

CINEMA



17

10 Marzo 1937 - XV

Spedizione in abito postale

UN FASCICOLO CON 20 ARTICOLI E 100 ILLUSTRAZIONI:

Scritti di: ALVARO - VECCHIETTI - PRAZ - BLASETTI

**DUE
LIRE**

ISOPAN

PELLICOLA INVERTIBILE 16 mm.



La pellicola ultrasensibile, a grana finissima, per prese alla luce diurna ed artificiale, grande latitudine di posa, speciale sensibilità a tutti i colori e massima brillantezza delle immagini. L'ISOPANISS è la pellicola universale adatta per qualsiasi stagione e condizione di luce.



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

gli apparecchi
i piloti della

ALA LITTORIA S. A.

ROMA - AEROPORTO DEL LITORIO

Domandate informazioni e orari alle agenzie di viaggi o alle direzioni dell'Ala Littoria

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume I

FASCICOLO 17

10 MARZO
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

| | |
|---|-----|
| Cinema gira | 161 |
| Editoriale | 165 |
| CORRADO ALVARO | |
| <i>La seconda vita</i> | 168 |
| RAFFAELE MASTO | |
| <i>L'uomo e la macchina</i> | 170 |
| GIORGIO VECCHIETTI | |
| <i>La famosa Cavalieri</i> | 172 |
| ALESSANDRO BLASETTI | |
| <i>I dispiaceri del regista</i> | 174 |
| MARIO PRAZ | |
| <i>Shakespeare e lo schermo</i> | 175 |
| HERBERT STOTHART | |
| <i>Il problema della musica nel film storico</i> | 178 |
| RUDOLF ARNHEIM | |
| <i>Dettagli che non sono dettagli</i> | 180 |
| FRED MC MURRAY | |
| <i>Confessioni di un arrivato</i> | 183 |
| GINO SACERDOTE | |
| <i>La nuova acustica architettonica</i> | 187 |
| <i>Disegni plastici animati - Presa simultanea e montaggio</i> | 188 |
| La Borsa dei soggetti - Attori di domani | 189 |
| Galleria: Pola Negri | 190 |
| Film in 15 fotogrammi | 191 |
| Fotografia: <i>Istantanee in casa - Tabella di esposizione per il mese di Marzo</i> | 192 |
| Capo di Buona Speranza | 195 |
| I film del mese | 197 |
| Giocchi e Concorsi | 200 |

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lazzero Spallanzani 1-a.
AMMINISTRAZIONE: Soc. Anon. editrice "Cinema" - Roma,
via Lazzero Spallanzani 1-a - PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale
di Pubblicità: Milano, via Vivaio 17. Per Roma e Lazio: Roma,
Via Lazzero Spallanzani 1-a - Gli abbonamenti si ricevono
direttamente dall'Amministrazione del periodico, o anche
presso 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'"Isti-
tuto Edit. Scientifico". - ABBONAMENTI: Italia, Impero e
Colonie, annuo L. 40, sem. L. 22, Estero, annuo L. 60 sem. L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

Concessionaria per la vendita al numero: RIZZOLI & C. - MILANO

ULRICO HOEPLI FONDATORE MILANO

CINEMA GIRA



IL GIORNO 15 FEBBRAIO...

nei teatri di posa berlinesi, e terminata la lavorazione del film *CONDOTTIERI*. Il montaggio è a buon punto, soprattutto quello della versione tedesca che dovrà essere programmata in Germania il 25 marzo. Essa verrà annunciata con la regia di



Un antenato della mitragliatrice acquistato recentemente da De Mille a Londra. Questo fucile a pietra, forse il più grande del mondo, verrà impiegato nel film *'I bucanieri'*, attualmente in lavorazione alla Paramount.

Luigi Trenker e Werner Klinger che, prima di prender parte alla lavorazione di *CONDOTTIERI*, ha diretto *GLI ULTIMI 4 DI S. CRUZ*. La versione italiana verrà invece presentata nella nuova stagione.

HENRY DE MONFREID...

...lo scrittore, viaggiatore e romanziere meritamente noto* anche fra noi per la sua appassionata partecipazione di corrispondente dai due fronti della nostra impresa in A. O., ha di recente adattato per lo schermo uno dei suoi libri: *Il segreto del Mar Rosso*. Il punto interessante, per i lettori della nostra Rivista, che va impostando il problema della 'gente vera nel cinema' è che il Monfreid assumerà egli stesso la parte di uno

dei suoi personaggi. (Abbiamo già ricordato che gli americani contano di affidare ad Eugenio O'Neil in persona il ruolo del laureato nel film sulla vita di Nobel). Comunque, il Monfreid si guarda bene dal voler costituire una regola. *Il segreto del Mar Rosso* - egli ha spiegato - non è un romanzo come gli altri: è un racconto veristico ed i suoi personaggi sono reali. E siccome non ho messo nulla di inventato nel racconto, così non voglio che se ne metta nell'interpretazione del film. Come autore ho nell'avventura narrata una parte importante, e sarà quella che prenderò davanti all'obiettivo. Per il mio esordio cinematografico, il mio personaggio sarà dunque quello di Henry de Monfreid.

Al dinamometro dell'autenticità, potremo così paragonare questo attore vero con un vero attore: Harry Baur, che del film sarà il protagonista.

MENTRE ANTONIO ADVERSE...

...[parliamo del romanzo di Hervey Allen] sta conquistando, in una recente traduzione, anche i lettori italiani, cominciano a giungere i dati di bilancio, preventivi e consuntivi,



Per le nuove fortune della 'pelle di porco', Cecilia Parker, stella della M.G.M., si reca a un incontro di calcio con un nuovo tipo di animale da guinzaglio. Ma, per toglierle tutte le illusioni, porta il cappello, la cintura e la borsetta in pelle del medesimo.



produttrice della "Pattuglia dei senza paura",
dirà l'ultima parola nel genere "Gangster" con



LE BELVE DELLA CITTA

INTERPRETI

EDWARD G. ROBINSON

JOAN BLONDELL

BARTON MACLANE - HUMPHREY BOGART

FRANK MAC HUGH

REGISTA: WILLIAM KEIGHLEY



PRODUZIONE FIRST NATIONAL

NUOVO FIORE SATININE COLONIA DELLE "STELLE"

sulla lavorazione di AVORIO NERO, il film che ne è stato tratto. Ecco intanto un curioso specchio statistico, in cui i produttori hanno ricapitolato - prendendo come base un altro special, cioè un altro grande film - l'entità del loro sforzo:

| Avorio nero | Altro special |
|-------------------------------------|---------------|
| 98 parti parlate | 22 |
| 131 scenari | 91 |
| 412 scene | 227 |
| 78 parti importanti | 22 |
| 20 " secondarie | 7 |
| 2.500 comparse | 1.200 |
| 3.721 costumi | 1.842 |
| 250.000 metri di negativo | 145.000 |
| 21 settimane di ricerche preventive | 12 |
| 2.871 parrucche | 1.320 |
| 3.194 oggetti vari | 2.100 |
| 373 oggetti speciali | 109 |
| 402 prove di truccatura | 788 |
| 10.626 ore lavorative | 8.402 |
| 5 cambiamenti di ambiente | 0 |
| 3 cambiamenti di epoca | 0 |

Si domanderà perché le prove di truccatura siano state proporzionalmente minori, per un film che, in tutte le altre 'voci' del quadro lavorativo, presenta cifre tanto superiori alla media. Con ogni probabilità, questo risultato è da attribuirsi ad una più sicura e meditata scelta degli interpreti, che hanno quindi



richiesto minore fatica per la 'messa a punto' dei loro connotati. Per esempio, i nomi di Fredric March e di Olivia de Havilland per le parti dei protagonisti si imposero fin dal primo elenco di candidati, che il regista Mervyn Le Roy concertò col produttore Jack Warner. Tuttavia, per maggiore sicurezza, si volle controllare la scelta, richiedendo allo autore del romanzo se i 'tipi' di quegli attori corrispondessero effettivamente ai 'tipi' da lui immaginati. E non basta: la sterminata falange dei lettori di Antonio Adverse, sapendo quel che bolliva in pentola, in-

tervenne spontaneamente per segnalare le proprie preferenze. (Il cinema americano, tra gli altri suoi vantaggi, annovera anche questa attività, diretta, efficace collaborazione del pubblico). Ora, 17.437 persone si pronunciarono per Fredric March e 15.000 per la bella Olivia, stabilendo così una netta maggioranza. Altra cifra notevole dello specchio è quella delle 21 settimane spese nelle ricerche preventive. L'ante ce ne vollero effettivamente, prima che ai reparti 'scenari' e 'costumi' fossero consegnati tutti gli elementi necessari ad una fedele riproduzione degli ambienti, delle epoche, degli abbigliamenti. L'azione si trasporta infatti, come si sa, dalla Francia all'Italia, all'Avana, all'Africa. Per dare un'idea di quelle che furono le costruzioni, si pensi che, solo per mettere in piedi una palizzata africana, occorsero più di mille metri di bambù.

E a proposito di ricostruzioni: è proprio vero che, al giorno d'oggi, per tutto deve venire il quarto d'ora cinematografico. Attualmente, pare sia scoccato quello del Teatro alla Scala che, prima di esser protagonista del film italiano REGINA DELLA SCALA, venne trasportato dagli angeli della scenotecnica, come un vero e miracoloso santuario della musica teatrale, a Burbank's City per una scena di AVORIO NERO.

QUESTA VOLTA SARÀ JOHN FORD...

...il regista di TRADITORE, di PATUGLIA SPERDUTA, di MARIA DI SCOTIA a mettere in scena un nuovo racconto dei popolari e cinematograficissimi autori della TRAGEDIA DEL ROONEY. Titolo: HURRICANE (Uragano). I primi 'colpi di manovella' sono attesi proprio per questi giorni. Il



Durante le riprese della "Conquista del West" (Paramount) Gary Cooper si divertì a pupazzettare le scene e i tipi che più lo colpivano. Ecco un guerriero Cheyenne e una diligenza postale, di mano del grande Gary...

costo preventivato supera le 300.000 sterline. Cifra cospicua, ma non sorprendente, quando si pensi che la maggior parte delle scene dovrà essere girata nelle isole dei Mari del Sud, con relativo spostamento dell'intera troupe, nonché di tutto il personale e il materiale necessario. Problemi logistici, quindi, accanto a quelli scenotecnici. Alla stazione navale di Pago Pago, si stanno appunto preparando gli alloggiamenti per gli ospiti di Cinelandia; mentre nell'isola di Tu-



Accompagnata dal marito Franchot Tone e da Fred Keating, Joan Crawford si dispone a premiare i vincitori di una gara di polo (M. G. M.).

tuila si viene costruendo per intero un villaggio indigeno. L'uragano invece verrà girato nello studio: e la Metro Goldwyn ne ha già dato incarico a James Basevi, l'autore

del terremoto di S. Francisco. Questo specialista di distruzioni spettacolose ha già predisposto la creazione di un modello perfetto della isola e del villaggio di Tutuila,

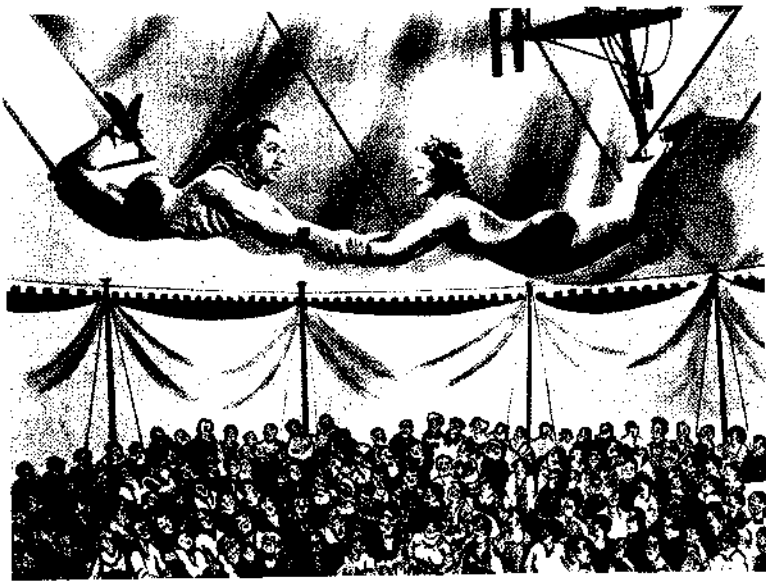


In questa rara e quasi sensazionale fotografia voi vedete Mary Pickford in soave intimità con Charles Buddy Rogers. Non si tratta di una golosa scena documentaria ripresa da un astuto fotografo reossi invisibile dentro una cassetta analogica, bensì di un fotogramma tratto da un film interpretato dai due attori insieme - non oggi né ieri, ma nel 1927: MY BEST GIRL. Se avete buona memoria, ricorderete certamente che l'eterna 'Sweetheart' ha sposato al principio del 1937 il più giovane Buddy. E questa fotografia ci dice, tutt'altro che casualmente, che non si dev'esser trattato di un colpo di fulmine. Quella cassetta, è chiaro, simboleggia la rituale 'capanna', così vivamente presente al cuore di ogni innamorato anglo-sassone degno di tal nome. I cuori ci sono: anche se è legittimo aver qualche dubbio sulla dolcezza autentica del cuore di Mary; tenera come nessuna sullo schermo, ma nella vita? All'interno della metaforica casa ci sono delle scritte incollate su a mo' di suppellettili, scritte raccolte qua e là senza nesso tra loro. Ma con un carboncino gli amanti hanno vergato su una parete, ad ammonimento continuo, una massima molto americana: 'il tempo è denaro'. Non sembra però che abbiano tenuto fede al monito: se si sono sposati soltanto dieci anni più tardi. È anche vero che per Mary dieci anni non contano più di 10 mesi: solo così è possibile spiegare la magia della sua persistente gioventù. E la bacchetta magica si posa anche su quelli che le sono e le furono accanto: Buddy ha ormai trentatré anni, e ne accusa tuttora dieci di meno. Il nostro vecchio-grande-amico Doug ne ha cinquantatré: e non si direbbe. A proposito di Doug... Noi facciamo a Mary tanti sinceri auguri per il suo nuovo amore (non è che il terzo). Ma non ci è facile perdonarle di aver così presto dimenticato il carissimo Doug.

ASPIRINA

È SEMPRE
il rimedio SOVRANO

CONTRO
TUTTE
LE MALATTIE DA
RAFFREDDAMENTO



Una curiosa composizione per 'la donna del giorno' (M. G. M.). Protagonisti, Myrna Loy e William Powell, dei quali si vedono le teste vere... e i corpi farti.

che dovranno essere appunto... vittime dell'uragano. Perché James Bassey non ha pensato ancora di assumersi come motto il nostro vecchio proverbio italiano: fare e disfare è tutto un lavorare?

L'ACCADEMIA DI HOLLYWOOD...

... ha assegnato i premi per il 1936. Luisa Rainer e Paul Muni sono stati premiati per le migliori interpretazioni dell'annata, rispettivamente in GREAT ZIEGFELD e nella VITA DEL DOTTOR PASTEUR. Alla pellicola GREAT ZIEGFELD è stato assegnato il premio

di realizzazione cinematografica dell'annata. A Frank Capra è stato assegnato il premio istituito per i registi per l'abilità dimostrata nel dirigere la pellicola MR. DEEDS, doppiato in italiano col titolo è ARRIVATA LA FELICITÀ. Il premio per i migliori cartoni animati è stato aggiudicato a Walt Disney per la quinta volta.

QUANDO GLI ANIMALI...

...sono assunti nel cielo delle stelle, imparano subito anch'essi a farsi pagare a dovere. Ecco infatti alcune tariffe hollywoodiane. Come si sa,

nei paraggi della californiana capitale del cinema, prosperano circa una trentina di serragli e parchi di allevamento, che non si lamentano certo dei loro affari. Per una sola scena in cui occorre la sua rispettabile presenza, un rinoceronte fu pagato la bellezza di 2000 sterline: subito dopo il film fu rivenduto ma non se ne ricavò che la metà del costo. Un altro produttore, per l'affitto di 16 leoni, 7 elefanti, 4 leopardi, ed alcune altre specie fra cui un po' di zebre e di giraffe, dovette di recente sborsare la tenue moneta di 8.000 sterline. In media, l'affitto di un leone oscilla tra le 5 e le 20 sterline al giorno, quello di una scimmia ammaestrata fra le 10 e le 30; cammelli, giraffe e zebre son quotati tra 5 e 15. Pare che uno dei ritornelli dei 'falliti' di Hollywood sia proprio questo: se nasco un'altra volta, per lo meno cammello voglio nascere!

SEGRETI DI CAMERINO E DI RETROSCENA...

...ha rivelato di recente il regista Clarence Brown, sul conto delle dive

più famose ed amate. Come raggiungono quella temperatura emotiva, che irradierà da loro nell'interpretazione di ciascuna scena? Le varie vie sono rivelatrici dei vari temperamenti. Joan Crawford, donna ad altissima percentuale, ha bisogno di farsi suggestionare, per lo meno da un disco di grammofono. Dalla sua ricca raccolta, ella sa sempre cosa scegliere per raggiungere il tipo ed il grado di emozione desiderato. Greta, la cerebrale, studia profondamente la sua parte, e poi dal cervello trasmette ai sensi, con una specie di auto-ipnosi, quello stato emotivo che le è parso più opportuno ('Ella è - confessa Brown - una delle più accurate attrici ch'io abbia mai detto'). Norma Shearer, l'intellettuale, analizza ogni emozione, ogni gesto, ogni motivazione del suo personaggio con la stessa acutezza di indagine e serietà di metodo con cui uno scienziato analizzerebbe uno dei suoi problemi. Dimmi come fai a fingere un'emozione, e ti dirò chi sei: nuova ed antica regola per conoscere le donne; e forse non soltanto quelle dello schermo.



Tutti di scena, i 'Fratelli Castiglioni', per via di quella benedetta cartella della lotteria che non si riesce a trovare. Ecco Luise Ferida, Camillo Pilotto, Amedeo Nazzari, Ugo Cesari, Armando Migliari, Vanna Vanni. Il film - sotto la regia di Corrado D'Errico - è quasi terminato di girare (Enic).



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**

S. Zacc., in una delle sue « segnalazioni » domenicali nell'Osservatore Romano, si allarma grossolanamente della affermazione di Giorgio Vaccaro che, nel film tedesco OTTO RAGAZZE IN BARCA, il problema dello sport femminile sia sondato con delicatezza e buon senso (v. 'Cinema' n. 14, 25 gennaio).

Nel suo lodovale scrupolo di difendere la moralità contro le licenze che il cinema si concede, S. Zacc., con la non ponderatezza che attribuisce al nostro collaboratore, ha evidentemente frainteso il suo pensiero.

Dicendo che in quel film è sondato il problema dello sport femminile, Giorgio Vaccaro non ha certo voluto dire che esso è stato risolto. Infatti, pur citando OTTO RAGAZZE IN BARCA come un buon tentativo, egli ha tenuto a dichiarare che, secondo il suo avviso, il grande film sportivo deve nascere ancora.

Accennando a « delicatezza e buon senso » da parte di coloro che hanno, con finalità polemica, ideato OTTO RAGAZZE IN BARCA, Giorgio Vaccaro si riferisce appunto alla tesi che in quel film è adombrata, là dove, descrivendo con alto senso di pietà l'apparire della maternità tra le anzine protagoniste della vicenda, gli autori hanno voluto denunciare quanto deplora l'Osservatore Romano, e quanto deplora con noi il nostro collaboratore, e cioè che « la libera vita naturalistica porta al libero amore ».

Se, dunque il merito, di quel film è di indicare gli inconvenienti cui può dar luogo la vita sportiva femminile, se non sia mantenuta nei limiti di una serena sobrietà, il riconoscere che ciò è stato fatto con « delicatezza e buon senso », come del resto ebbe a suo tempo a riconoscerlo gran parte del pubblico e della critica, non può essere tacciato di soverchia non ponderatezza e di esticismo mal piazzato.

Ci auguriamo perciò che S. Zacc. suprà ammettere che i suoi scrupoli gli hanno fatto questa volta abbaglio.

19 Marzo

1937

XV

C I N E M A

17

SONO scomparsi purtroppo i tempi in cui, quando si narravano le commoventi peripezie di due innamorati, il racconto si chiudeva invariabilmente con una frase di questo genere: « si sposarono ed ebbero molti bambini... ». Una espressione simile sarebbe letta dalla giovinezza odierna con quel senso di curiosità che si accorda benevolmente alle cose del tempo passato che non hanno più nulla di comune con la vita febbrile in cui regna sovrano il movimento ed in cui i figli sono troppo spesso considerati pesante zavorra che intralcia il cammino verso una così detta esistenza felice.

Ha il cinema la sua parte di responsabilità nella diffusione di questo concetto negativo della vita? Indubbiamente.

Le pellicole dove entra l'amore si possono paragonare, nove volte su dieci, a visioni di battaglie che terminano con una magnifica vittoria: lunghe vicende ostacolate da un complesso d'impacci che la natura e specie gli uomini creano per drammatizzare la vicenda: il tutto finito con un artistico bacio più o meno lungo fra due belle figure di giovani sopra uno sfondo celestiale. Qualche volta il matrimonio. La famiglia non si vede mai, o quasi.

Il fanciullo appare molto di rado: quando appare è privo della naturalezza vitale che interessa ed appassiona anime sane e cuori sani: si tratta del fanciullo attore che rappresenta un altro pericolo sociale. Categoria di fanciulli che, in ogni modo, appassionano le platee non per il senso di vita familiare che possono sviluppare ma unicamente per la recitazione, la curiosità, l'interesse, la fre-

schezza, una specie di ambizione che i propri piccoli riescano ad eguagliare le visioni dello schermo. Quando non si tratta di quegli esasperanti ragazzi chiamati a dettare la morale in casa, rappacificare padre e madre, sostenere essi l'unità della famiglia con prediche più o meno filosofiche o psicologiche...

Fra i vari motivi che possono averci concorso il cinema ha la sua grande parte di responsabilità nella diffusione di questo senso della vita che induce l'uomo a fuggire i pericoli di crearsi un focolare e che consiglia la donna, per « vivere la sua vita » secondo una espressione tanto comune quanto sciocca, ad evitare gli impedimenti della maternità.

Più grave ancora è la propaganda che il film può esercitare sulla adolescenza e sulla giovinezza anche in questo settore. Il film ha l'immenso potere di sviluppare e rinforzare una serie di sentimenti e di abitudini di tipo affettivo: coraggio, audacia, spirito avventuroso, amore del bello, ecc. Nei giuochi dei ragazzi le tendenze favorite dalle visioni cinematografiche sono evidenti. In quanto all'amore il cinema educa i giovani a maggiori esigenze della vita: il che non vuol dire che ne affini i sentimenti morali!

Molte volte lo schermo, falsando il concetto normale di vita, dando speciali sensazioni ed aprendo nuovi orizzonti pieni di artificio distrugge nel giovane quella concezione di moralità che i primi elementi di educazione o lo specchio di una sana vita familiare avevano in lui formata! Si aggiunga che la frequenza di similari



Che Trenker sia un buon papà non ci sorprende. Sapevamo che il suo piccolo Fred gli era accanto come interprete in 'Condottieri'; ma quel che conta anche di più babbo e figliuolo sono inseparabili nella vita. Fred! sa già sciare senza paura; domani sarà un montagnolo (servido e robusto come il padre) (foto Perkhemmer). E chi ha visto 'Il Campione' non si meraviglierà dell'affetto che il grosso e bravo Wallace Beery nutre per il suo figliuolino adottivo (foto M. G. M.)



Dalle deliberazioni del Gran Consiglio

“Il problema demografico è il problema dei problemi poiché senza la vita non c'è giovinezza, né potenza militare, né espansione economica, né sicuro avvenire della Patria”.

Il Cinema è un'arma formidabile di suggestione e persuasione



colte si è fatto cenno (diciam solo cenno!) a quell'innocente timore di felicità matrimoniale che è portato dai bambini? Si crede che la loro presenza possa intralciare l'azione scenica: tutt'al più appare come la risultante di un gioco del caso o come un impedimento. In quasi sempre, se i bambini appaiono sullo schermo, sono presentati come un oggetto di difficoltà, un problema, una causa di sacrificio eroico, un fattore drammatico in casi di divorzio o discordia fra i coniugi: tutti casi che in definitiva raggiungono il solo risultato di scoraggiare il pubblico!

Nella corsa affannosa per fare il cinema sempre più bello, per curarne i dettagli scenotecnici, per far sì che l'arredamento mobili e soprammobili appaiano fra i più interessanti e nuovi, per ottenere effetti di sfondo naturale che incatenino lo spettatore e lo commuovano, quanti han pensato che la introduzione naturale, viva e reale, di bambini che non siano attori, colti con intelligenza in espressioni divinamente belle e semplici così come solo i bambini sanno avere quando svolgono la loro esistenza normale, servirebbe a dare di colpo al film un nuovo alito drammatico ed emotivo? Chi non ama i bimbi è un brutto; questa è una legge che non val la pena discutere. Ebbene, il cinematografo perde sempre una occasione mirabile per fornire ad uomini e donne che affollano le pubbliche sale un elemento fondamentale di pathos quale potrebbe derivarne dal mostrare dei bimbi! Quanti, in un cinema, non han sentito un sussurro unanime di gioia se un bel bambino è apparso in una culla o nei rari casi nei quali fanciulli si mostrano sullo schermo? Chi non ricorda il senso di distensione prodotto nella

Piccoli indigeni nel film "Cacciatori di teste di Borneo" realizzato da Richard von Plessen (Tobis).

visioni sviluppa un particolare abito mentale che fa considerare la espressione migliore della vita quella che è appresa dalle mille vicende dello schermo. L'uomo normale sa benissimo che il mondo del cinema non è reale. Sa distinguere fra la vita vera e quella dello schermo, ma una gran parte dell'umanità - o perché troppo giovane o perché di cultura meno sviluppata: pensiamo specialmente alle campagne, ai piccoli centri - non possiede questa elasticità mentale e continua a credere, dopo la visione, che il mondo sia su per giù quello che il film ha rivelato o che, per lo meno, quello sia un mondo interessante, degno di essere imitato.

Il problema è grave: tanto più grave in quanto l'influenza esercitata dallo schermo facendosi di anno in anno maggiore, tanto più grandi si rivelano le possibilità suggestive di persuasione del nuovo spettacolo che può ben dirsi delle masse.

Lo stesso happy end, il «lieto fine» che gli americani hanno introdotto nello schermo per consolare l'umanità, distrarla dalle vicende drammatiche, consentirle un respiro finale di sollievo, si conclude con un bel bacio, con un forte abbraccio e talvolta - s'è detto - nel matrimonio. Quante

Otto fotogrammi del film tedesco "Evviva la vita" di cui si parla in questo stesso articolo



massa degli spettatori quando la gioia di Enrico VIII e di Maria di Scozia compie allorché viene loro presentato il primogenito? E non è superba la concezione di Vidor, in *NOSTRO PANE QUOTIDIANO*, quando, dopo il grande «canto» la nascita del primo grano, triomfa la nuova comunità con la nascita del primo bambino della colonia? Inno alla fecondità ed alla gioia di vivere! Esempi rari, però, che dolorosamente si possono contare ogni anno sulle punta delle dita e che ripetiamo non traggono alcun ausilio dai soggetti che vedono i bimbi come protagonisti. Gli stessi *RAGAZZI DELLA VIA PAUL*, non è che un film di giovinetti dal quale i genitori sono completamente esclusi o appaiono solo per soffrire: morte del protagonista!

La massima parte dei film ignora l'elemento infantile, ignora che l'essenza stessa e la ragion d'essere fondamentale della famiglia sta nei bimbi. Esempio classico: *VOGLIO ESSERE AMATA* con Claudette Colbert, dove si vede nell'enorme palazzo di un ricco commerciante, divorziato dalla moglie, vagare una sola bambina, sola e perciò visitata e sfacciatissima: negazione del senso purissimo della famiglia che in quell'ambiente, del resto, non esiste!

È, per fare un'ultima citazione, quale suggestione sana può esercitare un film come *PRIMO AMORE* dove il padre vien spinto verso crimini dalla moglie perché la figlia possa procurarsi vesti eleganti ed il figlio, ladro, porta al culmine della disperazione il capo di famiglia?

Il problema — di una importanza eccezionale — si impone a noi Italiani. La difesa e la protezione del nostro sanissimo concetto di vita familiare esige che l'azione educativa dello Stato non sia contrastata da avverse forze morali che scaturiscono da troppi film e che derivano dalla assenza totale di ogni allusione a quelle



Ecco Ann Shirley, una nuova delicata 'ingenua' della R. O. studios, felice del 'fanciullino' della 'Assistance League' di Hollywood. In alto: il bambino, la lista del divismo, la dolce e brava Ann preferisce far scuola di vita. Ci si aggrava come donna e come attrice

che sono le leggi fondamentali dell'esistenza. Infinite bellezze possono essere rivelate in un film: dalla visione della famiglia così come un sano ambiente domestico può suggerire pitture di costumi, abitudini, vita realizzata con tale finezza di sentimenti da riuscire egualmente, se non più, gradita alle masse.

Problema che investe la produzione, problema che tocca il delicatissimo strumento della censura, problema che potrebbe suggerire una discriminazione fra il permesso di proiettare film nelle grandi città dove la distinzione fra il fittizio ed il reale è ancora possibile da parte di masse intellettualmente più progredite, ed il permesso di proiezione nei piccoli centri dove la visione cinematografica è assorbita da masse rurali come uno specchio di vita bella, ricca di fascino, satura di emozioni, tale da essere sognata e possibilmente imitata!

In Germania alcuni film recenti — fra cui *VVVIVA LA VITA* del quale riproduciamo alcune incantevoli illustrazioni tratte da fotogrammi e che stanno ad indicare quale tesoro di incomparabile bellezza possa trovarsi nella riproduzione naturale di bimbi colti dall'obiettivo nella loro esistenza comune — hanno ottenuto un grande successo! Una recente circolare, poi, raccomanda agli artisti di ogni specie di rappresentare nelle loro opere le famiglie con non meno di quattro bambini, data la prevalenza, nelle visioni, di famiglie con uno o senza bambini!

In Germania, del resto, si svolge tutto un movimento produttivo, basato sulla utilizzazione dei bambini. Non bambini che abbiano il ruolo di vedette, perché tale impiego dell'infanzia è severamente controllato, limitato e ridotto, bensì la ripresa di documentari o di scene nelle quali i fanciulli vivano la loro libera vita infantile. Nella *NONA SINFONIA* numerose scene di bambini entusiasmano il pubblico, nel *DR. ENGEL, MEDICO PER BAMBINI* il regista Riemann ha trasportato sullo schermo un vero paradiso infantile. Così debbono essere ricordati il *VIAGGIO AL CIELO DI HANNELE*, *NON MI DIMENTICATE* e tanti altri. *La Tobis* ha di fresco dato vita a tutta una serie di film di bambini: il regista di tali soggetti, Fritz Genschow, che aveva già organizzato a Berlino il Teatro dei fanciulli con Renée Stobrawa, ha nettamente dichiarato che mai sarà da lui impiegato un bambino come una stella del cinema, come attore; la sua utilizzazione sarà compiuta invece ritraendo la vita infantile nella sua essenza vera, tale da suscitare le più grandi emozioni nel pubblico ed il massimo amore per i bimbi. Di recente, per ritrarre la scena di un circo con parecchi bambini, ne ha chiamato uno stuolo, ha raccontato loro la favola che voleva fosse interpretata, entusiasmandoli. Fatta una prova ne è sortita una scena così fresca, viva, palpitante e soprattutto priva di artificio, da impressionare per la sua bellezza. Il produttore — ammirandola in proiezione — ha detto: «È così ben riuscita che sembra vera!» Ed era vera!

In seguito ad un riordinamento editoriale riflettente alcune pubblicazioni cinematografiche, col fascicolo del dicembre 1936 la rivista mensile 'Lo Schermo' ha sospeso le pubblicazioni. Ai problemi produttivi ed artistici 'Lo Schermo' ha dedicato per qualche anno, molto utilmente, la sua attenzione chiarificatrice, usando sempre l'esattezza dell'analisi e dell'informazione a una brillante e indovinata forma espositiva.

Al Direttore On. Lando Ferretti, che con tanto amore aveva curato la pubblicazione, inviamo un cameratesco saluto.

Con la sospensione del periodico, si è naturalmente disciolto anche il Comitato Direttivo (che, comune alle due riviste 'Schermo' e 'Cinema', rappresentava un valido mezzo di collegamento tra di esse) del quale tacevano parte Giacomo Paulucci di Calboli Barone e Luigi Freddi. Anche ai due eminenti collaboratori va dunque l'espressione della nostra cordiale gratitudine.



Robert Young, sullo schermo conquistatore senza pensieri, è padre affettuoso. Non si preoccupa di mettersi in maniche di camicia, e nemmeno della piega dei calzoni, quando la sua piccola Ann vuole andare in triciclo (Globe Photos)

LA SECONDA VITA



In ognuno che esercita un'arte si opera una deformazione professionale che è tanto più forte quanto più è raggiunta una personalità. Così avviene allo scrittore di proporsi di continuo problemi generali, storici, di costume, di morale; al pittore di scorgere il mondo come un insieme di volumi e di atteggiamenti trovando in essi i sostegni della sua concezione della vita e dell'arte; allo scultore di fondarsi su una certa qualità di torza fisica e quasi brutta che lo soccorre nella sua lotta con la materia. Negli artisti del cinema, per il fatto di procacciarsi una popolarità per mezzo della finzione e d'una finzione che ha bisogno di infiniti collaboratori, si nota un carattere continuamente sospeso a cause esteriori che essi non sono in grado di provocare nè di dominare: dipendono essi dal direttore di produzione, dal regista, dall'operatore, dal truccatore, dal vestiarista, dall'uomo del montaggio, dall'ufficio pubblicità. Sono come bambini che hanno bisogno dei grandi. Solo che questi bambini del cinema non cresceranno mai e avranno sempre bisogno di qualcuno che fabbrichi la loro gloria. Gli attori del cinema sono del semplice materiale di cui si serve un creatore e un inventore di drammi e di emozioni.

Si accorre verso questo impresario di emozioni come verso qualcuno capace di dare una seconda vita e le miracolose parole per cui ci si trasforma in un'apparizione. Avendone avuto il sospetto, interrogai una volta varie attrici che lavoravano a un film. Quasi tutte mi confessarono di subire, durante il lavoro, un trasporto istintivo verso il maestro di scena nel momento stesso in cui si trovavano sotto il suo potere. Quasi sempre in questi momenti il maestro di scena dà del tu, quasi sempre l'ubbidienza o la riluttanza dell'attrice ha qualcosa della sottomissione o del capriccio amoroso; sempre si stabilisce un rapporto d'un erotismo tutto speciale tra il creatore e la creatura, e uno vince e l'altro si sottomette. Questa trasformazione è uno dei momenti più interessanti del lavoro cinematografico e contiene una certa

parte di mistero, come in ogni operazione creativa.

In quel momento un'attrice ha bisogno di essere amata e adorata, e farebbe qualunque cosa di cui è capace una donna per ottenere adorazione e amore. È capace di simulare una crisi come il bimbo può fingere un male per attrarre l'attenzione dei grandi. Io vidi una scena simile. Un'attrice entrava una mattina in teatro; l'ambiente era triste come sono i teatri di posa la mattina presto (gli operai battono e picchiano; l'ambiente è come un appartamento vecchio e sonnacchioso disabitato da tempo; fa freddo): l'attrice ebbe un'idea: svenne. Per quello che io posso immaginare, finse di svenire. Cadde di schiatto in un angolo del salone di carta dipinta. In breve il teatro si rianimò, si accesero le lampade di qualche migliaio di candele per scaldare la diva, qualcuno accorse con un bicchiere d'acqua, altri sosteneva il suo dolce e truccato peso. Quando ella cominciò più tardi a recitare, regnava

attorno a lei un silenzio da clinica. Tra finzione e verità nessuno si diede la pena di approfondire se ella fosse stata veramente male; anche se avesse simulato, era in armonia con l'atmosfera degli studi, lo stesso che fosse stato vero.

Come sapeva svenire, quest'attrice sapeva piangere. Non rido di queste cose poichè so che in arte l'atteggiamento fa spesso la funzione: una buona materia a un artista figurativo, o un buon inchiostro odoroso e carta buona a uno scrittore propiziano l'ispirazione, queste sono le emozioni quasi inconfessabili che aiutano l'artista nel suo lavoro e ne rendono dilettevole la strada. Che quest'attrice, chiudendosi il viso tra le mani e rimanendo assorta nel silenzio dello studio riuscisse poi a levare, al cospetto di tutti, due occhi pieni di lacrime vere, pareva dapprima quasi inumano. Così accadde, e sulle sue lacrime pronte e limpide la voce del direttore tuonò: « Avanti, si gira ». Era penoso, ed era inesplicabile che la povera signora piangesse a dirotto, ed era altrettanto penoso che ci si affrettasse a lavorare perchè ella avrebbe consumato entro mezz'ora la sua riserva di vere lacrime. A ogni intoppo o ritardo ella avrebbe dovuto compiere nuovamente la violenza di quel pianto su se stessa. Mi spiegarono poi, persone esperte in questi segreti, che per piangere quando si voglia basta rimanere qualche tempo a occhi sbarrati, senza batter ciglio; non ci ho mai provato e lo dò per dimostrato: ma poi, nel caso della signora che piangeva in teatro, certo s'inserisce qualcosa di umano, un dolore antico, una pietà di sé e dei dolori sofferti; insomma, alla fine il pianto diventa vero. Dico che era straziante, e avevamo pena della signora come se tutti l'avessimo picchiata.

Ma accadde qualcosa di ancor più strano. Un'altra attrice, e naturalmente rivale di colei, la quale aveva giurato di non saper piangere altro che per una ragione vera e mai per artificio, dovendo affrontare anche essa la parte lacrimosa, punta dalla felicità del pianto della sua rivale, scoppiò d'un



Victoria non è sposata
né l'impatto della
California (California).



Soldati dell'Esercito in 'Cavalleria'.



Ballerine in attesa del turno.

tratto anch'essa in un piangere diretto, si presentò in iscena selvaggiamente felice di quelle lacrime che le scendevano dagli occhi. C'era un inconveniente per ambedue: bisognava ritoccare di continuo il nero delle loro ciglia che sbavava sotto le lacrime bollenti. Non si sentiva volare una mosca, nient'altro che lo sfrigolio del riflettore che nel gergo degli studi si chiama 'madama'; tutti avevamo un viso pietoso; quel duello femminile in cui si disputava un'abilità artistica a colpi di singhiozzi, di lacrime ben grosse, di bellissime contrazioni di muscoli del viso, era sconcertante, assurdo, senza possibilità di conforto.

Le seconde parti e le comparse non svenegono mai e non piangono. A che scopo? Non circonda costoro l'attenzione cui si scaldano i primi ruoli lusingati a ogni rappresentazione da una corte osannante, e che hanno anche il diritto di dare spettacolo della loro debolezza. Ma una volta vidi un piccolo ruolo divenuto enormemente importante. Era una ragazza di diciannove anni che non si sapeva muovere e non sapeva dire quattro parole in fila. Questa volta doveva posare quasi nuda. Questa figliola senza qualità tirò fuori tutto il tesoro che le aveva dato la mamma, i bellissimi capelli lunghi, le spalle bene modellate; arsero a scaldarla diecine di migliaia di candele; e davanti agli occhi professionali degli operai, direttori, aiutanti, tra il silenzio di mistero che s'era creato nello studio, parve che ella compisse un sacrificio, qualcosa di molto antico, d'un rito barbarico. Fu la sua grande giornata, e per molte ore dopo la povertà fu scossa da un lieve tremito continuo.

La ritrovai poi in una scena in cui doveva dire soltanto: « È lui, il grande poeta. È entrato con una signora ». Stava accanto a lei un'altra donna, una sposa venuta a giocare con suo marito nella città dove lavoravamo, e avendovi perduto tutto, anche il prezzo del biglietto di ritorno, aveva trovato un po' di lavoro come comparsa. Ma s'era messo in mente di fare l'attrice. Ella si mise a supplicare la sua vicina perché le cedesse la metà della frase, di poter dire: « È entrato con una signora ». Pochi conoscono l'importanza che si attribuisce da chi lavora nei teatri di posa al fatto di pronunciare una frase. La brava figliola fu gentile

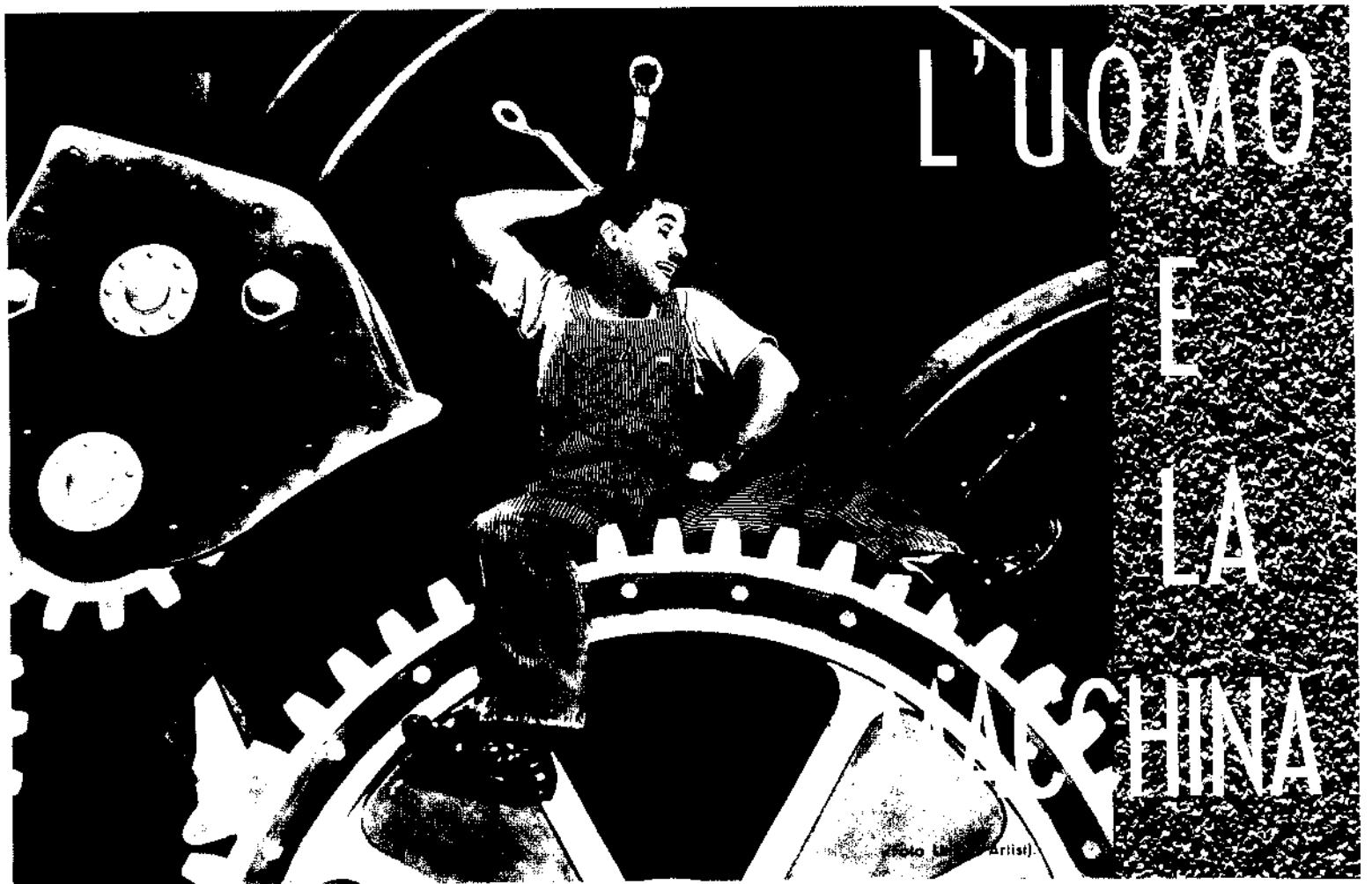
e generosa e cedette la metà della sua frase come avrebbe regalato una somma. Tutte e due poi dissero le loro tre parole molto male. In quell'occasione feci conoscenza con una veneranda signora di almeno settant'anni la quale, poichè si trattava d'un film in costume, indossava una bella toletta della fine del secolo scorso. Non le mancava nulla: nè il ventaglio, nè i gioielli adatti, nè un medaglione sul petto. (Vorrei sapere di dove vengano i ritratti chiusi nei medaglioni di falso oro distribuiti alle comparse, da quale lutto e da quale dimenticanza). Trovai la dama seduta dignitosamente e pronta ad accogliermi. Era una donna fine, aveva conosciuto molti personaggi nelle Corti d'Europa, di prima della guerra, di cui mi raccontò vari pettegolezzi raccomandandomi di non ripeterli; inutilmente: tutti quei personaggi sono stati spazzati dal grande dramma europeo. Infine, ella era stata un'attrice famosa al tempo suo. Con un garbo da salotto mi chiese di poter dire, nella scena che doveva rappresentarsi, una sola frase, per il suo decoro, la sua rispettabilità, poichè ella non aveva mai fatto la parte di personaggio muto. Ed era accaduto a lei, che nella sua vita anteriore aveva sprofondato tante riverenze vere alle corti vere di principi germanici, di non riuscire efficace e di diventare anzi ridicola in una riverenza che le si chiedeva per la finzione scenica. Ella protestava che si faceva proprio così. Ma il direttore aveva le sue idee in proposito.

Come accade a chi entra la prima volta nel mondo del teatro, io ero in quel tempo sensibile al travestimento degli attori. È difficile tener presente che si tratta d'una finzione e che, per esempio, il signore in marsina che porta a braccio una signora, abbia bisogno dei vostri consigli per contenersi. Vedendo uno di questi signori che portava da sinistra a destra sul frak la fascia d'un ordine cavalleresco, io esitai un pezzo prima di fargli notare che la fascia di cotesti ordini si porta da destra a sinistra e sotto il panciotto. Mi pareva una sconvenienza. Poichè l'abito fa il monaco. Una volta parlavo con Petrolini mentre si travestiva nel suo camerino; voltai gli occhi e mi accorsi che s'era appiccicato un grande naso di cartone e indossava un'uniforme da guardaport-

tone. Non fui più capace di seguire il mio discorso; ora avevo davanti un portinaio e siccome parlavamo di cose più o meno sottili mi parve che egli non mi dovesse più intendere.

La suggestione del travestimento giova a questi scherzi. Forse è una consolazione tra le comparse del cinema che aspettano l'ora di pronunciare sia pure una parola per occupare un secondo la veloce macchina da presa e per affacciarsi un istante sul pubblico immenso e diverso delle sale da cinema, indossare un travestimento, simulare qualcuno; e so che spesso, accanto al dramma che si rappresenta, il personaggio che non parla ne porta in sé uno ben più umano. In una città straniera, uno studente del politecnico che aveva assunto in un film una partecina da cameriere per arrotondare le sue magre entrate, venne a parlarmi durante un intervallo. Portava la salvietta sul braccio, e pur dicendo molte cose assennate e intelligenti non riusciva a contenersi altro che come aspettando i miei ordini. C'erano molti italiani fra le comparse, e questa volta erano travestiti tutti da gente del popolo. Si doveva girare una scena all'aperto; ma si mise a piovere e tutti ripararono nel corridoio dello studio. La giornata era tediosa, triste, opaca. Ma come portato sulle ali delle nubi, veniva un sentimento di terre lontane, o forse era l'odore della terra bagnata nei giardini e negli orti intorno a ricordare tutte le terre della cara infanzia. Perchè d'un tratto qualcuno si mise a cantare sommessamente, e altri vi si aggiunsero, e divenne un coro prima velato, poi chiaro e forte: saltai su nel mio camerino distinguendo le arie e le parole di *Quel mazzolin di fiori*, *Gran Dio del Cielo se fossi una rondinella*, *La violetta*, su su fino alle più antiche e nuove canzoni della patria italiana. Cantavano tutti seduti a una lunga panca, appoggiati al muro, gomito a gomito, e avevano gli occhi lustri. Mi sentivo cantare anch'io. Accorreva gente nei corridoi, come verso qualcuno che si sentisse male. E anche quelli che erano accorsi, vestiaristi, truccatori, inservienti, tutti abitanti della città straniera, avevano gli occhi umidi, anche loro tristi e nostalgici di chissà quali beni e gioie d'una patria perduta.

CORRADO ALVARO



IL FILM di Chaplin, **TEMPI MODERNI**, mostra una delle fasi culminanti della polemica contro il macchinismo. Polemica appassionante e vivace, e non priva, specialmente nella produzione cinematografica, di alcuni documenti memorabili: basti ricordare la **FOLLA** di King Vidor che, se pure non investiva direttamente il demone delle macchine, dipingeva a colori negativi la civiltà industriale; e la satira più scoperta e paradossale di René Clair, in **A ME LA LIBERTÀ!** Tra queste due cime, lo schermo, che per sua naturale propensione e per ricerca di effetti spettacolari predilige le forme più speciose e complesse della modernità, ha spesso reagito, soprattutto quando un soffio di idealità animava la fantasia dei registi. Civiltà industriale e urbanesimo — sinonimi e fattori di decadenza per lo spirito umano, per il senso della famiglia e persino per la integrità fisica del popolo — divennero gli argomenti capitali per l'elogio e la difesa della più sana vita dei campi. Ricordiamo **NOSTRO PANE QUOTIDIANO** di Vidor. Ma un'altra evidente reazione agli ideali del secolo delle macchine si ravvisa nella lunga serie dei film sui mari del Sud e sulla vita dei popoli primitivi. Movimento nostalgico, più che polemico, soprattutto in quella certa amarezza con la quale l'obbiettivo dell'uomo bianco coglie gli aspetti incantevoli delle isole lontane e liricamente li commenta, pur vietandoli al suo inesprimibile bisogno di purezza, di aria aperta, di vita semplice. Nel nuovo film di Chaplin la presa di posizione è più risoluta che nel film di Clair. Persino il titolo, **TEMPI MODERNI**, è program-

matico. Del resto, non potremmo dire che René Clair mercanteggiasse. Chaplin, oggi, tenta di attingere il comico e il patetico da una grottesca opposizione tra le macchine e la puerile innocenza della sua maschera, che non risolve, questa volta, la sua melancolia nella rinuncia e nel grosso sospiro di pena, ma nella favoletta della capanna e del cuore. Quel che poteva esservi di polemico nella lirica avventura dell'innocenza trepida di Charlot sbalottata sulla marea dei furbi, dei forti e dei coraggiosi, si esplica tutto in **TEMPI MODERNI**. Ma non è il suo lieto fine che può attenuare il fondamentale e tipico pessimismo dell'uomo che nega alla società umana la capacità di raggiungere gli ideali di giustizia e di felicità.

Si noti che Chaplin, pur serbandosi fedele alle sue antiche maschere della tirannia, della brutalità, della forza fisica, della furbata malvagia, che sollevano aizzare la paura e la timidezza dell'omino, si risolve a rappresentare la modernità nel suo aspetto più concreto e più tipico: la macchina. Le avventure della vita galante, i dolori e le gioie di un circo equestre, le angosce di un evaso, la febbre dell'oro, le miserie di un quartiere popolare, le incredibili gesta di un pauroso in guerra, non erano, a rifletterci, che la generica opposizione di una grottesca maschera d'innocenza e di timidezza alla cattiveria del mondo. Per rendere più mordente ed attuale il suo gioco, era logico che Chaplin si scontrasse col macchinismo. Di esso doveva colpirlo l'aspetto più ostico e perturbante per ogni vecchio intellettuale: la fabbricazione a serie, il *ta-*

pis roulant che riduce al minimo possibile lo sforzo fisico dell'operaio e moltiplica astronomicamente il suo rendimento. Il meraviglioso spettacolo di un impianto industriale che lascia seduti gli operai superstiti al banco, senza chieder loro uno sforzo maggiore di quel che si chiedeva un giorno ad una crestaia, non ha bisogno di commenti e di aggiunte: balza vivo e angosciato da esso l'antagonismo tra l'uomo e la macchina: il mostro affamatore che toglie lavoro e pane agli operai. Ecco perchè un regista della tempra di Chaplin non ha esitato a ripetere, con una precisione che potrebbe persino aver l'aria d'un plagio, il famoso *gag* di René Clair in **A ME LA LIBERTÀ!**: il comico scompiglio dell'officina derivato dalla omissione di un solo giro di vite nella serie dei meccanismi che il *tapis roulant* fa sfilare innanzi agli operai.

Non esitiamo a definire gravemente peggiore questa polemica, e frutto di un tipico errore di valutazione dei destini dell'umanità e della funzione dell'individuo. Essa è uno degli aspetti caratteristici, se non addirittura salienti, della crisi morale del dopoguerra: presa e ripresa dalle più varie penne, dai più vari partiti, dalle più opposte razze. Anche i primi aspetti della cinematografia sovietica eran pieni di questo assurdo duello tra l'uomo e la macchina: quando il marxismo puro non aveva ancora ceduto le armi alla nuova politica economica, la macchina era il demone borghese, arma di oppressione capitalista. E la decennale lotta di Gandhi contro la dominazione inglese era soprattutto imperniata sul mor-

tale contrasto della millenaria tradizione artigiana col moderno concetto di proletariato industriale. D'altra parte il denso e particolareggiato *Viaggio in America* di George Duhamel, autentico rappresentante della Francia borghese e intellettuale, ci mostra che la macchina, per certi spiriti invecchiati e stanchi, diventa una sorta di vera ossessione. Nei primi anni della grande crisi, quando la cifra dei disoccupati aumentava a milioni, circolavano dei grafici tendenziosi ed eloquenti: ricordiamone uno sull'industria delle calzature, che prima della guerra lavorava in pieno e forniva di scarpe tutto il Regno Unito; in quell'anno di crisi il consumo era ancora doppio di quello del '14, ma per raggiungere la produzione richiesta bastava che l'industria lavorasse solo quattro mesi all'anno con la quarta parte degli operai di un tempo!

Il peggio venne quando dai paesi più sani e meglio organizzati partì un grido di allarme sulio spopolamento delle campagne. Non si comprese da tutti che la lotta contro l'urbanesimo non implicava affatto una critica morale e sociale dell'industrialismo, ma solo una reazione all'eccesso. Si mirava, piuttosto, ad equilibrare i due aspetti dell'economia, e più migliorando le condizioni di vita dei contadini, e industrializzando l'agricoltura, che scaricando sulla innocente civiltà meccanica la colpa della crisi.

In TEMPI MODERNI, come del resto in A ME LA LIBERTÀ!, si è voluto vedere, da alcuni, una tendenza demagogica. Errore. Niente è più tipicamente borghese e reazionario di questo morbido spavento delle macchine che si rifugia nella paradossale e gioiosa esaltazione dell'anarchia di Clair, e nel chapliniano idillio da fiaba che dà, col suo irrealismo, un colore più grigio e pessimistico alla visione della vita.

Noi qui, si badi, vogliamo considerare gli aspetti strettamente sociali di questi film, non i valori lirici che assorbono, quando prevalgono, ogni deteriore efficacia. Ma questi'analisi e questi chiarimenti sono indispensabili allo spettatore che cerchi in TEMPI MODERNI la poesia e non la satira sociale. Questa, e in questa forma, è manifestazione tipica di spiriti deboli e poco virili, sempre propensi a cercare fuori di loro, e in cause estranee al loro dominio, le ragioni prime di una decadenza spirituale. I seguaci dell'individualismo, memori della vita comoda e signorile dell'anteguerra, si lasciano facilmente sedurre dalla tentazione di accusare la macchina... che non può difendersi. Come se la macchina non fosse una superba creatura dello spirito umano, e come se non liberasse gli uomini da tutta una serie di mortificanti servitù, concedendo proprio allo spirito una libertà sempre maggiore di abbandonarsi a cure più elevate e ideali. Non si vuol certo negare che la macchina, soppiantatrice di uomini, abbia contribuito ad aumentare la disoccupazione. Ma la colpa è da ricercarsi nell'antiquata organizzazione sociale e nella non equa distribuzione delle ricchezze e delle responsabilità. E il mondo non è, forse, proprio sulla via di queste revisioni? Solo degli spiriti profon-



damente egoisti, viventi per la trascurabile giornata del loro corpo, possono atterrirsi della transitoria crisi di crescita dell'umanità e favoleggiare, sulla traccia di Wells, di cataclismi sociali e di tramonti della civiltà. Basta vedere con quale prontezza e spontaneo entusiasmo le generazioni moderne reagiscano con gli sport, coi viaggi e le escursioni, all'atmosfera intossicante delle metropoli e delle città industriali e ai demoni della FOLLA e dei TEMPI MODERNI, per concludere che spesso l'uomo della strada è spiritualmente più forte dei suoi poeti e dei suoi profeti.

È bene, in ultimo, che lo spettatore tenga conto, innanzi a film come quelli di Cha-

plin, di una doppia interpretazione religiosa del lavoro umano. Lo spirito nordico e calvinista, inventore dell'*Homo Faber*, a cui lavoro e successo individuale sono mezzi sicuri di redenzione eterna, vede con vera angoscia questa crisi apparente delle iniziative individuali e della libera espansione del lavoratore. Più calmo e tranquillo è lo spirito cattolico e latino, pel quale il lavoro è logico bagaglio ereditario. Lo spirito semita di Chaplin, seguace di una tradizione di lavoro individuale, unico mezzo, con la ricchezza che ne conseguiva, per compensare l'inferno della persecuzione, è più vicino, naturalmente, al calvinismo che alla latinità.

RAFFAELE MASTO





LA prima idea sul tramonto dell'Ottocento e gli albori del Novecento cominciai a formarmela, molti anni fa, sfogliando, seduto sul pavimento d'un salotto piccolo e umido, un grosso album di cartoline illustrate. Non è certo quello il modo più serio per studiare i secoli che nascono e che muoiono; ma tant'è, le ore passavano svelte e chiuso l'album mi levavo alla fine soddisfatto, se pur coi crampi alle gambe.

Su quelle cartoline al platino — alcune soffuse d'un timido chiaror perlacéo, altre bruciate dalle vampe d'un rosso tornaceo —, m'ero fatto il concetto si dovesse trattare d'un tempo calmo e felice nonostante che la passione prendesse tutti, uomini e donne, e li lasciasse, languidi o amari, arrovesciati nei letti o appuntellati alle porte. I miei personaggi infatti, a guardarli bene, mostravano una cera invidiabile: certe facce di salute, braccia tonde e petti rigogliosi che facevano pensare a Pellegrino Artusi, piuttosto che a Jacopo Ortis. Allora? Tutta quella passione, che entrava in ogni casa e faceva traboccare di tenerezza serva e padrona; che chiamava il pallore, i sospiri, i pésti sotto gli occhi e i gesti larghi e molli; che trasformava la stanza del fotografo in un tempio patetico, pieno di fondali allegorici e di fiori finti, — veniva non direttamente dalla vita, ma di rimbalzo dal teatro e diventava una moda, alla quale era un bel tratto di delicatezza d'animo obbedire inchinandosi. In quegli anni, sacri al teatro, le romauze e gli endecasillabi sciolti ronzavano per l'aria come oggi gli acroplani.

Le vestigia, cioè le figure, i volti di quel tempo rosato e sonoro come una conchiglia furono fissati con zelo amoroso nella cartolina illustrata. C'erano, nell'album, le serie delle cartoline dedicate al melodramma: le

romanze di *Cavalleria* e dell'*Anrico Fritz*, di *Aida* e di *Bohème* frammentate in cento 'pezzi' coi passaggi del recitativo sillabato su un capriccioso pentagramma. A chiudere la serie, come il custode con le chiavi in mano, s'affacciava poi lui, il musicista, con un pensierino e una firma a svolazzo sul grafico delle note.

Ricordo infine le fotografie delle attrici, di canto di prosa e di varietà: Cécile Sorel e Tina di Lorenzo, la Bella Otero e Amelia Soarez, Elisa Vincent e Olga Giannini, Amalia de Roma, la Dargent, Elise de Vère, con sopra i saluti degli zii, dei parenti e degli amici degli zii. Il francobollo s'incollava, per civetteria, in punta alla cartolina e la firma si metteva sulle spalle, accanto al viso, sulla gonna, ai piedi della diva preferita. Dietro, per la verità, rimaneva ben poco spazio, tutto preso com'era dalle diciture d'obbligo tradotte sino in dieci o dodici lingue, magari in caratteri cirillici, e con molte paurose difide ai contraffattori: lunghe e strettissime le cartoline russe, non più grandi di un biglietto da visita le spagnole.

Età d'oro della cartolina illustrata: i suoi inventori e fabbricanti, prima di lanciarla sul mercato, la decoravano con orgoglio delle insegne dell'« Unione postale universale » — magico nome che incuteva soggezione e rispetto.

Bella tra le belle m'appariva sempre, nel mezzo dell'album, una giovane ritratta mentre s'abbandonava — di solo un poco — sui braccioli di una poltrona a fiorami. Altri fiori bianchi e colorati, forse roselline di tulle, erano sull'abito di lei, il volto soave, dolcissimo, i capelli neri e pesanti, il petto e le braccia d'una purezza e un nitore che vincevano ogni paragone. In lei sopra tutte — così fidata e serena nella sua bellezza — non trovavo niente di quella vistosa e sforzata teatralità nel gesto, nell'abbigliamento, nell'acconciatura, la quale era pur come il marchio inevitabile nelle altre attrici. D'Annunzio, gran giudice di beltà femminile, l'aveva già chiamata « massima testimonianza di Venere in terra », ma a me bastavano, e n'avevo d'avanzo, i miei occhi e, per una notizia, le parole che uno zio aveva scritto a penna in un angolo: « La famosa Cavalieri ». Anche il cognome mi piaceva, sonoro e italiano, e mi pareva adattissimo a

campeggiare sui manifesti nelle strade o nei titoli dei giornali, senza il pericolo di venire sconciato dai tipografi o frainteso dagli stranieri. Certo, una donna tanto bella e serena non poteva non essere famosa: mi pareva ne avesse anzi il diritto. Eppure, ora se ne stava quieta in poltrona, con le mani in mano, come una buona ragazza che aspetti un invito a ballare.

Con l'aiuto del suo interessante volume di ricordi (*Le mie verità*, redatte da Paolo d'Arvanti - Roma, 1936-XV), molte cose so ora di Lina Cavalieri: come tuoreggiasse, per il suo canto e la sua bellezza, in Russia in America; come d'Annunzio e Massenet, Puccini, Leoncavallo e Giordano, principi e re, miliardari e poveracci le scrivessero, l'amassero e ammirassero. Ora, anzi, scendo le scale e vado a parlarle. La signora Cavalieri è infatti la mia padrona di casa: una padrona cortese e vivace che ama i fiori e gli amici, che discorre con garbo e simpatia, una signora che torna ad accogliere con un sorriso e una buona parola i giornalisti vecchi e nuovi che bussano alla porta.

Vogliamo lasciare per un momento il teatro e ricordare soltanto, per oggi, il cinematografico? La Cavalieri è stata infatti, dal '15 al '17, 'diva' di cinema ben nota, in Italia e in America. Scoppiata la guerra europea, e correndo brutti tempi per il mercato cinematografico; si narra che un veliero carico dei suoi film affrontasse molte purpezze pur di recare ai pubblici orientali la bella e indimenticata immagine della celebre cantante. « Eppure, quei film — dice la signora, con comico spavento — non li vorrei vedere ora! » Ricorda altre rievocazioni che le fecero ridere per la loro ingenuità.

Nel '15 e nel '16 Lina Cavalieri 'girò' dunque per la « Tiber », che la pagava eccezionalmente a percentuale sugli incassi (un ottimo affare), i due primi film nei quali, a rileggere le trame, la famosa bellezza doveva essere stata messa al giusto fuoco e sfruttata a dovere. 'Vamp' avanti lettera — una 'vamp' bruna e di tipo italianissimo, anche se i nomi presi a prestito per lei erano francesi o spagnoli — la Cavalieri impersonava parti di guastamestieri sentimentale: di donna che al primo apparire suscita desideri, invidie e passionacce, lasciando dietro di sé





Dall'Italia la Cavaliere passa nuovamente in America per il teatro e per il cinema. Negli studi della 'Players Films Company' a New Jersey, col cospicuo stipendio di 4600 dollari la settimana, ella gira cinque film, tra i quali GISMONDA da Sardou, le DUE SPOSE con Lewis Stone e L'ETERNA TENTATRICE su scenario di Fred de Gressac. A Hollywood ritrova un vecchio amico, Max Linder, conosciuto molti anni prima a Parigi, ballerino acrobata alle Folies Bergères. Gli agenti pubblicitari americani sono a nozze: Max e Lina, il re dei comici e la regina dell'opera, venuta a sostenere l'amico alla vigilia della dura battaglia con Charlie Chaplin. Charlot e Max Linder infatti, scrivono in quei giorni, si sono dichiarata guerra a morte e il francese s'è fitto in testa d'uccidere nientemeno il rivale. Max Linder nega, ci patisce ma invano: la stampa 'gialla' e la réclame hanno bene i loro diritti. Intanto requisiscono Max e Lina, li menano a spasso per Los Angeles, li costringono a entrare nella gabbia d'un leone, a mettere la testa nelle fauci della belva e — là! — il ritratto è fatto. L'americano è contento, gli striscioni colorati si moltiplicano, tutta la città ne parla.

amori di tutta una vita, piaghe sempre aperte, nodi per sempre spezzati. Le figure, gli ambienti, lo sfondo, l'aria nei film scelti per la sua interpretazione l'aiutavano, romantici e patetici; c'è sempre, al momento giusto, un purpureo tramonto nella campagna romana o una regata al lume di luna per dar la giunta al fascino personale della 'diva'; e non importa se, tirate le somme, qualcuno debba soffrirne, o, come allora si diceva, immergersi nell'oblio.

In SPOSA DELLA MORTE, « cinedramma di passione umana in un prologo e cinque atti », diretto da Emilio Ghione, interpreti la Cavaliere, il Muratore, Ida Carloni Talli, Alberto Collo e la Scottò, Elyane Ferny, una pianista allieva di Villa Medici, dopo avere incatenato d'amore il collega pittore Marsant, bravo ma piuttosto brutto, fugge a Parigi con un bel duca, leggi Alberto Collo. Niente da fare, concorrenza sleale: « *E l'anima infelice al corpo infelice parlò — 'Egli me la ruba, lo so, lo sento. Ma è giusto che il Duca Alberto Cenci di Vallalta dia scacco matto al pittore Pierre Marsant!* » ». Così ragionavano allora al cinema gli amanti poveri e traditi, con un tono tra demagogico e strategico, e l'obbiettivo li ghermiva curvi di spalle, l'occhio acceso, il pugno stretto dall'ira. Elyane fugge a Parigi! Un avvenimento da non lasciarselo scappare: Ghione corre alla stazione, una scena e una didascalia intere sono riservate all'*Express di Parigi*. I primi prestigiosi treni di lusso passavano sullo schermo e il pubblico fremeva d'orgoglio progressista (ripenso all'« Unione postale universale » delle mie cartoline), anche se una triste massima subito dopo lo richiamava alla meditazione: « *Donna, creazione divina, tu non sei che un male!* ». Elyane si trova poi faccia a faccia col proprio Quadro (maiuscolo, in dispetto ai quattrini del Duca), vola dal pittore ma è troppo tardi — « *Più forte d'ogni cosa forte esiste il passato* » — e non le resta prima di morire, che vergare con la bella mano ammaliatrice l'ultimo biglietto: « *Pierre, così nella sola morte, io posso essere la tua sposa - Elyane* ».

Le complicazioni patetiche non erano minori nella ROSA DI GRANATA (un prologo e quattro atti), regista ancora 'Za la mort',

interpreti la Cavaliere, Muratore e Diomira Jacobini esordiente. Un fratricello che lascia il convento e, insieme, le poesie di Lamartine per i romanzi di Willy; una giovine castellana che, per contro, ripara tra le monache, un vecchio marito che muore di emottisi, revolverate e gite in barca galeotte: tutto colpa d'una spagnola encantadora, la 'Rosa di Granata' che, del resto, come il solito, farà la più dura penitenza, pagando il fio del proprio 'sex appeal'. (« *E quella povera anima colpevole di troppo amore, domandò lassù in alto, verso l'infinito, un po' di pace* »). Trilla il campanello e sullo schermo spunta, insieme coi lagrimoni, la parola fine).

La catarsi finale insomma veniva sempre a salvare l'anima della nostra Circe, ma stavolta le seduzioni dovettero apparire più pericolose se la censura risolve di « sopprimere metri 2,50 di pellicola in cui si vede la protagonista che, sciolta dalle scialle che le ricopre le spalle, si porta dinanzi ad un letto situato in fondo alla camera. »

Che dovremmo dire, signora, delle spalle e delle gambe di Mae West, della Dietrich, della Crawford, pur senza un ex-fraticello da convertire ai piaceri della vita e della lettura di *Claudine à Paris*? La signora Cavaliere, assidua frequentatrice delle sale di proiezione, tace e sorride. Ma forse il censore non aveva torto: quelle spalle erano troppo belle, non si sa mai.

« Una bella seccatura in complesso », conclude in fretta la signora Cavaliere prima di andare al telefono. È una vecchia ammiratrice che vorrebbe conoscerla, desidera mantenere l'incognito. « Una seccatura », ribatte qualcuno. « No, questa no ». La signora potrà venire domani, si berrà un caffè, si faranno quattro chiacchiere, si rievcherà insieme il tempo passato.

La vecchia ammiratrice, — abita vicino, in Via Nomentana, passa spesso davanti al cancello della villa ma non ha mai avuto il coraggio d'entrare. — così timida e romantica, vale molto più di quei chiacchieroni di americani. « Tra noi donne ci s'intende subito. »

Mi torna in mente la lontana fotografia: una giovane bellissima, serena e discreta, seduta in una poltrona troppo grande e troppo carica di decorazioni. Ora non è più se non una cara donna che, ecco, si alza per abbracciare una vecchia amica sconosciuta.

GIORGIO VECCHIETTI





DISPIACERI DEL REGISTA

UNA RIVISTA cinematografica ha recentemente stampato alcuni apprezzamenti sul mio nuovo film CONNESSA DI PARMA. Il soggetto, si diceva nell'articolo, non è gran cosa, ma certamente Blasetti lo nobilita con la sua regia. Molto gentile, l'articolista; ma con me soltanto. Mi sento in dovere - visto che i miei collaboratori non hanno messo le mani avanti - di farlo io per loro.

Un soggetto, quando il regista sia, diciamo così, prepotente (è questa la qualifica di cui si gratificano i registi che vorrebbero pensare con la loro testa), è un po' sempre del regista. La critica mossa al soggetto del mio film spetta dunque, anzitutto, a me. E spetta a me in quanto è critica negativa. Altra cosa sarebbe se la critica fosse positiva. Sono i difetti di un film che spettano unicamente al regista (sempre parlando del regista prepotente). I pregi spettano, è vero, anche a lui, ma non a lui soltanto. Dovevate assistere alle riunioni di sceneggiatura che hanno avuto luogo prima con Libero Solaroli, poi con Gherardi e De Benedetti, infine con Mario Soldati. Come in un gabinetto odontoiatrico, questi infelici miei collaboratori urlavano come ossessi ai denti che strappavo loro per farne una dentiera a modo mio. Chiedevo a ciascuno idee, trovate, dialoghi, sequenze; e poi, naturalmente, tutto questo materiale lo componevo nella sceneggiatura a mio modo. Appare evidente che se CONNESSA DI PARMA avrà una buona dentiera, un po' di merito spetterà anche a me che ho saputo metterla insieme. Ma i denti saranno tutti di Soldati, di De Benedetti, di Gherardi e di Solaroli. Se viceversa il pubblico giudicherà che come dentista sono un buon direttore e come direttore un buon dentista, è evidente che i denti dei miei amici non c'entreranno.

Blasetti, dunque, non doveva 'nobilitare' niente. Doveva soltanto cercar di realizzare - il meno peggio possibile - quel soggetto che si era costruito con le idee altrui. Ma poi come si fa, in coscienza, a giudicare un soggetto (spe-

cialmente del tipo di CONNESSA DI PARMA), avendone letto semplicemente il riassunto su un giornale e, mettiamo, avendo potuto scorrere in fretta qualche pagina? Vogliamo metterci a raccontare ACCADDE UNA NOTTE? Vogliamo metterci a raccontare - è ARRIVATA LA FELICITÀ? Vogliamo metterci a raccontare DESIDERIO?

A parte l'immodestia dei paragoni, CONNESSA DI PARMA è tutto poggiate sulla spigliatezza del dialogo, sulla vivacità della recitazione, sul ritmo delle diverse sequenze, proprio come i suddetti film. Raccontare una vicenda semplice e non noiosa, cercando di divertire e di far ridere un po', senza scendere a effetti plateali e senza dare l'impressione di aver raffazzonato e precipitato in economie quel che il pubblico paga, sempre con lo stesso denaro: questa è stata, ritengo, la maggiore ambizione dei realizzatori di DESIDERIO, di è ARRIVATA LA FELICITÀ e di ACCADDE UNA NOTTE. Questa è stata, sempre a parte l'immodestia, la mia ambizione. Non si può, in queste condizioni, chiedere ed attendersi molto in sede critica. Non si può, poi, né in queste né in altre condizioni, criticare prima di vedere. Lo scrittore che ha avuto per me le lusinghiere parole, cui accennavo più sopra, non deve formalizzarsi di questa franchezza; sono certo anzi che l'ha già compresa e giustificata.

Con tutto questo, nessuno è autorizzato a credere che l'assenza di pretese con cui si presenta ai critici CONNESSA DI PARMA corrisponda ad assenza di difficoltà. Immaginatevi un po'. Il giorno 22 dicembre, per esempio, si deve realizzare un gruppo di scene (74) nel quale gli attori, di buonissimo umore, debbono ridere, scherzare e soprattutto farvi credere veramente che ridono e che scherzano. Entrando in teatro di posa sanno già che dovranno lavorare fino a mezzanotte. Dopodomani è la vigilia di Natale, ma si fatterà lo stesso e si dovrà ridere e scher-

zare lo stesso. La 'quindicina' è passata da parecchio tempo e, chi più chi meno, ciascuno ha i suoi guai. Se aggiungete che l'Ispectore di produzione sta facendo una tremenda 'cicca' ai tecnici, per non so che cosa, e che qualcuno degli attori ha dormito male o ha l'emicrania, e che tira in teatro una certa aria da scariche elettriche (tutte queste circostanze sono normali, quotidiane, inevitabili in qualsiasi lavorazione), comincerete ad avere un quadro delle condizioni nelle quali viene a trovarsi il regista che deve creare l'atmosfera in cui la scena scherzosa dovrà differenziarsi, almeno almeno, da un funerale. Si mette a urlare anche lui? Nemmeno pensarlo. Usa dei modi dolci e persuasivi? Voi sapete che chiunque si senta trattato così è convinto, per questo stesso, di avere ragione da vendere. E allora non vi so dire. Io non ho un metodo e mi dimentico sempre di quello che ho usato. Certo è che quando la sera (sarebbe più opportuno dire 'quando la notte') ci si mette di fronte a un bicchiere di vino e a una minestra, vien proprio da ricordare il pasto dei contadini che hanno fatto la dura giornata dei campi dall'alba al tramonto. Lo stesso silenzio, la stessa avidità, la stessa assenza di pensiero. È una fatica, insomma, e pesante, quella di cercar di divertire il pubblico. L'unica speranza è che la mia e quella dei miei attori e collaboratori non sia stata inutile.

ALESSANDRO BLASETTI

UN UOMO FELICE



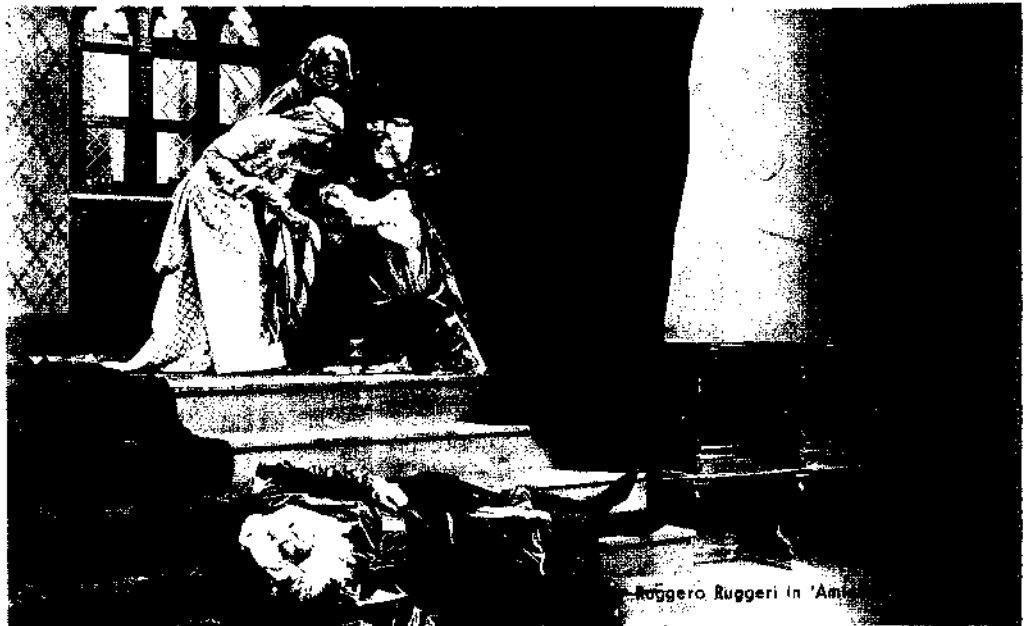
perchè possiede la
"Omas Lucens"
la vera penna a
serbatoio trasparente
che non riserva
sorprese.

OMAS
Lucens

SHAKESPEARE E LO SCHERMO

Dal 1900 in poi si sono date 48 versioni cinematografiche delle opere principali di Shakespeare. Critiche e altri documenti dimostrano che quasi nessun problema fondamentale del cinema è stato dimenticato nelle discussioni nate a proposito dei film tratti da Shakespeare. Secondo « World Film News », il « Macbeth » (ridotto 4 volte, fra il 1908 e il 1916) girato dalla Triangle nel 1916 fu giudicato 'la versione archeologicamente più corretta che sia stata fatta delle commedie di Shakespeare'. C'è anche la correzione della storia: l'« Amleto » (6 volte, 1900-1915) di Georges Méliès provò, nel 1908, la pazzia del principe danese, mentre quello con Asta Nielsen (1921) affermò che Amleto era 'una donna, innamorata di Orazio'.

Che il cinema possa rappresentare con maggior realismo l'azione esteriore — naufragio con lampi e onde paurose — fu osservato in occasione della « Tempesta » del 1910 (3 volte, 1910-1915). Non mancava l'importante ingrediente erotico riguardo a « Romeo e Giulietta » (7 volte, 1908-1936), film che nel 1908 fu offerto dalla Vitagraph come 'l'unica tragedia di Shakespeare scritta intorno ad una storia d'amore'; e non mancavano neanche le obiezioni morali: la toga troppo corta di « Giulio Cesare » (2 volte, 1905-1909) spinse un reverendo a richiamare nel 1909 l'attenzione del mondo sull'influenza immorale del cinematografo. Fu giudicata morale invece « La bisbetica domata » (3 volte, 1908-1929): la Catarina del 1911 vien chiamata dai critici 'un monito ai genitori troppo indulgenti con le loro figliole'. La prima versione di « Come vi piace » (2 volte, 1910-1936) consistè in 300 metri al prezzo di 118.95 dollari, 'girati in esterno da una compagnia molto competente'. Numerose furono le realizzazioni a colori, più o meno naturali. Nel 1901 apparse, al prezzo di 5 dollari la copia, un « Mercante di Venezia » (6 volte, 1901-1921): 'grande recitazione con dieci diapositive squisitamente colorate'. E anche il primo « Otello » (3 volte, 1910-1932), prodotto dalla Pathé Film d'Art, era un film a colori. Si fecero perfino delle parodie, più che altro alle spese di « Romeo e Giulietta » (fra le quali certo non si vorrà contare la versione di Cukor del 1936 ma p. es. una commedia della Biograph del 1914). Fu ridotto 4 volte (1909-1935) il « Sogno di una notte di mezza estate », tre volte il « Re Lear » (1909-1916), 3 volte « Antonio e Cleopatra » (1910-1914), 2 volte le « Allegre comari di Windsor » (1910-1936) e una volta, nel 1910, « La dodicesima notte ».



Ruggero Ruggeri in 'Amleto'



Otello

QUEL trionfale ingresso di Shakespeare sulle scene elisabettiane che è denunciato nel famoso allarme di Robert Greene (*Groat-sworth of Wit*, 1592) — « Non è strano che io e voi, a cui tutti si sono inchinati finora, dobbiamo essere così abbandonati a un tratto? Un villan rifatto di corvo, abbellitosi con le nostre penne... presume d'essere l'unico Scuoti-scena dell'intero paese » — è parso, qualche tempo fa, ripetersi per lo schermo. Dovunque arriva, spopola: Scuotilancia, Scuotiscena, Scuotischermo. Infatti, combinando la tecnica elisabettiana a quadri con un interesse umano profondo e universale (e se il primo di questi elementi si trova in forma anche più impressionante in altri drammaturghi, specialmente in John Webster, troppo spesso il secondo è in quelli distrutto dalle convenzioni di un gusto limitato), Shakespeare si offre ai registi moderni, si direbbe, con quella plenitudine di requisiti che ne fece il beniamino dei contemporanei. Se dobbiamo credere all'eloquenza delle cifre (una cinquantina di film sarebbero stati tratti finora da quattordici drammi di Shakespeare), neanche

la divina tragedia della Passione avrebbe dato tant'esca agli impresari del cinema; se dobbiamo far di cappello ai grandi nomi, ecco Ruggeri e Asta Nielsen (in AMLETO), Jannings (in OTELLO), Elisabetta Bergner (in COME VI PIACE) iniziare degnamente per lo schermo la lista dei grandi interpreti già lunghissima per le scene. Ma ci son cifre che, nel mondo cinematografico, sono anche più eloquenti: le cifre degl'incassi. E qui, pare, Shakespeare, il prediletto della Fortuna, ha talmente deluso chi aveva fiducia in lui, che il suo liscio volto di re di denari dalla barbetta e dai crini arricciolati sarebbe guardato adesso dai giocatori di Hollywood con non meno terrore che se fosse la trista figura del fante di bastoni, l'uomo nero. E la batosta più grossa l'avrebbe data col SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE del Reinhardt.

Tanto sembravan tagliati per lo schermo i drammi scespiriani, col loro pittoresco succedersi di scene (e questo è vero soprattutto per quei *pageants* che sono i drammi storici, ma può dirsi anche degli altri), che si resta sorpresi dell'insuccesso. Ma se la concezione



Douglas Fairbanks e Mary Pickford ne 'La bisbetica domata' (United Artists).



elisabettiana del dramma pare così vicina a quella del cinema, ciò non basta. Un fattore imponderabile di cui non si è tenuto abbastanza conto mi par questo: che anche nel caso che un dramma non abbia bisogno di rimaneggiamenti per esser presentato sullo schermo, sia insomma bell'e pronto così com'è, il solo fatto di quel genere di presentazione lo fa scendere a libretto. Non faccia illusione il parlato: la parola — è ovvio, ma giova qui insistere — non è l'elemento principale di un film. I rapporti tra quadro e parola, la portata della parola sul pubblico, sono diversissimi. L'attore è troppo lontano, o troppo vicino (nel *close-up*), ma non riscalda mai il verbo col calore diciam pure animale della sua presenza, perchè possa ripetersi per lo schermo il miracolo che trascina le masse. Altro è il mondo del film, su cui è disteso come un velo d'acquario. Il film è vita, ma vita, direi, a sangue freddo, in confronto della vita del dramma. L'ossessione dionisiaca, che

è sudore di sangue, non c'era costi. Del resto il procedimento stesso lo esclude: il momento drammatico non è ottenuto di getto, ma con prove e riprove, e per abili commessure. Il film è prima di tutto immagine e atmosfera: l'accordo a cui aspira è complesso, e la parola non è che uno dei suoi elementi: la voce conta più della cosa detta, il timbro, disancorato dalla calda presenza dell'attore, e la *vox humana* in un organo, suonano tra i suoni. Non dovrebbe sorprendere quindi se il mondo dei pittori olandesi può realizzarsi sullo schermo (*KERMESSE NÉROÏQUE* insegna) con un successo che par negato alle opere scespiriane. La perdita del colore è costi compensata dal pieno conseguimento di quella che era stata l'ambizione degli artisti: la minuta resa (fotografica l'han detta i critici d'arte) di un ambiente. Un'arte che è il sublime dell'illustrativo trova un interprete naturale nello schermo. Questa è, sì, arte che agevolmente s'adagia nel modulo cinematografico!

Ora, anche il mondo di Shakespeare è immagine, e come! Ma l'immagine è non tanto dove a prima vista si crederebbe trovarla, nella pittoresca successione di quadri, quanto, prima di tutto, nel linguaggio, il più figurato e barocco che genio abbia mai adoperato. Questo linguaggio, che è in primo piano nel dramma scenico, passa allo sfondo nel film, si ottunde anche se la lingua parlata dagli attori è l'inglese, diventa irricognoscibile in una traduzione. Perchè lo schermo non sa, non può mettere a fuoco la complessa frase di Shakespeare; il calore dionisiaco d'un attore in carne ed ossa può illuderci che quella messa a fuoco si effettui, benchè, in verità, noi moderni si pensi in modi tanto meno concreti di quelli di Shakespeare, che solo a una lettura possiamo renderci conto dell'intera portata delle sue frasi. Parole confuse d'un alone di possibilità, legate alle altre da vincoli di puro gioco (l'aspetto più appariscente è la freddura, che abbonda in quei drammi), sono peggio che inafferrabili, sono un ingombro sullo schermo, che vuole timbro più che significato, economia e non fioritura. Basti un esempio: nella famosa scena tra fratello e sorella nella prigione, in *Measure for Measure*, Isabella sconfessa Claudio con queste parole: « *such a warped slip of wilderness ne'er issu'd from his blood* »; letteralmente: « tal distorto rampollo di selvatichezza non uscì mai dal sangue di mio padre », ove « selvatichezza » non renderebbe che male il doppio senso di *wilderness*, che è insieme luogo selvaggio e carattere degenerato: il rampollo ha suggerito l'immagine quasi dantesca di nodosi e involti rami in vegetazione immalvagita. L'Angehi traduce: « Una tal degenerata e perversa natura non potrebbe essere uscita dal suo sangue », il Rusconi, ancor più genericamente: « un figlio sì abietto uscì dal loro sangue ». È ovvio che il cinema non potrebbe dare più rilievo di così a quella frase, ma è pure ovvio che così resa quella frase non ha più nulla della concretezza scespiriana.

Se il linguaggio deve, per necessità di cose, esser diretto ed economico sullo schermo, come rendere la potenza fantastica che gonfia — è proprio il caso d'usare questa parola — le pagine di Sha-



Shakespeare, potenza fantastica senza la quale Shakespeare non è più Shakespeare, e tanto varrebbe prendere i suoi drammi, anziché da lui, dalle fonti, che sono spesso novelle italiane? La risposta mi pare una sola: creando tra parola e visione un nuovo equilibrio che compensi dell'antico, irripetibile; trasfondendo in altrettanta atmosfera quel che si perde di linguaggio. Si dirà subito che così ha cercato di fare il Reinhardt, e che è proprio il suo film che ha segnato il maggior rovescio di Shakespeare sullo schermo. Ma nel cercare di rendere concretamente, in precise visioni, quello che lo Shakespeare aveva lasciato alla duttile potenza magica della fantasia, il Reinhardt si è giovato delle materializzazioni del mondo fiabesco dei pittori germanici dell'Ottocento: le sue fate danzanti in nebulosa spirale intorno a un albero venerando, son quelle di Moritz von Schwind, i suoi coretti di gnomi son quelli di Lorenz Frölich o di Victor Müller, le sue eteree personificazioni della Natura son quelle di Philipp Otto Runge, e via dicendo; e ciò egli ha fatto con quella stessa meticolosità che l'ha assistito nel decorare e ammobiliare sontuosamente la sua villa di Leopoldskron presso Salisburgo. Quello che ne è risultato, nonostante i modelli veneti tenuti presenti per le scene di corte, è un'atmosfera Biedermeier, l'atmosfera sognante e minuziosa dell'imborghesito romanticismo tedesco. E stile Biedermeier è la musica di Mendelssohn dalla quale il Reinhardt ha fatto accompagnare il dramma.

Quando io parlo di trasfondere in atmosfera quel che la parola non può rendere, penso soprattutto a un recente indirizzo di studi scespiriani (Caroline F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, 1935; Wolfgang Clemen, *Shakespeare Bilder, Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*, Bonn, 1936) che mostra quanto nei grandi drammi le immagini di Shakespeare assumano valore simbolico, rivelino in forma icastica quel che il poeta sentiva circa l'argomento e i vari personaggi: esse sono, per dirla col Clemen, una *stimmungsmässige Untermauerung des Geschehens*, un sottolineamento suggestivo il cui appello indiretto, alla più riposta coscienza del pubblico, conferisce al dramma quell'inimitabile aura di necessità. Ora ognuno dei grandi drammi è dominato da un tipico gruppo d'immagini ricorrenti; per esempio in *Romeo e Giulietta* le immagini mostrano che lo Shakespeare vide la storia dei due innamorati, nella sua rapida e tragica bellezza, come un baleno quasi accecante, acceso in un subito, e altrettanto subitaneamente spento; in *Amleto* una quantità d'immagini di malattia e di corrompimento corporale indica come dominante l'idea d'un'ulcera o d'un maligno tumore; la nota dominante in *Antonio e Cleopatra*, grandezza e magnificenza, è espressa con immagini del mondo, del firmamento, dell'oceano, e in genere di cose nobili e vaste. In-



Foto M. G. M.

somma troviamo in Shakespeare un disegno metafisico sotteso al disegno apparente dell'intreccio e del gioco dei caratteri; talora sono i canti lirici disseminati nei drammi che danno come una trasformazione fantastica delle situazioni in un simbolo magico: tali il meraviglioso canto della trasfigurazione marina del padre di Ferdinando nella *Tempesta*, la canzone del salice in *Otello*, i sortilegi delle streghe in *Macbeth*, vere e proprie traduzioni del dramma terreno in un linguaggio soprannaturale che sembra darne l'intimo senso eterno.

È appunto questo simbolismo, questa *Stimmung*, che il cinema deve e può rendere di un dramma scespiriano. La coesione e la suggestione che nel dramma scenico son date dalle immagini verbali, sian date dall'ambiente, che pel tramite degli occhi comuni quel che han visto gli occhi della mente di Shakespeare.

Macbeth e *Otello* mi paiono i due drammi che una tecnica così orientata dovrebbe saper potentemente tradurre sullo schermo: un *Otello*, però, ove l'attenzione sia concentrata su Iago, e l'atmosfera sia tutta penetrata dalla sua tortuosa malignità. Ma anche drammi di meno ovvia realizzazione appaiono possibili sullo schermo ove se ne studii attentamente nel testo inglese la dominante immaginifica: così *Coriolano*, ove l'anima occlusa dall'orgoglio è suggerita dalle immagini metalliche, dall'ambiente limitato, murato, arido (l'apologo di Menenio Agrippa avrà diretto la fantasia di Shakespeare verso immagini di divisione e di secessione); così *Antonio e Cleopatra*, di cui forse potrebbe tentarsi una traduzione in termini di Paolo Veronese. Inutile dire che l'ambiente che qui s'intende non ha nulla a che vedere con la meticolosa ricostruzione storica quale ha tentato il Cukor in *ROMEO E GIULIETTA*. L'ambiente deve essere uno specchio della situazione psicologica, non uno sfoggio coreografico soltanto atto a distrarre. Ma senza giungere alla pacchiana insistenza del motivo della pazzia nella *GRANDE CATERINA* di Sternberg.

MARIO PRAZ



IL PROBLEMA DELLA MUSICA NEL FILM STORICO

UN filosofo quale Schopenhauer ha definito la musica come la diretta oggettivazione dell'essenza medesima, oscura implacabile e tragica, del mondo. Un poeta quale Marcel Proust ha sentito nella musica il messaggio che pochi artisti privilegiati possono riportare, a tratti e per brevi illuminazioni, da quella 'patria perduta', di cui la vita, questa vita quotidiana, tende a spogliare anche il ricordo, non lasciandone che l'inquietata nostalgia.

Ricordiamo quelle definizioni ed esperienze, perchè valgono forse a definire la funzione del commento sonoro, dell'accompagnamento musicale nel film parlato. Non è vero che i tratti sinfonici, gli intermezzi, ecc. che sincronizzano una scena puramente mimica o d'azione abbiano soltanto il compito di assorbire coi loro ritmi e melodie quel tanto d'attenzione, che altrimenti andrebbe disperso, e permettere così allo spettatore di concentrarsi, con la parte più viva di sé stesso, in ciò che lo schermo gli presenta. Idealmente, la musica avrebbe invece lo scopo di carpire e di comunicare il segreto più profondo, l'essenza occulta e misteriosa (come misteriosa è sempre la vita nelle sue determinazioni ultime) di ciò che le immagini visualizzano. Tale scopo si scorge più chiaramente nelle musiche 'missate' che fanno da sfondo sonoro ai dialoghi; e che mirano appunto a trasmettere, allo sta-

Herbert Stothart, già collaboratore di Franz Lehár e di Rudolf Friml, attualmente compositore e direttore d'orchestra alla Metro Goldwyn Mayer, è stato consultato da CINEMA sul problema della musica per film. Riferendosi alla sua più recente esperienza, "Giulietta e Romeo", il M.^o Stothart ha dato concrete indicazioni su quel problema in generale, e su uno dei suoi aspetti più complessi ed attuali (anche per i grandi lavori attualmente in cantiere in Italia): la musica nel film storico.



(M. G. M.)

Herbert Stothart

to puro, quei sentimenti, quelle emozioni, quelle passioni che i personaggi accennano con le loro parole ed i loro gesti.

Il problema è stato certamente intuito da quei produttori europei, che hanno affidato la composizione delle musiche per i loro film

più importanti ad artisti qualificati — come Malipiero od Honegger, Pizzetti o Milhaud o Auric — in grado di rivelare l'essenza di una situazione cinematografica con la luce della loro ispirazione. Il cinema americano, da parte sua, ha invece risposto a quell'esigenza, creando dei veri e propri specialisti, fattisi via via esperti di certe formule ritmiche e melodiche ed orchestrali; formule infallibili per il conseguimento di speciali effetti emotivi — e non già da loro meccanicamente ripetute, anzi rinnovate e rinfrescate di volta in volta.

Ed è problema d'importanza non solo artistica, ma pratica. Interessa, dal punto di vista creazione, tutti gli artisti della musica: compositori ed esecutori; dal punto di vista del lavoro, intere categorie di professionisti, sia del campo musicale quanto di quelli finitimi ed affini, e naturalmente anche tutti i tecnici del suono, tenuti ad ottenere il massimo rendimento nell'incisione. Ulteriore conferma dell'importanza che il cinema riveste come industria e come organizzazione, destinata a chiamare a sé, con sempre maggiore intensità, le più diverse classi, a svilupparne le attitudini ed a crescerne le possibilità di vita e di lavoro.

Vogliamo spiegarci con un esempio abbastanza complesso: come furono realizzate le musiche del film GIULIETTA E ROMEO? Giudicando dall'esterno, si potrebbe anche credere che il dramma, di Shakespeare nientemeno, basterebbe da solo a tener desto l'in-



La lavorazione di un film musicale: Janette Mac Donald e Nelson Eddy in 'Primavera'. (M. G. M.)



In 'Giulietta e Romeo' Norma Shearer suona un clavicembalo del XIV secolo. (M. G. M.)

teresse del film; si pensi invece alla stonatura che vi produrrebbero musiche generiche o mal scelte e alla collaborazione che può invece recare uno sfondo musicale adeguato, che trasporti magicamente, vero tappeto volante, lo spettatore nell'epoca dell'azione, nel cuore passionale e patetico della tragedia. E intanto: musiche moderne, già consuete all'orecchio dello spettatore, o musiche dell'epoca? Non è detto che le musiche del nostro tempo sian più belle che quelle del passato, oggi praticamente sconosciute. Il dramma di Romeo e Giulietta, svolgentesi tra personaggi di parecchi secoli fa, serba ancora tutta la sua persuasione emotiva ed il pubblico moderno vi si appassiona quanto più che ad una storia d'oggi, scritta oggi.

Una delle più grandi tragedie d'amore, che mai siano state narrate, ha ormai nei secoli tutto un passato spettacolare, di grandi realizzazioni sceniche. Ora i produttori cinematografici pensano di ripresentarcela in una maniera nuova e fresca e viva, quale il teatro non avrebbe mai saputo raggiungere, che s'avvale di una tecnica atta a rilevare, in ognuna delle notazioni shakespeariane, fatti ed aspetti ed accenti finora rimasti in ombra. Il commento musicale era dunque chiamato a compiti ardui e disparati. Esso doveva anzitutto sottolineare i valori drammatici; intonare, per così dire, il pubblico ai personaggi del passato, e conservar tuttavia quell'aura di modernità tanto necessaria ad un tipo di spettacolo moderno com'è il film parlato.

Prima questione: decidere che linguaggio musicale dovesse venire adottato. Nella regia del film e nell'impostazione dei dialoghi s'è ottenuta una tale naturalezza, che

ad orecchi moderni le parole dello Shakespeare paiono colte sul vivo di un colloquio d'oggi. Lo stile della musica doveva quindi rispondere ad analoghe esigenze. Ma era chiaro peraltro che lo spirito del dramma avrebbe contrastato con melodie, ritmi, impasti sonori d'impronta nettamente attuale. Fu dunque deciso, fin dagli inizi della preparazione del film, che la musica dovesse risultare autentica quanto il dialogo di Shakespeare (che non fu toccato). Esser, dunque, cercata nel medesimo periodo storico. I drammi shakespeariani, dovunque si svolgono, in Italia o in Danimarca, si associano nella mentalità del pubblico all'Inghilterra dell'epoca elisabettiana. Di conseguenza, si imponeva l'uso degli antichi madrigali inglesi. E d'altronde, siccome la storia ha luogo a Verona, occorre pure tener presente la musica italiana del tempo. Alcuni pensarono, dapprima, a risolvere il problema con la bella partitura di Gounod per l'opera *Giulietta e Romeo*. Ma, concepita nella caratteristica estetica del melodramma, quella partitura avrebbe in certo modo subordinato l'azione, per mettere invece l'accento sulla musica. In sostanza era necessario trovare un giusto mezzo: spunti di musiche antiche, italiane ed inglesi, sagacemente elaborate e combinate con composizioni moderne, avrebbero realizzato una formula caratteristica ed efficiente.

Il materiale storico venne cercato attraverso le consultazioni più autorevoli: da Mr. Percy Grainger, uno fra i più perfetti consoci-

tori della musica elisabettiana, al Dr. Gustav Reese della New-York University non c'è stato specialista di cui non si sia chiesto il parere. E furono messe a partito le registrazioni inglesi di Rudolph Dolmetch, le collezioni di Peter Warlock, le ricerche del Prof. William E. Stumk jr. della Cornell University, le opere della United States Library di Washington, con le copie fotografiche della ballata *The Hunt is up* nonché di altre più antiche. Il cinema vuol dunque, e sa chiederla, la collaborazione di musicologi e di eruditi; le persone cioè, in apparenza, più lontane da lui.

Naturalmente fu compulsata la famosa collezione di manoscritti secenteschi di E. W. Naylor, che è specialmente ricca in materia shakespeariana. Della canzone *Hearts-ease*, per esempio, fu trovata menzione proprio in quei manoscritti: poteva quindi essere inserita nel film, come lo fu effettivamente, con la certezza della massima fedeltà storica. Lo stesso dicasi per la canzone *Where Gripping Grief*. Addirittura provvidenzialmente riuscì un curioso documento: la *Orcheosographie*, di Toinet Arbeau, uno dei più brillanti maestri francesi di danza negli anni intorno al 1620. La *Orcheosographie*, che è una vera miniera di musiche del tempo, ha fornito le composizioni per le danze popolari ed i balli del film, nonché le canzoni *Ding Dong Bell*, *Mistress Mine*, e parecchie altre.

Tra le fonti italiane, fu principalissima la musica ecclesiastica, adoperata nei canti corali. Le scene d'apertura del film sono commentate dal *Salve Regina* con accompagnamento di campane. Inutile dire che le musiche Gregoriane e quelle di Palestina, dove occorressero, sono state citate letteralmente ed incise, autentiche ed identiche, sulla colonna sonora. Per la scena nuziale, si eseguirono i *Versicoli*, (solista Henry Marcou



Jeanette Mac Donald a consulto col regista Robert Z. Leonard, in sala di registrazione. Si sta per incidere una canzone con cori per il film 'Primavera'. (M. G. M.)

con risposte di coro a cappella). Se si aggiunge che vennero opportunamente utilizzate certe arie piene di colore, e riccamente allusive, quali *Un uomo vive a Babilonia e Via, va via, o Morte* di Arne, parrà lecito concludere che il materiale adoperato è quanto mai più vicino ai tempi ed ai luoghi di Shakespeare. La deliziosa e suggestiva foresta musicale dei sec. XVI e XVII par che, sotto un vento propizio, si rimetta a dare il suo murmure incantevole e profondo: passano, nella partitura di GIULIETTA E ROMEO, il *Nunc Dimittis*, la cui composizione risale all'epoca elisabettiana, il *Christus Redemptus* di Guglielmus Dufay, lavori di William Byrd, di John Bull, e infine Thomas Weeckes, e l'autore della famosa *Fantasia per viole*.

Quanto agli elementi più moderni, fu tenuto presente soprattutto il motivo melodico della Fantasia *Giulietta e Romeo* di Tchaikowski, che parve il più adatto ad evocare ed esprimere quel tema d'amore che percorre tutto il dramma.

Nasceva qui una nuova difficoltà: quella dello strumentale. Gli strumenti dell'epoca erano, non diremo più primitivi, ma certo assai differenti dai nostri: e, quali che fossero, le musiche di allora erano scritte direttamente per essi. Fu dunque deciso di colorire l'orchestra moderna, facendovi entrare alcuni di quei timbri. Il virginale, sorta di arpa a tasti, precursore del clavicembalo in quanto il suono v'era prodotto a pizzico, del pianoforte in quanto era sonato per mezzo di tastiera, venne debitamente impiegato. E così pure il clavicordo e l'arpicordo, che in quel tempo erano già stati creati. Si tratta in realtà di pianoforti primitivi, ma con un diverso suono, dimostratisi efficacissimi a colorire una partitura modernamente elaborata.

La famiglia regia degli strumenti a corda era in quell'epoca rappresentata soprattutto dalla viola nei suoi vari aspetti, e dal liuto. A trattare questi sensibili e vibranti antenati dei nostri 'archi', furono chiamati professori d'orchestra europei, capaci d'impadronirsi prontamente della loro tecnica, quando già non ne fossero padroni. Ridestati per dar suono a musiche scritte appositamente per essi, quegli strumenti creano e contrappongono, al timbro dell'orchestra moderna, delle isole di suono antico, pieno d'anima antica. Evocano spiriti lontani, e casi toccanti, in cui il palpito della storia d'amore, le vicende degli amanti veronesi paiono riconoscersi, per giungerci ancor più vivi, ancor più nostri ed immediati.

A Guglielmo Shakespeare, che sulla musica disse alcune delle più struggenti cose che la poesia ricordi, il cinema doveva questo omaggio musicale, in cambio del dono che gli aveva chiesto.

Comunque, abbiamo voluto analizzare partitamente un esempio che ci pare investa in generale la questione della musica nel film, e in particolare quella della musica nel film storico.

HERBERT STOTHART



Qualche volta, un attore vive con maggior piacere che viene interpretato da Freddie Bartholomew questo modernissimo monopattino a tre ruote al teatro di posa mediante questo veicolo. L'attore comico Cliff Edward, che interpreta Enrico VIII, non può certo permettersi quello a sua disposizione nel film "Acciaio". Ma, si presentino questi veicoli comodi e sicuri - dell'attore: l'effetto sarà sempre spettacolare. Quanti ragazzi, stracciati e non solo naturalmente, e con ruote di gomma, e con la graziosa casa vagante. Con rimorchio.

DETTAGLI CHE NON SO

Ricorderò sempre quella statua equestre, di un metro e mezzo di altezza, che un regista cinematografico di cattivo gusto aveva fatto mettere sulla scrivania di un industriale per farne vedere le qualità artistiche ed i mezzi per raggiungerle. Vidi anche, due anni fa, un altro regista, uomo di una certa sensibilità, esaminare una stanza di biblioteca, che era stata messa su nel teatro di posa per alcune scene di un suo film. Gli scaffali



Un dettaglio dello studio privato nella casa di Cary Grant ad Hollywood. (Paramount)

della biblioteca avevano circa due metri di altezza, e su di essi, i bravi operai del teatro avevano messo, come al solito, una folla di quei deliziosi soprammobili che stavano nei magazzini da qualche decennio. Ma il regista ingrato, appena se ne fu accorto, si mise a gridare: « Via tutta questa roba! Via questi orrori! ». E fu subito fatta *tabula rasa*. Sul palcoscenico del teatro, queste sono cose d'importanza relativa. Neanche dai palchi più vicini gli spettatori distinguono con precisione se il tavolino da tè è apparecchiato con gusto o in modo che corrisponda all'ambiente della scena. Il contrario vale per il cinematografo. La macchina da presa potrà disinteressarsi completamente, per un momento, dei personaggi e della stanza in cui essi agiscono; ma prenderà di mira un modesto portasigarette e lo darà sullo schermo nelle dimensioni di due metri quadrati. Forse nel coperchio è incisa una iscrizione, importante per l'azione del film; forse le dita femminili che vi prendono una sigaretta faranno vedere, nell'enorme ingrandimento, un certo tremolio assai più rivelatore dell'espressione facciale. Lo spettatore se ne renderà conto; ma egli tuttavia vedrà un'altra cosa: vedrà quel portasigarette. Lo vedranno migliaia di persone, ogni sera, per mesi e mesi, in tutto il mondo. A molti di essi questo dettaglio servirà soltanto d'informazione sul tipo di portasigarette attual-



...zione, e nella vita privata che non nei film. Così il ragazzo stracciato
 new in "I Lloyds di Londra", certo non si sognerebbe mai di posse-
 dere. Mentre Freddie considera molto comodo recarsi dal suo guarda-
 ro per cui non ci vuole né l'autista né la patente, succede anche il
 contrario, pur essendo apprezzato come suonatore di ukulele e come par-
 ticipante di passare le sue domeniche private in un vilino ambulante come
 è una volta".

...affinati nella vita cinematografica o in quella privata - altrettanto pub-
 blichi di dare una spinta decisiva al lancio di un nuovo prodotto indu-
 striale, desidereranno di possedere l'automobile, col jaro elettrico,
 tanti signori maturi, comici e non comici, sentiranno la nostalgia di avere
 l'interno.

NO DETTAGLI

mente di gran moda. A molti altri piacerà
 sul serio, e lo compreranno.

È chiaro che all'artigianato si offre così il
 mezzo più efficace per la propaganda dei
 suoi prodotti. Ma dato che questi prodotti
 possono essere buoni o cattivi, è il caso di
 dire che il cinema, influenzando sul gusto delle
 masse, permette anche di addestrarlo e di
 affinarlo: cioè che, simultaneamente, può
 rappresentare una lezione utile allo stesso
 artigiano.

Poche cose sono più caratteristiche per una
 persona che l'ambiente da essa creato per
 la sua vita. L' "uomo del gregge" accetterà
 meccanicamente quegli oggetti che vengono
 preparati, in quel determinato momento,
 per le persone della medesima sua condi-
 zione sociale. Colui invece che possiede una
 forte personalità sceglierà con cura anche le
 cose secondarie in modo che anch'esse si
 accordino al suo gusto personale e contri-
 buiscano all'espressione del suo carattere.
 Sono ormai diventati rari i casi in cui una
 persona può dare l'impronta individuale ad
 una cosa creandola con le sue stesse mani
 (le donne hanno ancora la possibilità di farsi
 i vestiti, i cibi ecc.); tuttavia, anche la sem-
 plice scelta fra quel che hanno fatto gli altri
 e messo in commercio, è un mezzo non tra-
 scurabile per esprimere la propria persona-
 lità. Entra nello studio — meglio lo studio
 che il salotto! — di un uomo qualunque e

dopo aver dato uno sguardo in giro saprai
 di quella persona più di quanto non ne avre-
 sti saputo dopo una lunga conversazione.
 Questa espressività delle cose è uno stru-
 mento prezioso per il cinema, il quale deve
 caratterizzare i suoi personaggi con mezzi
 visivi. Con precisione microscopica l'ob-
 biettivo cinematografico può esaminare
 l'ambiente scenico e completarci subito la
 immagine e il carattere dell'attore. La me-
 lodia tracciata dalla maschera, dai gesti,
 dalle azioni del personaggio, viene varia-
 mente orchestrata dall'aspetto di tutti quei
 particolari che sono altrettanti testimoni
 per il suo modo di vivere.

Ma, impostato così il problema, dobbiamo
 comprendere subito che l'artigianato non
 può adempiere al suo compito solo offrendo
 'oggetti belli'. A chi voglia mettere su un
 ambiente per la vita propria o per quella
 di un personaggio cinematografico, esso de-
 ve invece offrire quella grande varietà di
 'stile' che permetta di scegliere secondo i
 casi. In altre parole non deve imporre una
 rigida moda la quale, per quanto cambi
 ogni stagione, non permetterà mai quella
 molteplicità individuale di cui abbiamo par-
 lato e che probabilmente può sorgere sol-
 tanto quando un gran numero di buoni arti-
 giani può creare con ogni libertà. C'è però

un fattore che permette e che anzi esige di
 limitare la varietà della produzione: ed è
 quel particolare 'spirito dell'epoca' che è
 ben distinto dalla moda. Emanazione di
 questo spirito non è soltanto la forma della
 nostra vita. Il cinema, se vuol essere spec-
 chio di vita, dev'essere altrettanto impre-
 gnato di esso.

Ora qual'è la caratteristica fondamentale
 che lo spirito dell'epoca impone al nostro
 artigianato? E senz'altro questa: che ogni
 oggetto deve avere una sua funzione; non
 deve essere inutile. Sono dunque preferiti
 gli oggetti che siano ben adattati ad un loro
 scopo pratico: le caffettiere che versano be-
 ne, i bicchieri che non cadono, le posate
 che si puliscono senza fatica, le lampade li-
 scie che offrono pochi punti di attacco alla
 polvere. Una esperienza millenaria ci inse-
 gna che questa praticità non ostacolò la fan-
 tasia artistica ma anzi le dà più felici ispi-
 razioni. Lo spazio ristretto poi, che la casa
 moderna necessariamente riserva per gli og-
 getti senza scopo pratico, si dovrebbe la-
 sciare soltanto ad opere d'arte di indiscu-
 tibile qualità. Voglio dire che un'ottima sta-
 tuetta giustificherà da sé la sua presenza,
 sempre premesso che si accordi all'ambien-
 te. L'opera d'arte ha una sua funzione. Ma,
 salvo errore, non capirò mai quale ragione



Joan Crawford a tavola. Si notino i grandi bicchieri di vetro opalino. (M.G.M.)



Gioielli - convenemone - abbastanza pacchiani...

d'essere possa avere una enorme e mediocre tigre di porcellana, o un bambino nudo dai capelli blu, il quale, in ginocchio su di un grande delfino, alza verso il cielo un altro piccolo delfino. È la mancanza di qualità artistiche che toglie la funzione a tali oggetti.

Anche questi del resto sono caratteristici, perchè servono a delincare il gusto e la mentalità di chi li preferisce, e perchè indicano inoltre la tenace presunzione di alcuni artisti che potrebbero riuscire in opere più modeste se non insistessero a credere che una tigre mediocre o brutta valga più di un semplice ma gradevole ed utile portacenere.

Intanto abbiamo capito che ci sono due tipi di 'soprarmobili' non adatti alla scenografia cinematografica; ossia, oltre alle esumazioni del magazzino, anche quelle masse di *bibelots* lussuosi ed eleganti quanto sono sciocchi e inutili, dei quali ambiziosi pro-

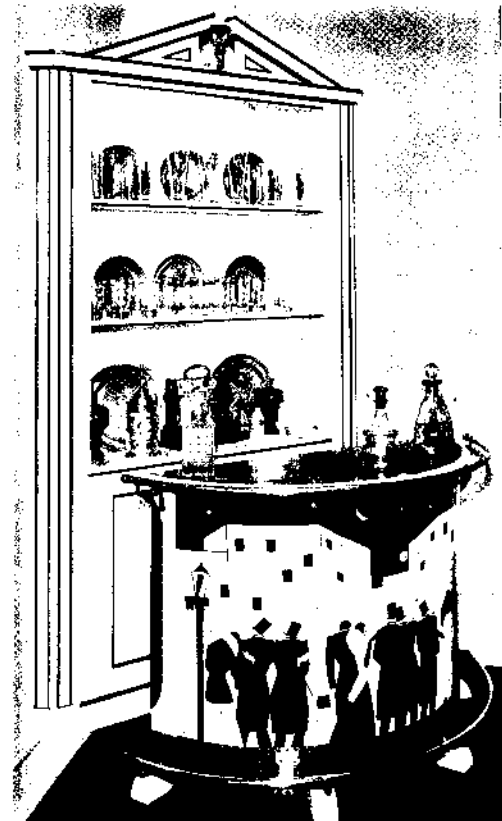
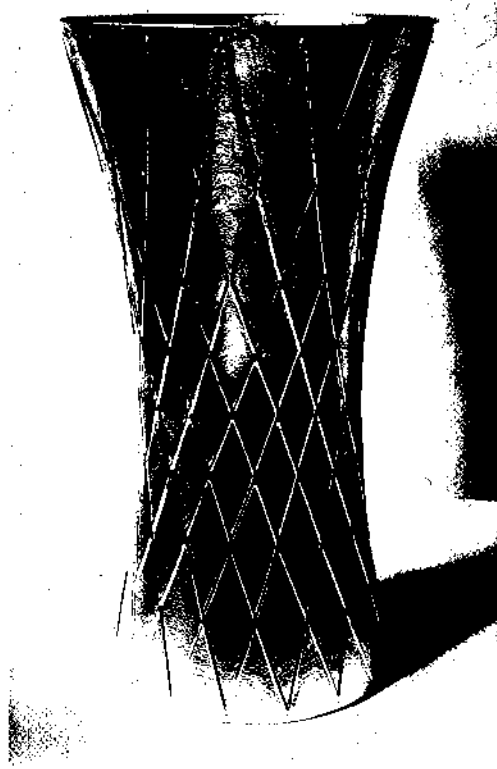
duttori cinematografici cospargono gli appartamenti dei milionari e delle relative segretarie; Ambienti scenici attrezzati in questa maniera non corrispondono alla nostra sensibilità, e rendono falso anche un personaggio di gusto buono, solido e moderno. Non parliamo di quando tali produttori sembra ci vogliano persuadere che una piccola impiegata custodisca un'esposizione di arti applicate all'industria. Se poi ci poniamo ad osservare questo metodo dal punto di vista educativo si deve dire che esso, invece di migliorare il gusto del pubblico, lo peggiora. Inoltre manca allo scopo pubblicitario, in quanto presenta oggetti che per la grande maggioranza del pubblico non sono commercialmente accessibili.

Quest'ultimo punto è importante. Nè nel senso commerciale, nè in quello artistico ed educativo, il problema dei rapporti fra artigianato e cinema si risolve col fornire qualche gioiello prezioso. Più importante che il vaso raffinato per le orchidee sono i milioni di calendari da cinquanta centesimi che si vendono ad ogni capodanno. Se l'artigianato riesce a conquistare questo enorme campo ed a far vedere nella camera della cuoca, sullo schermo, un calendario disegnato con gusto nuovo e fresco, farà cosa molto utile a tutti ma anche a sè stesso. Il problema economico sta lì: lo spettatore medio paga due lire per il suo posto, volete che ne paghi cinquecento per un lampadario? Invece comprerà un bel calamaio al posto di uno orribile se l'avrà visto comparire sullo schermo; invece di un Amorino di smalto atrocemente dipinto regalerà alla fidanzata un semplice spillo d'argento se l'avrà visto sul petto di Margaret Sullavan. Non volendo apparire come un lusso inutile nella vita reale, l'artigianato non dovrà

nemmeno servire da semplice complemento decorativo nel film. Vuol dire che la messa in primo piano di un oggetto dev'essere giustificata. Un buon esempio recente ci fornisce quella scena dello *STUDENTE DI PRAGA* in cui il dottor Carpis dice: « Guardate questo magnifico specchio veneziano! ». Quello specchio non è soltanto bello e ben accordato alla camera della cantante; è inoltre un indispensabile elemento drammatico dell'azione. Proprio per questa ragione, lo spettatore si lascerà volentieri indurre a guardarlo con quella attenzione che può piacere all'artigiano. Se invece un regista vuol incorniciare in modo 'interessante' un'inquadratura in cui non si vede altro che un signore che consegna il soprabito alla cameriera, spingendo nel primo piano la statua, enormemente ingrandita, di una signorina nuda di bronzo a cavallo di un elefante, lo spettatore, inutilmente distratto dal centro della scena, guarderà quel bronzo soltanto con la coda dell'occhio. Quindi, la messa in rilievo mal giustificata nel senso dell'arte cinematografica non serve neanche all'artigiano.

Si assiste attualmente ad una importante rinascita dell'artigianato, reazione agli effetti disastrosi di un'industria che assale l'uomo della strada con ogni tipo di oggetti brutti, malfatti, privi di ogni elemento genuino ed umano. Rinasce anche l'arte popolare, la preziosa spontaneità creativa dell'uomo non-artista. In questo senso ci auguriamo una nuova cultura della nostra vita. Per preparare a questa evoluzione le grandi masse, il cinema è uno dei mezzi più importanti. Se esso si assumerà questo compito, sarà certamente anche a suo beneficio; perchè chi mangia roba fresca, vive bene.

RUDOLF ARNHEIM



A sinistra: Un buon modello italiano in ottone sbalzato (E.N.A.P.I.); a destra: Un bar di dubbio gusto nella casa di Alexander Hall, il regista di *Mae West*.

CONFESSESIONI

SE un anno e mezzo fa, quando facevo ancora il 'saxofono' in un jazz, qualcuno m'avesse detto che cosa stava per succedermi, io gli avrei domandato, il più garbatamente possibile, se era matto. E poi con ogni probabilità sarei andato a nascondermi nell'angolo più irreperibile.

Per esser sinceri, a Hollywood capitano le cose più stravaganti. Chi la chiama « città di Cenerentola » sa bene che cosa voglio dire: quanti ragazzi, quante figliole vi giungono perfettamente ignoti, e il giorno dopo vedono il loro nome brillare gigantesco nella pubblicità al neon.

Così proprio è capitato a me. Forse perchè era l'ultima cosa a cui pensassi, e perciò non avevo mai perduto il mio tempo a desiderarla. Credo anzi che certuni facciano fiasco precisamente perchè si applicano e faticano troppo per 'arrivare' e quando arrivano perdono la testa.

Oserei dire che il problema fondamentale, per noi attori del cinema, sta tutto qui. Di colpo, in modo fittizio, per volontà di una sola persona (il produttore), per giudizio di pochi uomini (organizzatori e dirigenti di una società) sembra che un tipo qualsiasi possa rendere, possa — con un accompagnamento adeguato di lancio pubblicitario — imporsi all'attenzione, ammirazione, interesse delle folle di ogni paese. Ed ecco che di colpo si è trasportati in un mondo dal quale si è presi e quasi travolti. È umano che la massima parte delle persone si lasci ubriacare, perda il controllo dei propri nervi, creda fatalmente alla sincerità delle frasi di presentazione al grande pubblico. Comincia subito dopo il secondo periodo: il pratico rendimento artistico di un attore dinanzi ai mille problemi del teatro di posa, dinanzi alle esigenze logiche del regista, del truccatore, del costumiere, delle mille figure che popolano la produzione cinematografica. Superata anche questa prova comincia quella più ardua: il pubblico, il grande pubblico — reso ormai scettico dalla pubblicità cinematografica — riconoscerà nella creatura umana che gli viene presentata con mille qualificativi quell'anima, quel carattere, quella espressione suscettibili di commuovere o far ridere, esaltare o per lo meno riposare? E non basta: l'esempio del successo in un film non significa nulla. Molti fra noi sono di colpo arrivati allo zenith precipitando subito dopo nella scala veloce dell'insuccesso. E sono scomparsi per sempre, o sono ridotti a piccole meschine figure di secondo piano quando addirittura non scompaiono nel mondo anonimo dei figuranti.

Problema, quindi, gravissimo ed umano. D'altra parte il contrario non è quello che si verifica normalmente secondo la scuola del produttore americano. L'attore che cominciando dal meschino ruolo di secondo o terzo piano, mano mano riesce a salire a quello d'interprete principale, sembra non possa essere catalogato fra coloro che fan presa diretta, che riescono di colpo a guadagnare il grande pubblico. Resterà — forse con una vita meno brillante ma più serena — nella cifra cospicua dei realizzatori artistici dei film. Non però dei film d'eccezione.

Ed è qui anche una profonda differenza fra il cinema europeo e quello americano: mentre in Europa si preferisce allevare l'interprete portandolo man mano da una interpretazione semplice ad una più vasta e complessa, da noi si vuole, si ha il bisogno (dato l'incalzare della produzione, i capitali impiegati, l'ansiosa richiesta del nuovo da parte del pubblico, sia nei soggetti come nell'interpretazione) di creare sempre nuovi tipi, nuovi astri, nuove vedette. Occorre che allora sia l'attore ad esercitare su se stesso il massimo dominio e, rifuggendo dalla pubblicità generica che si fa intorno a lui, pensi che non si tratta che di un cammino e che per ren-



derlo ascensionale occorre intesserlo di passione, di modestia, di sacrificio, di perseveranza, di studio! Anche perchè l'attore d'oggi non è più quello di una volta e non può prescindere dalle mille leggi complicate della illuminazione e del sonoro, della scenotecnica e della regia, leggi che costituiscono la base tecnica del successo di un film.

Io sono stato uno di quei giovanotti che 'fanno il colpo'. Un giorno — i perchè sono tanti e nessuno — il regista Wesley Ruggles mi pescò frammezzo alla folla anonima e mi diede la parte di antagonista di Claudette Colbert nel film *THE GILDED LILY*. Da allora sono stato: poliziotto del Michigan, giornalista, pilota di aviolinea, capo-banda, ingegnere delle ferrovie, *G-Man* e cavaliere del Texas; senza un giorno di interruzione, salvo tre settimane nello scorso luglio. Se vi pare un mestiere leggero, non saprei come fare a darvi ragione.

Dopo di essermi trovato di fronte a parecchie delle nostre massime attrici, ora torno a lavorare con Claudette Colbert nella *FANCIULLA DI SALEM*, un dramma storico d'ambiente puritano. Devo dire che la Colbert è una donna straordinaria: nessun'altra attrice, credo, m'avrebbe fatto beneficiare con altrettanta generosità della propria esperienza. Per conto mio, so di doverle moltissimo.

Uno dei nostri massimi produttori di qui ha scritto per *Cinema* un articolo: *Non montarsi la testa*, che è, ripeto, un vero decalogo per gli attori che non vogliono morire soffocati dal fumo dei primi successi. D'una quantità di giovanotti si sente dire che « fanno strada ad Hollywood ». Ma una quantità rimane poi, appunto, per istrada: semplicemente perchè si son lasciati 'montar la testa'. Vi ricordate in *GLORIA DEL MATTINO*, il bel film della Hepburn, quell'impresario che fa la morale alla prima attrice, dopo la sera del suo trionfale esordio? Parole d'oro, di cui ad Hollywood si



'Valzer champagne'.

stizia del mondo vuole, in compenso, che ci sian cose ieri a me lecite ed ora divenute impossibili. Probabilmente perchè, credetelo o no, io sono un timido. Certo è che mi sento preso da vergogna, quando mi si viene intorno a chiedermi autografi. E, per esempio, mi piacerebbe ogni tanto d'andar fuori a pranzo con mia moglie, ma debbo astenermene perchè non mi piace di essere considerato come un oggetto di curiosità. Son cose che, fino ad un certo punto, possono andar bene; ma poi finiscono col crearvi d'attorno una specie di tensione, di fobia.

Mi si chiede spesso qual'è il genere di film che preferisco. Presto detto: quelli in cui succede qualcosa, dove c'è dell'azione. VALZER CHAMPAGNE, penultimo mio lavoro, è stato anche il solo in cui non ci fosse per me una scena di lotta. Momento di pausa, che mi rende più gradito di tornare ora ad un personaggio più pugnace. Nella FANCIULLA DI SALEM io sono il solo, tra venti attori principali, che non impersoni una parte di puritano: rappresento un cavaliere della Virginia, su cui pende una taglia per aver partecipato ad una ribellione. Finora le scene di lotta non sono state girate; ma il regista Frank Lloyd me ne promette delle stupende. Ed io gli credo sulla parola, perchè so che cosa ha fatto nella TRAGEDIA DEL BOUNTY. Nessuna meraviglia, dunque, se in questi giorni si vedrà girare per Hollywood il mio servitore con le guance o gli occhi un po' ammaccati.

Quel che mi conforta è che il pubblico mostra di non dissentire troppo dai miei gusti personali.

FRED MC MURRAY

sente tutta la gravità di ammonimento e di minaccia. Innumerevoli ormai, nella sognata Mecca del Cinema, le 'glorie del mattino' a cui non è seguito alcun meriggio! Naturalmente io faccio del mio meglio affinché non mi succeda nulla di simile. Per quanto mi risulta, le vicende di quest'ultimo anno e mezzo di lavoro e di fortuna non sono riuscite a mutarmi.

Non dico che la cosa sia facile. Mi si consenta di tornare alla base del mio ragionamento: qualunque cosa succeda alla 'gente del cinema', tende sempre a produrre in loro una sorta di inflazione morale. Una folla ci si assiepa d'intorno a chiederci degli autografi. Il personale dello studio, che si è sempre considerato come 'importante', comincia a trattarci con deferenza. Dovunque andiamo, la gente si volge e ci segna a dito. Naturale che ci si metta in capo di esser 'qualcuno': per resistere ad una simile tentazione, ci vuole una notevole dose di buona volontà. Credere e pensare di aver « fatto strada ad Hollywood » è in fondo una confessione di debolezza.

Francamente, non sono di quelli che debbon darsi dei pizzicotti per persuadersi della realtà di quanto è loro successo. Ma, per quanto io non sia portato all'introspezione (così direbbero gli psicologi), confesso di essermi dovuto applicare non poco per capire i miei sentimenti.

S'intende, che molto è stato questione di fortuna. Il lavoro e l'abilità di rado portano avanti un uomo, senza un elemento di fortuna. Se mi volgo indietro mi accorgo di aver fatto ben poco più che 'tirare innanzi'. Sarà vero o non sarà vero, ma così mi pare. Naturalmente oggi sono lieto di poter fare ciò che sempre avevo desiderato, ma che la mancanza di denaro mi impediva. La giu-

'Le vergine di Salem'.





FRED MC MURRAY



FILM FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI
CAPPELLI e FERRANIA
 SEDE IN MILANO - PIAZZA CRISPI, 5 - STABILIMENTI: MILANO E FERRANIA

Merak

"Serie ALTA FEDELTA'"



Sopramobile

CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

5 valvole FIVRE - 3 onde: corta, media, lunga - Alta fedeltà, selettività variabile Akoparlante a grande cono - Scala parlante a cristallo - Indicatore di sintonia ad ombra - Tipi da tavolo, mobile a radiofonografo con casse armoniche acusticamente studiate - Comando di sintonia a doppia velocità - Comando cambio d'onda - Regolatore di volume e interruttore generale - Regolatore selettività, fedeltà - Tensione d'alimentazione in corr. alt. 100-270 Volta - Frequenza 40-100 C/S
 Potenza assorbita 64 V. A.

PREZZI:

Sopramobile: Lire 1347 in contanti — A rate: 240 alla consegna e 18 rate mensili da Lire 70 cadauna.

Mobile: Lire 1690 in contanti — A rate: Lire 280 alla consegna e 18 rate mensili da Lire 88 cadauna.

Radiofonografo: Lire 2300 in contanti — A rate: Lire 400 alla consegna e 18 rate mensili da Lire 120 cadauna.

Nei prezzi sono comprese le valvole e le tasse di fabbricazione.
 È escluso l'abbonamento dovuto all'Eiar.

RADIOMARELLI

Come i proprietari rurali possono ottenere che l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni sottoscriva per essi al prestito immobiliare 5%.

È già stato ripetutamente portato a conoscenza del pubblico che l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni offre

ai piccoli e medi proprietari rurali

la possibilità di frazionare in 15 o 20 anni l'onere della sottoscrizione obbligatoria al Prestito Redimibile 5%, mediante la stipulazione di un contratto di assicurazione. È stato pure reso noto che l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, sostituendosi in tal modo immediatamente ai piccoli e medi proprietari rurali che aderiscono alla speciale assicurazione, versa per loro conto allo Stato l'importo da essi dovuto a termini di legge.

La procedura stabilita per il conseguimento di queste eccezionali facilitazioni da parte dei proprietari rurali è semplice e ben precisa:

- 1° il proprietario riempie due moduli (A e B) che sono distribuiti, a chi li richiede, dalle Agenzie Generali e Locali dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, rispondendo al formulario in essi contenuto; trattiene poi per sé il modulo A e fa pervenire o consegna all'Agente dell'Istituto il modulo B debitamente sottoscritto. Questo secondo modulo costituisce la « prenotazione », che impegna il proprietario a firmare successivamente una regolare proposta di assicurazione per un capitale pari a quello che egli è tenuto a versare a termini di legge;
- 2° l'Agenzia Generale dell'Istituto, appena in possesso del citato modulo B, provvederà a farsi rilasciare dall'Ufficio Distrettuale delle Imposte, per conto dell'interessato, il certificato di accertamento, di cui all'Art. 15 del R. D. L. 5 ottobre 1936 N. 1745;
- 3° dopo di che l'Agenzia Generale farà pervenire all'interessato: la « proposta di assicurazione » già compilata,

il « modulo di conto corrente » pur esso già compilato e a mezzo del quale l'interessato provvederà immediatamente al versamento della prima rata annuale di premio, (più, per una volta tanto, L. 6 per costo di polizza e del certificato di accertamento),

la « polizza provvisoria » valevole a tutti gli effetti, la « dichiarazione liberatoria »;

4° l'interessato dovrà allora presentare la « polizza provvisoria » e la « dichiarazione liberatoria » all'Esattoria, la quale tratterrà quest'ultima dandone ricevuta sulla polizza, che rimarrà invece in possesso dell'interessato fino a che l'Istituto non gli consegnerà quella definitiva.

È bene aggiungere che la « dichiarazione liberatoria » consegnata come sopra accennato all'Esattoria, ha per conseguenza l'immediata liberazione della proprietà dal privilegio verso lo Stato, essendosi l'Istituto sostituito al proprietario nel pagamento da lui dovuto in base al Decreto su ricordato.

Con ciò l'operazione è compiuta e l'interessato non avrà che da riprendere, a partire dal 2° anno, il pagamento delle quote di premio, non più in rate annuali, ma in rate bimestrali, attraverso la Esattoria delle imposte, nei cui ruoli, data l'obbligatorietà del pagamento, tali rate di premio saranno state iscritte.

A questa semplicità di procedura, che, tra l'altro, conferisce all'assicurato il privilegio eccezionale di poter ripartire in 15 o 20 anni un pagamento che avrebbe potuto altrimenti risultargli gravoso e difficile, si aggiungono gli insuperabili benefici della previdenza assicurativa. Infatti, fermo restando che i titoli del prestito sottoscritti, saranno consegnati all'assicurato, se in vita alla scadenza del contratto, rimane pure convenuto che i titoli stessi saranno immediatamente consegnati in libera proprietà agli aventi diritto, con rinuncia da parte dell'Istituto delle rate di premio ancora da scadere, nel caso in cui l'assicurato venisse a mancare dopo il primo anno del contratto e prima del termine del contratto stesso.

Per chiarimenti rivolgersi alle Agenzie generali e locali dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni

LA NUOVA ACUSTICA ARCHITETTONICA

Gli studi di acustica applicata hanno assunto in vari Paesi uno sviluppo veramente notevole: numerosi sono ormai i laboratori e gli Istituti attrezzati all'uopo; la letteratura scientifica sull'argomento si va sempre più arricchendo, anzi alcune Riviste specializzate si occupano esclusivamente di tali questioni. Per iniziativa del compianto Sen. Corbino, è sorto anche in Roma un Istituto Nazionale di Elettroacustica, del Consiglio Nazionale delle Ricerche, che si va attrezzando rapidamente per poter eseguire tutti quegli studi e quelle ricerche che possono interessare il cinematografo, la musica, la radio, la fisiologia e l'architettura.

Si vedrà nel presente articolo e in quelli che seguiranno alcune questioni che interessano l'acustica architettonica particolarmente applicata ai problemi cinematografici.

I problemi fondamentali che l'acustica architettonica moderna è chiamata a risolvere sono: l'eliminazione dei suoni provenienti dall'esterno (problema dell'isolamento); e la buona udibilità dei suoni generati entro l'ambiente (problema dell'auditorio).

Il secondo problema interessa in modo particolare il campo cinematografico, sia dal punto di vista della presa sonora negli stabilimenti, sia dal punto di vista della riproduzione nei cinema.

Per lo studio acustico di un determinato ambiente, sono essenziali due elementi: la forma del locale ed il tipo di rivestimento delle pareti, del soffitto e del pavimento.

La forma del locale ha grande importanza per quanto riguarda la distribuzione del suono entro l'ambiente: sono infatti note quelle anomalie acustiche che si osservano in determinati locali, per le quali un suono viene notevolmente rinforzato in alcuni punti, mentre in altri si hanno zone di ombra o di silenzio.

Un esempio noto di ambiente con pessima distribuzione del suono è il tempio Mormonico di Salt Lake City: esso ha pianta quasi ellittica ed il soffitto a cupola ellissoidica; all'interno la mancanza di colonne fa sì che le onde sonore si propagano senza nessuna irregolarità e nessun ostacolo. Per questa ragione, una persona che parla nel fuoco dell'ellissoide è udita con voce molto rinforzata nell'altro fuoco, mentre l'udibilità è scarsa negli altri punti.

Altri esempi di tali particolarità acustiche si hanno nella cattedrale di Girgenti, in S. Giovanni in Laterano in Roma, nella Sala delle Cariatidi nel Museo del Louvre a Parigi.

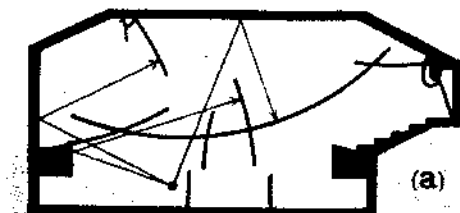
Un primo metodo è quello geometrico, che consiste nel tracciare i vari raggi sonori, seguirne l'andamento dopo le varie riflessioni alle pareti, e constatare l'esistenza di punti di concentrazione. Questo metodo però è lungo e laborioso, ed è più facile ricorrere a modelli acustici, in scala ridotta, che consentono di eseguire in poco tempo un gran numero di determinazioni.

Un metodo di studio su modelli, che ha avuto molte applicazioni, è il cosiddetto 'ripple tank' di Davis, mediante il quale si ricorre ad una analogia idraulica, comparando al moto ondoso sulla superficie di un liquido, il moto di propagazione del suono. L'apparecchio consiste essenzialmente di una vaschetta di vetro piena d'acqua e fortemente illuminata; entro la vaschetta vien sistemato un modello che rappresenta una sezione, verticale od orizzontale, dell'ambiente in esame;

con un vibratore si eccita il pelo del liquido in modo periodico, e si può osservare agevolmente se si formano dei punti di concentrazione del moto ondoso.

Si può tuttavia affermare che il fenomeno della concentrazione dei suoni è alquanto raro, e che facilmente si può prevedere in sede di progetto; accennerò ora invece al secondo inconveniente: quello degli echi, molto più frequente e importante. In un determinato ambiente il suono può pervenire al nostro orecchio sia direttamente che riflesso dalle pareti: se il tempo che intercorre tra l'arrivo del suono diretto e di quello riflesso è molto breve non si risente alcun inconveniente; si percepisce un suono di intensità maggiore.

Se però questo tempo supera un certo limite, si ha una dannosa sovrapposizione di suoni successivi, i quali creano una confusione ed una incertezza nell'audizione, che può aumentare fino a



Analisi delle riflessioni del suono in un auditorio visto in sezione (da A. H. Davis: 'Modern Acoustics').

rendere inintelligibile un discorso. Per evitare il fenomeno di eco si può ricorrere a due metodi distinti: ricoprire le pareti del locale di materiali assorbenti che evitano la formazione di un suono riflesso, o studiare il profilo del locale in modo tale che fra il percorso del suono diretto e il percorso del suono riflesso non intercorra una distanza maggiore di 20 metri, che viene considerata come la massima distanza d'eco ammissibile. Il primo metodo non è sempre possibile seguirlo, per ragioni che si vedranno in seguito trattando della riverberazione: però la ricopertura di limitate superficie, in special modo pericolose, come bordi di balconate o voltine di gallerie, evita in alcuni punti della sala echi particolarmente dannosi. Il secondo metodo, lo studio appropriato dei profili, è quello che si segue in sede di progetto: anche qui con metodi diretti geometrici o con l'aiuto di modelli acustici, fra cui il modello idraulico al quale abbiamo accennato.

Quando si ricorre al modello idraulico per lo studio dei fenomeni di eco si disturba la superficie

dell'acqua nel punto in cui normalmente si trova la sorgente sonora, e si produce così un'onda circolare che si propaga dal centro di eccitazione. Si possono in tal modo osservare i punti di incrocio dell'onda diretta e dell'onda riflessa, l'andamento dei fronti d'onda, e controllare che le differenze effettive di cammino siano inferiori ai 20 metri.

Un altro metodo d'indagine su modelli è il metodo dell'impulso sonoro creato da una scintilla elettrica. Quando si fa scoccare una scintilla fra gli elettrodi di uno spinterometro si crea un'onda sferica di pressione molto intensa, la quale si propaga con velocità superiore a quella normale del suono. Quest'onda di pressione provoca un addensamento notevole nell'aria, di modo che si crea una superficie con indice di rifrazione notevolmente più elevato di quello del mezzo circostante; il che permette di eseguire delle fotografie quanto mai nitide della superficie di onda.

In generale si creano due scintille: una prima ponendo lo spinterometro nelle vicinanze del modello metallico la cui sagoma riproduce una sezione del locale in esame; una seconda, disposta a qualche distanza, è intervallata da un certo tempo che permette di fotografare il fronte d'onda generata dalla prima scintilla.

Mediante questi modelli si può quindi avere una idea chiara delle condizioni di eco che possono avverarsi in un dato ambiente, e si può studiare caso per caso la sagomatura delle pareti per evitarne la produzione. Per quanto riguarda i cinematografi e i teatri di dimensioni notevoli, si sono ormai studiate delle forme che possiamo dire standardizzate: esse permettono di avere al tempo stesso ottime condizioni di visibilità, di udibilità, di assenza di echi e di punti risonanti. Con riferimento al problema della sala cinematografica è necessario far calcolo di un altro elemento: le proprietà direttive degli altoparlanti. Nelle ricerche con modelli acustici e con metodi geometrici, in linea di massima si suppone di avere una sorgente puntiforme che emette onde sferiche; per quel che riguarda gli altoparlanti, invece, bisogna tener conto delle loro proprietà direttive: per esse un'onda sonora può dirsi contenuta entro un certo cono avente un angolo di apertura che diminuisce col crescere della frequenza.

Ora, in una buona sala cinematografica bisogna poter sentire con eguale intensità e in ogni punto i suoni di qualsiasi frequenza ed eliminare quindi gli inconvenienti dovuti alla direttività degli altoparlanti; a ciò si supplisce in parte rendendo un po' riflettenti alcune pareti del locale, e sistemando un numero opportuno di altoparlanti con i cono diretti secondo angoli determinati, in modo da ricoprire tutto lo spazio con i suoni emessi anche alle frequenze più elevate.

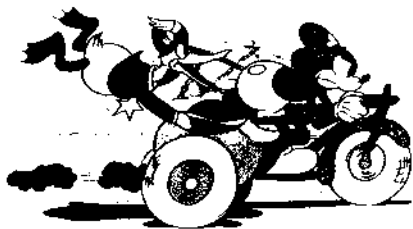
Si può ricordare infine un ultimo difetto che può essere dovuto alla forma del locale e più precisamente a risonanze parziali dovute a cavità che possono entrare in risonanza con una determinata frequenza. È il caso di nicchie, palchi, ecc., che devono venir ricoperti di materiale assorbente. È possibile quindi ricordare che il rinforzo del suono a mezzo di grandi risuonatori pare fosse già utilizzato dagli antichi greci per gli anfiteatri all'aperto, nei quali essi ponevano delle apposite nicchie di bronzo che presumibilmente avevano lo scopo di rinforzare il suono e permettere l'audizione anche nel posto più lontano della platea.

GINO SACERDOTE

GUIDA MONACI
INFORMAZIONI COMMERCIALI

ROMA - Largo Tritone, angolo via Traforo 146

DISEGNI PLASTICI ANIMATI



'The Dog napper' di Disney (United Artists).

LE FAMOSE 'carrelate' esistono pure nel campo dei disegni animati, almeno come effetto. Come realizzazione non si tratta di spostamenti della macchina da presa, bensì di un movimento panoramico del paesaggio. Negli stabilimenti in cui si producono i cartoni, la macchina da presa, sospesa in posizione fissa, mira dall'alto verso il basso. Spostando lateralmente, sul tavolo del disegnatore, la lunga striscia che porta il paesaggio dipinto, si avrà la sensazione, ormai familiare a ogni spettatore cinematografico, di muoversi come in treno attraverso il paesaggio. Il personaggio che si vede camminare e che rimane sempre nello stesso punto dello schermo, vien dipinto, nelle diverse fasi dei movimenti di gambe e braccia, su fogli di celluloidi trasparenti da sovrapporsi al disegno dello sfondo. Fin qui si tratta di cose note e vecchie. Ma ricordiamoci che guardando dal finestrino del treno, vediamo spostarsi gli og-

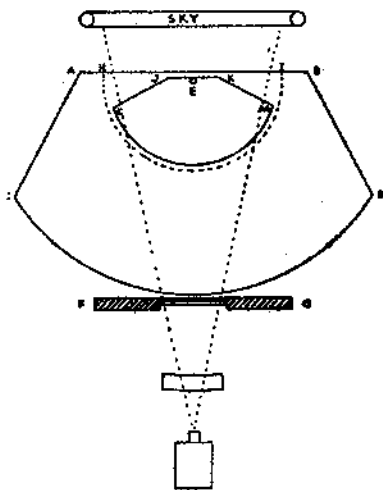


Fig. 1

getti l'uno rispetto all'altro, giacché, per ragioni prospettiche, quelli vicini sembrano muoversi più rapidamente che quelli lontani. Da tali spostamenti risulta un notevole effetto pseudo-stereoscopico, che in gergo cinematografico generalmente è chiamato « effetto di ferrovia ». Ma il nostro paesaggio dipinto non raggiunge questo effetto. Ora, per procurare anche ai disegni animati quella plasticità che nei film 'fotografati' si nota quando una scena è fatta a carrello, i Max Fleischer Studios di New York hanno allestito un dispositivo di cui la rivista *Filmtechnik* ci dà una descrizione. Nella pianta schematica della fig. 1, FG rappresenta una finestra posta fra macchina e sfondo, nella quale si fissano fra due lastre di vetro i fogli di celluloidi che danno il personaggio in movimento. Lo sfondo invece è disposto su un vero e proprio palcoscenico girevole, ABCD, il cui asse si trova nel punto E, distante 1,5 m. dal bordo anteriore del 'palcoscenico' e 2 m. dall'obbiettivo. La lunghezza focale dell'obbiettivo è di 50 mm., e una diaframmazione piuttosto

forte produce un campo di nitidezza che va dalla scena del personaggio di primo piano fino alla linea circolare III. Uno schermo, SKY, aggiunge il cielo.

Sul palcoscenico è plasticamente costruito il paesaggio (fig. 2). Come si vede, verso il fondo il suolo è in salita e gli oggetti - gli alberi - si rimpiccioliscono, ciò che rinforza l'illusione della profondità. Gli spostamenti che risultano quando il modellino gira intorno all'asse E corrispondono press' a poco alla prospettiva di un paesaggio della normale profondità di 5-8 km. Quando si tratta invece di montagne, che possono essere anche a distanza di 30-50 km., lo spostamento nel piano più distante (HI) è ancora troppo veloce. Si è previsto perciò un secondo settore girevole, JKLM, sul quale la 'montagna' gira a mezza velocità.

Due osservazioni non saranno inutili. La prima è che il sistema di Fleischer non concede una vera e propria visione stereoscopica, ma non fa

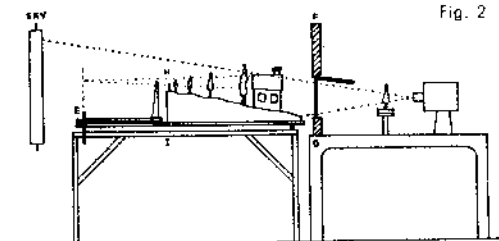


Fig. 2

che procurare ai disegni animati la plasticità tridimensionale dello spazio fotografato. La seconda è che questo metodo non è stato escogitato dal grande Walt Disney, ma da un suo collega di minore sensibilità artistica. E non a caso. Una delle caratteristiche dei disegni a pura sagoma è appunto quella di essere piatti. A questo stile ingenuo e volutamente primitivo, un paesaggio di plasticità troppo accentuata si adatta male. Ci vorrebbero allora i fantocci, le marionette - plastici anch'essi. L'intenzione del rivale di Disney è palesemente quella di compensare ogni tanto, con qualche sensazione spettacolare, la scarsità di fantasia creativa: ricetta sperimentata su larga scala dal cinema comune. CIAK

PRESA SIMULTANEA E MONTAGGIO

IL recente film LA CARICA DEI SEICENTO, ci offre lo spunto per trattare della presa simultanea in rapporto al montaggio. Una fotografia di lavorazione del film ci mostrava il regista Michael Curtiz intento a dare ordini contemporaneamente a quattro e più operatori, stabilendo preventivamente le posizioni di essi e il campo di presa: questo fatto avviene nella ormai famosa sequenza della carica finale, interessante sotto l'aspetto spettacolare anche se un po' unanimemente fredda. Questa freddezza era forse determinata da una trama non troppo avvincente, ma che si sviluppava secondo un'espressione esteriore, di sfarzo e di parata. Arrivati alla carica, che, per diverse ragioni, risulta attesissima, lo spettatore ne prevede lo svolgimento correndo con la fantasia più oltre che non la carica stessa: passo, trotto, galoppo. Sotto, forza. Ma i cavalieri sono lenti, ogni tanto riappaiono in campo lungo, corrono, è vero, ma quando li rivediamo dopoché il regista ci ha mostrato la caduta di uno, di un altro, sono sempre allo stesso punto di prima. Alla fine arrivano alla fortezza, e se si calcola il tempo reale di una carica simile in rapporto alla visione cinematografica, si può constatare che questa è più rapida: però il cinema richiede una rapidità ancora maggiore, essendo ormai il pubblico assuefatto alle visioni dello schermo e delle vicende e desiderando sempre novità e imprevisti. Di imprevisti, nella carica, ve ne è uno di importanza, emotivamente: quello del cavaliere che prende, di corsa, la bandiera offertagli dal compagno caduto. Nel resto, non vi sono grandi sorprese. Quindi il compito del montaggio su cui si basava esclusivamente

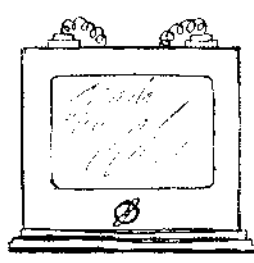
l'effetto della sequenza, era alquanto delicato. Come è stato eseguito questo montaggio? Il materiale a disposizione era moltissimo: tagliare, distribuire, creare il ritmo, insomma. Il regista sorvegliava il montatore nel difficile compito. La stessa scena era stata ripresa con più macchine: quindi, diverse ne erano le angolazioni, e numerosi poi i dettagli, ciascuno dei quali era stato visto da tre o quattro punti, secondo il numero delle macchine adoperate per quella inquadratura.

Si trattava quindi, per dare l'impressione della continuità, di tagliare ogni pezzo al punto giusto, al fine di raggiungere il ritmo necessario: di armonizzare ed equilibrare campi lunghi e particolari, come se la carica fosse stata ripresa sotto forma di documentario. Invece, forse per l'amore portato dal regista ai pezzi girati, ciascuno bello di per se stesso, ogni dettaglio è stato utilizzato più d'una volta, sembrando ciascuna inquadratura di uno stesso particolare (cavallo che cade, ad es.) diversa dalle altre; ma se questo 'trucco' non è riconoscibile dal profano, questi ne ha tuttavia un'impressione di prolissità. Indubbiamente la tecnica scelta è stata la sola che potesse garantire la massima drammaticità del montaggio approfittando dei punti di vista diversi della scena identica da parte di macchine da presa disposte con grande accorgimento, ma il risultato è apparso un pochino forzato. Il ritmo, insomma, non è stato costruito in funzione di una intrinseca necessità, ma in previsione dell'effetto spettacolare. Sarebbe interessante quindi, anche per esercizio sperimentale, rifare il montaggio della famosa carica.



Un momento della ripresa della 'Carica dei 600' (Werner).

IDEE PER UN FILM di Guido Galvani - Via Venezia, 8 - Udine



Uno scienziato ha inventato un apparecchio che riproduce sopra uno schermo, mediante uno speciale gnoco di radiazioni di fortissima potere di penetrazione, scene, persone e cose poste ad una qualsiasi distanza e al di là di qualsiasi ostacolo. L'unica difficoltà sta nel calcolo preciso delle distanze perché basta un lieve errore per non far risultare l'immagine. Accettato questa trovata come spunto, lo fantasma può spaziare come vuole nella preparazione d'una trama comica, tragica o gialla, data che l'invenzione scongiurerebbe abitudini e sistemi di vita intima, ogni essere vivrebbe in un continuo stato di ipocrisi per il proprio pudore. Il pubblico assisterebbe allo spettacolo in uno stato di continua tensione non tanto per quello che vede quanto per quello che potrebbe vedere da un momento all'altro.

NESSUN UOMO PUÒ ESSERE SICURO, PRIMA DI POR TERMINE ALLA SUA VITA, DI NON COMPIERE UN DELITTO. di Enzo Servi - Via Dante Rossi, 9 - Firenze.



Giulio Corri: noto e ancora giovane avvocato penalista. Tanta sicurezza nella sua valentia professionale, che finisce spesso coll'immedesimarsi spiritualmente con quelli stessi che difende. Ma i suoi difesi sono tutti delinquenti. Dubbi dell'animo. (Contagio spirituale?). Improvviso orrore per la facilità di uccidere. Forse è alle volte ineluttabile? Periodo burrascoso che si ripercuote sulla moglie e sui figli. Difende con rara sagacia un assassino. Gli sembra di aver difeso se stesso! Fugge in un paese. Vuol essere solo. Sta riprendendosi. Un omicidio nel paese. (Tutto il mondo vuol sangue?). Corri accetta di assumere la difesa. Rientra nella sua vita a causa del sangue! Periodo di tranquillità e poi ancora lo stesso sgomento. Si divide dalla famiglia. Vita viziatu (ma resta sempre un brillante avvocato). Ubriaco sferra un pugno a un commensale che cade scoriandosi la fronte. Una donna gli grida: Assassino! Corri ride e fugge. Vaga per le vie addormentate della città. Chiude lo studio. Cerca pace viaggiando. Si ferma in un piccolo paese marino. Quella pace laboriosa serve un poco a consolarlo. Una tempesta lo atterrisce. L'anima sta per sfuggirgli. Un moto-peschereccio fa naufragio. Una lancia di salvataggio viene allestita. Corri salta sulla lancia. Dimostra un raro coraggio. Trascinato dai flutti viene sbattuto sulla spiaggia. Lotta contro la morte. Ma l'altruismo ha vinto quello che di demotaco il suo essere, per triste eredità, portava nello spirito. Guarisce così a un tempo il corpo e lo spirito.

RITORNA PRIMAVERA! di Innocente Siola - Piazza Farini, 9 - Carrara.



Il cav. Asdrubale Protocolli, Regio Notaio a riposo, l'uomo più pacifico e banario che Dio abbia creato, è afflito da una moglie acida, pettegola, insopportabile, che da oltre trent'anni lo tormenta, aiutata efficacemente in tale opera da due sorelle, zitelle intrattabili, da un vecchio zio, press'a poco della stessa indole, e da un nipote, mezzo tonto. Egli non ne può proprio più. Anche la serva gli è nemica. Ecco così ridotta a un inferno quella vecchiaia che egli vorrebbe godersi in santa pace. Una altra scenataccia, causata da un futilissimo motivo, fa traboccare la misura; Asdrubale scoppia. Non si sa dove sia andato a finire. Morto? Almeno avesse indicato dove ha lasciato il testamento.

Asdrubale aveva un fratello, Eleuterio, emigrato in Persia senza dar più notizia di sé. E proprio in questo momento giunge un suo telegramma che lo annuncia sbarcato a Venezia per venire a salutare il fratello e a conoscere la cara cognata. Arriva dunque Eleuterio, accompagnato da un servo persiano, una moglie, naturalmente persiana, e due... sottomogli, pure persiane. Queste tre persiane non sembrano soverchiamente impacciate e suscitano l'indignazione delle pudibondi zitelle che si collegano con la moglie del povero Asdrubale, Lucrezia, e vorrebbero metter tutti alla porta anche Eleuterio non risparmiando poco favorevoli giudizi su di loro. Ma tutto s'agguasta quando Eleuterio lascia capire di essere molto ricco, tanto che Lucrezia giudica utile convincersi di essere vedova senz'altro. Mentre l'attenzione della popolazione maschile del paese intorno alle tre 'principesse' persiane si fa sempre più viva, Eleuterio asseconda Lucrezia che si apre alle confessioni e gli racconta la sua infelicità coniugale e come qualche volta ne abbia cercato l'oblio. (Il paese ha perduto la testa, lo zio è commosso dalle persiane, le due zitelle si contendono il servo...). Eleuterio insiste e Lucrezia sta per cadergli tra le braccia quando Eleuterio perde l'accento persiano e torna Asdrubale il quale è ormai deciso a godersela veramente la vecchietta, tanto più che è ricchissimo, perchè Eleuterio è morto in Persia e gli ha lasciato la sua fortuna (ciò che gli ha suggerito il travestimento). Le arpie sono annientate. Asdrubale vivrà beato il resto dei suoi giorni...

EROINA NEGRA. di Pasquale Tognarini - Via Indipendenza, 4 - Piombino (Livorno)



Etiopia, 1896-1897: Böttego è in cammino verso la regione dei Grandi Laghi ostacolato da continue insidie degli uomini i quali sospettano della sua pacifica esplorazione. Durante una marcia, raccoglie moribonda Batula, giovane somala scampata con la fuga alle razzie schiaviste degli scioani. Böttego la cura, ma quando, ormai guarita, vorrebbe liberarsene, ella continua a seguirlo. La guida un impulso interno, come la sen-

zaiana che dal cammino di Böttego sorge per il suo popolo e per tutti i popoli schiavi degli scioani, la libertà. Quando Böttego crede che sia lontana, Batula è ancora presso di lui - così assiste alla sua eroica morte sul Daga-Koba, durante un sebraggio attacco delle orde scioane. La fine di Böttego lo riconduce al suo triste destino, ma nella forza, nella decisione, nella fede dell'uomo bianco che la salvò, ella ha colto e meglio nella morte - il segno che i tempi muteranno.

RAZZE, di Arnaud Fede - Via Sutenbrini, 91 Milano.



L'ing. Guglielmo Landi, stabilitosi molti anni fa nel cuore dell'Africa per dirigere i lavori di una concessione mineraria, aveva preso con sé un'indigena, sopraffatto da un momento di debolezza spirituale e materiale causato dalla lunga solitudine. Dall'unione era nato un figlio; ecco dunque la famiglia. Un errore del quale Guglielmo non valutò subito la gravità. A dargliene coscienza è il conflitto italo-etiope durante il quale combatte coraggiosamente; e meglio se ne rende conto quando, dopo il conflitto, lo raggiunge nella concessione il fratello minore con la moglie e la cognata Laura. Sono due famiglie e due razze di fronte e Guglielmo non può impedirsi un continuo e angoscioso confronto. Tra Guglielmo e Laura surge inevitabile l'amore, ma a dividerli, il figlio dell'altra, il mulatto - che riassume, nella sua torbida natura, la tormentosa irrequietezza paterna e gli istinti della propria razza - si delinea subdolo e maligno. Anche se Laura crede di poter, col suo amore, superare qualsiasi difficoltà, non può tuttavia ammettere il mulatto presso di sé e Guglielmo si trova ancora a dibattersi nella ricerca di una soluzione. Egli causò allora un disquilibrio nella natura e la natura stessa adesso lo ricompono. La torbida natura arde nel mulatto con una disperata fretta di vivere che lo porta giovanissimo alla morte.

★ ATTORI DI DOMANI

Cinema bandisce un Concorso permanente fra tutti coloro che aspirano alla carriera di attori cinematografici. Chiede perciò, a chiunque creda di possedere i requisiti necessari, qualche fotografia, nitida e non ritoccata, di: testa (faccia e profilo), mezzo busto, figura intera. Le migliori saranno pubblicate quindicinalmente. Ad ogni invio dovranno essere uniti: nome e indirizzo completo; notizie riguardanti età, professione, attitudini varie (titoli di studio, canto, strumenti musicali, sport praticati, danza, lingue straniere, ecc., ecc.); più la sigla o pseudonimo sotto il quale il concorrente desidera che figuri sul giornale la propria immagine. A cura della Redazione di Cinema sarà istituito uno speciale schedario, con

tutte le notizie complete relative al concorrente: schedario che resterà a disposizione dei soli produttori e registi che si rivolgano direttamente a noi per ricerche. Le fotografie non pubblicate non si restituiscono e non si dà ragione delle mancate pubblicazioni. Il giudizio di Cinema in materia resta insindacabile. Il materiale deve essere inviato, in busta chiusa, al seguente indirizzo: Direzione di Cinema - Concorso Attori - Via Lazzaro Spallanzani, 1-A - Roma.

A sinistra: 'Atto' (Benvenuto); a destra: Rodolfo F. Romel



ADOLPH ZUKOR PRESENTA:
GARY COOPER
JEAN ARTHUR

GALLERIA

XVII - POLA NEGRI

(v. copertina di questo fascicolo)



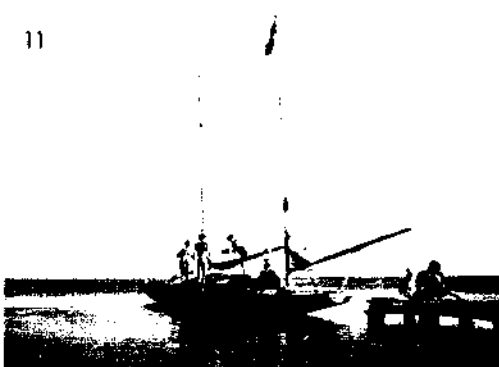
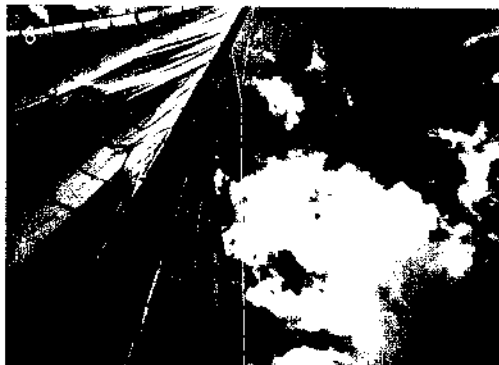
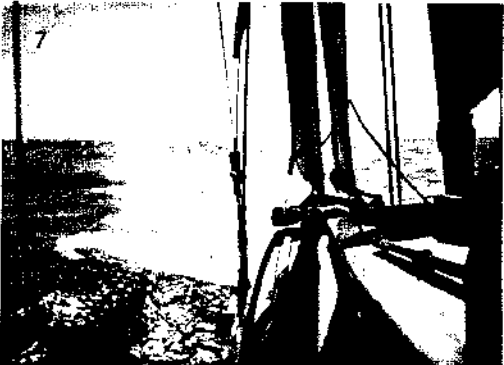
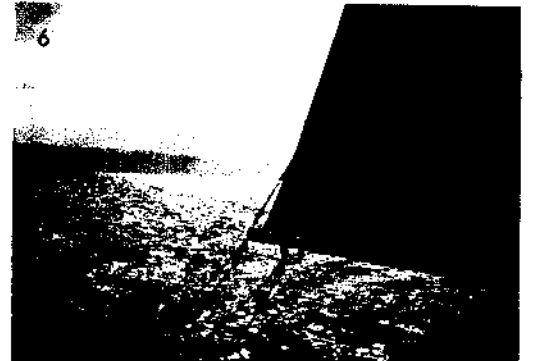
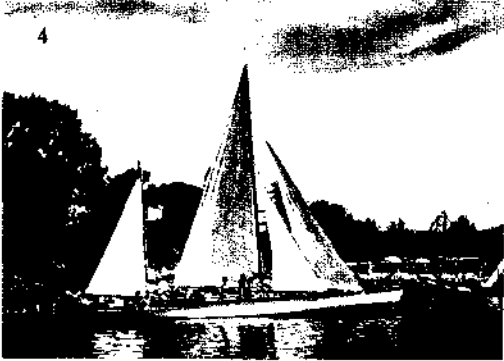
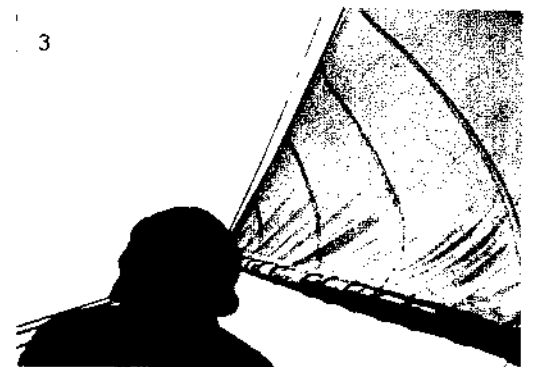
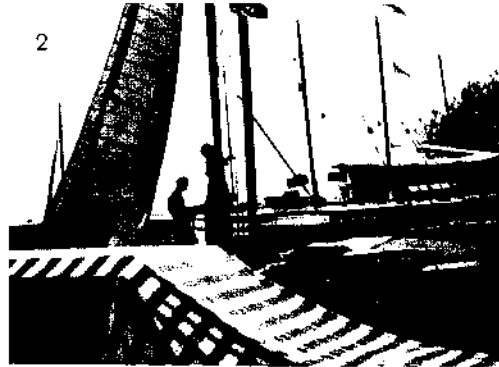
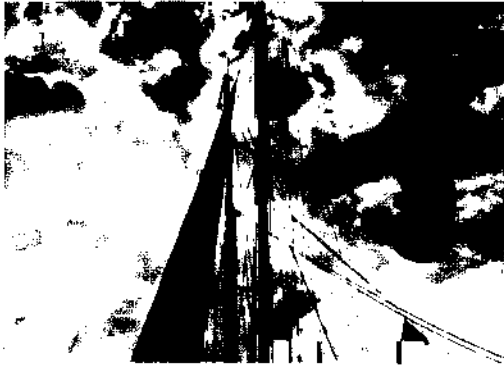
Pola Negri (vero nome: Apollonia Chalupcz) è nata a Varsavia circa quarant'anni or sono. Giovanissima danzatrice, si mise in luce la prima volta interpretando il ruolo principale in un film polacco, dal titolo inequivocabile: *GLI SCHIAVI DELL'AMORE* (1914). Il suo esordio cinematografico aveva quasi coinciso con il suo primo trionfo come ballerina: la famosa pantomima di Reinhardt *Sumurun*, messa in scena a Varsavia da Ryszard Ordynsky, aveva rivelato il potente temperamento espressivo della bruna ragazza. Essa interpreta un buon numero di ormai dimenticati film polacchi, poi ottiene un successo clamoroso col *Sumurun* a Berlino. Berlino non la lascerà tanto presto. Il cinema tedesco in quegli anni stava cercando una sua via, un suo stile. Per quello stile ci volevano attori generosi e sanguigni, oscuri e terribili come forze della natura. Asta Nielsen, Jannings, Krauss, Veidt e, *last not least*, Pola Negri. Essa divenne 'stella' in breve tempo, e il suo nome si legò a film molto importanti. Chi non rammenta quella figura maestosa e minacciosa? Le sue gloriose intemperanze le abbiamo ancora nello sguardo: il bianco dei suoi occhi prontissimo a mettersi in mostra e a combattere in espressività con il vivissimo nero (nocciola, precisano, diligenti e galanti, gli almanacchi), cioè le pupille ardenti di Apollonia. E Desdemona che s'aggrappa tumultuante ai piedi di Otello. E, in non so più quale film, statuaria, notturna, la ricordo appoggiata per lunghi e pesanti momenti a una porta: i capelli neri e gonfi a cornice del viso ambiguo e rotondo - falsa pace, pace infida! - come l'occhio di un rapace, il corpo elegante severamente chiuso in un vestito che colorava di scuro tutta la sua persona. Così s'è incisa nella mia memoria: con un'evidenza di apparizione stregata. Era un'attrice passionale nel senso più esatto della parola: ma, a suo modo, sorvegliata e stilizzata. I suoi gesti e le sue cadenze s'incorporavano a meraviglia nella maniera fantasiosa e irrealistica della recitazione del muto. Vedeste cento volte le sue narici fremere con slancio infrenabile, il suo seno alzarsi ed abbassarsi 'alla moda italiana' (cioè come avevano insegnato a tutte le colleghe la Bertini e la Menicelli), le sue mani agitarsi disperate e violente. Pola Negri fu una delle prime 'donne fatali' dello schermo, e tra tutte una delle più persuasive e personali. Ma nella sua tavolozza c'era luogo per altri

colori. Una volta, dopo avventure ricche in città, la vedemmo entrare nella casa di campagna di certe zie beghine che stavano sorbendo il caffè insieme col parroco. La porta a un tratto si spalancò, e col vento entrò, pomposa e lussuosa, sventolando un ombrellino ricamato e mille gale, scintillante come un gioiello costosissimo, Pola Negri. Le vecchie rimasero immote a bocca aperta, essa fece il giro della stanza incombando su di loro con un misto di solennità - propria a chi s'è elevato dal nulla e crede nel suo nuovo stato come al massimo dei beni sulla Terra - e, più visibile ancora, di giocondità divertita. Essa sapeva dunque anche strizzare l'occhio: il suo umore, quando si scopriva, era leggero e felice; anche se è vero che si scopriva di rado. Poi la troviamo nei film americani. Il suo gioco s'era disciplinato, era divenuto più cauto. L'attrice viveva avventure più romantiche, anticipando almeno in parte le ansie squisite che toccheranno in retaggio a Greta Garbo. Più tardi, il sonoro, con il realismo piatto e lievemente trascurato che imponeva alla recitazione, la disorientò e la mise fuori strada. Ma Pola Negri non volle dichiararsi sconfitta. Tornò in Europa, e forse i suoi amici l'avranno accompagnata tutte le sere al cinema: essa voleva impadronirsi 'privatamente' dei segreti degli attori nuovi. Ricomparve di recente in *MAZURKA*, ancora bella e fatale; Forst non le permise di applicare le sue ultime esperienze, e volle sullo schermo la Negri 'classica'. E sentimmo per la prima volta la sua voce rauca, 'marleniana': la quale si adattava molto bene alla figura che i nostri occhi non dimenticheranno. Nel suo ultimo film *MOSCA-SHANGAI* la sua intelligenza ha lavorato da sola: ne giudicheremo presto i risultati.

FILM PRINCIPALI: in Polonia: *GLI SCHIAVI DELL'AMORE* (1914), *LA SPOSA* (1915), *ARABELLA* (1916), *I MISTERI DI VARSAVIA* (1917); in Germania: *SUMURUN* (1918), *MADAME DUBARRY* (Decla Bioskop, 1919), *CARMEN* (Ufa 1920), *PASSIONE* (Ufa 1921), *ANNA BOLENA* (Ufa 1921); in America: *HOTEL IMPERIAL* (Paramount 1927), *LA DAMA DI MOSCA* (*The Woman from Moscow*, Paramount 1928), *GLI AMORI DI UN'ATTRICE* (Paramount 1929), *A WOMAN COMMANDS* (Radio 1932); in Germania e Austria: *MAZURKA TRAGICA* (*Mazurka* 1935), *MOSCA-SHANGAI* (Badal Film 1936).

P. FUK

FILM IN 15 FOTOGRAMMI



In un mattino dei primi di settembre (1) in un porticciolo si prepara un'uscita a vela (2). Partenza! (3). Appena si comincia a costeggiare (4), il vento ci sembra scarso (5). Ma la giornata è splendida (6) e al largo il mare è increspato. Improvvisamente ci prende uno sbuffo di vento (7); le vele tendono con uno strappo le gomene (8); il capitano ora è sod-

disfatto (9) e ci grida gli ordini di manovra come un vecchio lupo di mare. Il 'cutter' prende velocità (10)... Raggiunta la meta, si ammainano le vele (11). È ora di colazione (12); non manca il gramofono (13), che ci permette poi di far 'quattro salti' a terra (14). E verso sera lentamente ritorniamo (15).

GIOVANNI TESSARO - Padova

TURISMO A VELA

FOTOGRAFIA

ISTANTANEE IN CASA

a non muoversi? Allora si distruggerà quella spontanea naturalezza che dà vita alle immagini. Pietro, fratello della mia amica Pierrina, si crede un gran furbo. Pietro fa salire la cuginetta su una sedia, vicino alla finestra aperta, in modo che lo splendore solare le cada sul viso, in pieno. 'Altro che luce!' grida Pietro; e va a sviluppare la pellicola. Sul positivo poi si vedono terribili contrasti fra luci ed ombre. Contrasti che spezzano l'armonia del viso. Il quale poi sembra avere un'espressione di dolore, di disprezzo: la cuginetta, abbagliata dalla luce, ha fatto le smorfie. 'È un effetto originale - dice Pietro - ; lo volevo proprio così'. 'Se un'altra volta, tu non lo volessi così - dice Pierrina, diplomatica, - potresti mettere Anna Maria un po' più distante dalla finestra. Tu apri le tende, naturalmente, e apri anche le vetrate, perché il vetro assorbe molta luce. Ma tutto questo dovresti farlo nell'altra stanza'. - 'E perché?' - domanda Pietro. - 'Perché qui le mura sono dipinte in verde scuro; mentre di là ci sono i parati bianchi, che riflettono la luce e che ti permettono quindi di ridurre il tempo della posa ad un terzo. Se poi non ti bastasse ancora, e volessi rischiarare le ombre, ti terrò steso io un lenzuolo bianco'. - 'Che riflette la luce' - dice Pietro. - 'Precisamente; perché bada che le ombre sembrano sempre abbastanza chiare, se le guardi sul vero, ma poi nella fotografia risulteranno nere! Se invece le rischiari, vi vedrai tanti dettagli che altrimenti scomparirebbero. Ti consiglio poi di mettere Anna Maria nel suo box, perché la luce che c'è dentro casa non ti permetterà di diaframmare molto'. - 'E che c'entra il box col diaframma?' - 'Se tu apri

il diaframma fino a 5,5, come è necessario, il campo di nitidezza è ristretto. Devi perciò impedire che la cuginetta si allontani o si avvicini troppo!' - 'Ma per il resto, può muoversi liberamente?' - 'Senz'altro. Seppure sarà bene cogliere un momento in cui i movimenti non siano troppo rapidi. A meno di un venticinquesimo non puoi ridurre la posa. Questo basta per aver nitidi i movimenti non troppo veloci'. 'Compro una pellicola molto sensibile?' - 'Sì, prenderei quella ortocromatica, da 26 gradi Scheiner'. - 'Ma se voglio che Anna Maria stia nel mezzo della stanza?' - 'Difficile - dice Pierrina - : allora occorre o una posa di un decimo di secondo oppure devi ricorrere alle lampade elettriche, ciò che naturalmente sarà inevitabile anche quando non ci sia piena luce solare, o vi sia almeno cielo coperto, ma molto chiaro. Ci vorrà una lampadina da 200 Watt, posta ad un metro di distanza dal soggetto, e ce ne vorranno due se escludi completamente la luce solare'. - 'Prenderò le due lampade dalla scrivania mia e da quella tua, se permetti, e vi avvierò le due lampadine'. - 'La tua sì, la mia no'. - 'Me l'immaginavo...' - 'Non per questo, ma perché la tua lampada è munita di un riflettore metallico, mentre la mia non ce l'ha. Ti conviene comprarti una o due lampade fotografiche a riflettore parabolico'. - 'E la diaframmazione?' - 'Dovrai aprire fino a 4,5. Se non vuoi concederti delle lampadine ancora più forti!' - 'Ma allora - dice Pietro - c'è pericolo che si fondano le valvole elettriche'. - 'Già, questo pericolo c'è!' - 'Lo vedi che dici sempre delle sciocchezze!'

MARIE ONUSSEN

È POSSIBILE far delle buone istantanee in casa? C'è poca luce; e la gente non sta mai ferma. Abbreviare il tempo di esposizione? Allora si avranno fotografie sottoposte, grige, dure, con le ombre nere e prive di dettagli. Costringere i «soggetti»

STAGIONE CINEMATOGRAFICA 1937-38 • PRIMO GRUPPO "LONDON FILM"

Un film di ALESSANDRO KORDA

L'arte e gli amori di Rembrandt

Protagonista: CHARLES LAUGHTON

QUALITAS

Un film di ERICH POMMER

L'Invincibile Armata

Protagonista: FLORA ROBSON

NON

Un film di JACQUES FEYDER

La contessa Alessandra

Protagonista: MARLENE DIETRICH

QUANTITAS

Un film di WALTER REISCH

La segretaria

Protagonista: MIRIAM HOPKINS

CONCESSIONARIA ANONIMA "MANDERFILM" - ROMA

TABELLA DI ESPOSIZIONE PER IL MESE DI MARZO

PER IL PERIODO DAL GIORNO 1 AL GIORNO 15 PER IL PERIODO DAL GIORNO 16 AL GIORNO 31

| | Ore | Paesaggi di neve | Paesaggi aperti con primo piano chiaro | Paesaggi con primo piano in ombra | Paesaggi e strade scuri | Boschi e paesaggi molto scuri |
|---|-------|------------------|--|-----------------------------------|-----------------------------|-------------------------------|
| | | Acque | Montagna | Persone all'aperto in luce | Persone all'aperto in ombra | Interni chiari |
| | | Lontani | | | | |
| Con cielo un po' grigio e sole debole RADDOPPIARE | 12 | 1/1600 | 1/800 | 1/400 | 1/130 | 1/10 |
| | 11-1 | 1/1400 | 1/700 | 1/350 | 1/120 | 1/10 |
| Con cielo tutto grigio fosco QUADRUPPLICARE | 10-2 | 1/1200 | 1/600 | 1/300 | 1/100 | 1/10 |
| | 9-3 | 1/1000 | 1/500 | 1/250 | 1/80 | 1/8 |
| Con cielo temporalesco DECUPLICARE | 8½-3½ | 1/800 | 1/400 | 1/200 | 1/60 | 1/6 |
| | 8-4 | 1/600 | 1/300 | 1/150 | 1/50 | 1/5 |
| Con cielo molto temporalesco MOLTIPLICARE per 20 ed anche per 30 a seconda della oscurità del cielo | 7½-4½ | 1/400 | 1/200 | 1/100 | 1/25 | |
| | 7-5 | 1/200 | 1/100 | 1/50 | 1/15 | |
| | 6½-5½ | 1/100 | 1/50 | 1/25 | | |
| | 6-6 | 1/25 | | | | |

| | Ore | Paesaggi di neve | Paesaggi aperti con primo piano chiaro | Paesaggi con primo piano in ombra | Paesaggi e strade scuri | Boschi e paesaggi molto scuri |
|---|-------|------------------|--|-----------------------------------|-----------------------------|-------------------------------|
| | | Acque | Montagna | Persone all'aperto in luce | Persone all'aperto in ombra | Interni chiari |
| | | Lontani | | | | |
| Con cielo un po' grigio e sole debole RADDOPPIARE | 12 | 1/1600 | 1/800 | 1/400 | 1/130 | 1/10 |
| | 11-1 | 1/1600 | 1/800 | 1/400 | 1/130 | 1/10 |
| Con cielo tutto grigio fosco QUADRUPPLICARE | 10-2 | 1/1400 | 1/700 | 1/350 | 1/120 | 1/10 |
| | 9-3 | 1/1200 | 1/600 | 1/300 | 1/100 | 1/10 |
| Con cielo temporalesco DECUPLICARE | 8½-3½ | 1/1000 | 1/500 | 1/250 | 1/80 | 1/8 |
| | 8-4 | 1/800 | 1/400 | 1/200 | 1/60 | 1/6 |
| Con cielo molto temporalesco MOLTIPLICARE per 20 ed anche per 30 a seconda della oscurità del cielo | 7½-4½ | 1/600 | 1/300 | 1/150 | 1/50 | 1/5 |
| | 7-5 | 1/400 | 1/200 | 1/100 | 1/25 | |
| | 6½-5½ | 1/200 | 1/100 | 1/50 | 1/15 | |
| | 6-6 | 1/100 | 1/50 | 1/25 | | |

I dati della tabella si riferiscono a materiale sensibile 18/10 Din - 27-28 Sch. e obiettivo 3,5

I VALORI dati dalla tabella rappresentano delle medie in base alle quali è facile, per via di interpolazione, trovare i valori relativi a circostanze diverse. Così, ad esempio, dovendo riprendere un campo di foot-ball ci potremo riferire alla categoria dei paesaggi aperti con primo piano chiaro se ci troviamo ad una distanza adeguata e se non ci sono ombre rilevanti, mentre ci dovremo riferire alla categoria dei paesaggi con primo piano in ombra se ci troviamo vicini ai giocatori, oppure se abbiamo spettatori vicini, come anche se ci sono ombre rilevanti in campo.

I dati si riferiscono all'uso di materiale ultrasensibile cioè avente una sensibilità pari a 18/10 Din, e ad obiettivi con apertura 3,5, senza filtro. Inoltre è presupposto un cielo sereno con pieno sole. Bisognerà quindi tener conto delle varie circostanze, ciò che si può fare semplicemente nel modo seguente:

SENSIBILITÀ DEL MATERIALE

La tabella è calcolata per il materiale più sensibile

attualmente in uso, cioè 18/10 Din pari a 27-28 Scheiner. Tale, ad esempio, l'Isochrom Agfa e il Peromnia Perutz. Giova notare però che non sempre le indicazioni delle Case sono sicure, anche per il fatto che il materiale non più fresco perde alquanto di sensibilità.

Con 15 Din (23-24 Sch.) il tempo di esposizione va raddoppiato.

Con 12 Din (19 Sch.) il tempo di esposizione va quadruplicato.

FILTRI

L'influenza dei filtri è una questione molto complessa. Ma i filtri più usati, cioè i filtri gialli e gialloverdi chiari, fanno aumentare il tempo di esposizione circa due volte. In genere l'aumento deve essere tanto maggiore quanto minore è la sensibilità cromatica del materiale. Nella pratica si raddoppia il tempo di esposizione.

STATO DEL CIELO

Esso ha naturalmente una grande influenza sul tempo di esposizione. Le indicazioni qui unite

possono bastare per la maggioranza dei casi.

Conviene ancora ricordare che tanto la sera che la mattina, usando materiale pancromatico, il tempo di esposizione può essere quasi dimezzato.

DIAPRAMMA

La variazione del tempo di esposizione in rapporto al diaframma è data qui appresso:

| Apertura del diaframma | Tempo di esposizione relativo |
|------------------------|-------------------------------|
| 3,5 | 1 |
| 4 | 1,3 |
| 4,8 | 2 |
| 5,6 | 2,6 |
| 7 | 4 |
| 8 | 5,2 |
| 10 | 8 |
| 11 | 10 |
| 16 | 20 |

Con obiettivi a grandissima apertura il tempo di esposizione si riduce. Così, con apertura 2 il tempo di esposizione diventa 1/3 rispetto alla apertura 3,5. Ma si va incontro però ad una certa perdita dovuta al maggior assorbimento di luce che presentano gli obiettivi a grandissima apertura nei confronti degli altri. Nella comune pratica fotografica di ciò non si tien conto, limitandosi ad approssimare il calcolo in eccesso piuttosto che in difetto.

ALTITUDINE

In alta montagna il tempo di esposizione si riduce. A 3000 metri esso può essere dimezzato.

Valgono in ogni caso due regole pratiche fondamentali:

In qualunque circostanza difficile a valutare conviene sempre calcolare un tempo di esposizione in eccesso piuttosto che in difetto. Meglio quattro volte di più che un quarto di meno!

Bisogna sempre regolarsi sulle ombre. La ripartizione tra le luci e le ombre è ciò che caratterizza, soprattutto, il soggetto dal punto di vista fotografico, e quindi il tempo di esposizione va calcolato in base alla estensione e profondità delle ombre.

DOMENICO RUDATIS

libri ricevuti

Four star-scripts. Edited by LORRAINE NOBLE. Pgg. 302. Doubleday, Doran & Co., Inc. Dicembre 1936. \$ 2,50.

È importante per tutti coloro che si interessano di soggetti cinematografici e della realizzazione dei medesimi. La raccogliitrice dei quattro famosi scenari qui esposti, ha premesso una breve parte di testo in cui sono illustrati i metodi di compilazione di un soggetto e specialmente le indicazioni sceniche che l'autore deve saper esporre nello scenario la cui tecnica progredisce ogni giorno di più, perfezionandosi con nuovi esperimenti e nuovi ingegnosi sistemi. Con questa premessa si apprezzerà maggiormente la lettura dei quattro scenari che seguono, la realizzazione dei quali ha raccolto successi calorosissimi.

V. COLLINA: Il cinema e le arti. Saggio estetico. Pgg. 86. Fratelli Lega Editori, Faenza, 1936. La definizione di 'nuova arte' data al cinemato-

grafo ha provocato da parte dell'autore una confutazione di tutte le teorie enunciate dai critici moderni relativamente al cinematografo. Attraverso un rigoroso esame dei principi estetici che reggono tutte le manifestazioni artistiche dell'ingegno umano perpetuate fino ad oggi, e ponendo il cinema di fronte alle varie arti, l'autore giunge a conclusioni interessanti anche se suscettibili, a loro volta, di obiezioni.

Motion picture laboratory practice and characteristics of Eastman motion picture films. Pgg. 310 ill. Eastman Kodak Co., Rochester (N. Y.) 1936. È uno studio sul trattamento usato nei vari processi chimici cui è sottoposta la pellicola cinematografica prima e dopo l'impressione. È dedicato in special modo al personale di laboratorio al quale è assolutamente necessario essere al corrente di ogni più piccola innovazione apportata in questo campo dalla scienza.

WARNER **BAXTER**

Metro Goldwyn Mayer
STAGIONE di GALA



ROBIN HOOD
DELL'ELDORADO

ANN LORING · BRUCE CABOT

REGISTA: **WILLIAM A. WELLMAN**



Mario Terni (Genova). — Se la sua sceneggiatura è scritta a macchina e se ha fiducia del mio giudizio, me la mandi pure. Per quanto riguarda i produttori, badi che non è utile mandar loro delle sceneggiature definitive. La realizzazione di un film tien conto, oggi, di tanti fattori al di là dei criteri artistici dello scenarista: scelta del regista, della casa ecc. Non dico che dev'essere così; ma di fatto è così. Per evitare fatiche inutili e per facilitare, d'altra parte, l'esame del soggetto, conviene perciò presentarlo al produttore nella forma di un racconto riassuntivo (*treatment*).

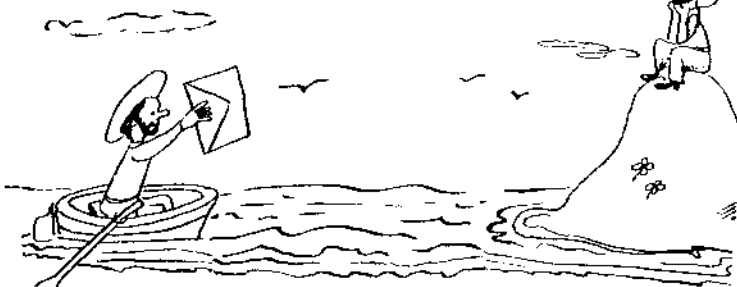
Steni Mura (Messina). — È vero che l'educazione cinematografica delle folle è ancora molto deficiente. Se non fosse che non sanno cos'è il regista, poco male; conoscere i dettagli del processo creativo è necessario per il critico ma non per chi vuol semplicemente godere. Il guaio è piuttosto che hanno successo tanti film brutti, superficiali o addirittura nocivi. Per far dell'illuminismo cinematografico, è d'altra parte indispensabile possedere un minimo di cultura generale. Avrà fatto caso però che "Cinema" spesso offre anche delle trattazioni molto elementari, in modo che chi legge ogni numero, sarà presto capace di apprezzare scritti che un anno prima avrebbe disapprovati come roba indigeribile. Anzi leggerà proprio quelli. John Ford è americano, Frank Lloyd è scozzese. Il film VERDI PASCOLI è opera dei registi Marc Connelly e William Keighley; il protagonista è un negro, Rex Ingram (non il regista omonimo). ORIZZONTE FERDUTO è un film di Frank Capra, interpretato da Ronald Colman.

Critico giovanetto. — Alla sua lunga lettera, documento di una forte passione cinematografica, voglio rispondere almeno in parte. (Se avessi una pagina intera per ciascuno di voi!). Sono esatte le sue rettifiche — la protagonista di ESTASI fu Hedy Kieslerova — ma le consiglio di non insistere troppo su questi particolari filologici: riferendosi ad argomenti di importanza secondaria, questa sua critica potrebbe diventare monomania, e deviarla dai problemi essenziali del cinema. Ciò non toglie che non si dovrebbero stampare indicazioni errate e che è vergognoso se una Rivista cinematografica informa p. es. che « il distacco di 19 fotogrammi fra l'immagine e il punto corrispondente della colonna sonora è dovuto alla differenza di velocità fra luce e suono ». Non crede lei che anche l'avvento ritardato del cinema sonoro in rispetto a quello muto sia colpa dello stesso fatto? Ma lasciamo gli scherzi; e ci mandi presto qualche bel soggetto per il concorso!

Bruno Gorelli (Bologna). — « Appassionato lettore di Cinema, che

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



mi pare la più seria rivista del genere, mi decido a scriverLe, dopo aver seguito, fin dal primo apparire, le risposte nel *Capo di Buona Speranza*. Mi dà l'impressione che Lei sia molto giovane, non so bene da cosa lo deduco, ma ad ogni modo l'ammiro moltissimo perché la Sua collaborazione a questa rivista è veramente preziosa». Il Nostro arrossisce, anche a nome di Cinema. Aggiunge subito che l'età sua è un segreto redazionale che sarà rivelato a mezzo di concorso in occasione del primo centenario di Cinema. Ma passiamo alla Sua interessante proposta. « Da tempo vado pensando perché nel cinema non si dia sviluppo ad una figura d'uomo che in ogni campo dell'arte è sempre stata sfruttatissima, voglio dire del ragazzo di 18 o 19 anni, né bambino, né uomo maturo. A prima vista potrebbe sembrare che non possa interessare una figura poco ben definita. Non credo però che interessino soltanto personaggi che entrano nei casi comuni, voglio dire in quello dell'uomo, maturo all'amore, o in quello del bambino prodigo, che scimmietta i gesti dei grandi. Quante figure potrebbero sorgere, ricche di vitalità, di sentimento, di passione, con tutte le aspirazioni, le forze e le debolezze del giovane! ». È giusto che l'uomo nella problematica età del passaggio sia un soggetto drammaticissimo e quindi adatto allo schermo, anche se i produttori non ci credono perché non è né 'carino', come il bambino, né ammirevole, come il forte uomo maturo. Siamo poi d'accordo per Margaret Sullivan, attrice delicata, fine e sincera, che volentieri vedremmo più spesso.

S.A.F. (Padova). — Ancora in materia di giovani, ecco una proposta pratica. « Dopo il suo successo nel film VECCHIA GUARDIA, il piccolo Franco Brambilla non ha interpretato altri film, salvo una parte secondaria in ALDEBARAN. Vediamo invece come in America sfruttano questi piccoli attori e come i loro film incontrano il favore del pubblico. Le sembra giusto quindi di lasciar da parte il nostro italianissimo artista, che diverte e attrae con il suo spirito e la sua gaiezza? Per es., non le sembrerebbe appropriata la parte del PICCOLO ALPINO nel romanzo di Salvator Gotta? ».

Continuamente si dice che al cinema italiano mancano gli attori. Ma forse non è che gli manchino. Le cito un altro esempio: Sergio Toffano, forse il nostro attore più intelligente. Presentato bene, egli acquisterebbe fama mondiale senza fatica.

Dott. Bruno Angeli. — Giuridicamente, noleggiatore ed esercente sono obbligati a proiettare i film nella forma censurata. Praticamente però, durante il loro passaggio dalla sala di prima visione a quella di ultima visione, le copie troppo spesso si logorano in modo più o meno barbarico. Proiettata con poca cura, la pellicola si strappa, viene rincollata in fretta e alla meglio, mancano pezzi sempre più grandi, e sovente, per poter inserire la pellicola in un programma doppio, essa viene spietatamente ridotta da un 'montatore' tutt'altro che competente. Sono cose deplorabili, molto discusse ma difficili da controllarsi e da impedirsi nei singoli casi. Rimedi? Addestrare bene e disciplinare i proiezionisti, tenere in buono stato le macchine, ritirare dalla circolazione le copie troppo rovinate e sottometterle magari a quelle 'cure ricostituenti' ideate per eliminare almeno le brutte graffiature. La velocità standardizzata di presa e di proiezione è di 24 fotogrammi al secondo. Conteneudo un metro di pellicola circa 53 fotogrammi, un calcolo semplice porta al risultato che a 1000 metri di pellicola corrispondono circa 37 minuti di proiezione.

Perotto Giovanni (Cine-Guf di Pisa). — Il Suo scritto sulla carrellata, pur offrendo alcuni spunti originali, mi fa venir in mente un po' lo scolasticismo dei medioevali commentatori di Aristotele. Ma almeno qualche saporita briciola voglio presentarla ai lettori. « La carrellata è il primo gradino che incontriamo percorrendo la scala del montaggio; direi quasi che il fotogramma stesso, che da solo supera se stesso, si estende e si prodiga fino a dimenticare la sua funzione statica ed a potenziare la sua intima essenza per pervenire al montaggio ». E poi, per dimostrare il carattere elementare della carrellata (non del carrello, che sarebbe il mezzo per eseguirla): « Ammettete che la mac-

china da presa, invece di essere in mano ad un operatore, fosse in mano ad un inesperto, per es. anche ad un bambino. Ammettete ancora che si debba portare la macchina dal valore spaziale 1 a quello 20. L'operatore, munito di un certo raziocinio cinematografico, di questi 20 valori scoglierà solo quelli che crederà necessari alla ripresa: prima il valore 1, poi, per es., quello 10 e infine quello 20, mentre invece il bambino non sarà in grado di trovare questo strattagemma e quindi riprenderà con la macchina tutti i 20 valori spaziali, necessari e non necessari, costruendo così un carrello ». C'è poi qualche piccolo errore: Lei confonde per es. la gamma musicale col cosiddetto *glissando*, il quale, poi, neanche dà una perfetta analogia con la carrellata. Ma non importa: sono considerazioni interessanti, e se Lei riesce a spiegare qualche argomento cinematografico in un modo più concreto e meno formalistico, vedrà che lo pubblicheremo con piacere!

Leopoldo Dolibo (Taormina). — Scusi il ritardo. Ma spero che Lei intanto abbia visto sul numero 15 la citazione del libro di Ernesto Cauda sulla cinematografia sonora, pubblicato da Ulrico Hoepli. In lingua italiana non saprei indicarle altro.

Dott. Giuseppe Sissa (Fasano del Garda). — Lei mi dimostra col l'analisi di un esempio pratico che le fotografie di certi film nostri potrebbero essere fatte meglio. Le fotografie sono i biglietti da visita di un film, e in generale sono più belle del film stesso. Dovrebbero essere curate molto. Dopo tutto non sono ingrandimenti di fotogrammi ma scene create dal fotografo per le sue fotografie, appunto perché riescano espressive ed equilibrate.

Zenone Stelci. — Lei non è del parere del dott. Sissa. « Avrei piacere di sapere con quale materiale vengono fatte le fotografie dei film italiani per riuscire così fastose, morbide e nitidissime ». Queste qualità non risultano in prima linea dal materiale, se anche il materiale deve essere buono (si adopera in generale quello nostro italiano), ma da certi fattori della presa e della stampa. Le fotografie debbono essere ben a fuoco si da garantire la nitidezza, e la scena dev'essere illuminata con gusto. Volendo raggiungere un effetto morbido si ricorre a obbiettivi speciali. Importante è poi che le lastre negative hanno già il grande formato delle copie (18x24): la stampa a contatto dà quella bella chiarezza che facilmente viene a mancare negli ingrandimenti. Si stampa su carta brillante, ricca di contrasti.

Enigmatisti. — Se ci mandate delle soluzioni di indovinelli, non scrivete sul dorso dello stesso foglio comunicazioni per il Nostro. Se no, seminate zizzania fra i redattori, che vi vogliono bene.

IL NOSTRO

UN FILM GIGANTESCO:



LE VIE DELLA GLORIA

INTERPRETI:

FREDRIC MARCH
WARNER BAXTER
LIONEL BARRYMORE
JUNE LANG

REGISTA:

HOWARD HAWKS

PRODUZIONE:

DARRYL ZANUCK



SPLENDORE (*Splendour*). - Americano degli Artisti Associati. Lunghezza m. 2300. Produzione Samuel Goldwyn. Regista Elliott Nugent. Soggetto Rachel Crothers. Scenografia Richard Day. Musiche Alfred Newman. Operatore Gregg



Toland. Delicata commedia sentimentale. - Interpreti principali: Miriam Hopkins, Joel Mac Crea, Paul Cavanaugh, Ruth Weston. Edizione italiana diretta da Giorgio Bianchi. Casa di doppiaggio Itala-Acustica. Distribuzione Artisti Associati, Roma.

TARAS BULBA (*Tarass Boulba*). - Francese della G. G. Films. Lunghezza m. 2413. Regista Alexis Granowsky. Soggetto di Pierre Benoit. Sceneggiatura di Carlo Rim e di J. Natanson. Scenografia Andrejew e L. Haguettand. Operatori Franz Planer, Louis Née, Pierre Bachelet. - La fama mondiale del romanzo omonimo di Gogol, da cui il film è



tratto, dispensa dalla narrazione della trama. - Interpreti: Harry Baur, Danielle Darrieux, J. Pierre Aumont, Jeanine Crispin, Roger Duchesne. L'edizione italiana, dialogata da C. B. Bonzi, è stata diretta da Mario Almirante. Casa di doppiaggio LUCE. Distribuzione ENIC, Roma.

ACCADDE UNA VOLTA (*Red Salute-Arms and the Girl*). - Americano della Reliance Picture-Artisti Associati. Lunghezza m. 2200. Direttore di produzione Edward Small. Regista Sidney Lanfield. Soggetto di Humphrey Pearson e Manuel Seff.



Scenografia John Ducasse Schulze. Musiche Alfred Newman. Operatore Robert Planck. - Interessante commedia d'ambiente, che ci fa conoscere la mentalità 'propagandistica' ultramoderna di alcuni ambienti intellettuali d'oltre Oceano. - Interpreti: Barbara Stanwyck, Robert Young. Edizione italiana dialogata

FILM DEL MESE

da Zorro e diretta da Guido Salvini. Casa di doppiaggio Itala-Acustica. Distribuzione Art. Associati, Roma.

TEMPI MODERNI (*Modern Times*). - Americano degli Artisti Associati. Lunghezza m. 2491. Produttore, regista, soggettoista Charlie Chaplin. Musiche Charlie Chaplin. Scenografia Charles D. Hall e Russel Spencer. Operatori Rollie Totheroh e Ira Morgan. - Del film parla, in questo stesso numero, Raffaele Masto. - Interpreti: Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman,



Stanley Sandford, Chester Couklin. Edizione italiana diretta da Guglielmo Giannini. Didascalie di Guglielmo Giannini. Casa di doppiaggio Itala-Acustica. Distribuzione Artisti Associati, Roma.

CACCIATORI DI TESTE DI BORNEO (*Die Kopffäger von Borneo*). - Tedesco della Tampico Film-Tobis Cinema. Lunghezza m. 2000. Regista Victor von Plessen. Operatore Richard Angst. - Una semplice ma avvincente trama su sfondi di incomparabile bellezza naturale. -



Gli interpreti sono tutti indigeni. L'edizione italiana, dialogata da C. B. Bonzi, è stata diretta da Mario Almirante. Casa di doppiaggio LUCE. Distribuzione ENIC, Roma.

CONTESSA DI PARMA. - Italiano. Produzione S. A. Industrie Cinematografiche Italiane. Lunghezza m. 2370. Direttore di produzione Angelo Besozzi. Regista: Alessandro Blasetti. Soggetto di Blasetti, Solaroli e Mario Soldati, sceneggiato dagli stessi e da De Benedetti e Gherardi. Scenografia di Paolucci. Musiche di Escobar, Montagnini e Fusco. Montaggio di Blasetti. Tecnico del suono Canavero. Operatore Orello Martelli. - L'azione si svolge

a Torino nell'ambiente di una Casa di mode. In questo stesso numero, v. l'articolo di Blasetti relativo ai suoi «dispiaceri» di regista del film.



- Interpreti principali: Elisa Cegani, Maria Denis, Pina Gallini, Antonio Centa, Ugo Cèseri, Umberto Melnati, Osvaldo Valenti. - Distribuzione della S. A. Artisti Associati, Roma.

LE VIE DELLA GLORIA (*Road to Glory*). - Americano della 20th Century-Fox. Lunghezza m. 2900. Produzione Darryl Zanuck. Produttore associato Nunnally Johnson. Regista Howard Hawks. Soggetto di Yuel Sayre e William Faulkner. Sceneggiatura di Thomas Little. Direzione musicale di Louis Silvers.



Operatore Gregg Toland. Tecnici del suono George Leverett e Roger Heman. - Interpreti: Fredric March, Warner Baxter, Lionel Barrymore, June Lang. Edizione italiana dialogata e diretta da Vittorio Malpassuti. Casa di doppiaggio Fono Roma. Distribuz. 20th Century-Fox, Roma.

VALZER CHAMPAGNE (*Champagne Waltz*). - Americano della Paramount, prodotto da Harlam Thompson su soggetto di Billy Wilder e H. S. Kraft. Lunghezza me-



tri 2440. Regista A. E. Sutherland. Sceneggiatura di Don Hartman e Frank Butler. Scenografia di Hans Dreier e Ernst Fegte. Musiche di

Boris Morros. Montaggio di Paul Weatherwax. Operatore William C. Mellor (A. S. C.). Dialoghi italiani di Pier Luigi Melani. - Film di molta eleganza, brio, animazione, sorretto da una delicata trama sentimentale e dalle seduzioni della musica e della danza; nonché dalla valentia degli interpreti, tra i quali: Gladys Swarthout, Fred Mc Murray, Jack Oakie. Distribuzione della Paramount, Roma.

UNA POVERA BIMBA MILIONARIA (*The poor Little Rich Girl*). - Americano della 20th Century-Fox. Lunghezza m. 2308. Produzione Darryl Zanuck. Produttore associato B. G. de Sylva. Regista Irving Cummings. Soggetto di Sam Hellman, Gladys Lehman e Harry Tugend da un racconto di Eleanor Gates e Ralph Spence. Sceneggiatore Thomas Little. Adattamenti musicali C. Mockridge. Direzione musicale Louis Silvers. Operatore John Seitz.

La 'povera bimba milionaria' è



Shirley Temple e si chiama Barbara. - Interpreti: Shirley Temple, Gloria Stuart, Alice Faye, Michael Whalen, Jack Haley. Edizione italiana dialogata e diretta da Vittorio Malpassuti. Casa di doppiaggio Fono Roma. Distribuzione 20th Century-Fox, Roma.

L'AVAMPOSTO (*The Last Outpost*). - Americano della Paramount. Lunghezza m. 2180. Produzione E. Lloyd Sheldon. Regista Charles Barton. Soggetto di Frank Partos e Charles Brackett da un racconto di



F. Britten Austin. Sceneggiatura Philip MacDonald. Scenografia di Hans Dreier e Carl Hedrick. Montaggio di Jack Denis. Operatore Theodor Sparkuhl. - Interpreti: Cary Grant, Claude Rains, Gertrude Michael. L'edizione italiana, dialogata da Pier Luigi Melani, è stata diretta da Luigi Savini. Casa di doppiaggio Fono Roma. Distribuzione Paramount, Roma.

AVORIO NERO (*Anthony Adverse*). - Americano della Warner Bros. Lunghezza m. 3650. Regista Mervyn Le Roy. Soggetto di Hervey Allen dal romanzo *Antonio Adverse*,

L'avventuriero. Sceneggiatura di Anton Grot. Scenografo Natale Carosio. Musiche di Erich Wolfgang Korngold. Montaggio di Ralph Dawson. - Interpreti: il film più importante del mese. L'editore Mondadori ha pubblicato di questi giorni la versione del folto ed appassionante romanzo, di cui il film riproduce con vivezza le intricate vicende. - Edizio-



ne italiana dialogata da Paola Ojetti e diretta da N. F. Neroni. Casa di doppiaggio Fono Roma. Distribuzione Warner Bros-First National, Roma.

IL PARADISO DELLE FANCIULLE (*The Great Ziegfeld*). - Americano della Metro Goldwyn Mayer. Lunghezza m. 5018. Produttore Hunt Stromberg. Regista Robert Z. Leonard. Soggetto e sceneggiatura di W. Anthony McGuire. Scenografia di Cedric Gibbons. Musiche di Arthur Lange. Montaggio di William S. Grey. Operatore Oliver T. Marsh. - Se ne è parlato lun-



gamente in *Cinema*, al tempo della sua presentazione al Festival di Venezia. - Interpreti: William Powell, Myrna Loy, Luise Rainer. Edizione italiana, doppiaggio e distribuzione della Metro Goldwyn Mayer, Roma.

ROBIN HOOD DELL'ELDORADO (*Robin Hood of Eldorado*). - Americano della Metro Goldwyn Mayer. Lunghezza m. 2386. Direttore di produzione John W. Considine jr. Regista William Wellman. Soggetto di Walter Noble Burns. Sceneggiatura di William Wellman. Joseph Calleia, Melvin Levy. Scenografia di D. Townsend e Gabriel Scognamiglio. Musiche di Herbert Stothart. Montaggio di Robert J. Kern. Operatore Chester Lyons.



Le gesta di Joaquin Murrieta, amante, patriota e bandito, uomo eccezionale sempre mischiato alle più torbide lotte nelle quali muore la sua sposa Rosita. - Interpreti: Warner Baxter, Ann Loring, Margo, Bruce Cabot. Edizione, doppiaggio e distribuzione Metro Goldwyn Mayer, Roma.

MARGHERITA GAUTHIER (*Camille*). - Americano della Metro Goldwyn Mayer. Lunghezza metri 3000. Regista George Cukor. Soggetto dal romanzo di Alessandro Dumas figlio. Sceneggiatura di Zoe Atkin, Frances Marion, James Hilton. Scenografia di Cedric Gibbons. Musiche di Herbert Stothart. Mon-



taggio di Margaret Booth. Operatori William Daniels e Karl Freund. - *Cinema* ha già avuto occasione di occuparsi a più riprese del film: la cui vicenda, tratta dalla *Signora dalle Camelie*, non ha bisogno di essere illustrata. - Interpreti: Greta Garbo, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Jessie Ralph, Henry Daniell, Leonore Ulric. Edizione italiana, doppiaggio e distribuzione Metro Goldwyn Mayer, Roma.

SIMPATICA CANAGLIA (*They Devil is a Sissy*). - Americano della Metro Goldwyn Mayer. Lunghezza



m. 2537. Direttore di produzione Frank Davis. Regista W. S. van Dyke. Soggetto di Rowland Brown. Sceneggiatura di John Lee Mahin e Richard Schayer. Scenografia di Cedric Gibbons. Musiche di Herbert Stothart. Montaggio di Tom Held. Operatori Harold Rosson e George Schneidermann. - Interpreti principali: Freddie Bartholomew, Jackie Cooper, Mickey Rooney. Edizione italiana, doppiaggio e distribuzione Metro Goldwyn Mayer, Roma.

RESA D'AMORE (*Princess Come Across*). - Americano della Paramount. Lunghezza m. 2764. Direttore di produzione Arthur Hornblow jr. Regista William K. Howard. Soggetto di Philip Mac Donald da un romanzo di Louis L. Roger. Sceneggiatura Walter De Leon, Francis Martin, Don Hartman, Frank Butler. Scenografia Hans Dreier, Ernst Fegte. Musiche Phil

Boutelle, Jack Scholl. Operatori Farciot Edouard, Dawey Wrigley. - Interpreti principali: Fred Mc Mur-



ray, Carole Lombard. Edizione italiana dialogata da Pier Luigi Melani e diretta da Sandro Salvini. Casa di doppiaggio Itala-Acustica. Distribuzione Paramount, Roma.

L'ARCIERE BIANCO (*Guard that Girl*). - Americano della Columbia. Lunghezza m. 1841. Direttore di produzione Al Clark. Regista Lambert Hillyer. Soggetto e sceneggiatura di Lambert Hillyer. Operatore Ben-



jamin Kline. Interpreti principali: Florence Rice, Robert Allen, Barbara Kent. Edizione italiana dialogata da Dario Sabatello e diretta da Sandro Salvini. Casa di doppiaggio Itala-Acustica. Distribuzione Consorzio Cinematografico E.I.A., Roma.

FERMI O SPARO! (*The Case of the Missing Man*). - Americano della Columbia. Lunghezza m. 1591. Direttore di produzione Al Clark. Regista D. Ross. Lederman. Soggetto e sceneggiatura di Lee Loeb e Harold Buchman. Scenografia Glen



Ronninger. Operatore Allen G. Seigler. - Interpreti principali: Roger Pryor, Joan Perry, Thurston Hall, Arthur Hohl. Edizione italiana dialogata da Dario Sabatello e diretto da Sandro Salvini. Casa di doppiaggio Itala-Acustica. Distribuzione Consorzio Cinematografico E. I. A., Roma.

L'ANGELO BIANCO (*The White Angel*). - Americano della First National. Lunghezza m. 2500 circa. Direttore di produzione Anton Grot. Regista William Dieterle. Soggetto di Mordaunt Shairp. Musiche di Leo E. Forbstein. - È la storia di



Florence Nightingale la cui vita fu dedicata alla cura degli infermi. Torneremo sull'argomento di questo film. - Interpreti: Kay Francis, Donald Wood, Jan Hunter. Edizione italiana dialogata da Carlo Silva e diretta da Nicola Fausto Neroni. Casa di doppiaggio Fono Roma. Distribuzione Warner Bios-First National, Roma.

LA DOPPIA VITA DI ELENA GALL (*Schatten der Vergangenheit*).

Austriaco della Donaufilm. Lunghezza m. 2156. Direttore di produzione E. A. von Lukawiecki. Regista Werner Hochbaum. Soggetto di G. C. Klaren, Walter von Hollaender, Karl Buda. Scenografo Hans Ledersteger. Montaggio di Else Baum. Musiche di Anton Profes. Operatori F. René John e Ferry Jakober. - Interpreti: Luise Ullrich, Gustav Diessl. Edizione italiana dialogata da



Marù Cortini Viviani e diretta da Guido Cantini. Casa di doppiaggio Fono Roma. Distribuzione Europa Film, Roma.

GIULIETTA E ROMEO (*Romeo and Juliet*). - Americano della M. G. M. dalla omonima tragedia di William Shakespeare, sceneggiato da Talbot Jennings. Produttore Irving Thalberg. Regista George Cukor. Lunghezza m. 3493. Scenografia di Cedric Gibbons. Musiche di Herbert Stothart. Montaggio di Margaret Booth. Operatore William Daniels. - Inutile riassumere la celebre



e popolare trama della vicenda tra Capuleti e Montecchi. *Cinema* ha parlato del film a più riprese. - Interpreti: Norma Shearer, Leslie Howard, John Barrymore, Basil Rathbone, Edna May Oliver. Edizione italiana, doppiaggio e distribuzione Metro Goldwyn Mayer, Roma.

BANCO DI ROMA

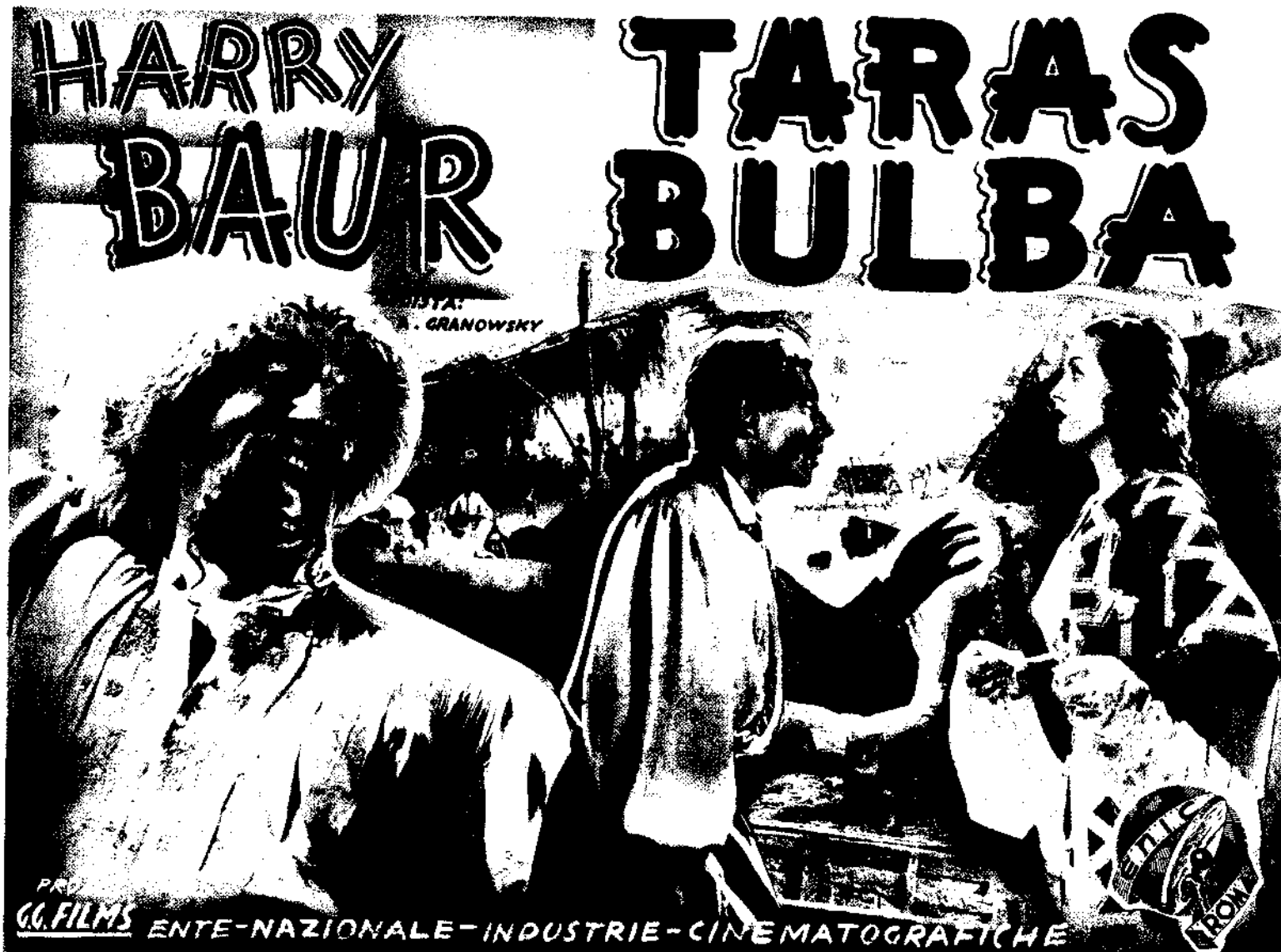
CAPITALE E RISERVE L. 243.280.840,15

**FILIALI
IN A.O.I.**

ADDIS ABEBA
ASMARA
ASSAB
DESSIÈ
HARAR
LECHEMTI
MASSAUA
MOGADISCIO

**per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici**

**ACCUMULATORI
HENSEMBERGER**





GIUOCHI E CONCORSI

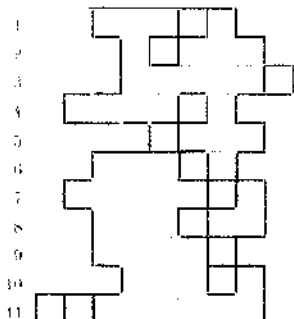
La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di "CINEMA" (Sezione "Giochi e concorsi", via Lazzaro Spallanzani 14, Roma) non oltre il 30 marzo 1937 XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.



CHE COSA FANNO?

Si gira ANIME SUL MARE (Souls at Sea) della Paramount. Sono di scena Gary Cooper e George Raft a bordo di una nave. Nella fotografia si vedono distintamente il regista del film, Henry Hathaway, e l'operatore Charles Lang. Per cui tutto bene: ma che diavolo fanno quei due uomini distesi sull'impalcatura al di sopra di Gary Cooper e di George Raft? È quanto vogliamo sapere dai nostri lettori: i quali sono invitati ad osservare con la massima cura tutti i dettagli tecnici della scena, ed a comunicarci le loro ipotesi.

IL PRIMO SEMESTRE DI 'CINEMA'



Sistemare nel casellario, lasciando in bianco la casella dai bordi ingrossati, parole del significato dato. Aggiungere ad ogni parola una lettera nella casella in bianco in modo da ottenere 11 nomi di attori (8 italiani - 3 stranieri). Se la soluzione è esatta, in una colonna verticale s'avrà il titolo di un nuovo film italiano.

1. Su quelle di Kala Nag v'è Sabu (4-132).
2. Dicono che nei film queste donne esotiche siano quasi sempre false (eccetto un esempio (2, copertina)).
3. Questo gruppo d'italiani nuovi ne eleva uno alla patria (6-213).
4. Giorno di festa (per onorarla a Bell' si fa il bagno (2-253)).
5. Il miraggio di questo schiera d'uomini (l'Imperatore della California (3-108)).
6. Assie Norris ne consuma una abbonante (10-369).
7. Lo può dire chi ha il limone in mano (1): Corsaro Nero (5-169).
8. Quelle di "Cervo Macchiaro" e "Corona di Bufalo" sono tutte dipinte (8, copertina).
9. Quelle del Bounty si elevan maestose (9-326).
10. Si accende Betty Furness nel numero di Natale.
11. Una sua statua belza dall'oscurità (1 Condottieri (11-42)).

(N. B. - Il primo numero è quello della rivista; il secondo la pagina).

(Aldo Parodi - Genova)

IL PROGRAMMA CINEMATOGRAFICO

Anagrammando ogni frase si avrà il nome di un cinema e il titolo di tre film col nome degli interpreti principali o del regista.

IL MONACO D'ENEA

LUDI A CETTE

di JAN KOWACCY

LA BERLINA DEGLI ANCEI

con PARROCO GEY e ANTON CREFOTH

DEA DAL QUANTO LIBERTY

con OLGA HUL STRANCHE, BLACK GERLA e NORA FONCHETTO

(Giuseppe Capezzuoli - Milano)

I GRANDI CONCORSI CINEMATOGRAFICI DI 'CINEMA'

'SAN FRANCISCO'

Oggi 10 marzo - data d'uscita del presente fascicolo di Cinema - è scaduto il termine per la partecipazione al grande Concorso 'SAN FRANCISCO', dotato di più che 2.000 lire di premi. Iniziato subito lo spoglio delle numerose risposte; e comincio di poter pubblicare l'esito nel numero prossimo.

'LAUREL-HARDY'

Questo originale Concorso per i ragazzi, dotato di 3.750 lire di premi in denaro, è scaduto il 28 febbraio scorso. La Redazione di Cinema, incaricata di giudicare i bozzetti pervenuti, ha incominciato a lavorare assiduamente: ma non nasconde, fra tanti concorrenti, il suo imbarazzo per la scelta! L'esito, comunque, sarà reso noto al più presto possibile.

'ATTORI DI DOMANI'

Ci pervengono lettere e fotografie a valanghe. Ma queste ultime lasciano spesso a desiderare. Abbiamo chiesto: fotografie non ritoccate di testa (faccia e profilo), busto, figura intera. Inutile mandare una fotografia sola (per es. di testa); o un paio di minuscole istantanee spiccate! Non si può giudicare, in questo modo, delle qualità fisiche dei concorrenti.

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con calligrafia molto nitida. Tra i solutori di Che cosa fanno? e di Il primo semestre di 'Cinema' saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: Due abbonamenti a 'Cinema'. Se un vincitore fosse già abbonato, potrà far omaggio della rivista a un parente o a un amico, comunicandone l'indirizzo.

La soluzione dei giochi pubblicati nel 17° fascicolo apparirà nel 19° (10 aprile 1937-XV).

'FILM IN 15 FOTOGRAMMI'

In questo stesso numero il primo 'film' prescelto. Gli altri seguiranno di mese in mese. Dopo la pubblicazione di sei 'film' stabiliremo una graduatoria di merito, e distribuiremo i ricchi premi ai vincitori delle singole categorie.

'LA BORSA DEI SOGGETTI'

Grande affluenza; valore superiore al previsto. In questo numero continuiamo a pubblicare altre trame. Raccomandiamo a tutti la massima brevità. Altrimenti dovremo tagliare noi, rimangiandoci, ecc., col rischio sempre possibile di tradire involontariamente il concetto dell'autore.

Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO

RIZZOLI & C. - Anonima per l'Arte della Stampa - Milano

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



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
CAPITALE E RISERVE LIRE 169.000.000

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

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000
Istituita con R. D. 14 Novembre 1933-XIV - N. 2054

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

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDIARIO
CREDITO PESCHERECCIO

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

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51



Finalmente arriva CHARLIE CHAPLIN in
TEMPI MODERNI
con PAULETTE GODDARD

Industria Italiana

UNITED
ARTISTS



Esclusiva
Artisti Assoc.



Minerva Film presenta:

PORT ARTHUR

dal romanzo di Pierre Frondaie
diretto da **NICOLAS FARKAS**

con

Danielle Darrieux

Adolphe Wohlbruck

Charles Vanel

Jean Max

Jean Worms



Un dramma di anime sullo sfondo di un più vasto dramma guerriero di popoli e di razze