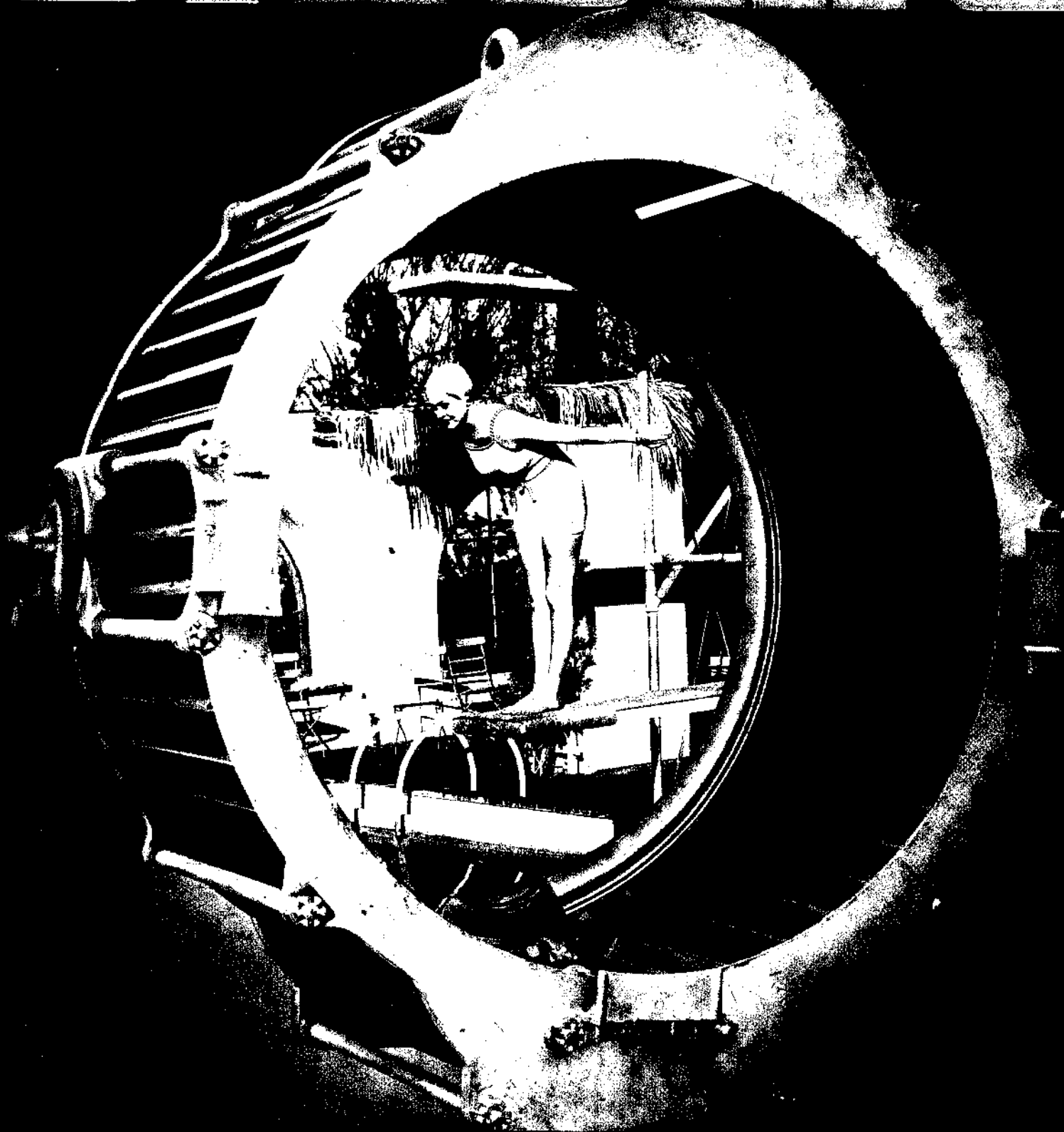


GIUGNO



23

Articoli di: COMIN - LEHAR - CONSIGLIO - ARNHEIM - GIBBONS - MONTUORI

INDISCREZIONI SULLA PRODUZIONE ITALIANA

10 Giugno 1937-XV

100 ILLUSTRAZIONI

Spedizione in abb. postale

**DUE
LIRE**

Montata in serie dalla "Fiat" su tutti gli autoveicoli di sua produzione



MAGNETI MARELLI

La batteria che dura di più

ADOTTATA DALLA GRAN MASSA DEGLI AUTOVEICOLI ITALIANI

Montata in serie dalla "Lancia" sulla sua nuova vettura "Aprilia"



Le nuove linee aeree dell'Ala Littoria

Roma - Bologna
GIORNALIERA

Palermo - Roma - Genova
TRISETTIMANALE

Tunisi - Tripoli
TRISETTIMANALE

Rodi - Haifa
SETTIMANALE

Venezia - Trieste
Bratislava - Praga
GIORNALIERA

Per informazioni rivolgersi alla Direzione Generale dell'Ala Littoria, Roma - Aeroporto del Littorio - ed a tutte le Agenzie di Viaggi

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume I

FASCICOLO 23

10 GIUGNO
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	433
Editoriale	437
JACOPO COMIN <i>Lanciare la cinematografia italiana</i>	438
FRANZ LEHAR <i>L'operetta cinematografica</i>	440
GILBERTO ALTICHIERI <i>O'Neill deve al cinema</i>	442
RUDOLF ARNHEIM <i>Espressione e bellezza</i>	443
CARLO MONTUORI <i>Dal teatro a vetri all'illuminazione artificiale</i>	445
SOTTOCENERE - Interviste con: A. Blasetti - L. Trenker - M. Gambarelli - A. Mondadori - U. Barbaro - M. Camerini	448
ALBERTO CONSIGLIO <i>Esiste una formula?</i>	450
Quadro!	452
CEDRIC GIBBONS <i>La creazione degli ambienti.</i>	455
MARIA TIBALDI CHIESA Dischi di film - Passo ridotto. - Fotografia - Galleria - Capo di Buona Speranza - Film in censura - Giochi e Concorsi 459-472	

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

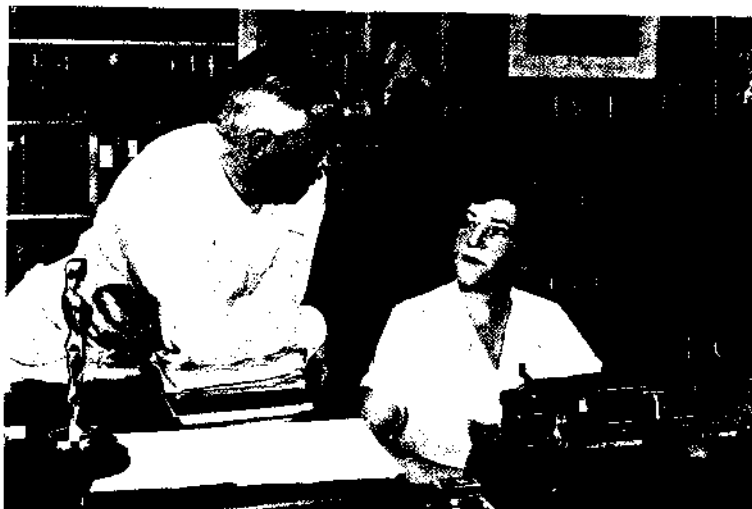
CINEMA GIRA



COLAZIONE IN CASA RAINER

Il regista Fitzmaurice e l'attrice Luise Rainer stanno facendo colazione assieme, in casa di lei. Fitzmaurice ha diretto la Rainer e William Powell nel recentissimo film I CANDELABRI DELL'IMPERATORE: la fotografia ritrae uno degli appuntamenti della vigilia. Fitzmaurice ha un'aria tra diabolica e melodrammatica, da tenore francese d'opera e da duellante secentesco con i capelli tagliati piuttosto corti. Duellante francese, s'intende. O uno dei quei falsi bohémiens che un giorno, come ci raccontano, inquinavano Parigi: vivendo alla giornata accanto ai bohémiens più autorizzati, cioè ai veri artisti che non avevano soldi e dovevano campare nelle soffitte. D'altronde, Fitzmaurice è un olandese nato a Parigi. Egli s'era dimenticato dell'origine quasi guascona della sua 'mosca', delle sue basette, dei suoi baffi - s'era americanizzato nel modo più tranquillo, con i segni civettoni dei 'beaux jours' ancora fissi sul suo viso per pura abitudine. Ma è arrivata da Vienna Luise Rainer, con l'aria estatica e incredula d'intellettuale europea che la sa lunga lun-

ghissima - quell'aria che le vedete qui. È arrivata la 'highbrow', l'arriccianaso'. E tutti i valentuomini di Hollywood si sono, provincialoni, ripuliti e rinverditi. Chi le aveva ha sfoderato le vecchie polverose coccarde; chi non le aveva, si sarà forse ingegnato a parlare con l'fr francese. E Fitzmaurice, con tanti trofei ha avuto subito battaglia vinta. In questa foto l'attrice e il regista non si sono messi in posa, forse neanche si sono accorti del fotografo: hanno continuato bensì ad avere sul sincero volto l'espressione sincera della loro melanconica gioia - tanto 'spleen', sapeste - di esuli ricchi. Buona, ingenua, impulsiva gente di Hollywood! Come somiglia, per l'appunto, alla gente di teatro di tutto il mondo e di tutti i tempi! Ma la celebrità più vasta e rumorosa che li circonda col suo fiato caldo e le sue voci suadenti, dà una solennità maggiore ai loro atti 'ufficiali'. Così che a un certo punto essi confondono tutte le loro azioni: quelle accosto alla macchina da presa e le pubblicitarie, quelle della vita privata e quelle delle gite in automobile a Long Beach.



L'onziano signore colle tempie candide e la vigorosa signora che ricambia un poco poveramente il suo sguardo sono grandi amici. Vincoli insoliti ma parecchio stretti e gelosi li uniscono: Victor Heerman e Sarah J. Mason sono scrittori pel cinema - scenaristi - e collaborano di solito assieme con una cordialità e un affiatamento ammirevoli. Victor Heerman s'appoggia, quasi per trarne ispirazioni nuove, sui manoscritti ormai tramandati alla storia ove sono raccolti i loro lavori passati. Sul tavolo, pulite pulite, stanno le cartelle dell'ultimo scenario e a sinistra, monito e incentivo continuo, brilla la simbolica statuetta dell'Accademia Cinematografica che ha premiato la singolare coppia per la loro felice opera di quattr'anni fa: l'adattamento di 'Piccole donne'. Singolare e insolito accoppiamento per noi; ma a Hollywood vi sono altri esempi non meno fruttiferi: basterà citare Albert Hackelt e Frances Goodrich dell' 'Uomo ombra' e del 'Rifugio' e Samuel e Belle Spewack (marito e moglie, per di più) di tanti altri film. (foto M. G. M.)



LA CACCIA DELLE IMMAGINI

"Sparare", dicono i colleghi transoceanici, per "girare" una scena; e se esaminate la fotografia vedrete che il termine non è poi tanto esagerato. Quello dell'operatore è infatti un tipico atteggiamento da caccia, per non dire: da guerra. È un uomo pronto con tutto l'essere, a colpire la vittima. Si tratta di una caccia più innocua, eppure anche in quell'irrigidire il momento, in quel trasformare la vita in immagine fissa c'è qualcosa che ci ricorda il fatale mestiere del tiratore. È vero che essendo più mitragliatrice che fucile, che sintetizzando cioè il movimento da tante pose ferme, la macchina da presa ci nasconde un poco il suo metodo: un'azione in movimento sembra meno "fissata" che l'attimo irrigidito dalla fotografia istantanea, ma tuttavia vi rimane sempre qualcosa, come un tradimento della vita - tradimento del cacciatore che uccide ciò che ama.

Quanto più attivo è diventato il lavoro dell'operatore da quando il suo compito è quello di seguire con la macchina il movimento degli attori. In un primo tempo, ci fu la macchina passiva e ricettiva: la pellicola si lasciava "impressionare" da tutto quel che il mondo le offriva. Poi la macchina divenne attiva. Scegliendo le inquadrature, si mise ad interpretare soggettivamente il mondo, finché la "testa" del treppiede, muovendosi liberamente come quella umana, permise di lanciare lo sguardo in qualunque direzione - massima libertà dell'osservatore! Dapprima, corrispondentemente, l'operatore non era che un occhio tranquillo che rice-

veva le impressioni: la sua mano meccanicamente girava la manovella. Oggi egli è diventato un esploratore attivo: la sua mano dirige, insegue, aizza. Guardate invece l'edilico sorriso del regista, Frank Borzage, comodamente seduto nella seggiola, per guardare i suoi attori, che recitano una scena di HISTORY IS MADE AT NIGHT. È un tipico atteggiamento da spettatore - atteggiamento da far disperare tutti quelli che difendono la tesi del regista creatore.

NORMA SHEARER...

... aveva lasciato temere il suo addio allo schermo, dopo la morte del marito Irving Thalberg, ma fortunatamente altre persuasioni sono intervenute a distoglierla da un proposito che avrebbe lasciato un vuoto abbastanza difficile a colmare, non solo nella cinematografia americana, ma in quella mondiale. Nella gamma delle dive, appartata e come distaccata, creatrice di un tono e di una formula propria, toccata da una gloria forse meno clamorosa ma tanto più diffusiva e penetrante, la Shearer non ha ancora trovato chi le succeda. E a questa unicità del suo stile fanno appello i produttori, che stanno riprendendo con lei quel contratto per sei film, che la scomparsa di Thalberg pareva avesse sospeso. I primi due lavori, a quanto si dice, sarebbero MARIA ANTONIETTA e ORGOGLIO E PREGIUDIZIO. Recenti e diffusissime opere di divulgazione e storia romanzata hanno gettato sulla regina della Rivoluzione Francese una luce psicologica che l'arte della Shearer, tutta anima, tutta sfumature complesse e sottili, par fatta apposta per riverberare. Quanto ad ORGOGLIO E PREGIUDIZIO, si sa che è forse uno dei più belli e concreti romanzi che mai siano stati scritti da penna femminile. Delicata storia di un "interno" inglese della prima

metà dell'Ottocento, anche questo soggetto conferma che la moda dei film di rievocazione è ben lungi dal tramontare; mentre la scelta della Shearer come protagonista fa pensare che agli incanti esteriori, sentimentali e pittoreschi, di siffatti temi ormai si venga sostituendo la ricerca di nuclei umani più patetici e profondi.

Si gira L'ISOLA DELLA PURIA (WARRIOR). Il piccolo episodio d'Indiana su un particolare lato della produzione di Hollywood. Quante volte non abbiamo veduto per intere sequenze animali prodigiosi compiere azioni quasi umane? Basta rammentare le risate e gli squittii di terrore e di ansia della scimmia di Tarzan, e le mero-



DALLA CIOCCOLATA AL FILM

LE LASTRE per la pubblicità di quella certa Casa svizzera di cioccolato che un tempo si vedevano su tutti i muri, sono forse stanche? A occhio e croce questa fotografia sembrerebbe dirci questo: difatti sei uomini sono attorno a un cane e il cane ha al collo la rituale fiaschetta; il cane somiglia come due gocce d'acqua al vecchio cane della fatidica vignetta. Ma poi guardiamo meglio, e ci accorgiamo che la macchina non è fotografica, bensì una macchina da presa cinematografica con tanto d'accompagnamento rituale: schermi, valigie mustertose, grosso panno parassole; e soprattutto l'aria importante e decorosa delle persone attorno alla macchina e al cane ci avvertono. Infine riconosciamo il cane: è Buck, il "celebre" St. Bernardo di RICHIAMO DELLA FORESTA e di CONFINI SELVAGGI che, paziente e quasi compreso del suo compito, si fa mettere meglio in posa dal regista Frank MacDonald.

dibili abitudini interpretative degli animali di squoia. Intere sequenze, azioni precise e chiarissime nella loro estensione. Ebbene: si pensi che ogni pezzetto è stato costruito in questo modo, "prendendo pel collo" l'animale fino a piazzarlo nella posizione perfetta, e attendendo minuti e minuti prima che il pur tranquillo e volenteroso attore a quattro zampe trovasse l'espressione che poi, inserita in montaggio, contribuisse a render non solo intelligibile ma spiritoso o vivo o commovente tutto un diffuso "a solo". Pazienza: umore calmo e nervi freschi. Anche se è facile obiettare che molto spesso coloro lottano e s'affaticano per raggiungere effetti graziosi ma nient'affatto sensazionali; inezie, insomma, dinanzi alle fatiche provate. Ma molte, molte volte il cinema fa scherzi di questo genere. E non bisogna diminuir la propria passione per questo; un vero cineasta, un cineasta che si rispetti, supererà prove anche più gravose.



Scena all'aria aperta questo, in cui appare Annabelle nell'interpretazione di un film girato in Inghilterra, "Wings of the morning", cioè "Ali del mattino": un titolo davvero grazioso che, non si sa perché, sarà forse trasformato in italiano in quello di "Sangue gilano". Il film è a colori: sembra che i produttori ("Giardino di Allah, Sentiero del Pino solitario, Ramona") siano decisi a tutti i costi di conciliare il colore con il paesaggio. A fianco di Annabella sono, nel film, Henry Fonda, Leslie Banks, e il cantante John McCormack. Regista Harold Schuster. (Foto 20th Century Fox)

GUIDA MONACI

INFORMAZIONI COMMERCIALI

ROMA - Largo Tritone, angolo via Traforo 146



UN GRANDE settimanale francese così commenta la prima visione al Teatro Marignan di *LES PERLES DE LA COURONNE*: *Voilà enfin une œuvre que le cinéma français sera fier de montrer à l'étranger, une œuvre exceptionnelle. Puisse-t-elle ne pas rester une exception.*

Non diremmo che i francesi peccino di eccessivo orgoglio. Un settimanale ha trovato la calma, negli ultimi giorni, di misurare lo spazio dedicato dalla stampa del *Fronte Popolare* all'incoronazione del Re d'Inghilterra: non reggeva il confronto, non pure con un *Dominio*, ma con una colonia. Ed ora i critici cinematografici si augurano che la produzione del loro paese possa aver

spesso la fiera di mostrare all'estero un'opera composta in omaggio ed esaltazione della Corona d'Inghilterra. E ci assicurano alcuni buoni osservatori che, a parte questo e la incisiva figura di Ermete Zacconi, in *CLEMENTE VII*, il film di Sacha Guitry non abbia soverchio pregio. Strana la divisione dei compiti tra registi europei e americani: i primi si riservano la fiera di comporre omaggi personali o di illustrare le mogli di Enrico VIII, i secondi di esaltare lo spirito militare e imperiale nel *BOUNTY*, ne *I LANCIERI DEL BENGALA*, in *PATTUGLIA SPERDUTA*.



C'È FERITA E FERITA

Il giovanotto biondo che vedete seduto non è un infortunato che si fa medicare alla spiccia, ma l'attore Lloyd Nolan (il protervo 'Bandolero' dei *CAVALIERI DEL TEXAS*) che si fa ferire senza batter ciglio dal truccatore Newt House. Sullo schermo egli sarà un *gangster* ghignante e implacabile (nel film *PRONTO SOCCORSO*, Paramount, interpreti: Barbara Stanwyck e Joel McCrea) e reagirà violentemente, vendicandosi del nemico, alla lesione di striscio che qui vedete fabbricare sul suo braccio sinistro; ma tra le quinte, ecco, non c'è persona più docile e paziente. Quella sembra una ferita leggera dovuta a proiettile; osservare con quale scrupolo dev'esser curata in cinematografo anche un particolare di truccaggio sommario come questo. Sul palcoscenico un effetto analogo si otterrebbe in modo molto più grossolano: per es., l'attore potrebbe portar legata sotto la camicia una capsula piena di un liquido rosso, che gli sarebbe facile premere al momento buono: si formerebbe immediatamente una vasta rosa di sangue, sufficiente alla emozione degli spettatori. Ma l'obbiettivo cinematografico non si accontenta del generico, e gli spettatori del cinema sono smalziatissimi: una ferita deve perciò sembrare una ferita in piena regola, e c'è di più: una ferita superficiale e di traverso non si dovrà mai confondere con una piaga fonda e diritta. Come ha fatto il signor Newt House a 'ferire' Lloyd Nolan? Ha dapprima applicato sul braccio dell'attore un leggero strato di cera plastica o di mastice (la dose varia col variare del tipo di ferita), poi ha colorato con attenzione per dare un rilievo e una sagoma lucida e recente al taglio. In questo caso, poi, la ferita deve apparire fresca, quindi sanguinante e aperta. Il processo con la cera o col mastice si esegue lo stesso; poi si ricopre tutto di 'sangue liquido', un preparato speciale che ha la proprietà di gocciolare lentamente per qualche tempo. Un lavoro dei più semplici, com'è indicato anche dalla modestia con la quale lo mette in opera il truccatore, provvisto di un umile pennello e di una cassetta professionale niente affatto sontuosa.



Maria Gambarelli

la celebre

attrice italo-americana, che è stata scritturata in questi giorni dalla Manderfilm di

Roma, per interpretare il personaggio della

dolce e romantica Miss Lucy nel film

italiano

Il Dottor Antonio



Quasi tutti gli elementi che concorrono alla ripresa di una scena di film sono riuniti in questa fotografia. La scena che si sta realizzando appartiene al film 'Ragazze in amore', diretto da Edward H. Griffith. Gli interpreti stanno in questo momento davanti alla macchina da presa. Una lampada è sopra alle loro teste, per dar riflesso ai capelli, un paraluce è tra la lampada e la macchina per evitare l'effetto di alone. Altre lampade sono in campo per illuminare l'ambiente. Il direttore della fotografia, seduto sulla valigia degli obiettivi, sta dando le disposizioni ai due operatori montati sul carrello. La segretaria di edizione si appresta a registrare i movimenti delle attrici sul copione, mentre il truccatore e la pettinatrice hanno dato gli ultimi ritocchi ai volti e ai capelli delle attrici. (Fox)

UN PROCESSO DI PLAGIO...

...che circolava tra pelle e pelle da alcuni mesi pare sia stato definitivamente tentato dalla Tobis a Charlot. Produttrice di A ME LIBERTAL... la Tobis sostiene che TEMPI MODERNI deriva molti, troppi dei suoi effetti e trovate, e insomma gran parte del suo spirito, dal film di René Clair. Naturalmente a Parigi cincasti, curiosi ed il solito codazzo di gente più o meno ufficiosa non ha saputo trattenersi dall'assalire l'ermetico René. - Plagio, veramente? Che dite, voi? - Ma René, ad onta del suo nome romantico e chateaubriandiano, sa anche all'occorrenza essere un diplomatico dei più fini. Giudichino i lettori della risposta (che giriamo anche alla Corte Suprema di New York perché la metta agli atti per l'imminente dibattito): - Abbiamo tutti rubato a Chaplin ed in tal misura che se anche, per una volta, egli si riprende qualcosa... -

RAMON HA DECISO...

...di ringiovanirci. E certo, a rivider sullo schermo l'attore che praticamente s'era assunta la pesante successione di Rodolfo Valentino, un sapore di passate stagioni si mescolerà ai nuovi sentimenti degli ammiratori e delle ammiratrici. Il film del ritorno, per la Casa Republic, si intitolerà SHE DIDN'T WANT A SHEIK (ELLA NON VOLLE UNO SCHEICCO).

UNA FIGURA IN FORMAZIONE

...è quella dello scrittore per lo schermo. I problemi giuridici relativi ai diritti ed alla proprietà dell'ingegno risorgono sotto nuovi aspetti e nuovi denominatori. Tra il guazzabuglio di un capitolo di diritto civile ancora

in formazione, tra la varietà della giurisprudenza, non molti degli interessati riescono ad orientarsi. Perciò la Lega degli Scrittori per lo schermo ha edito un opuscolo in cui la materia è sistemata e chiarita in modo che ciascuno possa rapidamente sapere ciò che deve e ciò che gli è dovuto. Il problema ha interesse anche per noi: e più ancora dal punto di vista spirituale che da quello giuridico. Lo scrittore cinematografico, l'uomo che pensa e stende 'soggetti' anziché novelle o romanzi o drammi, non ha acquistato ancora la precisa coscienza e, per così dire, il coraggio della propria personalità.



Mario Ferrari truccato per la parte di Cesare Borro in 'Condottieri'. Dopo 'Condottieri' ha interpretato 'Regina della Scala' ed ora dovrà partecipare al film 'Luciano Serra, Prota' nella parte del Colonnello Martelli. (foto E. N. I. C.)

ALL'INIZIO DELLA PROSSIMA STAGIONE APPARIRÀ SU TUTTI GLI SCHERMI ITALIANI

IL COLPEVOLE

UN FILM UMANO COMMOVENTE APPASSIONANTE TRATTO DAL CELEBRE ROMANZO DI F. COPPÉE

DIRETTO DA **RAYMOND BERNARD** E INTERPRETATO DA
PIERRE BLANCHAR, MADELEINE OZERAY, GABRIEL SIGNORET, MARGUERITE MORENO, SUZET MAÏS

ESCLUSIVITA:

COMPAGNIA ITALIANA CINEMATOGRAFICA 'LUX' TORINO



10 Giugno
1937
XV



C I N E M A



23

IN UN MOMENTO nel quale la produzione cinematografica italiana crea e rafforza le sue posizioni non sarà male chiarire il carattere di alcune figure essenziali alla riuscita. Parleremo oggi del produttore. Questi non s'identifica col capitalista, come nella massima parte dei casi, non assume la veste del direttore di produzione e tanto meno quella del regista. La sua figura - d'importanza estrema - è quella di un organizzatore sistematico della produzione. Può agire con capitali propri - e gli esempi ne sono molteplici - così come può essere l'esponente di forze capitalistiche che in lui ripongono piena, illimitata fiducia. Il produttore, infatti, per riuscire dev'essere despota nei suoi stabilimenti e nella sua organizzazione. Idealmente considerando cioè il cinema come un'arte e l'opera cinematografica come il frutto diretto dell'attività molteplice del regista - la via consistente nell'ordinare la produzione limitandosi a fornire consigli sul miglior modo di realizzarla, sembrerebbe, anche per l'industria in questione, il metodo più adatto: giacché darebbe la garanzia che nessun elemento estraneo entri nell'opera dell'artista. Ma si parla d'industria ed allora - in pratica - seguendo tali direttive si arriverebbe alla semplice conclusione che di cinema non se ne farebbe più. Il prodotto cinematografico, a differenza di quello personalissimo del pittore o dello scrittore, si basa su possibilità capitalistiche; sono rari i casi nei quali il regista ha mezzi propri per fare un film; e i mezzi a loro volta non possono esser chiesti o forniti da terzi se non dietro previsioni le più sicure possibili sulla 'commerciabilità' del prodotto.

Né si dica che con questo si annulla o diminuisce la personalità artistica del creatore del film. Quando l'opera dell'ingegno ha bisogno di finanziamenti per essere realizzata, e non è più frutto di un individuo ma poggia sulla collaborazione di uomini e di mezzi, - si tratti di un architetto che vuol dar vita ad una grande costruzione o di uno scienziato che intende realizzare un'opera enciclopedica - il capitale occorre (a meno che non si tratti di mecenatismo, così raro nel nostro secolo) quando ha conosciuto il programma, e ne ha valutata le possibilità economiche di rendimento. Col progressivo sviluppo della cinematografia e l'esigenza di capitali sempre più vistosi, le garanzie che il finanziatore o venditore del film man mano si è venuto assicurando hanno condotto a forme sempre più rigide di controllo sino a fargli assumere la veste di organizzatore della produzione. Ed è sorta la figura del produttore (capitalista, o, meglio, fiduciario del capitale), che fatalmente ha limitata la libertà dell'artista creatore fino a renderlo in molti casi strumento di attuazione d'un preciso programma di lavoro.

Industrialmente, la produzione più sicura e fruttifera è quella del prodotto standard fabbricato con i metodi moderni della razionalizzazione, ripartizione del lavoro, sfruttamento al cento per cento delle possibilità artistiche, scenotecniche, musicali, ecc. Ma, d'altra parte, una tale direttiva contrasterebbe nettamente con la creazione di un prodotto originale, ispirato o collegato a visioni personali ed incalcolabili, tale da non consentire una preventiva regola nelle fasi diverse della realizzazione: in una parola, l'opera dell'artista che intende creare un modello che si differenzi dagli altri. Il produttore intelligente non può né deve ignorare anche questa legge fondamentale della creazione dello spirito, perché il suo interesse economico è quello di dar vita a film che, in quanto siano originali, nuovi, possano interessare il grande pubblico recando sullo schermo non ricopiate o raffazzonature, ma novità caratteristiche capaci di suggestionare ed interessare le folle più eterogenee.

Ogni film, per vincere, deve distinguersi da un altro; dev'essere alimentato da ispirazioni fresche. Ecco la necessità del continuo afflusso di forze nuove (nuovi attori, nuovi registi, nuovi scenaristi, nuovi musicisti e via dicendo) e la costante ricerca dei soggetti che contengano novità, lo sforzo appassionato inteso a realizzare nuove

espressioni di tecnica, a raggiungere effetti nuovi sul pubblico. Tali esigenze sembrerebbero ostacolare lo sviluppo industriale di una produzione; ma d'altra parte sono fondamentali se non si vuol correre diretti al fallimento commerciale.

Non si esagera, affermando che la figura del produttore - se intesa nel senso più vasto e degno della parola - è essenziale per la vita e l'avvenire di un'industria cinematografica. E non si sbaglia affermando che il grande successo della cinematografia americana è dovuto in gran parte ai produttori.

Si tratta di uomini che pur disponendo di una grande furberia commerciale recano nel sangue un'antica nostalgia per l'arte, dovuta - si direbbe - alla loro origine europea: nostalgia non così forte da sciupare gli interessi commerciali ma tuttavia sufficiente per consentire loro d'intendersi con artisti di primo piano, con uomini che altrove erano sembrati intransigenti solo perché non avevano riconosciute le qualità essenziali del capo negli individui che si erano improvvisati produttori!

Si tratta anche di gente che conosce istintivamente il gusto delle folle, i desideri delle stesse, il prodotto che può ottenere il successo. Tale istinto è in gran parte collegato al fatto che si tratta di uomini nati per lo più in ambienti modestissimi, in mezzo al popolo o alla piccola borghesia, che han fatto in gioventù mestieri che ad un superficiale sembrerebbero 'vulgari'. Uomini sorti dal nulla, che hanno sposato la causa del cinema con una passione infinita, con un desiderio ambizioso di costruire, e che ancora oggi, pur disponendo di milioni a decine, pur avvezzi a viaggiare in lussuose macchine e trascorrere la vita in sontuose ville, non han dimenticata la mentalità di quanti vanno a piedi o si contentano di avere una piccola casetta. Conoscono per istinto e tradizione di vita i bisogni delle masse e quali sono le attrattive che possono influire sulle stesse; non ignorano la reazione che il grande pubblico avrà dinanzi a determinate categorie di soggetti, e sanno bene sino a qual punto è possibile lasciare libera via all'arte e quando invece occorre piegare la stessa - deformandola o no - alle esigenze commerciali. L'industria europea non ha avuto tali produttori, ed è questa una delle ragioni fondamentali della sua debolezza; non li ha avuti o non li ha voluti riconoscere, non li ha apprezzati o addirittura li ha respinti. I nostri banchieri o finanziari han fatto ricorso al grande amministratore, all'avvocato o all'intellettuale, non prendendo in considerazione l'offerta che poteva venire dall'ingegno vivo e dalla proposta concreta di un ignoto quilibet!

L'opera del singolo regista, affiancato dai capitali più cospicui, potrà dare un soggetto degno di universale stima, ma non si identificherà con la creazione di un'industria. Il solo modo di crearla, di dar vita ad un meccanismo che funzioni è quello di costituire un gruppo stabile di collaborazione nei campi tecnico, organizzativo e commerciale. Tutte le combinazioni poggianti sul film unico non possono avere piena vittoria perché non si basano sulla tradizione del lavoro; nessuno conosce l'altro, tutto è ogni volta da creare ex novo e tutto resta allora approssimativo, fatto a metà. In definitiva, fatti i conti, il consuntivo ci dimostra che l'onere di produzione poteva benissimo subire delle riduzioni o consentire maggiori possibilità se una stabile perfetta organizzazione fosse esistita alle spalle. Solo mesi ed anni di lavoro in comune possono fondere i temperamenti più disparati ed individuali, possono condurli a collaborare ad un soggetto, possono irretirli in un ingranaggio perfetto. È questa opera complessa, gigantesca, che spetta al produttore e che gli consente di dar vita non ad un film singolo - che, anche se capolavoro, non significa formazione di un'industria -, ma ad una sistematica creazione che permette di equilibrare gli sforzi, tentare innovazioni, dar vita nello stesso tempo alla serie dei film commerciali, 'di casetta', e di lanciare il capolavoro!



È una scena di film e in pari tempo un primo piano di Clark Gable: essa attira l'interesse del pubblico, sia per l'atteggiamento movimentato e curioso dell'attore, sia per ciò che questo atteggiamento lascia prevedere. (M. G. M.)



Una coppia celebre in un atteggiamento che incuriosisce: e questa è una delle principali qualità di una fotografia "di scena", incuriosire e quindi spingere il pubblico a desiderare di vedere il film (M. G. M.)

M'È ACCADUTO, in questi giorni, di parlare con un noto giornalista americano, capo degli uffici propaganda di due grandi Case cinematografiche di Hollywood. Era stupefatto. Lo aveva colpito il dislivello tra le realizzazioni della nostra cinematografia attuale e la conoscenza che di questi fatti ha il pubblico. Mi ha domandato: «Ma non credete che sarebbe il caso di lanciarli un po' i vostri attori, le vostre attrici, i vostri film? Non ritenete che nella stessa Italia il vostro prodotto sia poco noto e mal noto? E come pensate che si possa

affermare un prodotto che il pubblico non conosce ancora abbastanza?»

Quel giornalista americano, aveva non una ma settecentomila ragioni da vendere. E a me non resta che girare queste ragioni ai produttori italiani ai quali io da tre anni vado dicendo le stesse cose ed ai quali cerco inutilmente di far capire l'enorme importanza e l'assoluta necessità del lancio del film, così nella fase iniziale come nelle successive, e della nostra cinematografia stessa.

Vediamo, prima di tutto, quale è la reale situazione. Differentissima, non occorre dirlo, da quella americana. In America esistono Case che lavorano in continuità con gli stessi elementi e trovano, in genere, gli elementi nella 'massa' innalzandoli con un lavoro di selezione continuo e metodico. In Italia, le Case produttrici, anche quelle maggiormente attive, realizzano annualmente un numero limitato di film e quasi sempre con elementi differenti, già belli e confezionati sul mercato, con l'etichetta del prezzo e le 'istruzioni per l'uso'. Conseguenza della situazione: le Case americane hanno un interesse immediato e continuativo a lanciare attori che lavorano con loro legati da contratti di una certa entità e durata (contratti che, per essere continuativi, finiscono per gravare le Case meno di quello che proporzionalmente non si ottenga col contratto forfaitario per film); le Case italiane credono di non avere un interesse diretto a lanciare elementi che lavoreranno per loro una o due volte e i cui contratti, comunque, sono limitati alla durata del film per il quale sono stati assunti. Inoltre le Case americane hanno quasi tutte un proprio circuito di sale, una diretta organizzazione di noleggio e quindi conservano per i loro elementi e i loro film un diretto interesse anche quando essi passano in sede di noleggio e di esercizio; le Case italiane si appoggiano generalmente ad organizzazioni di noleggio affiancate o addirittura estranee e credono che quanto riguarda il noleggio del film, e quindi il lancio suo e degli elementi che lo hanno realizzato, debba essere di competenza esclusiva del noleggiatore o addirittura dell'esercente, e se ne disinteressano.

Anche quando le produttrici noleggiavano il film direttamente (e ciò è più frequente che non si creda perché almeno una decina di Case italiane esercita anche, in via diretta o indiretta, il noleggio dei propri film) ritengono che il loro interesse si esaurisca nel lancio del film senza estendersi al lancio degli elementi che vi hanno contribuito.

Questi concetti derivano da un principio unico: la incapacità da parte dei produttori italiani di comprendere l'importanza della stampa, come base di interessamento del pubblico, e l'indispensabilità del lancio ai fini del successo commerciale del film. I produttori ritengono che risparmiare in sede di preventivo una cifra che si aggira fra le 5.000 e le 10.000 lire per la voce 'materiale fotografico' sia più utile che non veder pubblicate sulla stampa italiana ed estera 500 o 1000 fotografie di più del loro film, veder riportate 500 o 1000 notizie di più sul loro film. Il che significa, per una percentuale che va dal 0,50% all'1% del loro preventivo medio, sacrificare il 99% delle possibilità di propaganda al film.

Perché, e questo occorre riconoscerlo subito, la stampa italiana anche in questo settore ha dato prova di doti di altissima disciplina ad un interesse nazionale, di profonda comprensione dei bisogni di una attività che risorge; non solo ha aperto le sue colonne a tutto il materiale italiano, con assoluta generosità, ma continuamente insiste presso i competenti uffici

al fine di ottenere quel materiale che le consenta di dare la maggior diffusione al prodotto cinematografico nazionale. Ma i competenti uffici sono costretti a rispondere con... belle parole. E non con belle fotografie come vorrebbero, perché le belle fotografie mancano.

I produttori cinematografici italiani, che sanno di aver a disposizione, in quegli uffici, elementi che si interessano esclusivamente della propaganda ai loro film e che sanno di poter, attraverso quegli uffici, diffondere il loro materiale alla stampa con la maggior cura e sollecitudine possibile, lesinano il materiale che si decidono finalmente a fare, durante la lavorazione, ma lo lesinano in modo tale da sembrare incredibile e stupefacente a coloro che non lo vedono da vicino.

Alcune cifre: esistono in Italia, calcolando solo i maggiori periodici, 3 riviste mensili, 1 grande quindicinale diffuso in tutto il regno e all'estero, e 4 settimanali che si interessano esclusivamente di cinematografia. (Tiratura complessiva calcolata approssimativamente su un numero: 280.000 copie. In un mese, tenendo conto della diversa periodicità, più di 1.000.000 di copie). Abbiamo, poi, otto settimanali illustrati che fidano per le loro illustrazioni quasi esclusivamente su materiale cinematografico. (Tiratura complessiva approssimativa: 480.000 copie settimanali. Quindi: 1.920.000 copie mensili). Inoltre sei grandi illustrati a tipo popolare pubblicano con una certa larghezza materiale cinematografico o hanno addirittura rubriche cinematografiche fisse. (Tiratura complessiva approssimativa: 2.000.000 di copie settimanali; 8.000.000 di copie mensili). In totale ci troviamo dunque a riunire ogni mese: tre numeri di diverse riviste mensili, due numeri del quindicinale, settantadue numeri di settimanali, per una tiratura complessiva di circa 11.000.000 di copie. Nel computo non sono comprese le cinquanta riviste mensili e i sessanta settimanali di vario genere (alcuni dei quali di enorme importanza sia per il loro carattere e le loro tirature, come *Libro e Moschetto*, che raggiunge circa il milione di copie, sia per la loro enorme diffusione negli ambienti italiani all'estero, come *Il Legionario*) che si occupano di cinematografia e ancor più se ne occuperebbero se potessero avere un interessante materiale per la produzione nazionale.

Più difficile è il computo per i quotidiani. Tutti i maggiori giornali della penisola hanno se non un'intera pagina almeno una importante rubrica settimanale consacrata alla cinematografia: per essere in contatto continuo con i redattori di queste rubriche posso dire che la loro maggiore angoscia è quella di non avere materiale italiano bello e significativo da pubblicare. Inoltre quasi tutti i giornali che si usa chiamare di provincia e che, sotto tutti i punti di vista e sotto quello cinematografico in special modo, assumono nel loro complesso un'importanza non minore dei grandi quotidiani, perché direttamente influiscono su di un pubblico che dà un apporto notevole agli incassi, hanno una pagina settimanale o una rubrica settimanale di carattere cinematografico: in taluni casi questa pagina appare anche due volte la settimana. È impossibile calcolare le tirature (che salirebbero a cifre astronomiche, a voler fare il calcolo mensile: qualcosa come 30.000.000 di copie, calcolando quattro numeri al mese e senza tener conto della pubblicazione di foto isolate, fuori rubrica), ma si può affermare che circa 60 quotidiani italiani pubblicano regolarmente ogni settimana una rubrica cinematografica corredata da fotografie e altri venti almeno pubblicano del notiziario saltuariamente, talvolta delle foto. Inoltre ci sono almeno 25 importantissimi quotidiani

italiani all'estero e poi... tutti i giornali stranieri che da qualche tempo hanno cominciato ad interessarsi di cinematografia italiana, in particolar modo i giornali tecnici e gli illustrati. Dei giornali tecnici italiani, che si indirizzano ad un pubblico speciale di noleggiatori, esercenti ecc. non abbiamo tenuto conto, limitandoci a parlare delle pubblicazioni che si indirizzano al vasto pubblico.

A questa imponente massa di propaganda, amichevole, accogliente e volenterosa, i produttori italiani rinunziano coscientemente (o incoscientemente) per risparmiare sulla realizzazione di un film che raggiunge il costo di 1 milione o 1.500.000 lire, la ridicola somma di 5.000 o 10.000 lire. Unica scusa è quella di non aver compreso l'importanza degli elementi che abbiamo ora esposti.

Come rinunziano? Limitando le fotografie di un film ad un numero assolutamente insufficiente: e questo è il primo modo. Infatti di un film la cui lavorazione si svolge in media nel giro di un mese (ed è per questo che abbiamo preso il mese come base di computo), i produttori fanno in media dalle 50 alle 70 fotografie, di cui tirano e dedicano alla stampa 3 copie o, quando son proprio in vena di megalomania, 4 copie di ognuna. Quindi un materiale fotografico che va da un minimo di 150 fotografie (minimo sotto al quale sono rimasti d'altronde parecchi produttori: recentemente ad es. Amato con i FRATELLI CASTIGLIONI) ad un massimo di 280 copie. Qualche film ha superato questo massimo, s'intende: ad es. CASTA DIVA, SCARPE AL SOLE, ALDEBARAN, SQUADRONE BIANCO, CAVALLERIA, IL CORSARO NERO, oltre a SCIPIONE L'AFRICANO e CONDOTTIERI: guarda caso, esclusi questi due ultimi che non sono ancora apparsi sugli schermi italiani, gli altri film sono proprio quelli ai quali il pubblico è accorso in folla. Non intendo mettere in rapporto i due fatti: ma senza dubbio c'era, da parte del pubblico, un interesse maggiore.

Nel volgere di un mese, se si tiene conto delle cifre suddette, fra quotidiani, settimanali, mensili e quindicinali, escono 240 pagine di giornale e 77 numeri di pubblicazioni illustrate con materiale fotografico: oltre a 290 numeri di altre pubblicazioni che danno anche materiale cinematografico: quindi, in complesso, 507 numeri di pubblicazioni o pagine di quotidiani. Ogni giornale ha perciò diritto circa a $\frac{1}{2}$ fotografia di film italiano: i più grandi ne avranno $\frac{3}{4}$ per speciale concessione. Ed è inutile ricordare come i giornali settimanali, quindicinali e mensili, particolarmente quelli che si basano sulla illustrazione cinematografica, abbiano bisogno di foto esclusive e di un larghissimo materiale sul quale eventualmente operare una scelta. Quella $\frac{1}{2}$ fotografia a numero non può essere sufficiente davvero!

Un altro modo con il quale i produttori rinunziano testardamente alla propaganda ai loro film è quello di voler fare esclusivamente fotografie di scena, che serviranno poi alla serie del film, per mettersi su cartone fuori del cinema. Non hanno ancora compreso, malgrado infiniti e ripetutissimi richiami, che ciò che lancia un film è, assai più della fotografia di scena, la fotografia di lavorazione, il 'mentre si gira', la fotografia dell'attrice o dell'attore, in primissimi piani o in foto di 'sorpresa' nella loro vita quotidiana. I produttori italiani si rifiutano nettamente di far fotografie di questo tipo o, quando ne fanno, non servono a nulla poiché sono di una scarsezza impressionante o mancano di qualsiasi interesse. Ed è un materiale che, necessario a tutti i giornali, è indispensabile agli illustrati, i quali si rivolgono al pubblico medio che frequenta i locali di prima e seconda visione - prevalentemente quelli di

seconda - locali che costituiscono una delle basi più serie degli incassi di un film in Italia e danno comunque un apporto considerevolissimo al suo successo finanziario.

Gli illustrati, i mensili, i quindicinali, i settimanali, in genere i periodici che pubblicano prevalentemente materiale fotografico derivato dalla cinematografia, hanno bisogno, necessità assoluta, di questo genere di materiale che da parte delle Ditte estere viene offerto con abbondanza. Le fotografie italiane stanno a quelle estere nella proporzione di 1 a 300: se la pubblicazione avviene con proporzione differente bisogna ringraziarne soltanto il senso nazionale dei giornalisti che sacrificano talvolta l'effetto sul pubblico alla disciplinata comprensione del loro compito.

Specifichiamo quale sia questo materiale, per intenderci. I giornali cinematografici hanno bisogno di documentazione sulla vita degli attori e delle attrici della cinematografia italiana; foto di avvenimenti e di curiosità, 'mentre si gira', vita di stabilimento, incidenti di ripresa, esterni di particolare interesse, interni speciali, ecc.; foto di preparazione dei film, costumi, ambienti, bozzetti, sfondi, ecc.; foto di elementi tecnici speciali, come carrelli, grue, costruzioni particolarmente interessanti, ecc.; primissimi piani di attrici ed attori (ma soprattutto attrici) e coppie, per copertine e paginoni. Di questi primissimi piani hanno bisogno anche i quotidiani. I giornali (riviste e settimanali) che si occupano particolarmente di moda hanno bisogno di fotografie di attrici in abiti eleganti (ottima occasione per lanciare modelli italiani) ed in interni eleganti; gli illustrati in genere, compresi i cinematografici, di fotografie generiche di attori ed attrici in atteggiamenti curiosi e divertenti, foto di nuove scoperte, foto magari di parti secondarie, ma originalmente eseguite, e così via. Ripetiamo: questo materiale non esiste e non si riesce a convincere i produttori a realizzarlo.

Eppure oggi, dopo la inaugurazione di Cinecittà, con l'aumento prevedibile nella nostra produzione per l'avvenire, con lo sviluppo che grazie al Ministero per la Cultura Popolare sta prendendo la cinematografia italiana, è giunto il momento di far nascere il 'mito' della cinematografia italiana in Italia e all'estero, così come una intelligente pubblicità, largamente e continuamente svolta, ha permesso di affermare in America ed in tutto il mondo il 'mito' della cinematografia americana. La stampa è l'arma più opportuna allo scopo: ma è un'arma che ha bisogno di munizioni per dare risultati effettivi e continui. Ora, alla cinematografia italiana mancano completamente le munizioni: che sono le fotografie, fatte in determinata maniera e con determinati scopi.

Occorre che il pubblico italiano possa appassionarsi non solo ai singoli film nazionali ma anche e soprattutto alla cinematografia nazionale in sé e per sé, ai suoi attori, alle attrici, alla sua organizzazione, alla sua vita, ai suoi stabilimenti, alle curiosità, agli avvenimenti grandi e piccoli che vi si svolgono. Ma per questo occorre che industriali e produttori cinematografici cambino mentalità.

Bisogna che produttori e registi non considerino il fotografo come uno 'scocciatore' che si ammette per pura cortesia e al quale non si vuol dare 'luce' perché la luce costa, non si vuol dar tempo, perché il tempo costa, non si vuol concedere di fare fotografie di curiosità o di 'attualità' perché nessuno vuol perdere tempo a prepararle come andrebbero preparate e studiate e come le preparano e le studiano in America, dando a queste foto maggior tempo che non a quelle di scena. Bisogna poi che produttori, registi, direttori di produzione, ut-



Ecco un quadro ben riuscito: l'errore sta nel credere che uno dei fratelli De Rege che si mette un naso finto e l'altro che lo sta a guardare possano comunque interessare la gente al film. Eppure gli 'Allegrì Masnadieri' non mancano di elementi comici e attraenti.



Cosa ci sarà là dove si volgono gli occhi della Noris? Il pubblico desidera saperlo; ma intanto sa già che nel film appaie una coppia di interpreti interessanti e ben appaiati. E questo lo invoglierà a vedere 'Allegrì Masnadieri'.

tici stampa e quanti altri si dovrebbero occupare di questo elemento di 'lancio' per diretto o indiretto interesse, sappiano come e perché queste fotografie si fanno, fotografie che si possono raggruppare in tre tipi ('mentre si gira', attori ed attrici, curiosità). Ne tratteremo in tre articoli successivi, soprattutto per via di esempi, per far capire ai nostri produttori ed ai loro collaboratori, diretti o indiretti, come si debbono regolare se vogliono interessare il pubblico alla loro produzione.

JACOPO COMIN



L'OPERETTA cinematografica possiede ancora delle immense possibilità. Che il filone sia sempre così ricco e fecondo si spiega col fatto che le Case cinematografiche non si sono mai date gran pena per utilizzare scenicamente e musicalmente questo diffuso genere teatrale: per solito i produttori si lasciano convincere soprattutto da due o tre motivi popolari; la materia scenica, poi, viene rimaniolata e spesso svisata con assoluta arbitrarietà. Siamo d'accordo che bisognava evitare di cader nella piatta imitazione del genere teatrale. Tuttavia l'idea centrale, e certi aspetti dell'opera originaria vanno rigorosamente rispettati: basti riflettere che la musica è nata dal libretto! Non è assurdo, dunque, adattare un brano musicale ad una scena che non ha niente a che vedere con l'operetta da cui deriva?

La soluzione ideale sarebbe naturalmente

quella di scrivere direttamente un'operetta per il Cinema. Ma, date le abitudini correnti in questo settore teatrale, è da escludersi che un compositore rinomato possa prestarsi a far da manovale. I soggettisti finora sono abituati a considerare il compositore come un elemento secondario, accessorio, estraneo all'arte cinematografica. Preferiscono, infatti, lavorare con semplici direttori d'orchestra che accettano di conformarsi ai loro ordini. E costoro cercano di salvare quel che possono, e mercé un po' di 'mestieraccio' arrivano a qualche successo parziale: ne consegue che i produttori credono che le cose vadano benissimo anche senza la collaborazione del compositore. Con tre sole eccezioni - preferisco non cita-

Franz Lehar, il più noto fra i creatori dell'operetta moderna, ereditava dal padre il dono della musica. Nato il 30 aprile 1870 da un musicista austriaco impiegato nell'esercito, per cui compose anche delle marce, diventò direttore di orchestra militare, dopo aver studiato al Conservatorio di Praga. Dieci anni prima di scrivere la Vedova Allegra, Franz Lehar riceve il suo primo compenso: 30 fiorini per una sonatina. Cinque anni dopo, la marcia trionfale delle sue operette si inizia con Tatiana, su libretto del veneziano Felix Falzari. La fanno mondiale gli fu procurata appunto dalla Vedova Allegra, rappresentata la prima volta a Vienna nel 1905. Vengono poi le altre operette di cui basta citare i nomi: Il principino (1909), Amore tzigano e Il conte di Lussemburgo (1911), Eva (1914), Dove canta l'allodola (1918) e Francisquita (1922). E non sono che le principali. Nel 1922 si dà a Milano, la prima rappresentazione de La danza delle libellule. Vengono poi Cloclo (1924), Paganini (1925), Lo Zarevic (1927), Friederick e Il paese dei sortiti. Ultimamente, l'Opera Statale di Vienna presentò, in onore del maestro, la sua opera Giuditta. È interessante osservare che alcuni lavori del compositore austriaco si giovano di testi in lingua italiana: citiamo il poema sinfonico del 1896 Il guado, su parole di Stocchetti, Passa e non dura (Nella Fabretto) e la canzone Salva Santa Barbara del 1918. È noto che grandissima parte delle operette lehariane sono state adattate allo schermo.



Sopra: 'La vedova allegra' diretta da Lubitsch, con Chevalier e Jeanette McDonald. In centro: Marie Eggerth in 'Dove canta l'allodola'. Sotto: Franz Lehar.

re - tutti i film sonori tratti da operette mie mancano di qualunque pregio artistico. Soprattutto non hanno niente a che fare con i miei lavori, e mi dispiace perciò che vadano per il mondo sotto il mio nome.

Il Cinema è una delle maggiori conquiste della nostra epoca. Spero che verrà il momento in cui anche i compositori metteranno a repentaglio la loro fama nell'operetta cinematografica, e in cui le Case produttrici tenteranno vie nuove, nel regno dell'opera e dell'operetta, in cerca di una formula superiore, musicale e, ad un tempo, cinematografica. FRANZ LEHAR

NOVITÀ DA HOLLYWOOD

HOLLYWOOD sta chiudendo le casse d'imballaggio dei film che conta diramare nel mondo per la prossima stagione. È l'ora degli uffici stampa ed è l'ora dei fotografi. La loro opera diurna, e più o meno oscura, passa di colpo agli onori del primo piano, dove rimarrà per alcuni mesi. Sono essi gli ambasciatori delle novità, delle primizie, delle indiscrezioni attraenti. E se gli 'affezionati' stringono d'assedio le agenzie per pregustarvi, almeno sulle foto, i film più attesi, non è escluso che qualche cospicuo contratto di noleggio si stringa su un pacco di abili fotografie.

'Saper interessare' è uno dei grandi problemi che toccano la vita del film in tutti i suoi aspetti. E potrà perfino parere che il vecchio sistema americano di incuriosire ad ogni costo, magari attraverso la bizzarria, prevalga nei documenti che vi mando. Due di queste fotografie sono colte sotto un'angolazione obliqua che a taluni potrà sembrare unicamente suggerita dalla volontà di far differente dal solito. Osserviamole meglio: la prima sorprende di spalle, dietro la macchina, Wilhelm Dieterle, mentre si prova una scena dell'EMILIO ZOLA costruito su elementi tratti dall' 'affaire' Dreyfus e dal clamoroso episodio del *l'accuse*. L'inquadratura, in apparenza, così spicciola ha permesso di suggerire con discretezza la disposizione della macchina, dei microfoni, dei più prossimi apparecchi di illuminazione. Una fotografia che, per chi voglia leggere, riesce informativa senza darsene l'aria. Lo stesso dicasi della seconda, che coglie Basil Rathbone nel film *ONE HOUR OF ROMANCE*, e consente di rilevare come i tecnici, per ottenere particolari effetti di luci e di riflessi, abbiano rivestito con una lastra di specchio l'interno del coperchio del pianoforte. La terza dimostra ancora una volta, se occorresse, quale mobilitazione di uomini e di mezzi si richiegga per 'girare' un film. (Si tratta qui del *PRIGIONIERO DI ZENDA*). Tre uomini attendono alla macchina da presa, sotto gli ordini del primo operatore, il famoso cinese Wong Howe. Il regista John Cromwell è circondato da quattro aiutanti, tra cui la segretaria di scena ed il consulente tecnico, il Principe Sigvard Bernadotte. Il capo elettricista comanda una squadra di sette operai. Se non bastasse, dietro la macchina si assiepano i fonici, i guardarobieri, i truccatori, i parrucchieri, i carpentieri, i decoratori, ecc. Senza contare i fotografi che in questo momento stanno lavorando. In scena sono anche i due interpreti maschili: Ronald Colman e Douglas Fairbanks jr.

IDA SIMMONS



O'NEILL

DEVE AL CINEMA

DEI MOLTI saggi, riepiloghi e profili che si sono letti durante l'inverno sulla vita e sull'opera di Eugenio O'Neill, sollecitati naturalmente dal conferimento del premio Nobel, non se ne trovò uno che, non dico chiarisse, ma almeno toccasse un certo curioso punto, l'importanza del quale la presente nota mira di rilevare: vedere se e quanto il teatro di O'Neill debba al cinema. È un appuntamento scottante, perché fino ad oggi non si è fatto altro che picchiare su un'influenza - se non addirittura una filiazione - del teatro sul cinema, e condannarne e purgarne tutti i peccati che vi derivano. Giorno lieto, per noi, sarebbe dunque quello che vedesse finalmente aperto il conto delle restituzioni.

Soltanto un primo fugace accenno abbiamo rintracciato giorni sono in uno scritto di Maurice Lanoire: un'unica riga, affermativa. Troppo poco. Bisogna partire più da lontano. Tutti sono d'accordo nel riconoscere lo scrittore americano costantemente impegnato a demolire taluni usuali confini e a svincolarsi, superandole, da certe forme della letteratura drammatica. Egli si è praticamente espresso a tale riguardo e il teatro del suo paese non potrà più negligenza, d'ora in poi, questa incrinatura di un vecchio sortilegio e il contributo di chi l'ha operata. A lato dell'esempio cinematografico non si negano le deviazioni dal teatro tedesco e nordico; le quali, ad ogni modo, si giustificano interamente nel patto del drammaturgo: tentare ogni via per giungere a dire ogni cosa. Varie, come si sa, sono le rive alle quali egli, con questo obiettivo, approda. Dapprima è un netto espressionismo, cioè la ripetizione reiterata di un 'effetto', di una scena dominante, il quale non è altro che un impressionismo concentrato. È un genere che si esemplifica nell'*Imperatore Jones* principalmente nella lunga sequenza, se così si può dire, del bosco, fantomatica, allucinatoria, a base di stregonerie e di tam-tam. Poi si accosta deciso a un 'realismo magico' tanto per usare una locuzione italiana, improntandone il dramma *La scimmia velluta* (suggerimento della camera delle caldaie con Yank in mezzo, a un certo punto spezzata dalla visita della ragazza) e la satira *Dinamo*. Nel modo col quale attraverso una serie di quadri raggiunge l'incubo non si può nascondere, nelle opere ora citate, una ispirazione della tecnica del cinema; mezzi magari che non sono né nuovissimi né nuovi alle forme letterarie del romanzo e della novella, ma qui ottenuto più efficaci per la presenza effettiva del personaggio: e il trapianto dei quali mezzi è fortemente adescato dall'uso e dall'alto risultato offerto dallo schermo. L'americano non fa altro che accogliere, insomma, la formula di un lavoro drammatico composto per inquadrature.

Le conseguenze sono evidenti e per nulla capziose. Ormai non esita minimamente a formare il quadro, a dividere in dieci, dodici, quindici atti il componimento teatrale, a creare una suggestione e un

tono specialissimi in ognuno di questi nuclei isolati: basterà il motivo di centro a legarli. Crollano le dimensioni tradizionali; e con esse gli insufficienti suggerimenti recitativi e scenici. Tali indicazioni, nel teatro di O'Neill, perdono il loro carattere ausiliare, per acquistarne un altro parallelo e non meno importante dell'azione vera e propria. Il personaggio è particolareggiatamente

presentato, e l'accompagna un corredo di delucidazioni biografiche e psicologiche; lunghe e minuziose spiegazioni precisano la scena, i tempi e i movimenti pantomimici che vi succedono; la guida del gioco scenico è attenta, e l'imposizione scritta è perentoria come una sceneggiatura cinematografica: forse più che meno. Si veda *Anna Christie*; si confronti come l'autore meticolosamente condiziona l'uscita di Miss Gilpin dall'ultimo atto di *The Straw*. Non minori sono gli esempi in *Oli: l'orizzonte*, in *Desiderio sotto gli olmi* e in *Tutti i figli di Dio hanno le ali*; nei quali drammi, sia detto per incidenza, vi sono predilezioni da King Vidor, di un Vidor pessimista.

Quanto alla 'sovrimpressionione' che il cinema gli suggerisce sotto la specie fotografica e sonora, O'Neill ne è fortemente tentato. Vi si industria con vari mezzi, ma con scarsa fortuna. Di ogni personaggio che l'opera presenta in qual modo è possibile distinguere l'individualità, spesso contraddittoria, che lo stesso nasconde? È il solito scoglio della personalità manifesta e di quell'altra intima personalità che pur chiede espressione. Empiricamente l'autore si rassegna dapprima, ne *Il grande Dio Brown*, a fornire una maschera a ciascuna delle sue persone: se ne copriranno il viso tutte le volte che, nell'azione e nel dialogo, sanno di mentire; e mostreranno il volto nudo quando la loro verità, almeno allo spettatore, verrà partecipata. Ma l'artificio della maschera, com'era da prevedere, non lo soddisfa, perciò nello *Strano Interludio* sperimenta una sorta di 'sovrimpressionione parlata': il personaggio pronuncia ad alta voce il proprio monologo interiore. Gli inconvenienti sono altrettanto gravi, gli altri attori dovendo fingere di non udirlo ed essendo pure costretti ad interrompere la loro recitazione per permettere allo spettatore di ascoltarlo (la quale pausa sgomenta, benché in misura minore, anche nella sovrimpressionione cinematografica). O'Neill accoglie allora il doppio personaggio, in *Giorni senza fine* (1934): quando gli abbisogna l'espressione del subconsciente introduce un secondo personaggio, un sosia, che si indirizza al primo, lo rampogna, lo corregge, o addirittura lo sostituisce, interloquendo in vece sua. Il sistema è lontano dalla perfezione, ma questo, per noi, conta poco. O'Neill non smette d'impegnarsi, sia per la soluzione del problema ora accennato, sia per l'applicazione di altri accorgimenti: è possibile scoprirgli il desiderio, per esempio, di imprimere a priori, cioè sulla carta, un 'montaggio' al suo componimento teatrale, cioè calibratura dei tempi, e studio della loro reazione. Egli scruta il margine da sopprimere, e la sutura. È fuori di discussione che O'Neill esplora e crea: ma dal lato dei procedimenti scenici, distolto l'occhio dallo schermo, non di rado 'adatta'.

GILBERTO ALICCHIERI



Sopra: *Strano interludio*; sotto: *Anna Christie* (M. G. M.)

Dai lavori di O'Neill, premio Nobel, il Cinema ha tratto alcune opere significative. L'autore di questo articolo esamina invece quanto il Cinema ha influito sulla tecnica teatrale del grande scrittore.



ESPRESSIONE E BELLEZZA

L'uomo del cinema ci farà spesso vedere nella vita privata la sua predilezione per la bellezza in modo dimostrativo, quasi volesse farci comprendere che nei suoi film, purtroppo, manca molto di ciò che lui vorrebbe metterci. Ecco Fred Niblo, regista di "Ben Hur", nel suo salotto. Un antico Buddha è piazzato su di un mobile intarsiato, acquistato a Budapest; i pannelli delle pareti provengono da un vecchio castello francese.

«MA SE ELLA fosse più bella, sarebbe meno mutabile: e, quindi, un'attrice minore. Giacché la bellezza, seppure alla lunga appassisce, è qualcosa di stabile. Per lo meno lo spazio di una serata. Un viso bello è in generale un viso regolare, di taglio classico; e un viso regolare ha poca voglia di modificarsi. L'attore, d'altra parte, è tenuto a cambiare, non a conservare... Proprio tutto ciò che si voleva chiamar brutto in questa donna, intensifica e moltiplica i mezzi della sua espressività mimica. La Duse, pur non essendo bella, può tuttavia diventarlo: giacché ad ogni sua emozione corrisponde l'espressione del suo viso».

Queste parole, riportate dal Rheinhardt, furono scritte nel 1892 dal critico Paul Schlenker, in occasione della prima recita di Eleonora Duse a Berlino. Sembra che queste proposizioni, ideate per difendere la bruttezza, sottintendano una critica contro quel normale figurino cinematografico che non soltanto ha poca voglia di modificarsi ma che è anzi costretto a non deformarsi con espressioni violente. Critica, dicevamo, rivolta anche contro la mania di voler spingere ad ogni costo un attore, per sua natura espressivo, verso un ideale di «bellezza» troppo studiata.

E non crolleranno — ci potrà rispondere il grande produttore cinematografico leggermente appoggiato contro la sua magnifica biblioteca piena di difficili libri europei, — non crol-

leranno le basi dell'estetica se il critico si mette a dichiarare contrari o addirittura nemici l'espressione e la bellezza? La bellezza in sé, è vero, non è altro che armonia ed equilibrio, ciò che però condurrebbe al vuoto completo se non si riferisse ad un soggetto. Come poi potrebbe essere vuota in questo senso la bellezza dell'attore che si riferisce al soggetto 'di mostra' e rappresentandolo armonicamente gli dà, proprio per questo mezzo, una determinata espressione? E come, d'altra parte, l'espressione potrebbe diventar comprensibile senza la bellezza (il produttore si smuove dalla biblioteca verso la sua scrivania, altrettanto magnifica, e ci afferra alcune fotografie) dato che l'espressione artistica non è altro che quel rendere precisi, dominanti ed incontrastati certi tratti, i quali nella natura si presentano confusi, occasionali e contraddittori? Non è forse un'opera della bellezza se l'espressione di un naso viene accordato a quella di una fronte; se la linea delle sopracciglia viene subordinata al carattere degli occhi; oppure, per creare un personaggio più complesso, se vien precisato il contrasto di una bocca voluttuosa con la discrezione paurosa degli occhi? Si è certamente nell'ordine della bellezza ove si crea unanimità, armonia e nitidezza, scegliendo fra gli attori aspiranti i tipi adatti e completando con artifici l'opera della natura. - Non possiamo nascondere - replicheremo noi -

la nostra ammirazione per questa teoria, ma dubitiamo che in pratica sia veramente seguita. Al pubblico cinematografico bruciano gli occhi dal sonno per effetto proprio di quella bellezza anti-espressiva di cui parla il critico della Duse. Ma si tratta forse di un altro tipo di bellezza, o non piuttosto di quello citato da voi signor produttore, con tanta abilità? Domandiamoci se per caso tale bellezza, sulla cui utilità insistete con buone ragioni, non renda questo servizio soltanto forzatamente, costretti cioè da una specie di controforza. Abbandonata a se stessa, essa non mirerebbe unicamente al completo equilibrio e alla distensione delle energie, arrivando in questo modo all'inerzia e al vuoto completi? Tendere verso questa bellezza significherebbe dunque voler uscire dalla discordanza, dalla incompletezza e dalla lotta; infatti l'arte classica nata nei paesi del sole, cercherebbe di realizzare lo stato ideale respingendo fino ad un certo punto la controforza a cui accennavamo. Una simile sensazione di gioia, benché un po' vuota e fredda, susciterebbero anche quegli uomini nei quali la natura ha incarnato l'ideale classico; ma in fondo, l'impressione che lasciano, spesso è negativa e penosa. (Non però nel concetto della folla, la quale trova ebbrezza e fascino in una superficiale perfezione di forma). Prevale il senso di una certa manchevolezza, e infatti ci manca un'altra specie di bellezza, quella romantica, propria dei paesi del nord, dove si chiama bella la forza vitale, efficace nell'uomo come nella natura intera; si chiamano belli il movimento e la lotta tanto tipici della nostra vita. In questo senso sarebbe da considerarsi bello tutto ciò che porta il conio della vita vissuta, molto dunque di quel che si dice 'brutto'. Questo effetto per l'attività vitale è la controforza di cui parlavamo, ed è la vitalità che manca nelle persone troppo armoniche, che non hanno — come le statue classiche — superata la vita ma ci dovrebbero star dentro. Manca l'elemento che ce le renderebbe vive. Sono esse che hanno poca voglia di muoversi; la loro bellezza è ottenuta con la mancanza di spontaneità e di impressionabilità.

— Va benissimo — ribatterà impaziente il no-



Nei giorni della "Via senza gioia", il viso di Greta Garbo non si era ancora sviluppato nello direzione di quella attuale nitidezza quasi matematica, più facile a comprendersi ma meno misteriosa. Queste ombre che velano lo sguardo danno il senso di una bellezza romantica, la quale, fuggendo la concretezza dei contorni precisi, aspira al fascino di una profondità infinita.

stro produttore. Ma l'attore non è mica l'uomo della vita. Entrato nell'opera d'arte, diventa arte anche lui, simile alla statua.

- Giustissimo. Tuttavia non dimentichiamo che l'attore entra in un'opera destinata non a rappresentare l'armonia ma la lotta vitale, ossia in un'opera drammatica. L'uomo drammatico, impregnato della vita che lo fa fremere e soffrire, dev'essere maggiormente espressivo, mentre troppo spesso i figurini umani, scelti e preparati da voi, fanno pensare a statue di legno, portate via dalle acque di un fiume, scostate dalle rive di quelle arti capaci di rappresentare ciò che, compiuto, riposa, perché hanno per principio escluso l'elemento del tempo. E anzi, quasi sembra che alla stessa folla cominci a mancare il sugo vitale di questa bellezza dolce: vedo che negli ultimi film di vostra produzione prevalgono i colpi contro il mento, le bastonate, i maltrattamenti sadici, le operazioni chirurgiche eseguite possibilmente a semplice coltello di cucina scene però in cui il critico, sempre scontento, non riesce a scoprire quell'elemento di bellezza sublimante senza il quale, come poco fa dicevate voi stesso, non può nascere espressione.

RUDOLF ARNHEIM



Statua delle proporzioni perfette, il dolore, il conflitto, il dubbio non potrebbero che disturbare la figura equilibrata che potrebbe anch'esser fissata su di un piedistallo (Lorella Young). Il viso della Hepburn, invece, è monologo drammatico anche nell'atteggiamento del silenzio: bocca e naso atri, come animali in caccia, le sopracciglia in stato di allarme, e gli occhi nascosti perché non hanno il coraggio di affrontare senza riflessioni ciò che l'altra guarda con occhio imperturbato.



David Wark Griffith comprese che il "primo piano" era più che un semplice nuovo tipo di inquadratura; egli conquistò il viso umano allo schermo, e con ciò il più ricco ma anche il più pericoloso strumento della bellezza. (Dalla "Canzone del cuore" di D. W. Griffith con Lupe Velez)

Sembra impossibile che perfino Joan Crawford, la quale si direbbe sorta dall'ambiente dei rudi studenti sportivi americani, non sia neanche irraggiungibile dalle dolcezze di un bello "classico".



Hilde Heidebrandt, in "Allegria", si avvicina, con la sua veste, addirittura al popolo greco. Non c'è modo davvero di spiegarci più chiaramente.

La donna, diventata gioiello, non potrà impedirvi di guardare il suo ricco vestito con la stessa attenzione che il suo viso e le sue mani. (Katherine de Mille in "Romeo e Giulietta")



IO SEMPRE pensavo che al principio dell'attività di un operatore, un'esperienza di fotografo è della massima utilità. È il primo contatto coll'illuminazione artificiale, cogli obiettivi e, soprattutto, coi bagni di sviluppo; il che permette uno studio preciso del rendimento di certe emulsioni in rapporto alla luce, agli obiettivi, al tempo di posa e alla durata stessa dello sviluppo. Dico questo perché io cominciai proprio come fotografo nel 1907 e riconosco che molta parte della mia attività trova la sua origine negli studi fotografici di Comerio e di Ganzini a Milano: nello studio di Comerio, non dai trattati ma dall'esperienza diretta, io imparai la complessa tecnica dello sviluppo e della stampa riferendola al nascente cinema, in quello di Ganzini mi trovai a contatto coi primi rudimentali procedimenti d'illuminazione fotografica artificiale — una novità assoluta.

Specialmente di questi procedimenti mi rammentai quando, passato alla Milano Film (che aveva sostituito la Comerio Film), trovai la produzione cinematografica ostacolata dal problema delle condizioni atmosferiche. Allora si girava in teatri a vetri per sfruttare al massimo la luce diurna — l'unica che si utilizzava nel cinema — e a Milano, dove eravamo, tra nebbia e pioggia si passavano spesso dei mesi senza far nulla. In Francia, la Pathé aveva costruito i propri teatri a Nizza, sperando nel magnanimo clima della Costa Azzurra. Ma con questo non aveva affatto risolto il proble-

ma, come mi resi conto durante una visita fatta in cerca d'ispirazione. Volli perciò provare a trasportare nella cinematografia il sistema dell'illuminazione artificiale che tanto buon risultato m'aveva dato nella fotografia. Mi misi d'accordo coll'operatore di cabina della Casa e insieme con lui costruii alcuni archetti (carboni legati con fil di ferro collegati alla corrente elettrica mediante una resistenza) che completai con imbuto di latta a guisa di riflettori. Le prime prove le feci con piccole scene. Con le lampade da illuminazione stradale ottenni la luce generale e con gli archetti tirai fuori gli effetti sui visi e sugli oggetti. L'esito fu brillantissimo; ma se la direzione della Milano Film esultò perché aveva trovato il mezzo d'infischarsi delle condizioni atmosferiche e di poter girare senza tirannia di albe o di tramonti, non altrettanto lieti furono gli attori costretti a rinunciare a lunghi periodi di ben pagato riposo. Si scatenò, fra essi, un putiferio e, in quell'occasione, mi feci non pochi nemici. Eravamo ai primi del 1912, data questa che mi sembra assai opportuno di precisare.

Un miglioramento dei mezzi tecnici lo avemmo subito dopo, quando il Consigliere Delegato della Milano Film, durante un viaggio in Germania, trovò presso una Casa di elettricità, la Jupiter, delle lampade che potevano essere usate per l'illuminazione cinematografica in luogo di quelle assai primitive costruite da noi. Ne acquistò una quindicina

e da quel momento, anche per la nomina a direttore generale della Casa del conte Baldassarre Negroni, anch'egli amante del nuovo, l'illuminazione artificiale cominciò a funzionare in pieno e si girò, sotto la direzione di Genina, LA FUGA DEGLI AMANTI (1913). La tecnica cinematografica era, con ciò, completamente rivoluzionata. Il trucco, per esempio, dovette essere modificato. Quello allora in uso era il trucco teatrale, così grossolano che io preferivo che gli attori non fossero truccati affatto. L'illuminazione artificiale accentuò questa grossolanità poiché, soprattutto per la sua direzione dall'alto, poneva in rilievo qualsiasi sopraelevazione dei visi, anche i pori. I ceroni non erano ancora usati (si cominciò ad impiegarli nel 1918, con MARIA DI MAGDALA); soltanto alcune attrici adoperavano cosmetici ma, in generale, si fece ricorso alla cipria per pareggiare la pelle.

Naturalmente, fin d'allora cercai di ottenere degli effetti che, pur tenendo conto della verità, mi dessero rilievi, piani e volumi della cui importanza mi ero reso conto studiando pittura in gioventù (non mi erano così ignoti i valori del chiaroscuro e della composizione). Ma le difficoltà erano molte. Le lampade usate erano scoperte, prive di vetri smerigliati, e gli attori ne soffrivano agli occhi e fu per eliminare quest'inconveniente che pensammo di impedire la visione della sorgente di luce — causa prima del danno — mediante vetri, veli e cose del genere.



Illuminazione a luce artificiale in un film del 1913, diretto da Alfredo Robert



'Maria di Magdala' 1918. Le diverse sorgenti luminose che danno profondità alla scena sono archi da protezione. La luce diffusa è data dalle lampade d'illuminazione stradale



Sopra: 'I Borgia' 1919. Dietro il disco sono nascosti due carboni tenuti insieme col filo di ferro e collegati a una resistenza. Era lo stesso attore che li accendeva al momento di girare. Qualche riflesso è dato da una lontana lampada Jupiter. Sotto: 'Forse che sì, forse che no', 1920, regia di Gaston Ravel. Scena eseguita nel Palazzo Ducale di Mantova. Dalla finestra viene la luce naturale; gli effetti sono ottenuti mediante lampade Jupiter di cui alcune sono visibili. Il blocco che si vede in terra di fronte alla macchina da presa è la resistenza



Gli obiettivi più luminosi che avevamo erano i 3,5; e la pellicola più sensibile quella ortocromatica. Fu necessario, perciò, modificare, in relazione all'illuminazione artificiale, primitiva, i procedimenti di sviluppo; e si usarono bagni al pirogallico o alla glicina i quali, a causa dello sviluppo lento, davano la possibilità di ottenere una certa morbidezza. Non per questo, però, morirono i teatri a vetri i quali, in buone condizioni di luce, potevano offrire un'ottima illuminazione generale. Così, nel 1914, si poté realizzare LA DOPPIA FERITA, con Mistinguett. Il film ebbe un enorme successo per la bontà della regia, che era di Genina e per le straordinarie qualità tecniche. Piaceva specialmente in Francia, dove nel frattempo si erano abbandonati anche là i teatri a vetri per ricorrere alla luce mista, artificiale e naturale. Ma i primi film francesi, in cui tecnicamente ed artisticamente si giunge a dire qualcosa, sono di qualche anno posteriori. Ciò che meraviglia di più fu l'illuminazione con la quale ero riuscito ad ottenere effetti notturni molto suggestivi e, a dir la verità, mi fece piacere ricevere lettere di complimenti da parte di molti colleghi d'Oltralpe. LA DOPPIA FERITA fu seguita dalla SIGNORINA CICLONE, sempre di Genina, su soggetto di Lucio d'Ambra, un film che entusiasmo per la sua novità e per il suo gusto. Ricordo che la presa dall'alto di un ballo in un tabarino, effettuata attraverso un buco al centro del soffitto, suscitò le più alte meraviglie nel pubblico e nei tecnici (anno 1915). Ed ancora: IL RE, LE TORRI E GLI ALFIERI di Illuminati, IL SOPRAVVISSUTO di Genina, CIRCO VOLSI, SERATA DI GALA di Lind (quest'ultimo film ebbe la particolarità di svolgersi tutto di notte)... Inviato come operatore in guerra a disposizione della Marina, più tardi (1918), data la necessità di produrre film ebbi una licenza straordinaria per girare, sotto la direzione di Carmine Gallone, MARIA DI MAGDALA, che riuniva vaste masse ed un notevole complesso di artisti italiani e stranieri, tra cui Diana Karmen. Anche questa volta feci del mio meglio per ottenere effetti luministici nuovi e in parte vi riuscii benché ostacolato dal fatto che i mezzi tecnici non avevano progredito. Progresso si ebbe quando, terminata la guerra, le lampade Jupiter, che prima erano a corrente

alternata, divennero a corrente continua, e questo mi permise di ottenere ne i BORGIA, di Caramba (Medusa Film, 1919) una fotografia senza tremolio, più omogenea. (Il film venne rifatto, nel 1921, in Germania da Richard Oswald ma andò bene soltanto quello che non fu modificato; i mutamenti peggiorarono il film perché si volle a bella posta non tener conto del carattere dell'epoca, difetto questo che si riscontra anche nei film in costume prodotti dalle Case moderne).

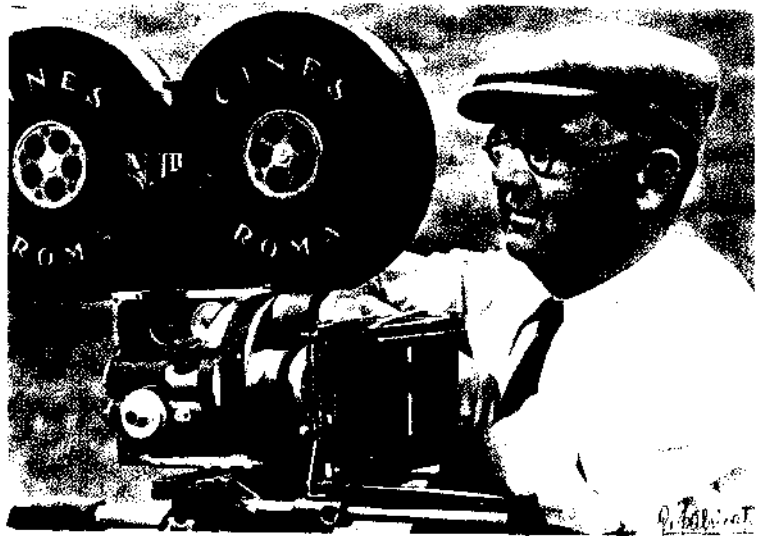
Poi venne l'U.C.I. e la decadenza del cinema italiano. I metodi di lavoro che ci furono imposti danneggiarono noi operatori e più, naturalmente, la produzione perché con la pellicola che ci veniva fornita - pellicola acquistata in blocco e vecchia di anni - non era possibile ottenere nemmeno una mediocre fotografia. Io, approfittando del fatto che il mio contratto era con la Medusa e non con l'U.C.I., diedi le dimissioni e come me fecero altri colleghi. Ricominciai a lavorare nel 1923 con la Vis, a Firenze, nel DANTE. A Firenze non esistevano stabilimenti cinematografici e se ne dovette costruire uno di sana pianta, naturalmente con tutti gli accorgimenti più moderni. Per l'illuminazione, insieme con mio fratello Annibale, feci costruire delle lampade con sistema diverso da quello Jupiter. Infatti, applicammo lo specchio parabolico, che dava modo di ottenere meglio gli effetti e di fare una fotografia assolutamente fuori dell'ordinario, in questo aiutati anche dai nuovi obbiettivi impiegati, più luminosi (i 2,7) e dalla pellicola extra-rapida Agfa, la quale dava la possibilità di una fotografia notturna più plastica, più morbida. S'erano perfezionati i procedimenti di stampa, migliorarono i positivi, e, al tirar delle somme, si ottenne sugli schermi una immagine limpida e ferma.

Ma, ormai, all'estero ci avevano preceduti con passi da gigante, soprattutto l'America. E ce ne accorgemmo in pieno quando, nel 1925, venne a Roma Fred Niblo per girare BEN HUR. Gli impianti d'illuminazione furono completamente trasformati, impiegando luce diffusa a vapori di mercurio (dava una fotografia molto dolce), potenti riflettori per gli effetti sulle grandi pareti, piccoli spot per effetti localizzati, obbiettivi più luminosi, diffusori ecc., insomma tutti quei complessi e variati mezzi tecnici che facilitano il lavoro dell'operatore e gli permettono di esprimere ciò che richiede il regista. Una novità per noi fu anche l'uso cinematografico della pellicola pancromatica (Kodak); ed anche il trucco che, naturalmente, era in stretto rapporto alle qualità dell'illuminazione e della pellicola. Nella lavorazione di BEN HUR io entrai dapprima come fotografo, poi fui aggiunto ai quattro operatori, fra i quali l'italiano Balboni, che Niblo aveva condotto con sé da Hollywood.

Un nuovo radicale mutamento dei sistemi d'illuminazione, si ebbe all'inizio del cinema sonoro. Per la luce diffusa, le lampade a vapore di mercurio non servirono più e s'impiegarono padelloni con lampade a incandescenza. Questo sistema generale d'illuminazione è ancora seguito in Italia, perfezionandosi naturalmente coi nuovi mezzi, sistema del tutto diverso da quello che, per esempio, ho trovato di recente in Germania dove si lavora in massima parte con archi, il che richiede un maggior spreco

di corrente elettrica a causa della forte massa di luce che è appunto necessario impiegare con gli archi. Dopo tanti anni di esperienza, di studio, di lavoro fatto con vera passione, ritengo che il mezzo tecnico è ancora un elemento secondario di fronte alla stretta collaborazione che deve esistere tra operatore e regista. Ho fatto personale esperienza che se qualche volta è possibile ottenere buoni risultati, arrangiandosi con mezzi di fortuna,

non altrettanto è possibile quando manca la comunione col regista, comunione che è la base della perfezione dell'opera, in quanto che l'idea



L'operatore Carlo Montuori

e l'azione sono avvalorati ed espressi attraverso il quadro, che ha tra i suoi elementi fondamentali l'illuminazione. CARLO MONTUORI

DICEVA GUIDO GOZZANO...



... Ti stupisce che io, in fama di lavoratore solitario e sdegnoso, mi sia deciso per una forma tanto popolare come il cinematografo? Non c'è di che. Non ho fatto che seguire la linea d'arte che mi sono prefissa e alla quale sono fedele sempre. Io che ho resistito alle lusinghe... pecuniarie dei massimi fogli quotidiani, perché sentivo che avrei sperperato nel giornalismo ogni mia energia letteraria; io che ho resistito alla prova del teatro, perché ancora lontano da quella maturità e da quell'attenuazione che desidero, ho accettato con piacere di rivelare le mie fantasie in una pellicola vertiginosa —

Era un pomeriggio piovoso del dicembre 1910. Torino. Coperto da una grossa pelliccia, forse il poeta parlava all'intervistatore con un filo sommesso ed esile di voce, pieno di decoro. Il solerte giornalista — oh, non negatelo, nel 1910 un giornalista non poteva essere che solerte — aveva incontrato il delicato poeta alla Mole Antonelliana, ove c'era una "suggestiva" Esposizione d'Arte Femminile. Forse Gozzano pensava un po' vagamente, parlando, a immagini cinematografiche sottili e sfumate, a favole del focolare, a storie da "Mille e Una Notte", raccontate con brio; e l'aggettivo "vertiginosa", mentre ricorda squisitamente lo stupore dell'epoca dinanzi al Dio Progresso, assume in questo senso tutto un programma.

Non s'acccontentò di quelle parole l'intervistatore — un educato e mediocre giornalista, un mondano e profumato giornalista come usava allora. Come mai

Gozzano era caduto nelle grinfie dei produttori cinematografici?

Gozzano: — Ecco, ti dirò come. Da anni vado studiando la letteratura popolare, il folklore di tutti i popoli, da quello giapponese a quello scandinavo, e ho adunato elementi di poesia originalissima... Un mio volume di fiabe è già pronto per le stampe... Da tempo... volevo sceneggiare alcuni temi di mia invenzione, fare cosa di poesia vera, dilettevole, per piccoli e grandi. Il cinematografo è giunto in buon punto per semplificare e realizzare il mio sogno: non più prolissità di dialogo e di scena, non più difficoltà di accertamento, ma la proiezione muta ed eloquente ad un tempo; il nastro prodigioso che rivela e commenta. Ho ridotto per cinematografo i temi più originali del mio volume di fiabe; fiabe, ripete, per grandi e piccoli, sceneggiate con grande sintesi di trama e scaltrezza di effetto. I soggetti sono di mia completa invenzione; ogni episodio sarà integrato da pochi versi semplici e concisi, a commento della vicenda che segue. E cosa che ho fatta con grande amore e con grande diletto, e ogni pellicola col suo quadro favoloso e il suo commento in versi, mi è cara come un mio lavoro letterario, e non esiterò a firmarla e tutelarla come i miei volumi di prosa e di poesia... Mi piace far sorridere con qualche bella fantasia leggera. Senza considerare ch'è tempo ormai di opporsi alla volgarità che ha invaso il cinematografo e vi trionfa in modo nauseante. Speculatori indegni cercano di attirare il pubblico medio col truce, il laido, il grottesco. E quello che dovrebbe essere il mezzo più economico ed immediato per educare le masse, per infondere un fine senso estetico e morale, diventa una speculazione abietta, atta a fomentare le più basse tendenze della folla... —

Notate la definizione pittoresca del Cinema: «la proiezione muta ed eloquente ad un tempo; il nastro prodigioso che rivela e commenta»: che chiude l'intervista. Caro linguaggio prolisso del 1910! è come ognuno vede, attualissima e scottante. Questo benedetto cinematografo! era un lattante, e già il suo viso era solcato da rughe viziose.

E oltre codesta proposizione moralistica: da un punto di vista storico diremo che la deliziosa ingenuità di Gozzano non ebbe poi troppa fortuna (nessuno ricorda più quell'esperimento cinematografico, che invece poteva e doveva essere il più interessante di quell'anno, e il più significativo: colpa di chi?), e da un'estetico: ci piace concludere che soggetti come saranno stati i soggetti gozzaniani ormai perduti, si pensa, senza scampa, avrebbero forse potuto parlarci come se si trattasse di due contemporanei! ispirare un regista come Paul Fejos, l'autore di PRIMO AMORE (L'ONOSOME), MARIA, LEGGENDA UNGHERESE e VIVA LA VITA!



BLASETTI

PENSA A FIERAMOSCA

BLASETTI è lanciato: pensa a un film e, nel medesimo tempo, a fondare la società produttrice; il film è ETTORRE FIERAMOSCA. «Ho letto tutto su Fieramosca» - scartabellando un pacco di appunti, parlandomi - «Ora, con Mino Novarese sto lavorando al treatment. Senti qua, - ha pescato una cartella - «Giurò di voler morire prima che uscire di campo, per sua volontà, se non vincitore, di voler morire prima di dichiararsi vinto con le proprie labbra e di correre in aiuto di qualsiasi compagno pericolante anche se si sapesse certo di perdere la vita»: è Fieramosca. Lo racconta l'Anonimo di Trani. Pensa alla Disfida, - continuò -. I tredici italiani avevano contro il vento che innalzava nuvoli di polvere... Blasetti ha il quadro dinanzi agli occhi. Gli domando dei rapporti del film col romanzo di D'Azeglio. «Il romanzo di D'Azeglio non viene né escluso né accettato. Il romanzo servirà come punto di partenza per l'avventura e l'intreccio amoroso. Bisogna considerare l'epoca in cui scriveva D'Azeglio e perciò bisogna sfrondare, tra l'altro, il romanzo di tutta la simbolistica politica di allora. Ma Ginevra come personaggio rimarrà e nel finale non faremo morire Fieramosca. Egli non scomparirà, come un Dio o come un eroe leggendario, nel mare, e questo perché se fu coerente per D'Azeglio, sarebbe incoerente per noi farlo morire. È storicamente provato, poi, che tre anni dopo la Disfida, Fieramosca veleggiò verso la Spagna con un incarico di fiducia di Consalvo di Cordova. Blasetti guarda alcuni bozzetti per i costumi eseguiti da Novarese, il quale disegnò anche i costumi del '1860'. «I primi bozzetti - commenta. - Abbiamo fatto un lungo studio sul materiale figurativo dell'epoca, anche per i costumi; abbiamo consultato tutto quello che era possibile consultare fermandoci soprattutto sulle opere di Giorgione, Mantegna e Raffaello. E questo non soltanto per i costumi, ma per l'ambiente, per la trama. Ciò non vuol dire che io farò una rappresentazione codina del '500 ma cercherò di muovermi, nei limiti dei dati storici certi, ricreando artisticamente, immaginando dove c'è da immaginare».



TRENKER

PREPARA UN FILM DI MONTAGNA

ERO APPENA con lui che il telefono chiamò: Zermatt. Ci siamo, pensai. Proprio quello che cercavo. «Ho lassù a Zermatt, - mi disse, infatti, poco dopo, - Benitz e Lehner: hanno un programma e fanno già qualcosa». Benitz è l'operatore del FIGLIUOL PRODIGO, dell'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA e, insieme col nostro Montuori, di CONDOTTIERI; Lehner è uno di quei buoni a tuttofare - attore, tecnico, organizzatore - che sono tipici nelle troupes di Trenker. — Prevedo però che non comincerò in pieno prima del 10 luglio. C'è da fare qui, l'organizzazione è laboriosa: conto di realizzare due versioni, italiana e tedesca; probabilmente tre, con la versione inglese». Tacque. Fumava la pipa. — Ostia! - disse d'un tratto - ci voleva un film di montagna! Al pubblico piacciono ogni tanto film di montagna e Fanck non ne fa più! — Il Cervino, - aggiunse -. Andremo lassù. Sarà la drammatica vicenda della prima scalata alla vetta. Vi sarà anche la fondazione del primo Club Alpino, a Torino. Cinque anni di tentativi dal sud, la parete più difficile, l'italiano Carrell e l'inglese Whympet. Whympet non pensava che a conquistare un primato ma Carrell no. I tentativi di Carrell avevano un'origine spirituale. Egli si sentiva legato alla montagna inviolata che incombeva terribile sul suo paesetto, sulla sua casa. E quando si divise da Whympet e continuò i tentativi da solo e vide, mentre anch'egli compiva l'ascensione, Whympet primo sulla vetta dal versante svizzero non fu uno sconfitto; gli sconfitti furono Whympet e i suoi compagni perché la montagna si vendicò di loro che l'avevano tentata per orgoglio... Un film diverso dall'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA e da CONDOTTIERI: più raccolto, più intimo... Sostò un poco. Mi accennò: «I ruoli degli italiani saranno sostenuti da attori italiani - certi, finora, Ethel Maggi, Umberto Sacripante; gli altri non so - i ruoli degli inglesi da attori inglesi e così via»; e poi impetuosamente mi disse: «Sono tre anni che non faccio un film di montagna, dal FIGLIUOL PRODIGO. Tre anni, per me, sono troppi. Ci soffro». La voce aveva un caldo tono affettuoso.



LA GAMBARELLI

INTERPRETA 'IL DOTT. ANTONIO'

MARIA GAMBARELLI tornava da Firenze. Aveva assistito ad una rappresentazione del Maggio Musicale e ad una partita del Giuoco del Calcio in costume. «Le piacciono i racconti delle fate?» - mi chiese -. «I personaggi entrano nei paesi incantati, ed ogni cosa, ha uno spirito che l'anima. Ebbene, aggiunse - io ho proprio l'impressione, vagando così per l'Italia, di essere proprio in un paese incantato... Io vorrei sempre vivere come in una fiaba...». Aveva quattro anni Maria Gambarelli quando si recò in America con la famiglia. Da allora non era più tornata. «Qui - soggiunse - le ispirazioni sono continue. Conosce le antiche Madonne di legno dipinte? Sono opere stupende, eccezionali. Ho passato davanti ad esse ore di muta ammirazione. ho pensato a una danza, la più bella, credo, delle mie danze. La sto componendo, studiando. Ho già trovato il titolo: 'Ave Maria'. E il film? È stato annunciato che interpreterà IL DOTTOR ANTONIO di Ruffini diretto da Guazzoni. — In luglio - mi disse -. Si comincerà a Cinecittà. Ho bisogno ancora di vedete, di girare. Ciò mi fa bene, mi aiuta a capire il personaggio di Lucy che devo interpretare; personaggio complesso, fatto di tenerezza, di amore, di poesia. Una novità: Lucy nel film non morrà e la nuova conclusione risulta spiritualmente e materialmente logica. Altra novità da segnalare è che io danzerò, e ciò porterà un notevole arricchimento nella vicenda, soprattutto dal lato spettacolare. La cosa è giustificata: Lucy, ammalata da bambina, appena può camminare, deve muoversi, deve fare esercizio per guarire in pieno. Ballava prima di ammalarsi; riprende a ballare ed eccola quindi, più tardi, eseguire una danza durante una grande festa. — Dovremo essere una cosa sola, io e Lucy! - rifletté. (Mander conobbe la Gambarelli quattro anni fa a Parigi e fin da allora aveva pensato di affidarle questo ruolo). — Proprio così, - continuò - Lucy è il mio personaggio. Ho interpretato in America HOORAY FOR LOVE, CANTO D'AMORE, S. BARBARA'S FIESTA, quest'ultimo, a colori, nel settembre 1936, ma in nessuno ho sentito così fortemente il mio ruolo...».



BARBARO

STUDIA 'L'ULTIMA NEMICA'

RICORDERETE di aver visto, nel 1932, un documentario Cines di Umberto Barbaro: I CANTIERI DELL'ADRIATICO. Da allora l'attività cinematografica di Barbaro si è svolta, più o meno, nel campo teorico, attendendo il momento in cui avrebbe potuto realizzare un film a soggetto di ampio respiro in cui sviluppare le proprie idee. Il momento sembra venuto: egli, infatti, sta lavorando, insieme con Francesco Pasinetti, alla sceneggiatura di L'ULTIMA NEMICA, di cui ha ideato il soggetto ed eseguirà la regia.

— Una vicenda drammatica nell'ambiente dei medici e delle cliniche — egli mi ha detto —. Un ambiente nuovo nella cinematografia italiana in cui l'intelligenza umana combatte contro l'ultima nemica: la morte. Si tratta di un medico che, giovanissimo, è nello stesso tempo colpito nella sua vita sentimentale e nella sua attività scientifica: Anna, infatti, non sa sacrificare a lui la ricchezza e Giuliana che in lui e nella sua scienza avrebbe fede, muore malgrado i suoi tentativi di salvarla. Più tardi, la rivincita sentimentale e scientifica che gli è necessaria per guarire il trauma psichico provocato dalla duplice delusione iniziale. La musica ha nel mio film molta importanza e dovrà essere elaborata con una tecnica che, nel contrappunto coll'immagine, crei e ricrei le atmosfere interiori (previsione, ricordo, associazione d'idee), rafforzando l'emozione delle scene. Si baderà, inoltre, che la fotografia aiuti l'evoluzione drammatica del soggetto il quale comincerà la sua azione nella palude per giungere nel chiaro ambiente della Città Universitaria, delle Cliniche e degli Istituti Scientifici; ed il sonoro dovrà specificare tecnicamente ogni componente espressiva.

— Gli attori? — ha poi soggiunto —. Non vorrei parlare perché non posso rivelare il nome di quella che ritengo sarà la rivelazione del film: una recluta, per la parte di Elsa. Il protagonista? Fosco Giachetti. Altri interpreti trarrò dal Centro Sperimentale di Cinematografia. E mi lasciò: era passata l'ora d'inizio della lezione e gli allievi registi del Centro Sperimentale di Cinematografia, dove Barbaro insegna tecnica della sceneggiatura e tecnica della recitazione cinematografica, strepitavano.



MONDADORI

E IL 'CAVALIER MOSTARDO'

RICORDATE nel CAVALIER MOSTARDO di Beltramelli, il gallo Francesco, — l'amore dell'alba e della luna piena? Il Cavalier Mostardo — ultima pagina del romanzo — gli tira il collo e così salda, prima di andarsene, l'ultimo conto nella Città del Capricorno. Dal romanzo, Alberto Mondadori ha tratto un film.

— Anche il film finirà col gallo sull'aia, — mi disse Alberto Mondadori. Soltanto che invece di partire senza scopo per Milano, il Cavalier Mostardo partirà, nel finale, per la guerra insieme con gli altri che con lui o contro di lui avevano lottato per la *Ripubblica* o per il socialismo. Ingrandito, così, e completato il quadro, il film risulterà una pittura dell'anima romagnola del 1914».

È il primo film che Alberto Mondadori dirige. Ha 24 anni. Fece le prime armi nel passo ridotto e poi fu a fianco di Machaty, Trenker, Mastrocinque. Parla franco, sicuro del fatto suo, con un'intelligenza fresca e decisa.

— La riduzione cinematografica del romanzo di Beltramelli è opera mia, di Roberto Zerbini e di B. L. Randone il quale sarà anche mio collaboratore per la regia. Abbiamo dovuto sfrondare molto. Di elementi, nel romanzo, ce ne sono un'infinità, e tutti sfruttabilissimi. Dei personaggi principali che vi compaiono, abbiamo conservato, oltre naturalmente il Cavalier Mostardo, Bucalosso, Tempestoni, il gobbo Pulizia, il moro Fabrizi, Ninnon Fauvette, *ripubblicana* di Parigi, Paolo, Spadarella e Borgnini il cui ruolo si è ampliato. Il carattere del film? In fondo quello del libro: narrazione forte e nervosa, tono ironico e satirico. Una sola cosa viene presa sul serio: la guerra che s'accenna nel finale».

All'organizzazione del CAVALIERE MOSTARDO che s'inizierà verso la metà di luglio, lavora Lucente. Verretti scriverà la musica, Marchi disegnerà le scenografie e Sensani i costumi. Gli attori: ancora nulla di deciso. Si parla di Pilotto per la parte del Cavalier Mostardo, di Ceseri per quella di Tempestoni, di Durante per quella di Bucalosso, di Carlo Duse per quella di Borgnini, di Toso per quella di Paolo, di Giuliana Gianni (l'avrete intravista in *MA NON È UNA COSA SERIA* e in *I DUE SERGENTI*) per quella di Spadarella.



CAMERINI

CERCA UNA SIGNORA DI 30 ANNI

CAMERINI E SOLDATI erano preoccupati. Si guardavano muti, scuotevano la testa e poi concludevano: «Mah!». Arrivò Solaroli e continuarono a tre. Muovevano qualche passo, le mani dietro la schiena, la testa bassa e poi, guardandosi, dicevano ancora: «Mah!». Camerini si rianimò quando mi vide.

— Hai una bella moglie di trent'anni, tu?

— Veramente...

— Beh, facciamo circa trent'anni.

— Ma non ho moglie, io!

— E allora? conosci una bella signora di trent'anni?

— Mah — feci anch'io.

Camerini stava per tornare a passeggiare insieme agli altri.

— Un momento! — dissi. — Dimmi qualche cosa di DUE, TRE, QUATTRO...

— E che cos'è? — mi domandò.

«Mi sono spiegato male», pensai; e aggiunsi: — Qualche cosa di MAX GIANNI.

Camerini mi guardò in modo strano.

— Che diavolo di roba è?

— Evvia! — ero disperato. — Ma sono i due diversi titoli del tuo prossimo film!

Camerini rise. È difficile vederlo ridere.

— E ti pare che io possa fare film che abbiano questi titoli?

— Allora non farai un film?

— E perché credi che mi serva allora una signora di trent'anni che voglia fare del cinema, magari per una sola volta, per provare. Sarebbe una delle interpreti principali. L'altra è Assia Noris; l'uomo, De Sica. Comincerò alla fine di giugno. Il soggetto è di Palermo. La sceneggiatura mia e di Soldati. Ma ancora non so che cosa sarà il film, proprio non lo so...

Camerini si lasciò cadere in una poltrona, accese una sigaretta e si distrasse. Dopo un attimo si volse di scatto verso Mario Soldati e disse: — Trovato il film si penserà al titolo.

La faccia bruna di Soldati si allungò. I suoi occhiali ebbero un lampo.

— Il titolo?

Si vedeva benissimo, però, che Soldati pensava ad altro. Certamente la signora di trent'anni sconvolgeva la sua mente.

Camerini si alzò e tornò a passeggiare avanti e indietro mormorando ogni tanto «Mah!».

ESISTE UNA FORMULA?



William Powell e Carole Lombard ne 'L'impareggiabile Godfrey' (Universal)

NÓN ESISTE, né esisterà mai una formula cinematografica italiana, perché è impossibile sottoporre tutta una produzione al rigido giogo di una formula: se il cinema è veramente un'arte, bisognerà che gli rimanga un minimo di libertà e d'imprevedibile.

La cosiddetta formula americana (risultato della libera creazione degli autori, di quella certa comunità di gusti, di tendenze, di ideali che forma il carattere nazionale di un'arte o di una letteratura) esiste e funziona rinnovandosi con una tempestività veramente impressionante. In una sola stagione, il vecchio luogo comune del monotono spirito americano, anzi *yankee*, del film hollywoodense, è stato cancellato dai nostri formulari. Basterà citare la perfetta, incomparabile esaltazione dello spirito imperiale britannico in *LA TRAGEDIA DEL BOUNTY* e in *LANCIERI DEL BENGALA*, e la meravigliosa rievocazione di uno dei migliori aspetti della Francia repubblicana nella *VITA DEL DOTTOR PASTEUR*, per scoprire i frutti di una intelligenza profonda e penetrante.

Quale è oggi, il punto veramente debole nella spiritualità del film americano? Indubbiamente il film mondano, il film di famiglia, quel film tipico che ha pienamente soppiantato la cosiddetta commedia borghese. In essa campeggia autoritaria e invidiata, la donna americana: la stranissima concezione americana del matrimonio, dell'amore e della famiglia è sempre salda-

mente accampata sugli schermi del mondo. Non commetteremo la solita *gaffe* di insistere polemicamente sulla deficienza e la immoralità della famiglia americana nei confronti di quella europea. Ci renderemo conto della situazione con argomenti e documenti strettamente americani. Del resto, qualche segno di reazione si può già riconoscere in *IO VIVO LA MIA VITA*, in *GELOSIA*, e in *L'IMPAREGGIABILE GODFREY*, forte di acredine satirica rimasto generalmente inosservato. Nel primo è la famosa ragazza spregiudicata, ribelle stravagante che cede al prestigio dell'energia maschile, anche se risulta nettamente brutale, anche se le impone una pubblica umiliazione. Nel secondo è, invece, una ragazza che ha conquistato con la sua intelligenza, la sua bellezza, la sua devozione, la sua riservatezza tutti i diritti all'amore di un uomo che ha per moglie una perfetta sciocca, intollerabilmente gelosa: orbene, nel paese del divorzio è la brava ragazza che cede il posto conquistato alla moglie. Nel terzo la reazione è più netta, più cruda: è la Lombard, che s'incarica d'inventare il tipo della ragazza americana della buona società, stravagante fino all'assurdo, anzi matta. Sintomi? Certamente. Ma non proprio di una risoluta impostazione del problema. Le masse degli spettatori dilagano: ad Hollywood si riconosce l'opportunità di concedere qualcosa agli spettatori rurali ed operai che, anche in America, hanno una concezione

dei rapporti tra uomo e donna più semplice, più sana. Ma il produttore americano non si è reso ancora conto che una certa crisi di coscienza comincia a diffondersi anche nelle classi alte, medie e piccolo-borghesi. Diamo la parola alla signora Marjorie Dableins Kern collaboratrice della rivista *Forum* una delle migliori di New York:

«Le statistiche mostrano che gli Stati Uniti, dopo che l'U.R.S.S. ha rinnovata la sua legislazione, detengono nuovamente il primato dei divorzi. Proporzionalmente la percentuale è tripla di quella francese. Le donne europee maritate non sono mai nevralgiche. Le mogli americane sono invece le più nervose e agitate del mondo. Che manca, dunque, ai mariti americani in confronto di quelli europei? Tutta l'attitudine di questi ultimi verso le donne è profondamente diversa. In luogo di fuggire la compagnia delle donne, come fanno gli anglosassoni, l'europeo vive con esse in completa comunione spirituale. Britanni e americani passano la loro serata tra uomini e lasciano che le donne se la sbrogolino tra loro. E talvolta i mariti americani osano persino lagnarsi che le mogli passino gran parte del loro tempo fuori di casa. Ma di chi è la colpa? Nell'Europa continentale, per esempio, non esistono *Club* femminili o riunioni di donne. Uomo e donna in Europa vivono affettivamente insieme. La donna s'interessa al lavoro di suo marito, e spesso è la sua collaboratrice, la sua confidente. La donna americana vorrebbe fare altrettanto, ma la si obbliga a stare su di un piedestallo, in uno splendido isolamento. Il marito ritiene che i suoi principali doveri si risolvano nel darle molto denaro e il massimo di libertà. Che manca dunque alle nostre donne? Se sono scontente significa evidentemente, che hanno un'anima.

«L'europeo vive una vita più umana, più civile, sa svagarsi, sa interessarsi al colore della vita, alla varietà delle cose, aiuta sua moglie nelle piccole cure quotidiane, e persino nella scelta dei vestiti, dei gingilli, nella composizione della lista del pranzo. «L'americano non riconosce altro fascino femminile che la bellezza fisica. In Europa, invece, una donna non ha bisogno della bellezza per piacere agli uomini. L'europeo non ama affatto che la sua donna somigli ad una pupattola o a una bimba: egli vuole che sia intellettualmente vigorosa e pienamente consapevole di tutte le realtà. L'aria di innocenza offesa delle americane non è fatta per lui. È l'europeo che rispetta veramente la donna: certo la stima troppo per poterla trattare, come fanno i nostri uomini, da bambina viziata e stravagante.

«In Europa il matrimonio è un'istituzione permanente: in esso gli interessi ideali hanno il primato assoluto su quelli sessuali. Nessuna donna europea attribuisce

importanza decisiva a qualche scappatella del marito, se in sostanza egli è un buon compagno e un buon padre. Guardate, invece, il *Gay Paris*: per chi è istituito, se non per i mariti americani che, lontani dalle loro mogli, si abbandonano ad orgie che ogni europeo guarda con disgusto?».

Non desti eccessivo stupore questa coraggiosa inchiesta della signora Marjorie Dableins. In realtà, la civiltà americana malgrado le sue conquiste, malgrado i suoi aspetti avveniristici, è molto più vicina alla società dei pionieri che alla civiltà europea. La modernità americana è fatta di punte lanciate in avanti, non di una superficie omogenea: tra una punta e l'altra vi sono vere e proprie lacune, vere e proprie zone di primitivismo e d'ingenuità. La definizione di Waldo Frank che le macchine dell'America sono gli alberi e il groviglio di liane di una foresta ancora vergine, è sempre valida.

Da quanto precede una constatazione si può trarre: il cinema americano tende a portare sullo schermo, sia pure attraverso la satira di ambienti e costumi femminili tali quali la signora Marjorie Dableins ha citato, il problema della sanità familiare. Per noi tale problema non esiste perché è realtà quotidiana e quindi consente una rappresentazione veritiera: si apre innanzi a noi europei una ricchissima miniera, un filone quasi inesauribile. Bisognerà con garbo esprimere cinematograficamente la ricchezza e la complessità della famiglia latina, illuminare i suoi umanissimi aspetti, i suoi ideali profondi, la spirituale civiltà del suo mondo. Sarà ne-

cessaria, in questi soggetti, una buona conoscenza della psicologia americana, perché i costumi della famiglia latina risultino nella luce più accettabile. Lasciamo che i produttori americani ci diano le interpretazioni filmistiche delle nostre epoche: il compito degli europei è di farle, quello dei cineasti americani forse di... cantarle. Diamo loro, in cambio, una visione sobria e intelligente della forza fondamentale del nostro vecchio spirito: mostriamo come nella famiglia europea l'eguaglianza tra uomo e donna non riposi su una vuota formula giuridica, ma sorga da un'equa divisione dei compiti, esattamente rispondente alle attitudini fisiche e morali dei due individui. Per modo che la coppia umana si integri in una vera e propria unità superiore: il compito virile predominando nella sfera sociale, quello femminile nella sfera familiare; l'uomo capo della famiglia nell'azione e nella rete dei rapporti esterni,



Brian Abernethy in "Ho visto la mia vita" (M.G.M.)

la donna padrona del focolare, domina nella sua casa, madre nei confronti dei figliuoli, ma anche, nei confronti del marito, madre prima che moglie. Non potrebbe essere, questa una delle formule più felici e fortunate del cinema italiano?

ALBERTO CONSIGLIO

SPEZZONI

« Quattro sceneggiatori hanno lavorato intorno al soggetto tratto dal racconto di Louis L. Rogger « Princess come across » e perciò non deve far meraviglia se nella stesura cinematografica dal titolo italiano « Resa d'amore » il carattere non è uniforme e l'indirizzo non è preciso anche se il colore è decisamente « giallo ».

« Difatti, pur se a bordo del transatlantico Mammoth vengono perpetrati ben due omicidi e in forma premeditata e cinica quasi, l'atmosfera è talvolta ridanciana, non soltanto per la posizione falsa della sedicente principessa Olga di Svezia, per talune battute dei componenti la polizia scientifica che talvolta volgono al grottesco, nonché per la voce prestata alla protagonista nel doppiaggio, che rammenta un'altra consimile originaria della stessa nazione europea.

« Perciò, pur disapprovando, in linea generale, i fatti lavori, nel caso presente non siamo propensi a prendere sul serio la malagiatà dell'assassino, per il contrappunto burlesco che, almeno così a noi sembra, commenta le azioni.

« Anche l'insegnamento del come sia possibile far scomparire un cadavere da una cabina, perde di molta efficacia per il modo sbrigativo con il quale è condotto ».

« Questa critica, ci stupisce, è apparsa sull'« Osservatore Romano ». Dunque, gli omicidi premeditati, le sottrazioni di cadavere e simili bazzecole possono essere tollerati nei film se c'è il contrappunto burlesco: un'atmosfera ridanciana.

« Prima del Fascismo, quando ancora esistevano le così

dette risse domenicali, girava una frase romanesca di questo tenore: « Andassimo all'osteria, magnassimo, bevessimo. Le risate! Le cortellate! ». E allora la gente ben pensante diceva che erano più deplorabili le risate delle coltellate. Perché? Per non fare confusioni morali.

Nuova mitologia

« Dunque, ci sono taluni che vedono la cinematografia italiana sotto le spoglie di una novella Danae e, come Giove si trasformò in pioggia d'oro per fecondare questa, così lo Stato dovrebbe rinnovellare il mito per fecondare quella. Senonché Danae, nuda e splendidamente bella, si offriva alla pioggia del miracolo e poteva invogliare alla metamorfosi con relativa spesa: ma la cinematografia italiana ha veramente modi e forme che eguagliano la pura grazia dell'antica bellezza? Si può essere indotti, ci sembra, più che alla pioggia d'oro, a scaricarle addosso una gragnuola di grandine. Comunque, anche noi siamo del parere di fecondarla, ma qui non milioni ci vogliono bensì giovani i quali soli hanno virilità e potenza da compiere il miracolo eterno e meraviglioso.

Lo schermo specchio di vita

« Qualcuno si è scandalizzato perché pare ci sia in America un movimento tra le madri di famiglia per essere considerate, nella loro funzione materna, come lavoratrici e, come tali, avere un salario e l'applicazione delle otto ore. Questo qualcuno si vede che non va mai al cinematografo e non osserva i film americani dove è rispecchiata fedelmente la vita e la civiltà di laggiù. Esiste in detti film il senso della famiglia? Sono tristi film pieni di divorzi, senza bambini o dove, se c'è un bambino, deve assistere ai tradimenti, alle schioppettate, agli amori più inumani. Le donne dei film americani attraversano il matrimonio come

fosse la sala d'aspetto di una stazione, sempre disposte a prendere il treno che loro conviene e a scendere alla prima fermata per rimontare su un altro convoglio. La civiltà americana è una civiltà economica: la proposta del contratto di lavoro non è, poi, tanto assurda e finirebbe, forse, per moralizzare la famiglia. Un bell'atto bilaterale steso di fronte al notaio, con clausole, penali, scadenze e obbligazioni sarebbe, forse, più solido - agli effetti dell'unità familiare - dell'amore, del dovere di sposa e di madre, come sono concepiti laggiù.

Questione di misura

« C'era una volta, in un paese lontano lontano, un direttore di produzione molto economico che, per risparmiare sulla spesa del film, fece ridurre a un povero regista la sua sceneggiatura da 400 a 200 inquadrate. Le proteste e i pianti del regista a nulla valsero e nemmeno gli valse l'appoggio della fata benefica che, questa volta, fu messa in fuga dallo spirito maligno che proteggeva il direttore di produzione. E così fu girato il film. E, invece di 2200 m. di lunghezza, come era uso fare in quel paese lontano lontano, venne fuori un film di 1500 metri, che non serviva allo spettacolo. Il regista credette di averla avuta vinta mostrando al direttore di produzione l'errore commesso. Ma questo, che era un uomo molto abile e che fumava tanti tanti sigari, non fu per nulla turbato e osservò al regista che era facilissimo rimediare aumentando di tre metri ogni inquadatura. E siccome in quel paese la matematica non era un'opinione e 200 x 3 fa 600 e 600 più 1500 fa 2100, il direttore ebbe vinta la partita e venne fuori un bruttissimo film. Questa, naturalmente, è una favola: ma, come tutte le favole, ha pure la sua morale.

L. C.



L'aspetto della musica cinematografica prima del Congresso di Firenze.

★

È una delle necessità della critica cinematografica che ogni tanto bisogna parlare di film - necessità che, in questi ultimi anni, i miei colleghi ed io cerchiamo di evitare sempre di più. Quelli dalle ambizioni alte scrivono di teoria. Quelli più semplici si diffondono sulle persone: sulla carriera d'oro di Clark Gable, su quel che disse Alfred Hitchcock quando si trovò di fronte a 40 canarini, su quel caro piccolo contratto di 20.000 dollari regalato a Shirley Temple da Papà Natale. Sempre di più ci opponiamo a descrivere i film. Conosciamo ormai abbastanza il mestiere per sapere che, in un film, le parti sono quasi sempre più interessanti del tutto e che il regista, il soggettista e l'attore sono superiori al lavoro che fanno'. (C. A. LEJEUNE, critica cinematografica dell'Observer).

★

— Se tu avessi visto che stupendi colori!
— Li vedrò, perché senza dubbio della Rivista Imperiale avranno fatto un film a colori.
—
— Credi di no?

★

Samuel Goldwyn, del suo latino, pare che ricordi soprattutto un proverbio, che però si guarda bene dall'applicare in proprio: *Sic transit gloria mundi...* E infatti in data 28 Maggio le parti di Douglas Fairbanks Senior, Mary Pickford e Charles Chaplin negli United Artists sono state acquistate congiuntamente da Sam Goldwyn ed Alexander Korda per un prezzo complessivo di 1.200.000. Sintomatico che si ripeta la manovra fatta dal gruppo C. M. Woolf con l'Universal Americana. Quale sia la proporzione degli interessi della London Film-Korda e di Sam Goldwyn non si sa, e probabilmente non si saprà mai con precisione; è più che probabile che Goldwyn abbia il controllo di maggioranza che verrebbe praticamente a risolversi in un controllo americano sulla produzione della London Film: cioè nel primo passo veramente importante per la presa di possesso americana della produzione inglese. *Sic transit*, con quel che segue!



Il regista, il direttore di produzione, il produttore, lo sceneggiatore di un film di recente lavorazione, erano radunati per l'assegnazione delle parti. — Tutto bene, qualche discussione, è vero, ma l'ostacolo si parò quando la riunione sembrava concludere felicemente: c'era una parte, nel film, difficile, e tutti erano assai preoccupati perché non riuscivano a indicare l'attrice che avrebbe potuto interpretarla. Occorreva infatti un'attrice che avesse particolari e disparate attitudini — tutti stavano silenziosi e penserosi. Ad un tratto il regista che, seduto in una poltrona aveva assunto da dieci buoni minuti l'atteggiamento del 'Pensatore' di Rodin, venne invitato dal produttore a decidere su una serie di nomi: cioè i nomi di tutte le attrici le quali, per una almeno delle attitudini, avrebbe potuto sostenere il difficile ruolo. Ma il regista taceva. Il produttore si impazientiva e sollecitava una decisione.

Ad un tratto il regista si alzò. 'Ho trovato — disse. — L'uovo di Colombo — soggiunse. — Si può scritturare una ragazza qualunque'. 'Come?' — controbatte un altro dei presenti. — Come puoi riuscire a far sostenere un ruolo tanto difficile a una qualunque?'. 'È semplice — concluse il regista, che altri non era se non Arnaldo Palmeri, dall'inesauribile fantasia. — Si fa lavorare una controbattitura e poi la si doppia'.

★

Non saremo noi poveri unterelli di europei a dare delle lezioni di vero realismo agli americani. Il film CAMILLE (La signora delle Camelie), regge naturalmente da parecchi mesi in uno dei principali cinema di Broadway. Una enorme scritta luminosa annunzia così lo spettacolo:

GARBO AMA TAYLOR ALLE ORE
12.55 16 19.25 22.10
NEI GIORNI FERIALI E ALLE
13.30 16.58 22.03 23

NELLE DOMENICHE E NEI GIORNI FESTIVI

Cukor, Dumas, l'ottocento francese, la settima arte, il ricordo delle grandi attrici del teatro? Storie. In quella bottega le girls e i boys vanno ad apprendere la tecnica amatoria della ditta Garbo-Taylor.

★

LA STELLA DI DOMANI: — Pensare che da dieci anni faccio lo sciopero e nessuno se n'è mai accorto.

★

Quando si legge 'nel film taldeitali il pubblico americano ha voluto che i due protagonisti finissero con lo sposarsi', bisogna credere. L'ultimo esempio ci è fornito da COLLEGIO FEMMINILE, il film che lancia al pubblico americano Simone Simon. Questo film è tratto da una commedia di Fodor, Esami di Maturità, in cui una fanciulla gioca all'amore col direttore della scuola. Alla fine si dividono. Così anche il film. Però il solito 'pubblico americano' ha voluto vedere la diciannovenne e il quasi quarantenne uniti in matrimonio. E se proprio la marcia nuziale di Mendelssohn non ha chiuso il film, lo ha chiuso un bacio piuttosto prolungato, tra i due, su una terrazza. Il pezzo finale del film (che aveva la sua naturale conclusione nella scena precedente, quando cioè il direttore consegna i diplomi alle fanciulle e guarda per l'ultima volta la piccola francese) è stato aggiunto posteriormente. Naturalmente ha spostato il carattere della commedia. Per giustificarlo sono stati aggiunti anche alcuni primi piani della fanciulla al primo incontro col direttore. E il regista? Forse in queste manipolazioni, anche se Cummings non è un genio, ha chiuso un occhio. Proprio l'occhio che doveva rimanere ben aperto: sì; quello dell'intelligenza.



Si cercavano 120 chili di donna capace di danzare. Per una scena di taverna del film ALLEGRI MASNA-DIERI. La ripresa di questa scena doveva cominciare su di un tatuaggio di caravella danzante sulle onde di grasso di un capicissimo ventre: una carrellata indietro scopriva, poi, tutto l'ambiente fumoso e caotico di una taverna di filibustieri. Ma non è facile trovare una ballerina che pesi 120 chili; e Marco Elter aveva stabilito questa cifra come il minimo indispensabile a raggiungere l'effetto. Si videro disperati individui andare in giro per Roma alla caccia di tutte le donne grasse che passavano. Ma il problema restava di difficile soluzione: donne che pesano 120 chili ce ne sono, ma pesi massimi che sappiano danzare non se ne trovano ad ogni piè sospinto. Si era giunti, così, alla scena della taverna e già Marco Elter pensava, con rimpianto, a qualche soluzione meno originale, quando, mentre si montavano gli ultimi particolari della scena, la moglie di un macchinista dello stabilimento venne a portar da mangiare al marito in teatro. Un grido d'ammirazione, un fremito d'ansia, una luce di speranza corse tra le file degli assistenti e dei segretari. Era meravigliosa, quella donna. 'Scusi. Lei quanto pesa...?'. '132 chili'. Dodici dippiù di quelli richiesti da Elter. 'E... per caso... non sa mica far qualche passo a suon di musica... che so... un balletto... qualche movimento di danza?...'. La donna rise allegramente. 'Come? Danzare?...' già la delusione si dipingeva sul volto degli astanti quando ella aggiunse 'Ma è sempre stato il mio mestiere! Fino a pochi anni fa ero ballerina al Teatro Reale dell'Opera!'. Elter ha avuto la sua carrellata.

★

— Signor critico, prima di entrare al cinema dica: ara-a!





L'uomo dei miracoli.

Non è quello che riuscì a veder realizzato il suo scenario senza nessuna modifica.

Non è quello che fece un film a colori naturali in cui si vedono colori naturali.

Non è quello che indovinò a quale ora comincerà la proiezione di un film preferito, in modo da non vederne prima la coda e poi la testa.

Non è quello che, dopo aver girato un buon film a formato ridotto, è stato subito scritturato come regista da un produttore.

Non è quello che disse: È un soggetto che non somiglia in nessun modo a quelli americani, e perciò mi piace. Non è quello che non aveva mai sentito nominare Robert Taylor.

È semplicemente un uomo che riesce a far sollevarsi una candela dal tavolo - senza essere sollecitato da nessuno.

★

«Sta ormai per essere lanciato in commercio un nuovo, prezioso apparecchio, ideato da Edison, e, da lui stesso chiamato Kinetofono. Si tratta di aggiungere le parole, il suono, i rumori, gli strepiti, ai movimenti dei personaggi. In altri termini, alla muta esposizione dei quadri si viene a dare la voce...»

Oh Dio! Sarà poi una gran festa per le povere umane orecchie, già così duramente messe alla prova, nella vita quotidiana, con rumori assordanti?

È così bello veder svolgersi dinanzi a noi scene orribili, ca' del diavolo, senza nessuna spesa del nostro udito stanco, che invece è dolcemente accarezzato dal piano, o addormentato da qualche lamentoso violino!

E chissà che qualcuno non abbia poi a dire: *si stava meglio e si godeva di più, quando l'illusione era soltanto per gli occhi!*... (Da un giornale cinematografico del 1910).

★

La chiave del successo. (Si osservi l'espressione del viso del produttore).



«Si sopporterebbe una certa quantità di robbaccia su, in compenso, fosse permesso agli artisti veri di marciare. Vorrei vedere Fred Astaire in un film diretto da William K. Howard con musica di Gershwin e scenografia di Oliver Messell. Avendo le mani libere, queste tre persone farebbero un film interessantissimo. Per essere ancora più audace, vorrei che Riskin scrivesse un soggetto per René Clair, con scenografia di Pablo Picasso e musica di William Walton». (HUGH WALPOLE, di ritorno da Hollywood).

★

«Nei quadri che seguono, è vero, l'artista ha saputo trovare qualche buon momento, specialmente nell'ultimo abboccamento con la figlia, ma morendo, ha dimenticato di essere davanti all'obbiettivo, che registra ogni più piccola mossa, ha dimenticato, (o forse non ha saputo mai) che ogni tre secondi, un metro di film si raccoglie, impressionato, nello *châssis* ricevitore della macchina da presa, e credendo di essere in palcoscenico, ha cercato per parecchi secondi, con la gamba destra, la posizione più comoda per poter poi cadere, morendo: ed ecco che l'effetto di una morte che sulla scena impressiona tanto, s'è perduto in cinematografia per quel lungo movimento della gamba destra, che ne fa veder troppo la preparazione, togliendo alla pellicola il momento emozionante». (Da una critica su Ermete Zacconi nella MORTE CIVILE: gennaio 1911).

★

«La diffusione del cinema americano crea dovunque il desiderio di possedere il lusso e le comodità offerte dalle fabbriche e dalle officine del nostro paese. Ogni volta che all'estero viene proiettato un film americano, nascono e si propagano nuove ondate di desiderio per i nostri prodotti. Le automobili guidate dalle stelle cinematografiche possono infilare la strada di un palazzo della Riviera o del castello di un principe solitario dell'Estremo Oriente.

Vestiti, articoli sportivi, cosmetici, congegni elettrici, apparecchi radio, mobili e arredi di casa - tutto l'elenco dei nostri articoli di esportazione viene a conoscenza del mondo per mezzo dello schermo. Il quale presenta al mondo la nostra architettura, i nostri sistemi di trasporto, le strade, lo sviluppo delle nostre città, ospedali, scuole, risorse naturali, paesaggi, campi turistici, tutta la nostra vita sociale ed economica'. Ecco l'opinione dell'Ufficio di Commercio interno ed estero di Los Angeles. A volergli credere, per l'industria il cinema non sarebbe una cosa trascurabile.

★

George Bernard Shaw ha posato di recente come attore di un film. Pare che i produttori siano stati molto incerti sul titolo, non potendo più disporre di quello che già era servito a Louis Lumière per il primo film che la storia del Cinema ricorda: L'ARROSEUR ARROSE.

★

La miracoli della regia, se così vogliamo chiamarli, non si contano più. Proprio di recente, il Dr. K. T. Schultz è riuscito a mettere in scena le piante come veri attori, a rivelarcene la vita intima: il dramma di un'ostrica decapitata, il tormento di un fiore nella siccità, le gioie orgiastiche di un albero concimato, perfino i paradisi artificiali e perfidi, dato che un concime di cattiva qualità pare produrre l'effetto di un calmante o d'una droga assorbiti in dosi eccessive. Come le febbri dell'adolescenza, smaniscono nelle vene del vegetale la delizia e la tortura di crescere, tra la calda ed ansiosa complicità dell'estate. E il terrore dell'uragano incombe come nei misteri d'una religione primitiva. Pare che il Dr. Schultz tenga per ora segrete le vie che l'hanno condotto ad un tale miracolo. E tuttavia gli informati parlano di correnti elettriche ch'egli avrebbe immesso nelle piante per renderne più appariscente e visibile la vita, per trasformarle insomma in altrettante dive. Le giovani aspiranti ad un rango, che le piante hanno così facilmente raggiunto, se lo tengano per detto: è tutta questione di corrente elettrica. Ma i registi ci insegnano, ahimè, che le centrali elettriche degli stabilimenti di produzione non dispongono ancora del reparto capace di produrre, al semplice premere di un tasto, siffatte correnti.



L'aspetto della musica cinematografica dopo il congresso di Firenze.

★

Con LE PERLE DELLA CORONA i produttori francesi hanno reso omaggio al Re che doveva incoronarsi. Bisognerà che adesso documentino in qualche modo il loro entusiasmo per la cerimonia avvenuta. Un ottimo spunto potrebbe essere la rievocazione del *Campione del re* che faceva parte del grande banchetto di Westminster Hall. Il titolo e la funzione di *Campione del re* era stato concesso da Guglielmo il Conquistatore sul campo di battaglia di Hastings a Robert de Marmion. Durante il solenne banchetto dell'incoronazione, il *Campione del re* entrava nell'immensa sala, a cavallo, in armata di guerra a visiera abbassata. Il suo araldo leggeva e veniva solennemente una sfida contro chiunque osasse negare al suo signore e sovrano la qualità di legittimo erede del trono d'Inghilterra: il *Campione del re* si dichiarava pronto a combattere contro il traditore *jusqu'à ce que mort s'ensuive*. E gettava il suo guanto. Nessuno lo raccoglieva, ma il Re faceva dare al suo *Campione* una coppa d'oro massiccio piena di vino.

Nel proseguo dei secoli, quando la capacità dei cavalieri di entrare in un salone da pranzo, a cavallo, coperti di pesante armatura, cominciava a diminuire, la scena andava complicandosi nell'umoristico. E una volta un cavallo si dette ad evoluzioni imprevedute, fino a volgere la terga e ad alzare la coda in presenza di Sua Maestà...

La scena è indubbiamente cinematografica.

★

Il signore seduto a sinistra è naturalmente Cecil B. de Mille. (Quando avete dei dubbi, è sempre lui: Cecil B. de Mille tronca ogni dubbio). Stavolta egli sta esaminando l'apparecchio inventato da Robert Sherwood (a destra) per registrare le 'story conferences' - conversazioni sui soggetti dei film. In questo modo si potranno immortalare discussioni su soggetti che non saranno immortali. La segretaria Barrye, per isbaglio, non guarda il signore a sinistra, ma quello a destra.





Simone Simon davanti all'obiettivo durante la presa di una scena di "Sette al cielo" (20th Century-Fox) edizione parlata del dramma di Austin Strong che ai tempi del muto rivelò la coppia Jane Bryan - Charles Farrell e Frank Borzage il quale fu chiamato, da allora, "il più delicato fra i registi". Qui lo Simon ha come compagno James Stewart ed è diretto da Henry King, un "anziano" che si mette a rifare i capolavori del "muto": egli diresse infatti anche la nuova edizione di "Way Down East" di Griffith ("Cuore Incatenato"). King, nella fotografia sta a fianco della macchina; dietro è Merril Gerstad, l'operatore, e davanti l'attore Siegfried Rumann che dà alla Simon la controbozza del dialogo. Un momento dopo la scena, ecco nell'altra fotografia, Henry King, Simone Simon e James Stewart fuori dello stabilimento. Hanno dimenticato le preoccupazioni di un momento prima e appaiono felici.



Harry Carey, il vecchietto bonario e jacobino, veterano del cinema "ogro", ha suggerito qualcosa di molto importante a James Hogan, regista di "The Accusing" (regia di "Il Dio che accusa"). Hogan è perplesso ma è tentato di cedere al maturo divo o semidivo. (foto Paramount)

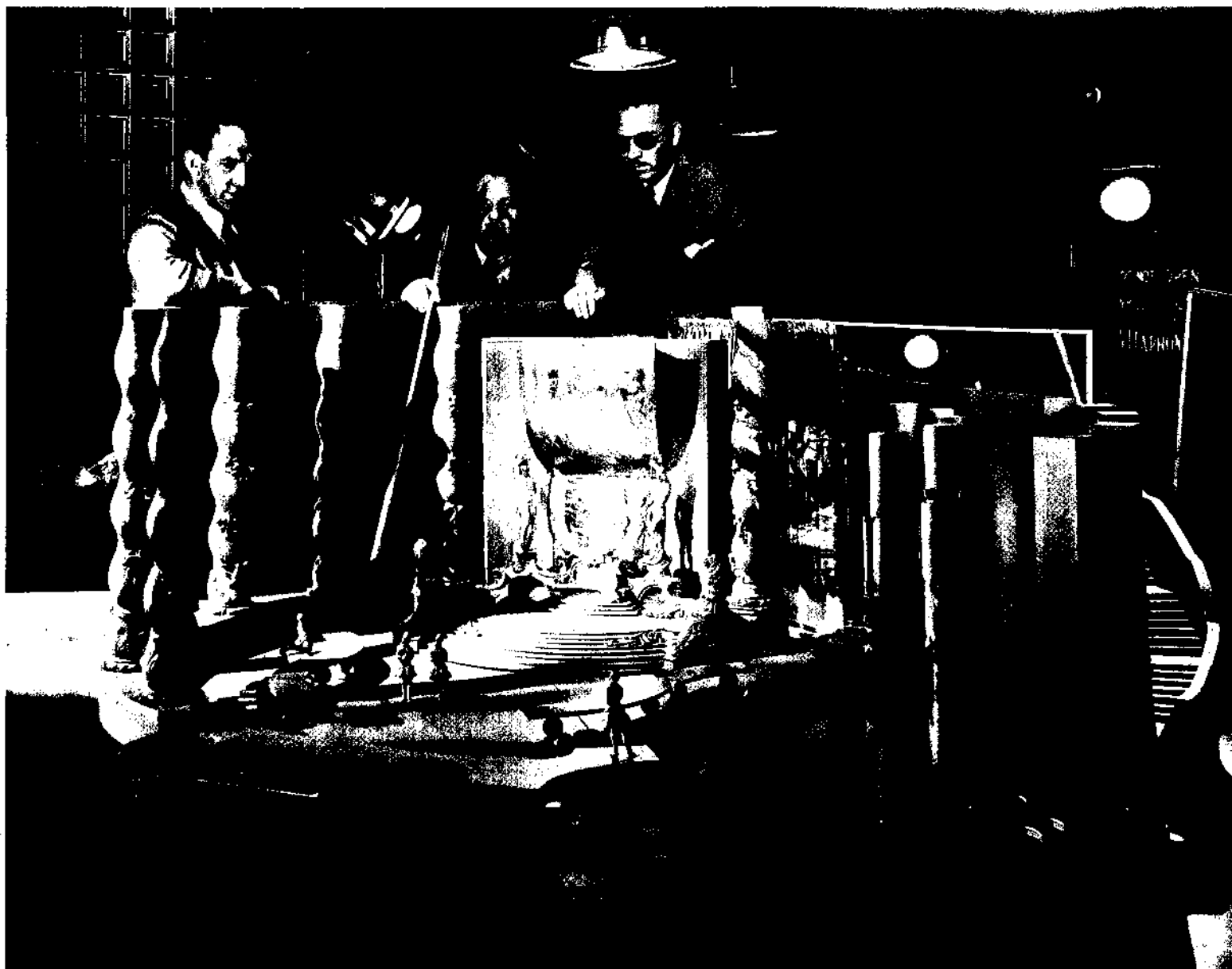


Da "maschere" a dive. Le due ragazze in "kimono" sono le due più graziose "maschere" del famoso Chinese Theatre di Hollywood. Le due ex-maschere appariranno in "Hollywood Boulevard" della Paramount, un patetico film che racconta il sensazionale ritorno di un idolo decaduto dei tempi del muto. Il ruolo dell'altare è tenuto dal melanconico e sensibile John Halliday (il marito di Ann Harding in "Sogno di prigioniero"), il complice di Marlene Dietrich in "Desiderio", e il colorito più interessante del film è dato dalla presenza di un gruppo di famose "stelle" del passato, oggi dimenticate.



Charles Boyer ha buon cuore: ha prestato il suo soprabito a Jean Arthur, con la quale ha interpretato il film di produzione Walter Wanger "History Is Made At Night" (regia di Borzage). Jean Arthur lo guarda molto grava, ma la notte è fresca e Boyer si riscalda mettendo le mani in tasca.

LA CREAZIONE DEGLI AMBIENTI



Lo studio preliminare della scena eseguito sul modellino. Mex Reinhardt spiega, indicando con le bacchette al suo condirettore William Dieterle, le sue idee sulla scena di *'Il sogno di una notte di mezza estate'*

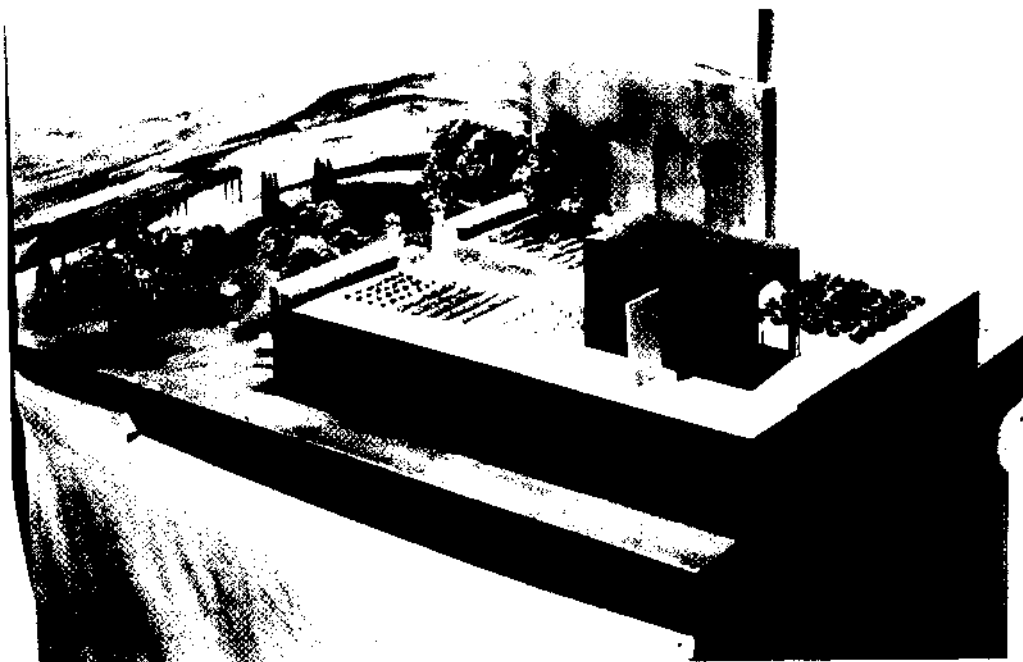
PROBLEMA fondamentale per chi costruisce l'ambiente nel quale deve svolgersi l'azione di un film, è generalmente quello di ricreare quest'ambiente in tutti i dettagli. Quando la trama, per esempio, di *LA BUONA TERRA* ha luogo in un distretto rurale cinese, è ovvio che non soltanto gli esterni, ma anche gli interni delle case con tutti gli accessori, quali i piatti, i cibi, ecc., debbono essere curati in modo da corrispondere esattamente alla verità. E di questo bisogna tener conto nel calcolo del preventivo di costo, che in America viene eseguito solo dopo che in una riunione — alla quale intervengono il regista, lo scenografo, l'operatore, il segretario di lavorazione, il segretario incaricato di scegliere le località necessarie agli esterni, il direttore addetto all'assegnazione delle parti, l'addetto alle costruzioni, l'addetto alla elettricità, l'ingegnere-capo acustico — si è stabilita l'entità delle costruzioni. Dopo questa riunione, lo scenografo capo nomina uno sce-

nografo aggiunto che ha il compito di ideare le scene e di discuterne l'attuazione con il direttore, l'operatore e l'ingegnere acustico. Questi scenografi e scenotecnici in seconda, sono sempre degli specialisti scelti secondo le loro capacità particolari. Film quali *LA VEDOVA ALLEGRA* e *GRAND HÔTEL*, espressioni di una mentalità continentale, hanno avuto come scenografi aggiunti due stranieri, e precisamente un russo e un tedesco. L'uno e l'altro hanno portato alle creazioni ambientali il contributo della loro conoscenza diretta di architettura e di arredamento ambientale. D'altra parte, essi non sarebbero certamente stati scelti per film tipicamente americani, come per es. *VOICE OF BUGLE ANN* o *GELOSIA*, la cui messinscena è stata affidata ad esperti conoscitori del gusto americano.

Il primo luogo in cui si svolgono le ricerche dello scenografo aggiunto è il cosiddetto Ufficio Informazioni. È, questo, un ufficio assai

interessante: ricolmo di libri da cui si possono attingere tutte le notizie necessarie sugli usi e costumi di qualsiasi epoca. Le abili e svelte ragazze, cui è affidato l'ufficio, hanno compiuto i loro studi nelle migliori scuole per bibliotecari e sono in grado di rispondere ad una media di 50.000 domande annue. Molte di queste domande interessano, s'intende, il reparto trovarobe, il quale è strettamente collegato al lavoro dello scenografo, solo responsabile di tutti i dettagli della messinscena.

Dall'Ufficio Informazioni lo scenografo può anche avere la riproduzione autentica, in stampe e fotografie, di case e di edifici che egli debba riprodurre. Così, per il film *VIVA VILLA*, e precisamente per la scena in cui Wallace Beery perisce vittima di un'imboscata, il direttore artistico riuscì ad avere abbondanti riproduzioni della città messicana Parral; così centinaia di metri di pellicola sono stati girati a Verona per la realizzazione di *ROMEO E GIU-*



La cella di frate Lorenzo, uno dei 54 modellini fatti costruire da Cedric Gibbons per il film 'Giulietta e Romeo'

LIETTA. Nelle pellicole storiche, la possibilità di queste ricerche acquista un valore inestimabile: infiniti libri sono stati studiati per ricercare le descrizioni, le fotografie e i disegni che hanno reso possibile la riproduzione dell'ambiente in cui si svolge TROPPO AMATA. L'Ammiragliato britannico, sempre per agevolare i produttori, ha permesso che si riprendessero copie dei piani originali del 'Bounty' e ha dato in pari tempo visione degli atti del processo del 'Bounty' stesso, svoltosi dinanzi alla corte marziale per il film LA TRAGEDIA DEL BOUNTY. Talora, tuttavia, avviene che la trama di alcuni film si svolga in un'epoca remotissima della quale non esistono né fotografie né disegni autentici. In questo caso, si ricorre alle pitture considerate tipiche dell'epoca, integrandole di tutte le nozioni che si possono ritrarre da consultazioni bibliografiche accuratissime. Per la realizzazione di BEN HUR e del RE DEI RE, dei due film, cioè, sulla vita di Cristo, oltre 1000 libri furono consultati ed una infinità di pitture riprodotte. Nello stesso modo, i quadri del Wyeth ebbero una larga parte nella determinazione della messinscena dell'ISOLA DEL TESORO.

Calcolata all'ingrosso, nella prima riunione, la parte scenografica, i dettagli sono rimandati ad altra discussione. Per arrivare alla decisione definitiva, è necessario avere gli abbozzi degli ambienti eseguiti in acquarelli da abili artisti, cui lo scenografo ha fornito tutte le indicazioni che ha potuto raccogliere. Un film normale richiede circa 30 ambienti diversi ed in genere, per ogni ambiente, vengono eseguiti quattro abbozzi, per far sì che il regista possa scegliere quello a cui attribuisce un più alto valore drammatico. La scelta è subordinata a svariati fattori ed obbedisce al criterio sia di far riunire più rapidamente i personaggi sia, al contrario, di allungare i tempi e mantenere sospesa l'attenzione degli spettatori. E non solo il regista, ma anche l'operatore può indicare le modifiche che ritiene necessarie. Quando lo sfondo è consegnato in modo da ostacolare il buon rendimento fotografico degli attori, quando per esempio, in un primo piano, un vaso di fiori è posto in modo che i fiori stessi sembrano spuntare

dalla testa del protagonista, allora è evidente il diritto dell'operatore di far cambiare posto al vaso.

Quando dagli abbozzi preliminari è stato scelto il piano definitivo, si entra nella fase più semplice del lavoro scenografico. Per dare al regista ed all'operatore un'idea più completa delle possibilità drammatiche dell'ambiente scenico, ne viene eseguita in cartone una copia in miniatura nella quale compaiono al loro posto i muri, le porte, le finestre. Giocattoli che, per finezza, per accuratezza non possono nemmeno paragonarsi ai giocattoli fabbricati dai migliori specialisti, ma giocattoli seri, sui quali i registi riflettono per ore intere, sui quali decidono i dettagli dell'azione: ogni entrata ed ogni uscita degli attori. Lavorando su questi modellini, si pongono in luce i difetti della

trama, gli errori dell'azione, e si correggono immediatamente, evitando perdita di tempo e di denaro nella costruzione dell'ambiente vero e proprio.

Quando uno di questi modellini ha ricevuto l'approvazione definitiva, il disegnatore-capo del reparto scenografico affida ad un suo dipendente l'incarico di disegnare il piano completo di ogni singolo ambiente, integrandolo con i disegni dei dettagli. Questi piani sono simili a quelli che ognuno di noi esegue: obe per la propria casa; ne divergono solo per l'abbondanza dei dettagli e per il fatto che sono abbozzati tenendo presenti le esigenze dell'obbiettivo.

Ad integrare il piano si aggiungono infatti da 5 a 12 abbozzi di accessori che possono vertere, ad esempio, su dettagli di cornici, maniglie di porte, campanelli, ecc. adoperati in DAVID COPPERFIELD; stufe della nave adoperate in LA TRAGEDIA DEL BOUNTY; arredamento moderno di ufficio, adoperato in GELOSIA; equipaggiamento da pesca, adoperato in CAPITANI CORAGGIOSI, e via dicendo. Copie di questi disegni vengono consegnate a tutti i reparti che hanno contatto di lavoro con la costruzione scenografica; il reparto elettrico, il laboratorio dei lavori in plastica, in legno, ecc. Al tempo stesso lo scenografo riserva, nel teatro di posa, lo spazio necessario per i suoi ambienti. Perché, come nelle rappresentazioni popolari è necessario prenotare per tempo i posti, così, nei grandi teatri di posa, occorre prenotare i posti settimane e settimane in anticipo.

In un'ampia sala dello stabilimento è un'immensa pianta dei vari teatri di posa. Gli scenografi ritagliano in carta le esatte proporzioni degli ambienti che loro occorrono e le applicano a questo gigantesco piano, cercando di usufruire nel miglior modo tutto lo spazio disponibile, e di raggruppare, nei limiti del possibile, le loro costruzioni in teatri contigui, onde ricavarne il massimo dell'efficienza.

CEDRIC GIBBONS



Ufficio informazioni: Miss Nathalie Bucknell, cui è affidato questo ufficio negli studi della M. G. M., ha in custodia migliaia di volumi, disposti in modo che qualsiasi informazione relativa agli usi e costumi di un determinato periodo storico possa essere prontamente risolta

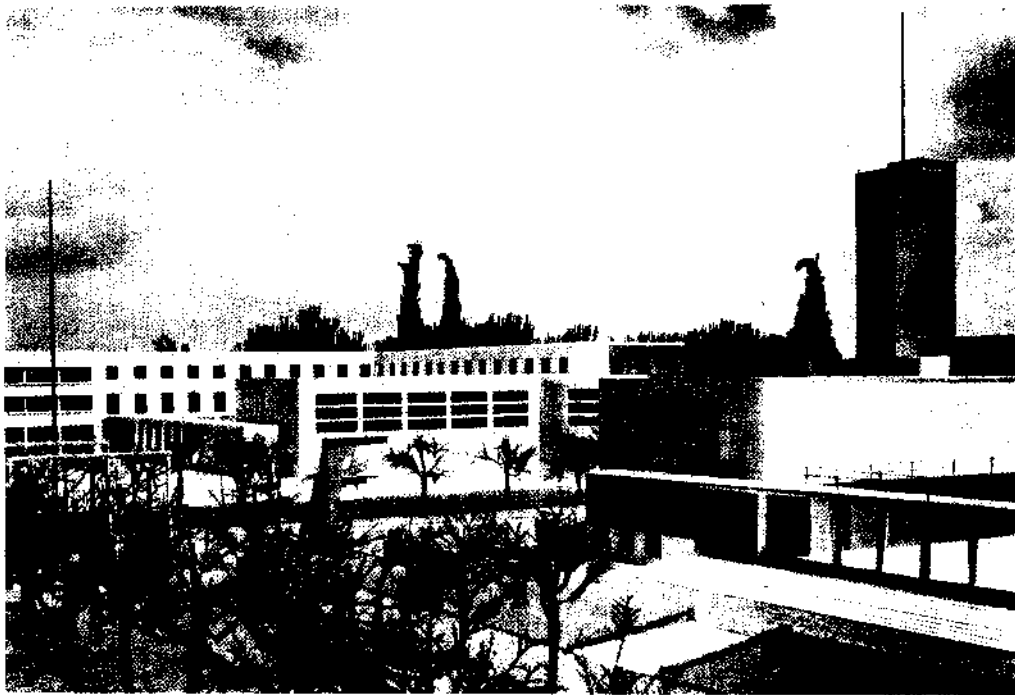
IL MODELLINO AIUTO DEL PRODUTTORE

NEL TEATRO di posa, ogni minuto secondo corrisponde ad una certa somma di lire: costa il teatro, il personale artistico, l'energia elettrica ecc. E lo sanno tutti. Soltanto che non tutti conoscono il miglior metodo di risparmiare questo tempo. È un metodo che non consiste nel restringere il più possibile il periodo di preparazione perché il film vada presto alla realizzazione. Non consiste neanche nel

diare in anticipo tanti problemi della realizzazione. I vantaggi del sistema sono evidenti. È vero che questi modellini rappresentano alcune migliaia di lire, spese per qualche cosa che poi non figurerà nel film stesso. Ma è una spesa più che utile. Una insufficiente preparazione del film si poteva finora scusare col fatto che tante cose si possono vedere soltanto nel teatro di posa. Vale la pena di prepa-

zione dei modellini. Il modellino non concede soltanto una preparazione pratica e definitiva in moltissimi sensi. In un certo modo, il regista e l'operatore si possono perfino orientare meglio sul modellino, piccolo e quindi 'sinottico': con sguardo sovrano, l'artista può abbracciare il complesso dell'ambiente, mentre nel teatro di posa sarà piccolo invece lui. Avrebbe bisogno di ali per poter scegliere i punti di vista con quella libertà che gli offre il modellino. Davanti al modellino, poi, non bisogna sbrigarsi: non esistono le spese che, nel teatro, rendono lussuoso ogni momento di riflessione. Nessuno sta aspettando. Con calma, si esamina la sceneggiatura, punto per punto: le modifiche indispensabili si impongono senz'altro e vengono introdotte tranquillamente. L'operatore, con lampade minuscole, predispone le luci. Il regista studia l'azione. Non è più costretto ad affidarsi ai disegni dello scenografo e alla propria fantasia. Egli spiega, durante le prove, ai suoi attori le caratteristiche e anche l'atmosfera dell'ambiente. Pure l'ingegnere del suono e gli altri tecnici trovano una base concreta per i loro preparativi. Quando la realizzazione comincia, il film è già finito nella mente di tutti quelli che vi partecipano. Il lavoro si svolge con precisione quasi matematica. E allora, perché esca fuori un capolavoro, non ci vorranno inoltre che due piccole cose: il concorso di artisti veri e di un produttore che li lasci fare.

Ma i modellini, chi ce li costruisce? Ecco un altro esempio della necessità che il produttore cinematografico sia informato di tutte le fonti che l'attività del paese gli offre. La tecnica del modellino sarà da noi poco sviluppata nel campo del cinema, ma è molto avanti nel regno degli architetti, i quali da parecchio tempo hanno l'abitudine di studiare i loro progetti sulla base di modellini. In conseguenza, si è formato un artigianato speciale, che ogni giorno produce lavori utili e graziosi. Ne diamo alcuni esempi che fanno vedere come i modellini possono senz'altro dare un'idea perfetta del progetto realizzato. Molti si rifiuteranno di credere che si tratti di ricostruzioni lillipuziane. Basterà guardarle, perché i cinematografari, speriamo, si convertiranno.



Interno dell'Accademia Fascista di Forlì: modellino alto pochi decimetri costruito dall'Arch. Leonori di Roma

guardare continuamente l'orologio sul polso e sollecitare il regista ogni quarto d'ora perché affretti il suo lavoro. Sono risparmi per modo di dire, questi: perché saranno largamente compensati dalle perdite negli incassi. Il pubblico non si contenta dei film buttati giù alla meglio. La concorrenza è troppo forte. Occorre perciò produrre in un minimo di tempo, sì, ma produrre film buoni. A prescindere dai fattori artistici, l'unico modo di raggiungere questo scopo è di organizzare bene il lavoro. Una scena mal sceneggiata, un attore mal preparato, un angolo male illuminato, una sedia che manca - ecco le cose che fanno crescere il consuntivo di un modesto film a quello di una superproduzione. Se invece queste deficienze evitabili si evitano, allora il regista e l'operatore potranno pure lavorare con quella calma senza la quale le cose buone non si fanno. Occorre un'organizzazione perfetta, soprattutto per quanto riguarda la preparazione del film.

Di tutti i fattori da discutersi a questo proposito, vogliamo, per stavolta, sceglierne uno citato di passaggio da Cedric Gibbons, competente come forse nessun altro al mondo su tutti i lati tecnici e organizzativi del lavoro scenografico: alludiamo all'impiego dei modellini per la preparazione della presa cinematografica. Dei modellini abbiamo sentito parlare; ogni tanto se ne faceva qualcuno anche da noi, ed anzi, uno speciale reparto della Città cinematografica sarà riservato a questi lavori. Tuttavia da noi i modellini si conoscono finora più che altro come un trucco per sostituire grandi costruzioni costose. Cosa del resto importante e ancora troppo poco sfruttata nei nostri teatri di posa. Ma forse più considerevoli ancora e di utilità più universale sono quelle minuscole scene sperimentali, sulle quali registi ed operatori possono stu-

rare dettagliatamente, nella sceneggiatura, le inquadrature, se poi esse nel teatro possono non essere realizzabili? Vale la pena far delle prove dettagliate con gli attori, se poi le dimensioni dell'ambiente, la disposizione delle porte, delle finestre, dei mobili richiederanno modifiche decisive? Obiezioni giuste, ma che si eludono con l'introdu-



Veduta notturna di una chiesa di Foggia: modellino costruito dall'Arch. Leonori di Roma



MONTGOMERY CAPOBANDA

MONTGOMERY proletario: ecco un fatto abbastanza sorprendente. Proletario, s'intende, improvvisato; quanto alla sua reale condizione egli rimane sempre un borghese capitalista. Sullo schermo Montgomery ce lo hanno quasi sempre fatto apparire un mondano pazzellone eternamente in *frak* e sborniato di *whisky*. Bob, a ragione, passa ormai per il tipico perdigiorno uscito dall'alta borghesia di Wall Street, abbastanza fatuo, sufficientemente brioso e stravagante per far vacillare la superbia delle belle milionarie. In ogni modo, benché il cinema spesso sia il contrario della realtà, non era facile sospettare in Montgomery una specie di marxista.

Bob in questi ultimi giorni appariva nervoso, irascibile, trasandato: lo si vedeva perfino con la barba lunga. Le mansioni di capo del movimento sindacalista lo preoccupavano forse più di quanto egli non si aspettasse. Un nostro amico di Hollywood, che andò a visitarlo nel suo lussuosissimo *bungalow* pieno di ninnoi banali e oltremodo borghesi, lo trovò mentre stava leggendo un libro francese sulla teoria degli scioperi.

« Sono un partigiano del proletariato ma non ci capisco niente, io, di questi libri » disse Montgomery passandosi una mano sulla fronte sudata.

« Certo » replicò il nostro amico « è più facile studiare una sceneggiatura ». Montgomery gettò il libro in un canto dichiarando che si trattava di parole difficili e che la realtà era molto diversa e ben più importante.

« Ma non tanto facile, a quanto pare ».

« Il crumraggio della Harlow e di Wallace Beery, traditori n. 1, ostacola, è vero, la nostra opera. Però siamo riusciti a convincere la Garbo a far parte, come membro onorario, del nostro movimento. La Dietrich è ancora indecisa, ma sappiamo che le sue simpatie sono per noi. Anche lei finirà con l'aderire. Intanto la Crawford, la Lombard, Clark Gable, Gary Cooper, Franchot Tone, Robert Taylor, montano di picchetto agli ingressi degli stabilimenti. Sono fatti, questi, che i produttori non possono ignorare ».

« Ma non s'impressioneranno per questo. Le cifre dei vostri contratti vi accomunano più ad essi che alle maestranze dei teatri di posa. Fare i proletari coi milioni alla banca è un'incongruenza che non vi fa prendere sul serio neppure dai vostri protetti ».

« Intanto non si gira. I film in lavorazione sono fermi, i giornali fanno una tale pubblicità sull'avvenimento, a causa della nostra partecipazione, che i produttori ne sono allarmati ».

Montgomery si alzò di scatto e disse con forza:

« Dovranno cedere! ve lo dico io! » Poi scomparve in un'altra stanza sbattendo l'uscio.

Bob tuttavia non pareva molto convinto. Tre giorni dopo fu proprio lui, e con lui tutte le stelle e i divi dell'"estrema sinistra", a cedere.

STROHEIM A PARIGI

L'ULTIMA tappa di Erich von Stroheim, quella che l'ha portato a Parigi, dall'America che non vuol saperne di lui, ha lo stesso senso patetico dei più belli e dolorosi film concepiti e realizzati da Stroheim. Vien da pensare, quasi ineluttabilmente, al finale di *GRAN GABBO*. Forse con lo stesso animo, il grande artista del Cinema s'è imbarcato, mesi fa, per Parigi. L'America l'aveva ridotto alla fame.

Si potrebbe dire che Stroheim esprime, attraverso il cinema, un mito superstite e maligno del superuomo così come Charlot esprime quello del vinto remissivo e dolce. Ma Chaplin, nella vita pratica, non sconta il mito di Charlot: anzi passa come un poeta vittorioso e quasi sempre adorato. Stroheim invece è soggetto a tutte le conseguenze morali del suo genio tagliente, ostinato ed in perpetua attitudine di provocazione. Si capisce che sia superstizioso: il suo istinto profondo è proprio di portarsi male, di rovinarsi la carriera, di darsi torto pur avendo ragione. I suoi film americani hanno avuto più che dei successi, gli hanno dato la gloria; pure di nessuno si può dire che abbia realmente ottenuto un successo di pubblico. La relativa impopolarità, lo scarso rendimento di cassetta si moltiplicavano per il costo favoloso di quelle opere. Lavorazioni che duravano anni, montagne di pellicole vergini girate, dollari buttati come manciate di sabbia. E alla fine usciva, dall'ultimo montaggio, un film di diecimila metri, che non poteva servire a nulla e a nessuno. *THE WEDDING MARCH* (Paramount 1928) sarebbe durato, nella sua integrità, otto ore di proiezione. Se ne cavarono infatti due film normali: *MARCIA NUZIALE* e *LUNA DI MIELE*, e chi sa quanto materiale eccellente fu dovuto buttar via.

Chi rilegga la lista delle produzioni di Stroheim, constaterà che questo regista-attore non seppe mai conservarsi un contratto. Negli ultimi anni, i produttori, prima ancora di stancarsi di lui, ne avevano paura: gli chiudevano le porte *a priori*. Ed eccolo ridotto ad accettare delle parti in film francesi. 'Ridotto' per modo di dire: vedremo come, dal suo posto subordinato, riuscirà a reagire su quei film, ad influenzarli, forse a dominarli. Nell'ultimo, *MARTHE RICHARD*, egli impersona la figura di un ufficiale tedesco, addetto durante la guerra al servizio segreto. E c'è qualche cosa di autobiografico, di inconfondibilmente suo nel riprendere quella divisa di ufficiale, per cui serba una sorta di pungente e cinica nostalgia dal giorno in cui, autentico ufficiale austriaco, non appartenne più all'esercito. Ma la scena della morte quando, al crollare di una speranza d'amore ch'egli aveva celato sotto il volto duro, al fallire di tutto un suo lavoro inteso a fermare coi sommergibili i trasporti americani, egli si avvelena ed attende la fine, sonando al pianoforte la *Morte d'Isotta* - par che debba suggellare uno stile. Quel romanticismo esasperato e decadente, in cui si esprime la scabra e riottosa volontà di sogno e di bellezza dello Stroheim. La rivincita della poesia sul destino.



I GRANDI CONCORSI DI CINEMA TROVATE UN TITOLO

LA COLOSSEUM-FILM lancerà prossimamente in Italia il film UN CARNET DE BAL, interpretato da Harry Baur, Marie Bell, Pierre Blanchard, Fernandel, Victor Francen, Louis Jouvet, Raimu, Françoise Rosay, P. Richard Willm. Ecco la trama del film:

Novembre. Un vecchio castello, perduto al fondo di un parco nebbioso e malinconico. Una donna - giovane ancora - trentasei anni - dalla quale emana un incanto dolcissimo. È bella e triste. Ha perduto il marito, buonissimo, ma un po' selvaggio che l'aveva forzata ad un'esistenza solitaria e ritirata. Vive in uno stato di abbattimento, aggravato dalla nostalgia dell'autunno e dall'atmosfera della sua casa. Decide di vivere una nuova vita. Per questo essa vuol disfarsi di tutti i ricordi del passato; ed è così che ritrova un carnet di ballo, che le rammenta la sua prima entrata in società: aveva allora sedici anni ed era piena di sogni e di illusioni. Ella legge nel carnet il nome di dieci uomini, di dieci giovani che le avevano parlato di amore. Ella cerca invano di ritrovarne nella memoria, il viso! Non vi riesce. Ve ne è uno tuttavia che rivede esattamente: ella l'aveva amato. Il destino li aveva separati e tuttavia, il suo cuore batte ancora. Chiudendo gli occhi rievoca questo primo ballo della sua giovinezza, come un disegno romantico. Le coppie, tutte giovani, tutte belle (poiché in quel tempo non esisteva bruttezza, per lei) cominciano a ballare. È un vecchio valzer commovente. Eccoli tutti e dieci, quei giovani. Le giurano di amarla tutta la vita... Di quelle promesse che è restato?... il ricordo di un vecchio valzer... il fantasma di qualche viso... - Poiché di quegli uomini essa non ne ha sposato nessuno. Fu un altro che venne e la portò via. Allora nel cuore della giovane donna nasce il desiderio di sapere che cosa è accaduto ai dieci uomini.

La giovane donna riesce a ritrovare gli indirizzi di quasi tutti. Ne manca uno solo... quello del bel giovane ch'ella amava, Gerardo. Dalla città alla provincia, dalla provincia alla campagna, dalla Francia all'estero, essa va alla loro ricerca. E accadono incontri tragici, melanconici, buffi, sorridenti. È in tutto sempre il nostalgico rammarico della giovinezza e il contrasto fra le ambizioni passate e le realtà presenti.

La fine del pellegrinaggio conduce Cristina presso Fabiano, il solo che sia restato nella piccola città dalla quale sono tutti partiti. E siccome proprio in



quella sera vi è il ballo anniversario sul quale 20 anni prima si cristallizzarono tutti i suoi sogni di giovinetta, essa chiede a Fabiano di accompagnarvela. Ed ecco la realtà in opposizione col sogno nato dal ricordo: il ballo è meschino e povero, con persone senza eleganza e coppie senza bellezza. E per Cristina l'ultima disillusione.

Al suo ritorno trova un'altra sorpresa: l'indirizzo di Gerardo. Gerardo abita dall'altra parte del lago: essa gli ha così vissuto quindici anni vicino senza saperlo. Si precipita da lui. In un parco, in una casa abbandonata, tutte le porte aperte. Ella entra, attraversa un seguito di camere deserte. Attratta da singhiozzi soffocati, scorge, abbattuto su una sedia, un giovane, quasi un fanciullo, e, come alza la testa, essa rivede con emozione i capelli biondi e il viso romantico di colui che aveva amato. Alle sue domande il giovanetto risponde: « Mio padre è morto da sette giorni ». Cristina capisce allora che niente può far rivivere il passato. In ricordo del suo primo e solo amore, adotta Giacomo per riversare su di lui tutta la sua pena soffocata, la sua tenerezza materna.

Invitiamo i nostri lettori a suggerirci un titolo per l'edizione italiana del film. Inviare su cartolina le proposte a Cinema (Concorso Titolo), Via Lazzaro Spallanzani 1-A, Roma, non oltre il 10 luglio prossimo.

DISCHI DI FILM

Dal film BANGIO ON MY KNEE (Bangio sulle mie ginocchia) - (GW 1374) la 'Voce del Padrone' incide con l'orchestra del M. Olivieri un grazioso disco: sonorità attenuate, impasti di timbri discreti, in penombra, un ritmo scorrevole e piano di fox-trot. Un disco gradevole e adatto per ballare. Sul rovescio del disco troviamo un fox lento dal film SING, BABY, SING. Anche questo ballabile e bene eseguito e la musicchetta graziosa, con languidi gemiti sassofonici ondulanti sul ritmo sincopato dell'orchestra, si presta ottimamente per la danza. Nessun ritornello vocale in questi due ballabili.

Dal furoreggiante film (era da prevedersi!) NATA PER DANZARE, il disco 'Voce del Padrone' (G W 1375) reca un fox-trot. È facile amarsi, eseguito dall'orchestra Olivieri, è tenero, carezzevole, con sonorità ora piene ora delicatamente smorzate. Sull'altra faccia, un altro fox I have got you under my skin, pure carino, senza suscitare soverchi entusiasmi. Queste musicchette di stampo oltreoceanico si somigliano tutte spaventosamente... È il tipo tradizionale, ornato, e sembra che non si possa più concepire il ballo e il ballabile fuor da questo tipo. Ma a lungo andare, non ci sembra un po' monotono? Svegliatevi coi ritmi più brillanti e più briosi di quest'altro disco dal film PARADISO ARTIFICIALE ('Voce del Padrone' G W 1348), il cui titolo afferma con competenza di causa: La vita comincia quando si è innamorati... Una cupa voce maschile lo asserisce con convinzione e l'orchestra approva entusiasta, con insolita vivacità. Dal film THE BIG BROADCAST OF 1937 la 'Voce del Padrone' incide con l'orchestra E. Duchin un fox-trot intitolato I am talking through my heart - Parlo col cuore. La melodia passa da uno all'altro strumento, ora ampliandosi in un respiro più profondo, ora assmatica su un ritmo sincopato. Il ritornello vocale è affidato a una gradevole voce baritonale, di tipo prettamente anglosassone. Esecuzione eccellente. Sul rovescio, un altro fox, Night in Manhattan. Notte in Manhattan comincia con sonorità piuttosto orripilanti per quan-

to esotiche nelle intenzioni: è una vau-daine espressa in musica con strumenti ad hoc. Ricerca di originalità, tuttavia, e alcuni effetti inconsueti non disprezzabili: la melodia della canzone ha pure un sapore carino, ed esce dalle solite formule.

Un disco (G W 1377) dal film UNA POVERA BIMBA MILIONARIA è affidato al solo pianoforte, suonato dal giovanissimo pianista triestino Guido Cergoli. La batteria sottobassa qua e là, in secondo piano, il ritmo. Esecuzione ottima, effetti quanto è possibile cari di sonorità, ottenuti da mano esperta, incisività nel ritmo, registrazione eccellente. L'altra faccia porta un pot-pourri con tre fox del PARADISO DELLA VANIGLIE. Anche qui il pianista si dimostra esecutore eccellente di questo tipo di musica, che va suonata con sostanziosità di ritmo, colorito brillante, naturalezza scorrevole. Tanto per cambiare questi due pot-pourri pianistici possono essere piacevoli da ascoltare e da ballare. La graziosa protagonista del film NIVERE, Caterina Boratto, ha inciso per la 'Voce del Padrone' (G W 1378) un fox-trot del film SEGUENDO LA FLOTTA: la sceltta è mediocre, però, e le intonazioni non sempre sicure. C'è orrebbe la televisione, e allora il bel musino della giovane stella farebbe perdonare il resto.

Sull'altra faccia la Boratto canta il mio amore eri tu dal film omonimo e la canzoncina lo sta meglio dell'altra. La voce risulta più omogenea e più aggravata. L'orchestra del M. Olivieri sottolinea la melodia e la integra con ben riuscito sfondo strumentale.

Il medesimo pezzo lo troviamo su altro disco (G W 1379) eseguito dall'orchestra famosa di Jay - Hyton. Impasti sonori del tutto diversi: il confronto è interessante, e si sa che Jack Hyton nel suo genere è un mago. Il ritornello vocale è affidato a una voce maschile morbida, carezzevole, vellutata. Sull'altra faccia c'è il pezzo: I am putting all my eggs in my basket, che è uno dei favoriti del film SEGUENDO LA FLOTTA. È eseguito dall'orchestra di Guy Lombardo, pure ottima, e da una voce baritonale di timbra gradevole. MARIA TIBALDI CHEFSA





FORMATO RIDOTTO

È STATO osservato da alcuni iscritti ai Cine-Guf che la dotazione ministeriale di lire 200.000 per l'attrezzatura delle singole sezioni, si è esaurita nell'acquisto di pellicola; mentre presso alcune sezioni servivano lampade, apparecchi per la presa e per la proiezione, filtri, accessori diversi. La pellicola veniva acquistata mediante buoni. Quindi alle sezioni non veniva affidato denaro liquido per gli altri acquisti di prodotti che non erano compresi nei buoni. Che i buoni si possano estendere per le prossime dotazioni anche agli altri prodotti di cui una sezione cinematografica necessita per la produzione di film, è ovvio. Ma che occorra anche una certa somma per le spese accessorie è altrettanto ovvio. Non si vorrà provvedere ad una organizzazione di queste sovvenzioni? Alcuni si chiedono come sia possibile vedere i film prodotti dai Cine-Guf. A questo proposito notiamo che una iniziativa era stata presa, intanto, per sapere quali erano e quali sono i film che le sezioni cinematografiche dei Guf producono. (Tra i film a formato ridotto prodotti in Italia interessano solo quelli dei Cine-Guf nei quali rientrano ormai tutti i cineamatori, esclusi alcuni isolati o appartenenti ad altre associazioni minori che non dovrebbero più sussistere, o il cui funzionamento si esaurisce nelle proiezioni in serate 'familiari' dei film realizzati: brevi film di trascurabile importanza). Per sapere dunque quali sono i film prodotti dai Cine-Guf (o dai preesistenti Cine-Clubs da essi assorbiti) sarebbe di grande utilità un catalogo possibilmente illustrato da qualche fotografia, che avrebbe anche la funzione di diffondere all'Estero la produzione italiana a formato ridotto, non inferiore per qualità alla media di quella straniera. Aggiungeremo qui che sono state fatte anche di recente proiezioni in pubblico di film a formato ridotto. Esistono apparecchi di proiezione di capacità tale da rendere la proiezione di un ridotto simile a quella di un normale, in sala normale. Un po' di cronistoria: la prima grande proiezione pubblica ebbe luogo a Venezia nell'aprile del '33 in una sala del Conservatorio Musicale, presenti un migliaio di persone: tre rappresentazioni continuate

dei film *Entusiasmo* e *Ritmi di una grande città*. Quindi a Padova un anno e mezzo più tardi venne proiettato al Supercinema Principe il film *FIERA DI TIPT* a spettacoli continuati. Lo stesso film girò poi in sale minori nel Veneto. A Udine venne proiettato in un normale cinematografo il film *GIORNATE DI SOLE*. Durante i Littoriali, a Firenze, in una saletta dell'Università, a Roma al Cinema Italia, a Venezia al Cine-Teatro Rossini vennero proiettati a sala gremita i film vincitori e primi classificati dei Littoriali. A Venezia durante la Mostra del Cinema in agosto, ogni anno, prima nella sala dello 'Chez vous', poi, negli ultimi due anni, nella sala delle proiezioni diurne, vennero proiettati film a formato ridotto italiani e stranieri. E infine a Milano, ci giunge notizia, sono stati proiettati di recente *CACCIATORI DI FRONTIERA* e un film scientifico. Il pubblico si interessa ai film a formato ridotto? Le occasioni durante le quali si sono svolte proiezioni di film ridotti sono state, conviene dichiararlo, occasioni particolari. Dalla Settimana artistica Veneziana, alle Mostre internazionali. Altre volte (Padova, Udine) c'erano interessi locali. Le reazioni del pubblico? Si può parlare di un diffuso interesse, che va quindi coltivato. Come va studiato tutto un sistema di scambi e di diffusione di film. Qualcuno domanda: Sono poi interessanti questi film a formato ridotto? questi esperimenti di giovani? I pareri sono discordi e disparati. Per altri il formato ridotto costituisce addirittura il cinema vero, il cinema puro ed ortodosso; sostengono questi che senza aver fatto un po' di ridotto non si possa capire il cinema. Per altri ancora il formato ridotto crea delle illusioni, e degli illusi. Più tardi, quando un ridottista entra nell'industria, se gli riesce, è uno spostato. Tra questi eccessi, nei due sensi, c'è la via di mezzo. Ci sono, infine, i moderati; quelli che per essersi occupati di formato ridotto ed aver aderito poi all'industria, ne intendono l'utilità, e ne valutano anche i difetti. Il formato ridotto ha delle possibilità, e serve a chiunque, per sperimentare le proprie qualità cinematografiche. Il problema allora si sposta nei termini e conduce al dilemma: *il formato ridotto è fine a se stesso, o no?* Su questo punto e su tutti i punti da esso dipendenti, la rivista 'Cinema' invita chiunque si occupi di cinematografo, da spettatore, critico o realizzatore, a dire la propria opinione.

IL RIDOTTISTA

A FORISMI

DISSE GOETHE: 'Chi dipinge la natura descrive se stesso e la forza e la finezza dei suoi sentimenti'. Il grande poeta aveva ragione; la sua massima si applica infatti anche a chi faccia della fotografia per rappresentare artisticamente la bellezza. La fotografia dipinge le cose con un pennello sublime: la luce. L'artista che adopera questo pennello è in grado di trasfondere nelle proprie opere il carattere della propria sensibilità mediante l'interpretazione personale del vero, così da rappresentare due bellezze: quella della verità veduta e quella della sensazione provata.

★

Vivete in estensione e in profondità. Variate al massimo grado le vostre occupazioni. Interessatevi di tutte le cose. Viaggiate il più possibile, visitate luoghi nuovi. Galvanizzate lo spirito con sensazioni vivise sulla bellezza di luoghi differenti. Più immagini racchiuderà il vostro spirito, più questo potrà concedervi generosità di ispirazioni nel momento in cui sentite la necessità di fotografare.

★

Adorate la natura in tutte le sue manifestazioni. Osservatela attentamente, sempre; in un fiore è tutto il mondo esteriore, così come in un sorriso spontaneo è tutta la vita interiore.

Amate l'aria, la luce, la vita al sole, il moto: è qui che la fotografia trionfa nelle sue splendide possibilità.

★

Fotografate tutto ciò che vi piaccia, direi istintivamente, senza preconcetti d'indole oggettiva o stilistica. Nelle bellezze della natura tutti i fiori danno profumo e ci son fiori per tutti gli animi. Scegliete senza esitazione quelli che vi riescono più graditi. Tutto può essere fotografato, tutto può essere bello per il fotografo. La bellezza si trova nelle grandi come nelle piccole cose.

★

Fotografate con varietà. Alternare i soggetti. Il vostro apparecchio ha la missione di scrivere la storia delle vostre sensazioni. E in ogni fotografia mettetevi il vostro stile individuale. Ogni vostra fotografia deve poter parlare di voi, sempre. Non deve sussistere per voi uno 'stile antico' o uno 'stile moderno'. Deve sussistere uno stile solo: il vostro.

★

Fotografate con semplicità. Rifuggite dai soggetti che offrendo molti motivi impediscono all'occhio di percepire l'immagine essenziale con la dovuta intensità, epperò con profondità di godimento.

★

Non siate superficiali. Imparate a selezionare le immagini. Di ogni cosa che Iddio ha creato e gli uomini hanno costruito ritraete il carattere intimo, l'espressione più propria, l'essenza più profonda. Lo spirito delle cose conta più della loro materialità.

★

Né siate convenzionali. Evitate i soggetti comuni già riprodotti in migliaia di fotografie, cioè quei soggetti a serie che servono a tutti gli usi: essi non dicono più alcunché, avendo già detto troppo.

★

In fotografia si può operare poeticamente con un nonnulla. Bastano un fiore, una nuvola disposti con armonia.

★

Non siate mai contenti della vostra ultima opera fotografica. Il vostro capolavoro sarà sempre quello di domani.

È artista vero colui che soffre nello sforzo di realizzare l'opera artistica sognata sempre ma non raggiunta mai, forse irraggiungibile. È tale sofferenza che ha donato alla vita i capolavori di tutte le arti.

MARIO BELLAVISTA

sole, mare, spiagge; l'estate che viene. Le attrici, nei costumi disegnati dai figurinisti delle loro Case, salutano anch'esse la nuova stagione: dopo ore di intenso lavoro nei chiuso dei teatri di posa, un po' per gioia dell'aria libera e un po' per pubblicità - la più innocua e la più dilettevole -, eccole pronte a luffarsi. C'è qualcuno disposto a preferire i vecchi costumi rievocati nella scena cinematografica che pubblichiamo? (foto M.G.M. e 20th Century-Fox)





MOSTRE INTERNAZIONALI DI FOTOGRAFIA

LE ESPOSIZIONI internazionali di fotografia artistica o di arte fotografica o di fotografia 'pittorica' - come dicono gl'inglesi e gli americani - o semplicemente di fotografia - come preferiremmo si dicesse da noi - che si svolgono all'estero, sono a conoscenza di relativamente pochi fotografi nostrani: se consultiamo l'Annuario 1937 del periodico *American Photography* di Boston, che riporta la statistica particolareggiata di tutti gli espositori ammessi alle mostre fotografiche internazionali da ogni parte del mondo, col nome e l'indirizzo di ogni partecipante e - per ciascuno e per ogni anno - il numero delle opere pervenute all'onore della mostra, constatiamo un po' malinconicamente che la partecipazione degli Italiani è esigua. Essa è, sì, in aumento costante; ma è ancora al di sotto del contributo artistico dei fotografi di altri Stati: Contro, infatti, 49 fotografi italiani presenti, l'Ungheria conta 70 espositori e la Cecoslovacchia ben 95; il piccolo Belgio ha 150 espositori, come la Francia. Gli Stati Uniti allineano nelle Mostre in-

confusa ed imperfetta conoscenza dei modi che regolano queste assise sceltissime della fotografia; ed in parte anche ad una sfiducia verso se stessi; che, per quanti coltivino con amore la fotografia, è proprio fuor di luogo. Le Mostre Internazionali che si svolgono annualmente in moltissime città dall'America al Giappone, dalla Francia all'Africa del Sud, dalla Germania all'India, dall'Inghilterra all'Australia, vengono bandite a mezzo di un invito cortese alla collaborazione in tema di fotografia artistica e sono disciplinate da un regolamento, in cui la Società o l'Ente invitante espone le condizioni di partecipazione alla Mostra. Il regolamento dispone circa il numero delle opere, il formato e la montatura; indica la scadenza dell'invio ed il periodo della Mostra; chiede un diritto in denaro a rimborso di spese, diritto che di solito si aggira sul controvalore di un dollaro al cambio attuale o poco più (questo diritto non viene chiesto quando la Mostra è fatta per invito *ad personam*, cioè rivolto ad artisti fotografi che hanno già

ternazionali in media oltre 450 espositori, ed infine Inghilterra, Scozia e Galles insieme complessivamente ben 500 espositori.

Secondo noi, questa sperequazione a nostro sfavore è dovuta principalmente al malinteso che per lunghi anni fece della fotografia una concorrente della pittura, secondo le affermazioni dei suoi più accesi sostenitori. Ciò intiepidì molti entusiasmi in un Paese come il nostro geloso cultore delle arti maggiori. Così la fotografia vera, quella capace di cogliere e di rappresentare la vita moderna, fu per anni ed anni trascurata. E solo ora, col diffondersi delle riviste popolari a grande tiratura, e molto anche per merito delle Associazioni Fotografiche che fanno una propaganda meritoria quanto non apprezzata, l'arte fotografica ha ritrovato la sua via per riguadagnare a grandi passi il tempo perduto. Ne sono una riprova le mostre regionali e nazionali di fotografia che si moltiplicano ed i sempre più frequenti concorsi, anche dotati di premi ragguardevoli, che Enti e Ditte bandiscono ogni giorno. Ma, con questo, una certa diffidenza è ancora diffusa fra i nostri fotografi, per le massime competizioni internazionali. La quale diffidenza è forse dovuta in parte ad una

una fama internazionale); annuncia che la selezione dei lavori sarà fatta da una speciale Giuria ed allega un modulo di iscrizione, in cui il partecipante scriverà il suo nome ed indirizzo, elencherà le sue opere destinate alla esposizione, darà o meno il permesso di riprodurle.

Il Comitato invitante si riserva, dunque, quando l'invito non è *ad personam*, il diritto, attraverso la Giuria, di ammettere solo le opere che rispondano ad un elevato senso artistico, rappresentino il frutto di una visione personale dell'autore e siano eseguite con tecnica corretta. Né più né meno di quello che si esige per una qualunque altra esposizione d'arte.

Attraverso la selezione operata dalla Giuria, le Mostre Internazionali danno un quadro aggiornato, quanto mai degno e significativo, della situazione dell'arte fotografica nel mondo. Naturalmente, le Giurie sono composte di uomini i quali, per quanto si spogliano il più possibile delle loro tendenze artistiche personali per selezionare le opere tenendo conto principalmente della buona tecnica e della originalità della presa, pure subiscono fatalmente l'impulso del loro « credo » artistico, specie se è un « credo » comune a tutti i giudici. Vi sono, così, i Saloni di fotografia a carattere prevalentemente novecentista come quelli di Chicago e Los Angeles; quelli a carattere prevalentemente romantico ed ottocentista, come in generale tutti i Saloni inglesi; e quelli ove, invece, prevale un pacato e riflessivo apprezzamento di tutte le tendenze e di tutte le concezioni artistiche, purché rispondenti ad un elevato senso estetico di forme e di significato, come il Salone di Parigi, che ha veramente un carattere eclettico.

Comunque, l'ammissione di un'opera ad un grande Salone Internazionale di Fotografia è sempre di per sé stessa, per il suo autore, un premio notevole, perché è sempre un riconoscimento che lo pone di diritto in una cerchia scelta; il suo nome compare a fin d'anno nella statistica dei noti fotografi cui abbiamo accennato e la sua opera gli ritorna dopo qualche mese con la documentazione (a tergo) della partecipazione attiva al Salone, concretata in un talloncino applicato dall'Ente promotore, con la data della esposizione, il numero di catalogo ecc., ecc.

Così le opere fotografiche girano il mondo; così nasce e si afferma la fama degli artefici migliori del nostro ramo. Eventuali insuccessi non debbono che spingere a ritentare la prova, perfezionando i propri mezzi artistici e la personale visione delle cose.

In Italia abbiamo avuto sinora ben poche Esposizioni Internazionali di Fotografia: Torino, con la sua tradizionale passione per l'arte della luce, è all'avanguardia di queste manifestazioni e da pochi giorni ha aperto il suo 5° Salone al Circolo degli Artisti, del cui successo notevole avremo occasione di riparlarne. Milano ha avuto due Saloni Internazionali di Fotografia promossi dall'Ente Fiera Campionaria con la consulenza tecnico-artistica del Circolo Fotografico Milanese; Roma, che già ha ospitato qualche non completissimo Salone, dovrà ora accingersi con pienezza di mezzi ad accogliere quello che riuscirà certamente il maggiore di tutti, in occasione della grande Esposizione Mondiale del 1941: nessuna cornice è certamente più adatta di questa, per convogliare in Italia la documentazione fotografica dell'enorme e vario spettacolo del mondo.

GUIDO PELLEGRINI

L'OBIETTIVO ELMAR NELLA LEICA.



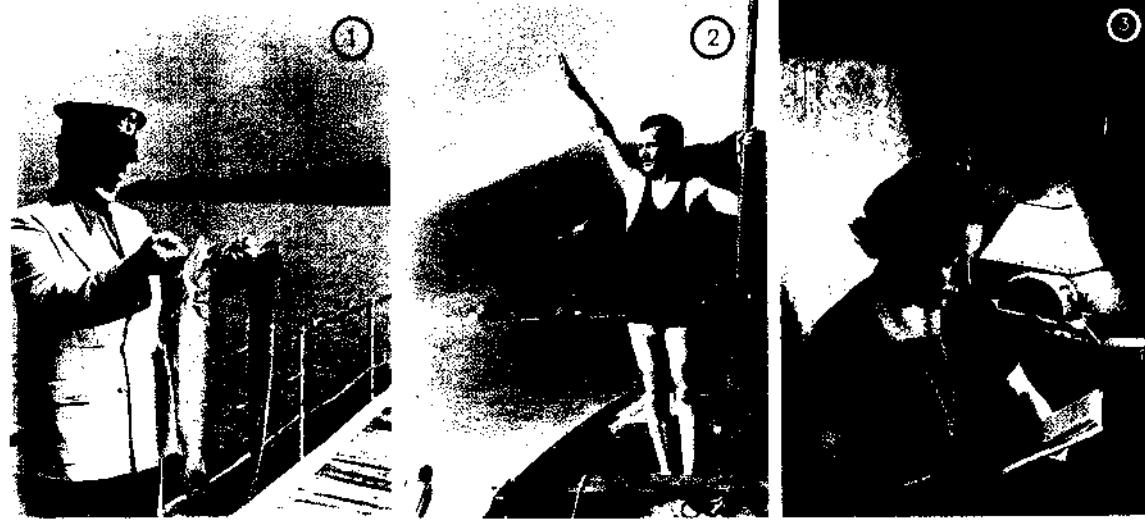
ottenere qualche cosa anche dall'Elmar di 5 cm. Questa, naturalmente, non è una scoperta, e non vuole nemmeno averne l'aria; ma le suddette osservazioni potranno certamente giovare a tutti quei dilettanti che non se ne fossero resi conto e a tutti coloro i quali non si possano concedere il lusso di diversi obiettivi. Vediamo: scelto il soggetto da riprendere, lo schermo eventualmente più adatto ed il diaframma che ci sembra il più utile agli effetti dei risultati che vogliamo ottenere, ci interessa ora dare particolare rilievo al soggetto principale. Esempio: la fig. 1, pesca di lucci: lo schermo potrà essere l'U. V.; il diaframma il 4,5; il tempo $\frac{1}{10}$ di secondo. Mettiamo a fuoco col telemetro sul pesce più chiaro. Osserviamo ora il barileto dell'obiettivo, di fronte allo stesso. La tacca centrale della scala delle profondità di campo sarà in corrispondenza ad una distanza X, poniamo due metri. Procediamo allo sfruttamento della « scoperta »! — facciamo cioè ruotare l'obiettivo sino a che l'indice a destra della tacca centrale e corrispondente

al diaframma usato (in questo caso il 4,5) venga a corrispondere sulla scala delle distanze alla distanza trovata col telemetro, e cioè alla tacca indicante i due metri. Il gioco è fatto; inquadrando il soggetto nel mirino ed operiamo lo scatto. Sviluppiamo e stampiamo e constatiamo l'effetto. Appena oltre la figura vediamo la sbarretta del parapetto che non è già più nitida, mentre il lago e le montagne completano ottimamente la inquadratura, fuse come sono in modo da non disturbare l'occhio di chi osserva la fotografia. La fotografia N. 2 (autoritratto se volete!) è invece eseguita con normale messa a fuoco sul soggetto principale, sempre con Elmar di 5 cm. diaframmato questa volta a 6,3. Osserviamo subito gli effetti della maggiore profondità di campo sia sulle parti dell'imbarcazione anteriori e posteriori al piano del soggetto, sia sul panorama che, pure essendo a maggior distanza del primo e velato da leggera foschia, ha però contorni più nitidi. Infine la terza fotografia a luce artificiale (una lampada da tavolo da 60 Watt a destra del soggetto ed una da 40 Watt a sinistra lontano per illuminare le ombre) è eseguita con $\frac{1}{10}$ di secondo a diaframma 4,5 con messa a fuoco sulla collana. È visibile come già il campo della profondità sia ampio. La leggera sottoesposizione data dall'ottavo di secondo ha servito per ottenere un effetto tendente alla stampa antica su carta opaca a grana piuttosto grossa. Ai dilettanti di buona volontà, a questo punto, è affidata l'applicazione di questo piccolo accorgimento dello spostamento del fuoco inteso ad ottenere da un obiettivo un po' 'duro' degli effetti 'morbidi'.

Il regista Keighley fotografa uno dei suoi piccoli attori de il PRINCIPE E IL POVERO. L'uso professionale nel cinematografo degli apparecchi tipo Leica è ormai generale, permettendo una rapida successione nella ripresa dei soggetti

È NOTA a tutti i dilettanti possessori di una Leica la notevole profondità di campo posseduta dall'obiettivo Elmar di 5 centimetri; è questa una qualità che, per il paesaggio in special modo, si può giungere a utilizzare al massimo adoperando le comodissime indicazioni in proposito fornite dal barileto dell'obiettivo. Si sa infatti che, per avere la massima profondità di campo utile, è necessario mettere in corrispondenza dell'infinito nella scala delle distanze il segno corrispondente al diaframma adoperato, che si trova a destra della tacca centrale della scala indicante le profondità di campo, segnata sulla parte rotante dell'obiettivo, per chi guardi di fronte l'obiettivo stesso. Per la fotografia di figura ed anche per le riprese di fiori, oggetti, dettagli diversi, l'obiettivo in questione si presta meno bene di altri quando il dilettante richieda pittoricità al proprio obiettivo. L'effetto pittorico è dato dal *fou*, ma non soltanto da quello. Le particolari distanze focali dei diversi obiettivi Leica danno un notevolissimo contributo all'effetto pittorico basato tanto sul particolare angolo dell'obiettivo quanto sulla più o meno rapida progressione della sfumatura degli sfondi. L'Elmar di 5 centimetri, specie se diaframmato, ha delle profondità di campo troppo ampie per ottenere la fusione dei fondi abbastanza rapidamente o, addirittura, appena oltre il soggetto principale che ci interessa mettere in evidenza. Servendoci però, in senso inverso a quello adottato per ottenere lo sfruttamento della maggiore profondità di campo, della scala delle stesse profondità, possiamo

ottenere qualche cosa anche dall'Elmar di 5 cm. Questa, naturalmente, non è una scoperta, e non vuole nemmeno averne l'aria; ma le suddette osservazioni potranno certamente giovare a tutti quei dilettanti che non se ne fossero resi conto e a tutti coloro i quali non si possano concedere il lusso di diversi obiettivi. Vediamo: scelto il soggetto da riprendere, lo schermo eventualmente più adatto ed il diaframma che ci sembra il più utile agli effetti dei risultati che vogliamo ottenere, ci interessa ora dare particolare rilievo al soggetto principale. Esempio: la fig. 1, pesca di lucci: lo schermo potrà essere l'U. V.; il diaframma il 4,5; il tempo $\frac{1}{10}$ di secondo. Mettiamo a fuoco col telemetro sul pesce più chiaro. Osserviamo ora il barileto dell'obiettivo, di fronte allo stesso. La tacca centrale della scala delle profondità di campo sarà in corrispondenza ad una distanza X, poniamo due metri. Procediamo allo sfruttamento della « scoperta »! — facciamo cioè ruotare l'obiettivo sino a che l'indice a destra della tacca centrale e corrispondente



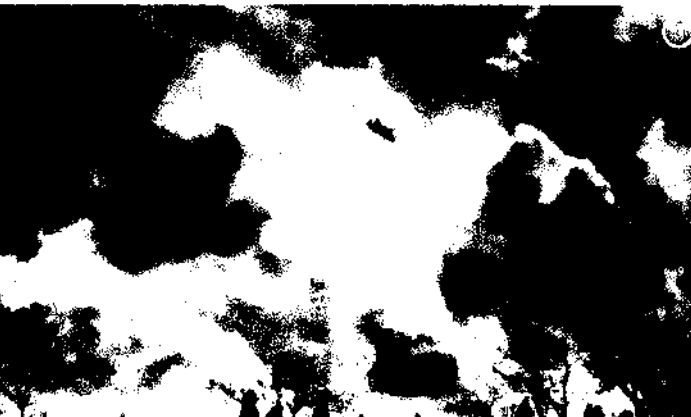
A. PASQUALINI

VOI FOTOGRAFATE, NOI PUBBLICHIAMO

QUANTI PAESISTI! Paesaggi fotografati bene, senza dubbio. Bisogna, però, ricordarsi ogni tanto anche della vita che si svolge sotto i cieli, nell'ombra delle palme e dei vicoli. E pensare qualche volta anche a fissare i dettagli caratteristici degli oggetti e delle persone che vi circondano: non dimenticate che la vostra macchina vi permette di avvicinarsi fino ad almeno due metri di distanza. Ecco Piero Gori, Roma, che ha voluto registrare un avvenimento importante (1). Ma non tutti i lettori riconosceranno fra le belle palme tripolitane le squadre della flotta italiana. Era buona l'idea di voler inquadrare lo spettacolo lontano in una significativa cornice di primo piano. Giusto anche la riduzione del tempo di posa in riguardo all'oggetto principale, fortemente illuminato. Ma troppo spesso siamo portati a sottovalutare i giochi della prospettiva, che rimpicciolisce gli oggetti lontani. E allora non solo sparisce ciò che si voleva far vedere, ma sparisce inoltre quel rapporto formale fra oggetti vicini e distanti che in realtà sembrava così seducente. — Per le

'Cinema' si rivolge a tutti coloro che posseggono una macchina fotografica: se avete fatta una fotografia che vi sembra ben riuscita, mandatecela; se qualche fotografia vostra denuncia un difetto che non sapete spiegarvi o che non sapete evitare, mandatecela! Sceglieremo e discuteremo le fotografie più belle o più istruttive. Le fotografie si pubblicano col nome dell'autore, oppure anche senza nome o con pseudonimo, a seconda del desiderio del mittente. Nessun limite di numero all'invio delle fotografie: più ne giungono maggiore è la possibilità che se ne pubblichino qualcuna. A tergo di ogni fotografia scrivete il vostro nome ed indirizzo, indicate il soggetto della fotografia stessa, aggiungete i dati tecnici. Per esempio: Giovanni Valeri, Roma: 'Le fontane di Villa d'Este a Tivoli'; Maggio, ore 11, piena luce; apparecchio Leica con obiettivo Elmar 1:3,5; f-5 cm; diaframma: 9; esposizione: 1/100 di secondo; schermo giallo chiaro; pellicola Ferrania ultracromatica 26° Sch.; formato del negativo: 24 per 36 mm. - Le fotografie, stampate possibilmente su carta lucida, vanno spedite alla Redazione di 'Cinema' (1° Pagina fotografica), Roma, Via Lazzaro Spallanzani 1-A

altre fotografie, ho bisogno delle esatte indicazioni tecniche. Mi piace moltissimo la semplice inquadratura della 'via di montagna' (2), mandata da Gennarino Carelli, Torino. Le tante sagome verticali dei muri e delle finestre avrebbero dato un effetto noioso e statico. La forte diagonale della scala invece accentua quel movimento sbieco dei tetti che ci fa sentire la strettezza del vicolo. Era meglio però non lasciare l'obiettivo completamente aperto (4,5). Il pieno sole e la pellicola ultracromatica permettono la diaframmazione — si osservi che le parti chiare sono sovrapposte! — e allora si sarebbe raggiunta quella nitidezza fino in fondo, utile per rendere il senso dello spazio e della profondità. La copia è stampata in modo troppo meccanico: si poteva benissimo compensare un poco il contrasto fra le parti scure e quelle chiare. La suggestiva fotografia 'Prodromi di tempesta' (3) di Tullio Segui, Oristano (Cagliari) è fatta alle ore 17 su pellicola ortocromatica e senza filtro. Essendo troppo sfocati, gli alberi perdono un po' il senso del vero. Può darsi che l'ingrandimento sia troppo morbido, eseguito senza condensatore. Ma può darsi anche che si tratti di un difetto dell'obiettivo dato che la sfocatura si intensifica verso i bordi.



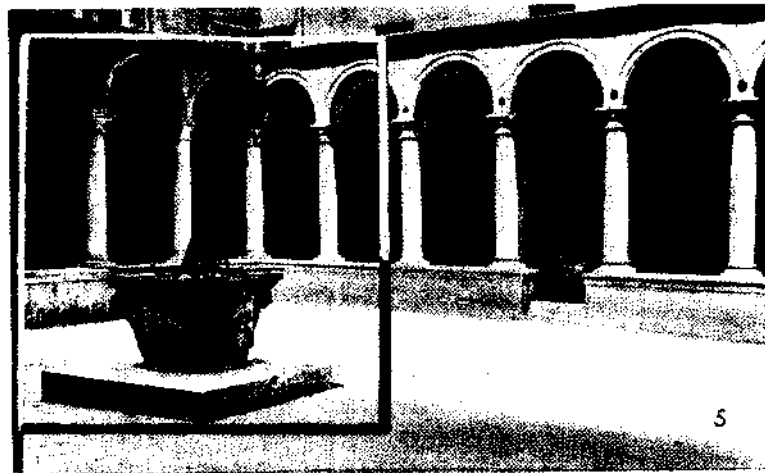


La fotografia 'Le torri di San Gimignano' (4) di Giuseppe Benincosi, Genova, è tecnicamente bella. Magari sarebbe stato consigliabile l'uso di un filtro giallo, che avrebbe oscurato un poco il cielo e attenuato i contrasti duri. La scelta dell'inquadratura e del punto di presa non mi persuadono completamente. Lo spigolo de-

stro della torre sinistra coincide quasi con quello sinistro della torre destra; perciò, l'effetto spaziale è debole e poco chiaro: la torre sinistra non palesa chiaramente di essere la più vicina. Da un difetto simile dipende il fatto che la torre sinistra sembra quasi storta: sono altre due linee che non si staccano l'una nettamente dall'altra, e precisamente il bordo sinistro della torre che sembra fondersi col bordo del quadro in una linea curva. Rendere precisi, quindi, i rapporti fra le linee, esagerarli magari.

Soggetto difficilissimo quello scelto da Armando Gasperini, Roma 'Chiosstro di S. Francesco a Zara' (5). L'angolo in cui si incontrano due lati del chiosstro si rende difficilmente dalla direzione orizzontale. Nel momento scelto dal fotografo il contrasto di illuminazione era fortissimo. Risultato: le colonne sovraesposte, le arcate troppo nere. Per rendere più plastiche le colonne, bisognava scegliere un punto di presa dal quale un'illuminazione più laterale faceva vedere le ombre. Ci voleva poi il filtro giallo, come in ogni caso in cui si tratta di fotografare in pieno sole soggetti che contengono bianchi larghi. Propongo inoltre un'inquadratura più stretta: essa sopprime tutte le parti vuote e piatte e concentra l'attenzione sull'angolo architettonicamente espressivo e su quel pozzo che in questo modo fornisce un centro forte alla fotografia mentre nell'inquadratura più larga è abbandonato e perciò poco efficace. Per le altre fotografie mancano le indicazioni tecniche.

MARIE ONUSSEN



IL MONDO VI RISPONDE

QUALE è l'influenza dei filtri sulla nitidezza dell'immagine? - Una fotografia fatta con filtro riesce più morbida di una fatta senza filtro. Il filtro assorbe gran parte di quelle onde corte (raggi blu e blu-violetti) che maggiormente creano la nitidezza. È questa la ragione perché, prima di scattare, bisogna sempre riflettere se l'uso del filtro è veramente indispensabile. (Photofreund). In quali casi invece l'effetto delle onde è meno gradito? - Quando, nelle fotografie fatte con obiettivi a grande lunghezza focale, si tratta di evitare il velo atmosferico causato appunto da esse. Un filtro rosso o un filtro giallo scuro saranno utili. (American Photography). Quale è l'attuale tendenza dei fotografi tedeschi? - A giudicare dall'ultima edizione dell'annuario *Das Deutsche Lichtbild*, i fotografi tedeschi abbandonano sempre di più la bella e pittorica immagine come valore in se stessa, e vanno invece alla ricerca dei soggetti interessanti come contenuto. Registrano chiaramente e con tecnica perfetta ciò che succede nel mondo nostro. Le audacie della forma (taglio, deformazioni, scori ecc.) stanno anch'esse per scomparire. (The Photographic Journal). Quale è l'importante centenario celebrato dall'arte fotografica nel 1937? - Nel 1837, il pittore Louis Jacques Mandé Daguerre scoprì che un'immagine latente impressionata in una camera oscura su lastra argentata si può

sviluppare mediante vapori di mercurio. Quale è l'esatto tempo di esposizione per fotografare l'immagine cinematografica sullo schermo? - Bisogna tener presente che la proiezione dell'immagine fotografica vien interrotta 48 volte al secondo da un periodo di oscuramento. Quindi la necessità di scegliere momenti non troppo movimentati per poter usare una posa di un decimo di secondo. Altrimenti c'è pericolo che si fotografi proprio lo schermo nero. (American Photography). Quale è la più recente pubblicazione rappresentativa di fotografia americana? - Il libro *U. S. Camera*, redatto da T. J. Maloney (Editore: George Newnes Ltd., Londra WC 2, 8-11 Southampton St.) presenta più di 200 fotografie americane dell'ultimo anno, in bianco e nero e a colori. Quale è la più grande fotografia del mondo? - Nell'esposizione 'Datemi quattro anni di tempo!' di Berlino, si vede una fotografia, alta 18 metri, che è di 800 metri quadrati. Si vede inoltre un 'libro' composto da 54 fogli dalle dimensioni 6 per 8½ metri, il quale si sfoglia davanti all'occhio dello spettatore. La fotografia sopra menzionata fu composta da singoli pezzi di 8½ per 7 metri, impressionati da un ingranditore che si trovava a una distanza di 12 metri. Le bacinelle dello sviluppo hanno la capacità di 500 litri. (Photofreund).

GALLERIA

XXIII - LORETTA YOUNG

(v. tavola a fianco)

LORETTA YOUNG è nata a Salt Lake City, Utah, ventiquattro anni fa. Essa aveva solo quatt'anni quando la sua famiglia lasciò le vicinanze del Lago Salato per stabilirsi a Hollywood. Per molto tempo suo padre fu il rappresentante o procuratore del regista cinematografico George Melford; e fu Melford a indirizzare il fratello maggiore di Loretta - e di Sally e di Polly Ann, oggi attrici anche loro - alla carriera d'attore. Jack Young fu un modesto attore. Polly Ann fu il secondo membro della famiglia che entrò nel cinema: e per merito di Polly Ann, Loretta - al secolo Gretchen - poté un giorno varcare la porta proibita di uno 'studio'. Come mille altri casi di attori e di sportivi incontratisi quasi per avventura con l'occasione che muterà di punto in bianco la loro vita e le loro abitudini, il 'caso' di Loretta fu repentino e mirabolante. Un giorno, la studentessa timida si vide strappare quasi di forza dal suo lido tavolino: il regista Mervyn LeRoy doveva far delle prove fotografiche a Polly Ann in preparazione a un film, ma Polly Ann non poteva. Il fratello per telefono propose di sostituirla con Loretta, e così le lunghe gambe della futura Ramona dal fianco sottile e stretto fecero il primo passo sul favoloso pavimento di Cinelandia. Ma qualche ora ai libri del liceo essa l'aveva già rubata, quando di nascosto aveva ballato in teatro con Mac Murray e aveva preso lezioni di danza da uno stimato professor Ernesto Belcher. Dopo aver ottenuto qualche partecina in qualche film, Loretta fu scelta nel 1929, assieme a sua sorella Sally (divenuta poi Sally Blane), nel gruppo di aspiranti 'stelle' giovanissime che la W.A.M.P.A., curiosa associazione destinata a questa funzione (tutti gli anni la W.A.M.P.A. si fa avanti con la sua brava selezione: che è sempre molto accurata, e serve a mettere in luce piccole attrici promettenti che quasi nessuno aveva notato: da queste selezioni sono stati un poco spianati i duri inizi di carriera di Dolores del Rio, di Fay Wray, di Janet Gaynor e di tante altre), propone ogni anno alle case cinematografiche: le *Wampas Baby Stars*. In quell'anno vennero le prime interpretazioni di Loretta, sia pure secondarie, in film importanti: *RIDI, PAGLIACCIO* con Lon Chaney, per esempio. Essa appariva in quel film come una magra ragazza molto triste e lievemente impaurita: triste e impaurita, si vuol immaginare, perché la sua timidezza in quei giorni lottava a ogni passo, messa continuamente alle strette in un ambiente sfacciato o comunque estremamente disinvolto. Il periodo di acclimatamento è durato parecchi anni: una Loretta Young 'matura' abbiamo cominciato a vederla verso il 1933-34: 200 IN BUDAPEST, VICINO ALLE STELLE, SECONDA AURORA restano ancora i suoi film migliori. Oggi Loretta non riposa sugli allori, ma un'interpretazione come quella di VICINO ALLE STELLE non è stata più capace di offrirli. Lievemente cristallizzata. Come procede la sua vita? La gentile ragazza va quasi tutte le sere al cinema, a ballare o ai concerti; il suo sport favorito sono le corse dei fuoribordo; è piuttosto sfortunata in amore. Difatti il suo primo amore fu quello per l'attore Grant Withers - matrimonio e divorzio per soprappiù incompatibilità di carattere: sfido io, un omeone piuttosto rozzo, quel Grant Withers e, si direbbe pieno di sé fino alla nausea, se si guardano le fotografie -, il secondo si ruppe per la tragica morte del fidanzato,

il terzo (Spencer Tracy) è stato presto avvolto dal mistero. Povera Loretta. Sembrerebbe il suo destino. Loretta non è una ragazza allegra e spensierata, non sa vincere che di rado il suo temperamento ombroso e forse un tantino pessimistico. Per lei sono ideali gli amori leggermente difficoltosi, durante i quali possa essere triste a suo piacimento, e senza che la sua aria dimessa risulti anacronistica. Meglio ancora: gli amori che la colgono di sorpresa, quand'essa, ingenua e ignorante degli uomini, meno se li aspetta; ed è allora tanto incerta se accettarli o seguirli, ovvero respingerli; magari respingerli facendo su se stessa una grande violenza. Ma se risponde, ghirlande di miele e di giulebbe si possono metaforicamente sul capo del fortunato prediletto. Era sintomatico il suo amore (cinematografico) per Spencer Tracy in VICINO ALLE STELLE: un amore nato tanto casualmente, rumoroso per parte di lui e straordinariamente ritroso nelle reazioni di lei.

È tipico il 'romance' di SECONDA AURORA: Loretta, maestra di campagna, è sorpresa da un incontro categorico e anche drammatico col pugiliatore ricercato dalla polizia Jimmy Donlan, per noi Douglas Fairbanks junior. In quell'incontro Loretta ha sentito un impulso irresistibile che la spinge verso il giovanotto un po' primitivo ma in fondo - i fatti lo dimostravano poi - tanto bravo ragazzo. Bisognava proteggerlo, bisognava spiegarli tante cose, era così diversa la sua educazione dai principii rudi di lui. Rudi; ma spontanei, ormai conaturati a ogni suo movimento, essendo nati dalla logica evidente e un poco corrotta precisatasi durante una vita materiale e istintiva. Loretta era felice, perché c'era tanto bisogno delle sue cure, perché era necessario che lei si desse d'attorno per tante cose. Molto affettuosa l'esile fanciulla: materna, ricca di spirito di dedizione. Un'anglosassone sulla tradizione dolcissima, anche se non sempre accettabile, delle 'piccole donne': ma non solo: anche dei personaggi femminili dickensiani, Agnese e Dora, la sorellina di Nicola Nickleby, Lucia Manette, ecc.

Un giudizio sull'attrice? È l'ingenua' per eccellenza e per definizione; una ragazza molto sensibile che porta sullo schermo, intatto e freschissimo, il soffio del suo sentimento candido e sfumato nei più soavi colori. Quando un regista come Borzage s'impegna a fondo per un film come VICINO ALLE STELLE, le doti di solito lievisime e anche un po' statiche di Loretta si acuiscono e raggiungono cifre rare. Ma anche nei casi più grigi, i suoi occhi teneri e grandi, le sue labbra ignare e insieme sensuali, palpitano sempre con squisita ed emozionante grazia.

FILM PRINCIPALI: RIDI, PAGLIACCIO (M. G. M. 1929), IL MERCANTE DI BAGDAD (1929), NELL'ORA SUPREMA (Fast Life, First National 1930), LA DONNA DI PLATINO (Columbia 1931), SECONDA AURORA (The Life of Jimmy Dolan, Warner Bros, 1933), 200 IN BUDAPEST (Fox 1933), VICINO ALLE STELLE (A Man's Castle, Columbia 1934), LA CASA DEI ROTHSCHILD (20th Century 1934), CAROVANE (Fox 1934), IL CONQUISTATORE DELL'INDIA (20th Century, 1934), IL RICHIAMO DELLA FORESTA (20th Century 1935), RAGAZZE INNAMORATE (Ladies in Love, 20th Century Fox 1937), RAMONA (id.). PUCK



© 20th Century

LORETTA YOUNG



Al duo Laurel-Hardy si aggiunge questo formidabile trio, creatore di un genere di film che rimarrà tipico nel campo della cinematografia comica. Il successo delle prime due maschere, originato essenzialmente dal loro connubio scenico, si ripete in presenza dei fratelli Marx, i quali, indivisibili nella vita e nel teatro, sono presentati ancora più uniti sullo schermo. Anch'essi non si possono concepire isolati: vedendone apparire uno si è ormai certi che subito dopo seguono gli altri due.

Al binomio laurel-hardiano si aggiunge il più felice trinomio.

Ma oltre questo fattore, a dar vita sicura al complesso artistico dei fratelli Marx, concorrono altri elementi essenziali posseduti singolarmente dai tre. Anzitutto la distinta espressività della maschera. Ad essa si affidano principalmente per comunicare con il pubblico; e l'effetto è immediato tanta è la *vis comica* che si sprigiona dalla loro mimica, preziosa più di qualunque parola. A questa aggiungasi la padronanza perfetta della scena che li rende naturali e disinvolti. Tipica, ad esempio, è l'aria di intruso che caratterizza Harpo, il più giovane dei tre; egli nel suo debutto teatrale, debutto improvviso ed occasionale, fosse l'emozione o altri inspiegabili motivi, non riuscì a pronunciare una parola: quel suo atteggiamento mandò in visibilio gli spettatori e da allora Harpo rimase in scena costantemente a bocca chiusa ottenendo sempre l'effetto della prima volta. Questo particolare sta a dimostrare quali siano le qualità del terzetto e soprattutto l'efficacia delle tre diverse personalità artistiche.

Violinisti e pianisti esperti, questo loro virtuosismo musicale viene abilmente intercalato nella materia comica del film, dotandola di una felicissima nota di armonia.

La *Metro Goldwyn Mayer*, che con i fratelli Marx ha già realizzato due film *UNA NOTTE ALL'OPÉRA* e *UN GIORNO ALLE CORSE*, pur lusingando in pieno i tre protagonisti li ha affiancati con altri elementi di indiscutibile valore artistico, quali Maurcen O'Sullivan e Allan Jones capaci di accrescere i pregi delle due esilaranti commedie che saranno programmate sugli schermi italiani nella prossima stagione.

Una scena del film comico 'Una notte all'Opéra' con i fratelli Marx, Groucho, Chico e Harpo.

UN TRIO COMICO

I FRATELLI MARX

UNA DELLE DEFICIENZE più sentite dalla cinematografia di tutti i paesi è indubbiamente il film comico, intendendo per tale quel film che agli attributi brillanti della commedia sa unire lo spunto farsesco, fondendoli in unità organica, che scorra veloce e divertente dal principio alla fine. Le Case si sono sempre preoccupate di questo ramo della produzione, soprattutto dopo l'avvento del parlato che in effetti segnò la fine di molti comici.

Tra le produttrici, la *Metro Goldwyn Mayer* risolse brillantemente il problema sfruttando in pieno e accortamente il riuscitissimo binomio Laurel-Hardy. La popolarità dei due simpatici compari è a tutt'oggi salda ed efficiente nella compatta schiera degli ammiratori e nella catena ininterrotta dei successi; tuttavia la Casa ha cercato e trovato il mezzo per arricchire magnificamente il suo repertorio comico. Infatti essa lancia oggi tre nuovi elementi, già famosi in America: i fratelli Marx: Groucho, Chico e Harpo.



EATUSHA. — Una biografia di Greta Garbo con fotografie storiche è stata pubblicata sul numero 8 di "Cinema" (25 ottobre 1936). Mandi due lire alla nostra amministrazione, indichi il Suo indirizzo e riceverà senz'altro una copia del numero.

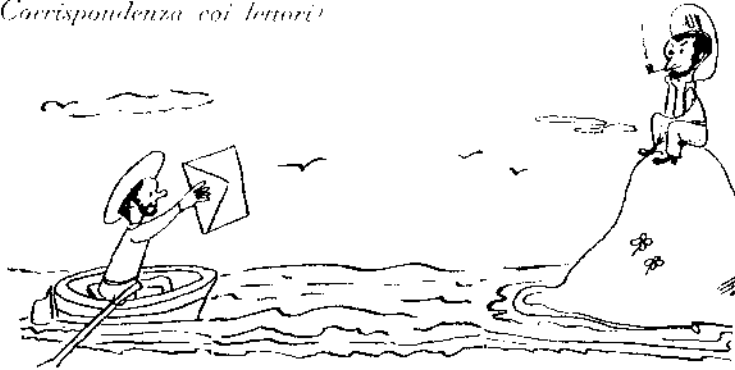
PLA F. (Roma). — Malignamente, Lei mi annuncia di avere svelato il mio cognome. Ma Le giuro che non sono affatto L. Bus Fekete, autore della commedia *Il Capo di Buona Speranza*. Confesso che in un primo momento avevo l'intenzione di far capire, con qualche allusione, che io lo fossi. Ma dopo aver letto la critica sul giornale ci ho ripensato.

GIANNI MANTOVANI (Milano); FRANCOCOMO; I. BOVIO (Zara); S. PALMITESTA (Zara); ORVEGO PASQUALI (Pistoia) e altri. — Per il momento si sono dovuti sospendere i due concorsi 'Attori di domani' e 'Borsa dei Soggetti'. Non mancheranno però altri concorsi, come vedete e come vedrete. Grazie delle lettere.

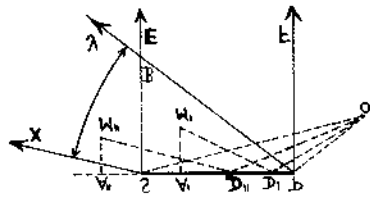
CARLO FERRARI. — « Perché quando una bellissima attrice si fa vedere nel bagno, intorno a lei v'è sempre un alone di acqua saponata? Le chiari fresche e dolci acque non sono buone per i bagni cinematografici? ». Potrebbe sembrare una domanda puramente retorica oppure troppo ingenua, invece non lo è. Infatti sui dipinti, Venere, Susanna e le loro colleghe fanno da molti secoli il bagno senza sapone. Perché la differenza? In parte, perché la riproduzione meccanica della fotografia riesce soltanto fino ad un certo punto a trasformare in simbolo formale la materia reale. In parte, perché il cinema industriale sceglie i suoi soggetti, le sue luci, inquadrature, ecc., per presentare non tanto il Bello ma piuttosto le cose puramente piacevoli. Nel caso estremo del corpo nudo, questo sistema porterebbe ad un effetto evidentemente antiartistico che offenderebbe il pudore. Ma in fondo, la maniera di presentarci i protagonisti di un conflitto drammatico come gente molto carina, molto ben pettinata, provoca già la stessa obiezione. Il giorno in cui tutti questi pseudodrammi, che si svolgono non nella vita ma nella vetrina del parrucchiere, saranno annegati in un bagno saponato e profumato, sarà giunta l'ora dell'acqua fresca. Ma non si illuda: il giorno è lontano. — Lei poi mi domanda come si fotografa un attore nello specchio senza che si veda la macchina. Si metta con la sua fidanzata davanti allo specchio e vedrà che riesce facilmente a vederla senza vedere anche se stesso. Basta poi ricordare dalle lezioni di fisica che l'angolo sotto il quale un raggio di luce incontra lo specchio è uguale a quello sotto il quale esso viene riflesso, per capire che l'oggetto O sarà visibile da tutti i punti inclusi tra le frecce X e F; mentre la macchina da presa vedrà se stessa ri-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



specchiata ogni qualvolta si trovi in un punto tra le frecce E e F. Saranno dunque da evitarsi per la presa cinematografica tutti i punti entro il triangolo SPB, perché se la macchina si trova per es., in M', essa vedrà l'oggetto in D', ma simultaneamente se stessa in A'.



Nel punto M' invece, vedrà soltanto l'oggetto (nel punto D'), essendo A' oltre i limiti dello specchio. Questo sempre nella supposizione che la macchina riprenda lo specchio intero, ciò che non è affatto indispensabile. Stavolta Le ho fatto un bel disegno; in compenso la prossima volta pubblicherò il Suo.

DOTT. UMBERTO SPANÒ (Genova). — Per i 'Dessins Animés Européens' ho scritto a Parigi, purtroppo invano. Invece so che la tecnica del disegno animato si utilizza molto nei 'Film à trois minutes' dell'Atlantic-Film, Parigi 36, av. Haechel. In Germania ci sono i film pubblicitari dell'Ufa, Berlino, SW 19, Krausenstrasse 38-39. A Londra, la Gasparcolor realizza film pubblicitari a fantocci, colorati. Esistono poi scritti dettagliati sui metodi tecnici, artistici ed organizzativi di Walt Disney, sparsi nelle riviste americane. Un libro buono ma un po' vecchio è quello di E. G. Lutz: *Animated Cartoons*; in tedesco *Der gezeichnete Film*, pubblicato da W. Knapp di Halle. Servono altre indicazioni?

ELENA F. (Bologna). — Sì, anche a me succede spesso che vedendo un film vi trovi spunti buoni, non sfruttati. Ultimamente, per es., mi dispiaceva che

nell'interessante film *LA BAMBOLA DEL DIAVOLO*, sceneggiato da Stroheim, non fosse usato il significativo parallelismo fra gli uomini rimpiccioliti dallo scienziato mago e gli altri visti dalla cima della torre Eiffel, e quindi rimpiccioliti anch'essi.

KODAK S. A. (Milano). — Mi permetto esporle una situazione nella quale vengono a trovarsi i turisti stranieri che portano con sé in Italia l'apparecchio cinematografico provvisto di pellicole Kodachrome. Come Ella sa, il lavoro di sviluppo ed inversione di tali film finora non si fa in Italia e perciò si verifica che i turisti debbono riportarle non ancora sviluppate, il che è vietato perché ogni pellicola in esportazione dovrebbe essere sottoposta alla censura; oppure, quei turisti che fanno una lunga sosta in Italia, spediscono le pellicole per lo sviluppo a Parigi o a Londra, con l'indicazione di ritornarle dopo il trattamento di laboratorio; ed anche questo dà luogo a difficoltà per il noto divieto di importazione di pellicole impressionate. Ora, pensando che il competente Ministero svolge tutti i suoi uffici per l'incremento del turismo e per favorire il più possibile la venuta dei forestieri nel nostro paese, mediante facilitazioni di ogni specie, credo sarebbe utile studiare anche questo problema, soprattutto che è proprio dal clima italiano, moralmente e materialmente parlando, che il turista riporta i ricordi più preziosi dei suoi viaggi. Sarebbe infatti utile se una speciale concessione potesse essere data a coloro che sono in possesso di pellicole cromocinematografiche.

GASPARETTI (Roma). — Secondo Lei, basterebbe introdurre il cinema a colori perché « scomparirebbero quasi d'un colpo tutti quei film commerciali che non sono del tempo nostro, e che si svolgono essenzialmente in tanti salotti o stanze, stanzette, uffici, tanto per far parlare o gesticolare qualche attore e attrice celebri sulla scena ». Siamo d'accordo, che il colore si presta ottimamente

alla riproduzione di bei paesaggi - e mi unico senz'altro alla Sua proposta di realizzare a colori quel progettato film su Rodi -; ma perché crede che sarà, quasi automaticamente, sfruttata la bellezza e la dignità offerta dal nuovo mezzo? Non è mai il mezzo che conta, e se non ci sarà lo spirito, ci faranno apparire in tutti i colori i salotti, i gagà e le signorine disoccupate. Perciò, conviene sperare nello spirito. — Ha ragione: la Titania del sogno era Anita Louise. Il collega è arrossito. — Un elenco parziale di registi con le loro opere si trova nel libro di Ettore M. Margadonna: *Cinema ieri e oggi* e anche in quelli di Paul Rotha. Ma una biografia completa di questo genere ci sarà soltanto nell'*Enciclopedia del Cinema*, preparata dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa.

LUCIFERO. — La lingua in cui si debbono mandare lettere d'amore, proposte di matrimonio, inviti a cena, ecc., a Jeanette MacDonald e alle sue colleghe non si può trascrivere con le lettere dell'alfabeto. Consiste infatti nei soli sospiri, sussurri, esclamazioni e roba simile che si debbono incidere su dischi speciali e mandare a Hollywood come campioni senza valore. Arrivati lì, vengono subito utilizzati da un rigattiere specialista.

B. R. (Sesto S. G.). — A proposito del famoso problema degli attori, Lei mi domanda se un buon regista non possa creare film buoni con attori mediocri. Dipende: se si tratta di attori di poca personalità ma di una certa naturalezza e che sanno adattarsi con modesta semplicità alla visione del regista, allora egli potrà forse riuscire. Invece gli cadono le braccia davanti all'istrione clamoroso, il quale per nessuna ragione del mondo abbandonerebbe i suoi metodi di strappare automaticamente le lacrime e le risate.

CARLO BARSOTTI (Lucca). — Lei desidera difendere il film *IL PRIGIONIERO DELL'ISOLA DEGLI SQUALI*, maltrattato da alcuni critici. « La trama è alquanto inverosimile, ma la realizzazione è bellissima: la maniera con cui è resa l'atmosfera, con cui è descritta la prigione (il faro, l'ossessione dei passi ritmati della ronda), la sobrietà con cui è svolto il dramma, sono cose di un artista. Guardi sul principio l'opposizione fra l'inquietudine dei due cavalieri, e la calma della casa del dott. Mudd; e la maniera quasi predestinata, fatale, con cui queste due vite s'incontrano. Poi il coro, direi così, dei negri, soprattutto nella scena della morte del dottore della prigione, e l'inquadratura finale: il giardino, consolante e pieno di recessi intimi in primo piano, e sullo sfondo Mudd immobile! Sono cose che solo un artista come John Ford poteva fare ». — Lei si raccomanda poi a Puck perché faccia presto la biografia di Ann Harding, « attrice così squisita e sensibile, e così poco riconosciuta ».

IL NOSTROMO

M. RAMPERTI — *Nuovo alfabeto delle stelle*, con 58 ill. Rizzoli e C., Editori, Milano 1937. *Umorismo, spesso feroce, franchezza e poesia hanno condito questo libro nuovissimo nel suo genere. L'esordio stesso (la scena si svolge nell'antro di un vecchio astrologo cui l'autore chiede di vedere un nuovo gruppo di stelle: quelle cinematografiche) rivela il desiderio dell'autore di scrivere cosa affidata completamente alle bizze di un gusto personalissimo e affatto scevro di pregiudizi. Ed è appunto questo senso di fresca indipendenza nella valutazione delle più famose dive dello schermo che dà al libro una spigliatezza divertente e originale. È un intero libro che Marco Ramperti, di cui i lettori dell'Illustrazione Italiana riconosceranno lo stile acuto, dedica questa volta all'argomento «cinematografo» e deve considerarsi una nuova vittoria del cinema se questo ha saputo interessare e attirare a sé ingegni e culture ben note. Particolare di somma importanza (specie nei libri in tema cinematografico), le fotografie delle dive sono state scelte con molto buon gusto tra le migliori di ognuna.*

LIBRI RICEVUTI

La cinéma en U.R.S.S. Pgg. 308 ill. Voks, Mosca 1936. *Raccoglie articoli e conferenze sul cinema in Russia per opera di vari autori, molti dei quali sono notissime figure dell'arte cinematografica. Dalle osservazioni, critiche, resoconti di tutti costoro, documentati da numerosissime illustrazioni, si compone il quadro di insieme della cinematografia sovietica nella sua spiccata originalità.*

T. JANE — *The new technique of screen writing.* A practical guide to the Writing and Marketing of Photoplays. Pgg. 342. McGraw Hill Pbl. Co., Ltd., London 1936. *L'autore vuol ammonire gli scrittori di soggetti cinematografici ad evitare la comune tendenza di compilare le loro trame con leggerezza e superficialità, difetto che si avverte maggiormente nella sceneggiatura e nella realizzazione del soggetto. L'argomento di un film deve essere studiato seriamente in vista delle esigenze tutte speciali dell'arte*

cinematografica, che sono notevolmente mutate con l'avvento del film sonoro e tenendo pure in considerazione le non lievi spese a cui va necessariamente incontro la lavorazione del film. Tecnica, e teoria dello scenario, come pure l'adattamento per lo schermo di romanzi o drammi celebri, sono in quest'opera argomenti di considerazioni attendibilissime e interessanti.

W. KROSS — *Momento Fotos in Farben.* Pgg. 98 ill. W. Knapp, Halle (Saale) 1937 R. M. 3. *Il Dr. Kross, autore di vari altri libri sulla tecnica fotografica aggiunge alla collezione questo nuovo interessante manuale sulla fotografia a colori di cui presenta ruscitissime prove nelle tavole fuori testo: quest'ultimo, comprende consigli pratici e teorici per gli amatori.*

G. G. REINERT — *Praktische Mikro-photographie.* Pgg. 124, ill. W. Knepp Halle (Saale) 1937. R.M. 3,60. *Come il precedente è una guida per i fotografi, ma questa volta in campo scientifico: la fotografia applicata ai microscopi, che può essere di grande utilità nei laboratori chimici.*

LE ASSICURAZIONI POPOLARI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI NELL'ANNO 1936

Il popolo italiano ha dato larghi segni di comprendere ed apprezzare lo sforzo compiuto dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni nel conferire alle « Assicurazioni Popolari » caratteristiche e privilegi, che non trovano riscontro nemmeno presso le Nazioni più progredite nel campo assicurativo. Giova al riguardo considerare alcuni dati molto eloquenti sulla *Gestione del 1936* di questo ramo, per persuadersene:

PRODUZIONE: Nel 1936 sono stati raccolti 564.673 nuovi contratti, con un aumento di ben 167.659 sul numero raccolto nel 1935. Tali nuovi contratti rappresentano un capitale assicurato e perfezionato di L. 647.592.795, con un aumento di L. 226.606.000 in confronto al precedente esercizio. È un progresso cospicuo ed è un sicuro auspicio per il prossimo futuro.

PORTAFOGLIO: Tenuto conto di questa nuova produzione, a quanto ammontava al 31 dicembre 1936 il portafoglio dell'Istituto per le « Assicurazioni Popolari »? Ad un miliardo e settecento milioni di capitali assicurati, ripartiti in 865.000 contratti. L'incremento netto del portafoglio è stato di circa mezzo miliardo di lire: il doppio, press'a poco, dell'anno precedente.

INCASSO PREMI: Sempre nell'esercizio 1936 l'incasso dei premi è ammontato, in cifra tonda, a settantadue milioni, con un incremento di oltre ventun milioni sugli incassi del 1935. Questa confortante ascensione è dovuta, oltreché all'aumentata produzione, al minor numero di rescissioni e di risentiti e ad una più favorevole mortalità sempre in confronto al precedente esercizio. Infatti le rescissioni sono scese dal 14,55% al 10,20%; i riscatti dal 5 al 2,67%; la mortalità da 0,57 a 0,48%. La minore mortalità verificatasi nel 1936 in confronto al 1935 è un fatto molto notevole e che va al di là dell'interesse dell'Azienda. Le sensibili diminuzioni delle rescissioni e dei riscatti dimostrano l'efficacia della propaganda dell'Istituto, che tende costantemente a persuadere il pubblico dell'utilità, anzi della necessità del risparmio assicurativo, con il conseguente sviluppo ed il consolidamento della coscienza assicurativa degli Italiani. L'esposizione dei dati e delle brevi considerazioni di cui sopra, se è la più chiara conferma dell'attività eccezionale spiegata dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni per chiamare sempre più larghe masse di cittadini a godere dei benefici insuperabili della previdenza assicurativa, vuole significare, più che l'espressione di un legittimo compiacimento, un incitamento ai cittadini che ancora non hanno compreso i singolari benefici delle « Assicurazioni Popolari » e, come è nel costume fascista, un fermo, tenace proposito dell'Istituto di proseguire arditamente sulla via di un sempre crescente progresso tecnico e organizzativo per il raggiungimento di questa meta ideale:

UNA POLIZZA DI ASSICURAZIONE VITA IN OGNI FAMIGLIA ITALIANA.

**RIVOIGERSI PER INFORMAZIONI E CHIARIMENTI
ALLE AGENZIE GENERALI E LOCALI
DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI**

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
HARAR
LECHEMTI
MASSAUA
MOGADISCIO



Visitate
l'Africa
Settentrionale
Italiana



La litoranea libica
ha aperto nuovi e più
ampi orizzonti turistici

U. S. A.

BANDITI DEL FIUME ROSSO (*Alias the Bad Man*). - Produttrice: 'Tiffany'. Regista: Phil Rosen. Interpreti: Ken Maynard, Virginia Brown Faire, Frank Mayo, Charles King, Robert Homans. Soggetto: drammatico. Doppiato: Titanus. Concessionaria: G. B. Seyta. *Approvata* (1).

CIN-CIN (*Stoway*). - Produttrice zoth Century-Fox. Regia di William A. Seiter. Soggetto di W. Conselman, Arthur Sheekman e Nat Perrin. Operatore Arthur Miller. Musiche di MacGordon e Harry Revel. Interpreti: Shirley Temple, Robert Young e Alice Faye. Concessionaria: zoth Century-Fox S. A. I. - La piccola Cin-Cin, incontra a Shangai un ricco giovanotto americano in procinto di fare il giro del mondo su un piroscalo. Nascosta nell'automobile dell'americano, essa viaggia come passeggera clandestina e finisce col-essere adottata dal giovanotto, che sposa per questo una ragazza abbandonata dal fidanzato. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

CORRIERA DEL WEST (*The Cowboy Millionaire*). - Produttrice: 'Sol Lesser'. Regista: Edward F. Cline. Interpreti: George O'Brien, Evelyn Bostock. Soggetto: dramma nel West. Concessionaria: E.N.I.C. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

UN DRAMMA SULL'OCEANO. - Produttrice 'zoth Century-Fox'. Regista: M. St. Clair. Interpreti: Peter Lorre, Brian Donley, Helen Wood, Ralph Morgan, Thomas Beck. Soggetto: dramma di spionaggio. Con-



cessionaria: zoth Century-Fox. *Vietato il doppiaggio* (1).

FATTORIA MALEDETTA (*Sunset Trail*). - Produttrice: 'Tiffany'. Regista: Reeves Eason. Interpreti:

FILM DEL MESE

SOTTO CENSURA

Ripetiamo l'elenco dei film presentati alla revisione della Censura nel mese di Maggio 1937-xx. I numeri tra parentesi (1) e (2) indicano le decisioni delle Commissioni di prima istanza e della Commissione di appello. I film, segnati con asterisco, non contengono i dati perché già pubblicati nelle 'Cronache' dei numeri scorsi.

Ken Maynard, Ruth Hiatt, Frank Rice, il cavallo Tarzan. Soggetto: drammatico. Doppiato: Titanus. Concessionaria: G. B. Seyta. *Approvata* (1).

L'OMBRA DEL DUBBIO (*Shadow Of Doubt*). - Produttrice: M. G. M. Soggetto di Arthur Somers Roch.



Sceneggiatura di Wells Root. Regista: George B. Seitz. Produttore: Lucien Hubbard. Scenografo: Cedric Gibbons. Montaggio: Basil Wrangel. Operatore: Charles Clark. Interpreti: Virginia Bruce, Ricardo Cortez. Concessionaria: M. G. M. - Dramma giallo, complicato da una serie di delitti e risolto dalla tenacia e dalla avvedutezza di una donna. Doppiato M. G. M. *Approvata* (1).

LOCOMOTIVA N.° 394 (*Whispering Smith Speaks*). - Produttrice: 'Sol Lesser'. Regista: David Howard. Interpreti: George O'Brien, Irene Ware, K. Thomason. Soggetto: drammatico. Concessionaria: E.N.I.C. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

FOLLIE D'INVERNO (*Swing Time*). - Produttrice: R. K. O. Regia di George Stevens. Direttore di produzione: Pandro S. Berman. Soggetto di Erwin Gelsey, Howard Lindsay e Allan Scott. Interpreti: Fred Astaire e Ginger Rogers. Concessionaria:

Soc. Generale Cinematografica Italiana. - un povero ballerino va a New York per far fortuna e sposare la sua ragazza. Si innamora di una professoressa di ballo con la quale viene scritturato per un club notturno. Quando la ballerina è informata che il suo partner stava per sposare un'altra, vuol riunirsi ad un direttore di orchestra, ma è impedita di farlo dal ballerino. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LA MOGLIE DEL NEMICO PUBBLICO (*Public Enemy's Wife*). - Produttrice: Warner Bros. Regista: Nick Grinde. Interpreti: Pat O'Brien, Margaret Lindsay, Robert Armstrong, Cesar Romero. Concessionaria: Warner Bros. - La moglie del capo di una banda di gangsters vuol divorziare da suo marito il quale, benché imprigionato, per opporsi evade. Porterebbe a termine il suo losco disegno se un poliziotto non gli tendesse la pancia nella quale vien preso. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LA REGINETTA DEI MONELLI (*Dimples*). - Produttrice: zoth Cen-

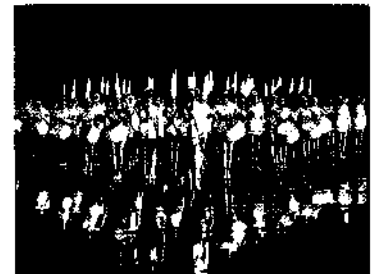


tury-Fox. Soggetto di Arthur Sheekman e Nat Perrin. Regia di William A. Seiter. Produttore: Nunnally Johnson. Interpreti: Shirley Temple e Frank Morgan. Concessionaria zoth Century-Fox. Una vecchia

signora, in collera col proprio nipote che si è dedicato al teatro, vuole impedire lo spettacolo. Ma vedendo lo nipote dell'imprenditore recitare una scena della 'Capanna dello Zio Tom', si commuove e più non attua il suo disegno. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

PRIGIONIERO VOLONTARIO (*O'Malley of the Mounted*). - Produttrice: 'Sol Lesser'. Regista David Howard. Interpreti: George O'Brien, Irene Ware, S. Fields. Concessionaria: E.N.I.C. Soggetto: drammatico. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

AMORE IN OTTO LEZIONI (*Gold Diggers of 1937*). - Produttrice:



First National. Soggetto di Richard Maibaum, Michael Wallach e George Haight, dalla commedia 'Sweet Mystery of Life'. Sceneggiatura: Warren Duff. Regia di Lloyd Bacon. Produttore: Hal B. Wallis. Interpreti: Dick Powell, Joan Blondell. Concessionaria Warner Bros. - Commedia musicale che intreccia le vicende di una impresa teatrale con quelle, complicate, di un'assicurazione sulla vita. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

REGINA DEL CIRCO (*Anne Oakley*). - Produttrice: Radio Pictures. Regista: George Stevens. Interpreti: Barbara Stanwyck, Preston Foster, Melwyn Douglas. Soggetto: dramma di circo. Concessionaria: Soc. Gen. Ital. Cinematogr. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LA SEDIA DEL TESTIMONE (*The Witness Chair*). - Produttrice: Radio Pictures. Regista: George Nichols Jr. Interpreti: Ann Harding, Walter Abel. Soggetto: giallo. Concessionaria: Soc. Gen. Ital. Cinematogr. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

Praticate l'igiene interna con

COMPRESSE DI

Elmitolo

BAYER

Public. Aut. Prof. Milano N. 2928

SOC. AN. **Bergomi** MILANO

IGNIFUGO

PREPARATO SPECIALE PER PRESERVARE DAL FUOCO LE COSTRUZIONI IN LEGNO, LE TENDE, I CORTINAGGI, ecc.

ERRORE DELL'ARIZONA (*Bessie Ferrer*). - Produttrice: 'Diflany'. Regista Phil Rosen. Interpreti: Ken Maynard, Lina Basquette, Hooper Atchley, Nena Quartaro, Michael Visaroff, Charles King. Film 'Western'. Doppiato: Titanus. Concessionaria: G. B. Sevia. *Approvata* (1).

LE TIGRI DEL BENGALA (*Bengal Tiger*). - Produttrice: Warner Bros. Soggetto di Roy Chansol e Earl Felton. Regia di Louis King. Interpreti: Barton MacLane, June Travis, Warren Hull. Concessionaria: Warner Bros. - Un domatore rinchiuso nella gabbia della tigre con un collega che egli sospetta insidi la moglie. Ma questa spiega l'errore e induce il marito a salvare il disgraziato - ciò che egli fa a rischio della propria vita. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

* **GENTILUOMO DILETTANTE** (Artisti Associati).

* **SPIONAGGIO** (Metro Goldwyn Mayer).

* **DEMONO DELLA MONTAGNA** (E.N.I.C.).

* **RAGAZZE INNAMORATE** (20th Century-Fox).

* **L'ULTIMA PARTITA** (Fox Film).

* **VALZER CHAMPAGNA** (Films Paramount).

* **PATTUGLIA DI FRONTIERA** (E.N.I.C.).

* **È SCOMPARSO UN UOMO** (M.G.M.).

AUSTRIA

SERATA TRAGICA (*Première*). - Produttrice: 'Gloria Film'. Soggetto



e sceneggiatura di Max Wallner con la collaborazione di F. W. Andam. Musiche di Dénes von Buday e Fe-

lycs Szabolcs. Direzione musicale di Willy Schmidt-Gentner. Regia di Geza von Bolvary. Operatore Franz Planer. Direttori di produzione: Walter W. Trinks e Franz Hoffmann. Scenografo: Emil Hasler. Montaggio: Hermann Haller. Interpreti: Zsuzsi Lander, Karl Martell, Attila Horbiger. Concessionaria E.N.I.C. - Durante la prima rappresentazione di una Rivista, viene ucciso l'organizzatore. L'inchiesta è svolta mentre lo spettacolo prosegue. Alla fine il colpevole è scoperto e trova la conclusione l'amore della prima attrice per il primo attore. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

INGHILTERRA

SECRETARIA (*Men Are Not Gods*). Produttrice: London Film. Soggetto di Walter Reisch, sceneggiato



da C. B. Stern e Iris Wright. Regia di Walter Reisch. Produttore: Alexander Korda. Interpreti: Miriam Hopkins, Rex Harrison, A. E. Matthews. Concessionaria: Manderfilm.

Storia drammatica dell'amore di una donna per un uomo sposato. Quando la tragedia sta per scoppiare, la vicenda si chiarifica e si risolve. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

FRANCIA

IL BANDITO DELLA CASBAH (*Pépé-le-Moko*). - Produttrice: 'Paris Film'. Soggetto del Detective Ashelbé. Dialoghi di H. Jeanson. Musiche di Vincent Scotto. Regia di Julien Duvivier. Operatori Krüger e Fossard. Direttore di produzione: Gargour. Scenografo: Jacques Krauss. Interpreti: Jean Gabin, Line Moro, Charpin, Gilbert Gil, Gabriel Gabrio. Concessionaria: Colosseum Film. - Pépé-le-Moko domina incontrastato nel groviglio della Casbah di Algeri, invano perseguitato dalla polizia. Un giorno l'amore lo spinge

fuori della Casbah e questo provoca la sua morte mentre la donna sognata si allontana sul proscenio. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

CINQUE GENTILI UOMINI MADEDETTI. - Produttrice: 'Vandal et Delac'. Regista: Julien Duvivier. Interpreti: Harry Baur, René Lefèvre, Rosine Derin. Doppiato Titanus. Commedia. Concessionaria: Titanus Film. *Approvata* (1).

L'UOMO DEL GIORNO (*L'Homme du jour*). Produttrice: 'Films Marquis'. Regia di Julien Duvivier. Sceneggiatura di Charles Vildrac e Charles Spaak. Musiche di Jean Wiener. Canzoni di Borel-Clerc e Michel Emer. Scenografo: J. Krauss. Operatore: R. Hubert. Interpreti: Maurice Chevalier e Elvira Popesco. Concessionaria: Colosseum Film. - Film di ambiente teatrale dove si racconta la miseria, la gloria e la decadenza di un giovane elettricista e di una piccola canzonettista di caffè-concerto. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

IL LADRO (*Le voleur*). - Produttrice: 'Vandal et Delac'. Regista: Maurice Tourneur. Interpreti: Madeleine Renaud, Victor Francen, Jean Pierre Aumont. Soggetto: dramma. Concessionaria: Titanus Film. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

ELENA, STUDENTESSA IN CHIMICA (*Helène*). - Produttrice: 'Films Marquis'. Soggetto tratto dall'omonimo romanzo di Vicki Baum.



Regia di Jean Benoit Lévy con la collaborazione di Marie Epstein. Scenografia di Carré. Musiche di Marcel Lattès. Operatore L. H. Burel. Interpreti: Madeleine Renaud, Constant Remy, Jean Louis Barrault. Concessionaria: Colosseum Film. -

Storia drammatica di due esistenze che le circostanze sconvolgono interamente nel caos del doppiaggio. Nel lavoro comune ritrovano l'energia per ricostruire, aiutandosi a vicenda, la loro vita. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

SANSONE (*Samsou*). Produttrice: 'Paris Film'. Soggetto tratto dal lavoro di Henri Bernstein. Regia di Maurice Tourneur. Scenografo: Guy de Gastyne. Operatori: Arménise e



Colas. Musiche di Jacques Dallin. Interpreti: Harry Baur, Gaby Morlay. Concessionaria: Consorzio E.I.A. Doppiato Itala Acustica. - Dramma di un uomo il quale, addolorato e sconvolto per l'indifferenza della moglie, provoca il crollo finanziario della propria azienda. È in questa circostanza che egli ritrova la comprensione della moglie, comprensione che gli darà la forza di ricostruire ciò che ha distrutto. *Approvato* (1).

CON UN SORRISO (*Avec le sourire*). Produttrice: 'Films Marquis'. Soggetto di Louis Verneuil. Regia di Maurice Tourneur. Musiche di Marcel Lattès. Canzoni dello stesso e di Borel-Clerc. Interpreti: Maurice Chevalier e Marie Glory. Concessionaria Colosseum Film. Commedia d'ambiente di riviste. Un giovane arriva a Parigi senza un soldo e finisce col divenire, attraverso una serie di sorrisi e di lettere anonime, direttore dell'Opéra. *Vietato il doppiaggio* (1).

UN GRANDE AMORE DI BEETHOVEN (*Un grand amour de Beethoven*). Produttrice: 'General Production'. Autore e regista Abel Gance. Scenografia di Jacques Colombier. Musiche di L. Masson. Operatore Robert Lefèvre. Interpreti: Harry Baur, Annie Duncaux, Jany Holt. Concessionaria: Colosseum Film. - Storia patetica dell'amore del grande maestro di Bonn per Clu-

Banca Commerciale Italiana

FONDATA NEL 1894
CAPITALE 700 MILIONI INTERAM. VERSATO

M I L A N O

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

BANCA DI DIRITTO PUBBLICO

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

letta Guicciardini e di Teresa di Brunswick per Beethoven, i casi della vita li fanno infelici e divisi. Il maestro viene colpito dalla sordità, che però non gli impedisce di comporre, fin che una notte di marzo, durante uno spaventoso uragano, egli muore. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

NITCHEVO. - Produttrice: 'Mega Film'. Regista: Jacques De Baroncelli. Interpreti: Harry Baur, Mar-



celle Chantal, Ivan Mosjoukine, Lisette Lanvin. Il doppio dramma di due uomini e di due donne svolto nella tragedia di un sottomarino affondato. Quando gli uomini risalgono alla superficie, la tensione cede e i sentimenti si chiarificano. Doppiato: Itala Acustica. Concessionaria: Cons. E. I. A. *Approvata (1).*

SONAGLIERA DELLA MORTE - Produttrice 'Christal Film' di Parigi. Regista: Jean Kemm. Interpreti: Harry Baur, Maddy Berry, Georges La Cressonnière, Simone Mercueil. Soggetto: drammatico. Concessionaria: Etrusca Film. Doppiato: Itala Acustica. *Approvata (1).*

GERMANIA

UNA NOTTE CON NAPOLEONE (*Eine Nacht mit dem Kaiser*). - Tedesco della Tobis Rota. Regia di Erich Engel. Soggetto di Ernst Mareschka. Operatore Bruno Mondi.



Musiche di Hans Otto Borgmann. Direttore di produzione: Eberhard Klagemann. Interpreti: Jenny Jugo e Friedrich Benfer. Concessionaria

E. N. I. C. - Al Congresso di Erfurt, una piccola attrice ottiene da Napoleone una raccomandazione per il direttore del teatro della città. L'attrice non vi fa una brillante figura ma in compenso è invitata a pranzo dall'Imperatore. Essa accetta solo per salvare il proprio fidanzato che ha diffuso delle caricature contro il Congresso. Napoleone è allegramente sconfitto dalla ragazza, che torna fra le braccia del pittore. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

SIGNORE SENZA ALLOGGIO (*Der Herr Ohne Wohnung*). - Produttrice: 'Projectograph'. Regista: E. W. Emo. Interpreti: Hilde von Srolz, Herman Thimig, Leo Slezak, Paul



Hörbiger. - Commedia. Concessionaria: E. N. I. C. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

CHI HA UCCISO? (*Es geht um mein Leben*). - Produttrice: Tobis Europa. Regista: Richard Eichberg. Interpreti: Karl Ludwig Diehl, Kitty Frantzen, Theo Lingen, Eva Tinsch-

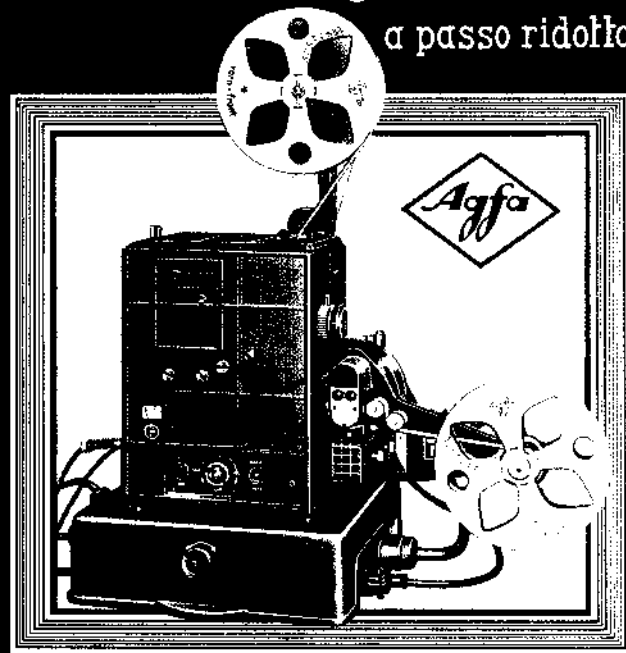


mann. - Soggetto drammatico. Concessionaria: E. N. I. C. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

STELLA DI BROADWAY (*Und du mein schatz Fürst mit*). - Produttrice: U. F. A. Regista Georg Jacoby. Interpreti: Marika Rokk, Hans Sohnkor, Alfred Abel, Paul Hoffman. Soggetto drammatico. Concessionaria: E. N. I. C. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

La Cinematografia 16^m/_m

a passo ridotto



Movector Super 16 per proiezioni mute e sonore

AGFA-FOTO S.A. Prodotti Fotografici - Piazza Vesuvio 19, Milano

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI HENSEMBERGER

BIANCO E NERO

Col prossimo numero, CINEMA riprenderà la rubrica di critica BIANCO E NERO, che - per aderire a numerose richieste di lettori - contrapporrà due diverse tonalità e modi di sentire dello spettatore cinematografico. Da una parte le impressioni del pubblico curioso, moraleggiante, bianco; dall'altra le reazioni, anche costruttive della critica puntigliosa, intransigente, nera.



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

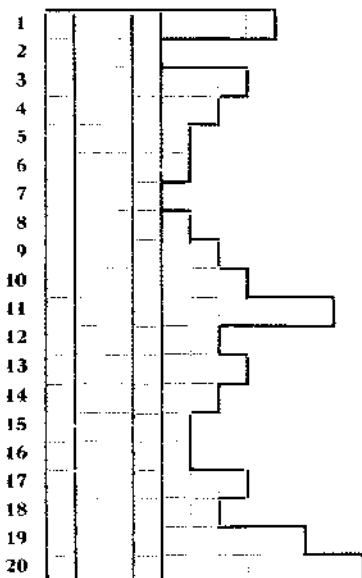
SALTO DEL CAVALLO

u	h	i	h	r	i	o	
l	e	i	c	f	s	g	v
e	n	m	a	c	i	n	d
s	a	l	d	s	i	S	i
a	f	o	i	n	o	n	o
n	n	d	a	i	v	g	m
i	n	N	i	a	n	i	
o	o	f	o	n	d	i	r

Partendo dalla casella con la lettera maiuscola, e saltando come il cavallo degli scacchi (un passo diritto e uno obliquo) ricostruire un detto di Frank Capra.

PERSIANA CINEMATOGRAFICA

Leggendo dall'alto in basso la prima e la quarta lettera delle parole definite, e usando le sillabe date, si avrà il titolo di un noto film, col nome del regista e della principale interprete.



Definizioni

1. La vedemmo nel 'Mistero del vagone letto'.
2. Nome di un celebre regista francese.
3. Un film con Helen Twelvetrees.
4. Film fantastico che parla di un passaggio sotto il mare.
5. Cognome della interprete dei nuovi 'Tre moschettieri'.
- 6 Il primo sonorizzatore dei film.
7. Film coloniale francese.
8. Un suo romanzo fu interpretato da Mosjoukine.
9. L'abbiamo rivista in '7 giorni all'altro mondo'.
10. Che paso e che risate!
11. Film di Paul Muni.
12. Ha diretto i primi due film di Errol Flynn.
13. Il re del 'punta e tacco'.
- 14... e la sua compagna.
15. Strana attrice che vedemmo in 'Rumba'.
16. Cosa vedrebbe Virgilio al cinematografo.
17. Nota casa produttrice italiana.
18. La donna di un film di Cooper.
19. Quando non aveva ancora garbo.
20. Diresse dopo quella notte.

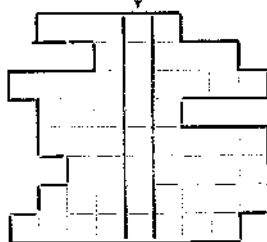
Sillabe da adoperare:

A - A - AN - AR - AYL - BAUD - BEL - CAR - CHAIN
 CUR - DI - DOT - DU - E - GEL - GERS - GO - GO
 GU - I - IM - IT - LA - LI - MA - MAR - MER - NA
 NE - NEL - NO - PRE - RAN - RE - RO - SCO - SE
 SLE - SON - STAF - STAI - STO - TA - TE - TER
 TIZ - TO - TUN - VEL - VER - VI.

(Sergio Nati, Roma)

CASELLA DEI REGISTI

Sistemare le lettere date nelle caselle in modo da formare i nomi di 8 dei più famosi registi di Hollywood. Nella colonna segnata dalla freccia risulterà il nome di un notissimo regista italiano.



AAAA BBB CCC EEEEE F
 GGG H K III L MMM
 NNNNNN OO P RRRRRRRR
 SSS TT CU Z

(Renato Esposti, Bergamo)

REGISTOMANIA

Trovare il cognome dei registi corrispondente ai nomi dati. Se la soluzione sarà esatta, nella colonna di centro si troverà nome e cognome di un noto regista cileno che ha diretto anche in Italia.

JAMES					
KING					
ALFRED E.					
WILLIAM					
			Q		
KARL					
GEORGE B.					
JEAN DE					
			I		
HEINZ					
GORDON					
JOHN L.					
EDWIN L.					

(Margherita Zalun, Livorno)

SCIARADA

Il primo fra i pinguini non sa far la seconda.
 Ma il tutto alla Merlini seppe far dir, gioconda:
 « Non ti conosco più ».

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura nitida su cartolina. Tra i solutori di Salto del cavallo e di Persiana cinematografica saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti a «Cinema». La soluzione dei giochi pubblicati nel 2.º fascicolo, apparirà nel 25º (10 luglio 1937-XV)

SOLUZIONI DEL NUMERO 21 (10 maggio 1937-XV)

MESOSTICO DOPPIO DEI REGISTI

BOLVARY	BOLVARY
FRANKLIN	FRANKLIN
CROMWELL	CROMWELL
TAYLOR	TAYLOR
BROWN	BROWN
ROBERTS	ROBERTS
BOLES LAVSKI	BOLES LAVSKI
CUMMINGS	CUMMINGS
ENRIGHT	ENRIGHT
BEAUMONT	BEAUMONT
LEONARD	LEONARD
TUTTLE	TUTTLE
CURTIZ	CURTIZ
MAMOULIAN	MAMOULIAN
GONWAY	GONWAY
BORZAGE	BORZAGE
SEITER	SEITER
CHARELL	CHARELL

L'amore è un'altra cosa

Victor Schertzinger

(Sergio Nati, Roma)

CRITTOGRAMMA CINEMATOGRAFICO

- YOUNG
- MYRNA
- ROBERT
- TRACY
- SPENCER
- TAYLOR
- HARLOW
- JOSEPH
- LAUREL
- SHEARER

(Renato Esposti, Bergamo)

DI CHI SONO QUESTE BOCHE?

- Lida Baarova - 2. Caterina Boratto.
- Loretta Young - 4. Danielle Darrieux.

GRETAGARBIANA

I	L	B	A	C	I	O					
D	E	S	T	I	N	O					
A	N	N	A	K	A	R	E	N	I	N	A
A	N	A	C	H	R	I	S	T	I	E	
G	R	A	N	D	H	O	T	E	L		
C	O	R	T	I	G	I	A	N	A		
M	A	T	A	H	A	R	I				

Soluzione:

LA DONNA CHE AMA

SCIARADA

SAN - FRANCIS - CO (San Francisco)

VINCITORI DEL N. 21 (10 maggio 1937-XV)

MESOSTICO DOPPIO DEI REGISTI: MARIO BAILO, Via Azzone Visconti, 21 - LECCE.

CRITTOGRAMMA CINEMATOGRAFICO: BARBARO RAPISARDA - Via della Consolazione, 38 - PATERNÒ (Catania).

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO • RIZZOLI & C. - An. per l'Arte della Stampa - Milano
 Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'art. 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte.

I filmi:

SENTINELLE DI BRONZO

(MARRABO) CON FOSCO GIACHETTI

Produzione S. A. Fono - Roma

IL FEROCO SALADINO

CON ANGELO MUSCO E ROSINA ANSELMI

GATTA CI COVA

CON ANGELO MUSCO E ROSINA ANSELMI

FELICITA COLOMBO

CON DINA GALLI E ALTRI GRANDI
ATTORI COMICI ITALIANI

Produz. Capitani Film e Cons. ICAR

● e la Produzione R. K. O. Radio Pictures

SARANNO PRESENTATI NELLA PROSSIMA

STAGIONE 1937-1938

DALLA

SOCIETÀ GENERALE ITALIANA

CINEMATOGRAFICA

SEDE CENTRALE: CINECITTÀ, ROMA

AGENZIE:

MILANO - Via Manin 37

TORINO - Via Carlo Alberto 21

GENOVA - Via Cesare, angolo via Malta

BOLOGNA - Via Roma 42

PADOVA - Corso del Popolo 8

TRIESTE - Via Giotto 3, angolo via Gatteri

FIRENZE - Via de Pecori 1

ROMA - Via dei Mille 12 m.

NAPOLI - Via Roma 116

CATANIA - Via Filippo Corridoni 33-37

CINES

SOCIETÀ
ANONIMA
ITALIANA

STABILIMENTI
CINEMATOGRAFICI

CINECITTÀ - ROMA



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
CAPITALE E RISERVE LIRE 169.000.000

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

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

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

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

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDIARIO
CREDITO PESCHERECCIO

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

la S.A. INDUSTRIE
 CINEMATOGRAFICHE ITALIANE
 presenta la grandiosa produzione 1937-38 della
NUOVA UNIVERSAL

• **IL PASSO DELLA MORTE**
(Crash Down)
 il grande film delle avventure di Crash Down,
 con il celebre poliziotto aerobato americano
 regia di William Nigh
 interpretazione di JACK HOLT e Nan Gray,
 John King, Eddie Acuff

• **TRE RAGAZZE IN GAMBA**
(Three smart girls)
 il più grande successo comico di New York,
 Londra e Parigi
 regia di Henry Koster
 interpretazione di DEANNA DURBIN, il
 grande rivelazione 1937 con Barbara Reed,
 Bonnie Baross, Nan Grey, Charles Winninger,
 Alice Brady

• **LA CORSA AL PACIFICO**
(California straight ahead)
 il più originale e moderno tra i film del West
 regia di Arthur Lubin
 interpretazione di JAMES WAYNE e LUISA
 LATIMER

• **SI COMINCIA PER ISCHERZO**
(It's good as married)
 la più deliziosa delle commedie
 regia di Eddice Buzzell
 interpretazione di JOHN ROLES, Doris Nolan
 e Walter Pidgeon

• **IL MAGNIFICO BRUTO**
(The Magnificent Brute)
 la più forte interpretazione
 di VICTOR McLAGLEN
 regia di John G. Blystone
 con RINNIE BARNES e Jean Dixon

• **CAPRICCIO D'UN GIORNO**
(It's here our moment)
 il più sorprendente tra i film comico-sentimentali
 regia di Alfred Werker
 interpretazione di SALLY EILERS e J. Dunn

• **L'INFERNO DEL JAZZ**
(Top of the town)
 il più grande film musicale del mondo, la
 più entusiasmante delle riviste
 regia di Ralph Murphy
 interpretazione di DORIS NOLAN, George
 Murphy e Hugh Herbert con un casto di bal-
 lo di quattrocento ragazze

• **LA CAMERA DELLA MORTE**
(Shu's Dangerous)
 la più forte interpretazione drammatica del
 l'indimenticabile interprete di Nagano
 TALA BURELL con CESAR ROMERO
 regia di Lewis R. Foster

• **IL GRANDE TREVE**
(The mighty Trecer)
 il più emozionante tra i film di avventure
 regia di Lewis Collins
 interpretazione di BARRARA REED, Noah
 Berry ed il nome Tully

• **LA CHIAVE MISTERIOSA**
(Night Key)
 la più impressionante interpretazione
 di BORIS KARLOFF
 regia di Lloyd Corrigan
 con Warren Hull e Jean Rogers

• **S.O.S. APPARECCHIO W.35**
(Flying Hostess)
 il più bel film di avventure aeree
 regia di Murray Roth
 interpretazione di JUDITH BARRETT, Wil-
 liam Hall e Andy Devine

• **LA MOGLIE DI FRANKENSTEIN**
(The bride of Frankens ein)
 il capolavoro di JAMES WHALE, il grande
 regista dell'UOMO INVISIBILE e di FRAN-
 KENSTEIN
 interpretazione di BORIS KARLOFF, Van-
 rita Holman, Colin Clive et Elsa Lanchester

12
 CAPOLAVORI

12
 SUCCESSI

12
 RECORD

1937-1938 ANNO TRIONFALE DELLA
NUOVA UNIVERSAL

