOR D'ARNE, e IL VECCHIO MANIERO di Stiller; GERUSALEMME, IL MONASTERO DI SENDOMIR e LA CARRETTA FANTASMA di Sjostrom.

Accanto a loro erano intanto sorti altri registi di discreto valore, che dettero buoni saggi dell'arte loro con film quali LE MARIAGE DE JOUJOU d'Ivan Hedquist, LA PICCOLA FATA DI SOLBAK-KEN di J. Brunies, LA QUARTA ALLEANZA DI DONNA MARGHERITA di Carl Th. Dreyer e LA STREGONERIA ATTRAVERSO I SECOLI di Benjamin Christensen. Queste, presso a poco, sono le principali opere create dalla cinematografia svedese fino al 1921. Quale, nel quinquennio '16-'21, l'apporto della Svezia alla cinematografia? Innanzi tutto la chiara espressione della sua anima nazionale. Gli autori svedesi dei film, e meglio ancora i registi, hanno per primi

compreso l'alta portata psicologica dell'artefice, adattandola alla loro mentalità e plasmandola secondo la loro anima. E con fine intuito hanno asservito la capacità fantastica del cinema all'espressione del sogno della loro razza ed alla poesia in cui questo trova la principale ragione di vita. Ne è risultato un vasto senso di lirismo sino allora sconosciuto. A ciò va aggiunto un acuto senso di intimità, una completa analisi della vita con tutti i suoi casi, talvolta anche banali in apparenza ed insulsi, ma pur sempre naturali e profondamente umani.

Questo originale sistema di lavorazione, più che nel gran pubblico, sempre alla ricerca del colpo di scena teatrale e della trama a forti tinte, destò vivo interesse nelle cerchie dei competenti e degli intellettuali, ai quali per primo rivelò nuove possibilità di espressione da parte del cinema, che dalla primitiva effettistica spettacolare fu elevato ad arte vera, ricca di sfumature e di rifiniture. Molti registi d'ogni paese, ancor oggi, ricordano la completezza del film svedese al quale più d'uno di loro s'ispirò, apprendendovi un'arte più personale ed intensa, che non fosse semplice e modesta visione fotografata di fatti, bensì acuta ricerca del particolare, piena di sfumature e di pennellate significanti.

Gli impreveduti sviluppi assunti in breve tempo dalla cinematografia svedese dovevano però preoccupare enormemente gli industriali americani, che vi scorgevano un notevole intralcio alle loro mire espansionistiche. Si pensò così, nel 1923, di privare la Svezia dei suoi due migliori esponenti artistici, Sjostrom e Stiller, che furono scritturati da produttori di Hollywood. A questa poco dopo fece seguito anche la Garbo che, legata con un favorevolissimo contratto alla Metro, ebbe quel destino d'ascesa e di primato che tutti sanno.

Allontanati dal loro ambiente, e dai loro migliori collaboratori, costretti a sottostare alle leggi e sistemi di lavorazione a cui non erano abituati, i due maestri del cinema svedese non dettero però i frutti che da loro si attendevano, e la loro parte si esaurì rapidamente in piccoli saggi di scarsa importanza che nocquero anziché giovare alla loro reputazione. Stiller anzi, che prima di partire aveva dato la sua opera all'ultimo capolavoro del cinema svedese, LA LEGGENDA DI GOSTA BERLING, non doveva durar molto ad Hollywood. Nel 1928, allo scadere del contratto che lo legava alla Metro, tornò in patria dove nello stesso anno morì, colpito da un atroce male.

Privata delle sue forze migliori, la Svezia non potè più dare in cinema quello specifico e vasto contributo che l'aveva distinta negli anni precedenti. Si continuò ancora a lavorare per qualche tempo, ma con esito via via più scadente. Gli ultimi films, CARRETTA di Brunies ed I MALEFICHI di Gustav Molander, non riuscirono ad impedire una caduta, che si tentò ritardare con accordi internazionali rimasti inefficaci.

Oggi la cinematografia svedese non ha più alcun vigore, ed intorno alla sua riuscita si lavora sarsaniato, senza riuscire a risolverne il grave collasso. I tempi sono cambiati, ed in tutto il mondo si fa della cinematografia cercando, se non altro, di riuscire a coprire il proprio fabbisogno nazionale. Non vi è quindi più posto per il cinema scandinavo, che probabilmente non ritroverà mai il suo antico splendore e si perderà in aridi esperimenti disparati. Non si può tuttavia fare a meno di ricordarsi con viva ammirazione quanto è stato più avanti in quella fredda terra nordica al lavoro dell'evoluzione cinematografica mondiale.

VINICIO ARALDI



Un momento di un documentario peschereccio.



Tuva Rolf in 'Vi som gar Köksvägen'.

La Hepburn com'è nella vita.



CONTRO OGNI PUBBLICITÀ PERSONALE

« L'attrice appartiene al pubblico, ma la donna a se stessa — afferma Katharine Hepburn. — La pubblicità a base di scandali, di indiscrezioni, di aneddoti, turbando il pudore della donna, confonde quell'intima sincerità dell'attrice, senza di cui è impossibile lavorare sul serio». In questa intervista la Hepburn indica il problema morale di non asservire a scopi pubblicitari la vita intima dell'attrice.

« GIUDICATEMI pure, nella mia qualità di attrice, severamente come credete: fulcro della mia ambizione è la critica costruttiva. Ma non condannate la mia vita privata e le mie caratteristiche personali, che sono parte di me stessa e non appartengono al pubblico. È costume d'una pubblicità che ci mortifica e ci offende il trasportare la nostra vita privata, resa più o meno fantastica, in dominio del pubblico, del grande pubblico, d'ogni paese e d'ogni continente. Uso che affligge quasi esclusivamente gli attori del cinema, e solo di rado si estende a quelli del teatro. Ci si identifica con alcune nostre interpretazioni; in questo o quell'altro dei personaggi che incarniamo si vogliono scoprire segni e denunce della nostra vita intima. Non si pensa che anche noi abbiamo angosce e dolori, gioie e speranze, che anche noi abbiamo un nostro 'io' che va rispettato. Non parlo dell' 'io' che appartiene al pubblico; su questo riconosco piena ed assoluta libertà di critica. Vado più in là: ritengo fermamente che se, sulla produzione cinematografica, fosse esercitata una critica severa, ma sana ed intelligente, tutti ne guadagnerebbero: produttori, attori, registi, scenaristi. Invece molte volte riesce impossibile a noi medesimi di scoprire la verità attraverso articoli che sanno di adulazione e di 'ufficio stampa', che rispondono ad esigenze estrinseche o di convenienza ».

Son queste le idee che dirigono la condotta di Katharine Hepburn nel mondo cinematografico. Ha, dinanzi agli occhi, una copia del fascicolo di 'Cinema' nel quale si è parlato di lei; s'è fatta tradurre lo scritto,

io ha letto, vi ha notato uno spirito acuto ed interessante, e nondimeno ha sentito la necessità della polemica.

« So — ella prosegue — che la Hepburn dello schermo appartiene al mondo, da cui sarà amata, odiata o magari ignorata, per la buona ragione che il pubblico ha l'irripugnabile diritto d'imporre l'ascesa o il crollo degli attori. Ma quando, ripeto, si vuole introdurre nella pubblicità l'elemento personale io rifiuto il mio assenso: allora m'irrigidisco nel diniego, ed è così che, per salvaguardare la mia vita privata dalla curiosità del pubblico e dei ricercatori di scandali, mi sono acquistata la fama di intrattabile ».

Mentre parla, gli occhi di Katie lanciano fiamme: ha molto da dire su questo soggetto e noi la preghiamo di continuare.

« Non tutti i registi di Hollywood riescono a modificare il mio punto di vista, quando si tratta di decidere dell'interpretazione di una scena o del ruolo che meglio si addice al mio carattere » prosegue sorridendo.

« Sento di affermare una cosa che potrà anche-dispiacere o stupire, ma sono nettamente convinta della utilità del mio asserto. La specializzazione degli attori come delle attrici è base indiscutibile di successo; aggiungo che il sentire la parte, il viverla intimamente conferiscono all'interprete un *pathos* più grande e gli permettono di realizzare in pieno quanto le sue facoltà personali consentono. Per questo, unicamente per questo, e non per superbia od eccessiva valutazione di me stessa, credo di essere la sola a poter giudicare quali siano i ruoli che più mi si addicono, e lotto per difendere la mia causa,

provocando una vera disperazione in quanti suppongono che io abbia bisogno di essere consigliata e, in certi casi, addirittura riformata! ».

La storia di questa donna è tutta irta di lotte che avrebbero esaurito un tiano. Ella ha combattuto e sormontato ogni sorta di ostacoli: è passata in proverbio come la ragazza che interrompe la recita; rifiuta le parti; insiste sulla determinata interpretazione di una scena, minacciando di abbandonare il ruolo; combatte come un'ossessa per ottenere una determinata parte; ma, ottenutala, se le par che possa danneggiare il suo avvenire, riprende con uguale accanimento la lotta per liberarsene.

Taluni hanno criticato il modo di agire di Katharine Hepburn, hanno detto che con simili metodi non sarebbe arrivata lontano: la risposta l'ha data il pubblico, che fa ressa agli sportelli dei cinema.

« Quando tutto è *okay* — continua la Hepburn — quando il fumo delle battaglie si è dissipato e la messa-in-scena è di mio gusto, posso affermare che forse non vi è altro attore in Hollywood che, più di me, si occupi e si preoccupi del successo del film. Io devo credere nel successo e nello stesso tempo fare quanto è in me per conseguirlo. La mia è un'intima sofferenza. Non riesco a considerare il ruolo che ho interpretato come un lavoro qualsiasi che si compia per una mera finalità economica. Cerco, anzi, di rendermi conto esatto della importanza che quel lavoro potrà avere nella mia esistenza di attrice, così come mi sforzo di tendere al massimo dei risultati perchè il soggetto abbia sul pubblico una

presa decisiva. Considero in qualche modo l'interprete come una partecipe alla vita ideale ed anche economica del film: come tale ella deve viverlo in tutta la sua essenza, deve cancellare dal suo spirito ogni meschino calcolo, deve coordinare la propria azione a quella collettiva per attingere i risultati più armonici e convincenti. Se un attore non sente tutto questo, se la sua risposta si riduce ad un calcolo fondato sulla rispondenza generica del pubblico, sul richiamo che il proprio nome può esercitare, sui redditi finanziari che lo stimola a far presto per girare una maggiore quantità di soggetti, quell'attore, secondo me, finirà col distruggere tutta la forza intima che regge e moralizza l'azione dell'interprete».

Ciò posto, non sembrerà strano che nella vita la Hepburn appaia timida e nervosa, e detesti cordialmente tutte le manifestazioni ed esibizioni mondane. Nei teatri di posa ella è l'idolo dei suoi operatori; preferisce prendere una tazza di caffè ed un sandwich con i compagni di lavoro, che non sottostare alla curiosità degli invitati. Quando un film è ultimato ed ella sente che avrà successo, ringrazia i suoi collaboratori con regalini e biglietti di ringraziamento; Lew Anderson, per esempio, costumista del film *MARIA DI SCOZIA*, s'è visto arrivare un giorno una bella matita in astuccio d'argento: la dedica, incisa con la propria calligrafia della Hepburn, esprimeva la gratitudine dell'attrice. Nel seguire poi le fortune dei suoi film, Katharine si esalta e si entusiasma come una bambina: ride, piange, è ansiosa di conoscere tutte le ripercussioni che il suo gioco interpretativo ha potuto suscitare.

Chiediamo a Katie notizie sulla sua infan-

zia. Non per fini scandalistici o reclamistici, ma per consentire una migliore conoscenza del suo carattere, e permettere così a tutti di comprenderla meglio nei suoi lavori.

Ella sorride nel ricordo: « La mia indipendenza è incominciata di buon'ora. Ero una bambina lentiginosa, tutta braccia e gambe sottili, una zazzera di capelli rossi che mi valse l'odiato nomignolo di 'carota'. Crebbi in Hartford, Connecticut, con cinque fratelli: due dei quali costituivano soprattutto la mia disperazione e suscitavano la mia invidia perchè capaci di far giuochi divertenti ed emozionanti, da cui io ero esclusa per il solo fatto di essere bambina. Una volta, avvilitissima da una di quelle esclusioni, corsi dal barbiere più vicino, mi feci tagliare i capelli; poi, indossato l'abito d'uno dei miei fratelli, pretesi ed ottenni di entrar nel giuoco su piede di uguaglianza ».

Questo aneddoto delinea il carattere di Katharine; la sua forte volontà, coadiuvata da una notevole dose di 'saper fare', riesce a vincere ogni ostacolo.

« Un adattamento teatrale della *Capanna dello zio Tom* fu il capolavoro della mia infanzia — ella prosegue. — I personaggi erano ridotti alla piccola Eva, a Topsy e ad una coppia di schiavi. Io interpretai la parte di Topsy ed affibbiai quella di Eva ad una bambina che m'era antipatica perchè mi aveva vinto in un altro giuoco. Fin da allora detestavo perdere, vedete! » ride con noi Katie, che par conosca se stessa almeno quanto presumono conoscerla gli estranei.

« Gli schiavi erano due bambini più piccoli di noi che bisognava trattare con riguardo. Ho il confuso ricordo che la recita fu sospe-

sa, dopo la prima sera, per discordie fra gli attori ».

« Posso dire che, fin da allora, manifestavo una certa personalità: invadente magari, sia detto sottovoce. Oltre che la protagonista della commedia, ero anche l'autrice e la direttrice. Se qualcuno trovava a ridire sul mio operato, uscivo dalla stanza e non vi ritornavo finchè non ero richiamata. Contrariamente a quanto è stato detto — rettifica Katie con un sospiro, alludendo alla falsa pubblicità che costituisce il suo incubo — la mia famiglia non si è opposta alla mia carriera teatrale; anzi, s'è stretta attorno a me, come una leale guardia d'onore, e mi ha aiutata a far le valigie quando mi disponevo a partire in cerca della prima scrittura. In quell'epoca ero così timida, che il dover parlare con estranei, riusciva per me una vera tortura; cionostante imparai a conoscere gli uffici di agenti e produttori e ad attendere per ore intere nelle sale di aspetto. Ero sempre affannata — ride Katie — e dopo aver corso per uno o due uffici, il mio viso si faceva umido e opaco di sudore, il rossetto mi si scioglieva sulle gote e se ne andava dalle labbra, la pettinatura si guastava, e dei vestiti meglio non parlare. Ma ero troppo nervosa e impacciata per chiedere dove fosse una toletta da signore, nella quale potessi un po' riassetarmi, e così mi succedeva di trascorrere ore intere, nei vari edifici, in cerca della toletta ».

Queste dichiarazioni non sembrano del tutto pertinenti a quella figura di ragazza indipendente che abbiamo conosciuto nelle pellicole della Hepburn; oppure i termini: timida e incerta, calzano al suo tipo quanto i termini: indipendente, fiera, dinamica. Dalla fusione di queste caratteristiche contrastanti esce appunto quella Katharine Hepburn che nel 1933, col film *MORNING GLORY* (*Gloria del Mattino*) ha vinto il premio della Accademia per la recitazione, e nel 1935 con *ALICE ADAM* (*Primo Amore*) quello, dell'Accademia ancora, per la seconda migliore interpretazione.

Guardando al passato, risulta chiaro che le parti da lei scelti convengono perfettamente al suo temperamento: il giovane 'tomboy' in *SYLVIA SCARLETT*, l'amabile Jo in *PICCOLE DONNE*, la selvaggia zingarella in *THE LITTLE MINISTER* (*Amore Tzigano*). Nel recente film *MARIA DI SCOZIA*, interpretato con Frederic March, ella ha forse trovato il ruolo più adatto e dinamico della sua carriera.

Quanto abbiamo detto si può spiegare col fatto che Katharine Hepburn si conosce come poche attrici. Il che le crea appunto il diritto di dettare la propria volontà quando si tratta di decidere del proprio lavoro.

Katharine Hepburn, nel suo desiderio di piacere al pubblico, continua a guadagnare con ogni mezzo l'affezione e la stima dei suoi ammiratori.

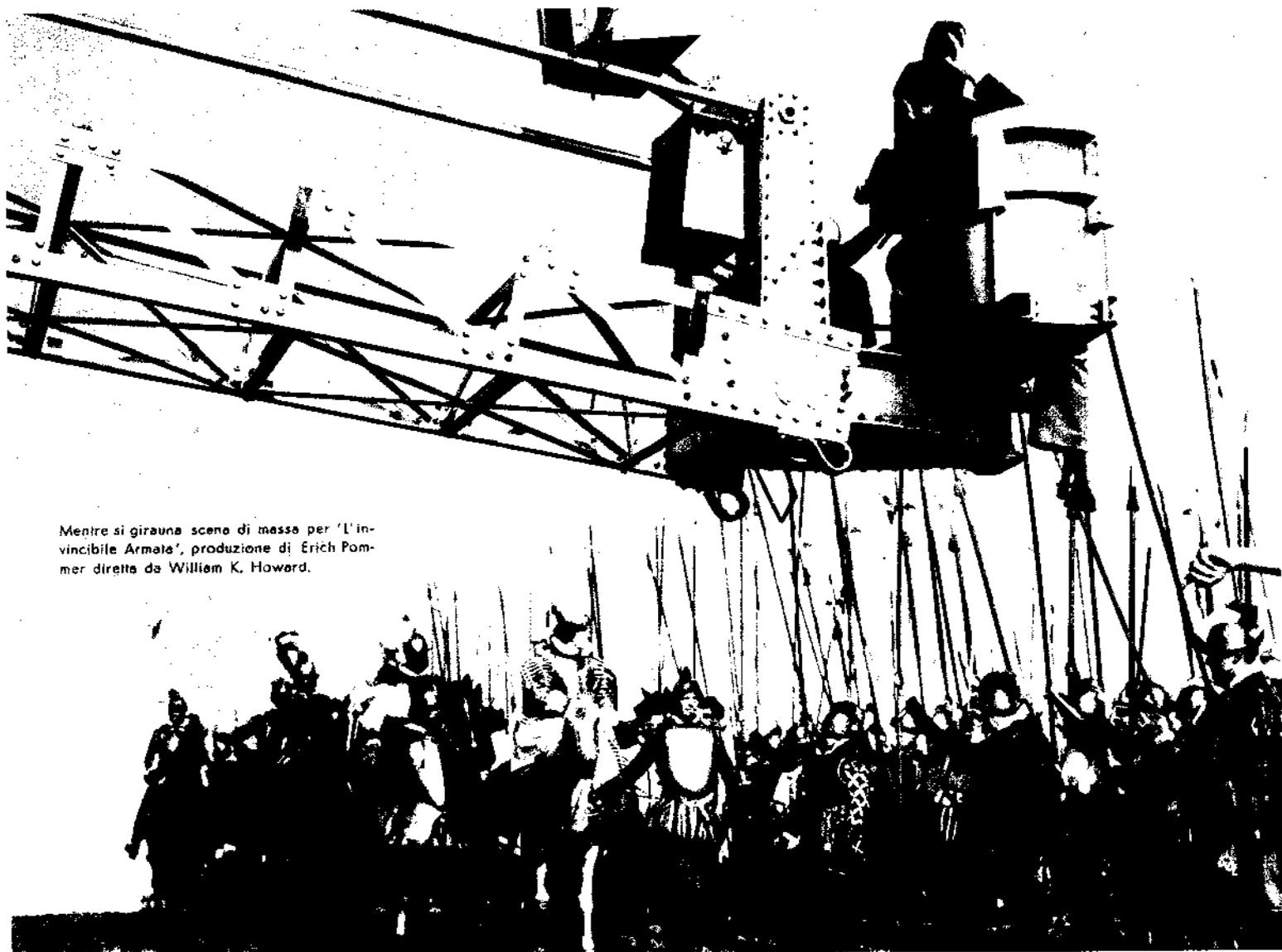
Al momento in cui lasciamo il teatro di posa, dove ella si prepara ad interpretare una scena, ci risuonano all'orecchio le sue ultime parole: « Per me, quel che importa, è il lavoro ».

PAULINE GALE



In 'Maria di Scozia'.

Foto R. K. O.



Mentre si gira una scena di massa per 'L'invincibile Armata', produzione di Erich Pommer diretta da William K. Howard.

PROPOSITI D'OLTRE MANICA

I metodi di lavoro che si usano in Inghilterra nel campo cinematografico sono più o meno i medesimi che in America. Sono fondati — non c'è nulla di male a riconoscerlo — sull'esperienza compiuta dai grandi stabilimenti di Hollywood. Infatti i nuovi teatri di posa di Alexander Korda a Denham, nei dintorni di Londra, dove ho finito testè di girare in collaborazione con la 'London Film' L'INVINCIBILE ARMATA, sono stati costruiti sotto il controllo di tecnici americani. E, in ogni settore di attività di questi studi, il lavoro è diretto da uomini che hanno assimilato i sistemi di un mondo che al Cinema ha dedicato nell'ultimo trentennio mezzi tecnici e finanziari formidabili. Naturalmente lo scopo è di giungere, attraverso l'applicazione pratica di questi sistemi, alla formazione di giovani ed agguerriti 'quadri' nazionali. I risultati ottenuti a Denham in un anno di lavoro sono, da questo punto di vista, soddisfacenti. Si può dire che ogni tecnico americano, che per i suoi impegni doveva tornare di là dal-

l'Atlantico, ha potuto essere sostituito da un tecnico inglese che ha pienamente risposto all'aspettativa.

È quel che dico per i tecnici vale anche per i collaboratori artistici: ossia per registi, scenaristi, operatori, ecc. La maggior parte dei soggetti che si stanno realizzando in questo momento in Inghilterra sono stati sceneggiati con la collaborazione di scenaristi che han fatto l'esperienza di Hollywood, e girati da registi stranieri formati in America: ma intanto, con questo metodo, abbiamo addèstrato sceneggiatori e registi inglesi; e sono persuaso che fin dalla stagione prossima vedremo film importanti elaborati e realizzati per intero da elementi inglesi.

Per quel che riguarda gli interpreti, invece, la situazione è diversa. In Inghilterra, così per ruoli di primo piano come per parti di fianco, si trovano senza difficoltà attori teatrali di vero talento, che sanno adattarsi rapidamente e molto bene ai bisogni del cinema. Così, per il mio film L'INVINCIBILE

ARMATA, invece di scritturare delle 'stelle' hollywoodiane di secondo o di terz'ordine (quelle di primissima grandezza non si possono avere che per caso), ho preferito valermi di attori inglesi d'alta fama. E il risultato spero mi dia ragione.

Si capisce che un Paese come l'Inghilterra tenda soprattutto a fare del cinema 'internazionale': cioè a dire atto ad essere diffuso ed apprezzato in tutto il mondo. (Basti pensare alla eccezionale vastità del mercato che si trova automaticamente dinanzi la lingua inglese). Ma la mia personale esperienza mi insegna che quella mira non si può raggiungere se non facendo dei film 'nazionali'. Intendo con ciò che è assai più facile, lavorando a Londra, fare un film di portata internazionale basandosi sulla vita inglese o sulla storia d'Inghilterra, che non ispirandosi ai valzer vietnesi o alla Rivoluzione francese. Personalmente, ho seguito sempre questo principio; e non credo che sia una combinazione se, tra i film da me realizzati anni

addietro a Berlino, quelli che hanno avuto un maggior successo internazionale sono stati quelli che s'ispiravano interamente all'atmosfera del Paese dove erano stati realizzati.

Ho idea che il cinema inglese non debba proporsi di prendere il posto del cinema americano. Hollywood, con le sue risorse illimitate che le permetteranno sempre di 'comprare' dei talenti d'eccezione nel mondo intero, continuerà a conservare la sua supremazia. Quello che possiamo fare ed ottenere noi, attraverso un'operosità ardente e seria, è che il cinema inglese faccia per l'Inghilterra quello che il cinema americano ha fatto per l'America: diffondere nel mondo la conoscenza della sua mentalità, dei suoi modi di vita, delle sue caratteristiche spirituali.

Ho lavorato, in questi mesi, con Charles

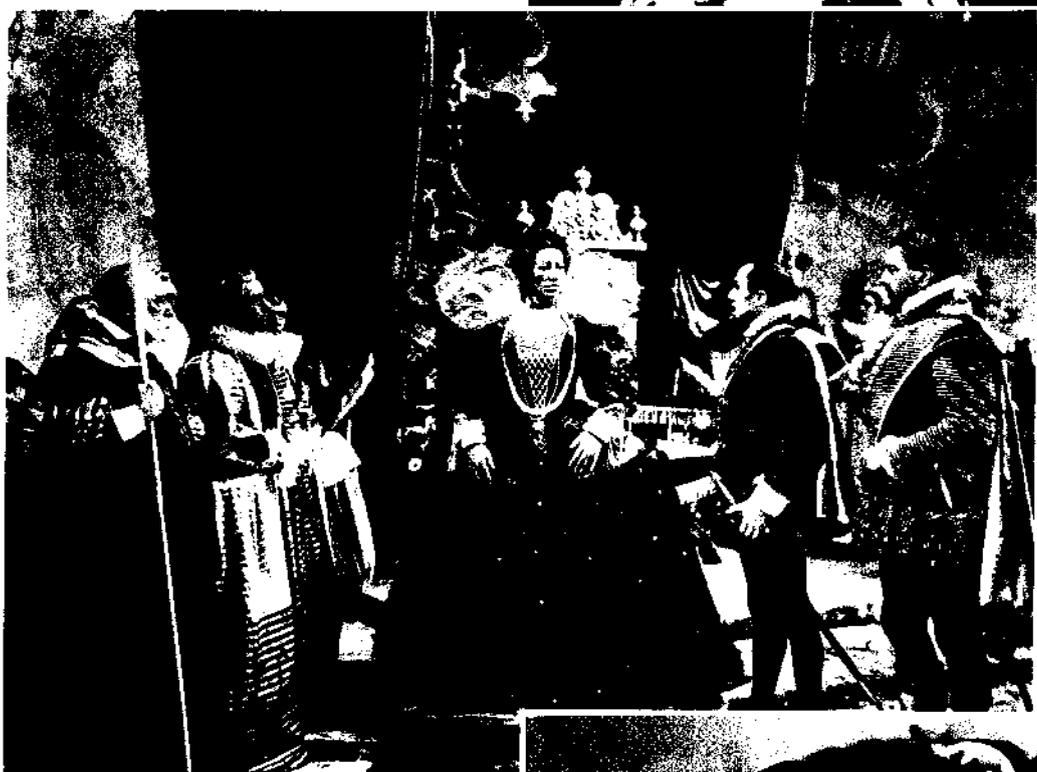


Alessandro Korda e la nuova 'star' Vivien Leigh nella parte di Cinzia.

rivelarsi. Dopo Emil Jannings e Conrad Veidt, dopo Lilian Harvey e Marlene Dietrich, io spero che, associato con Laughton, riuscirò a trovare fra gli attori inglesi dei talenti oggi ignorati, suscettibili di diventare domani celebri quanto i succitati, e il cui successo sarà, tanto per Laughton quanto per me, la ricompensa migliore delle nostre fatiche.

Conoscere a fondo il progresso tecnico degli americani ed imitarlo, perchè sarebbe assurdo e presuntuoso il prescindere da esso e porterebbe a spese inutili ed esperienze lunghissime: su questa base tecnica (alla quale, come è logico, gli elementi del Paese debbono contribuire per il progresso) costruire il cinema nazionale, così come è nazionale il cinema americano!

ERICH POMMER



Hera Robson nella parte di Elisabetta d'Inghilterra.

Laughton. Ma la nostra collaborazione si è svolta su basi assai diverse da quelle cui si potrebbe pensare a prima vista. Laughton sarà in ogni stagione, beninteso, la 'vedetta' di qualche film che realizzeremo assieme. Ma ciò che mi ha più sedotto nel nostro lavoro comune è stata l'idea di avere con me un artista inglese, ricco di una grande esperienza internazionale, e profondo conoscitore tanto della vita artistica come della vita quotidiana d'Inghilterra. Senza dubbio Laughton tiene ancora a dare agli schermi mondiali, come per il passato, quelle interpretazioni che lo han reso celebre. Ma in pari tempo desidera, come me, servire la causa del cinema di domani, con lo scoprire e il formare dei nuovi ingegni cinematografici.

Come infatti qualcuno forse ricorda, nei miei film io ho sempre fatto in modo da dare a qualche sconosciuto la possibilità di



Temora Derrin e Laurence Olivier.

(Foto della "London Film")

CINEMA E RICOSTRUZIONE DOCUMENTATA



Le rovine di S. Francisco in una fotografia del tempo, presa dalle colline di Nob Hill.

ABBIAMO sott'occhio una serie di giornali del tempo: soprattutto giornali italo-americani. E vorremmo, con uno di quei giochi di sovrapposizioni, dissolvenze, impasti e scancellature che il cinema usa a simboleggiare l'ansioso deflagare e diramarsi di una notizia, poter presentare anche noi un 'montaggio' di quei titoli, che ancora mettono un brivido sulle pagine ingiallite: « San Francisco è distrutta - Della città non resta che un ammasso di rovine - Gli orrori della fame ». Il vario temperamento dei redattori-capi si manifesta, termometricamente, a traverso la diversa intonazione di quei titoli: schematici o drammatici, esasperati od oggettivi.

Ma forse, a rivelare il ritmo della catastrofe, valgono ancor meglio gli angosciosi telegrammi che si succedevano dalla città. Era il mattino del 18 aprile 1906: verso le 6 (ora del Pacifico) corrispondenti alle 9 dell'ora di New York i fili del *Postal* recavano il seguente dispaccio: « Avemmo un terremoto alle ore 5,15 questa mattina; rovina-

rono parecchi edifici e danneggiò il nostro ufficio [*conserviamo la inesperta traduzione dei giornali italo-americani d'allora*]. Stanno portando via i morti dai fabbricati caduti. Il fuoco è sparso per tutta la città. Non c'è acqua e abbiamo perso la nostra forza. Me ne vado da questo ufficio. Abbiamo piccole scosse ogni tanto ed è questione di salvar la pelle. R. San Francisco, 5.50 a.m. ». Poco dopo: « Lavoriamo ancora e cercheremo di restare al nostro posto ». Come si sa, l'incendio era stato generato dallo scoppio delle condutture del gas. Ore 11.05, messaggio ritrasceso: « San Francisco dice che il fuoco è a pochi passi. Se ne vanno adesso ». Tuttavia, i telegrafisti non abbandonarono il posto malgrado il precedente allarme. Qualche ora dopo dall'Ufficio centrale del *Postal* in Market Street, giungeva una cronaca dettagliata: « La città è praticamente distrutta dal fuoco. Il fuoco è a mezzo block da noi. Il Call è interamente bruciato. L'Examiner è caduto in rovina. Il fuoco è in tutte le direzioni e fra le

residenze. Il danno del terremoto è terribile. Il City Hall è distrutto, non resta che l'ossatura. La Chiesa di Sant'Ignazio e il Collegio sono a terra. L'Emporium e l'Old Flood Building sono pure andati. Una quantità di edifici nuovi sono distrutti. Fanno saltare colla dinamite gli edifici che sono sulla strada del fuoco. Non c'è acqua: è spaventoso. Non siamo in comunicazione con nessuno: il telefono è interamente rovinato. Voglio uscire di qui, e saltare in aria e finirli. — S. Francisco: Capo-operatore. Postal Telegraph Office, 2.20 pom. ».

Ritmi di un genere che oggi non si saprebbe più chiamare se non: cinematografico. C'è quasi da ringraziare che i produttori di film non se ne siano accorti nel tempo in cui un terremoto del genere si sarebbe ricostruito con un semplice modellino. Che abbian lasciato posare l'idea, fino al momento in cui i mezzi fossero maturi. Tra le catastrofi, sinistre come veri e propri av-



Una scena del terremoto nel film 'S. Francisco' (M. G. M.).

vertimenti del Cielo, ci fu la tremenda voragine spalancatasi all'angolo della 18ª strada e di Valencia Street, nella quale precipitarono decine di tuggiaschi. Il cinema è arrivato a realizzare anche questa: e non certo col solito sistema del pavimento che scorre su sottoposti tamburi.

A parte la vicenda romanzata, in cui il terremoto è inserito, ci pare che S. FRANCISCO risponda ad un indirizzo prevalente nel cinema d'oggi, che già abbiamo segnalato in parecchi casi: dalla vita di Pasteur a quella di Roosevelt. Attaccarsi alla cronaca di ieri, anziché alla storia od alla leggenda, rinunciando così a tutte le patine, a tutti i colori spettacolari della leggenda e della storia, e riducendosi all'obbligo di una documentazione severissima e di una tecnica a cui non è lecito il press'a poco. Molti dei superstiti di quel terremoto sono ancor qui a controllare: e il cinema non esita ad affrontare questo esame di maturità. S'impegna a lavorare come un documentario: su documenti creati a furia di tecnica e di fedeltà ricostruttiva.

Lo spirito con cui la catastrofe viene ambientata nel film, è di natura religiosa. In fondo, il terremoto si abbatte, come una condanna biblica, su una città troppo lieta, ebbra di ricchezza e di piaceri, contaminata nel sottosuolo morale da tutte le storture e i peccati che allignano nei luoghi e nei tempi di vita troppo facile e molle — così come nel sottosuolo fisico era insidiata dalle tremende forze telluriche che dovevano raderla al suolo.

Effettivamente S. Francisco era una città



Clark Gable in 'S. Francisco' (M. G. M.).

lieta, una città musicale. Quel 'Tivoli' che il film riproduce, era uno dei più brillanti teatri d'opera del mondo. Ci sono pagine, scritte da Pietro Mascagni, subito dopo il disastro, che rievocano, con un accento autobiografico che le rende ancora più precise, l'atmosfera della vecchia S. Francisco: « Ho dimorato due mesi in quella immensa città. Dopo le tristi vicende accadute a New York e in altre città dell'Unione, trovai a S. Francisco il massimo conforto morale... Accasciato, disgustato, angariato, dopo asprissime prove, accettai l'invito fattomi da un amico di recarmi a S. Francisco: invito che mi veniva nel momento in cui avrei dovuto lasciare S. Francisco per tornarmene in patria... Il signor Leahy, impresario del Teatro Tivoli, mi propose, con

molta insistenza, di dirigere la *Cavalleria Rusticana* nel suo teatro, che fu poi ricostruito da un architetto italiano, il quale accolse alcuni miei suggerimenti. Anche di questo teatro non si hanno notizie: non si sa ancora se sia stato conservato. Vi diressi dieci rappresentazioni della *Cavalleria*, che facevo sempre precedere dall'introduzione (Inno al Sole) dell'*Iris*. Una rappresentazione fu data a vantaggio del fondo per il monumento a Verdi ». Questi documenti, quantunque attraenti o curiosi, non vengono qui spogliati per un puro e dilettantesco gusto di rievocazioni. Forniscono una traccia degli strumenti di lavoro coi quali si prepara oggi una grande pellicola. Dimostrano che l'Ufficio Ricerche, in un'industria bene organizzata, è uno dei più autentici protagonisti del film, nella sua fase preparatoria. Protagonista che si segnala con tanto maggior attenzione, quanto più si sentono tramontare i protagonisti di ieri: i divi, surrogati da quel più serio e responsabile confluire di forze che sta alla base di una 'produzione organizzata'.

CECIL H. DOYLE

Corriera d'America

CONOSCENZE DI QUI

Hollywood, febbraio (dal nostro corrispondente particolare).

VIVENDO qui ad Hollywood ci si fa l'abitudine, ma solo fino ad un certo punto. Si sente sussurrare un nome, le prime notizie hanno il sapore piccante e furtivo di un'indiscrezione; ma all'indomani quel nome si mette a circolare ufficialmente. Il 'si dice' della vigilia — magari riveduto e corretto — diventa una categorica informazione, senza più sfumature di mistero. E noi, poveri cronisti indaffarati alla caccia dell'inedito, ci accorgiamo di avere involontariamente assecondato le manovre d'un ufficio di pubblicità.

Ci si fa l'abitudine, ma solo fino ad un certo punto. L'avvento di una nuova stella è sempre un fenomeno singolare. Oggi intanto registriamo quello di miss Francine Larymore, provenutaci dalle scene di Broadway. Naturalmente l'abbiamo intervistata. Francine è un'eccezione fra le dive reclutate dal palcoscenico: le altre, giungendo qui, si fanno un dovere di mantenersi sulle generali, lasciano capire più o meno che la loro grande vocazione e la loro grande nostalgia è il palcoscenico, che il cinema non le persuade del tutto... Francine invece 'si sbottona', non nasconde i suoi ardori di neofita. « Certo il teatro — ci dice — non può essere paragonato al cinema. Non dico per il valore d'arte, o per l'efficacia drammatica; ma per l'evidenza, la prepotenza di spettacolo, per l'immediatezza emotiva. Esito a confessare, non senza parecchia vergogna, ch'io son vissuta fin quasi a ieri senza scoprire il cinema. »

Miss Larymore alza gli occhi verso la finestra larga e bassa, a



In 'A Star is born' Adolphe Menjou interpreta la parte di un produttore di film. Qui appunto egli sta dando ad una giovane recita appena giunta ad Hollywood (Janet Gaynor) i primi consigli sul modo di comportarsi a Cinelandia.



traverso cui palpita nel salotto la luce azzurra del mattino. Ci sforziamo di indovinare come ella apparirà sullo schermo, che 'colore' e che espressione prenderanno nel bianco e nero del film i suoi capelli ardentemente rossi.

« Per me i teatri di posa sono altrettanti paesi delle meraviglie, dove nessun miracolo è assurdo, impossibile o vietato. Un produttore può, con la massima disinvoltura, ordinare un nubifragio od una tempesta di neve, come si ordinerebbe una bistecca in trattoria, con la certezza di trovarsi puntualmente servito poche ore dopo, quando si dovrà girar quella scena. »

« Il mio film di esordio, JOHN MEADE'S WOMAN, m'ha tenuta per settimane in uno stato come di rapimento. Un giorno il capo di produzione B. P. Schulberg mi dice che il *climax* (come lo si chiama qui) del film doveva essere una di quelle tempeste e bufere del West, di cui tutti abbiamo letto su libri e giornali la paurosa, irresistibile violenza: intere fattorie divelte e trasportate fin sulle rive dell'Atlantico, a 2000 miglia di distanza; cubature favolose di polvere e rottami (fino a 300.000.000 di tonnellate) travolte in un giorno da quegli immensi vortici... »

« Cose simili, a teatro, si possono suggerire; ma non creare. Ed ecco, vengo condotta nello studio: e mi trovo in un tipico villaggio del Middle West: completo, dal magazzino generale al barbiere. E subito, all'uscita del villaggio, la fabbrica del ciclone, consistente in una batteria di motori da aeroplani. Per me, nuova di Hollywood, queste cose hanno la complicazione della macchina o la semplicità del miracolo: anzi, non so decidermi se siano semplici o complicate. »

Miss Larrymore si infervora. « Fu la prima vostra grande scena? » le domando. « Ci saranno i vecchi lupi del cinema, che di quelle cose non si stupiscono più » mi risponde con un sorriso che non nasconde, nè vuol nascondere, l'imbarazzo della novizia sorpresa in peccato di sbalordimento ingenuo. « Per me, dovessi seguirlo vent'anni a far del cinema, serberanno sempre un sapore di magia. Da una piattaforma, i 'ciclonisti' regolavano con l'acceleratore il crescendo del vento, spargevano sacchi di polvere, e lanciavano ogni tanto qualche rottame. Che, per la nostra sicurezza personale, era di sughero. »

« Quando il regista, Edward Arnold, mi chiamò fuori da quell'uragano, ebbi la sensazione che compisse un vero atto di salvataggio. Non potevo più respirare, ero acciecata. Quando mai il teatro ci ha permesso di raggiungere un simile grado di verità? » Non faccio obiezioni alle teorie realistiche di Francine, perchè mi sento già sua ammiratrice, e da un pezzo sono ammiratrice del cinema, oso dire, quanto lei. Ma, siccome i pettegoli non man-

Personalità del Cinema americano
a un pranzo in onore di Zukor.

cano neanche a Hollywood, posso confidarvi che forse quell'uragano era stato anche troppo realistico: s'è saputo infatti che polvere e vento avevano ridotto per qualche tempo alla raucedine la neofita troppo entusiasta; tanto che gli 'ordini del giorno' del film s'erano succeduti per quasi una settimana con la laconica e melanconica dicitura: 'niente'.

* * *

Ho veduto Fritz Lang al lavoro, mentre dirigeva una scena di *YOU ONLY LIVE ONCE*. Che Lang abbia quel che si dice una 'filosofia' è cosa risaputa: anche un 'giallo', tra le sue mani, si carica di intenzioni, di pensieri, di teorie e diviene il *TESTAMENTO DEL DR. MABUSE*. Ma nessuno avrebbe potuto supporgli una filosofia, perfino nel modo di dare il 'via' all'inizio di una scena.

La questione del 'via!' non è semplice come pare, ed ha tutta una storia. Ai tempi del muto bastava che il direttore imboccasse un megafono e intimesse 'camera!' (che vuol dir 'macchina' e corrisponde al 'si gira' dei vecchi teatri italiani). Nato il sonoro, con tutto un suo gergo tecnico, anche il 'via' si trasformò in un rito meccanico e complicato. Ci volle del tempo per strappare alla novità i veli del mistero: oggi molti direttori sono tornati al primitivo 'camera!', quando non introducano un loro personale sistema di campanelli, fischietti, ecc.

Ma, secondo Lang (ecco la 'filosofia'), tutti i preliminari di carattere meccanico minacciano di distruggere il clima del lavoro. Per 'rendere', gli attori debbono essersi accordati al *tempo* di quel mondo di finzione, in cui saran chiamati a tuffarsi due o tre volte al giorno: basta un nonnulla per distrarli.

... E non è vero — soggiunge il Lang — che gli attori, tra una scena e l'altra, debbano fraternizzare, parlare del più e del meno, ecc. Quel che occorre tener vivo è, ripeto, il clima. Non credo, per esempio, che degli eroi o dei *gangsters* possano, un minuto prima, chiacchierare amabilmente delle loro partite a golf, e un minuto dopo recitare una scena di guerra o di odio. Io preferisco, in pratica, farli restar seduti, discosti l'uno dall'altro, a ruminar da soli. Quella ch'io cerco è sempre la verosimiglianza intima: la più essenziale, secondo me, delle premesse donde scaturisce la verità del film.

* * *

Fritz Lang avrà senza dubbio ragione; ma s'intende che, per creare, anche al cinema, non ci sono regole fisse. William A. Wellman, ch'è uno dei nostri migliori direttori, pensa proprio l'opposto: che qualche quarto d'ora di 'distensione' sia indispensabile per mandare avanti un lavoro continuativo ed intenso di parecchie giornate. E siccome è personalmente quel che si dice un 'uomo di risorse', trova lui incalcolabilmente pretesti di scherzi, di conversazioni amene: e insomma ogni sorta di diversivi. Recentemente, durante la lavorazione del film a colori *A STAR IS BORN* (*È nata una stella*), ogni volta che le macchine si fermavano, prorompeva un concerto di risate, giovanile e allegro, come in una scuola al momento del *finis*. Ed era Wellman, al tempo stesso, il bidello che dà il *finis* ed il più mattacchione dei compagni. Il più bravo a tenergli testa e ad alimentare quel fuoco di fila era sempre Menjou.

Questa necessità della ricreazione è strettamente legata alla tecnica di Wellman, il quale pensa che il più sicuro coefficiente di rendimento e di riuscita sia la rapidità del lavoro. Con lui si cammina a marce forzate, a tempo di record. — Insisto su questa necessità — egli mi spiega — perchè credo che qualunque attore, atleta, oratore raggiunga il rendimento massimo, quando sia tenuto sotto pressione con continuità e per un tempo relativamente breve. Io voglio che nel teatro dove lavoro regni uno stato di incessante entusiasmo, tenuto desto dal senso che si procede, e si procede alacremente —. Il che non significa affatto che si 'tiri via': anzi, Wellmann è proprio uno dei registi più intransigenti, e non permette che una scena vada alla stampa, se non è sicuro di aver ottenuto il massimo di perfezione. È curioso sentirlo, per esempio, gridare ai suoi attori: — Meraviglioso! Ottimo! Ripetiamo ancora una volta, e saremo a posto —. Con lui si ha veramente l'impressione che il regista sia un conduttore di uomini, pronto a sfruttare anche le illusioni, quando queste servano a vincer la battaglia.

IDA SIMMONS

Personalità del Cinema americano
a un pranzo in onore di Zukor.



Come si eseguisce il truccaggio: ecco le fasi attraverso le quali l'attore George Stone muta i propri connotati per la parte di "Sancho" nel film "Avorio nero".



Trasformazione delle sopracciglia.



Ingrossamento del naso.



Creazione delle rughe.



Tono fondamentale e spaccatura del labbro.



Applicazione dei baffi.



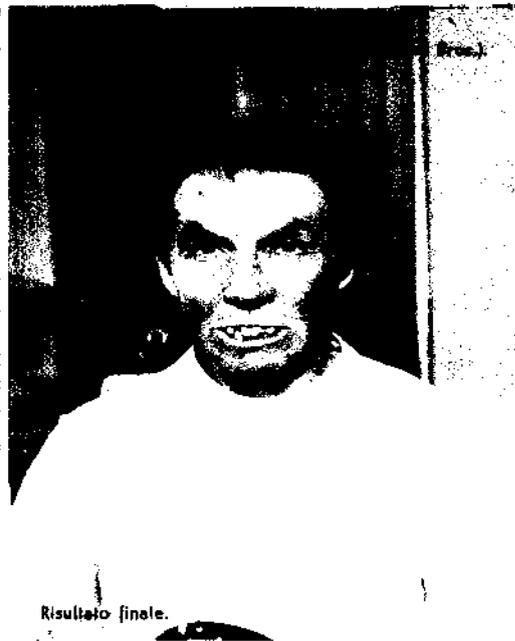
Definizione delle basette.



Il codino.

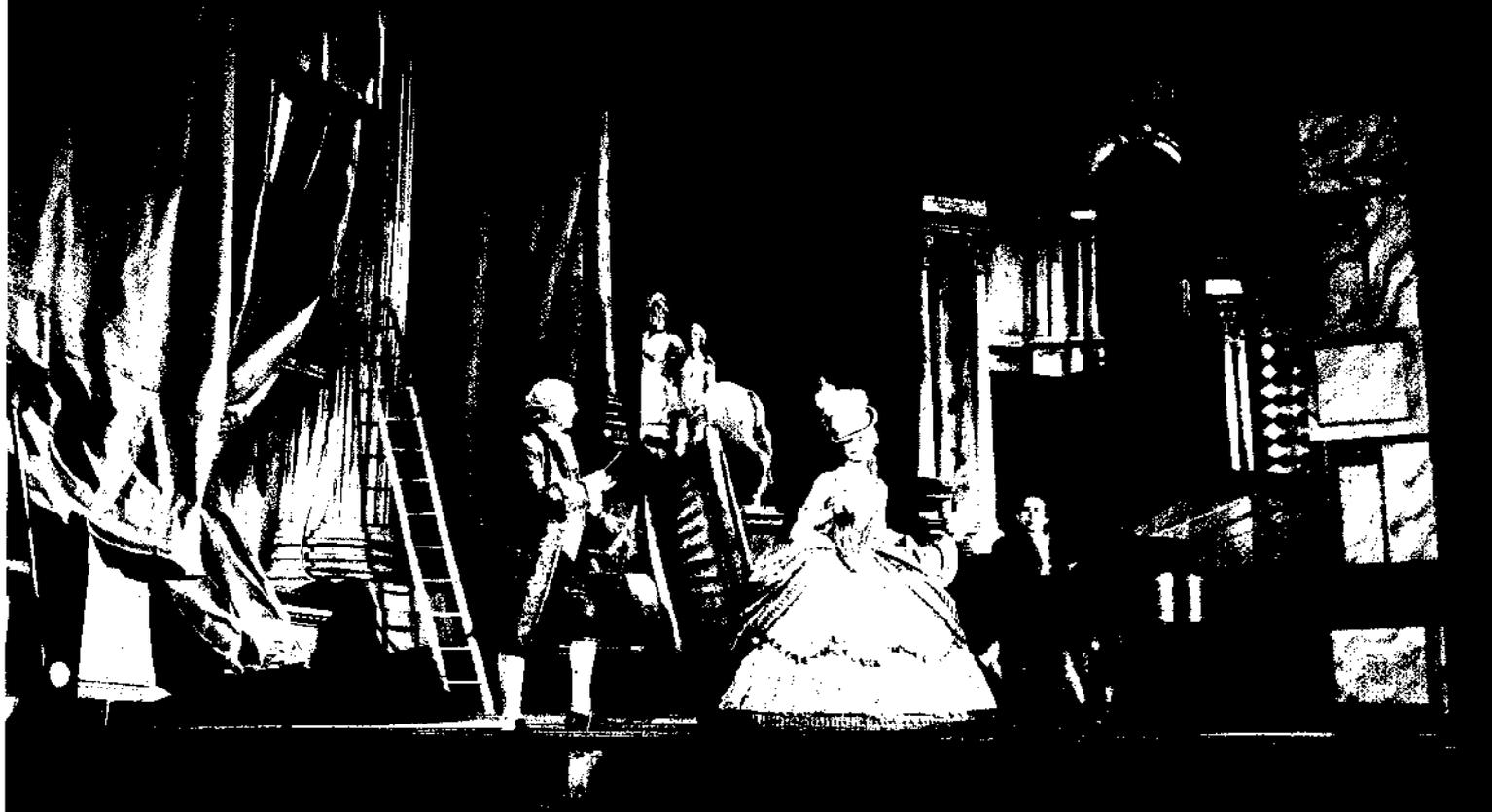


Denti e ultimi ritocchi.



Risultato finale.

CINEMA E MELODRAMMA



Una scena del periodo settecentesco antecedente all'inaugurazione della Scala.

Ci sono ormai due modi di concepire la lavorazione cinematografica: uno che chiameremo "a domicilio fisso", e l'altro nobilmente errabondo e zingaresco. Alla nascita del sonoro, il cinema parve divenuto per qualche tempo prigioniero del "teatro di posa": prigioniero immobile e senza evasione: ci volevano quelle tali pareti blindate, quel rito di lampadine rosse e intimitazioni di silenzio: una specie di adorazione perpetua del microfono, celebrata a porte chiuse in un místico Santuario. Oggi invece, esterni a parte, il teatro si può portare dove si vuole, salvo specialissime controindicazioni del sonoro: pochi autocarri, e l'officina delle ombre parlanti gira il mondo, novissimo e aggiornatissimo pronipote del Carro di Tespi. Ogni palazzo può diventare teatro di posa. Le cento città d'Italia possono mutarsi, da un'ora all'altra, in altrettante cinelandie.

La sorte, in questi ultimi mesi, è toccata a Milano; che dai tempi del muto e dei vecchi teatri della Bovisa era rimasta un po' in disparte. L'ambrosiano, dinamico o pacifico, che si trovava a passare (se non c'era andato apposta) per via Filodrammatici, qualche giorno fa, veniva richiamato da un rumore ritmico e insistente, che s'alzava come un caratteristico a solo sulla sinfonia della città. Concertato perfetto: basti dire che si girava alla Scala. L'origine di quei rumori, lasciamola per un momento sul

conto del romanzesco che regolarmente circonda la lavorazione di un film.

S'è tanto parlato di cinema sonoro e melodramma: la trasposizione sullo schermo — beninteso: riveduta e corretta — del vecchio melodramma pareva ad alcuni la via per trovare la formula originale di un cinema italiano. Ora, e per una volta almeno, la soluzione è stata trovata: una soluzione che ambienta nel cinema il melodramma e il mondo del melodramma, senza cadere nelle inevitabili insistenze e lentezze che deriverebbero da una pura e semplice traduzione in film dell'opera musicale. Come protagonista di un simile tentativo, s'imponesse il Teatro alla Scala: che è il 'luogo' tipico — e abitato da un inconfondibile *genius loci* — della storia del melodramma: dai fasti dorati e melodiosi del '700, alle passioni romantiche del tempo celebrato da Stendhal (chi non ricorda, nella *Chartreuse de Parme* i palchetti del conte Mosca e della Sanseverina?), quando il 'bel canto' pareva un complice d'amore; fino alla grande rivoluzione verdiana ed agli ultimi messaggi musicali che i 'maestri nuovi': Puccini, Mascagni, Giordano, han diffuso nel mondo. Il film della Scala, della musica, del canto e della danza italiana! Tutto un 'mondo': e Raffaele Calzini, che di quel mondo è un innamorato ed un fervido evocatore, ha trovato il soggetto: REGINA DELLA SCALA. Che è il titolo d'un'opera, composta da un giovane musicista, il quale si batte vittoriosamente per farla rappresentare nel mas-

simo teatro lirico. Soggetto a cannocchiale: perchè il libretto di quell'opera è tratto da una leggenda, appunto, sul teatro alla Scala. Regina della Scala, veronese, andò sposa a Barnabò Visconti, in Milano, e fondò la chiesa di Santa Maria della Scala. Alla metà del '700, perito in un incendio il Teatro Ducale, la nuova sala del Piermarini sorse sull'area della Chiesa demolita e l'immagine di Regina della Scala, trasportata nella Chiesa di S. Federico, fu riguardata come un'effigie votiva, protettrice del nuovo Teatro. Ma, nella linea principale della trama, rifiorisce con logica spontaneità tutta la storia del glorioso teatro, nelle sue tappe più memorabili: dalla serata inaugurale (1778) in cui fu rappresentata l'*Europa riconosciuta* di Salieri, alle memorabili danze del *Don Sebastiano* di Donizetti, all'affermazione definitiva di Verdi col *Nabucco*, al grande ritorno del Vegliardo con l'*Otello*, su fino alla *Fanciulla del West* ed alla prima del *Nerone* di Mascagni.

Bisognava, dunque, girare sul posto. Ma a Milano non c'è la corrente continua, che viceversa è indispensabile ad alimentare le lampade ad arco. Quindi la necessità di trasportare due generatori, ch'erano poi le sorgenti di quel rumore che arrestava il passante in via Filodrammatici. Autocarri con centinaia di tonnellate di materiale vennero da Tirrenia a completare l'attrezzatura. Quanto ai tecnici, ne eran giunti da ogni parte: da Roma e da Livorno, da Torino e da Berlino, da Vienna e da Budapest.



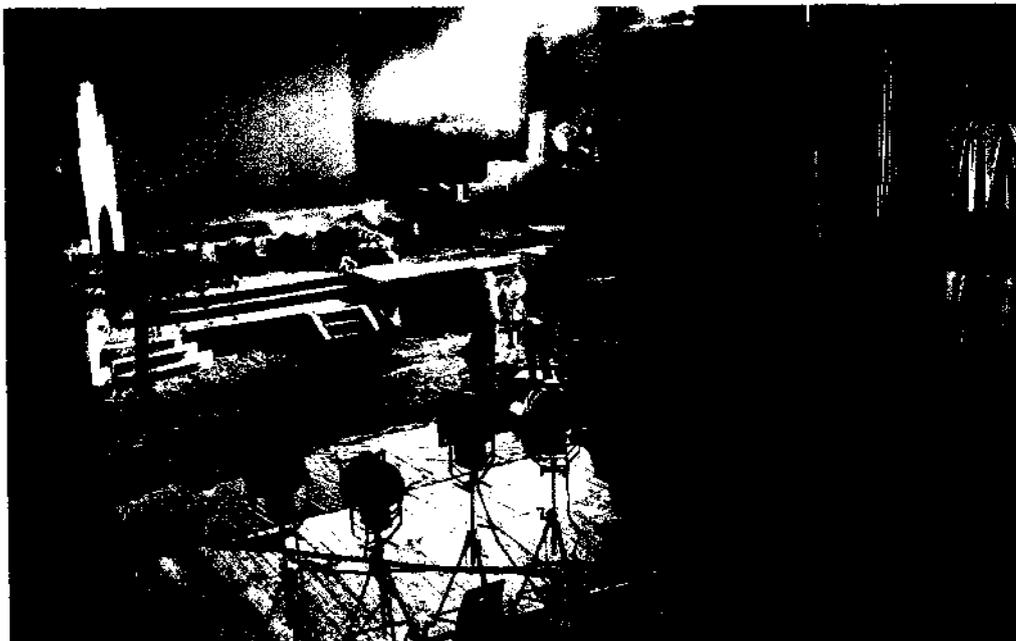
Una scena della scuola di ballo della Scala.

Compagnie più assortita e cosmopolita che il pubblico di una grande *première*. I dialetti d'ogni città, le lingue d'ogni paese risonavano e s'incrociavano per il ridotto ed i corridoi, per il palcoscenico e per la sala. Mai la 'compagnia' degli attori fu reclutata su una gamma più vasta: c'erano, naturalmente, cantanti insigni, come la Carosio e il Masini; c'era la prima ballerina assoluta del Teatro, Nives Poli; e poi gli 'attori veri', gli specializzati dello schermo, il Ferrari e il Cimara, l'Addobbati e la Fried, il Salvini e l'Esler, la Stagno Bellincioni e

l'Andriani... Quante truccature e acconciature, quanti costumi da provvedere! Un esercito di costumisti, sarte, modiste, gioiellieri, armaioli, parrucchieri. E con Titina Rota, Aldo Calvo e Forzano, fu Caramba a disegnare i costumi di REGINA DELLA SCALA, che fu l'ultima sua fatica.

Ma i grandi protagonisti del film erano l'Orchestra, il Corpo di Ballo e la massa corale della Scala. Dunque lo sforzo massimo si concentrò sulle esecuzioni musicali. Qui si manifestò una delle stranezze più paradossali del cinematografo. Com'è noto, la sala

della Scala ha la più perfetta acustica del mondo. Le insinuazioni iniziali in proposito, che costituiscono d'altra parte uno degli episodi più gustosi del film, nella sua fase settecentesca, sono state in centocinquanta anni smontate dalla cronaca trionfale di mille e mille esecuzioni perfette. Tuttavia questa famosa acustica risultò assolutamente imperfetta e insufficiente per la registrazione sonora. Fu dunque necessario trasportare l'Orchestra e il Coro al Conservatorio la cui sala, abilmente foderata di materassi d'alga marina, fu resa acustica come si richiedeva dai delicatissimi microfoni. Prima di girare le varie scene, occorse pertanto incidere le colonne sonore di musica, di canto e d'orchestra; e quindi, alla Scala — con riprese mute i cui tempi venivano regolati a mezzo di un altoparlante che riproduceva la musica ed il canto registrati al Conservatorio — si passò a realizzare le scene d'opera e di danza. Questo procedimento, che si chiama 'Play back' (o 'doppiaggio ottico') è di una perfezione sorprendente: impossibile, in proiezione, accorgersi che quelle scene d'opera sono state eseguite in due fasi. La cronaca musicale, che alla Scala naturalmente è d'obbligo, vuol che si ricordi qui che, oltre i frammenti di partiture originali, le molte musiche popolari e classiche che commentano il film sono state selezionate e raccolte dal Maestro Antonio Veretti, direttore musicale di REGINA DELLA SCALA e compositore del suo spartito. E che al podio si sono avvicendati i maestri Franco Ghione e Marzollo, mentre il *Nerone* — per la scena in cui è stata ricostruita

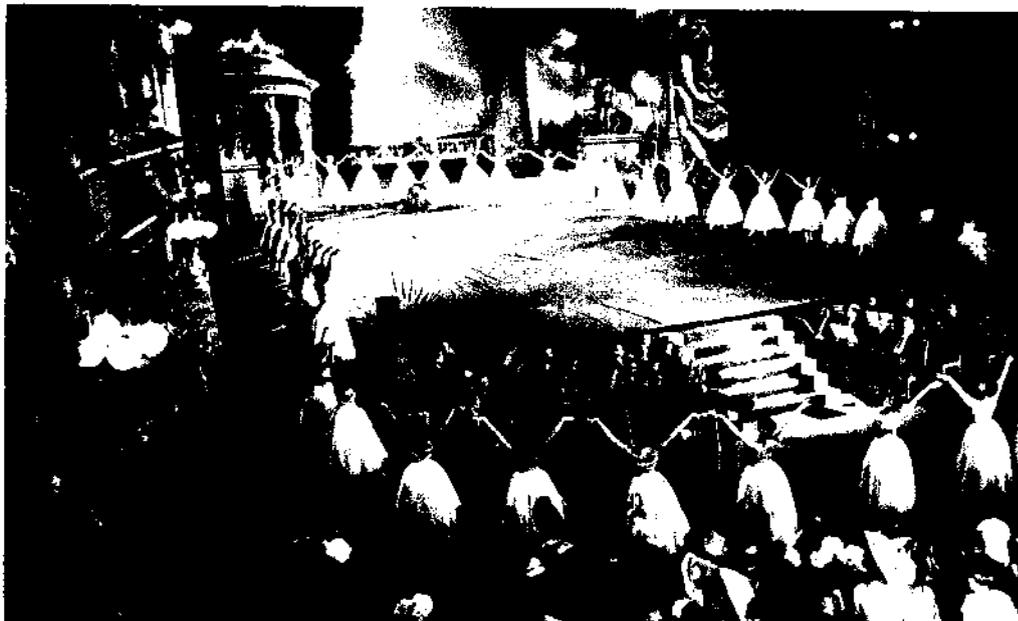


Mentre si gira il finale del primo atto dell'«Otello».

la grande 'prima' dell'opera nel 1934 — è stato personalmente diretto da Pietro Mascagni.

Si trattava di rievocare la Scala in tre epoche: nel '700, per l'episodio della costruzione stessa del Teatro; nell'800, per la fase romantica e verdiana, e infine nel '900 di Puccini e di Mascagni. E fu questa la fatica particolare dei due registi Guido Salvini e Camillo Mastrocinque, che ai loro ordini trovarono la proverbiale energia ed abilità degli scenografi scaligeri, ai quali sei giorni furono sufficienti per le tre trasformazioni. Vecchie stampe e bozzetti del Bibbiena e del Sanquirico dettero le idee: Grandi, Benoit e Buongiovanni architettarono, su quegli spunti illustri, le loro più suggestive fantasie. La ribalta fu avanzata di ben otto metri; scomparve il golfo mistico; le balaustre dei palchi cambiarono forma tre volte; l'illuminazione fu prima fatta con le candele, poi col petrolio e col gas, quindi con la luce elettrica; il primo sipario del 1778 venne ricostruito su alcuni brani ritrovati nei solai; i vecchi leggi dell'orchestra tornarono alla luce; due scalette congiunsero il palcoscenico alla platea; impalcature, torri e scivoli composero nella sala del Piermarini tutte le attrezzature necessarie alla ripresa. E le scene dell'inaugurazione della Scala, del veglione quarantottesco e della 'prima' del *Nerone* si effettuarono con la massima regolarità.

La sera del *Nerone*, l'autentico pubblico della Scala prese possesso del teatro non permettendo ai generici, fossero pure i più scelti, di sostituirlo. La sala scintillava del-

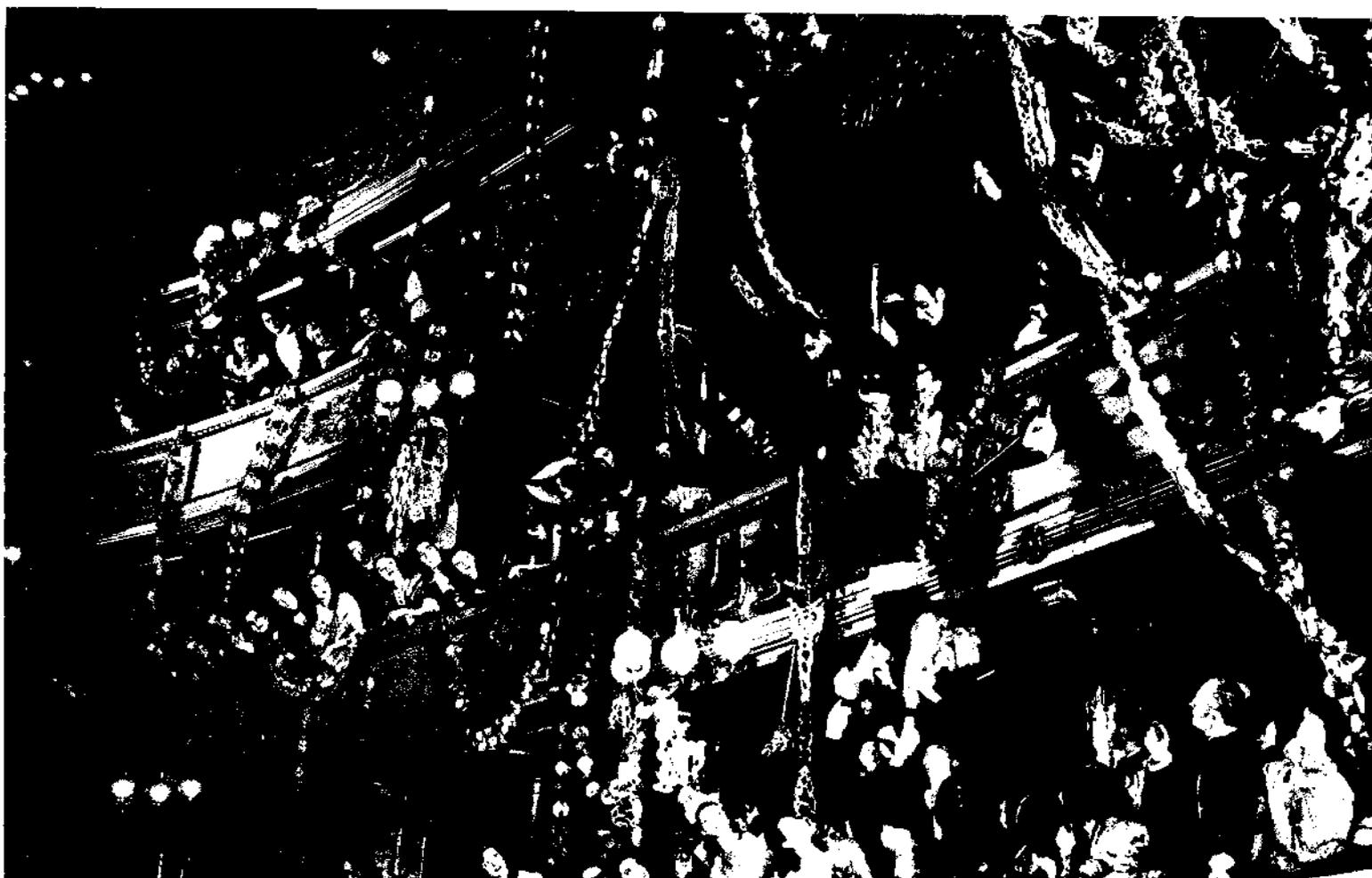


Mentre si gira il ballo dell'Ottocento.

la più bella aristocrazia milanese che si divertì un mondo a farsi accecare dai riflettori, lieta di tramandare alla storia i fasti delle grandi prime scaligere. Ma le sere e le notti precedenti molto pubblico, annidato nei palchi e tra le quinte, assistette alle riprese del veglione e delle altre grandi scene, dal magnifico balletto donizettiano all'*Europa riconosciuta*. Era diventata una abitudine andare alla Scala a veder girare: il pubblico più diverso riusciva a rompere le consegne ed a penetrare nel teatro divenuto più che mai misterioso ed attraente.

C'è stata gente che è rimasta a guardare per diciotto ore consecutive, sopportando con croica rassegnazione le lunghe interruzioni preparatorie. Fra gli assidui c'erano numerosissimi giornalisti; i pittori Steffenini e Vellani Marchi avevano addirittura trasferito i loro studi in due palchetti. Il film della Scala avrà dunque certamente un seguito nelle mostre di pittura.

Scambio di cortesie, e rapporti nuovi tra arti sorelle: auspice quello storico e tradizionale crogiuolo delle più nobili arti, che è il Teatro alla Scala. G. V. SAMPIERI



Il veglione del '48.

IL CINEMA, nel suo indirizzo prevalente, piace anche perché una delle sue regole è quella di 'appagar l'occhio'. Immediatamente realistico nel racconto, negli episodi, nei caratteri deve presentarsi, nell'esecuzione, rifinitissimo, calcolato e senza sbavature. Un prodotto nitido, piacevole ai sensi anche quando sia aspro nel fondo e nel contenuto. Guardate un particolare qualunque: la pettinatura delle dive, questa corona e fastigio delle loro esemplari bellezze. È indubitato intanto che per merito del cinema l'acconciatura femminile ha riconquistato quella varietà e suggestione e prestigio, ha ritrovato quell'aspirazione ad arte indipendente che aveva alla fine del settecento. Nella donna moderna esiste un contrasto, quanto mai affascinante, fra la scioltezza dinamica e disinvolta delle movenze e la regale, statuaria, indistruttibile (vorremmo dire: permanente) compostezza delle chiome; tra la sveltezza del corpo, agile e ginnastico, e la modellata preziosità della capigliatura. È forse per questo che, in un amabile museo di bellezze viventi, gli americani hanno rievocato, per il Giubileo di Adolfo



LA CAPIGLIATURA

Zukor, venticinque anni di pettinature cinematografiche, o senz'altro di pettinature. 'Industria delle cento industrie' e arte dei cento artigiani, il cinema è anche la vetrina di quelle industrie e di quegli artigiani.

Il suo sviluppo è funzione dei loro sviluppi: il suo progresso, della loro perfezione. E in un paese come il nostro, dove il cinema è in feconda, dove di crescita, val sempre la pena di esaminare, e discutere, tutti gli esempi e gli elementi che sono fondamentali per il successo esteriore d'un film. Essi contengono, se non altro, un appello di più attenta ed alacre collaborazione alle industrie ed artigiani che concorrono nel lavoro cinematografico. E, per esempio, all'arte dell'acconciatura, vecchia e gloriosa tradizione italiana, che oggi può trovare nel film nuovo campo di prove e nuovi interessi.

Le sette immagini americane qui riprodotte hanno certo una impeccabilità da gabinetto fotografico. Non sono fotografie di scena, ma composizioni studiate, da 'giorno di festa'. Però rispecchiano lo spirito con cui le attrici d'oltre Occi-

no sono fatte lavorare nel film: un ingenuo ideale di bellezza forbita, demagogicamente posto al servizio di milioni d'occhi. Anche in una scena intima e familiare, gli americani fanno apparire l'attrice curata in ogni



I boccoli del tempo in cui il cinema era adolescente. La 'diva' si chiamava Mary Pickford e i film s'intitolavano 'Il piccolo Lord Fauntleroy' (prima edizione) o 'Tess del Paese delle tempeste'. Oggi quell'acconciatura è rievocata sul capo di Marsha Hunt.

Una nuova stella, Dorothy Lamour, commemora l'ormai defunto regno della vamp, quando Nita Naldi lanciava pettinature rigorose ed artefatte.



1. 1919... 'L'uomo del miracolo'; Betty Compson che, negli ultimi anni della guerra aveva brillantemente disputato il primo posto nella gerarchia delle stelle, si presentava in un'acconciatura che rimarrà legata al suo ricordo... Oggi Mary Carlisle, facendo da

manichino alla Compson, per quasi che ne rievochi vagamente le sembianze... — 2. Ecco come Olympe Bradna riproduce quel sapiente calcolatissimo disordine con cui Clara Bow si presentava in 'It' (1927).

dettaglio, dalle unghie allo smalto del viso, dalle calze alla pettinatura, studiosamente acconciata come in un salotto o in una festa. Uscita da una drammatica notte di veglia, scampata da un inseguimento, vittima di un ratto, la vedremo in novantanove casi su cento con la sua ondulazione e i suoi riccioli in ordine perfetto. Un'estetica che

non ha mancato di suscitare tra noi dei sorrisi. Ma bisognerà pur convenire che molto si deve a quello scrupolo e culto del rifinito, se la donna moderna ha imparato a curar la propria persona, e non meno nella vita quotidiana e casalinga che in quella di parata e d'eccezione. È raro, anche nella pic-

cola borghesia, incontrare una donna, giovane o matura, bella o brutta, che non abbia fatti suoi i più correnti segreti per apparire presentabile, anche nelle ore in cui non s'aspetta di esser guardata. Ne è venuta una nuova morale, diremo così, della toeletta, che avrebbe altamente stupito i nostri nonni: non si usano, cioè, creme,



1. L'onore di rappresentare i nostri giorni spetta, in questo museo di bellezze viventi, a Priscilla Lawson. — 2. Quando la personalità della 'diva' prevale sullo schema: Joan Crawford. — 3. La signora di trent'anni fa, riprodotta con fedeltà di immagine e di

sentimento dal film 'Cavalleria' (l'attrice Silvana Jachino). Notare come l'illuminazione scomponga la capigliatura.



Il tentativo di dare 'verità' ad un interno borghese, si rivela anche nella capigliatura un po' scomposta di Dria Paola ('L'albero di Adamo').



L'arte dell'acconciatura, gloriosa tradizione italiana, deve interessarsi alla collaborazione che il cinema richiede. Ecco intanto una bella riuscita: Isa Miranda nel 'Fu Mattia Pascal'.

rossetti, carmini, ciprie; non si frequenta il parrucchiere o la massaggiatrice o la manicure, soltanto per dare maggiore risalto alla bellezza, ma anche e massimamente per un'intima esigenza di ordine, di lindura, di raffinatezza, che è segno di civiltà superiore, di più maturo rispetto verso se stessi. Perché la vita davvero civile è fatta soprattutto di controllo e di dignità.

Sia detto tra parentesi: l'eterno femminino ne ha tratto un vantaggio pratico, tutt'altro che trascurabile (per sé, non meno che per l'eterno ed agognato antagonista: l'uomo). Un quarto di secolo fa, la vera e propria giovinezza della donna: freschezza e sodezza dei tessuti, sveltezza della linea, scioltezza dei muscoli, luce degli occhi, morbidezza dei capelli, era davvero pregevole come la classica rosa e non durava più che lo spazio di un mattino. Oggi quei limiti d'età sono generosamente protratti: merito non tanto dell'artificio, quanto della cura.

Queste considerazioni non ci impediscono di osservare che accanto a tali benemerenze, il cinema americano (e l'esempio della pettinatura è quanto mai calzante) porta sempre la tara di un troppo rigido feticismo del

'bello'. Quelle acconciature son come certi salotti od atrii o vestiboli o perfino cucine dei loro film, a cui fasto d'arredi o troppo esemplare comodità di suppellettili tolgono ogni carattere 'vissuto'. La preoccupazione di presentare le attrici nell'aspetto esteriormente più favorevole fa trascurare quelle note di realismo e di verosimiglianza che paiono invece l'umano appannaggio di un'arte oggi più vicina al nostro gusto e al nostro sentimento: la fedeltà agli intimi accenti della vita, quello che un poeta moderno ha chiamato 'l'onore di soffrire'. A volte la pettinatura americana appare come un casco metallico, come una opera di bulino, come qualcosa di sovrapposto e di assente, priva di quel fascino animato, trepido, che si chiede a tutti i connotati femminili: e massime ai capelli, a quelle chiome che gli artisti han sempre celebrato e dipinto e cantato nelle loro donne.

Le fotografie italiane che abbiamo accostato a quelle americane paion suggerire, in quest'ordine di idee, ulteriori ed utili rilievi. Fotografie di scena e di lavorazione, queste: e non già pretesti ad esibire l'opera sapiente del parrucchiere. In alcune, anzi,

l'illuminazione par che si metta di proposito a distruggere quell'opera: a demolire la pettinatura del camerino di truccaggio con la spettinatura della vita. Ma appunto perciò si osserva, nel confronto con gli archetipi hollywoodiani, una tendenza comune al cinema europeo, ben altrimenti fedele all'autenticità del dettaglio, inteso come sintomo psicologico e drammatico.

Anche nella pettinatura si mira ad una sorta di realismo più spregiudicato, ad una verità più umana, ad una semplicità più sciolta e libera da speciose apparenze. E semmai, come gli americani accentuano troppo la lindura esteriore, gli europei eccedono in un verismo che a volte rasenta il pericolo della sciatteria. Il vantaggio di un'arte che fiorisce su un'organizzazione industriale può esser quello che le due esperienze, americana ed europea, arrivino ad influenzarsi a vicenda.

A. R. CADES

Le foto americane ci sono state fornite dalla Paramount.

SETTE ANNI DI CINEMA

Terza



puntata

Lucio d'Ambra

SE È VERO — e timidamente credo che vero sia — che LA SIGNORINA CICLONE apparve di primo colpo il film più "originale" di quel tempo, la cosa fu tuttavia semplicissima. A me che avevo scritto fin allora solamente romanzi e commedie chiedevano, per la prima volta, un film. Diceva il mio maestro Bourget che artista e artigiano son vocaboli che hanno la medesima radice e che però un artista non è tale veramente se all' intuito artistico, che è poesia, non s'accompagna in lui quell'esperienza dell'artigiano che è coscienza e conoscenza del mestiere. Parola questa — mestiere, — che è tenuta a vile dai più giovani forse perché non intendono che per essere un artista vasaiò bisogna essere prima in possesso di ogni segreto tecnico per cuocere e formare la creta o che per incidere un'artistica medaglia il gran Pisanello era, prima che artista, il più infallibile artefice di Lombardia. Io velli dunque, prima di comporre un film, conoscere le ragioni tecniche ed essenziali della cinematografia e vedere in che cosa essa differisse — non essendo né teatro né romanzo ed avendo un suo proprio nome nuovo, — da quanto fino a quel giorno s'era fatto, nel mondo, come spettacolo o racconto. Mi parve allora che cinematografia potesse voler dire, più e meglio del teatro, fantasia degli occhi e, con maggior varietà che il racconto scritto, estro immaginario del movimento. Così m'apparve, — piccola trovata, — l'isocronia nell'azione, di vari personaggi e nacque nei sette peccati mortali, ognuno raffigurato in un uomo, l'allegro settimano degli adoratori della ricca americana Fluffy Ruffles, la "signorina Ciclone", la quale nell'atto d'imbarcarsi per l'Europa si tirava dietro, vestiti tutti eguali, e come sette marionette legate ai suoi fili, i sette giovanotti americani aspiranti alla sua mano e alla sua dote tra cui ella non sapeva — indecisa tra l'avarizia di uno e la superbia dell'altro, l'iracondia di *Mister Flick* e l'infingardaggine di *Mister Flock*, — a quale peccato mortale, dovendo subirne uno, dare la sua preferenza. E il giro d'Europa, a Parigi, in un grande giornale, metteva Fluffy di fronte alla seduzione d'un celebre scrittore il quale aveva in breve partita vinta sopra i suoi sette emuli americani che, vedendo Fluffy preferire l'europeo, si sentivano rispondere dalla "Signorina Ciclone" ciò che in fondo altro non era che un *mot de la fin* tanto per concludere e passare ad altro: — « Indecisa a scegliere, miei cari, tra i sette peccati mortali che voi siete, ho preferito quest'europeo che almeno li ha tutti e sette raccolti nella medesima persona ».

Come nacque "Il Re, le torri, gli alfiere".

Gaia commedia che stava tra la fantasia e l'oporetta, e più in quella che in questa. Ma occorre all'elegante vicenda una più solida struttura d'avventuroso interesse e collaboratore egregio. Augusto Genina gliela diede imbastendo nell'andirivieni testoso

dei sette americani e della ciclonica damigella non so più quale storiella — gialla prima dei "gialli" — di denari rubati in un cassaforte di giornale dal direttore del giornale stesso, sonnambulo senza saperlo. Ma se l'Italia diede al nuovo film i sette bei giovanotti del séguito di Fluffy Ruffles e in un bel gentiluomo napoletano avvezzo ai salotti, il barone Cacace, un elegantissimo interprete per l'europeo di tutt'i peccati e di tutt'i fascini, per la "Signorina Ciclone" fu necessario andare fuori, le dive nazionali del tempo essendo tutte impegnate in atteggiamenti divini e statuari — *incessu patuit Dea*, — che mal convenivano all'irretrenabile dinamismo di Fluffy Ruffles circolante attraverso Parigi col séguito dei suoi sette adoratori in sette tassi in fila indiana. E il marchese di Bugnano, avendo avuto mano felice, ritornò da Parigi con una giovane attrice di teatro, Suzanne Arnelle, nuova allo schermo, ma che subito trovò nel teatro muto in cambio della sua vertiginosa e vivacissima dizione, un'indivoltata risorsa di gesti, d'atteggiamenti e d'azioni per cui non parve a nessuno che più "ciclonicamente" di così si potesse interpretare la SIGNORINA CICLONE.

Ma mentre la parola d'ordine degli altri industriali era quella di tener d'occhio, per fare film italiani, quello che si cominciava a fare nei migliori film americani già pullulanti attorno ai primi successi di Mary Pickford attrice e di Davide Griffith regista, nonostante che un francese geniale, Abel Gance, dimostrasse con LA DECIMA SINFONIA che l'Europa aveva il diritto di fare per conto suo e a modo suo, — il marchese di Bugnano, che una ne faceva e una ne pensava, non si preoccupava d'altro che di trovare spunti nuovi e di tentare vie inesplorate per l'arte muta. Così, capitandogli in quei giorni — torto, principio d'estate, — di leggere un mio romanzo fresco allora di stampa, IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI, non perdettero un momento e mi mandò a pregare di far colazione con lui, quella stessa mat-

terna, al ristorante Umberto: — Ho letto stamattina — mi disse — il vostro romanzo. Voi paragonate le avventure galanti del giovane re di Fantasia a una partita che si gioca, tra alfiere e torri, attorno al re, sopra ad una scacchiera. Mi pare quindi che il vostro romanzo contenga uno spunto originalissimo per un film. Fu, nella mia fantasia, un po' d'olio sul fuoco. Pruna di levarci da tavola il romanzo era già diventato film, inventando io la possibilità coreografica di far muovere i personaggi sopra una scacchiera come se fossero scacchi. In travviti festosamente tutt'un gioco amabile di bianchi e neri — i bianchi e neri circa vent'anni dopo, della VEDOVA ALLEGRA di Lubitsch, — sopra i quadrati neri e bianchi degli scacchi, i piedi dei personaggi nascosti in piccole basi da alfiere e torri di legno, i movimenti degli attori ottenuti nell'immobilità delle persone come se un'invisibile mano muovesse i "personaggi scacchi" su la scacchiera.

La contessa Dentice di Frasso mia attrice.

Vedo e sento ancora Alfredo Capaci Minutolo di Bugnano, al momento del caffè, con le mani in aria, gridando che con un tal film avremmo "rivoluzionato" il mondo cinematografico e che IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI, programmato nell'universo, avrebbe incassato milioni. Ciclonico quanto la SIGNORINA CICLONE, il Bugnano non mise tempo in mezzo. Uscendo dall'Umberto telegrafò per impegnare a Milano il teatro di posa della Bovisa per tutt'il prossimo mese d'agosto. E mezz'ora dopo, con due corse di carrozzella, aveva già impegnato un regista nella persona di Ivo Illuminati e un operatore in quella di Carlo Montuori. Poi, volgendosi a me, napoleonicamente ordinò: — Da una settimana di tempo per la sceneggiatura di IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI. Fattami già la mano al tecnicismo d'una sceneggiatura inquadrando in azioni e commenti, con Augusto Genina, la complessa trama episodica della SIGNORINA CICLONE, sei giorni mi bastarono, in luogo di sette, a sceneggiare per filo e per segno il mio romanzo. E, non appena il Bugnano ebbe letto, fu la corsa per trovare gli interpreti. In un giorno solo trovammo con Bugnano i sei interpreti principali: uno in una casa patrizia, l'altro in una



Due scene da "Il re, le torri e gli alfiere" di Lucio d'Ambra (1917).

casa cinematografica, il terzo in un teatro lirico, il quarto in un teatro di prosa, il penultimo alla Camera dei deputati e l'ultimo nel magazzino d'un antiquario.

Per la duchessa di Frondosa, dama di Corte di gran stile, Bugnano ci aveva pensato su:

— « Qui ci vorrebbe assolutamente una signora sul serio, un'autentica dama ». Ci pensa e ci ripensa con me, per un'ora, al Circolo della Caccia, sfogliando e risfogliando l'Almanacco di Gotha. Ma poi ha un lampo: — « Mia cugina... Non ci avevo pensato!... ». Un tassì e si corre. Arriviamo in via Maria Adelaide, agli studi Corrodi. E siamo di fronte al conte Carlo Dentice di Frasso, magnifica figura di gentiluomo ottocentesco che sembrava uscita dalle pagine del *Piacere* di d'Annunzio: — « Metto in scena un film di d'Ambra e tua moglie deve interpretarlo... — Sei matto? Mia moglie attrice? — Non c'è nulla di male. Ogni ragione in contrario fa parte d'un mondo di stolti e vietì pregiudizii... ». Tuttavia il conte Dentice di Frasso non si fa rapidamente persuadere dal cugino. Deputato al Parlamento, uomo della vecchia destra rudiniana, sicuro d'esser fra breve al Senato o al Governo, *master* della Caccia alla volpe, membro in vista dei grandi *clubs*, imparantato con la più alta aristocrazia, assiduo frequentatore dei circoli di Corte, il marito della contessa Giorgina Dentice di Frasso non può ammettere che sua moglie... Ma la moglie entra e Bugnano la investe: — « Giorgina, dite voi... ». E subito la moglie è vivamente tentata lì dove il marito è vivacemente ricalcitante. La contessa è americana: spirito audace, libero, senza pregiudizii. E Bugnano ha l'idea buona per salvar capra e cavoli: cioè il suo progetto cinematografico e la dignità e il prestigio mondani di un'elettissima dama: « Per le vostre fatiche d'attrice, mia cara Giorgina, io vi dò venticinquemila lire e voi queste venticinquemila lire, senza toccarne un centesimo, le versate pari pari a beneficio della Croce Rossa Italiana. Così la vostra incursione nel mondo cinematografico una volta tanto non sarà affatto ragione di scandalo, ma anzi documento di un'illuminata e fiorita beneficenza... ». Detto fatto e, mal persuaso il marito, entusiasmata la moglie, noi si corre al Costanzi: — « Il basso Wulmann. Mi occorre subito il basso Wulmann... ». Lo chiamano. È a una prova di pianoforte con Giacomo Puccini per una ripresa estiva della *Bohème*. Viene avanti un accidente alto due metri e grosso quanto la cupola di San Pietro. « E libero lei in agosto? — Signorsì. I teatri sono chiusi. — Ho da fare un grande film e mi occorre un gigante. Lei è davvero gigantesco. Quanto pesa? — Un quintale e mezzo ». Carta e penna: contratto in regola. E s'esce dal teatro Costanzi già con due galline nel pollaio. Saliamo in una nuova vettura e sento il marchese di Bugnano ordinare deciso al vetturino: — « Corri a Montecitorio più presto che puoi. La seduta, forse, non è ancora finita... ».

Luigi Serventi, il deputato e il nano.

In vettura mi spiega: — « Ho pensato a una straordinaria persona per il personag-



Luigi Serventi nel "Romanzo di un giovane povero".

gio del duca di Frondosa, grande figura aristocratica, ex-ministro, ambasciatore del regno di Fantasia, marito della duchessa Isabella. È l'onorevole Ravenna. Non è più deputato. Ma finché la Camera è aperta sta sempre alla Camera lo stesso: non nell'aula ma nei corridoi. Ora lo pesco. » E s'entra alla Camera, poco dopo, tra gli inchini degli uscieri, con tutta l'autorità che accompagna Bugnano questore della medesima. E nel corridoio dei Passi perduti, ecco, elegante, glabro, bianco di capelli, monocolo all'occhio destro con larga fettuccia nera, sempre inguantato e profumato, l'onorevole Ravenna: — « Tu sei deputato. — Lo ero. — Ora che cosa fai? — Nulla. — E allora vieni con me. Ti faccio recitare. — A teatro? — Al Cinema. — Non è serio. Sono padre di famiglia. — Va là! Non dire sciocchezze: non s'ha cosa al mondo seria ed importante come la cinematografia. » E le galline nel pollaio sono tre.

Per la quarta — un bel galletto che fa clucchiare nei film più eleganti e mondani di quell'epoca, basta una telefonata:

— « Lei è Luigi Serventi? — Sì. Con chi parlo? — Io sono il marchese di Bugnano. È libero in agosto? — Volevo andare su le Alpi a prendere fresco. Già si soffoca, a Roma. — E invece verrà ad arrostirsi a Milano con noi. Ci occorre un bel ragazzo, elegante, signorile come lei, che è nato di buona famiglia, di quelle famiglie che a Roma, dieci anni ancora dopo Porta Pia, chiamavano il *generone*. Ci sta? — Di chi è il film? » Bugnano spiega tutto. Serventi ed io siamo amici. Recitare con la contessa Dentice di Frasso lusinga molto il garbato gentiluomo diventato attore. La parte di Rolando di Fantasia, re affascinante e affascinato, affascina Serventi. E nel pollaio son quattro!

C'è tempo ancora, prima di pranzo, per il quinto volatile. Nel film ci dovranno essere due cerimonieri: quello alto due metri, che sarà Paolo Wulmann e quello alto meno d'un metro che sarà... « So dove pescare il nano. — esclama Bugnano risalendo in vettura. — È delizioso: da appendersi, come un portafortuna d'oro, alla catena dell'orologio... ». E si corre al Babuino da un vecchio antiquario: — « Scusi. C'era qui una volta un gobbetto... — Non c'è più. Ora è in giro con un carretto di stoviglie da liquidazione a buon mercato, per Roma alta. — Press'a poco da che parte? — Stazione di solito tra via Porta Salaria, via Flavia e San Niccolò da Tolentino... ». Ci si corre. Sotto un lampione il gobbetto è lì, vociferando: — « Guardino, signori, per cinque lire dodici piatti di porcellana che non potrebbero vederne di più belli neppure alla mensa d'un gran re. Favoriscano, signori e signori. Si faccia avanti lei, bella sposa. Infrangibili! Si possono anche buttarle a terra senza romperli. Una lira chi vuol provare! Una semplicissima lira e i cocci son suoi... ». Bugnano s'avvicina con me: — « A questi bellissimo signori offro questa finissima cristalleria che è superiore, cento volte superiore, al cristallo di Baccarat... ». Bugnano gli fa cenno di piantarla e di farsi in disparte: — « Le piace il cinema? — Ne vado matto. — Vorrebbe recitare? — Non ho il fisico per fare Armando nella SIGNORA DALLE CAMELIE. — Non si tratta di Armando. È un film del signore qui presente. Ci occorre un uomo piccino. — Io son piccino. Guardi. Papà mi ha fatto in stretta economia. — Quanto guadagna vendendo piatti? — Un giorno per l'altro dieci liracce ci scappano. — Ne vuol cinquanta? — Al mese? — Al giorno. E la tengo un mese a Milano, con noi... ». Il gobbo è fino e capisce che serve: — « Facciamo duemila, signor principe mio, e chiudo subito bottega... ». E, avuto un anticipo, il nano-gobbo corre al carretto e spegne la lampada che lo illumina. Si fa largo tra la folla avviandosi: — « Via, via signori e signore, caporali e soldati... Mi ritiro dal commercio. Vado a Milano col signor duca, a recitare. Sentiranno presto parlare di me. Sono un artista! »

LUCIO D'AMBRA

(Continua)



NORMA SHEARER

Nata a Montreal, Canada, il 10 agosto 1904. Di famiglia umile, ebbe fin da bambina una sola passione, un solo interesse: recitare. A quindici anni era presa la sua risoluzione di diventare attrice di cinema. Ogni altra ragazza avrebbe trovato vie tortuose, intricate, lunghe e tormentanti come anni di ergastolo. Norma Shearer no seelsa, con un moto apparentemente pazzo, con in realtà meditato fino al minimo particolare, la strada diretta. Se si vuole, la strada che Anita Loos poteva consigliare nei suoi romanzi zuccherati alle ragazze del Nuovo Continente — americane o canadesi, messicane o della Terra del Fuoco, la dattilografa che sposa il direttore, la corista che innamorò di sé l'impresario, la comparsa che lega la propria vita a quella del produttore in capo, Norma andò a Hollywood. Il primo regista cui essa si presentò, le disse che era brutta. Le rise in faccia. Norma fece un anno di chiusura. Ne uscì trasformata. Fu scritturata per ruoli di quarto o quinto piano. Ebbe una piccola parte in *FORGOTTEN* di De Mille. Ma i metodi "segreti" da lei serbati per il gran momento che le avrebbe aperto "le vie della gloria" finalmente poterono venir applicati. Alla base di essi v'era una tenacia fredda e anche crudele, una volontà caparbia e cieca. Quella tenacia e quella caparbia che le avevano permesso di divenire una donna attraente, che le avevano fatto imparare un passo — la gamba destra avanzante verso sinistra, la sinistra verso destra — che

GALLERIA

XVI.

NORMA SHEARER

tutte le donne dalle gambe non diritte domani imiteranno con successo, che le avevano suggerito un modo di sorridere che i cronisti lussuosi chiameranno "evanescente e delicatissimo": il capo lievemente inclinato, lo sguardo lievemente perso nel vuoto. I metodi segreti le servirono per conquistare Irving Thalberg, "pezzo grosso" della sua Casa e uomo equilibrato e anche "tizo". La manovra le riuscì pienamente. Thalberg la sposò e la impose come "stella". Ma Norma Shearer non voleva soltanto esser una "stella". Dapprima accettò tutte le parti, e ci apparve come una donna piuttosto frivola; i suoi occhi strabici si prendevano gioco di attori poco significativi come Conrad Nagel o Neil Hamilton. Più tardi imparò il mestiere, e volle essere un'attrice importante. Portò a lungo le vesti corte e ineleganti che andarono di moda dal 1926 al 1929. Poi — Thalberg approvando e forse consigliando di sua testa — volle provare gli abiti a sbalzi e ribobbi dell'800, e vi si trovò a

monovigilia. Il suo gesto si raffinò e purificò, la sua bocca divenne sempre più dolce e una "L. Attore" è il suo primo film notevole in questa linea. LA FAMIGLIA BARRETTI sarà il suo "chiodo". FINE DI GIULIETTA E ROMEO: nuova prova di lei sua volontà infrenabile. A trentacinque anni pensa a essere una Giulietta delicata e persuasiva e persino adolescente. La sua recitazione semplice e sensibile supera la prova. Poco dopo il 1936 e amoroso Thalberg muore. La vedova s'è ritirata per completar l'educazione dei due figli. O: mai matura, giunta al culmine della sua carriera, essa vuol essere degna del nobile ricordo lasciandole dal marito. Domani tornerà, non c'è dubbio; come potrebbe resistere? Ma il suo gesto d'oggi, questo è nella sua linea, non è né raso né teatrale. Semplice e sensibile, s'era detto. Film principali: I PREVARICATORI (*The Strangers*, più noto pel titolo francese); FOREMILITARE (Robertson-Cole, 1920), L'UOMO CHE PRENDE GLI SCHIAFFI (MGM 1925), LA TORRE DELLE MEZZOGIORNE (MGM 1927), L'ATTORE (MGM 1928), LA FINE DELLA SIGNORA CHEYNEY (MGM 1929), LA DIVORZIATA (MGM 1930), VOLUBILITÀ (*Strangers May Kiss*, MGM 1930), IO AMO (*Free Soul*, MGM 1931), CAVENE (*Sailor Through*, MGM 1932), STRANO INTERLUDDO (MGM 1933), QUANDO UNO DONNA AMA (*Riptide*, MGM 1934), LA FAMIGLIA BARRETTI (*The Barretts of Wimpole Street*, MGM 1934), ROMEO E GIULIETTA (MGM 1936).

PUCK

SCIENZA E TECNICA



GLI OCCHI DEL CERVELLO

OGNI NOSTRA conoscenza comincia coll'adoperare i sensi e soprattutto gli occhi. Ma non tutto quel che esiste è anche visibile; e soltanto una minima parte delle cose svela i suoi segreti intrinseci al semplice sguardo. Certi fenomeni naturali si verificano entro limiti così grandi o così piccoli, che anche se riusciamo a penetrarvi coll'aiuto dei nostri strumenti tecnici, noi non sappiamo farcene un'idea precisa nella nostra immaginazione. C'è poi il fatto che noi vogliamo non soltanto vedere ma anche capire, e che, purtroppo, le cose non portano la formula della loro struttura sulla propria fronte. Soltanto la scienza, dopo lunghi studi, ci spiega il significato delle immagini.

Ne segue che non basta guardare la natura per comprenderla. Ma si sono sviluppati ottimi metodi di sfruttare la nostra facoltà visiva per facilitarci il compito di afferrare con la nostra immaginazione ciò che non possiamo percepire direttamente, e per comprendere ciò che vediamo. Rimpicciolendo i fenomeni troppo vasti, semplificando e schematizzando i processi troppo complicati, riducendo l'ignoto a fatti analoghi all'esperienza pratica, riusciamo a creare un nuovo mondo, altrettanto concreto ma, nello stesso tempo, concentrato e di struttura più evi-

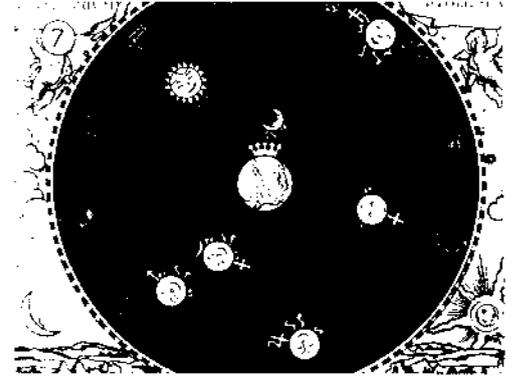
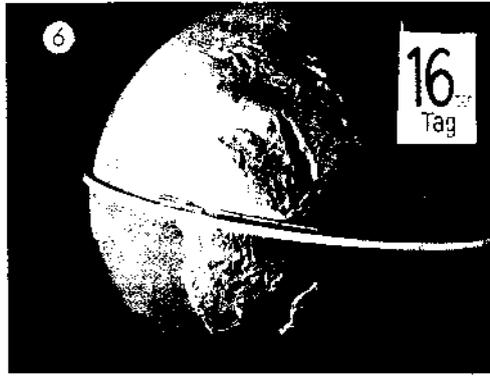
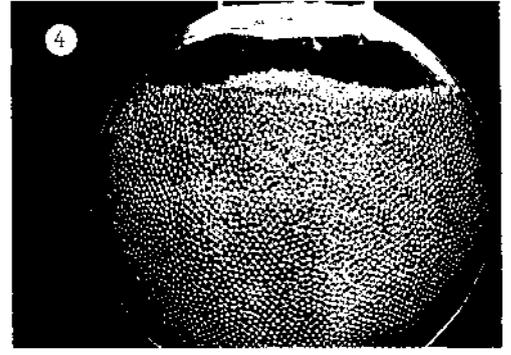
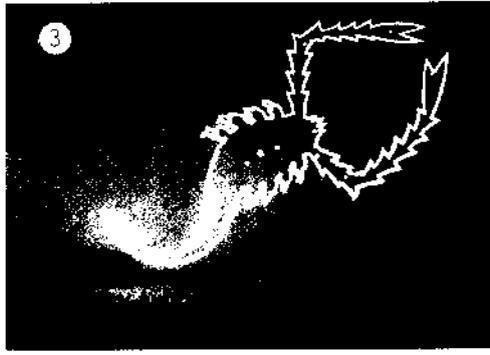
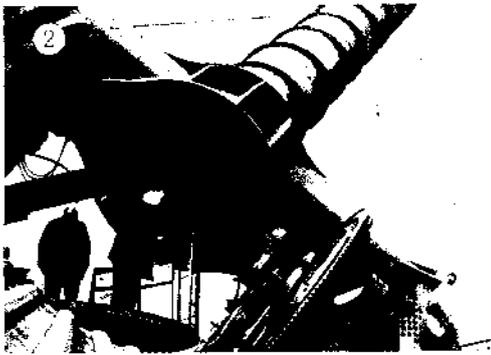
dente. Interponendo questo nuovo mondo tra quello reale e i nostri concetti, ci salviamo dall'astrattezza del pensiero.

È uno strumento dialettico di prim'ordine, oggi-giorno già largamente sfruttato, e il cinematografo vi ha saputo dare un contributo decisivo: l'immagine in movimento non permette soltanto di introdurre in quel nostro *orbis pictus* anche i processi, ossia tutto ciò che si modifica nel percorso del tempo, ma inoltre rende la dimostrazione molto più attraente, giacché, per ragioni biologiche, il movimento è uno stimolo al quale l'uomo risponde immediatamente. Vale soprattutto per l'uomo primitivo, incolto, per il bambino: tutto ciò che si muove interessa di colpo.

Ma abbiamo detto che non basta guardare la natura. Perciò, per insegnare, il cinema non può limitarsi a presentarci semplicemente delle vedute fotografiche. Infatti, esso ha saputo adoperare, con molto successo, i metodi summenzionati per render percepibile buona parte di quel che la natura vuol tener al di fuori della nostra sfera sensoria. Scegliamo come esempio uno dei tanti film a corto metraggio con i quali l'Ufa svolge nelle pubbliche sale da proiezione con grande entusiasmo degli spettatori un'attività

divulgatrice veramente preziosa ed esemplare. Il film, nientemeno si chiama: L'UNIVERSO INFINITO.

Non manca, si intende, la semplice ripresa fotografica che porta nel film, per così dire, la materia prima dell'argomento. Ma basta guardare qualche fotografia delle "nebulose a spirale" (fig. 1) per capire subito i limiti di questo mezzo. Non soltanto rimane da spiegare che si tratta di vie lattee gigantesche composte ognuna da miliardi di astri, e perchè ci appaiono così piccole e perchè non vediamo niente del loro movimento vertiginoso. Ma neanche la loro sola forma si impone troppo bene prima che uno ci abbia detto la parola spirale — aggiungendo in questo modo alla visione il concetto. È vero che cambiando opportunamente il punto di presa — l'angolazione — si può arrivare a chiarimenti importanti. Vista di profilo, la nebulosa si rivela come una specie di lente piatta. Eppure soltanto quando la scienza ci ha informato che si tratta di spirali, queste macchie più o meno confuse rivelano allo sguardo la loro struttura. Ossia, gli oggetti naturali non realizzano con precisione matematica il loro principio costruttivo. Il nostro cervello estrae l'idea platonica di cui sono la manifestazione impura, ma essa idea può ve-



ci facilmente dimostrata anche all'occhio, basterebbe tracciare, nel nostro caso, le linee matematiche di una spirale, messa in movimento rotazionale con i mezzi del cinema. Così il grafico si associa all'immagine fotografica.

Guardando l'osservatorio di Dreptow (fig. 2) che di volta del più grande telescopio a lente del mondo — lungo 21 metri — ci accorgiamo ancora di un altro fatto: il telescopio, costruito dall'uomo, realizza appunto per questo il suo principio con la massima esattezza. Eppure, di questo principio non vediamo niente di essenziale, perché il meccanismo ottico è nascosto nel tubo. Anche in questo caso dunque occorre un grafico che dimostri il percorso dei raggi luminosi nel sistema delle lenti; oppure l'immagine cinematografica di un semplice esperimento fisico che renda visivo l'identico fenomeno.

La costellazione siderale dello Scorpione (fig. 3) ci esemplifica l'armonia tra fotografia e grafico. Sullo schermo si muove la camera ai bordi del lago; l'aspetto familiare del paesaggio ci attrae, ci avverte che si tratta di cose nostre: della vita, mentre la sagoma stilizzata dell'animale simbolico ci fa guardare il cielo con "gli occhi del cervello". La casuale configurazione delle stelle si razionalizza e si concretizza entrando in rapporto con qualche elemento dell'esperienza di ogni giorno — trucco antichissimo per rendere più facile al pensiero e alla memoria di impadronirsi del fenomeno.

Qualche volta l'analogia con un semplice fatto pratico che dimostra identica situazione, presen-terà l'inimmaginabile. Per dimostrare la proporzione tra due volumi, le loro dimensioni assolute non contano: una palla di vetro e infinite palline (fig. 4) ci fanno capire benissimo l'enorme differenza di grandezza fra il sole e la terra. E parlando del solo volume possiamo anche trascurare la reale situazione topografica ossia la terribile distanza tra sole e terra e il loro posto fisso nel sistema cosmico. Spensieratamente prendiamo in mano la terra e la gettiamo nel sole — modo più naturale ed istruttivo per confrontare due volumi — e moltiplicando la terra infinite volte, la gettiamo nel sole sempre di nuovo: 1.300.000 palline "terra" riempiono il sole!

Il vuoto infinito dell'universo... ma ci sono vuoti rispettabili e un po' meglio immaginabili anche nella nostra vicinanza. Due barche (fig. 5). L'una

partendo dalla Groenlandia, l'altra dall'Africa del Nord, difficilmente si incontrano in mezzo al vasto oceano. Altrettanto improbabile è il fatto che due stelle si incontrino nell'universo! Il movimento cinematografico ci fa vedere il cammino delle barche — ma a dire la verità, non sembra tanto impossibile che si incontrino. Perché c'è da constatare una seconda riduzione: ognuna delle barche coprirebbe mezza Italia, e l'oceano si è ristretto fino a diventare un laghetto; per ragioni ovvie, una barca nella proporzione giusta non si vedrebbe più, e non si può nemmeno ingrandire la pianta. L'immagine dunque è in questo caso non tanto rappresentazione quanto simbolo di un fatto che press'a poco possiamo rettificare nella nostra fantasia.

Più simbolico ancora è il treno che corre lungo l'equatore (fig. 6). La velocità del treno, che non soltanto conosciamo ma che possiamo anche immaginarci, dà una misura per le grandi distanze. La terra è rimpicciolita e schematizzata, il giro del mondo purificato da tutti quei fattori secondari rappresentati dalle difficoltà e complicazioni di un vero viaggio — ciò che è lecito perché la nostra fantasia facilmente sa farne a meno. Correndo per sedici giorni a cento chilometri all'ora, il treno avrà compiuto il giro. Ma un film non può durare sedici giorni, e non occorre, perché anche in questo caso un accenno alla situazione supposta sostituire benissimo una vera e propria rappresentazione: si riduce il tempo come si riduce lo spazio. L'immaginazione, condotta dall'occhio fino a questo punto, compie il resto senz'altro. I fogli di un calendario, cadendo rapidamente, danno la scala ridotta del tempo.

Ed eccoci finalmente alla completa eliminazione dell'immagine fotografica, dello spazio tridimensionale, della plasticità, degli oggetti reali! Il sistema cosmico di Tolomèo (fig. 7) è rappresentato da un puro grafico in movimento, grafico umanizzato un po' dai visi dei pianeti, dalla corona della regina Terra e dai simboli astrologici. Trattandosi qui della sola topografia, le dimensioni degli astri non sono proporzionate. Lo spazio è sostituito con un piano, tutte le distanze sono ridotte al minimo. Per non complicare, anche il sistema tolemaico stesso è ristretto a poche caratteristiche: si noti che le traiettorie dei pianeti sono concentriche invece

che eccentriche, e mancano i famosi 'epicicli' — semplificazione che si potrebbe chiamare esagerata.

Ma in complesso è ammirabile l'ingegno con cui — mediante i semplici trucchi cinematografici dei modellini e dell'animazione — viene illustrato all'occhio un argomento così astratto e complicato. Si potrebbe aggiungere che il film a soggetto non adoperi quasi mai mezzi di questo genere. Magari preciserà il luogo dell'azione o un viaggio dei personaggi sulla pianta geografica. Potrebbe servirsene un po' di più ma ci sono ragioni estetiche perché esso per es. non illustra un conflitto psichico del protagonista facendo combattere tra loro in un grafico pupazzi che rappresentano l'amore, l'onore offeso e la paura. D'altra parte vale anche per il film a soggetto l'affermazione che non sempre basta guardare per capire. Perciò esiste una forte difficoltà di spiegare fattori astratti e psichici di una certa complicità — difficoltà che si è voluta superare con i mezzi impuri delle didascalie e del dialogo mentre, al contrario, si sarebbe dovuto sviluppare il cinema d'arte verso la rappresentazione di fatti semplici ed elementari, analoghi a quelli che formano i soggetti della pittura e della scultura.

RUDOLF ARNHEIM

LIBRI RICEVUTI

Annuaire français Tiranty photo-cinéma 1936-37. Pgg. 192 ill. Tiranty, Paris, 1937. Frs. 10.

Oltre alla solita rassegna del materiale fotografico e cinematografico comparso durante l'anno, comprende una parte di testo molto utile per i dilettanti, in forma di tanti piccoli trattatelli sui formati ridotti e sugli apparecchi il cui uso è divenuto sempre più frequente.

L'organisation de l'enseignement supérieur. I Pgg. 310. Institut International de Coopération intellectuelle. Société des Nations, Paris 1936. Frs. 40.

C. CLOUÉ - I. BERNARD: *Plastique mammaire.* Considérations médico-chirurgicales. Pgg. 246 ill. Librairie Maloine, S. A., Paris 1936.



"Gli errori che eviterò,"

PIU' o meno, tutti gli uomini commettono gli stessi errori. Anche fra i 'ridottisti' certi peccati ritornano insistentemente. Kenneth Foster ha voluto elencarli in « Movie Makers », accompagnando la sua confessione col voto di voler correggersi in avvenire. Ecco qualche saggio dei suoi peccati.

Leggerò le istruzioni per l'uso della mia macchina. In base alle illustrazioni del libretto studierò ogni bottone, ogni leva, ogni minimo dettaglio.

Mi comprerò un buon fotometro. Le indicazioni sul tempo di posa che si ricavano dalle tabelle a stampa, si riferiscono per forza a descrizioni vaghe, a casi generici: e falliscono in ogni caso un po' anormale: interni a luce artificiale, presi in alta montagna, ecc.

Caricherò e scaricherò all'ombra. Eviterò in questo modo che le code dei rotoli si velino: ciò che guasta tante belle scene.

Metterò su zero l'indicatore, quando carico. Attribimenti, durante le prese, non avrò più nessuna idea di quanti metri mi sono rimasti; il che può essere sgradevole quando voglio disporre un certo numero di scene su di una pellicola di lunghezza limitata. C'è anche il rischio che l'ultima scena vada a finire sulla coda finale.

Esaminerò il fuoco. Qualche volta, nella passione del lavoro, passo dal campo medio al primo piano senza cambiare la messa a fuoco. In pieno sole, metterò il fuoco a circa 6 metri, perchè così qualunque scena mi riuscirà nitida se anche all'improvviso dovrò prender la macchina per cogliere un bel soggetto. In tutti gli altri casi però — primi piani in luce grigia — controllerò la distanza, volta per volta.

Contarerò fino a dieci durante ogni scena. In questo modo avrò la garanzia che la mia scena non sarà troppo lunga; o — ciò che succede anche più spesso — troppo breve. Le scene corte come un lampo danno noia al pubblico, e la presa,

Σ Ε Λ Α : Χ Α Ρ : :

NUOVO FIORE

SATININE

LA COLONIA DELLE "STELLE"

una volta fatta, neanche il più geniale 'montatore' riuscirebbe ad allungarla.

Porterò il treppiede. È faticoso perchè ha un peso notevole, ma più grande è la fatica dei miei spettatori di guardare delle immagini tremolanti.

Farò lavorare i miei personaggi. Son stufo di vederli far le smorfie. Li coglierò durante qualche loro occupazione quotidiana; otterrò così atteggiamenti sciolti e naturali.

Mi servirò dei filtri. Eviterò quei cicli vuoti che mi hanno rovinato tante belle scene. Qualche nuvola c'è quasi sempre.

Abbonderò in primi piani. Quasi ogni scena dà voglia allo spettatore di vedere i dettagli del

soggetto. Dopo il campo medio darò qualche caratteristico particolare più grande.

Mi ricorderò del montaggio. Nei casi in cui non ho potuto preparare uno scenario, mi preoccuperò di mantenere qualche nesso di contenuto tra le scene. Se no, avrò alla fine tanti motivi staccati che non combinano tra di loro.

Adopererò le forbici. Taglierò o scarterò senza pietà le scene mal riuscite. Non mi innamorerò di ogni metro di pellicola. Quando una scena brutta avrà per me molto valore personale, la riporrò nel segreto archivio di famiglia, ma non annoierà gli amici.

Perfezionerò la proiezione. Mi comprerò uno schermo come si deve e disporrò il proiettore alla distanza giusta. Raggrupperò il materiale in rotoli da circa 120 metri per evitare troppi intervalli. Mi provvederò di una lampadina da tenere accanto alla macchina, per facilitarmi l'operazione di caricare la pellicola nella macchina. Sceglierò dischi adatti, che copriranno il rumore del proiettore e daranno allo spettacolo un'atmosfera più intima.

I PRIMI PASSI

MANUALETTO DEL CINEDILETTANTE

(Continuazione del n. 151.)

Raccolto del materiale grezzo per i nostri film, non potremo ancora dire di avere un soggetto. Il vero lavoro, dal quale esso uscirà finalmente a rivelarci i suoi effetti, sarà dato dal montaggio. L'idea direttiva del film e la sceneggiatura altro non erano che materia o schema per la raccolta sistematica delle scene. Alle forbici spetta di completare l'opera.

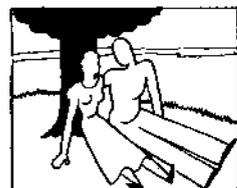


La nostra fantasia non è in grado di giudicare in anticipo quale sarà l'effetto concreto, definitivo sullo schermo di una serie di scene che ci siamo immaginate solo in astratto. Anche per il taglio della pellicola c'è un gruppo di leggi che bisogna rispettare se si vuole evitare un risultato noioso. La principale di queste leggi è questa: *non montare mai un quadro di insieme con un primo piano.* Ne deriverebbe un salto insopportabile, tale da infastidire lo spettatore. Valga un esempio: se dopo un quadro di insieme di una coppia in piena campagna incolliamo il primo piano della

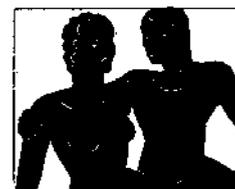


questa della ragazza, appare evidente la mancanza di logica di tale inizio di montaggio. Fra queste due scene si trova un insieme di inquadrature delle quali si avverte la mancanza. Lo spettatore evidentemente ignora chi siano e che cosa rappresentino le due persone che costituiscono la coppia, a meno che la evidenza della ripresa non mostri due begli innamorati! Ma anche in questo caso non sarà male che attraverso la scena il carattere della stessa sia posto in risalto: un mezzo primo piano ci avvicinerà alla coppia, ci rivelerà in pieno i volti e l'aspetto degli stessi, ci dirà di più che una scena vasta di insieme!

Ed ecco che, poi, arri-



veremo al primo piano. Montata in questo ordine, la scena cinematografica si presenta senza lacune. Naturalmente la cosa si farà più difficile quando vorremo mostrare come si deve l'aspetto del paesaggio.



Lì mancherà la scena rapidamente afferrabile: avremo a disposizione un enorme spazio, mentre noi dobbiamo renderne solo l'atmosfera con alcuni quadri ben scelti. Come dovremo mettere insieme con il quadro totale del paesaggio i nostri primi o mezzi piani, affinché sorga in noi la sensazione della sua poesia e composizione? Una cosa sia chiara: il quadro totale va posto alla fine. Prima che si conoscano i particolari caratteristici dei quali si compone, esso non ci dice nulla e potrebbe raffigurare una qualsiasi altra regione somigliante. Se nel montare il paesaggio in questione non si abbia riguardo della lunghezza dei quadri: se, per esempio, si mostrino i danzatori abruzzesi o sardi o calabresi molto brevemente, e viceversa si insista a lungo su di un fiore in mezzo ad un prato o su un altro dettaglio di poco valore anche se di particolare bellezza fotografica, lo spettatore proverà un senso di disagio che non gli consente di orientarsi esattamente. La lunghezza maggiore o minore delle scene deve essere proporzionata, come principio, al risalto che si vuol concedere ad un elemento determinato: questo, dominando, deve poter disporre di una maggiore quantità di metri di film o di fotogrammi. *Quanto più lunghe sono le scene di un film, tanto più lentamente lo svolgersi di un avvenimento fa presa sullo spettatore.*

È questa una legge alla quale non è possibile sottrarsi. Se l'eccessivo dinamismo è interessante ed attraente, esso deve tuttavia rallentare quando si tratta di una illustrazione del motivo centrale o comunque interessante; ma il contrario non è tollerabile e, ripetiamo, non è sufficiente la sola bellezza fotografica a contentare lo spettatore! A meno che non si voglia fare un film unicamente fotografico, esteticamente riservato ad illustrare visioni che han fine in se stesse!

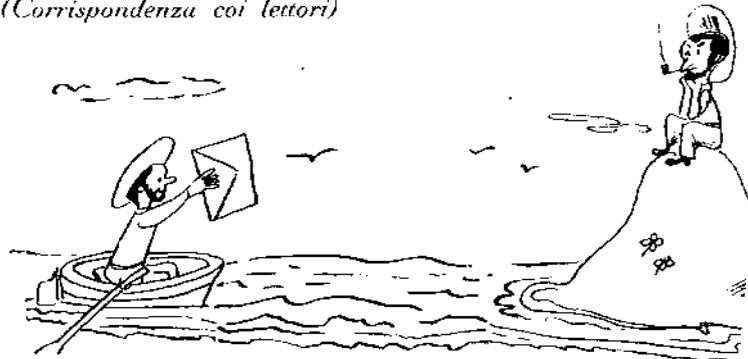
(Continua al prossimo numero.)

Pio Vanzi (Roma). — «Caro 'Cinema', la mia modesta ma coscienziosa opera di riduttore di un film americano a successo — È ARRIVATA LA FELICITÀ — mi procura in questi giorni alcune lettere di conoscenti e sconosciuti, alle quali vorrei rispondere perchè vi si tira in ballo niente di meno che la lingua italiana, per la quale il nostro buon Padre Dante si adoperò in modo tanto encomiabile. Si tratta della faccenda del 'picchiatello'. Mi si chiede: Picchiatello? In quale vocabolario della lingua italiana avete trovato questa parola? Forte di un passato illibatissimo (in tanti anni di vita letteraria, mai un errore di grammatica, nemmeno colposo) rispondo: tranquillizzatevi e perdonatemi: la parola 'picchiatello' non l'ho trovata in nessun vocabolario, me la sono inventata. Ragioni tecniche di rispetto all'efficacia della vicenda di un film che meritava questo scrupolo, mi hanno indotto a mettere questo innocente cornetto al ben munito vocabolario della lingua italiana, per fornirmi alla bottega della mia fantasia. Del resto, la parola ha avuto fortuna: si sente già qualcuno in giro che, volendo definire — per esempio — certa politica europea visibilmente manicomiale, dice che è un po'... picchiatella. E allora, valeva la pena di inventare una parola. Grazie dell'ospitalità e cordiali saluti.» Le confermo da mia esperienza che la sua parola gode già di parecchia popolarità, ciò che basta per giustificare l'esistenza. Non sono fuori luogo i rimproveri quando un doppiatore — ed ho saputo che succede! — pecca contro la grammatica. Ma ogni tanto una nuova espressione, ben indovinata, non solo non mette in rischio la lingua ma salva anzi la sua evoluzione dallo stagno.

Grasso Francesco, Rasera Luigi (Catania); Nino Raudich (Pisone), ed altri. — Eccovi soddisfatti! Da questo numero in poi troverete ogni volta il grande ritratto di un attore per la vostra collezione. Ma non dimenticate, vi prego, che il fattore essenziale di un film non dovrebbe mai essere l'attore ma piuttosto quel complesso di immagini espres-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



sive che non si può rappresentare su di una pagina gigantesca di rivista ma soltanto sullo schermo.

Avv. prof. Giuseppe Manfredi (Roma). — Ad usum della sua 'Leica' sarà meglio valersi di tabelle speciali e non di quelle redatte per il film a formato ridotto. Oltre i valori per la diaframmazione esatta vi troverà anche quelli per il tempo di esposizione. Forse le sarà utile l'indicazione di un ottimo libro il quale, seppure in lingua tedesca, si occupa unicamente della 'Leica': *Leica-Technik* di C. Emmermann, pubblicato da Wilhelm Knapp di Halle. Costa circa cinque marchi. I temi per i prossimi Littoriali della fotografia sono stati pubblicati sulla rivista dei littoriali 'Il Ventuno', fascicolo novembre 1936 (Venezia, Camaregio 3609). Grazie degli auguri.

Italina Cancellario. — In primo luogo, La rimando, per quegli indirizzi, alla risposta che Lei mi cita. Poi mi par giusto consigliarLe di partecipare al Concorso di 'Cinema': la «Borsa dei Soggetti». Non vi può essere un banco migliore per l'esposizione al pubblico. È stia sicura: dieci righe (faccio per dire: anche venti!) succolente pubblicate su 'Cinema' Le possono fare molto più gioco di venti pagine indirizzate personalmente a un produttore: il quale molto probabilmente non le leggerebbe nemmeno. Molti auguri.

SILVIO PAPPALARDI (Fomero). — «Un film italiano, dateci un ve-

ro film italiano, per carità, giravano una volta, quando giucavano sul deserto della nostra cinematografia, nè ci accorgevamo della ripresa in grande stile che si stava iniziando. Un film sportivo, dateci un vero film sportivo! è il grido di oggi». Codesto suo grido è preceduto da una diatriba severa contro la LA DANZA DELLE LANCELLE. Si consoli, nemmeno i cineasti stranieri possono vantare molti e buoni film sportivi. Gli unici o quasi, c'era LO SPORT di Harold Lloyd, BREZZA BIANCA di Fanck. Poi ci sono sequenze notevoli, qua e là, in alcuni film di Keaton, in FERRO E FUOCO di Alfred Santell, nel CORRIDORE DI MARATONA di Dupont, ecc., e c'è il pugilato di LE LUCI DELLA CITTÀ. Infine taluni documentari: quello sulle Olimpiadi invernali di Garmisch, un altro della Riefenstahl sulle Olimpiadi di Berlino e pochi altri. Ah! dimenticavo le partite di rugby e la corsa tra la lepre e la tartaruga di Walt Disney.

GUIDO ARISTARCO (Castelluccio). — Lei si lamenta perchè di un certo film ha letto critiche discordanti. Lei vorrebbe che tutti i critici fossero d'accordo: eh, da che mondo è mondo questa proposizione non s'è mai avverata. Tanto è vero che io non sono affatto d'accordo con Lei. Quel film rappresenta un certo progresso nella carriera del regista, e poteva condurlo davvero a un'opera forte e cinematografica: invece egli s'è impantanato in un racconto disuguale e pesante, portando gli attori verso una recitazione di tono eccessi-

vo e di cattivo gusto. Restano, a quel film, i pregi di un soggetto vivo e ricco di azione: e sono quei soli pregi a sorreggere la visione ed a renderla in certa misura attraente.

N. U. F. (Imola). — Molto buona la vostra idea. Due o più serate con film 'classici': invierò i vostri concittadini! Per avere i film è bene rivolgersi alla Direzione Generale, la quale in via eccezionale può forse prestarvi qualche film dell'archivio del Centro Sperimentale: al Centro sono LA FEBBRE DELL'ORO, FEMMINE FOLLI, SINFONIA NUZIALE, LA STRADA (Grüné), CRISI (Pabst), L'ARGENT (L'Herbier), ALLELUIA, per non citare che i 'pezzi forti'. Alla Direzione, ancora, potranno darvi notizie del glorioso documentario della Marcia su Roma. Infine, Sacchi o Grono mi parono i più indicati per quella conferenza d'apertura. E per finire, eccovi i miei auguri più vivi e sinceri: iniziative come questa andrebbero tentate molto spesso, e in città più grandi di Imola: nelle quali, invece, non se ne parla neanche.

Dr. Giuseppe Vernazzani (Torino). — Emulsioni invertibili, analoghe a quelle cinematografiche, non sono in uso presso i fotografi, tranne quelli della strada che le danno il suo ritratto bello e pronto entro cinque minuti. Pensi che con questo metodo lei otterrebbe sempre una copia sola! Per riprodurre su carta fotogrammi delle sue pellicole invertibili, le conviene di far normali i negativi fotografici mediante un apparecchio di ingrandimento. A meno che qualche lettore di 'Cinema' non sappia un metodo più pratico.

Mario da Varano. — «... perchè non pubblicare un soggetto che richieda poca spesa di realizzazione, e poi bandire un concorso fra i ridottisti per la migliore realizzazione? Naturalmente il soggetto dovrebbe essere semplice, lineare e possibilmente non richiedere attori, ma dovrebbe dar agio di dimostrare la intelligenza e la scaltrezza del regista nell'adoperare la macchina. Si tenga conto che vi sono anche moltissimi cinehilettanti che vivono lontano dalle sedi dei Cineguf e che

Banca Commerciale Italiana

FONDATA NEL 1894
CAPITALE 700 MILIONI (INTERAMENTE VERSATO)

M I L A N O

GRATUITAMENTE, A RICHIESTA, IL
VADE MECUM DEL RISPARMIATORE
aggiornato e interessante periodico quindicinale

BANCA DI DIRITTO PUBBLICO

200 Filiali in Italia - 4 Filiali e 14 Banche
affiliate all'Estero - Corrispondenti in tutto
il mondo - Tutte le operazioni e tutti i
servizi di Banca alle migliori condizioni

* I CONCORSI PERMANENTI DI "CINEMA" *

sentono il bisogno anche loro di misurarsi con altri, di provare le emozioni dell'agone. Quale palestra migliore per essi di 'Cinema'? È una buona idea e ci ritorneremo. Intanto le si offre la possibilità di mandarci, per il nostro concorso « film in 15 fotogrammi », una buona serie da un suo film ben riuscito. Se vuole, poi, ci può mandare pure la pellicola completa. Ce la guarderemo e, se vale la pena, ne parleremo su 'Cinema'. Sono curiosissimo anche di sentire — a rate — quelle « mille cose » di cui mi parla.

Sergio Polillo (Milano). — « Ma non è proprio possibile far capire ai nostri noleggiatori che, mentre s'affannano a spendere quattrini per far venir tanti filmetti che fanno addirittura pietà, lasciano oltre frontiera delle opere che hanno ricevuto ovunque grandissimi plausi, non soltanto come opere d'arte ma anche come successi di cassetta? » È vero che c'è molto caso e molta arbitrarietà nella formazione dei nostri programmi, ma bisogna anche non ignorare fino a che punto questa situazione è sorta per colpa del pubblico, il quale, purtroppo, ha il gusto poco delicato. Quando un pubblico, meglio addestrato, lascerà vuote le sale che proiettano i filmetti, i noleggiatori si preoccuperanno automaticamente di rintracciare spettacoli più attraenti. La sorte di un cinema commerciale dipende unicamente dalle preferenze del cliente. Per il resto la rimando all'articolo di Mario del Bene sul numero 15.

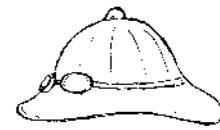
T. C. (Firenze). — « Ho una passione per il cinema la quale, anche se non mi ha mai fatto desiderare di diventare attrice, mi ha fatto passare per tutte le fasi più o meno ridicole di questa passione. Prima: l'imitazione! Se le bimbe di oggi imitano le smorfiette della graziosa (ma ormai stucchevole) Shirley Temple, io, « ai miei tempi », imitavo le gesta di Tom Mix e dell'indiafolata Bébé Daniels. Dopo certi di quei film avventurosi, tornavo a casa esaltata: mi sentivo un'eroina e al pari di Don Chisciotte la mia fantasia trasformava anche le cose inanimate per combatterle e vincerle. Questa esaltazione — croce e delizia di chi mi stava intorno — durava diversi giorni. Questo mi dimostra come si debba avere una gran prudenza, nonché dell'intelligenza nello scegliere dei programmi adatti ad essere visti dai fanciulli. » Le assicuro che questa sua esattissima osservazione vale altrettanto per molti adulti! Pur provocando effetti meno palesi e turbolenti, l'influenza su i loro costumi, ideali, opinioni, è efficacissima. Le sue considerazioni poi sulla nostra produzione cinematografica colgono nel segno. Vedrà che i vari tentativi, che vanno valutati come tali, un giorno ci porteranno qualche bel successo. **IL NOSTROMO**

PIANO REGOLATORE, di Pietro Germi - Via S. Croce 9/4 - Genova.



Vecchi quartieri. Fra le case che disordinatamente vi si accalcano, da finestra a finestra come le funi che sorreggono la biancheria scivolata, si intrecciano i fili molteplici della vita, ferisce un mondo vario di relazioni e di affetti espressi e sferzicati dallo stesso ambiente. Alfredo e Angelina (come è naturale) si amano. Sono due ragazzi del popolo, abitano la stessa casa nello stesso vecchio quartiere e il loro amore sembra quasi incrostato a quei muri che li hanno visti nascere. Ma ecco apparire il manifesto: 'Piano regolatore'. Il quartiere fermenta, ribolle, si sfolla. Alfredo e Angelina vanno ad abitare in due diversi quartieri della città. La vita si slarga davanti a loro; vengono a contatto con un'umanità più vasta, con nuove e più profonde esperienze. E malgrado essi credano che nulla sia cambiato, qualcosa lentamente muta fra loro. L'amore strappato all'ambiente che lo generò, sbiadisce. Alfredo e Angelina si lasciano. I legami del vecchio mondo si sciolgono e gradualmente, in nuove case, tra nuove esperienze, se ne costituiscono altri: Alfredo trova un'altra Angelina — Angelina un altro Alfredo.

VIVERE NEL SOLE, di Lucio Assalente e Sandro Cassone - Piazza Martinez 3/10 - Genova.



(L'inizio dell'azione si suppone nel 1925). I/ing. Franchi e il comm. Biavati sono proprietari di uno stabilimento per la lavorazione delle frutta conservate. Biavati, tipo di speculatore, acquista una nuova macchina che permetterà di sostituire il lavoro di gran numero di operai, spinto a ciò anche da sua figlia Milva, creatura favola. Questa non può tollerare che Franchi non si sia piegato a farle la corte ed è indispettita anche dall'amicizia che lega l'ingegnere a Valeria, la maestrina del paese: con l'acquisto della macchina ella ferirà Franchi che, pensando alle famiglie dei licenziati, si è dimostrato contrario ad ogni trasformazione. Chi comanda, infatti, è Biavati, socio capitalista, ed è lui che procede a ulteriori licenziamenti quando la cattiva qualità della merce fabbricata ora, diminuisce la vendita. Franchi si ritira e apre uno stabilimento per suo conto. Biavati, sempre spinto da Milva, lo rovina. Unica consolatrice gli è Valeria. Ora Franchi si abbandona ad una vita pigra e appartata, estraneo anche alla meravigliosa rinascita spirituale del popolo italiano; finché un giorno la voce limpida dei bimbi in una Colonia Marina, diretta da Valeria, lo richiama alla realtà. E la realtà è il sole, la vita nel sole, la gioia del lavoro. Ottiene una concessione agricola in Colonia, chiama a sé i suoi antichi operai e, pieno di una nuova forza, si reca laggiù con Valeria unita a lui per sempre.

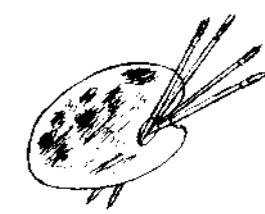
ANNO 1915, di Guido Scano - Via Azuni, 16 - Cagliari.



Poco dopo l'inizio della Grande Guerra, un primo tentativo d'invasione di uno dei Paesi in lotta è fallito. Distrutti, dopo il passaggio dell'armata avversaria, i ponti sul fiume che unisce i due territori, ogni ritirata è stata resa impossibile. L'intera armata è rimasta prigioniera; sono centomila uomini che vengono avviati a un campo di concentramento e poi trascinati ancora indietro a causa di un'ulteriore avanzata avversaria. L'inverno, le nevose montagne, gli

stenti e le privazioni decimano, in una marcia terribile, i prigionieri che, giunti ad un porto, vengono imbarcati e trasportati in un'isola. Le epidemie hanno intanto seguito a metere pittoresche. Nell'isola gradatamente sorgono villaggi di tende e l'organizzazione logistica e sanitaria dà certezza di vita ai superstiti ridotti a trentamila. Vita ordinaria e somnolenta dei campi di prigionia. Al comando del campo viene destinato un nuovo ufficiale che conduce seco la sua unica bimba di pochi anni, orfana della mamma. Ma la bimba, che è per quella folla di uomini la fonte d'ogni nostalgica gioia intima, improvvisamente si ammala. Al suo capezzale sono ufficiali medici del campo e quelli prigionieri; colonne di uomini attendono, in continuazione, notizie della piccola fata. Ma è la morte. Trentamila uomini raccolgono gli selvatici — unico fiore dell'isola raccolta — per gettarli sulla piccola bara che ne è subito coperta e soverchiata. Trentamila uomini assistono al passaggio della salma, alla messa, alla benedizione, alla sua partenza sopra un piccolo rimorchiatore con la bandiera a mezz'asta. Nel cuore dei trentamila individui accalcati sulla spiaggia, mentre il rimorchiatore si allontana, vibra la commozione di padre, di fratelli, di mariti con potenza che supera ogni altra sofferenza.

TIZIANO VECELLIO, di Ada Adani - Via Fabiani, 12 - Modena.

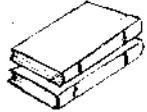


Tiziano a 9 anni lascia la casa paterna, a Preve di Cadore. Fatto grande, lo troviamo nello studio di Gentile Bellini a Venezia. Conosce Cecilia, la retta nell'Assunta e la sposa. Cresce la sua fama. Chiamato da Carlo V gli fa il ritratto ma quando torna a casa Cecilia muore. D'ora in poi nessun affetto di donna lo scaldierà; egli ne amerà di bellissime ma le perderà tutte. Incano Pietro Aretino lo conduce con sé nella vita più scapigliata. Quando il Duca di Urbino gli fa dipingere il ritratto della sua amante, Tiziano crede di trovarsi di fronte alla Bellezza stessa. L'amante, ma il Duca parte e con lui la donna. Unico conforto per il pittore è quello di dipingere la 'Flora' e la 'Venere' sempre col volto di lei. E questa donna egli non rivedrà più per quanto la ricercasse dopo la morte, per veleno, del Duca. Esteggiato a Roma dal Papa, torna a Venezia per le nozze della figlia Lavina. Egli è ormai solo col figlio Orazio e il suo spirito non lo spinge più a dipingere le bellezze trionfanti ma grandi quadri religiosi. E quando anche Orazio muore per peste, il vecchio piange sulla sua solitudine: la sua

Poche industrie come la cinematografica hanno bisogno continuo di idee, in ogni settore: dalla tecnica alla organizzativa e principalmente per quanto si riferisce ai soggetti. L'intervento statale ha permesso, in Italia, di dare un impulso nuovo alla vita dello schermo: speciali uffici affiancano e promuovono l'azione degli industriali nello studio degli scenari, nella scelta dei temi accompagnati da progetti finanziari e pieni di realizzazione. Ma resta sempre il problema centrale: occorrono idee, idee, idee; necessita ai produttori conoscere mille spunti, temi, possibilità dalle quali trarre base per uno studio più vasto e consentire un maggior collegamento fra l'industria e la gioventù nuova che è ricca di idee. I Littoriali del Cinema sono un magnifico campo di azione; questa nostra rubrica vuole integrarli aprendo le sue colonne a quanti non riescono ad accostare produttori o non possono partecipare ai Littoriali.

arte soltanto vive e vivrà. La peste gli ferma la mano mentre lavora alla 'Morte di Cristo'.

(Senza titolo), di Carlo Bergamini - Viale Regina Elena, 17 III - Trieste.



Marianna Halzer, diciassettenne circa, è alunna ginnasiale. Le sue ultime pagelle sono state cattive.

Ora, alle soglie degli esami, le sue pene sono al colmo. Non è che non ha voglia, non può. I suoi genitori non la comprendono: non sanno altro che guardarla con visi arcigni e tetri. È primavera. L'anima giovanile di Marianna è perseguitata in mille modi mostruosi. Ha bisogno di liberarsi da tutto quanto la tiene legata, dalla scuola, dalla casa. Se ne libera. Per caso viene osservata dal giovane neurologo dott. Sperber, ammogliato e padre felice e non sfugge al suo occhio la prostrazione nervosa e morale della giovane. Egli capisce che la ragazza ha bisogno di comprensione. Le parla e gli si svela la sua anima dolorante. Nessuna minaccia: pietà e amore. La porta via con la sua macchina. Una gita lunga, piena di vita, di monti, di prati, di alberghi, di danze, di risa. Ella dimentica. In lei

è un prorompente ingenuo grido di vita e di amore. Il dott. Sperber asseconda. Pian piano, però, fugge timori, suscita ricordi, rammenta doveri: la famiglia, il ginnasio, le amiche, i teatri, la città... La riaccompagna in città, spiega la situazione ai professori, l'attende all'uscita della scuola, con lei. Ma i genitori non comprendono niente di tutto questo e lo denunciano. Si avvicinano gli esami Marianna studia che è una meraviglia. Gli esami riescono. Marianna non ha altro pensiero che di annunciare la nuova ai genitori. Essi ora capiscono, ma l'udienza è già per il pomeriggio... Tutto si chiarifica. All'udienza è presente anche la signora Sperber nient'affatto spaurita o gelosa. Marianna non pensa più nemmeno che è stata un poco innamorata del dottore.

Lo stesso Carlo Bergamini propone un soggetto su Luigi Negrelli, l'ideatore del taglio dell'istmo di Suez. Dovrebbero in questo soggetto, essere rievocate tutte le pene e le fatiche sopportate dal Negrelli e il lavoro diplomatico che fu manovrato intorno all'impresa che, una volta realizzata, rappresentò il trionfo dell'ingegno italiano e una nuova via d'espansione aperta alla civiltà europea.

ERAVAMO MILIONARI, di J. Paolo Brack (c/o Accorciati) - Via Lamarmora, 15 - Firenze



Un giovane commerciante; lipo pratico, abile nella sua attività e nella sua amministrazione quotidiana. La sua fidanzata che, come carattere,

non è gran che dissimile da lui, lavora come segretaria nella redazione di un piccolo giornale. Improvvisamente li raggiunge la notizia che hanno vinto 4 milioni alla Lotteria di Tripoli. Allegria, felicità, matrimonio, progetti. Ma per loro, ben presto, è una pena: si accorgono di non saper proprio amministrare la fortuna capitata, essi che pure eran così abili nella vita comune. Hanno intanto salvato dalla miseria e accolto come amico un profugo russo. Assai diverso da loro, sembra che ignori ogni attività pratica; ma, a contatto con la ricchezza, richiamato alla realtà materiale, si rivela abile amministratore, molto più dei due giovani. Per questi, il senso dell'incapacità è troppo pesante e, per liberarsene, decidono di abbandonare tutte le ricchezze nelle mani del profugo: essi torneranno a lavorare.

DI "CINEMA": ATTORI DI DOMANI *



ROLU (Padova)



TULLIO SCHENONI, di anni 11 (Genova)



DEA C. (Roma)



LAURA S. (Milano)



DANI BARDI (Sanremo)

**SONORIZZAZIONE PER CINEMA
PER LE PIÙ SVARIATE ESIGENZE**

Testa sonora modello H
montaggio semplicissimo
in qualunque proiettore.

Microfono da tavolo
a corrente trasversale.

Amplificatori d'ogni
tipo e potenza.

Tromba esponenziale a chiocciola
Tipo CH 19.

Altoparlante Elettrodinamico di grande potenza
DINE 54.

CONDOR

APPLICATORE

DOTT. ING. GIUSEPPE GALLO
VIA PORRO LAMBERTENGLI, 8 - MILANO - TELEFONO 691-020

Norma
SHEARER
Leslie
HOWARD

PARTECIPATE AL CONCORSO
per la più bella storia d'amore organizzato dalla
METRO GOLDWYN MAYER

e dalla CIT

sotto il patronato del Giornale "L'ARENA"

14 viaggi gratuiti con soggiorno
a **VERONA** la Città di
"GIULIETTA E ROMEO"

REGOLAMENTO DEL CONCORSO
"LA PIÙ BELLA STORIA D'AMORE"

1. Raccontate la più bella storia d'amore per averla vissuta o vista vivere con i vostri occhi. Scrivetela come sapete, lo stile della narrazione non conta agli effetti dell'assegnazione del premio. Il testo, dattilografato, non dovrà superare le 500 parole.
2. Soltanto i nomi dei protagonisti della storia non dovranno essere reali.
3. I fogli del testo dattilografati in una sola fasciata, dovranno pervenire alla Metro Goldwyn Mayer, Via Maria Cristina 5, Roma, entro il 15 marzo 1937-XV.
4. Una giuria composta di eminenti personalità della stampa e delle lettere, deciderà quali saranno le 14 storie d'amore degne di premio. Il giudizio è inappellabile e verrà pubblicato sul giornale "L'ARENA" di Verona del giorno 20 marzo.
5. - Gli autori delle storie premiate riceveranno:

UN VIAGGIO A VERONA

andata e ritorno, con soggiorno

INTERAMENTE

GRATUITO

Giulietta
e
Romeo



I BATTELLIERI DEL VOLGA.

Francese della Milo Films su soggetto originale di Joseph Kessel. Regista: Vladimir Strichewsky. Dialoghi di Bringuier. Musica di Michel Levine. - L'azione si svolge sul famoso fiume della Russia. Canti nostalgici, visi sfigurati dalle fatiche, riposi di sera melanconiche. Durante una notte un battello che rimonta le acque s'incendia e cola a picco. All'alba i battellieri trovano sulla riva una naufraga. Forzine, un giovane battelliere, ex ufficiale ingiustamente condannato ai



lavori forzati per vendetta di un colonnello, riconosce in lei la moglie del suo persecutore. Ella vuol fuggire col giovane a cui un giorno s'era data. Ma giunge in tempo il marito, che poi finisce per scontare con la vita la sua losca macchinazione. Il giovane riabilitato conduce la donna amata e ritrovata verso la felicità, sempre a bordo di un naviglio che solca le acque del Volga. Interpreti principali: Pierre Blanchard, Vera Korène, Charles Vanel e Inkijinoff. Distribuzione della Lux di Torino.

MOSCA SHANGAI. - Badal film. Lunghezza m. 2419. Regista: Paul Wegener. Coro dei 'Cosacchi del Don' diretto da Serge Jaroff. Versione italiana di S. Salvini. Dialogo di Enrico Marino. Interpreti principali: Pola Negri, Wolfgang Keppeler, Gustav Diessl, Susi Lanzer. - Siamo allo scoppio della rivoluzione russa del '17. La vedova Olga Petrowna insieme al capitano Repin, e all'amico comune Smir-



now, sono caduti in mano dei bolscevichi. Olga vorrebbe tornare a Mosca dove ha lasciato la sua bambina; Repin cerca di aiutarla in tutti i modi, ma sempre inutilmente. I due, che frattanto si sono innamorati l'uno dell'altro, dopo molte peripezie si nascondono nella capanna di un eremita e chiedono al vecchio di sposarli. Irruzione dei rivoluzionari che arrestano Repin. Smirnow riesce a farlo fuggire oltre la frontiera e corre a prendere Olga. L'azione si sposta a Shanghai. Olga è assistita da Smirnow, ma non ha più notizie di Repin e di sua figlia Maria. Quando li ritrova si accorge che Repin è fidanzato con una giovane profuga nella qua-

BIANCO E NERO

Il regista John Ford, non potendo impedire che questo film, secondo l'uso comune del cinema parlato, tentasse di far concorrenza al teatro drammatico, ha fatto del suo meglio per farvi entrare anche quelle forti tinte fondamentali con le quali un buon affresco ci dipingerebbe la passione dell'infelice Maria. Al principio la nave, portando Maria in Scozia, si avvicina -- è l'ora del crepuscolo -- con una lentezza sinistra che veramente ci fa presentire l'arrivo di un tragico destino, e il temporale che accompagna la salita sul patibolo fa veramente scoppiare in scariche elettriche una tensione ossessionante. La sceneggiatura sfrutta poco l'ambiente londinese -- ciò che certamente non dispiaceva a Ford, il quale insistette invece su di una Scozia piena di quelle nebbie melanconiche, di quei canti languidi che avevano dimostrato la loro efficacia descrivendo l'Irlanda del TRADITTORE. Buono anche il robusto cinguettio delle cornamuse -- specie di leitmotiv della regina scozzese -- che fa affondare la voce nemica del predicatore John Knox. La Maria storica fece uccidere suo marito, Lord Darnley, dal proprio amante Bothwell. Lo scenario del film ha voluto discolorarla di questo delitto attribuendolo ai lords ribelli della Scozia -- ritocco che se anche è stato evidentemente apportato per rendere più 'simpatica' la protagonista, può essere considerato lecito dato che esso, eliminando dal carattere di Maria un tratto contrario a quelli essenziali, serve a semplificare il personaggio ed a renderlo quindi più cinematografico. Katharine Hepburn è degna della sua parte. Il suo viso esprime quel che i balletti del testo vorrebbero dire. La sua personalità basta da sola per controbilanciare il pathos massiccio delle immagini. Nella sua interpretazione il personaggio di Maria Stuart si spiega essenzialmente in una giovinezza quasi infantile. È infantile l'ingenua fiducia nella giustizia e nell'onestà degli uomini, come anche l'imperturbabile energia nel seguire i propri diritti e desideri.

MARIA DI SCOZIA

Maria Stuart non era soltanto la rappresentante di

un paese ribelle confinante con l'Inghilterra, e della religione cattolica di fronte a quella anglicana; era per Elisabetta non soltanto la rivale politica, ma anche la suprema incarnazione di quella bella e feconda femminilità la cui mancanza pesava in modo fatale sulla geniale regina dell'epoca shakespeariana. Argomento, dunque, riccamente sfaccettato come vicenda politica, ma inoltre caratterizzato da delicati elementi psicologici. Schiller l'ha analizzato nella sua tragedia, stupendamente architettata, ma per riuscirvi ha avuto bisogno di molte parole. Con le poche battute a disposizione per un dialogo cinematografico egli non avrebbe certo potuto farlo; figuriamoci un po' i soggettisti di Hollywood! Questi inoltre, rifacendosi alla miglior tradizione cinematografica, hanno voluto offrire al pubblico, oltre il nucleo drammatico del soggetto, una grossa porzione di storia, piena di azione movimentata. Davanti ad una tale massa di avvenimenti esterni ed interni, non rimane che raccontare a pennellate frettolose. Lo spettatore, correndo alla velocità di 150 km. all'ora attraverso un paesaggio che comprenderebbe con difficoltà anche camminandovi tranquillamente, finisce per rassegnarsi e quindi per stancarsi. C'è poi il fatto che i terrori del primo quarto d'ora di proiezione non sono superabili. Se nel primo atto hai assassinato il favorito della protagonista davanti agli occhi di lei, trascinandolo fuori campo per i piedi, quali crescendo vuoi offrire in seguito? Perciò la scena finale del patibolo non è tanto il vertice della trama, quanto il colpo di grazia dopo una caccia penosa. L'interprete di Elisabetta dimostra come non basta somigliare estrinsecamente al personaggio storico. L'unico motivo storico che essa sa rendere verosimile è quel pettegolezzo di corte secondo il quale Anna Bolena doveva la propria figlia non al marito regale ma al suo organista.

Siano rese grazie a Henry Hathaway e ai suoi LANCIERI DEL BENGALA, per aver riportato in auge l'aria aperta e il senso 'western'. Chiamo così quel particolare senso del cinema, che il cinema -- ah! cieco! -- fino a poco tempo fa, pareva aver relegato in soffitta: divenuto elegante e mondano, gli abiti rozzi e i calzoni di cuoio non gli parevan più adatti a vestirlo. Per merito del successo dei LANCIERI il nuovo film di Vidor può avere un'aria *dernier cri* mentre sotto sotto non si cura di nascondere le sue origini plebee, dei tempi in cui non era vergogna respirare a polmoni spalancati e disdegnare le pareti maledoranti dei teatri di posa.

I CAVALIERI DEL TEXAS

Quando nelle didascalie di

apertura di un film appare il nome di King Vidor, come produttore regista soggettista (o almeno sceneggiatore) di quel film, le pubbliche sale di proiezione sono in subbuglio. Sì, lo sostengo anch'io. Vidor è forse il regista più popolare e ben voluto, amato anche dalla massa, badate. Quel subbuglio è indirizzato a lui, non è dovuto ad altre ragioni. E così, quelle sillabe sembrano fatte apposta per restar nelle orecchie, rapide e incisive come sono e facili alla pronuncia; eppoi i pochi film di lui sono nella memoria di tutti, col loro tono eroico e coraggioso, schietto e religioso nel senso più appassionante. Ma Vidor fa male a non accorgersi di questo amore popolare, e perciò a deluderlo con opere come questa. Qui non c'è quasi nulla di nuovo e di sorprendente. Il vecchio film di avventure presentava di solito episodi altrettanto avvincenti: cavalcate, fughe, guerriglie con gli indiani. Né si può dire che sia nuovo allo schermo il motivo dei due compagni di banditismo, l'uno diventato cavaliere del Texas e paladino della giustizia, l'altro rimasto bandito e anzi più feroce di prima -- i quali s'incontrano e si rincorrono come nemici fino alla soppressione del colpevole. Vidor nel realizzare l'episodio conclusivo, l'inseguimento

È a me sembra che Vidor oggi non ci abbia tradito. Molto meglio di NORRÈ DI NOZZE, stavolta: e i collegamenti con le opere importanti non sono così allentati come taluno ha detto. Quand Fred MacMurray ha ucciso il 'Bandolero' e domanda perdono in ginocchio al Signore, un brivido percorre gli spettatori: è il ricordo di altre preghiere vidoriane più emozionanti ancora, che agisce vivamente su tutti. Perché tutti conoscono e amano Vidor. Difatti ho sentito vicino a me un anonimo che diceva in quel punto: «ecco il Vidor protestante e austero che conoscavamo».

Il forte numero dei film che vanno in programmazione in questo periodo; la difficoltà (e spesso l'impossibilità) di conoscere col necessario anticipo le date esatte delle 'prime visioni'; l'opportunità di meglio disciplinare tanto la parte **informativa** sulla nuova produzione quanto la parte **critica** relativa ai film già proiettati in Italia al momento dell'uscita di 'Cinema', ci consigliano a dare quindicinalmente -- partendo dal fascicolo prossimo -- nel numero del 10 le notizie sui film di prossima programmazione nel mese; e nel numero del 25 i resoconti critici delle più importanti pellicole proiettate negli ultimi trenta giorni.

le Olga riconosce la propria figlia. Situazione tremenda; ma ella non esita a sacrificarsi per la felicità di Maria. Smirnow la circonda tuttavia sempre di costante e sereno affetto. Distribuzione dell'E.I.A.

IL PRIGIONIERO DELL'ISOLA DEGLI SQUALI (The prisoner of Shark Island). — Americano della Fox - 20th - Century. Lunghezza m. 2724. Produzione: Darryl Zanuck. Regista: John Ford. Soggetto di Nunnally Johnson. Scenario di Thomas Little. Fotografia di Bert Glennon, A.S.C. Direzione artistica di William Darling. Costumi



di Gwen Wakerling. Direzione musicale di Louis Silvers. — È la storia delle peripezie di un medico, che innocente viene condannato a vita nell'Isola degli Squali per aver soccorso senza riconoscerlo l'assassino del Presidente Lincoln. Egli tenta di fuggire, ma è raggiunto in tempo e riportato nella cella, dove la morte per fame e sete l'attende. In quel mentre scoppia una terribile epidemia di febbre gialla che uccide il medico della prigione. Ed è qui che l'innocente si guadagna la grazia dal nuovo presidente degli Stati Uniti. Interpreti principali: Warner Baxter, Gloria Stuart, John Carradine, Franc McMillen, Francis McDonald. Distribuzione Fox - 20th - Century, Roma.

LE BELVE DELLA CITTA (Bullets or Ballots). — Americano della Warner Bros, produzione First National. Soggetto di Martin Mooney e Seton I. Miller adattato da Seton I. Miller. Regista: William



Keighley. Fotografia di Hal Mohr, A.S.C. Direzione artistica di Carl Jules Weyl. — Film di gangsters. Un poliziotto approfitta d'esser caduto in disgrazia per entrare nelle fila dei gangsters e scoprirne i dirigenti. Il colpo riesce, ma gli costa la vita. Interpreti principali: Edward G. Robinson, Joan Blondell, Barton Mc. Lane, Humphrey Bogart. Distribuzione Warner Bros, Roma.

SEGUENDO LA FLOTTA (Follow the fleet). Americano della R.K.O. Radio Picture. Soggetto di Dwight Taylor dalla commedia Shore Leave di Hubert Osborne. Direttore di produzione Pandro S. Berman.

Più tardi i critici affermarono: « ma questo in fondo è un Vidor che gioca ». E non è vero. Vi par niente che la Casa abbia voluto spendere tanti denari per un 'western', e affidarlo a un regista costoso e celebre come Vidor? Il serio King ha elaborato il soggetto da un popolare romanzo americano, s'è trasportato con una grossa troupe nelle praterie del suo Texas, e in conclusione mi sembra abbia voluto rendere un sereno ed equilibrato omaggio al 'western': al 'western' con la sua caratteristica 'drammaturgia', con il suo movimento quasi fine a se stesso eppur così ricco (e forse il più importante tra i mezzi d'espressione del cinema), con i suoi modi ingenui e pittoreschi. Qui non manca nulla di ciò che conosciamo e amiamo con tutte le forze. Ci sono i banditi col fazzoletto sotto gli occhi, i pellirosse e le diligenze assaltate: sondo obbligato di vivissimo effetto; c'è la figlia del maggiore (ch'è come dire dello sceriffo) innamorata dell'eroe; i banditi che si redimono, e il villain che resta villain fino alla morte. I cappelli a tese larghe, i calzoni di cuoio. L'inizio è maestoso e descrittivo, a felice imitazione del metodo LANCIERI: i due personaggi principali cominciano a delinearsi (e il sorriso guardingo e amaro del terzo ci fa intuire molte cose), caratteri costruiti con chiarezza e cordialità. Il trionfatore del film è Wahoo, lo scherzoso avventuriero dal cuore d'oro sotto lo strato leggero d'adipe: e per Wahoo, Jack Oakie, veramente un attore di prim'ordine. Guardate come muore. Più tardi ci sono due tre scontri elettrizzanti: la trovata del lancio dei pietroni mi par molto bella, le sparatorie da lontano sono implacabili, l'inseguimento finale mozzerà il fiato anche ai maratoneti. Poi provavo una gioia sana e rara nell'osservare il modo pieno di gusto col quale il regista utilizzava la larghezza e sempre sorprendente western del capitolo semplice e caratteristico del suo stile, con cui tagliava certe scene: l'entrata in campo di Sam nel caffè-tribunale, con le pistole puntate che fanno giustizia sommaria di due nemici dell'eroe, mi pare la più opportuna alla citazione. Effetto limpido e bello: solo una 'figura intera' finale — il giustiziere nascosto che si svela di colpo — c'informa dell'accaduto. E la sospensione, creata in modo magistrale coi minimi mezzi.

Dicano pure gli altri che questo film è melodrammatico, ingenuo e popolare d'accenti e di mosse. Tutti questi rilievi riguardano il soggetto: ch'è facilone, difatti, e abborracciato. Ma vi prego di tener conto del modo con cui l'invenzione banale è stata realizzata e fatta diventar **cinematografo**: cinematografo dal primo all'ultimo fotogramma. Non c'è bisogno di parole più grosse: nè il film, modesto e riservato dopo tutto, chiede parole grosse. In tempi di teatro filmato e di commedie allegre e superficiali, io ho visto con gioia una pellicola come questa. Piena di moti e di vicissitudini, non vi dà il tempo non dirò di tossicchiare, ma perfino di tirare il fiato. C'è di più: dopo tanti film uno dopo l'altro vuoti e generici, eccone uno che mette in piedi almeno tre personaggi ricchi di carattere e ben chiari. In primo luogo Suzy, una ragazza che sapete com'è fatta e quali i suoi desideri e i suoi pensieri; affettuosa e birbona, ma soprattutto affettuosa. Una sentimentale da cuore grassotto così. E non. Medesima stitile recita Jean Harlow. Sentimentale e istintiva, con le lagrime vere quando in scena bisogna piangere. Ecco: Jean Harlow è un'attrice che non piange lagrime di glicerina, ma lagrime amare e sincere; e non ride volgendo i pensieri altrove, ma godendo tutta del suo riso. Essa 'apprezza' con tutta l'anima e, aggiungerò, con tutto il suo corpo sano e fresco, i sentimenti e le reazioni del personaggio che interpreta. La figura dell'ufficiale francese, anche, ha una sua coerenza ed è costruita con tocchi vivi e persuasivi. E perfettamente identificata, fisicamente, nell'attore Gary Grant: scelto con fine acume. Infine il vecchio padre che attende: Lewis Stone ne fa una creazione indimenticabile. Grande attore. Le scene finali in aeroplano (la raffica di mi-

IL MIO AMORE ERI TU

e la morte del 'cattivo', s'è ricordato dell'epico finale di ALLELUJA, mentre altrove qualche sguardo sui cavalieri del Texas riuniti e pensosi ci trasporta nel terreno tipico di NOSTRO PANE QUOTIDIANO. Ma vi sembra che l'ispirazione sia sempre quella?

Giunto a questo punto, mi è necessaria una pausa. Non vorrei mi si fraintendesse. L'idea di 'rifare' un 'western' all'uso del buon tempo antico è lodevole e francamente mi piace: amo anch'io l'aria libera. Ma l'errore è nel punto di vista in cui Vidor s'è voluto mettere. Con mezzi 'moderni' ricordarsi fedelmente dell'antico: bene; ma bisognava rammentarsene con ingenuità e con trasporto. Invece mi sembra che tutto ciò sia stato sentito e risolto 'letterariamente': una posizione di leggera e forse falsa nostalgia: 'che belli e cari quei tempi: proviamoci a ricrearli'. Così sono stati rimessi a nuovo tutti i vecchi e gloriosi armamentari, ma con freddezza, ma senza credere in loro fermente e profondamente come sarebbe stato giusto e utile. William Hart impegnava tutto se stesso nei suoi racconti semplici e dinamicissimi. Egli credeva solo in quella vita, per lui non ci poteva essere altro al mondo. Una ristrettezza di visione che, miracolo!, dava luogo a opere suggestive e immediate come i canti popolari. Vidor, invece, malgrado le sue arie di pioniere e di uomo della terra, lo sappiamo tutti, è un artista smaliziato, almeno fino a un certo punto.

La freddezza d'ispirazione, d'altronde, è facilmente denunciata da talune soste del film. Quell'inizio arido e lento (anche se io voglio credere che il film originale cominci dall'assalto alla diligenza: e le monotone cavalcate documentarie ad apertura di pagina siano state aggiunte in Italia, col commento parlato), certi scarti di ritmo ben poco vidoriani. Poi tutto il film è lento: e, salvo due o tre momenti, poco emozionante. Ogni tanto il regista si scaldava un poco, e allora si soffermava a lungo su un episodio: i precedenti e i successivi, si sa, ne soffrivano. Ora è Wahoo a letto che lo interessa; più tardi Jean Parker che passa e ripassa sotto la testa del cavallo di Fred; infine il tragico inseguimento degli ex-amici: però per questa sequenza, come abbiám visto, egli ha dovuto ricorrere a cose già dette altra volta, e dette con ben altro vigore.

Niente di nuovo sotto il sole — dicevo tra me vedendo questo film. Non c'è una sola situazione, qua dentro, che non vedemmo almeno accennata altre volte. Si dirà che Fitzmaurice ha saputo conferire unità e dignità di 'vita nuova' alla materia d'accatto che adoprava: ma non so dire se basterà un'obbiezione di questo genere. Procediamo agli atti d'accusa, come si suol dire nei tribunali. L'inizio — descrizione di taluni lati del carattere di Suzy, incontro con Terry, amore scherzoso con dialogo vivace e avventure graziose — ricorda tutta una serie di gradevoli film, da ACCADDE UNA NOTTE a NEL MONDO DELLA LUNA: e cito alla rinfusa. Non basta: un *ménage* di sapore simile ci è stato raccontato in modo diremo 'definitivo' da Fejos (PRIMO AMORE, VIVA LA VITA) e da Vidor: se vogliamo dare all'amore tra Jean e Franchot un'onorifica parentela con questi gloriosi piuttosto che con gli altri 'minori' citati poc'anzi. Nemmeno l'automobile sgangherata è cosa nuova: lasciandosi pur da parte Keaton e Lloyd, basterà rammentarsi per dato di Alan Hale in ACCADDE UNA NOTTE. Le rapide sequenze documentarie sulla guerra: potrei metterle in fila più di cento titoli. L'incontro cogli ufficiali francesi nel caffè: idem. Il bombardamento in cantina: vedi L'ARCA DI NOÈ. E qualcosa può ricordare SETTIMO CIELO. Le scene d'aviazione, ben fatte occorre dirlo, vedute le mille volte. E anche l'ossatura della storia, divisa in due parti e poi si procedono per qualche tempo di vita propria e poi si riuniscono a poco a poco nella fine. Romanzotto popolare, del romanzotto popolare conserva tutte le caratteristiche: ecco qua i sogni della ragazza (voglio sposare un Lord) che finiscono più o meno coll'avverarsi, e le mille divertenti cose 'inverosimili' che popolano queste pagine scritte

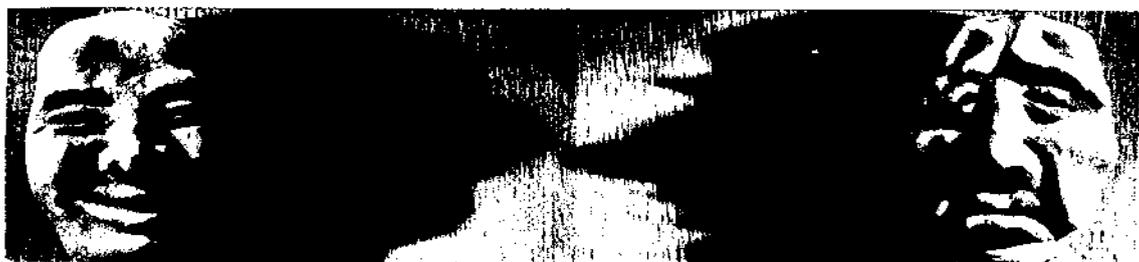
fraglia accanto all'auto bersagliata), il mazzo di fiori del nemico, le due sparatorie della spia a bruciapelo: ecco i punti d'acme. E il regista Fitzmaurice? Beh, dategli voi ora i meriti: se mi avete letto con attenzione, non vi sarà difficile. E dell'operatore Ray June è giusto lodare il tono felicemente cronistico e 'fealele' della fotografia: si ch'essa può fondersi agevolmente coi pezzi 'veri' (la guerra, ecc.) incorporati nel film.

Il poema di Tennyson offriva uno spunto di portata

LA CARICA DEI 600

epica per la trasformazione in film. A quest'opera si è accinto Michel Jacoby, fornendo a Michael Curtiz uno scenario cinematografico ricchissimo di elementi di attrazione. Si è voluta riunire una serie di episodi interessanti per espressione spettacolare, e culminanti in una carica finale che se non si conchiude con un consueto lieto fine, secondo la formula più banale, lascia l'amore ai due innamorati, facendo soccombere il protagonista che diviene un piccolo eroe. A questo finale si è accinto con tutto l'amore e con tutta la forza proprii ad un regista coscienzioso, Michael Curtiz, regista abilissimo e versatile che in tale sequenza si è dimostrato un conoscitore profondo del ritmo cinematografico, raggiungendo un livello tecnico piuttosto elevato. Questa pagina rimane dunque tra le più felici che il cinematografo abbia offerto in questi ultimi tempi. Con un finale simile, di natura epica, gli episodi precedenti del film hanno una funzione più che altro preparatoria. Ma non bisogna dimenticare l'assedio alla fortezza, la strage delle donne e dei bambini compiuta da Surat Khan, che provocherà poi la vendetta dei Lancieri. In tale stuage, come pure nelle scene sentimentali, in quell'amore dei due cugini per la stessa donna, sono primi piani e particolari densi di emotività. A questo contribuisce la prestantza fisica degli interpreti.

CANDIDO



ARPAGONE

alla svelta. E fortunato quel meccanico Terry che diventa capitano in pochi mesi. È assurdo poi che tutti i protagonisti si ritrovino nel medesimo luogo; che Suzy, Andrea e Terry parlino a voce così alta a poca distanza dalla spia. Poi mi divertiva vedere il poco rispetto che gli autori hanno avuto per le scritte e i particolari che ci ammonivano: 1914. Jean infatti vestiva come le nostre ragazze del 1937.

Si sa bene che Michael Curtiz non è un regista personale, quindi è inutile ricercare nei suoi film originalità di realizzazione. Si potrebbe trovarvi invece una originalità nel soggetto, abilmente trasformato dal regista di mestiere, in pellicola. Ma questa pellicola, priva di una inventiva immediata ed artistica, è fredda, anche se un montaggio serrato riesca, dal punto di vista spettacolare, a destare una attenzione vivissima. Mi pare poi che la famosa carica, nel suo sviluppo visivo, insista un po' troppo in quell'alternarsi tra un dettaglio di figura o di cavallo travolto dalla mischia, in primo piano, e un campo lunghissimo, secondo un ritmo che fu caro al cinema russo di dieci anni fa. E la ripetizione di dettagli inseriti nel complesso, fa sì che alla fine la carica risulti poco interessante e piuttosto monotona. La vicenda che è stata costruita in funzione della carica finale, è piuttosto prolissa e basata su motivi non certo peregrini. Anche gli interpreti corrispondono in pieno a quel tono di freddezza e di esteriotà di cui tutto il film è pervaso. In questo senso potremo dire che Olivia de Havilland è una donna attraente e Errol Flynn è un uomo prestante, ma che le loro belle espressioni rimangono tali, prive di una commozione interna. Nel caso dell'uomo, basterà confrontare i suoi atteggiamenti con quelli, poniamo, di Gary Cooper nei LANCIERI DEL BENGALA.

Regista Mark Sandrich. Lunghezza m. 2580. Sceneggiatura di Dwight Taylor e Allan Scott. Scenografia di Van Nest Polglase. Musiche di Irving Berling. Operatore David Abel. - Commedia musicale tipicamente americana, inframmezzata di



danza nuovissima nel quadro sfarzoso della marina da guerra nella baia di S. Francisco. Trama lieta, piena d'imprevisti e di seduzioni, nella suggestiva cornice della vita di bordo e delle grandi sale da ballo piene di vortici travolgenti. Interpreti principali: Fred Astaire, Ginger Rogers, Pandolph Scott, Harriet Hilliard, Astrid Allwyn, Betty Grable, Joy Huges, Jeanne Grey. Edizione italiana e direguita dalla 'Cines Palatino' e eseguita da Luigi Savini. Distribuzione 'Società Generale Italiana Cinematografica', Roma.

HO PERDUTO MIO MARITO. Italiano dell'Astra film, da una commedia di Giovanni Cenato. Direttore di produzione Fabio Franchini. Regista Enrico Guazzoni. Sceneggiatura di G. G. Napolitano. Lunghezza m. 2100. Scenografia di Giorgio Pinzauti. Musiche di Esco-

FRED ASTAIRE, nome fatidico per i cinemomani! (Cinemomani? Non si dice? Pazienza!). Si annuncia di lontano un film col ballerino Fred Astaire, e già i dischi vanno a ruba. Tanto è vero che non solo i nostri nonni e i nostri bisnonni andavano in visibilibio per le gambe agili e per i garretti d'acciaio! Il film porta il titolo allettante e intraducibile (vedremo come se la caveranno) di SWING TIME e il disco ('Brunswick', 5055-A) si intitola Boyanghes of Harlem. È eseguito dall'orchestra di Johnny Green, che attraverso un'ottima incisione riuscirà a snodar le gambe — 'Swing Time!' — ai ballerini di tutto il mondo. Si tratta di una danza dal ritmo vivo, dai coloriti mutevoli, con qualche tono di grottesco qua e là, brillantissima, trascinante. Se non fate in tempo a Carnevale, provatela a mezza Quaresima! La 'Brunswick' ha parecchi altri dischi di film magnificamente orchestrali e eseguiti alla perfezione, ottimi per ballare. V'è un fox-trot She shall have music (Ella avrà della musica (5043), dal film omonimo, sonato dall'orchestra 'Con-

DISCHI DI FILM

tinental' di Lud Gluskin, che mi sembra assai riuscito; saporosi impasti, ora evanescenti in dolcezza, ora nutriti con pienezza di sonorità. I timbri degli stuarati strumenti risultano limpidi e vi si accompagna una gradevole voce maschile per il ritornello vocale. Un altro bel fox-trot è Alone (Solo), dal film UNA NOTTE ALL'OPERA (5038) sonato dall'orchestra di Hal Kemp. Anche qui uno svariare di coloriti strumentali, cui si dispono due voci (quella di donna non è senza difetti e al nostro orecchio non risulta sempre piacevole), che poi i vari strumenti riprendono, quasi un'eco dei due timbri maschile e femminile, con effetti assai felici. Sul rovescio del disco troverete inciso un buon valzer, Lovely lady, (Graziosa Signora), dal film RE PER BURLA, eseguito dall'orchestra di Joe Moss, magnifica anch'essa. Il valzer è languido, melodioso, dolce, ha tutte le attrattive di un valzer di classe, insomma, e piace

assai. Dal film PARADISO DELLE FANCIOULLE la 'Brunswick' ha inciso It's been so long (Era tanto tempo), con la soprano Ruth Etting: una voce simpatica, per quanto qualche inflessione anglosassone non sia del tutto gradevole, in alcuni momenti. Buoni effetti di ritmo spezzato. Dal recentissimo film LA PROVINCIALE della 'Metro Goldwin' tutte le Case incidono una canzoncina destinata a piacere parecchio, come piacciono le trame sentimentali e sospirose dei film e dei romanzi, tanto è vero che il tipo dello spettatore e del lettore romantico è ben lungi dallo scomparire, nonostante tutto lo sport e tutto il novecento. La 'Voce del Padrone' incide la canzoncina, intitolata Provinciale, su un buon disco (H.N. 1096) cantato graziosamente dal tenore Daniele Serra. «Ogni cor sospira di passione — dicono i versi — ma l'amor non è illusione, solo in campagna rifiorirà». E segue la descrizione di un

sogno d'amore con sfondo campestre, protagonista la «provinciale» (ce ne sono ancora? Ma sì che ce ne sono!) del mio cuor». Il motivo poetico non è più nuovo del motivo musicale e figuratevi come manderà in visibilibio il 90 per cento degli ascoltatori... Sull'altra facciata lo stesso amabile tenorino canta Dolce Canzone, dal film OGNI SERA ALLE 8. È un fox vivace, ben ritmato, simpatico, strumentato con varietà di coloriti. Direi anzi che qui è migliore la parte orchestrale che non la vocale. Il film LA DANZA DELLE LANCETTE ha fornito abbondante materia di dischi. La musica di Mariotti è scorrevole e piacevole, e incontra simpatia. V'è un fox lento, Oggi è felice il mio cuor ('Voce del Padrone', H.N. 1156), non molto peregrino, ma gradevole. La parte vocale è affidata a Corrado Vaselli, una voce di tenore dal timbro caldo e squillante; il commento orchestrale (orchestra diretta dal M.° Olivieri) con felici effetti di rallentando, qua e là risulta un po' pesante. MARIA TIBALDI CHIESA



bar. Operatore Massimo Terzano. - Per vincere una scommessa, Valentina finge di aver perduto suo marito in pieno viaggio di nozze e si fa aiutare nelle ricerche dal conte Giuliano Arenzi, cugino suo e suo antico pretendente. Valentina non è sposata, mentre lo scopo della burla è quello di dimostrare che ella è sempre in grado di conquistare Giuliano. Naturalmente la cosa riesce in pieno, ma Valentina si pente del giuoco perchè a sua volta si è innamorata di Giuliano. Interpreti principali: Paola Borboni, Nino Besozzi, Enrico Viarisio, Nicola Maldacea, Vittorina Benvenuti, Vanna Vanni, Romolo Costa, Carlo Petrangeli. Distribuzione dell'ENIC.

VOLO EROICO (13 hours by air). Americano della Paramount. Direttore di produzione Lloyd Sheldon. Regista Mitchell Leizen. Soggetto di Bogart Rogers, tratto dal romanzo dello stesso a di Frank Mitchell Dazey, adattato da Henryon Nicholson. Fotografia di Theodor Sparkuhl, ASC. - Il film si svolge a bor-

do di un grande velivolo transcontinentale, dove pare si sian dati convegno i personaggi più misteriosi. Nella carlinga dell'aereo si addensa subito un'atmosfera drammatica. Ma il nodo della vicenda si chiarisce nel fitto di una tempesta di neve, che costringe i due piloti a scendere in un atterraggio di fortuna. In questo frangente uno dei passeggeri rivela ai piloti la propria identità, ossia d'essere un poliziotto che pedina un pericoloso 'gangster'. Questa rivelazione è udita però dal bandito, il quale tenta di sbarazzarsi dei tre uomini. Spara infatti contro di loro mentre essi scendono dal velivolo sul campo nevoso, riuscendo a ferirne due e a fuggire. Ricoverati i feriti nella carlinga dell'apparecchio, tutti sono costretti a passarvi la notte. Al mattino col bel tempo torna anche il 'gangster', che non volendo essere abbandonato in quelle lande desolate impone a mano armata di esser ripreso a bordo. Ma ecco che un bambino con una pistola a schiz-zetto spruzza negli occhi del terri-



PERCHÈ ABBONARSI?

24 fascicoli di "CINEMA" acquistati separatamente costano **48 Lire**
24 fascicoli di "CINEMA" in abbonamento annuo costano **40 Lire**
8 lire di risparmio. IN PIÙ avrete il vantaggio di essere serviti per primi ed a domicilio: e non rischiate di essere privati dei fascicoli che rapidamente si esauriscono.

bile 'gangster' il liquido di un estintore. Che avviene? Che uno dei piloti può aver ragione del malfattore così che l'emozionante volo può esser condotto a termine felicemente per tutti, ma in special modo per il pilota, che presto concluderà con una biondissima passeggera l'idillio tessuto durante il drammatico volo. Interpreti principali: Fred Mac Murray, Yoan Bennett, ZaSu Pitts, John Howard, Bennie Bartlett, Grace Bradley, Alan Baxter, Brian Donlevy, Ruth Donnelly, Fred Keating. Distribuzione della Paramount, Roma.

SINFONIE DI CUORI (Du bist mein Glück). Tedesco della Bavaria Film. Scenario di Walter Wassermann e di C. H. Diller. Musica di Giuseppe Becce. Regia di Carl Heinz Martin. Operatore Franz Hoch. Direttore di produzione Peter Frost e Anton Kutter. - A Monaco il muratore Mario Monti diventa un celebre tenore. Egli si è unito a Bianca, moglie del suo maestro, in seguito all'incomprensione che divideva i due coniugi. Carlo,

il marito, si è allontanato portando seco la bambina. Passano quindici anni; i successi e l'amore di Mario non valgono a consolare Bianca della perdita di sua figlia un giorno volontariamente abbandonata. Tutte le ricerche per ritrovarla sono inutili. Recatasi a Monaco per rivedere i luoghi della sua



gioinezza, Bianca incontra Carlo dal quale apprende che la loro figlia è viva, ma egli non vuol dire ove si trovi. Allfine interviene il caso intelligente, che fa sì che Mario l'identifichi in una ballerina dell'Opera, e che sposi un giovane tenore, allievo di lui. Interpreti principali: Beniamino Gigli e Isa Miranda. Distribuzione dell'E.N.I.C.

ancora rapli

TEMPI MODERNI
che sarà presentato prossimamente in tutta Italia

La S. A. Industrie Cinematografiche Italiane presenta:

CONTESSA DI PARMA

Regista ALESSANDRO BLASETTI



PRINCIPALI INTERPRETI
ELISA CEGATTI
CENTA · UGO

Diretta da **OTTAVIO MARTINI**
PAULUCCI - Modelli della Ditta **MARY MATTE**, Torino-Roma.

ENIS · PAVI · ELLINI · ANTONIO
BERTO MELLI · BOSVALDO VALENTI
Produzione: **ANGELO BESOZZI**
Musiche di **ESCOBAR, MONTAGNI · FUSCO** - Scenografia di **GIUSEPPE VISCARDI**, Torino - Pellicceria della Ditta **GIUSEPPE VISCARDI**.

S.R.

"S.R."

"S. R.", è la sigla che contraddistingue la nuova Pasta Dentifricia Gibbs, a base di SODIORICINOLEATO.

"S.R."

Il SODIORICINOLEATO, già largamente impiegato nel campo medico-dentistico per il trattamento preventivo delle affezioni gengivali, viene così messo alla portata di tutti, sotto la forma che più si addice per un impiego facile e regolare: quella di pasta dentifricia.

"S.R."

Ricordatevi che delle gengive deboli, inerti, portano alla Gengivite ed alla Piorrea e, fatalmente, alla perdita dei denti, per quanto sani e bianchi questi possano essere.

La Pasta Dentifricia Gibbs "S. R.", grazie al SODIORICINOLEATO che contiene, neutralizza gli effetti tossici e, stimolando la resistenza dei tessuti, mantiene le gengive forti e sane.

La Pasta Dentifricia Gibbs "S. R.", di sapore gradevolissimo è inoltre un defersivo perfetto e rende i denti bianchi e lucenti, senza intaccare minimamente lo smalto.

Chiedete il parere del vostro dentista! Vi consiglierà senz'altro di adoperare la Pasta Dentifricia Gibbs "S. R.,!

PREZZO
L. 6.-



S. A. STABILIMENTI ITALIANI GIBBS - MILANO

CINES

STABILIMENTI ITALIANI PER PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51



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

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

apparecchi
i piloti della

ALALITTORIA S. A.

ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO

Domandate informazioni e orari alle agenzie di viaggi o alle direzioni della S. A.

