

CINEMA



19

10 Aprile 1937
XV

CON CENTI ARTI
GENI ILLUSTRAZIONI

Spedizione
in abbonamento postale

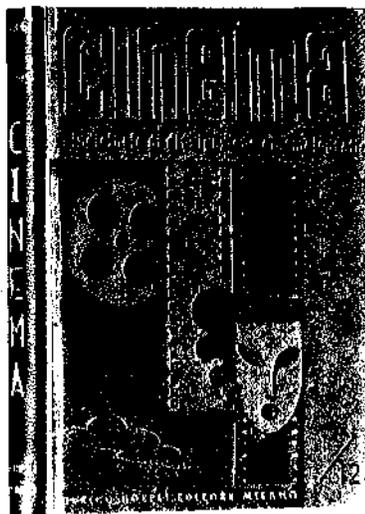
**DUE
LIRE**

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

**Possedete già i primi
 12 fascicoli di CINEMA?**

In caso negativo, poiché vanno esaurendosi rapidamente, affrettatevi ad acquistarli **raccolti in volume** con la rilegatura editoriale che è insieme la più aristocratica, la più solida e la più economica. Il volume contenente i fascicoli da 1 a 12 di CINEMA costa 40 lire; e 36 lire per gli attuali abbonati della Rivista. Chi acquistasse separatamente i 12 fascicoli e la copertina in



mezza pelle e tela spenderebbe 24 lire: 10 lire e dovrebbe ancora spendere almeno 6 lire per la rilegatura.

**ACQUISTARE
 il volume rilegato
 è perciò un affare**

Per averlo franco di porto in tutta Italia, basta versare 40 lire o 36 lire sul conto corrente postale 3-32 di

**ULRICO
 HOEPLI
 in MILANO**

Tre volte alla settimana



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

ANTONIA

ANTONIA - ANTONIO DEL LITTORE



Domandare informazioni e orari

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume I

FASCICOLO 19

10 APRILE
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	241
Editoriale	245
Il Cinema nelle Scuole italiane	246
FRANK CAPRA	
È la 'stella' che crea il film?	247
L'archivio sonoro	249
TODDI	
Le scritture cinematografiche	250
WARNER BAXTER	
Non deprimersi	252
IDA SIMMONS	
Corriera d'America	254
La Borsa dei Soggetti - Attori di domani	256
MÈCCOLI	
La giraffa	257
GIANNI PUCCINI	
'Vietato l'ingresso'	258
MARIO MISSIROLI	
Verità e fantasia nel film storico	260
Fotografia	263
FRANCO LIBERATI	
Margherita Gauthier alla ribalta	264
Galleria	266
LUCIO D'AMBRA	
Sette anni di cinema	269
Notizie tecniche	271
I film del mese - Dischi di film - Film in 15 fotogrammi - Capo di Buona Speranza - Giochi e Concorsi	273-280

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lezzerò Spallanzani 1-a. AMMINISTRAZIONE: Soc. Anon. Editrice "Cinema" - Roma, via Lezzerò Spallanzani 1-a - PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubblicità: Milano, via Vivaio 17. Per Roma e Lazio: Roma, via Lezzerò 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 Vittorio Emanuele 21), le principali librerie e le agenzie dell'"Istituto Editoriale Scientifico". - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero, anno lire 60, semestre lire 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

CINEMA GIRA

A CHE SERVE LA SOMIGLIANZA?

La somiglianza precisa tra persone capaci di recitare dinanzi all'obiettivo e al microfono è un elemento sempre adatto a destare la curiosità e l'interesse dei produttori come del pubblico. I produttori - calcolatori e risparmiatori per definizione - vanno a nozze quando riescono a scovare degli ignoti che rassomiglino ai loro celebri astri: ecco un bel pungolo per le reni spesso molli dei troppo pretensiosi attori di grido. Se uno di costoro si mette a battere la fiacca o chiede aumenti favolosi di paga, aver sottomano un sosia umile può esser sempre una buona carta: «Caro signore, lei si dimentica che possiamo rimpiazzarlo senza che nessuno se n'accorga». Ma, a parte questo caso estremo, è chiara e nota l'utilità del sosia: controfigura nelle scene pericolose, sostituto durante le snervanti prove della ripresa, ecc. D'altra parte in molti film ci può esser bisogno di due sorelle o di due fratelli che abbiano impresso sul viso un comune marchio di famiglia, in altri la 'biografia' del protagonista esigere ch'esso muti la propria età più di una volta, di seguito. Guardate la prima fotografia: la ragazza a destra è la giovane attrice Leah Ray, la giovane signora a sinistra - incredibile! - è sua madre Leah Ray Hubbard. In un film nel quale Leah Ray invecchiasse lentamente, la mamma potrebbe sostituirle alla perfezione: una sorta di vivente dissolvenza incrociata, lenta e persuasiva come la crescita di una pianta in un film scientifico. Finora, invece, la protagonista invecchiava in virtù del truccaggio. Di più: le due Ray potrebbero avere in un film i ruoli di due sorelle, o (ma forse il pubblico si dimostrerebbe dubbioso) di una madre e di una figlia. Tuttavia i produttori preposti a Leah Ray utilizzano la mamma di lei in un modo piuttosto crudele: la pongono al posto della figlia durante le prove. Un'inconsapevole dimostrazione di durezza d'animo della piccola Leah, la quale senza patire rimorsi oia mentre la madre s'affaccia oscuramente per risparmiarle qualche fastidio. Nell'altra fotografia, le due fiorenti ragazze col bastone e il cappello da uomo sono Gloria e Barbara Brewster, le più celebri gemelle del varietà americano. Hanno debuttato al cinema in un film musicale intitolato GRÙ I CAPELLI! Esse sono il più perfetto tipo di *girls*,



perché si rassomigliano come due gocce d'acqua dalla testa ai piedi: non più il solo corpo, ma anche il viso. E identiche le bellissime gambe, identica la statura. Pensate: per mezzo di giuochi di specchi le due Brewster potrebbero moltiplicarsi all'infinito, e dar vita al meglio rifinito, al più mirabolante *chorus girl* che si possa immaginare. L'ombra di Barnum fremerebbe scossa da un dolcissimo brivido. E si pensa che i sogni del moderno corifeo Busby Berkeley non possano mai andare più in là di cotesta immagine per lui paradisiaca, e nemmeno la sua fantasia, creatrice di carnosì accrescimenti che ricordano quelli dei cristalli.



SEGRETI DELL'ILLUMINAZIONE

Una sala impressionante, questa costruita per il film italiano I FRATELLI CASTIGLIONI, regia di Corrado d'Erice. Ma non basterebbe la buona scenografia, se essa non fosse ben presentata dalla luce. La luce interpreta l'ambiente, ne mette in rilievo le caratteristiche spaziali, guida lo sguardo dello spettatore al punto centrale, nel quale si svolge la scena. L'identico ambiente scenico, illuminato in cinquanta modi diversi, darà cinquanta effetti del tutto diversi. Il metodo con cui vediamo illuminata questa scena è collaudato dall'esperienza. La macchina da presa è situata in modo che una grossa colonna, apparendo in primo piano, accentui la profondità del vano. Questo effetto però non si realizza con la sola inquadratura. Non essendo stereoscopica la visione cinematografica, la distanza spaziale fra colonna e sfondo non si impone senz'altro; anzi, nell'immagine piatta, può scomparire fino ad un certo punto. Ci vuole un'illuminazione ben studiata per staccare i vari piani l'uno dall'altro. La sala è fortemente illuminata dall'alto, dal 'soffitto' della sala (che naturalmente nel teatro di posa non esiste). I punti in cui sono disposte le lampade si possono stabilire facilmente dalle direzioni in cui cadono le ombre del tavolo, delle sedie, del camino ecc. Da questa chiarezza intensa si distinguono i neri degli archi, della volta, della colonna, contrasto che serve a due scopi: indica all'occhio (il quale, istintivamente, cerca sempre la luce) il centro dell'azione, velando le parti secon-

Σ ΕΛΛΑΣ: ΚΑΡ: ::

NUOVO FIORE

SATININE

LA COLONIA DELLE "STELLE"

darie dell'ambiente; e mette in contrasto il piano vicino della colonna col piano lontano della sala vera e propria, accentuando così appunto la distanza spaziale. Ma oltre a questi, la luce ha ancora altri compiti. La colonna infatti illuminata solamente da dietro, ossia dalla sola



controluce, risulterebbe come ombra cinese, nera, e quindi completamente piatta. Per darle un volume, sono state adoperate altre luci. Sul pavimento si vede, oltre le ombre provocate dalle sorgenti centrali, un'altra ombra anche più forte, che cade verso la sinistra ed è prodotta quindi da lampade che si trovano a destra. Illuminata lateralmente, la colonna acquista plasticità, senza perdere per questo la sua funzione di assicurare al primo piano un forte accento scuro.

D'IMMINENTE PRODUZIONE

... in Italia: NINA NON FAR LA STUPIDA, dalla commedia di Gian Capo e Rossato, sceneggiatura di Biancoli e Malasomma, regia di Malasomma, scenografia di Medin, protagonisti: Assia Noris, Vanna Vanni, Paola Borboni, Diana Lante, D'Ancora, Besozzi, Roveri, Cesari, è ormai in cantiere; e del pari si è iniziata la lavorazione de I DUE BARBIERI, sceneggiatura di Kurt Alexander, regia di Coletti, operatore Jules Manniet, interpreti principali: Loris Gizzi, Calisto Tanzi, Franco Coop, Checco Durante, Nicola Maldacea, Luisa Ferrida, Celeste Almuieri; musiche di Franco Casavola; scenografia di Maccarones e Foresti. Per i prossimi mesi, l'Astra Film ha allo studio: I DUE MISANTROPI, soggetto di Palermo, sceneggiatura di Pasinetti, Magnaghi e Palermo, interpreti principali: Tofano e Besozzi. DUE... TRE... QUATTRO, soggetto di Palermo, sceneggiatura di Camerini e Soldati, regia di Camerini. Protagonista: De Sica.

... in Germania: WENN FRAUEN SCHWEIGEN (Quando le donne tacciono), regia: Fritz Kirchhoff; interpreti principali: Ernst Waldow, Hilde von Stoltz; DIE SIEBEN OHRFLEISCHEN (I sette schiaffi), regia: Paul Martin; protagonisti: Lillian Harvey e Willy Fritsch; ZU NEUEN UFFERN (Per nuove sponde), regia: Desler Sierrk; protagonista, la nuova attrice Sarah Leander, altri interpreti principali: Willy Birgel, Carola Höhn, Viktor Staal, Paula Wessely sta interpretando con Rudolf Foster un DIE GANZ GROSSEN TORHEITEN, diretto da Carl Froehlich; mentre Richard Eichberg 'batte'

sul genere esotico, dirigendo DER TIGER VON ESCHNAPUR (La tigre di Eschnapur) e DAS INDIISCHE CABAL (Sepolcro Indiano). Gustav Fröhlich è stato scritturato come protagonista di ALARM IN PERING (Allarme a Pechino), un dramma sull'insurrezione dei Boxers nel 1900; regia: Herbert Selpin.

... in Francia: Pierre Billon ha iniziato alla fine di Marzo gli interni del POISSON CHINOIS; Raymond Rouleau sta per cominciare LE MESSAGER, dalla commedia di Bernstein, protagonisti: Gaby Morlay, Jean Gabin e Jean-Pierre Aumont; prosegue la realizzazione de LA DANSEUSE ROUGE, da un romanzo di Ch. H. Hirsch, ch'era stato interrotto per la morte dell'attore Signoret, ora sostituito da Jean Worms; la distribuzione allinea una sequela di nomi illustri: Vera Korène, Jean Galland, Marfa Dhervilly, Barbier-Krauss, Ludmilla Pitoëff, Jeanne Helbling, Alfred Rode inizierà in Giugno a Cannes LA CROISIÈRE DU 'LOUFOC', soggetto di John Smithson, interpreti ancora da destinarsi. Harry Baur sarà protagonista di un film algerino SARATI-LE-TERRIBLE, dal romanzo di Jean Vignaud; regia di André Hugon, altri interpreti: Suzy Prim, Jacqueline Laurent, una esordiente di grandi promesse, George Rigault. E finalmente MIRAGES, il film delle 'Folies Bergères' diretto da Alexandre Ryder.



LA 'FIRMA PARLATA'

È tradizionale la piccola civetteria dell'artista di riservare a se stesso un posticino nella propria opera. Tra la folla che riempie l'affresco di un maestro antico, spesso vediamo apparire un viso severo, che attrae la nostra attenzione per l'acutezza del suo sguardo osservatore. Anche nel Cinema c'è qualche esempio di autoritratto del regista come una specie di 'firma vivente'. Se ricordiamo bene, Charlot si presenta nella sua DONNA DI PARIGI come modesto facchino, per un attimo soltanto; King Vidor saluta i suoi amici dallo schermo durante la turbolenta apoteosi finale di NOSTRO PANE QUOTIDIANO, e Alessandro Blasetti fece il telegrafista della nave ALDEBARAN, nel suo film omonimo.

Il cinema parlato dà occasione di modificare un poco questo tipo di scherzi: permette al regista di entrare in scena senza lasciare quella sedia comoda da cui egli osserva la scena. La nostra fotografia mostra in che modo si realizza questo paradosso. Vediamo il regista Malcolm St. Clair, il quale, mentre dirige una scena del suo ultimo film TIME OUT FOR ROMANCE, telefona a Claire Trevor, protagonista del film. Veramente la distanza fra le due persone è minima, e se non vanno d'accordo - come succede qualche volta tra regista e prima donna - anche il telefono a loro non servirà per intendersi meglio. Infatti, lo scopo della telefonata non è quello di trasmettere gli ordini del regista: il signor St. Clair invece, telefonando, recita. Egli interpreta la parte della persona invisibile che risponde al telefono. Mentre dunque la sua voce è entrata in scena, egli, di persona, rimane al suo posto di osservazione vicino alla macchina. Un grande vantaggio questo, perché quando il regista recita lui stesso, facilmente perderà il controllo dell'effetto che la scena totale farà nell'immagine cinematografica. Il film parlato permette al regista di spezzarsi in due: di rimanere direttore mentre, almeno per quanto riguarda la colonna sonora, fa anche parte dell'opera che egli dirige.

... in America: la 'Metro' ha iniziato il 3 marzo scorso il BROADWAY MELODY OF 1937, produttore Jack Cummings, regista Roy del Ruth, interpreti principali: Eleanor Powell e Bob Taylor. (È il terzo film della serie BROADWAY MELODY, iniziata dalla Metro nel 1929). È pure entrato in lavorazione il nuovo film di Greta Garbo e Charles Boyer: MADAME WALEWSKA; produttore Bernard Hyman, regista Clarence Brown. (È la storia della Walewska, che sacrifica la propria fedeltà al marito, per ottenere da Napoleone III simpatie ed appoggi per la sua patria, la Polonia). Alla 'Universal' si sta lavorando a THE COP, romanzo di un poliziotto che adotta ed alleva il figlio di un delinquente da lui ammazzato; produttore: Kubec Glasmon, regista Milton Carruth, protagonisti: Robert Wilcox, Nan Grey, Edward Ellis. Alla 'Warner': THE DEEP SOUTH, prodotto e diretto da Mervyn Le Roy, interpretato da Claude Rains, Gloria Dixon, Edward Norris, Lena Turner; dramma di un maestro, che la pubblica opinione, su malcerti indizi, accusa dell'omicidio di una scolaria; WAR LORD, prodotto da Bryan Foy, diretto da John Farrow, interpretato da Boris Karloff, Beverly Roberts, Riccardo Cortez, Marcia Ralston; avventurosa odissea di un bandito cinese che si propone di conquistare il suo paese.

LA MADONNA DEL CINEMA

... sta per avere il suo altare. Fenomeno più vasto e popolare che le altre arti, il cinema investe l'anima collettiva e non poteva quindi straniarsi dall'aspirazione, dal sentimento religioso che si sprigionano da tutte le collettività. Così, il 16 dicembre scorso, S. Em. il Cardinale Verdier, Arcivescovo di Parigi, recatosi a Joinville-le-Pont per la commemorazione dei cinematografisti morti nell'annata, approvò la proposta di costruire sull'umile chiesa attuale, un grande Tempio dedicato a Nostra Signora del Cinema. L'architetto Baudet ha ormai pronti i progetti. Chi vuole schiarimenti può rivolgersi al segretario del Comitato, Signor Leon Drubat. Per la raccolta dei fondi contribuirà un film appositamente realizzato, su indicazioni dello stesso Cardinale Verdier: LA STORIA DEI POPOLI ATTRAVERSO LE CHIESE.

ATTORI NUOVI

Il Centro Sperimentale di Cinematografia ha già 'lanciato' più d'un attore. Dopo Silvio Bagolini e Roberto Villa (il figlio di Pilotto nel GRANDE APPELLO) si parla ormai di Ethel Magg' come di uno degli elementi più suggestivi d'interesse di CONDOTTIERI, ferrigna Caterina Sforza. Un'attrice intelligente e studiosa, con un istinto e una passione molto fervidi. Il Centro adempie fin da ora sostanziosamente al suo importante compito in questo campo: dare alla produzione nazionale nuovi attori, attori non solo non viziati da un'ingombrante esperienza teatrale, ma anche, e più, educati particolarmente, dopo due anni di corso, a recitare per il cinema. Gli allievi del Centro ricevono lezioni di recitazione, dizione, ginnastica; con Pietro Sharoff si addestrano ad 'apprezzare' e a interpretare i sentimenti e le reazioni dei personaggi, da Blasetti apprendono la meccanica della recitazione davanti alla 'camera'. Inoltre essi interpretano i provini, le brevi scene che gli allievi registi dirigono con l'aiuto degli allievi tecnici; prendono parte praticamente alle esercitazioni col sonoro eseguite nell'apposita cabina del Centro; continuamente vengono sottoposti a prove fotografiche e di truccaggio. Un allenamento perfetto e molto preciso; che mentre permette ai maestri di correggere o di eliminare gli incapaci, dona agli allievi una coscienza morale e pratica di primissimo ordine. Si sa che a qualunque ramo del cinema si arriva solo dopo una rigida preparazione specifica; l'improvvisazione dà sempre risultati meschini. Domani i molti



Prod. Consorzio Condottieri.

IL PROSSIMO NUMERO DI "CINEMA" SARÀ POSTO IN VENDITA IL 21 APRILE in occasione dell'inaugurazione della Città Cinematografica. - Sarà un sontuoso fascicolo, ricchissimo di articoli e di illustrazioni d'eccezionale interesse. Prezzo invariato: LIRE DUE

VOSTRO CINEMA PORTANO LA MARCA WARNER BROS



LA VITA DI EMILIO ZOLA
Lynn
 IL PRINCIPE E IL VAGABONDO
George
 IL RE DEL FALCO
Joan
 IL RE E LA BALLERINA
Ann - Kay
 ALBA TORANTE
Olivia de Havilland - Anita Louise
 L'ORO DEL MATTINO

GOLD DIGGER / 1937

Edward Robinson
KID GALAHAD

O'Brien - Margaret Lindsay
LA MOGLIE DEL NEMICO PUBBLICO

Mac Lane - June Travis
LA TIGRE DEL BENGALA

Humphrey Bogart - Margaret Lindsay
L'ISOLA DELLE TEMPESTE

Warner Bros.



Cosmopolitan

Florenzif

RICORDATE CHE I RECORDS DEL

attori vecchi di mestiere e di calco verranno sostituiti con grande vantaggio dagli attori freschi e non compromessi del Centro Sperimentale. Il viso espressivo di Ethel Maggi dovrebbe ammonire i produttori, nel senso d'incitarli a pescare senza esitazione nel vivaio.

L'OMBRA DELLE LEGIONI

Sofonisba è atterrita da un simbolo: l'insegna delle legioni romane, gigantesca ombra, sorge davanti a lei. La rappresentazione dei simboli sullo schermo è un compito che vuole molta delicatezza. Sappiamo dalla pittura sacra che, servendosi di uno

stile non veristico, il pittore può senz'altro introdurre simboli: aureole, colombe, o che altro sia; ma il cinematografo, basandosi sull'immagine fotografica, tende generalmente ad un deciso realismo; e allora succede facilmente che oggetti simbolici, che dovrebbero apparire immateriali, si impongono invece con una concretezza penosa. Esistono alcuni trucchi elementari, è vero, i quali efficacemente tolgono al film questo carattere materiale: in prima linea la trasparenza, causata dalla sovrapposizione, ma anche questo mezzo è da adoperarsi con delicatezza; perché l'immagine fotografica di un oggetto 'simbolico', per es. di un orologio a polvere o di una bandiera, anche diventando trasparente, conserva in generale le principali caratteristiche dell'oggetto 'vero'. Un altro metodo prediletto del cinema per smaterializzare oggetti e persone consiste nel sostituirli con le loro ombre. È un modo di eliminare il corpo materiale, ma di conservarne tuttavia la forma. L'ombra, poi, può assumere qualunque dimensione, può facilmente diventare enorme: basta mantenere una sufficiente distanza fra l'oggetto e il muro sul quale l'ombra si proietta; e per renderla ancora meno tangibile, più irreali, si può tenerla sfumata, adoperando una sorgente di luce non puntiforme. In questo modo si arriva ad effetti come quello dimostrato dalla nostra fotografia che è tratta, inutile quasi dirlo, da SCIPIONE L'AFRICANO, e che ci permette inoltre di dar un'occhiata a Francesca Braggiotti Lodge, interprete di Sofonisba. L'insegna romana, simbolica già per sé stessa, diventa simbolo di secondo grado per effetto della luce, che la disegna sulla tenda quasi come un geroglifico che significhi potenza e vittoria.

Prod. Consorzio 'Scipione' S. A.



IL MUTO, IL CIECO E IL SORDO

Abel Gance ogni tanto rispunta con qualche ricerca di effetti cinematografici. In un film muto riuscì a realizzare le sensazioni angosciose della cecità, in NAPOLEONE muto applicò, per le grandi scene di massa, la triplice proiezione su triplice schermo, e quando di Napoleone fece l'edizione parlata, cercò di ottenere una prospettiva sonora in relazione con la prospettiva scenica. Posto alla realizzazione di un film su Beethoven (UN GRANDE AMORE DI BEETHOVEN, della «Colosseum Film»), si è trovato a dover risolvere il problema della sordità del grande musicista. Non gli bastava che Harry Baur tendesse l'orecchio e l'avvicinasse alla bocca di chi parlava, come appare nella fotografia che pubblichiamo. Ed ecco,



infatti, la progressione della sordità resa con elementi sonori: un bicchiere, rotto incidentalmente con la bacchetta, non fa rumore; il piano, malgrado i forti colpi sulla tastiera, non dà suono. L'incudine vibra sotto il martello del fabbro, le risate della lavandaia riempiono l'aria, gli uccelli cantano sugli alberi - ma non appena appare la figura di Beethoven, tutto ammutolisce: rimangono solo i movimenti. Così, con l'alternarsi del sonoro e del muto, a seconda dell'assenza o della presenza di Beethoven, si ottiene l'immediata sensazione del vuoto e del silenzio che attorniano il musicista. Unica voce che a Beethoven è dato ancora di udire è quella del tuono. Ed è la voce che, quando egli già chiama la morte, lo scuote, gli risveglia nella memoria la eco dei rumori che il suo udito non riuscì più a cogliere. Vi si confondono altre note, il lamento del vento e il canto delle sorgenti. A poco a poco la melodia si disegna: nasce la Pastorale i cui accordi risuonano durante il film insieme a quelli della Sonata al Chiaro di luna, dell'Eroica e dell'Appassionata.

LO 'ZAR DEL CINEMA'...

... Will H. Hays è stato festeggiato in questi giorni per il quindicesimo anniversario della sua assunzione a presidente della Associazione tra produttori e distributori cinematografici americani (M. P. P. D. A.). Il nome della carica e della società erano un po' lunghi; e perciò giornali e pubblico, sempre in cerca dell'espressione breve e drastica, hanno escogitato il fulmineo soprannome: 'zar' che non corrisponde alla realtà. Non per via di ukase, ma sulla base di un'attenta esperienza, l'Associazione di Hays ha creato tutto un corpo di principi e ordinanze e regolamenti riguardanti la produzione ed il lancio dei film; ordinanze che, in materia di lancio, suonano, per esempio, così: «il buon gusto dev'esser la regola fondamentale della pubblicità cinematografica»; oppure: «illustrazioni e testo, nella pubblicità, devono fedelmente rappresentare il film nella sua fisionomia». Le basi di tutto il lavoro, di tutte le iniziative di Hays si possono riassumere in due concetti fondamentali: miglioramento della produzione, e miglioramento del pubblico. Chiamato al suo posto in un momento in cui gran parte della pubblica opinione americana condannava il tipo dei film allora correnti ed il loro basso livello morale, egli riuscì a persuadere gli industriali che il successo e l'avvenire del cinema di-

pendevano dalla loro capacità di adeguare il miglior gusto e le più sane idee del pubblico. I capolavori della letteratura e del teatro, certi 'soggetti' di profondo contenuto etico non avrebbero oggi cittadinanza sullo schermo senza l'influenza e l'azione di Hays. Il quale è stato certo uno dei principali autori della spinta che ha portato il cinema dal muto al parlato, dal bianco e nero al colore, dalla rozzezza alla coltura; come lo porterà forse domani alle tre dimensioni ed alla televisione... Buona parte della preponderanza americana nel campo cinematografico è dovuta a lui; ed a lui è dovuta certo quell'organizzazione che fa guardare con invidia al cinema da molti capi di grandi industrie. Intanto, come risultato pratico, basti dire che il gruppo Hays vede oggi moltiplicati in ventisei produttori 'parlanti' le nove compagnie 'mute' che avevano aderito ai suoi inizi, quand'esso aveva piantato, nel 1929, le sue prime tende in un modesto ufficio della Quinta Avenue.

CHE AVRESTE FATTO...

... al posto della signorina Margaret Tallichet? Era segretaria in un teatro di Hollywood, con discreto stipendio e buone prospettive di avanzamento. Ed ecco, d'improvviso, il produttore David O. Selzwick le offre una piccola parte nel suo nuovo film a colori A STAR IS BORN (È nata una stella). Tre giorni di lavoro: forse una porta, una porticina, la famosa porte étroite, aperta sul mondo della gloria. Senonché i principali rifiutano a Miss Tallichet i tre necessari giorni di licenza. L'entar di acciuffare la fortuna voleva dire, intanto, perdere l'impiego sicuro. E allora? Gli impieghi sono difficili ad Hollywood come dovunque: Margaret non era ricca, viveva lontana dalla sua famiglia; poteva, dopo un effimero passaggio davanti all'obbiettivo, trovarsi sul lastrico. Immaginiamo il suo dramma, la piccola tempesta svoltasi sotto il casco dei suoi ricci permanenti. Ma la fortuna è la fortuna: bisogna saperla affrontare. E Margaret si dimise. Ma a questo mondo ci sono ancora le buone fate ed i buoni geni delle fiabe. Terminati i tre giorni della sua scrittura fugace, la Tallichet si vide arrivare un contratto a lunga scadenza. La morale non c'è, perché probabilmente non darebbe ragione alla fortunata ragazza.



Pierre Blanchard in 'Le dama di picche' (foto Corbeau)

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

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



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



10 Aprile

1937

XV



C I N E M A



19

ANNI di preparazione, sacrificio di organizzazioni produttive (ed in qualche paese - come l'Italia - di uomini preposti ad amministrazioni centrali incaricate di potenziare, sviluppare, sostenere, se non creare addirittura un'industria); dedizione totale di registi, scenaristi, scenotecnici, organizzatori, produttori, tecnici di ogni settore: tutto ciò sta alla base di ogni nuovo film che chiede il giudizio del pubblico.

La gente che affolla i teatri di prosa o di musica, assiste alle 'prime' con raccoglimento, pronta a sottolineare una battuta riuscita, e predisposta ad evitare la stroncatura quasi per un senso di inesplicabile pudore.

Nel mondo che direttamente ci interessa, la presentazione delle 'prime' trova lo stesso ambiente?

In complesso sì: il pubblico che affolla le sale cinematografiche, il grande pubblico privo di tessere di favore o dei biglietti di invito, la massa che riempie platee e gallerie va al cinema richiamata dal nome dell'attore o del regista, dal titolo del soggetto, dal complesso degli interpreti, dalla suggestione della réclame. Va per trovare uno svago spendendo bene i propri soldi, per vedere un bel lavoro. Va serenamente, paga se ci sarà da ridere o da commuoversi, lieta se nel complesso lo spettacolo avrà saputo raggiungere quel 'quid' di soddisfazione che era richiesto, o che può rappresentare un'equa contropartita del denaro speso.

La massa ha perfettamente capito che il cinema, oltre ad essere uno spettacolo artistico originalissimo, è una potente industria nella quale vengono impiegati capitali notevoli con rischio sovente non lieve; ha capito che alcuni tentativi non possono essere compiuti se non di rado, che la critica deve essere costruttiva e sana, soprattutto non deve essere infarcita di pericolosi e sterili intellettualismi o, peggio ancora, di preconcetti snobistici e risentimenti personali. La massa va e, salvo casi eccezionali, accetta senza complicate reazioni quel che lo schermo le presenta. Si contenta cioè di una reazione che è sacra e formidabile: quella che viene dal racconto fatto alla sera o all'indomani ad amici e parenti, e che rappresenta l'elemento fondamentale del successo o dell'insuccesso di un film.

Se interroghiamo noleggiatori ed esercenti, sapremo come un film piaciuto alla folla richiami l'indomani e nei giorni successivi un pubblico enorme, anche se la critica è stata ostile o se un gruppetto esiguo di persone ha cercato di manifestare clamorosamente il proprio dissenso. È semplicemente fantastico constatare con quale rapidità si diffonde in poche ore, da un punto all'altro di una città, il giudizio della massa eterogenea, del pubblico, insomma, su di un film.

L'industria ha compreso tutto questo; lo sforzo della produzione inteso ad elevare il carattere dei singoli film, è in diretto rapporto con questa chiara sensazione che oggi hanno i produttori: che il successo reale di un film dipende in massima e decisiva parte dall'interesse maggiore o minore che ha saputo suscitare nel pubblico; successo che si traduce nella cifra degli incassi la quale - in rapporto ai giorni di programmazione in un locale - influisce più di ogni altra su tutta la rete dei contratti di noleggio nelle varie sale delle grandi e piccole città.

Ma, più su, si è fatto cenno ad un 'gruppetto esiguo di persone' che hanno - si potrebbe dire - il privilegio e la volontà di manifestare il dissenso. Gruppetto di persone che assiste imperturbabile a tutte le prime, che forse paga solo in parte il biglietto d'ingresso, che - investita da un divino potere di comprensione specialissima e di critica intelligentissima - si abbandona quasi sempre alla interruzione più o meno banale, al chiacchiericcio più o meno edu-

cato, alla battuta più o meno spiritosa, quando addirittura non scende ad una volgarità che non vale la pena di rilevare su queste colonne.

Gruppetto che in complesso, in Italia - diciamo Italia - non capterà le mille persone; gruppetto che fortunatamente non esiste in moltissime città di provincia, ma che disgraziatamente si trova proprio nei grandi centri dove - anche per un certo rispetto dovuto alla complessità degli spettatori - maggiore sarebbe il bisogno della più grande correttezza.

Noi non intendiamo negare il diritto della critica, e tanto meno la facoltà dello spettatore di manifestare il suo dissenso; intendiamo solo porre in risalto questa stranissima specie di pubblico - del resto facilmente individuabile e individuata - che non è stata capace di apportare al cinema nessun contributo anche quando ha avuto a disposizione mezzi non indifferenti per manifestare tutte le insospettite risorse di una vasta tecnica e di una profonda coscienza estetica; che nella vita poco o nulla riesce a compiere nella lunga giornata, durante la quale il 99% del pubblico che affolla il resto della sala ha lavorato dando tutto quel che poteva nel proprio settore; specie di pubblico in gran parte viziata ed incapace di ogni sia pur lontana reazione emotiva, e quindi fredda, arida, abituata a considerare l'esistenza come un lugubre bagaglio che si trascina innanzi pensosamente.

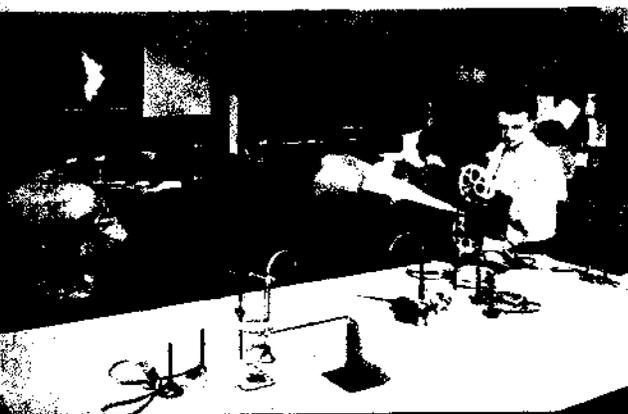
È a questo pubblico che si deve la manifesta dimostrazione di ostilità a gran parte della produzione italiana; è a questo pubblico che si debbono alcune intemperanze di fronte a grandi lavori nazionali o stranieri che per lo meno meriterebbero - non fosse altro che per lo sforzo industriale che rivelano ed il palese desiderio di contribuire al progresso della cinematografia - una benevola accoglienza o quanto meno una neutrale indifferenza.

Il problema merita di essere segnalato: l'oscurità delle sale consente infatti quell'audacia che poi scompare allorché la luce restituisce a ciascuno la propria identità di fronte agli altri; ma è tale oscurità che rende, o per lo meno dà l'impressione di rendere più vasto il senso della ostilità ed in conseguenza finisce con l'esercitare una certa influenza. In ogni modo può condurre il critico o il cronista a registrare da una parte il dissenso e dall'altra il silenzio; perché normalmente il grande pubblico si diverte, si annoia, si commuove o ride, ma come non si abbandona ai lazzi e alle intelligenti risatine, così non scomoda le proprie mani per l'applauso, salvo casi rarissimi.

Il cinema è una grande industria: non ci stancheremo mai di ripeterlo. Come tale va dunque trattato e compreso. Le migliaia di metri di film che passano veloci dinanzi all'obbiettivo rappresentano l'ultima fase di un lungo lavoro, di una snervante attesa di capitalisti e tecnici, registi ed autori. Mille sono i mezzi con i quali il pubblico esercita le proprie preferenze ed ostilità: perché vogliamo accrescere le difficoltà già notevoli del giudizio con queste manifestazioni sporadiche, spesso interessate, ristrette alle prime visioni, prive in molti casi di ogni obiettività?

Vorremmo quasi avanzare una proposta ad alcuni produttori e noleggiatori: in occasione del lancio di qualche grande film o di una tipica espressione della nostra industria, perché non facciamo sì che la prima serata sia 'popolare', che le tessere ed i biglietti d'ingresso siano rigidamente vietati, che il costo delle poltrone e delle gallerie sia - se possibile - lievemente inferiore a quello normale?

Il cinema è lo spettacolo delle masse: perché non affidiamo a loro, almeno qualche volta, il primo giudizio?



IL CINEMA NELLE SCUOLE ITALIANE

PARLANDO al Senato sul bilancio dell'Educazione Nazionale, S. E. Giuseppe Bottai ha dedicato una parte del suo importante discorso ai problemi della radio e del cinema nella scuola. Il Duce, precorritore d'ogni evento e necessità, li ha posti all'ordine del giorno della scuola, fin dall'avvento del Regime fascista. È del 1924 un suo memorabile intervento, per introdurre nelle scuole questi due potenti ausili dell'insegnamento. In seguito, parlando e scrivendo della politica rurale del Regime, affermò che ogni villaggio deve avere la radio. Fu istituito l'Ente Radio Rurale, il quale, sotto l'impulso del Segretario del Partito e con il concorso attivo e volonteroso della scuola, superando non lievi difficoltà finanziarie, ha diffuso, in soli tre anni, 9081 apparecchi, che servono a 2 milioni di alunni. La sua opera continua e il Ministero vi collabora, perché sia portata a compimento nel più breve giro di tempo. Tutti i dirigenti della scuola, infatti, sono stati impegnati a promuovere le necessarie iniziative, perché ogni scuola elementare sia munita di apparecchi radiocineventi e, dovunque i mezzi finanziari lo consentano, di impianti con diramazioni in tutte le aule.

Il secondo problema, quella del cinema, impone uno sforzo considerevole. Lo stiamo studiando e impostando con organicità, in collaborazione col Ministero della Propaganda, perché sia evitata la benché minima dispersione di mezzi e tutti siano, invece, convogliati a uno scopo. Pedagogisti, sociologi, politici, cineasti, sono concordi nell'affermare che la cinematografia ha vasti compiti didattici ed etici. La rapidità impressa dal mondo moderno al ritmo della vita; il moltiplicarsi delle conquiste della scienza e della tecnica; gli avvenimenti politici e militari, che hanno immediate ripercussioni sulle situazioni economiche e sociali, esigono la risoluzione organica dei due problemi, i quali si presentano sotto un duplice

aspetto: l'uno tecnico-finanziario, l'altro artistico-didattico. Se pensiamo che una massa imponente, d'oltre 6 milioni di alunni, dal bimbo dell'asilo al giovane degli istituti medi e superiori, potrà vivificare la sua cultura, comparandola ogni giorno alla realtà della vita, col mezzo della radiofonia e della cinematografia; se pensiamo, ancora, che tutta questa fiorente giovinezza si fa nella famiglia spontaneamente propagandista di quanto nella scuola apprende, comprendiamo come sia necessario superare ogni difficoltà, per raggiungere la soluzione integrale, che sarà opportunamente graduata nel tempo, al fine di operare senza indugi, ma anche a seconda dei mezzi, a volta a volta a nostra disposizione.

Graduata, soprattutto, voglio precisare, per dar tempo alla didattica di assimilare la nuova tecnica. La radio e il cinema nella scuola non vogliono significare una aggiunta brutta di mezzi eterogenei ai libri, alle carte e tabelle illustrative e dimostrative; ma creazione d'una attitudine nuova dell'insegnamento e dell'apprendimento. Radio e cinema scolastici, tramutati in altra funzione da quella che assolvono ordinariamente. Il camerata Solmi già ebbe, quale Sottosegretario all'Educazione Na-

zionale, a affrontare questi aspetti del problema; e il camerata Giuliano vi ha, di recente, dedicato uno scritto acuto e audace. Uomini della scuola, l'uno e l'altro; e non i soli, che studiosi e pedagogisti ne intendono, ormai, l'importanza: per le scuole medie (v'è, già, chi indica nella radio e nel cinema mezzi di diffusione e integrazione della stessa lezione universitaria), per le medie, dicevo, non meno che per le elementari.

La parola chiara e incisiva del Ministro dell'Educazione Nazionale pone il problema in tutta la sua interezza e ne indica in pari tempo la soluzione totalitaria. In questo modo, e non altrimenti, si impostano e si risolvono i problemi nell'Italia Fascista. Giuseppe Bottai non intende fare un esperimento:

vuol creare una vera e propria carta del cinema nella scuola: programma che possa attuarsi gradualmente ma sicuramente negli anni, che faccia parte integrante di quella vasta riforma degli ausili didattici che oggi s'impone in conseguenza dei mezzi che tecnica e scienza han posto a disposizione.

Sorto, quarant'anni or sono, con finalità spiccatamente educative e scientifiche, il cinema, dopo essersi affermato in Europa, non tardò a varcare l'Oceano dove, docile strumento fra le mani di abili industriali, si orientò verso la tendenza spettacolare, del tutto dimentico delle proprie origini. Così nacque il grandioso cinema attuale. Furono poste in oblio le possibilità educative di questa formidabile arma che la volontà della maggioranza aveva distolto da quella che pure - impossibile disconoscerlo - doveva essere ed è una delle sue più caratteristiche finalità: l'educazione. Mezzo di suggestione incomparabile, strumento perfetto di documentazione della verità, il cinema doveva subito imporsi dovunque come elemento ausiliario nell'istruzione; ed invece lunghi decenni sono trascorsi senza che nel mondo una precisa divettiva sia venuta in questo settore. O, per dir meglio,

senza che la realizzazione pratica sia stata in rapporto alle grandi linee fissate. Ma la minoranza, una minoranza di audaci animati di fede e di energia, vegliava. E come più di una volta si è verificato nella storia, anche in questa ora (che per la scuola segna una data importante, perché da essa prenderà lo slancio una metodologia rinnovata se non nella sostanza per lo meno nella forma), è doveroso registrare la vittoria di un esiguo gruppo di pionieri. Pedagogisti, sociologi, politici, cineasti - rileva il Ministro nella sua esposizione - sono concordi nell'affermare che la cinematografia ha vasti compiti didattici ed etici. È indiscusso. Già più volte sulle pagine di questa stessa rivista ciò è stato affermato, e ultimamente - come ricorda anche il Ministro - il Senatore Balbino Giuliano vi ha dedicato uno scritto profondo e audace.

La speranza di veder finalmente il proiettore insediato nelle scuole, speranza che sino a pochi mesi addietro era dai più considerata un'utopia, è alla vigilia di tramutarsi in tangibile realtà. La scuola moderna, la scuola Fascista, già allietata dai giardini e dalle palestre, avrà a sua disposizione un altro grande ausilio, che pur non rinnegando la normale dotazione didattica, non deve confondersi con questa, ma mantenere inteso il suo carattere di complemento animato dell'opera dell'insegnante che come tale richiede speciali accorgimenti pedagogici e tecnici. Anche in questo la Patria nostra è all'avanguardia: grande e veramente sentita l'esultanza della scuola italiana nel vedere risorgere la più gloriosa tradizione della pedagogia nazionale che fin dal XIV secolo proclamava, con Vittorino da Feltrè, la necessità di rendere facile ed attraente l'insegnamento tramutando ogni scuola in una 'casa giocosa'. E veramente giocosa e gioiosa potrà considerarsi la scuola di domani, quella scuola in cui i nostri bambini, con tutti i metodi più adeguati e moderni, più aderenti alla realtà e più in armonia con la dinamica vita odierna, saranno dolcemente e fortemente iniziati alla conquista del sapere.

Il Duce - in questo come in tutto precorritore - fin dal 1924 rilevava la necessità di cominciare coi tempi, d'introdurre cinema e radio nelle scuole; e il primo Istituto Nazionale del Cinema Educativo sorgeva al mondo. L'introduzione della radio nelle nostre scuole rurali è un fatto compiuto. È ora la volta del cinema. La soluzione integrale avverte il Ministro - sarà opportunamente graduata nel tempo. Le manovre errate, i passi fulsi tentati da altre nazioni che hanno agitato il nostro medesimo problema saranno accuratamente evitati: non dispersione di mezzi e di energie, non più sottigliezze e sofismi, ma collaborazione cordiale per conseguire, con disciplina e con fede Fascista, al più presto, la mèta.

La radio e il cinema nella scuola non vogliono significare una aggiunta brutta di mezzi eterogenei ai libri, alle carte e tabelle; ma creazione d'una attitudine nuova dell'insegnamento e dell'apprendimento. GIUSEPPE BOTTAI



È "la" che crea il film?



Frank Capra e l'operatore Joseph Walker

Una formula che sembra semplice: "Ci procuriamo uno scenario interessante, ne distribuiamo con discernimento le parti, e poi facciamo del nostro meglio".

UN BUON FILM può creare una 'stella', ma una 'stella' non può salvare un cattivo film. Io ritengo che la creazione di una 'stella' sia la naturale conseguenza degli sforzi riuniti che ogni reparto di produzione apporta per la buona riuscita di una pellicola. Un buon scenario, una regia intelligente, una fotografia chiara, unite alle altre mille cose che richiede la produzione di un film, con tutta probabilità eleveranno al rango di 'stella' l'interprete principale, sia esso uomo o donna, ammesso, beninteso, che all'interprete stesso sia stata affidata una parte in armonia con le sue caratteristiche.

Essere 'adatti per la parte' significa assai più di quanto non appaia a prima vista. Nei limiti del possibile, io cerco sempre di evitare il trucco nell'assegnazione dei ruoli: nessuno meglio di un Cinese può interpretare la parte di un Cinese. In altri termini, quanto meno un attore deve recitare la sua parte, e può limitarsi ad essere naturalmente quello che è, proiettando la propria personalità sullo schermo, tanto meglio riuscirà il personaggio ri-

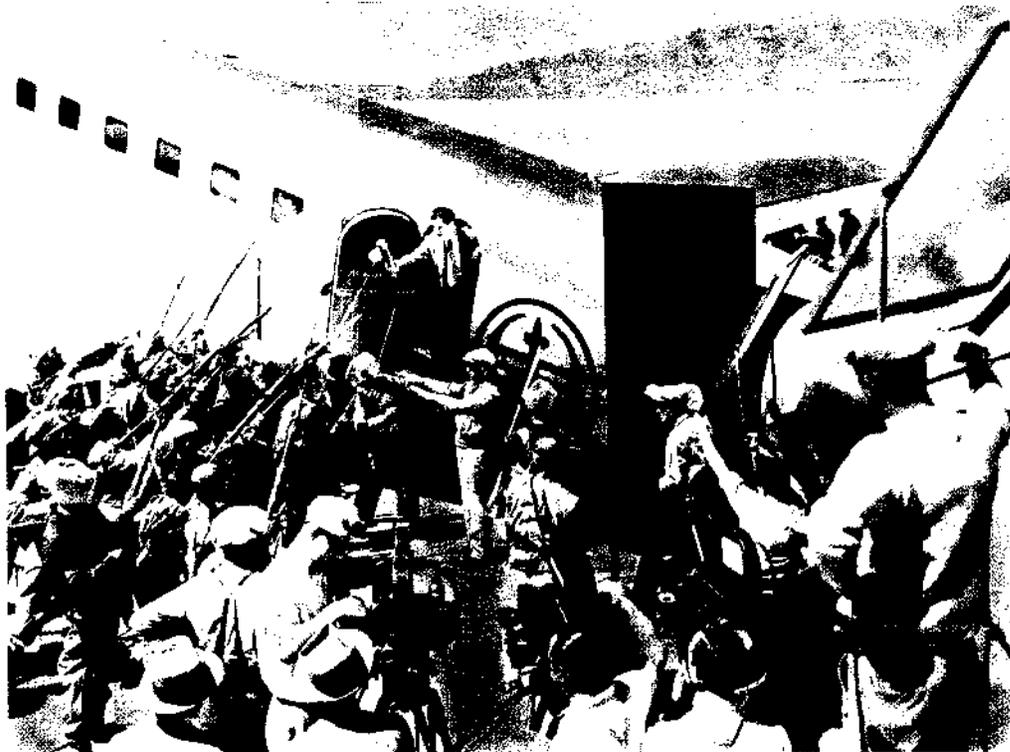
tratto. Un esempio tipico di un divo che ha conseguito un successo enorme vivendo la sua parte, è quello di Gary Cooper in *È ARRIVATA LA FELICITÀ*. Gary Cooper è il sig. Deeds.

L'esperienza acquisita attraverso l'osservazione dei divi che ho diretto, mi ha insegnato che la migliore qualità che possa avere un aspirante attore è l'abilità di esprimere sinceramente le sue caratteristiche naturali. Pur senza atteggiarmi a profeta, più volte ho avuto l'occasione, osservando in astri nascenti alcune caratteristiche innate e la facilità con la quale le rivelavano davanti all'apparecchio da presa, di dire a me stesso: 'Ecco un nuovo grande divo'. Ma in genere aggiungo: 'Cioè, lo sarà, se il pubblico vede quel che io vedo'.

Senza falsa modestia, Gary Cooper vi dirà che non è un attore! Egli ritiene che tra l'attore che interpreta i più diversi ruoli e l'uomo che, come lui, si limita ad esprimere sullo schermo il proprio io vi è una grande differenza.

Non si può darla ad intendere all'apparecchio da presa! Il modo naturale di comportarsi paragonato agli artifici della recitazione, sta come l'oro al fango. Con questo, non voglio dire che gli attori che 'recitano' non possono conseguire il successo, dal momento che vi sono alcuni pochi grandi artisti che riescono a interpretare realisticamente i più diversi tipi. Ma gli altri, i 'naturali', hanno dalla loro la stessa natura che li ha dotati di quelle caratteristiche che desideriamo portare sullo schermo.

Ad illustrazione di ciò, consideriamo il caso di Clark Gable. L'avevo visto più volte sullo schermo, ma non lo conobbi personalmente se non quando entrò nel teatro di posa per l'inizio delle riprese di *ACCADDE UNA NOTTE*. Mi colpì subito il fatto che il vero Clark Gable non fosse mai stato fotografato, dal momento che mi vedevo davanti un Gable più simpatico, semplice ed umile. Forse, egli si era



Frank Capra spiega l'azione per una scena di *'Orizzonte perduto'* (Columbia)

sempre irrigidito davanti alla camera, di modo che la sua tendenza per la commedia leggera ed il suo grande *charme* personale non erano mai stati scoperti. Comunque, avevo dinanzi a me un uomo assai diverso dal tipo aggressivo che fino allora mi era apparso sullo schermo. In breve, Clark Gable ha vinto il premio dell'Accademia di Cinematografia per la migliore interpretazione dell'anno, nel film *ACCADDE UNA NOTTE*. E in questo film Gable non ha recitato affatto: si è limitato ad agire come agisce Clark Gable, e noi abbiamo avuto la fortuna di riprenderlo!

Un altro attore, che esemplifica alla perfezione le mie idee sul modo di essere divi, è Ronald Colman. Io credo che gli sia stato affidato il ruolo ideale in *LOST HORIZON*. Uomo colto, educato, egli è realmente il tipo che tutti gli uomini vorrebbero realizzare e tutte le donne conoscere. Egli è il Robert Conway di *LOST HORIZON*, quale James Hilton, l'autore, l'ha ritratto. Dovetti aspettare un anno intero per avere Colman, perché egli si era impegnato con contratti per altre pellicole, e d'altra parte io volevo assolutamente affidargli quel ruolo. Gran parte del successo conseguito dalle mie pellicole lo attribuisco alla perfetta distribuzione delle parti: i casi di Cooper, di Gable e di Colman dimostrano la mia tesi: ogni attore appare nella sua luce migliore ogni qualvolta interpreta il tipo che gli è congenito.

La buona distribuzione delle parti è elemento importantissimo per la riuscita di un film: l'affermarsi di un divo ne è la naturale conseguenza.

I film non hanno ancora raggiunto qualche cosa di grande; si limitano ad essere una fabbrica di passatempi; vivono del loro meglio oggi, per morire domani. Non vi è nessuna personalità che s'imponga, né fra i registi, né fra i divi. Esclusi i lavori di Chaplin e di Walt Disney, Hollywood non ha realizzato nulla che possa uguagliare le grandi opere del genio. Molto talento è affiorato, ma poco genio. Per non farci illusioni dobbiamo rammentare questa verità.

Quando l'emozione collettiva del migliaio di persone che si affolla in un cinema approva un film, e quando lo stesso verdetto è ripetuto da migliaia e migliaia di altri spettatori, allora ci rendiamo conto che una corda di valore universale è stata toccata. Ma questo è tutto. La cinematografia non è ancora abbastanza matura per stabilire un livello artistico, quale esiste nella letteratura e nelle altre arti. E gli esperimenti costano cari. Mentre un libro o un quadro richiedono il tempo di un



Ronald Colman e Jane Wyatt in 'Orizzonte perduto' (Columbia)

solo uomo, ed un lavoro teatrale involve un modesto investimento, i grandi film costano centinaia di migliaia di dollari.

Nella maggior parte dei casi dobbiamo contentarci di consultare l'umore hollywoodiano per colpire la corda sfuggente del favore del pubblico. Ci procuriamo uno scenario interessante, ne distribuiamo con discernimento le parti, e poi facciamo del nostro meglio.

Per ciò che si riferisce al modo di diventare divi, al problema cioè che abbiamo voluto agitare, ripeto la mia opinione e cioè che un buon film crea una 'stella', ma che una 'stella' non crea un film.

FRANK CAPRA



L'ARCHIVIO SONORO

Orchestra di 120 elementi diretta da Leroy e Haydn in un film M. G. M.

UNA DELLE più strane biblioteche del mondo si è formata a Hollywood, come conseguenza del cinema sonoro. I suoi volumi si conservano in scatolette: sono pezzetti di pellicola cinematografica striati dalle sottili curve di colonne sonore. È l'«Archivio sonoro» una collezione di rumori registrati, che contiene press'a poco tutto quello che l'orecchio umano può avere udito. Provenienza: tutti i paesi del mondo. Tra gli altri acquisti sono musiche e rumori di vita quotidiana, captati a Verona per accompagnare le scene di ROMEO E GIULIETTA. L'accordo iniziale, il primo spunto di questa vasta e ordinata cacofonia fu il mormorio dell'oceano. E invero sarebbe stato eccessivo e costoso spedire un intero gruppo di produzione per la presa degli esterni al mare, nonché costruire i necessari ambienti sulla spiaggia. Perciò non si mandò che un autocarro sonoro, il quale a Santa Monica riprese il rumore delle onde da aggiungersi poi mediante missaggio all'altra colonna sonora, incisa nel teatro di posa.

Così si iniziò l'archivio. Attualmente vi si trova musica di ogni genere: fracassi, pioggia, vento, temporale, canto di uccelli e rumore di treni, colpi di rivoltella e di cannoni pesanti, motori di automobile, saggi scelti di traffico metropolitano, applausi di teatro, sirene, gridi, voci, brusio e murmure di folle in ogni lingua del mondo, il sibilo di una macchina a vapore e perfino i boati del terremoto.

Quasi ogni giorno, i film in corso di produzione fanno sorgere il bisogno di qualche nuovo effetto sonoro. L'ingegnere del suono lo crea, registrandolo sia in natura, sia artificialmente riprodotto in laboratorio. Dopo l'uso, la striscia di pellicola entra nella «biblioteca». Un nuovo volume.

La registrazione dei suoni non è senza problemi e capricci. Le leggi dell'elettricità e della meccanica fanno sì che parecchi suoni producono sul microfono tutt'altro effetto che sull'orecchio umano. Senza dire, per esempio, dello spiacevole effetto di «scossa» per comprendere il quale occorre rifarsi ai principi tecnici della valvola di luce in cui esso avviene. Questa valvola consiste in una minuscola feritoia attraverso la quale sono tesi due fili sottili come capelli. Vibrando, essi allargano o restringono la feritoia. La quale rappresenta, per così dire, la diga che deve arginare o lasciar passare la quantità di luce destinata ad impressionare la pellicola in movimento. Le vibrazioni dei fili sono provocate da un flusso di corrente elettrica in una bobina che li circonda: quando il suono è acuto, si allargano; quando è basso si separano appena. I fili sono rigidamente tesi, se può dirsi così, fino allo spasimo. Perciò se all'improvviso giunge un suono più forte dei precedenti i fili si scuotono bruscamente, anche fino a strapparsi.

Per ragioni analoghe, nei primi tempi del film sonoro non era possibile registrare elettroacusticamente un colpo di cannone. Si ricorreva all'espediente di disegnare a film inciso una forte riga lungo il tratto rispettivo della colonna sonora. I tecnici della Metro Goldwyn Mayer risolsero il problema introducendo in una valvola, specialmente forte, una specie di filtro elettrico delle scosse. Esperimenti furono fatti con martelli pneumatici e anche con cartucce a polvere e a pallottola. Queste ultime diedero risultati ottimi, mentre le cartucce a polvere «sbuffavano» per mancanza di compressione nella canna del fucile. Il martello pneumatico suonava come un martello pneumatico. Dopo questa prima registrazione del fuoco di moschetteria, onorata del resto con un vero e proprio premio dell'Accademia delle Scienze e dell'Arte Cinematografiche, si poté tornare (è il caso di dirlo) alla carica quanto si volle, ottenendo tutta la gamma delle sparatorie, in tutti i loro tipi. Attualmente basta prendere la pellicola adatta dall'archivio sonoro e aggiungerla alla colonna della scena durante il missaggio.

È curioso che spesso i suoni e rumori deboli presentano problemi più complicati che quelli forti. Essi, del resto, sono anche più importanti nel senso artistico. Ce lo spiega Douglas Shearer, il noto tecnico elettroacustico, di cui leggiamo il nome nella presentazione di tanti film. Nella vita

reale non esiste il silenzio assoluto. In strada, in casa, e insomma dappertutto si producono continuamente rumori e suoni deboli, di cui generalmente non ci si accorge per l'assuefazione che vi abbiamo. Ma provatevi ad eliminarli: leggeri soffi di vento, passi, cinguettii, sussurri di fili, tutto il quotidiano amalgama dei rumori permanenti e quotidiani, e ve ne accorgete. Peggio che se salissero al diapason più acuto e insopportabile!

Nei primi film sonori questi rumori di fondo non si trovavano. E il pubblico lamentava un'insufficienza nella registrazione dei suoni. Ma la colpa, non era tanto dei suoni e dei rumori che si udivano, quanto di quelli che mancavano: ed erano proprio quelli che formano l'ambiente sonoro onde è caratterizzato ogni fenomeno uditivo della vita ordinaria. Shearer lo chiama «suono muto», suono udibile, cioè, ma non appercepito finché non cessa. Ma attualmente questi suoni hanno trovato nei film il loro posto competente. Vengono registrati all'aperto o dovunque sia necessario e previa una preparazione che non dia appiglio ai noti capricci della «valvola di luce». I canarini, per es., hanno voci molto acute, insopportabili al microfono. Ma per una certa scena di TERRA SENZA DONNE ce ne voleva tutta un'uccelliera. E le cose marciarono solo quando i canarini furono «accordati» in anticipo, cioè suggestionati ad abbassare un po' la voce, mediante un violino che suonava loro delle note basse.

In SAN FRANCISCO si doveva udire lo spaccarsi del legno, il crollar dei mattoni. All'uopo furono utilizzati veri mattoni e vero legname: la sensazione terrificante fu intensificata col rumore prodotto da vibrazioni di corrente elettrica. I tuoni ai primi tempi sembravano assolutamente ribelli alla registrazione. Si tratta infatti di oscillazioni sonore così lente che scuotono il microfono senza produrre nessuna traccia sulla pellicola. Difficoltà che in seguito è stata superata.

Rumori o suoni inaspettati e non desiderati fanno talvolta tribolare parecchio: così, durante le riprese dell'ORO DELLA CINA un gatto si era nascosto fra le capriate del tetto. Per un'ora intera non fu possibile di scovarlo; ma intanto il gnauilo accusava regolarmente la sua presenza sulla colonna sonora. Fu mestieri di interrompere il lavoro: tutti i cinesi veri e finti dovettero aspettare finché l'ospite sornione non si decise a togliere il disturbo. Durante gli esterni per ROSE MARIE il gracido dei rospi in un vicino laghetto rese necessario, proprio sul punto di girare, il trasloco di tutta la compagnia.

S'intende che quando poi si va a caccia di tali rumori naturali, è una disperazione incontrarli. Tuttavia la tenacia e l'ingegnosità dei tecnici vince ogni ostacolo. Si dice perfino che gli uccelli si peritino ormai di dedicarsi alla loro vita amorosa, per il sospetto di trovare un microfono nel loro nido.

ARTHUR RANDALL



Lo studio della M. G. M. fu inaugurato la prima scuola di cinematografia sonora in Hollywood, di cui Louis F. Edelman è istruttore capo.

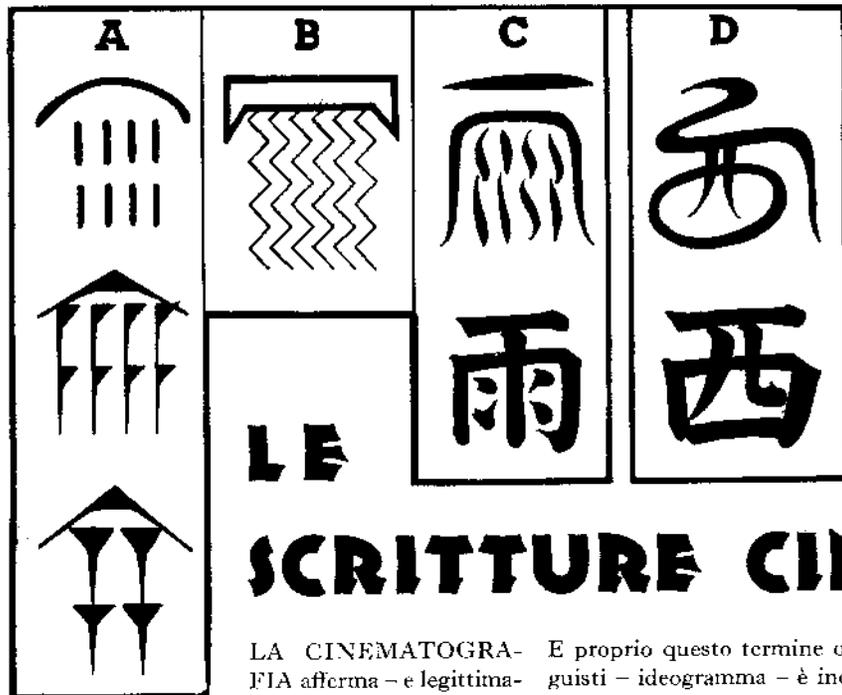


Fig. 1. - La 'scena' della rugiada (A) in cuneiforme assiro-babilonese, e quella della 'pioggia' in geroglifico egizio (B) e in cinese (C). Il primo segno è il primitivo, seguito dai più recenti. I segni cuneiformi hanno qui roteato di un quarto di giro per mostrarne la somiglianza con i confratelli egizio e cinese. - Il segno (D) raffigura 'l'uccello che torna al suo nido' l'occidente'.

quale è sorto: si immerge, cioè, nell'occidente'. Tra i geroglifici egizi, molti non sono che primi-piani di oggetti inerti. Ma anche la moderna cinematografia ricorre a primi-piani di 'natura morta' che evocano idee e ne suggeriscono: una lettera, un apparecchio telefonico, una culla vuota, una porta semichiusa... Però altri geroglifici, numerosissimi, son rappresentazioni grafiche del movimento, fotogrammi di gesti umani: 'gioire', 'cadere', 'seminare', 'lodare'; oppure particolari - proprio come nella cinematografia d'oggi - in primissimo piano, di un braccio che porge ('offrire'), delle due gambe che vanno in un senso ('andare') o nell'altro ('ritornare'): le due braccia armate di scudo e di mazza esprimono la lotta ('combattere') (fig. 2).

SCRITTURE CINEMATOGRAFICHE

LA CINEMATOGRAFIA afferma - e legittimamente - sin nel suo nome

di essere una forma di scrittura: la 'scrittura' (grafia) del 'movimento' (cinema).

Questo modernissimo sistema grafico, il cui testo dalla pellicola è proiettato su lo schermo affinché il pubblico, pur se analfabeta, possa leggerlo e comprenderlo, ha per suoi precursori i segni antichissimi che i trogloditi scalfirono su la roccia a rappresentare cacce e avventure.

In provincia di Cuneo, nelle gole alpine presso la frontiera, il Vallone delle Meraviglie conserva, scritte su la parete del monte e sui massi erratici, più di quindicimila immagini, incise dai remotissimi Liguri nell'età del bronzo e all'inizio dell'età del ferro: scene agricole e venatorie, accenni e simboli zoologici frammentati a disegni geometrici. Quali registi e quali autori compilarono questo gigantesco film della preistoria e che cosa vollero dirci con esso?

Per lunghi mesi, ogni anno da millenni, le neviccate coprono quella vasta pellicola incisa su la roccia: ogni anno essa riappare al sole estivo, per men che cento giorni: ogni anno il rupestre programma cinematografico si replica, per quei pochi che si avventurano fin lassù a contemplarlo. Poi la nuova neve ritorna a coprire il preistorico film, senza che il mistero sia stato svelato neppure in parte. Nella nostra modernissima epoca di invenzioni e scoperte, quella antichissima cinematografia impressa su la roccia resta tuttora un'indecifrata meraviglia. Essa ci rivela soltanto - insieme a tanti altri documenti consimili sparsi per il vasto globo - che, quando la scrittura non era nemmeno agli albori, gli uomini sentivano già il bisogno di fissare le immagini delle loro gesta: son tutti documenti di un istinto che non a torto si potrebbe chiamare filmico.

Prima ancora che scrittore - o scrivente - l'uomo fu operatore cinematografico: e, non avendo a sua disposizione un apparecchio da presa, si servì del rudimentale strumento che pazientemente s'era foggiato: la punta di silice o di metallo.

Se i remotissimi antenati nostri non avessero avuto questo istinto figurativo, neppure l'alfabeto sarebbe mai nato, poi che ogni lettera nacque da un 'ideogramma'.

E proprio questo termine ortodosso per i linguisti - ideogramma - è incerto, come tutti i vocaboli tecnici che vogliono essere troppo precisi.

L'ideogramma è il segno grafico di un'idea.

Ma si può scrivere un'idea?

La si può esprimere con una immagine grafica che la evochi.

Ed ecco apparire l'intimo nesso fra l'ideogramma' e il 'fotogramma' cinematografico.

Prima della scrittura alfabetica - ed in preparazione di essa - ogni segno fu quel che oggi è un 'fotogramma'.

I preistorici registi della scrittura diedero prova di una genialità davvero encomiabile: ci han lasciato primi-piani e inquadrature originali, scene sintetiche e persino pittoresche visioni panoramiche. La 'rugiada' e la 'pioggia' hanno una figurazione ingegnosa nelle tre fondamentali scritture ideografiche del-

l'antichità: assiro-babilonese, geroglifica egizia e cinese. Il 'quadro', in tutte e tre, mostra la volta celeste dalla quale gocciolano stille d'acqua (fig. 1). E di ancor maggiore acume - e potremmo dire arguzia - diede prova l'antichissimo regista grafico cinese, quando si accinse ad esprimere con un ideogramma l'occidente'. Nel segno, oggi stilizzato dal pennello, la 'scena' mostra un uccello che ritorna al suo nido: vi ritorna perché è sera, ossia perché il sole è disceso dalla parte opposta a quella dalla

Vere scene sintetiche indicano ingegnosissimamente idee complesse: - un uccello si è rifugiato su una vetta ancora emergente dalle acque, e il 'quadro' significa 'inondazione' - l'acqua fluisce da un'anfora ('rinfrescare') - il sole ritorna ad apparire sul vertice della tenda da campo: dall'identica posizione che aveva ieri sono passate 24 ore, e il segno significa perciò una 'giornata'. Osserviamo ancora l'ultimo geroglifico, nel breve campionario qui unito: significa 'tremare' e raffigura un uccello: intorno al capo il segno ovale rappresenta lo spazio entro il quale la testa del volatile si agita. Non è già, almeno in embrione, un vero e proprio 'cartone animato'?

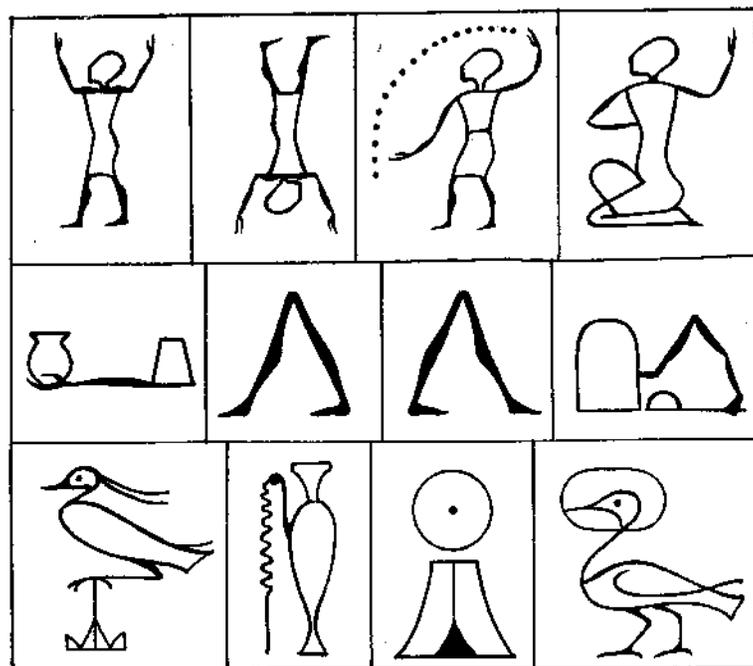


Fig. 2. - Alcuni 'fotogrammi' della scrittura geroglifica egizia.



Fig. 3. - Un attore che diviene segno grafico.



Fig. 4. - Una ripresa cinematografica di caratteri cinesi.



Fig. 5. - La scrittura 'maya' abbonda di primi-piani di volti umani. (Dal tempio delle Iscrizioni di Palenque, Chiapas).

Poi che la vita è azione, ossia movimento, ogni scrittura 'ideografica' fu ed è prevalentemente cinematografica, nel senso più rigorosamente etimologico: 'scrittura del movimento'.

L'indagine etimologica dei segni ci presenta le attrattive di uno spettacolo: una pagina di dizionario cinese diventa un brano di soggetto filmico:

Scena 1ª: - Primo-piano di due gambe umane: nasce così l'ideogramma 'uomo', sintetizzato nella sua posizione eretta;

Scena 2ª: - L'uomo, stilizzato in tal modo, allarga le braccia: vuol esprimere, con tale gesto, la vastità, la grandezza: ecco l'ideogramma 'grande';

Scena 3ª: - Un particolare aggiunto al quadro precedente, il segno dell'unità ossia un tratto orizzontale sull'uomo a braccia aperte completa il segno, ad indicare 'ciò che vi è di più grande', ossia il 'cielo'.

Lo stesso stilizzato personaggio potrà essere armato di un arco: significherà allora un 'barbaro' (fig. 3).

Possiamo addirittura abbandonare libri e grammatiche e andare a studiare la scrittura cinese in un teatro di posa. Possiamo ripetere, in versione ultramoderna, quel che avvenne nell'anno 2695 avanti l'Era Volgare, secondo gli annali cinesi.

Per ordine del 3º sovrano, il grande Huang-ti, il regista 'Ts'ang-hsieh, 'uomo di sommo ingegno', deve mettere in scena alcuni ideogrammi, 'secondo le 6 regole di Fu-hsi'.

Egli fa perciò piazzare la macchina da presa dinanzi ad una porta ed ordina all'operatore di 'girare' la scena vuota. Ecco ottenuto l'ideo-

gesti aritmetici, ossia i numeri espressi con le dita o in altro modo? Le prime cifre nacquero rappresentando i successivi segni fatti in terra o sulla rupe, contando.

I Romani, semplificatori, indicarono con I, II, III, IIII le quattro unità: e con il V la mano spalancata, ossia il 5; nel X - unione di due V - noi vediamo il fotogramma che inquadra due mani aperte a significare 10.

Ma tutta la numerazione romana merita una trattazione cinematografica a sé.

Per la decifrazione dei geroglifici egizi - e potremmo dire dei film scolpiti sui monumenti o lasciati nei papiri - la provvidenziale stele di Rosetta venne in soccorso degli egittologi:

gramma cinese che significa 'porta'.

- Adesso entri in campo l'attore, ed avvicini la bocca all'uscio, come per chiedere qualcosa... Bene!... Basta! (Ecco ottenuto l'ideogramma 'domandare').

- Adesso finga di ascoltare!... Così... Stop! (E ottiene il carattere 'ascoltare'). Ancora senza personaggi, ma aspettando che il sole venga ad insinuare un suo raggio tra i battenti semichiusi, si ottiene l'ideogramma 'spazio di tempo'. Proprio come gli Egiziani esprimevano la 'giornata': il ritorno del sole dopo le 24 ore (fig. 4).

Si vede che, pur nell'antichità, quando le relazioni tra popoli lontani non esistevano ancora, la cinematografia grafica aveva già alcuni caratteri internazionali.

Non furono forse internazionali i primi

e la stele trilingue, nella quale il testo geroglifico era fiancheggiato da quello greco e quello demotico, potrebbe essere paragonata ad un film accompagnato dal copione del soggetto. Gli antichi sacerdoti di Ptolomeo V Epifane, trasmettendo ai posteri la preziosissima stele, fecero ciò che fanno le case produttrici estere quando, insieme ai 'rulli', inviano anche il testo e la traduzione.

Purtroppo, nessun testo di accompagnamento in altro linguaggio ci è pervenuto per la scrittura maya, che rimane perciò un gran mistero dell'America precolombiana (fig. 5).

Pochi popoli scrissero su pietra tanto quanto i Maya: ma, di tutti questi testi, appena le indicazioni numeriche e di calendario sono decifrate. Ignoriamo che cosa dicano, nel loro cinematografico linguaggio, quegli innumerevoli volti umani dalla mimica variatissima che gli scolpiti primi-piani ci offrono con tanta abbondanza.

Una grande civiltà è celata dietro di essi: ogni fotogramma deve avere il suo significato. Conosceremo un giorno l'intreccio di questi numerosi film storici del popolo misteriosissimo?

E concludiamo accennando ad un'altra singolare coincidenza della scrittura ideografica con la cinematografia.

I Giapponesi introdussero, quattordici secoli fa, nel loro paese la scrittura dei vicini Cinesi, pur avendo una lingua assai diversa dalla loro. Il giapponese differisce dal cinese non meno che dall'italiano: eppure il Giappone poté adottare la scrittura ideografica di un popolo tanto diverso, proprio come noi possiamo proiettare nelle nostre sale un film americano o tedesco: sullo schermo l'obbiettivo proietta immagini comprensibili ovunque: ma il 'parlato' è, in ogni paese, diverso (fig. 6).

Il cinematografo ha l'espedito del 'doppiaggio': e proprio lo stesso fanno i Giapponesi: usano i caratteri cinesi, come noi le pellicole esotiche: ma, a fianco ad essi, indicano con segni propri (*kana*) la pronuncia con la quale debbono leggersi (fig. 7).

E, poi che scrivono verticalmente, questi *kana* corrispondono ad una vera e propria 'colonna sonora' di doppiaggio.

TODDI

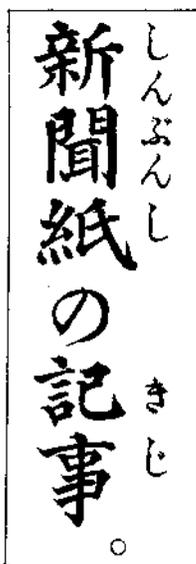


Fig. 6 - I Giapponesi hanno adottato la scrittura cinese come noi i film esotici.
Fig. 7 - La 'colonna sonora' giapponese di doppiaggio (in caratteri più piccoli, a destra) che fiancheggia gli ideogrammi cinesi. (Il testo dice: 'Shinbun-shi no ki-gi' ossia 'Un articolo di giornale').

NON DEPRIMERSI

TUTTI GLI ATTORI, quando parlano di sé, si lasciano inevitabilmente trascinare a parlar di successo. Voglio fare il contrario, e non per scaramanzia.

Credo effettivamente che noi altri attori siamo specialmente indicati a distillare una filosofia spicciola dell'insuccesso, e per molte ragioni. Anzitutto, la maggioranza degli uomini sperimenta l'insuccesso in una sfera principalmente morale: l'insuccesso è una obiezione contro la loro intelligenza, la loro sagacia, la loro bravura, magari la loro fortuna. Tutte qualità poco tangibili, su cui, in fondo, riesce abbastanza facile di rifarsi delle illusioni. Ma per noi attori, e massime attori di cinema, l'insuccesso è qualche cosa che ci investe fisicamente, nella nostra stessa persona di carne e d'ossa. Si dubita di noi stessi in una maniera che oserei chiamare carnale. La nostra persona deve dunque essere antipatica; e non solo nel senso banale che sia brutta, ma anche in uno più profondo: che non emana quella luce di intelligenza, quella corrente di vitalità, quell'ascendente spirituale e morale, a cui aspira ogni creatura di un certo livello. Mentre negli altri uomini l'insuccesso è una malattia infettiva che dal morale degenera nel fisico, portando all'abbattimento, alla svogliatezza ed alla nevrastenia, per noi la complicazione fisica è immediata, di primo acchito.

Posso citare in proposito un'esperienza personale, e non parrà immodestia, dato che si tratta precisamente di insuccesso. Quando Ernst Lubitsch mi dispensò dal ruolo affidatomi nel suo primo film americano: THE MARRIAGE CIRCLE, mi parve addirittura di sentir crollare il mondo intorno a me. Per alcuni giorni non soltanto pensai di aver fallito un lavoro (che dopo tutto non era il mio primo lavoro), ma fui addirittura invasato dall'idea d'aver completamente mancata la mia vita. E sapete come mi guarii? Mettendomi davanti ad uno specchio e guardandomi francamente, coraggiosamente in volto. Oh, non supponete in me la frivolezza di un Narciso! Avevo invece intuito che tutto il problema era di riconquistare un po' di fiducia fisica in me stesso, di ricominciare a credere nella mia persona.

Dirò di più: quando si imbocca una strada come quella dell'arte è perché ci si illude di esservi chiamati. Perciò tutti i tentativi si svolgono nella stessa direzione; e di conseguenza tutte le smentite e ripulse vengono a colpirci sempre nella stessa zona, come un pugilato a ripetizione su di un punto nevralgico, come pizzichi maligni di sale sempre sulla stessa ferita. Gli altri uomini - almeno così pare a noi - hanno aperte davanti a sé infinite altre possibilità, sono in grado di rimediare



Strenuamente confidenziale. © Columbia



ad un insuccesso, mutando indirizzo di vita; per noi la via è una sola. E, parlando così, non penso nemmeno agli attori sfortunati: mi riferisco semplicemente a tutti i miei colleghi passati, presenti e futuri, all'inizio di carriera. Perché nessun esordio è difficile quanto quello dell'attore (le eccezioni confermano la regola): in nessuno la parola d'ordine 'scoraggiare' è insistente e perentoria quanto nel nostro.

Se mi permettete di riparlar di me (è l'argomento che conosco meglio), io non conobbi il primo vero successo se non nel 1928: ed erano passati nientemeno che quindici anni da quel lontano 1913 in cui, avendo tanto sentito parlar di cinematografia, m'ero deciso a venire in California per rendermi personalmente conto della situazione. Quante volte, in quegli ormai lontani tentativi di farmi avanti, dovetti sentirmi ripetere dai direttori delle maggiori case cinematografiche: «Spiacente, ma non siete il tipo che mi occorre». (Ah, il timbro cortesemente gelido e convenzionale di quell'*I'm sorry!*). Avevo scritto a mia madre, ancora residente a Columbus, mia città natale, che se le cose fossero andate bene, l'avrei chiamata presso di me.

Invece seguitavo a girovagare per intere giornate, in attesa di essere il 'tipo' di qualche produttore. Finalmente ne trovai uno che mi promise una parte, impegnandomi a tornare entro due settimane.

Corsi immediatamente alla mia pensione, dove mi feci imprestare i denari per telegrafare a mia madre: "Trovata parte importante, preparati raggiungermi, spediscimi denaro necessario due settimane aspettativa". Naturalmente il denaro di mia madre giunse subito, ma quella 'parte importante' non giunse mai.

Quando infine il successo si decise a venire, mi prese alla sprovvista, come succede spesso nel nostro campo. E sono appunto queste ascese anche troppo fulminee e quelle che devono tenerci in guardia, perpetuamente armati, contro il pericolo di cadute altrettanto repentine. Perciò credo di poter includere la storia di un successo in questa mia conversazione sull'insuccesso.

Si stava per mettere in lavorazione - ripeto, nel 1928 - un film che forse ricorderete: *IN OLD ARIZONA* (Nella vecchia Arizona), in cui la parte del protagonista, Cisco Kid, doveva essere assunta da Raoul Walsh, allora attore quotatissimo. Anche a me era stato fatto un provino per quella medesima parte; ma le mie possibilità di riuscita, contro un asso come il Walsh, erano evidentemente limitatissime. Stavo cercando un modo per vincere la mia partita, quando una sera venne in mente al Walsh di partirsene tutto solo in automobile per una passeggiata in una solitaria strada di campagna. Nella corsa, i fari della macchina abbagliarono una grossa lepre che attraversava la strada: il Walsh cercò di giocare di freni, ma l'investimento fu inevitabile. Era troppo naturale che l'ottimo Raoul si arrestasse per impadronirsi dei frutti della sua caccia fortuita ed involontaria; senonché la lepre, accecata, dette un balzo contro i cristalli anteriori dell'auto, che volarono in frantumi, andando a colpire il Walsh all'occhio destro, di cui gli tolsero l'uso. Dovette pertanto rinunciare alla carriera d'attore; e la parte di Cisco Kid, dopo un nuovo provino, toccò inaspettatamente a me.

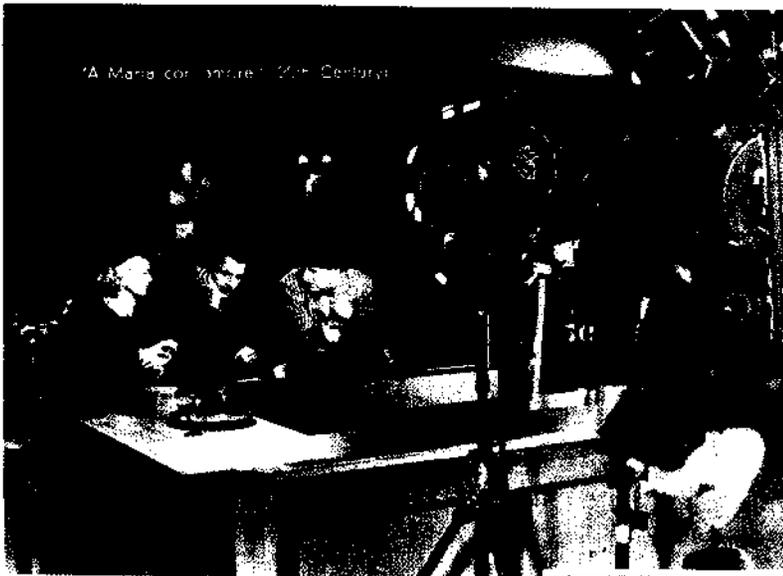
Per parte sua, il Walsh seppe reagire con energia all'infortunio, aprendosi un nuovo cammino in quell'arte di regista, che oggi egli esercita con autorità di capofila e con i massimi onori. Non deprimersi è la vecchia regola: così contro la disgrazia e le avversità, come contro l'insuccesso. Regola su cui logicamente voglio ora soffermarmi, con quel poco di esperienza che mi viene dalla mia vita di uomo e di attore. Non ho alcuna pretesa di saggezza; ma debbo pur dire che la mia esperienza, come quella dei miei colleghi, per quanto scarsa e mediocre-

mente digerita, è sempre almeno moltiplicata per due: quella della vita e quella dello schermo.

Quando un uomo perde il suo impiego, quando fallisce nel lavoro o negli affari, quale contegno deve assumere? Anzitutto e ad ogni costo cerchi di evitare che l'insuccesso si ripercuota sul suo sistema nervoso. Non c'è di peggio che lasciarsi prendere dalla fissazione isterica di essere dei vinti o dei rei, e perciò straniarsi dalle amicizie, dai rapporti e frequentazioni sociali, insomma dalla vita circostante. Un istruttivo esempio mi è dato appunto dall'ultima pellicola che ho interpretata e, vorrei dire, vissuta: *TO MARY, WITH LOVE* (A Maria con amore). In essa il personaggio di Jack Wallace, appena colpito dal disastro finanziario e morale, cerca di astrarsi dalla realtà della situazione: si lascia cadere nell'infinita, buia, solitaria voragine del proprio crollo interiore. E, come se non arrivasse a credere di essere stato radiato da Wall Street, misura la stanza a grandi passi, seguendo a ripetersi: «Non è possibile che questo sia accaduto proprio a me!»

L'insuccesso, ahimè, è una cosa ben concreta e reale. Ma, per una buona parte, è anche un fatto psicologico e soggettivo. Se voi leggete la 'distribuzione' di molti dei nostri film, vedrete spesso dei nomi che tre o quattro anni or sono splendevano a caratteri cubitali in una speciale sezione dei 'titoli in testa', e che oggi invece sono confinati nelle ultime righe. Vi si stringe il cuore; ma si tratta di gente che, per quanto da commiserarsi, è spesso responsabile del proprio crollo. Individui che non hanno saputo resistere alle avvisaglie o all'assalto dell'insuccesso: che si sono intristiti nella mentalità dei vinti, *che hanno creduto nel proprio insuccesso*. Oso dire che l'insuccesso, in un certo senso, è come la paura: è fatto di nulla. Basta esser muniti di sufficiente lealtà e generosità, di ragionata confidenza negli altri e fiducia in se medesimi, perché l'insuccesso non esista più.

WARNER BAXTER



DIVI E COLORI



'Diario di un dottore'. Da sinistra a destra: John Trent, Ruth Coleman, Helen Burgess, le ultime scoperte di B. P. Schulberg...

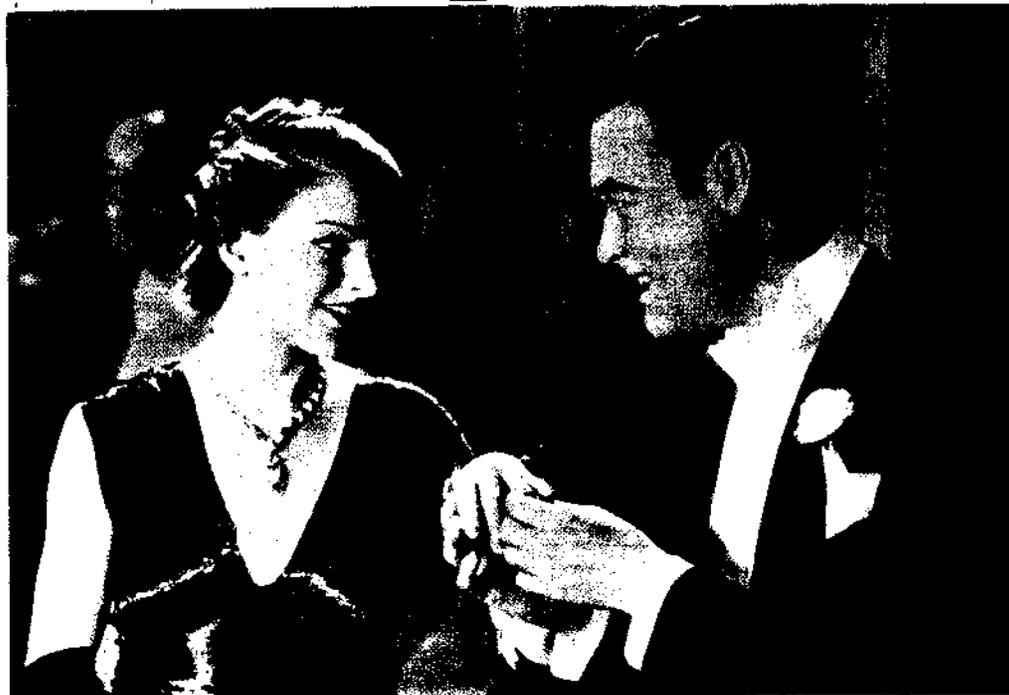
Hollywood, marzo

(dal nostro corrispondente particolare)

ANCHE HOLLYWOOD ha le sue crisi. Il paradiso del cinema è un paradiso molto terrestre che non ignora nessuna delle miserie ed imperfezioni di questo mondo. Capisco che, a giudicar dall'Europa, a leggere il *cast*, la tabella della 'distribuzione' che compare in capo e in coda dei nostri film, con i monumentali elenchi d'attori di classe, si può credere a tutto, meno che ad una crisi d'interpreti. E invece l'ansia con cui i produttori di qui annusano l'aria, tengon d'occhio cantanti ed attori di teatro, sorvegliano comparse e figuranti, trascorrono pomeriggi interi a farsi proiettare chilometri e chilometri di provini, non è tanto determinata da una continua, assillante ricerca del 'nuovo' (che pure ha la sua parte), quanto da un reale bisogno d'infittire i ranghi, di aver più gente a disposizione.

I grandiosi quadri di lavorazione preparati per quest'anno minacciano di rimanere, in parte, nel limbo dei progetti, proprio per la scarsità del 'personale'. - Resteremo a mezza strada - mi confermava qualche giorno fa B. P. Schulberg - se non riusciremo, in capo a due o tre mesi, a scoprire e a maturare almeno un centinaio di nuovi attori.

Schulberg, per chi non lo sapesse, uno dei veterani dei nostri studi, passa anche per uno dei più accaniti e fortunati arruolatori di nuovi divi: 'cacciatore di talenti', come dicono qui. Adesso lavora in qualità di produttore indipendente della Paramount e, nel suo ultimo film: *DIARIO DI UN DOTTORE*, ha lanciato, tutti in



...e, con Ruth Coleman, inannellata da John Trent (sempre nel 'Diario di un dottore') avrete completo il quadretto di cui parla la nostra corrispondente da Hollywood. (Foto Paramount)

una volta, quattro attori inediti: John Trent, ex pilota d'avio-linee che - avanti di assumere la romantica parte di protagonista in quel film - vantava al proprio attivo non più di tre minuti di presenza su uno schermo; Ruth Coleman, ex modella d'uno studio fotografico ed appena uscita da una scuola d'arte drammatica; Helen Burgess, uno dei più recenti 'contratti' della Paramount; e infine Ra Hould, piccolo prodigio nuovo-zelandese, d'appena undici anni.

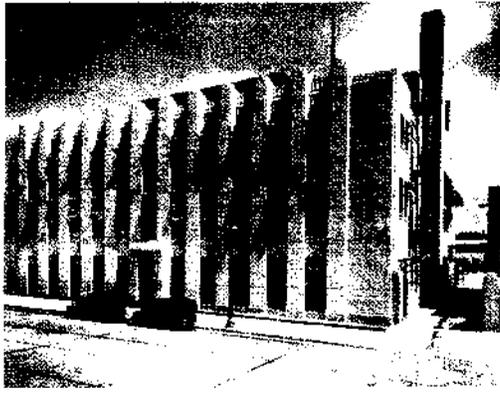
Non si può negare che Schulberg faccia un certo affidamento sulla propria esperienza, se si sente di regalarne tanta ad attori che ancora ne mancano. Naturalmente, egli è un tipico rappresentante

della mentalità americana, pronta a credere nella *prosperity*, appena ne scorga qualche sintomo. Infatti, quando gli ho domandato quale sia, secondo lui, la causa di questa crisi d'interpreti, mi ha risposto: - La crescente *prosperity*. L'aumentare degli incassi, la sempre maggior fiducia del capitale negli investimenti cinematografici, fiducia motivata dagli splendidi e progressivi redditi, si riflette subito su un dilatarsi dei quadri di produzione. I programmi dei massimi produttori, come degli indipendenti, vanno ingigantendo. Ma si fa sempre più presto ad impostare dei programmi, che a trovare gli artisti, soprattutto gli attori, capaci di esplicitarli. - Credete che la corsa alle 'facce nuove' pregiudichi gli attori già affermati? - No: i favoriti d'oggi possono mantenere, e certamente manterranno, le loro

posizioni: con i Gable e le Garbo in capo alla schiera. Il pubblico si rassicuri: non lasceremo morire i suoi idoli; nemmeno se, per dannata ipotesi, avessimo idoli nuovi con cui sostituirli.

Sul volitivo e calmo viso di Schulberg mi par di intravedere un sorriso, appena accennato, subito sfumato: un sorriso, che vorrei chiamare paterno, verso quel pubblico di cui conosce così bene i gusti. Difficile, ad un tal uomo, strappare l'indiscrezione. Ma qual è il nostro compito di giornalisti, se non carpire la notizia difficile? Tento perciò un'ultima domanda: - Come giungete alle vostre 'scoperte'? Come vi regolate?

Questa volta Schulberg sorride decisa-



Lo stabilimento di stampa del Technicolor



Sid Jsing sta preparando uno dei suoi "cartoni" a colori



L'ultimo modello della macchina per la ripresa in Technicolor

mente. Al punto che temo una risposta evasiva.

— Posso dirvi come ho scovato John Trent. Mi recavo a New York su un aeroplano pilotato da lui. A un tratto mi accorsi che gli sguardi delle mie tre compagne femminili erano convergenti. Seguendoli, incontrai il volto del pilota. Poco dopo, una delle signore ruppe il ghiaccio: «Sarebbe un attore cinematografico ideale!». E subito il coro femminile fu unanime. Come non decidermi a tentar la prova? Son d'avviso che un uomo capace di piacere simultaneamente a tre donne, deve senz'altro piacere a milioni di donne: cioè, alla metà od ai tre quarti del pubblico cinematografico.

La morale sarebbe che anche le viaggiatrici d'aeroplano, nella noia delle lunghe traversate, possono aiutare Hollywood a risolvere la sua crisi.

Il cinema a colori sta conquistandosi nuove ragioni d'attualità. Non è un giuoco di

parole: e tuttavia una delle imminenti 'attualità' cinematografiche, la incoronazione di Giorgio VI d'Inghilterra, verrà girata a colori oltre che in bianco e nero. La British Movietone News ha concluso in questi giorni con la Technicolor un accordo che le riserva l'esclusività per l'importante ripresa.

Sanno i lettori di 'Cinema' che verso le 'Case madri' del Technicolor, nelle quali si eseguisce la stampa dei film a colori realizzati con questo sistema, vanno, direttamente o indirettamente, sospiri e impazienze e sollecitazioni degli importatori italiani di pellicole? Infatti la stampa del film a colori — per la maggior parte dei sistemi attuali — è ancora una privativa locale di Cinelandia. Si doppia, poniamo, in Italia un film a colori; ma lo si stampa ancora in America; oppure per esempio a Londra.

Si vorrà forse sapere quali siano le difficoltà tecniche — o forse non soltanto tecniche — che per il momento rendono ancora necessario questo scomodo monopolio. Per essere in grado di esporle sono stata a visitare il dottor Herbert T. Kalmus, sotto la cui direzione un gruppo di tecnici studiò e ideò, intorno al 1920, il primo sistema Technicolor. Da allora questo sistema ha subito incessanti modifiche e perfezionamenti, ha dato origine a dozzine di brevetti; ali e speranze a centinaia di richieste di brevetti. Oggigiorno il Technicolor tiene il primo posto nella pratica cinematografica; posizione combattuta però, dato il recente successo del Kodachrome e dei sistemi basati sul metodo della pellicola lenticolata nel campo del formato ridotto.

Il Technicolor, dopo essersi contentato in un primo tempo di due colori soli, è fondato oggi sul principio della tricromia, che non occorre spiegare a lettori avvezzi da anni a veder le tricromie delle riviste e dei libri illustrati. In sostanza la tricromia riduce tutti i colori dell'iride a tre fondamentali: rosso, giallo, blu, i quali con le loro combinazioni ricostituiscono l'intera gamma. Occorrono quindi per il Technicolor tre negativi, corrispondenti ai tre colori; e pertanto tre prese simultanee fatte con la stessa macchina.

La fotografia che unisco mostra l'ultimo grido in fatto di macchine per la ripresa in Technicolor: queste non si fanno come si potrebbe credere con tre obbiettivi; ma con uno solo. Nell'interno della macchina è disposto un prisma che spezza il fascio di luce proveniente dall'obiettivo, in modo che ognuna delle tre pellicole negative che girano simultaneamente nella macchina ne riceve la sua parte, filtrata opportunamente da schermi colorati. Così su ciascuno dei negativi si incidono i raggi del colore voluto.

Ma questi negativi, una volta ottenuti, non vanno solo trattati coi guanti, come tutti i negativi cinematografici; vanno addirittura risparmiati con la più gelosa avarizia. Dirò di più; non debbono neppure essere adoperati per la stampa dei positivi. Me a che servono allora? Ecco: si passano una sola volta in una stampatrice ottica, e peata tal modo da ciascuno di essi viene tratta una matrice in rilievo. Rilievo ottenuto durante lo sviluppo, che lascia sporgere le parti in cui si deposita in maggiore quantità l'argento di emulsione. Veri e propri clichés, dunque, che funzionano come i normali clichés della tricromia, al momento della stampa del positivo.

Naturalmente, son cose più facili a dirsi che a farsi. Non vi parlo di tutte le cautele e diligenze che occorrono per la riuscita di questo processo. Temperatura e pressione sono tenute d'occhio quanto e più



Accessori della macchina Technicolor

che in un osservatorio meteorologico. La densità delle materie coloranti sulle matrici è sorvegliata con una meticolosità da esame clinico.

Ma se vi capitasse di visitare uno di questi stabilimenti, udreste parlare anche di un'immagine chiave. E mi sento perciò tenuta a svelarvi l'enigma almeno di questa parola. Prima di procedere alla impressione delle tre matrici colorate sulla pellicola positiva, si eseguisce su di questa una leggerissima stampa normale in bianco e nero. Che è appunto l'immagine chiave: una specie di film come quelli che vedete d'ordinario, ma molto più scialbo; direi quasi, più etereo. L'immagine chiave non è ottenuta, come i tre negativi « parziali », durante la presa, ma da una sovra-

stampa di questi tre negativi, i quali, naturalmente, si completano in un'immagine 'totale' della scena; il suo scopo è di ottenere migliori e più fermi risultati di tono e di disegno; massime nella riproduzione dei neri vellutati.

Pensate dunque che cosa sono dovute diventare Miriam Hopkins o Sylvia Sydney, avanti che voi le vedeste vive dei loro naturali colori, in BECKY SHARP o nel PINO SOLITARIO. Una Hopkins, una Sydney rosso-bluastre e poi gialle e poi bluverdastre. Senza contare la Hopkins e la Sidney delle immagini chiavi: pure larve, assunte quasi in un immateriale e pressoché invisibile limbo. Se si fossero potute vedere in quegli stati!

IDA SIMMONS

GIROVAGHI ALLA PERIFERIA, di Manfredi Rossi - Via P. Capponi, 47 - Firenze.



Una compagnia di artisti girovaghi di paese in paese. Sognano la città, i grandi teatri della grande città; ma anche qui sono soltanto i teatrini della periferia che accolgono i loro lazzi e le loro fantasie.

Nella compagnia c'è un clown, un'anima semplice e buona che ripone il suo affetto nell'umanità in genere e in un cane lupo, suo compagno di lavoro, in particolare. Un giorno che il cane è libero dal guinzaglio, viene catturato dall'accalappiacani. Il clown è disperato: ha perduto l'amico e non può più eseguire il suo numero. Trascina la sua pena per le vie della periferia quando vede passare il carro dell'accalappiacani. Segue il carro in silenzio. Lo raggiunge, apre lo sportello della prigione. I cani si sparpagliano abbaiando; sono, forse venti o trenta ma gli sembrano centinaia. Egli li guarda felice. Vede fra essi un cane lupo e lo prende con sé. S'incammina verso il teatro; ma ecco in un giardino un bambino - luce di un cieco che lo tiene per mano - additare il cane, riconoscerlo, chiamarlo. Il clown guarda il bambino e il cieco; poi, in silenzio, lega il cane alla funicella che pende ancora dalle mani del cieco e si allontana fischiettando.

★ LA BORSA DEI SOGGETTI ★

CARNEVALE ROMANO (dalla novella 'La principessa Brambilla' di E. Th. A. Hoffmann), di Ruth Wagner e Pothorn - Monaco di Baviera.



Scena per "Carnevale romano" ideale da Wagner e Pothorn

Bastianello di Pistoia, vecchio nobile romano, vuol servirsi del carnevale per ricondurre alla ragione il figlio, il quale, con lo pseudonimo di Giglio Fava, è diventato attore drammatico in un teatrino. Con Reinhold, pittore tedesco che lavora in casa sua, architetta il piano; una finta principessa Brambilla, passando per il Corso in una misteriosa carrozza, dovrebbe adescarlo e condurlo alla casa paterna. Per aiutare la faccenda lo stesso Bastianello, mascherato da Pantalone, canta al figlio le lodi della principessa, per cui Giglio cade nella pancia e, seguendo la Brambilla, entra nel Palazzo Pistoia pieno di strani fantasmi carnevaleschi. Rinchiuso in una stanza, è scongiurato dal padre ad abbandonare le sue fisime artistiche, ma invano: dal balcone del palazzo egli rivolge malinconici discorsi all'Abate Chiari, il poeta ispiratore delle sue fantasie teatrali. Bastianello, disperato, tenta con Reinhold un'ultima prova, questa volta con la sartina Giacinta Sardi, modella del pittore. Accompagnata dalla zia (travestita da grasso dottore), ella si presenta davanti al palazzo come la principessa Brambilla. Giglio, inferocito, non esita a calarsi giù per la facciata, e dopo essersi battuto con Reinhold e col dottore, rapisce la principessa che lo conduce con sé, in casa sua. Qui Giglio si spoglia a mano a mano delle illusioni e finisce per chiedere la mano di Giacinta. Per Bastianello è una sorpresa che rappresenta, però, il male minore; ed acconsente al matrimonio. Sul Corso si bruciano i fantocci di Arlecchino, Pulcinella, Brighella; le campane annunciano la Quaresima.

LA DUCHESSA DI PARMA (MARIA LUIGIA), di Guglielmo Pelosi - Via M. d'Azeglio, 96 - Parma.

Aprile del 1816: Parma è in festa per l'ingresso di Maria Luigia, accompagnata dal conte di Neipperg, consigliere ed amico. Le feste si susseguono e ad esse prende parte la stessa Duchessa che sembra dimenticare del figlio e dell'Esule. Fra le sue cameriere, particolarmente affezionata è Elisa, anata da Enzo, giovane ed ardimentoso falegname che mal soffre il dominio straniero. Purtroppo le cose peggiorano quando, morto il Neipperg, giunge da Vienna il Barone di Werklein, anima perversa e crudele. Il popolo si solleva ed egli è costretto

ad una fuga poco gloriosa attraverso le acque del Po. Succede il Conte Carlo di Bombelles che procede all'epurazione del territorio. Tutti i sospetti di carboneria vengono espulsi (fra essi Elisa); e quando Maria Luigia viene chiamata a Vienna al capezzale del Re di Roma morente, il Conte di Bombelles, non più ostacolato dall'opposizione della Duchessa, diventata sua moglie, tiranneggia il popolo con ogni sorta di angherie. I patrioti si agitano. Nel 1847, mentre Maria Luigia è ad Fehi per curarsi la malferma salute, scoppia la rivolta, alla quale partecipano Enzo ed Elisa. Si grida 'A morte il Bombelles!'; ma il ritorno della Duchessa sembra portare un po' di calma. Troppe offese ci sono però da lavare e i congiurati vogliono togliere di mezzo il Bombelles. Una tazza di caffè avvelenato che deve servire allo scopo è invece bevuta per isbaglio dalla Duchessa che muore così il 17 dicembre del 1847.

LA SAGRA DI SANTA GORIZIA, di Nino Lo Pinto (del Guf di Tunisi) - Via Cesare Battisti, 4 - Napoli.

(Propone un film che tragga ispirazione dalla 'Sagra di Santa GORIZIA' di Vittorio Locchi).

GALILEO GALILEI, di Riccardo Piscitani - Via Banchi Vecchi, 41 - Roma.



Per un film su Galileo Galilei bisognerebbe tener presente non soltanto i risultati delle esperienze ma soprattutto lo spirito e il metodo che usò nella ricerca. E in una vita come la sua, tanto piena di eventi, non c'è che l'imbarazzo della scelta fra quegli episodi - e sono infiniti - che meglio lo caratterizzano e lo spiegano. La vita pubblica di Galileo Galilei cominciò con la lotta e fu lotta fino al termine, dalle contese ch'egli ebbe, per l'indipendenza dei suoi giudizi, allo studio di Pisa, alle accuse che lo trascinarono, già vecchio, al tribunale dell'Inquisizione. E, in mezzo a questi due fatti estremi, ecco le strettezze finanziarie della famiglia, le amarezze della cattedra di matematica a Pisa, l'inimicizia sempre più accentuata dei professori dello Studio Pisano, tenacissimi seguaci del dogmatismo europeo, i contrasti con Giovanni de' Medici che egli criticò per certe balzane invenzioni meccaniche; ma ecco anche - gioia che supera ogni dolore - la mente che s'illumina e dalla terra all'universo scopre leggi fondamentali per il progresso dell'umanità.

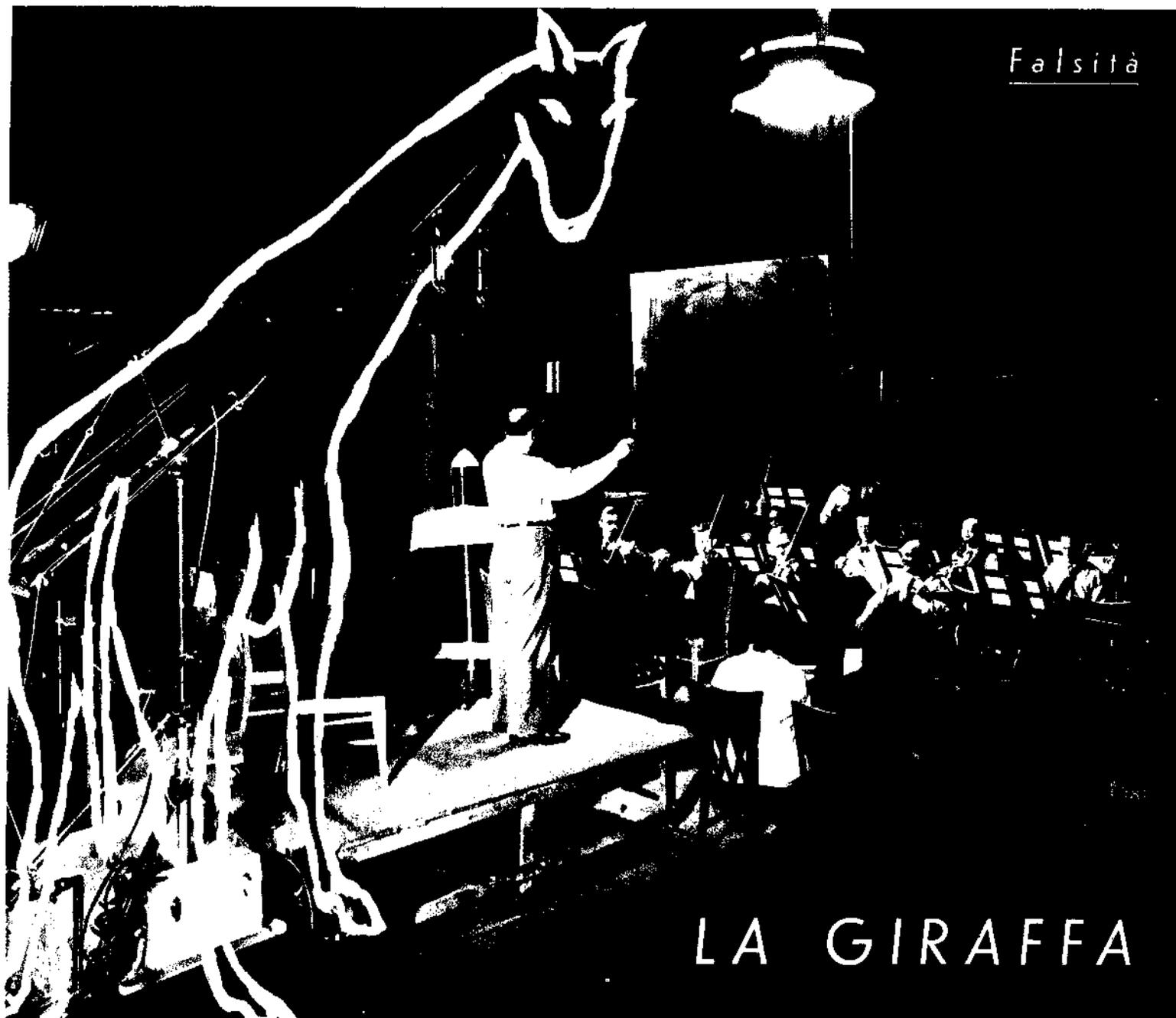
★ ATTORI DI DOMANI ★

Inviare sempre fotografie non ritoccate di: testa (faccia e profilo), busto, figura intera. Unire nome, cognome, indirizzo, pseudonimo sotto il quale si desidera figurare.



In alto: francbar (Bologna); a destra: Imogene T. (Pavia).

MIL BOMBELLE?



LA GIRAFFA

PERFINO i bambini piccini piccini sanno che c'è la giraffa; e questo dal giorno in cui, portati allo Zoo, hanno visto un buffo animale, timido e malinconico, allungare un collo lunghissimo al di sopra della rete che chiude il recinto. Non è un animale curioso, vogliamo dire che non ha curiosità; non è troppo loquace benché abbia materialmente una lingua rispettabile. E ciò è scritto sui libri di zoologia.

Ma la zoologia va rivista. Tutto cambia anche se sotto il sole non c'è niente di nuovo; e non può quindi meravigliare se è cambiata la giraffa. Quando si apre un libro e si legge che la giraffa è un animale a quattro zampe, con tre corni in fronte e con quel che segue, bisogna gridare alto e forte che è tempo di aggiornarsi. Si sa come procedono queste cose: un tale (forse il Thibaut che, narrano le storie, riuscì per il primo a catturare una giraffa nel 1834?) vide un giorno il buffo animale dal collo lungo e lo descrisse. Da allora la giraffa è stata descritta sempre nel medesimo modo; inoltre se ne son presi degli esemplari per rinchiuderli nei Giardini Zoologici. La giraffa è così diventata un animale catalogato. Fisso nel suo modulo, preciso nelle ca-

ratteristiche. Senza possibilità di mutamenti, neanche in seguito a benemerienze straordinarie. Ed ecco, invece, come stanno le cose: innanzi tutto, la giraffa non ha più quattro zampe ma una; il collo è rimasto lunghissimo; la testa si può muovere in qualsiasi senso. Particolare molto importante: ha perduto completamente la lingua. Senonché, orba della parola viva, ha sviluppato in modo straordinario il senso dell'udito. Nulla le sfugge. Se la parola o il rumore sono nelle sue vicinanze li ascolta tranquilla e sorniona, se non ci sono li cerca. Questo è veramente doloroso: che un animale privo di curiosità si sia mutato nell'essere più curioso e intromettente del mondo. E sarebbe ancora nulla se tenesse per sé ciò che sente! Diventata muta, la giraffa ha invece trovato il modo sfacciato di riferire tutto e con la massima esattezza...

Mentre l'altro tipo di giraffa bazzica, secondo gli zoologi, nelle savane, questa giraffa di cui parliamo infesta gli stabilimenti cinematografici, confermando in pieno la nostra affermazione che essa ha cambiato perfino le abitudini. Negli stabilimenti cinematografici essa produce gravi danni con la sua intromettenza. Mentre si gira una

scena non è improbabile vedere al di sopra degli attori il muso della giraffa girarsi curioso dall'uno all'altro mentre parlano; e, pur nella sua impassibilità, sembra gioire delle loro 'paperie'. Ma se la giraffa gioisce, ad ogni 'papera' c'è uno scoppio d'indignazione nello stabilimento. Urlano certi piccoli uomini chiamati assistenti, urla un altro uomo più importante chiamato regista, urla un tale che sbuca da una cabina chiamata cabina sonora. Questo tale, il 'tecnico del suono', è quello che registra quanto gli trasmette la giraffa - la quale, bisogna pure dirlo, è un essere meccanico che non ha nulla di comune con la giraffa animale. È semplicemente l'apparecchio che permette la presa sonora costituito da un sostegno e da un braccio, in modo da portare il microfono fin sopra la scena, rimanendo al di fuori della visuale, cioè fuori campo.

Tale apparecchio ha il collo lungo e si chiama giraffa; e poiché la nuova realtà è la realtà cinematografica - quella che vive sugli schermi o quella dei teatri di posa come creatrice dell'altra - occorre che gli zoologi si aggiornino: cambino nome alla loro giraffa!

MÈCCOLI



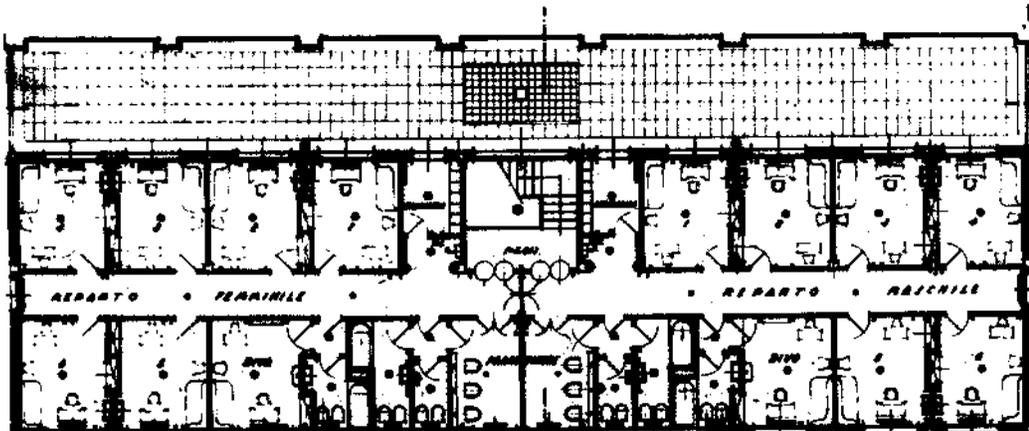
"VIETATO L'INGRESSO"

SONO DA TEMPO indeterminabile la seconda casa degli attori. Anzi, al tempo del carro di Tespi si poteva dir l'unica. Seconda casa, ma sempre diversa; oggi tre metri per quattro, domani due per cinque; e la carta delle pareti sempre bucherellata, sempre paziente ai nuovi martiri. Difatti chi ha visitato il camerino di qualche attore avrà osservato che nessuno rinuncia a lasciarvi i segni della propria presenza: è una specie di calore vitale che si ha bisogno di avere intorno a sé, come a casa. Se le proporzioni e i colori della seconda abitazione mutano, poco possono cambiare le suppellettili e le ornamentazioni. Uno sarà affezionato a qualche mobiletto, e se lo porterà dietro in tutti i teatri; i più tappezeranno di fotografie e di caricature le piccole stanze provvisorie. E i fiori delle attrici, e i costumi.

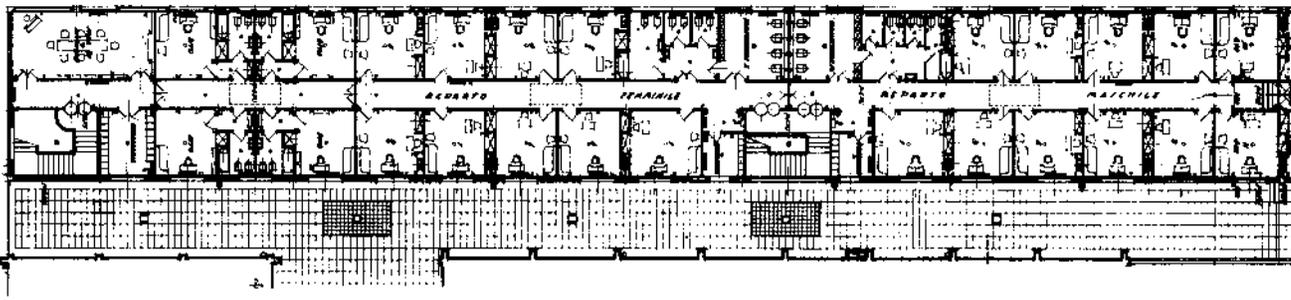
Ecco, sulla porta dei loro camerini, Myrna Loy, Lionel Barrymore, Virginia Bruce e Jeanette MacDonald (M. G. M.)

I camerini dei teatri di posa, in genere, rispondono alle medesime regole, fan parte della medesima pittoresca tradizione. Ma in America già c'è qualche variazione. Voi sapete, per esempio, che Greta Garbo da dieci anni 'lavora' per la stessa Casa; ed essa da dieci anni occupa il medesimo camerino: immaginare la cura con la quale la stanza sarà arredata, e il giallo incipiente di certe fotografie gloriose, di certi 'grandi ricordi'. E come la Garbo non sono pochi gli attori che 'abitano' per lungo tempo - anche dieci anni - nel medesimo teatro di posa. Ognuno ha i suoi piccoli 'tic'. Sono gelosi delle cose da loro appese, le danno a pulire solo a

persone fidate, quando non se le curino personalmente. Sembra che il camerino di Montgomery, per esempio, sia pieno di cianfrusaglie indefinibili, e che alle pareti siano appoggiate delle strane pertiche con uncino - curiosa mania da persona pigra e disordinata! - per afferrare da lontano (stando a letto, specialmente) i vestiti e le scarpe. Bob spolvera tutto da sé: guai a chi s'avvicina. Del resto, quanti di noi, da ragazzi, non hanno fatto lo stesso con la propria stanza, per salvaguardare le collezioni di francobolli o di farfalle? Jean Hersholt, che quando si trova alla Metro occupa il camerino che fu già di Lon Chaney, impianta in quella stanza quasi una mostra permanente dei suoi disegni; John Barrymore e Norma Shearer sono ordinatissimi; Lionel Barrymore possiede e ammuccia una specie di *sancta sanctorum* affollato di roba che nessuno può sfiorare d'avvicino (egli è tremendamente disordinato). Eccetera eccetera. Poi ci sono i camerini portatili, i quali seguono le 'stelle' nel teatro di posa e, di più, negli esterni. Un tavolo da toeletta, uno specchio con lampade, una fila d'attaccapanni. Ma finora anche in quelli fissi non c'era mai molto di più. Ogni primato - di conforto, di grandezza e di bellezza - sarà battuto dai camerini che l'ingegner Peressutti ha progettato per la Città Cinematografica al Quadraro. Questa è proprio una bella notizia: quando fra qualche anno Fredric March o Elissa Landi interpreteranno una versione inglese qui



La disposizione dei camerini per attori di primissimo, primo e secondo rango alla Città del Cinema. Sono visibili al centro, in basso, gli appartamenti per la 'diva' e per il 'divo'.



La distribuzione dei camerini per comprimari alla Città del Cinema

da noi, manderanno alti 'aoh' di meraviglia dopo aver messo piede nei camerini (o meglio: negli appartamenti) ad essi destinati. Non camerini, bensì appartamenti: su questo termine è giusto insistere.

Il destino felice degli attori è dunque sempre questo: esser sempre più lussuosamente trattati. Al Quadraro si stanno costruendo centoventi camerini, divisi in tre grandi classi o categorie: la prima per 'stelle', la seconda per attori di primo e secondo rango, la terza per comprimari. Le masse hanno spogliatoi in comune. Gli appartamenti veri e propri toccano solo alle due prime categorie. Per le 'stelle': un'anticamera, una camera ampia, elegante, provvista di tutti gli impianti sanitari-igienici più moderni, attrezzati per qualunque evenienza. Nella stanza che funziona da salotto e da spogliatoio, sono anche un letto di riposo disposto in un angolo di parete, armadi per i costumi (a muro, cioè interni, senza sporgenze ingombranti), poltrone soffici, impianti di aereazione, prese di forza motrice per far pulizia. E, particolare che ha molto emozionato il visitatore Emil Jannings, ognuno di questi appartamenti possiede un bagno con tutti i servizi igienici e materiali per truccaggio, e un guardaroba. Inoltre, una piccola biblioteca completa la splendida dotazione dei cosiddetti 'camerini per le stelle' di fama mondiale e di principesco trattamento. Gli appartamenti di questo tipo sono in tutto sedici: otto per gli uomini, otto per le donne. Quelli per gli attori di grado leggermente inferiore hanno press'a poco lo stesso mobilio e le medesime comodità; il materiale è un po' meno lussuoso; ogni reparto (uomini e donne divisi) possiede due bagni in comune, di modo che per ogni otto appartamenti c'è un bagno. Nei camerini del primo e del secondo tipo sono molto curati i tavoli da toeletta e da truccaggio, provvisti di lampade dirette molto forti, e di tutti gli oggetti necessari. L'illuminazione dell'appartamento è invece fatta mediante luce diretta. Una cura dei particolari addirittura squisita presiede alla costruzione; i colori sono vivaci e gradevoli all'occhio, tutto è moderno nel senso di razionale, elegante e molto comodo. E non basta: nel programma futuro si progetta di dare

a ogni attore importante un piccolo *co-ttage* all'aperto, in modo che il ritorno dal lavoro abbia sapore di gita in campagna e di meritata vacanza. I comprimari non sono trattati troppo peggio. Mentre i camerini-appartamenti degli altri occupano

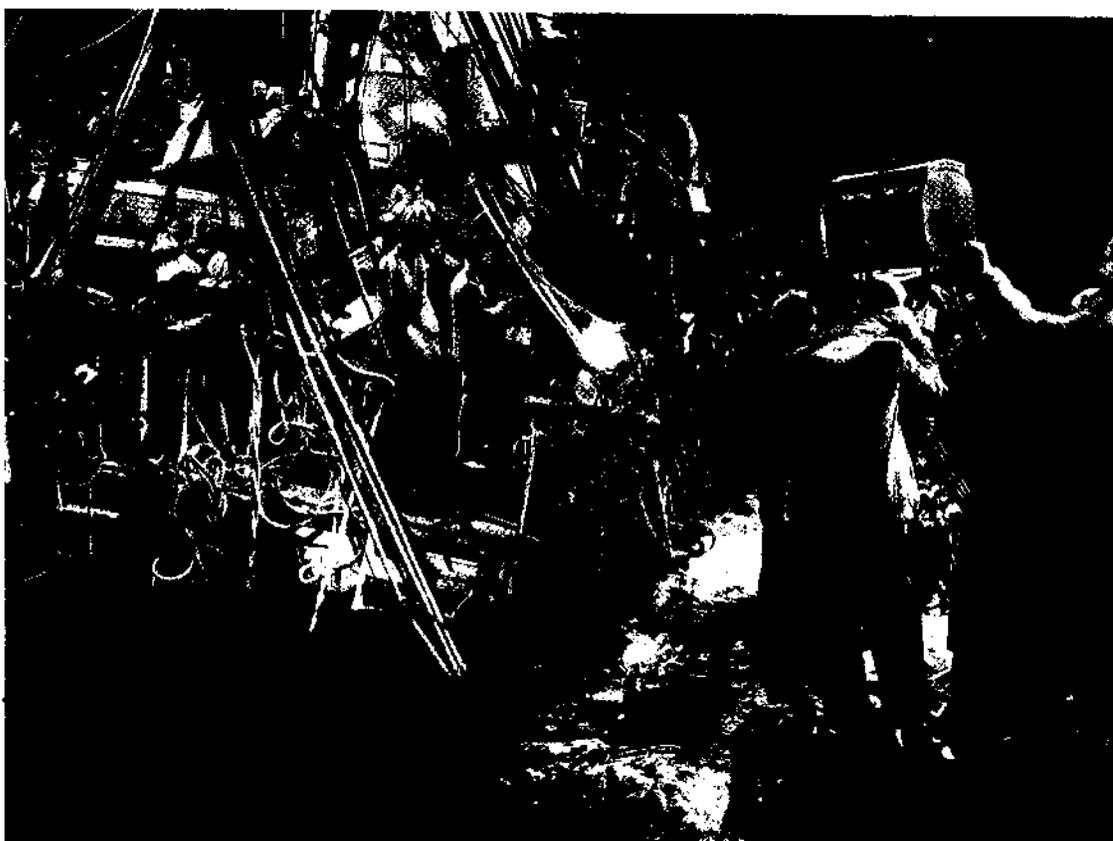
che qui gli impianti sanitari sono perfetti, e i bagni sono sostituiti da docce. Le masse occupano un edificio del medesimo genere, con la differenza che s'è detta sopra: i camerini sono in comune.

GIANNI PUCCINI

NAUFRAGIO IN TEATRO DI POSA

II. *REGISTA* sovietico Pudovkin narra che, ai tempi del cinema muto, gli accadde di aver bisogno per un film della SOWKINO, della esplosione di un deposito di munizioni. Ottenne dal Governo delle grandi quantità di alto esplosivo e tutto venne eseguito con una tremenda e scrupolosa verità. Ma il risultato spettacolare del fatto realmente accaduto, fu inferiore ad ogni aspettativa. L'esplosione, sullo schermo, appariva tanto poco impressionante e... così artificiale, che Pudovkin fu costretto a ripetere la scena servendosi di miscele fumogene e di altri trucchi che dettero, finalmente, un risultato persuasivo. Questo aneddoto dimostra il valore che nella tecnica cinematografica ha il vero. Valore del tutto relativo. Quando gli elementi non hanno in un film una pura funzione decorativa, e invece entrano in gioco come veri e propri personaggi, per un contrasto altamente drammatico, il regista sente il bisogno di fabbricare la verità anche nei suoi dettagli, di controllarla da vicino. Quando i lettori leggono di una battaglia navale, come quella di CAPITANO BLOOD, che si è svolta in realtà nella piscina di uno 'studio' cinematografico, tra vascelli che misurano decine di centimetri di lunghezza, invece che decine di metri, non credano che il trucco abbia avuto solo per scopo il superamento di ostacoli materiali, o una maggiore economia di

spese. Il regista ha bisogno che una tempesta, un naufragio (come quello che mostriamo nella fotografia, tratta da ANIME SUL MARE della Paramount) diano allo spettatore un'emozione perfettamente realistica. Ora, il grado di approssimazione al vero, nella scelta degli elementi che comporranno una scena o una sequenza, quasi sempre è in rapporto inverso del grado di realismo che risulterà dal film: l'obiettività della macchina fissa la forma esteriore, ma non riesce a cogliere la vita. Questa vita può infonderla solo il regista. Solo quando lo spirito creativo dell'uomo prende il sopravvento assoluto sulla macchina e sulle materie che elabora, il risultato è veramente emozionante; ecco perché nei grandi 'studi' cinematografici il trucco fabbrica persino degli spettacoli naturali che si potrebbero cogliere dal vero. Capita spesso, inoltre, che degli esterni abbiano bisogno di aggiustamenti o di scene di dettaglio. Ecco, allora, che il mare creato da Dio si alterna col... mare di un'ampia e comoda piscina la quale consentirà all'obbiettivo di assumere la miracolosa dignità di un occhio soprannaturale, impassibile nella furia della guerra o degli elementi. E infatti la Città Cinematografica che sarà inaugurata il 21 aprile sarà dotata anch'essa di un'ampia piscina fornita di tutti i più moderni e perfezionati accessori tecnici.



VERITÀ E FANTASIA NEL FILM STORICO



'Romola' di King.

NON V'È MOLTO da replicare all'articolo di Cecil B. De Mille: *Servitù e grandezza del film storico*, pubblicato nel numero 12 di 'Cinema'. Esso ha il pregio di riproporre una vecchia questione sul terreno della più recente e popolare produzione artistica, il cinematografo. Se dovessi fare una riserva a quanto scrive l'illustre regista americano, osserverei che i problemi che egli ha dovuto affrontare e risolvere di volta in volta non sono affatto esclusivi del cinematografo, ma di tutte le trattazioni storiche. Non c'è studioso di storia, non v'è poeta, romanziere, drammaturgo, che cimentandosi con un qualsiasi soggetto storico, non abbia avvertito le stesse difficoltà con le quali ha dovuto lottare il De Mille.

Mi riferisco, naturalmente, a quelle trattazioni storiche che esulano dal campo della pura ricerca e della pura erudizione; a quelle opere che assumono come argomento qualche figura eminente, una di quelle che riempiono da sole un secolo, oppure un avvenimento saliente della vita di un popolo, oppure un episodio che per la sua stessa imponenza sembra riassumere, e spesso riassume, un intero periodo.

È evidente l'impossibilità di riferirsi ad un criterio identico e comune quando si tratta di indagare le cause immediate o remote della guerra del Peloponneso e quando si tratta di rappresentare, ad esempio, il processo di Luigi XVI. Diversi i piani, diversi i metodi, diverso l'interesse. Ma è egualmente evidente che la storia, assunta nel suo significato integrale, è quella che ci dà la riproduzione il più possibile esatta di avvenimenti che si tramandano di generazione in generazione. So benissimo che questo modo di concepire la storia è alquanto semplice e bonario e che qualcuno potrebbe darmi sulla voce. Non s'è detto che la storia è sempre 'storia contemporanea' perché non v'è

trattazione di ordine storico che non si riferisca a interessi immediati, a immediate preoccupazioni di cultura e di civiltà? E non s'è detto anche che non esiste altra storia che delle idee, della civiltà in generale?

Sono modi unilaterali di concepire la storia come *historia rerum gestarum* e che si possono intendere come reazione, non di rado salutare, ad altri modi non meno unilaterali: alla pura erudizione, che ci offriva una storia senza quadri, senza panorami, senza il fascino di personalità eminenti e senza nessuna connessione con la vita nostra; ed il metodo inaugurato dal Carlyle, che pretendeva di riassumere tutta la storia in una serie di biografie dedicate ai grandi uomini, agli eroi.

All'atto pratico, non v'è scrittore di storia degno di questo nome che prendendo a trattare un qualsiasi tema (a meno che non si riferisca a quelle ricerche specialissime, che rientrano nei 'contributi' alla storia di un determinato periodo più che nella sua descrizione) non faccia del suo meglio per conciliare le più opposte tendenze, che non contrastano mai fra di loro, perché rispondono tutte ad esigenze egualmente sentite dal nostro spirito ed egualmente meritevoli di soddisfazione. Chi si regola diversamente, come accade a Marx nei celebri saggi sul



'Condottieri' di Trenker (Tobis-Enic)

colpo di stato in Francia, fa opera di polemica, non di storia, allo stesso modo che fa opera di polemica e non di storia Chateaubriand nel famosissimo scritto su Bonaparte e i Borboni. Due concezioni egualmente unilaterali e insufficienti, anche se del tutto diverse, anzi opposte. Nel primo caso gli uomini scompaiono nella lotta fra le classi; nel secondo scompaiono le classi, scompare la stessa Francia come popolo e come tradizione nel tentativo di riassumere tutte le vicende del fortunoso periodo napoleonico nell'arbitrio di un uomo solo, dipinto coi foschi colori di un tiranno insaziabile nella ricerca della potenza e della gloria.

Non si dice una cosa nuova quando si osserva che esistono dei periodi storici che meglio degli altri si prestano ad un metodo particolare. Il materialismo storico, ad esempio, potrà giovare a far intendere il secolo decimonono o l'età dei Comuni assai meglio che le origini cristiane o il nostro Risorgimento nazionale. Ed è evidente che man mano che ci avviciniamo all'età moderna, l'influenza degli eroi, nel senso che Carlyle attribuiva a questa espressione, si fa meno sentita e più rara per l'affermarsi e il prevalere delle collettività e dei complessi economici, della tecnica scientifica e industriale, che rinnova le stesse relazioni fra gli Stati. Hanno quindi torto quanti rimproverano ai vecchi storici di non avere tenuto nel dovuto conto dei fattori, quelli economici, ad esempio, che sembrano meglio idonei a spiegare certi aspetti dell'età moderna piuttosto che a far intendere le vicende dell'antichità. Non si dice, con questo, che i fattori economici non abbiano grandemente influito anche nel corso degli avvenimenti del passato. Esiste tutta una scuola che, negli ultimi cinquant'anni, si è studiata di mettere in luce l'importanza di quei fattori nel mondo antico, allo stesso modo che altre correnti hanno preteso di eliminare qualsiasi decisiva influenza dell'economia nella Rivoluzione francese (ultimo il Lenôtre, che, certo, non ignorava gli studi del Mathiez) e nei moti delle nazionalità del secolo scorso per conferire un assoluto primato ai valori esclusivamente politici.

È, come sempre, questione di misura e di modi. Una cosa, peraltro, pare certa, ed è che l'arbitrio e la volontà dei singoli trovano, nel passato, un raggio di influenza e di azione infinitamente più vasto che nei tempi moderni. È probabile che la storia segreta di Procopio ci dia la chiave di molte situazioni assai meglio delle indagini critiche dei moderni universitari e che le narrazioni così attraenti del Gibbon o del Tillemont sugli imperatori romani ci facciano intendere certi aspetti del mondo antico e certi episodi assai meglio delle discutibili ipotesi della scuola giuridico-economica.

Qui si tocca di sfuggita uno dei più ardui problemi della storiografia, quale sia, cioè, l'influenza dei singoli individui nel corso degli avvenimenti. Non c'è metodo storico, non c'è concezione economica, non c'è veduta materialistica, che possa farci dimenticare che la storia è opera degli uomini con le loro volontà e con le loro passioni. Fino a qual punto la loro volontà decide, fino a qual punto il loro arbitrio determina il corso degli avvenimenti? È molto facile ed anche comodo, all'indomani dei fatti

compiuti, riferire l'accaduto ad una legge inviolabile, ad una necessità che chiunque avrebbe servito nel medesimo modo, identificando la volontà dei grandi attori della storia con la stessa fatalità della storia. Che il nostro pensiero non possa pensare fuori dalla categoria della necessità, nessuno contesta; che la storia riesca intelligibile solo a condizione di essere pensata come necessaria, è un luogo comune; ma tale necessità non ha mai vietato al nostro spirito di rovesciare la dialettica della storia domandandosi se, per avventura, gli avvenimenti non avrebbero potuto svolgersi in modo del tutto diverso. L'interrogativo di Pascal non è un motto di spirito; è, piuttosto, la espressione di un dubbio che talvolta assume un carattere angoscioso. Chi voglia avere una riprova del fondamento e della ragione d'essere del dubbio pascaliano, non ha che da leggere



'Scipione l'Africano' di Gallone



'Le due città' di Conway

il saggio, così divertente, di Emilio Castelar sull'importanza del caso nella storia. Come deve quindi regolarsi un romanziere, un drammaturgo, un regista, che assuma ad argomento della propria opera d'arte un avvenimento storico o un semplice episodio della storia? Che egli abbia il dovere di procurarsi un'informazione esatta di quanto si è scritto e detto sull'argomento, nessun dubbio. Questo dovere non è minimamente messo in contestazione dal De Mille, il quale osserva giustamente che i critici, di solito, non hanno letto più libri di quanti ne abbiano letti i registi o i loro collaboratori. «Quelli che a loro paiono sviste od errori o conseguenze di una specifica ignoranza sono, invece, il più delle volte, trasformazioni deliberate che abbiamo dovuto far subire alla verità storica per ragioni che saremmo sempre in grado di difendere. Molti dei fatti nei quali ci imbattiamo durante gli studi preparatori non possono essere utilizzati. Non intonano; rompono l'unità e la continuità di uno scenario. Un scenario è una forma chiusa



'Rembrandt' di Korda

e inflessibile come può esserlo un sonetto». E ancora: «Il più delle volte siamo obbligati ad allontanarci dalla *stretta verità* per realizzare quella che è, a suo modo, un'altra verità: la verità dell'*atmosfera*. Avere reso in un film l'*atmosfera* di un periodo storico è già qualche cosa».

Senza volerlo di proposito, il De Mille pone in termini pratici, ma non per questo meno chiari, un vecchio problema, se, cioè, la storia sia arte o scienza. Pare che la risposta più persuasiva sia ancora questa, e, cioè, che sia scientifico il procedimento rivolto alla ricerca crudita, allo studio delle fonti, mentre è indubbiamente artistica la rappresentazione generale degli avvenimenti, nella quale si disciplinano in armonica unità gli sparsi elementi dell'indagine particolare. Senonché, quando si è affermato questo, non si è detto ancora nulla di concreto, perché, nella trattazione di un avvenimento storico, entra sempre un elemento irriducibile a qualsiasi disciplina, più forte di qualsiasi canone, ed è l'intelligenza dello scrittore, che si abbandona alla sua intuizione, alla sua visione, alla sua fantasia. La storia si fa con le grandi idee e con le grandi figure. Compito dello storico è di mettere in luce le une e le altre. Chiunque ha un'esperienza anche modesta di questi studi e di queste letture non ignora che la cosiddetta 'obiettività' degli storici è una favola alla quale nessuno crede, perché se c'è un 'genere' che escluda l'obiettività nel significato scientifico dell'espressione (ed anche nelle scienze dette positive tale obiettività non va oltre l'osservazione sensibile) è proprio la storia.

Si dice, con questo, che la storia sia pura fantasia, arbitrio assoluto? Affatto. Si dice soltanto che la fantasia non è meno necessaria del raziocinio nella ricerca della verità, in quella sintesi finale che istituisce le relazioni e opera i collegamenti fra gli innumerevoli dati di fatto, fra i diversissimi elementi del sapere. È lecito alterare i dati di fatto? Assolutamente no; ma è lecito affidarsi alla propria intuizione. Coloro che si impongono la regola di non affidarsi mai alla propria fantasia, nel timore di deformare la 'verità' oggettiva presuppongono, appunto, questa verità come già acquisita e, per ciò stesso, la vanità del loro lavoro.

Pare che il De Mille cada in questo equivoco quando immagina che il regista si trovi di fronte ad una 'verità' già stabilita, che il creatore di un film dovrebbe semplicemente copiare, sia pure con le limitazioni imposte dalla tecnica specifica del cinematografo. È un errore forse dovuto ad un eccesso di modestia. Il regista, come qualsiasi altro artista, non può sottrarsi al compito di fare opera nuova e 'originale', opera, diciamo pure la

parola, di 'storico' vero e proprio se l'argomento prescelto appartiene alla storia. E non è detto che un film non possa valere un libro di storia. Forse che i poeti, gli artisti, non hanno saputo darci delle rappresentazioni di avvenimenti storici, di grandi figure della storia non meno efficaci di quelle che ci hanno dato gli storici di fama universale? Forse che il *Giulio Cesare* di Shakespeare vale meno, per la comprensione del fondatore dell'Impero Romano, delle pagine di Mommsen? O il *Novantatré* di Hugo delle storie di Thiers o di Michelet?

Che cosa domandiamo ad un poema, ad un romanzo, ad un film di argomento storico? La narrazione ordinata, adeguata e critica di avvenimenti, la loro capacità di sostituirsi ad un corso universitario? Sarebbe follia. Domandiamo (non sappiamo se di più o di meno) la rappresentazione sintetica e ideale (non idealizzata) di un episodio, piccolo o grande che sia, della storia, la rappresentazione viva, palpitante, intera, degli uomini che presero parte a quegli avvenimenti, che li dominarono nella vittoria, ne restarono dominati nel sacrificio, nella sconfitta. Chiediamo, per dire tutto in breve, un'opera che sia

ad un tempo scienza (se così piace) ed arte, che non urti il nostro senso critico ed asseconi la nostra fantasia illuminandola ad una nuova esperienza. Si dirà che il teatro ed il cinema sono costretti entro certi limiti inviolabili per la loro stessa natura tecnica e si dirà cosa verissima. Ma quanti vantaggi di altro genere per un poeta che sia all'altezza del suo compito, quante altre risorse di immediatezza e di efficacia. Per darci un'idea esatta di Giulio Cesare o di Napoleone non è affatto indispensabile sceneggiare tutta la loro vita. Può essere sufficiente un episodio. Per farci intendere la Rivoluzione francese può bastare una scena della Convenzione. Non è vero che i migliori film possono gareggiare con le migliori commedie del tempo nostro? E perché un film storico non dovrebbe poter gareggiare (in quanto, e solo in quanto, visione artistica e sintetica di avvenimenti e di singole figure) con i libri di storia propriamente detti?

Il cinematografo non è inferiore a nessun'altra disciplina artistica e può rivaleggiare con tutte le altre. Occorrono registi e attori. È un vieto pregiudizio universitario che l'arte sia fatalmente inferiore alla 'scienza' quando si cimenta con la storia. E Victor Hugo? E Stendhal? E Manzoni? E Flaubert? E Tolstoj, per tacere di Dante e di Shakespeare?

Dove, invece, non si può in nessun modo convenire col De Mille è la dove egli rivendica al regista la facoltà di alterare la 'verità' a scopi meramente pratici, allo scopo, cioè, di riuscire accessibile al pubblico. Riferendosi al suo film tanto discusso, *CLEOPATRA*, non esita a dichiarare che doveva 'fare una media' dei sentimenti, delle rappresentazioni, delle figurazioni che gli erano suggerite dal soggetto per adeguarsi alla mentalità del pubblico dei diversi continenti. La scusa non vale e giustifica unicamente l'insuccesso del film.

Che un film storico non debba nemmeno prendere a modello le 'vite romanzate' non occorre dimostrare dopo quanto si è detto. Alle vite romanzate sono sempre, e di gran lunga, preferibili i romanzi storici e per una ragione intuitiva. Le vite romanzate presentano tutti gli inconvenienti e tutti i difetti del romanzo e nessuno dei pregi. Non sono storia e non sono romanzo ma un miscuglio insopportabile di verità parziali e di fantasie arbitrarie. Assumono, non di rado, l'ambiente come dato fondamentale a scapito del personaggio preso a trattare oppure, ed è ancora peggio, conferiscono importanza e valore eccessivo a qualche episodio secondario. La verità parziale è peggiore della pura invenzione perché genera equivoci e confusioni di ogni genere. Le vite romanzate riuscite sono delle vere e proprie biografie, in parte guastate dalle arbitrarie deforma-

zioni rivolte a soddisfare le tendenze meno elevate del pubblico grosso. Infinitamente preferibile il romanzo storico, che, a differenza delle vite romanzate, può darci l'atmosfera di una epoca, di un periodo, di una particolare situazione storica. Spiace che, a questo proposito, uno spirito acuto e colto quale il De Mille ricordi il *Napoleone* di Merejkowski, pessimo esempio sotto tutti gli aspetti.

Certo l'atmosfera cui ama riferirsi il De Mille, e giustamente, come ad un requisito indispensabile nel romanzo e nel film storico deve essere una delle principali e costanti preoccupazioni di un regista; ma anche in questo egli non dice nulla che esuli dal compito di qualsiasi storico. Senza questa *atmosfera* del tempo, di un dato tempo, nessun'opera vive, nessun'opera in-

teressa. C'è un esempio insigne, a questo proposito: la *Storia dei Girondini* di Lamartine. Esaltata, discussa, criticata, vivisezionata, al suo apparire, si legge ancora con infinito interesse e con profitto. Perché? Perché come riconobbe lo stesso Sainte Beuve, che restò sempre sconcertato davanti a quell'opera, passando dall'ammirazione al dubbio più riservato e ritornando ancora sempre sui propri giudizi, quella storia (come testimoniarono, fra gli altri, i superstiti del '93) dava l'atmosfera di quei terribili giorni. Fu per questo che Dumas padre, congratulandosi con Lamartine, non seppe dirgli altro che questo: «Avete portato la storia all'altezza del romanzo». Bastava. Era tutto.

MARIO MISSIROLI

Pronti in

45 minuti!

FOTOGRAFIA

QUANTE VOLTE i fotografi dilettanti si disperano di non poter lasciare, al termine di una gita, un documento figurato all'amico, all'ospite, al parente... Le fotografie sono fatte, ma il treno parte tra un'ora. Qui vi daremo il mezzo, giovani sposi in luna di miele, di offrire alla zia o alla mamma, che sono venute a farvi una rapida visita, la fotografia sviluppata e asciutta 45 minuti dopo che l'obiettivo ha scattato. Sgranate gli occhi per la meraviglia? Fate la prova. Alle 11 e 15, poniamo, entrate nella camera oscura. Niente sviluppatori speciali a vostra disposizione. È il solito bagno. Prendete, dunque, un litro di acqua, metol gr. 3; idrochinone gr. 12; sodio solfito anidro gr. 45; sodio carbonato anidro gr. 80. Bisognerà sciogliere tutto in acqua bollente. Solo, prima di aggiungere il carbonato, il liquido dovrà essere temperato con un po' d'acqua fredda. Ora, prima di procedere allo sviluppo, bisognerà aggiungere al liquido rivelatore una

uguale quantità di acqua (1 : 1). Ecco il segreto della rapidità: 20 gradi di temperatura. Intanto per sviluppare non avrete speso che 5 minuti. Sono le 11 e 20. Lavate rapidamente la pellicola in acqua corrente. Il bagno di fissaggio sarà piuttosto forte. Altro piccolo segreto: un litro d'acqua; iposolfito cristallizzato grammi 250; metabisolfito gr. 25. A questo punto avrete quasi finito. Guarda un po': il negativo è già perfettamente trasparente, privo di macchie bianche. E non sono passati che 5 minuti: sono le 11 e 25. Si rimette la pellicola sotto l'acqua fredda per 2 minuti soli. Basteranno a detergerla da ogni residuo di sostanze chimiche. Sono le 11 e 27. Con un foglio di carta assorbente si asciugherà accuratamente la pellicola, per non correre il rischio di bagnare l'apparecchio d'ingrandimento. Non abbiate timore se la pellicola è ancora umida. Prendete la lastra di vetro dell'apparecchio, e cominciando da uno dei bordi, stendetevi sopra la pellicola con molta precauzione (vedi *fotografia*), in modo che non si formino le bolle d'aria fra l'emulsione e la lastra. La vostra ospite, che deve partire alle 12 e un quarto, cerca già le valige. Sono le 11 e 30. Niente paura. Badate, piuttosto, alle bolle d'aria: formerebbero sul positivo delle macchie scure con bordi bianchi. Non è meglio, direte voi, coprire la pellicola con un vetro? Perfettamente inutile. Anzi, se lavorate con lastra e non con pellicola, non avete bisogno nemmeno di adoperare il vetro dell'apparecchio. Tutto questo però è possibile soltanto perché nella nostra macchina abbiamo il condensatore. Altrimenti la emulsione si scioglierebbe. A questo punto potete precedere all'ingrandimento. Non c'è che mezz'ora ma bisogna spicciarsi anche perché se la pellicola umida si riscalda, comincia ad arrotolarsi, e allora il positivo verrà tutt'altro che nitido. A questo punto i maligni, dopo che avrete speso, secondo i nostri precetti, altri dieci minuti, penseranno che ci siamo, nientemeno, dimenticati lo sviluppatore per il positivo. Sarà facile rimediare. Servitevi di quello del negativo, che si presterà benissimo. 5 minuti per fissare, ed ecco, giusto allo scoccare delle 11,45, pronta una bella e nitida fotografia! Nuovo lavaggio con acqua corrente, e accurata pulizia, sulle due facciate, col pannello di cuoio: 5 minuti spesi bene. Prendete ora il ventilatore (quello che usate per asciugare i capelli umidi dal bagno) ed asciugate la copia. Avete, nientemeno, che 10 minuti an-



cora. E se volete guadagnar tempo, bagnatela con un po' di spirito. Se non avete un ventilatore, sventolatela (naturalmente, senza spirito!) a venti centimetri di altezza su una fiammella a gas. Mezzogiorno è scoccato! Si capisce: non bisogna illudersi che una fotografia fissata e risciacquata con tanta rapidità duri molto a lungo. Potrete migliorare il negativo immergendolo nuovamente nel bagno di fissaggio e ripulendolo bene. In ogni modo, ricorrete a questo sistema soltanto se avete molta fretta.

MARIE ONUSSEN

VOI FOTOGRAFATE,

NOI PUBBLICHIAMO

PER RENDERE sempre più interessante e utile questa pagina fotografica, accogliamo la proposta di diversi lettori: discuteremo da ora in poi i problemi della tecnica e dell'arte fotografica sulla base di fotografie inviateci dagli stessi lettori. Perciò ci rivolgiamo a tutti coloro che posseggono una macchina fotografica: se avete fatto una fotografia che vi sembra ben riuscita, mandatecela; se qualche fotografia vostra denuncia un difetto che non sapete spiegare o che non sapete evitare, mandatecela! Un esperto fotografo sceglierà, tra le fotografie che ci arrivano, quella più bella oppure in qualunque senso più caratteristica ed istruttiva, la discuterà, darà consigli, ecc. Le fotografie saranno pubblicate col nome del mittente oppure anche senza nomi, come preferite. Nessun limite di numero all'invio delle fotografie; più ne giungono, maggiore è la possibilità che se ne pubblichino qualcuna. E quanto più presto le mandate, tanto più presto le pubblicheremo. A tergo di ogni fotografia scrivete il vostro nome ed indirizzo e, se ne vale la pena, il soggetto della fotografia. Se potete, aggiungete anche delle indicazioni tecniche. Esempio: Giovanni Valeri, Roma; le fontane di Villa d'Este a Tivoli; ore 11, piena luce; apparecchio Leica con obiettivo Elmar 1:3,5; diaframma: 9; esposizione: 1/100 di secondo; pellicola Ferranti ultracromatica 26° Sch; formato del negativo: 24x36 mm. Le fotografie vanno spedite alla Redazione di Cinema ('Pagina fotografica'), Roma, Via Lazzaro Spallanzani 1-A.

GUIDA MONACI

INFORMAZIONI COMMERCIALI

ROMA - Largo Tritone, angolo via Traforo 146

A ROMA, via Lazzaro Spallanzani 1-A dove hanno sede Direzione, Redazione e Amministrazione di "Cinema", va diretta la corrispondenza, i vaglia per abbonamenti, le richieste di cambio d'indirizzo (unire per queste ultime l. l., anche in francobolli), ecc.



Due rare fotografie di Eleonora Duse nella 'Signora delle camelie'



Margherita Gauthier alla ribalta

PER MOLTO TEMPO la data della prima rappresentazione de *La dame aux camélias*, avvenuta nel 1852, fu ritenuta come l'inizio del naturalismo a teatro.

In verità, io credo che Alessandro Dumas non intendesse, almeno deliberatamente, di creare un dramma verista, poiché la *Signora dalle camelie* è tuttavia un'opera romantica.

È risaputo in quali condizioni il figlio naturale dell'autore dei *Tre Moschettieri* s'indusse a scrivere il lavoro. Dopo una vita scapigliata, nella quale egli aveva assaporato tutti i piaceri, e s'era ingolfato in tutte le orgie, oppresso dai debiti, perseguitato da montagne di carta bollata, Alessandro Dumas credette di poter soddisfare i suoi creditori scrivendo un romanzo. Ed ecco come, nel 1847, appare la *Signora dalle camelie*, storia di un amore vero, vissuto tra l'autore e certa Maria Duplessis, idealizzata dal sentimento della redenzione e da quello del sacrificio.

Il lavoro, scritto col semplice linguaggio della passione, ottenne un successo grandissimo, tanto che lo scrittore pensò di ricavarne un'opera teatrale. L'esitazione fu lunga, anche perché Dumas padre contrastò autorevolmente quest'idea. Ma il giovane, poco convinto dei ragionamenti paterni, si mise all'opera, e in otto giorni scrisse i cinque atti. Alla lettura di essi Alessandro Dumas padre si commosse sino alle lagrime, e presagi l'enorme successo che avrebbe accolto il lavoro.

Ma, prima di giungere alla rappresentazione, gli ostacoli frapposti dalla censura non furono pochi, e, pare impossibile, si cercò invano un'attrice che volesse assumere la parte della protagonista.

Non bisogna dimenticare che era l'epoca della morale più ipocrita e più borghese, nella quale le anime timorate inorridivano al pensiero che sulla scena fosse portata una cortigiana redenta attraverso l'amore.

Adelaide Ristori non acconsentì mai a rappresentare la *Signora dalle camelie*.

Fu però la sola: ché di lì a poco Margherita Gauthier empi della sua travolgente passione tutti i teatri del mondo; non vi fu attrice che non volesse cimentarsi nel difficile ruolo, sì che, specialmente in Italia, fu una gara fra tutte le compagnie per mettere in iscena la *Signora dalle camelie*.

Quella pietosa storia di un sacrificio d'amore, che arriva sino alla morte, fece naturalmente dimenticare il valore dell'opera d'arte. Non si parlò più di romanticismo o di naturalismo, non si analizzò l'ingenua audacia con cui l'autore aveva affrontato, invero con spirito prettamente romantico, la pericolosa situazione; non si pensò che già Schiller, Victor Hugo e Goethe avevano pressappoco presentato lo stesso personaggio; alle folle, commosse dinanzi al dramma, che è pervaso da una passione che tutto lo squassa, s'empivano gli occhi di lagrime, e il successo s'affermò come, forse, mai era avvenuto per altri lavori. Il romanzo, che aveva dato origine al dramma, rimase lettura delle innumeri sartine, le quali, nei giorni di festa, recavano fiori profumati e sospiri sulla tomba di Maria Duplessis; ma, ormai, era l'opera teatrale quella che il mondo conosceva ed ammirava. Il genio di Giuseppe Verdi fece il resto.

Musicando la *Traviata*, composta a Roma durante le prove del *Trovatore*, e rappresentata la prima volta a Venezia il 6 marzo 1853, Giuseppe Verdi aggiunse un enorme contributo alla già così diffusa popolarità del dramma dumasiano.

Verdi confessò di provare per Margherita un sentimento che era fatto di simpatia, di indulgenza e di misericordia, e compose così, con dolce intelletto d'amore, una musica che è fra le più commoventi che sieno mai apparse sulla scena.

Certo, dinanzi alla soglia dell'ultimo atto di *Traviata*, come acutamente osserva il Bellaigue, vengono in mente i versi di Dante nel *Purgatorio*:

'... ove i lamenti
'non suonan come guai, ma son sospiri'.

Difficilmente Giuseppe Verdi era giunto, prima, a scuoter le folle come le scosse nella scena d'addio dei due amanti di *Traviata*, addio che il pubblico sente più lacerante, in quanto sa che il sacrificio di Margherita è frutto di una sua generosa menzogna.

Musica che s'impone, che è delicata come un soffio, desolata come una landa sterminata; musica che si conchiude in una tragedia nella quale l'atmosfera vien resa con note che straziano, e dove la morte entra e si sente dappertutto, lasciandoci smarriti, sofferenti, piangenti, stretti come in un cerchio di ferro.

Io ho inteso molte esecuzioni della *Signora dalle camelie*: alcune... capitali, a base di colpi di tosse e di sputi sanguigni sui fazzoletti debitamente arrossati dal trovarobe; ho visto anche, da Sadà Yacco, una *Signora dalle camelie* giapponese, ridotta ad uso di quei pubblici con un realismo che arrivava alla ferocia. Fra l'altro, Margherita Gauthier aveva, e non si sa spiegarne la ragione, partorito anche un figlio, il quale moriva ammazzato, vittima innocente dei colpevoli amori materni.

Poi, ricordo l'interpretazione di Virginia Marini.

L'attrice, che portò al successo tutte le opere di Pietro Cossa, dalla *Messalina* a *Cecilia*, da *Cleopatra* a *I Borgia*, dando ad esse l'ausilio di una voce meravigliosa che conosceva tutte le tonalità, fu una Margherita casta e pura. Questa castità non era frutto di studio (come dirò poi della mirabile interpretazione di Ludmilla Pitoëff), ma rifletteva la natura stessa della donna: signora onesta, per bene, incapace di pensare il male, anche se il mestiere l'aveva obbligata a portar sulla scena figure femminili di dubbia reputazione, come le sullodate Messalina e Cleopatra. Mai, in questa *Margherita* della Marini, un gesto provocante; mai un atteggiamento che esprimesse lussuria. Si arrivava alla morte come se, invece di una cortigiana, passasse al mondo di là, poniamo, Santa Rita da Cascia.

Adelaide Tesserò, come Italia Vitaliani, ci dettero riproduzioni puramente teatrali. Nessuna audacia, nessuna novità, ma ricerca continua ed assillante dell'effetto, che invero raggiungevano in pieno. Fiumi di lacrime in platea, poca sincerità sul palcoscenico. Una bella interpretazione è stata quella di Irma Gramatica, ma se io dicessi che di essa ho ammirato l'originalità, mentirci. Mirabile interpretazione, ma derivazione perfetta di quella, della quale più sotto parlerò, di Eleonora Duse.

Virginia Reiter, l'attrice di recente scomparsa, pur non scavando in profondità, aveva tentato con realismo audace e modificando

la bellezza della sua voce di portare, nell'agonia dell'ultimo atto, una nota impressionistica da altre non prima ricercata. Però, l'effetto che la Reiter raggiungeva non era perfettamente quello della voce di un'etica ai suoi ultimi istanti, ma piuttosto un *falsetto*, il quale, del resto, in certi punti, arrivava a dare brividi di commozione.

Tatiana Pavlova, in una cornice settecentesca quanto mai indovinata, ha interpretato Margherita Gauthier con senso prettamente romantico, piangendo forse un po' troppo, ma raggiungendo effetti di dolore da non poter essere dimenticati.

Delle attrici straniere ricordo Sarah Bernhardt, Cécile Sorel e Ludmilla Pitoëff.

Né la prima né la seconda, continuamente in posa, son riuscite a darmi un'emozione profonda. Ricordo che Sarah Bernhardt si faceva inginocchiare ai lati i due giovani fidanzati Gustavo ed Erminia che andavano a sposarsi, e parlava loro come poteva farlo una mamma o una buona nonnina. Naturalmente, da quella grande artista che era, recitava scene d'una potenza impressionante.

Di Cécile Sorel basterà dire che portò sulla scena francese la vecchia tradizione, enfatica e romantica, piuttosto tendente alla declamazione che ad una recitazione realistica.

Ludmilla Pitoëff ha seguito nella sua interpretazione le linee di Virginia Marini. Ma che altra intelligenza! Che meticoloso studio dei particolari! Che ragionamento continuato, che raziocinio, in quella sua cortigiana redenta dall'amore ma anche dalla fede!

Ricordo di aver domandato alla Pitoëff la ragione di questa sua interpretazione, ed ella me la spiegò così:

— Margherita Gauthier è entrata in una chiesa, ha cercato un prete, si è confessata. È naturale che in un'anima così sensibile come quella, il sentimento religioso debba esercitare una suggestione più profonda che non in un'altra creatura. Uscendo di chiesa, Margherita Gauthier si sente purificata, monda di ogni peccato, capace di presentarsi in purità dinanzi al giudizio di Dio. Ed ecco perché la sua morte non è quella di una cortigiana, ma oserei dire quella di una virtuosa, la quale ha scontato il rimorso con il sacrificio della vita, redenta dalla passione per Armando, ma anche purificata dalla fede religiosa.

Chi ha visto, del resto, la Pitoëff in questa riproduzione scenica, ne ha notato tutta la sincerità. Nessun lenocinio di mestiere, nessun convenzionalismo, nessuna concessione al cattivo gusto del pubblico.

E questa interpretazione io oso mettere quasi al livello di quella meravigliosa e mirabile di Eleonora Duse. La interprete più sublime di tutte le creature di amore e di dolore che hanno popolato la scena, ha dato infatti a Margherita un tesoro di semplicità, di verità, d'umanità profonda, ma soprattutto ha conferito ad essa un senso indefinito e quasi mistico che procurava agli spettatori commozioni nuove.



Italia Vitaliani



Adelaide Tesserò



Virginia Marini

Bisogna notare che questa Margherita dusiana si affacciava nel mondo dell'arte quando il convenzionalismo e la 'gutteria' regnavano sovrani. Dapprima essa recò meraviglia: parve persino che la vita di Margherita, così come la esternava la Duse, non dovesse colpire le folle. E invece, quali scoppi di entusiasmo! Gli è che il viso di Eleonora Duse, sul quale non si è poggiata mai nessuna truccatura, s'infiammava, si scoloriva, si disfaceva, si contraeva, moriva... E la voce! Trovava accenti di una tenerezza infinita, di un dolore senza conforto, d'una dolcezza che accarezzava e dava brividi... Ho seguito Eleonora Duse in Italia, nelle varie città d'Europa e in quelle

Virginia Reiter

d'America. Nessuna differenza nella sua recitazione, nessuna differenza nelle accoglienze dei pubblici. Il suo genio s'imponeva all'ammirazione universale.

Da quanto ho detto sin qui, il lettore comprenderà come io mi sia recato con scarsa fiducia ad assistere alla riproduzione cinematografica della *Signora dalle camelie*.

Ma, a mano a mano che le scene si seguivano, e i quadri d'ambiente si proiettavano sullo schermo, e Margherita cominciava a vivere, ad amare, a soffrire, io sono stato tutto preso dalla interpretazione di Greta Garbo, come se in quel momento avessi ancora vissuto al lato della divina Eleonora.

Quando, nel calore della festa, Margherita si è allontanata e ha manifestato i primi sintomi del male con una chiarezza, un'evidenza, un'umanità impressionanti, io ho sentito che si riproduceva ancora una volta il miracolo, e che il cinematografo è in grado di darci le stesse sensazioni d'arte che dà il teatro, quando al proprio servizio può disporre dell'arte di una Greta Garbo.

Dico la verità: ho sofferto sino alle lagrime, ma ho atteso la scena della morte per dichiararmi completamente vinto e sottomettermi così come un peccatore che si genufletta e dica l'atto di contrizione. E a quella scena, ho dovuto riconoscere le possibilità maggiori dell'arte cinematografica sull'arte teatrale.

Quello che Eleonora Duse non ha potuto fare, quello che Virginia Reiter ha fatto molto imperfettamente, quello che non è riuscito a nessuna attrice: soffiare quasi le parole della tistica moribonda, è riuscito in pieno a Greta Garbo. Il microfono ha accolto il sussurro delle sue parole, e ce le ha rese in un'espressione di così angosciosa ansietà, che ne è risultato un effetto quanto mai straziante e inaspettato.

Greta Garbo, sì, è una grande attrice: ma il cinematografo le ha dato i mezzi che il teatro non avrebbe mai potuto offrirle. Quella sua voce, quella indimenticabile voce che io ho risentita per tutta la notte nell'orecchio come il lugubre lamento di una creatura destinata fra breve a morire, non avrebbe potuto partire da un palcoscenico comune. Dal loggione, irriverenti grida di 'Voce!' o 'Più forte!' avrebbero turbato e rotto l'incantesimo. E invece, la Garbo, all'annuncio dell'arrivo di Armando, può sussurrare le sue bizzesse di malata per alzarsi e ricevere l'amante come pronta a fuggire con lui, può mormorare le ultime parole sulla poltrona e sfarsi come un cero consumato, lievemente sibilando l'ultimo addio, solo perché alla grandezza dell'attrice è stata di ausilio la potenza creativa di un meccanismo riproduttore di suoni!

Mille problemi sorgono dinanzi a questa interpretazione superba, che rimarrà com'è rimasta quella di Eleonora Duse; ma non è questo il luogo né il momento per tentarne lo studio.

A me basta, con la vecchia esperienza che m'è data da lunghi anni di teatro, aver constatato una grande interpretazione di più, e questa nel campo della cinematografia.

FRANCO LIBERATI

GALLERIA

XIX - OLIVIA DE HAVILLAND

(v. tavola a fianco)

OLIVIA de Havilland è nata a Tokio il 1 luglio 1916. Niente paura: quel viso regolare e di stampo vivamente occidentale non è un prodotto miracoloso del truccaggio: Olivia non ha mai avuto gli occhi a mandorla e i suoi genitori, per quanto il nome possa parer francese, sono anglosassoni di purissimo sangue. Una famiglia antica e gloriosa: un Peter de Havilland fu uno dei più ardenti alleati di Cromwell, tra gli altri antenati era grande il prestigio di lord e lady Nolesworth. Origini normanne, si pensa. La graziosa ragazza lasciò il Giappone per gli Stati Uniti nel 1926, appena decenne, e la sua educazione s'è svolta soprattutto dopo quell'anno. A San Francisco e poi a Saratoga. È stata una studentessa molto brava, e alla sua successiva carriera d'attrice ha presieduto la madre in persona la quale, fiero colpo alle tradizioni nobiliari della stirpe!, era da tempo regista teatrale. Olivia - un nome fatto apposta per una celebrità delicata ed elegante -, diplomata dal convento di Notre Dame, dalla scuola superiore di Los Gatos e dal Mills College, fu per qualche tempo in teatro con la madre, come «ingenua» di vive doti naturali. Ma il cinema l'attraeva di più. E la sua fortuna fu rapida. Alla fine del 1935 ottiene una parte secondaria in ALIBI IKE, e subito dopo ha il destro di capitare sotto l'occhio acuto di Max Reinhardt. Il regista tedesco la trasforma con un magico colpo di bacchetta in Ermia, un'Ermia graziosissima e sorprendente. La più movimentata e gradevole interpretazione fra le tante buone che Reinhardt, uomo di grande polso di fronte agli attori, ha saputo ottenere dalla troupe del SOGNO scespiriano. Non dimenticheremo tanto presto i sorrisi amorosi di Ermia, quei sorrisi pieni di gioia e tuttavia di sottile spasimo, quei sorrisi che vedevate aprirsi senza freno e giungere quasi al pianto. E quanta soavità nelle sue ire: tutta rossa in viso, pronta a lagrimare battendo i piedi per la rabbia, essa si scaglia sulla timida Elena che ha osato schernire la sua piccolezza; più tardi la vedremo furente, deliziosamente fuori di sé, quando l'amato Lisandro, accecato da Puck, la chiamerà coi più neri epiteti: 'etiope', 'nera tartara' (Ermia-Olivia è bruna, di-

fatti), 'pozione amara che mi commuove le viscere', 'embrione', 'invisibile spiga', e 'nana, nana, nana'. Olivia è davvero piccola come Ermia, e al pari di Ermia è profondamente immeritevole di quei titoli. Il suo viso opaco e dolce è tra i più soavi di Hollywood, nel suo muoversi e nel suo agire, essa trova sempre un ritmo caldo e gentile di rarissima e preziosa 'acqua'. Non c'è mai asprezza in lei; anche se il suo è un carattere orgoglioso e riottoso, basterà tanto poco perché il suo sorriso fiorisca limpido sul suo labbro e ogni ribellione si plachi con un chinare di capo pudico e tenero. Non si vuol dire che essa sia senza difetti, è vero invece che la Bellezza con la B maiuscola si posa su di lei soltanto in eccezionali occasioni. Olivia ha bisogno di vesti ricche e sontuose, la testa, il collo, il seno bellissimi debbono spuntare da un viluppo ampio e protettivo. In COLPO PROIBITO difatti, vestita all'uso del 1936, la ragazza era insignificante: una piccoletta con le gambe non diritte e un viso ancora attraente ma come spaesato e sproporzionato. Ma i produttori che esercitano su di lei diritto di vita e di morte cinematografica hanno compresa questa necessità. Una necessità grave, per la quale la recente 'stella' gode le gioie della grazia e della bellezza, senza la quale essa perde tutti i fiori di quel ritmo morbido eppur fervido che le conoscemmo nei suoi momenti più felici. Va da sé, in fine, che questi momenti e motivi felici non si ritrovano troppo spesso; un personaggio come Ermia e un regista come Reinhardt non s'incontrano tutti i giorni. Olivia si deve accontentare (CAPITAN BLOOD, LA CARICA DEI 600) delle cure più modeste di Michael Curtiz o (AVORIO NERO) di Merwyn Le Roy; le vesti sono ancora belle e sontuose, ma il piccolo cuore della sensibile fanciulla è spesso costretto a battere senza risonanza.

FILM: ALIBI IKE (1935), SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE (1935-36), COLPO PROIBITO (*The Irish in Us*, 1936), AVORIO NERO (*Anthony Adverse*, 1936), LA CARICA DEI 600 (*The Charge of the Light Brigade*, 1936): tutti prodotti dalla Warner Bros.

PUCK



(Warner Bros.)

OLIVIA DE HAVILLAND



LA MONA
 con LORETTA YOUNG - DON AMES
 DE MILLE - KENT TAYLOR - Diretto da: HENRY KING



RADIO FOLLIE
 con ALICE FAYE - ADOLPHE MENJOU
 Diretto da: SIDNEY LANFIELD



UNA POVERA BIMBA MILIONARIA
 con SHIRLEY TEMPLE - ALICE FAYE - GLORIA STUART - MICHAEL WHALEN
 Diretto da: IRVING CUMMINGS



RAGAZZE INNAMORATE
 con LORETTA YOUNG - JANET GAYNOR - SIMONE SIMON - CONSTANCE
 BENNETT - Diretto da: EDWARD GRIFFITH Dal romanzo di Ladislaus
 Vasa-Fekete **ZERO IN AMORE**



MOGLIE RICONQUISTATA
 con MYRNA LOY - WARNER BAXTER - CLAIRE TREVOR
 Diretto da: JOHN CROMWELL



LA CANZONE DEL FIUME
 con BARBARA STANWYCK - JOEL Mc CREA - KATHERINE
 DE MILLE - Diretto da JOHN CROMWELL



L'ULTIMA PARTITA
 con CLARE TREVOR - CESAR ROMERO
 Diretto da: ALLAN DWAN



CONFINI SELVAGGI
 con ROCHELLE HUDSON - PAUL KELLY - ROBERT
 celebre S. Bernardo - Diretto da: EUGENE FORDE



ANIMA DEL MISTERO
 con GILBERT ROLAND - ROD LA ROE
 Diretto da: EUGENE FORDE



INVISIBILE
 con WARNER OLAND - DELLE LEY
 Diretto da: EUGENE FORDE

PRIMAVERA 1937



SETTE ANNI DI CINEMA

RISPUNTO in cielo, dopo un giorno di nuvole, l'arcobaleno: Illuminati riprese subito il suo lavoro di regia; ma' appunto come quando, nel bel verso di Salvatore di Giacomo, «ride il sole con l'acqua». Ché il marchese di Bugnano, preoccupato della piccola crisi, negozia immediatamente il ritorno pacifico d'Ivo Illuminati alla sua fatica; e regista ed autore ben volentieri riuscirono - buoni amici com'erano e sono -, a mettersi d'accordo e, insomma, a collaborare fino in fondo di ottimo umore. Chiarito l'equivoco l'Illuminati entrò subito, sensibile artista dello schermo, nelle mie idee allora rivoluzionarie; portandole a felice realizzazione come io le avevo prevedute e descritte minutamente, e poi montando il film con esperta bravura e con la massima diligenza. Per quanto forse non dovesse aderire in cuor suo, se ben ricordo, a tutte le mie bizzarrie. Egli tornò poi con molto valore alla regia tradizionale da cui veniva; mentre io, solo consulente per *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*, sempre nel modo e nelle forme del mio primo tentativo cinematografico esclusivamente personale, e diventando autore e regista nel contempo, composi e misi in scena trentasei film consecutivi in quel mio medesimo stile che per lungo tempo fu detto 'd'ambriano' e che ora, pur talvolta vedendolo riapparire qua e là, non so più esattamente come si chiamò.

Certo se difficile fu, in *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*, la creazione unitaria d'uno stile in cose ed uomini sopra un assiduo giuoco di bianchi e neri che richiamavano gli scacchi in ogni particolare, ancora più difficile fu ottenere che le masse, sulla scacchiera, si muovessero con stilizzata isocronia, avanzando o indietreggiando a file o a settori e coi piedi nascosti entro quelle piccole basi di cartone che simulavano le basi dei pezzi scacchistici. Codeste basi, con elastici interni, erano fissate alle scarpe delle attrici e degli attori. Ma spesso gli elastici s'allentavano e qua o là bisognava ricorrere ai rimedi. Era questa fatica particolare del nano scritturato a Roma il quale, nella sontuosa uniforme da cerimoniere, a Milano, fra le comparse femmine, spopolava. Non una di quelle ragazze scritturate per essere sopra la scacchiera di Fantasia le 'Dame', non una, ripeto, che non tenesse ad assicurarsi, almeno per una sera, il capriccio galante di quell'omuncolo; ognuna essendo persuasa che il nano avrebbe portato fortuna. Talché, stanco di far da amuleto o da feticcio, il bravo nano troppo accaparrato chiedeva a Illuminati e a Bugnano d'essere libero con la fine del mese, senza giornate supplementari, assai tardandogli di ritornarsene a Roma, al suo pacifico carretto ambulante e di rimettersi un po' in forze...

Bei tempi facili per l'industria cinematografica quando un film come *IL RE*, preventivato come spese su le trecentomila lire, poteva essere acquistato da Alberto Megale, per tutta l'Italia, versando al marchese di Bugnano, di primo colpo, duecentocinquanta mila lire l'una su l'altra! Persuaso dell'eccezionalità del film, il Megale preparava per *IL RE* un'eccezionalissima pubblicità. Ma nulla poteva superare, per quanto spendesse in manifesti o inserzioni, quella che gratis gli facevano ogni sera, a Milano, in Galleria, passeggiando insieme in mezzo alla folla, i due cerimonieri del film, Wullmann e il venditore ambulante, il gigante e il nano, che s'erano presi di vivissima ami-

Quinta

puntata

cizia e, per amor dei contrasti, non stavano più bene che insieme. Andando su e giù in Galleria tra il Duomo e piazza della Scala, l'illustre basso torreggiando dalla sua altezza e il nano quasi strisciando a fil di terra, questi due eccentrici si mettevano dietro, senza vederlo, un codazzo di persone che motteggiavano, con mille frizzi, quella singolarissima coppia, mentre Wullmann si piegava in due per parlare al nanetto o il nanetto si levava su la punta dei piedi per arrivare qualche centimetro più su della coscia di Wullmann. Ristabilivano un relativo equilibrio, stanchi di parlarsi a quel modo, solo sedendo a un tavolino del Biffi, cioè sedendosi solamente Wullmann e il nanetto restandogli accanto, in piedi. Allora la folla milanese li circondava come due fenomeni e, per spiegarne la loro collaborazione e la loro amicizia, i due cerimonieri della Corte di Fantasia davan ragguagli agli ambrosiani, facevan lunghe conferenze sul re e creavano già la popolarità del film mentre alla Bovisa lo stavano ancora girando.

Girando a vapore. Ché Illuminati non perdeva, sul mese rapido a voler via che Zuccoli ci aveva accordato, un solo minuto. E si giunse così alla vigilia del duello, avendo quasi tutto girato in teatro, ma avendo ancora, fuori teatro, da girare le scene sentimentali dell'addio della duchessa di Frondosa e del giovane Re Rolando, inutilmente innamorato di lei invulnerabile, quando, perduto il trono per la bella signora, si accinge a varcar la frontiera e a finire, *roi en exil*, a Parigi. Erano, s'intende, le scene risolutive del film. Dovendo Serventi battersi alle due, pensavamo girare quegli esterni comodamente la mattina stessa dello scontro, tra le otto e mezzogiorno. Senonché la mattina, avviati noi di buon passo alla sontuosa villa milanese dove si deve girare, le nuvole in cielo fanno più presto a correre anche dei ventiquattro cavalli della nostra automobile; sicché le troviamo già tutte sul posto, radunate a temporale, ad attenderci minacciosamente e a dirci con le prime gocce di pioggia: - Non si gira! -. Davanti a questo spettacolo, sott'un ammasso di nuvole nere, l'operatore si dà per vinto: - Conviene rinunziare. In queste condizioni girare è impossibile! -. Senonché un giusto ragionamento conforta il marchese di Bugnano che una volta di più si disperò: - Giriamo lo stesso, anche se piove. Se il nostro caro Serventi dal duello in cui deve misurarsi tra poche ore uscirà incolume come tutti naturalmente speriamo ed auguriamo, rigireremo queste scene, domani o dopo, col sole. Ma qualunque cosa dovesse avvenire per impedire questo, meglio sarà avere un film con alcune scene male illuminate che un film incompleto e senza le scene indispensabili per concludere -. E girammo, primi nel mondo, forse, sotto la pioggia, con gli ombrelli aperti sopra la macchina da presa e la contessa Dentice di Frasso e Luigi Serventi mal riparati sotto le fronde degli alberi.

Tre ore dopo - tutto girato - le nuvole se ne vanno e il sole dispettosamente si riaffaccia dal cielo mettendo in fuga le caligini e sgombrando l'azzurro come la polizia sgom-

berava piazza del Duomo quando, in una manifestazione politica, coi tre squilli di tromba preannunzianti la carica di cavalleria decideva i dimostranti a darsela a gambe. Ma non c'era tempo di rimettersi a girar daccapo. Serventi ha infatti appena pochi secondi per svestire l'uniforme bianca e nera di Rolando di Fantasia e rimettersi i suoi abiti borghesi. Senza far colazione Serventi, Bugnano ed io ci ficchiamo in un landò per volare all'Ippodromo di San Siro. Luciano Zuccoli e gli altri sono già sul posto. Alle due precise il duello comincia. E alle due e due minuti, un colpo di sciabola dell'avversario colpisce Serventi al braccio destro e fa scattar fuori come una molla il suo muscolo teso e scoperto, in un gran getto di sangue che inaffia padri, medici e terreno. Alle tre Serventi è già disteso nel suo letto in una clinica. La sera ha una forte reazione febbrile. I medici sono tassativi: - Nulla di grave. Tuttavia ne avrà, qua dentro, tra letto e braccio al collo, per un intero mese... -.

Addio, speranze di rifar da capo le scene girate sotto la tempesta! Megale strepita: - Il film è già programmato...-. E Francia, Spagna e Inghilterra hanno già comprato. Sviluppate le ultime scene, si va in sala di proiezione. Nulla da rifare. Riempiamo la sala buia di luminose grida d'entusiasmo. Non so come Montuori abbia fatto. Non so quale Dio lo abbia assistito. Ma è certo che quelle scene d'amore girate col maltempo sono le più vive, radiose e scintillanti del film. Solo l'opacità dei fondi dà un senso di grigio e di malinconia alle cose e non alle figure. Ma è l'autunno. Il regno di Fantasia ha perduto la guerra. Il Re detronizzato parte per l'esilio. I due innamorati si separano con tenere lacrime. E quel fondo romantico di malinconia par fatto apposta, ricercato con misteriosa bravura. Così ce ne andiamo a casa, soddisfatti, felici. Montuori è raggiante. Bugnano non sta più nei suoi panni. Il film è finito. E Illuminati lo 'monta'.

Ma prima di seguire il re dal teatro della Bovisa alle sue prime proiezioni svoltesi tra gli applausi al Cinema Modernissimo di Roma e al *Gaumont-Palace* di Parigi, evochiamo, fra le azzurre ombre notturne di Milano in tempo di guerra, una delle più grandi attrici francesi: Berthe Bady, ora morta, ma allora nel pieno splendore della sua popolarità che, nelle commedie di Henry Bataille, la faceva chiamare dai giornali di Parigi 'la Duse francese'. Durante la messa in scena del re, il marchese di Bugnano era andato per alcuni giorni a Parigi, poiché già, non ancora finito *IL RE*, premeditava un film nuovo. E da Parigi mi aveva telegrafato: «Ho acquistato i diritti d'autore dell'*Enchancement* di Bataille. Ho scritturato la Duse francese, cioè Berthe Bady. Arriviamo insieme domattina...». Vado a prendere alla stazione, la mattina dopo, Berthe Bady e Bugnano, con mia moglie. In un tassì salgono le due signore. Nell'altro, diretti al nostro albergo, prendiamo posto Bugnano ed io. E le prime parole di Bugnano sono queste: - Amico mio, *aggiò fatto 'nu guaiò!* Voi non avete visto, sotto i veli da viaggio, Berthe Bady. Quella è una grandissima attrice, ma è una brutta donna. Senonché io che potevo saperne? A Parigi mi avevano detto: È la più grande attrice di Francia. È l'amante di Henry Bataille. E io mi sono fidato. L'ho scritturata

per telefono. E me la sono vista davanti solo ieri, alla stazione di Parigi, al momento di partire insieme. Mamma mia! Chi poteva immaginarsi che Bataille, commediografo famoso che potrebbe avere nelle sue braccia tutte le più belle attrici francesi, si fosse proprio andato ad innamorare d'una donna brutta? E ora come si fa? Questa povera Bady, in treno, non faceva che parlarmi di provini. Vuole vedere, prima di decidersi, come riesce. Io sono dunque nelle vostre mani. Dirle che è brutta io non posso. Ma Illuminati e voi, d'accordo con gli operatori, potete fare i provini disastrosamente. Forse così si accorgerà da sé del mio errore e se ne ripartirà per Parigi, limitando i miei danni solo a una ventina di giorni di sua permanenza a Milano, a spese mie... - Rivedo davanti ai miei occhi, che tanto le furono amici nella riconoscenza, Berthe Bady. Bugnano esagerava. Brutta non era. Io l'avrei detta, piuttosto, bizzarra. Com'era russa la più grande ballerina di Francia, la più celebrata attrice di allora, la 'Duse francese', era belga. Aveva infatti il suo paese in quella grossa risentitezza del profilo che è propria di alcune figure di donne nei quadri dei grandi maestri fiamminghi. Io dicevo a Bugnano: - Non è brutta. È fiamminga! - Ma non voleva saperne: - Che fiamminga e fiamminga! Quella è brutta semplicemente. E voi dovete liberarmene al più presto... - Non fu cosa facile. Stanca del viaggio, Berthe Bady voleva riposare alcuni giorni prima di farsi fotografare. Passato quel primo tempo, ogni mattina rimandava al giorno dopo il suo 'provino': - *Fui mal dormi, mon ami... J'ai beaucoup pleuré... Guardatemi bene gli occhi...* - Ché Berthe Bady, venuta per fare un film, usciva da un dramma. Interpretate di tutte le commedie di Bataille a cominciare dalla *Lépreuse* e appunto dall'*Enchantement* e sino alla *Marcia nuziale* e a *Maman Colibri*, cioè i capolavori, aveva vissuto molti anni coniugalmente col grande commediografo; prima nel sontuoso appartamento dell'*Avenue du Bois de Boulogne* dove il Bataille, nei giorni d'un malessere fisico che gli alterava i tratti, per non farsi vedere riceveva una sua grande interprete italiana, Emma Gramatica, parlandole nascosto dietro un paravento e gettandole fiori e lamenti; e più tardi in quella residenza napoleonica della Malmaison, nei dintorni di Parigi, che fu teatro della separazione coniugale di Napoleone da Giuseppina. Malmaison: casa fatale ai grandi amori illustri! In una recente commedia del Bataille, la Bady - uccidendosi senza saperlo -, aveva fatto scritturare una sua amica, più giovane e più avvenente di lei: Yvonne de Bray, che poi doveva diventare la seconda interprete del Bataille e dividerne a sua volta la complicata e tormentata esistenza sino alla morte. È il dramma scoppia. La Bady scopre il grande commediografo tra le braccia della rivale. Forte del suo prestigio artistico di interprete somma e indispensabile, crede di vincere contro il prestigio della femmina più giovane e nuova. Mette davanti al Bataille la scelta: «O me, o lei... Decidersi!» E Bataille sceglie, contro di lei. Disperazione, minacce, scene, pianti, addio... È finita! Su questo dramma la proposta di Bugnano: - Vorrei girare l'*Enchantement* di Bataille, in Italia, a Milano... Volete voi, *madame*, esserne l'interprete? - La Bady non ci pensa due volte: vede nel film l'occasione di fuggire lontano da Parigi e dall'amante infedele, pure a questo rimanendo vicina con l'interpretare, per lo schermo, una delle sue prime opere, nata, nelle fiamme spirituali del loro giovane amore... E lì, a Milano, la Bady non sa darsi pace. L'insonnia la devasta ogni notte. Il pianto l'affanna in mille ricordi. E

ogni mattina, all'ora del 'provino', ci dice: - Rimettiamo a domani. *J'ai beaucoup pleuré*. Guardatemi gli occhi. *Ils sont rouges...* - E, guardandosi in uno specchio umilmente commenta, desolata e vinta: - *Je suis une vieille femme... Ho cent'anni...*

Ne aveva solamente quarantasei o quarantasette. E aveva un volto doloroso e patetico sul quale il dramma, quando più tardi la vidi recitare incomparabilmente a Parigi - nella *Seconda moglie* di Pinero, nella mia *Frontiera* e in *Il Cuore* e il *Mondo* di Lorenzo Ruggi, - un volto sul quale il dramma metteva una singolare e disperata bellezza. Rincantucciata in fondo al teatro seguiva con un melanconico sorriso le scene fantasiose del re. Aspettava che avessimo finito il lavoro della lunga giornata. Tornava con noi all'albergo. Dopo pranzo voleva uscire. Io andavo a piedi con lei lungo il Duomo sepolto sotto i sacchetti o per le vie mal rischiarate dai fanali azzurri. Mi raccontava, sera per sera, il suo lungo amore. Rievocava i bei tempi, i grandi trionfi, Bataille fraterno, Bataille innamorato, Bataille tenero. Bataille che al mondo non vedeva e non amava che lei... E ora un'altra donna... Non sapeva darsene pace. Io le dicevo di rimettersi al lavoro. Lei assicurava che l'arte sua le avrebbe ridato una vita nuova. Le dicevo che anche davanti a Bataille e alla rivale ella non doveva darsi per vinta e soccombere. Bisognava invece rialzarsi, recitar di nuovo a testa alta, gridare a tutt'e due, ai nuovi amanti, in mezzo agli applausi delle platee: - *Je suis, quand-même, Berthe Bady...* - Scuoteva il capo e levava le spalle: - Dove trovare una commedia nuova? Non ho recitato che quelle di Bataille. Sono un'isolata... - Ma una mattina mi svegliai io con una commedia in testa, pescata non so come e chi sa dove, nel sonno... Alla sera, davanti al Castello Sforzesco, le racconto per filo e per segno *La Frontiera*, in tre atti. E d'improvviso la Bady esclama: - Ritorno subito a Parigi. Vado a recitarvi la vostra commedia, se voi me la scriverete in meno d'un mese. Pregherò il marchese di Bugnano di sciogliermi dal contratto per l'*Enchantement*. Non mi sembra, del resto, troppo entusiasta. Forse ha letto la commedia di Bataille e non gli piace... *Il a tort...* È così bella! - Gli dava torto, poiché Bataille, anche se intendeva, ella lo amava disperatamente, ancora... Ma non aveva, Bugnano, letto l'*Enchantement*. Aveva veduto lei per demolir l'incantesimo. Bugnano accolse, quindi, con vive parole di rammarico la rinuncia di Berthe Bady: - *Quel dommage, madame...* Voi avreste fatto un così bel film! *Votre visage est si pathétique...* Comunque sia fatta la vostra volontà. Io non insisto. Ecco qua il vostro contratto. È lacerato... - Tuttavia la Bady, prima di partire, vuole il 'provino'. Ci dice: - Fatemelo. Non amo il cinema. Non è cosa per me. *Je ne suis pas belle*. E poi, per me che vengo dal teatro, è troppo poco guerriero. Non c'è il pubblico davanti che mi fa fremere... Tuttavia ho molta curiosità di vedermi... - Avvertito, Bugnano corre da noi: - Siete matti? Quella riesce discretamente e ci ripensa... - Non si fida di Illuminati e di me. Va da Montuori: - Mi raccomandando a voi, amico mio. Metteteci la vostra buona volontà. Fate la vostra peggiore fotografia... - E, in proiezione, Bugnano ha torto: Berthe Bady ha un suo fascino, un suo potere, un suo richiamo, fatto d'artistica potenza e di tragica espressione. Tutti lo diciamo alla Bady. Lei è contenta. Pensa al film che avrebbe potuto fare e che non farà. Dice: -

Chi sa?... Forse... - Ma le portano un telegramma, da Parigi. È del suo uomo d'affari: «Dal 15 novembre il Théâtre des Arts è a vostra disposizione per recitarvi *La Seconda moglie* e *La Frontiera*. - Datemi subito istruzioni. - Preavvisatemi vostro arrivo». La Bady, nella luce che ritorna in sala di proiezione, dà a leggere il telegramma a me e a Bugnano. Questi finalmente respira; ed io, poiché non ho che un mese di tempo, corro a cominciare a scrivere, in francese, all'albergo Europa, sul primo foglio di carta che trovo, e cioè dietro un pezzo di sceneggiatura di IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI, le sacramentali parole d'ogni grande speranza di commediografo: *Acte premier, scène première...*

(Continua)

LUCIO D'AMBRA

IVO ILLUMINATI, a proposito della 4ª puntata dei 'ricordi cinematografici' di Lucio d'Ambra, ci scrive per rettificare ch'egli non abbandonò la regia di IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI, ma che invece condusse il film sino alla fine, curandone anche il montaggio. Mentre ci giungeva la lettera dell'Illuminati, ci giungeva anche la quinta puntata delle memorie del d'Ambra: cioè quella che oggi pubblichiamo. Da essa appare che il d'Ambra non intendeva affatto tagliare a Cesare quel ch'è di Cesare; e che l'Illuminati, non badando al 'continua' che era in fondo alla quarta puntata, non ha pensato che esso potesse anche indicare che il taglio arbitrario, imposto al racconto dei fatti da ragioni di spazio, era venuto a spezzare il capitolo su IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI prima che esso fosse esaurito. Nelle prime righe del residuo capitolo, cioè in quanto oggi i nostri lettori hanno sott'occhio, il d'Ambra spiegava infatti che l'assenza dell'Illuminati era stata solo momentanea, come di insignificante durata era stato anche il dissidio tra autore e regista. Non potevano, infatti, autore e regista ricordare diversamente, senza insospettabile malafede, vita e cose di cui erano stati contemporaneamente partecipi; né Lucio d'Ambra, che così largo contributo diede alla cinematografia italiana d'anteguerra, avrebbe mai pensato a negare quel merito che in IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI toccò ad un direttore che il d'Ambra stesso scelse, avendo piena fiducia nella sua capacità di tradurre in visioni concrete, e con esperienza tecnica, le sue fantasie.

(N. del D.)

LIBRI RICEVUTI

STORIA

M. BARDECHIE-R. BRASILLACH: *Histoire du cinéma*. Pgg. 422. Les Editions De-Noël et Steele, Paris 1935. Frs. 25.

È stato scritto con il tono piacevole di un romanzo e con la scrupolosa serietà di uno studio; tutti i personaggi che vissero ed agirono sul grande palcoscenico su cui ebbe luogo l'evoluzione del cinematografo, sono ricordati assieme al contributo artistico e industriale che essi apportarono alla nuova arte. Anche il cinematografo ha avuto, come le altre arti, i suoi periodi aurei e i suoi diversi stili localizzati successivamente in paesi diversi: i due autori del libro li hanno studiati come altrettanti periodi di letteratura classica rilevandone le caratteristiche, i difetti, le produzioni, componendo in tal modo un'opera esaurientissima e divertente.

RADIO E TELEVISIONE

K. W. LUCAS: *Rund Funk A bis Z*. Ein Lexicon in Bildern. Pgg. 80. Weid-Mannsche Buchhandlung, Berlin 1936. R. M. 2,50.

Piccolo vocabolario molto illustrato sulla terminologia tecnica della radio, utile tanto ai dilettanti che ai semplici possessori di un apparecchio radio i quali desiderino conoscerne gli elementi principali.

R. PETILLON: *Lautsprecher und verstärkeranlagen*. Pgg. 102 ill. Weidmannsch Buchhandlung, Berlin 1936. R. M. 4,80.

È un manuale tecnico illustrato da numerosi grafici, dedicato a uno strumento che è oggi della massima importanza nella vita sociale: l'altoparlante. Alla parte pratica segue quella teorica nella quale sono dati brevi accenni a nuove e interessanti teorie.

IL CINEMA STEREOSCOPICO

1. Necessità di nuovi impianti.

Prima di esaminare il problema della stereoscopia nei suoi vari aspetti tecnici ed artistici, ciò che faremo in seguito, diamo uno sguardo al suo lato finanziario. Si sa che ogni novità comporta in primo luogo un costo, e, pur essendo vero che ogni progresso o perfezionamento nasce innanzitutto da uno studio tecnico, non è tuttavia meno vero che la necessità di impiego di mezzi finanziari è quella di cui non si può assolutamente fare a meno, se si vuol dare un valore pratico alle scoperte o applicazioni tecniche. Sicché di poco si sbaglierebbe asserendo che i mezzi finanziari, come del resto in tutte le imprese del genere, rappresentano, nel problema della cinematografia stereoscopica, l'elemento più importante. Senza voler minimamente svalutare la portata degli studi che in campo tecnico si sono fatti e si faranno - perché gli sforzi degli inventori non sono ancora stati coronati da un successo completo - per realizzare e perfezionare il rilievo, dobbiamo tuttavia ammettere questo: la stereoscopia potrà imporsi solo e se i produttori, ammesso che essa arrivi a farsi immune da incognite tecniche e dalle antipatie del pubblico che è sempre incerto e riluttante ad ogni inizio, saranno propensi ad accettarla, stanziando e investendo i capitali necessari. Non pare azzardata l'ipotesi che una sufficiente messa a punto della stereoscopia non sia tanto lontana, perché si sono già avuti saggi di corti metraggi stereoscopici presentati al pubblico, e si è girato, in Italia, un intero film in rilievo. Segno che i produttori hanno già cominciato a saggiare il terreno, invogliati a introdurre la novità e pronti a sostenere le spese di un nuovo impianto per lanciarla e imporla, ove l'impresa si prospettasse conveniente. Qualcuno ha manifestato la sua convinzione che il più probabile interessamento per la stereoscopia dovrebbe venire dagli americani, nel caso che si convincessero della possibilità, ottenuta con una specie di monopolio di fatto della novità, di potere con questo superare la produzione europea e imporsi al nostro pubblico. Noi troviamo in gran parte vera questa osservazione, in quanto i notevoli sforzi finanziari che richiederebbero i mutamenti della tecnica produttiva, potrebbero essere più facilmente sostenuti dalla produzione americana. E ciò ben si comprende, dato che non si ignora che molte produzioni europee sono più deboli e varie di esse, come la nostra, ancora giovani di riassetto. Ma il rivolgersi alla stereoscopia può anche essere, per queste meno forti industrie, un'impresa

utile, nello stesso tempo che azzardata. Non è da escludere che potrebbe anche rappresentare un forte elemento differenziatore, capace di risollevarle a più rigogliosa vita.

Quali saranno dunque gli elementi di valutazione che hanno reso favorevoli i produttori all'inizio dell'esperimento? Quale forma di stereoscopia e quale misura di oneri finanziari conseguenti prevedono essi? Alla seconda domanda è meno facile rispondere, perché occorre tener presente che non si può facilmente prevedere quale forma di stereoscopia potrà essere impiegata su vasta scala, non essendosi finora fatto nulla che si presenti coi caratteri di applicazione definitiva.

Tecnicamente si può oggi pensare a metodi stereoscopici coi quali il rilievo venga realizzato: a) senza occhiali; b) con occhiali; c) con apparecchio selettore, attraverso il quale lo spettatore dovrebbe guardare (accenniamo anche a questo perché siamo al corrente di studi volti a perfezionarlo dal punto di vista pratico). In tutti e tre i casi le modificazioni tecniche nel materiale da ripresa e da proiezione sarebbero non indifferenti. Lasciandole momentaneamente da parte vediamo invece le modificazioni che si renderebbero eventualmente necessarie nell'assetto e nelle disposizioni delle sale di proiezione.

Nel caso a) la sala di proiezione dovrebbe essere creata o trasformata secondo apposite norme. I tentativi fatti a tutt'oggi per realizzare la stereoscopia lasciando del tutto liberi gli occhi dello spettatore, sono giunti a risultati modesti. Ammettiamo che questi risultati si possano un giorno, anche prossimo, moltiplicare; tuttavia, con tali metodi, l'effetto del rilievo sarà percepito solo se lo spettatore resterà in quella data posizione, senza troppo scostarsene. In questo caso dunque, l'effetto essendo legato all'osservazione da quella data posizione, la trasformazione 'ad hoc' della sala sarebbe necessaria. Ne conseguirebbe la spesa relativa, inconveniente tutt'altro che trascurabile.

Nel caso b) invece, caso della stereoscopia ottenuta con un metodo che esiga che lo spettatore si munisca di appositi occhiali, la sala può restare come è adesso. S'intende che se si potesse perfezionarla un pochino non sarebbe inutile, perché la proiezione stereoscopica si deformerebbe di più di quella attuale, piana, se lo spettatore si mettesse in posizione o troppo laterale o troppo avanzata, o fosse costretto a tenere la testa inclinata. Non si deve dimenticare come purtroppo oggi, anche in cinematografi di una certa importanza, avendosi lo

schermo basso e il pavimento in piano, si goda, anzi si soffre, il fuori spettacolo della testa dello spettatore antistante, o peggio del cappellino (e si sa se la moda abbia dei riguardi a farli ingombranti) della signora. Il pubblico dunque sarebbe ben felice di vedere le sale trasformate sotto questo aspetto. trasformazione che, a nostro modo di vedere, sarebbe un dovere anche fuori dalle particolari esigenze, come quella della stereoscopia. Se il pubblico paga quello che gli viene richiesto, è doveroso servirlo adeguatamente.

Nel caso c) ogni posto dovrebbe avere l'apposito apparecchio selettore (realizzato sotto forma di piccolo 'parabrise', pressoché totalmente trasparente). Di conseguenza ogni posto dovrebbe avere la visuale rigorosamente libera: perciò la necessità della disposizione a gradinata, e dei posti possibilmente intercalati.

Nelle due figure sono presentati due schemi di sala ideale per proiezioni stereoscopiche (che andrebbe benissimo, del resto, anche per proiezioni normali). La caratteristica principale consiste nel fatto che la visuale degli spettatori è il più possibile libera, i pavimenti essendo a gradinata, e lo schermo piuttosto alto. Per stare aderenti a certe moderne teorie sulla visuale, che vogliono l'inclinazione all'indietro del pavimento, per far vedere lo schermo sotto una certa angolazione, basterà prendere in considerazione il problema di usare uno schermo opportunamente inclinato, anziché verticale come impiegato fino ad oggi.

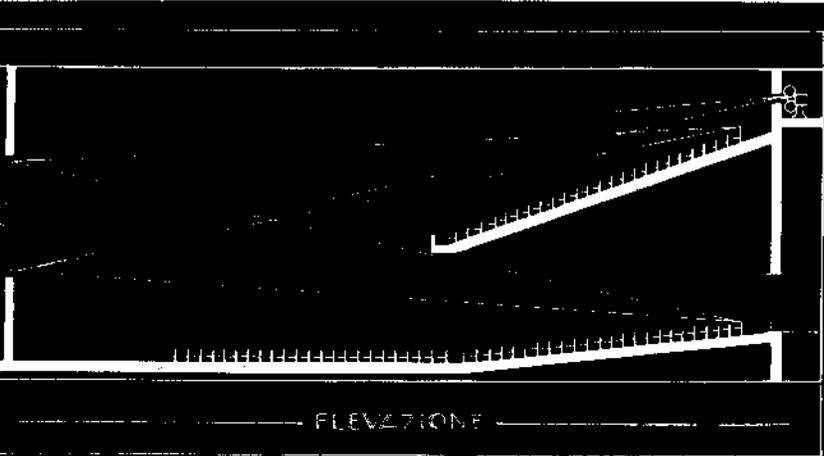
Inutile far notare che nel caso c) il costo della trasformazione della sala sarebbe assai aggravato dal prezzo degli apparecchi selettori.

Abbiamo detto prima del problema della modificazione delle sale perché è quello che riguarderebbe, quantitativamente, la spesa maggiore che la stereoscopia comporterebbe. Ma un fatto analogo si è già avuto coll'avvento del sonoro, che ha imposto notevoli trasformazioni in tutti i cinema, anche in quelli di infima importanza. Non sarebbe perciò questo l'ostacolo capace di arrestare il cammino della stereoscopia.

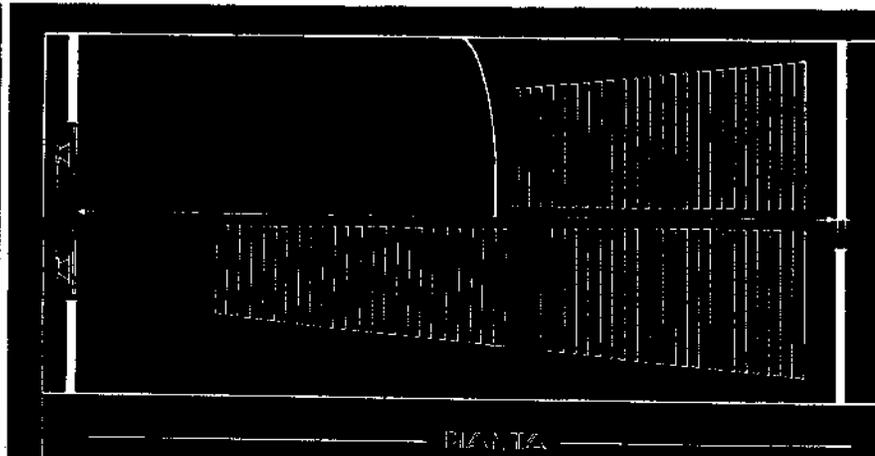
Quanto invece alle modificazioni tecniche, nel diverso materiale, soprattutto da proiezione, ci sembrano meno preoccupanti. Non poca preoccupazione potrebbe invece darla il pubblico. Ma non sarà difficile convincersi che (sempre badando di non impressionarsi a una prima fredda accoglienza), se la stereoscopia venisse ben presentata, non tarderebbe a guadagnarsi (come la guadagnò il sonoro e come la guadagnerà il colore) la simpatia generale. Ora non manca che la buona volontà dei produttori, che speriamo non abbiano a disinteressarsi del problema; ciò che rappresenterebbe, forse, l'unico fattore di valore negativo per la stereoscopia.

ENRICO CAPORALI

Fig. 1 - Schema, in elevazione, di sala adatta per la proiezione stereoscopica. Lo schermo alto e i posti situati a gradinata, fanno sì che ogni spettatore non abbia la visuale intercettata dallo spettatore antistante. - Fig. 2 - Piana della stessa sala: l'area occupata dai posti è piuttosto stretta e lunga, per non mettere gli spettatori in posizioni troppo laterali. L'area stessa si va accentratamente allargando, a trapezio, con l'aumentare della distanza dallo schermo, davanti al quale buona parte dello spazio è bene resti inutilizzato, perché offrirebbe una visione difettosa.



ELEVAZIONE



PIANA

GLI SCHERMI RIFLETTENTI



Una schiera di schermi riflettenti per una presa di 'Ramona'

UNA SERA entrando nel camerino di un noto attore comico, artista geniale ma famoso anche per le sue stranezze, lo vidi immobile, lungo e magro, mentre guardava in un piccolo specchio che teneva in mano. «Che fa?» domandai sbalordito. «Sono stupito - rispose. - Guardi in questo specchio: ci vede lei la lampada accesa? Ci sono dunque due lampade adesso in questa stanza: quella reale e quella nello specchio. Quindi l'illuminazione dovrebbe risultare raddoppiata. Invece non lo è. Perciò sono stupito». La sua teoria s'intende era sbagliata, perché la lampada nello specchio pur sembrando all'occhio identica a quella reale, non è altro che un'immagine di questa, creata da una parte della luce che, proveniente dalla sorgente 'vera', è riflessa dallo specchio. Eppure lo stupore dell'attore non era poi completamente fuori luogo come dimostrano i tentativi d'utilizzare meglio l'energia luminosa mediante superfici riflettenti; ma quello che non si verifica è l'aumento della luce, poiché le superfici riflettenti non fanno che ricondurre al servizio raggi luminosi che altrimenti si disperderebbero. Figuriamoci ora un gruppo di attori, pronto a recitare una scena cinematografica in esterno: da un lato essi saranno illuminati dalla forte luce del sole, mentre dal lato opposto risulteranno contro luce ombre scure. Queste ombre, spesso, non fanno all'occhio un brutto effetto, ma, colte dall'obbiettivo cinematografico, e quindi proiettate, esse provocano sullo schermo contrasti violenti, macchie e strisce, le quali - salvo certi casi in cui si vogliono raggiungere effetti speciali - distruggono l'armonia dei motivi e la chiarezza dei visi di cui perciò si perde l'espressione. Nel teatro di posa, assai difficilmente si lavora con una lampada sola: se ne usano molte, disposte in modo da creare, sì, un'illuminazione in certo senso 'direzionale' ma anche in modo che l'effetto crudo di ogni lampada venga smorzato da quello di altre lampade situate in punti opposti; e ciò anche per evitare una fotografia 'schiacciata' e senza piani.

Eguale, si adoperano, talvolta, anche in esterno lampade elettriche per attenuare le ombre ed ottenere effetti luminosi. Ma in luogo delle lampade elettriche si può usare un mezzo più semplice e più economico: lo schermo riflettente. Ed ecco che ritorniamo alle osservazioni di quell'artista comico di cui parlavamo sopra. È evidente che non tutti i raggi del sole cadono in un punto, per es., sugli attori che recitano. Nemmeno se in quel punto si trova Loretta Young nella maschera di Ramona. Indifferenti, si diffondono dalla loro sorgente in tutte le direzioni dello spazio, e ciò significa, per l'operatore cinematografico, il quale ha bisogno della massima illuminazione concentrata sul soggetto da riprendere, che gran parte di questa luce si spreca. Allora si usano gli schermi riflettenti che interposti sul cammino dei raggi lu-

minosi, vengono di nuovo indirizzati verso la scena, in quei particolari punti in cui è necessario attenuare i contrasti o render più intensa l'illuminazione; cosa questa importantissima soprattutto da quando si girano film a colori (si noti la macchina da presa Technicolor in una delle fotografie che pubblichiamo). Salvo occasioni rarissime, in cui si tende a riflessi forti e piuttosto circoscritti, gli schermi riflettenti non sono specchi veri e propri; si preferiscono invece telai, spalmati con vernice bianca (gesso e biacca), argentea, aurea, opaca (polvere di alluminio) o lucida (polvere di alluminio con strato di lacca incolore), telai che vengono di volta in volta usati a seconda dell'illuminazione che si vuol raggiungere. Queste superfici diffondono la luce in un campo più largo, o, per dirla in termini di fisica, realizzano una riflessione diffusa.

Il cielo che si volta intorno alla terra, il 'nostro' cielo, non è munito di più astri luminosi, i quali, come le lampade del teatro di posa, illuminano la scena da punti diversi, ma piuttosto di schermi riflettenti naturali: parliamo delle nuvole, che anch'esse rimandano la luce solare che le colpisce e rendono l'illuminazione più dolce e più uniforme. È questa una delle ragioni per le quali si fa poco uso degli schermi quando il cielo è coperto. Gli schermi, solitamente di forma rettangolare e sostenuti da appositi cavalletti, sono girati dagli assistenti dell'operatore secondo le esigenze della scena. Ci vuole molta sensibilità per stabilire con esattezza il loro numero, la loro posizione, l'inclinazione e la loro distanza dal soggetto...
CIAK



In alto e qui in basso: Schermi riflettenti e ombreggianti durante due riprese di 'Ramona' (Fox 20th Century)

H. FANTINO DI KENT (*The Ex Mrs. Bradford*). - Americano della R. K. O. Radio Pictures. Distribuzione Società Generale Cinematografica Italiana. Lunghezza metri 2217. Regista Stephen Roberts. Soggetto di Anthony Veiller da una commedia di James Edward Grant. Sceneggiatura di Anthony Veiller. Scenografo Van Nest Polglase. Musiche di Roy Webb. Operatore J. Roy Hunt. - Un medico è in lite giudiziaria con sua moglie quando ambedue vengono interessati alla strana morte di un fantino in procinto di vincere una corsa. E poiché le morti si succedono e il rompicapo si fa sempre più complicato, il medico e sua moglie si appassionano alle ricerche tanto da mettere in pericolo persino la propria vita. Finalmente risolvono il mistero, ciò



che fa tornare la felicità anche tra loro. - Interpreti principali: William Powell, Jean Arthur, Robert Armstrong, Frank M. Thomas, James Gleason. Edizione italiana dialogata da Guglielmo Giannini e diretta da Luigi Savini. Casa di doppiaggio Cines Palatino.

LA DONNA DI PICCHE (*Trouble for Two*). - Americano della M. G. M. Distribuzione M. G. M. Lunghezza m. 2083. Produttore Louis D. Leighton. Regista J. Walter Ruben. Soggetto di Louis Stevenson, sceneggiato da Manuel Seff e Edward E. Paramore. Scenografo Cedric Gibbons. Musiche di Franz Waxman. Montaggio di Robert J. Kern. Operatore Charles Clark. -



Il giovane principe Florizel di Kariovia, prima di sposarsi, chiede al re suo padre un mese di libertà. In cerca di avventure si reca a Londra dove corre pericolo di morte ma ha anche modo di conoscere e di amare la principessa d'Irania, sua promessa sposa. Le avventure cercate ottengono così un doppio effetto: quello di liberare il suo regno di un pericoloso nemico e quello di dargli la felicità. - Interpreti principali: Robert Montgomery, Rosalind Russell. Edizione italiana e doppiaggio M. G. M.

LA DONNA DEL GIORNO (*Labeled Lady*). - Americano della M. G. M. Distribuzione M. G. M. Lunghezza m. 2759. Produttore Lawrence Weingarten. Regista Jack Conway. Soggetto di Wallace Sullivan,

FILM DEL MESE

sceneggiato da M. Watkins, H. Emmet Rogers e George Oppenheim. Scenografo Cedric Gibbons. Musiche di William Axt. Montaggio di Frederick J. Smith. Operatore Norbert Brodine. - Due uomini e due donne



in una serie di avventure e di contrasti che li portano ad accoppiarsi come non vorrebbero. Ma alla fine le cose tornano al loro posto e un divorzio si risolve in due felici matrimoni. - Interpreti principali: Myrna Loy, Jean Harlow, William Powell, Spencer Tracy. Edizione italiana e doppiaggio M. G. M.

LA DONNA DEL MISTERO (*Mystery Woman*). - Americano della 20th Century Fox. Lunghezza metri 2200. Direttore di produzione John Stone. Regista Eugene Forde. Soggetto di Philip Mac Donald, da un racconto di Dudley Nichols e E. E. Paramore. Musiche di Samuel Kaylin. Operatore Ernest Palmer (A. S. C.). - La donna del mistero è



la moglie di un capitano che viene degradato e condannato all'ergastolo per il furto di un importante documento. Convinta dell'innocenza del marito, ella si dà alla ricerca dei truffatori, riesce a scoprirli e ad impossessarsi, dopo molte ed emozionanti vicende, del documento. - Interpreti principali: Mona Barrie, Gilbert Roland e Rod La Roche. Doppiaggio della Fono-Roma. Dialoghi italiani di Dario Sabatello. Direttore dell'edizione italiana Vittorio Malpassuti. Distribuzione della 20th Century Fox.

LA CONQUISTA DEL WEST (*The Plainsman*). - Americano della Paramount. Lunghezza m. 3090. Direttore di produzione Cecil B. de Mille. Regia dello stesso. Soggetto di Mac Pherson basato su storie di Courtney Ryley Cooper e Frank J. Wiltach. Sceneggiatura di Waldemar Young, Harold Lamb, Ling Riggs. Scenografia di Hans Dreier e Roland Anderson. Musiche di George Antheil. Montaggio di Anne

Buchens. Operatore Victor Milne (A. S. C.). - Il film tratta un episodio della vita di Buffalo Bill che, assieme al suo fedele Wild Bill Hickok e al generale Custer, tenta di impedire che un carico d'armi sia portato nelle mani dei pellerossa e nello stesso tempo di evitare che il reggimento del generale Custer con un convoglio di munizioni possa incappare nelle orde degli indiani. Intrighi, battaglie, torture e imboscate



in cui trovano la morte Custer con tutti i suoi soldati e infine anche Wild Bill. - Interpreti principali: Gary Cooper, Jean Arthur, James Ellison, Helen Bruggess. Doppiaggio della Cines-Palatino. Direttore dell'edizione italiana Luigi Savini. Dialoghi italiani di Pier Luigi Melani. Distribuzione S. A. I. Paramount.

LA BAMBOLA DEL DIAVOLO (*The Devil Doll*). - Americano della M. G. M. Distribuzione M. G. M. Lunghezza m. 2181. Regista Tod Browning. Soggetto di Tod Browning da un romanzo di Abraham Merritt. Sceneggiatura di Garret Fort Guy Endore e Eric von Stroheim. Scenografo Cedric Gibbons. Commento musicale di Franz Waxman.



Montaggio di Frederick J. Smith. Operatore Leonard Smith. - Imprigionato nell'Isola del Diavolo perché accusato di furto, un banchiere riesce finalmente a fuggire. Tornato a Parigi, valendosi della scoperta di un suo compagno di prigionia (egli, infatti, è in grado di ridurre qualsiasi persona alle dimensioni di una bambola) riesce a vendicarsi di coloro che l'accusarono e a far riconoscere la propria innocenza. - Interpreti principali: Lionel Barrymore e Maureen O'Sullivan. Edizione italiana e doppiaggio M. G. M.

RAMONA (*Ramona*). - Americano della 20th Century-Fox. Lunghezza m. 2341. Direttore di produzione Sol Wurtzel. Regista Henry King. Soggetto di Lamar Trotti, da un romanzo di Helen Hunt Jackson. Mu-

siche di Alfred Newman. Operatore Chester Lyons A. S. C. Technicolor di William Skall. - In California Ramona e Alessandro, capo di una tribù indiana, si amano. Per sposare, la fanciulla è costretta a fuggire dal 'rancho' della zia puritana. Dopo un anno nasce un bambino, ma l'invasione dei coloni bianchi toglie loro la terra. Vanno così di casa in casa respinti da tutti, mentre il bimbo, per il freddo e le privazioni patite, si ammala. Il padre allora corre in cerca di un medico ma nel ritorno viene scambiato per un razziatore di bestiame ed è ucciso sot-



to gli occhi di Ramona. - Interpreti principali: Loretta Young, Don Ameche, Kent Taylor, Katherine de Mille. Doppiaggio della Fono-Roma. Dialoghi italiani di V. Malpassuti, direttore dell'edizione italiana. Distribuzione della 20th Century-Fox.

L'IRRESISTIBILE (*Earthworm Tractors*). - Americano della Warner Bros. First National. Lunghezza m. 1900. Direttore di produzione Doug Gould. Regista Raymond Heintz. Soggetto di Richard Macanley, Joe Traub, Hugh Cummings, da un racconto di William Harlett Upson. Sceneggiatura di Esdras Hartley. Scenografia dello stesso. Musiche di Leo Forbstein. Montaggio di Doug Gould. - Il giovane Botts si mette



negli affari per poter sposare Sally ma finisce, dopo un seguito di disavventure e incidenti, per sposare invece Mabel, figlia di un grosso industriale. - Interpreti principali: Joe Brown, June Travis, Guy Kibbee. - Doppiaggio della Fono-Roma. Dialoghi italiani di Zorro. Direttore dell'edizione italiana Nicola Fausto Neroni. Distribuzione della Warner Bros. S. A. I.

LA LUCE VERDE (*Green Light*). - Americano della Cosmopolitan Warner Bros. Lunghezza m. 2400. Direttore di produzione Max Parker. Regista Frank Borzage. Soggetto di Lloyd C. Douglas. Sceneggiatura di Max Parker. Scenografia dello stesso. Musiche di Leo Forbstein. Montaggio di James Gibbon. - 'Operare senza indugio o attendere l'intervento del maestro?' ecco l'affannosa alternativa in cui si dibatte il giovane dott. Paige, discepolo del prof. Endicott, mentre quest'ultimo si trattiene in borsa ove assiste al crollo della sua fortuna. Intanto Paige si

decide ad operare. Tutto procede regolarmente quando sopraggiunge il professore che si sostituisce al discepolo. Ma la sua mano trema e l'errore di un attimo procura la morte della paziente, signora Dexter. Nell'inchiesta, per salvare il maestro, Paige tace ed è costretto a dimettersi dalla clinica. Paige s'innamora di Phyllis, figlia della signora



Dexter, ma l'idillio tramonta allorché la fanciulla identifica Paige. Partenza di quest'ultimo per un paese infetto ove cade ammalato per un esperimento fatto su di sé. Intervento disperato del prof. Endicott che lo salva rivelando la verità a Phyllis sul decesso della madre. La conclusione è chiara. - Interpreti principali: Errol Flynn, Anita Louise, Margaret Lindsay. Doppiaggio della Fono-Roma. Dialoghi italiani di Paola Ojetti. Direttore dell'edizione italiana Nicola Fausto Neroni. Distribuzione Warner Bros. S. A. I.

LA CANZONE DEL FIUME (*Banjo of My Knee*). - Americano della



20th Century-Fox. Distribuzione 20th Century-Fox. Lunghezza metri 2670. Produttore Darryl Zanuck. Regista John Cromwell. Soggetto di Nunnally Johnson da un romanzo di Harry Hamilton. Scenografo Thomas Little. Commento musicale di Arthur Lange. Operatore Ernest Palmer. - Interpreti principali: Barbara Stanwyck, Joel Mac Crea, Katherine de Mille. Edizione italiana dialogata da Paola Ojetti e diretta da Vittorio Malpassuti. Casa di doppiaggio Fono-Roma.

TROPPO AMATA (*The Gorgeous Hussy*). - Americano della M. G. M. Distribuzione M. G. M. Lunghezza m. 3100. Produttore Joseph Mankiewicz. Regista Clarence Brown. Soggetto di Samuel Hopkins Adams, sceneggiato da Ainsworth Morgan e Stephen Morehouse Acery. Sceno-



grafo Cedric Gibbons. Commento musicale di Herbert Stothart. Montaggio di Blanche Sewell. Operatore George Joseph. - Una giovane donna si trova a sostenere, col fascino e con l'intelligenza, un ruolo politico importantissimo. Gli intrighi di un mondo invidioso e la sua passione per quella che ella considera una missione la costringono dapprima a rinunciare al proprio amore e quindi ad allontanarsi dalla Patria. - Interpreti principali: Joan Crawford, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Franchot Tone, Melvyn Douglas. Edizione italiana della Metro Goldwyn Mayer.

NATA PER DANZARE (*Born to Dance*). - Americano della M. G. M. Distribuzione M. G. M. Lunghezza m. 2933. Produttore Jack



Cummings. Regista Roy del Ruth. Soggetto di Jack Mc. Gowan, Sid Silvers e B. G. De Sylva, sceneggiato da Jack Mc. Gowan e Sid Silvers. Scenografo Cedric Gibbons. Commento musicale di Alfred Newman e Cole Porter. Montaggio di Blanche Sewell. Operatore Ray June. - Interpreti principali: Eleanor Powell, James Stewart, Virginia Bruce, Una Merkel, Frances Langford, Buddy Ebsen. Edizione italiana e doppiaggio M. G. M.

CONFINI SELVAGGI (*The Country Beyond*). - Americano della 20th Century Fox. Distribuzione 20th Century-Fox. Lunghezza m. 1946.



Produttore Sol Wurtzel. Regista Eugene Forde. Soggetto di Lamar Trotti adattato da Adele Comandini. Direzione musicale di Samuel Kaylin. Operatore Barney Mc. Gill. - Interpreti principali: Rochelle Hudson, Paul Kelly, Robert Kent e il cane Buck. Edizione italiana dialogata da Guido Cantini e diretta da V. Malpassuti. Casa di doppiaggio Fono-Roma.

PATTUGLIA DI FRONTIERA (*The Border Patrolman*). - Americano della Casa di produzione Sol Lesser e John Zanft. Lunghezza m. 1950. Direttore di produzione Edward Gross. Regista David Howard. Operatore Frank B. Good. - Al confine degli Stati Uniti col Messico il capo di una banda di contrabbandieri si serve di Patrizia, ragazza appartenente ad una nota e ricca famiglia dei dintorni, per trafugare



una collana di perle. Ma uno della pattuglia, Bob, riesce a sventare il colpo appena in tempo. Battaglia furiosa, vittoria e finale d'amore tra Bob e Patrizia. - Interpreti principali: George O'Brien, Polly Ann Young, Roy Mason, Mary Doran. Doppiaggio della Luce. Dialoghi di Gustavo Briareo. Direttore dell'edizione italiana Mario Almirante. Distribuzione dell'Enic.

RADIOFOLLIE (*Sing, Baby, Sing*). - Americano della 20th Century-Fox. Lunghezza m. 2485. Direttore di produzione Darryl Zanuck. Produttore associato De Sylva. Regista Sidney Lanfield. Soggetto di M. Sperling, Jack Yellen e Harry Tugend, da un racconto di M. Sperling e Jack Yellen. Scenografia di Thomas



Little. Musiche di Louis Silvers. Operatore Peverel Marley A. S. C. - Interpreti principali: Alice Faye, Adolphe Menjou, Michael Whalen, Gregory Ratoff e Patsy Kelly. Doppiaggio della Fono-Roma. Dialoghi italiani di Dario Sabatello. Direttore dell'edizione italiana Vittorio Malpassuti. Distribuzione della 20th Century-Fox.

L'ULTIMA PROVA (*His Brother's Wife*). - Americano della Metro Goldwyn Mayer, distribuito dalla M. G. M. Lunghezza m. 2497. Produttore Lawrence Weingarten. Regista W. S. Van Dyke. Soggetto di George Auerbach, sceneggiato da



Leon Gordon e John Meehan. Scenografo Cedric Gibbons. Musiche di Franz Waxman. Montaggio di Conrad A. Nervig. Operatore Oliver T. Marsh. - Un giovane scienziato, sul punto di partire per il sud America con una spedizione medica, s'innamora. Combattuto fra l'amore per la donna e l'amore per la scienza, trova infine in una drammatica situazione in cui è proprio impegnata la vita della sua donna, la forza e la

capacità del suo vittorioso esperimento scientifico. - Interpreti principali: Robert Taylor, Barbara Stanwyck, Jean Ersholt, Joseph Calleja. Edizione Italiana e doppiaggio Metro Goldwyn Mayer.

IL NEMICO INVISIBILE (*Charlie Chan in London*). - Americano della 20th Century-Fox. Lunghezza m. 2186. Direttore di produzione John Stone. Regista Eugene Forde.



Soggetto di Phillip Mac Donald, da un racconto di Earle darr Biggers. Scenografia di Duncan Cramer. Musiche di Samuel Kaylin. Operatore L. W. O'Connell A. S. C. - Interpreti principali: Warner Oland, Drue Leyton, Mona Barrie, Raymond Milland. Doppiaggio della Fono-Roma. Distribuzione della 20th Century-Fox.

LA PAURA DI AMARE (*Dangerous*). - Americano della Warner Bros. Distribuzione Warner Bros. First National Films S. A. I. Produttore Hugh Reticker. Regista Alfred E. Green. Soggetto da un racconto di Laird Doyle, musica di Leo F. Forbstein. - È la storia di uno strano tipo di attrice di teatro, Joyce, che per il suo carattere am-



bizioso ed egoista rovina tre uomini, rimanendo alla fine presso il marito, inferno per un accidente da lei stessa provocato. - Interpreti principali: Bette Davis, Franchot Tone, Margaret Lindsay, Dick Foran, John Eldredge. Edizione italiana diretta da N. F. Neroni. Casa di doppiaggio Fono-Roma.

L'UOMO DEI MIRACOLI (*The Man Who Could Work Miracles*). - Inglese della London Film. Distribuzione Manderfilm. Lunghezza metri 2300 circa. Direttore di produzione: David B. Cunyngame. Sceneggiatura di Lothar Mandes da un racconto di H. G. Wells. Regista Lothar Men-



des. Musica di Michael Spolianski. Operatore Harold Rosson. Scenografo Vincent Korda. - Il piccolo commesso di magazzino Fotheringay viene dotato dagli astri del potere di compiere miracoli. Personalità di ogni genere sono attorno a lui per servirsi secondo le loro ambizioni, del suo magico potere. Ma egli non cede alle lusinghe che gli fanno, pur non sapendo come utilizzare il suo potere. Pensa di capovolgere il mondo, quando l'ordine immortale degli astri ha il suo sopravvento e tutto riprende il suo stato normale; Fotheringay si è servito assai male del potere concessogli. - Interpreti principali: Roland Young, Joan Gardner, Sophie Stewart. Edizione italiana dialogata e diretta da Guido Cantini. Casa di doppiaggio Fono-Roma.



GENTILUOMO DILETTANTE (*Amateur Gentleman*). - Americano della Criterium Film, distribuito dagli Artisti Associati. Lunghezza me-

tri 2350. Produttore Marcel Hellman. Regista Thornton Freeland. Soggetto di Jeffery Farnol, sceneggiato da Clemence Dane. Scenografo Sergei Nolbandov. Musiche di Walter Goehr. - Interpreti principali: Douglas Fairbanks jr., Elissa Landi, Gordon Harker. Edizione italiana dialogata da Enrico Marino e diretta da Sandro Salvini. Casa di doppiaggio Itala Acustica.



ALÌ SULLA CINA (*China Clipper*). - Americano della Warner Bros. First National. Lunghezza m. 2400. Direttore di produzione Max Parker. Regista Raymond Henright. Soggetto di Frank Wead. Sceneggiatura di Max Parker. Musiche di Leo Forbstein. Storia e peripezie di una impresa che ha per iscopo l'inaugurazione di una linea aerea attraverso il Pacifico. - Interpreti principali: Pat O'Brien, Beverly Roberts, Ross Alexander, Humphrey Bogart. Doppiaggio della Fono-Roma. Direttore

dell'edizione italiana Nicola Fausto Neroni. Distribuzione della Warner Bros. S. A. I.



LA MOGLIE RICONQUISTATA (*To Mary, With Love*). - Americano della 20th Century-Fox. Lunghezza m. 2574. Direttore di produzione Darryl Zanuck. Regista John Cromwell. Soggetto di Richard Sherman e Howard Ellis Smith, da un racconto di Richard Sherman. Scenografia di Thomas Little. Musiche di Louis Silvers. Operatore Sidney Wagner A. S. C. - Interpreti principali: Myrna Loy, Warner Baxter, Claire Trevor e Jan Hunter. Doppiaggio della Fono-Roma. Dialoghi italiani di Vittorio Malpassuti, direttore dell'edizione italiana. Distribuzione della 20th Century-Fox.

PORT ARTHUR (*Port Arthur*). - Francese. Produzione della Tobis-Slavia Film. Lunghezza m. 2800. Soggetto tratto dal romanzo di Pierre

Frondaie. Regista Nicolas Farkas. Durante la guerra russo-giapponese, un ufficiale della marina russa, profondamente innamorato di sua moglie giapponese, ha gravi sospetti sulla sua lealtà politica. Ella infatti ha mancato, ma involontariamente; dimostra a suo marito quanto lo ami sacrificandosi con lui mentre cercano di portare in salvo le bandiere dei reggimenti russi sconfitti a Port Arthur. - Interpreti principali: Danielle Darrieux, Adolphe Wohlbrück, Charles Vanel, Jean Max. Distribuzione Minerva Film, Roma.



DISCHI DI FILM

Dal film italiano LA DANZA DELLE LANCEE L'Odéon (1278160) incide un valzer viennese eseguito dall'orchestra Mariotti con accompagnamento di xilofono di gusto discutibile, ma di effetto brillante in armonia col tipo caratteristico della danza ora strisciata ora saltellata, all'antica. Un altro disco (G O 13652) riproduce la canzone Oggi è felice il mio cuor interpretata da una voce di donna gradevole e intonata.

Sul rovescio del disco v'è una canzone di tipo sportivo, Bolide Rosso (pure tolta dallo stesso film) intonata dal tenore Maseglia con voce squillante e ripresa dal coro, cui si unisce un'orchestra fragorosa e brillante. Per una volta tanto la « fiamma d'amore » invece che con « cuore » rima con « motore » e le automobili intanto si lanciano a corsa folle. Pur che non lo si senta troppo, altivamente diventa ossessante, il disco è piacevole.

Il successo dei dischi di VIVERE, con Tito Schipa, ha consigliato evidentemente a inciderne un altro (Voce del Padrone', DA 1519): è una canzone presa dallo stesso film e intitolata Eternamente mia; la melodia è graziosa e scorrevole, con simpatico commento orchestrale, e la voce di Schipa ancora una volta incanta gli ascoltatori. Se volete risentirla, volate il disco e troverete la romanza Torna la serenata del film RE DI DANARI, pure cantata dal celebre divo. Anche qui bella incisione, limpido squillo della voce tenorile, colorito sentimentale arieggiante una serenata popolare, con

commento orchestrale appropriato eseguito dall'orchestra del M. Olivieri. La musica è di Bixio.

Altri dischi del film RE DI DENARI sono un divertente brioso fox-trot ('Odéon', 12742) bene eseguito dall'orchestra italiana Fortis, e Torna la serenata ('Odéon' 12734) assai ben cantata dal tenore Tito Leardi e limpidamente incisa.

La musica del film L'UOMO CHE SORRIDE è di Bixio, anch'egli compositore dalla vena facile e scorrevole. Su un disco 'Odéon' troviamo la canzoncina Se mi parlano di te: è il tipo classico della piccola romanza sentimentale, atta a blandire il gusto del pubblico con piena melodia e amoroso testo poetico. Buona l'esecuzione da parte dell'orchestra diretta dal maestro Mariotti e da parte del tenore Leardi: ma perché quel 'gigionesco' acuto finale? Evitiamo certi effetti...

Passiamo all'estero. Dal film POOR LITTLE RICH GIRL (Povera ragazzina ricca) sono state incise due danze con ritornello vocale: la prima è un fox ('Voce del Padrone', G. V. 1289) ben ritmato, con varietà di coloriti orchestrali, cantato da una voce maschilina simpatica, ma con acuti discutibili. La fine brillante, in ritmo accelerato, è assai felice. La seconda danza è il fox When I am with you (Quando sono con te): qui la parte strumentale è preponderante, con mezzetinte delicate, penombre discrete, amabili languori. Entra poi una voce maschilina

gradevole e gentile. La fine ha pure buoni impasti sonori, poi risulta piuttosto brusca, in certi accordi, per terminare nuovamente insinuante e dolce. Un disco nuovo per gli ammiratori di Chevalier ('Voce del Padrone', H.N. 1165): una faccia riproduce una canzoncina presa dal film AVEC LE SOURIRE, intitolata Le Chapeau de Zozo. È uno dei pezzettini brillanti e divertenti che il popolare 'chansonnier' predilige: si tratta qui di un fantastico copricapo, le cui stravaganze danno lo spunto a uno snocciolo di rime buffe. Le solite intonazioni comiche di semiparlato e un ritornello brioso, felicemente ideato. L'altra faccia del disco porta la canzoncina Ma pomme presa dal film L'OMME DU JOUR: è più volgaruccia dell'altra, e con intonazioni caricaturali della voce un po' troppo spinte per essere ancora artistiche. Tuttavia anche qui molto brio e vivacità, le caratteristiche di Chevalier. Si dice che il canzonettista ascolti le musiche propostegli, e le sceglia a distanza di tempo, la mattina dopo, nel bagno... Quelle che gli ritornano alla mente sono le preferite: quasi come Archimede!

Dischi di Marta Eggerth! Richiamo irresistibile! Che il povero Schubert perdesse completamente la testa vedendo Marta Eggerth in qualità di Caroline Esterhazy (ricordate le morbide spalle di continuo sfuggenti alla generosa scollatura delle vesti ottocentesche in interpretazione nocecento?) era ben comprensibile. Ma con questa graziosa attrice-cantatrice non soltan-

to gli occhi, ma gli orecchi hanno la loro parte. Come diceva Dante, o quasi: « per che mia ebbrezza entrava per l'udire e per lo viso... »

Provate un po' a far girare questi nuovi dischi e andrete in visibilio non meno di Schubert. Dal film DOVE CANTA L'ALLIODOLA è stato inciso dalla 'Odéon' (F. 23009) il famosissimo valzer di Strauss Sulle rive del Danubio. E Marta Eggerth lo gorgheggia deliziosamente con la sua voce di lodeletta primaverile; acuti squillanti, trilli carcerevoli, rabeschi capricciosi, liquide cascatelle di note si alternano con grazia ora languida ora briosa, alla vera maniera viennese. Nitida perfetta registrazione.

Sull'altra faccia del disco è inciso un'altra celebre valzer Straussiano, Voci di Primavera (dal film UN CASTELLO NELLE FIANDRE); anche qui trilli, gorgheggi s'inguetti, note flautate, trionfanti acuti finali. L'orchestra segue, commenta, avvolge in armoniosa atmosfera: un bellissimo disco. Dal medesimo film UN CASTELLO NELLE FIANDRE sono state prese altre due canzoni: (Odéon, 15040 B) la prima è: Ein neues Leben fängt an (Comincia una nuova vita). La musica di Grothe ha un ritmo incisivo, intonato dalla Eggerth con magnifica sicurezza. È un luminoso inno di gioia, che si snoda in una tessitura sopracuta, cui la voce eccezionale regge senza difficoltà. Sul rovescio del disco è la seconda canzone, Herz, du kennst meine Sehnsucht... (Cuore conosci la mia brama...), che mi sembra meno felice, un tipo di musica un po' vietato e abusato; tuttavia anche qui ottima esecuzione vocale da parte della Eggerth.

MARIA TIBALDI CHIESA

FILM IN 15 FOTOGRAMMI



Molte volte il cinema ha descritto la vita delle Accademie militari, specialmente straniere, a propaganda di questa o quell'arma; osserviamo ora invece una delle nostre "Scuole allievi ufficiali di complemento", grandi incubatrici dell'ufficiale di complemento d'Italia, nelle quali l'universitario, nella disciplina collettiva (1) del reggimento-scuola, da soldato semplice compie il necessario tirocinio di preparazione alle nomine ad ufficiale. Motivi dominanti di questa parte: descrizione dell'ambiente (2, 3, 4, 5), spunti comici, un po' di tensione, un pizzico di sentimento (6, 7). - Nella seconda parte quanto c'era di corale nel

primo tempo passa in secondo piano, l'attenzione si concentra sulle figure dell'ufficiale di complemento al reggimento. - Azioni più personali e decise (8), inquadrature però strettamente nell'ambiente e nei rapporti con superiori e colleghi (9); deve aumentare l'elemento tensione (10), es. gare reggimentali (11, 12, 13, 14). La situazione sentimentale si definisce e prepara l'addio al reggimento del sottotenente che ritorna alla vita civile (15); fisicamente e moralmente intesa al servizio della Patria.

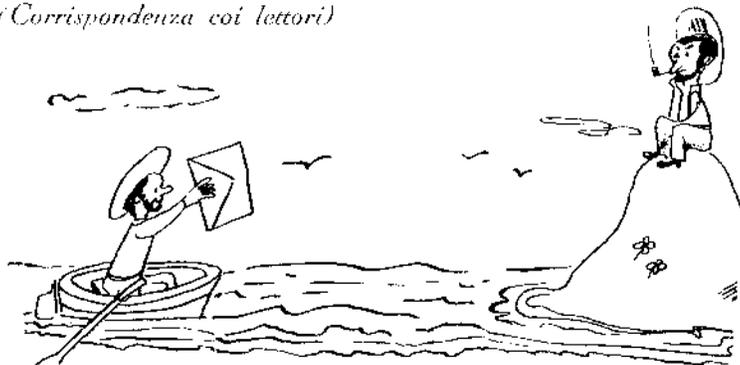
ETTORE DE ECCHER (Trento)

UFFICIALI DI COMPLEMENTO

Aldo Sartorio (Saluzzo). — Studiando la metamorfosi dei titoli si potrebbe arrivare ad un vero e proprio trattato di psicologia del noleggiatore cinematografico. Certo, ci sono casi in cui una formula buona ed indovinata è intraducibile: spesso è più facile tradurre un romanzo intero che il suo titolo. Ma in generale si crede di poter dare una maggiore commerciabilità al film cambiandone il titolo nel senso di introdurre qualche concetto suggestivo come l'amore, il sogno, le labbra, le lagrime, il delitto; e si ignora che dare ad un film un nome schematico che non lo distingue dagli altri, significa rendergli un servizio dubbio. Io, per conto mio almeno, mi confondo terribilmente fra i sentieri della felicità e del pino solitario, fra le signore troppo amate o troppo poco amate, fra le sinfonie d'amore, di primavera e di cuori, fra gli angeli azzurri, bianchi e delle tenebre, fra ACCADDE UNA NOTTE e ACCADDE UNA VOLTA. Mentre ogni nome — e così anche quello di una merce — dovrebbe distinguere una cosa dalle altre. Il titolo poi dovrebbe essere una specie di guida che indichi subito il motivo o il problema centrale del film. Sovente, il titolo originale è scelto benissimo in questo senso, mentre nella traduzione si cerca di spostare l'interesse dal nocciolo interessante ed originale verso elementi secondari di suggestività convenzionale: ricordiamoci di MISTER DEEDS VA IN CITTÀ diventato È ARRIVATA LA FELICITÀ e de LO SPETTRO VA ALL'OVEST diventato addirittura IL FANTASMA GALANTE. Curioso anche il caso da Lei citato: SCHLUSSAKKORD tradotto letteralmente ACCORDO FI-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



NALE per la Biennale di Venezia, diventa LA NONA SINFONIA nel programma del noleggiatore, per finire come IL GRANDE PECCATO, dato — evidentemente — che l'annuncio di musica classica poteva far paura. Io invece credo che il nome LA NONA SINFONIA, caratteristico del film, si imporrebbe facilmente alla memoria, mentre IL GRANDE PECCATO si confonderà con i tanti peccati più o meno divertenti, del passato.

G. Ortena (Torino). — Le Sue considerazioni mi sembrano esatte, ma, stavolta, forse un po' generiche. Una tesi di laurea sull'estetica cinematografica... Cerchi di riferirsi alle forme pure del cinema, non a quelle intorbidate da fattori pratici ed economici e dal cosiddetto progresso. Non si attenga troppo a quel che oggi si chiama 'cinema' ma tenga presente l'evoluzione intera degli ul-

timi decenni e scelga come oggetto del Suo esame quelle pochissime opere in cui il nostro nuovo mezzo espressivo si è manifestato con chiarezza. Sono interessanti, per varie ragioni, anche le forme impure, ma volendo formarsi una base per la teoria estetica, bisogna ricorrere all'analisi dei 'classici'. Analisi diretta, s'intende, davanti allo schermo, ciò che comporta un'enorme e forse insuperabile difficoltà pratica. Ma non vedo altra via. Perché gli scritti fatti per sentito dire — o, peggio, per sentito teorizzare — si tradiscono subito per le loro guance pallide. L'avrà notato anche Lei.

Antonio Sovelli (Firenze) e tanti altri. — Siccome ogni giorno qualcuno mi chiede gli indirizzi delle principali Case produttrici, invoco la pazienza di quelli che non se ne interessano — tanto saranno pochi! —

e vi cito: Artisti Associati, Via XX Settembre, 11; Astra Film, Via Boncompagni, 5; Capitani Film, Via XX Settembre, 3; Industrie Cinematografiche Italiane (ICI), Via del Tritone, 87; Manenti D. Film, Piazza Barberini, 52; Manenti Film (Giulio Manenti), Via Uffici del Vicario 24 A; Negroni Film, Via Mondovì, 33; Produzione Ventura, Via Torino, 149; Roma Film, Via Varese, 16 A; Safir, Via Labicana, 92; SAGAI (Produzione Amato), Via Valadier, 42; Tiberia Film, Salita San Nicolò da Tolentino, 1; Tirrenia Film, Via Solferino, 9; tutti di Roma. Allora: in bocca al lupo!

Giorgio di Palma, Milano. — Le pastiglie, spesso, sono ricoperte di zucchero. Altrimenti tanta gente non le prenderebbe. Ma se a Lei i dolci non piacciono, levi pure lo zucchero e mangi soltanto la sostanza salubre ed utile. Notizie sull'ultima produzione cinematografica italiana, Lei le trova in ogni numero di Cinema. Quell'attore comico della RUGA DI TARZAN e del BOUNTY si chiama Herbert Mundin.

Clemens, Roma. — Grande attore non sarebbe Lei come persona, ma sempre la Sua fotografia sullo schermo. È logico, quindi, che anche il concorso si debba svolgere tra fotografie e non tra persone. Fatte bene, anche le fotografie fisse possono dare un'idea delle Sue capacità mimiche e dei Suoi atteggiamenti. Si persuada e ci mandi le fotografie.

Amici diversi. — Se volete la risposta in questa pagina, inutile che mandate francobolli. Il 'Capo di Buona

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

Un film di ALESSANDRO KORDA

L'arte e gli amori di Rembrandt

Protagonista: CHARLES LAUGHTON

QUALITÀ

Un film di ERICH POMMER

L'Invincibile Armata

Protagonista: FLORA ROBSON

NON

Un film di JACQUES FEYDER

La contessa Alessandra

Protagonista: MARLENE DIETRICH

QUANTITÀ

Un film di WALTER REISCH

La segretaria

Protagonista: MIRIAM HOPKINS

CONCESSIONARIA ANONIMA "MANDERFILM" - ROMA

ADOLPH ZUKOR PRESENTA

**CARY
GRANT
CLAUDE
RAINS
GERTRUDE
MICHAEL**



L'AVAMPOSTO
FILM DI EROISMO E DI PASSIONE

è un film *Paramount*



Speranza è l'unico paese del mondo in cui la posta funzioni gratuitamente. Ma anche se mandate il francobollo, soltanto in casi eccezionali potrete avere la risposta diretta. Perché esistono, sì, le macchine per affrancare, ma purtroppo non quelle per rispondere.

M. Caminiti. — Dalla Sua interessante lettera scelgo il pezzo in cui Lei dimostra come, per ragioni artistiche, non è sempre possibile rispettare la sensibilità di tutti. 'Avrei voluto vedere i Tedeschi lusingati dai QUATTRO CAVALIERI DELL'APCALISSE e i nostri grandi Romani da BEN HUR. OMBRE BIANCHE non si fece indietro a dare una solenne lezione alla 'civiltà' bianca, senza contare lavori addirittura polemici. Anche nella VITA DEL DOTTOR PASTEUR non hanno risparmiato l'aggettivo non detto ma evidente di 'ignorante' a Napoleone III'. Voler essere inoffensivi ad ogni costo è un principio assurdo le cui conseguenze vediamo troppo spesso sullo schermo: film completamente staccati da ogni materia degna di essere discussa. Ma offendere per ignoranza, per effetto di pregiudizi, per propagare l'odio o per provocare applausi facili con caricature schematiche, questo mi pare volgare e nocivo.

Pierino Sismondini (Ventimiglia). — Le fotografie per il concorso degli attori e dei 'quindici fotogrammi' ci possono pervenire in qualunque formato se sono buone e nitide. Rimpiccolite vengono anche meglio e ingrandite non perdono molto. Non si preoccupi!

Silvio Pappalardi (Vomero). — 'Torno ora dalla mia parrocchia dove dal pulpito ci è stato consigliato dal predicatore di frequentare quanto meno sia possibile le sale di proiezione. Non voglio affermare che da parte dei sacerdoti si sia ciechi ('caecus non judicat de colore'), quanto piuttosto domandare a Lei: fin dove essi, e non soltanto essi ma tutta la stampa cattolica hanno ragione? Perché, passando dal pulpito a detta stampa e mettendola in paragone con quella... come dire, profana, noto che c'è molta dissimiglianza d'opinioni sullo schermo. La prima su dieci film che passa in rassegna ne condanna, a dir poco, nove, e, condannatili, nega ad essi qualsiasi valore artistico, *sempre*, mentre in quello solo che raccomanda riconosce che v'è dell'arte. La seconda dice di sì, dice di no, potrà giudicare poco raccomandabile questo o quel film per tale o tale altra persona, ma mai, ch'io sappia, giunge ad ammonirci: badate, non recatevi a vedere tale film! Mai giunge a negarne ogni valore artistico: un partito preso non v'è mai'. A me pare che ciascuna delle due dovrebbe ispirarsi un poco ai difetti reciproci. Mi piacerebbe che i critici ecclesiastici giudicassero in un modo un po' meno dogmatico, anche per ragioni pratiche: se ti proibiscono qualche cosa, deciderai facilmente di evitarla, ma se non ti permettono quasi niente, finirai spesso per concederti tutto. D'altra parte desidererei dai critici 'profani' un po' più di dogmatismo, un po' più di 'partito preso': constatato una certa indulgenza sorridente e signorile, un certo 'lasciamo andare' che non vorrebbe prendere le cose troppo sul serio. Cosette carine, dette bene... ma non si capisce da

quale punto di vista e a quale scopo si scrivono queste recensioni. La semplice cronaca degli spettacoli? Non basta: perché un mezzo che influisce sera per sera sulla vita, lo spirito, le opinioni delle masse, dovrebbe essere sorvegliato con la massima attenzione, sopra tutto per quanto riguarda l'analisi del contenuto. Invece di occuparsi troppo degli attori, invece di esaminare con lo specchio ogni lagrima di Joan, ogni sorriso di Clark, si dovrebbe dire più spesso: l'influenza di questo film sarà questa e questa, sarà utile o nociva. Varrebbe la pena, mi pare.

Carlo Negri, Milano. — È notevole, ed è stato notato, un abbassamento forte nel valor medio della produzione cinematografica di questi ultimi anni; ora, la fortuna di un film dipende essenzialmente da due fattori: dal suo valore reale, e soprattutto dal giudizio del pubblico. Dovremmo dunque ammettere o un miglioramento nella sensibilità artistica della massa oppure un regresso nella qualità della produzione. Un momento. La fortuna di un film non 'dipende' dal giudizio del pubblico, ma consiste appunto in esso, e se questa fortuna dipenda anche dal valore del film resto molto in dubbio. (Direi che in certi casi un film piace al pubblico anche se è buono). L'abbassamento della qualità artistica è incontestato: secondo Lei si tratterebbe di una stasi: 'I vecchi capolavori restano pur sempre in noi come modelli insuperati'. I capolavori del cinema muto, si potrebbe precisare. Ma che il successo pubblico del cinema sia in discesa questo non si può affatto affermare. Anche in materia di cinema occorre dunque distinguere bene: valore e fortuna! Una terapia per il cinema d'arte ammalato? Secondo Lei non servono né le riesumazioni, né le fatiche di inventare 'generi nuovi', né, come proponeva Casella, la ricerca di soggetti nel mondo del fantastico e del surreale: 'Non si tratta di ricercare e scoprire materia nuova: la materia è sempre quella ed è sempre nuova. È la vita! Occorre superarla, la materia, la vita, vincerla cioè, come fu detto magistralmente: 'rivendicarla con l'arte', e quindi a questo scopo asservire la tecnica e non esserne schiavi, come troppo spesso accade'. Questa quindicina sono fortunato: tanti ragionamenti indipendenti dalla moda e dall'opportunismo.

Angelo Pocobelli, Messina, Ex Piazza d'Armi, 6. — Lei è alla ricerca di qualche operatore o privato che sia disposto a cedere, purché sia un'occasione, una macchina da presa Debrrie o Prevost, anche se di vecchio modello.

C. F. Catania. — L'Enciclopedia del Cinema è attualmente in stato d'impaginazione. Si tratta di una opera enorme — diversi grossi volumi — e che perciò, purtroppo, non salta fuori corazzata dalla testa di Giove. Ma Le posso assicurare: si tratta di un lavoro da lasciare stupefatto ogni studioso del cinema. Sarà quella base che finora non esiste. Vale la pena dunque di aspettare ancora un po'. — Della moviola parleremo presto. — Il soggetto del film JIM DI PICCADILLY è stato ridotto, per opera di Charles Brackett ed Edwin Knopf, da un romanzo di Wodehouse. **IL NOSTROMO**

JOAN
CRAWFORD ROBERT
TAYLOR



Troppo amata

LIONEL BARRYMORE
FRANCHOT TONE

MELWIN DOUGLAS
JAMES STEWART

REGISTA: CLARENCE BROWN

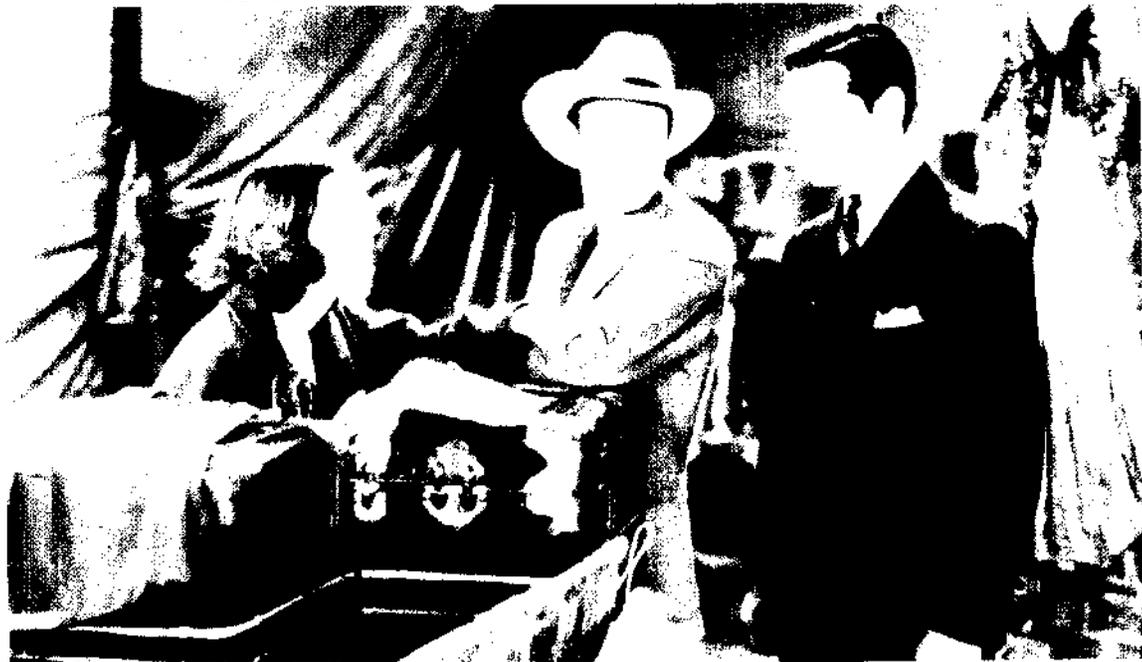




GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 30 aprile 1937-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

ATTORI SENZA VOLTO



A quale film appartiene questo fotogramma? Chi sono i tre attori che vi figurano?

IL REGISTA NASCOSTO

Un regista si è nascosto fra le sue opere. Per rintracciarlo togliere da ciascuno dei titoli sottosegnati una lettera, e portarla nella casella a sinistra: tutte le lettere, lette dall'alto in basso, daranno nome e cognome del noto regista celato.

Anagrammando quello che rimane di ogni titolo, si otterranno altrettanti titoli dei film che lo stesso regista ha diretto. (Giuseppe Capezzuoli - Milano)

- | | |
|--|-----------------------|
| | Ricordai un amico |
| | Dalla voce all'ironia |
| | Metà Irono |
| | Rina, cantate! |
| | L'ode al male |
| | Di un intrigante |
| | L'ago c'è? sì! |
| | Agente della vita |
| | Mio boia |
| | Volto tre doni |
| | Oro trino |
| | Nenia Karawann |
| | Che anni strani |

INCASTRI MULTIPLI

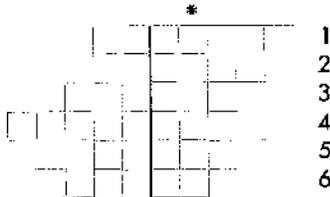
Sistemare nel casellario, lasciando in bianco la fila verticale segnata coll'asterisco, i nomi di sei attori dei film sottolencati.

1. I due sergenti - 2. Lo smemorato - 3. Cavalleria - 4. Il museo degli scandali - 5. Primo amore - 6. L'angelo delle tenebre.

Aggiungere a ciascun nome una lettera in modo da ottenere parole di senso compiuto.

Se la soluzione sarà esatta le lettere aggiunte lette di seguito daranno il titolo di un noto film.

(Aldo Parodi - Genova)



REBUS

B^N B^N

E E E
E E
E E E

BIVERBO

C

NE NE NE
NE NE
NE NE NE

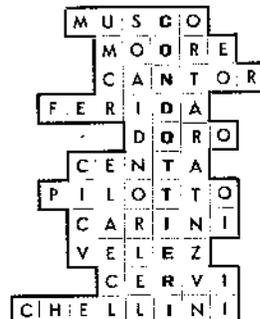
N H

(Aldo Parodi - Genova)

SOLUZIONE DEI GIUOCHI DEL N. 17

(10 marzo 1937-XV)

1° SEM. DI 'CINEMA'



PROGRAMMA CINEMATOGRAFICO

AL CINEMA ODEON

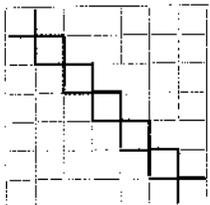
LE DUE CITTÀ
di Jack Conway

I LANCIERI DEL BENGALA
con Gary Cooper e Franchot Tone

LA TRAGEDIA DEL BOUNTY
con Charles Laughton, Clark Gable e Franchot Tone

LA DIAGONALE

Disporre nel seguente schema un nome per ogni riga di un attore o attrice che abbia avuto parte principale nel corrispondente film. A soluzione trovata si potrà leggere nella diagonale più marcata il titolo di un film in cui agiva la celebre coppia Astaire-Rogers.



(Sergio Nati - Roma)

1. Lo schiaffo
2. Quattro persone spaventate
3. Bozambo
4. Melodie imperiali
5. Io amo
6. Agente segreto Z 1
7. Città canora

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Attori senza volto e di il regista nascosto saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti a 'Cinema'.

La soluzione dei giochi pubblicati nel 19° fascicolo apparirà nel 21° (10 maggio 1937-XV).

CHE COSA FANNO? I due uomini distesi hanno per compito di far apparire sulla parete di fronte, mediante studiata luce di riflettori a loro sovrapposti, delle ombre risultanti da appositi movimenti delle mani ricoperte da bendaggi.

VINCITORI DEI "GIUOCHI E CONCORSI" DEL N. 17
CHE COSA FANNO?: Dott. Angelo Bianchini - Via Domenico Buonvicini, 34 - FIRENZE - PRIMO SEMESTRE DI 'CINEMA': Sig. Mario Donatelli - Via Digione, 20 - TORINO

Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO

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

Proprietà letter. ris. per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'art. 4 della legge vigente sul diritto d'autore è tassativamente fatto divieto di riproduzione articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne cita la fonte.

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



WILLIAM POWELL
E JEAN ARTHUR
ne

IL FANTINO DI KENT

GRANDE FILM
RKO RADIO

ESCLUSIVITÀ

Società Generale Italiana Cinematografica

VIA DEI MILLE 12M - ROMA

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
CAPITALE E RISERVE LIRE 169.000.000

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

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

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

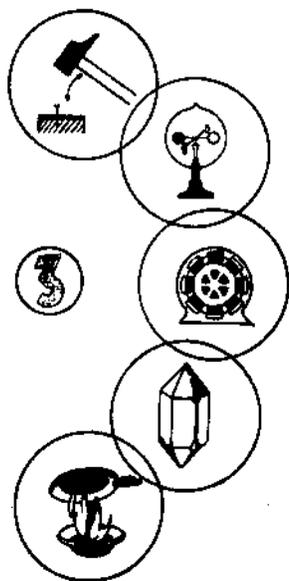
ha per iscopo di favorire l'incremento della
produzione nazionale di pellicole cinemato-
grafiche, mediante la concessione di mutui
in contanti a condizioni di particolare favore

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDARIO
CREDITO PESCHERECCIO

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

SAPERE COSA SONO...

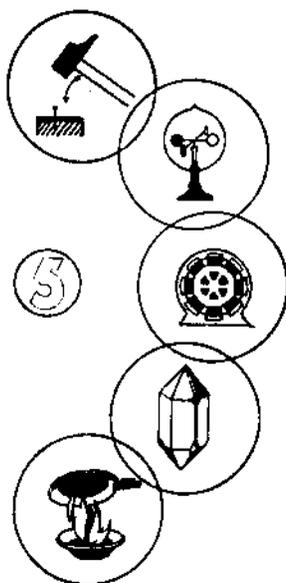


L'elettone - La corrente elettrica - Le pile elettriche - I motori elettrici - I generatori e trasformatori - La radiofonica - La fotoelettricità e la televisione - La piezoelettricità e gli ultrasuoni.

HOEPLI

BOLL - "ELECTRON"

SAPERE COSA SONO...

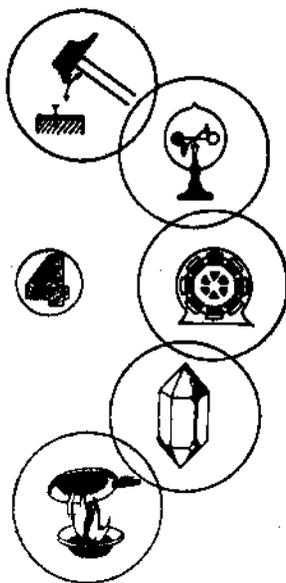


I corpi puri e quelli semplici - Gli elementi chimici - I corpuscoli costituenti i corpi puri - La struttura degli elementi e dei corpi puri - L'energia chimica - L'aria ed il fuoco - L'acqua e le reazioni per via umida - I saggi, le analisi e le perizie - La velocità di reazione e la catalisi - Le sintesi chimiche - Lo stato colloidale - I confini della chimica.

HOEPLI

BOLL - "ELECTRON"

SAPERE COSA SONO...



L'elettricità e le sue unità di misura - La corrente continua ed alternata - La distribuzione dell'energia elettrica - Gli impianti elettrici ed i loro pericoli - La illuminazione ed il riscaldamento elettrico - L'elettromeccanica - Le telecomunicazioni - L'equipaggiamento elettrico delle automobili.

HOEPLI

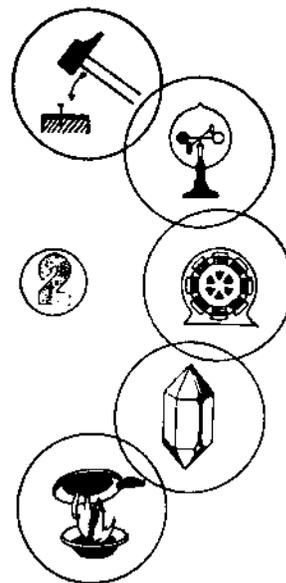
V'INTERESSA SAPERE COSA SONO...

mille e mille fenomeni fisici, elettrici e chimici, ma soprattutto quali possono esserne le applicazioni pratiche e come si realizzano, senza dover ricorrere a testi pesanti per mole e contenuto? È un'aspirazione che la piccola enciclopedia di BOLL-"ELECTRON"* soddisfa nel più vasto, semplice, divertente, facile ed utile dei modi. Dalle matematiche al gioco d'azzardo, dall'energia in tutte le sue forme alla relatività, dall'elettone, applicato persino alla spiegazione del funzionamento d'un motore, alle pile ed agli accumulatori, dal suono alla musica elettrica, dalla fotoelettricità alla radiofonica e televisione, dall'incandescenza alle lampadine elettriche, dalla luce ai colori, ecc. ecc.: ecco alcuni dei molti argomenti dei primi tre volumi. Il quarto sarà, invece, particolarmente gradito a tutti coloro che desiderano rendersi conto del come funzionano gli impianti elettrici: quelli di casa e di campagna, dell'automobile, della radio, ed insegna come metterci mano evitando ogni pericolo, quanto costano e consumano, indicando anche la convenienza economica di molte installazioni domestiche ed elettromeccaniche. Il quinto volume infine è una vera e propria antologia chimica, che offre una infinità di nozioni pratiche, basandosi su una sintesi lucidissima del mondo organico ed inorganico, nella quale i fenomeni chimici appaiono sotto un aspetto fisico così semplice ed attraente da renderne immediata l'assimilazione e l'utilizzazione. Sono complessivamente milleduecento pagine con novecento illustrazioni, acquistabili però in volumi separati; piacevolissima e proficua lettura per il più profano tra i profani, cui l'amor proprio vieta di essere od apparire ancora tale in tanti argomenti di conversazione tra i più vivi ed appassionanti della vita moderna.

* BOLL-"ELECTRON": SAPERE COSA SONO... 5 volumi vendibili anche separatamente. Vol. I: Fisica I, 1937, in-16°, di pagine 252, con 152 incisioni, Lire 12; vol. II: Fisica II, 1937, in-16°, di pagine 200, con 145 incisioni, Lire 12; vol. III: Elettricità I, 1937, in-16°, di pag. 196, con 180 inc., Lire 12; vol. IV: Elettricità II, 1937, in-16°, di pagine 220, con 174 incisioni, Lire 12; vol. V: Chimica, 1937, in-16°, di pag. 304, con 250 inc., Lire 15.

BOLL - "ELECTRON"

SAPERE COSA SONO...

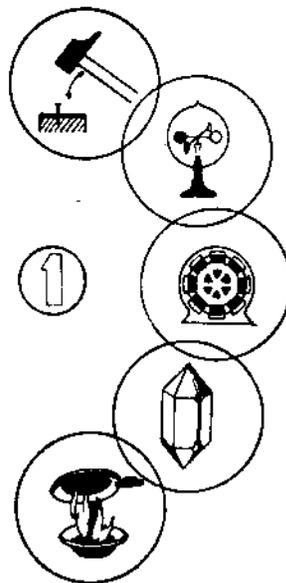


L'analogia - L'inerzia e la gravitazione - La massa e la relatività - L'urto - L'elasticità e la plasticità - L'incandescenza - La luminescenza - Gli spettri luminosi e il mistero degli astri - La frequenza.

HOEPLI

BOLL - "ELECTRON"

SAPERE COSA SONO...



Le matematiche - La fortuna ed il caso - La potenza, l'energia, l'azione - Il vuoto - Il calore - La luce ed i colori - L'elettricità ed il magnetismo - Le valvole della radio - Il suono e la musica elettrica - Le reazioni chimiche e l'affinità chimica.

HOEPLI

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO