

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

INDICE GENERALE PER MATERIE

ANNO II - VOLUME II - 10 LUGLIO, 25 DICEMBRE 1937. XVI

INDICE GENERALE PER MATERIE

DEL II VOLUME (10 LUGLIO, 25 DICEMBRE 1937-XVI)

Il numero romano indica il fascicolo; quello arabo, la pagina. Dove i titoli degli articoli sono in carattere 'tondo' significano che concernono principalmente od esclusivamente la materia sotto la quale son rubricati; dove invece si trovano in carattere 'corsivo', s'intende che riguardano solo parzialmente l'argomento, e che ivi si tratta di rimando alla materia principale.

GENERALITÀ

CARDINALI V. - Il cinema per i rurali	XXXVI, 47
CENCI A. - L'anno tramonta	XXXVI, 408
CHIARINI L. - Funzione di Venezia	XXVI, 41
CONSIGLIO A. - Professionisti e artisti nel cinema	XXXII, 271
DOLETTI M. - Un pubblico speciale: quello di Venezia.	XXX, 186
GIOVANNETTI E. - Come è nata la mostra veneziana	XXIX, 148
NAPOLITANO G. G. - Il cinema e la guerra di Spagna	XXXII, 258
PADELLARO N. - Tempo psicologico e cinema nell'orario scolastico	XXVIII, 118
PASINETTI F. - Venezia nel film e nella realtà	XXVI, 50
PUCCINI G. - La famiglia nel cinema	XXXVI, 426
TIBALDI CHIESA M. - Pane per i giovani	XXXVI, 415

NOTE E CORSIVI

BANTI C. - Preparazione cinematografica e preparazione radiofonica	XXVII, 91
EDITORIALE - XXVI, 41; XXVIII, 113; XXXV, 363.	
Ma che cos'è questo cinema? - XXXII, 276; XXXIII, 306; XXXIV, 345; XXXV, 378; XXXVI, 432.	

INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO

ARNHEIM R. - Resurrezione del cineasta?	XXV, 7
Bilancio preventivo della produzione europea e transatlantica 1937-1938	XXVII, 84
CHIARINI L. - Bilancio d'una Mostra	XXVIII, 114
D'ANATOLIO A. - Il cinema giapponese	XXXIV, 331
IL CRONISTA - Cronache di Cinecittà	XXV, 20
- Scene e scenette a Cinecittà	XXVII, 80
- Corriere da Tirrenia	XXVIII, 134
- Novità al Quadraro	XXXI, 237
- Battaglie e idilli a Cinecittà	XXXII, 281
- Melodie e cannoni	XXXIII, 303
- Una giornata nei teatri di posa	XXXIV, 342
- Lamenti e mazurke	XXXVI, 429
LO DUCA - Corriera da Parigi	XXX, 198; XXXIII, 296.
MANDELSTAMM V. - Il film italiano può andare in America	XXIX, 157
MARION F. - Il mio programma di produzione	XXXI, 226
MAURO A. - Ma davvero il film italiano può andare in America?	XXXV, 366 XXXVI, 420.
NAPOLITANO G. G. - Perché adoperare il pantografo?	XXVII, 74
PASINETTI F. - Dalla sceneggiatura alla produzione	XXXI, 224
PAULUCCI DI CALBOLI G. - Problemi fondamentali del cinema italiano	XXVII, 73
POGGIOLI R. - Panorama del cinema Céco	XXXIII, 299
PUCCINI M. - Nota sul cinema argentino	XXXII, 264
SCHELLHORN E. - Quartetto Fleischer	XXXIII, 311
SIGNORELLI RESNEVIC O. - Il cinema in Lettonia	XXV, 15

NOTE E CORSIVI

Besozzi Angelo (v. SOTTOCENERE)	XXXI, 241
Bozze (Le) del film	XXIX, 158
Capitani Liborio (v. SOTTOCENERE)	XXVIII, 120
Come viene « lanciata » Isa Miranda in America	XXXIII, 310
EDITORIALE - XXV, 5; XXVII, 73; XXX, 185; XXXI, 219; XXXII, 257; XXXVI, 407.	
FERRARI M. - Colpa degli attori?	XXXV, 373
Ghensi Alessandro (v. SOTTOCENERE)	XXV, 21

Giannini Alberto (v. EDITORIALE)	XXX, 185
Parla il produttore	XXXIII, 311
Quadro della produzione italiana	XXV, 3

ESTETICA, STORIA

ARNHEIM R. - Le leggi del colore.	XXIX, 170
CAMPASSI O. - Strade di Clair e Campanile	XXXIV, 338
CATALANO F. - Soggetto o regista?	XXXVI, 413
COMIN J. - Abbasso la fotografia artistica	XXVII, 78
D'AMBRA L. - Sette anni di cinema	XXV, 22; XXVIII, 126; XXIX, 168; XXXIII, 309; XXXV, 379.
DE MICHELIS E. - Miei incontri col cinema	XXXI, 234
MISSIROLI M. - Giovanni dalle Bande Nere	XXVI, 40
- Il romanzo di Maria Walewska	XXXV, 368
PROFILI A. - Charlot è morto	XXV, 13
RICCI CRISOLINI R. - Film da rivedere	XXX, 194
ROBERT A. - Ricordi di un attore-regista	XXX, 202
SORO F. - Una cena per la prima di « Tosca » con Marconi e De Flers.	XXVII, 94
THEMAL H. J. - Duplici personalità	XXVI, 46
TRENKER L. - Le mie idee sul film	XXV, 10
VISENTINI G. - Dalla pittura al film	XXVI, 56

NOTE E CORSIVI

COMIN J. - Film da rivedere	XXX, 195
Diceva Luciano Zuccoli	XXV, 27
EDITORIALE	XXXIII, 291
Marey S. (v. PAPPALARDI S. - Il gatto e il cinema)	XXXI, 229
MORABITO N. - Soggetto o regista?	XXXVI, 414
PAPPALARDI S. - Il gatto e il cinema	XXXI, 229
Quando le parole non si udivano	XXXIII, 304

REGIA, REGISTI

Clair René (v. ESTETICA, STORIA - CAMPASSI O. - Strade di Clair e Campanile)	XXXIV, 338
Duvivier Julien (v. VARIETÀ - MECCOLI D. - Conoscenze illustri)	XXX, 201
Fleming Victor (v. FILM - BRIAREO G. - Lavorazioni dure)	XXVIII, 117
HATHAWAY H. - Due settimane sotto le vele	XXVI, 42
- Idee di un regista sullo « star system »	XXX, 188
La Cava Gregory (v. TERRA G. - Fortuna di Gregory La Cava)	XXXI, 239
LUBITSCH E. - Gli attori che ho diretto in America	XXVIII, 124
Mamoulian Rouben (v. PASINETTI F. - Conversazioni con Mamoulian)	XXXII, 266
PASINETTI F. - Conversazioni con Mamoulian	XXXII, 266
RISKIN R. - Le mie esperienze di regista	XXXI, 227
ROBERT A. - Ricordi di un attore-regista	XXX, 202
SAVILLE V. - Funzioni del regista	XXX, 192
Sternberg von Josef (v. VARIETÀ - MECCOLI D. - Conoscenze illustri)	XXX, 200
TERRA G. - Fortuna di Gregory La Cava	XXXI, 239
Trenker Luis (v. ESTETICA, STORIA - TRENKER L. - Le mie idee sul film)	XXV, 10
Wilcox Herbert (v. VARIETÀ - MECCOLI D. - Conoscenze illustri)	XXX, 201

NOTE E CORSIVI

Bonnard Mario (v. SOTTOCENERE)	XXVI, 61
Bragaglia C. L. (v. SOTTOCENERE)	XXXII, 273
Disco di conversazione con Mamoulian	XXXIII, 289
Gallone Carmine (v. SOTTOCENERE)	XXIX, 153

Righelli Gennaro (v. SOTTOCENERE)	XXVII, 93
Vergano Aldo (v. SOTTOCENERE)	XXX, 203

RECITAZIONE, INTERPRETI

Arthur Jean (v. PUCK - Joan Arthur)	XXXVI, 436
Astaire Fred (v. PUCK - Fred Astaire e Ginger Rogers)	XXXII, 278
Barrymore John (v. PUCK - John Barrymore)	XXV, 30
CENCI A. - La Hepburn a terra	XXXI, 240
Charlot (v. ESTETICA, STORIA - PROFILI A. - Charlot è morto).	XXV, 13
Colman Ronald (v. PUCK - Ronald Colman)	XXXIV, 348
CRAWFORD J. - Quelli che mi scrivono	XXXVI, 418
Davis Bette (v. PUCK - Bette Davis).	XXX, 204
DOMENICALE C. - La nuova Lilian Harvey	XXXIII, 302
Eggerth Marta (v. VARIETÀ - MECCOLI D. - Conoscenze illustri)	XXX, 200
Flynn Errol (v. PUCK - Errol Flynn)	XXIX, 172
Harvey Lilian (v. DOMENICALE C. - La nuova Lilian Harvey)	XXXIII, 302
Hepburn Katharine (v. CENCI A. - La Hepburn a terra)	XXXI, 240
Hopkins Miriam (v. PUCK - Miriam Hopkins)	XXVII, 102
Kiepara Jan (v. VARIETÀ - MECCOLI D. - Conoscenze illustri)	XXX, 200
Loy Myrna (v. PUCK - Myrna Loy)	XXXI, 244
LUBITSCH E. - Gli attori che ho diretto in America	XXVIII, 124
MacDonald Jeanette (v. PUCK - Jeanette MacDonald)	XXVIII, 132
Neagle Anna (v. VARIETÀ - MECCOLI D. - Conoscenze illustri)	XXX, 200
Noris Assia (v. PUCK - Assia Noris)	XXXV, 388
POWELL W. - L'Italia e il successo	XXXIII, 294
PUCCINI G. - Perché gli attori piacciono al pubblico?	XXXIII, 292
- La donna dai mille film	XXXIV, 334
PUCK - John Barrymore	XXV, 30
- Barbara Stanwyck	XXVI, 64
- Miriam Hopkins	XXVII, 102
- Jeanette MacDonald	XXVIII, 132
- Errol Flynn	XXIX, 172
- Bette Davis	XXX, 204
- Myrna Loy	XXXI, 244
- Fred Astaire e Ginger Rogers	XXXII, 278
- Luise Rainer	XXXIII, 316
- Ronald Colman	XXXIV, 348
- Assia Noris	XXXV, 388
- Joan Arthur	XXXVI, 436
Rainer L. (v. PUCK - Luise Rainer)	XXXIII, 316
Rogers Ginger (v. PUCK - Fred Astaire e Ginger Rogers)	XXXII, 278
Stanwyck Barbara (v. PUCK - Barbara Stanwyck)	XXVI, 64
TRACY S. - I miei maestri anonimi	XXXII, 260
ZaSu Pitts (v. PUCCINI G. - La donna dai mille film)	XXXIV, 334

NOTE E CORSIVI

Angelo Musco	XXXII, 270
Baratto Caterina (v. SOTTOCENERE)	XXV, 21
Cegani Elisa (v. SOTTOCENERE)	XXXI, 241
Come le attrici piangono	XXXV, 380
Corradi Nelly (v. SOTTOCENERE)	XXX, 203
De Filippo Eduardo e Peppino (v. SOTTOCENERE)	XXVI, 61
Denis Maria (v. SOTTOCENERE)	XXXII, 273
De Sica Vittorio (v. SOTTOCENERE)	XXVII, 93
Ferrari Mario (v. INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO - FERRARI M. - Colpa degli attori?)	XXXV, 373
Galli Dina (v. SOTTOCENERE)	XXXIII, 129
Giachetti Fosco (v. SOTTOCENERE)	XXXII, 273
L. C. - Spezzoni	XXVI, 59
Manurita Giovanni (v. SOTTOCENERE)	XXXI, 241

Figlia (La) di nessuno XXIX, 177
 Figlia (La) perduta XXIX, 177
 Fine (La) della signora Cheynev XXIX, 178; XXXV, 387.
 Fiore di Nizza XXIX, 179
 Folle di Broadway 1938 XXXI, 249
 Forza (La) dell'amore XXXI, 250
 Fosso (La) degli angeli XXVII, 106; XXXI, 222; XXXV, 385.
 Fra due donne XXXIII, 320
 Fratelli (I) Castiglioni XXV, 34
 Freccia (La) d'argento XXVII, 107
 Frontiere (Alle) dell'India XXXIII, 321
 Fuga (La) di Bulldog Drummond XXVII, 106
 Fuoco! XXXV, 387
 Fuoco liquido XXXV, 386
 G.-Men XXXIII, 320
 Gay Desperado XXV, 32
 Galleria (La) della morte XXVII, 106
 Gatta ci cova XXXIII, 322
 Gentiluomo di mezzanotte XXXV, 386
 Gigolette XXIX, 178
 Giorno (Un) alle corse XXXI, 249
 Gli i cappelli XXVII, 106
 Grande (La) illusione XXVIII, 114; XXXIII, 322
 Grande e piccolo mondo XXXI, 251
 Knock-out, come divenni campione XXXI, 251
 Idillio in montagna XXVII, 106
 Idolo del male XXXIII, 322
 Incontentabile (L') XXIX, 177
 Inferno (L') del jazz XXIX, 177
 Innocente (L') XXV, 34
 Invincibile (L') armata XXVII, 105
 Invito alla danza XXXV, 386
 Irene XXVII, 105
 Isola (L') della furia XXV, 32
 Isola delle perle XXXV, 386
 Jena di Barloc XXIX, 178
 Jenny XXVII, 105
 Jostiwara XXIX, 178
 Jungla nera XXVII, 106
 Labbra sognanti XXIX, 179
 Ladro (Il) XXV, 34
 Lasciate fare alle donne XXIX, 179
 Lasciate ogni speranza XXXI, 251
 Legge (La) della foresta XXVII, 107
 Legione bianca XXXIII, 320; XXXV, 387
 Lotta di spie XXVII, 107
 Lloyds (I) di Londra XXV, 32; XXXV, 387
 Lucciola XXXIII, 321
 Luciano Serra pilota XXXIV, 330
 Madame Bovary XXVII, 105
 Mademoiselle Docteur XXVII, 105
 Maggiordomo XXIX, 177
 Magnifico (Il) brutto XXIX, 177
 Mayerling XXVII, 105
 Mannesmann XXIX, 147
 Manto (Il) rosso XXXV, 387
 Marcella XXXI, 251
 Maria Walewska XXXV, 368
 Marthe Richard XXV, 34
 Maschera (La) di mezzanotte XXXIII, 321; XXXV, 387.
 Mauvais (Un) garçon XXIX, 179
 Mercante di schiavi XXIX, 177
 Mille dollari al minuto XXIX, 178
 Mistero (Il) della Rocca Rossa XXV, 32
 Mister Flow XXVII, 105
 Mistero (Il) del Rancho XXXI, 250
 Moglie (La) di Frankenstein XXIX, 177
 Moglie (La) del generale Ling XXIX, 179
 Morto (Il) in fuga XXVII, 105
 Morte (La) nel deserto XXXI, 250; XXXV, 387
 Mozart - Gli amati dagli dei XXXI, 251
 Nell'ombra della notte XXXIII, 321
 Nina non far la stupida XXVII, 106
 Nina Petrovna XXIX, 179
 Notti di fuoco XXV, 34
 Notte (Una) all'Opera XXXI, 250; XXXV, 387
 Ora (L') del supplizio XXIX, 179
 Orizzonte perduto XXVII, 107; XXXIII, 321; XXXIV, 347.
 Ora nero XXIX, 179
 Paese (Il) dell'amore XXIX, 179
 Parnell XXIX, 177; XXXV, 387
 Passeggero (Il) nudo XXIX, 179
 Passo (Il) della morte XXVII, 107
 Peccatore (Il) paga tutto XXXIII, 321
 Per la sua donna XXXI, 250
 Perle (Le) della Corona XXVIII, 114
 Piccoli G.-Men XXIX, 177
 Pioggia d'estate XXIX, 179
 Pirata ballerino XXXV, 386
 Porta (La) dell'infinito XXV, 34
 Primavera XXV, 32
 Principe (Il) e il povero XXIX, 178; XXXV, 387
 Proprietà riservata XXVII, 106
 Pugnale (Il) scomparso XXV, 32
 Pugno di ferro XXXV, 387
 Quartieri di lusso XXXV, 386
 Quel diavolo di ragazza XXVII, 105
 Questo ragazzino XXVII, 107
 Ragazza (La) ha detto di no XXXI, 250
 Ragazzaccio XXXV, 387

Raggi Röntgen XXIX, 147
 Re (Il) e la ballerina XXV, 32
 Regina della Scala XXVII, 106
 Regine della notte XXIX, 177; XXXV, 387
 Rembrandt XXVI, 56
 Resa (La) di Sebastopoli XXXIII, 322
 Ricordi ieri sera? XXV, 32
 Sabotaggio XXXV, 387
 Sangue gitano XXV, 34
 Sarà stato Giovannino XXVI, 61
 Sarati, il terribile XXXI, 251
 Saratoga XXXI, 249; XXXV, 385; XXXV, 387
 Scegliete una stella XXXI, 250; XXXV, 387
 Scipione l'Africano XXIX, 179
 Segreto (Il) del Mar Rosso XXXV, 387
 Sentiero (Il) del falco XXV, 32
 Sentinelle di bronzo XXXIII, 322; XXXVI, 440
 Senza perdono XXXI, 250; XXXV, 387
 Serata tragica XXXV, 387
 Settimo cielo XXIX, 178
 Sfinge (La) XXVII, 107
 Sigillo segreto XXIX, 178
 Signor (Il) Max XXXI, 251; XXXV, 384
 Signora (Il) senza alloggio XXV, 34
 Signora (La) della Quinta Strada XXIX, 178
 Silenzio mortale XXXIII, 321
 Si parla di Jacqueline XXVII, 105
 Si vive una volta sola XXV, 32
 Sonata (La) a Kreutzer XXIX, 179; XXXV, 386
 Sono stato io! XXXV, 386
 Sargenti d'oro XXXI, 249
 S.O.S. Apparecchio 107 XXXI, 250
 Spia del mare XXIX, 178
 Spie (Le) di Napoleone XXV, 34
 Stasera alle 11 XXXV, 386; XXXVI, 441
 Sterminatore XXXI, 250
 Storia (La) comincia di notte XXIX, 178
 Sulle sue orme XXXI, 250
 Suonatrice (La) d'organetto XXV, 34
 Terrore (Il) del circo XXVII, 106
 Topper XXXI, 249
 Tre (Le) spie XXXIII, 322
 Tre (I) desideri XXXV, 386
 Tre notti con un bandito XXXV, 387
 Tre strani amici XXXV, 387
 Tredicesima (La) sedia XXIX, 178
 Trono (Il) fantasma XXIX, 178
 Trionfo (Il) dell'innocenza XXXV, 387
 Truxa XXIX, 179
 Turbine bianco XXVII, 106
 Ubriacone (L') XXIX, 178
 Ultimo (L') dei Mohicani XXV, 32
 Ultimi (Gli) giorni di Pompeo XXXI, 251
 Uomo di bronzo XXVII, 107
 Uomo (L') che visse due volte XXIX, 178
 Uomini senza nome XXIX, 178; XXXV, 387
 Uomini (Gli) non sono ingrati XXXIII, 322
 Uno della legione XXXV, 387
 Valle (La) della sete XXV, 32
 Vergine (La) di Salem XXV, 32
 Vergine (La) della roccia XXXI, 251
 Vita di Emilio Zola XXXV, 371; XXXV, 386
 Vittima sommersa XXXV, 387
 Voglio danzare con te XXXV, 386
 Zanne e artigli XXVII, 107
 Zuppa d'anitra XXXIII, 321

108; XXVIII, 140; XXIX, 180; XXX, 212; XXXI, 252; XXXII, 284; XXXIII, 324; XXXIV, 356; XXXV, 306; XXXVI, 450.

INDICE PER AUTORI

ARIELE XXVII, 76.
 ARNHEIM R. - XXV, 7; XXIX, 170; XXXII, 262.
 BANTI C. - XXVII, 91.
 BIT A. - XXXVI, 442.
 BRAGAGLIA C. L. - XXXI, 222.
 BRIAREO G. XXVIII, 117; XXIX, 154.
 CAMPANILE A. - XXXVI, 410.
 CAMPASSI O. XXXIV, 338.
 CARDINALI V. - XXVI, 47.
 CATALANO F. XXXVI, 413.
 CENCI A. - XXXI, 240; XXXIV, 342; XXXVI, 408.
 CHIARINI L. - XXVI, 41; XXVI, 59; XXVIII, 114; XXXI, 228.
 CIAK - XXVI, 63; XXVII, 98; XXVIII, 137; XXXIV, 351; XXXV, 382; XXXVI, 442.
 COLANTUONI A. XXVII, 91.
 COMIN J. - XXVII, 78; XXX, 194.
 CONSIGLIO A. - XXXII, 271.
 CRAWFORD J. - XXXVI, 418.
 D'AMBRA L. - XXV, 22; XXVIII, 120; XXIX, 168; XXXIII, 309; XXXV, 379.
 D'ANATOLIO A. - XXXIV, 331.
 DE MICHELIS E. XXXI, 234.
 DEBENEDETTI G. - XXXIV, 335; XXXV, 384; XXXVI, 439.
 DOLETTI M. XXX, 186; XXXIV, 330.
 DOMENICALE C. - XXXIII, 302.
 FACTOR M. XXXI, 239.
 FERRARI M. - XXXV, 373.
 FRATELLI A. XXX, 189.
 GENTILOMO G. - XXXIII, 298.
 GIARDA G. - XXVII, 97.
 GIOVANNETTI E. - XXIX, 148.
 GRAU H. - XXXV, 383.
 HATHAWAY H. - XXVI, 42; XXX, 188.
 IL CRONISTA - XXV, 20; XXVII, 80; XXVIII, 134; XXXI, 237; XXXII, 281; XXXIII, 303; XXXIV, 342; XXXVI, 420.
 IL GONDOLA - XXIX, 166.
 IL RIDOTTISTA - XXVI, 59; XXX, 208; XXXIII, 319; XXXIV, 352; XXXVI, 431.
 KIEPURA J. - XXXIII, 310.
 JONA A. - XXXVI, 447.
 LO DUCA - XXX, 198; XXXIII, 296.
 LUBITSCH E. - XXVIII, 124.
 MANDELSTAMM V. - XXIX, 157.
 MANNINO-PATANÈ G. - XXV, 27.
 MARION F. - XXXI, 226.
 MAURO A. - XXXV, 366; XXXVI, 420.
 MECCOLI D. - XXV, 17; XXVII, 77; XXX, 200; XXXV, 371; XXXVI, 423.
 MISSIROLI M. - XXVI, 43; XXXV, 368.
 MITTELMANN L. E. - XXX, 208.
 MORABITO N. XXXI, 230; XXXVI, 414.
 NAPOLITANO G. G. - XXVII, 74; XXXII, 258.
 ONUSSEN M. XXV, 25; XXVI, 60; XXVII, 98; XXVIII, 131; XXIX, 171; XXXI, 243; XXXIII, 313; XXXV, 391.
 ORNANO A. - XXVII, 97.
 PADELLARO N. - XXVIII, 118.
 PALADINI V. - XXVIII, 120.
 PAPPALARDI S. - XXXI, 220.
 PASINETTI F. - XXVI, 50; XXIX, 149; XXXI, 224; XXXII, 266; XXXIV, 346; XXXV, 375.
 PAULUCCI D. CALBOJJI G. - XXVII, 73.
 PELLEGRINI G. - XXV, 24; XXVIII, 130; XXXI, 242; XXXIII, 312; XXXIV, 353.
 POGGIOLI R. - XXXIII, 299.
 POWELL W. - XXXIII, 294.
 PROFILI A. - XXV, 13.
 PUCCINI G. - XXVI, 49; XXXII, 292; XXXIV, 334; XXXVI, 420.
 PUCCINI M. - XXXII, 264.
 PECK - XXV, 30; XXVI, 64; XXVII, 102; XXVIII, 132; XXIX, 172; XXX, 204; XXXI, 244; XXXII, 278; XXXIII, 316; XXXIV, 348; XXXV, 388; XXXVI, 436.
 RICCI CRISOLINI R. - XXX, 194.
 RISKIN R. - XXXI, 227.
 ROBERT A. - XXX, 202.
 ROMANO I. - XXXI, 238.
 RUDATIS D. - XXXI, 220.
 SAMPIERI G. V. - XXXII, 275.
 SARTORI A. - XXX, 206.
 SAVILE V. - XXX, 192.
 SCHELLHORN E. - XXXIII, 311.
 SENANI G. - XXXV, 364.
 SHACKELFORD J. - XXV, 11.
 SIGNORELLI RESSNEVIC O. - XXV, 15.
 SIMMONS I. - XXVIII, 121.
 SURO F. - XXVII, 94.
 TERRA G. - XXXI, 239.
 THEMAL H. J. - XXVI, 46.
 TIBALDI CHIESA M. - XXV, 57; XXIX, 193; XXXI, 218; XXXIV, 340; XXXVI, 415; XXXVI, 445.
 TRACY S. - XXXII, 260.
 TRENNER L. - XXV, 10.
 VISENTINI G. XXVI, 56.

RUBRICHE

CINEMA GIRA - XXV, 1; XXVI, 37; XXVIII, 109; XXIX, 143; XXX, 181; XXXI, 215; XXXII, 253; XXXIII, 287; XXXIV, 325; XXXV, 359; XXXI, 203.
 SCIENZA E TECNICA XXV, 27; XXVI, 63; XXVIII, 137; XXIX, 170; XXXIV, 351; XXXV, 382.
 FOTOGRAFIA E FORMATO RIDOTTO - XXV, 24; XXVI, 59; XXVII, 97; XXVIII, 130; XXIX, 171; XXX, 208; XXXI, 242; XXXII, 274; XXXIII, 312; XXXIII, 319; XXXIV, 352; XXXV, 391; XXXVI, 431; XXXVI, 433.
 I FILM DEL MESE - XXV, 32; XXVII, 105; XXIX, 177; XXXI, 249; XXXIII, 320; XXXV, 386.
 IN QUESTI GIORNI - XXXIV, 347; XXXV, 384; XXXVI, 439.
 QUADRO! - XXV, 18; XXVI, 52; XXVII, 82; XXVIII, 122; XXIX, 166; XXX, 196; XXXI, 232; XXXII, 268; XXXIII, 304; XXXIV, 341; XXXV, 374; XXXVI, 425.
 SOTTOCENERE - XXV, 21; XXVI, 61; XXVII, 93; XXVIII, 129; XXIX, 153; XXX, 203; XXXI, 241; XXXII, 273; XXXIII, 307; XXXV, 381.
 IDEE, SPUNTI E «GAGS» - XXVI, 67; XXVIII, 136.
 GALLERIA - XXV, 30; XXVI, 64; XXVII, 102; XXVIII, 132; XXIX, 172; XXX, 204; XXXI, 244; XXXII, 278; XXXIII, 316; XXXIV, 348; XXXV, 388.
 CAPO DI BUONA SPERANZA XXV, 29; XXVI, 62; XXVII, 101; XXVIII, 138; XXIX, 175; XXX, 210; XXXI, 247; XXXII, 282; XXXIII, 314; XXXIV, 354; XXXV, 394; XXXVI, 449.
 LIBRI RICEVUTI - XXX, 209; XXXII, 283.
 DISCHI DI FILM - XXVI, 57; XXIX, 163; XXXI, 218; XXXIV, 340; XXXVI, 445.
 GIOCHI E CONCORSI - XXV, 36; XXVI, 68; XXVII,

CINEMA



25

10 Luglio 1937-XV

Spediz. in abbon. postale

In questo fascicolo un originale Concorso:

Ma che cosa è questo Cinema?

**DUE
LIRE**

f a b b r i c h i a m o
i migliori impianti
di proiezione cinematografica
S O N O R A
con ingegno - capitale - lavoro
interamente italiani

s. a. cinemeccanica
m i l a n o , v i a l e c a m p a n i a 25

CINEMA

quindicinale di divulgazione

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale
per la Cinematografia Educativa

Anno II, vol. II • 10 Luglio 1987.XV

FASCICOLO 25

IN QUESTO NUMERO:

Cinema gira	1
Editoriale	5
R. ARNHEIM <i>Resurrezione del cineasta</i> . . .	
L. TRENKER <i>Le mie idee sul film</i>	10
J. SHACKELFORD <i>Trucchi di ieri e trucchi di oggi</i> . . .	11
A. PROFILI <i>'Charlotte' è morto?</i>	13
G. SIGNORELLI <i>Il cinema in Lettonia</i>	15
Quadrol	18
IL CRONISTA <i>Si gira a tutto vapore</i>	20
SOTTOCENERE	21
L. D'AMBRA <i>Sette anni di cinema</i>	22
Fotografia - Scienza e tecnica - Capo di Buona Speranza - Galleria - I film del mese - Giochi e Concorsi	24-36

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE
ROMA, VIA LAZZARO SPALLANZANI 1A

PUBBLICITÀ: G. Breschi - Pubblicità:
Milano, via Salvini, 10. Per Roma e Lazio:
Roma, via Lazzaro Spallanzani, 1-a

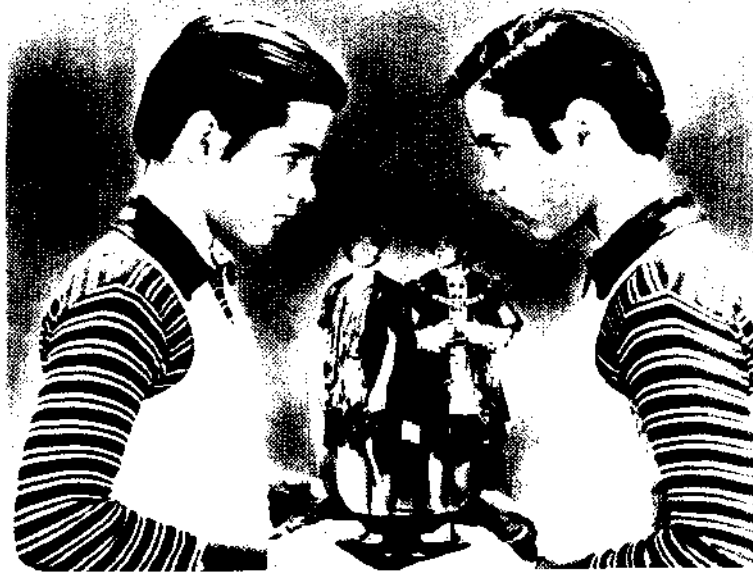
Gli abbonamenti si ricevono direttamente
dall'Amministrazione del periodico, o anche
presso le Librerie Hoepli in Milano (via Ber-
chet) e Roma (Largo Chigi), l'"Ufficio Peri-
odici Hoepli" in Roma (Corso Vittorio
Emanuele 21), le principali librerie e le
agenzie dell'"Istituto Editoriale Scientifico".

ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colo-
nie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero,
anno lire 60, semestre lire 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE

DUE LIRE

CINEMA GIRA



Ricordate il bambino che sosteneva il ruolo di 'Anthony Adverse' adolescente (più tardi Friedrich March) in 'Avario nero'? Ebbene, erano due. Ci sono oggi a Hollywood due gemelli attori: Billy e Bobby Mauch; e sono graziosissimi: uno di essi era stato scritturato per la parte del piccolo Adverse mentre l'altro, tanto somigliante al fratello deve farne la controfigura, durante le prove. Ma i due ragazzi che, si dice, non mancano di spirito, si scambiavano volentieri e il regista non sapeva se si trattasse di Billy o di Bobby. È nuovo il caso nella storia dello spettacolo, di due attori gemelli. Spesso il palcoscenico e lo schermo, dai "Menechmi" di Plauto ai "Gemelli Veneziani" di Goldoni hanno presentato personaggi gemelli, interpretati dallo stesso attore, o tipi fisici somiglianti ("La maschera" con Colman, "Tutta la città ne parla" con Robinson). Ora si tratta del caso inverso. Siccome i due Mauch sono bravi assai, la Warner Bros ha deciso di far preparare soggetti apposta per loro. Intanto il film tratto dal romanzo di Mark Twain, "Il Principe e il povero", viene da essi interpretato.

IN COPERTINA...

Si vede il regista William Clemens seduto davanti ai due attori Ann Sheridan e Craig Reynolds durante la ripresa di una scena del film FOOT-LOOSE HEIRESS. Si direbbe a prima vista che l'operatore, collocato dietro alla macchina da presa stia inquadrando due interpreti. Ma a osservare bene, si nota che un elemento importante del quadro, cioè la testa della ragazza rimane evidentemente escluso. Perché? L'operatore sta con la mano appoggiata al manubrio e inquadrerà prima la testa della ragazza per passare, con movimento di panoramica, alla testa del giovanotto. A questo punto è stata eseguita la fotografia. La macchina si muove quindi sulla testa panoramica e potrebbe anche essere spostata col carrello, dove appunto è piazzata. Ma in questo momento il regista si oppone a tale movimento poiché ha messo la sua sedia proprio sulle rotaie, bloccando così le ruote del carrello. La scena che si svolge è una scena d'amore e si svolge in un giardino. Però il giardino è finto, è ricostruito nel teatro di posa (la panchina dove sono seduti gli attori è di legno, e le piante sono appoggiate per terra). Non solo, ma in questa inquadratura nemmeno si vedrà. L'obiettivo della macchina va messo a fuoco sui visi degli attori, ossia su una distanza di circa un metro; lo sfondo risulterà sfumato. Anche la illuminazione contribuisce a mettere in rilievo il primo piano lasciando in ombra il resto.

DAL TENNIS AL FILM

Fred Perry, il quale fino a un anno fa era l'uomo che da solo risolveva le sorti della coppa Davis di tennis - il più grande tennista «dilettante» del mondo - è diventato «professionista». Sotto la nuova veste tutto gli è permesso: fumare, bere, e, per

e lo sfavor popolare delle sue 50 partite «accomodate» con Vines. Ora attende di debuttare sullo schermo: sono lontani i tempi nei quali il puro sangue della racchetta, preso di mira da una macchina cinematografica durante una finale di Wimbledon, non resisteva al fastidio di quel ronzio e scaricava addosso al malcapitato operatore le tre palle di un «servizio». Generosa anche se inconsulta reazione: sangue bollente, ma bollente senza reticenze. Qui, chiaramente placato, lo vedete a colloquio con l'occhialuto tecnico Jack Chertok, il quale gli spiega i segreti della «camera». Ma non inferiamo su Fred, che ha ancora i muscoli saldi: e facciamogli pure tanti auguri per la sua nuova attività.



LA POPOLARITÀ DEI DIVI

L'ultimo referendum americano sulla popolarità delle maggiori «stelle» del cinema è arrivato a conclusioni stupefacenti per lo spettatore europeo: i primi del gruppo di testa sono Ginger Rogers e Fred Astaire; gli ultimi, cioè i diciottesimi, Katharine Hepburn e Robert Montgomery. La Crawford non ha che il quinto posto, Mae West il settimo, la Garbo

BANCO DI ROMA

CAPITALE E RISERVE L. 244.258.172,98

FILIALI IN A.O.I.

ADDIS ABEBA
ASMARA
ASSAB
DESSIE
DEMBI DOLLO
GIMMA
GONDAR
GORE
HARAR
LECHEMTI
MASSAUA
MOGADISCIO

Angeli



**caramella di frutta fresca,
fresca come un frutto!**

PERUGINA

QUADRO DELLA PRODUZIONE ITALIANA

★ ★ ★

FILM PRONTI

SCIPIONE L'AFRICANO - Prod. Enic - Regia: Carmine Gallone - Interpreti principali: Ninchi, Pilotto, Francesca Braggiotti, Isa Miranda, Marcello Giorda, Lamberto Picasso, Memo Benassi, Marcello Spada, ecc.

CONDOTTIERI - Prod. Enic - Regia: Luigi Trenker - Interpreti principali: Luigi Trenker, Laura Nucci, Mario Ferrari, Ethel Maggi (del Centro Sperimentale), Carla Sveva, Sacripante, Gizzi, ecc.

FOSSA DEGLI ANGELI - Prod. Diorama Film - Regia: C. L. Braggiotti - Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Luisa Ferida, Carlo Gradioli, ecc.

FRATELLI CASTIGLIONI - Prod. Eja-Amato - Regia: Corrado d'Erico - Interpreti principali: Camillo Pilotto, Amedeo Nazzari, Luisa Ferida, Enrico Viarisio, Migliari, Ugo Ceseri, Vanna Vanni, Silvio Bagolini (del C. S. C.) ecc.

REGINA DELLA SCALA - Prod. Aprilia Film - Regia: Guido Salvini e Camillo Mastrocchino - Interpreti principali: Margherita Carosio, Addobbati, Nives Poli, Mario Ferrari, ecc.

FILM AL MONTAGGIO

SENTINELLE DI BRONZO - Prod. Fono-Roma - Regia: Romolo Marcellini - Interpreti principali: Fosco Giachetti, Giovanni Grasso, ecc.

NINA, NON FAR LA STUPIDA! - Prod. Consorzio «Specie» - Regia: Nunzio Malasomma - Interpreti principali: Nino Besozzi, Assia Noris, Vanna Vanni, Maurizio d'Ancora, Biliotti, Migliari, ecc.

ALLEGRI MASNADIERI - Prod. Vittoria Film - Regia: Marco Elter - Interpreti principali: Assia Noris, Camillo Pilotto, Mino Doro, Olivia Fried, Fratelli De Rege, Riento, Bertramo, ecc.

I DUE MISANTROPI - Prod. Astra Film - Regia: Amleto Palermi - Interpreti principali: Nino Besozzi, Maria Denis, Enrico Viarisio, Canullo Pilotto, Sergio Tofano, Nella Maria Bonora, Olgo Gentilli, Nini Gardini, ecc.

IL FEROCO SALADINO - Prod. Capitani Film-Consorzio Icar - Regia:

Mario Bonnard - Interpreti principali: Angelo Musco, Alida Valli (del C. S. C.), Rosina Anselmi, Maria Donati, Margo Pellegrinetti, Lino Carenzio, Giuliana Gianni (del C. S. C.), Mario Ciotola, Nicola Maldacea, ecc.

FILM IN LAVORAZIONE

LUCIANO SERRA, PILOTA - Prod. Aquila Film - Regia: Goffredo Alessandrini - Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Germana Paolieri, Mario Ferrari, Olivia Fried, Vilma Veio, Egisto Olivieri, Roberto Villa (del C. S. C.), Sinaz, ecc.

MAX - Prod. Astra Film - Regia: Mario Camerini - Interpreti principali: Vittorio de Sica, Assia Noris, Umberto Melnati, Riento, Mario Casaleggio, ecc.

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO - Prod. Sirio Film-Capitani Film - Regia: Mario Mattoli - Interpreti principali: Enrico Viarisio, Roberta Mari, Tecla Scarano, Camillo Pilotto, Franco Coop, Clelia Bernacchi, Luigi Cimara, Armando Fineschi, ecc.

STANOTTE ALLE UNDICI - Prod. «Secet» - Regia: Oreste Biancoli - Interpreti principali: Francesca Braggiotti, John Lodge, Ivana Costa, Sergio Tofano, ecc.

MARCELLA - Prod. Appia Film - Regia: Guido Brignone - Interpreti principali: Emma Gramatica, Caterina Boratto, Antonio Centa, Mino Doro, Nada Fiorelli (del C. S. C.), Aristide Baghetti, Paolo Stoppa, Addobbati, Mario Ferrari, Guglielmo Barnabò, ecc.

L'ULTIMA NEMICA - Produzione S.C.I.A. - Regia: Umberto Barbaro - Interpreti principali: Fosco Giachetti, Maria Denis, Carlo Lombardi, Alida Valli (del C. S. C.), Giuliana Gianni (del C. S. C.), Evelina Lazzareschi (del C. S. C.), Tatiana Pavoni, Gemma Bognessi, Mario Pisu, Oreste Fares, Carlo Petrangeli, Otello Toso (del C. S. C.), Enrico Ribulsi (del C. S. C.), Maria Luisa Mantocani (del C. S. C.), Giancarlo Cappelli, Livia Guidone, Elly Klsfat, ecc.

GATTA CI COVA - Prod. Capitani Film-Consorzio Icar - Regia: Gennaro Righelli - Interpreti principali: Angelo Musco, Rosina Anselmi, ecc.

e la Harlow il nono e il decimo, la Dietrich il dodicesimo, la Sidney il quattordicesimo. Ma la Mac Donald è al secondo posto. La Lombard e la Davis non sono state 'stelle'. Chaplin non ha che il decimo posto, seguito da Colman, March e Muni il settimo e l'ottavo, Laughton e Berry il tredicesimo e il quattordicesimo. E i Barrymore non sono

'stelle'. Né Gary Cooper, né Tone, né Howard! Se ne potrebbe dedurre che il grande cinema americano, il cinema d'arte che punta sui LANCIERI, sul PASTEUR, su MARIA DI SCOZIA e persino sulla Garbo, in realtà è cinema europeo, concepito e realizzato per le superiori esigenze spirituali del vecchio continente. Il cinema americano schietto e patentato,

Il miglior mezzo di difesa
contro le malattie delle
vie urinarie:



COMPRESSE DI Elmitolo
Pubbl. Aut. Prof. Milano N. 29281

punta su una coppia di ballerini acrobati, su un'attrice da operetta e su Clark Gable, che è al secondo posto. Ma si va peggiorando: terzo in classifica è già Bob Taylor. Si badi che il referendum ha potuto stabilire che la grande maggioranza del pubblico del cinema è composto di donne.

IL MONDO DEL BALLO...

...per chi non lo sapesse, fu completamente rivoluzionato e rinnovato, una ventina d'anni or sono, dai coniugi Vernon Castle. C'era da meravigliarsi che l'America - ancora avida di biografie romanizzate, che uniscano all'organicità del racconto una certa fecondità di pretesti visivi e spettacolari (vedi Ziegfeld) non finisse da una simile materia, a farsi scappare il film. Tanto più, potendo disporre di due protagonisti come Ginger Rogers e Fred Astaire... Non mancheranno, in questa specie di storia vissuta del ballo moderno, gli incidenti drammatici. Intanto, la prematura fine di Vernon che rimase ucciso, durante la guerra, in un incidente aereo su un campo-scuola. A corredare di dettagli e di epi-

RISVEGLIO DELLA STEREOSCOPIA

Vedere le fotografie stereoscopiche senza stereoscopia sugli albums, sui giornali, sulle pareti, sullo schermo, è antico miraggio oggi realizzato con **L'OCCHIALE STEREO SCOPICO** (Stereovisore) di cristallo incolore. (Non confondere con gli Anaglifi). Lire 30 contro assegno. **ANNOTECNICA - VIA SETTEMBRINI 35, MILANO** Istruzioni per fare stereoscopie con macchine comuni.

GUIDA MONACI

GUIDA COMMERCIALE DI ROMA
E LAZIO FONDATA NEL 1870
ROMA - Largo Tritone angolo via Traforo 146

sodi il soggetto penserà appunto la vedova: Irene Castle, la quale seguirà pure come consulente la ripresa del film. E non mancherà di aggiungere quell'accento autentico, vivo, appassionato - oseremmo dire di fede - che infonde anche nella vicenda in apparenza più frivola, un calore di persuasione, da cui il pub-



Da 'Yschiwara', regia di Max Ophüls, interprete Sessue Hayakawa (Milo-film: escl. Lux).

Banca Commerciale Italiana

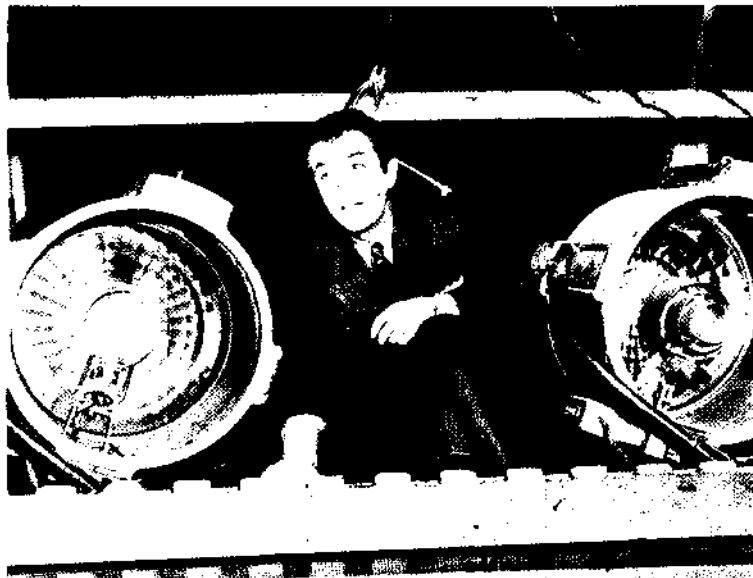
FONDATA NEL 1894
CAPITALE 700 MILIONI INTERAM. VERSATO

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



La foto qui sopra rappresenta l'aereo battente che ballato dal teatro di prosa, come un'acrobatica piazzuola, bombarda la scena coi raggi dei 5000 e degli altri grossi callibri dell'illuminazione. Generalissimo della bellezza e prestanza mascolina, Bob Taylor, con ardua sciolta, ha pur ora raggiunto la posizione. Che fa? Che vuole? Si sta per iniziare una sequenza dell'ultimo suo film: "Proprietà riservata" (M.G.M.). Dovete immaginare, ai piedi del divo, il teatro percorso dai fremiti nervosi e disciolini degli ultimi preparativi. È un generico che, naso all'insù, prende gli ordini da Bob: "Più di profilo... Alza il mento... Due passi avanti...". Bob sta studiando come la luce lavorerà la sua bellezza, come egli dovrà atteggiarla per figurare, meglio che mai, il più bel ragazzo del mondo. Bob, contro il regista e l'operatore e gli elettricisti, difende la sua bellezza che è, evidentemente, "proprietà riservata". Quando vedremo anche noi delle foto, per esempio, con Isa Miranda nella cabina del suono in atto di ascoltare come il microfono elabori la più calda voce di una delle sue compagne di lavoro? o con la Cegani intenta a spiare, attraverso il vetrino verde, un effetto di sole; o De Sica che si lega al seggiolino della "Ciu, o Piloto che misura l'imponenza e l'"effetto di massa" del più nerboruto generico, o la Merlini che si fa portare a passeggio sul carrello come una bambina in giostra?

blico viene subito guadagnato, quali che siano i suoi gusti. C'è da supporre che la polemica e la lotta dei Vernon per sostituire, ai vari 'turkey trot' ed altre contorsioni, balli più estetici e armoniosi, arriverà ad assumere addirittura aspetti epici. Il cinema, come il romanzo e come la poesia, si fa credendo sul serio a ciò che si vuole esprimere. Si può benissimo affrontare certi soggetti, quando si è curiosi di saperli poi vivere a fondo.

PICCOLO NECROLOGIO

È morta Helen Burgess. L'abbiamo appena conosciuta, ed essa, tenera, minuta e gentile è scomparsa senza quasi lasciar traccia. Helen Burgess era la mogliettina di Buffalo Bill nella CONQUISTA DEL WEST: una fanciulla piccola e modesta, piuttosto bruttina, ma con due occhi grandi e animosi. Avrà avuto sì e no ventidue anni. Vita oscura, morte oscura. Una breve malattia sulla quale non si sanno particolari. Due righe brevi su qualche volonteroso giornale.

I VIRTUOSI...

...sullo schermo. Dopo i cantanti, i celebri violinisti, i pianisti che sono apparsi sullo schermo - da Vasa Pihoda a Paderewski, il primo in UNA DONNA FRA DUE MONDI il secondo in CHIARO DI LUNA, ad Alfred Cortot in un cortometraggio francese - Ora è la volta dei direttori d'orchestra: in particolare, qui, si



vede Leopold Stokowski, il famoso direttore dell'orchestra stabile di Filadelfia, che la Paramount ha scritturato per il film sulle trasmissioni radiofoniche THE BIG BROADCAST OF 1937. Egli è in sala di sincronizzazione; durante un intervallo delle prove di esecuzione della Fuga in si minore di Bach, mostra a Boris Morros, capo della sezione musicale della Paramount, un antico violino di valore.



Si sta girando un "primo piano" di Charles Boyer e Jean Arthur nel film "History is Made at Night". Frank Borzage è il regista e sta seduto accanto alla macchina da presa, pronto a dare il segnale del via all'operatore, del quale si vede una mano appoggiata al "mirino". Nell'azione, Charles ha appena fatto indossare a Jean il proprio soprabito ed ora le dà un addio. Forse ci sarà tra un poco, l'inevitabile bacio? Il film è prodotto da Walter Wanger (United Artists).

DE MILLE DIPLOMATICO...

Dopo la CONQUISTA DEL WEST un tale che si dichiarava discendente di Jack Mac Call, scrisse a Cecil B. De Mille minacciando di citarlo in giudizio per aver mostrato un suo antenato McCall quale uccisore di Wild Bill Hickock. De Mille non si preoccupò. Radunò una precisa documenta-

zione - De Mille! - e scrisse a quel tale. Fra l'altro citò la risposta data da McCall quando gli domandarono perché non avesse sparato di fronte anziché alle spalle. 'Perché - aveva detto McCall - perché non volevo suicidarmi'. Aggiunse altre prove non certo lodevoli per McCall e concluse - De Mille diplomatico! - che non credeva davvero che un tal uomo fosse parente dell'attuale McCall. Il quale non si fece più vivo.

1000 INTERPRETAZIONI DI UN ATTORE

Il caratterista John Farrell MacDonald con il film SLIM (protagonisti Pat O'Brien e Henry Fonda) ha raggiunto l'interpretazione cinematografica n. 1000, stabilendo così un primato difficilmente superabile. Egli ha 62 anni. Nel discorso che ha pronunciato in un ricevimento in suo onore, l'attore ha detto che è commosso, ma vuol raggiungere almeno il 1500: solo allora, verso gli 80 anni, si sentirà stanco e si ritirerà. Prima di entrare nel cinema (egli ha lavorato perfino a fianco di Broncho Billy, il padre dei cow-boys del cinema; poi è stato anche regista di Broncho Billy) aveva fatto del teatro durante 15 anni. Dunque, tutto sommato, la sua carriera scenica abbraccia un periodo di 50 anni. La sua migliore interpretazione? Per lui, è quella del padre di Marion Davies in PEG DEL MIO CUORE. Se non lo ricordate, è un vecchio dai dolci occhi di cane, specializzato in ruoli burbero-benefici, di patetico amico di ragazze sole, di bambini e di be-



Vittorio Mussolini segue ora per ora le riprese del film 'Luciano Serra, aviatore'.



Bella scena di movimento nel film 'Luciano Serra, aviatore'. La folla corre incontro a Serra che arriva in aereo per iniziare le rappresentazioni del Circo.



Dopo molte ricerche, per la compagna di Dick Powell nel film 'La Marina canta' è stata prescelta Doris Weston. Ella sta, ora, eseguendo il provino che, dimostrando le sue qualità, l'ha fatta scritturare dalla Warner Bros. È ancora molto imbarazzata davanti al microfono che dovrà riprendere la sua voce e le lampade che illuminano il suo volto; ma il suo sguardo attento non manca ogni tanto di rivolgersi al regista che sta come un'ombra davanti a lei.

JOHN FORD PRODUTTORE

Si è costituita in America la nuova Casa di Produzione 'Renowned Artists' che ha scritturato come produttore e regista John Ford, il direttore di INFORMER e di MARIA DI SCOZIA. Ford ha stabilito un contratto secondo il quale per ciascun film egli percepirebbe centocinquantamila dollari, con l'impegno di realizzare almeno un film l'anno, per cinque anni consecutivi. La prima produzione sarebbe QUIET MAN, per la quale sta scegliendo gli interpreti. Pure alla Renowned Artists il produttore Walter Wanger avrebbe stabilito che il regista Tay Garnett e gli scenaristi Gene Towne e Graham Baker, lavorino sempre insieme per una serie di film, il primo dei quali è A GENTLEMAN GOES TO HOLLYWOOD.

SI DICE CHE...

...Norma Talmadge, l'attrice che ai tempi del muto aveva interpretato LA SIGNORA DALLE CAMELIE e KIKI, si è messa a scrivere soggetti. Il produttore David O. Selznick ne avrebbe acquistati due: uno per l'interpretazione di Madeleine Carroll, un altro per Edward Arnold.

10 Luglio

1937

CINEMA



MOLTI rimangono scettici di fronte ad una eventuale supremazia del cinema a colori. Bisogna, invece, persuadersi che da un momento all'altro i mercati saranno invasi, rivoluzionati dalla nuova tecnica. La CUCARACHA, BECKY SHARP, IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO, RAMONA, mostrano che il nuovo mezzo d'espressione ha già raggiunto un minimo di efficacia spettacolare. Sistemi nuovi si affacciano, con risultati del tutto degni o per lo meno tali da suscitare le maggiori speranze. S'impone subito una domanda: che farà l'industria cinematografica italiana?

La domanda è delicata e molti spiriti avranno ragione di rimaner perplessi. La nostra industria cinematografica è in pieno sviluppo costruttivo: tutti gli sforzi sono indirizzati a raggiungere delle mètte italiane certo, di spiriti e di modi, anche se si tenga giustamente presente l'organizzazione, la « formula » americana. Solo dopo esserci insignoriti di un preciso meccanismo, potremo gareggiare per il primato. Sogno eccessivamente ambizioso? Non ci pare. Dopo un primo, doloroso insuccesso, una industria europea, quella inglese, capeggiata da Korda, si allea col dissidente Samuel Goldwin, s'impadronisce di un grosso pacchetto di azioni della United Artists e si accinge, attraverso questa firma, a invadere il mercato americano. Il cinema è un affare, ideale e insieme economico, troppo grosso perché le forme di monopolio possano rimanervi a lungo indisturbate.

Ma, intanto, quella organizzazione tecnica che appare esempio e sprone all'industria europea, è per essere investita da una bufera, da un ciclone. Un infinito numero di nuovi problemi sta per balzare dalla nuova esperienza. Che dobbiamo fare noi italiani? Gettarci nella mischia? Accaparrarci qualche brevetto? Valorizzare a fondo qualche nuovo sistema, perfezionandolo? Mettere da parte tutte le iniziative in corso per produrre intensamente a colori? Sarebbe, questa, una imprudenza colossale. Affronteremo un problema infinitamente più grave e complesso di quello che, — è inutile nascondere —, si presenta già arduo.

Del resto, le modalità di questa prossima inevitabile crisi di trasformazione nella produzione cinematografica, sono prevedibili. I sensibili organismi della produzione transatlantica sorvegliano attentamente la capacità di assorbimento del pubblico. La voga del cinema come spettacolo riceve una spinta continua e crescente da una propaganda che aumenta in abilità e scaltrezza, dalla scelta di argomenti di maggiore suggestione e di più acuta sorpresa, dalla « creazione » di nuovi tipi di bellezza, da un perfezionamento che si esaspera. Ma questa corsa frenetica ad un successo sempre più vasto e redditizio sbocca fatalmente in una saturazione. Già una volta quella colossale industria ha dovuto temere un improvviso declino della « frenesia ». Il cinema è un'industria pesante, non meno, per esempio, di quella delle macchine da scrivere o delle automobili. I suoi impianti sono costruiti per produrre non meno di un certo numero di film. Al di sotto di una cifra, il reddito massimo non compenserebbe la spesa. Basta, quindi, un declino relativamente trascurabile per determinare una crisi di incalcolabili conseguenze. L'unica salvaguardia è nel pungolare ed eccitare continuamente lo spirito pubblico e, quindi, nell'accrescere il numero

e l'importanza della produzione. Stabilizzare ed equilibrare l'offerta e la richiesta è impossibile. La produzione strettamente artistica non è che una percentuale infima del totale: la maggior parte è costituita da film che puntano principalmente su fattori momentanei di novità, di successo, di effimera piacevolezza.

Tuttavia, il momento in cui gli industriali non possono più perfezionare in modo sensibile il loro prodotto a serie, arriva fatalmente. Esso coincide col momento in cui la produzione artistica raggiunge il suo massimo fulgore. I lettori ricorderanno quel che avvenne dopo l'avvento del sonoro. A film di grande perfezione ed elevatezza artistica come LA FEBBRE DELL'ORO, AURORA, VARIÉTÉ, succedevano composizioni macchinose e tediose, escogitate per far cantare e parlare gli attori dal primo all'ultimo metro. E che voci e che suoni! La parte più sensibile del pubblico era tradita; il cinema, come alle sue origini, si rivolgeva nuovamente alla parte più grossolana, si degradava nuovamente al rango di spettacolo da fiera. Ma in dieci anni il lungo cammino è stato ripercorso. La nuova, grossolana tecnica è ridiventata duttile e sottile. I LANCIERI DEL BENGALA, LA VITA DEL DOTTOR PASTEUR, KERMESSE EROICA, MARGHERITA GAUTHIER mostrano che la perfezione artistica comincia nuovamente a coincidere col massimo successo spettacolare. E la preparazione e il lancio di film come GIULETTA E ROMEO, ZIEGFELD, SAN FRANCISCO, ci lascia supporre che la propaganda sia arrivata ai suoi massimi calibri, alla sua massima intensità di fuoco. Il regno del colore è prossimo.

Naturalmente, per comodità di esposizione, noi abbiamo ragionato solo dei fattori estrinseci di questo continuo processo di perfezionamento. Ma, come nel generale regno dell'economia anche la più cieca ed egoistica sete di guadagno si risolve in ultima analisi in un incremento dello spirito, così attraverso questa faticosa difesa di un'industria monopolistica, l'arte cinematografica acquista una sempre maggior ricchezza di mezzi e di toni.

Quale sarà, ripetiamo, la nostra sorte innanzi a questa rivoluzione? La crisi invaderà solo certi campi. Il film a colori non chiede una trasformazione radicale degli impianti di produzione. Nemmeno i produttori americani devono, in un primo momento, affrontare dei problemi troppo gravi: come al tempo del sonoro, alcune firme detengono i brevetti di cromocinematografia e imporranno il loro giogo finché sarà possibile. Poi si scatenerà la concorrenza. E, dopo un periodo di produzione ad altissimo costo per eccitare e conquistare la curiosità del pubblico, comincerà la gara più utile e costruttiva, che consisterà nel migliorare la qualità del prodotto e nel ridurre il prezzo di costo. Fino all'inizio di questa fase, il cinema italiano non ha interesse di muoversi. La battaglia tra i giganti gli lascerà un buon tempo di respiro, durante il quale al film in bianco e nero, di forte tenore artistico, sarà assicurata un'ottima vita.

Solo, è segnata ormai una scadenza. L'industria italiana deve raggiungere le mètte prefisse: la piena e tempestiva risoluzione di alcuni problemi, che per altre industrie dello schermo sono già vecchi e superati, è condizione prima per poter scendere nella lizza, quando sarà il momento, del cinema a colori.

DODICI ORE DI CARRELLATA

NEL TEATRO di posa hanno costruito un completo caffè parigino.

Sono le undici e mezzo; ma dalle nove, il regista e i suoi aiuti stanno abbozzando e provando una complicata carrellata che durerà tre minuti sullo schermo — lunghezza eccezionale per una scena, perché in generale la distanza fra due 'tagli' è molto minore. Di conseguenza, occorre una preparazione minuziosa. Il regista, Frank Borzage, si è messo perciò a disegnare il piano di battaglia su una lavagna. I protagonisti del film, che si chiamerà HISTORY IS MADE AT NIGHT, sono Charles Boyer e Jean Arthur. La carrellata che si sta preparando servirà per inseguire Charles Boyer durante la sua entrata nel caffè parigino. Vediamo l'attore francese ascoltare attentamente le spiegazioni del regista.

«Ecco, in questo punto — dice Borzage e fa un segno col gesso — in questo punto dell'atrio la macchina parte. Pigliamo Charles mentre lascia la sua automobile ed entra. Ci fermiamo un momento quando egli dice: Hello! alla signorina del guardaroba, gettandole il cappello. Poi mentre lui avanza, ci ritiriammo con la macchina in modo da tener la distanza costante. Panoramica a destra e nuovo intervallo del movimento per lasciargli il tempo di avvicinarsi a qualcuno degli ospiti e stringer loro la mano. Poi facciamo un mezzo giro — ecco, così! — e lo seguiamo in panoramica mentre passa alla cucina. Bisogna regolare i tempi in modo che il microfono possa cogliere il suono prima che lo si debba levar di mezzo per lasciare libero passaggio alla macchina da presa. Charles si ferma per parlare con Leo Carillo, il capo cuoco, ed è lui che teniamo nel campo finché segue Charles attraverso la porta posteriore. Vogliamo provare?»

«Tutti ai loro posti», grida Lew Borzage, aiuto e fratello del regista.

Quaranta 'generici in abito da società', sceltissimi, si mettono intorno ai tavolini. Fra essi vediamo una coppia di attori che nei tempi del cinema muto guadagnava migliaia di dollari la settimana; sono Harry Myers e la moglie, Rosemary Theby, che fu una delle prime 'vamp' dello schermo americano. È presente, inoltre, uno dei tanti nobili della Russia imperiale, Nicolas Kobliansky, ex-diplomatico, membro della Duma, ufficiale zarista. Non è da stupirsi dunque se gli esperti che accanto al regista Borzage fanno l'ispezione dell'ambiente, non trovano niente da correggere nei costumi di questi ospiti.

Nella cucina, Carillo, il capo, e i suoi sei cuochi sono pronti. Massima autenticità anche qui.

Nel momento in cui Borzage dice 'Azione!', Boyer scende dall'automobile, e mentre entra in fretta nel caffè, le macchine si ritirano bruscamente. Il protagonista si rivolge al tavolino di Myers, chiacchierando per un momento col 'signor Brown di Londra'. C'è, intorno a lui, un mondo di movimento 'dietro le quinte': si muovono le macchine per tenere l'attore nel campo della luce, dell'obbiettivo, del microfono; ma lui sembra inconscio di tutto questo traffico: disinvolto si reca alla cucina — un attimo dopo che un muro intero è stato spostato per concedere la continuità della scena. Egli saluta Carillo che rompe un uovo in un bicchiere e scuote il liquido fortemente. «Siete un uomo fortunato, — gli dice sorridendo —, ieri sera avete avuto l'onore di servire la mia futura moglie».

Poco dopo, Boyer esce; Carillo, eccitato, brontola in francese, poi passa il bicchiere a un cuoco e lo segue.

«Taglio, — dice Borzage —. Per me va molto bene. Che ne dite voi altri?».

«Bene, — dice Dave Abel, operatore capo. «Soltanto che preferirei veder il signor Boyer trattenersi un secondo di più quando parla alla ragazza e le lancia il cappello. E se lei vuole che si veda bene il capo cucina romper l'uovo, egli dovrà tenerlo un po' più in alto di quel che farebbe in realtà».

«Per noi va bene», dice l'ingegnere del suono. Ripetono la scena altre cinque volte. La vita di caffè continua ancora per tutta la giornata finché questa scena di tre minuti è terminata con la soddisfazione di tutti i responsabili.



Resurrezione del Cineasta?



Il regista americano Hal Morey del "Greembier Amateur Club" di White Sulphur Springs.

IL CINEMA cammina ormai sulla stessa strada di tutte le altre industrie. La situazione economica crea le necessità interne di questa sua evoluzione, e perciò la produzione europea la subirebbe anche se non avesse davanti agli occhi l'esempio di quella americana, già arrivata alle forme estreme. Gli organismi isolati si allargano e si fondono in unità sempre più grandi, e i metodi organizzativi tendono alla produzione sempre più esatta, sicura ed economica della merce desiderata. Il primo di questi fenomeni si può studiarlo in occasione della trasformazione della Tobis tedesca, originalmente limitata al campo dell'elettroacustica, ma che in seguito, per ragioni commerciali, dovette interessarsi sempre di più anche della produzione e del noleggio. Ultimamente, la Tobis ha assunto e centralizzato completamente la produzione dei tre enti da essa controllati: ossia dell'Europa, della Rota e della Syndikat, formando così un formidabile organismo, il quale, insieme all'Ufa, concentra praticamente l'industria cinematografica della Germania in due grandi blocchi. Ma simultaneamente a questo concentramento industriale si verifica, in ambedue questi blocchi, un altro fenomeno, sorto evidentemente per compensare certe conseguenze negative dell'industrializzazione totale. Nel Consiglio d'Amministrazione della Tobis, infatti, sono stati assunti quali consiglieri artistici della produzione Emil Jannings, Gustaf Gründgens e Willy Forst. Analogamente, durante la sua recente e radicale trasformazione, l'Ufa ha creato un comitato artistico, al quale partecipano, fra altri, i registi Carl Froelich e Karl Ritter e gli attori Eugen Klopfer, Paul Hartmann e Mathias Wieman. Dopo



"The Last Entry" di J. F. Bell.

questa sistemazione, gran parte delle personalità artistiche del Cinema tedesco è entrata nel » direzione delle Case produttrici. L'artista produttore, ecco l'ultima parola in fatto di soluzione del problema: « Come salvare il cinema industriale da una meccanicità sterile? » Soluzione strettamente europea, del resto, giac-

ché in America, dove questa necessità avrebbe dovuto esser sentita da un tempo molto più lungo ed in modo più allarmante, troviamo invece pochissimi casi paralleli: tra i quali quello di Ernst Lubitsch produttore, caso che poi, come è noto, ebbe a dar luogo a parecchie difficoltà. Ricordiamoci che ultimamente René Clair rese noto il progetto di farsi produttore dei propri film. L'idea era questa: « Dato che non sembra si possa più evitare che il produttore controlli ogni dettaglio della creazione artistica, perché non mutare in produttore lo stesso artista? È superata l'epoca in cui il produttore non era altro che finanziatore e venditore. Sono superate anche le occasionali ribellioni di forti personalità artistiche tipo Erich von Stroheim contro l'industria. L'artista è vinto; ma poiché rimane sempre indispensabile, perché non farlo industriale? » Idea seducente, a primo sguardo; ma che tuttavia non ci sembra troppo propizia. Inutile dimostrare ancora una volta che i metodi del vero artista sono nettamente opposti a quelli industriali. Praticamente, perciò, ci vuole un compromesso. Che questo compromesso avvenga nell'anima dell'artista, non servirà certo ad agevolare la sua spontaneità creativa. Meno grave di un paralizzante conflitto interno sarà sempre quello esterno fra due uomini testardi, ognuno in possesso di tutte le proprie forze, ognuno intento a salvare il più possibile dei propri interessi nell'opera comune. Un film sorge dalla collaborazione di tanti individui. Ciascuno di essi potrà possedere una certa originalità; tuttavia dal risultato finale del loro lavoro scompare, attualmente, sempre di più l'impronta dell'individuo creatore unico. Il film porta, più che altro, i tratti della Casa produttrice, e le poche eccezioni alla regola fanno, perciò, un effetto sempre maggiore: un film costruito in una maniera un po' personale ci sembra oggi di una originalità addirittura travolgente! Proprio mentre il concetto del regista, grazie all'intensa propaganda dei teorici, comincia finalmente a divenire familiare allo spettatore medio, mentre per es. all'inizio dell'ultimo film di Capra appare sullo schermo il ritratto del regista, il film medio diventa anonimo come è ano-



"Carbone" di Galeazzo Biedene.

nimo un nuovo modello di automobile.

Al cinema americano sono rimaste alcune personalità dell'epoca in cui si lavorava ancora sotto forma quasi artigianale: aiutati dal loro antico prestigio, mantengono ancora la libertà di esprimersi in quel loro « stile », almeno fino al punto ammesso dallo strumento standardizzato della produzione. L'ultimo decennio invece ha prodotto molti film buoni, ma nessuna nuova personalità creatrice. Soggetti sempre pieni di nuovi elementi, confezionati con una precisione da ingegneri, realizzazione perfetta, spettacoli emozionanti, divertenti, talvolta educativi; ma non più la visione personale nel senso assoluto dell'arte. Una tecnica perfezionata fino alla genialità di accennare a tutti i problemi scottanti, senza tuttavia compromettersi con la proposta di soluzioni, o di rendere armoniosa, pittoresca o suggestiva la materia grezza della realtà, di evitare cioè ogni motivo che potrebbe offendere o urtare, ha creato un genere di film simpatici, divertenti, corretti e pallidi come i prodotti dei colleghi inglesi.

Ma la natura, la realtà, la personalità, anche se espulse col forcone, rientrano per la finestra. Nel pubblico (in

un primo momento solo nei suoi strati più colti) si prepara una reazione. Pare che ci sia una nostalgia, alquanto diffusa, per lo spettacolo meno elaborato, più immediatamente umano, più personale: nostalgia espressa benissimo in una risposta di Robert Donat, protagonista del *FANTASMA GALANTE*, ad un referendum di « World Film News ». Fra i suoi film prediletti della stagione passata, Donat cita quello di Chaplin « per l'incapacità di Charlie di aerodinamizzare le sue sempiterno follic ». (Aerodinamica, si sa, è attualmente la parola di gran moda nel mondo americano per tutto quello che è moderno e razionale). Non sappiamo fino a quale punto il cinema americano industrializzato sarà capace di riprendere forme più vicine a quelle della creazione artistica, per adattarsi a questo inevitabile ritorno alla vita e all'uomo, e non sappiamo se il cinema europeo farà ancora in tempo a ritrovare la strada; ma è più interessante, in fondo, che accanto ai visi aerodinamiz-

zati dei divi, stia sorgendo un movimento cinematografico completamente anti-industriale, destinato forse a ricondurre il cinema alle sue fonti.

Ci può essere cosa meno industriale di quelle migliaia di dilettanti, ciascuno dei quali va a « girare » per conto proprio e secondo il proprio gusto filmetti di poco costo e senza scopo commerciale?



« Sintesi » di Ennio Pellenelli.



« Arco felice » di Domenico Paolella.



« Nuvola » di P. M. Pasinetti.

Si tratta di un movimento non soltanto rapidamente crescente ma che comincia anche a diventare un elemento importante della vita pubblica. Ogni anno, l'insegnamento in materia di cinematografo diventa più serio e universale. In Italia abbiamo l'attività dei Cine-Guf e anche in diversi altri paesi gli studenti non sono rimasti inoperosi. Gran parte delle Università americane, come anche molte di quelle tedesche, offrono agli studenti dei veri e propri corsi sul cinema dal punto di vista artistico, sociale, educativo e tecnico. L'Università della California del Sud dispone perfino di un completo Reparto Cinematografico, diretto dal Dott. Boris V. Morokov, che fornisce l'istruzione pratica in tutte le branche del mestiere. Alcuni studenti, così preparati, andranno a cascare proprio nell'industria cinematografica; ma è più importante il fatto che per la generazione studentesca attualmente in sviluppo, il cinema sarà un elemento di cultura generale. Avendo il cinedilettantismo superato lo stadio del semplice « girare » i bambini nel giardino e la fidanzata nella barca, non sembra esagerato se, per es., Pierre Boyer, editore del *Cine Amateur* poneva mesi fa la domanda: « Dei 300 milioni di franchi riservati dal Ministero dei Lavori Pubblici francese per la presa di film, fotografie e dischi in occasione dell'esposizione mondiale del 1937, saranno messi da parte alcuni grossi biglietti per la realizzazione di film dilettantistici a formato ridotto? » Non lo crediamo, continua Boyer, ed è un peccato. « Non si dovrebbe ignorare negli ambienti competenti che il formato ridotto è il film ideale per la propaganda turistica, industriale e anche artistica. Costa molto meno del suo fratello maggiore; la sua attrezzatura è estremamente maneggevole; con essa uno può infilarsi dovunque e precisamente anche dove l'accesso è difficile per apparecchi ingombranti ». Con questo esempio abbiamo già accennato alle possibilità pratiche che esistono per coloro che vorrebbero dedicarsi all'attività del « ridottista » senza poter disporre di biglietti da mille. Si apre una strada che, oltre ad assicurare all'amatore la base finanziaria di cui ha bisogno,

lo conduce anche subito da un puro sport personale (che facilmente può perdersi nei giochi estetici) ad una attività di alto valore sociale. È di pochi mesi fa una proposta di John Grierson che riguarda particolarmente i cine-amatori: « A quale amatore non piacerebbe di trasformare il suo cavallo di battaglia in uno strumento di utilità pubblica? » Egli si riferisce ai tanti ospedali, istituti educativi, enti rurali, industriali, ecclesiastici ecc. che ogni anno si rivolgono a lui per sapere in quale maniera essi, non avendo a loro disposizione che mezzi modesti, potrebbero arrivare a film propagandistici capaci di dar testimonianza della loro attività. Ecco le occasioni per l'amatore! « Il professionista a costoro non serve perché costerebbe più di quanto possono disporre. La spesa di diecimila lire, per un film professionale, in quasi tutti i casi non si discute neanche, mentre l'amatore, con non più di tremila, è in grado di far meraviglie ». Grierson vorrebbe insomma che gli amatori cercassero dappertutto queste occasioni da tremila lire; essi potrebbero diventare il più grande gruppo produttore del mondo, facendo migliaia di film all'anno! Né la cosa è rimasta nella sfera della pura teoria e dei bei sogni. Rappresenta infatti una pietra miliare nella storia del cinedilettantismo la fondazione, avvenuta in queste settimane, di un gruppo destinato ad amatori, sotto la direzione di Robert Flaherty e di John Grierson, « aiuto professionale nella produzione di film di carattere documentario e sociale, per quanto riguarda lo scenario, il lavoro con la macchina da presa, l'organizzazione ecc. ». Si sono messi a disposizione del gruppo i più esperti artisti nel campo del documentario; fra essi Paul Rotha, Basil Wright, Andrew Buchanan e Evelyn Spice. E ci è voluto un solo mese perché il gruppo fosse in grado di annunciare che alcune grandi Compagnie di diversi rami dell'industria avevano messo a disposizione le somme necessarie per realizzare dei film che potranno illustrare e propagandare la loro attività. Ora, è evidente che anche questo sistema vincola in certo senso l'artista alle esigenze



"Granton Trawler" della A. G. P. O. film.

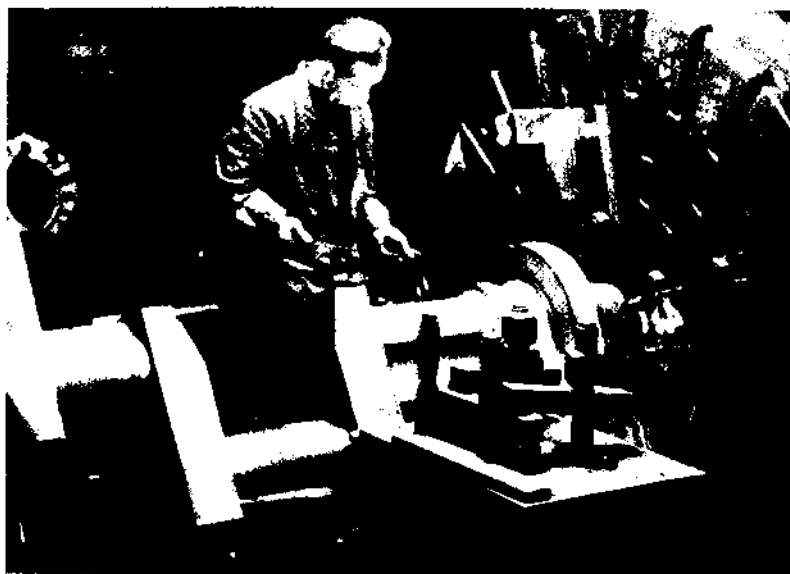


"Way to the Sea" di J. B. Holmes.

a dare agli amatori, sotto la direzione di Robert Flaherty e di John Grierson, « aiuto professionale nella produzione di film di carat-

e ai desideri del finanziatore. Ma è inutile dimostrare che passa una bella differenza tra le influenze che può esercitare il direttore di una Società del Gas per un film

sto mondo, ecco il compito del cinema artistico di domani: ed è per questo che diamo tanta importanza ai lavori dei dilettanti, dedicati al film documentario. Smetterà al



"Industrial Scotland" della G. B. Instructional LTD.

sugli scaldabagni, e quelle di un vero produttore cinematografico. Si tratta di un sistema realizzabile in tutti i paesi. Forse vedremo dunque sorgere, fra non molto, una vasta attività cinematografica in cui gli artisti esprimeranno le loro visioni personali con la libertà concessa loro nel campo delle altre arti. Ma... si tratta quasi unicamente del film documentario. Il vero e proprio film a soggetto non si potrà mai fare con tremila lire. È vero; tuttavia bisogna anche pensare che il compito del cinema artistico consisterà sempre meno nel creare spettacoli. Basta esaminare le tendenze della tecnica cinematografica, per vedere che essa andrà sempre più decisamente alla registrazione di rappresentazioni teatrali; e forse la televisione finirà per rendere inutile anche la stessa registrazione. Infatti, la registrazione è indispensabile non tanto allo spettacolo teatrale (che si può ripetere e trasportare a tutto quel che è irripetibile, passeggero, raro, ossia agli avvenimenti della vita di ogni giorno in tutto il mondo. E i mezzi espressivi offerti dalla tecnica cinematografica servono non solo allo spettacolo teatrale (il quale, infatti, restringe sempre di più i limiti della loro applicazione), ma soprattutto a quel mondo reale che non è arte ma argomento dell'arte. Disegnare l'immagine di questo mondo, ecco il compito del cinema artistico di domani: ed è per questo che diamo tanta importanza ai lavori dei dilettanti, dedicati al film documentario. Smetterà al dilettante - che non sarà più dilettante - di completare il quadro ufficiale, rappresentativo e talvolta sensazionale offertoci dagli operatori dei giornali d'attualità con la visione più tranquilla, più anonima e più costante di quel che è la vita quotidiana dei popoli, l'aspetto dei loro costumi e del loro lavoro. Così come oggi le cronache delle attualità ci fanno partecipare quali spettatori alla storia dei nostri tempi, domani una vasta documentazione cinematografica potrà creare una coscienza universale delle innumerevoli risorse ed energie che dovunque ed in ogni momento alimentano la nostra vita. RUDOLF ARNHEIM



LE MIE IDEE SUL FILM

SOSTENGONO ALCUNI che io abbia una preferenza assoluta per il film storico. L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA, IL RIBELLE, e in un certo senso MONTAGNE IN FIAMME, sembrano indicare il mio gusto personale meglio di un film di attualità, IL FIGLIUOL PRODIGO, che non sarà poi l'ultimo del genere. Altri ancora traggono da tale credenza la illazione che questo mio gusto derivi direttamente da quello per il costume, che sarebbe in me fortissimo.

Qui dobbiamo intenderci. Io sono risolutamente contrario al « costume » fine a sé stesso. Per me regista, la necessità di garantirmi contro ogni anacronismo sarebbe causa di continuo fastidio e di preoccupazione: del resto, non so nemmeno concepire come si possa, per esempio, architettare un soggetto per giustificare una esposizione di abbigliamenti in stile Biedermeier. Ritengo, invece, che il costume vada usato solo nei casi dove la sua forza di espressione è veramente necessaria ad illustrare il soggetto. E poiché è anch'esso un mezzo d'espressione, nello istituire il rapporto tra il costume e l'insieme del film, è fatale che io mi riservi, nei suoi riguardi, pieno diritto di licenza poetica. Si divertano pure, gli esperti, a controllare se il numero dei bottoni delle mie giubbe militari corrisponde alla realtà storica! Chi è veramente padrone della storia ideale, che un film rievoca, non bada affatto a simili inezie. L'arte esige alterazione e graduazione, ed io, per accentuarne il carattere, semplifico o altero anche il costume. È necessario solo che i costumi da me creati siano « veri », e liberi di tutto ciò che possa distrarre e dare adito ad equivoci: è necessario, in altri termini, che io imponga ad essi una nuova forma, così come faccio col soggetto. Ogni abbigliamento deve essere espressione della persona che lo porta, o della fisionomia complessiva di un raggruppamento umano. Sopra tutto non deve essere mai un accessorio inorganico. Bisogna riconoscere che questa mia tecnica raggiunge una maggiore fedeltà interpretativa di quella che cura pedissequamente i dettagli.

Devo ancora dire che nella scelta dei soggetti storici e dei relativi

costumi, il criterio decorativo non ha mai guidato il mio giudizio. Rimanga, questo decorativismo, il privilegio esclusivo dell'operetta, per la quale, pur ammirando alcuni magistrali risultati, non ho alcuna predilezione.

Taluni mi rimproverano di trascurare, in favore dei soggetti storici, quelli attinenti alla vita contemporanea. Potrei rispondere che il regista, non meno del poeta, ha il diritto di scegliere dove gli piace. Ma preciserò che in questo campo io condanno qualunque artefice si serva di un argomento storico a scopo meramente decorativo. A me pare che la maggiore importanza consista nel trarre dalle vicende storiche e dalle contingenze del passato il loro contenuto simbolico; nel dare risalto a quella parte della storia che è illimitata nel tempo; ciò che può risultare di sprone e di esempio alle nostre generazioni. Questa è la materia ideale che conta. Chi si accinge a siffatta opera di creazione, dovrà necessariamente staccarsi dai personaggi e dai fatti nei quali gli ideali eterni si sono materializzati, e trascurare le contingenze, per ricavare dal complesso delle circostanze concomitanti la sostanziale espressione dell'idea e quegli aspetti che con maggiore evidenza denunciano il contenuto simbolico. Chi in questo modo elabora la materia storica fa, dunque, opera non meno attuale di chi attinge le sue favole al tempo moderno.

Non escludo che ai nostri giorni abbondino gli esempi di alto valore ideale, e in futuro, per altri artisti, essi saranno la migliore materia prima. Io però ritengo che il travaglio del nostro tempo sia così grave e intenso, da imporre anche all'artista una grande misura di rispetto: la nostra presunzione non deve arrivare al tentativo di fondere in una forma definitiva problemi ancora aperti e avvenimenti che sono a noi contemporanei e ai quali siamo legati dai nostri interessi. I grandi momenti della storia offrono invece il vantaggio di essere già fissati in limiti ben determinati.

Si può concludere che non è compito del regista, del drammaturgo o del romanziere, la registrazione cronologica di un evento storico. Questo spetta a coloro che scrivono le storie. Il regista non cerca che il dramma, unitario di pensiero e di metafora. Nel mio nuovo film *CONDOTTIERI*, per esempio, si sprigiona dalla maschera marmorea la

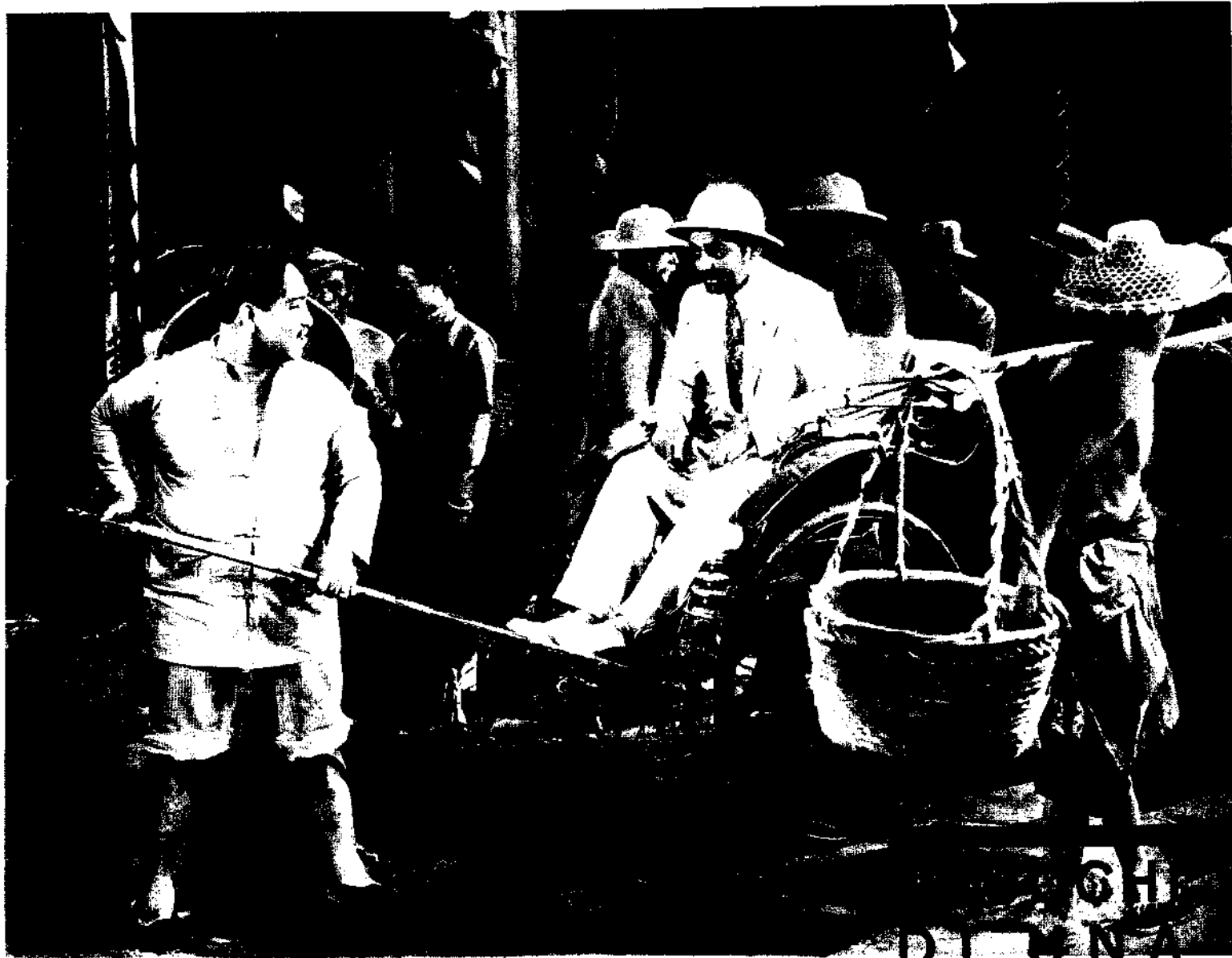
visione della figura dell'eroe morto che illumina l'intero sarcofago. Ho voluto esprimere così, in poetica sintesi, come il tempo si tramuti in eternità e l'uomo in mito.

Questo caso particolare - delle mie preferenze di regista e della storia come fonte di ispirazione poetica - può condurre il discorso su di un tema d'indole più generale: sull'alta missione di cui ogni regista deve mostrarsi cosciente. Non mi pare che tutti i registi e tutti i produttori siano pienamente d'accordo su questo principio base. Il tema ideale d'un film passa ordinariamente in seconda linea. Per il produttore non ha importanza che la trama, il soggetto, il vigore drammatico dell'azione. A lui non importa gran che il sacrificio di un eroe, la bellezza delle montagne, la lealtà dei loro abitanti: egli non vede in tutto questo che lo sfondo e il pretesto per una vicenda d'amore e per l'immane *happy end*. Altrimenti, essi aggiungono, come si farebbero degli affari?

Qui mi permetto di osservare che i miei film, grazie a Dio, hanno quasi sempre costituito dei buoni affari. E molte volte mi è stato risposto che il mio caso è una pura eccezione. Ma perché Iddio avrebbe dovuto fare un'eccezione proprio per me? Io credo che la enorme maggioranza dei produttori sia chiusa alla bellezza ideale, e quindi non ritenga necessario giudicare il regista secondo il carattere della sua opera.

D'altra parte, non tutti i registi dispongono della forza di volontà e di discernimento che serve a fare giudizioso impiego del loro talento: modesto o limitato in una certa occasione, o intero e prepotente in un'altra. Alcuni si dimostrano tanto abili, che sulle loro opere non rimane altro carattere che il marchio di fabbrica, la ditta, l'impresa del commediografo o del commerciante. Nessun artista può dire di avere un carattere ben definito, se la sua anima non sia piena di una originale concezione della vita e del mondo, e se non opera e lotta secondo la sua anima, senza curarsi dei consigli o suggerimenti dei produttori.

LUIS TRENKER



È visibilissimo, in questa fotografia di lavorazione del film "Sui mari della Cina", lo schermo sul quale viene proiettata con trasparenza una scena ripresa in una strada di Shanghai, mentre Clark Gable agisce, con i figuranti, in teatro di posa. M. G. M. Si notino vertice mente, ai lati della scena, le cordelle che tendono lo schermo sul suo telaio.

UNA VOLTA, quando in un film si vedeva una via di Tokio o una strada di Singapore, potevate pensare che l'ambiente fosse ricostruito nelle adiacenze dei teatri di posa e che la scena originariamente non fosse ripresa nel luogo dove l'azione si svolgeva. Il trucco era spesso evidente e non c'era pericolo di sbagliare.

Un bel giorno è stato inventato un procedimento ingegnoso, grazie al quale le scene di sfondo vengono girate nei luoghi veri dove l'azione si sviluppa. Il documentario si impone nel film; e poiché sarebbe alquanto costoso inviare da Hollywood, poniamo, dove il film viene prodotto, una compagnia d'attori e di tecnici in Cina, in Africa, in India, così si è pensato di risolvere il problema realizzando gli sfondi naturali e poi ricostruendo la scena in teatro di posa, utilizzando gli sfondi come una scenografia.

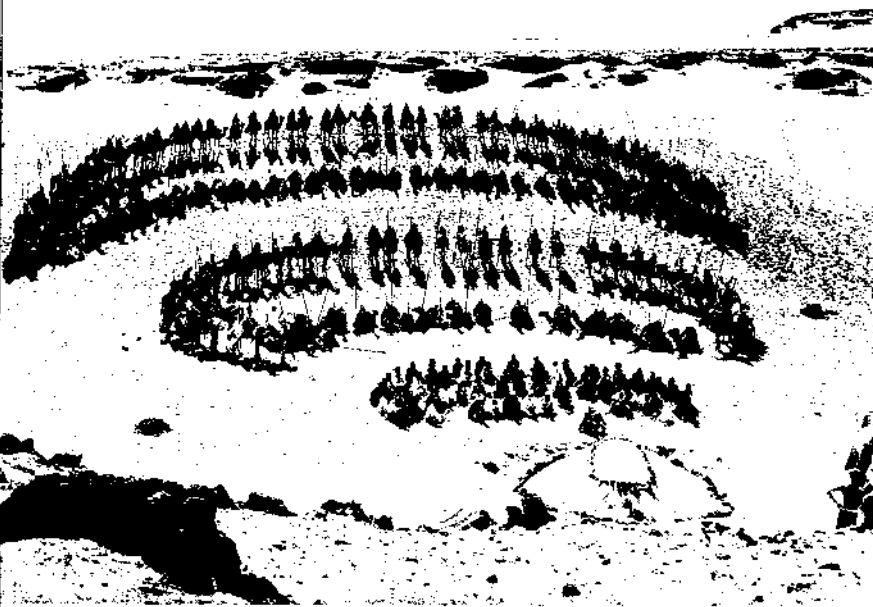
Il procedimento chiamato « proiezione su sfondo » o semplicemente « trasparente » è usato anche in occasioni normali: per es. la ripresa di una corsa d'automobili di notte, sarà effettuata in due momenti: prima verrà ripreso lo sfondo; poi questo,

proiettato su uno schermo di sostanza trasparente nel teatro di posa, a rovescio e con adeguata illuminazione intensa ed omogenea, sarà posto dietro all'automobile (che può essere costruita a metà); l'auto verrà mossa da abili macchinisti, e l'illusione sarà raggiunta. Ora, allo sfondo di una strada di notte, può essere sostituito quello di una strada di Budapest (RAGAZZE INNAMORATE), di mare in burrasca (LA TRAGEDIA DEL BOUNTY), della Torre Eiffel (LA BAMBOLA DEL DIAVOLO)...

Recentemente, dagli stabilimenti di Hollywood è partita una spedizione guidata dal regista Tay Garnett (che fece LA STELLA DELLA TAVERNA NERA, AMANTI SENZA DOMANI, SUI MARI DELLA CINA, e il recente SLAVE SHIP, cioè MERCANTE DI SCHIAVI, nell'ediz. ital.), per compiere un giro intorno al mondo allo scopo di riprendere gli sfondi naturali per scene di film in via di realizzazione o da mettere in archivio per ogni eventuale occasione. Domani, dinanzi allo schermo trasparente sul quale verranno proiettate le scene da noi riprese, agiranno questa o quell'attrice, questo o quell'attore.

CHI DI UNA VOLTA E TRUCCHI DI OGGI

Alla spedizione io ho partecipato come operatore. Lo yacht « Athene » era divenuto un teatro di posa galleggiante, equipaggiato con un laboratorio fotografico del valore di 35.000 dollari, che in un'ora sviluppava 800 piedi di pellicola. Occorreva infatti, date le diverse condizioni di luce e di clima tra luogo e luogo, sviluppare subito i negativi in modo da poter sempre, nel caso di cattiva riuscita, riprendere un'altra volta i quadri girati. In otto mesi ci è stato possibile girare 65.000 piedi di pellicola, adatta ad essere inserita come sfondo di numerosi film: scene caratteristiche di Hawaii, Giappone, Cina, Indocina, Filippine, Saigon, Penang, Singapore, Malesia, Ceylon, India, Cairo e altre località dell'Estremo Oriente: senza quasi altre spese, oltre quella inerente alle riprese, abbiamo girato sfondi che, a ri-



Con la combinazione di "trasparenza" e di ripresa in teatro tenere effetti di verità e luminosità pari a quelli mirabili, di "Jericho", Capitol-Film.

produrli, sarebbero costati milioni di dollari. Nelle precedenti spedizioni cinematografiche il deterioramento della pellicola, dovuto al fatto che le sensibilissime emulsioni non resistono al caldo e all'umidità, rendeva assai dispendiose le riprese ai tropici. Forte dell'esperienza passata, sono stato in grado di dettare le norme per l'attrezzamento del laboratorio a bordo dello yacht, laboratorio che ha corrisposto in pieno e che ha reso possibile di organizzare una spedizione cinematografica ad un prezzo relativamente basso. Il sistema refrigerante del laboratorio per preservare i film, mantiene una temperatura costante di 65 gradi Fahrenheit. A volte, nei Tropici, due ore dopo aver caricato l'apparecchio da presa, la pellicola si inumidisce al punto che se ne stacca l'emulsione. S'impone quindi la necessità di girare il film non appena caricata la macchina e di non tardare a sviluppare la pellicola.

Questi accorgimenti ci hanno consentito di riprendere, per il pubblico che frequenta i cinema, l'agitarsi della vita nella Tokio moderna, i suoi costumi pittoreschi, gli usi bizzarri della vita quotidiana nelle strade e nelle case, il rispetto riverenziale del popolo per l'Imperatore.

In Singapore, i cui abitanti hanno sempre protestato per essere rappresentati sullo schermo come i « reietti dell'Est » nei vecchi sordidi racconti di pirati, di fumatori di oppio e di trafficanti di schiavi bianchi, siamo riusciti a filmare l'atmosfera tipica e genuina del luogo. Il film in cui saranno inserite queste scene, avrà per sfondo il porto, le strade e gli edifici, la città cinese, i *cabarets* e la vita notturna, non tipicamente diversa da quella che si svolge nelle nostre città, gli accampamenti malesi, le jungle, le piantagioni di gomma ed altre caratteristiche della regione.

In nostro lavoro in Singapore è stato accentrato in riprese che possano servire di sfondo allo svolgersi di una trama, ed ha avuto per punto di riferimento l'Hotel Raffles, la cui fondazione risale ad oltre 200 anni fa e che è uno dei più noti alberghi del mondo. Ivi, al tempo in cui imperversava la pirateria malese, le persone

di una certa posizione sociale si rifugiavano e trascorrevano piacevolmente alcuni giorni.

Indigeni, ospiti e stranieri, tutti cihan-cortesemente coadiuvato nella ripresa delle scene più importanti.

Ovunque siamo andati, abbiamo trovato il mondo meno cattivo di come si dipinge. I cine-amatori si maraviglieranno nel vedere strade larghe e selciate attraversare le jungle dell'Indocina, e non meno grande sarà la

loro meraviglia nel vedere di tanto in tanto il traffico arrestarsi per cedere il passaggio agli elefanti ed alle tigri.

Ai fini di riprendere le scene in alcune strade di Singapore, del Cairo o di Tokio nella loro assoluta realtà, abbiamo camuffato il nostro apparecchio. Nel movimento della strada la gente camminava ed agiva senza curarsi di noi. Così, nelle grandi città, abbiamo potuto riprendere scene facendo uso di mezzo milione di comparse, senza pagare loro nemmeno un centesimo. In alcuni Paesi abbiamo dovuto superare difficoltà di vario genere, per lo più dovute alle superstizioni, ai timori ingiustificati degli indigeni ed al caldo eccessivo. Le maggiori, tuttavia, le abbiamo incontrate nel civile Giappone a causa delle zone proibite e delle circoscrizioni militari. Soltanto la collaborazione di un inviato del Governo, incaricato di renderci note le zone proibite, ha reso possibile lo svolgersi del nostro lavoro.

Fra le riprese più strane ed affascinanti eseguite, ricordo con particolare interesse quelle girate nelle Isole Laccadive sulla costa occidentale dell'India, dove mi è stato possibile sorprendere la vita degli abitanti di quell'isola deserta i cui antenati, circa un secolo fa, furono costretti a stabilirsi su quelle coste in seguito al naufragio di una nave indù. La tribù, la cui popolazione attuale ammonta a 3500 anime, si nutre di pesci e degli scarsi prodotti dell'isola. Isolati dal resto del mondo, i più audaci non hanno tralasciato di tentare la costruzione di rozzi navigli per raggiungere centri di maggior importanza. Una irrigazione primitiva è anche stata tentata, mediante l'escavazione di pozzi di un livello inferiore a quello del mare, dove raccogliere l'acqua salmastra.

Quest'acqua viene anche bevuta dagli indigeni. Gli indigeni parlano soltanto il loro strano dialetto natio, e noi mancavamo di interpreti; ci fu così giocoforza intenderci a segni. Gli uomini posavano volentieri davanti all'obbiettivo, ma le donne, timidissime, fuggirono tutte nella jungla al nostro arrivo; fu necessario l'intervento del vecchio capo per indurle a lasciarsi fotografare. Si trattava di una tribù poverissima alla quale dovemmo provvedere a distribuire cibarie. Graditissime riuscirono le scatole di latte che distribuimmo ai bambini, mentre un astucetto con specchio che la signora Garnett regalò ad una ragazza, venne considerato poco meno che un ordegno infernale! Le donne erano sempre pronte a fuggire.

In molte località le riprese erano ostacolate dal timore del malocchio. Così i ragazzi cinesi cui in altre occasioni era stato chiesto di star fermi per non rovinare la pellicola, si davano a corse precipitose ed a moti inconsulti e frenetici, nella speranza di rovinare le nostre riprese.

Camuffare l'apparecchio era ancora più necessario nelle località primitive che non nel turbinio della vita cittadina. Gli indigeni, non meno curiosi degli Americani per tutto quanto si riferisce al cinema, si affollavano intorno all'apparecchio da presa. A volte, per coglierli nelle loro reazioni più schiette, portavamo due macchine: una, per attirare la loro attenzione, l'altra per filmarli a loro insaputa.

Un problema di altra natura sorse fra i Maomettani eccessivamente religiosi e fra alcune sette dell'India e della Cina. Avremmo suscitato una reazione fanatica, impossibile a domarsi fra quelle popolazioni, qualora ci fossimo permessi, sopra tutto in tempi di feste religiose, di proiettare un'ombra sulle tavole ricoperte di cibarie o di oggetti sacri. I Mussulmani ritengono che il loro stomaco non potrebbe digerire i cibi contaminati anche dal più indiretto contatto con un infedele. In questi Paesi le popolazioni, pur aiutandoci volenterosamente nei limiti delle loro possibilità, non avrebbero tollerato nemmeno la più piccola ed involontaria indiscrezione da parte di un infedele.

In quanto a noi, ogni volta che abbiamo tentato una ripresa, siamo riusciti ad eseguirle. Spesso, con l'accettare l'ospitalità



Una componente la spedizione di cui si parla in questo articolo, mentre eseguisce una ripresa nell'interno della Cina tra lo stupore e l'interesse degli indigeni (Afa).

offertaci da strani individui, siamo riusciti a vincere la loro riluttanza. Gli Americani si sono resi impopolari per la facilità con cui rifiutano i cibi che vengono loro offerti. Io, invece, con l'accettare sia pure poche briciole di strani cibi che dopo tutto non mi hanno ancora fatto morire, sono riuscito ad ottenere la piena collaborazione dei miei ospiti. Fra gli individui più superstiziosi che io abbia conosciuto, sono i Lama della Mongolia che considerano la « camera » non meno pericolosa del fucile. Eppure, con pazienza infinita, sono riuscito a penetrare nei loro più sacri recinti, dove ho potuto eseguire interessantissime riprese. Ma non tentate mai avventure del genere senza aver convinto gli individui interessati ed aver ottenuto il loro permesso. Potete immaginare i problemi tecnici che sorgono nei climi tropicali con temperature inverosimili e un'umidità del 100 per 100. Difficoltà di tutt'altro tipo comporta l'intollerabile caldo secco dell'Arabia e del Sahara.

Per preservare i film occorre conservarli in scatole ermeticamente chiuse con un procedimento atto a sostenere gli sbalzi di temperatura che ebbi ad affrontare nelle precedenti spedizioni.

Nei paesi caldi e deserti si distendono grandi tele incerate sulla terra umida e si coprono le scatole delle pellicole con delle coperte imbevute di acqua. In questo modo, con una temperatura di 145 gradi Fahrenheit, si riesce a mantenere i film tra i 90 ed i 95 gradi.

Le riprese stesse impongono accorgimenti diversi da quelli di carattere artistico generalmente richiesti per realizzare gli usuali documentari. Basta pensare all'ingombrante equipaggiamento che occorre tener continuamente a portata di mano per proteggersi contro le incessanti piogge tropicali od il caldo umido asfissiante di paesi come l'Indocina.

Lenti, filtri e pellicole speciali sono indispensabili per realizzare film in località dove la luce è abbagliante e nelle jungle dense di fittissime ombre. A ciò aggiungasi che tutto l'equipaggiamento tecnico deve essere costantemente pronto per poterlo adoperare in qualunque evenienza. In questo genere di lavoro il successo è collegato alla perseveranza ed al superamento di ogni specie di difficoltà. La diplomazia nei contatti con gli indigeni e la buona volontà nell'adattare i nostri costumi occidentali alle più strane modalità di vita, sono due requisiti d'importanza capitale. Il fallimento di molte spedizioni cinematografiche - e nel nostro viaggio ne abbiamo trovate numerose tracce - è dovuto al fatto di non aver trattato con la dovuta considerazione gli indigeni, di non aver rispettato le loro idee e di non aver accettato la loro ospitalità. Posso affermare per esperienza che facendo loro sentire la fraternità della razza umana, essi non esitano a prestare la loro piena collaborazione al nostro lavoro che ha per fine di portare sullo schermo l'accurata riproduzione della vita quale si svolge nei vari angoli terrestri. JAMES SHACKELFORD



CHARLOT È MORTO

MOLTI GIORNALI hanno pubblicato qualche notizia circa la sesta produzione di Chaplin, destinata probabilmente a suscitare l'ansia della precedente. La notizia dice che il nucleo di questo nuovo lavoro sarebbe da ricercare non tanto nel vagabondo quanto nella sua compagna, che dovrebbe interpretare una figura di passeggera clandestina su di un piroscafo in rotta per certe isole. I giornali si domandano se la Goddard sarebbe proprio la protagonista, o se la parte dovesse essere affidata ad un'altra e più importante scoperta: segue a questo una serie di interrogativi circa i rapporti personali tra Chaplin e la bella Paulette. Ma una notizia terribile, destinata a produrre costernazione e stupore, è partita dagli stabilimenti Chaplin: Charlot è morto.

Povero vecchio Charlot, amico degli indifesi e degli sventurati, ironica figura del dolore: non più la canna e le scarpe affamate, il classico cappello duro e i piccoli baffi, non più quella camminata caratteristica. Charlot è morto. È morto perché così ha voluto chi lo dette alla luce: Chaplin ha decretato la scomparsa di colui che, in fondo, gli aveva usurpato la notorietà: ché, infatti, ben diverso era Charlot da Chaplin. Invidia? Forse il bisogno di rinnovamento, che ha fatto pesare la sua necessità anche sull'omino che abbiamo visto tante volte scomparire per una lunga strada e diventare sempre più piccolo via via che si allontanava. E la sua uccisione non dà vita a un nuovo personaggio: suo padre, infatti, non impersonerà neppure quella figura che ha sempre rappresentato il suo sogno, Napoleone. Ha compiuto il misfatto forse solo perché ha avuto paura degli anni che si accumulavano sulle spalle del suo vagabondo.

Tanti anni ha vagabondato Charlot: in veste da PELLEGRINO, alle prese con il MONELLO, facendo il SOLDATO, la VITA DA CANTIERE, facendo rilucere la sua splendida miseria fra i bagliori dei lumi del circo; è stato assalito dalla FEBBRE DELL'ORO, e si è immalinconito tra LE LUCI DELLA CITTÀ. Esser diventato più vivace ha segnato la sua fine e nell'ultima occasione le prodezze sono state più numerose e movimentate che mai: TEMPI MODERNI! A quelli doveva uniformarsi. Ma in TEMPI MODERNI, ha compreso che la sua comicità non diveniva tanto pungente quanto amara, e che il riso del pubblico era il riconoscimento per quella che è sempre stata la sua arte e non un diretto riferimento al film. Si è voluto vedere in quel film un significato politico, religioso, sociale; ma quello che non si è visto è stato il vagabondo di vecchio tipo: lo si

è ammirato nelle stesse vesti, ma dotato di una vitalità nuova che non si riconosceva per sua se non per il valore di certe scene.

Eternamente muto, anche Charlot aveva dovuto inchinarsi al sonoro ed aveva preparato la sua brava canzoncina: un « mostro » sull'aria della *Tina*.

Accanto a lui i TEMPI MODERNI hanno visto non più la melanconica bionda cieca che portava un tono di dolce delicatezza in *LUCI DELLA CITTÀ*, oppure la compagna cinematografica dei primi giorni. Ma una selvaggia, giovanissima ed esuberante di vita; indomita, sorriso scevro dalle imposizioni di canoni estetici dello schermo, capelli scompigliati, Paulette è apparsa con la sua aria da sbarazzina felice di esserlo, spensierata.

Ma lentamente, come corroso dal male, con le pupille fisse verso il suo ultimo lavoro che ancora riscuoteva dei successi, Charlot si avvicinava alla fine. Questo momento era stato temuto tempo fa, quando occorsero cinque anni perché il mondo conoscesse la famosa « produzione N. 5 »: e allorché questa è giunta, molti sono stati gli applausi e molte le critiche.

Tu muori, vecchio Charlot; tu che ci hai fatto ridere mentre non ci si accorgeva del dolore che era nelle tue buffonate. Le tue bravure non appartengono alla serie di quelle che sollevano ondate di entusiasmo per un barile di pece nera rovesciato sulla testa. Tu con il barile ti ci costruivi una casa e con una lanterna cercavi non la ricchezza ma la felicità...

Certo, tu non dovresti morire: cambiano i tempi, diventano sempre più « moderni », come tu dici: ma la generazione che viene deve conoscerti e rivedere in te quel vagabondo dalle scarpe sfondate, sempre in un lento cammino per quelle strade dove la legge era il *policeman* e la cattiveria l'uomo grosso e cattivo con due lunghi baffi arricciati ed una maglia a righe entro la quale era un petto poderoso. Un senso di poesia che solo tu avevi.

Allora, tu difendevi la poverina: saltellava la fanciulla in cerca di un difensore e lo trovava in te, capisci, che brandendo la tua cannuccia credevi di avere una spada e che mascheravi sotto il nome di coraggio quella bontà d'animo che la comprensione delle altrui miserie rendeva maggiore. Mistificazione malinconica e dolce.

Il brutto ti colpiva e schivavi il colpo che finiva col danneggiare chi aveva cercato di dartelo: anche questa una manifestazione della Provvidenza; forse proprio di quella Provvidenza che ti faceva trovare nella cassetta delle spazzature un oggetto prezioso, per darti il modo di dimostrare, restituendolo, la tua onestà di pover'uomo.

È proprio ora vorresti lasciarti. Tu che senza svenevolezze hai dato la visione più reale, più facilmente comprensibile dell'umanità: senza doppi sensi, se non quelli che vi possono essere nelle azioni di un individuo comune. Pietà che tu provavi senza rendertene conto e che il pubblico sentiva per le tue disgrazie senza accorgersi che ne rideva. Staccarti da chi ti aveva creato è stata la ricompensa maggiore per lui e forse la soddisfazione più grande.

Urli pure tuo padre, Charlot, ma tu non puoi morire: se è vero che il povero signor Chaplin trascorre nella sua villa a Cinelandia delle notti insonni, in cerca di un'idea, fa' che sia tu stesso a portargliela: una tua nuova prodezza. E credi pure che, qualunque essa sia, il pubblico ti dimostrerà nuovamente il suo affetto: chissà che non preferisca sempre vederti in un oratorio (mentre il decano parla del bene e del male) a raccogliere offerte o a tenere sulle ginocchia i bimbi che fanno pipì...

Vivi: ché dalla tua vita dovranno trarre insegnamento gli attori di domani e correggersi quelli che credono oggi di aver raggiunto il più alto gradino. Ed ora raccogli il tuo bastoncino, aggiustati i baffetti e il cappello duro, riallaccia la scarpa sdruscita e affamata e fumati quella mozza di sigaro che per te rappresenta un tesoro.

Noi vogliamo un tuo fratello postumo: vieni così vestito da noi e se nel tuo cammino incontrassi il *policeman*, discuti pure con lui e combinagli qualcuna delle tue amabili e innocenti mascalzonate.

Vedrai che anche tuo padre si convincerà che fatti morire è un grande errore: ed ha molta paura, lui, credi, di pagare il fio di un simile fallo.

ARTURO PROFILI

LA FINE DEL BACIO CINEMATOGRAFICO

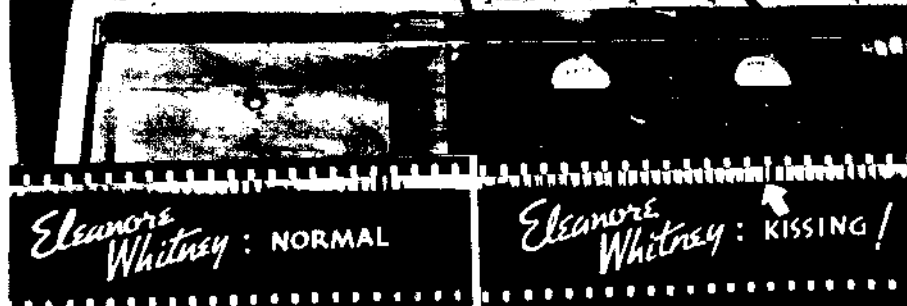
L'ULTIMA notizia curiosa di Hollywood, accanto a monotoni e insulsi bollettini dei matrimoni e dei divorzi e ai rumorosi dispacci dello sciopero, dice: «I baci dello schermo, signore e signori, sono passati di moda». E difatti, dapprima insensibilmente e oggi puntando fieramente il dito, i produttori nei loro ultimi film non hanno più voluto usare il famoso e stucchevole primo piano finale dei protagonisti, con tanto di bacio felice. E non a caso son giunti a quella determinazione. Il pubblico è stanco dei baci cinematografici. Immediatamente gli abili servizi d'informazione delle Case di produzione hanno gettato l'allarme. Per quale ragione il pubblico s'è stancato? Per noi la risposta non è facile; in ogni modo ricordiamo la strana abitudine di qualche platea italiana — senza eccezione tutte quelle di Roma — di fischiare i baci o di protestare in qualche maniera. Pensavamo: ombrosa manifestazione di pudore. Un proverbio dice che tutto il mondo è paese, e invece al pudore del pubblico americano non ci avevamo mai creduto. Ma tant'è. L'ultima sfornata della produzione di Hollywood ha «finali» freddi e puritani: in ORIZZONTE PERDUTO Colman e Jane Wyatt non appaiono neppure insieme nell'ultimo fotogramma; Fred MacMurray non abbraccia Carole Lombard nella scena di chiusura di ALTALENA; la stessa cosa tocca a Clark Gable con Joan Crawford in AMORE IN CORSA.

Ma se è vero che non vedremo più baci sullo schermo — o soltanto in qualche breve passaggio a metà film — è stuzzicante far parlare un momento il vecchio e saggio Max Factor. C'è capitato sott'occhio un suo discorso quasi retrospettivo (ma forse la parola «retrospettivo» è un po' forte: non sappiamo se la decadenza del bacio sarà solo temporanea). Factor gettava acqua sul fuoco prima ancora che il mondo conoscesse la grande novità. «Intanto i baci del cinema sono una gran delusione:

di rado essi vengono dati davanti alla macchina da presa con la stessa intensità onde appaiono sullo schermo, ma soprattutto sono «distribuiti» con un riguardo più tenero verso il truccaggio che verso il «romance». Inoltre, sono meno spontanei di quel che sembra. E poi la macchina si mette sempre in posizione tale che se il truccaggio della bocca per avventura si guasta un poco, il danno non si rivela: le labbra non saranno in piena visuale quando si separeranno dal contatto». Del resto notammo mille volte che quasi sempre gli attori «appoggiano» le labbra poco più su del mento delle attrici. Consiglio finale di Factor, bonario e realistico: sbagliano tutte quelle ragazze che danno al truccaggio delle proprie

labbra lo stesso rilievo che hanno le labbra delle stelle nell'adempimento della loro funzione professionale. «Le labbra di un'attrice cinematografica hanno un così rilevante truccaggio per ragioni fotografiche, non di fascino personale», dichiara il brav'uomo: e va ascoltato.

E ora muoiano, muoiano pure i baci del cinema: troppe volte falsi, artificiosi e freddi, e spietizzati se si pensa al sudore professionistico che facevano sgorgare. Certo non dimenticheremo i poetici baci dei rari artisti del cinematografo: i baci timidi e perplessi di Buster Keaton, i baci lievi e febbricitanti di Charlot in pochissime occasioni (nelle brevi «comiche», specialmente), i diabolici baci di Stroheim e quelli sani, sportivi di Douglas. Ma non rimpiangeremo i triti baci di mille altri film, diventati il più stanco dei luoghi comuni: continueremo a preferire, come abbiamo sempre fatto, quelli del Parco, all'ombra dei lecci e dei pini.



MA FINE PER DAVVERO?

LA SINCERITÀ dell'amore è, dal tempo dei tempi, uno dei grandi temi dell'angoscia umana. M'ama? non m'ama? Mentiscono i suoi occhi e le sue labbra? Ora un ingegnere del suono della Paramount ha trovato il sistema per venire a capo di quell'angoscia. Un microfono sul cuore, egli registra sulla colonna sonora la palpitazione del bacio (e, forse per dimostrare quanto antico sia il dramma ch'egli risolve, ha voluto che i protagonisti del bacio, Eleanore Whitney e Johnny Downs, si mettessero in costume classico). Alla base della fotografia voi vedete: a sinistra la colonna sonora del cuore di Eleanore allo stato normale, a destra quella, tanto più fitta e pulsante, dello stesso cuore sotto l'azione di un bacio che, dopo tutto, non è neppure dei più frenetici. (In fatto di baci, al cinema abbiamo visto ben altro).

Ma se tanti drammi e romanzi sono scaturiti dal dubbio sulla sincerità dell'amore, può anche parere strano che Hollywood — la grande fabbrica di drammi e di romanzi — si preoccupi proprio di distruggere quel dubbio. Senonché a meglio rifletterci, si riconosce che il vero mestiere di Hollywood è di metter tutto in pellicola sonora. Da parecchio tempo in qua, tecnica ed organizzazione hollywoodiane hanno raggiunto una maturità, quasi un virtuosismo, tali che nessuna situazione può resistervi. E il pericolo è appunto che la bravura rarefaccia il contenuto, confini sempre più in sott'ordine, l'importanza del nucleo vitale che deve sussistere al centro di un film. Alcuni esempi — non molti, per fortuna — possono legittimare il timore. (Questo discorso, beninteso, riguarda esclusivamente i produttori americani; quanto agli altri, lavorino pure senza paura a perfezionarsi ed organizzarsi, perché un simile pericolo, per ora almeno, non li minaccia neppur da lontano).

IL CINEMA IN LETONIA



Il primo grande film lettone "Gauja" spirano sul più vasto fiume della Lettonia.

LA LETTONIA — un'estensione di terra più grande del Belgio, con poco meno di due milioni di abitanti — è un giovane Stato, che dal 18 novembre 1918 ha conquistato la sua indipendenza nazionale, consolidata dall'unità politica il 15 maggio 1934, sotto il regime dell'attuale Governo autoritario. Ciò che sorprende nella Lettonia d'oggi è la sua prosperità economica, e, soprattutto, l'intenso risveglio spirituale.

Fra le istituzioni di cultura, accanto al libro e al teatro, il cinematografo occupa un posto eminente. L'adesione della Lettonia alla Convenzione internazionale per il film educativo, la vigilanza del Governo sulla qualità delle pellicole, valgono a garantire il valore etico ed estetico dei film accettati. La maggior parte delle pellicole è di importazione straniera: la produzione locale è agli inizi, e, per ora, assai scarsa. Di qualsiasi provenienza essi siano, i film sono parlati nella lingua originale. Il testo, tradotto in lingua lettone, è proiettato in iscritto sullo schermo, sotto i quadri. In questa maniera si mantiene il timbro della voce, che è il colore della personalità, come il colore degli occhi è l'attributo inconfondibile di ogni data persona. Così è resa possibile la proiezione di film di carattere teatrale, con grandi attori del teatro straniero.

In Lettonia, nel momento attuale, funzionano 88 cinema. La frequenza è di 3 volte all'anno per ogni cittadino, compresi i bambini. I films che ho avuto l'occasione di vedere durante un mese di soggiorno a Riga, per varietà e per qualità m'hanno dato il senso di una mostra cinematografica. E quanto mai mi sono convinta che « questo vetro che vede le anime », come lo chiamava Eleonora Duse, è per davvero il mezzo più immediato per approfondire la conoscenza di uomini, di popoli, di culture straniere.

Il primo film lettone è GAUJA: un film del fiume Gauja, il più gran fiume appartenente integralmente alla Lettonia.

L'intenzione, nel realizzarlo, era di farne un documentario, per far conoscere agli abitanti le bellezze della loro terra. Ma la visione del Gauja, in vedute e in suoni, serve a confermare come ogni realtà, interamente posseduta e oggettivata, assurge al simbolo.

Seguendo i 380 km. del percorso del fiume sopra i 3000 metri di pellicola (scelti dai 4500 metri di negativa) si segue una rievocazione della storia della Lettonia, si penetra lo spirito delle genti, s'intuisce l'aspetto fondamentale dei caratteri. Scaturito dalle misteriose acque del sottosuolo, l'esile ruscello Gauja scorre ir-



Gustav Gründgens e Albert Lieven nel film "Una donna senza importanza" di Hans Steinhoff (Tobis Europäi).

ruente tra le ripide sponde boschive, fra resti monumentali di castelli di gloriosi avi, fra rovine di fortezze dei dominatori. Si arricchisce di affluenti, si fa placido, diventa un fiume lavoratore, fornitore di pesce, aiuto degli uomini nei trasporti e nella navigazione. Passa fra campi fertillissimi, fra praterie sterminate, fra boschi e selve, alterna misteriosamente un volto ora affascinante, ora cupo, ora gagliardamente scintillante, fa dono di sé, dividendosi in piccoli laghi, poi, ritornato alla sua integrità, prosegue il cammino per congiungersi con la vastità del mare.

I canti per i cori e per gli *a solo*, che accompagnano il film, sono tratti dalle migliaia di canzoni popolari, di cui è ricchissimo il popolo lettone, e che narrano la sua storia, le liete e le tristi vicende, accettate con coraggio, sostenute con in-crollabile speranza sempre.

Fra i film tedeschi, assai bene era stato accolto LA FANCIULLA IRENE del regista Reinhold Schünzel, con Lil Dagover, e con la giovane rivelazione Sabine Peters, dell'Ufa. Ma i maggiori successi dell'an-

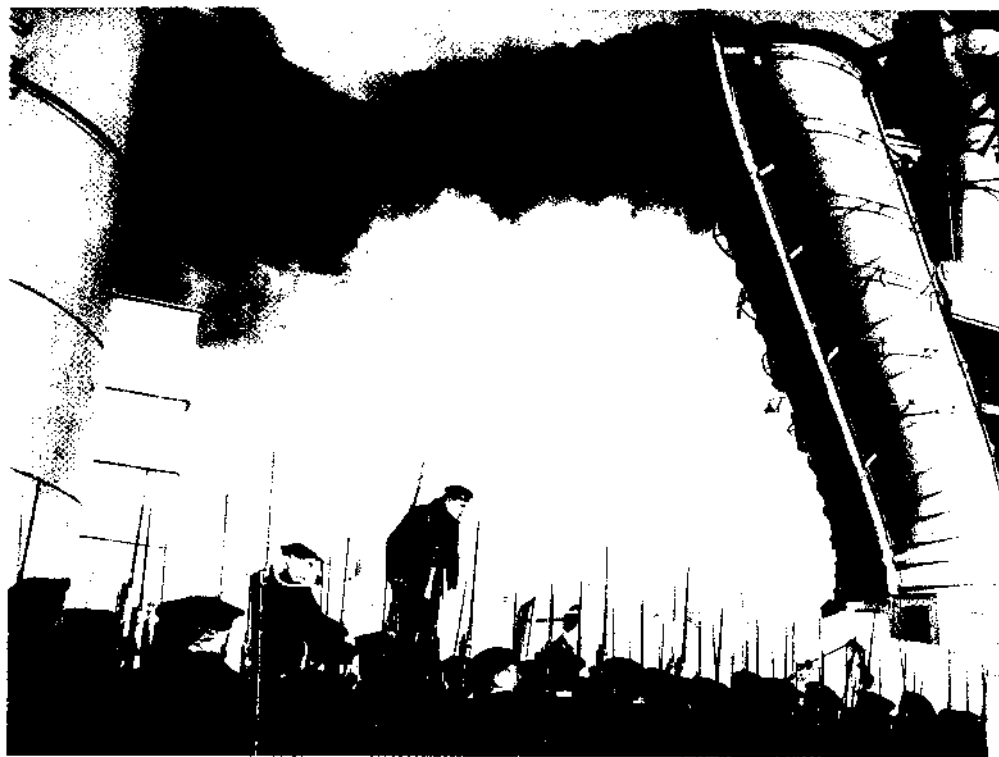


Un suggestivo fotogramma del documentario "Gauja"

nata sono stati: BURGTHEATER, di Willy Forst, protagonista Werner Krauss, e UNA DONNA SENZA IMPORTANZA di Hans Steinhoff, con Gustav Gründgens e Kathe Dorsch, della Tobis Europa.

Ho avuto occasione di accennare al BURGTHEATER, parlando in *Scenario* di Werner Krauss. UNA DONNA SENZA IMPORTANZA è la riduzione della commedia di Oscar Wilde, attuale, corrispondente alle esigenze della modernità con i dialoghi brevi, brillanti, pieni di spirito.

È la storia di una donna, la *via crucis* di una madre, creatura viva e vibrante in mezzo ad una società fatta di fantocci, dal cuore gelido, dall'anima spenta. In contrasto a questa donna, Silvia, che si sacrifica per amore del figlio, e rinuncia al figlio quando la felicità di lui lo esige, sta



l'uomo, Giorgio Harford - Lord Illingworth, che ama, ma rinuncia all'amore per inseguire l'avvenire: la donna è senz'importanza per lui.

Accanto a questi rappresentanti della generazione precedente, alla donna che si sacrifica per l'amore, e all'uomo che sacrifica l'amore alla carriera, stanno i protagonisti dell'oggi: Hester (Marianne Hoppe) e Gerald (Albert Lieven), il figlio di Silvia e di Giorgio Illingworth. Questi giovani amano, e sanno aspettare con fede. Hanno il cuore deciso, guardano il mondo con chiari occhi, scorgono cose innanzi a cui gli altri erano ciechi, o che coprivano di veli, e soprattutto sanno agire. Ora, come allora, la vita di quelli che amano l'azione si svolge in mezzo ad una moltitudine che trascina una esistenza di riflesso, sia che questo provenga dal passato o dal presente. Kathe Dorsch, attrice di Stato che «sa cercare con l'anima il paese dei Greci», ed è impareggiabile nelle figure di donna che hanno intelletto d'a-



Tre scene del film sovietico, «Noi siamo di Cronstadt».

amore, è stata grandissima tanto come Silvia ventenne, quanto come la creatura afranta, che rivede l'amato dopo vent'anni. Gustav Gründgens - consigliere di Stato e celebre Intendente del Teatro Nazionale tedesco - ha fatto molto cammino dal tempo in cui, diciassettenne e volontario di guerra, debuttò sulle scene di un teatrino del fronte. Egli è una di quelle rare personalità dai molti aspetti, che hanno il dono di rinascere infinite volte, pur rimanendo sempre se stessi. Alle sue interpre-

tazioni, che vanno dal *Mefistofele* ad *Amleto*, la parte di Lord Illingworth ha offerto l'occasione di esplicitare tali qualità di eleganza, di suprema chiarezza e di incisività, da rivelarlo un maestro.

In un'intervista Hans Steinhoff aveva dichiarato: «Chi costruisce un film che vorrebbe essere un edificio spirituale

DONNA SENZA IMPORTANZA è la conferma e la giustificazione della sua asserzione. Ma quanto suona diverso tutto ciò dalle asserzioni di Pudovkin e di Eisenstein, che, partendo dalla fede scientifica nella trasformabilità (non trasfigurabilità) del mondo, proclamarono che l'anima del film è il ritmo, e la sua base il montaggio. Chi non restò impressionato dalla fuga degli spazi, dalle masse in cammino con l'uomo ridotto a elemento decorativo, pari a una pianta, pari a un oggetto: belva fra

belve, polvere nella polvere, nel ritmo implacabile del passo? Con la forza del fanatismo proletario la nuova visione soggiogò lo scettico, disorientato mondo borghese dell'immediato dopoguerra, e più di qualsiasi altra propaganda contribuì alla disumanazione di una parte dell'umanità europea. In Russia, dove il ritmo della realtà superava per rigidità qualsiasi immaginazione, il pubblico preferiva cercare qualche attimo di fittizio oblio nei film europei dalla vita gioconda.

Di quattro film sovietici che ho avuto l'occasione di vedere, solo uno: NOI SIAMO DI CRONSTADT, ha il carattere dei primi film rivoluzionari, e come quelli è recitato da tipi adeguati, scelti nella vita. I protagonisti principali degli altri tre erano noti attori dei teatri di Mosca.

Un bellissimo film è IL RICOVERO DEGLI ZINGARI, recitato dagli attori del Teatro d'Arte e del Teatro zingaresco di Mosca, e accompagnato da canti di zingari. Esso consiste nel contrasto fra la libera vita di tribù, e il desiderio della vita organizzata, sotto la protezione e la limitazione della legge. C'è una lotta indimenticabile nel



deve sapere che un film sonoro è composto dal quadro e dal suono, dalla parola e dal gesto. Non si può separare l'uno dall'altro senza distruggere tutto l'edificio». U N A

bosco fra l'uomo della tribù e l'uomo della legge, che ricorda la lotta fra due tori. L'uomo della legge riesce vittorioso, mentre sembra che stia per soccombere; e quando a passo ondeggiante, a tentoni, si avvia verso il ricovero, con la camicia stracciata, con il petto graffiato dai rovi, fa pensare a una immagine di S. Giovanni del Wrubel.

Il famoso CIRCO, che arrivò allo schermo preceduto da molta *réclame*, fu una delusione, nonostante il gran lusso della messinscena. Il film rivela l'influenza americana. Mary si fa il segno della croce entrando in scena, canta con voce arrugginita alla Marlene Dietrich

«Mary crede nel Cielo
Mary crede nei miracoli,
Arrivare al Cielo non è facile
Il Cielo è molto lontano».

ma vi arriva, accompagnando nell'impresa azzardosa del volo nella luna l'uomo che ama. Bellissimo in tutti questi film l'accompagnamento musicale.

OLGA RESNEVIC SIGNORELLI

L'INSALATA

CONSIGLIO chi mi legge a non domandare mai l'insalata trovandosi a mangiare nel ristorante di uno stabilimento cinematografico. Potrebbe capitargli ciò che è capitato a me: di sentirsi cioè rispondere: «La macchina oggi non ha fatto l'insalata». Quando una volta a me risposero così la presi dalla parte dello scherzo; ma mi lambiccai il cervello quando, nei giorni successivi, intesi dare consimili risposte. Volli andare in fondo alla questione. E «ragionai», come quel personaggio di Edoardo de Filippo in *DITTEGLI SEMPRE DI SÌ*. Definii il concetto d'insalata, ne descrissi le varietà e le caratteristiche. Confesso che in questo primo studio fui un po' partigiano perché è giusto ed umano che ognuno abbia i propri gusti e non mi si può far torto se preferisco - e quanto! - le «puntarelle» con salsa di alici alle grasse foglie della lattuga con semplice olio, aceto e sale. Passai quindi a quella che si può chiamare la genesi dell'insalata. Controllai in numerosi testi di botanica quanto avevo saputo dalla vita volgare: che cioè l'insalata si coglie nell'orto e citai, a riprova di questa così neta asserzione, la storiellina in versi che ho nell'orecchio fin da bambino:

*Marameo perché sei morto?
Pane e vino non ti mancava;
L'insalata l'avevi nell'orto:
Marameo perché sei morto?*

Per scrupolo aggiunsi lo studio delle stagioni e della qualità dei terreni. Tornai, dunque, al ristorante dello stabilimento cinematografico dove si sosteneva che l'insalata si fa a macchina; e chiesi dell'insalata. Allora il piccolo cameriere mi guardò, socchiuse l'occhio furbescamente e mi sussurrò: «Iersera la macchina ha fatto l'insalata, dopo tanto tempo... Gliel'ho lasciata da parte. Una gran bella insalata». Me la portò. «Sa, non è molta», si scusò. Quando vidi l'insalata scoppiiai a ridere e diedi una buona mancia al cameriere. Dovevo ben pagare la mia colpa, perché «mia» era la colpa... Non avevo tenuto in alcun conto, infatti, che mi trovavo in uno stabilimento cinematografico. Quan-

do si sta in un recinto chiamato «stabilimento cinematografico», non si è più sicuri della propria cultura. E si badi bene: non parlo dell'alta cultura, ma della cultura fatta di parole e di concetti comuni che si succhiano col latte della mamma ed aumentano naturalmente col crescere. Aveva ben ragione, quindi, il piccolo cameriere di portarmi, in luogo delle tanto attese «puntarelle» con salsa di alici, o magari di un po' di lattuga e di radicchio, un groviglio di pellicola forse gustosissimo agli occhi ed allo spirito ma niente affatto al palato. Io e il piccolo cameriere ci eravamo espressi con linguaggio diverso. L'unica, la vera insalata concepibile in uno stabilimento cinematografico è quella che è formata, nell'interno della macchina cinematografica, dalla pellicola fuoruscita dagli organi di guida e di trasporto, cioè rocchetti dentati, canale, ecc. Allora essa si ammassa, si rigonfia come una saponata, si accartocchia: si dice proprio che fa l'insalata. E questo può verificarsi anche se non funziona bene la frizione della bobina di avvolgimento che non raccoglie con sufficiente esattezza la pellicola passata dinanzi al quadro di esposizione.

Non è detto che un'insalata del genere non debba avere i suoi appassionati buongustai, i quali, naturalmente, possono preferire una qualità all'altra. Un'insalata di Isa Miranda e Beniamino Gigli, condita con dodipetto e con lagrimamare ha buon sapore per uomini anziani e per donne sentimentali; mentre un'insalata di Greta Garbo e Robert Taylor, condita con dumas e con traviata, piace molto a palati romantici. Un'insalata di Gary Cooper e Jean Arthur, condita con capra, è consigliabile dopo un pomeriggio particolarmente faticoso; e in simili circostanze non è da disprezzarsi un'insalata, un po' piccante, di William Powell e Mirna Loy. Chi preferisce un'insalata grassa può chiederla di Mae West; e chi la preferisce mista può scegliere fra diverse combinazioni magari in un GRAND HÔTEL o durante un PRANZO ALLE OTTO. È la nuova cucina che si afferma: cuochi, fatevi sotto! E che sorga presto l'Artusi del cinema! MECCOLI





L'Italia è il Paese più fotografato del mondo, e a benissimo. Ma se guardiamo da una parte le magnifiche possibilità della fotografia di rendere non soltanto le forme precise del paesaggio, delle opere umane, l'aspetto degli uomini e degli oggetti, ma anche l'atmosfera particolari di un Paese, il sorriso del suo popolo, i valori tattili di un nobile marmo, di una strana pianta; gli incanti di un quadro sfumato; e se pensiamo d'altra parte a quelle migliaia

di fotografie tratte da soggetti italiani che abbiamo viste, che nei Paesi stranieri rappresentano la nostra terra, bisogna pur dire che, salvo singoli casi, un'adeguata documentazione fotografica dell'Italia non c'è ancora. Esistono diversi modi di risolvere insufficientemente questo quesito difficile e ognuno ne ha gli esempi sotto agli occhi: ci sono le fotografie troppo suggestive, con le sagome nere dei pini in primo piano davanti al mare notturno, sul quale dondolano

le barche a vela e i riflessi della luna; ci sono le cartoline che registrano freddamente, che mostrano ma non fanno sentire, quelle cartoline sul cui tergo i turisti sentono il bisogno di scrivere: «Ti darò forse una vaga idea, ma non è così, è molto più bello!...»; c'è il tipo ultimo: l'inquadratura vorace che ti dà un campanile sbieco e gonfio, con un mezza piede il naso di una donna di bronzo, che fa parte di una fontana barocca, il tutto sotto un cielo nero



«Mai le donne dovrebbero permettere ai loro mariti di essere presenti quando si truccano. Altrimenti non riusciremo a conservare quella loro aureola romantica di mistero e di splendore».
MAX FACTOR, capo-truccatore di Hollywood.

Siamo rimasti piuttosto delusi dalla notizia che per trovare un attore che potesse interpretare, nel film di Clarence Brown *Maria Walewska*, la parte del fratello di Greta Garbo, si è dovuto spulciare faticosamente tutto il mondo teatrale e cinematografico per trovare infine Shepherd Studwick, un giovane attore che per caso rassomiglierebbe a Greta. Come? Nell'epoca in cui una tecnica perfezionatissima ha saputo sostituire quasi tutti gli elementi naturali nella realizzazione delle opere di quell'arte che è dedicata alla fedele rappresentazione della realtà, proprio in quest'epoca si deve

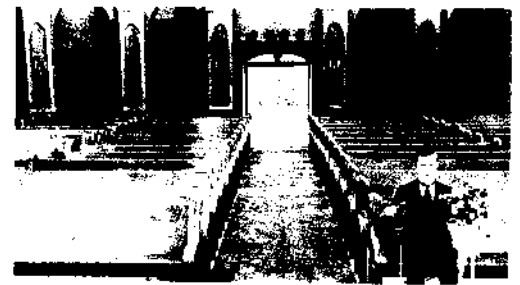


ancora correr dietro alla natura per vedere se non avesse avuto il capriccio di ripetere la Garbo in veste maschile, invece di crearle artificialmente un fratello, come, in cinque minuti, abbiamo fatto noi, con un semplicissimo trucco?

Una seduta zoofila alla Camera dei Comuni.
Qualche settimana fa la Camera dei Comuni provò un improvviso quanto inatteso intenerimento di cuore, quasi collettivo. Si decise, a un tratto, di proibire la proiezione in Inghilterra dei film nei quali gli animali fossero trattati crudelmente. Gli uomini facciano quel che vogliono - dissero quei puritani - ma le bestie!
La maggior parte dei Lords approvarono. E taluno portò in campo argomenti particolari. Uno impressionò i colleghi, descrivendo con voce patetica il campo di battaglia del film *LA CARICA DEI 600*, seminato di cadaveri di cavalli. Ma il brivido quasi gradevole dell'assemblea fu poco dopo temperato: quando si seppe da fonte autorevole che la maggior parte di quei cavalli era di gomma. Il che non bastò a frenare del tutto la lodevole fregola umanitaria che s'era impossessata, con tanto vantaggio per la loro coscienza, dei Lords. E taluni rimasero tuttavia accaldati quando un parlamentare versato nella tecnica cinematografica spiegò che un film il quale mostra una vezzosa fanciulla attaccata da un leone non solo non è crudele ma è addirittura innocuo. Difatti il leone eseguì il suo salto, per dire, quindici giorni dopo la partenza della ragazza dal luogo. Poi ci pensa l'astuta tecnica a fondere insieme le due riprese.

Nuovo contributo alla tensione drammatica del dibattito fu dato da un deputato il quale narrò un'avventura della jungla: un orango morse un indigeno «in tal modo che il poveretto fu obbligato, per un lungo periodo di tempo, a mangiare in piedi». Ma noteremo di sfuggita che la discussione s'era allargata un poco, e i suoi obiettivi s'erano spostati. Animi equilibrati intervennero a riportarla sul suo cammino iniziale, eliminando codeste divagazioni. Oppositori al progetto dissero: «Come possiamo protestare per le presunte crudeltà contro gli animali nei film, noi che pratichiamo e giustifichiamo sport crudeli come la caccia al cervo o alla volpe? Noi che assistiamo con grande piacere e pompa alla corsa a ostacoli del *Grand National Steeple Chase*, tanto e indiscutibilmente crudele, così per i cavalli come per i fantini? Noi che non siamo capaci di proibire i combattimenti di galli o le corse dei cani?»
Ma la Camera dei Comuni non si commosse. Usanze nazionali tradizionali e perfino gloriose come quelle non andavan mutate. Invece i costumi del cinematografo debbono sempre venir severamente sorvegliati; e il progetto fu accolto con la maggioranza dei voti.

Senza malizia.
Nella pubblicità di alcuni film di produzione sud-americana si legge: «*Es una película nacional, pero buena*».



«La pubblicità aveva attribuito a quel film tre stelle e mezza; tuttavia le capacità sonnifere di esso si rivelarono tali che, alla seconda settimana di programmazione, statistiche accurate hanno permesso di stabilire che riuscì a catturare un solo spettatore a Yorkton (Prov. di Saskatchewan). Il cliente era entrato nella sala durante l'ultima proiezione serale; si addormentò guardando il film, e rimase assopito durante il giornale di attualità, il cartone animato e l'inno nazionale. Due nottambuli che passavano davanti al cinema verso l'una di notte, sentirono forti colpi alla porta e grida di «Fatemi uscire!». Rintracciarono un poliziotto e la vittima del cinema fu liberata dalla sala buia. Il suo unico commento fu: «Cominciava abbastanza bene, ma verso la metà diventa d'una noia insopportabile». (Dai giornali americani).





ornamentato - da nuvole bianchissime. Cose fotograficamente belle forse, ma che non ti danno l'Italia. In ogni modo, questi sono già i problemi elevati: ci sono deficienze più umili e concrete. In Italia quasi non c'è paesello, si può dire, in cui non si possano scoprire stupende opere architettoniche: un castello, un arco, una chiesetta. Il turista, entusiasmato dalla sorpresa inaspettata, va dal tabaccaio per chiedere le cartoline. Niente: il monumento a Garibaldi, la

stazione, l'albergo, e nel migliore dei casi qualche vecchia fotografia, ingiallita e sciupata dal sole e dalle mosche, presa e stampata con la tecnica e il gusto di trent'anni fa. In questo campo esistono ancora enormi possibilità propagandistiche, artistiche, commerciali. E la cosa si potrebbe risolvere facilmente. L'italiano ha molto occhio fotografico: basta guardare i lavori dei nostri operatori e fotografi, non solo, ma le stesse fotografie dei lettori di «Cinema»

in ogni numero. Se la cosa si organizzasse bene, se gli editori si trocassero, ci sarebbero i fotografi che, dotati di senso ottico, dell'intelligenza, dell'originalità e dello spirito moderno riuscirebbero a fissare l'Italia, nel suo vero volto, sull'emulsione sensibile. Ricordatevi che ogni cartolina illustrata mandata fuori è un nostro biglietto da visita; che ogni libro di fotografie acquistato può reclutare, se è bello, un nuovo amico e ospite del nostro Paese. Se è bello, però.



In occasione della «prima» del film I LLOYDS DI LONDRA, a Hollywood, la Fox pregò Freddie Bartholomew di assistervi in compagnia della piccola Jane Withers. Ma Freddie apparve solo nel suo palchetto. Interrogato egli rispose con arroganza: — Mi è impossibile far da tutore alla piccola Jane; che volete? Essa non è ancora abbastanza arrivata» per farmi fotografare con lei. Qualche giorno dopo si dava un ballo. Tutta Hollywood vi assisteva. Shirley Temple magnificamente vestita, troneggiava in mezzo a un cerchio di adoratori. Freddie si fece largo a fatica per arrivare sino a lei, e dopo averle rivolto un complimento sul suo vestito, la pregò di andar con lui per farsi fotografare insieme.

— No! — esclamò la smorfiosetta — Non posso. Aspetterò il giorno in cui sarete celebre quanto me. Queste battute faranno ridere di compiacenza quel pubblico che si diverte tanto anche quando i cani addomesticati del circo camminano su due zampe e portano sull'orecchio il cappello di paglia. Una strana mancanza di sensibilità per le penose deformazioni della natura. Ora, finché si tratta di cani, poco male perché l'ammiratore dei cani da circo non riuscirebbe a pervertire nello stesso modo il proprio cane, anche se ci si provasse. Se invece gli ammiratori di certi bambini cinematografici sono padri e madri di bambini che non dovrebbero esser né delle Shirley né dei Freddy, la cosa diventa più seria. Se ne vedono già le conseguenze nelle famiglie della piccola borghesia.

★

Annabella in prigione? Forse, ma lo scopo, tuttavia, non è stato rag-

giunto. Il fotogramma è preso dal suo ultimo film, che si annuncia così: LA CITTADELLA DEL SILENZIO — l'unico film interpretato da Annabella in Francia nel 1937-1938. Un po' poco, per la migliore attrice del Paese. Ma, purtroppo, i contratti americani penetrano anche le cittadelle più silenziose.

★

E, infatti, si fermano tutti. Non perché abbiano tanta paura della rivoltella, ma perché vedono, una volta tanto, un buon cartellone, che attira l'occhio e l'attenzione anche senza presentare un viso, un nome, un titolo famosi. I soliti giganteschi cartelloni pubblicitari sono talmente uniformi nella bruttezza dei colori, nella mancanza d'invenzione e nel modo di schematizzare le fisionomie, che nessuno li guarderebbe più se i film da essi annunciati non destassero interesse di per sé. Ma non è questo, evidentemente, il compito del cartellone. Guardate invece questo lavoro di Ghedini: una trovata suggestiva e originale realizzata efficacemente, con un piacevole equilibrio delle forme e con una certa discrezione dei colori. Vivant sequentes!



Credete forse che le impronte dei piedi abbiano importanza soltanto nel campo della criminologia, e che solo quelle dei gangsters sian degne d'esser conservate alla memoria degli uomini? No. Sappiate che nel più famoso cinema del mondo, nel «Teatro Cinese», si trova un cortile d'onore, specie di pantheon delle celebrità cinematografiche. Chiunque ne venga stimato degno dal signor Sid Grauman, proprietario del locale, vede posta in questo cortile la propria immagine fissata non in marmo e non in bronzo — che sono materie poco serie — ma addirittura in cemento. Né viene affidato ad artisti il compito di eternare i nostri favoriti. Ci voleva evidentemente un metodo più autentico; più documentario e allo stesso tempo più novecentesco. Giorni fa Fredric March,

destinato da Sid Grauman all'immortalità, si è recato al Chinese Theatre e nel corso di una cerimonia emozionante ha impresso in un blocco di cemento la sua firma: le impronte, vogliamo dire, delle sue scarpe. La cerimonia si svolse sotto la supervisione della signorina Jean Klossner, «artista in cemento». Inutile soggiungere che il teatro di Sid Grauman non si trova in Cina — un paese nemico del progresso e dove ancor oggi, come da migliaia di anni,

★

Il produttore italiano Giuseppe Amato stava girando un film in stabilimenti pietosamente ridotti, per l'abbandono in cui erano stati lasciati. Chissà perché, trovandosi Darryl F. Zanuck in Italia, viene portato in quegli stabilimenti per assistere a una ripresa. I due vengono presentati. Amato però chiede sottovoce all'interprete: «Chi è questo Zanuck?» — «Il produttore della Quarantaduesima strada». — «Ah, bene — soggiunge Amato — ditegli che se fosse venuto a girare qui non avrebbe fatto nemmeno un vicolo cieco».



si onorano i filosofi, gli imperatori e i poeti, plasmando di costoro, con la mano malfida dell'artista, delle effigi in cui è rappresentato con molta cura il viso della persona, mentre è attribuita scarsa importanza ai piedi — ma che si trova invece ad Hollywood (Cal.).

QUADRO!



Oreste Biancoli ci aveva promesso che avrebbe « debuttato » in scarpini di coppale, in calzoni a righe, in giacca nera e in colletto a punta, per reazione e per protesta. Lo troviamo miserevolmente vestito da regista: maglione, naturalmente, e fazzoletto rosso al collo. (È un mistero: siamo persuasi che nelle attribuzioni del regista entrino, in certi arcani momenti, dei poderosi do di petto. Certo, maglioni di lana e sciarpe sono d'obbligo). Biancoli cerca di giustificarsi: il primo giorno era veramente in abito reazionario. Poi... Storie! Il colore locale si è sparso inesorabilmente sulla sua persona.

Ma che gira il buon Biancoli? QUESTA SERA ALLE 11. Una satira dei miti gialli. Le donne non si infiammano più del bell'amoroso, ma del truce Dillinger, nei panni di Clark Gable o di Edward Robison. L'astuto commediografo, che vuol passare per « debuttante », ma non riesce a nascondere di saperla più lunga degli altri, si è circondato di una *troupe* di prim'ordine. Attori, John Lodge autentico cittadino di Hollywood, che molti ricorderanno di aver visto nella parte dell'ambasciatore in IMPERATRICE CATERINA, in KISTERMAEKER, in PICCOLE DONNE; Francesca Braggiotti, la Sofonisba di SCIPIONE; e Sergio Tofano. Operatore è Vick. Tecnico dei suoni, Bianchi. Supervisore, il conte Giorgio Ottone. Capo della produzione, il duca Caracciolo di Laurino. Regista, il conte Biancoli... Che esagerazione. Poiché si va alla svelta, a Cinecittà lo chiamano il film dei conti correnti.

Con Biancoli alla testa, le freddure piovono a mitragliatrice: — Quale è il fiore che, se lo tengo in mano, è mio e non è mio? — La stella alpina, perché è *del weiss*. — Un gangster paradossale in QUESTA SERA ALLE 11, dipinge dei cartelloni di pubblicità con dei gigli. — È un surrealista? Ma no! I film con Gigli vanno sicuramente all'estero!

Si sa che questo vizio è terribilmente contagioso. La signora Braggiotti, non avendo freddure a disposizione, attinge l'umorismo alla viva realtà di Cinecittà e ci narra che il corridoio del padiglione dei camerini è diviso a metà, tra il reparto donne e quello uomini. Alla porta hanno messo un cerbero che non vuol sentire ragioni. Ma la signora Braggiotti e il signor Lodge sono coniugi. Meno storie! Clausura! Intanto per le due

scale passa chi vuole, senza distinzione di sesso. Il povero cerbero non è riuscito a risolvere il problema, innanzi ad un

attore che dal reparto femminile vuol passare a quello maschile. Il duca di Laurino è, naturalmente, il diavolo cattivo della *troupe*, la fonte del più tipico colore locale. Maglione e fazzolettoni non bastano: gli pende dal petto una catena di spilli di sicurezza per appuntare fiori, nastri, galanterie; a un fianco una misteriosa borsetta gonfia di fischietti; all'altro pende una enorme busta di cuoio con chiusura lampo. Che diavolo ci sarà? Documenti di Stato! Ah, IL CORRIERE DELLO ZAR! Il soprannome circola e promette di rimanere. In un angolo di Cinecittà, Camerini gira un angolo del centro di Roma per il suo film ancora innominato: una tabaccheria. Dal negozio escono due redattori di « Cinema » con la loro rivista ben squadernata in mano. È la prima volta, (e questa sul serio) che un regista fa della pubblicità ad una rivista cinematografica. IL CRONISTA

SI GIRA A TUTTO VAPORE

L'ARIA DI CINECITTÀ si è fatta, da un giorno all'altro, densa e rumorosa. Si girano contemporaneamente quattro film: Biancoli, Mattoli, Camerini, Bonnard sudano nei loro studi. Bastano queste quattro *équipes* a fare il pienone nel ristorante. E dire che non siamo ancora a ritmo normale. Quando gireranno dieci film ad un tempo, Cinecittà brulicherà come un alveare. La curiosità maggiore di questa nostra terza visita al gigantesco laboratorio delle ombre promette di essere il debuttante Biancoli. Si direbbe che ad una certa età, la parte del « debuttante » dovrebbe seccare un tantino. Biancoli, invece, ci investe proprio su questo argomento: si è sparsa la voce che egli sarebbe un vecchio regista veterano del muto. — Ma che muto! È il mio primo film! Non direte mica che mi avete visto girare CABIRIA venti anni fa.



CATERINA BORATTO

"Ho letto di tante difficili carriere che quasi sono spaventata della mia, così facile".

CATERINA BORATTO era stata dalla sarta per la scelta degli abiti che indossa in MARCELLA, il film di Guido Brignone iniziatosi recentemente negli stabilimenti S.A.F.A. Ma non era soddisfatta. Teneva il broncio come una bambina alla quale fosse stato negato un cioccolatino.

— A me piacciono i vestiti semplici — disse, sfogandosi con noi. Ella portava, infatti, un abito bianco molto semplice ed elegante. — Non amo gli inutili ornamenti — insistette.

Ma la preoccupazione degli abiti passò. Allora ritrovammo l'interprete di VIVERE, con la sua dolcezza melanconica e il suo pacato sentimentalismo che non s'abbandona ma reagisce, sostenuto da una ferma volontà. Parlammo appunto della volontà che durante un anno e mezzo spinse Caterina Boratto a fare giornalmente il viaggio Torino-Milano per prendere lezioni di canto: una splendida voce di soprano leggero.

— Allora non pensavo certo di fare del cinematografico. Il mio ideale era il teatro. D'improvviso, in una settimana, tutto cambiò. Angelo Besozzi, a Torino, mi fece la prima vaga proposta di dedicarmi al cinematografico. Ma non ci pensai troppo. Pochi giorni dopo, però, anche De Antoni scopri in me un tipo cinematografico. Breve: ne parlò a Pavanelli che cercava un'attrice per il film di Schipa, venni a Roma, fui scritturata. Ho un contratto di tre anni. — (Se non erriamo è l'unica attrice che abbia un contratto di esclusiva per un così lungo periodo). — Ho letto di tante difficili carriere che quasi sono spaventata della mia, così facile. E intorno a me trovo tutti, dai produttori al regista, molto cordiali e gentili. Non potrei desiderare di essere più contenta.

Parlammo del ruolo di Marcella, dal lavoro di Sardou.

— Un ruolo che fa per me, perché sento che la mia sensibilità vi aderisce. Non mi sforzo di comprenderlo; la mia reazione è naturale, spontanea. Comunque, appassionata. Lo studio per me sta nel riuscire ad esprimere quel tanto di dualismo, di lotta intima che dia poi alla rivelazione intera dell'innocenza di Marcella maggiore efficacia e risalto; quel tanto di segreto, voglio dire, che concentra di più l'attenzione sul personaggio e lo rende più interessante.

Avevamo con noi alcune fotografie di diversi film: Caterina Boratto se ne interessò e soprattutto s'interessò alle truccature e alle pettinature. Parlò e discusse con gusto, competenza e cultura...

Insieme con Caterina Boratto partecipano al film MARCELLA, che è stato ambientato in epoca moderna, Emma Gramatica, Antonio Centa, Mino Doro, Mario Ferrari, Paolo Stoppa, Aristide Baghetti, Giuseppe Addobbati, Giampaolo Rosmino.



ALESSANDRO GHENZI

"C'è un ostacolo quindi, al di fuori del valore intrinseco del film italiano, che si verifica al momento della sua presentazione al pubblico, perché la nostra giovane industria possa combattere ad armi pari la concorrenza".

L'avv. GHENZI è l'Amministratore Delegato della Società di produzione «Ala» e della «Colosseum Film». È quindi noleggiatore e produttore nel medesimo tempo. In tante discussioni che si fanno intorno alla situazione del mercato italiano e allo sviluppo della nostra cinematografia, ci parve interessante conoscere la sua opinione. Si cominciò, infatti, a parlare del rendimento del nostro film.

— Il pubblico italiano — ci disse l'avvocato Ghenzi — dà un grandissimo contributo al commercio cinematografico; sfortunatamente, però, i film esteri, valorizzati pubblicitarmente con mezzi formidabili dalle rispettive Case di Produzione e dagli stessi esercenti del cinema, prendono la parte maggiore. I film italiani, in quantità minore e con possibilità più limitate di lancio da parte dei produttori, non possono arrivare a quella imposizione al pubblico che tutti ci auguriamo prossima. C'è un ostacolo quindi, al di fuori del valore intrinseco del film italiano, che si verifica al momento della sua presentazione al pubblico, perché la nostra giovane industria possa combattere ad armi pari la concorrenza.

L'avv. Ghenzi parlava in modo vivace. La sicurezza dell'espressione rivelava la sua lunga riflessione sull'argomento. Gli chiedemmo quale soluzione egli reputava più giusta e più logica. Un intervento diretto sull'Esercizio, oltre l'obbligatoria proiezione del film nazionale e le favorevoli condizioni di noleggio, secondo la legge del 1935?

— A mio modesto avviso — rispose l'avv. Ghenzi —, l'Esercizio italiano dovrebbe avere a disposizione, nella scelta dei programmi, un numero di film esteri limitato al suo fabbisogno annuale reale, in cui fosse tenuto conto del numero dei film prodotti in Italia. Per la situazione generale del nostro mercato, a noi occorrono annualmente circa 300 film. Perché importare tutto il fabbisogno e non invece la differenza con la nostra produzione? L'Esercizio si troverebbe così nella possibilità e nell'interesse di valorizzare il film italiano prima e durante la programmazione, riservandogli le migliori date, e quindi la diffusione presso il pubblico. Contributo questo non indifferente che, unito a quello grandissimo che dà lo Stato e a quello dei produttori, potrebbe aumentare il rendimento del film italiano e stimolare l'afflusso dei capitali, con la naturale conseguenza dell'aumento e del miglioramento della produzione. Ritengo che potrebbe essere l'apporto maggiormente augurabile per rispondere alla poderosa opera costruttiva a cui si dedica la Direzione Generale per la Cinematografia.



GASTONE MEDIN

"Lo scenografo è tanto più personale quanto più la sua opera aderisce al carattere del film".

DI GASTONE MEDIN ricordiamo, fra l'altro le scenografie di L'AMERO SEMPRE, FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA, O LA BORSA O LA VITA, AMO TE SOLA, MA NON È UNA COSA SERIA, CAVALLERIA...

Attualmente sono in corso di esecuzione le scene per il film di Camerini. Riuscimmo a fermarlo ad un incrocio stradale di Cinecittà, un incrocio finto (con asfalto, marciapiedi e case ai bordi) ideato da Medin. Nel suo ambiente, quindi.

— Questa strada è realtà, come può esistere una realtà cinematografica — ci disse — ideata però e realizzata senza modellino... Ho letto l'articolo di Cedric Gibbons pubblicato su «Cinema», che si riferisce in particolar modo ai modellini. Tale metodo da noi non può generalizzarsi, soprattutto per una ragione economica. Un esempio pratico: nel film È TORNATO CARNEVALE, ci sono all'incirca una ventina di ambienti. Se per ciascuno si fosse fatto un modellino si sarebbe avuta una spesa, prima ancora della loro costruzione, di circa 60.000 lire, quando in complesso la scenografia di quel film è costata sulle 70.000 lire. È discutibile poi che se ne sarebbe tratto un vantaggio proporzionato. C'è poi un altro fatto: la maggior parte dei registi si disinteressano dell'ambiente architettonico e ciò a causa del carattere teatrale dei nostri film. Con gli attori prevalentemente in primo piano il quadro risulta pieno e lo sfondo viene naturalmente trascurato. Può servire a qualche cosa il modellino preventivo della scena? Certamente, in determinati casi e se i mezzi lo permettono. E la miniatura? Componendo la parte della scena a grandezza normale con la parte in miniatura si ottiene con facilità l'impressione dell'ambiente gigantesco. Questo sistema già in uso da tanti anni può dare dei buoni risultati; a mio avviso, conviene più costruire al vero ciò che occorre per l'inquadratura.

Venimmo a parlare della personalità dello scenografo, come creatore originale di ambienti, probabilmente in contrasto con l'idea del regista.

— Personalità dello scenografo? Ma lo scenografo è tanto più personale quanto più la sua opera aderisce al carattere del film. È il regista che vede il film nella sua interezza e sta a lui di determinarne il particolare carattere: non può esistere quindi un contrasto di direttive. Da ciò appare chiara la differenza esistente tra l'architetto edile e l'architetto scenografo. Quest'ultimo infatti deve soprattutto possedere una particolare sensibilità che gli permetta di cogliere e di analizzare lo spirito degli stili delle più diverse epoche per poi renderli, in sintesi, aderenti al carattere del film. In definitiva lo scenografo deve avere, se così si può dire, una personalità multiforme...

E Medin tornò all'incrocio per vedere se la «sua» strada era pronta al traffico.

SOTTOCENERE

SETTE ANNI DI CINEMA

Ho già detto - incominciando questi ricordi - come Carmine Gallone e sua moglie giunsero a Roma ed al Cinema. Ma conviene insistere e precisare.

Gallone, oggi, mette in scena, per gli schermi del mondo, in un giuoco di milioni e milioni, SCIPIONE L'AFRICANO. Ma già per la gloria di Roma aveva cominciato a scrivere venticinque anni or sono, senza spendere un soldo, con alcuni quaderni di carta, una tragedia in cinque atti ed in versi, per farla morire se non nei suoi cassetti - che questo nomade cassetti non deve averne in nessuna città d'Europa - ma nel più profondo e polveroso segreto dei miei archivi di romano fedele alunno a una città se non ad una casa. Me lo diceva ieri, Carmine Gallone: «L'avrete ancora voi, il mio *Britannico*, il caro *Britannico*». Caro, perché gli diede la sua prima soddisfazione artistica a poco più di vent'anni e perché l'aveva scritto, il dramma romano rifatto a modo suo dal *Britannico* di Racine, nella sua vecchia casa tutta sole e speranze della natia Sorrento in pieno ardore di due sogni: l'amore e la gloria. Ché il Gallone ci arrivò a Roma nel 1911 avendo al suo braccio destro Soava Gallone sua sposa da breve tempo, e sotto il braccio sinistro il suo primo copione col quale voleva partecipare al Concorso indetto dal Municipio di Roma per un'opera drammatica in più atti in occasione delle feste nazionali che in quell'anno celebravano il Cinquantenario dell'unità italiana. Vinsero in quella gara, se ben ricordo, due opere notevoli che furono: *Il solco quadrato* di Ratti e *L'aquila del vespro* di Federico de Maria. Tuttavia anche il *Britannico*, opera scritta da un giovane di sicuro ingegno, s'ebbe dalla Commissione una particolare ed onorevolissima « segnalazione »: almeno oggi si dice così nel nuovo stile meccanico del mondo e non ricordo come si dicesse allora in più romantici tempi senza mano obbligata per le strade e senza verde e rosso di semafori.

Di quella Commissione facevo parte anch'io. E Gallone venne a trovarmi per sapere dalla

Ottava

puntata

mia più probabile indiscrezione - ero il più giovane dei Commissari - la sorte toccata al suo dramma, qualche ora prima del Comunicato ufficiale. Era un bel ragazzo alto e sottile, che sorrideva molto, che parlava poco e quel poco - sebbene nato vicino a Napoli - non in dialetto napoletano, che a Soava Gallone polacca insegnava lui l'italiano e Soava Gallone che voleva essere attrice sulle nostre scene dopo aver studiato medicina a Parigi, non doveva con intonazioni dialettali guastarsi l'orecchio. Di cinematografo, questi futuri astri della cinematografia nazionale ed internazionale allora non parlavano affatto. Per il marito commediografo e la moglie attrice allora non esisteva che il teatro; e se l'ideale di Carmine Gallone era quello d'avere, come Goldoni al tempo di *Amalassunta*, una tragedia rappresentata, l'ideale di Soava Gallone era quello di strappare al pubblico sul palcoscenico, interprete di un'opera di suo marito, gli entusiastici applausi che, prima a Parigi, poi in Italia, aveva sentito risuonare nelle sale per l'arte di Eleonora Duse. Li perdetti tuttavia di vista ne seppi che i due coniugi artisti « alla conquista di Roma » come personaggi d'un romanzo di Matilde Serao intitolato così, erano andati a finire nella Compagnia Stabile del Teatro Argentina.

Io lo rividi invece una sera del 1912 al Valle, sul palcoscenico, nel trionfo di una bella commedia di Bernstein, *Il segreto*. La bellezza di Soava Gallone, bionda, dai grandi occhi verdi tipicamente slavi, mise quella notte a rumore il Caffè Aragno. E poiché tra gli ammiratori di quegli occhi fu anche Achille Vitti, attore d'alto rilievo, primo e coraggioso interprete di Ibsen e di Tolstoj in Italia, che già

comprometteva il suo prestigio in piccole combinazioni teatrali quanto mai pericolanti e secondarie, la sorte dei coniugi fu decisa: non più all'Argentina a recitare partecine, ma sul piccolo palcoscenico d'un teatrino di commedie in un atto alla Sala Umberto: Soava Gallone a farvi da prima attrice e Carmine a darvi come autore, se non il romano *Britannico*, almeno qualche farsa di pretto carattere partenopeo in un genere di teatro umoristico e improvvisatore che anticipava il repertorio tipico dei de Filippo.

Era il tempo dei fratelli Quintero. I giovani poeti d'allora, i nuovi autori drammatici da Guelfo Civinini a Tomaso Monicelli, da Cesare Giulio Viola al povero Ugo Falena e al povero Fausto Maria Martini avevano, in un altro teatro di Commedie brevi che diretto da Cesare Dondini albergava alle Quattro Fontane, un indescribibile trionfo in due atti dell'*Amore che passa*. Rivedo il nostro caro, grande e luminoso Roberto Forges, in piedi su una poltrona, comandare come un battaglione all'assalto l'esercito dei plaudenti. Giovanili entusiasmi nostri, generosamente esagerati di cui Tomaso Monicelli doveva più tardi giustificare l'ardore spiegando che nell'*Amore che passa* non aveva applaudit sino a spellarci le mani una commediola dopo tutto solamente graziosa, ma la deliziosa attrice che interpretava le parti di « Socorrito dalle lunghe ciglia ». Certo Vitti riprese all'Umberto l'*Amore che passa* e vi aggiunse dei Quintero, per farli rappresentare la prima volta da Soava Gallone, anche quei tre atti sopra una terrazza in fiore che s'intitolava *Anima allegra* e che poi dovevano diventare il « cavallo di battaglia », uno degli ultimi, di Tina di Lorenzo. Recitava bene, Soava Gallone, che già portava dovunque il segno della sua intelligenza e della sua sensibilità. Tuttavia molti le rimproveravano la pronunzia straniera, che i malevoli dicevano addirittura ostrogota in un tempo in cui, come Galba e le sue legioni dell'imbelle Nerone, Tatiana Pavlova « era ancor lontana ». Comunque quel modo esotico di pronunziar le nostre parole di cui la Gallone, da poco tempo in Italia, non riusciva ancora a liberare la sua lingua d'adozione, indusse i consiglieri di mezzanotte, quelli che a spettacolo finito siedono come padri coscritti in Senato nei camerini delle attrici in vista, a suggerire il passaggio di Soava dal teatro al cinema che, essendo muto, non avrebbe presentato alla futura grande attrice difficoltà verbali che la inceppavano nei suoi slanci più spontanei e migliori. Difficile adesso mettere insieme il milione per un film ordinario di oggi, ma difficile anche allora scovare i cento biglietti da mille che in quel tempo occorrevano ad un film che, pure essendo normale, staccava con qualche prestigio d'arte dalla mediocrità della produzione corrente. E, prima di trovar modo di far esordire sua moglie nella *STORIA D'UN PECCATO*, Carmine Gallone dovette cominciar solo, alla « Cines » prima a sceneggiare e poi a mettere in scena i film che, per gli statuari atteggiamenti di Lyda Borelli, venivano tratti dalle Commedie più famose di Henry Bataille, allora re del teatro Europeo dividendo il regno con Bernstein. Cominciò con *LA DONNA NUDA* e poi, mi sembra, con *LA FALENA*. Ma il regista in due o tre film era già fatto. E, avendo il regista pronto, una commedia polacca da ridurre e un'attrice nuova da lanciare, diedero a Gallone il via per il primo film del suo primo periodo artistico: quello in cui sulla sua tenda da comandante



Da «La storia di un peccato» con Soava Gallone (1917)

degli attori, dei fotografi e delle comparse sventolò la bandiera coniugale: quell' in cui, in una totale delusione, il futuro Gallone faceva in Europa non lavorò che per fare di Soava una luminosa stella del cinema artistico dell'arte muta ma intelligente.

Alfredo Fasola, industriale piemontese che aveva messo in piedi la «D'Ambra film» - seguito della «Do-Re-Mi» - per farmi mettere in scena in completa libertà artistica e pieno assetto economico i miei nuovi film da L'ARCOLOIO DI BARBERINA, ispirato da Musso, al GIROTONDO D'UNDICI LANCIERI e ai CINQUE CAINI, lasciandomi addormentare una sera come uomo libero in casa sua, mi fece svegliare una mattina schiavo in casa d'altri. Con lo stabilimento «Gloria» ch'egli possedeva a Torino nottetempo egli aveva venduto anche le combinazioni di carattere personale ch'egli aveva imperniato su Mario Bonnard a Torino e su me a Roma. Chi ci aveva comprati a grossi pacchi di biglietti da mille, senza che nelle nostre tasche entrassero dieci lire, era la grande concentrazione trustistica dell'«Unione Cinematografica Italiana» che, con sessanta milioni delle grandi banche e la volontà di Fassini, di Mecheri e di Barattolo s'era costituita a Roma in quei giorni. Consigliere delegato e tiranno del trust Giuseppe Barattolo, simpatico uomo ma spaventevole avversario della libertà altrui che nascondeva sotto l'incanto dei suoi sorrisi la volontà con cui, *unguis et rostribus*, imponeva agli altri di non avere, davanti a lui, volontà alcuna. Tuttavia, ospite amabile aveva l'aria di fare con generosità gli onori di casa del trust e a me diede, per i miei film, i due teatri della Palatino. Senonché, dati i teatri, m'impose la produzione che voleva accelerata al passo di tre film al mese: due principali ed uno secondario, ricavato, senza grosse spese, dal materiale umano e scenico necessario ai primi due. Naturalmente non intendeva che tutto ciò fosse preparato da me. Il mio film personale doveva essere mensile, ma dovevo vigilare sopra la produzione dei miei collaboratori, consentendomi a denti stretti, per l'altro film principale, d'assumere Gallone che col suo fasto di prodigo gli faceva paura e lietamente consentendo al nome di Gian Bistolfi, figlio del grande scultore Leonardo, per i piccoli film in economia. Ché Bistolfi aveva fama di esser parsimonioso, e, comunque, nome nuovo, non gli faceva paura.

Caro e buon Bistolfi pieno d'arte e d'entusiasmi che in mezzo a noi non lavorò mai a suo agio, sacrificato dai grossi film, in paziente attesa di qualche occasione favorevole a farsi valere! I due teatri erano, giorno e notte, invasi da Gallone il quale, anche a me, lasciava per la mia STORIA DELLA DAMA DAL VENTAGLIO BIANCO i cantucci delle nostre baracche di vetro e i ritagli del tempo. E se me ne lamentavo col suo sereno, olimpico e inconsapevole sorriso rispondeva: — «Di che vi lagnate? Non dò tutte le mie cure e premure a due film vostri? Non siete voi l'autore così del BACIO DI CIRANO come di AMLETO E IL SUO CLOWN?». Giusto. Vero. Ma per i film miei messi in scena da Gallone io dovevo sacrificare i film miei che dovevo metter su da me. Sicché mi decisi a sacrificare altri autori e non me. E - il mio maestro grande me lo perdoni - sacrificai LA FALSA AMANTE di Balzac! Ma come ci lavorava, senza fame, senza sete, senza sonno, senza riposo, come ci lavorava, Carmine

Gallone, ai suoi film! Ho visto al lavoro gli artisti più grandi e più scontenti o incontentabili: musicisti, poeti, romanzieri, pittori, scultori, commediografi, da Puccini che faceva e rifaceva in un assiduo tormento, a Bracco che cento volte ritornava sopra un dialogo per mettere o no una virgola. Mai vidi essere umano totalmente sacrificato a quello ch'egli voleva la perfezione dell'opera sua come Carmine Gallone. Per un «primo piano» di Soava studiava e ristiudiava una giornata, accaparrava lo stabilimento, incendiava un firmamento di lampade, utilizzava la collaborazione improvvisa del primo amico che si trovasse a passare, visitatore o curioso. Credo che anche l'attuale Ministro delle Finanze, Thaon de Revel, sia stato messo, allora, a contribuire per reggere uno schermo d'argento o per creare un'ombra sul volto di Soava con un panno bianco posto davanti a mezza lampada Jupiter! Certo ai film di Gallone s'interessavano tutti e c'erano ogni giorno attorno al suo ardentissimo lavoro, in piedi, sedute, ginocchioni, sdraiate a terra, folle d'ammiratori. Leonardo Bistolfi c'era sovente; e gli artistici «quadri» di Gallone grandemente piacevano al meraviglioso artista. Assiduo anche, quand'era a Roma, un altro grande scultore tragicamente finito quando la malattia non gli ha più concesso di continuare il suo formidabile lavoro: Filippo Cifarliello. Uno di quelli che più s'appassionavano all'arte nuova del Cinema e sapevano di trovarla nelle sue mani e negli occhi di Gallone, era Umberto Fracchia tanto appassionato al BACIO DI CIRANO da volere che io scrivessi il film anche in forma narrativa per inaugurare con questo racconto quel «Romanzo-film» ch'egli fondò. Spesso, di sera, a vedere il Mago del Cinema elaborare pazientemente i suoi filtri, veniva Trilussa. E c'erano signore eleganti, umoristi in ore libere, uomini politici, giornalisti, scrittori, attori. La Palatino era una casa elegante e ospitale dove si offriva il tè agli ospiti ed anche nell'ansia del lavoro si badava a baciare la mano alle signore. Per di più, v'era musica, ché tra le spese del film il prodigo Gallone metteva anche quella d'un quartetto che, nei momenti più patetici dell'interpretazione, doveva soavemente ispirare l'interprete coi divini accenti di Schubert o di Chopin. L'aveva visto fare, questo, da un regista americano, il Brenon, che alla «Cines» tenevano per un dio in terra. Costui aveva addirittura una grande orchestra nascosta sotto una tenda. Se l'americana - moglie od amica, non ricordo - dell'«asso» americano della regia doveva interpretare scene importanti, Brenon in mezzo al teatro, camicia di seta come Lubitsch, sigaro in bocca come Lubitsch, seduto a cavallo d'una sedia come Lubitsch, comandava il repertorio. Se l'attrice era vestita da amazzone, la *Cavalcata delle Valchirie*; se dormiva e sognava, un *Notturmo* di Chopin; se, levatasi dal letto dopo il sonno apriva la finestra, l'*Inno al sole* di Mascagni; se andava a fuoco la casa, *L'incantesimo del fuoco* e se

l'attrice aveva un debito da pagare, la *Marcia funebre* di Sigrifido.

Gli americani d'allora - i primi americani d'esportazione - andavano avanti così. I romani, senza musica, ci ridevano su. E l'Unione Cinematografica, a musica di quattrini, pagava.

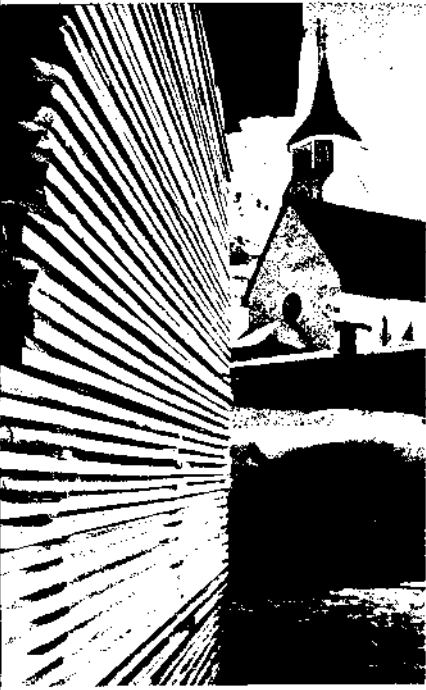
Nacquero alla «Palatino» dal bel lavoro smanioso e meticoloso di Carmine Gallone due tra i più bei film - non lodo me, ma lui, ché parlo solo tecnicamente - di quel tempo. Erano già nel BACIO DI CIRANO e in AMLETO E IL SUO CLOWN, in cui l'arte di Soava Gallone tutt'anima, sentimento ed espressione prima che la Garbo apparisse all'orizzonte si affermò vittoriosamente, erano già in quei due film, lucidi, puliti, precisi, ariosi, sontuosi e perfetti, la maestria scenica e il senso artistico che poi dovevano darci in CASTA DIVA il Gallone dei nostri giorni. Certo ogni volta Gallone superava i preventivi riducendo gli amministratori ad epiche lotte con Barattolo che non voleva aprire a quel modo la borsa che aveva appena dischiusa. Ma quando, a cose fatte e a tempeste superate, i film andavano in proiezione, e Gallone in cabina con gli operatori - il silenzioso e bravo Guattari inseparabile da Gallone - era come un generale che passi in rivista le truppe vittoriose, anche Barattolo, il quale diceva volentieri che Gallone era un pazzo, riconosceva che il preteso pazzo era un nobile e perfetto artista. Cosa della quale s'accorse l'Europa quando l'Italia all'improvviso cessò di produrre. La Germania riconobbe negli Italiani valori autentici che non dovevano esser perduti per la cinematografia al ponte di passaggio dal cinema muto al parlato. Fu di Gallone, infatti, il primo film parlato in lingua tedesca. E sarà di Gallone, quest'anno, con SCIPIONE, la prima grande affermazione italiana nel mondo tra i film colossali a cui l'America ha abituato l'Europa. Rivedo ancora Carmine Gallone davanti alle sue prime comparse della MARCIA NUZIALE. Era già, lassù, accanto alla macchina da presa, sul praticabile, drammaticamente e dispoticamente il Direttore. Ché il suo segreto è stato ed è quello che faceva sorridere di lui quand'era più giovane: prendere la cinematografia molto sul serio, come un complesso e vasto fenomeno d'arte, mentre tanti altri invece assai sbadatamente le si accostavano. Lo ricordo alla prima visione della MARCIA NUZIALE. Lo sento dire, a bassa voce: «Se il film non piace al barone Fassini, io mi sparo...». L'ho sentito dire l'altro giorno, venticinque anni dopo, a voce alta: «Se SCIPIONE L'AFRICANO non dovesse piacere al Duce, mi sparerei...».

L'uomo e l'artista, nell'impegno di tutta una vita nell'arte, sono rimasti gli stessi. E questo, più che i capelli ancora neri, è divina gioventù.

LUCIO D'AMBRA
Accademico d'Italia

(Continua)

Etioe Moretti
MILANO - FORO BONAPARTE, 12
TENDE DA CAMPO



FOTOGRAFI IN MOSTRA

IL V SALONE INTERNAZIONALE di Fotografia è stato inaugurato a Torino da S. E. Renato Ricci, nelle sale sontuose del Circolo degli Artisti, presenti autorità, notabilità, folto pubblico.

Fotografi di tutto il mondo con le loro opere più recenti e più scelte hanno cooperato al successo di questa grande assise della fotografia: ma un primo successo del Salone, sostanziale e significativo, già fu sanzionato, e per la prima volta, dagli artisti torinesi, sin da quando essi decisero la convocazione nella loro stessa Sede - di questa grande rassegna di fotografi amatori.

La loro ospitalità cordiale nella casa comune, famosa per antica tradizione d'arte attraverso i nomi e le opere di tanti illustri colti, segnava finalmente il riconoscimento aperto e leale delle arti maggiori verso l'ultima arrivata nel campo delle espressioni artistiche moderne: ove ogni mezzo capace di trasmettere emozione e suggestione attraverso la sensibilità istintiva di un temperamento, ha ovvio diritto di convivenza. Circa 600 le opere esposte, scelte da oltre 2700 inviate da 550 artisti, appartenenti a ben 27 Nazioni; da tutti, più o meno, gli Stati Europei, all'India, all'Australia, al Giappone, a Giava, sino al Canada, agli Stati Uniti d'America. Una grande elevatezza di tecnica, un senso estetico vigile e raffinato, sono prerogative generali delle opere: alle quali i tempi moderni di civiltà meccanica e livellatrice hanno lievemente smussato i contrasti delle origini, velandone gli esotismi, unificandone i soggetti, gli atteggiamenti, le espressioni.

Il senso stesso del metodo fotografico, che ha ritrovato sé medesimo nello studio pronto e dinamico della realtà viva, ha secondato questa tendenza; la quale dà di sé prove più complete, più convincenti, più degne, per opera degli artisti delle giovani nazioni, ove più fresca e vitale è la linfa, più agile il ritmo dei nuovi tempi:

Italia, Ungheria, Jugoslavia, Cecoslovacchia, Polonia, si rivelano all'avanguardia: sono ammirabili per immediatezza di comprensione e di espressione: sanno sfruttare il metodo fotografico con arte così accorta e consumata, che le loro opere risultano altamente dimostrative di quanto possa oggi la fotografia al servizio di un oc-

chio esercitato e di un acuto spirito indagatore.

Al contrario, nella produzione della Francia, dell'Inghilterra ed in parte anche dell'America, si rileva come un arresto, una stasi; fatalmente le opere di questi Paesi rispecchiano tendenze artistiche, che non sono sicuramente in progresso.

La Germania è presente con pochi ma eccellenti lavori di tecnica superiore; qualità più che quantità: e questa è stata sempre la prerogativa che l'ha distinta in ogni competizione della nostra arte.

La produzione italiana, in confronto di quella di altre grandi nazioni, è più genuina più spontanea, più pura: è fotografia, non altro che fotografia, colta e tradotta in realtà di luci e di linee senza rifacimenti, senza manipolazioni di laboratorio; è tutta di getto e si fa ammirare così, per la sua ispirazione chiara e leggibile dalla vita d'ogni giorno.

« Il tuffo » di Enrico Giovanelli riassume in poche linee salienti il significato della sua composizione: l'originalità non è tanto nella posizione pur ardita della figura maschile, quanto nel suo sorprendente riflesso che le corre incontro dal liquido elemento. Sorprendente, perché l'occhio non avrebbe visto se l'obbiettivo non avesse visto: la figura si stacca netta dal tono uniforme dell'acqua: ma non tanto, da sembrare ferma, il che sarebbe antirealistico; è appena un poco diffusa nei contorni, quanto basta per dare la sensazione del moto.

« Alto Adige » di Bruno Stefani è un nuovo esempio di moderna fotografia, che da pochi elementi ben scelti e bene illuminati trae la sua forza di espressione originale: la linea mediana verticale è la risultante di tante linee orizzontali ed oblique costituite dalla stiva di legname e convergenti tutte verso destra: l'occhio è così condotto necessariamente verso la parte saliente del quadro, che è la chiesetta tipica dell'Alto Adige col campanile aguzzo. Legname di segheria e chiesetta sono i due elementi inconfondibili, che caratterizzano la regione.

« Parallele » di Ermanno Marelli sfrutta nelle sue ferree linee dominanti lo stesso concetto estetico usato dal precedente artista: qui, invece, le linee, rigorosamente verticali, conducono inamovibilmente l'occhio dell'osservatore verso il basso, sul piccolo gruppo dei tre « omni-ri » seduti, che contrasta vivamente con la mole metallica sovrastante; la luce ben disposta dà risalto e rilievo a tutta la composizione, la quale vista, sentita e colta da un giovane, è proprio tipica dell'età nostra.

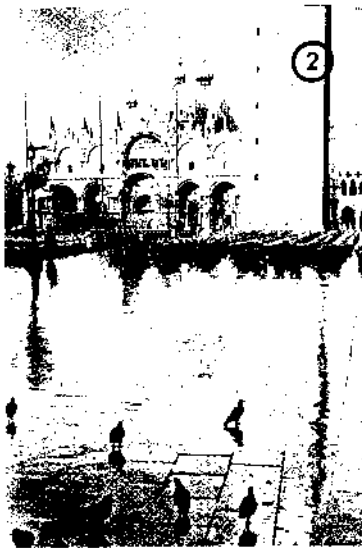
La fotografia moderna si vale molto spesso dei contrasti delle persone e delle cose: la vita, è risaputo, è fatta proprio di essi; e tradurli in immagine è compito essenziale dell'obbiettivo, che impiega un attimo in questa bisogna; quel « Fratellino piccino » posto da Federico Vender appena in un angolo del quadro, è più piccino così, con la sola testina emergente dal basso; non si vede, ma s'indovina la manina tenera unita a quella del fratello grande: ed un'unica attenzione degli sguardi verso l'alto conferisce all'immagine, accortamente e morbidamente illuminata, un significato interiore di curiosità bambinesca, che allieta e fa pensare.

« I danzatori » di Andrea Buranelli ci riportano in Alto Adige, con un motivo d'ingenua festosità folcloristica, colto sul vivo in un momento esteticamente felice; questa è della migliore e più schietta fotografia moderna, basata non tanto sulla ricerca manierata di motivi forzatamente originali, quanto sullo sfruttamento abile e tempistico del mezzo fotografico. Il controluce morbido e tutto leggibile nelle ombre, dà un riuscito rilievo di consistenza alle figure dei danzatori.

Dello scrivente, infine, un « Ritratto in costume » colto all'insaputa del soggetto in luogo chiuso (non inganni la persiana, ch'è di cartone dipinto) nel Padiglione del Turismo alla Fiera di Milano: un film pancro - ultra rapido - ha dato in 1/25" - con apertura 2,8 - questo risultato.

GUIDO PELLEGRINI





VOI FOTOGRAFATE,

NOI PUBBLICHIAMO

PER EFFETTI DI CONTROLUCE, bisogna scegliere soggetti dai contorni interessanti e vivaci. È dunque colpa dello stabilimento balneare (1), se la fotografia di G. Panegiani (Roma), risulta un po' vuota e monotona. Tecnicamente buona è la resa nitida dei riflessi chiari sull'acqua, raggiunta con la forte diaframmazione 32 (esposizione 1/75; obiettivo 1:8,8; Agosto, mezzogiorno).

Mi sono innamorata di questo « San Marco dopo il temporale » (2), fatto da Renzo Perandrei (Venezia), malgrado alcuni difetti: bisognava escludere il campanile, che, tagliato così, risulta piatto e amorfo; scegliere poi un punto di presa più basso per diminuire il tratto vuoto al centro della fotografia, che separa troppo la parte superiore da quella inferiore, allungando inutilmente il formato. Un filtro giallo più scuro avrebbe staccato meglio il cielo dalla basilica, di cui le parti chiare sono sovrapposte e perciò senza dettagli. Ma sono belli i leggeri riflessi nell'acqua e questi pochi piccioni che, diventati neri, danno un contrasto raffinato alla luminosità dell'architettura fastosa.

Amadeo Carlo (Perugia), scegliendo il punto per riprendere la sua chiesa umbra (3) ha dimostrato buon occhio fotografico. L'edificio, reso plastico dalla luce laterale, si impone potente e maestoso con i suoi volumi tranquilli e compatti nel centro del largo paesaggio. Peccato che la visione non sia tecnicamente realizzata! Nella luce forte di mezzogiorno il velo atmosferico (da penetrarsi magari con un filtro) nasconde il paesaggio, e i bianchi troppo violenti mangiano i dettagli.

Tecnicamente perfetta e molto bella mi sembra « La curva » (4) di Umberto Boni-

no (Milano). L'inquadratura sbieca, spesso puramente arbitraria, è in questo caso pienamente giustificata: crea un'inclinazione del suolo e diagonali decise che intensificano l'espressione della svolta. (Che, perciò, l'orizzonte non sia diritto, non importa proprio niente). Le ombre danno rilievo alla rataia e rendono benissimo il senso delle pietre rotonde. Una leggera sfocatura in primo piano crea un elemento dinamico, invitando lo sguardo a muoversi, quasi fosse il treno, verso la profondità. La perfetta nitidezza del resto dà perfettamente il senso della materia, dell'acciaio, del legno, della pietra. Congratulazioni! Ecco i dati tecnici: Voigtlander « Superb »; Heliar 1:3,5; Maggio, sereno, ore 16,30; diaframma 11; posa 1/100; pellicola Isopan Agfa 17110" Din.

Da una interessante serie del dott. Alberto Lombardi (Paduli), scelgo il « venditore di noccioline » (5). Molto convincente il gesto dell'uomo, completamente concentrato sul proprio lavoro. Questi documenti della vita del popolo sono così belli! (Ma perché sono così rari?). La fotografia non è nitida, sia perché il fuoco fu posto su un piano troppo vicino, sia perché l'apparecchio d'ingrandimento utilizzato non era un gran che. L'inquadratura dall'alto offriva vantaggi: la mano non nasconde il viso, l'interno del cestino si vede bene; d'altra parte ha crudelmente raccorciato le gambe del nostro uomo. Il bianco uniforme del muro, l'autore lo dovrebbe correggere col ritocco, o, meglio, esporre un po' di più, durante la stampa, il muro.

MARIA ONUSSEN



CINES

SOCIETÀ
ANONIMA
ITALIANA

STABILIMENTI
CINEMATOGRAFICI

CINECITTÀ - ROMA



DISCHI COLUMBIA

Le belle incisioni di musica leggera:
dal film:

Nata per danzare

D. Q. 2267

LIRE 15

Selezione dei motivi (Cole Porter) in due parti, eseguiti da Carroll Gibbon, piano-forte, e dai suoi Boy Friends.

D. Q. 2322

LIRE 15

Tu vivi nel mio cuor (Cole Porter-Levi)
È tanto facile amarti (Cole Porter-Levi)

CATALOGHI GRATIS

Soc. Fonog. Columbia, Milano piazza Castello 16

LA SOC. ANONIMA

INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

presenterà:

DEANNA DURBIN

la grande rivelazione dell'annata in

TRE RAGAZZE IN GAMBA

la fanciulla prodigio
nel film più divertente ed inatteso

VICTOR MACLAGLEN

nella più forte delle sue interpretazioni

IL MAGNIFICO BRUTO

l'attore di classe
nel film più appassionante e originale

DORIS NOLAN

la ballerina più indiavolata del mondo in

L'INFERNO DEL JAZZ

l'attrice più bella
nel più grandioso tra i film musicali



3 capolavori
che costituiscono il
superbo risultato di

11 mesi di lavoro

10 milioni di dollari

150 attori

50.000 comparse

nello sforzo colossale che ha ridato il primato alla

NUOVA "UNIVERSAL"

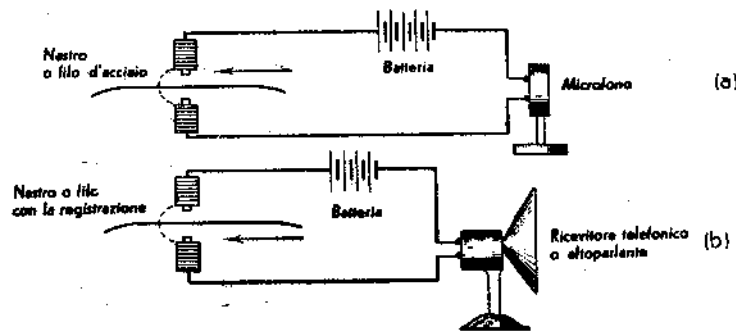
MAGNETISMO E CINEMATOGRAFIA SONORA

LA CINEMATOGRAFIA SONORA ha aperto agli inventori vasti orizzonti e, fin dall'inizio, numerosi sono stati i tentativi di applicare ad essa nuovi principi scientifici o principi già utilizzati in altre applicazioni. Molti di questi tentativi, pur essendo interessanti dal punto di vista teorico, sono falliti in pratica e gli unici sistemi di registrazione che si siano veramente affermati, dal punto di vista industriale, sono quello grammo-fonico su disco e quello fotografico su pellicola. Accanto a questi due, un altro sistema però ha avuto notevole fortuna, se non per la cinematografia vera e propria, per numerose applicazioni affini. Si tratta della registrazione su filo o su banda di materiale magnetico. Il principio fu studiato da Poulsen nel 1900; più tardi un tecnico tedesco, il Dr. Stille, riprendendolo, è riuscito a perfezionare il metodo così da renderlo adatto alle più moderne esigenze.

Accenniamo brevemente al principio di funzionamento dell'apparecchio di Stille.

Per la registrazione, un microfono posto nel circuito di una batteria, è collegato ad un'elettrocalamita fra le cui espansioni polari si fa scorrere a velocità costante un filo o un nastro d'acciaio. Questo filo magnetico è sottoposto così all'azione del campo magnetico variabile e, a causa del fenomeno ben conosciuto del magnetismo residuo, conserverà nella sua massa una certa magnetizzazione, variabile nel senso della sua lunghezza e conforme al ritmo delle correnti microfone. Il suono è stato trasformato in quantità di magnetismo. Facendo passare il filo così magnetizzato fra le espansioni polari della medesima elettrocalamita, inserita però ora in un circuito telefonico, i suoni registrati vengono riprodotti fedelmente al telefono. Infatti, le masse magnetiche distribuite lungo il filo, passando fra le espansioni polari della calamita ne modificano il flusso magnetico e generano così delle correnti elettriche variabili che, nel circuito telefonico, vengono trasformate in suono.

La perfezione e la fedeltà di riproduzione dei suoni dipende in massima parte dalla fabbricazione del filo e dalla lega magnetica di cui esso è costituito. Comunemente vien ritenuto che soltanto determinati corpi, quali il ferro, l'acciaio ecc., siano magnetici; in realtà misure accurate hanno rivelato che sono tali, in maggiore o minore entità, tutti gli elementi; con la differenza che, se li poniamo in un campo magnetico, alcuni di essi, della specie del ferro, detti «paramagnetici», tendono a portarsi, com'è notorio, nel punto dove l'intensità del campo magnetico è massima; altri, detti «diamagnetici», della specie del rame, tendono a portarsi nel punto dove l'intensità del campo è minima. Si-



mili opposte proprietà, che a primo acchito potrebbero sembrare contraddittorie, sono invece sufficientemente spiegate dalla teoria delle orbite elettroniche, legata alla nota teoria dei «quanti». Sono, peraltro, note alcune altre «anomalie» del magnetismo, veramente strane.

L'acciaio al manganese, ad esempio, acquista spiccate proprietà magnetiche se riscaldato e successivamente raffreddato lentamente; per contro le sue proprietà magnetiche saranno minime (mentre as-

sume certe altre proprietà fisiche, quali la duttilità, la flessibilità ecc.) se temperato in un mezzo freddo. Una sbarra d'acciaio precedentemente calamitata perde il suo magnetismo se ripetutamente battuta: la stessa sbarra però si magnetizza, se non è calamitata, col sottoporla a forti pressioni.

Vediamo dunque, come primo orientamento, che una stessa sostanza può acquistare differenti classi o differenti gradi di determinate proprietà magnetiche, come può perdere quelle date proprietà magnetiche che già possiede, a seconda del trattamento termico o meccanico al quale viene sottoposta.

Alcune leghe che contengono fino al 90% di ferro non sono apprezzabilmente magnetiche; altre invece, quantunque formate da metalli di per sé lievemente magnetici, acquistano proprietà simili a quelle del ferro. Mentre il ferro è spiccatamente paramagnetico, sono invece diamagnetici alcuni suoi composti. Se ad elementi fortemente magnetici associamo tracce di determinate sostanze, otteniamo delle leghe che possiedono in misura molto più elevata alcune proprietà peculiari degli elementi

stessi. Così l'acciaio al cobalto, che ha una forza coercitiva ben maggiore dell'acciaio semplice; così il ferro al nichel, che è molto più permeabile del ferro puro.

Le proprietà magnetiche delle leghe dunque, nelle loro forme più caratteristiche, non dipendono affatto dagli elementi che compongono le leghe stesse, ma soltanto dal modo come tali elementi si dispongono quando passano allo stato solido.

al pari delle proprietà magnetiche dei metalli semplici che non dipendono dalla specie di atomi in questi presenti, ma dalla posizione nella quale tali atomi vengono a trovarsi in seguito e per effetto di azioni termiche o meccaniche.

La tecnica moderna di fabbricazione delle leghe magnetiche ha assai progredito e si ottengono oggi leghe che presentano interessanti proprietà e vengono utilizzate con successo per le più svariate applicazioni.

G. MANNINO-PATANÈ

COL MONOCOLO e i baffi virilmente rialzati dal piegabaffi, col corpo eretto di antico ufficiale di cavalleria, con la gentile mondanità dei suoi romanzi, con tanti attributi inequivocabili, insomma, Luciano Zuccoli non poteva disinteressarsi troppo a lungo del cinema. Il cinema aveva molto cari, nel 1913, il costume e i colori delle vicende e degli ambienti di Zuccoli. Zuccoli si occupò due volte, nel 1913, della «settimana Arte», come allora si era felici di chiamarla. (Meglio ancora: «Arte muta»). Se ne interessò con serietà e con una soddisfatta severità. In un primo tempo rispose a un referendum, 15 agosto 1913: «Non credo che la cinematografia possa considerarsi come un corollario dell'arte scenica. Arte minima in ogni caso, poiché l'arte scenica è animata dalla parola, ossia appartiene strettamente alla letteratura. Nessuno ignora invece che la cinematografia dovendo rinunciare alla parola per dare il gesto e l'espressione, è arte di sintesi, arte eminentemente ed esclusivamente rappresentativa. La cinematografia con artisti propri, soggetti originali, allestimento scenico adatto, epperò con una sua propria produzione e una sua propria vita, deve considerarsi arte a sé.

DICEVA LUCIANO ZUCCOLI...

«E così intesa, ha un largo avvenire e può contare sul favore costante del pubblico». Molto semplice. Ma la semplicità non è un difetto. E nel 1913!

«Senza dubbio, agli autori viventi si può chiedere l'autorizzazione a riprodurre cinematograficamente i loro lavori, e gli autori possono concederla senza menomare la loro dignità artistica. Ciò, del resto, dipende da un concetto personale e dunque variabile. Resta piuttosto a discutere se la cinematografia da una parte e l'autore dall'altra, abbiano interesse - interesse materiale e morale, dignità non compresa - a stabilire simili contratti, o se non convenga alla cinematografia creare una sua produzione fresca e nuova, alla quale potrebbero concorrere con l'opera loro gli autori medesimi, già noti e celebrati nel campo della letteratura, i nomi dei quali darebbero, anche per il pubblico, un affidamento.

«In ogni modo, la cinematografia dovrebbe escludere - e so di poter trovare in

questo mio desiderio molti oppositori - dovrebbe escludere dalla riproduzione quelli che il tempo e il pubblico e la critica hanno giudicato come capolavori dell'Arte scenica e del romanzo: libri e drammi che l'autore, perché scomparso dal mondo, non può più né concedere né difendere, e che assai probabilmente in sua vita non avrebbe concesso alla nuova forma di arte rappresentativa». Idee precise e oneste, anche se malignamente si può giungere a leggere tra le righe il desiderio d'un sontuoso contratto con una Casa cinematografica. Ma è notevole la schietta naturalezza di queste parole, in un periodo piuttosto intricato, e nel quale, tra le tante, troviamo un' autorevole definizione del cinematografo così concepita: «La novissima espressione artistica del silenzio e dello spasimo». Definizione la cui prelibata squisitezza era data dall'idea di «spasimo».

E Zuccoli continua:

«Nella creazione di soggetti per la cinematografia, si deve tener conto di due caratteristiche di questa nuova arte: la potenza della sintesi e la grandezza e varietà della scena. Soltanto il cinematografo può darci l'impressione esatta dei vasti movimenti, dei vasti spazi, della molteplicità d'aspetto del paesaggio. Senza escludere in via assoluta, il che sarebbe del resto impossibile, i soggetti di carattere intimo con modesto allestimento scenico e interni di case, la ricerca e lo studio dei librettisti devono essere rivolti a stabilire saldamente le due predette caratteristiche, le quali differenziano la cinematografia da ogni altra forma d'arte».

Chiare e non errate idee. Bravo vecchio Zuccoli.

Quasi contemporaneamente, lo Zuccoli - seconda occasione di accostamento al cinema - scriveva un articolo sul Marzocco. Egli manteneva la sua posizione severa ed estranea, voleva anzitutto stabilire che il cinema è e dev'essere una cosa e il teatro un'altra. Poi soggiungeva: «Per l'arte del cinematografo c'è ancor tutto da fare, perché la sua precipua caratteristica, la libertà di luogo, non è stata ancora sufficientemente sfruttata».

Osservazione sacrosanta, a quei tempi; bisogna ricordare che allora i «cinedrammi», come li chiamavano, si svolgevano spesso in una stanza, tenendo più conto delle «sparete» stralunate e stralutanti di celebri attori che del racconto cinematograficamente inteso.

Osservazione valida anche oggi: il cinema ha superato e trascuro a più pari gli insegnamenti aurei di Griffith e di Fairbanks, di Chaplin e di i tedeschi e anche dei migliori italiani, e spesso s'incaglia fra quattro mura, querulo e monotono.

Autorevole voce onesta», concludeva, «press'a poco, il giornale cinematografico che aveva indetto il referendum. Sembra anche a noi, ventiquattro anni più tardi, con tutto il bagaglio forse ingiusto di fessime e di ironie che abbiamo l'abitudine perdersi di scaricare su quegli anni e su quella gente, sembra anche a noi



(Dis. di Comerini)

È in vendita la coperta in mezza pelle e tela per la rilegatura del secondo volume di «Cinema» (fascicoli 13-24). Le richieste debbono essere indirizzate alla rivista «Cinema», Via Lazzaro Spallanzani 1A - Roma. Il costo è di L. 9 comprese le spese postali raccomandate

Due misanthropi

REGISTA:
CORRADO D'ERRICO

PRODUZIONE: G. AMATO

INTERPRETI:

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



INDUSTRIE - CINEMATOGRAFICHE



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. 3054

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

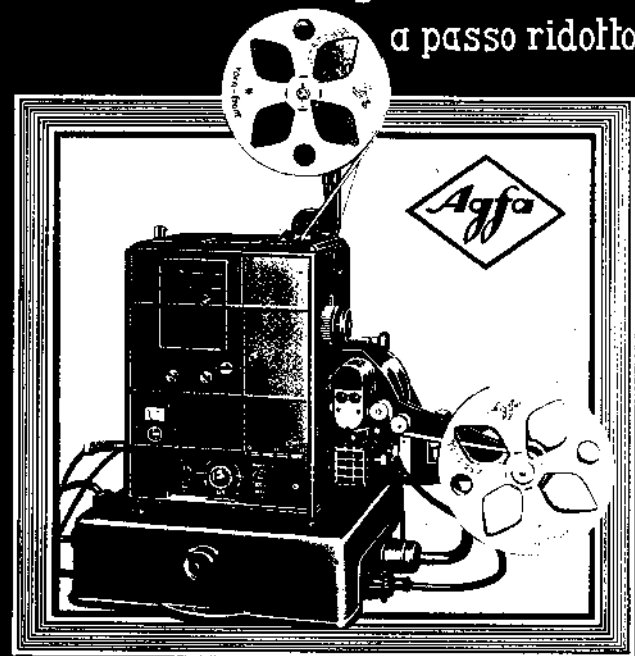
TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDIARIO
CREDITO PESCHERECCIO

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

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

CARLO FERRARI — Il primo volume del secondo anno di "Cinema" si è chiuso col fascicolo N. 24. — Ed ecco la Sua trovata tecnica: «Se vuol vedere il comune film piatto quasi a rilievo prenda due binocoli, li adatti ognuno al suo occhio e cerchi di concentrare le due visioni in una: non dico che vedrà l'immagine a rilievo, ma vedrà molto di più che con un solo binocolo». Non posseggo due binocoli. (Ne ho uno solo, incrostato di madreperla: un'eredità della nonna). Perciò non posso far la prova pratica. Teoricamente so che appena non si vede più la cornice dell'immagine, essa sembra più plastica; ma allora basterebbe anche un binocolo solo. Infine, lei mi domanda «perché gli attori non si soffiavano mai il naso, o, se lo fanno, perché questo avviene tanto di rado». Nell'arte nulla si riproduce soltanto perché è cosa reale: ogni dettaglio invece deve avere una funzione caratterizzante. Ora, la necessità di soffiarsi il naso, è un piccolo difetto dell'uomo. Perciò, se Lei vuol descrivere l'uomo deficiente (per es. in un film comico), il fazzoletto sarà utile. Ma quando vuol presentare personaggi idealizzati — ed è questo il caso di tanti film —, o un'azione intima di fronte alla quale i dettagli esteriori perdono ogni importanza, allora ne farà a meno. In un film realistico, l'attrice farà bene a soffiarsi il naso quando piange. In una tragedia di Corneille, questo gesto starebbe male. È una questione stilistica, insomma. Ogni verismo meccanico è sciocco.

GIORGIO VANDELLI (Tripoli). — «La ringrazio di avermi pubblicato a suo tempo la risposta nelle Sue colonne, in merito alla mia continua ricerca di un giovane collaboratore saggietista. Riconfermo la mia intenzione di voler cercare un buon soggetto (a passo ridotto) che abbia come sfondo l'Africa Settentrionale italiana. Mi hanno risposto quattro giovani con soggetti che non esito a definire... esito io di continuare la citazione. ... «altrettante puzzoneate puerili e liccili». Amici miei, che brutta figura mi fate fare! Possibile che quando si presenta una di quelle occasioni che tanti sognano ci si riveli di una tale incapacità?»

GIOVANNI TESSARO (Padova). — Lei desidera di difendere il Suo film in 15 fotogrammi (pubblicato sul numero 17) contro le obiezioni di Angelo Borzone. Il "curter" di cui Lei si è servito per le fotografie era sempre quello (anzi l'unico che esisteva allora in Abbazia) e senza alcun motore ausiliario — «magari l'avesimo avuto, quella sera in cui ritornammo anche troppo lentamente!». Il "cavo dell'ancora" non era altro che il cavo che trascina la barchetta, che si usa per scendere a terra, quando non si possa accostare. Lei ha dunque completamente espiato anche nel senso nautico.

GIUSEPPE LANZONI (Mantova). — Può darsi che Paola Ojetti, che fece la riduzione italiana del SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA NOTTE, e Del Lungo, che preparò quella di GIULIETTA E ROMEO, si siano giovati di traduzioni già esistenti, per es. di quella del Carcano. Anche in questo caso, il doppiaggio di un testo così impegnativo rimane sempre un compito difficile.

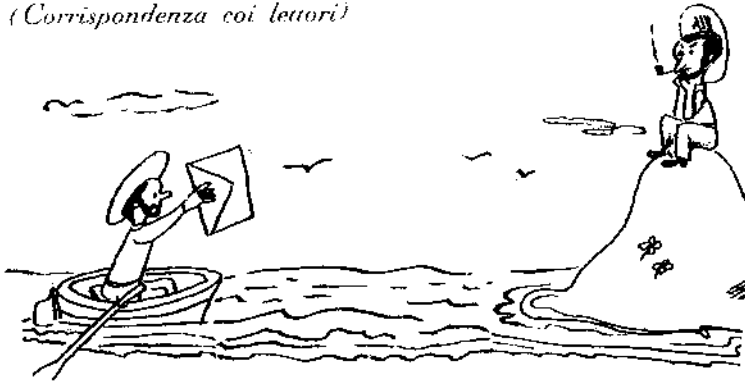
TOSO G. BATTISTA (Canale d'Alba). — Gli interpreti principali del film IL FIGLIO CONTESSO erano Paul Lukas, Madge Evans e David Jack Holt.

DOTT. M. L. AGRIFOGLIO (Genova). — Non credo che quella notizia sia esatta. — Circa il film NOZZE VAGABONDE, per quanto mi risulta, non sarà proiettata in versione stereoscopica. Non so fino a che punto il sistema con cui si sperimentava — il sistema Gualtierotti — si distingua dal noto sistema degli occhiali anaglifici.

LYNA CASTELLI (Lucca). — Sfido che il film basato sui CAVALIERI DI EKIBÙ di Selma Lagerlöf fu una cosa di valore. Si tratta del capolavoro di Mauritz Stiller, GÖSTA BERLING, girato in Svezia nel

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



1923-24 con Greta Garbo, Lars Hanson e Jenny Hasselquist. Ho visto questo film molto tempo fa, ma lo ricordo come il più bel film della Garbo. In DELITTO E CASTIGO di Pierre Chenal, la sorella dell'usuraia fu interpretata da Catherine Fontenay mentre quella di Raskolnikoff era Catherine Hessling, famosa interprete di film avanguardistici francesi quali NANÀ di Jean Renoir, LA PRINCESSE LILI e EN RADE di Alberto Cavalcanti.

PUTI. — «Da tanto tempo avevo l'idea di scriverLe; ma rimanda oggi, rimanda domani... beh, questo non importa». Importa sì, perché se Lei non scrive, è a danno mio e dei lettori. Mi consola il pensiero che, nella Sua, mi promette molte lettere per l'avvenire. Vedremo. Intanto Le confesso che, ogni tanto, mi diverto molto ai film gialli: delle cantine buie, dei camerini satanici, degli investigatori cinesi, dei pazzi in laboratorio, delle fidanzate bionde spaventate da ombre misteriose. Però non mi è mai venuto in mente di prendere sul serio questa roba: non la studierei mai a lume di verosiriglianza, riflettendo, per es., se un vero poliziotto o delinquente si comporterebbe così. Questa mia predilezione dipende, tutt'al contrario, da un'inclinazione per le cose fiabesche e fantastiche; è un genere che, inoltre, mi rammenta in un certo senso le epoche ingenuie in cui il cinema era ancora un bambino bugiardo e sapeva "raccontare". Oggi, fra tanta psicologia intima, analizzata con la sensibilità di un commesso viaggiatore, troppo spesso mi annoio.

MATTEO C. (Cagliari); LUCIO DAVIES (Roma); ABCD (Napoli); NARDO GIUSTO; DOTTOR IN ARCHITETTURA ed altri. — Ogni anno, nei mesi di agosto e settembre, è bandito un concorso per l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia (Sede provvisoria: Roma, Via Foglino, 40). I corsi hanno la durata complessiva di due anni scolastici, ciascuno di dieci mesi. Le domande, in carta libera, con l'indicazione della branca per la quale l'allievo opta, dovranno pervenire alla segreteria del Centro non più tardi del 15 ottobre e dovranno essere corredate dei seguenti documenti: 1) certificato di nascita; 2) attestato di sana costituzione fisica; 3) certificato di iscrizione al P. N. F. o alle organizzazioni giovanili; 4) certificato penale; 5) certificato di buona condotta; 6) consenso scritto da parte dei genitori per i minorenni; 7) cartolina vaglia da L. 10 per rimborso spese; 8) attestato di promozione alla 4ª ginnasiale o titolo equipollente (tre anni di scuola media) per gli aspiranti attori, tecnici o scenografi; licenza di scuola media superiore per gli aspiranti registi. In mancanza di titoli scolastici, sono ammessi eccezionalmente quei candidati che, a giudizio della Commissione, dimostreranno particolari attitudini; 9) tutti quegli altri documenti che ciascun aspirante riterrà opportuni per una valutazione delle proprie capacità; 10) per gli aspiranti attori e attrici, fotografie nel formato 9 per 12 (una in figura intera, una a mezzo busto, una della sola testa di fronte e due di

profilo). Tutti gli insegnamenti sono gratuiti, ma gli allievi risultati idonei dovranno versare la somma di L. 100 per spese di Segreteria. Sono istituite 10 borse di studio di L. 5000 ciascuna. Età minima: 16 anni per le donne, 18 per gli uomini. Buona fortuna!

TOM CAGNARO (Roma). — Ho suggerito a Cialk un articolo sulla "Truca" ossia la stampatrice ottica. Non mancherà. Se Lei si arma di un po' di pazienza, troverà su "Cinema" trattato ogni argomento tecnico che Le interessa. Se mettessimo tutto in un solo numero, potremmo chiudere bottega. Aspetto altri suggerimenti Suoi.

RENATO DIENI (Torino). — Le difficoltà offerte da una lingua universale, che potrebbe abolire la fastidiosa necessità del doppiaggio, non stanno nell'inventare o nell'imparare una tale lingua. La realizzazione di quest'idea sarebbe utile in tutti i campi tecnici, scientifici, ecc., nei quali, infatti, le radici latine e greche dei termini tecnici rappresentano già una specie di *esperanto*. Ovunque invece la lingua non è solo strumento di comprensione pratica, ma espressione di individui, di popoli, di epoche, di tradizioni, una lingua universale non servirebbe. Le lingue sono lo specchio delle differenze mentali; è da queste differenze che sorge l'abbondanza delle creazioni spirituali, e voler livellare queste attività, significherebbe sacrificare valori preziosi a delle esigenze puramente pratiche. A me piacerebbe invece che ogni uomo sapesse qualche lingua straniera: cosa del resto a cui ci stiamo avvicinando, e che non servirà soltanto al cinema.

ENRICO SILVANI (Guf di Milano). — «O senti, caro Nostro, non ti pare che "Cinema" potrebbe spendere la sua autorevole voce per far intender ragione a quelle teste dure che senza criterio preciso o giusta ragione sfoggiano le loro abilità di macellai nel fare scempio dei film che giungono nelle loro mani per la riduzione italiana? Moltissimi film degni di rispetto portano i segni delle loro forbici. Ma, per Ercole, quando la censura non vi ha trovato assolutamente niente di immorale, di antireligioso, di antipolitico, perché questi tagli assolutamente arbitrari? Le ragioni solitamente addotte di eccessivo metraggio, di gusto particolare, di palato diverso, lo capisci anche tu, non sono molto serie. O che noi Italiani dobbiamo essere ancora gabbiati da questi sforcibatori screanzati, dobbiamo ancora essere trattati come bambini, cui il troppo può far male? Se un film è stato fatto con danze e canzoni, con vivaci note di folklore, e la sua programmazione è stata approvata dalla censura: perché questo film ce lo devono mutilare? Il bello poi si è che i vari critici e cronisti, che hanno potuto vedere le edizioni integrali, parlano di questa o di quella scena: bella, veramente originale, caratteristica; e poi al pubblico, che paga: niente, a lui niente, tagliato! So di non essere il solo a lamentare questo stato di cose, questa assoluta mancanza di rispetto dell'opera

altri e dell'intelligenza del pubblico italiano. Che ne diresti tu, di un libro di cui si è parlato, che magari è stato presentato ad un concorso, che attendi con impazienza e desiderio, e che ti giungesse nelle mani in una traduzione mancante di venti o trenta pagine, tolte così a capriccio dall'editore o dal traduttore? Sono più che felice di questo Suo sfogo. Si tratta di uno fra i sintomi di una strana malattia imperversante in Cinelandia: nessuno, sia produttore, sceneggiatore, regista, montatore, doppiatore o simile, è capace di prendere in mano l'opera di un altro senza sentire l'irresistibile desiderio di strapparla nel tegame e di cavarne una cosa diversa. Non gli viene neanche in testa che si potrebbe rispettarla lasciandola come è. Eppure, finché il cinema non imparerà il rispetto, non si farà rispettare.

CELESTINO M. (Torino); MARIO BRADLEY (Trieste). — Gli attori cinematografici, essendo divi, per definizione non hanno genetica. Ma dato che si tratta di rettificare un nostro collaboratore, vi svelo, in via eccezionalissima, che Joan Crawford, per quanto mi risulta, è nata il 23 marzo, e non il 13. Spero che di qui al marzo prossimo lo avrete già dimenticato. — A Mario Bradley, di cui aspetto il «sacco di domande», sia spiegato inoltre che la formula da lui citata obbliga chiunque volesse utilizzare per il cinema, il teatro o la radio quel determinato romanzo, di rivolgersi all'editore per chiederne il permesso e per acquistare i diritti della riduzione, i quali, oggigiorno, rappresentano una notevole percentuale degli incassi di scrittori ed editori. Questi diritti d'autore scadono cinquant'anni dopo la morte dello scrittore; mentre per trarre un film per es. dalla *Divina Commedia*, non si paga che un modestissimo 5% allo Stato. Malgrado ciò, non lo faccia!

A. A. (Trieste). — E allora c'è un solo mezzo: avvicinarsi personalmente all'ambiente, cercar di conoscere qualcuno che possa conoscere altri, discutere con l'aiuto regista che Le vien presentato, esporre delle idee al soggettista, amico del Suo amico, e tentare in questo modo di entrare lentamente. Con lo scrivere delle lettere, col mandare soggetti, si combina poco. È anche necessario respirare da vicino l'aroma particolare di questo mestiere, per potersene render conto: è questo il mio modo di ragionare e di lavorare.

ANTONIO M. (Potenza). — A Lei invece, vedendo dalla Sua calligrafia che è di un tipo piuttosto sensibile e nervoso, debbo rammentare che ogni lavoro cinematografico rappresenta una continua fatica psichica di prim'ordine. Non creda che si dica questo per eroizzare gli attori. È così. Ci pensi sopra cento volte!

GIORGIO ONELLI (Torino). — Questo è giustissimo: i critici cattolici, spesso, sono più coraggiosi dei loro colleghi «profani», i quali molte volte buttano giù «mezzo parole, per non comprometersi», in modo che «il pubblico in definitiva non riesce mai a capire quando un film è una fiera porcheria». Però, non ci vogliono sempre le parole grosse. Talvolta, un critico, che sa scrivere, pronuncia con una battuta graziosa e cortese una terribile sentenza di morte comprensibile a chiunque sappia leggere.

GIOVANNI TESSARO (Padova). — Non era nelle intenzioni della nostra rubrica «Bianco e Nero» di presentare delle contraddizioni, in modo che Candido esaltasse quel che condannava Arpagone. Si voleva, invece, esporre separati i lati positivi e quelli negativi dei film. Ultimamente, però, si è pensato di cambiare un poco il carattere della rubrica, contrapponendo il giudizio del critico alla «vox populi», ossia l'opinione dell'esperto a quella più semplice, più spontanea del grande pubblico, il quale, pur errando spesso, talvolta tuttavia riesce ad apprezzare un film in modo più spregiudicato, e la cui sentenza è sempre importante in quanto influenza la produzione. Spero che questa forma di critica vi piacerà. IL NOSTRO

Quo vadis?

In "Quo vadis", la bellissima Poppea di ritorno dall'Accadia era seguita nel suo corteo da duecento animali che fornivano il latte per il suo bagno. Il latte ha contribuito in tutte le età a mantenere fresco e bello il viso e il corpo. Un sapone preparato al vero latte di mucca è il

**SAPONE
ALLATTE**

VISET



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

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER

GALLERIA

XXV - JOHN BARRYMORE

(v. tavola a fianco)

VITA poco giudiziosa e intemperante di John Barrymore. Follia, impulso e passione governano tutte le sue azioni. Egli è nato a Filadelfia il 15 febbraio 1882, figlio del più famoso attore e della più famosa attrice dell'epoca: Maurice Barrymore e Georgia Drew. Maurice e Georgia erano non solo importanti per proprio conto, ma riunendosi in matrimonio avevano congiunto due grandi dinastie teatrali: dalla fusione sorgeva la « famiglia reale di Broadway ». Le prime origini identificabili sono nel Settecento, ma le autentiche risalgono forse anche più addietro. John, Lionel, Ethel: nomi tuttora sotto il fuoco della celebrità mondiale, anche se John, dopo tanti anni di « stardom », non è più « star » nel cinema. A tanto lo hanno condotto le sue recenti follie. Le antiche più grosse: due matrimoni giovanili (Katherine Harris e Blanche Thomas), strambo giornalismo dal 19 ai 22 anni circa. Egli voleva romperla col teatro e con la tradizione familiare: studiò disegno, e si stava facendo un nome come disegnatore fantastico in un giornale. Streghe, saghe inventate da lui stesso, popolazioni fiabesche contorte e infernali i suoi soggetti. Un lungo « ooh » di meraviglioso timore prorompeva nelle famiglie che compravano quel giornale, quando lo aprivano alla pagina maledetta. Ma presto il direttore si stancò del bizzarro disegnatore, ed egli, il cadetto viziato, la pecora nera, rientrò in famiglia. Fu attore: divenne il più grande interprete di Shakespeare della scena in lingua inglese. Il lavoro è stato sempre l'unico punto solido della sua vita, l'unica cosa capace di farlo studiare ore e ore col mento tra le mani e di farlo impegnare senza riposo dalle sei del mattino a mezzanotte.

John pareva aver messo giudizio dopo il suo grande matrimonio d'amore del 1928 con Dolores Costello. S'era improvvisamente invaghito della bionda collega, dopo averla incontrata una sola volta. Dolores era seduta nel parco della Warner, con uno sguardo lungo, vago e sognante. John, roteando burlescamente l'occhio di falco, le domandò: « Sta facendo sogni molto dolci, signorina? », ed essa rispose senza cambiare atteggiamento: « Sto pensando che dovrei mangiare ». Questa disposizione al *humour* lo entusiasma: egli è difatti un temperamento ironico nel senso più conclusivo della parola. Sposatosi, due bambini avevano risvegliato il suo senso paterno. S'era messo a lavorare con unità e disciplina. Poi, dopo XX SECOLO, John s'ammalò di nervi. Incontrò Helaine Barrie, e da quell'incontro cominciarono i suoi veri guai. Helaine commosse la vanità vivacissima del grande attore, gettandogli ai piedi come una schiava. Giovane, piccante, astutissima, non le fu difficile far girare la testa del vecchio John.

Vecchio! John aveva saputo meravigliosamente conservare l'elasticità della giovinezza: sportivo, schermitore, cacciatore. Si pensi ch'egli girò il BRUMMEL a 42 anni: e sullo schermo ne dimostrava 25. Ma l'anno scorso, dopo il divorzio da Dolores, improvvisamente s'afflosciò e cadde. Con la testa annebbiata, egli sposò Helaine, poi divorziò da lei. In questi giorni l'ha risposata. Il padre, apollineo e stravagante come il figlio, morì pazzo. Le ultime intemperanze avranno corroso il cervello di John? Le sue ultime interpretazioni lo smentirebbero. E, per il bene che abbiamo voluto alla sua formidabile presenza foto-

genica, gli auguriamo col cuore di rifiorire, di ritrovare un equilibrio.

Follia, passione e impulso sono anche la base della sua personalità d'interprete. Attore romantico - è un termine che ricorre molto spesso. Ma John Barrymore è il più sostanzioso e il più malizioso degli attori romantici. Si pensa a malizia, quando si rammentano le sue esperienze classiche, scespiriane. Ma egli recitava Shakespeare romanticamente, come ha dimostrato il suo Mercutio cinematografico. Poi sullo schermo, soprattutto quando ebbe maggior libertà di scelta, fu l'attore romantico per eccellenza e per definizione: DOTTOR JEKYLL, IL MOSTRO DEL MARE, LORD BRUMMEL, SVENGALI, IL DIAVOLO SCIANCATO. Alto, triste, principesco, egli perseguiva se stesso con azioni demoniache o patetiche: fantasioso e sarcastico, o completamente snarrito tra le braccia delle dolci, angeliche donne ch'egli prediligeva. Spesso i suoi film finivano in maniera sciagurata: egli si faceva crescere la barba, diveniva irsuto e misantropo. Si vestiva tutto di nero, un'altissima tuba sul capo, uno strano vestito a falde molto lunghe. S'accompagnava allora a un grosso sanbernardo o teneva una scimmia sulla spalla. Gli occhi metallici lampeggiavano sempre pungenti, ma le sue spalle s'incurvavano melanconiche. Lo vedevamo muoversi a passo quasi di danza, quel suo passo ampio e ondulato d'irresistibile potenza, per vie sudice e scure. Salutava la gente portando due dita lunghe e dolci al cappello, e s'allontanava spesso sogghignando. Fattucchiere e ipnotizzatore, musicista e bohémien: SVENGALI, IL DIAVOLO SCIANCATO. Questa era la sua vena autentica, la più genuina. Un poeta. Poi i produttori ne fecero un amabile William Powell avanti lettera, ed egli, ricorrendo alla sua curiosa eleganza, al suo vivido *humour*, alla sua garbatissima presa in giro, si difendeva da gran signore. Ma non aveva che di rado l'opportunità di digrignare i denti con quel suo modo terrificante che segnava le pagine più infocate della sua lunga vita cinematografica. Attore, attore e poi attore: ma con quanto inimitabile stile! Spesso pareva barocco il suo forse sovrabbondante decorativismo espressivo, e barocchi erano i suoi « tic »: quella speciale legnosità dei movimenti, quelle occhiate a girandola. Ma una superba linea era al centro di ogni atteggiamento. Perfino nella follia (spesso rappresentazione patologica senza veli) non lo abbandonava la sua sobrietà incisiva, non gli veniva meno l'ironia pronta, gongolante e spericolata. Il suo saltellante squilibrio! John Barrymore, si vestisse in costume o indossasse un irreprezibile frack, fosse allegro come un folletto o funebre come uno spettro, era sempre lui, inconfondibile: John Barrymore.

FILM PRINCIPALI: DOTTOR JEKYLL (Paramount 1920), LORD BRUMMEL (Beau Brummel, Warner 1924), IL MOSTRO DEL MARE (Warner 1926), DON GIOVANNI (Warner 1926), GENERAL CRACK (Warner 1930), SVENGALI (id. 1931), IL DIAVOLO SCIANCATO (The Mad Genius, id. 1931), GRAND HOTEL (M.G.M. 1932), FEBBRE DI VIVERE (A Bill of Divorcement, Radio 1932), TOPAZE (id. 1933), PRANZO ALLE OTTO (M.G.M. 1933), RITORNO ALLA VITA (Counselor-at-Law, Universal 1934), XX SECOLO (Columbia 1934), GIULIETTA E ROMEO (M.G.M. 1936), PRIMAVERA (M.G.M. 1937). PUCK



JOHN BARRYMORE

U. S. A.

ACCUSED - Produzione e distribuzione, Artisti Associati. Regista, Thornton Freeland. Interpreti principali: Douglas Fairbanks jr., Dolores del Rio. - Drama giallo.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

UN BACIO AL BUIO (*One Rainy Afternoon*). - Produzione e distribuzione, Artisti Associati. Regista, Rowland Lee.



Interpreti principali: Ida Lupino, Francis Lederer e Roland Young. - Commedia brillante.

Autorizzato, in massima il doppiaggio (1).

IL CONTE DELL'ARIZONA (*My American Wife*). - Produzione e distribuzione della Paramount, Lunghezza m. 2010 circa. Produttore, Albert Lewis. Regista, Harold Young. Soggetto basato su un racconto di Elmer Davis, sceneggiato da Virginia van Upp. Scenografia di Hans Dreier e Robert Odell. Direzione musicale di Boris Morros. Montaggio di Paul Weatherwax. Operatore, Harry Fischbeck. Interpreti principali: Francis Lederer, Ann Sothern, Fred Stone. - Commedia imperniata sui casi di una famiglia americana in cui il padre è in dissidio coi figli che amministrano la sua banca. La nipote Mary, torna da un viaggio con lo sposo, un conte che si rivela tanto abile e simpatico da esser messo a capo della banca. Ma egli si accorge come la banca, male amministrata, vada in rovina. Allora con il vecchio e Mary si ritira nel tranquillo lavoro della campagna.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

SI VIVE UNA VOLTA SOLA (*You only live once*). - Produzione e distribuzione, Artisti Associati. Produttore Walter Wanger. Soggetto e sceneggiatura di Gene Towne e Graham Baker. Regista Fritz Lang. Interpreti principali: Sylvia Sydney e Henry Fonda. - Drama dominato dalla fatalità e dall'amore che arriva alle più forti manifestazioni di sacrificio. *Vietato il doppiaggio (1).*

CAPITANI CORAGGIOSI (*Captains Courageous*). - Produzione e distribuzione, M. G. M. Produttore, Louis D. Leighton. Soggetto tratto dall'omonimo romanzo di Rudyard Kipling. Sceneggiatura di John Mahin, Marc Connelly, e Dale Van Every. Regista, Victor Fleming. Direzione musicale di Franz Waxman. Interpreti principali: Freddie Bar-



tholomew, Spencer Tracy, Lionel Barrymore. - Il film, dal romanzo di Kipling, mostra le vicende di un ragazzo il quale, caduto dallo yacht di suo padre, viene raccolto da marinai portoghesi. Trascorre tre mesi sulla loro imbarcazione e, a contatto con la loro rude e nobile vita, impara a conoscere la bellezza del lavoro e la realtà dell'esistenza.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

FILM DEL MESE

IN CENSURA

Riportiamo l'elenco dei film del mese presentati alla revisione della Censura. 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, perchè già pubblicati nelle «Cronache» dei numeri scorsi.

LA DOMINATRICE (*Annie Dakley*). - Produzione, Radio Pictures. Concessionaria, Soc. Gen. Italiana Cinematografica. Regista, George Stevens. Interpreti principali: Barbara Stanwyck, Preston Foster, Melwyn Douglas. Doppiaggio: Palatino.

Approvato (1).

IL RE E LA BALLERINA (*The King and the Chorus Girl*). - Produzione e distribuzione Warner Bros. Soggetto e sceneggiatura di Norman Krasna e Groucho Marx. Regista, Mervyn Le Roy. Operatore, Tony Gaudio. Interpreti principali: Fernand Gravet, Joan Blondell, Edward E. Horton. - Commedia.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

L'ISOLA DELLA FURIA (*Isle of Fury*). - Produzione e distribuzione, Warner Bros. Regista, Frank MacDonald. Interpreti principali: Humphrey



Bogart, Margaret Lindsay, Donald Woods. - Avventure che si svolgono soprattutto sul mare e nelle profondità marine.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

IL MISTERO DELLA ROCCA ROSA (*The Dude Ranger*). - Produzione, Sol Lesser. Lunghezza m. 1726. Regista, Edward F. Cline. Interpreti principali: George O'Brien e Irene Hervey. Film «Western». - Un furto di bestiame è avvenuto in una fattoria dell'Arizona. L'autore del furto, dopo varie lotte e galoppate, viene infine scoperto. La vicenda si conclude felicemente anche perchè la figlia del fattore si è innamorata di colui che ha sciolto il mistero. - Concessionaria, E. N. I. C. Doppiato, su dialoghi di Gian Bistolfi, eseguito dal Luce.

Approvato (1).

RICORDI IERI SERA? (*Remember Last Night?*). - Produzione Universal. Concessionaria, I.C.I. Regista, James Whale. Interpreti principali: Edward Arnold, Constance Cummings, Robert Young, Sally Eilers. - Film giallo.

Vietato il doppiaggio (1).

L'ULTIMO DEI MOHICANI (*The Last of Mohicans*). - Produzione e distribuzione Artisti Associati. Produttore, Edward Small. Soggetto tratto dal romanzo di James F. Cooper, sceneggiato da Philip Dunne. Regista, George B. Seitz. Interpreti principali: Randolph Scott, Binnie Barnes, Bruce Cabot.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

IL SENTIERO DEL FALCO (*God's Country And The Woman*). - Produzione e distribuzione, Warner Bros. Produttore Lou Edelman. Soggetto tratto dal libro di James Oliver Curwood che già nel 1916 fu ridotto per lo schermo dalla Vitagraph. Adattamento di Peter Milne e Charles Belden. Sceneggiatura di Norman Reilly Raine. Regista William Keighley. Interpreti principali: George Brent, Beverly Roberts, Barton Mac Lane. - Film avventuroso.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

GAY DESPERADO. - Produzione e distribuzione, Artisti Associati. Produttori, Mary Pickford e Jesse Lasky. Regi-



sta, Rouben Mamoulian. Interpreti principali: Nino Martini, Ida Lupino, Leo Carrillo. - Commedia.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

I LLOYDS DI LONDRA (*Lloyds of London*). - Produzione e distribuzione 20th Century-Fox. Lunghezza m. 3375. Produttore, Darryl Zanuck. Regista, Henry King. Soggetto e sceneggiatura di Ernest Pascal e Walter Ferris da un racconto di Curtis Kenyon. Scenografia di Thomas Little. Commento musicale di Louis Silvers. Montaggio di Barbara McLean. Operatore, Bert Glennon. Interpreti principali: Madeleine Carroll, Tyrone Power, Freddie Bartholomew, Sir Guy Standing, C. Aubrey Smith. - Due bambini si ritrovano, da grandi.



L'uno, Blake, domina la Compagnia di assicurazioni Lloyd e l'altro, Nelson, guida la flotta inglese. La loro amicizia continua sempre più forte e, alla vigilia di Trafalgar, Blake investe tutta la sua fortuna per aiutare Nelson.

Vietato il doppiaggio (1).

LA VERGINE DI SALEM (*Maid of Salem*). - Produzione e distribuzione, Paramount. Lunghezza m. 2330. Produttore, Howard Estabrook. Regista, Frank Lloyd. Soggetto tratto da una trama di Bradley King. Sceneggiatura di Walter Ferris, Bradley King e Durward Grinstead. Scenografia di Hans Dreier e B. Herzbrun. Montaggio di Hugh Bennett. Direzione musicale di

Boris Morros. Operatore Leo Tover. Interpreti principali: Claudette Colbert e Fred MacMurray. - Siamo nel 1690 a Salem, un villaggio della Baia di Massachusetts. Tutta la popolazione è in preda al terrore delle superstizioni, le quali fanno credere a quei protestanti che il paese sia in mano di Satana e delle streghe. Alcuni abitanti sono sospetti di avere rapporti con i fantasmi e vengono condannati al cepestro. Fra questi anche la protagonista, che all'ultimo viene salvata da un giovane della Virginia, il quale riesce ad aprire le menti della popolazione e a far ritornare la pace nel villaggio.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

IL PUGNALE SCOMPARSO (*Charlie Chan at the Opera*). - Produzione e distribuzione 20th Century-Fox. Lunghezza m. 1916. Produttore John Stone. Regia di Bruce Humberstone. Soggetto e sceneggiatura di Scott Darling e Char-



les Belven, sul personaggio creato da Earl Derr Biggers. Scenografia di Duncan Cramer e Lewis Creber. Commento musicale di Samuel Kaylin, con brani musicali di William Kernell. Montaggio di Alex Troffey. Operatore Lucien Andriot. Interpreti principali: Warner Oland, Boris Karloff, Keye Luke. - Il baritone Gravelle fugge da un asilo dove era stato ricoverato per amnesia. Poco dopo, sua moglie ed un attore vengono trovati uccisi. Si sospetta di lui, di un attore e di altri più o meno indiziati. Chi scioglie il mistero è Chan aiutato da Gravelle che è innocente.

Vietato il doppiaggio (1).

PRIMAVERA (*Maytime*). - Produzione e distribuzione, M. G. M. Produttore,



Hunt Stromberg. Soggetto di Rita Yobnson Young. Sceneggiatura di Noel Langley. Regista, Robert Z. Leonard. Musiche di Sigmund Romberg. Operatore, Oliver Marsh. Interpreti principali: Jeanette MacDonald, Nelson Eddy, John Barrymore, Herman Bing, Rom Brown. - Ispirata alla vicenda di una celebre cantante che sposa il suo maestro ed impresario per solo debito di riconoscenza, l'azione fa rivivere il dramma spirituale della donna che pur piegandosi alle avversità del destino custodisce nella sua anima romantica il vero amore della sua vita.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

IL DIAVOLO A CAVALLO (*Devil on the Horseback*). - Film drammatico a colori della Grand National. Concessionaria, Pisorno Film. Interpreti principali: Lily Damita e Fred Keating.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

LA VALLE DELLA SETE (*When a Man's a Man*). - Produzione Sol Lesser. Lunghezza m. 1800. Regia di Edward F. Cline. Versione di Gustavo Briareo. Concessionaria E.N.I.C. Interpreti prin-

CAPITANI CORAGGIOSI

Grande come il mare che gli dà vita: è la frase che accompagna il film. Nella sua sintesi essa esprime quel complesso di fattori che impongono il lavoro fra la migliore produzione cinematografica di oggi.

Il primo elemento di giudizio e di richiamo di **CAPITANI CORAGGIOSI** è il soggetto tratto dall'omonimo popolare romanzo di Rudyard Kipling. Non è questo il primo libro di risonanza mondiale che la Metro Goldwyn Mayer porta sullo schermo, e l'esperienza ha dimostrato che quando questa Casa assume un compito del genere lo porta a termine con scrupolosità ed efficacia senza pari.

Che la prova sia felicemente riuscita anche questa volta lo confermano i critici inglesi ed americani, i quali scrivono che se Rudyard Kipling avesse potuto presenziare la visione, sarebbe rimasto semplicemente entusiasmato per la bellezza e soprattutto per il verismo della realizzazione.

Giudizio significativo di competenti, che individua il capolavoro.

La messinscena merita un capitolo a parte. Ci limiteremo a dire che: dalle movimentate scene di pesca nei mari del Nord, alla emozionante gara in pieno oceano fra i bastimenti pescherecci, da tutti i quadri si irraggia una luce vivida di umana realtà, che colpisce persone, fatti e cose dell'ampio e suggestivo mondo oceanico.

Coloro che si commossero alle palpitanti scene di **LA TRAGEDIA DEL BOUNTY** non rimarranno insensibili davanti a quella di **CAPITANI CORAGGIOSI**, vivificate come sono dallo sfondo grandioso e dalla interpretazione sentita di un eccezionale complesso artistico.

Freddie Bartholomew (il piccolo Davide Copperfield) e Spencer Tracy, l'ex prete di **SAN FRANCISCO**, reggono il filo dell'avventurosa vicenda. Perfetto il primo nelle vesti di un signorinetto viziato che il caso sbalza all'improvviso nella realtà di un mondo fra i più rudi, e altrettanto perfetto il secondo nella pittoresca tela di pescatore: efficacissimi ambedue nei trapassi dell'affetto che progressivamente li lega.

Lionel Barrymore fa da capo ciurma con la ormai consumata abilità che lo distingue, qualunque sia il personaggio affidatogli; Melwyn Douglas, Mickey Rooney ed altri della stessa forza completano l'interpretazione.

Victor Fleming, il regista, aiutato da mezzi tecnici e artistici profusi senza parsimonia, è riuscito mirabilmente a far vibrare sullo schermo la materia preziosa del libro.

CAPITANI CORAGGIOSI si proponeva di essere, ed è, l'esaltazione dell'uomo che dal mare trae il suo motivo quotidiano di vita e di lotta, affrontandone le calme e le tempeste con la spontanea serenità che a lui viene dal doppio azzurro del cielo e del mare in cui vive immerso.





cipali: George O'Brien, Dorothy Wilson, Paul Kelly. - Un western, pieno di avventure, di risse e revolverate. *Approvato (1).*

* CIN-CIN (*Stowaway*) della 20th Century-Fox. *Approvato (1).*

* RADIOFOLLIE (*Sing, Baby, Sing*), della 20th Century-Fox. *Approvato (1).*

* L'ULTIMA PARTITA (15 *Maiden Lane*), della 20th Century-Fox. *Approvato (1).*

* VALZER CHAMPAGNE (*Champagne Waltz*), della Paramount. *Approvato (1).*

FRANCIA

ARSENIO LUPIN DETECTIVE (*Arsène Lupin Détective*). - Produzione Charles Delac del Film d'Art. Soggetto tratto dal romanzo di Maurice Leblanc, *L'Agent Barnett*. Regia di Henry Diamant Berger. Collaboratore Jean Nohain. Regista, Henry Diamant Berger. Musica di Jean Lenoir. Interpreti: Jules Berry, Signoret, Suzy Prim, Rosine Dérean, Thomy Bourdelle. Concessionaria, Minerva Film. - Film giallo poliziesco; intreccio complicato con fughe, avventure, trucchi, fino alla scoperta del ladro da parte del famoso detective Arsenio Lupin. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

I BASSIFONDI (*Les Bas-fonds*). Produzione, Albatros. Regista, Jean Renoir. Soggetto tratto dal romanzo di Massimo Gorki, *Na-Diné*, sceneggiatura di E. Zamiatine, J. Compancez, J. Renoir, Charles Spaak. Interpreti principali: Jean Gabin, Suzy Prim, Jany Holt, Louis Jouvet, Vladimir Sokoloff, Robert LeVigan, Junie Astor. Concessionaria, Europa Film. - Nel sordido asilo di Kostylev, ricettacolo della miseria umana, vivono uomini e donne in istato di abbandono: soltanto uno, figlio di ladri, Pepel, mostra una certa energia. È influenzato da due donne, Vassilissa e Natacha; quest'ultima lo ama teneramente. Pepel va a rubare a casa di un barone che sta per andare in rovina. I due uomini si incontrano e simpatizzano. Ma il Barone finirà nei bassifondi, mentre Natacha cerca di salvare Pepel, ricercato dalla polizia. Vassilissa lo tradisce. Ma il giorno in cui scoppia dalla prigione, Natacha attende Pepel per una nuova vita. *Vietato il doppiaggio (1).*

LA BELLA BRIGATA (*La Belle Équipe*). - Produzione, Cine Arys. Soggetto e sceneggiatura di Charles Spaak e Julien Duvivier. Regista, Julien Duvivier. Musica di Maurice Yvain. Interpreti: Jean Gabin, Charles Vanel, Raymond Aimos, Charles Duvat, Raphael Medina, Micheline Cheirel, Viviane Romance. Concessionaria Colosseum. Doppiato, Palatino. - Cinque amici vincono un secondo premio alla lotteria. Quando si tratta di realizzare un progetto per l'impiego del denaro, cominciano i guai. Ad uno ad uno se ne vanno. L'intervento di una ragazza bionda dapprima, e poi di una bruna, fa scoppiare dei contrasti fra quelli che rimangono: alla fine due soli di essi ritrovano l'antico spirito cameratesco. *Approvato (1).*

IL BIMBO (*Le Micoche*). - Produzione Gray Film. Concessionaria Enrico Ventura. Soggetto di Jean Guitton. Sceneggiatura di Daniel Maya, Léonide Moguy, André Cerf. Regista, Léonide Moguy. Interpreti principali: Lucien Baroux, Gabrielle Dorziat, Pauline Carton, Lily Mathis e il piccolo Philippe. Musica di Michel Levine. Direttore di produzione, A. d'Aguiar. - Prosper, uomo senza fortuna, trova una sera, abbandonato alla sua porta, un bambino. Lo raccoglie. Riesce ad ottenere un impiego come insegnante in un istituto femminile. La presenza del bambino che egli tiene sempre con sé nel collegio, fa nascere, per una serie di complicazioni, uno scandalo; ma alla fine il piccolo viene ritrovato da sua madre e Prosper mantiene il suo posto. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

L'ESPERIMENTO DEL DOTTOR RENAUD (*L'Homme à l'oreille cassée*). - Produzione della Réalisation d'Art Cinématographique. Regista, Robert Boudrioz. Interpreti principali: Tommy Bourdelle, Jacques Torride, Jacqueline Daix, Alice Tissot. Concessionaria, Società Romana Spettacoli. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

L'INNOCENTE. - Produzione, Films Artistiques Français. Regista, Jean Kemn. Interpreti: Germaine Rouer, Jean Debucourt, Jacqueline Daix, Bernard Lacroix. Concessionaria, Atlas Film. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

IL LADRO (*Le Voleur*). - Produzione, Vandal e Delac. Regista, Maurice Tourner. Interpreti principali: Madeleine Renaud, Victor Francen, Jean Pierre Aumont. Concessionaria Titanus Film. *Approvato (1).*

MARTHE RICHARD. - Produzione, Paris-Film. Regista, Raymond Bernard. Sceneggiatura di Bernard Zimmer. Scenografia di Jean Perrier. Musiche di Arthur Honegger. Operatori, Robert Lefèvre e Charlie Bauer. Interpreti principali: Edwige Feuillère, Eric von Stroheim. - Film di spionaggio. *Vietato il doppiaggio (1).*

NOTTI DI FUOCO (*Nuits de feu*). - Produzione, Ciné-Alliance. Regista, Marcel L'Herbier. Soggetto tratto da Tolstoj e adattato da Marcel L'Herbier e Th. Robert. Sceneggiatura di Jean Sarment. Musiche di Jean Wiener. Scenografie di Zourie e De Gastyne. Operatori, Thirard e L. Née. Interpreti principali: Gaby Morlay, Victor Francen, Signoret. - Andreiew scopre che sua moglie Lisa non l'ama più e che ha dato il suo cuore a Serge. Andreiew scompare. I due vengono accusati di averlo ucciso e sono arrestati proprio mentre stanno per andare a nozze. Il giorno del processo, Andreiew torna dal fronte per salvare sua moglie, che lo supplica di rimanere con lei. Andreiew riparte per il fronte. Forse tornerà. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

LA PORTA DELL'INFINITO (*La Porte du large*). - Produzione, Film L'Herbier, tratto da una novella di Charles Spaak. Regista Marcel L'Herbier. Interpreti principali: Victor Francen, Marcelle Chental, Jean-Pierre Aumont. Concessionaria, Colosseum Film. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

LA SUONATRICE D'ORGANETTO (*La Joueuse d'orgue*). - Produzione, Trius Film. Regista, Gaston Rondes. Interpreti principali: Marcelle Géniat, Pierre Larouey. Concessionaria Lupa Film S. A. *Vietato il doppiaggio (1).*

ITALIA

I FRATELLI CASTIGLIONI - Produzione, Amato Film. Concessionaria, E.N.I.C. Lunghezza m. 1870. Soggetto tratto dall'omonima commedia di Alberto Colantuoni. Sceneggiatura e regia di Corrado d'Errico. Scenografo, Arch. Fiorini. Operatore, Vaclav Vich. Interpreti: Camillo Pilotto, Amedeo Nazzari, Armando Migliari, Enrico Viariso, Ugo Ceseri, Silvio Bagolini, Luisa Ferida e

Vanna Vanni. - La fattoria dei quattro fratelli Castiglioni è messa a soqquadro per la ricerca di una cartella della lotteria che porta il numero estratto e che fu acquistato da un loro zio bizzarro, morto poco tempo prima. Avventure, sospetti e risse fraterne. Alla fine un notaio reca il testamento dello zio e la notizia che per incarico testamentario del defunto egli ha incassato il premio vinto dalla cartella. *Approvato (1).*

CONDOTTIERI. - Produzione e distribuzione E.N.I.C. Lunghezza m. 2546. Soggetto di Luigi Trenker. Sceneggiatura di Luigi Trenker e Kurt Hensler. Regista, Luigi Trenker. Collaboratori alla regia, Giacomo Gentilomo e Ancon Giulio Majano. Direttore di produzione P. P. Ottavi. Scenografo, Virgilio



Marchi. Operatori Albert Benitz e Carlo Montuori. Montatore, Giorgio C. Simonelli. Musiche del maestro Giuseppe Becce. Interpreti principali: Luigi Trenker, Loris Gizzi, Laura Nucci, Carla Sveva, Ethel Maggi, Umberto Scarpante, Mario Ferrari, Lando Muzio, Augusto Maracci, Tito Gobbi. - Libera rievocazione del tempo e dello spirito dei Condottieri italiani della Rinascenza. *Approvato (1).*

GERMANIA

AMORE DI DONNA (*Frauenliebe - Frauenhied*). - Produzione Cine Allianz Concessionaria, Astra Film. Sceneggiatura e regia di Augusto Genina. Musica di Peter Kreuder. Operatore, Herbert Korner. Interpreti principali: Magda Schneider, Ivan Petrovich, Oscar Sima, Anton Pointner, Peter Bosse. - Marie Hassler, ex-guardiniera di un bar, quando il pianista Martenrood torna famoso dall'America, si apparta con la bambina che ella ha avuto da lui, nulla più sperando dall'amore. Invece i suoi timori risultano infondati e alla fine troviamo riuniti l'uomo, la donna e il bambino.

IL CASTELLO DI FIANDRA (*Das Schloss in Flandern*). - Produzione, Tobis Magna. Lunghezza m. 2580. Regista, Geza von Bolvary. Versione italiana di Alberto Spaini. Concessionaria, E.N.I.C. Interpreti principali: Marta



Eggerth e Paul Hartmann. - In tempo di guerra un ufficiale inglese si innamora di una cantante parigina attraverso la voce di un disco di grammofono. Finita la guerra i due si trovano, si conoscono e finiscono con lo sposarsi dopo un seguito di misteriose vicende. *Approvato (1).*

LA FIGLIA DEL SAMURAI (*Die Tochter Des Samurai*). - Produzione, Terra Film. Concessionaria, Fauno Film. Regista, Arnold Fanck. Musica di Kosak Yamada. Interpreti principali: Setsuko

Hara, Ruth Eweler, Sessue Hayakawa, Isamu Kosugi, Haruyo Ichikawa, Eiji Takagi. - Conflitto morale di un giovane scienziato giapponese il quale, tornato dall'Europa, vorrebbe sposare una donna europea di sua scelta e non la figlia del suo benefattore che gli è stata destinata secondo il costume del Paese. Alla fine si decide a rispettare la tradizione. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

IL SIGNORE SENZA ALLOGGIO (*Der Herr ohne Wohnung*). - Produzione, Projectographie. Lunghezza metri 2199. Regista, E. W. Ems. Versione



italiana di Toddi. Concessionaria, E.N.I.C. Interpreti principali: Hinde Von Stolz, Hermann Thimig, Leo Slezak, Paul Horbiger. - Commedia piena di intrighi e di equivoci che alla fine si risolvono brillantemente. *Approvato (1).*

ANGELI DELLA STRADA (*Gaesschen Zum Paradies*). - Produzione Moldavia Tobis Cinema. Concessionaria, S. An. Gra. F. Regista, MacFric. Interpreti principali: Peter Bosse, Hans Moser. Doppiaggio, Fono Roma. - Commedia (*Approvata*).

* LA STELLA DI BROADWAY (*Und du mein schatz farst mit*) della U.F.A. *Approvato (1).*

INGHILTERRA

LE SPIE DI NAPOLEONE (*Spy of Napoleon*). - Produzione, Julius Hagen. Regista, Maurice Elvery. Interpreti principali: Dolly Haas, Richard Barthelmess. Concessionaria Titanus Film S. A. *Vietato il doppiaggio (1).*

SANGUE GITANO (*Wings of the Morning*). - Film a colori della New World Picture. Distribuzione, 20th Century-Fox. Lunghezza m. 2800. Produttore Robert Kane. Regista, Harold Schuster. Soggetto e sceneggiatura di Tom Geraghty da un racconto di Down Byrne. Scenografia di Ralph Brinton. Commento musicale di Arthur Benjamin. Montaggio di James Clark. Operatori, Henry Imus e Jack Cardiff. Direttrice del colore Natalie Kalmus. Direttore della presa in colore Ray Rennhan. Interpreti principali: Annabella, Henry Fonda, Leslie Banks. - In seguito alla morte del marito, Lord Clontarf, la zingara Myra torna alla propria tribù. Cinquant'anni dopo, sua nipote incontra il nipote di Lord Clontarf, Henry, i due giovani s'innamorano e Myra muore felice perché tre generazioni sono passate dal giorno in cui il sangue dei Clontarf si fuse con quello degli zingari e la purezza delle rispettive razze è ristabilita. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*



gara Myra torna alla propria tribù. Cinquant'anni dopo, sua nipote incontra il nipote di Lord Clontarf, Henry, i due giovani s'innamorano e Myra muore felice perché tre generazioni sono passate dal giorno in cui il sangue dei Clontarf si fuse con quello degli zingari e la purezza delle rispettive razze è ristabilita. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

un fascicolo di

SAPERE

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE ROMA 31 DICEMBRE 1935-LIV
CONTO CORRENTE POSTALE



in questo numero:

DA "LA CHIMERA" AL-

L'S. 55. (Marchetti)

ALIMENTAZIONE RAZIO-

NALE. LE PROTEINE

(Bizzarini)

FISICA DI CLEANTE (Fesse)

XILOTECA CORMIO

(Collino-Pente)

CURA DELLE MANI

(Abruzzesi)

DALLA MONTAGNA AL

MONOLITO (Pieri)

COS'È IL CAMPO RO-

TANTE DI GALILEO

FERRARIS (Electron)

SPIONAGGIO INDU-

STRIALE (M)

CINEMA E SCIENZA

OPERAZIONI IN A. O.

SUPPLEMENTO

DIZIONARIO DELLE SCIENZE

PURE E APPLICATE (Rovardi)

NOVANTA ILLUSTRAZIONI

ATTUALITÀ-INFORMA-

ZIONI-SCIENZA DILET-

TEVOLE-CONCORSI

CON PREMIO - CIELO

E TEMPO - LIBRI

UN FASCICOLO COSTA MILANESE
UN ANNO L. 50 - 50 ANNI L. 27

ULRICO HOEPLI EDITORE • MILANO

NON MUORE

La ricchezza del suo contenuto e la magnificenza della sua presentazione ed illustrazione lo mettono automaticamente a riparo della distruzione... Per gli abbonati e lettori cui preme

rilegare i fascicoli in volumi comprendenti mezza annata, con indici semestrali permettenti di rintracciare qualsiasi articolo o soggetto, la Casa Editrice Ulrico Hoepli, Milano, ha creato eleganti copertine in mezza pelle e tela, titoli oro, al prezzo di L. 10 (ridotto a L. 8 per gli abbonati). Dirigere commissioni e vaglia alla Casa Editrice Libreria

ULRICO HOEPLI
MILANO - VIA BERGHET 1
(CONTO CORRENTE POSTALE 3-32 MILANO)

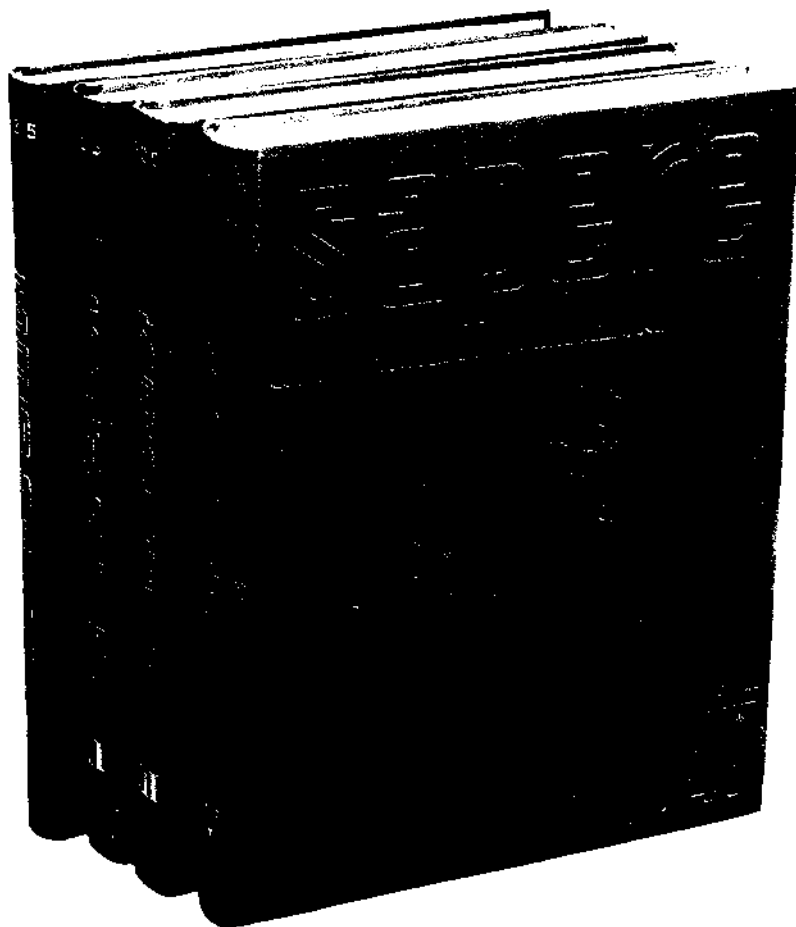
UN FASCICOLO COSTA L. 2,50

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

Spedizione Italia : un anno L. 50, sei mesi L. 27,50
in rotolo Estero: un anno L. 70, sei mesi L. 40,—

Spedizione Italia : un anno L. 55, sei mesi L. 30,—
in busta Estero: un anno L. 80, sei mesi L. 45,—

I primi quattro volumi semestrali di 'Sapere' (qui riprodotti) corrispondenti alle prime due annate - 1935 e 1936 - sono ancora disponibili in numero limitato di esemplari al prezzo di L. 50 cad. (rilegatura in mezza pelle e tela dec.)





GIUOCHI E CONCORSI

LEGGETE ATTENTAMENTE, IN QUESTA PAGINA, IL BANDO DEL NOSTRO NUOVO ORIGINALE CONCORSO!

IL TITOLO ITALIANO DI "MADEMOISELLE DOCTEUR" SARÀ... "MADEMOISELLE DOCTEUR"

Centinaia e centinaia sono stati i concorrenti a questo Concorso. E non sono mancati titoli appetitosi, ingegnosi, intelligenti: diversi dei quali sono andati a un pelo dal riportar la vittoria. Ma, a conti fatti, la Commissione ha giudicato che il titolo migliore... fosse ancora quello originale. E poiché cinque erano stati coloro che avevano per l'appunto proposto di non cambiare la fede di battesimo al film, si è deciso di suddividere fra di loro ex-aequo il premio stabilito, inviando a ciascuno L. 100. Essi sono:

- ANITA CARPIGNANO - Corso Oporto, 57 - Torino
GIULIO FINOTTI ZOLLI - P.za Rotonda, 5, int. 4 - Roma
GIUSEPPE VACCARO - Via Trapani, 8 - Palermo
G. B. FIORETTI - Via G. Calderini, 68 - Roma
SANZIO CREMONINI e ALBERTO GRAZIANI - Via 24 Maggio, 1 - Imola (Bologna)

Soluzioni del N. 23 (10 giugno 1937-XV)

MA CHE COSA È QUESTO CINEMA?

Di « che cosa è questo Cinema » parlano, due volte al mese, i collaboratori di « Cinema ». Ma non è forse altrettanto interessante sapere che cosa ne pensi il pubblico? Al grande pubblico sono dedicati i film che ogni giorno si producono: ed è perciò importante verificare quali ne siano, in proposito, i gusti e le opinioni. Molti pretendono di saperlo; altri credono che, in materia di Cinema, una « pubblica opinione » non esista neanche. La Redazione di una rivista cinematografica poi, si trova un poco nella stessa situazione dei produttori di film: non può né contentare il suo pubblico né influire su di lui se non sa con precisione di che cosa si interessi, che cosa pensi, che cosa preferisca. Conseguenza semplice: domandiamolo! Ed ecco il significato del seguente Concorso bandito nel momento in cui « Cinema » inizia il suo secondo anno di vita, e che non solo porterà ai vincitori cospicui premi ma servirà inoltre a perfezionare sempre di più la nostra rivista, ormai cara ai suoi lettori. Si tratta di rispondere, sinceramente e spontaneamente, alle seguenti domande:

- Qualche volta gli attori di un film vi sembrano « troppo belli » oppure giudicate che gli attori non possano mai essere abbastanza belli?
- Dei film comici, vecchi o nuovi, quali vi piacciono di più? Quelli di Eddy Cantor, di Buster Keaton, di Hardy e Laurel, di Angelo Musco, di Harold Lloyd, di Charlot, o quali altri e perché?
- Avete notato delle differenze tra film provenienti da diversi Paesi (Italia, America, Germania, Francia, Inghilterra)? Quali sono queste differenze? I film di quale Paese vi piacciono di più? E perché?
- Quando uscite, dopo la proiezione, dal cinema, vi piace avere il cervello chiaro e sentire il bisogno di ragionare su quel che avete visto, o preferite invece aver la testa leggermente assopita quasi sognate o avete bevuto un buon vino?
- Quali parti della rivista « Cinema » vi piacciono di più? (La rubrica « Cinema gira », « Fotografia », « Quadro », « Galleria », « Capo di Buona Speranza », « Bianco e nero », « I film del mese », ecc.; articoli e fotografie che riguardano gli attori, i registi, la tecnica cinematografica, la lavorazione nel teatro di posa, il cinema dei tempi passati, la televisione, la teoria dell'arte cinematografica, l'economia, il formato ridotto, i film documentari e culturali?) Quali di queste parti di « Cinema » vi piacciono invece poco, e perché?

- Preferite sempre i film ultimi o vorreste, qualche volta, rivedere un film passato, e perché?
- Fra i tanti film di disegni animati che vedete e che, quasi tutti, appartengono a determinate « serie » che si riconoscono subito in cui spesso ritornano gli identici personaggi, c'è una « serie », oppure un personaggio che vi piace più degli altri, e perché?
- Vi sembra che i produttori cinematografici debbano adattare i loro film al gusto attuale delle masse, oppure, secondo voi, il criterio ispiratore della produzione dovrebbe essere un altro?
- Qual'è, in generale, la ragione per cui la sera vi decidete ad andare al cinematografo? E con che criterio scegliete il cinema al quale vi recate?
- Vi fa piacere o vi annoia se un film espone nella sua trama un problema, morale, sociale o altro? Perché sì? Perché no?
- Di tutti i film che avete visto, quale vi è piaciuto di più e perché?
- Preferite il cinema parlato o vi piaceva di più il film muto? Perché?

Sarà premiato chi risponderà a tutte queste domande nel modo più chiaro, più vivace e più conciso. Non dimenticatevi che a molte delle domande abbiamo aggiunto un « perché »; ossia non dimenticate di dirci in breve anche « le ragioni » dei vostri giudizi. Senza stare a riscrivere le domande, contrassegnate ogni risposta semplicemente col numero della domanda. Aggiungete alle risposte il vostro nome, cognome ed indirizzo e indicate possibilmente anche la vostra professione. E spedite, dentro il 20 agosto prossimo, alla Redazione di « Cinema » (Concorso « Ma che cosa è questo cinema? »), Roma, Via Lazzaro Spallanzani 1-A. Il Comitato di redazione di « Cinema » sceglierà i vincitori. Primo premio: L. 500; secondo premio: L. 300; terzo premio: L. 200. Saranno inoltre accordati altri dieci premi minori, consistenti in tanti abbonamenti annui a « Cinema », intestati ai vincitori o a persone di loro scelta.

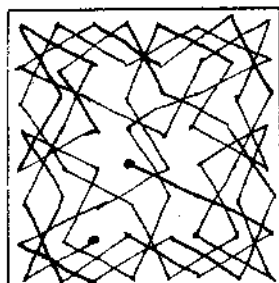
VINCITORI DEL N. 23 (10 GIUGNO 1937-XV)
SALTO DEL CAVALLO: Lando Orlich - Via Merio Calderini, 2 - Reggio Emilia.
PERSIANA CINEMATOGRAFICA: Anna Marcella Falco - Piazza Aquileia, 6 - Milano.

Dirett. resp. : Dott. LUCIANO DE FEO

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

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

SALTO DEL CAVALLO



Soluzione: Non sono i divi che fanno i grandi films, sono i grandi films che lanciano i divi.

REGISTOMANIA

W	H	A	L	E
V	I	D	D	R
G	R	E	E	N
W	Y	L	E	R

G	R	U	N	E
S	E	I	T	Z
L	I	M	U	R

H	I	L	L	E
W	I	L	E	S
S	T	A	H	L
M	A	R	I	N

Soluzione: Adelqui Millar

SCIARADA

Soluzione:

Mala - somma - Melasomma

PERSIANA CINEMATOGRAFICA

1	C	A	R	L	I	S	L	E			
2	A	B	E	L							
3	S	E	D	O	T	T	A				
4	T	U	N	N	E	L					
5	A	N	G	E	L						
6	D	I	S	C	O						
7	I	T	T	O							
8	V	E	R	N	E						
9	A	Y	L	M	E	R					
10	D	U	R	A	N	T	E				
11	I	M	P	R	E	V	I	S	T	O	
12	C	U	R	T	I	Z					
13	A	S	T	A	I	R	E				
14	R	O	G	E	R	S					
15	M	A	R	G	O						
16	I	M	A	G	O						
17	N	O	V	E	L	L	A				
18	E	T	E	R	N	A					
19	G	U	S	T	A	F	S	O	N		
20	A	R	C	H	A	I	N	B	A	U	D

Soluzione: « Caste Diva » di Carmine Gallone con Marta Eggerth

CASELLA DEI REGISTI

R	O	A	C	H					
		C	A	P	R	A			
S	T	R	O	M	B	E	R	G	
		R	U	B	E	N			
		S	T	E	R	B	E	R	G
			C	Z	I	N	N	E	R
		F	R	A	N	K	L	I	N
		C	U	M	M	I	N	G	S

Soluzione: Comerini

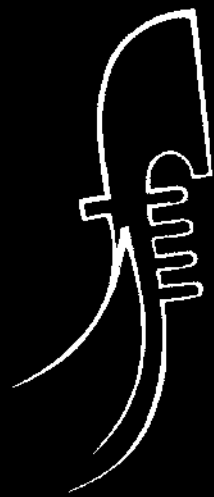
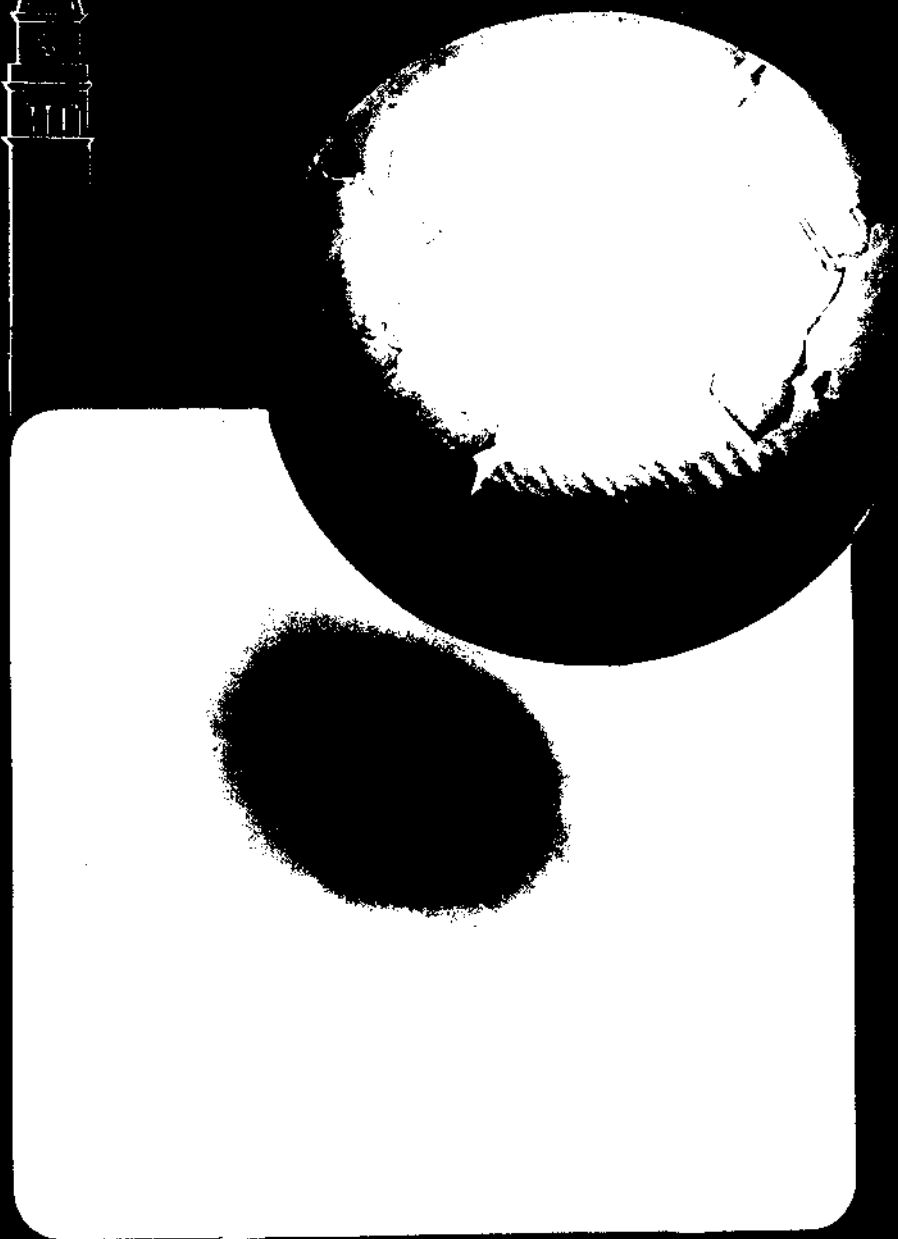
SPAZIO RISERVATO

ALLA SOCIETÀ ANONIMA

F · I · M · I

VIA FATEBENEFRATELLI 14

M I L A N O



Biennale
VENEZIA

**V° ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA**

10 Agosto 1937 XV. 3 Settembre

Bozzetto Pittore Riccobaldi

Edizioni I.G.A.P.