

CINEMA



21

10 Maggio 1937
XV

CON VENTI ARTICOLI E
MOLTE ILLUSTRAZIONI

Spedizione
in abbon. postale

**DUE
LIRE**

SOCIETÀ GENERALE ITALIANA CINEMATOGRAFICA

PRESENTA:

PRIMO GRUPPO R. K. O.

LA REGINA DEL CIRCO
BARBARA STANWYCK - PRESTON FOSTER

LA SEDIA DEL TESTIMONE
ANN HARDING - WALTER ABEL

IL BOSCAIOLO DI PARK AVENUE
GEORGE O'BRIEN - BEATRICE ROBERTS

VERSO I CONFINI DEL WEST
GEORGE O'BRIEN - HEATHER ANGEL

ARCOBALENO SUL FIUME
con il ragazzo prodigio BOBBY BREEN e BENITA HUME

L'INCONTENTABILE
ANN SOTHERN - GENE RAYMOND

MIRAGGIO Sally Eilers - Robert Armstrong

FATE POSTO ALLA SIGNORA Herbert Marshall - Anne Shirley

STRADA DI LUSO Katharine Hepburn - Fran. Tone

LA JENA DI BARLOW Lewis Stone e Grace Bradley

LA RAGAZZA DI PARIGI L. Pons - Gene Raymond - J. Oakie

SWING TIME Ginger Rogers - Fred Astaire

PRODUZIONE S. A. FONO, ROMA

MARRABÒ con FOSCO GIACHETTI

PROD. CAPITANI FILM, CONSOR. ICAR

FEROCE SALADINO
con ANGELO MUSCO

STAGIONE 1937. XV E. F.

Tre volte alla settimana

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

VITTORIA

AL CINEMA DEL LITTON

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume I

FASCICOLO 21

10 MAGGIO
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	355	
Editoriale	359	
ALBERTO CONSIGLIO		
<i>Giorno uno della Città del Cinema</i>	359	
CORRADO TUMIATI		
<i>Pazzia e Cinematografo</i>	363	
<i>Adrian e Banton aruspici della moda</i>	365	
GUSTAVO BRIAREO		
<i>Pabst e il pubblico</i>	368	
EMANUELE TURCHI		
<i>Dante e il Cinematografo</i>	370	
AMERIGO CENCI		
<i>Attrici non si diventa in un giorno</i>	371	
IL CRONISTA		
<i>Si gira settantasette, 20</i>	374	
GIORGIO TERRA		
<i>'Le sentinelle di bronzo'</i>	376	
A. VESSELO		
<i>L'opera filmata</i>	377	
LUCIO D'AMBRA		
<i>Sette anni di Cinema</i>	379	
<i>Passo ridotto</i>	381	
<i>Notizie tecniche</i>	382	
<i>Galleria: Charles Laughton</i>	384	
Capo di Buona Speranza - Bianco e Nero - <i>Giuochi e Concorsi</i>		387

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lazzero Spallanzani 1-a. AMMINISTRAZIONE: Soc. Anon. Editrice "Cinema" - Roma, via Lazzero Spallanzani 1-a - PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubblicità: Milano, via Vivaio 17. Per Roma e Lazio: Roma, via Lazzero Spallanzani 1-a - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o anche presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (largo Chigi), l'"Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (Corso 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



Mentre si stava facendo pulizia nel guardaroba della Metro Goldwyn Mayer, Frank Conroy, Fred Keating, il regista W. S. Van Dyke, Frank Morgan, Brian Aherne, Aline Mc Mahon sono penetrati in un ripostiglio, portando via i più vecchi copricapo di paglia che ci fossero negli stabilimenti. Una 'star', Joan Crawford, si è unita ad essi, sperando con la sua presenza di indurre il direttore di produzione ad organizzare la ripresa della scenetta: ma la scena non è stata mai girata; ne è rimasta solo questa fotografia che sembra ricavata da un film di venticinque anni fa.

OMBRE 'CINESI' PER OMBRE 'PORTATE'

A primo aspetto, la fotografia che pubblichiamo sulla copertina di questo numero, la si direbbe il facile risultato di un comune 'effetto' d'illuminazione. Si dispongono, un po' dal basso, delle lampade molto intense: e si dirigono i loro fasci luminosi verso il soggetto da ritrarre, situato contro un fondo chiaro. Il soggetto stesso proietterà su quel fondo un'ombra gigantesca e fantomatica...

Ma, guardata con maggiore attenzione, la fotografia dà a vedere di non essere stata realizzata con quel metodo. Difatti per la siluetta della bella ragazza che vi figura (Gail Patrick, per la storia) non corrisponde esattamente alla siluetta della propria ombra, come dovrebbe avvenire se si trattasse di 'ombra portata'. E allora?

Ecco qua. Si mette la graziosa Gail dietro uno schermo trasparente ben illuminato dal rovescio, e ponendo la 'camera' al di qua dello schermo medesimo, si fa una prima presa col vecchissimo sistema delle cosiddette 'ombre cinesi'. Sviluppata e stampata la pellicola, si eseguisce una seconda presa nelle condizioni seguenti: Gail, normalmente illuminata, si trova davanti alla 'camera'; e dietro di lei si vien proiettando per trasparenza, ingrandito alla misura voluta, il film della presa numero uno (bisognerà soltanto, nel processo di stampa, aver avuto cura di invertire la posizione della ragazza; o si dovrà disporre, più semplicemente, l'attrice vera in posizione contraria a quella dell'attrice proiettata sul fondo; altrimenti ora vedremmo Gail di profilo da destra a sinistra, e la



«Trovo Myrna Loy molto carina in codesto costume» dice Clark Gable, interpellato in proposito dal regista del film 'Parnell' che John M. Stahl sta realizzando e Gable e la Loy interpretano per la Metro Goldwyn Mayer. John M. Stahl desidera infatti che questo film ottenga lo stesso successo di 'Back Street', fino ad oggi considerato il suo capolavoro.

INTERPRETI:

CAMILLO PILOTTO
UGO CESERI
AMEDEO NAZZARI
ENRICO VIARISIO
ARMANDO MIGLIARI
LUISA FERIDA
VANNA VANNI

REGISTA:

CORRADO D'ERRICO
PRODUZIONE G. AMATO

FRATELLI CASTAGLIONI



INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE



Quando si vede, in un film una scena lussuosa come questa de "La fine della Signora Cheyney", non si penserebbe certo che dietro ai commensali stessero tante persone, con complicati meccanismi. La scena che vedete è l'ultima cui abbia partecipato il regista Richard Boleslawski, primo della sua morte. Il film, interpretato da Joan Crawford, Robert Montgomery e William Powell, era a metà, e il compianto Boleslawski è stato sostituito da un altro regista. (M. G. M.)



"Immaginate che questa tazzina di caffè sia una piscina. Voi vi tuffate da circa sei metri e..." W. S. Van Dyke spiega a Robert Taylor una scena del film che Taylor sta interpretando sotto la sua regia. (M. G. M.)

sua ombra di profilo da sinistra a destra). S'intende che la fanciulla in carne ed ossa dovrà badare a che i suoi movimenti corrispondano il più

possibile a quelli della fanciulla - ombra, se si vuole che il risultato sia quello voluto: che è tanto di dare al pubblico un'illusione di *ombra vera*, quanto, nello stesso tempo, il senso decorativo di due diverse creature fatte muovere in sincronismo e in identità di gesti.

LA GUERRA IN ISPAGNA...

...ha fatto passare un brutto quarto d'ora ad alcuni uomini della Columbia (parliamo della Columbia produttrice cinematografica) che, a Santa Monica, preparavano un esterno per il film *TROUBLE IN MAROCCO*. Era una bella notte di luna, e l'avanguardia della 'compagnia' aveva preceduto il grosso degli attori e dei tecnici per predisporre il materiale, consistente soprattutto in gran numero di armi e di fucili. Ma i doganieri sorvegliavano: di lì eran passate qualche tempo prima delle armi di contrabbando che dal Messico dovevano essere convogliate in Spagna. Al vedere l'autocarro dei cinematografisti, quegli zelanti militi si precipitarono come un sol uomo. Per disgrazia, sulle cassette era scritta la parola *Marocco*, titolo del film. Ma un graduato, più geografo degli altri, non volle sentir ragione: l'illazione Marocco-Spagna era troppo ovvia, saltava agli occhi. Non c'erano spiegazioni che tenessero: e cassette e uomini furono liberati solo più tardi, al giungere di Jack Holt e di Mae Clarke, i protagonisti del film, che garantirono per i loro colleghi e compagni di lavoro. Per fortuna, era notte di luna: e non fu sgradito attendere che i lavori preparatori venissero finalmente compiuti.

UN LAGO DI SANGUE? UN CAPRICCIO SURREALISTA?



In un giardino nei dintorni della Parigi ottocentesca ricostruito in California - la triste felicità di Margherita Gauthier è al suo vertice. E in questo giardino - lo ricorderete - si trova un laghetto: sullo specchio dell'acqua tremano le immagini dei due amanti. Lo spettatore guarda quest'acqua e non vi trova niente di speciale. Gli sembra perfettamente naturale. Ma spesso, nel cinematografo, una cosa per risultare naturale sullo schermo des'essere assurda, talvolta perfino terrificante in realtà (si pensi ai volti variopinti degli attori truccati!). Così, questa acqua del laghetto, durante le presece era di color porpora, sembrava un lago di sangue - e certamente tutti quelli che si occupavano di preparare per lo schermo la morbosa vicenda della *Signora dalle Camelie* non lo avranno guardato senza brivido. Tutti tranne le oche, noleggiate per dar un po' di vita a quel giardino costruito nella vicinanza fatale del teatro di posa, e delle quali ci vien assicurato che si muovevano sulle acque senza far obiezioni. Si trattava di un capriccio surrealista del direttore artistico? Nient'affatto: fu l'operatore che per ragioni non

tanto poetiche richiese quell'acqua rossa. Abbiamo visto sullo schermo tante volte la fotografia dei riflessi sull'acqua e ne siamo rimasti soddisfatti. L'operatore William Daniels, invece, che ha da curare da molti anni non soltanto Greta Garbo ma anche i di lei riflessi, ci assicura che bisogna far meglio. Già per *GIULIETTA E ROMEO* si era preoccupato del problema, adoperando con estrema cura la luce artificiale. Ma il laghetto di *MARGHERITA GAUTHIER* si trovava all'aperto, era illuminato dalla luce solare, non controllabile. Di qui la trovata dell'acqua tinta in porpora e che permise di riprodurre i riflessi secondo le ambizioni tecniche del 1936. Pensare che nei tempi della pellicola ortocromatica, non tanto lontani, il rosso fotografato veniva nero, tanto che Charlie Chaplin, quando i suoi capelli sottoposti a tintura per sopprimere un grigio prematuro furono diventati rossi per disgrazia, poteva tranquillamente dire: «Non importa! In fotografia il rosso viene nero». Oggi questo eroismo professionale farebbe assai poca impressione alla sensibilità della pellicola negativa...

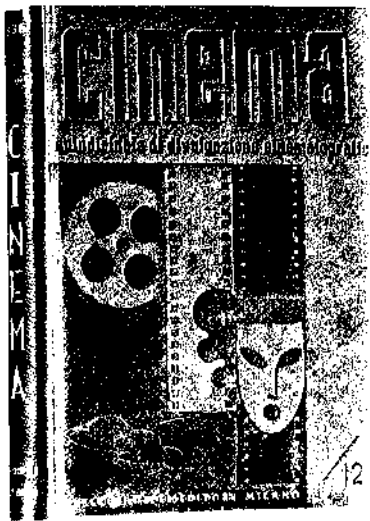
ATTORI ITALIANI CHE LAVORANO ALL'ESTERO



Isa Miranda nel film "Nina Petrowna" che si sta girando a Parigi sotto la regia di Tourjan-ski (Photo Limoli).

Voi trascurate un vostro interesse

se ancora non avete fatto rilegare i primi 12 fascicoli di **CINEMA** usciti dal luglio al dicembre 1936; fascicoli che vanno rapidamente esaurendosi e saranno fra breve ricercatissimi, non essendone possibile la ristampa. **Chiedete subito a ULRICO HOEPLI editore in MILANO**



la lussuosa copertina in mezza pelle e tela con diciture a secco e d'oro, che costa solo **10 lire** per i lettori e **8 lire** per gli abbonati. Con questa copertina potrete avere la rilegatura editoriale più aristocratica e più economica per i vostri fascicoli, evitando che questi possano deteriorarsi o smarrirsi.

FILM AMERICANI IN CANTIERE



La 20th CENTURY-FOX crea essa medesima una concorrente alla sua Shirley Temple. Si tratta della piccola Jane Withers. La sua passione per la lettura dei drammi polizieschi la porterà davvero in mezzo a reporters, gangsters, poliziotti ecc., in ANGEL'S HOLIDAY, la cui realizzazione è stata affidata a James Tineling e che in America si esibirà alla fine di maggio. Ma la 20th. Century-Fox non è così incostante da abbandonare per una nuoca venuta la sua prima favorita. Per la fine di luglio è annunciato infatti un altro film di Shirley Temple. In WEE WILLIE WINKIE essa avrà al suo fianco un altro enfant prodige: il sempre saggio e bennato Freddie Bartholomew.

Si dice che la 20th Century-Fox abbia veramente la mania di suscitare la concorrenza fra i suoi favoriti. Dopo Jane Withers ch'essa oppone a Shirley Temple, ora è la volta di Moto (Peter Lorre) che verrà opposto a Charlie Chan (Warner Oland). Si inizierà così una nuova serie di film polizieschi. THINK FAST, Mr Moto ci descriverà infatti le prodezze di un detective, stavolta giapponese, alla caccia di una famosa laïra internazionale, che poi finirà per tornare donna onesta. La movimentatissima azione ci trasporterà da Chinatown a S. Francisco e quindi a Honolulu e Shangai.

La coppia Robert Taylor-Barbara Stanwyck ricomparirà di nuovo sullo schermo, come - ricordate? - in ULTIMA PROVA. Questa volta però è in THIS IS MY AFFAIR che Robert sposerà Barbara, subito dopo aver consegnato alla giustizia una banda di malfattori che infestavano il Midwest. Da ufficiale di marina a G-Man: una bella carriera! Ma si tratta di un'epoca in cui la polizia non aveva ancora pensato a organizzare un corpo di G-Men per difendere la società. Ed anche THIS IS MY AFFAIR, come ULTIMA PROVA, sarà di produzione 20th. Century-Fox.

Tutti hanno nuovi nomi e nuove stelle da lanciare. Solo la Paramount continua a reggersi su nomi fidiati e illustri. Fra poco Lubitsch terminerà ANGEL, in cui Marlene Dietrich sarà messa di fronte a Herbert Marshall. Come tutti i film di Marlene, anche questo sarà dedicato alla Donna e alla sua psicologia, ahimè non sempre logica! Marlene farà una scappata a Parigi ove conoscerà Melvyn Douglas, che però finirà per abbandonare tornando pentita al proprio marito.

Dopo Marlene è Claudette Colbert che la Paramount ci presenterà di nuovo in I MET HIM IN PARIS. In questo film Melvyn Douglas non sarà più come in ANGEL, un personaggio di secondo piano, ma un ottimo protagonista.

In SAN QUINTINO realizzato da Lloyd Bacon, la Warner Bros tratta una questione sociale che sembra tornata di grande attualità presso i nostri amici d'oltre oceano. Questo film sosterrà e difenderà la tesi della necessità d'una riforma urgente del sistema penitenziario negli Stati Uniti. Si tratta di convincere che i reclusi vengano considerati come malati e non come paria, in modo da rendere alla società degli esseri migliorati piuttosto che i soliti infelici che presto o tardi tornano là donde erano appena usciti. Lo stesso Lloyd Bacon, in MARKED WOMAN, film della criminalità, ugualmente della Warner Bros, ci descrive la redenzione della donna, che sarà Bette Davis. Questa graziosa attrice ricomparirà in un altro 'criminale' della

Warner: KID GALAHAD, che ci mostrerà i retroscena del mondo dello sport. Michael Curtiz sarà incaricato della realizzazione di questo film, in cui vedremo anche il bravo E. Robinson.

Della RKO citeremo prima di tutto il prossimo film di Fred Astaire e Ginger Rogers: SHALL WE DANCE. Inutile dire che si tratta di una rivista musicale, dove essi faranno nuovo sfoggio di quattro gambe agilissime e armoniosissime. Alla regia di queste quattro gambe penserà Mark Sandrich.

Di tutt'altro genere è il film diretto da Rowland V. Lee per la stessa RKO: TOAST OF NEW YORK. Siamo infatti nel secolo scorso, e si vedrà come per conquistare una donna in America bisognava, al contrario che in Europa, guadagnare molto denaro, guadagnarne sempre di più per arrivare infine alla rovina completa, trascinando nell'abisso migliaia di vittime.

La M.G.M. ha molti film in corso di produzione, film che per la più parte possono vantare grandi nomi. In MADAME WALEWSKA vedremo Greta Garbo a fianco di Charles Boyer. Sarà la storia dei primi amori di Napoleone all'epoca della sua intonazione in Polonia, raccontataci sotto la regia di Clarence Brown. Per attirare la simpatia dell'imperatore verso la Polonia, patria sua, e impedire così che diventi preda della Russia, la contessa Walewska mancherà ai suoi doveri coniugali.

Wallace Beery, che un giorno lavora per la 20th Century-Fox, un altro per la Columbia, oggi è di nuovo tornato alla Metro per incarnarvi, sotto la regia di Walter Ruben, l'eroe di THE OLD SOAK. Sbornie, case da gioco, furti, ecc., questa sarà l'atmosfera del film.

È il disputatissimo Robert Taylor? Egli è attualmente il personaggio principale di due film della Metro. Nel primo dividerà le scene con Jean Harlow e nel secondo con Eleanor Powell che ci ha rivelato BORN TO DANCE. Con Jean Harlow, Taylor si produrrà in una commediola, PERSONAL PROPERTY. Con Eleanor Powell, è chiaro che non farà parte di un dramma o d'una tragedia, ma di una commedia musicale. Essa è l'attrice che la Metro oppone alla coppia Fred Astaire e Ginger Rogers della RKO. BROADWAY MELODY 1937 sarà la terza 'Broadway melody' prodotta dalla Metro a partire dal 1929. La trama importa poco; il successo della rivista è affidato a un bel paio di gambe.

Infine un film serio, che attualmente sta ancora nella camera di montaggio della Metro, tratterà un problema sociale e morale: THEY GAVE HIM A GUN. Non si può dire in particolare un film di guerra o di gangsters o di carcere, tuttavia è impegnato di un po' di tutto questo. Esso ci racconta quel che avviene quando un Governo mette un fucile nelle mani di un uomo, lo manda a combattere, lo trasforma da poltrone in eroe, per rimandarlo infine a casa propria in un momento nel quale la nazione attraversa una crisi economica. L'uomo rimane senza lavoro. Le trincee lo hanno avvezzato a maneggiare le armi e a disprezzare la vita; così diventa un gangster ma finisce ucciso dal medesimo fucile che era stato il suo compagno per tanti anni di guerra. L'eroe di questo film sarà Spencer Tracy, che dopo SAN FRANCISCO, FURY e ultimamente CAPTAINS COURAGEOUS sembra diventare di giorno in giorno sempre più popolare in America.

Nel prossimo numero daremo un quadro della produzione europea in corso.



Qui vedete Ted Healy in una scena d'un film diretto da Edward L. Marin, mentre sta per uscire dalla sala operatoria. La macchina da presa montata su un carrello a gru, segue, sempre alla stessa distanza, il personaggio. In questi casi, oltre alle luci normali, attorno e sopra il campo d'azione, che rimangono fisse, due altre lampade sono innestate vicino al personaggio, in modo da mantenere l'illuminazione costante. Qui è stato facile apporre le luci sul letto mobile. (M. G. M.)

CANSINORITA...

...è il nome di una danza, di ritmo ispanico-messicano, di recente creata da Rita Cansino per il film HONEY-MOON PILOT. Nel quale vedremo anche la Rumbasita, nuovo tipo di rumba cubana, ed il Down the Ladder, combinazione inedita della rumba col fox. La Cansinorita è un ballo di gusto e di spirito popolare; e par che venga terza nella ormai triennale tradizione, che ha mosso successivamente i ballerini di tutto il mondo, prima sui ritmi della carioca, poi su quelli della cucaracha.

I maestri di ballo avranno da fare anche l'inverno venturo...

L'OSTILITÀ DEI PARENTI...

...contro la vocazione drammatica o cinematografica dei figli; non entra nei programmi moderni di Virginia Bruce. Checché si possa pensare, un simile punto di vista è in lei abbastanza motivato. «Non c'è carriera - dichiara - altrettanto soddisfacente per chi vi si sente portato. E non si può negare che queste cose Virginia Bruce le sappia per prova. «D'altronde - ella spiega

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





...a una "nuova" Ginger Rogers, in un'affettuosa romanza che sembra con-
tinuare dolcemente tutto il "film" vivo"
nell'indivisa hollywoodiana. La quale sarà an-
cora una volta la preziosa compagna di Fred
Astaire nel nuovo film musicale "Swing
Time" (R. K. O.).

il fatto di esser i genitori non ci auto-
rizza a vivere, per conto loro, quasi
in forza di una delega che nessuno ci
ha data, la vita dei nostri figli. A
pratica riprova di queste vedute, la
Bruce (che, come si sa è vedova di
John Gilbert) concederà senz'altro
a sua figlia Susan Ann, se questa
continuerà a manifestare il talento
di cui ha dato fin d'ora i primi sc-
gni, di tentar la difficile strada della
scena e dello schermo. «Mostrare di
averne ereditato il talento, sarà per
lei una maniera di onorare la me-
moria del padre».

UN ORIGINALE OMAGGIO...

...a Frank Capra e Ronald Colman
è stato ideato da Vic Thacke, il
'barman' di Palm Springs, nelle cui
prossimità sono stati girati gli esterni
di ORIZZONTE PERDUTO. (Per chi non
lo sapesse, Vic Thacke ha una fama
internazionale: le ricette dei suoi
cocktails girano il mondo). Ebbene,
col nome di *Orizzonte perduto* egli
ha pensato di intitolare e dedicare
al regista e al divo una nuova miscela,
che, sulla base della vodka, com-
pone nove liquori in una liquida
iride, che pare una fetta di arco-
baleno. Dolce, sottile ed autorevole,
lo definiscono gli intenditori; i quali
però si domandano se il nome *Oriz-*

zonte perduto si riferisca all'origine
della bevanda od ai suoi effetti.

LANCIARE UN FILM

...è uno dei problemi che meglio
danno la misura di quella fantasia,
di quello spirito d'iniziativa che dav-
vero sono l'anima del commercio.



Robert Montgomery, stava in un angolo di
teatro di posa della Metro-Goldwyn-Mayer,
a rileggere il copione del film che sta inter-
pretando attualmente. Lo ha raggiunto la
sua segretaria, Beatrice Halstead, pregan-
dolo di sospendere per un momento la let-
tura, per firmare alcune lettere, i cui testo
era da lei preparato, per i numerosi ammi-
ratori di Bob.

Come sottolineare il carattere ecce-
zionale di una "prima visione" in
modo che il pubblico associ l'idea
del film ad un fatto di cronaca? Si

Σ ΕΛΛΑΔΑ: ΣΑΡΑ:
NUOVO FIORE
SATININE
LA COLONIA DELLE "STELLE"

GUIDA MONACI
INFORMAZIONI COMMERCIALI
ROMA - Largo Tritone, angolo via Traforo 146

sa che in America è ormai uso di far
intervenire in carne ed ossa i pro-
tagonisti del film, i quali - trattandosi
di 'parlato' - non si limitano ad of-
frire la loro muta presenza, ma ag-
giungono spesso una breve e vivace
allocuzione agli spettatori. Ma, per
quanto grandi ed illustri, divi e stelle
posseggono il dono dell'ubiquità solo
in fotografia. Così, quando la 'pri-
ma' avvenga simultaneamente in pa-
recchie città, il problema si complica...
Peggio poi quando gli attori,

DISCHI DI FILM

LA SOPRANO GRETA KELLER ha un suo
pubblico affezionato: troverete i suoi dischi di film
incisi nei 'Dischi Decca'. Dal film BROADWAY HO-
STESS è stata presa la canzoncina Let it be me
(Dischi Decca 475): la traduzione italiana sarebbe:
Lascia che sia io, ma la canzoncina inglese origi-
nale si diverte giocando con la vocale i ripetuta tre
volte (it bi mi) su tre monosillabi: e il ritornello ite-
rato dà un effetto carezzevole, molto carino. La Keller
sa valersi con grazia del semiparlato; l'inizio insinuante
e melato, di intonazione squisitamente felino-femminile:
Devo chiederti un favore... è tipico del genere e ben
riuscito. Buone nel canto mi sembrano soprattutto le
mezzecoci, sommamente delicate e gradevoli.
Del film ROSE OF THE RANCHO è stata incisa la ro-
manza If I should lose you (Dischi Decca 473). SE TI
PERDESSI, ove si manifesta ancora la predilezione per
i toni sentimentali, teneri, languidi. Si tratta di una
canzoncina d'amore ultraromantica, con commento
orchestrante in armonia, e timbri sospiriosi degli stru-
menti, che riprendono a volo le note del soprano.
Un'altra romanzetta, di sapore più gaio e meno svene-
vole, questa, è Drop in next time you're passing (Vieni
a trovarmi la prima volta che passi di qui) dal film
GOING PLACES. È un affettuoso 'arrivederci' in musica,
in dolce tepore d'amore, con semiparlato graziosamente
eseguiti dalla vocetta garbata della Keller.
Un altro buon disco 'Decca' adatto per ballare, è:
I heard a song in a taxi (Ho udito una canzone
in un taxi) dal film TRANSATLANTIC RHYTHM. È un
fox-trot piacevole e fluido eseguito dall'orchestra Am-
brose con varietà di coloriti caricaturali a commento
dello spassoso ritornello intonato da una morbida
voce baritonale: DO-do-do-do you love me?
l'eterna domanda: 'mi ami?', che in inglese batte
sull'u, con effetto divertente.
La 'Brunswick' presenta un disco di tipo un po' in-
consueto, perché è un'esecuzione di solo pianoforte.
Si tratta di un pot-pourri dal film SWING TIME. Il
pianista è bravo e l'incisione ottima: e non si può
dire che il pianoforte non risulti bene, sebbene il tim-
bro sia sempre un po' svisato (il pianoforte è uno
strumento assai recalcitrante alla registrazione gram-
mofonica e radiofonica!). Ma alla lunga bisogna con-
venirne che il pot-pourri, sia pur combinato con gusto e
con brio, riesce, per pianoforte solo, un po' monotono.
Dal film FOLLOW YOUR HEART (Segui il tuo cuore)
che c'è da fare di meglio, infatti... quando e pos-

sibile? - troviamo inciso sul disco Brunswick 5067 un
fox-trot dal titolo suggestivissimo: Magnolie al chiaro
di luna. Avrete però forse una piccola delusione, sen-
tendo la voce del baritono anglosassone che pronun-
cia magnolias. Ma che cosa volete farci? gli ing-
lesi pronunciano a modo loro, per esempio Pompei
magari diventa Pompai... ah! direte voi...
Il fox-trot delle magnolie però è proprio carino, ben
ritmato, con saporosi impasti strumentali. Lo balle-
rete di gusto, ne sono sicura. Sull'altra facciata tro-
vate poi un valzer le cui parole ripetono il suggestivo
titolo del film: Segui il tuo cuore! Come resistere
a tanto invito, intonato da una calda suadente voce
baritonale, su ritmo di valzer scorrevole, melodioso, on-
dulante? Seguite ritmo e cuore, non c'è da fare altro!
L'orchestra è quella ottima di Leo Reisman, con
strumenti solisti eccellenti e saporosi impasti timbrici.
Dal film FOLLIE D'INVERNO (veramente è un po'...
fuori stagione, ma non importa) la 'Voce del Pa-
drone' incide due dischi (H N 1173 e G W 1328).
Sul primo troverete una canzone fox-trot: Bella e
fulgida così, cantata dal tenore Fernando Borghetti:
la melodia è tenera, scorrevole, avvolgente, con un
finale a bocca chiusa di grazioso effetto. Sul rovescio
c'è un amabile duettino cantato dal tenore Serra e
del soprano Allulli Olivieri e intitolato Che bel
romanzo d'amor.

Sul secondo disco troverete l'originale inglese dell'
canzone fox-trot, col titolo: A fine romance. L'in-
terprete anglosassone la dice più che non la canti,
con grazia garbata. L'orchestra è quella di Roy Fox,
eccellente. Pure della 'Voce del Padrone' è il disco:
Four hours to kill (Quattro ore da ammazzare, ci dite
poco?). È ottimo per ballare, e ha quell'andatura tipica
di certe danze moderne: mai fretta, ritmo im-
perturbabilmente monotono, scanzonato, adatto a chi
assolutamente non ha voglia di scaldarsi e danzando
passeggia piuttosto che danzare... L'orchestra Wal-
ler rende benissimo i coloriti strumentali grotteschi e
caricaturali.
Dal film IL MAGO DEL JAZZ la 'Voce del Padrone'
ha preso due dischi: H N 1051 e G W 1275. Sul
primo è stato inciso un ballabile dal motivetto carino,
sebbene un po' vieto come il testo a base di 'luna' e
di 'amor', che il tenore Vaselli canta con grazia e
con sentimento.
Sul secondo troverete un fox lento, languido, con ef-
fetti di sassofono strascicato, e arpeggi di pianoforte
ove le note cadono come piccole gocce d'acqua, melo-
diosamente. La vocetta di Bice Leni intona il ri-
tornello vocale: è tenue come un filo di seta, con acuti
lievi, filati, che gli strumenti riprendono, imitando il
timbro femminile, con gradevole effetto.

MARIA TIRALDI CHIESA



Fred Astaire e Ginger Rogers
nel nuovo film musicale 'Swing
Time' (R.K.O. Radio Picture)



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

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDARIO
CREDITO PESCHERECCIO

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

siano impegnati, immobilizzati a Hol-
lywood da altro lavoro, come è suc-
cesso di recente per la prima di
WAIKIKI WEDDING. Ma non si de-
frauda il pubblico: e infatti speciali
impianti telefonici furono installati tra
Hollywood e le lontane sale di proie-
zione. Per tal modo gli spettatori
potevano ascoltare, diffusa dagli al-
toparlanti, la conversazione privata a
loro rivolta da Bolo Burns o da Bing
Crosby. Giriamo l'idea agli eser-
centi italiani. Da noi il campo è an-
cora vergine...

UN MUSEO DI FORTUNA...

...sarà offerto agli spettatori del
prossimo film di Marlene Dietrich,
ANGELO, prodotto com'è noto da Lu-
bitsch. Tra gli sfondi richiesti dal
soggetto occorre anche una gal-

leria d'arte con quadri, nientemeno,
di Holbein, Van Dyck, Rubens. Ora
è chiaro che, tra le meraviglie ed i
tesori di Hollywood, non figurano
simili tesori e meraviglie. E per ot-
tenerli in prestito dai musei (anche
ammesso che il prestito fosse stato
concesso) sarebbe occorsa, tra assi-
curazione e trasporto, una spesa pari
forse al costo del film. Per fortuna,
dove mancano i tesori, soccorrono i
miracoli. E l'uomo del miracolo fu
trovato in un pittore inglese, Ar-
thur Shepherd, che pare ricordasse a
memoria colori, toni, luci ed om-
bre di quei quadri famosi. Con l'aiuto
di fotografie, le copie furono ese-
guite quasi in men che non si dica.
Avvertiamo gli 'esperti' dell'avveni-
re, qualora si trovino in presenza di
inattesi duplicati...

IL SALUTO DEI TIBETANI E LA PAURA DI CAPRA

L'ultimo film terminato da Frank Capra, ORIZZONTE PERDUTO, si svolge in
gran parte nel Tibet, e racconta il salvataggio di alcuni europei sperduti in
quelle terre difficili al valico e scomode in rovoli sensi, in mezzo al divanipare
di guerriglie. L'eroico ufficiale che li guida è Ronald Colman; tra le vite
ch'egli protegge ci sono le gentili e delicate di Jane Wyatt e di Isabel Jewell.
Isabel Jewell - un'attrice drammatica eccellente: forse la rammentate, essa
era l'accusata quasi impazzita dell'AMANTE SCONOSCIUTA e la ragazza innocente
che muore insieme a Colman nelle due città - ha dovuto imparare almeno
un poco la lingua del paese, prendendo lezioni dall'esploratore Harrison
Forman. Ora essa è capace di cantare la popolarissima canzoncina *Mary
Had a Little Lamb* (Mary aveva un agnellino) in tibetano, tutt'intera. H. B.
Warner, il nobile giudice istruttore di È ARRIVATA LA FELICITÀ, e E. E. Hor-
ton sanno contare fino a dieci. Ma nel film non ci sono solo i bianchi. La
parte che vi giocano i tibetani è molto nutrita. Capra s'è trovato di fronte
a molti problemi, analoghi a quelli un giorno affrontati e felicemente risolti
da Van Dyke con ESKIMO. Le lingue degli uomini hanno un loro valore di
puro suono tutt'altro che trascurabile e piatto, avvertito molto di più quando
di codeste lingue non s'afferra nemmeno una sillaba. Se questo accade al
cinema, ci s'abbandona sulla sedia quasi voluttuosamente, e si mettono in
libertà, sciolti dai vincoli soliti, i misteriosi canali che uniscono l'orecchio al
cervello. Non c'è più bisogno, come le altre volte, di aguzzar l'ingegno per
comprendere. E nascono sensazioni nuove: si ascoltano le consonanti legarsi
e sciogliersi con le vocali in mille modi sorprendenti: cascatelle di sillabe in-
consuete e indisciplinate. Quindi: il cinema ha la possibilità d'adoprarne una
lingua in un senso puramente sonoro, d'utilizzarla non più come mezzo di
espressione e di comunicazione con gli spettatori, ma come sfondo acustico
a un mondo totalmente visivo. Quando il testo non ha molta importanza
nell'economia del film - ricordate ESKIMO? - è ottima cosa far parlare gli at-
tori nella propria lingua: s'intende, nel caso che si tratti d'una lingua selvatica
e sconosciuta come la tibetana o l'esquimese: solo allora quell'effetto di
puro suono può esser raggiunto. E per il film non sarà mai uno svantaggio:



la visione ne guadagnerà, liberata di molti pesi e rinfrescata da quei rumori
generosi e misteriosi, quasi forze della natura captate senza astuzie mec-
caniche.

Per essere il più aderente possibile alla materia pittoresca rappresentata dal
popolo asiatico che agisce nel film, Capra voleva portare sullo schermo tutti
i più tipici costumi dei tibetani. Per alcune usanze tutto è andato liscio;
ma il loro saluto all'ultimo momento il regista ha pensato bene di non mo-
strarlo ai pubblici americani ed europei. Il bacio degli esquimesi era un
poetico strofinio di nasi. Il saluto dei tibetani può ricordarlo. Essi salutano
mostrando la lingua, volendo significare con quel gesto: «Io non porto nali
sulla mia lingua né armi sulla mia mano». Ma Capra ha avuto paura che il
pubblico, invece di sorridere teneramente come ai baci di ESKIMO, s'abbandona-
sasse a risa scomposte. Come si vede, il cinema non sempre, anche volendolo,
può accogliere con spirito semplice e mondo i suggerimenti della natura.
In questo caso la sua buona volontà urtava contro un motivo che potè dare
effetti non desiderati.

I maggiori film italiani di prossima programmazione:

**SCIPIONE L'AFRICANO, CONDOTTIERI, IL FU MATTIA PASCAL,
LA REGINA DELLA SCALA, LA CONTESSA DI PARMA, MARRABÒ**

sono stati assicurati da

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE IN ROMA

**ORGANIZZAZIONE
SPECIALE PER
ASSICURAZIONE FILM:**

Rischio sospensione lavora-
zione per morte, infortunio
o malattia degli attori; in-
fortuni di tutto il personale;
danni alle pellicole ed
al materiale di scena.

10 Maggio

1 9 3 7

XV

CINEMA 21

NELL'ULTIMO numero di « Cinema », il nostro vibrante saluto augurale era rivolto alla grande e perfetta realizzazione che attendeva in quei giorni il solo battesimo cui il buon frutto di ogni appassionata fatica aspiri nell'Italia fascista: l'intervento e l'elogio del Capo. Tanto più legittimo e intenso era il desiderio di presentare al grande Animatore l'opera compiuta, quanto maggiori erano stati gli ostacoli frappostisi alla realizzazione di un audacissimo programma, deciso ed iniziato nel momento culminante di un « assedio » economico che non ha precedenti nella storia. Assedio economico, ma anche ideologico; e (se di morale si può parlare in questo caso) assedio « morale ». Proprio nei mesi in cui più parve abbuiarsi, nel mondo cosiddetto civile, il concetto secondo della collaborazione tra popoli, smarrirsi ogni idea di reciproca comprensione e reciproco rispetto, proprio in quei mesi l'Italia dava mano ad un'impresa tipicamente destinata a una pacifica intelligente collaborazione internazionale nei campi uniti dello spirito e dell'industria. È doppiamente giusto, oggi, porre in particolare rilievo questo aspetto dell'iniziativa da cui è sorta la Cinecittà.

Ricordiamo l'epoca: gennaio 1936. Il DUCE sceglieva il terreno, approvava i piani, fissava sin da allora - come è costume fascista - la data precisa non di una formale ed ufficiale « inaugurazione » di stile democratico, ma dell'inizio effettivo di una concreta attività produttiva. In quelle settimane agitate - che sono prossime nel tempo ma ci sembrano già immensamente lontane - di fronte ai grandiosi eventi successivi -

Giorno uno della Città del Cinema

CINECITTÀ si direbbe, nella severa e disadorna campagna romana, un campo trincerato col suo *vallum* dalle linee stilizzate nella solita secchezza dell'architettura razionale. E questa volta la razionalità è l'anima stessa, tutto lo spirito del mondo che popolerà la città modernissima. 'Città' non perché fatta di case, di abitazioni, ma per un'analogia più sottile: come nella cerchia urbana un cittadino può svolgere completa la sua vita, senza attingere risorse e mezzi di esistenza fuori della città, così un film, cittadino di Cinecittà, potrà ricevere tutta la sua vita nei limiti del *vallum*. Ma forse sbagliamo... Perché se del film si tratta, qui si svolgerà solamente la sua gestazione. Gli acuti osservatori della più recente produzione cinematografica, sanno che i trucchi si fanno sempre più complessi e scaltri. E il trucco cinematografico, che ha la stessa origine degli ingenui giochi di quinte e della più complessa scenotecnica (strumenti convenzionali per conferire una certa naturalezza di ambiente all'azione della poesia teatrale), non cerca più di mascherare con sapienza persuasiva le ultime impossibilità del Cinema. Esistono ancora, certamente, delle cose che il cinema non può fare, dei problemi che devono necessariamente essere risolti in *studio*, con l'invenzione di un trucco; ma sono ostacoli di dettaglio che si affrontano e si superano soprattutto per arricchire il prestigio della nuova arte. Praticamente un

film potrebbe essere girato senza ricorrere a nessuna manipolazione. Tuttavia, crescendo la padronanza che il poeta è in condizione di esercitare sulla complessa ed eterogenea materia del film, va sorgendo una tecnica sempre meno oggettiva, sempre meno abbandonata al caso che combina le luci naturali, le forme di un paesaggio, la qualità di un'emulsione. Ogni buon fotografo sa per esperienza che, scelta l'inquadratura e l'angolo della luce, l'ultima parola spetta fatalmente all'obbiettivo e al caso. È appunto questo misterioso momento della tecnica fotografica e cinematografica che ha fatto sollevare, a parecchi critici, dei dubbi decisivi sulla vera dignità artistica del cinema. Problema complesso che non è questo il momento di trattare. Diremo solo che non esiste arte fornita di una tecnica nella quale la coscienza dell'artista non sia costretta, ad un certo momento, a cedere all'imprevisto la riuscita definitiva del suo lavoro: non si direbbe altrimenti, di un'opera mancata, che le intenzioni sono rimaste inesprese. Il problema è solo nella durata e nell'importanza che assume questo fattore 'caso'. Il vero artista mette in opera tutto il suo ingegno per ridurre il suo peso al minimo. Infatti, oggi è possibile girare in studio i più difficili e complessi 'esterni'. Praticamente, un film della maggiore complessità tecnica e del maggiore movimento può essere interamente girato in studio. E spesso



le Cancellerie europee si affannavano non intorno ad una finalità di costruzione e di comprensione, bensì a scavare un solco profondo di sospetti e di inimicizie intorno a una Nazione giovane, generosa, solo anelante a giusta vita; si applicavano unicamente a escogitare maniere sempre più raffinate di dar nuovi « stringimenti di vite » alla economia, alla forza di resistenza dell'Italia di Mussolini.

La Cinecittà aveva, per sorgere, bisogno assoluto di alcune materie prime indispensabili, a cominciare dal ferro; e le occorreva tutta una vasta serie di impianti tecnici che Nazioni ben altrimenti ricche (come l'America e l'Inghilterra) avevano realizzato in anni ed anni di tenace operosità, mentre noi dovevamo approntarli in maniera totalitaria e perfetta nel breve volgere di 16 mesi! I giornali di categoria di quasi tutti i Paesi del mondo espressero dubbi o sarcasmi; nella più favorevole delle ipotesi, interrogativi. Ignoravano che in seno al Fascismo il volere del Capo consente di superare ogni barriera ed annullare ogni difficoltà: ignoravano che, anche nel caso della nuova Cinelandia italiana, il maschio imperativo che ne aveva ordinata la creazione suonava comando indiscutibile, pienamente sentito da tutti coloro ai quali il vasto compito era affidato.

« Il Fascismo stabilisce - ebbe a proclamare anni or sono il DUCE - l'eguaglianza verace e profonda di tutti gli individui di fronte al lavoro e di fronte alla Nazione. La differenza è soltanto nella scala e nell'ampiezza delle singole responsabilità ». Ebbene: la Cinecittà è un nuovo esempio dell'aderenza assoluta dei dettami del Capo alla realtà quotidiana della vita. Dalle maestranze che si sono votate con disciplinata ed appassionata fatica all'opera grandiosa, ai tecnici che non hanno conosciuto riposo, alla Direzione Gene-



risultati della manipolazione delle luci artificiali, dei teloni, dei trasparenti, degli effetti ottici, chiamati a comporre una notte di luna sul *deck* di un transatlantico, sono più sicuri, più realistici, più veri. Quando la tecnica è deficiente e il trucco tradisce, i critici sdegnosi hanno ragione di arricciare il naso; ma quando la costruzione è perfetta l'autorità dell'artista prende il sopravvento sul casuale incontro della natura con un obiettivo. In conclusione, a giudicare da un punto di vista strettamente artistico, una Cinecittà completa di meccanismi e di materiali, è resa necessaria proprio da quell'assoluta libertà di scelta e di movimenti senza la quale la creazione artistica non è che una finzione. Nel medesimo tempo, le necessità commerciali non fanno che venire incontro a queste esigenze del poeta del cinema. Solo in una Cinecittà perfettamente attrezzata sono possibili dei rapidissimi piani di lavora-

zione, nei quali la limitatezza del numero di ore prestabilite e dei mezzi finanziari non vada a detrimento della qualità artistica. Come si vede, lo spirito di Cinecittà è fatto di un razionale che è anche ideale.

Cinecittà è stata inaugurata da Mussolini. La nuova arte si è maturata con lo sviluppo della nuova coscienza collettiva dei popoli. Essa, appunto, pur rimanendo espressione di un forte individualismo artistico, agita gli ideali propri del tempo delle masse organizzate in forti compagini nazionali, di un tempo ansioso di realtà umana, superatore delle ultime visioni romantiche. Era dunque un'opera di spirito fascista che il Capo del Governo inaugurava: il laboratorio dell'arte del tempo di Mussolini. L'Italia non ha ancora il primato dell'arte e dell'industria cinematografica: il contributo italiano al nostro secolo si è espresso in opere di più fon-



Il DUCE s'intrattiene con Angelo Musco

damentale concretezza; ed è sulla visione di queste opere che si svilupperà l'arte fascista. Questa premessa spieghi perché nella inaugurazione di Cinecittà il volto del Duce era più ilare e aperto del solito. In quella cerimonia convergevano gli aspetti più originali e cari del nostro tempo fascista: ancora una città era fondata dalla volontà del Capo, una città consacrata alla mirabile sintesi della fantasia creatrice, della tecnica metodica, della ricerca scientifica, della meccanica audace, del lavoro artigiano e, per elevare gli edifici, dell'opera degli umili muratori. Appena varcate le mura di Cinecittà stipate d'una grande folla di tecnici, di artisti, di giornalisti, di personalità straniere, di autorità italiane, di militi e di giovani fascisti, il Capo non ha notato che un punto solo: a destra, sulle teste di un gruppo di operai e di contadini, delle mani tenevan sollevati dei bimbi, dei pargoli di dodici o di diciotto mesi. Bimbi della campagna romana, partoriti da queste nostre donne rurali che hanno ancora la figura maestosa delle statue repubblicane, bimbi enormi, dal volto cotto dall'aria pura, sgambettanti tra le rudi mani delle loro nutrici. Il primo saluto del capo è stato per i figli dei campi: non un programma, non una politica, ma uno slancio che ha fatto stringere tutti gli astanti intorno alla figura quasi simbolica di un bimbo dai capelli colore di grano, stretto tra le braccia di Mussolini.

La vita di Cinecittà si è iniziata nel momento in cui il Capo del Governo è entrato negli « studi ». La sua presenza ha dato l'avvio all'immenso motore. Inizio lento, filiforme, che aumenterà man mano fino a diventare ritmo largo e grandioso: quattro teatri dei nove hanno iniziato la lavorazione, la sincronizzazione delle musiche di SCIPIONE, il LUCIANO SERRA, AVIATORE per la regia di Goffredo Alessandrini, i DUE MISANTROPI di Amleto Palermi e il FEROCO SALADINO con Angelo Musco, regista Mario

Bonnard. Cinecittà sarà un centro non solo italiano, ma fatalmente internazionale: il rapido sviluppo del cinema a colori costringerà persino i produttori americani a ricercare in Italia quella finissima colorazione di cui le nostre terre e le nostre marine hanno il privilegio indiscusso.

Il Capo del Governo ha seguito la lavorazione, nei quattro studi, con occhio di conoscitore e il sorriso contento del grande lavoratore che apprezza un'arte nella quale la fatica fisica, la prontezza intellettuale, la ricchezza delle risorse personali sono sicure garanzie di successo. Di teatro in teatro, si è divertito a saggiare le sue formidabili doti di fisionomista, scoprendo a colpo d'occhio nella folla gli attori che conosceva solo per averli visti sullo schermo: - Ecco Giorda. Quello è Viarisio.

Nel teatro numero sette, specialmente costruito per le più delicate riprese sonore, Ildebrando Pizzetti ha eseguito per la registrazione la 'Canzone dei Volontari', e su di un piccolo schermo i giornalisti e le autorità hanno veduto un brano del film, il punto precisamente in cui Scipione uscito dalla Curia, è acclamato dalla folla che gli promette armi ed oro per l'impresa d'Africa, e la scena del suo virile e animoso distacco dalla moglie e dai figlioletti, per recarsi in Sicilia ad assumere il comando dell'esercito. Nel teatro numero nove, Musco ha dato, con incomparabile mimica, una rapida visione del finale del FEROCO SALADINO: la testa difesa da un 'colabrodo' e armato da una ricurva scimitarra, l'impagabile siciliano, incoraggiato dalle franche risate del Capo, ha rifatto una scena della patria 'Opera dei Pupi'. E alla fine, per farsi bello ed iscriversi tra i candidati all'eroismo, ha aggiunto:

- Eccellenza, per questo film andrò per la prima volta in aeroplano.

- E vi troverete benissimo!... - ha risposto il Capo.

- Questo poi è da discutersi! Caspeta!

ALBERTO CONSIGLIO

ITALIANI NEL MONDO DEL CINEMA

Pubblichiamo volentieri la seguente lettera di Alberto Manetti, fratello del compianto e non dimenticato Lido Manetti. Alberto Manetti non ci ha davvero rubato il nostro tempo, ma ci ha dato alcune preziose notizie. Prendiamo anzi lo spunto dal suo scritto per invitare tutti coloro i quali siano in possesso di notizie analoghe, a volercele mandare; in questa maniera essi contribuiranno a valorizzare - in forma più precisa, completa e sistematica di quanto non fosse possibile fare in un breve articolo 'panoramico' - i valentuomini italiani che lavorano o hanno lavorato onorevolmente e infaticabilmente fuori dei confini. E sarà un valido contributo anche a una storia esauriente del Cinema italiano, tuttavia da scrivere.

Illustre Direttore,

Nell'ultimo numero di *Cinema* leggo con moltissimo interesse l'articolo di Gianni Puccini nel quale si parla dei tanti italiani del mondo cinematografico che si sono distinti e si distinguono all'estero. Ma vorrei aggiungere qualche dato.

Bisogna precisare, per quanto riguarda *Lon Chaney*, che è esatto ricercare il suo atto di nascita a Livorno. Non solo, ma *Leone Ciani* sposò un'italiana che gli diede due figli, i quali parlavano, pur essendo nati in California, il più puro toscano. E nella famiglia dell'attore non solo si parlava la madre lingua, ma si viveva la sana semplice vita che è peculiare caratteristica della media borghesia italiana. Un altro italiano - che non ha avuto luminosa carriera, ma ha saputo ugualmente distinguersi - è stato *Guido Trento*, figlio di un commissario di P. S. Trento, tra le varie attività in Italia e all'estero, sempre nel ramo cinematografico, ha giocato il suo bravo ruolo sullo schermo al fianco della

coppia Laurel-Hardy, in *MURAGLIE*, creando il tipo del direttore del penitenziario.

Infine - è questo che mi interessa molto da vicino - bisogna ricordare *Lido Manetti*, mio fratello.

In Italia egli ebbe parte in circa cinquanta film, nella maggior parte dei quali come primo attore a fianco delle più rinomate attrici italiane d'allora.

Sopravvenuta la 'crisi' dell'U.C.I., cercò di resistere quanto più poté, mentre si disgregava la famiglia dei 'cinematografari' italiani, di cui molti emigrarono in Germania e in Francia.

Partiti tutti i migliori registi - Genina, Righelli, Gallone, ecc. - non rimase a Lido che tentare il gran passo: l'America. Dire le sue speranze e le sue delusioni è superfluo. Dopo circa un anno di permanenza a Hollywood, seppe infine cattivarsi la stima dei grandi produttori americani, i quali lo scritturarono imponendogli però per contratto (*Paramount*) di assumere un nome inglese: *Arnold Kent*. Riuscì tuttavia ad ottenere che per la produzione destinata al mercato italiano egli conservasse il suo vero nome. Pochi film bastarono per portarlo dall'oscurità alla fama più viva: *IL SIGNORE DELLA NOTTE* con *Adolphe Menjou*; *L'ACCUSATA*, con *Pola Negri*; *LO SCIABOLATORE DEL SAHARA* con *Gary Cooper*; *IL MONDO AI SUOI PIEDI* con *Florence Vidor*; *HULA* con *Clara Bow* ed infine *LA DONNA CONTESSA* con *Norma Talmadge* (prodotto dagli *Artisti Associati*). Lasciò iniziato - al momento della morte, avvenuta nel 1928 - un film con *Evelyn Brent*, *I DENTI DELLA TIGRE*; e fu rimpiazzato da *Leslie Howard* nella parte per la quale era stato scelto in *SEGRETI* con *Mary Pickford*.

Spero di non averle rubato inutilmente del tempo.

Dev.mo

ALBERTO MANETTI

rale della Cinematografia che ha seguito, potenziato, appoggiato in ogni istante, il piano costruttivo, a Carlo Ronconi che è stato il quotidiano e mirabile artefice, silenzioso e metodico, audace e prudente al tempo istesso, inflessibilmente deciso a colmare ogni manchevolezza ed a rispondere in pieno alla fiducia in lui riposta dal Governo Fascista, è stata una gara mirabile di spiriti e di forze che ha consentito di costruire alle soglie di Roma la più potente, perfetta e centralizzata struttura di vita cinematografica che sia in Europa.

Se alla fede e all'energia degli uomini è possibile annullare le ostilità che sembrano figlie della natura o delle circostanze, anche per la Cinecittà è dato dichiarare che una simile vittoria è stata raggiunta. Sino a pochi istanti prima che il DUCE entrasse nel nuovo cantiere dove la fatica produttiva s'iniziava, scrosci violenti di pioggia e di grandine sembrava volessero ricordare alla folla dei presenti le bufere che si erano dovute attraversare. Ma all'arrivo del Capo, ecco splendeva in un cielo purissimo il più fulgido sole romano, quasi a benedire il lavoro ardente degli uomini.

Cinecittà, fondata nel periodo più osteggiato dell'economia nazionale, sta quasi come una bella sfida a quella aberrante concezione internazionale che poggia su assurdi principi di combinazioni politiche e di negazione dei valori dinamici e potenziali dei popoli. Gli stabilimenti del Quadraro sono e vogliono essere simbolo della classica idea latina: realistica, virile e cordiale cooperazione fra Paesi diversi. Cinecittà è un complesso formidabile di strumenti tecnici realizzati con la più moderna e attuale delle visioni, per consentire non ad Italiani soltanto ma ad industriali ed organismi di ogni Paese una serena comunanza di attività realizzatrice in un ambiente ricco di fede, forte di un disciplinato lavoro.

L'OFFICINA DEI CANTI

QUANDO Jeanette McDonald e Beniamino Gigli, Grace Moore o Tito Schipa, Gladys Swarthout o Richard Tauber cantano nei film, voi vedete quelle canzoni, almeno tanto quanto le udite. Perché il frammento cantato abbia diritto di esibirsi dallo schermo, occorre che esso non si isoli come episodio chiuso in se stesso, ma diventi azione. E molti cantanti illustri hanno confessato che solo il cinema ha potuto compiere il miracolo di trasformarli in veri attori, capaci di accompagnare l'espressione mimica con un'espressione vocale altrettanto, se non più, intensa e significativa. Nel duello tra microfono e macchina da presa, i veri soccombenti sono stati i soprani di zucchero ed i tenori di miele che, imbambolati e burattineschi, venivano alla ribalta a cantare il 'pezzo'. È stato intelligente, per esempio, quel produttore (o sceneggiatore, o regista) di un film di Gigli che, volendo farci sentire il celebre cantante nella celebre cantilena di *Hänsel e Grätel* («Nel bosco c'è un ometto...»), ha pensato di trasformare quella cantilena in una ninna-nanna, con cui il protagonista del film culla un bimbo che piange.

Ma l'esecuzione puramente vocale di un canto ha le sue necessità e difficoltà: tanto più categoriche, se quell'esecuzione deve risultare così esemplare ed impeccabile, da poter essere incisa sulla pellicola sonora. I frequentatori dell'opera sanno benissimo come l'impaccio scenico dei cantanti sia determinato soprattutto dal bisogno di tener d'occhio il direttore d'orchestra, il che impedisce loro di muoversi, di voltarsi, di assumere la posizione che vorrebbero. Inoltre l'emissione di certe note, l'acrobazia di certe modulazioni o vocalizzi, esige una sorta di partecipazione fisica di tutta la persona, la quale risulta perciò contratta, tesa, obbligata a gesti e posture assolutamente difformi da ciò che richiederebbe un'adeguata espressione mimica di quella medesima situazione. Perché un certo sentimento giunga agli orecchi, bisogna negarlo agli occhi.

E invece, sullo schermo, quando il film è davvero riuscito, quel cantante, oltre che cantare, farà dieci altre cose: sorriderà, si muoverà, compirà un'azione, guarderà verso gli altri personaggi con i più svariati intenti ed accenni... Come è stato possibile procurargli una tale indipendenza? Semplicemente tornando ad un provvisorio divorzio tra l'orecchio e l'occhio (in vista, beninteso, delle loro imminenti e più fauste nozze). Il canto è stato registrato prima dell'azione, su una pellicola che ben potrebbe chiamarsi 'cieca'. E in questa sede sono stati possibili tutti i riguardi, tutte le avvertenze, tutti gli accorgimenti che presiedono alla più sorvegliata incisione grammofonica. Su tale traccia sonora il cantante in teatro di posa, al momento della ripresa scenica, ha poi sincronizzato la propria azione. Ha, insomma, ricantato; ma questa volta da attore, senza più curarsi della propria personalità canora. Se le pareti dei teatri, anzi che essere ermeticamente sorde e mute, potessero parlare, quante cose ci rivelerebbero sul conto dei più rinomati divi della voce!

Abbiamo fatto il caso più semplice di questa *pre-registrazione* o *pre-incisione*, che gli americani chiamano *pre-scoring*. Ma molto spesso essa è motivata da altre necessità tecniche. Supponete una grande scena di rivista, con campi lunghissimi, in cui le masse scaglionate su piani successivi debbono cantare e danzare e intrecciare movimenti al comando di maestri del coro e di coreografi, al suono di orche-



Accife Zukor e il produttore Iasen Thompson discutono con Gladys Swarthout e Fred Mc Murray in vista della "pre-registrazione" in quattro lingue (di) e canzoni di "Voyeur" (Champagne) (Paramount).

stre che poi nel film dovranno risultare invisibili. Non solo: ma invisibili occorrerà pure che risultino i microfoni, necessariamente disposti sui vari piani della scena. È chiaro che anche qui l'incisione dovrà essere preventiva, e la scena eseguita poi come una sorta di *doppiaggio ottico*, o *visivo*, di quella colonna sonora. Ultimi, ma non trascurabili, argomenti in favore del *pre-scoring*, per i grandi film di portata internazionale, sono i bisogni del *doppiaggio in lingua straniera*. Non sempre nei film le canzoni risuonano allo stato puro: spessissimo anzi sono accompagnate (*missate*) con parole di dialogo, interiezioni, commenti che il *doppiaggio* deve tradurre. Si sa che per questi

casì i produttori predispongono le cosiddette *colonne premissaggio*, dove rumori, effetti e, appunto, canzoni vengono registrati innanzi dal parlato originale, per essere poi *missate* (mescolate) col parlato nella nuova lingua. Senza contare i casi in cui occorre di predisporre le canzoni nelle varie lingue dei paesi destinatari.

Niente da stupirsi, quindi, se visitando uno stabilimento di produzione capiterà di scoprire, in qualche minuscola sala di registrazione, una diva in *tailleur* anziché in abito di veli, intenta a cantare accanto al pianoforte come la più modesta delle signorine nella più anodina delle serate familiari.

PAZZIA E CINEMATOGRAFO



Il famoso e famigerato 'Dott. Jeckyll'

SI È PARLATO e si parla molto di pericoli 'moralì' del cinematografo, ma pochi sono ancora coloro che parlano di pericoli 'mentali', di danni cioè che possono venire alle funzioni psichiche dall'innocentissimo schermo. Le ragioni sono varie; accennerò solamente alla principale. Mentre non vi è si può dire uomo che non si senta di trinciare giudizi 'moralì', anche se il più delle volte confonde la morale con i suoi pregiudizi, pochissimi sono coloro che hanno in testa un'idea realistica intorno alle malattie mentali le quali continuano a essere fenomeni misteriosi se non addirittura soprannaturali e quasi staccati dalla nostra vita di ogni giorno, a meno che non si tratti di clamorosi traumi d'amore o di sventure improvvise, facilmente supposte 'cause' di pazzia. In verità le cose stanno diversamente. Se si potessero vedere alla luce del sole le radici della pazzia come si vedono quelle di un albero divelto con l'intero suo ceppo, si constatarebbe anche qui la presenza di qualche fittone, o barba maestra, al quale compete l'incarico di trarre dagli strati più profondi del terreno i succhi e gli elementi più importanti; ma intorno a quello si osserverebbe un groviglio di radici più brevi e sottili destinate a portare al tronco le sostanze del terreno immediatamente circostante. Nella genesi delle svariatissime malattie della mente si possono dare alle radici profonde i nomi di 'eredità' e di 'costituzione individuale' e alle altre quello di 'condizioni ambientali', comprendendo in esse tutti gli stimoli della nostra quotidiana vita di relazione. Mentre le prime si possono dire fatali e quasi sempre incorreggibili, le altre sottostanno, in misura maggiore o minore, alla volontà dell'uomo e l'uomo può - entro certi limiti - temperare il suo destino morboso o precipitarlo. Se i malati di mente, pur così numerosi (81.009 solamente in Italia, al 31 dicembre del 1933) sono fortunata-

mente in numero tanto inferiore ai sani, questo si deve soprattutto al vigore di una razza, ma anche alle difese che, istintivamente, molti uomini predisposti ad ammalare di mente si procurano creandosi un ambiente adatto alla propria psiche. Pensate a tutte le persone che vivono di proposito lontane dal mondo fino a isolarsi completamente, a quelle che hanno circoscritto la loro attività entro limiti modestissimi, a quelle che hanno escluso dalla loro vita tutte le occasioni di eccitarsi o di commuoversi, che fuggono il rischio, l'imprevisto, lo sforzo mentale e vi renderete conto del perché la gente che impazzisce sia molto più rara di quanto dovrebbe essere. Tutta questa gente se ne sta, per così dire, riparata dagli urti della vita e difende istintivamente il proprio equilibrio come il bene più prezioso. È evidente che sotto i grandi traumi sociali - catastrofi, guerre, terremoti - questi soggetti saranno i primi a reagire con disturbi psichici, ma non si deve credere che siano soltanto questi avvenimenti eccezionali a scomporre il loro equilibrio: basta spesso molto meno.

Lo studio di queste cause sociali - spesso non soltanto occasionali - è uno dei compiti d'una nuova branca della Psichiatria che ha nome 'igiene mentale' e consiste nel segnalare all'uomo tutti i pericoli che possono minacciare la sua salute mentale senza che egli ne abbia chiara coscienza; da quelli - gravissimi - derivanti da temibili infezioni e intossicazioni o dalla unione di due soggetti psicopatici ereditariamente tarati, fino a quelli, assai meno gravi ma sempre preoccupanti, che provengono da una educazione sbagliata, da un cattivo metodo di lavoro intellettuale e, infine, dalle suggestioni morbose

della vita, della letteratura e dell'arte. Non deve perciò stupire che lo psichiatra accanto al moralista, anche se con fini diversi - porti la sua attenzione sugli spettacoli cinematografici e chieda di esercitarvi una sua particolare 'censura', guidato dal senso clinico e dall'esperienza. Lo spettacolo cinematografico è entrato subdolamente nella vita di tutti e non v'è si può dire uomo, donna o fanciullo che non ceda al suo fascino e con una frequenza che non ha l'eguale per nessun'altra forma d'arte o di letteratura. Per moltissimi è la sola ed unica sorgente di emozioni e di riflessioni. Dalle prime può venire disturbato il nostro equilibrio effettivo, dalle altre può venire più o meno stabilmente deviato il nostro giudizio. In quale modo?

Lo studio dei danni neuro-psichici che possono essere determinati da una rappresentazione cinematografica è relativamente recente e tutt'altro che completo. In Italia - per quel che io so - esistono solamente due o tre memorie di alienisti sull'argomento e risalgono a parecchi anni sono. Una nota del D'Abundo, clinico psichiatra (1912), una noticina del Lojacono (1912) e uno studio di Masini e Vidoni, medici alienisti (1915). Non ne conosco altri. Più vivo è l'interesse dimostrato all'argomento da studiosi stranieri. Nominerò solamente O. Bruel; V. de Ructte; Durval Marcondes; Hoven, fino alle recentissime dimostrazioni londinesi (1936) di Billström censore psichiatra dei film presso il Governo svedese e di Repond, presidente del Comitato svizzero per l'igiene mentale. Escludo di proposito da queste citazioni tutti i lavori relativi ai rapporti fra Cinema e delinquenza - soprattutto minorile - che mi porterebbe fuori di strada, limitandomi a ricordare un pregevole studio di un nostro magistrato, il Pesce-Maineri sui pericoli sociali del cinematografo (1922).



Tra i film impressionanti: 'Atlantic' di E. A. Dupont

Non è in questa rivista che converrà esaminare e discutere una ad una le varie ipotesi e i molti fatti enunciati da questi Autori. Ho voluto solamente citarli non per sfoggio di erudizione, ma per far sapere al lettore italiano che esiste un 'problema psichiatrico' del Cinema e che è da tempo oggetto di studio da parte degli uomini di scienza. Mi limiterò qui ad accennare brevemente ad alcuni elementi della rappresentazione cinematografica che possono, a buon diritto, considerarsi dannosi.

Un psicologo, il Gemelli, ritiene che lo stato d'animo dello spettatore cinematografico si avvicini a quello dell'uomo che sogna. Come nel sogno, la sua mente vi è passiva, non controlla le immagini con la realtà, le subisce e anche se l'animo ne resta variamente commosso, egli sente confusamente che ciò che passa nella proiezione non gli appartiene. Il che, in parte, è vero, soprattutto se viene riferito al cinema 'muto' (come è il caso del Gemelli che scriveva nel 1928) dove le condizioni particolari (buio e silenzio) si direbbero favorevoli a una leggera ipnosi dello spettatore. Col cinema 'parlato' e 'sonoro' lo stato di abbandono e di *rêverie* dello spettatore è assai minore, ma nondimeno sussiste e se da un lato ci induce a considerare la proiezione come una cosa distaccata da noi, dall'altro pone - per così dire - in quarantena la nostra vigile esperienza e ci fa inclini a subire la suggestione delle immagini assai più intensamente di quanto non ci accada al teatro o alla lettura. La loro rapidità scoraggia la critica e poiché raggiungono subito la nostra più intima personalità, la loro influenza vi grandeggia rapidamente provocando reazioni che in certi temperamenti nevropatici, soprattutto isterici, si manifestano fin dalle ore successive alla rappresentazione. Si tratta, in quei casi di veri e propri stati ansiosi, terrori notturni, disturbi psicosensoriali a prognosi favorevole, ma che possono durare giorni e anche mesi (D'A-bundo).

Primeggiano - fra le immagini traumatizzanti - i quadri terrifici e ossessionanti, soprattutto certi particolari in primo piano a forte rilievo (mani che strangolano, visi terrorizzati, moltiplicarsi angoscioso di figure, ecc.) i quali forniscono dei quadri allucinatori belli e pronti e il malato non ha che da rievocarli per farli suoi. Un classico esempio di rappresentazione dannosissima ci fu dato dal famigerato *DOTTOR JEKILL* la cui immagine mostruosa riuscì così traumatizzante per una mia paziente neuropatica da renderle per vari mesi impossibile la coabitazione maritale. Un valentissimo collega, il prof. Cardona della Clinica Psichiatrica di Firenze, mi assicurava di recente che quel personaggio assurdo e mostruoso si era presentato come motivo dominante di un delirio in tre o quattro sue malate di mente. La vita ha abbastanza temi angosciosi perché l'arte debba aggiungerne di nuovi!

Un altro elemento perturbatore che ricorre purtroppo di frequente nel Cinema

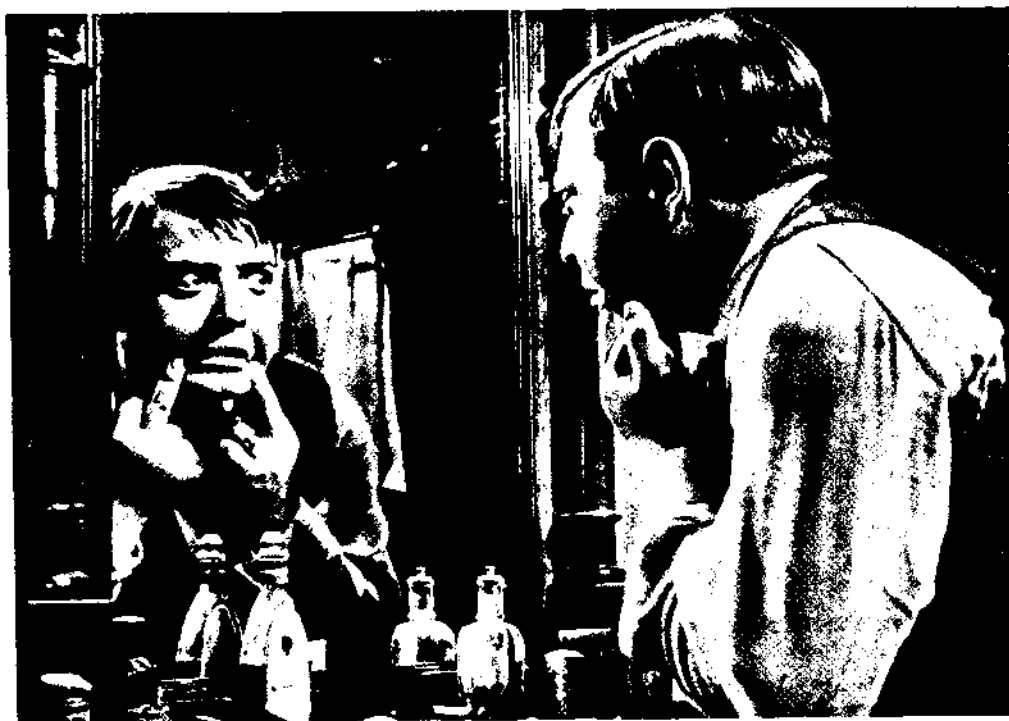


Tra i film ossessionanti: 'La maschera di cera' di Michael Curtiz

è costituito da inverosimili, ma amabilissime rappresentazioni pseudo-scientifiche a finalità metafisiche. Esperimenti assurdi, istrumentari fantastici, teorie apocalittiche possono incontrarsi, nel subcosciente di soggetti predisposti, con disposizioni deliranti e favorire morbide interpretazioni agli stessi paranoici. Così l'evocazione suggestiva - non documentaria - di miti o di superstizioni antichissime e barbare può rinvigorire tendenze ormai stratificate e sepolte nell'animo umano, cristallizzando un'anomalia e orientando su una strada pericolosa una predisposizione delirante.

Vi sono poi delle 'abitudini' proprie a una gran parte dei personaggi cinematografici le quali, per la loro naturalezza, indifferenza e costanza, possono, per imitazione, influire durevolmente sulla condotta di numerosissimi predisposti e soprattutto dei gracili di mente, degli aste-

nici o degli impulsivi. Alludo al bere, al fumo, alle percosse. Non v'è sì può dire film nel quale non si vedano personaggi che per ogni disappunto o dolore o il che è peggio - prima di prendere qualche decisione importante, non si dirigano verso la bottiglia o il bicchiere a cercarvi l'oblio o il coraggio; non c'è film dove tutti non fumino continuamente come se non potessero ragionare, amare, decidersi senza quello stimolo tossico; e, in fine, non c'è favola cinematografica nella quale non si risponda con impulsi violenti a ogni offesa e a ogni contrasto. Dimostrare la gravità di queste suggestioni morbide mi sembra superfluo. Preferisco accennare a due temi purtroppo cari ad Autori non sempre mediocri: il pazzo e il medico dei pazzi. Raramente ho visto sullo schermo un vero alienista, se non in parti di nessun impegno, e quasi mai un vero ammalato di mente. Lo scetticismo filosofico, l'igno-



Tra i film raccapriccianti: 'M' (Mörder unter uns) di Fritz Lang

anza o un volgare calcolo commerciale ispirano quasi sempre gli autori di film a questo proposito. Si sono visti alienisti più folli dei loro clienti complottare riforme del mondo o parlare come domatori a malati chiusi in gabbie da serraglio; si sono visti e si vedono tuttora pazzi terrificanti e pazzi ridicoli. Tutto ciò non è solamente falso dal punto di vista dell'arte, ma psicologicamente dannoso. Il malato di mente, quando sia proprio necessario chiamarlo sulla scena, non deve essere oggetto di paura o di riso, ma di pietà e ogni rappresentazione che non lo presenti in questa luce, non solo palesa la fantasia malata o l'imbecillità dello scrittore, ma suggerisce al predisposto una pericolosa sfiducia verso se stesso e i suoi simili e lo ricaccia nella sua solitaria disperazione. L'igiene mentale si affatica a creare ponti fra il malato di mente e il suo medico onde superare abissi di superstizione di pregiudizi e di diffidenza; la psichiatria ha fatto dei tristi 'manicomi' d'un tempo degli ospedali modello: ogni spettacolo che discrediti o ironizzi l'opera dell'alienista o faccia del pazzo un fantasma terrificante o un fantoccio ridicolo costituisce, dal punto di vista psicoigienico, un errore gravissimo. L'elenco dei pericoli 'mentali' del cinematografo sarebbe assai lungo, ma lo spazio e il carattere di questa rivista non mi consentono di esaurire l'argomento. Accennerò solamente a un episodio che troppo di frequente ricorre nei film e dai quali dovrebbe quasi interamente sparire, come ne è sparito il racconto dai quotidiani italiani. Alludo al suicidio. Che questa disperata soluzione sia talvolta fatale e drammatica nessuno dubita, ma quei suicidi a tutto pasto che chiudono storie d'amore o imbrogli finanziari sono suggestioni deprimenti, confermano nelle menti gracili una morbosa svalutazione della vita, quando non fanno del suicidio - come una volta si faceva del duello - un tabù dell'onore, facilmente accettabile da soggetti emotivi ed astenici.

Molto sarebbe da dire anche in rapporto alla fatica neuro-psichica provocata da molti film. Ma questo è piuttosto un problema di tecnica cinematografica. Molti disturbi visivi segnalati da neurologi e oculisti ai primordi del cinema, oggi non hanno più ragion d'essere: così accadrà certamente di molti inconvenienti provocati da una troppo rapida successione di quadri, da un eccessivo affollamento d'immagini, dall'insistenza di certe bizzarie ottiche che servono di sfondo alle didascalie. Che da qualche rappresentazione si esca col mal di capo è esperienza comune. Anche a questo disturbo va posto rimedio. Chi sta bene in salute potrà sorridere di queste preoccupazioni, ma non ne sorride chi - come noi - conosce la vulnerabilità di quel delicatissimo strumento che è la mente umana. Tutelarne le funzioni è compito sopra tutti sacro. Vorrei che queste mie poche righe ricordassero ai produttori di film, ai censori, al pubblico che la salute mentale va difesa dovunque: anche al cinema. CORRADO TUMIATI

ADRIAN E BANTON ARUSPICI DELLA MODA



ERNST LUBITSCH è tornato alla regia: una notizia che ci fa piacere. Il film è ANGELO; attrice principale Marlene Dietrich. I primi rapporti fra Lubitsch e la Dietrich datano da DESIDERIO, nel qual film, appunto, Lubitsch fu supervisore. E supervisore sarebbe stato anche di HOTEL IMPERIALE, che comprendeva, oltre la Dietrich, Charles Boyer (poi insieme nel GIARDINO DI ALLAH), se la Paramount non avesse deciso, all'ultimo momento, di non realizzare più questo film. Che la Dietrich, dopo avere, per tanto tempo, ispirato Sternberg, sia diventata l'ispiratrice di Lubitsch? Può darsi, perché, infatti, sembra una delle sue specialità quella di ispirare gli artisti. Travis Banton, il celebre costumista della Paramount, ad esempio, considera

Marlene come la più desiderabile fonte d'ispirazione per un disegnatore. Guardatelo nella fotografia che pubblichiamo: Marlene, in un costume dello stesso Banton per il film ANGELO, osserva un figurino e con sufficiente aria di superiorità. Banton attende trepido il suo parere; forse si accorerebbe se Marlene dicesse che è brutto... Sembra, però, che Marlene abbia la più grande stima di lui giacché anche il suo guardaroba privato è su disegni di Banton.

Adrian, costumista della M.G.M., è tutt'altro tipo. Ragazzone dall'aria furba, pensa che se Banton veste Marlene, egli veste Greta e che la posta gli reca ogni giorno cumuli di lettere di donne che indosserebbero volentieri costumi da lui ideati. 'Come fare - ha detto a un corrispon-

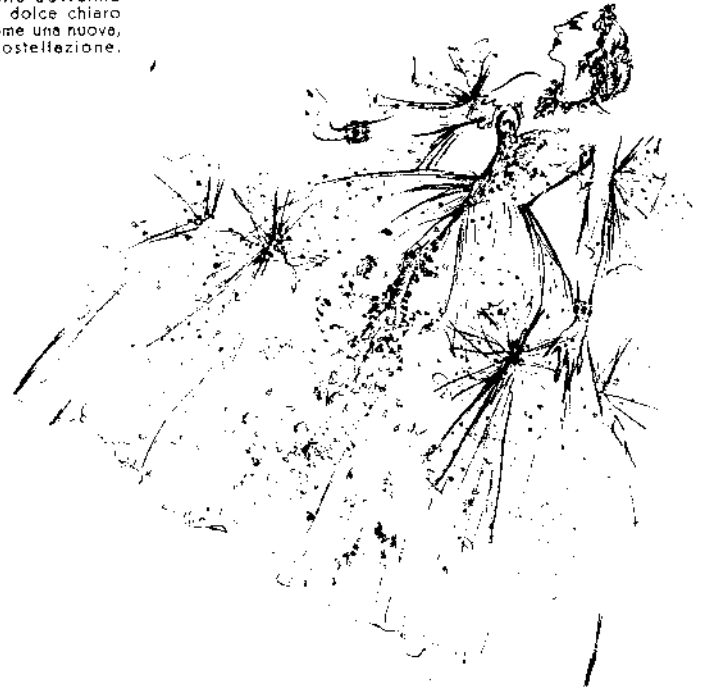
Costumi disegnati da Travis Banton per "Zampilli d'oro" con Irene Dunne (Paramount)



Nel laboratorio di sartoria della M. G. M.



Costume del 1850 disegnato da Travis Banton per Irene Dunne nel film 'Zampilli d'oro' della Paramount. È un graziosissimo abito, per una sera da 'Sogno di una notte di mezza estate', in mussolina e tulle bianco, vaporoso e aereo, le cui pagliette d'argento dovranno brillare al dolce chiaro di luna come una nuova, fragile costellazione.



Una creazione di Adrian, in taffetà azzurro cupo, che Myrna Loy indossa nel suo recentissimo film 'Pernell' (M. G. M.)



dente di Cinema che ha voluto interrogarlo in proposito - , come fare a rispondere? Mi si domanda anche quale sarà l'indirizzo della moda femminile futura. Personalmente ritengo che la cosa più importante sia una più larga linea di spalle, linea che, appena apparsa, è piaciuta tanto alle signore da affermarsi in tal modo che sarà difficile sostituirla. In quanto alla lunghezza delle vesti, queste saranno leggermente più corte che non negli ultimi anni, soprattutto negli abiti da pranzo. Per i colori, i toni scuri saranno preferiti per gli abiti da pomeriggio o da pomeriggio, aggiungendo la sera or-

namenti di collane di vario tono. Come avviene sempre a primavera, i cappelli riprendono la falda larga, alla marinara. Man mano che la stagione avanza, la falda si abbassa a visiera in modo da riparare la fronte. Le guarnizioni di fiori saranno di moda tanto per la primavera quanto per l'estate'. Ipse dixit.



Due figurini disegnati da Edith Head per Eleanor Whitney nel film 'Spegliamo le lune' della Paramount. A sinistra abito in taffetà bianco con guarnizione di volpe e i fianchi. A destra abito da pranzo: la sottana è il bolero sono in crespato nero pagliettato. La camicetta è in chiffon di seta bianco.



NON BASTA SAPER RECITARE



Warren William esperto - oltre che attore - fabbro, boscaiolo, e meccanico

Major Pictures Corp.

È CERTO che all'attrice cinematografica si richiede uno spirito di iniziativa e di creazione di gran lunga minore che non all'attrice di teatro. E tuttavia, per riuscire nella sua carriera essa ha bisogno di doti e di attitudini infinitamente più numerose e complesse.

In generale l'attrice, sia sullo schermo che sulla scena, si presenta come una donna ideale. Maggiori sono le sue probabilità di successo, se il prestigio del teatro e del cinema può trarre da lei un tipo, diremo così, idolatrabile. Ma tra il pubblico di teatro e la scena esiste una millenaria finzione convenzionale che consente all'attrice di sviluppare solo alcune delle sue doti, e certamente le più essenziali. Anche il teatro è una forma d'arte che vuol cogliere la vita nei suoi aspetti più vicini alla verità vissuta (ambienti dell'esistenza quotidiana, contrasto drammatico, movimento, dialogo), ma sebbene esso non esiga dallo spettatore il contributo di immaginazione integrativa che il romanzo, per esempio, chiede al lettore, chi sta in poltrona deve pure fare un certo sforzo per fingersi una vera camera d'albergo, delle vere scene del mondo e della vita in quella finzione poetica che è il dramma. Un'attrice di teatro, quindi, si presenta al pubblico nei momenti dialettici della *tranche de vie* che l'autore ha trasformato in dramma. Basta, dunque, perché essa diventi una donna ideale, che alla sua intelligenza creativa si aggiungano la bellezza della voce e della persona e l'eleganza delle vesti.

Il cinema, invece, presenta l'attrice in tutti gli aspetti della vita di una donna. Non basta che essa interpreti e reciti una parte, con quelle qualità di dizione, con quella grazia nel porgere, con quella eleganza disinvolta che si richiedono ad una grande attrice di teatro. Bisognerà che il pubblico la veda in un numero sterminato di ambienti e di atteggiamenti negli aspetti più intimi e tipici di una donna dell'alta società, se il film lo richiede, e dovrà agilmente montare a cavallo, o essere una provetta sportiva, ed eccellere nelle virtù di una padrona di casa; dovrà, in un'altra occasione, saper muoversi con sicurezza in una cucina o nell'ufficio di una dattilografa.

Non si creda, per questo, che l'attrice del cinema debba possedere qualità spirituali ed intellettuali superiore a quelle dell'at-

trice di teatro. Lo sforzo creativo e lo spirito di iniziativa possono essere di gran lunga minori e spesso addirittura rudimentali, come in alcune mirabili interpretazioni compiute da persone che non avevano mai visto la scena e l'obbiettivo.

A queste deficienze supplisce la volontà creativa del regista. L'attrice di cinema, piuttosto, deve supplire con la varietà delle sue attitudini al minor prestigio che avrà la sua voce nella riproduzione meccanica e alla mancata suggestione della viva presenza.

Il dettame di Mary Pickford, che una buona attrice di cinema deve necessariamente esser passata per le trincee di Broadway, rimane immutato.

Ma vedete qui, Simone Simon, deliziosa attrice di teatro, alla quale la scena parigina non avrebbe mai imposto di diventare una provetta schermitrice e Warren William che ha potuto utilizzare per lo schermo anche le sue private attitudini di agricoltore dilettante e di operaio occasionale.

Ted Healy della M.G.M., formidabile carambolista. - Sotto: Simone Simon schermitrice in "Girls' Dormitory" (Fox)





★ PABST ★

E IL PUBBLICO ★

Senonché giunge un momento, in cui anche Pabst sente il bisogno di raccontare una vicenda in modi popolari, d'immediata comprensività ed interesse. Diremo, approssimativamente, che questo momento coincide col sopravvenire del parlato. La parola aiutava questo regista a chiarirsi, rendeva esplicite molte allusioni che prima si affidavano al più difficile linguaggio della pantomima, o dei giochi d'inquadratura e d'obiettivo e di illuminazione.

La svolta era già nettamente indicata da ATLANTIDE (L'OPERA DA 4 SOLDI), e TRAGEDIA DELLA MINIERA non sono né facili né difficili: sono due capolavori, il cui unico torto, agli effetti della popolarità e di una benintesa 'facilità', era di considerare il soggetto, cioè il divulgatissimo romanzo di Benoit, come cosa a tutti nota e che pertanto chiunque potesse ricostruire su semplici accenni, per gustare poi i più particolari sviluppi sui quali si fermava l'attenzione del film.

Ma la nuova direzione, più decisamente orientata verso l'immediatezza e l'accessibilità, par che si stabilisca in maniera definitiva con l'ultima opera: MADEMOISELLE DOCTEUR. E qui occorre ancora di stabilire un fatto: a divulgarsi, Pabst ci rimette o ci guadagna? Con lui hanno ragione le pretese del pubblico, o quelle dei cineasti *emunctae naris*? Intanto è difficile che un artista preciso e rigoroso come Pabst possa cader vittima di pericolosi rilassamenti, perdere di tensione per il solo fatto che cerca di riuscire esplicito. È quindi da escludersi, anche in tesi generale, che i cineasti abbiano a lamentare un tradimento. (Qual'è, per esempio, l'intellettuale che in coscienza possa sentirsi tradito dal Clair più 'commerciale' del FANTASMA GALANTE?) D'altra parte, la 'commerciabilità' è il veicolo che permette di portare al pubblico le esigenze ed i risultati di un'arte più alta. Se ne avvantaggia il gusto generale: se ne avvantaggia quello che si chiama il livello della produzione.

Nè si obietti, contro le possibilità 'commerciali' di Pabst, l'insuccesso toccatogli ad Hollywood col film UN EROE MODERNO, che d'altronde il regista medesimo si rifiutò di veder finito. Al suo ritorno in Europa, Pabst ha dichiarato soltanto che ci sono delle esigenze americane di cui egli capisce la necessità, ma che non può accettare per sé. Ma nello stesso tempo ha soggiunto che il suo progetto, appena terminata MADEMOISELLE DOCTEUR (egli stava allora per iniziarla) era di partire per New York a cercar di combinarvi un FAUST con musica ed a colori. È dispostissimo a far del suo meglio per servire anche il mercato. Dalle vicende di M.lle Docteur, la famosa spia tedesca, che ha riempito di sé un'intera letteratura, Pabst ha estratto l'episodio, in certo modo, conclusivo. Il film ci trasporta in uno dei momenti più caotici e confusi della Grande guerra. Tutto il servizio segreto tedesco è sgominato dal tradimento d'un agente vendutosi per aver salva la vita. E per gli Imperi Centrali corrono giorni particolarmente gravi, giacché uno degli alleati balcanici sta trattando la pace separata con l'Intesa. Unica risorsa è M.lle Docteur, che viene pertanto mandata a Salonico, punto nevralgico della situazione. Occorre ristabilire i collegamenti d'informazioni tra Salonico e le linee tedesche del fronte macedone; occorre impedire le comunicazioni intese a trattare quella pace.

Giunta nella città sotto mentito nome e mentita professione di giornalista americana, M.lle Docteur si trova a dover difendersi, per istinto più che per certa consapevolezza, contro l'agente traditore che, tra francesi e tedeschi, continua a far doppio gioco. L'insidia è acuita

SU G. W. PABST sono state dette molte sciocchezze, tra cui la più insigne rimarrà probabilmente quella di averlo chiamato l'André Gide del cinematografo. Basta aver letto i libri dello scrittore francese ed aver osservato i film del regista viennese per convincersi che tra i due corre esattamente il famoso rapporto di Nabuccodonosor col violino. Non interviene neppure, ad accostarli, il fatto che entrambi lavorino in un medesimo clima di preoccupazioni spirituali: i problemi di psicologia morbosa affrontati da Gide non hanno nulla che vedere coi problemi di morbosa psicologia indagati da Pabst. Ma gli intellettuali del cinema avevano creduto di vedere in Pabst un intellettuale del cinema: occasione magnifica per vuotare il sacco.

Intendiamoci: che Pabst fosse uno di quei registi che sollevano dei problemi, è cosa indiscutibile. E tra quei problemi uno rimaneva fondamentale: grande artista in una forma spettacolare qual'è il cinema, Pabst pareva non comprendere una delle essenziali esigenze della forma spettacolare: la perspicuità. Era appunto questa contraddizione che faceva di lui un regista 'difficile', uno di quelli verso cui il pubblico si mostra diffidente.

S'aggiunga che il gioco di Pabst, fino ad un certo momento della sua carriera, è stato di prendere un soggetto popolare e di renderlo, sia pure involontariamente, arduo. E ciò perché egli scavava quel soggetto, lo approfondiva per poi visualizzarlo con mezzi strettamente, rigorosamente cinematografici. Ora tutte le arti, in generale, si impongono allo spettatore in virtù o per colpa di qualcosa che esula dalla purezza del loro linguaggio: un quadro perché contiene

Quale
sarà il titolo
italiano di 'Made-
moiselle Docteur'?
Vedi pagina

descrizione o del dramma, una poesia perché contiene della narrazione o dell'oratoria. E quello di Pabst era del cinema che non conteneva che del cinema. Inoltre, le preoccupazioni e le curiosità di Pabst lo portavano a lavorar sul torbido dell'animo umano; così i suoi film in molti casi arrivavano al pubblico, quando arrivavano, svisati da spiegabili esigenze di censura e di costume.

dal fatto che costui se e anche innamorato di lei. Ed ella medesima, l'implacabile, l'incorruttibile croina dello spionaggio vissuto come una milizia, è turbata da un suo nascente amore per un capitano francese, incontrato durante le peripezie del viaggio alla volta di Salonico.

La classica tragedia tra l'amore e il dovere deflagra nell'animo di questa donna fragile e formidabile, che dovrebbe rubare al capitano francese alcuni documenti decisivi per il trattato di pace. Fortunatamente per lei, quei documenti sono già stati sottratti. Ed il furto era anche stato inutile, perché il Comando francese, prevedendo il pericolo, aveva avuto cura di consegnare al capitano dei documenti incompleti.

L'amore è come il granello di sabbia che fa saltare l'ingranaggio. Passioni e sospetti ed inquietudini d'amore, denunce per gelosia rimettono nelle mani dei Francesi il bandolo della segreta organizzazione tedesca. Malgrado la protezione del console americano, che la crede sua connazionale, M.lle Docteur sta per essere catturata. Ma un'incursione aerea piomba la città nel buio: M.lle Docteur riesce a fuggire, a sottrarsi quasi per un miracolo all'inseguimento del capitano francese che ormai cerca su di lei vendetta, credendola la rapitrice dei documenti.

Anni dopo, in un sanatorio, una donna ormai vecchia, smemorata, non riconosce l'ex-capo del servizio segreto tedesco venuto a visitarla. È M.lle Docteur che, travolta anche lei dall'implacabile destino di Mata Hari e di tutte le sue compagne, ha lasciato nel rischioso mestiere qualche cosa di più che la vita: la sua gioventù di donna bella, la forza della mente, la salute.

Pabst è un poeta: un severo poeta, diremmo, nonostante la materia torbida ch'egli predilige. E come i poeti veri, quando si mette a narrare, il modo del suo racconto importa quasi più che la cosa raccontata.

La regola classica della poesia era: far qualche cosa con nulla. La vicenda su cui Pabst ha lavorato è certo tutt'altro che quel classico 'nulla'. Ma egli ha saputo sprigionarne



una qualità, concreta insieme ed impalpabile, che supera la materialità, perquanto ricca e fervida, della vicenda. L'equilibrio dei 'caratteri', per cui tutte le figure si plasmano e nessuna sfiora, lasciando posto ed evidenza anche ai personaggi minori (l'indimenticabile tipo che va a comperare il melone nella bottega delle spie tedesche!); i rapporti di suggestione che creano l'attesa e la 'sospensione' del racconto; e soprattutto l'atmosfera ch'ebbe la guerra nelle retrovie e nelle città del fronte macedone - sono gli elementi che superano il romanzo di spionaggio, e pur attraverso qualche lentezza, lo elevano in un clima in ogni modo interessante, anche se la critica sia così divisa nel giudizio, se l'accoglienza sia stata così disparata.

Poeta e, come i veri poeti, infestato, quasi ossessionato, dal ricorrere delle proprie metafore familiari. Le vecchie tendine mosse dalla brezza finale di *Crisi*, diventano le tende di velo, sconvolte dal vento, nell'ora della crisi di Mademoiselle Docteur.

GUSTAVO BRIAREO

DANTE E IL CINEMA

TUTTI SANNO che il cinema è cosa moderna, anzi modernissima; tanto che, superato il periodo del silenzio, per diventar parlante e canoro, è tuttora sulla via del perfezionamento; ed è noto che appena cinquant'anni fa non se ne aveva un'idea. Tuttavia la storia ci insegna che ci furono e ci sono al mondo - e specialmente al mondo italiano - certe menti privilegiate che hanno potere di vincere il tempo nel quale vivono e s'infuturano, affrontando quel viaggio plurisecolare che la loro divinazione deve trasvolare.

Piuttosto è da stupire che fra tanti dantisti insigni, nostri contemporanei, che pur talvolta saranno stati al cinematografo, non ce ne sia stato uno, in cui ad una rappresentazione cinematografica si sia destato il ricordo di certe visioni che nella *Commedia* di Dante lasciano in noi un'indelebile impressione.

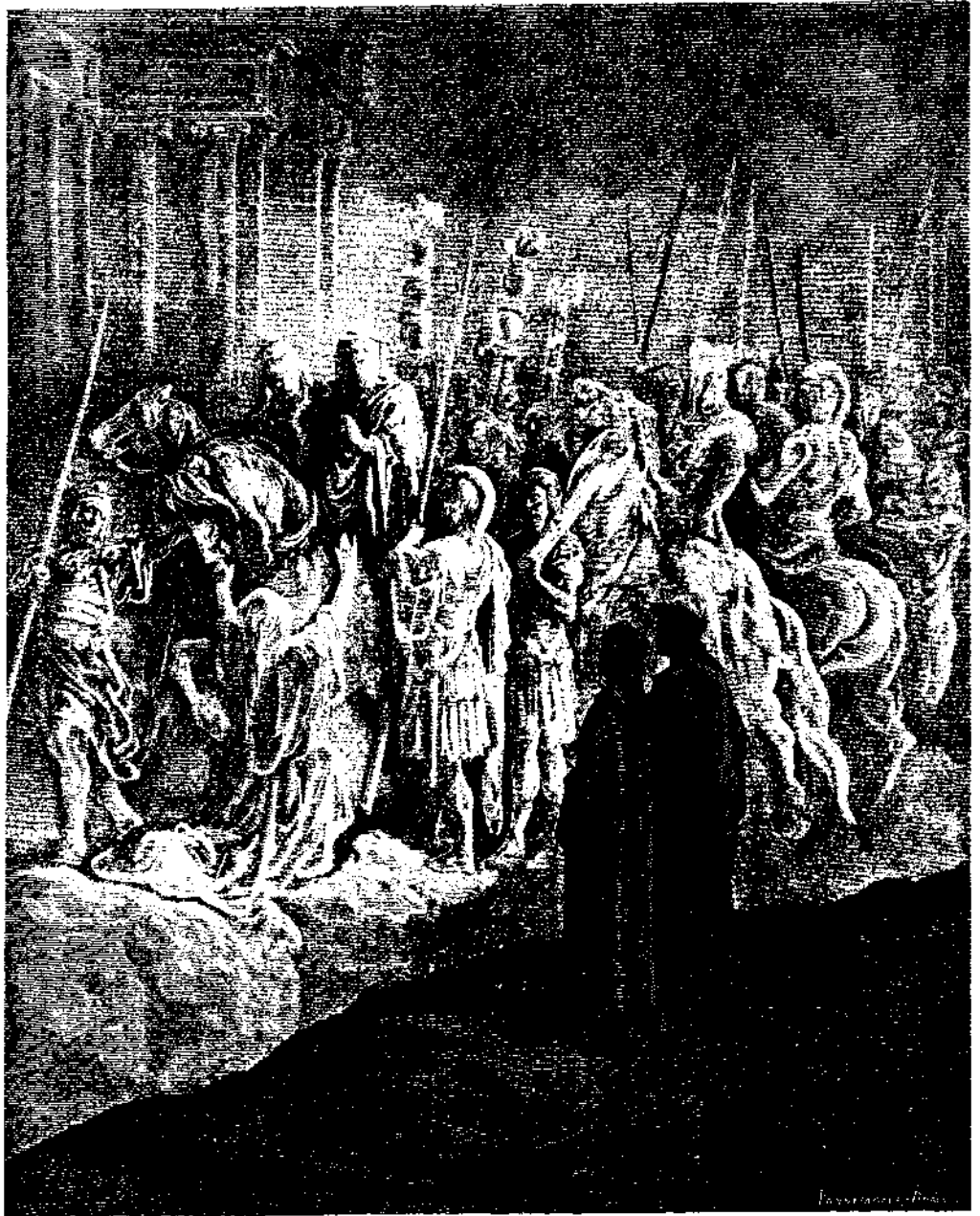
Ora nel canto X del Purgatorio il Poeta vede sulla riva «di marmo candido e adorno» una serie d'intagli che rappresentano tre esempi caratteristici di santa umiltà, destinati, come si conviene al luogo di purgazione ove sorgono, a svegliare, negli animi che furono orgogliosi e superbi, sentimenti opposti al loro peccato e un sincero pentimento. Ma è tale l'artistica perfezione di quelle figure che nel cuore del poeta, vago di tutto ciò che è bello, l'ammirazione dell'artista vince la compunzione e la divozione del cristiano.

I tre bassorilievi sono ordinati dal Poeta in una specie di gradazione. Essi rappresentano: 1. L'Annunciazione della Vergine; 2. La Traslazione dell'Arca del Patto a Sion, fatta eseguire dal re David, che lungo il viaggio danzava per umiliarsi dinanzi a Dio; 3. Il dialogo tra l'imperatore Traiano e la vedovella che implora e ottiene da lui giustizia verso l'uccisore del suo figliuolo.

Nel primo, per ciò che rappresenta, astraendo dalla perfezione già enunciata, non esce dal campo dell'arte umana, poiché l'atteggiamento delle due sante figure non può non richiamare alla mente d'un credente le poche parole che l'Angelo e la Vergine si scambiano e il Poeta ripete.

Il secondo intaglio s'inalza alla rappresentazione di «un'altra storia nella roccia imposta» che è il carro e i buoi che traggono l'Arca Santa, preceduta da sette cori. L'aspetto di questi è di gente che canta, eppure il Poeta non ode cantare; vede il «fumo degli incensi» levarsi al cielo, ma il naso non sente l'odore, talché non sa se prestar fede alla vista o all'udito o all'olfatto. Inoltre ecco David che «tresca alzato» dinanzi all'Arca, e poi la sposa di lui, Micòl, che dalla reggia assiste al passaggio, ma si mostra «dispettosa e triste» per l'umile atteggiamento del marito che a lei non par degno di un re.

Il terzo esempio sale ancora più in alto, poiché ad un movimento di cavaliere che si apprestano a partire per la guerra, allo sventolar delle bandiere unisce il dialogo continuato tra l'imperatore Traiano e la vedovella. Tutti i commentatori per ispiegar in che modo Dante poté trarre da un semplice motivo iniziale di



la miserella infra tutti costoro
Parea dicer: Signor, fammi vendetta
Del mio figliuol ch'è morto, ond' o m'accoro.

(Dis. di Gustavo Doré - Ed. Sonzogno)

un'opera d'arte, la facoltà di rappresentare a sé stesso e di comunicare ai lettori gli atti succedentisi, i variati atteggiamenti e il parlare continuato delle immobili e mute figure, attribuiscono il fatto a un miracolo; e sta bene. Il Poeta infatti nella seguente terzina conferma il miracolo (*Purg.*, X, v. 94-96):

*Colui che mai non vide cosa nuova
Produce esto visibile parlare,
Novello a noi perchè qui non si trova.*

Nondimeno il «visibile parlare che qui non si trova» è stato immaginato soltanto da Dante, ed esso è da lui ritenuto una deplorabile mancanza, la quale gli toglie la possibilità di significarlo lui, con la sua arte; ma, piuttosto che non significarlo, ricorre al ripiego del miracolo. Ora se noi ricordiamo che il Poeta, come scrisse il Carducci *Delle rime di Dante*, «ristringe tutta la sua poetica allo spirar d'amore e al significare a quel modo ch'ei detta dentro, dobbiamo riconoscere che appunto il visibile parlare è ciò ch'è dettato dentro, vale a dire è quell'ispirazione ch'egli comunque vuol significare».

Giuseppe Giusti infatti, su la terzina sopra accennata, afferma che il Poeta «si scusa del-

l'aver posto che una effigie possa esprimere con l'atto, non un solo ma più effetti consecutivi. L'artista potrà giungere benissimo a imprimere negli atteggiamenti e nel volto delle sue figure la domanda e la risposta, ma non mai un dialogo continuato, perché l'attitudine delle figure intagliate e dipinte è una e permanente». Ora, ritornando ai giorni nostri, checché se ne pensi, un fatto è certo, che l'ingegno umano ha superato l'ostacolo lamentato da Dante (che sente il bisogno di scusarsene) così che se il Poeta tornasse al mondo non potrebbe dire ancora che il visibile parlare qui non si trova. In conclusione l'arte del cinematografo, che Dante più di sei secoli or sono non poteva assolutamente presagire, ha però saputo sostituire alle figure permanenti e mute le figure mobili e parlanti, quali il Poeta aveva veduto con gli occhi della sua divina immaginazione. E per questo io consento pienamente con la seguente dichiarazione del *Nostromo* nel numero 15 di *Cinema*: «Il cinema è appunto l'arte di rendere possibili le cose più impossibili, e in questo cinema dei nostri tempi accadono tante cose la cui giusta denominazione potremo averla soltanto fra un secolo».

EMANUELE TURCHI

ATTTRICI NON SI DIVENTA IN UN GIORNO

L'ALTRO GIORNO ero in tram, e davanti a me si trovavano due giovanotti - penso due studenti - chini su un numero di *Cinema*. Il primo dei due, leggermente lentiginoso e occhialuto, protestava contro gli articoli di attori o su attori: 'Divertenti, ma preferisco la 'divulgazione' secondo il programma del titolo'. L'altro, sorridente e piacevole, ribatteva con molto buon senso: 'Bello mio, intanto mi pare già una qualità di prim'ordine, per degli articoli, essere divertenti. E poi ragiona un momento, non fare il musone. È divulgazione anche quella'. Bravo! Volevo intervenire io. M'aveva tolto la parola di bocca. Ma non dissi nulla.

Preferisco riaffrontare oggi l'argomento con la penna in mano. Certamente i due studenti leggeranno anche questo articolo; il secondo batterà ridendo la mano sulla spalla del primo: 'Bollato, caro mio'. L'altro si sprofonderà nella lettura. Ma spero che il mio discorso finisca col metterli d'accordo. Cari amici sconosciuti, *Cinema* da qualche tempo, accanto alle sue 'divulgazioni' teoriche o tecniche, ha voluto impostare nettamente il problema degli attori nel cinematografo. Un problema pratico, da rivedere soprattutto in un senso pratico. Sono finiti i tempi che dichiaravano guerra all'attore 'professionista': o, meglio, quella guerra si fa sempre più difficile. Quelle polemiche sono morte, anche se avevano tanta saviezza.

D'altronde una delle risoluzioni migliori di tutti i casi complicati è sempre quella di cercare il buono con ostinazione, anche dove parrebbe non ce ne possa essere. E si capisce subito, se si pensa agli attori professionisti gloriosi nella storia del film per essere stati adoprati in opere 'classiche', che il buono qui si trova piuttosto abbondantemente. Poi, anche senza rifarsi ai grossi esempi di attori agli ordini di grandi registi, chi vorrà negare sensibilità e fierezza a un Gary Cooper o a uno Spencer Tracy, a una Katharine Hepburn o a una Luise Rainer, anche quando male (o affatto) diretti? Il cinema americano, che non solletica di certo tutti i giorni i palati di gusto, deve molto a queste maschere sincere e decorose. O viceversa: esse maschere deb-



bono tutto al cinema americano. Non è una contraddizione in termini, come forse può sembrare: è piuttosto una proposizione che, dalla testa alla coda, si completa opportunamente entro se stessa, celando una realtà assai utile ad approfondire. Utile agli amatori, e più utile ancora a chi fa del cinema in Italia. Sappiamo tutti che grossa questione sia da noi quella degli interpreti: forse la più spinosa e la più delicata di tutte. *Cinema* ha voluto, pubblicando scritti preziosi al proposito di Samuel Goldwyn, di Capra, degli attori Baxter, MacMurray, Jean Arthur, ecc., contribuire, con esempi tanto probanti, alla risoluzione del problema nella produzione italiana e insieme sgomberare il campo dalle famose «facili illusioni» che pullulano nel capo sognante e cullato dal buio di tante spettatrici e di tanti spettatori delle sale cinematografiche. Ma se invece, dopo aver sentito dalla viva voce dei 'divi' prediletti la varia storia delle fatiche oscure da essi sopportate per giungere alla fortuna odierna, se invece essi continuano, stavolta ragionando, a essere convinti e dunque a essere in grado d'imboccare la difficile strada, mille volte meglio. E non è chi non veda l'ammaestramento empirico e quotidiano che può venire ai produttori di casa nostra, dalla lettura attenta di codesti scritti. Oggi un particolare, domani un altro, essi dopo qualche tempo avranno modo d'indagare con qualche precisione e legittimità sugli scaltrissimi metodi seguiti a Hollywood nello scovare, addestrare, lanciare, guidare gli attori.

Sembra perciò opportuno, a questo punto, tirar fuori un nuovo esempio. Un'attrice o un attore, per quanto dotati dalla natura, non si fanno in un giorno. Occorre una preparazione lenta e difficile, - un'opera calcolata e paziente, scolastica e umana.

Chi ha detto che il numero 13 porti sfortuna? Stiano attenti i superstiziosi: Deanna Durbin, questa piccola attrice tanto bellina che vedete nelle fotografie, aveva, nel 1936, tredici anni, e nel 1936 da scolaretta volenterosa e gentile s'è tramutata lentamente (e anche faticosamente) in 'stella': che è una fortuna, su questo restiamo d'accordo. 'Stella' della radio e del cinema. Scoperta nel solito pittoresco modo apparentemente fortuito, e clamoroso, pareva potesse venire impiegata immediatamente nel cinema. Ma passò tutto un anno prima che i saggi produttori di due organizzazioni di Hollywood, sei mesi gli uni poi gli altri, stimassero giunto il momento opportuno. Ci vollero mille prove e mille esperimenti; fatti sì con molta pazienza e delicatezza, ma certo sfiibranti. Non sembri al contrario che in fondo un anno è termine breve. Lo sarebbe in qualunque altro caso; ma il caso di Deanna Durbin era davvero poco comune. Una ragazza di tredici anni straordinariamente graziosa e dotata di una voce di soprano mirabile a udirsi. Fortunato



Barbara Read, Deanna Durbin e Nan Gray in 'Three Smart Girls' (Universal)



dire, per un braccio. Incantandolo, essa gli cantò *Il Bacio*. Nuova corsa di Sherill al telefono più vicino. La Metro non era più dello stesso parere, giacché la Schumann era malata ed era facile prevedere che il film non sarebbe più stato fatto. Ma si poteva ascoltare lo stesso questo portento su due gambe di fanciulla, risposero freddamente gli *officials* della Casa dell'agente. Deanna, imperturbabile, col medesimo sorriso a dentini protesi sul tenero labbro come a scuola dinanzi alle interrogazioni più ostili - Deanna si presentò allo studio con Sherill. Nessuna impressione al momento di varcare la faticosa porta; essa era una ragazza tranquilla che non aveva mai pensato neppure vagamente a fare del cinema; e si che abitava a due passi da Hollywood. (O forse proprio per questo: chissà che codeste ambizioni non progrediscono col crescere della distanza?). Deanna cantò di nuovo *Il bacio*, e si meritò un contrattino seduta stante. Ma guardate l'abilità di chi glielo offriva: essi lo davano con un'aria indifferente, senza far pronostici di sorta davanti a lei e senza scaldarsi. La medesima freddezza doveva comunicarsi alla fanciulla; in questo senso: ch'essa si persuadesse che l'aria del cinema è un'aria qualsiasi. Negli studi si lavora, senza montarsi la testa, come non se la montano gli altri lavoratori di tutte le arti e le professioni del mondo. Intanto Deanna Durbin, forte del contratto per ora vago e senza impe-

gni, ma valevole come attestato di stima molto raro, aveva cominciato a cantare alla radio, con successo sempre più vivo, anche se ancor lentamente. Passano quattro mesi e mezzo - siamo all'aprile del 1936 - e Deanna fa solo qualche provino. Ma i produttori (che l'hanno suggerita ai dirigenti della radio per aprirle già uno spiraglio) la seguono e la sorvegliano continuamente: oggi le fanno insegnare questo, domani quello.

Deanna frequenta la scuola cinematografica della Metro, ma ancora il suo avvenire sembra molto malsicuro a chi non se ne intende. I produttori e i loro fidi guardavano e tacevano. Si fregavano però le mani sorridendo soltanto quand'erano soli, seduti torno torno a lunghi tavoli, sigari in mano, persiane abbassate. Ma Jack Sherill non era contento. Egli era dell'opinione che le cose si potevano anche affrettare, almeno d'un poco. Fiducioso nei metodi degli *officials*, ma stavolta cinque mesi bastavano. Così parlò a lungo con un *High official* della Metro e, poi che la Casa non vedeva ancora il modo d'utilizzare in un vero film la Durbin (era terminato allora un contrometraggio da lei interpretato, ma non fu mai presentato al pubblico: troppo presto, sentenziarono), ottenne il permesso di 'prestare' la giovanissima cantante a un'altra Casa. Sherill trovò orecchie favorevoli nella persona di Rufus Le Maire, produttore associato di Charles R. Rogers all'Universal. Le Maire e Rogers udirono cantare Deanna e le diedero un nuovo contratto. Presto a Hollywood - ecco i metodi un po' diversi di Rogers che entrano in azione - volò la notizia: 'the great' Rogers rimuginava giorno e notte piani su piani, riguardanti sempre la tredicenne prodigiosa che ormai si stava facendo una fama alla radio. La sua voce nel frattempo s'era educata con sorprendente rapidità. Andres de Seguro, il più celebre maestro di canto che vi sia a Hollywood, l'aveva ascoltata e le aveva dato molte lezioni. Egli aveva detto: il miracolo non è senza precedenti: Lucrezia Bori debuttò all'opera a 14 anni, Adelina Patti a 11, la Schumann-Heink a 12. Ma i precedenti erano confortanti in quel senso: solo le grandissime cantanti avevano una voce già perfetta, anche se passibile di miglioramento, fin dall'adolescenza. Deanna ha una gola rarissima. La sua voce è ormai matura, dichiarò Seguro; solo col crescere dell'età cambierà di volume. 'Io non esito a predire una grande carriera lirica a questa piccola ragazza. Ma raccomando di ritardare per altri tre anni il debutto sulla scena, perché una maggiore preparazione ingrandirà e arricchirà la sua già matura voce di soprano', ha concluso l'insegnante. Hollywood era dunque già a rumore. I *tifosi* della radio amavano ormai la limpida voce senza corpo; e le fotografie che il sagace Rogers, insieme alle 'voci' e ai 'si dice', distribuiva ai giornali, davano un corpo ideale a quella voce. Il sorriso di Deanna, così luminoso e delicato, i suoi occhi grandi e chiari, la sua dolcezza di bambina vicina a divenir donna. Rogers voleva fare le sue cose molto per benino. Considerava chiuso il periodo scolastico - o forse quelli dell'altra Casa avevano esa-

chi arriva per primo, si direbbe a occhio e croce nell'ambiente cinematografico. Invece no. I produttori l'hanno ascoltata, hanno frenato ogni ansia, hanno saputo attendere. Non solo attendere: ma quelli della prima Casa a un certo punto hanno ceduto la piccola Deanna a quelli dell'altra, perché onestamente non avevano ancora saputo trovare un modo pratico di lanciarla valorizzando in pieno le sue capacità eccezionali. Essi hanno saputo lavorare su di lei in modo da lasciarla fresca e tranquilla come il primo giorno, così che né la fretta né la stanchezza facessero presa su di lei.

Ma leggiamo pure di seguito la sua edificante storia. Deanna Durbin è nata a Winnipeg nel Canada il 4 dicembre 1922, da genitori inglesi emigrati nel 1913 dall'Inghilterra. Un anno dopo la nascita di Edna Mae - questo è il vero nome della fanciulla - la famiglia Durbin si trasferì in California, per giovare alla salute del babbo. Una famiglia di amici della musica: tutti affezionati a qualche strumento, e capaci da generazioni di canticchiare con una certa proprietà. Ma virtù musicali di stampo puramente domestico, anche se è vero che uno zio della ragazza, morto nel 1935, ovvero senza poter assistere alla gloria della nipote, era stato molto vicino ad una brillante carriera. Egli cantava nel coro di una chiesa, con bella voce baritonale; ed ebbe il compito d'educare e di coltivare nell'amore del canto la nipotina. Per un uomo di buona volontà, era già una funzione sufficiente. Ma fino ai tredici anni la vita della ragazza non ha mai avuto nulla di sensazionale. Essa andava a scuola, detestava la matematica e adorava l'inglese e la storia. A scuola le sue qualità vocali le procurarono un numero di consiglieri e d'ammiratori sempre più cospicuo. Ma ancora nessuna preparazione specifica. L'orizzonte doveva fatalmente schiarsi da un giorno all'altro. Dal 1935 la Metro stava pensando a un film sulla vita della celebre cantante Ernestine-Schumann-Heink, morta l'anno scorso e veduta anche in Italia nel film CANTO D'AMORE con Nino Martini.

Decrepita cantante a riposo, ma il suo passato artistico era gloriosissimo. Il film avrebbe visto Madame Schumann-Heink recitare nelle scene più importanti - immagino gli ultimi tre o quattrocento metri di biografia. Ma ci volevano almeno due cantanti giovani per impersonare le altre età della veneranda soprano. Non si trovava una prodigiosa fanciulla che fosse in grado di rivivere la straordinaria storia della Schumann-Heink, la quale a 12 anni possedeva già una voce sviluppatissima. La Metro incaricò un agente di attori, Jack Sherill, di tener gli occhi aperti su tutte le ragazze di quell'età all'incirca provviste di una bella voce. Non è vero, dunque, che codeste scoperte si tentino urlando dentro i megafoni: no; si agisce con metodo, ma piuttosto tranquillamente, senza far rumore: il rumore infastidirebbe per prima la novellina. Pochi giorni dopo giunse all'orecchio di Sherill una timida notizia riguardante una ragazzetta così e così; egli naturalmente si precipitò. Deanna - era lei, appunto - aveva preso una delle sue prime lezioni di canto il pomeriggio in cui Sherill l'afferrò, a così

gerato un poco in prudenza? — e aperto ora quello del lancio vero e proprio. Fotografie. Ma bisognava soprattutto sfruttare la sua ancor breve fama alla radio. Con molta fatica, l'astuto uomo fece ottenere a Deanna un contratto di prima donna nel programma di Eddie Cantor, che è forse il più importante della radio americana. A questo modo cresceva a dismisura la celebrità della tredicenne e irrefrenabilmente la curiosità del pubblico. 'Quando potremo vederla sullo schermo?'. E molti protestavano: 'Ma come può avere tredici anni una donna con questa voce?'. Rogers sorrideva sotto i baffi: ormai il film stava per nascere.

Ma ancora un particolare: egli fece riprodurre in molti giornali, assieme alle

prime notizie sulla prossima realizzazione, un facsimile del certificato di nascita di Edna Mae Durbin. La curiosità naturalmente s'alimentava di continuo; e in un paese come l'America!

Il film s'era iniziato. Dopo molte ricerche, la scelta del soggetto era caduta su un racconto di Adele Comandini, famosa scenarista, la quale s'era adoperata anche per lo scenario.

Per accompagnare il debutto della stellina e appoggiarla con la loro presenza sicura, s'erano scelti attori come Binnie Barnes, Alice Brady e Mischa Auer (rispettivamente la mamma e il parassita dell'IMPAREGGIABILE GODFREY), Charles Winninger (il capitano dello 'show boat' nella CANZONE DI MAGNOLIA), Ray Milland, Hobart Cavanaugh. Accanto a questo e a Deanna, Rogers, evidentemente sicuro delle sue armi, osò porre altri tre novellini; Nan Grey, Barbara Reas, John



King. Il regista fu scelto nella persona dell'austriaco Henry Koster, produttore associato Joseph Pasternak, altro europeo molto noto, costumi e scene di John Harkrider, antico uomo di fiducia di Florenz Ziegfeld, fotografia di Joseph Valentine, canzoni degli europei Jurman e Paper. Il film: TRE RAGAZZE IN GAMBA ha avuto subito un successo. Merito quasi assoluto di Deanna (o di Rogers?), divenuta 'stella' di punto in bianco e immediatamente carissima a tutta l'America.

Un'entrata molto felice; così che un produttore non interessato alla faccenda, ha potuto dire: 'Se questa ragazza non avesse potuto cantare neanche una nota, l'avrei considerata egualmente una delle più grandi scoperte cinematografiche

degli ultimi tempi'. Rogers non poteva fermarsi qui. Rifece il contratto, aumentandolo di tempo e di denaro: appena presentato il film al pubblico, fece raggiungere a Deanna la troupe di Cantor alla radio di New-York, così da farla lavorar sodo per qualche mese. Ed è notevole la calma e la fermezza che la fanciulla ha conservato nei suoi modi e nella sua vita.

Essa continua quanto può a studiare, frequenta saltuariamente ma con impegno, perfeziona la sua voce e la sua recitazione, non ha nemmeno il tempo materiale di scaldarsi la vanità al fuoco della sua nuova posizione.

'Ho troppo da fare per eccitarmi', ha dichiarato. Felice; ma con che gioia può prendersi le sue vacanze ogni tanto e riposare, riposare fino allo svenimento.

AMERIGO CENCI

SORPRESE di un GELATO

AVVERTIAMO che l'angolo di salotta visibile nella fotografia appartiene ad una delle scene montate per l'ultimo film della Crawford: THE LAST OF MRS. CHEYNEY (Metro Goldwyn). E proponiamo subito al lettore un piccolo indovinello: questa foto, presa sulla scena, è una fotografia di scena? In altri termini: quella che vediamo è la Crawford dello schermo, o la Crawford della vita? Ci augureremo che nessuno esitasse davanti alla risposta. Questa è la Crawford 'della vita'. Nel recitare, la Crawford non si è mai permessa, non si permetterà mai tanta eccessività di gesti. Per la cronaca: la scenetta è stata colta durante un ricevimento a sorpresa, combinato dalla gentilissima Joan in onore del produttore Lawrence Weingarten. (Vedano i psicologi la diversa attitudine di William Powell e di Robert Montgomery di fronte al loro gelato. Dimmi come mangi e ti dirò chi sei).

Nasce tuttavia un curioso problema: l'abitudine, negli attori cinematografici, di esprimersi attraverso il gesto, che cosa diventa quando si assimi come una seconda natura? Non è escluso che finisca col rendere espressivi, cioè eccessivi, quei semplici gesti della vita che potrebbero compiersi con molto maggiore economia di mezzi, dato che debbono bastare a sé stessi e non esprimere altro. Un indizio del genere risulterebbe appunto dalla fotografia che pubblichiamo. Come se un poeta si mettesse ad esprimersi in versi ed in linguaggio figurato nelle occorrenze ordinarie della vita. Sbaglierebbe le misure, come qui l'incantevole attrice.

Ma la fotografia che abbiamo sott'occhio meriterebbe anche di intitolarsi: la rivincita del regista. Dimostra infatti che cosa potrebbero diventare, abbandonate a sé stesse, senza il controllo vigile e la consapevole concertazione della regia, le attrici anche più nobili, più intense, più suggestive.



SI GIRA alla Farnesina. Canzoni, costumi del primo Ottocento, galanterie. Ficchiamo il naso, per un istante, nella elaborazione di un film, il cui risultato è di apparenza così rigidamente unitaria e compatta. Un dramma, al confronto, lascia supporre anche all'incompetente la dura, ma razionale fatica delle prove... Ma sì! I nostri lettori avranno letto dieci volte come si procede alla lavorazione di un film.

Gli esterni e gli interni si girano raggruppati, tutti insieme, senza tenere nessun conto del filo narrativo. Alle volte uno degli attori principali non dispone che di un certo numero di giorni, inferiore a quello previsto dal piano di lavorazione. E allora bisogna esaurire, tutte in una volta, le scene nelle quali appare il personaggio in questione. E poi si prova e si riprova, si gira e si rigira con una ostinazione che riesce difficilmente chiara ai curiosi incompetenti.

NINA NON FAR LA STUPIDA... la deliziosa commedia musicale di Gian Capo e Rossato che Nunzio Malasomma gira con la Noris, la Borboni, la Vanni, il Besozzi, il Migliari, il Ceseri, si accinge a battere un interessante record tecnico: trenta giorni di lavorazione, ad una media di mille metri di negativo al giorno che, per un film in costume e allestito con grandissimo impegno di decorazione e di particolari, è un tempo veramente notevole. Si dice che alcune delle produzioni di Amato, come TRENTA SECONDI D'AMORE, siano state realizzate in quattordici giorni; ma sia il piano finanziario che i mezzi impiegati erano di misura adeguata al brevissimo tempo. Per NINA NON FAR LA STUPIDA, quando avremo detto che il collaboratore della sceneggiatura è Oreste Biancoli, che i costumi sono del migliore Sensani e che le scene e le architetture sono adorne di vero stucco, siamo sicuri che l'importanza del record e i buoni pronostici appariranno pienamente giustificati.

La lavorazione, per un ingenuo aspirante alle glorie dello schermo, ha del dramma e del rompicapo. Malasomma è, senza dubbio, il più



SI GIRA!... SETTAN



TASETTE, 20...

flemmatico e bonario dei vecchi registi italiani. Provvede, però, il direttore di produzione, Angelo Besozzi, a compensare con una voce tuonante e una faccia di bufera, questo grave difetto di colore locale. Dunque, si pranza, e per la scena 77 lavorano la Borboni, la Vanni, il Besozzi, il Migliari, il Cavaliere. Niente di straordinario, niente di difficile. Besozzi, Migliari, Cavaliere e un quarto invitato, sono a tavola in procinto di cominciare la minestra. Per un'ampia arcata nella parete si vede un immenso salone da ballo e una scala a due bracci, per la quale discende una Nina (la Vanni), accompagnata dalla Cate (la Borboni). Le due donne arrivano sulla soglia della camera da pranzo, i signori si alzano, Nino Besozzi fa inchini e galanterie, accompagna la bella fanciulla al suo posto, e sta per fare di nuovo il cascante, quando viene fuori, la canzone: *Nina non far la stupida...*

Tutto qui. Si comincia alle tre. Malasomma spiega la scena. Si prova e si riprova quattro cinque volte, mentre il tecnico dei suoni fa i suoi studi preparatori e le sue misurazioni, e il tecnico delle luci dirige, con l'operatore, la disposizione dei riflettori ad arco e a lampada. (Notiamo, qui, di passaggio che negli studi italiani la illuminazione spesso è ancora un dominio riservato dell'operatore: la luce, quindi, viene usata più ad un fine strettamente fotografico che in funzione interpretativa; lo spot e il baby, che hanno un'efficacia quasi di pennellata, sono del tutto trascurati, e si ricorre di preferenza ad una illuminazione diffusa, accecante, inespressiva, secondo una formula consueta nella decadenza degli studi tedeschi). Finalmente si dà il 'via' per la prova che precede il 'si gira'. A questo punto la Borboni e la Vanni hanno già salito e disceso dieci volte i trenta scalini. Seicento scalini: già una bella cifra. Ma tutto va bene: la ragazza ha la sua espres-

Impressioni dal vero di Onorato

sione annoiata, la donna più matura che l'accompagna ha la sua espressione sospesa; in terra il posto esatto dove devono fermarsi i convitati e segnato col gesso, perché non escano fuori campo... La macchina da presa è in un salottino attiguo, che inquadra di sbieco la camera da pranzo, il salone e la scala... Il silenzio è assoluto. L'uomo del *ciak* entra in campo: dice con voce alta e nitida, 'Settantasette primo', esibendo la sua lavagna all'obbiettivo, batte il *ciak* e finalmente si gira. Dopo trenta giorni, ci saranno di NINA NON FAR LA STUPIDA... trentamila metri di negativo impressionato ed altrettanti di colonna sonora; ma in mille o millecinquecento pezzetti. Ognuno di essi si inizia con una visione della lavagna sulla quale è iscritto il nome del regista e dell'operatore responsabili di quella zona di lavorazione, il numero corrispondente alla scena prevista dalla sceneggiatura originaria, e un secondo numero che segna l'ordine progressivo delle repliche di una stessa scena. Spesso, dopo la serie del *Settantasette primo* si gira una *Settantasette B*, cioè una variante della stessa scena. Così la colonna sonora registra la voce del *ciak*.

Orbene, alle sette di sera la lavagna si presenta all'obbiettivo con la seguente scritta: *Settantasette 20*. Questo significa, miei cari ragazzi, che dopo sei ore di lavoro antimeridiano, la Borboni e la Vanni hanno fatto almeno quaranta volte i trenta scalini. Milleduecento per salire, milleduecento per scendere. È amaro, no? lo scendere e il salir... Ma che è accaduto? È presto detto. La prima andava bene come dizione, ma lasciava desiderare in quanto a movimento. (Il cinema non è il teatro: i particolari, in esso, hanno un enorme risalto). La seconda lasciava mezzo convitato fuori campo ed era ancora imperfetta come movimento. La terza, la quarta e la quinta rivelavano dei difetti nella andatura delle due donne che attraversano il salone. Nella sesta, la Vanni inciampa nella sua ampia gonna. (Cose che capitano fatalmente). La settima potrebbe andare, ma è l'operatore, questa volta, che solleva i suoi dubbi, sulla illuminazione. L'ottava è ottima, ma non si ha tempo di compiacersi, che l'altoparlante in comunicazione con la cabina sonora tuona: 'Ho inteso un botto'. Un rumore estraneo si è iscritto nella colonna. Bisogna ricominciare. La nona replica, finalmente, è perfetta. Un generale respiro di sollievo. Nino Besozzi dà una palmata sulla nuca della piccola Vanni, i tratti della croica Borboni (che marcia sempre all'assalto d'una trincea), si distendono... Ma s'ode la voce tredda, implacabile, cinica del regista che ordina: Daccapo! Ma perché? C'è da impazzire! No, miei cari. Il pezzo buono è uno. E se domani, dopo lo sviluppo, si rivelasse difettoso anche questo? Bisognerebbe rifare la scena. Un giorno di lavorazione perduto. Biglietti da mille. È necessario avere almeno tre pezzi sui quali fare assegnamento. Si rigira. Ma il morale è andato giù. Una replica va all'aria per una papera. Un'altra perché un attore si ferma, smarrito, in piena dizione... Si sospende per un quarto d'ora. Ci si corrobora con dei caffè e delle barzellette. La diciannovesima va avanti benissimo... ed ecco quell'accidenti di giornalista sdraiato sul divano che urla: 'Questa è migliore delle altre!' L'inferno! H. CRONISTA

Il SUCCESSO del nostro Concorso per il titolo italiano del film TOYIN GUY della M.G.M. è stato veramente lusinghiero. Suggestimenti sono piovuti da ogni parte d'Italia e fin dall'estero. L'elemento che, senza dubbio, impressionava di più a prima vista, alla lettura della trama, era quello dell'"incomprensione". E per questo la gran maggioranza dei concorrenti si è trovata d'accordo nel suggerire Incompreso o Incomprensione, che hanno, però, il difetto di essere troppo generici e di non precisare la particolare vicenda. Comprensibili, titolo che come l'altro consimile: Cercate di comprenderlo!, muove dallo stesso concetto, è apparso buono perché riassume meglio ciò che si vuole esprimere, ed infatti è stato in lizza fino all'ultimo momento per l'aggiudicazione

del premio. Altro concetto predominante nella trama del film è quello dell'amicizia e non sono mancati titoli di questo genere: Fedeli amici, Buoni amici, I tre amici, Amici per la pelle, Tre buoni amici, ecc., titoli, specie l'ultimo citato da non scartarsi a priori; ma, salvo il vincitore, nessuno ha badato alla stranezza dell'amicizia che lega un bandito, un zanne e un bambino milionario. Perciò la Commissione giudicatrice ha preferito TRE STRANI AMICI che riassume in sé uno dei concetti del film - "l'amicizia" -, precisa i protagonisti, ed ha, inoltre, un buon suono commerciale. TRE STRANI AMICI è stato proposto dal Sig. Giulio Fracarro, Via Sistina, 4 - Roma, al quale pertanto è stato attribuito il premio di lire cinquecento.



La polka e i fotografie hollywoodiana di Miss, è l'abbigliamento all'inglese in "Mah Moh" (Paramount)

SENTINELLE



DI BRONZO

È TERMINATA in Somalia la presa degli esterni di SENTINELLE DI BRONZO, film annunciato col titolo di MARRABÒ. Il nuovo titolo caratterizza con maggiore efficacia il soggetto, che durante la realizzazione ha acquistato un vero e proprio carattere epico. Le ultime scene, girate quando già sulle rive dell'Uebi Scebeli era cominciata la stagione delle piogge, hanno potuto valersi di un apocalittico cielo denso di nuvole e dell'atmosfera d'incubo che a volte ne deriva. Ciò ha richiesto un difficilissimo lavoro da parte del regista Marcellini e degli operatori, costretti a lavorare sotto diluvi d'acqua in mezzo al fango e alle pozzanghere. Per le scene di massa sono state assoldate intere tribù e gruppi di cavalieri, fatti arrivare a Belli Uen, centro della lavorazione, da località più o meno lontane. Uno di questi gruppi, formato da centinaia di uomini, giunse a cavallo da 200 chilometri di distanza ma, dopo un furioso colloquio, s'avviò per tornare indietro. Lì per lì tutti rimasero sorpresi ma la spiegazione venne dopo: quei cavalieri avevano trovato, impegnata nella lavorazione, una tribù rivale con la quale non si sarebbero - affermarono - mai mescolati. Ma bastarono pochi sacchi di farina e di zucchero ed altri regali del genere per sopire la rivalità. Questo dà un'idea abbastanza precisa delle difficoltà incontrate nel realizzare la vicenda

in mezzo alla boscaglia somala, con la quasi totalità di attori scelti fra gli indigeni. (Attori italiani della vicenda sono Fosco Giachetti, l'eroe di SQUADRONE BIANCO, Doris Duranti e Giovanni Grasso jr.).

Gli attori indigeni, dotati di caratteristiche somatiche efficacissime, hanno dimostrato intelligenza e spontaneità oltre il previsto. Ma anche qui c'è voluta molta pazienza in quanto che, essendo essi molto suscettibili, bastava un niente per adontarli o per risvegliare la loro superstizione.

Se è stato facile, per esempio, girare il bagno delle indigene nel fiume, ci sono voluti invece enormi sforzi per convincere le stesse indigene a porsi davanti al microfono per la registrazione dei loro gridi caratteristici e delle loro nenie. Così, durante la presa di una cavalcata, un riflesso, che per necessità dell'illuminazione si posava con insistenza sopra uno dei cavalieri, causò un trambusto: il

cavaliere si ritenne offeso, voltò la cavalcatura e se ne andò senza voler sentire ragioni. Con tutto ciò i realizzatori di SENTINELLE DI BRONZO hanno riportato un materiale ampio e suggestivo anche per la bellezza degli sfondi di cui è ricca la Somalia e in particolare la boscaglia che costeggia l'Uebi Scebeli. Gli interni si inizieranno non appena tutto il personale sarà di ritorno. **GIORGIO TERRA**



L'OPERA FILMATA

LA CONSTATAZIONE che più fortemente colpisce gli storici del cinema è di vedere come i più attuali problemi odierni siano stati posti — sia pure in modo embrionale — dai pionieri. Il colore, il sonoro, l'adattamento del teatro shakespeariano... sono tutti problemi sorti fin dai primordi della cinematografia; non ci stupirà quindi rilevare che anche il tentativo di filmare le opere musicali, risale a circa trenta anni fa. Nei giornali cinematografici britannici del 1909 si trovano gli annunci di una serie di opere di due bobine e del TROVATORE con accompagnamento sonoro inciso su disco.

Può senz'altro affermarsi che in questi film non apparivano se non registrazioni statiche di passaggi scelti e che pertanto il loro contributo alle future realizzazioni può limitarsi all'aver fornito l'idea. Idea che, da allora, è riapparsa in svariate forme, e la cui persistenza può attribuirsi a due cause principali: in primo luogo, perché i titoli di molte note opere, particolarmente della scuola italiana, erano considerati ricchi di possibilità commerciali; in secondo luogo perché il cinema, per controbattere l'accusa d'inferiorità che gli si moveva, riteneva, a torto o a ragione, di poterla superare soltanto col dimostrare di essere in grado di competere col teatro.

Nessuno di questi due motivi — specialmente il primo — ha un reale valore intrinseco, ma l'uno e l'altro hanno contribuito a mantenere viva e attuale la questione dell'opera filmata. Di più, essi hanno contribuito alla produzione sporadica di soggetti tratti dalla trama di opere, come per esempio, cinque o sei anni fa, l'interpretazione di Sylvia Sidney e Gary Grant di MADAME BUTTERFLY, e, di recente, le realizzazioni di Grace Moore, salutate dagli entusiasti come la nascita della genuina opera filmata.

Oltre a ciò lo schermo conta al suo attivo le operette, le commedie musicali, le *burlesche*, dalla NIGHT AT THE OPERA (*Una serata all'Opera*) dei Marx Brothers al cartone a colori di Disney MICKEY'S GRAND OPERA. Vicino a qualche esperimento fallito va menzionato il caso unico della THE ROBBER SYMPHONY (*La sinfonia del ladro*), dove il tema si sviluppa equamente distribuito fra gli elementi visivi e i musicali.

Giova rilevare che, eccezion fatta delle operette e del tentativo rimasto isolato della ROBBER SYMPHONY, l'opera adattata allo schermo altro non è, di solito, se non teatro filmato. Qualche elemento di 'indipendenza' dal palcoscenico si può riscontrare nel tentativo italiano della WALLY.

Soltanto maneggiando un materiale più leggero, i produttori a volte riescono a dimenticare la ribalta, e a far cantare naturalmente i personaggi nello svolgersi della trama. Se non che, i risultati artistici sono stati negativi, in quanto i metodi abitualmente usati nell'operetta filmata e nella commedia musicale sono del tutto arbitrari. Per lo più i personaggi erompono i canti improvvisi nelle meno appropriate occasioni, sospendendo lo svolgersi della trama e irritando la sensibilità del pubblico.

L'errore commesso dai registi — e può sembrare un paradosso data la



Le favorevole accoglienza tributata alla edizione inglese del film di Karl Grune 'I Pagliacci', che può considerarsi il primo tentativo di un'autentica riproduzione di un'opera lirica sugli schermi inglesi, ha dato lo spunto a questo articolo.

mia ultima osservazione — è che essi, nella realizzazione, si sono lasciati troppo influenzare dal fattore naturalistico. Avendo a disposizione un materiale leggero, hanno creduto dover inserire dei canti, nella trama, pur cercando di mantenere una parvenza di logica. In 99 casi su 100, questo metodo non ha dato buona prova: il film automaticamente degenera in una storia qualunque, intramezzata da una serie di canti che nulla hanno a vedere con l'azione.

Nel caso dell'opera, tale metodo di fortuna è del tutto impraticabile: di qui, la frequente apparizione dell'opera filmata; di qui, episodi tipo quello di ON WINGS OF SONG (*Sulle ali del canto*), in cui il canto di Grace Moore è interrotto dagli spari di Leo Carillo: interruzione eccellente dal punto di vista dell'effetto realistico, ma che diminuisce l'importanza dell'elemento musicale, perché, se l'opera si pone in secondo piano, in secondo piano deve rimanere. L'ossessione del naturalismo ha colpito anche i teorici. Così, Kurt London nella sua pubblicazione *Film Music*, scrive: «Il mondo irrealistico dell'opera e il film realistico non hanno nulla in comune». Non ci si può impedire di pensare che questa asserzione è fondata in parte sulla critica di esperimenti mal concepiti, in parte sul giudizio dogmatico *a priori* che, soprattutto nel settore cinematografico, è pericolosissimo. Perché è indubitato che la tendenza veristica integrale dello schermo — che nessuno nega — rende possibile una realizzazione convenzionale non-naturalistica, ammesso tuttavia che questa realizzazione convenzionale sia ugualmente integrale. Né, in ciò, è contraddizione. Da lungo tempo è stato riconosciuto che lo schermo si presta ai giochi della fantasia, e non già per i trucchi più o meno superficiali di cui può far uso, ma per la sua stessa natura realistica che gli consente la ricostruzione perfetta di un ambiente, di un mondo suo proprio, in cui trasporta lo spettatore astraendolo dalla realtà. Questo mondo dello schermo può essere — come il più delle volte è — una estensione del mondo reale, ma può anche essere un mondo irrealistico retto da leggi convenzionali. E qui bisogna di-



stinguere tra la convenzione che sorge per una limitazione esterna e la convenzione che ha una finalità intima, sua propria. E mentre, per lo più, le convenzioni del palcoscenico sono del primo tipo, per lo schermo non hanno ragione di sussistere, in quanto sono superate dalle possibilità della macchina da presa. Il convenzionalismo musicale dell'opera, tuttavia, non sorge per opera di elementi esterni ma per esigenze di un particolare genere di espressione, di modo che, pur reclamando un particolare adattamento allo schermo, non si può dire preventivamente che non sia possibile picgarlo alle esigenze dello schermo. Nel 1914 il grande Caruso fece un film tratto dall'opera di Leoncavallo: *I Pagliacci*. La proiezione durava 4 minuti e mezzo. La voce di Caruso fu incisa su dischi di grammofono, girati in sincronizzazione durante la proiezione del film. L'operatore fu Otto Kanturek, il quale ha adesso felicemente coronato ventidue anni di carriera eseguendo in questi giorni la ripresa della nuovissima edizione dei PAGLIACCI che Karl Grüne ha diretto per Max Schah.

I PAGLIACCI di Grüne, pur ponendo tutti questi fattori nella loro giusta prospettiva, e pur toccando più sul vivo il problema di quanto non lo facciano le altre cosiddette opere filmate, per essere un compromesso lascia ancora un forte interrogativo nella nostra mente. Il compromesso si manifesta fin dalla scelta dell'opera da filmare, perché nella nota storia di Leoncavallo la messinscena, che in altri casi costituisce per i produttori un lavoro così arduo, è già parte essenziale del soggetto. Il compromesso continua col fatto che, nel film, soltanto il principio e la fine, il prologo e il tragico epilogo, hanno il carattere dell'opera. Nella parte centrale dell'azione gli episodi cantati occorrono solo ad intervalli, mentre i dialoghi parlati sono in preponderanza. Pertanto, non posso dichiararmi tanto contrario quanto vorrei, alla tradizione dei film di Grace Moore. La differenza è in questo, che, mentre nell'epilogo dei PAGLIACCI il canto e l'azione si fondono armonicamente in un'unica importanza, nei film di Grace Moore il virtuosismo dell'attrice è l'unico elemento che conti e spesso esso stesso passa in seconda linea per cedere il posto all'azione.

L'azione dei PAGLIACCI, giova rilevarlo, tende a rallentare nella parte centrale, quando il convenzionalismo, proprio dell'opera, è stato superato. E se gli episodi centrali mancano di sicurezza, tutti gli altri, quelli cioè in cui il canto è continuo e in cui lo stile dell'opera è mantenuto, sono compatti, vigorosi, pregni dell'atmosfera caratteristica dell'opera. Atmosfera che affascina non meno dell'atmosfera stilizzata che appare nell'ultimo film di Katharine Hepburn: *QUALITY STREET*. Il che dimostra che il realismo fondamentale dello schermo non esclude il convenzionalismo, quando il convenzionalismo è deliberato ed integrale, solido e coerente nei propri confini. È evidente che un formalismo superficiale sarà sempre considerato futile e non potrà quindi lottare con il realismo.

In questo settore ha grande importanza il nuovo processo a colori di Grüne, il *Chemicolour*. Si tratta di un sistema a due colori che dà alle scene una tinta verde-azzurra e giallo-bruna e che pertanto non può competere con il *Technicolor*. Nei PAGLIACCI è stato usato soltanto nel prologo e nell'epilogo, in cui adempie a un compito specifico, in quanto, avendo esso stesso un tono di colore convenzionale, serve a porre in rilievo il carattere convenzionale degli episodi cantati, e riesce a preparare armonicamente la via al passaggio al bianco e nero assai meglio di quanto non avrebbe potuto farlo un processo a colori più realistico. Come ho già detto, i PAGLIACCI costituiscono un compromesso; un compromesso tanto con la richiesta delle platee quanto con i mezzi impiegati. Essi non dimostrano che le opere possono trapiantarsi di sana pianta dal palcoscenico allo schermo, ma ne indicano le possibilità.

Col tempo, si svilupperà indubbiamente una nuova forma di opera filmata: forse questa nuova forma si avvicinerà maggiormente alla *ROBBER SYMPHONY* che non all'opera; forse - chi può dirlo? - non nuocerà in alcun modo all'opera stessa. Perché non mancano coloro i quali considerano l'opera teatrale, nonostante tutte le bellezze che contiene, un espediente illegittimo e che sostengono spetti al film compiere per la prima volta la fusione armonica musicale fra visione e suono.

A. VESSELO



SETTE ANNI DI CINEMA

Sesta

puntata

PASSIAMO di volo sopra i ricordi della *Frontiera* a Parigi: la commedia scritta da me in meno d'una settimana, direttamente in francese, con sei giornate di lavoro davanti al mare di Napoli, in una stanza d'albergo, stando a tavolino venti ore al giorno, bevendo alla mia tavola zabaioni e tazze di latte e cioccolato, riposando quatt'ore appena per notte, ricominciando all'alba a lavorare, fumando centocinquanta sigarette l'una in fila all'altra, ma terminando la *Frontiera* il sesto giorno, alle due di notte, per buttarmi vestito sopra un letto che, per un avvelenamento di nicotina, sentii scomparir di colpo sotto di me come se tutto in un terremoto precipitasse. E, ventiquatt'ore dopo avere ricevuto il manoscritto, Berthe Bady telegrafa il suo generoso entusiasmo e, a metà d'ottobre, già fissa per il 16 novembre la prima rappresentazione al *Théâtre des Arts*. Ho raccontato altrove, nel secondo volume dei miei ricordi di *Trent'anni di vita letteraria* (cioè nel *Viaggio a furia di remi*), le belle e serene prove parigine, la genialità di Berthe Bady come interprete e direttrice, il profondo e minuzioso rispetto degli attori francesi per il testo, incapaci di spostare anche una virgola senza chiederne il permesso all'autore, la personale cura del grande sarto Worth nel vestire la mia eroina, e i palpiti, le indecisioni, la lettura della *Frontiera* alla *Comédie Française* con Emile Fabre e François de Curel seduti di fronte a me dall'altra parte d'una tavola, gli occhi sul mio manoscritto, a caccia delle battute pericolose, segnando con una crocetta di lapis blu tutte le *répliques* che potevano - a giudizio dei due grandi commediografi francesi - mandare la mia commedia in malora davanti a un pubblico parigino. E, a lettura finita, ogni pagina della *Frontiera* è un cimitero d'azzurre crocette, talché François de Curel sorride osservando: - «*C'est bien dangereux...*» ed Emile Fabre consiglia: - «Non tagliate nulla. Sarà un formidabile fiasco o un vero trionfo. Non c'è via di mezzo...».

Fu vittoria. Il pubblico francese, non intemperante come altri pubblici di nostra conoscenza, aspettò prima di giudicare d'orientarsi nella commedia; e, riconosciute il punto di vista, ammise senza fiatare tutto quanto di quel punto di vista era logica e inevitabile conseguenza. Mirabile pubblico di teatro, capace di cogliere in un dialogo la sfumatura d'un aggettivo, il valore isolato d'un epiteto, pronto a dar valore a un silenzio, a una penombra dialogica, a un sospiro! Centocinquanta rappresentazioni a Parigi e in tutta la Francia consacrarono il trionfo della Bady e la sua fede nella mia commedia. Tornata a teatro in un grande fracasso d'applausi e in un universale inneggiare d'articoli, la Bady dimenticò in gran parte, se non interamente, le sue pene d'amore e sorrideva beata quando alle recite della *Frontiera* Maurice Donnay in camerino le diceva, alludendo al suo glorioso amante infedele: - «Bisognava aspettarsi che, dopo aver perduto *une bataille*, *vous vous seriez rattrapée par un triomphe...*».

Tornai a Roma che ancora duravano le proiezioni di *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI* su gli schermi romani. Se ne allestiva intanto, con titoli in francese e il titolo cambiato in *ECHÉC AU ROI*, l'edizione per Parigi che doveva, al *Gaumont Palace*, stare sul manifesto per così

lunga serie di settimane che, come di recente ricordava René Jollivet, la solita *affiche* di carta alle porte del grande cinema fu sostituita da un gran tabellone di legno a lettere luminose. Non vidi la *première* parigina di *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*. Ma, durante le prove della *Frontiera*, assistetti alla prima proiezione parigina, sempre al *Gaumont Palace*, del film precedente, da me composto in collaborazione con Augusto Genina: *MADEMOISELLE CYCLONE*. E fu una magnifica serata. Il pubblico francese scoperse in Susanna Armelle una sua grande attrice che non conosceva, e, pur frenetico in quel tempo per i primi film americani di cui era campione in un enorme successo *FORFAITURE*, dalla regia di Augusto Genina ebbe la sensazione che anche in Italia si lavorava con ardita volontà e con la più alta genialità.

Durante le proiezioni di *IL RE* al Modernissimo, con tre piccole note musicali e tre solidi capitalisti nacque la 'Do-Re-Mi'. Dirigevo allora il Modernissimo - che era il locale più moderno e più accorsato di Roma -, un giovane d'ingegno e di fede, Raniero Bianchi, che morte precoce tolse all'attività cinematografica cui lo portava una vivacissima passione. Era uno dei due figliuoli d'un noto commerciante che gestiva il Caffè Moderno all'Esedra di Termini e che, avendo avuto davanti agli occhi tutt'il giorno le prime folle che riempivano sotto le medesime arcate le prime sale di proiezione dell'Alberini, non oppose al figlio grandi resistenze quando costui volle, con un terzo socio, impegnare capitali in una produzione di film in cui il Bianchi mi voleva, contemporaneamente, autore e regista. Strano tipo, Raniero Bianchi! Gli proponevo un film. Mi diceva: - «Mi dica il titolo...». Detto questo, volevo esporre e sottomettere alla sua approvazione anche il mio soggetto. Ma Bianchi si tappava le orecchie: - «No, no. Mi basta il titolo. Non voglio sapere altro. Se mi racconta il soggetto, mi toglie il piacere di vedere il film in proiezione quando sarà fatto...». Dava con larghezza ma con cautela il denaro. Controllava per bene i conti. Pagava. E una sera, dopo lo spettacolo, in poltrona con gl'invitati, invitato di se stesso anche lui, Bianchi si trovò davanti, dopo averne pagate a fiducia le spese, le pittoresche - fresche fantasie di *LE MOGLI E LE ARANCE*, film che io avevo scritto ed inscenato per la 'Do-Re-Mi' sfruttando l'arte di due interpreti del *RE*: Luigi Serventi e il basso Wulmann. Anche lì, quando le arance rovesciate dal Padre Eterno sopra la terra si apersero ed in ognuna apparve, davanti alla tavola apparecchiata, una coppietta di sposi, lui in frac e cravatta bianca, lei con l'abito nuziale e i fiori d'arancio, scoppiarono gli applausi. E Bianchi, entusiastico, gridava: - «Tre note sole non bastano più. Ci vuole anche la quarta. Do-Re-Mi-Fa... La Doremi...fa bene quello che fa!...».

Si cercava un altro film e, durante le proiezioni di *LE MOGLI E LE ARANCE*, si stava lunghe ore a far chiacchiere e progetti nell'atrio del Modernissimo quando una sera una leggiadrissima donna che parlava in italiano con accento straniero mi si avvicinò all'improvviso chie-

dendomi se io fossi la persona che cercava: cioè l'autore di *LE MOGLI E LE ARANCE*.

Eduardo Scarfoglio, *qui est mon grand ami*, - mi disse -, voleva darmi una lettera di presentazione per voi. Ma io non voglio lettere. Ho preso il treno, da Napoli, e sono venuta da me.

Bella donna. Elegantissima. Bionda come può essere biondo un meraviglioso miscuglio di cenere e oro:

- Sono polacca. Amo molto il Cinema. Vivevo in Russia. Ma mi ha messa in fuga la Rivoluzione. Hanno ucciso mio marito. Sono venuta in Italia imbarcandomi sopra un bastimento inglese. Ho visto a Taranto un vostro film: *LA SIGNORINA CICLONE*. Ho visto anche, a Napoli, con Scarfoglio, un altro vostro film: *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*. Ho letto l'articolo entusiastico che vi ha consacrato, nel *Giorno*, Matilde Serao. E ho detto a Scarfoglio: Questo è l'uomo fatto per me... E sono venuta a dirvelo direttamente: Io sono la donna fatta per voi...

Non capisco subito che cosa voglia dire e dove voglia, la donna fatta per me, andare a finire. Invitata a spiegarsi, parla chiaro:

- Io sono venuta a Roma per interpretare tutt'i film nuovi che voi farete. Io non ho mai recitato. Ma sento che sarò la vostra attrice. Sento che nessuna donna potrà mai interpretare le vostre fantasie come io le interpreterò.

La 'Do-Re-Mi', cioè i tre soci, interviene seduta stante. Do - cioè il giovane Bianchi -, parte subito nell'entusiasmo: - «Un'attrice nuova, inaspettata. Ottima cosa...». Re - che è il padre Bianchi -, riserva il suo giudizio e poi conclude: - «Fate voi...». E Mi - il terzo socio -, guarda la bella signora audace senza dire né sì né no. È chiamato a consiglio anche Luigi Serventi. Si va a cena al Castello dei Cesari con quella donna sbrigativa ed originale. E la mattina seguente Mary Corvin è scritturata e io le ho già, nella notte, trovato il suo film: *NAPOLEONCINA* una ragazza maniaca di Napoleone, che vede riprodursi in casa sua il dramma coniugale di Bonaparte e che, nella cittadina dove abita, ha fabbricato, coi ragazzi del paese, una *Grande Armée* a modo suo, con uniformi di carta, bandiere di cartone, cannoni e cavalli di legno, e che, *flagellum Dei*, coi suoi cento o duecento ragazzi mette addirittura a soqquadro paese e campagne.

Coi primi soffi della primavera si va a Fuggi, appena aperto per noi soli il bel Palazzo della Fonte, a girare *NAPOLEONCINA* che è quasi tutta fatta d'esterni. C'è, anche in questo film, Luigi Serventi. E con lui lavoriamo per due settimane a costituire, coi ragazzi d'Anticoli e dintorni, l'esercito cartaceo di Napoleoncina mentre con una speciale carta tedesca, che resiste ad ogni strapazzo, si fabbricano le uniformi dei nostri minuscoli granatieri. Intanto Mary Corvin, in stivaloni e frustino, redingote grigia del *petit Caporal* e bicorno nero sui bei capelli biondi va in giro a piedi o a cavallo dovunque sollevando clamori e curiosità e chiamando dappertutto ragazzi alle armi. Ma questi, avuta l'uniforme, non vogliono più levarla di dosso. Armati di sciabole e fucili di legno sentono un così grande ardore militare che non accettano più di ritornarsene a casa. Bisogna su alcune ampie praterie improvvisare per loro un accampamento. Di giorno le mamme vengono dal paese a vedere se i piccoli soldati stanno bene. Ma, a notte fatta,

dato dalle trombe il segnale del silenzio, non ce n'è uno, dei piccoli granatieri napoleonici, che possa fare da sentinella. Stanchi d'aver tutt'il giorno manovrato agli ordini di Serventi, cascano tutti dal sonno. L'accampamento puerile è sotto le stelle, addormentato, sognando ancora battaglie e vittorie.

Di mattina c'è l'alza-bandiera. È con quale entusiasmo i piccoli soldati di Napoleoncina issano un vessillo che non hanno voluto coi colori francesi ma con quelli italiani. Per conto suo Napoleoncina alle otto è già pronta. In uniforme grigia, a cavallo, seguita dallo Stato Maggiore - i ragazzetti più grandi, gli intrepidi marescialli che su veri quadrupedi, sien cavalli, sien muli o somari, sono andati a prenderla all'albergo, - Napoleoncina arriva di galoppo all'accampamento e passa in rivista l'esercito. Il quale poi si mette di corsa dietro di lei che galoppa e sino all'ora di colazione chi s'è visto s'è visto.

Si cominciano finalmente a 'girare' le grandi battaglie: Austerlitz, Jena, Wagram... Mai si videro soldati veri battagliare con tanto ardore come quei ragazzi che caricavano - quanti ne andavano per terra -, un nemico che non c'era mai perché sempre in fuga... Mary Corvin non conosceva stanchezza. E solo una sera, del tutto impreparata, conobbe gl'inconvenienti di tanta gloria. C'era da girar questa scena: su la piazza del paese giungevano i battaglioni napoleonici al comando di Napoleoncina, i quali battaglioni facevan tanto fracasso, nottetempo, da svegliare tutt'i pacifici contadini che dormivano. Al segnale d'un fischio, tutt'i cittadini in berretto da notte dovevano apparire alle finestre della piazza e scaricare su la Grande Armée di carta secchi d'acqua, bidoni, zuppierie, fiaschi, bottiglie, vasi da fiori e da notte... Serventi mi disse: - 'Avvertiamo la Corvin affinché sia preparata a sentirsi arrivare addosso all'improvviso tutta quell'ira di Dio...' Fui di parere contrario: - 'Se diremo di che si tratta, ci planterà davanti un sacco di difficoltà. Se invece l'acqua le sarà sopra d'improvviso, andrà fino in fondo alla sua scena con una stupenda spontaneità. Conosco il suo carattere e la sua disciplina. Finché sentirà la macchina da presa girare non batterà ciglio e non fiaterà certamente. L'ira di Dio sarà per più tardi, a scena girata, a macchina ferma...'

Così fu fatto. Al segnale d'un fischio tutte le finestre della piazzetta s'apersero e il diluvio dell'indignazione popolare fu sopra Napoleoncina e la Grande Armée al suo comando. Con gentile ferocia, da finestre e balconi, i paesani o i contadini presero specialmente di mira, con l'acqua, Mary Corvin che, là innaffiata violentemente da un secchio, qua ripetutamente schiaffeggiata da un getto, là ancora avvolta in un'ondata, qua ancora aggredita da uno spruzzo, non sapeva dove riparare e correva qua e là dovunque incontrando, implacabile, inesorabile, interminabile, inesauribile, l'acqua a rovesci da tutte le parti. Tuttavia continuò a fare la sua scena come se quel finimondo non ci fosse. E solo al mio 'alt', grondante acqua dai capelli, dagli occhi dal vestito, non riuscendo più a respirare, quando senti la macchina ferma s'abbandonò a terra, davanti a una casa, esausta, sfinita, quasi svenuta.

La portarono, l'intrepida Napoleoncina, dentro una casa. Le donne che più gagliardamente, nel giuoco, avevan lanciato barili e secchi d'acqua sopra di lei, corsero a levarle di dosso i vestiti madidi, a portarle la loro biancheria, ad asciugarla e a ripettinarla. Solo allora, ac-

canto al fuoco d'un camino che la scaldava nei suoi brividi, Mary Corvin mi vide e, di tra i capelli biondi ch'erano sciolti su le sue tempie, allungando sopra me uno di quei suoi sguardi slavi carichi insieme di temporale e d'arcobaleno, che minacciavano e tuttavia invitavano, mi disse quasi sibillasse le parole fra i denti:

— *L'ous êtes un méchant homme! Très méchant!* Mezz'ora dopo aveva dimenticato, ché tutto dimenticava, Mary Corvin, mobile specchio umano in cui le immagini non si fissavano mai. Così dimenticava un film in un altro e nulla era più in lei di Napoleoncina guerriera quando sempre per la 'Do-Re-Mi', - con Uberto Palmarini, Ettore Paladini e Enrico Roma attore, interpretò le complicate psicologie della *COMMEDIA DAL MIO PALCO*. Segui a questo film felice un altro film che sbagliai di sana pianta: *UN PASSO IL DRAMMA A LILLIPUT*, in cui volli che fiaba e realtà s'incontrassero e non ottenni invece, per voler troppo,

né l'una né l'altra. Ma dovevamo rifarci pochi mesi dopo con *CINQUE CAINI*, un vasto affresco drammatico d'una dinastia di banchieri, - i Rothschild, senza dirlo, prima dei futuri film sopra i Rothschild -, in cui m'ebbi ad interpreti principali per tre dei cinque fratelli, attorno a Mary Corvin, Romano Calò, Luciano Molinari ed Enzo Fusco: un mirabile gruppo d'attori di teatro che portarono nel film una densità e una plasticità drammatiche ancora inconsueta alla cinematografia di quel tempo. Dopo una pallida e mal riuscita *VAISE BLEUE* Mary Corvin lasciò l'arte cinematografica. Un vita irregolare - seminata d'oscuri dolori - la portò via nel vento tra quelle pallide ombre donde una sera ella era apparsa, improvvisamente, chiedendo con la sua signorile arroganza un posto al sole e un avvenire nell'arte. Fu il suo supremo tentativo nell'ordine. Poi venne, disordinata, la vita. E oggi Mary Corvin dov'è?

(Continua)

LUCIO D'AMBRA

TROVATE UN TITOLO!

Come si chiamerà in Italia 'Mademoiselle Docteur'

CINEMA bandisce un concorso fra abbonati e lettori con la seguente domanda:

Quale titolo dareste a "Mlle Docteur" per gli schermi italiani

'Mademoiselle Docteur' è l'ultimo film di G. W. Pabst che nella prossima stagione 1937-38 la Lux lancerà in tutta Italia.

A pag 378 di questo stesso fascicolo il lettore troverà, in una nota che esamina i caratteri della recente attività del grande regista, un rapido riassunto del nuovo lavoro. Alle fotografie che illustrano l'articolo ne aggiungiamo tre altre, che riguardano momenti e situazioni tipiche e salienti del film.

Le risposte debbono essere inviate entro il 10 giugno prossimo alla Direzione di CINEMA (Concorso Titolo) - Via Lazzaro Spallanzani 1a - Roma. Al proponente del titolo prescelto verrà assegnato un premio di L. 500. L'esito del concorso sarà noto nel fascicolo del 25 giugno



A Salonico, fra la nervosa, eccitata gaiezza di una città su cui incombe la guerra... Chi sarà la donna, giunta da poco e da tutti corteggiata? Ufficialmente, ella passa per una giornaliste americana...



Gli agenti tedeschi sono stati fermati... Chi avrà tradito?

Parla il capo dello spionaggio tedesco a Salonico. - Tre segnali luminosi... Inviare aeroplani -



I PRIMI PASSI

MANUALETTA DEL CINEDILETTANTE

(continuazione dal n. 15)

Il CONTRASTO è l'anima, la vita, la ragione d'essere di ogni lavoro cinematografico. È questa una legge alla quale il dilettante deve sempre ispirarsi per riuscire a suscitare l'interesse nello spettatore. Contrasti che possono essere semplici, elementari; basta che riescano a dare immediata l'impressione del tema sul quale si vuole insistere.

Un film di avventure offre in questo senso infinite possibilità. Quali che siano i suoi eroi, uomini, ragazzi, animali, ci sarà sempre modo di porre a contrasto elementi di natura, gente dabbene ed uomini della peggior risma, espressioni psicologiche contrastanti, ordine armonioso e caotico disordine.

Che poi un tale film venga fuori artisticamente pregevole o irrimediabilmente volgare, dipende assai meno dal soggetto che dal nostro buon gusto. Coloro che vogliono fare dei piccoli soggetti tengano presente che le grossolane inverosimiglianze, anche se talvolta possono dilettare per un istante, riescono intollerabili quando si pensa che vengono fissate in un nastro di celluloidi che si proietta a ripetizione dinanzi a persone diverse. Se nel condurre a termine la sceneggiatura, la presa e il montaggio sapremo tener conto delle poche regole espresse in queste brevi e semplici puntate, il risultato sarà soddisfacente anche nel caso in cui non si sia lavorato con una sceneggiatura preparata con intelligenza.

Se per esempio avremo previsto che un ragazzo debba raccogliere un sasso e buttarlo contro il vetro di una finestra, nel filmare questa scena dobbiamo tener conto di una speciale sorta di montaggio in cui finora non ci siamo imbattuti. Dobbiamo cioè curare la messa in valore delle parti diverse di un'azione. Inquadrare insieme la finestra ed il ragazzo e poi lasciar funzionare la macchina da presa fino a quando il ragazzo ha raccolto il sasso e lo ha lanciato, non ha senso. In proiezione l'avvenimento non darebbe che una debolissima impressione. Se invece avremo l'accortezza di suddividere la scena nelle sue fasi essenziali di azione,

facendo apparire dapprima la sola finestra in grande, poi il primo piano del viso biricchino del ragazzo, indi la mano che raccoglie il sasso e, infine, il vetro che va in frantumi, saremo già sulla via migliore: avremo raggiunto cioè un senso drammatico. Naturalmente queste scene debbono risultare nella giusta successione; ognuna ben calcolata in lunghezza; l'ultima soprattutto dovrà rivelare un'azione energica e conclusiva. I grandi tecnici del cinema, del resto, non procedono altrimenti nella valutazione e composizione delle scene. Il frantumare un'azione in singoli quadri ci avvicina ai suoi elementi essenziali. Noi non vediamo più l'azione da lontano ma ci troviamo nel mezzo di essa, posti di volta a volta in quel punto di vista dell'oggetto o persona dove l'azione si esplica in modo decisivo. Così ci troviamo dapprima di fronte alla finestra, come il ragazzo (possibilmente un po' meno distanti di lui, per concentrare più prepotentemente la nostra attenzione sul bersaglio); poi ci mettiamo davanti al ragazzo che vuol gettare il sasso e lo

guardiamo bene in faccia; vediamo chiara la volontà di far qualcosa, e questa volontà la colleghiamo, per forza di cose, con la finestra che abbiamo visto or ora. Però non sappiamo ancora cosa il ragazzo intenda fare. Potrebbe darsi benissimo che volesse arrampicarsi lassù, o chiamare qualcuno di casa. Nel medesimo istante in cui siamo giunti a tale riflessione (la lunghezza della scena deve esser tenuta appunto su questa misura) passiamo alla mano che raccoglie il sasso. La cosa diventa subito chiara: il ragazzo vuol buttarlo contro il vetro. (Questa scena può essere brevissima poiché ora comprendiamo perfettamente). E già abbiamo davanti agli occhi il vetro che va in frantumi.

Ebbene, questa semplice spiegazione non ci porta a considerare che quel che si deve fare è quanto in realtà chiunque di noi spontaneamente compirebbe? Per istinto, il nostro sguardo seguirebbe tali fasi: ecco la naturalezza del cinema. Ed è così che l'occhio della macchina si confonde con quello dello spettatore, e ciò che è dato vivere all'una è dato vivere all'altro.

Così, se dallo schermo un bimbo in primo piano guarda verso di noi, sorge la domanda: dove guarda? cosa vede? Se, per mutamento rapido di quadro, appare il viso sorridente di un uomo, la questione è bell'e risolta: il bimbo guarda l'uomo. Natura, realtà, null'altro che questo. Se infatti noi siamo richiamati dall'espressione fissa di un bim-

bo verso un determinato punto, non ci volgiamo forse di scatto, per vedere l'oggetto o la persona che interessano il bimbo?

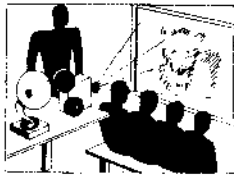
Sono tutte queste le leggi elementarissime che debbono guidarci. Non cerchiamo effetti strani, non corriamo dietro ad interpretazioni irreali; pensiamo solo a dare all'occhio della macchina la stessa potenza indagatrice e la stessa curiosità che ha l'occhio umano.

Quando noi faremo questo ed avremo con intelligenza e gusto regolata la lunghezza delle scene,

l'interesse delle inquadrature, la bellezza della fotografia in relazione con le possibilità della luce; quando infine avremo dato un montaggio rapido e convincente, saremo riusciti nel risultato. E allora potremo essere paghi perché i "primi passi"

li avremo compiuti. Potremo aspirare a ben altro; il grande amore e l'entusiasmo instancabile per il cinema potranno costituire la gioia delle nostre ore di svago, potranno consentirci di raccogliere documenti di vita che in ogni istante della nostra esistenza saranno un ricordo che nessun altro mezzo avrebbe saputo darci con pari vivezza.

FINE



Il Concorso del film a passo ridotto ai Littoriali del Cinema

LA TENDENZA generale degli Universitari partecipanti al Concorso del film a passo ridotto ai Littoriali di Napoli si è manifestata verso il film spettacolare ad intreccio, anche se, fra i 42 film concorrenti, non sono stati pochi i film scientifici o, in generale, documentari. Il primo classificato (UNO DELLA MONTAGNA, di Pio Squitieri del Guf di Napoli) meriterebbe di essere a formato normale per farne proiezione regolare nei cinematografi, tanto è



Tra i film partecipanti ai Littoriali: "Bimbi" (Cineguf di Bari)

notevole per le cose che vi sono dette e per la bontà del racconto. Ha sorpreso per la sicurezza della regia, per l'efficace interpretazione, la perfetta fotografia, per il gusto nella scelta degli ambienti, per il ritmo...

Il secondo classificato (PRIMAVERA, di Piero Portalupi, del Guf di Genova), viene ad una certa distanza dal primo. Ha buone qualità fotografiche, è abbastanza bene interpretato, ma difetta nel soggetto.

Originale l'illustrazione cinematografica di una poesia di Pascoli fatta dal terzo classificato (Guido Pallaro, del Guf di Padova, col film LA POESIA).

Film scientifici sono, nei primi dieci classificati, MEDICINA E SPORT, di Mario Chiari (Guf Firenze) e IN UNA GOCCIA D'ACQUA, di Mario Alzona (Guf Torino), ambedue sonori (come UNO DELLA MONTAGNA e PRIMAVERA). Dimostrano una tecnica, sempre interessante, che raggiunge qualche volta la perfezione.

Pino Mazzanti (Guf Bologna, con PARALLELI) e

Franco Cerchio (Guf Torino, con C'È UNA CASSETTA SU L. CONFINE) sono partiti con uno scopo nettamente politico. Il primo mette in evidenza il contrasto fra la vita sana, prettamente italiana, delle donne organizzate nelle formazioni del Regime, e la vita scialba di chi preferisce un'attività elegante, insulsa e priva di scopo. Il secondo svolge il tema dello scontro d'idee fra la generazione vecchia e la nuova. Anche se la narrazione non raggiunge la perfezione dimostrativa, questi due film sono tuttavia notevoli poiché i realizzatori posseggono reali possibilità cinematografiche. Diamo qui la classifica dei primi dieci: UNO DELLA MONTAGNA, di Pio Squitieri (Guf Napoli), Littore; PRIMAVERA, di Piero Portalupi (Guf Genova); LA POESIA, di Guido Pallaro (Guf Padova); PARALLELI, di Pino Mazzanti (Guf Bologna); MEDICINA E SPORT, di Mario Chiari (Guf Firenze); LA NOVELLETTA, di Luigi Comencini (Guf Milano); C'È UNA CASSETTA SUL CONFINE, di Franco Cerchio (Guf Torino); BIMBI, di Edmondo Cancellieri (Guf Bari); IN UNA GOCCIA D'ACQUA, di Mario Alzona (Guf Torino); PREP. RAZIONE SPETTACOLI LIRICI ALL'ARENA, di Mari Tommasoli (Guf Padova-Verona).



Tra i film partecipanti ai Littoriali: "La Novelletta" (Cineguf di Milano)

IL CINEMA STEREOSCOPICO

2. Come si ottiene la terza dimensione

NEL CAMPO cinematografico la stereoscopia è un argomento 'antico e nuovo'. Fin dai primi tempi del cinematografo si è cercato di dare alle immagini la terza dimensione. I tentativi sono sem-

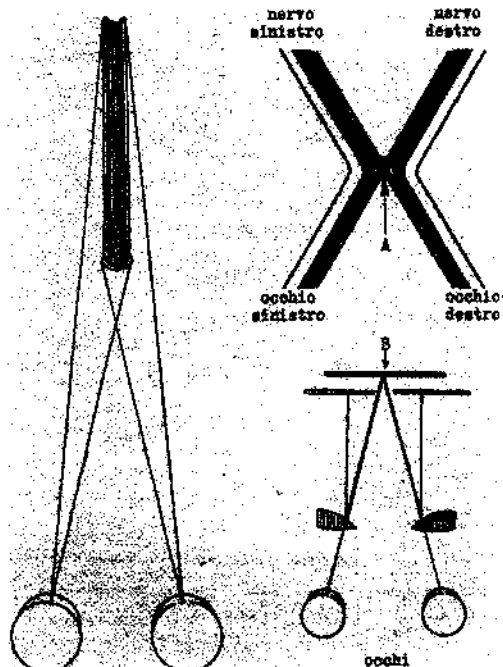


Fig. 1 - Gli occhi vedono di ogni oggetto due immagini che, fondendosi nel "chiasma ottico", (A), punto d'incrocio dei nervi ottici, danno luogo alla sensazione di una immagine unica in rilievo. Di questo si può avere artificialmente la percezione guardando, allo stereoscopio, due fotografie prese stereoscopicamente: si vede l'immagine virtuale B, in rilievo.

brati praticamente poco soddisfacenti e solo recentemente è venuto per la stereoscopia il momento di tornare all'ordine del giorno. È noto che la percezione del rilievo e della profondità, delle distanze e dei volumi, è dovuta al

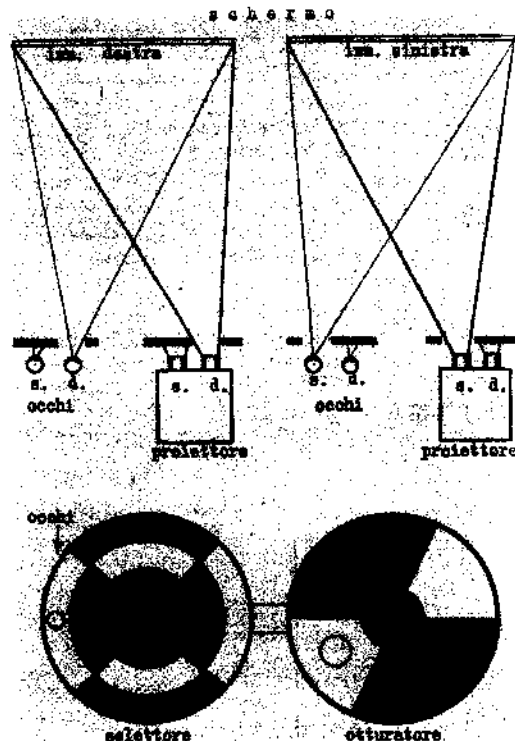


Fig. 2 - Nel sistema di stereoscopia a selettore meccanico, ciascun occhio resta scoperto solo durante il tempo di proiezione dell'immagine che deve vedere. In basso è rappresentato un selettore a disco, ruotante sincrono coll'otturatore.

fatto che noi vediamo con due occhi, situati lievemente distanti (scartamento medio 65 mm.). Quando un oggetto non è molto lontano, le immagini che si formano sulle due retine non sono uguali. Ciascun occhio vede un'immagine diversa da quella che vede l'altro. Le due immagini si fondono nel cosiddetto 'chiasma ottico' e viene percepita la sensazione di una immagine unica, in rilievo. In ciascuno dei due nervi ottici (fig. 1-A) si distinguono tre fasci di fibre nervose: un fascio diretto; un fascio incrociato, che al chiasma muta il lato del suo percorso; un fascio 'maculare', in parte diretto e in parte incrociato. Sembra che la visione binoculare sia legata all'esistenza del fascio diretto. Si capisce dunque come sia necessario, per ottenere la visione binoculare (la parola lo dice), di guardare coi due occhi, e come il risultato della percezione del rilievo sia dovuta a una disposizione fisiologica interna. Artificialmente è possibile ottenere l'effetto stereoscopico, fotografando un oggetto con due macchine aventi gli obiettivi distanti quanto gli occhi umani (65 mm.) e osservando le due fotografie (destra e sinistra) allo stereoscopio. È questo il noto apparecchio formato da due mezzelenti dinanzi alle quali si mettono le due fotografie. Le lenti, creando una convergenza, fanno percepire un'immagine virtuale unica (fig. 1-B) stereoscopica, cioè con rilievo e profondità. Immagine che è spesso ancor più suggestiva della realtà. Per ottenere la stereoscopia sullo schermo (la reale stereoscopia: si sono tentati anche dei ripieghi per dare qualche effetto illusorio. Di essi diremo più avanti) occorre dunque: proiettare anziché una successione di fotogrammi, una successione di copie di fotogrammi. Ciascuna copia è formata da due fotografie stereoscopiche (destra e sinistra). Le immagini destre e sinistre possono essere proiettate contemporaneamente o alternativamente: in quest'ultimo caso entra in gioco il fenomeno della persistenza delle immagini e se si raggiunge la frequenza di almeno 16 immagini destre e 16 sinistre (intervallate) per secondo, l'occhio vede come nella proiezione di 16 copie. Nel primo caso la pellicola è di larghezza doppia, porta i fotogrammi destri e sinistri affiancati e scorre a velocità normale. Nell'altro caso i fotogrammi sono alternati e la pellicola, di larghezza normale, ha lunghezza e velocità doppie. Naturalmente la ripresa viene effettuata mediante macchine speciali aventi due obiettivi a distanza stereoscopica (65 mm.). Allontanandoli di più si crea un rilievo esagerato, che talvolta può sfruttarsi per l'effetto.

Ora si tratta di osservare la proiezione sullo schermo, che ad occhio libero risulta confusa perché le due immagini di ciascuna coppia, essendo diverse, non si sovrappongono. Occorre usare un artificio che consenta all'occhio destro di vedere soltanto le immagini destre e al sinistro solo le sinistre. Questo artificio implica, nella quasi totalità dei sistemi oggi conosciuti, che l'osservatore tenga qualcosa davanti agli occhi. Possiamo, di sfuggita, notare come l'avvento della stereoscopia sia con grande probabilità dipendente dal perfezionamento di quel 'qualcosa': pensare a eliminarlo equivale a rinunciare al novanta per cento delle possibilità di realizzare la vera stereoscopia. Essa si ottiene sullo schermo con diversi sistemi, dei principali dei quali diamo una breve descrizione.

METODO A SELETTORE (fig. 2). - Consiste nel proiettare sullo schermo una immagine destra, una sinistra, e così di seguito. Lo spettatore tiene davanti agli occhi un selettore sincrono coll'otturatore, che può essere fatto, ad esempio, a disco girevole con opportune finestre che lasciano vedere, alternativamente, all'occhio destro quando è proiettata l'immagine destra e al sinistro quando è proiettata la sinistra. In queste condizioni il rilievo è percepito in modo perfetto. Tale metodo esige modificazioni di impianto e il disturbo di dover guardare attraverso l'apparecchio; ma è, teoricamente almeno, il metodo migliore. I fotogrammi destri e sinistri vanno stampati, alternati,

su una pellicola normale alla quale, nella proiezione, si dà una frequenza doppia.

METODO A LUCE POLARIZZATA (fig. 3-A). - Per evitare l'inconveniente di dover guardare attraverso occhiali a vetri colorati (cioè che avvengono nel metodo ad anàglifi), un sistema basato sull'impiego della luce polarizzata è stato sperimentato

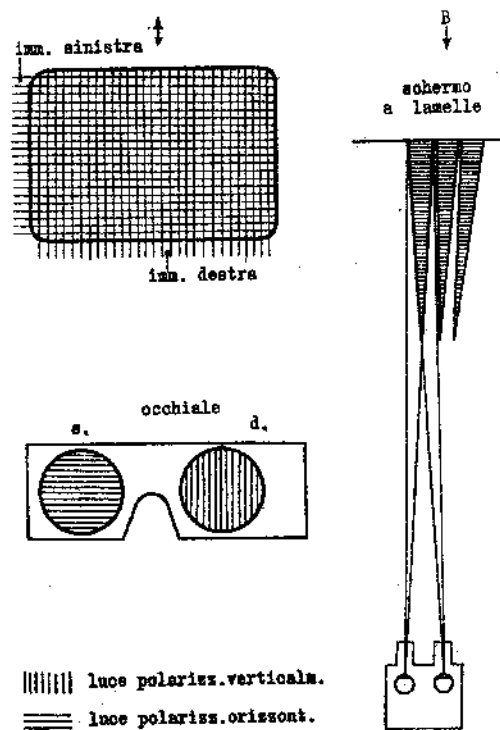


Fig. 3 - Rappresentazione del principio della stereoscopia con luce polarizzata. In B è dato uno schema del metodo parallattico: lo schermo è a lamelle disposte in modo che l'immagine destra è proiettata sulle facce destre e veduta solo dall'occhio destro; analogamente per la sinistra.

anni or sono sulla proiezione di immagini fisse; ci sembra anche di aver avuto recentemente notizia di un'applicazione alla cinematografia (Polaroid).

Si ritiene che la luce risulti da un movimento vi-

rosso	aranciato	giallo	giallo verdastro
azzurro verdastro	azzurro	indaco	violetto

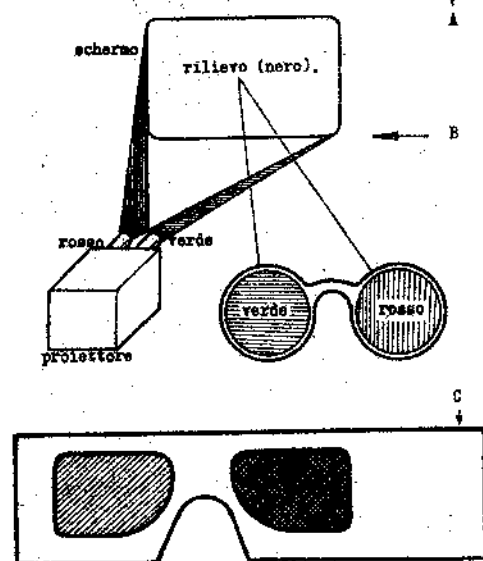


Fig. 4 - Tabella dei colori complementari (A), schema del principio degli anàglifi (B) e gli occhialetti (C) in celluloido verde e rosso usati per osservare il corto metraggio presentato, tempo addietro, della Metro.

bratorio propagantesi attraverso l'etere, con vibrazioni in tutti i sensi. È luce polarizzata quella risultante da vibrazioni che avvengono invece lungo un unico piano, detto di polarizzazione. Essa si ottiene facendo passare la luce normale attraverso

una sostanza polarizzatrice (es. 'normalina' o 'sparo d'Islanda'). Se davanti all'obiettivo del proiettore si mette un polarizzatore e uno se ne mette all'occhio (il secondo è dietro analizzatore), si vede la luce solo se polarizzatore e analizzatore sono disposti col piano di polarizzazione nello stesso senso. Per ottenere la proiezione stereoscopica si proietta, ad es., l'immagine destra con luce polarizzata verticalmente, quella sinistra orizzontalmente, osservando con due analizzatori (occhiali) disposti analogamente. Ciascun occhio vede così solo l'immagine che gli compete. La luce proveniente dallo schermo non essendo diretta, bensì riflessa, perde parte della sua proprietà e occorre uno schermo speciale per mantenere una sufficiente polarizzazione. Questo sistema, potendo attuarsi con occhiali trasparenti, potrebbe permettere, al pari di quello a selettore, la proiezione di film a colori, vantaggio rilevantissimo.

METODO PARALLATICO (fig. 3-B), A GRIGLIE E ALTRI ANALOGHI. - Comprendono tentativi di riuscire allo scopo pur facendo a meno di selettore od occhiali. Nel metodo parallatico le solite immagini destre e sinistre sono proiettate, contemporaneamente, su uno schermo speciale formato da una serie di lamelle verticali e rivolte verso proiettore e spettatore. Esse sono a breve distanza l'una dall'altra e, per la loro forma a cuneo, ricevono l'immagine destra su tutte le loro facce destre, la sinistra sulle sinistre. Analogamente vedono i due occhi, ciascuno dei quali, per sommarione, vede l'intera immagine che deve vedere. Questo sistema, contro il pregio di non esigere nulla dinanzi agli occhi, presenta lo svantaggio di essere limitato, nel suo effetto, a un brevissimo spazio della sala, esigendo che lo spettatore non si sposti. Non è perciò pratico.

Analogo a questo, e perciò a visione libera, è il recentissimo sistema Noaillon, a griglie. Il principio fondamentale si può così esporre: si immagini uno schermo traslucido, con i proiettori (per la proiezione stereoscopica delle immagini destre e sinistre) da una parte, e lo spettatore dall'altra. Tra schermo e proiettori è interposta una griglia fatta di strisce verticali opache, larghe quanto gli intervalli. L'immagine destra, ad es., passando attraverso alla griglia, viene a essere formata sullo schermo da tante strisce verticali intervallate da altrettante strisce bianche. Il proiettore sinistro è situato in posizione tale, rispetto al destro, da far sì che l'immagine sinistra venga a proiettarsi, attraverso la griglia, appunto su quelle strisce di schermo che sono rimaste libere. Ora basta collocare davanti all'altra parte dello schermo, ove si trova lo spettatore, un'altra griglia analoga, in modo e posizioni tali che l'occhio destro veda solo le strisce di schermo su cui è proiettata l'immagine destra, il sinistro quelle su cui è proiettata la sinistra. In tal modo è percepito il rilievo. Questo esposto è il puro principio; esso è stato perfezionato per consentire la visione della terza dimensione da una più vasta area della sala (area che resta però sempre limitata). Le due griglie si trovano entrambe dinanzi a uno schermo di tipo normale, e sono montate entro una intelaiatura elastica. Un apposito motore imprime loro un adatto movimento affinché vengano a trovarsi in diverse posizioni, per far così percepire l'effetto a spettatori variamente disposti nella sala di proiezione. Naturalmente proiettore e spettatori sono situati dalla stessa parte dello schermo.

Numerosi sono stati i tentativi analoghi, tendenti cioè a dare un effetto di rilievo o una illusione di esso, lasciando liberi gli occhi. Tra i vecchi sistemi il Daponte è da citare. Le due immagini sono proiettate simultaneamente, ma l'una con luce crescente, l'altra decrescente. Col passaggio dall'una all'altra si vorrebbe creare un effetto di rilievo, che in pratica è però assai scarso.

Recentemente si è avuto notizia di un simile sistema che proietta diverse immagini sfasate, prese con un apparecchio a specchi rotanti. Pensiamo che l'effetto ottenibile sia trascurabile. Qualcosa di meglio deve esserci invece nell'applicazione di Fleischler, di cui si è avuto notizia dall'America. In essa si sfruttano speciali prospettive alterate ed il sistema è per questo applicabile solo ai cartoni animati (e non è il solo annunciato per tale genere). Il Fleischler ha costruito una speciale macchina da presa a prospettiva limitata, con sfondi fissati alla base della macchina stessa; le figure agiscono

davanti allo sfondo e si mantengono sempre in movimento, per sfruttare in pieno la buona illusione di rilievo che danno le riprese in movimento. Altri effetti si cercò di ottenerli con l'impiego di schermi speciali, anche concavi o convessi; tempo fa è stata annunciata da Londra un'applicazione, non nuova, di cinema senza schermo, con immagini proiettate nello spazio entro un reale bocca-scena. Capace senza dubbio di qualche buon risultato, ci pare tuttavia di troppo ardua realizzazione pratica.

METODO AD ANAGLIFI ('anàglifo', dal greco, lavoro in rilievo). - È il sistema più facilmente attuabile, come dimostrano i recenti esperimenti di film per la prima volta presentati a un regolare pubblico. Richiede gli occhiali colorati e sfrutta la proprietà dei colori complementari.

Si sa dalla fisica che per la formazione del bianco è sufficiente la combinazione, a due a due, di certi colori dello spettro. Quei colori che così combinati formano il bianco, si dicono colori complementari. Proiettando sullo schermo le immagini destre e sinistre (alternativamente o contemporaneamente) si colorano queste rispettivamente, ad es., in verde e in rosso (colori facili a ottenersi e che sono quasi complementari), applicando schermi verdi e rossi agli obiettivi della speciale macchina da proiezione, o alle finestre dell'otturatore se la macchina è normale. I vetri degli occhiali di cui lo spettatore si deve servire, sono rosso per l'occhio destro e verde per il sinistro. L'occhio destro, guardando attraverso l'occhiale rosso, non vede l'immagine sinistra perché questa si neutralizza, essendo essa pure rossa; vede perciò solo la destra. Analogamente avviene per il sinistro. I colori da usarsi devono essere complementari, perché parti della scena devono poter rimanere completamente bianche. Naturalmente i due colori scampaiono e lo spettatore vede in bianco e nero.

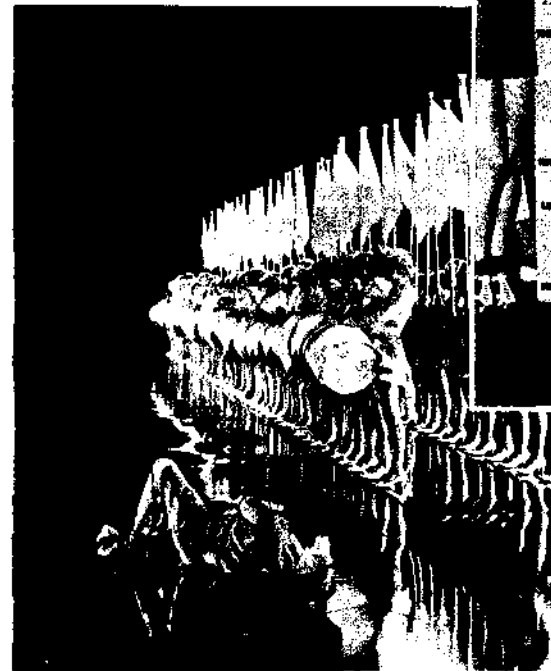
Il principio degli anàglifi, di cui già ebbe idea Hollman nel 1853 e che fu ripreso e concretato da Almcida nel 1858, venne portato a un notevole grado di perfezione dal decano della cinematografia, Luigi Lumière. Egli, nel 1932, lo fece

oggetto di speciale brevetto, e al principio del 1935 lo presentò all'Accademia delle scienze di Parigi. Siccome il rosso e il verde non sono perfettamente complementari, e soprattutto per l'inconveniente che il rosso affatica assai la vista, Lumière si è dato alla ricerca di altri colori, manipolando 1500 materie coloranti per trovare una pigmentazione adatta e scegliendo per gli occhiali il giallo e il blu. Il sistema è stato sfruttato per due film dati in visione al pubblico: un brevissimo documentario (RIVIERA) e una commedia di 900 m. (L'AMI DE MONSIEUR). Anche il nostro pubblico ha potuto vedere un saggio di cinematografia stereoscopica: il corto metraggio che la Metro ha presentato la scorsa estate a Venezia e che ha poi fatto il giro del cinema. Si tratta di alcuni scherzi di stereoscopia esagerata, ottenuta col metodo degli anàglifi. Il pubblico si è divertito agli scherzi (un getto d'acqua, una palla che giungevano addosso) ottenuti allontanando gli obiettivi durante la ripresa. Ma il saggio era troppo esagerato (e dove era normale non rendeva) per poter fare propaganda alla stereoscopia normale.

IL FILM STEREOSCOPICO 'NOZZE VAGABONDE'. - Doveva essere l'Italia a realizzare il primo film a metraggio normale, interamente in rilievo. Nell'aprile del '35 venne deciso da un gruppo facente capo all'ing. Gualtierotti (che da tempo aveva fatto studi e brevettato un suo sistema), di presentare, alla Mostra delle Invenzioni di Torino, un saggio di film stereoscopico. L'accoglienza che il pubblico fece alla presentazione avvalorò l'idea di produrre un intero film a rilievo. L'intendimento principale era di dare al pubblico l'idea di cosa fosse la cinematografia colla terza dimensione e di come questo potente mezzo d'espressione potesse assumere significati e aspetti nuovi. Il film è stato passato alla lavorazione dalla Soc. It. per la Stereocinematografia (all'uopo costituitasi). Il film è stato poi girato nelle due forme: la piana e la stereoscopica. Quest'ultima è stata fatta ripetendo integralmente ed esattamente la scena, senza nulla modificare o cambiare nell'illuminazione e nei modi di ripresa (carrellate, trasparenze, ecc.).

ENRICO CAPORALI

BUSBY BERKELEY è il più rinomato coreografo di Hollywood. Per il prossimo film di cui comporrà i numeri di danza (SIGNORINE 900) gli è stata affidata anche la regia: sarà un film danzato dal principio alla fine, salvo qualche dialogo insignificante. Si è fatto costruire appositamente una 'tabella per le misure' davanti alla quale, per ore e ore al giorno egli assiste alla misurazione di un numeroso stuolo di fanciulle, per scegliere quelle che prenderanno parte al balletto. La tabella non è semplice, Berkeley ha fissato le misure cui ciascuna parte di



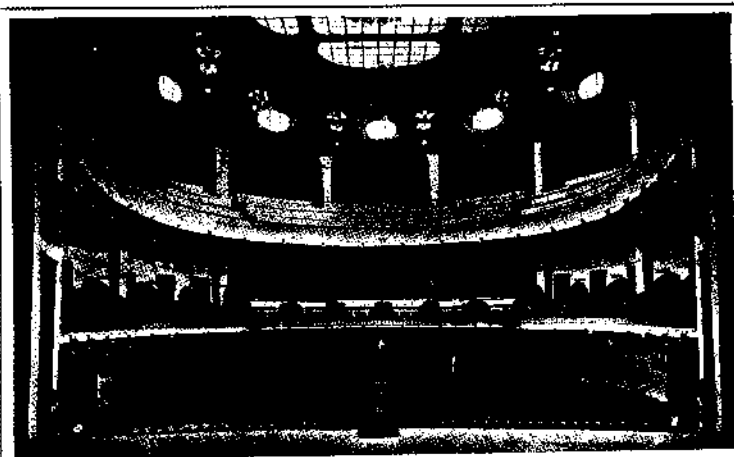
ogni corpo femminile deve corrispondere: dalla testa al collo, dal busto al torso, dalle gambe ai piedi. Egli era partito con intenzioni rigorosissime: tutte le ballerine debbono essere uguali. Però, praticamente, non è riuscito al suo scopo. E disteso per terra assiste all'allineamento delle ragazze prescelte, le quali non sono nemmeno tutte della medesima altezza. Egli guarda nel mirino portatile l'inquadratura, pensando di supplire con il suo senso coreografico, a tale difetto (foto Warner).

BANCO DI ROMA

CAPITALE E RISERVE L. 243.280.840,15

FILIALI IN A.O.I.

ADDIS ABEBA
ASMARA
ASSAB
DESSIÈ
DEMBI DOLLO
GONDAR
GORE
HARRAR
LECHEMTI
MASSAUA
MOGADISCIO



GRANDE POLITEAMA

FRATELLI MARCENARIO
COMO

2000 POSTI

CINEMA E SPETTACOLI VARI

GALLERIA XXI - CHARLES LAUGHTON

(v. tavola a fianco)

CHARLES LAUGHTON è nato a Scarborough in Inghilterra nel luglio del 1899; non ha ancora quarant'anni, ma sullo schermo i suoi ottantasei chilogrammi gli permettono quando vuole di sembrar vecchio ed enorme. Assai più grosso di quel ch'egli non sia in realtà. Chi l'ha visto a Roma durante un suo recente viaggio, sa che la grassezza di Laughton è molto meno appariscente di quel che si crede. Del resto, sapevamo che a teatro egli aveva mirabilmente raffigurato, tra gli altri personaggi, il magro e nervoso 'Lilium' di Molnar, Lilium, il felino Lilium, con la maglietta aderente ai pantaloni struciti! Una rivelazione incredibile. Laughton è venuto allo schermo dopo una splendida carriera teatrale.

Scarborough è una lovely stazione balneare sul Mare del Nord; Laughton era il figlio di un ricco albergatore, il quale, volendone fare un ufficiale di marina o un uomo d'affari, lo mandò in un elegante collegio. Ma un giorno - la vocazione! - il ragazzo partecipò, ricevendo mille lodi, a una recita combinata dai suoi colleghi. Segretamente, lo studente incomincia a covare una passione non leggera e casuale. Finiti gli studi, c'è prima un posto di cassiere in un grande albergo, poi la guerra, poi la morte del padre. Charles vende tutto e s'iscrive alla Reale Accademia d'Arte Drammatica. Nel 1926 'debutta', nel 1927 ha i primi grandi successi: *Alibi* e soprattutto *Payment Deferred* di Coward, che ripeterà a New York nel 1930. Nel 1929 egli aveva anche recitato in alcuni film inglesi: per es., ebbe un ruolo in *PICCADILLY* di Dupont.

Hollywood lo scritturò nel 1931 e il nome del grasso attore dal volto crudele raggiunge la celebrità, una grande celebrità dopo un ritorno in Inghilterra che dà luogo alla ricchissima interpretazione d'Enrico VIII; la quale lo fa premiare dall'Accademia americana, e lo promuove definitivamente *star* internazionale. Grande attore, anche se resta il dubbio che la stupenda materia plastica di cui egli è in possesso talvolta può spingerlo a espressioni eccessive e tronfie. Tutti i rischi del suo ruolo, ch'è specialmente quello del 'tragico grasso'. Ma Laughton gode anche d'un senso squisito di *humour* e questo gli dà modo di attenuare, di sottilizzare, d'incivilirlo qualche tono che voglia prorompere senza freni.

Egli ha raccolto l'eredità di Jannings, rinfrescando con scaltrezza e intelligenza quelle doti. Jannings era un istintivo, Laughton appare molto più riflessivo: basta pensare all'autentico progresso cinematografico della sua recitazione, dal primo film americano *IL DIAVOLO NELL'ABISSO* - nel quale il suo capitano gestiva con un'enfasi del tutto teatrale e gignonesca - agli ultimi di Hollywood e d'Elstree. Per ora la sua interpretazione più fine ci sembra forse quella del mediocre *INFERNO VERDE*: la sofferenza triste dell'uomo cattivo sempre sudato sempre ronfante giungeva ad accenti di indimenticabile forza patetica. La sua bocca sensuale perdeva man mano autorità e vigore, sulle sue guance flaccide cresceva a poco a poco, simbolo d'una sempre maggiore incuria di sé, una barba rada e malaticcia. Si pensa oggi a Sternberg con vivissima curiosità; Sternberg è il regista dell'ito, CLAUDIO con Laughton: è certo la fantasia pittoresca dell'autore di *CAPRICCIO SPA-*

GNOLO troverà pane per i suoi denti, suggerimenti preziosi in quel materiale tanto ricco e generoso. La cattiveria di Laughton potrà divenire perfidia incalcolabile, la 'tanatofobia' di Claudio, la sua tremenda paura di morire assassinato, assumere tratti d'incubo. Tutto di Laughton può ispirare Sternberg: i suoi occhi chiari e gelidi di puritano affondati nelle orbite adipose; i suoi capelli fini e riccioluti; la sua mutevole bocca; le mani nervose e golose; la schiena massiccia e capace di tremare per tutti i terrori o d'ergersi invece imponente; il passo pesante o leggero secondo la volontà dell'abilissimo attore. Ma la sua grassezza minacciosa e pallida (ricordate l'angosciosa nequizia di Mr. Barrett?) può attutirsi in una compulenza pacifica e ridevole: perciò taluni sostengono che la migliore interpretazione di Laughton non è LA TRAGEDIA DEL BOUNTY e non è LE SETI MOGLI D'ENRICO VIII (qua e là ridevole, pure), ma quel *RUGGLES OF RED GAP* che noi non conosciamo. Là il mobilissimo attore 'faceva' un maggiordomo inglese di stampo elegantissimo; partiva dalla maniera più abusata a imitazione di Woodhouse, per arrivare a invenzioni del tutto nuove; Laughton piroettava, Laughton danzava addirittura una metafisica 'danza del perfetto domestico'. È Ruggles un maggiordomo inglese che capita in America alla metà dell'Ottocento, in una casa di ricchi alla buona. Diventa di colpo l'attrazione *monstre* della piccola città di Red Gap. E Ruggles si diverte mattamente: fa la bestia rara con morbida grazia, indicando, coi vecchi, nuovi modi del galateo stravaganti e curiosi, che hanno subito presa sui candidi americani. Piroette attorno alle sedie, balletti prima di cena, e simili amenità: se abbiamo inteso bene. Laughton rivelava un viso diverso e nuove capacità: il grassone sfacciato e cupido s'era tramutato in un delizioso ciccione buono come il pane e piccante come una salsa fatta di roba genuina. Amabilissimo. Prodigioso istrione! Gli occhietti d'elefante furbo e di buonumore che vedemmo in *SE AVESSI UN MILIONE*, qui si facevano di certo più malandrini, perdendo anche l'astio leggero dell'impiegato Brown. Ma dopo tante lodi, vorremmo concludere con le riserve: Laughton è un attore ammirevolmente vario secondo il caco teatrale, mentre i veri grandi attori del cinema (Stroheim insegni) rimangono ostinatamente fedeli a sé stessi. Unica vera riserva da fare, ma piuttosto importante.

FILM: *PICCADILLY* (B.I.P. 1929), *THE WOLVES* (B.I.P. 1930), *IL DIAVOLO NELL'ABISSO* (*The Devil and the Deep*, Paramount 1931), *SE AVESSI UN MILIONE* (Paramount 1932), *ISLAND OF LOST SOULS* (idem), *IL SEGNO DELLA CROCE* (idem), *L'INFERNO VERDE* (*White Woman*, Paramount 1933), *LE SETI MOGLI D'ENRICO VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, London Film 1933), *LA FAMIGLIA BARRETT* (*The Barretts of Wimpole Street*, M.G.M. 1934), *PAYMENT DEFERRED* (M.G.M. 1934), *IL SERGENTE DI FERRO* (*Les Misérables*, United Artists 1935), *RUGGLES OF RED GAP* (Paramount 1935), *LA TRAGEDIA DEL BOUNTY* (*Mutiny on the Bounty*, M.G.M. 1935), *REMBRANDT* (London Film 1937), *I, CLAUDIUS* (London Film 1937).

PUCK



CHARLES LAUGHTON

I FILM DI

Maggio e Giugno

1

LA REGINA DI PICCHE

ROBERT MONTGOMERY - ROSALIND RUSSELL

Il soggetto, tratto dal famoso libro di Robert L. Stevenson « Suicide Club », sviluppa un'avventura principesca non solo per la veste dei personaggi, ma anche per le caratteristiche preziose della realizzazione cinematografica. Oltre i due protagonisti prendono parte brillante all'azione Frank Morgan e Reginald Owen.

2

L'OMBRA DEL DUBBIO

RICARDO CORTEZ - VIRGINIA BRUCE

Il dramma e il mistero trovano nell'azione serrata della vicenda colore e calore impressionanti di realismo e di umanità. Il regista George Seitz ha saputo accentuarli efficacemente con un sapiente gioco di luci e di ombre e con precisa inquadratura di scene.

3

FUOCO LIQUIDO

FRANCHOT TONE - MADGE EVANS

Lo spunto comico ed il saliente drammatico trovano una volta di più la piattaforma ideale per il loro connubio. La nota sentimentale, prepotente come sempre, s'infila graditissima a dar vita e ritmo ancor più sentiti alla vicenda. A dar man forte ai due protagonisti concorre la maschera di Joseph Calleia.

4

TRE STRANI AMICI

JACKIE COOPER - JOSEPH CALLEIA

Un fuori legge, un ragazzo e un cane sono i « tre strani amici ». L'imprevisto della strada li fa incontrare e dall'incontro si sviluppa l'avventura più insospettata, ricca di umanità commovente e drammatica, efficacissima nella spontaneità delle sue situazioni.

5

LA VOLONTÀ OCULTA

EDMUND LOWE - VIRGINIA BRUCE

Edwin Marin, il regista del giallo, ce ne presenta un esemplare fra i più tipici. La tela che avvolge uomini e cose è impenetrabile fino all'ultima battuta dell'azione. A renderla tale, nel congegno e nell'atmosfera ambientale, e ad aumentarne l'emozione contribuisce l'intervento della scienza occulta.

6

È SCOMPARSO UN UOMO

J. CALLEIA - MARGARET LINDSAY - B. CABOT

Il film giallo raramente ha fruito di una così felice impostazione di situazioni e di una interpretazione così sentita. Le maschere energiche di Joseph Calleia e di Bruce Cabot danno al mistero e al pericolo espressioni di un realismo impressionante e di immediata efficacia.

7

LA STRATOSFERA DELL' AMORE

JACK BENNY - UNA MERKEL

Movimentata come intreccio e briosamente interpretata, questa commedia fila a passo bersagliere sotto la svelta mano del regista Charles Reisner. Il suo scopo unico è: divertire. Lo raggiunge in pieno a traverso un seguito di originali situazioni rese con vivace spirito caricaturale e con riuscita efficacia.

8

SPIONAGGIO

E. LOWE - PAUL LUKAS - MADGE EWANS

È un dramma a tinte forti dove l'emozionante avventuroso è distribuito con larga generosità e trattato con azione dinamica sì da raggiungere effetti nuovi e di presa immediata nei confronti dello spettatore. È un duello all'ultimo sangue fra Edmund Lowe e P. Lukas.



DIVERSI INNOMINATI. — Scrivete chiaramente almeno i vostri nomi. Ho sempre paura di sbagliare.

GUIDO FACCIOTTI (Milano). — La proiezione di una pellicola a soggetto storico non sempre è preceduta da leggenda che inquadri lo svolgimento del lavoro nei tempi in cui s'immagina o sia realmente avvenuto. Mi pare grave lacuna ciò, che, dopo tutto, il cinema non solo deve tendere al mero divertimento, ma anche all'istruzione del popolo che non sempre può circoscrivere nella storia il soggetto proiettato e vincere quel senso di iniziale smarrimento che lo infastidisce. Con pochi metri di pellicola si raggiungerebbe uno degli scopi principali del cinema. In complesso, Lei ha senz'altro ragione. Ma talvolta un abile soggetto riesce ad inserire nel percorso della stessa azione, tutte le necessarie date generali. (Si ricordi che a teatro non c'è quasi mai didascalia introduttiva). Perciò: nell'uno o nell'altro modo, la situazione storica che determina la trama individuale dovrebbe essere sempre chiaramente esposta. Rimane oscuro questo sfondo dell'epoca, non si comprendono neanche, è inevitabile, le figure di primo piano.

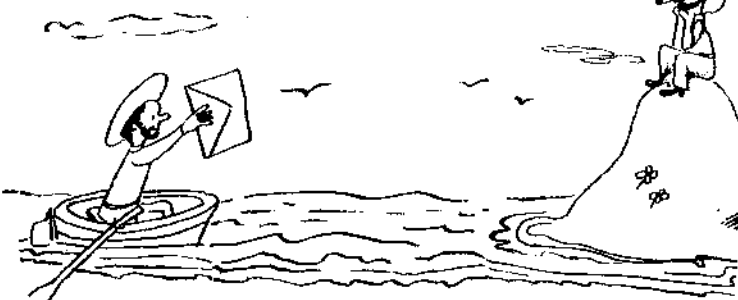
ANGELO BORZONE (Cavi). — Guardando i 15 fotogrammi "Turismo a vela" coll'occhio acuto dell'esperto nautico, Lei constata delle discordanze tra una foto e l'altra: differenze di cielo, diversi cutter invece di uno solo (uno con motore ausiliario, uno senza), e mi dice inoltre che una barca, mentre lentamente ritorna, non dovrebbe avere il cavo dell'ancora nell'acqua. È giusto che errori e contraddizioni di questo genere non dovrebbero verificarsi. D'altra parte, lo scopo di un film, narrativo o documentario, in moltissimi casi non è quello di riprodurre un determinato fatto reale: come, per es., una determinata gita a vela. Si tratta invece quasi sempre di dar il senso, il sugo di un tipo di avvenimento: di dare, per es., l'atmosfera di un weekend sul fiume; a questo scopo è lecito e uso generale di mettere insieme scene fatte in giorni e luoghi diversi. È una specie di astrazione artistica che serve per concentrare e migliorare l'opera. È un trucco del cineasta per facilitare il compito difficile di trasegliere i fattori essenziali dai dati occasionali offerti dalla realtà.

IMO BENELLI (Ferrara). — Il Suo entusiasmo - che io condivido - per i giornali di attualità, La spinge a lamentarsi che le diverse sale di una città proiettino simultaneamente l'identica edizione del giornale LUCE e che spesso, mentre il film cambia, il giornale rimane in programmazione. Ora, questo è inevitabile: perché la funzione del giornale è quella di riassumere in immagini un determinato periodo della storia presente (per es., di una settimana). Perciò le diverse sale, volendo proiettare sempre la più recente edizione a loro disposizione, non possono che proiettare l'identica, salvo quei Paesi in cui si proiettano i giornali di più Case produttrici: ma anche in questo caso le differenze, per forza di cose, sono minime. E se l'esercente cambia programma due volte la settimana, non ha modo di cambiare ogni volta il giornale. Le pare?

MARIA ANDREIS (Verona). — Sono sempre contento quando mi accorgo che i lettori guardano le nostre fotografie con occhio acuto. Ho capito subito che i due uomini nella fotografia pubblicata sulla pagina dei *Giocchi e Concorsi* del numero 17 fanno apparire sul muro le ombre cinesi. Ma non vedo bene la ragione di questa fatica, dato che, evidentemente, quelle figure non entrano nel campo di presa della macchina, la quale, invece, è puntata sui due attori. Ci avete detto che cosa fanno; adesso spiegate tu perché lo fanno. Giustissimo. Quelle ombre non si vedranno infatti nella scena, ma si vedrà invece il loro riflesso - benché le ombre non facciano riflessi! - sul viso degli attori, i quali debbono in quel punto dimostrarsi di-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



vertiti, e come distratti da un qualcosa di curioso che appaia loro 'fuori campo'. È un metodo efficace per suscitare nell'attore l'espressione voluta, uno 'stato d'animo' determinato.

GINO ZIVIANI (Padova). — Ecco alcuni almanacchi che potranno servirLe per la Sua tesi di laurea. Italia: 'Cinelenco', Milano, Centro Editoriale Cinematografico, via del Conservatorio, 22; Francia: 'Le Tout Cinéma'; Publications 'Filma', Parigi I, rue des Petits Champs 19; Germania: 'Reichs-Kino-Adressbuch' e 'Jahrbuch der Filmindustrie', ambedue: Berlino, Licht-Bild-Bühne, Friedrichstrasse 225; Inghilterra: 'Kinematograph Year Book', Londra WC2, Kinematograph Publications, Ltd., Long Acre 93; Austria: 'Kinematographisches Jahrbuch', Vienna VII, Neubaugasse 25; America: 'International Motion Picture Almanac', New York, Quigley Publishing Co., Rockefeller Center, Sixth Avenue 1270. I prezzi, purtroppo, non li so; e, se li sapessi, forse non glieli direi, per misericordia. Invece Le mando un fascicolo (che però deve restituirmi al più presto) che riguarda i contratti di carattere corporativo da Lei desiderati. Mi manderà poi una copia della tesi con dedica?

CARLO AMODEO (Perugia). — La produzione di film documentari a colori, le cui possibilità Lei mi descrive tanto bene (immaginatoci di vedere un angolo dell'Etiopia, una rivista, un paesetto alpino, una corsa automobilistica: ogni quadro caratterizzato dai suoi colori e dalle sue sfumature sarebbe certamente più istruttivo, e colpirebbe la massa del pubblico, che nello stesso tempo comprenderebbe che anche in questo campo non siamo da meno dei maghi di Hollywood) - la produzione di tali film ha naturalmente parte del problema generale: quando si potrà iniziare la produzione normale di film a colori? Finora neanche i 'maghi' stanno a un buon punto... Non è ancora deciso quale sistema entrerà nella pratica, e dato che l'apparecchiatura richiede l'investimento di forti capitali, capirà che non è il caso di darsi troppo da fare! Ma o prima o poi il cinema a colori verrà; e certamente saranno proprio i documentari, col più di freschezza, vivacità e verità dato loro dal nuovo mezzo, a consolarci di certi spaventi procuratici, anch'essi, dal colore 'naturale'...

GINO FALDINO (Trevise). — Se vedo bene, Chaplin ha preso la macchina come simbolo di quella molto più vasta meccanizzazione che minaccia di distruggere ogni spontaneità creativa della nostra vita. La trovata della 'macchina da mangiare' vuol dimostrare appunto che si tratta di una tendenza universale la quale non vorrebbe arrestarsi neanche davanti alle funzioni più vitali dell'uomo, e il fallimento dell'esperimento ci ammonisce che ci vorrebbe l'uomo macchina per poter essere alimentato dalla macchina! Denunciando l'assurdità del principio attraverso un esempio d'eccezione, Chaplin pone il problema anche per quei settori in cui esso sembra meno ovvio. Si tratterà di sfruttare

il più possibile i vantaggi dei mezzi meccanici senza rinunciare a tutto quel che è manifestazione dell'uomo come esponente della natura. Chaplin non ci dà la soluzione: andandosene con la sua ragazza ci lascia soli con le macchine. Ma anche col suo semplice grido d'allarme ci ha regalato uno dei film più significativi degli ultimi anni. Io ne sono rimasto impressionatissimo, e ammirò il coraggio di coloro che lo criticano come se il mondo fosse ingombro di capolavori.

FILODRAMMATICO. — Se manda i francobolli, le fotografie Le saranno restituite.

GIOVIN FIOR DI SPERANZA (Torre del Greco). — Che bel pseudonimo e che lunga lettera piena di domande importanti! Freddie Bartholomew, con la sua fine sensibilità, mi sembra capace di sostenere parti psicologicamente più complesse che non Jackie Cooper, simpatico maschietto robusto, che potrà spesso piacere per quella certa intensità della sua semplice esistenza di ragazzo, ma le cui reazioni ed emozioni non bastano per farlo centro di un buon film. Parlando della differenza di velocità fra luce e suono, ho voluto prendere un poco in giro quel pubblicista che si sbagliava così pietosamente nello spiegare un semplice fatto tecnico. Il distacco di 19 fotogrammi fra l'immagine e il corrispondente punto della colonna sonora è dovuto all'impossibilità di concentrare nello stesso punto della macchina il dispositivo per la proiezione del fotogramma e quello per la lettura del suono. Nelle Sue critiche cerchi di limitare il più possibile i giudizi, sempre soggettivi, ma di spiegare invece i principi generali per i quali un film, o elementi di esso. Le sembrano riusciti o non riusciti. Servirà anche per prepararLa meglio alla pratica cinematografica.

GISELLA P., GIOVANNI L., MARIO R., GIAN TOMASO L. e ALTRI. — Sapete ormai che il mio più grande piacere è di soddisfare a qualunque desiderio dei miei amici. Ma se mi

chiedete l'età di Clark Gable o l'indirizzo della Hepburn divento una belva. Immaginatevi che cosa significhi: ricevere ogni settimana 5000 lettere inutili, firmare centinaia di fotografie, sentirsi spiati e sorvegliati continuamente ad ogni passo? Non avete letto che Greta Garbo non riesce più a dormire la notte ma si aggira per la casa, inseguita da quell'incubo che è la vita vissuta sotto gli occhi di tutti? Abbiate un po' di compassione per quelli che si consumano i nervi per divertirvi: lasciateli in pace!

GUIDO SAETTI (Torino). — Se mi dà il Suo indirizzo preciso, provvederò.

ULIANO DEL BONO (Pisa). — Ciò che Lei esprime nelle Sue proposte, lo sentono molti. Per quel Suo desiderio, provi a rivolgersi direttamente e francamente a Giocchino Forzano. Chi sa che non L'accontenti?

CAROLA M. (Civitavecchia). — Il garbo non è invenzione di Greta, come il marxismo non lo è dei fratelli Marx. Il cinema Capranica non è fondato da Frank Capra e la Miranda non è la figlia di Prospero, legittimo duca di Milano. Bothwell, l'amante di Maria di Scozia, si chiamava di nome James Hepburn, senza voler alludere per questo all'attrice che circa 350 anni dopo avrebbe interpretato la parte di Maria Jeanette MacDonald non è figlia di Ramsay MacDonald... Ma lasciamo andare, se no i miei amici impazziscono!

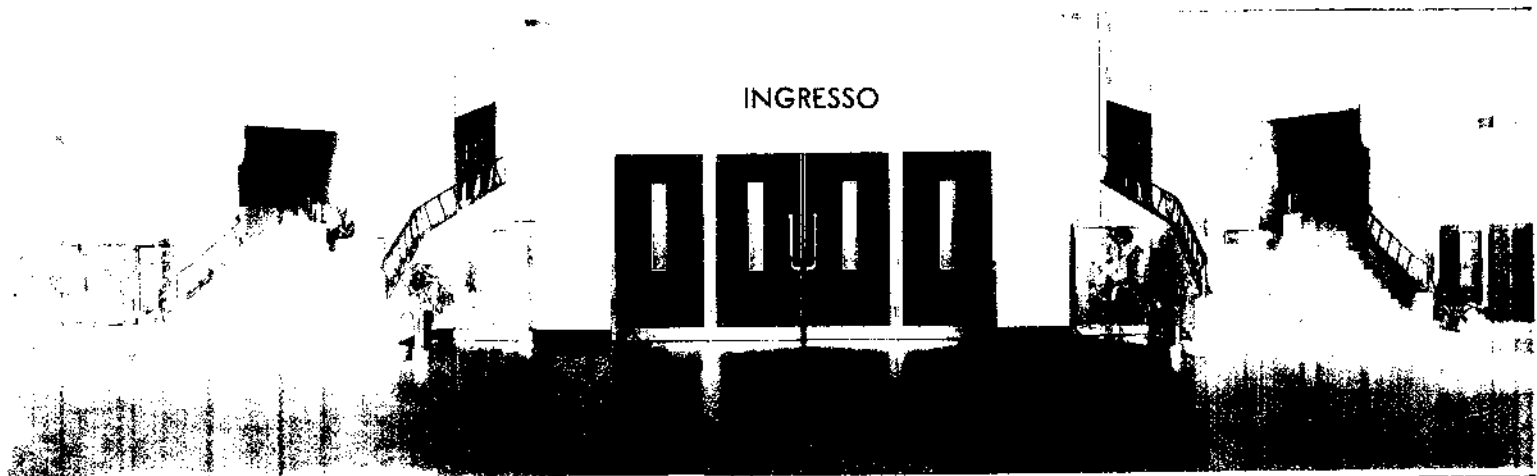
CINEASTA (Imola). — Che bel fascicolo quello con cui gli studenti della Sua città annunciano un ciclo di serate cinematografiche veramente esemplari. Stampato con tanto gusto, così fresco, modesto e serio nel contenuto. In questi giorni, Umberto Barbaro avrà presentato il FORTUNALE SULLA SCOLLIERA di Dupont, Cesare Zavattini la STRADA DELLA PAURA e LA FERRE DELL'ORO di Chaplin. Gianni Puccini parlerà in occasione di IL MILIONE e A ME LA LIBERTÀ di René Clair, e ancora Barbaro su Erich von Stroheim con proiezione della MARCIA NUZIALE. È un programma di cui poche capitali del mondo si possono vantare. Mille rallegramenti!

MILENO CUMINETTI (Firenze). — La nostra indicazione del metraggio dei film imminenti si riferisce all'edizione originale o a quella doppiata, a seconda delle informazioni dateci dalle Case; ma le due cifre in generale o sono identiche o differiscono poco. — Fino a COME TU MI VUOI, la voce di Greta Garbo veniva doppiata in America da Francesca Braggiotti Lodge, oggi la 'Sofonisba' del nostro scipione L'AFRICANO. Attualmente la Garbo è doppiata, in Italia, da Tina Lattanzi, attrice che conosciamo di persona da RUBACUORI, ARMA BIANCA, L'AMBASCIATORE ecc. — La Garbo fu diretta da Fred Niblo in DONNA MISTRIOSA, da John S. Robertson in DONNA CHE AMA, da Jacques Feyder in IL BACIO, e da George Fitzmaurice in COME TU MI VUOI. IL NOSTROMO

SOC. AN. **Bergomi** MILANO

ESTINTORI D'INCENDIO
DI OGNI TIPO - PER QUALSIASI RISCHIO

COPERTE E INDUMENTI
DI AMIANTO



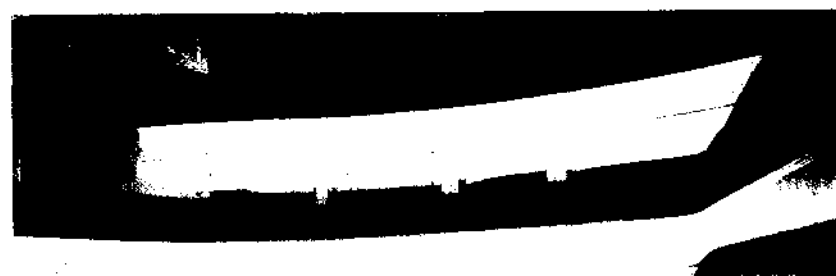
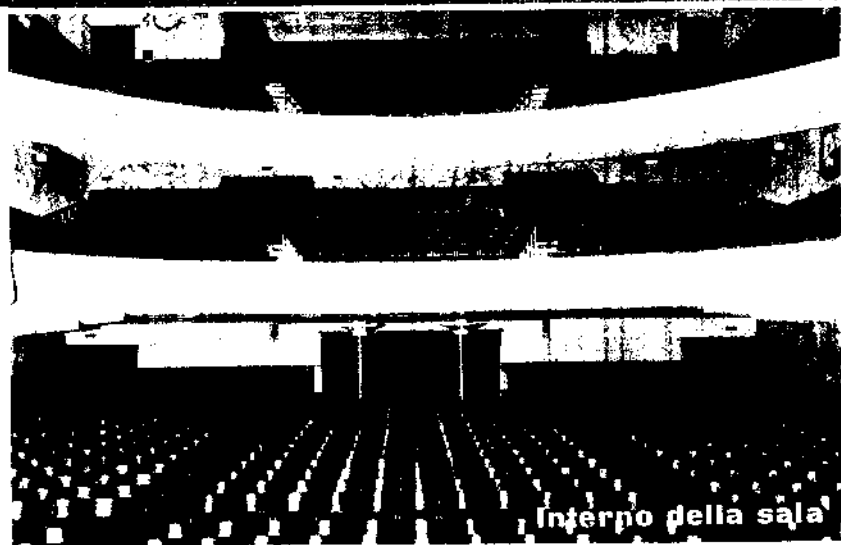
TEATRO CINEMA **ODEON** UDINE

Gestito dalla Soc.
An. Udinese Teatri
e Cinematografi

1100

POSTI A SEDERE

Inaugurato il 26 set-
tembre 1936 - XIV
e costruito secondo
i criteri più moderni



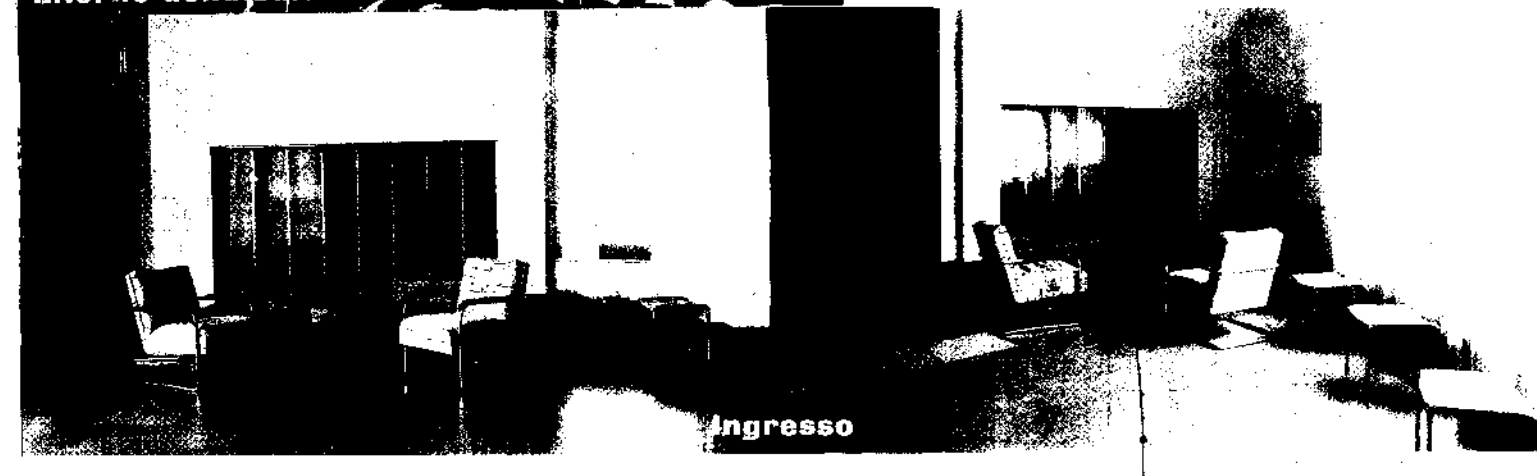
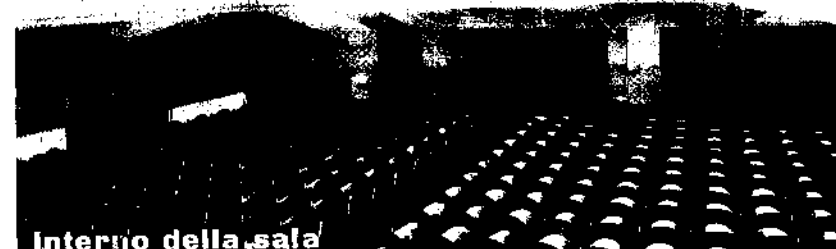
CINEMA SAVOIA

DELLA SOC. AN. CINEMA VENETI

UDINE

750

posti a sedere



★ Prendi l'elo-
quenza, e
torcile il collo...
Prendi la poesia,
e torcile il collo...
Sono gli avverti-
menti che gli uom-
ini danno a se
medesimi, quan-
do cominciano a sentire il pericolo delle proprie infatuazioni. Ma la cosa si ag-
grava, se l'America aggiunge a quel ritornello il suo versetto, che suonerebbe:

— Prendi la diva, e torcile il collo. — Tanto più dove, ad un'operazione di
qualità così barbarica e straziante, ci metta in condizione di dover applau-
dire. Nella DONNA DEL GIORNO vediamo ad un certo momento Jean Harlow
sulla sedia elettrica del parrucchiere, sotto quel casco miracoloso e sempre
incredibile che trasforma i ricci d'acciaio in ricci permanenti. Il volto impi-
strato di una crema bruna rivela un residuo tutt'altro che lusinghiero della
maschera che ha interessato mezzo mondo.

Scherzi a parte, è ammirevole il coraggio con cui il film americano è giunto a
trattare le sue dive e a tradurle in prosa. E, per converso, la devozione che le
dive dimostrano all'opera loro, impavide di spezzare la magia proverbiale
della loro bellezza, ove la sceneggiatura, ove il dinamismo della parte lo ri-
chiedevano.

LA DONNA DEL GIORNO appartiene decisamente a quella formula nuova di
film che ci attrae con un gioco acrobatico sui margini dell'estetica teatrale.
Ogni passo sfiora e scongiura la caduta nel teatro, e intanto il film si salva
sempre. In sostanza, questo tipo di commedia cinematografica, prende dal
teatro la 'situazione' e la trasforma in 'movimento di situazioni'.

Bisogna pensare, proprio a proposito di questi lavori fatti di nulla, quale
organizzazione, quale massa di lavoro preparatorio si nasconde dietro la linea
agile, scorrevole, tutta fiorente di ricami leggeri. Perché ogni attimo vuole
la sua trovata, e questa arriva sempre, puntuale come un orologio, giusta
come l'oro diciotto carati. È difficile che si produca una sproporzione tra ciò
che il pubblico si aspetta e ciò che la sceneggiatura, la regia (qui di Jack
Conway), l'interpretazione gli danno. Senza contare poi le trovate, che
vorremmo chiamare *trovate-madri*: in questo film, l'arrivo di Jean Harlow
vestita da sposa nella più trafelata redazione di giornale americano; o, cubi-
tiale nel suo paradosso e nelle sue conseguenze, la lezione di pesca alle
trote. In questa gara di velocità, in cui le invenzioni si inseguono come nu-
tatori, ora tuffati ed ora emersi nel più animoso *coll*, un'altra gara s'impone:
quella tra la bruna Myrna Loy e la bionda Jean Harlow, per il cuore sprezz-
zante e virile di William Powell. E diciamo senz'altro che, fino a cinque mi-
nuti dallo scioglimento, il pubblico, tra la bruna e la bionda, si gode un
mondo a fare l'asino di Buridano.

★ Il PARADISO DELLE FANCIULLE? Un paradiso per lo spettatore. Ci si siede al
proprio posto come sulla poltrona di un 'rapido' che percorrerà distanze
chilometriche, con la massima puntualità e mantenendo il più perfetto orario.
La prima forza di questo film è di avere equilibrato le proporzioni delle scene,
il rapporto degli episodi, in modo che l'allungamento del metraggio non ge-
neri l'impressione del gonfiato e del mastodontico. È il colosso di Rodi che
dà l'illusione ottica di essere grande al vero. Può essere simbolico che uno
dei *gags* più felici sia affidato ad un elefante (quello che spruzza Sandow),
e non per questo ci rimetta di agilità.

Sono parecchi i punti di vista positivi da cui può essere guardata questa bio-
grafia cinematografica e romanzata del 'grande Ziegfeld'. Ne segnaliamo
intanto uno tecnico. Nella sua immensa mole, il PARADISO DELLE FANCIULLE
porta su scala gigantesca la tendenza, affermatasi negli ultimi grandi film di
'rivista': quella di sostituire i movimenti di scena ai movimenti di macchina.
E, preso in campo lungo, denuncia questo movimento.

Il torrone bianco su cui si svolge la prima delle 'follie' viene avvitato in
un 'carrello' elicoidale; ma è il torrone stesso che gira fino al momento in
cui la macchina riprende lei l'iniziativa e, indietreggiando, continua questo
'moto perpetuo'. Così il più lungo, o almeno uno dei più lunghi carrelli che
la cinematografia ricordi — d'un metraggio esattamente proporzionale a quello
del film — rimane diviso tra il palcoscenico e la macchina. E invero i movi-
menti di macchina sono troppo gratuiti ed astratti: in certo senso, troppo
facili; mentre, passando alla scena, questo movimento acquista di concre-
tezza. Crea un senso di resistenza in una materia che, così fastosa ed irreal-
e, potrebbe perfino generare l'impressione del sogno o della stravaganza.

Altro particolare interessante: la sceneggiatura. Che, per aumentare le di-
mensioni dello spettacolo, non ha infittito le situazioni od i quadri, ma si è
limitata ad allargare i ritmi dei dialoghi, ad aprire, per così dire, il compasso
di ciascuna scena. Quanto allo spirito del film, non ci sazieremo di ripetere
che anche stavolta il cinema americano dà prova di saper riuscire perché
crede in ciò che fa. In certi passaggi, la passione di Ziegfeld per le proprie
imprese è sentita come la passione di un pioniere, ed è resa con altrettanto
entusiasmo e trasporto. Si capisce perfettamente come il pubblico possa
esserne travolto.

★ È un trucco propagandistico non molto nobile ma efficace quello di sotto-
lineare la causa 'giusta' con dei personaggi simpatici o addirittura belli.
Presentare dunque Loretta Young come meticcina indiano-spagnola, significa
intercedere per la mescolanza delle razze da parte di tutti quelli a cui piace
Loretta Young. Problema che in questo film viene ad essere contaminato da
un altro problema: quello della giustizia. Se dunque i bianchi sparano sui
pellissos come se fossero conigli, il loro contegno è condannato dall'esistenza
della fanciulla, frutto della parità fra due tipi di abitanti del nostro mondo.
Ecco il meccanismo morale di RAMONA, film distinto almeno dal fatto di avere
una tesi, seppure una tesi semplicista. Non saremo però, in questo caso spe-
ciale, troppo severi con quelli che trascurano la tesi in favore della fattura,

BIANCO E NERO

★ Abbiamo ac-
cettato la
commedia ameri-
cana quando ci
veniva da Lu-
bitsch: e Lubitsch
riusciva ad ingan-
narci col prover-
biale sistema di

fabbricazione del formaggio: *si prendono dei buchi*, ecc. L'abbiamo accettata,
quando ci veniva da Capra che, sotto la superficie della commedia, annidava la
densità delle sue osservazioni psicologiche, sociali e di costume. Ma cominciamo
ad impensierirci quando la commedia diventa formula, e la formula a sua volta
scade a ricetta, come ne LA DONNA DEL GIORNO. Nessuno chiede al cinema
d'essere uno spettacolo che si guarda col capo tra le mani; ma si potrà sem-
pre esigere che l'evasione nei continenti del sogno e della fiaba (tanto più
se fiaba moderna) rispettino la suscettibilità di chi, alla sala di proiezione,
giunge dalla vita che non fa complimenti, che è dura e scomoda.

Non crediamo che, neanche in America, ci siano dei miliardari, la cui profes-
sione, nel momento in cui si mostrano al pubblico, sia quella di essere can-
didi e disarmati fino alla scemenza: disarmati soprattutto nei confronti delle
loro capricciose figliole, che con un gusto ormai troppo abitudinario si assu-
mono di continuare la specie, di scialare l'eredità dell'ereditiera di ACCADDE
UNA NOTTE. Non crediamo che il vecchio proverbio per cui l'amore fugge
chi lo insegue ed insegue chi lo fugge possa controllarsi in quella sfacciata
maniera messa in circolazione dai 'primi attori' americani. Se per qualche
'patito' senza speranza può essere consolante ed incoraggiante il vedere che
talvolta, a certi fortunati mortali, l'amore delle più belle ed irraggiungibili
donne del mondo cada sul capo come una pera matura, bisognerà pure tener
conto di tutti gli altri che credono nella corrispondenza d'amore come in
un premio faticosamente guadagnato.

C'è se proprio il cinema vuol essere un'officina di illusioni, perché smontare,
sia pure per un solo istante, la bellezza, in cui tutti crediamo, di Jean Harlow?
Altra domanda: perché approfittare della rapidità del dialogo per fargli tra-
volgere le più annose e standardizzate battute dei giornali umoristici? E in-
fine: come accettare Spencer Tracy in una parte tra il lusco e il brusco,
quando è ancor così viva nella memoria di tutti l'alta, religiosa sua interpre-
tazione della figura del sacerdote in S. FRANCISCO?

★ Le proporzioni di un spettacolo sono in stretto rapporto con la sua orga-
nicità. Ora ci domandiamo: basta la vicenda, non ricchissima, della vita di
Florenz Ziegfeld, come l'hanno ricreata soggettisti e sceneggiatori, a svilup-
pare una così ricca moltiplicazione di episodi tutti necessari, talché l'atten-
zione dello spettatore regga per le tre ore dello spettacolo a 'lunghissimo
metraggio'? Forse il nuovo tentativo, per quanto animoso e brillante, paga
un po' lo scotto di non aver osato a fondo, di aver ripiegato su un lieve (e
senza dubbio perdonabile) compromesso. In sostanza, l'arricchimento del film
non è stato ottenuto dal di dentro, ma dal di fuori: moltiplicando cioè l'ormai
nota 'rivista' filmata in un film di riviste. Riviste intere qui tengono il posto
che nelle pellicole di proporzioni normali era occupato dai numeri di riviste.
Si dice comunemente che la grande gloria di Ziegfeld, nel campo dello spet-
tacolo, sia soprattutto consistita nella creazione delle *girls*, di questo nuovo
e vittorioso esercito della bellezza. Ma nella vicenda del PARADISO DELLE
FANCIULLE, quest'invenzione non appare sufficientemente sottolineata; men-
tre poi la tecnica medesima dell'esecuzione fa sì che, nell'apoteosi delle
girls, quelle che meno si vedono son proprio le *girls*. Perché la sostituzione del
movimento della scena a quello della macchina costringe ad un prevalente uso
dei campi lunghi. E le *girls* non appaiono che sul remoto fondo di un bino-
colo rovesciato.

Narrare la vita di un uomo è un po' giudicarlo. E ciò che qui manca è pro-
prio un giudizio, sia pure implicito, sull'opera di Ziegfeld. Egli fu certa-
mente l'inventore di un gusto: nella scenografia, nello sfarzo dello spettacolo,
nel modo medesimo di presentarci la donna di scena impigliata in enormi
armature piumose o metalliche. Ora, nella favolosa ricostruzione che il film
dà di quel gusto (sensibile anche nell'accompagnamento musicale, che ar-
riva ad amalgamare il jazz con Puccini e Liszt nel più strano *liberty* melodico
ed armonico), non si arriva a capire se gli autori concordano o dissentano da
Ziegfeld, se si compiacciono di quel gusto starzoso e godano di riviverlo e
farcelo rivivere, oppure ci offrano il documento come un dato storico e superato.
La morte di Ziegfeld segna veramente i limiti dell'arte e della espressività di
William Powell, che cade nel floreale e nel 'pososo', non appena venga meno
la possibilità dei toni bruschi, spregiudicati e virili. Abbiamo poi il sospetto
che, in qualche punto, la Rainer sia tradita dal doppiato. Intendiamoci: è
difficile chiedere al doppiaggio qualche cosa di più di quanto l'incredibile
maestria dei migliori doppiaggi italiani ha ormai raggiunto. E PARADISO DELLE
FANCIULLE fornisce una di queste prove magistrali. Ma la perfezione toccata
nella scena dell'ultimo dialogo telefonico con Ziegfeld (che è anche il capu-
lavoro della Rainer) fa rammaricare che in taluna delle sequenze iniziali il
ritmo ed il senso della parola (non parliamo di sincronismo in senso stretto)
non si siano modellati esattamente sulla mimica originale, la quale si produce
pertanto come qualcosa di autonomo e (in alcuni istanti) sproporzionato.

★ In due modi diversi, questo film pone il problema del colore, ma non lo ri-
solve né nell'uno né nell'altro senso. Potrebbe sembrare che la trama di
RAMONA volesse dimostrare l'efficacia della voce del sangue, ma l'intenso abra-
ccio con cui la donna saluta il cugino bianco proprio nel momento in cui
essa va a seppellire l'amato indiano, rappresenta un enorme punto interro-
gativo. È una donna ibrida in quanto rappresenta un miscuglio di due razze
e anche perché le ama ugualmente nei suoi rappresentanti. Volendo essere
coraggiosi, bisognava far vedere, per es., il dramma di una donna indiana
che, innamorata di un bianco, si sente tuttavia attratta verso la propria razza.

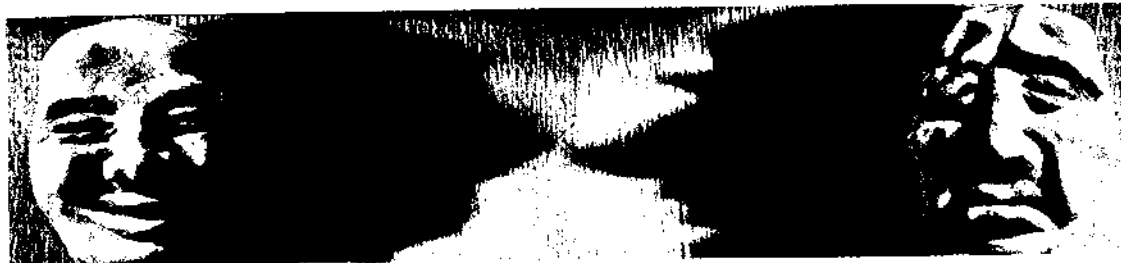
dato che si tratta di un film a colori. Nell'unica scena del film in cui si sente l'attività di un senso creativo - quella in cui, all'improvviso, cadono dagli alberi di frutta quei ladroncelli di ragazzi come prugne mature - in questa scena si vedono su un tavolo piatti di frutta fresca: mele, ciliege. E ci viene l'acquolina in bocca. Mentre in complesso il colore rende finora l'immagine cinematografica molto meno naturale o molto più artificiosa di quella monocroma, in certi dettagli esso produce una naturalezza stupenda che aumenta notevolmente le capacità documentarie del cinema. Ci sembra che il colore faccia effetto in tutti quei casi in cui esso non rappresenta un complemento quasi automatico della forma: i visi rosa, gli alberi verdi fanno poca impressione; ma la fresca carnagione di un neonato crea un mormorio di stupore nel pubblico; gli ornamenti variopinti sul vestito del prete intensificano e arricchiscono il linguaggio ottico. E accorgersi che il bianco degli occhi della Young è leggermente arrossato, significa veder completato il ritratto della fanciulla dolce e sentimentale con un tocco decisivo. Invece non avrebbe bisogno del colore per impressionarci la florida Catharine de Mille con la sua succosa vitalità, con le sue ampie spalle scentesche e la spontaneità delle sue passioni esplosive. È un'attrice che fa impallidire il Technicolor.

★ Non basta che il critico sia uno spettatore più sensibile, più colto, più cosciente. Proprio nel caso del cinema è necessario che egli non si contenti di apprezzare il prodotto finale ma che, analizzando il processo di produzione, riesca a individuare le diverse forze dalla cui coincidenza risulta l'opera. Un film come *LA BAMBOLA DEL DIAVOLO*, per es., non dovrebbe essere considerato dal critico un tipico 'giallo-orrido', con trucchi tecnicamente perfetti e il cui scenario è dovuto per caso a un uomo che si conosceva come grande regista: Erich von Stroheim. Bisognava mettere in rilievo invece che qui si trattava di una forte concezione tipicamente stroheimiana, che non poteva essere portata a termine per mancanza della regia personale dell'artista. Possibile che non abbiano suscitato nessun ricordo i motivi satanici della donna zoppa, della serva mentecatta, le caricature dei poliziotti e dei banchieri - sintomi inconfondibili del grande stile di Stroheim? E certe strade di Parigi, velate di nebbie misteriose, non indicavano che si era intromesso qualche cosa al di fuori dei soliti spaventi commerciali di produzione Tod Browning? Era il caso di gridare all'arme per aiutare un grande artista a cui si erano legate le mani. Peccato.

★ Si offenderanno le *girls* se affermiamo che i film dedicati alla danza e alla musica erano finora troppo femminili? Ce ne accorgiamo in occasione di *SEGUENDO LA FLOTTA*, film che trasforma il ritmo della disciplina militare in quello gaio dei ballerini. Dopo tanto vino dolce, quello più asciutto fa bene; tanto più che i maschi, per piacere al pubblico, non possono fidare molto sulla propria bellezza: bisogna che sappiano bene il loro mestiere. E lo sanno fare sul serio. Basta citare la danza, non accompagnata da musica - e purtroppo soppressa, per ragioni di metraggio, dai doppiatori - in cui Fred Astaire con i piedi lava la testa al marinaio, se così ci è permesso di esprimerci: il solo ritmo dei passi, i soli movimenti sostituiscono chilometri di colonna sonora coperta di dialogo.

★ *ALDEBARAN* aveva un po' messo tutti sull'avviso. Attenti, si disse, che Blasetti ci farà qualche scherzo. Eccolo, infatti: *CONTESSA DI PARMA*. Uno scherzo piacevole, di quelli che si accettano perché non lasciano rammarico né in chi li fa né in chi li riceve. A Blasetti è servito per districarsi da foschi ed eroici pensieri (ma v'è subito tornato), al pubblico per divertirsi sulla vicenda d'un equivoco e di duemila lire peregrine nell'ambiente d'una casa di mode. Già! s'era detto: *CONTESSA DI PARMA*, il film della moda. Errore. Una frase del genere prevede la tesi e mette tutti in guardia. Ma, chi ha visto il film, è stato man mano preso in un'ombra di serena avventura in cui la moda ha servito solo a dare eleganza e a far risaltare l'interessante bellezza - cruda e complessa - di Elisa Cegani, protagonista, e la freschezza di Maria Denis, sfacciatamente maliziosa e carina.

Il racconto è costruito bene; le trovate giocano al momento opportuno e quindi il film corre via, preciso e sicuro, senza dilungarsi, senza insistere su elementi magari suggestivi ma che avrebbero potuto essere dispersivi, con una tecnica attenta e lieve al medesimo tempo. La trovata finale della guida scorrevole è di grande effetto ed è piaciuta molto; meno è piaciuta, ad un pubblico speciale, la satira di certi titolati (lo zampino del più sincero Blasetti). Precisare le scene migliori? Quando un film è consegnato in un modo così serrato non si distinguono. Si può notare che i paesaggi piemontesi che ogni tanto compaiono, sono colti con molta esattezza e suggestione: opachi, lontani, romantici... Antonio Centa, l'attore principale, è stato impiegato in *CONTESSA DI PARMA* in un modo più completo che non nei suoi precedenti film (*BALLERINE* e *SQUADRONE BIANCO*): ha una recitazione tutta scatti ma efficace. Concludendo: con *CONTESSA DI PARMA* Blasetti ha soprattutto mostrato tre cose: un perfezionamento della tecnica in un senso più conciso e più espressivo; un'abilità indiscutibile di manipolare la commedia; una furberia commercialmente redditizia qual è quella di giocare sull'equivoco borghesia come realtà e borghesia come aspirazione. E proprio questa furberia dà la dimostrazione che Blasetti con questo film non si è smentito, perché, al contrario di quanto generalmente avviene per certa cinematografia la sua è una furberia polemica che conclude e conclude positivamente. **CANDIDO**



Ma i produttori cinematografici amano più i problemi che le loro soluzioni. Altrettanto iridescenti sono i colori che tingono lo schermo. Una conseguenza del sistema sottrattivo che vuol raggiungere certi colori puri mediante la sovrapposizione di tinte composte, è l'imprecisione dei valori elementari che dovrebbero servire come base della composizione coloristica: il prevalere di un blu-verde smeraldino e di un arancio vago - colori che non sanno distaccarsi dagli altri e che perciò sciogliono la composizione dell'immagine in una promiscuità generale. Ma quest'imprecisione tecnica ha finora poca importanza, dato che non si fa nessun tentativo per adoperare il colore come mezzo di vera espressione, ma come un'accentuazione di motivi già per se stessi 'pittoreschi': paesaggi, costumi. Il troppo giallo dei campi di grano, il troppo blu delle montagne non contribuisce al racconto, anzi ne detrae l'attenzione. È molto evidente, inoltre, che non si sa ancora separarsi dalla tecnica di illuminazione tradizionale del bianco e nero. Si mira a contrasti forti, ad un gioco di ombre e di riflessi. Per colmo di disgrazia, agli estremi dell'illuminazione la tinta si perde completamente: i riflessi sugli oggetti colorati risultano bianchi, le ombre risultano nere. Ora è una regola fondamentale - oseremo dire della logica pittorica - che un colore non debba svilupparsi nella propria gamma tonale fino al punto da perdere il proprio carattere, ossia fino a diventare bianco o nero. La 'declinazione' di un colore, causata dal gioco della luce sulla superficie di un corpo, non deve distruggere la base rappresentata dal colore stesso, perché anche la luce è colore.

★ È proprio assodato che riducendo le dimensioni dell'uomo, e quindi anche quelle del proprio appetito, ad un sesto, si arriverebbe ad una soluzione della crisi mondiale? Forse certi esportatori argentini, che ogni anno buttano nel mare tonnellate di grano, preferirebbero invece che lo stomaco dell'umanità si allargasse sei volte. E soprattutto, siccome gli autori del film ci assicurano che con la riduzione del cervello umano si diminuirebbe in proporzione anche la capacità di ragionare e di volere, non possiamo credere che i terribili nani riuscirebbero a distribuire bene neanche quei pochi viveri di cui avrebbero bisogno. Si servirebbero piuttosto di quei loro pugnali avvelenati e tutto sarebbe, a formato ridotto, come prima. Chi ricorda il Lilliput swif-tiano sa benissimo che non basta essere piccoli per essere saggi. A quel che sembra, considerazioni di questo genere non hanno riserbato delle notti insonni al regista Tod Browning. Egli ha ridotto lo strano soggetto de *LA BAMBOLA DEL DIAVOLO* secondo le norme prescritte, togliendo gran parte delle stravaganze che offrivano gli spunti per la realizzazione di quel grande film che senza dubbio ne avrebbe fatto Erich von Stroheim.

★ Basati sul virtuosismo degli attori, ballerini, cantanti, i film del tipo di *SEGUENDO LA FLOTTA* si servono della trama soltanto come pretesto - e non c'è niente di male. Ma appunto per questo ci dispiace che, dovendo raccorrere il film, si abbia lasciato intatto uno schematico racconto a detrimento di alcuni 'numeri' di danza e di canto, che sono l'essenza di un tale film. Era anche più galante che opportuno restringere l'attività del maestro Fred Astaire a favore dell'allieva Ginger Rogers. Strano poi che film di questo genere vengano considerati in America come strumenti di propaganda per la flotta. Chi si fa marinaio nella speranza di poter danzare e ballare giorno e notte a bordo non farà certamente la gioia del capitano. Inoltre ragioni di gusto consiglierebbero di riservare certi spettacoli ad ambienti più adatti.

★ Perché Blasetti ha fatto *CONTESSA DI PARMA*? Indubbiamente da SOLE che fu il suo primo film, o anche da *VECCHIA GUARDIA*, il film che ha ottenuto di recente tanto successo in Germania, il salto è notevole. Ma questo, in fondo, non ha importanza, perché un regista può ben divertirsi di quando in quando. Ci son registi in America, tipo Van Dyke, che si divertono assai di più. Si vuol dire soltanto che poteva divertirsi meglio, senza abbandonarsi alle smorfie di un Melnati troppo in caricatura o di un Gallini che gesticola come se dovesse sconvolgere l'universo.

C'è poi da notare che porre un equivoco come perno dell'azione è un salvataggio notevole perché l'equivoco possiede ormai un meccanismo risaputo: imbroglia e imbroglia, alla fine si sa che tutto verrà chiaro e che i salmi termineranno in gloria. Malgrado l'abilità degli sceneggiatori i mezzucci affiorano allo scoperto, anche se sapientemente nascosti con la rapidità dell'azione. Citiamo, come esempio, l'episodio in cui la Cegani entrata nell'albergo dice, per darsi un contegno di fronte a un sospettoso portiere, che aspetta la signora... Un nome buttato a caso: la signora Rossi che è, guarda caso!, il nome della proprietaria della Casa di Mode dove lei è impiegata come indossatrice, la quale signora Rossi si trova, proprio in quel momento, a passare di là... Artificiosa è sembrata tutta quella manna che capita addosso alla Cegani dopo la fortunata combinazione dell'incontro con la signora Rossi (regalo del vestito, nomina a capo reparto, amicizia sviscerata...) e di gran cattivo effetto la frase: 'Non si dice *mannequin*, in italiano si dice indossatrice', che guasta l'ottima e gustosa trovata finale perché interviene a trasferire il centro d'interesse sopra un'altra questione, del resto già risolta dal film stesso.

La fotografia ci è apparsa discontinua. Gli esterni sono buoni salvo l'uso di schermi troppo forti sul viso di Centa nella scena del caffè all'aperto; gli interni

oscillano tra un'illuminazione piena di chiaroscuri e di morbidezze e certi effetti troppo crudi. Alcune volte il viso della Cegani sembra di gesso e ciò a causa dell'illuminazione unidirezionale dall'alto.

ARPAGONE

ARTISTI DI PROSA E DI OPERETTA NEGLI AUDITORI DELL' **EIAR**



PER L'ESECUZIONE DI "TRANSATLANTICO" DI ETTORE GIANNINI

A fine marzo e ai primi di aprile le Stazioni radiofoniche dell'Eiar hanno trasmesso l'avventura radiofonica di Ettore Giannini: **TRANSATLANTICO**. Gli ascoltatori hanno avuto modo di constatare che si trattava di uno spettacolo fuori del consueto, spettacolo costituito dalla fusione di una vera e propria commedia con musiche moderne appositamente composte; il tutto collocato su uno sfondo di spunti avventurosi, è stata scritta da Ettore Giannini, uno fra i migliori autori di commedie radiofoniche; le musiche composte appositamente dai maestri Petralia, Barzizza, Montagnini e dallo stesso Giannini. L'interpretazione era affidata ai migliori artisti dell'Eiar, artisti di prosa, di canto, con la regia di Alberto Casella e la direzione orchestrale di Tito Petralia. Nella fotografia che pubblichiamo sono raggruppati presso il microfono Marcello Giorda, Giulio Paoli, Anita e Giacomo De Cristoforis e il regista Casella; alla sinistra in primo piano, Nunzio Filogamo e Aldo Masegola.

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 maggio 1937-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

MESOSTICO DOPPIO DEI REGISTI

Trovare i nomi dei registi dei seguenti film, e disporli nell'ordine uno sotto l'altro. Spostando lateralmente due volte questi nomi, si otterrà il titolo di un film interpretato da Bebé Daniels, e il nome del suo regista.

Tormento - Squillo di tromba - Il Re dell'Opera - Angeli del dolore - Abbasso le donne - Il mistero del vagone letto - Il paradiso delle fanciulle - Il museo degli scandali - La maschera di cera - Becky Sharp - Viva Villa! - Passeggiata d'amore - Roberta - Il congresso si diverte

Sergio Nati (Roma)



Questo dettaglio ambientale, in quale film avrebbe dovuto apparire? E in quale film, invece, lo avete visto?

CRITTOGRAMMA CINEMATOGRAFICO

Al posto di ogni numero sistemare una lettera la cui definizione corrisponde sempre la stessa lettera in modo da formare dei nomi secondo le definizioni date. Se la definizione è esatta nella 5ª colonna si leggerà dall'alto in basso il nome di un grande attore.

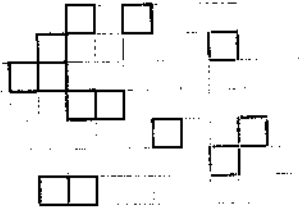
A)	1	2	3	4	5		
B)	6	1	7	4	8		
C)	7	2	9	10	7	11	
D)	11	7	8	12	1		
E)	13	14	10	4	12	10	7
F)	11	8	1	15	2	7	
G)	16	8	7	15	2	17	
H)	18	2	13	10	14	16	
I)	15	8	3	7	10	15	
L)	13	16	10	8	7	10	7

Definizioni: A) Roland, Robert, Loretta - B) Ladra in un film e moglie di 'detective' in un altro - C) Montgomery, Young, Taylor - D) Lee e Spencer - E) Prete pugilatore in un film recente - F) Il più bel Roberto - G) Con l'età, da canuta si è fatta castana - H) Calleia - I) Crik - L) La vedova Giulietta.

Renato Esposti (Bergamo)

GRETAGARBIANA

Scrivere in ogni riga dello schema il titolo di un film interpretato da Greta Garbo con attori di cui diamo il nome. Nei quadratini a bordo ingrossato si formerà il titolo di un ottavo film della Garbo con Nils Asther.



1. Conrad Nagel - 2. John Gilbert - 3. Fredric March - 4. Charles Bickford - 5. John Barrymore - 6. Clark Gable - 7. è Ramon Novarro.
- Piero Signorini (Milano)

SOLUZIONE DEI GIUOCHI DEL N. 19

(10 aprile 1937-XV)

ATTORI SENZA VOLTO

Il film è 'Cortigiana'; gli attori sono Greta Garbo, John Miljan, Clark Gable.

IL REGISTA NASCOSTO

C	Cuor di marinaio
L	La carne e il diavolo
A	Tormento
R	Incatenato
E	La modella
N	Ingratitudine
C	Gelosia
E	Vendetta gialla
B	Io amo
R	Volo di notte
O	Ritorno
W	Anna Karenina
N	Anna Kristie

DIAGONALE

RAYMOND
COLBERT
ROBERTSON
EGGERTH
SHEARER
BENNETT
KIEPURA

INCASTRI MULTIPLI

FERVIDA
MUSICO
PADOVA
CANTORE
STORNE
MARCHÉ

REBUS

Sotto-due-b-a-n di e-r-rè (Sotto due bandiere)

BIVERBO

Fra-nch-oltone (Franchot Tone)

DI CHI SONO QUESTE BOCCHE?



SCIARADA

D'un ce n'è uno al giorno, almeno l'elenco è pieno: il due "Mariti" mette "in pericolo" (non in ridicolo); il tre fa sigla d'auto su un lago tazzurro e vagoli; titolo infine di film è il tutto (luogo distrutto!)

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Mesostico doppio dei registi e di Crittogramma cinematografico saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 21° fascicolo apparirà nel 23° (10 giugno 1937-XV).

Vincitori del numero 19 (10 aprile)

Il regista nascosto - Giacomo Grilli, Corso Umberto 334, Roma
Attori senza volto - Giovanni Krisenaz, via Promontore 25, Pola

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 sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riproduzione articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte.

I CENTRI SANITARI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

Tutti sanno quale sviluppo grandioso il Governo Fascista abbia dato alle attività assistenziali intese a salvaguardare la salute fisica del popolo, a prevenire i mali più insidiosi ed a curarli quando essi sieno già manifesti.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

portando il suo contributo anche a questa superba opera sociale del Regime, ha iniziato anni addietro un vasto programma di assistenza sanitaria. ● In prima linea l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, per facilitare a tutti i suoi assicurati il collaudo periodico della propria salute, ha creato per essi dei

CENTRI SANITARI

attrezzati secondo le più moderne esigenze della tecnica scientifica, ai fini ben precisi della medicina preventiva e presso di essi i medici dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni praticano gratuitamente agli assicurati in regola con i pagamenti: visite mediche periodiche, esami clinici-microscopici, misurazione della pressione arteriosa ecc. ecc. ● Sono già operanti o sono prossimi ad entrare in funzione i CENTRI SANITARI REGIONALI DI ANCONA — per le Marche; BOLZANO — per la Venezia Tridentina; CAGLIARI — per la Sardegna; MESSINA — per la Sicilia e le Calabrie; MILANO — per la Lombardia; PADOVA — per il Veneto; TORINO — per il Piemonte. ● I Centri dell'Istituto dispongono anche di

CONSULTORI

ove si danno consigli d'igiene agli assicurati e si rendono loro note le norme per la prevenzione delle malattie.

ALTRE PROVVIDENZE

importanti concesse dall'Istituto Nazionale per la tutela della salute dei suoi assicurati sono le seguenti: 1) Buono gratuito di visita medica per il collaudo biennale della propria salute. 2) Facilitazioni presso specialisti: neurologi, otorinolaringoiatri, odontoiatri. Presso la Direzione Generale funziona un Gabinetto dentifrico, diretto dal Prof. Beniamino De Vecchis della R. Università di Roma. ● Ad integrare poi tutte queste provvidenze, l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha inoltre iniziato da tempo la pubblicazione di LIBRI D'IGIENE. ● I primi due volumi, editi in seguito al risultato di un concorso nazionale, rispondono ai titoli: « Vivere Sani » del Dr. Esehilo Della Seta e « Salute, tesoro della vita » del Dr. Prof. Oreste Bellucci. Ad essi è stata data la massima diffusione. Un terzo volume sulle « Malattie del cuore » è in corso di pubblicazione e ne è autore il Dr. Esehilo Della Seta, risultato vincitore anche di questo concorso in base al verdetto di una Commissione giudicatrice composta dai professori S. E. Dante De Biasi Accademico d'Italia presidente, Dr. Giulio Galli, Dr. Antonio Sebastiani, Dr. Agnoro Zeri.

Presentate ai vostri amici l'agente produttore dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni che vi ha servito bene

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51



**Non legge mai
la Rivista SAPERE
e neppure la guarda**

quel giovane che vuole ignorare le meravigliose conquiste della scienza e le innumerevoli applicazioni che soddisfano le più varie e quotidiane esigenze della vita del nostro tempo. SAPERE dice con rigorosa semplicità e fa vedere ogni 15 giorni, con i suoi stupendi fascicoli (stampati in rotocalco e doviziosamente illustrati) ed i suoi supplementi, tutto ciò che nessuno può ignorare nei campi della scienza, della tecnica e delle arti applicate e nei campi affini di cultura generale.



Abbonarsi a SAPERE, leggere SAPERE è perciò indispensabile

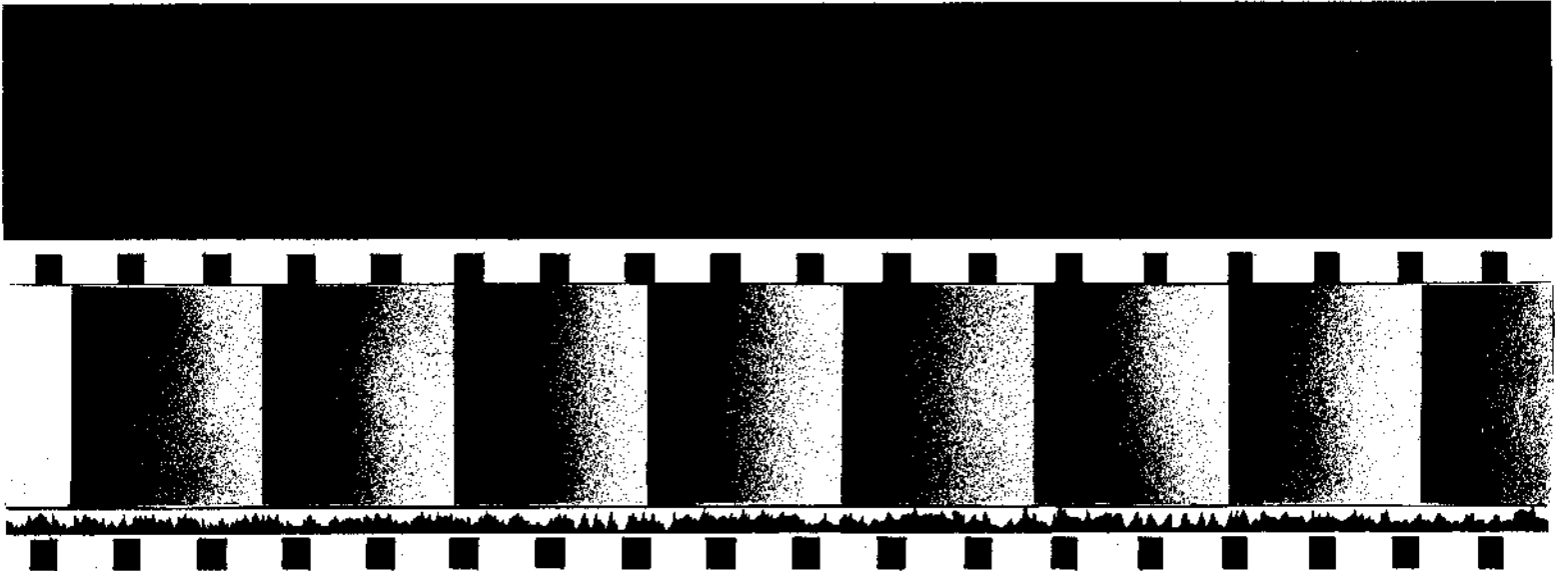
CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

IN ROTOLO - Italia: un anno L. 50 - Sei mesi L. 27,50 - Estero: un anno L. 70 - Sei mesi L. 40

IN BUSTA CARTONATA - Italia: un anno L. 55 - Sei mesi L. 30 - Estero: un anno L. 80 - Sei mesi L. 45

SAPERE è in vendita in tutto il Regno, nell'Impero, nei Possedimenti e nelle Colonie al prezzo di L. 2,50 ogni fascicolo

ULRICO HOEPLI EDITORE IN MILANO



*Si riproduce fedelmente la personalità
con mezzi meccanici perfetti.*

La più frequente e rappresentativa riproduzione della Vostra personalità è la lettera. Il mezzo meccanico impiegato, la macchina per scrivere, deve essere perfetto: userete, perciò, una Olivetti Portatile

olivetti

ING. C. OLIVETTI E C., S. A. - IVREA

