

CINEMA



30

25 Settembre
1937-XV

**CON VENTI
ARTICOLI E
CENTO ILLU-
STRAZIONI**

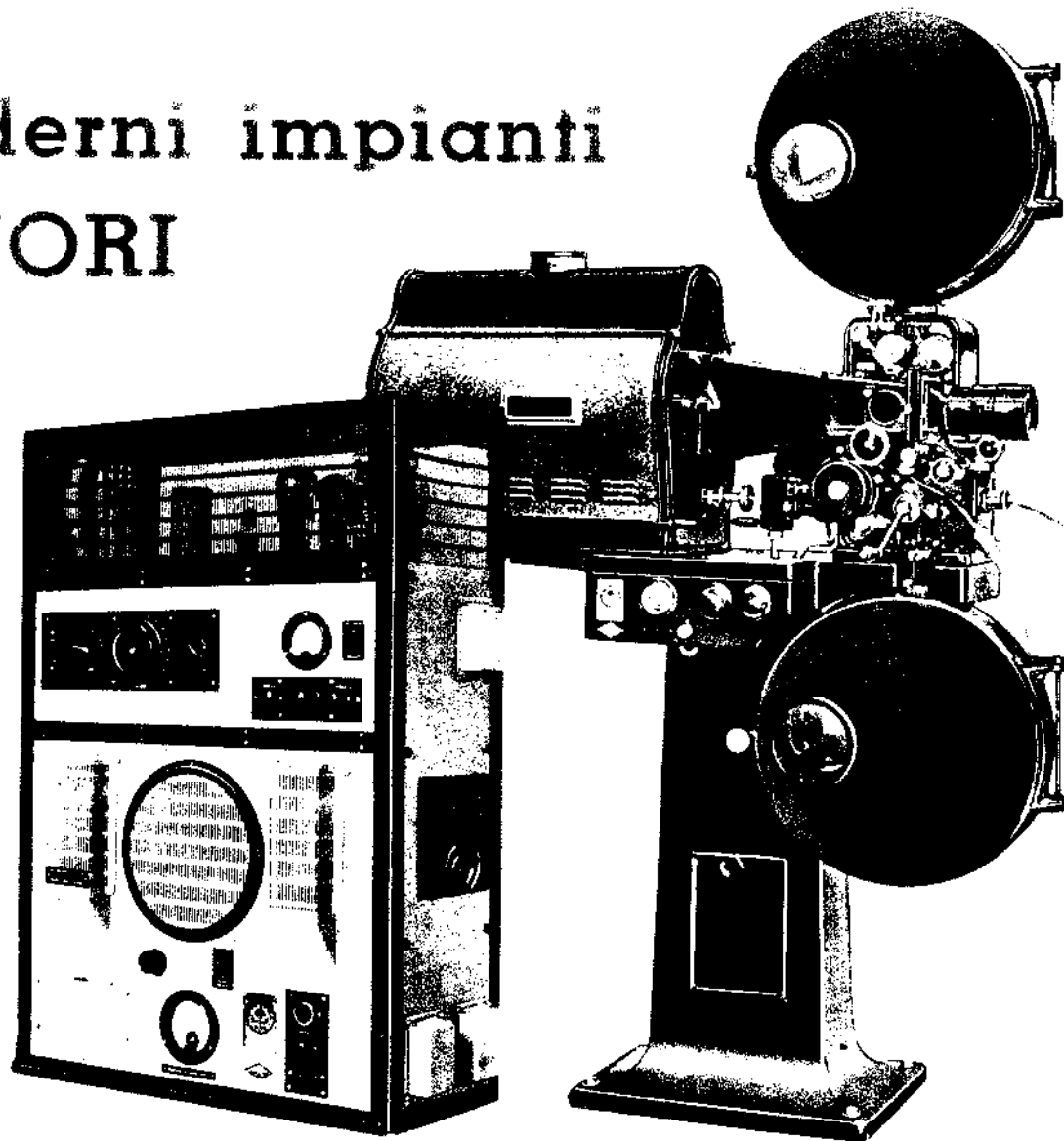
Spedizione
in abbon. postale

**DUE
LIRE**

I piu moderni impianti CINESONORI

S. O. C. A. N. O. N.
CINEMECCANICA
MILANO
VIALE CAMPANIA 15

ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.
MILANO
CORSO SEMPIONE 23



ALA LITTORIA S. A. ROMA

LE LINEE AEREE
PIÙ CELERI

GLI APPARECCHI
PIÙ MODERNI

I PREZZI PIÙ
MODESTI

per **ITALIA · EUROPA · ASIA · AFRICA**

Domandate informazioni alle Agenzie di viaggi e alla Direzione
della Società, **AEROPORTO DEL LITTORIO - ROMA**



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 • 25 Sett. 1937.XV

FASCICOLO 30

IN QUESTO NUMERO:

- Cinema gira 181
- Editoriale 185
- M. DOLETTI
Un pubblico speciale:
quello di Venezia .. 186
- H. HATHAWAY
Lo « star system » . . 188
- A. FRATELLI
« La buona terra » . . 189
- V. SAVILLE
Funzioni del regista . 192
- R. RICCI CRISOLINI
Film da rivedere . . . 194
- Quadro! 196
- LO DUCA
Corriera da Parigi . 198
- D. MÈCCOLI
Conoscenze illustri . . 200
- A. ROBERT
Ricordi di un attore-
regista 202
- SOTTOCENERE 203
- A. SARTORIS
L'arredamento del ci-
nema 206
- L. MITTELMANN
Figurine per favole . 208
- Formato ridotto - Ca-
po di Buona Spe-
ranza - Libri rice-
vuti - Giochi e
Concorsi . . . 209-212

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE
ROMA, VIA LAZZARO SPALLANZANI 1 A
PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema"
- Via Lazzaro Spallanzani 1 A - Roma

Gli abbonamenti si ricevono direttamente
dall'Amministrazione del periodico, o anche
presso le Libreria Hoepli in Milano (via Ber-
cheti) 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 Co-
lonie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero,
anno lire 60, semestre lire 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE

DUE LIRE



Centro degli sguardi della gente in basso è il duetto Tina Zucchi e Mino Doro, mentre si gira una scena de "Il dottor Antonio" (Manderfilm). Ma gli uomini sulla gru guardano lontano e Guazzoni, il regista, dal seggiolino in alto, ha gli occhi fissi a qualche cosa che nella fotografia non si vede. Anche la mira della macchina da presa è lontana; tuttavia basta che la gru si abbassi perché la macchina si interessi a quello che avviene sotto di sé e che per ora la lascia completamente estranea.

PER CREARE NUOVI ATTORI...

...Korda seguirà un procedimento originale, che sembra destinato a dare qualche frutto. Ad ogni elemento nuovo verrà eseguito un provino: anzi un vero e proprio cortometraggio in cui l'attore o l'attrice, in una breve azione, abbiano modo di manifestare le proprie possibilità. Questi brevi film verranno proiettati in 250 cinematografi. Ogni spettatore scriverà su una scheda apposta il proprio voto. L'attore che otterrà maggior numero di voti verrà incluso nel cast d'un film importante.



Randolph Scott è sottoposto a un trattamento (piuttosto rude) di petrolio, in vista di una scena del film "Allo, largo e bello". Non era possibile ricorrere a sostanze più odorose, che sullo schermo figurassero come petrolio. Le macchie pesanti e gravi del prezioso minerale - lo si vede da questa fotografia - sono inimitabili. Ma la pazienza del prestante, altissimo attore è lodevole sotto tutti gli aspetti: egli sopporta l'incomoda doccia quasi fosse d'acqua.

SUI CINEDILETTANTI...

...e il cinedilettantismo la rivista francese *Ciné-Amateur* ha intervistato e fatto «cantare» i tipi più diversi. Vale la pena di riascoltarne qualcuno. Un vigile: - Se conosco i cibedilettanti? Ah, ho capito!... Hanno una certa qual faccia di bronzo. Per loro la circolazione e la disciplina stradale non esistono. Ce n'è certuni che quasi si coricano a terra per rendere delle ruote d'autobus, o delle suole di pedoni; altri che sdegnano striscie e chiodi della zona pedonale, si cacciano nel bel mezzo



La macchina da presa è posta in basso per fotografare di scorcio due figure in primo piano di cui la "ghigliottina" determina esattamente l'inquadratura. Sopra il lampione, l'attore Robert Cummings nella parte di un prigioniero condannato a vita ("The Accusing Finger"). Il regista James Hogan insiste perché nella seguente scena, in cui il personaggio deve fare un salto acrobatico, Cummings sia sostituito dalla controfigura; ma quello non ne vuol sapere: compirà egli stesso il salto.

CINEMA GIRA

della via, con la scusa che debbono cogliere al vivo l'animazione... Non parliamo poi quando ci sono manifestazioni o cortei. Te ne trovi uno alle spalle, uno davanti a te, uno tra le gambe, uno sopra la testa... - Una nonna: - Sì, ho un nipote che ha cinematografato i suoi bambini... Sono bisnonna, sapete... Ah, perché ai miei tempi non esisteva il cinema? Potrei rivedere ora la mia giovinezza, le mie gioie, e anche le mie pene. Ma, forse, meglio così. Però, voi altri giovani avrete un giorno un implacabile testimone della vostra vita... - Un avvocato: - Sono cinedilettante anch'io e perciò m'ha fatto piacere di veder dei «passi ridotti» come testimoni in alcuni processi celebri. Però la cosa non è frequente: vorrei piuttosto il cinedilettantismo applicato nelle carceri alla rieducazione dei criminali... Ma già: il mio mestiere è invece di impedire che vi



Jean Gabin e Mireille Balin in "Pepe le Moko" (il bandito della Casbah) un altro grande film del regista del momento: Duvivier.



A chi telefonerà Luisa Ferida? Ad Antonio Cento o ad Enrico Glori, i due interpreti de "I tre desideri"? Comunque l'aria della Ferida è gentile e maliziosa e l'ommo a sinistra non è punto preoccupato - Telefonata innocente, dunque, di cui ci si potrà sincerare ben presto, dato che il film è in porto. La regia di "I tre desideri" (Mancini film) è di Kurt Gerron, mentre Giorgio Ferroni è il Direttore Artistico della versione italiana.

entrino! - Una sartina: - No! Ma che roba è questa?... Figuratevi, se non mi piace il cinema!... E voi girate dei veri film? Proprio nei teatri? con gli attori truccati? Oh, come mi piacerebbe di vederli!... E poi, una volta o l'altra, potreste magari farmi un provino: un amico della mia amica Lucette, che lavora da Gaumont, mi ha detto ch'ero fotografica... Come? via Saint Lazare, 94?... Bene: stasera, se volete... - Un industriale: - Parecchi amici consacrano interamente i loro ozii al cinedilettantismo: ch'è per loro una passione violenta ed esclusiva come per altri la caccia, il bridge, il golf o la buona cucina. Quanto a me, ho seguito sempre con curiosità le loro piccole realizzazioni; ma confesso d'interessarmi più specialmente ai film di propaganda per i miei processi di fabbricazione come pure ai film di studi tecnici.

GUIDA MONACI

GUIDA COMMERCIALE DI ROMA
E LAZIO FONDATA NEL 1870

ROMA - Largo Tritone angolo via.Traforo 148

COPPA MUSSOLINI

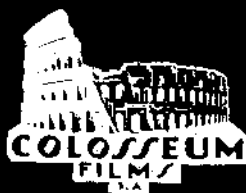
PRIMO PREMIO ASSOLUTO
PER IL MIGLIOR FILM

CARNET DI BALLO

DI

JULIEN DUVIVIER

con HARRY BAUR - MARIE BELL - PIERRE BLANCHAR
FERNANDEL - LOUIS JOUVET - RAIMU
FRANÇOISE ROSAY - P. RICHARD WILLM



PRODUZIONE

"SIGMA"



Duvivier dirige una scena di "Carnet di ballo". Esempio dell'uomo di cinema che viene da un mondo letterario e di cultura, egli conosce bene il valore di certi elementi espressivi. Le ballerine sono state "glorificate" dall'arte figurativa parigina, la quale - da Degas in poi - ha utilizzato con rara sapienza il tutù, l'abito a sbuffo e le aeree piroette delle danzatrici. Il cinema adopra vera carne, e ha creato il mito e la retorica della "girls". Duvivier vuol tener conto di tutto, delle conquiste raffinate e di quelle più spettacolari. Il risultato può essere affascinante. È uno dei mille casi che confermano l'autorità e la vitalità d'un regia "culturale" e intelligente.



Alla questione sulla paternità del film Willi Forst risponde affermando il principio della collaborazione in tutte le fasi della creazione: commerciali, tecniche, artistiche. "Il cinema", egli dice, "ha bisogno del grande direttore di produzione che non sia soltanto commerciante, ma padrone di tutti i singoli rami. Dovrebbe essere l'anima dell'intero processo produttivo, in maniera di poter scegliere i soggetti, gli sceneggiatori, gli architetti, i tecnici e gli interpreti. In tal caso dovrà anche influenzare il lavoro del regista senza però che il rendimento di questi venga menomato. Un regista, d'altra parte, può essere in grado di girare lavori di genere completamente diverso l'uno dall'altro, purché abbia a disposizione delle sceneggiature di prim'ordine. Ogni regista poi ha a sua disposizione il denaro che merita. Se presentassi alla mia casa di produzione un manoscritto rifiutato in tutto i suoi particolari e del quale si può assicurare con 99 probabilità su cento che otterrà un successo, il denaro non verrebbe a mancarmi". Il problema è stato trattato su altre basi e in un tono più teorico, da un critico italiano in un articolo intitolato "Fuori l'autore". Forst espone quasi delle regole, e rigidamente pratiche; il critico invece, pur cogliendo certi punti analoghi, faceva un discorso più libero e più attraente. Comunque ecco una foto grafica che esemplifica le parole di Forst: il produttore Erich Pommer sorregge con aria piena di responsabilità la ripresa di "Fire over England".

LE CONDANNATE...

...alla controtipografia: le ragazze accorse a Hollywood sperando nella propria somiglianza con qualche diva, e rimaste poi sempre in ombra appunto per quella somiglianza, attraversano in questi giorni il loro grande quarto d'ora. Hollywood ha inventato la storia della loro storia: ONCE A HERO, e sta filmandola. Ventuno di costoro sono assunte per una volta tanto, al rango di stelle. E tra le altre, vedremo finalmente protagoniste: Silvia Lamour, che lo stesso Franchot 'Tone confonde con Joan Crawford; Margaret Bryson, la sosia di Loretta Young; Carol Dietrich, che non è parente di Marlene, ma forse in virtù del nome ha una prodigiosa somiglianza con la diva, tanto che per parecchie della più faticose scene del GIARDINO DI ALIHA è stata lei a posare...

ROBERT TAYLOR...

...come tutti sanno ha varcato l'Oceano. Ma non per un viaggio di piacere. La M.G.M. inglese, in unione ad Alexander Korda che esce eccezionalmente dalla London (ma solo per questo film), ha voluto metter su in Inghilterra un grosso film fatto press'a poco come a Culver City. Perciò ha mandato a Londra un gruppo di attori di gran nome, in testa ai quali ci sono il bellissimo Bob, Lionel Barrymore e Maureen O' Sullivan. Il film s'intitola UN AMERICANO

A OXFORD: e alla produzione parteciperanno anche gli inglesi Ben Goetz e Michael Balcon, oltre i tecnici e agli attori secondari, certamente inglesi. Ma con Taylor e Barrymore è sceso dal Berengaria anche Jack Conway, uno dei registi più popolari del momento (LA DONNA DEL GIORNO, SARATOGA, ecc.), il quale dà alla MGM, per la sua lunga opera presso i suoi stabilimenti, una sicurezza ferrea. E d'altra parte, affiancargli uomini di talento (commerciale) come Korda, Goetz e Balcon è un'iniziativa indubbiamente interessante.

DIMITRI KIRSANOFF...

...prepara un film il cui titolo non è davvero breve: LA PIÙ BELLA RAGAZZA DEL MONDO NON PUÒ DARE CHE QUELLO CHE HA.

UNA NUOVA REGISTA...

...Dopo Dorothy Arzner, Thea von Harbou e pochissime altre, la celebre scrittrice cinematografica Frances Marion - autrice di soggetti e sceneggiature per film come STELLA DALLAS, IL CAMPIONE, ANNA CHRISTIE - ha diretto il suo primo film per la Columbia. Viene alla regia da una buona esperienza di produttrice-associata, e da 15 anni di vita attiva nei teatri di posa. Pare, dai suoi migliori soggetti, una donna franca e sensibile, dotata di quella ingenuità fortunata che mobilitava le migliori opere del cinema muto americano. Il film del « debutto » s'intitola WAGONS WESTWARD (Carri verso il West): soggetto pionieristico, cui ha collaborato Courtney Riley Cooper, autore della CONQUISTA DEL WEST. Cary Grant sarà il protagonista. La Columbia ha anche scritturato Dolly Haas, la minuta e intelligente attrice europea che l'anno scorso, dopo tante interpretazioni comico-sentimentali, o sentimentali soltanto (per

es. SCAMPOLO), sorprese tutto il mondo con la sua grande interpretazione tragica: GIGLIO INFRANTO. Dolly Haas ha già terminato un film, il musicale PARIS ON BROADWAY, prodotto da quell'Oscar Hammerstein II che, per un verso o per l'altro, ha curato LA CANZONE DI MAGNOLIA e ROSEMARIE. Infine la stessa Casa ha riaperto le porte a Gloria Swanson, interprete di THE SECOND MRS. DRAPER, soggetto e produzione di Frances Marion.

NOTIZIE SPICCIOLIE

* Si annuncia che la Metro Goldwyn Mayer ha acquistato i diritti di riduzione cinematografica del dramma *La ruota di Cesare* Vico Ludovici. Questo nuovo soggetto entra a far parte del gruppo nel quale saranno scelti i film per la prossima stagione.

* Sembra che si stia per concludere un accordo fra la Metro Goldwyn e la Technicolor. Se l'accordo verrà raggiunto, la Metro abbandonerà l'uso del Metrocolor.

* Il film che Annabella girerà ad Hollywood per la 20th Century-Fox non sarà più JEAN ma HER MASTERPIECE. Il principale ruolo maschile verrà sostenuto da Don Ameche. William Powell ha dovuto rinunciare ad essere il compagno di Annabella per il suo debutto americano poiché l'attrice francese ha ritardato l'arrivo.

* Alla fine del corrente mese Paul Rotha partirà per l'America, invitato dalla Fondazione Rockefeller a collaborare alla sezione cinematografica del Museo d'Arte Moderna di New York. Fra l'altro Rotha prenderà parte alla realizzazione d'una pellicola sulla TECNICA DEL CINEMA che mostrerà lo sviluppo artistico e tecnico del cinematografo a partire dai cosiddetti « Film classici », quali, per esempio, CALIGARI e THE COVERED WAGON.



Peppino ed Eduardo De Filippo preoccupatissimi in una scena di "Sono stato io!", regia di Matarazzo. Si guardino la giacchetta di raso indossata da Eduardo, gli occhiali che egli adora perché - cava e meli - gli fan giuoco in certi momenti più o meno patetici. L'uomo che nel film viene incolpato di tutto e non ha colpa di nulla: forse soltanto di essere un timido e di risolvere col buon senso e la bontà situazioni non troppo chiare. Al suo fianco anche Peppino non ha l'animo tranquillo, ma ci si può giurare (osservate l'espressione degli occhi): la sua risoluzione procurerà altri guai. "Sono stato io!" è ormai al montaggio (E. I. A. - Amati).

L'UOMO DI BRONZO

G. ROBINSON

BETTE DAVIS

FRANCIS MORIS-JANE BRANT

CON LA VOLPI
ALLA V MO STRA
CINEMATOGRAFICA DI
VENEZIA



Le Cinque Schiave

BETTE DAVIS

ERCARDO
HUMPREY BOGART - CIANELLI
CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

FILE PREMIATO
CON LA VOLPI
ALLA V MO STRA
CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

★ C I N E M A ★ 30

IL NOME DI ALBERTO H. GIANNINI oramai è divenuto familiare persino agli orecchi degli orecchianti di cinema. Anche se non brilla sugli schermi in quelle grandi parate o albi d'onore che sono i titoli di testa, oggi tutti sanno, dappertutto, che il suo portatore è l'anima - o almeno una delle due o tre anime - della cinematografia americana. Venticinque anni fa quest'uomo era vice-presidente della Banca Italiana di California. Cominciò a far credito alla gente che si impiantava a Hollywood, e passò beninteso per un pazzo. Al principio della guerra, fece un prestito colossale a Chaplin, e tornò a passare per pazzo. Finalmente, all'epoca della crisi, salvò mediante il credito (oggi egli è presidente della Banca d'America) alcune delle più grandi « firme ». Non sappiamo se passò anche questa volta per pazzo: ma preferiremmo credere di sì. Pazzia, nel vocabolario dei benpensanti a piccola velocità, è sinonimo di fede. Tutti gli uomini di fede, in uno o più quarti d'ora - e proprio in quelli decisivi - della loro vita, sono passati per pazzi. Finché s'è veduto che la loro pazzia era più lucida di tutte le saggezze, perché sostenuta da quella tensione che crea l'avvenire, che è la forza dell'avvenire. Attualmente Alberto Giannini controlla gran parte dell'industria americana.

Di recente, a Venezia, egli ha concesso un'intervista ad un redattore di Cinema. Dopo di aver fatto compiere al nostro amico, nel giro di poche frasi, la più esauriente visita a Hollywood - uomini e cose, ribalta e retroscena, aneddoti e fatti - con la rapidità di chi conosce l'argomento ed ha il dono di mirare al cuore degli argomenti, Giannini ha toccato il grande tasto della « cassetta ». - La cassetta è ciò che conta: la grande realtà è il denaro che entra nel botteghino. Tutto, in America, si valuta sulla base degli incassi. - Senonché, poche parole dopo, nel concludere l'intervista, egli usciva in quest'affermazione: - Hollywood sarà, fra una decina d'anni, uno dei centri culturali del mondo.

Scommettiamo che qualcuno, a questo punto, denuncierà la contraddizione: tra cassetta e cultura, tra cassetta e spirito. Mentre invece nella capacità di far coesistere questi due fatti è forse uno dei segreti per cui Giannini è potuto diventar Giannini. La contraddizione la vedono - e l'hanno inventata - gli uomini che quotidianamente si adoperano ad una più o meno larvata rovina del cinematografo.

Ogni giorno, e in tutti i settori della produzione - dall'elaborazione del soggetto alla ripresa delle scene - si trova sempre l'immane, Tizio che tenta di far passare, col salvacondotto della « cassetta » le più futili o grossolane elucubrazioni della propria fantasia incolta e ciabattone; si trova sempre un'altro Tizio che oppone alle trovate ed alle novità la sterilizzante magia della formula: - Questo non fa cassetta. - E se queste voci, se queste proposte o ripulse, non rimanessero in parecchi casi confinate nell'antefatto nel periodo prenatale del film, il pubblico avrebbe anche più ragioni di quante ne abbia attualmente per considerare il cinema come un amore non di rado infelice.

Naturalmente, sappiamo a memoria la risposta. A questa svolta della discussione, i sedicenti eroi e martiri della cassetta estraggono un loro aggiornatissimo ed esosissimo libro nero: - Vedete? LA FOLLA? gran film, film spirituale; ma fiasco di pubblico. IL MILIONE, A ME LA LIBERTÀ, ALLELUJA? Capolavori, da farsi tanto di cappello; ma altrettanti « forni ». - E così, a creder costoro, al cinema d'arte, al cinema veramente spirituale non rimarrebbe che morire di inazione. E non sanno poi, o non dicono, che anche con la loro soluzione il cinema va incontro alla morte: per rammollimento cerebrale.

Il vizio di tutti questi ragionamenti sta nel voler scavare un'antitesi tra cassetta e spirito. La realtà è che lo spirito vero, coltivato e perseguito con fede, finisce sempre col dominare il pubblico e perfino col riempire la cassetta. Nessuno può toglierci di mente, per esempio, che RENÉ CLAIR, considerato per tanti anni un disastro dai commerciali « puri », è invece uno di quelli che principalmente hanno aperto la strada alla nuova fioritura e alla nuova espansione del cinema francese. Un film veramente bello (bello dal punto di vista artistico e spirituale) riesce in ogni caso - o direttamente o per le sue conseguenze sulla produzione circostante - anche un film di cassetta. E viceversa: un film di benintesa cassetta è sempre anche un film bello e ricco di spiritualità. Vedete Lubitsch, vedete Capra. La cinematografia hollywoodiana ha vinto in pieno, e fa i dollari a milioni perché è sottesa da quello spirito religioso che permea ed anima tutta la vita pratica degli Americani. Mentre i cosiddetti film di cassetta, quali li vagheggiano (e qualche volta li realizzano) i produttori di corta vista, sono di cassetta sì, ma a breve scadenza. Rispondono al calcolo, industrialmente assurdo, di chi spaccasse le proprie macchine per dare un cospicuo dividendo alla fine del primo esercizio.

Evidentemente questo discorso « cassetta e spirito » investe anche la stabilità delle formazioni produttive, il senso di responsabilità che esse devono assumersi di fronte all'avvenire cinematografico del loro paese. Hollywood, futuro centro culturale - ha detto Giannini. Padrone chi vuole - di considerar questa frase come una boutade. Noi siamo lieti invece di trovarvi la conferma d'un punto di vista, che più volte abbiamo ribadito. Ogni centro di produzione cinematografica deve diventare un centro culturale: o può dichiarar fallimento prima ancora di cominciare a funzionare. Perché il cinema non è soltanto lavoro, e pane, per le cento industrie che gli forniscono i loro prodotti; ma è pane e lavoro per gli artisti e gli uomini di coltura: dal pittore all'architetto, dal musicista allo storico, dall'attore allo scrittore. Un centro cinematografico può, nel mondo moderno, tenere il posto che altra volta tenevano le corti dei principi amici delle arti. Dare una certezza di vita ai lavoratori dello spirito ed ottenere in compenso un entusiasmo creativo, un fervore di idee e di invenzioni: quella moltiplicazione dello spirito che suggella, in opere di bellezza ed in arricchimenti della coltura, il nome e il senso di una civiltà.



Un pubblico speciale: quello di Venezia

ORE 22. SI proietta...

Non importa che cosa si proietta: un film qualunque: uno dei cinquanta e più della Mostra. Per una volta tanto, invece di occuparci dello schermo — il celebre schermo di Venezia, il «divo» degli schermi —, occupiamoci del pubblico, che dovrebbe essere, a ben giusta ragione, celebre almeno quanto lo schermo. Invece, di lui nessuno si occupa: ci si limita a dedicargli le ultime tre righe dei resoconti (o le prime tre, che fa lo stesso) per riferire se ha fischiato, se ha applaudito, o se ci sono stati dei contrasti. Tre righe. È un po' poco. Eppure la Mostra si fa per lui; è per lui che da ogni parte del mondo arrivano, dopo vertiginosi viaggi, le scatole cilindriche dei film; è per lui che i produttori palpitano e soffrono nelle ore della vigilia; è per lui che le «stelle» sono venute. Ed ora la stampa lo liquida con tre righe in cima o in fondo all'articolo. Tre righe soltanto per il protagonista della Mostra? Troppo poco. Ripariamo, dunque, d'urgenza, ad una così grossa ingiustizia.

Di ogni pubblico, di solito, si possono dire tante cose. Il cronista ingenuo dice che è «folto ed elegante» (anche quando non lo è); il cronista prudente dice che è «fine e sensibile»; il resocontista profondo giunge perfino a dire che è «anonimo»! Tutte parole disastrosamente generiche; anche l'ultima che vorrebbe avere un sapore così filosofico. «Anonimo» il pubblico di Venezia? Neanche per sogno. Sarà anonima la platea, vista volgendo le spalle allo schermo; e sarà enigma-

tica quella marea sterminata di teste che il buio colpisce con rilievi nettissimi; ma, i diffusi si sollevano l'ala della luce, ecco che dall'apparente uniformità dei volti, balzano fuori fisionomie da cinque anni sempre uguali. Tranne pochissime eccezioni, in atti — eccezioni non degne di nota — il pubblico della Mostra veneziana è sempre lo stesso. Ogni mese di agosto la manifestazione veneziana chiama a raccolta, dalle varie parti del mondo, gli stessi appassionati e li sistema nella grande platea, spesso agli stessi posti, nelle stesse file. Se non fosse paradossale, si potrebbe fare, sera per sera, anno per anno, l'appello nominale, per ordine alfabetico. Quel signore lì che dorme durante la proiezione dei documentari e si sveglia solo ai film a soggetto, è stato il più battagliero difensore di ACQUE MORTE (1934) allorché si scatenò nella platea una vera e propria battaglia; quest'altro si alzò a metà spettacolo durante la proiezione del L'UOMO DI ARAN (1934) suscitando indignazione nel settore circostante; quest'altro ancora fu l'unico che osò zittire ESTASI (1934). E via di seguito: le facce sono sempre le stesse; i nomi anche. C'è in più, forse, qualche capello bianco e, delle signorine, qualcuna s'è sposata. Ma viene pur sempre alla Mostra: probabilmente, il fatto di venire alla Mostra, l'ha messo per iscritto nel contratto nuziale. Non c'è, dunque, alcuna differenza tra il pubblico di quest'anno e quello degli altri anni? Come nomi e come fisionomie, no; come sensibilità e come gusto, sì. Si potrebbe dire che questo pubblico, in cin-

que anni, ha fatto carriera. In principio aveva degli spigoli, che si sono venuti, via via, smussando; in principio, aveva delle sensibilità, delle idiosincrasie, delle tendenze, che, man mano educandosi, danno ora una risultante inconfondibile. Oggi il cronista che volesse giudicarlo, dovrebbe dirlo, sì, «folto ed elegante», «fine e sensibile»; ma dovrebbe aggiungere anche che è «speciale», tanto «speciale» che non assomiglia ad alcun altro pubblico al mondo.

Anzitutto, è un vero pubblico «internazionale». Facendo un'indagine, con i passaporti alla mano, ci sono serate che radunano perfino quaranta nazionalità. Tutte le longitudini, tutti i meridiani, tutti i gusti, tutte le civiltà, sono rappresentati da dignitosi signori in marsina o da signore scollatissime. Cosicché, il fenomeno delle battute che la platea afferra e fa rimbalzare con una qualsiasi reazione emotiva, si delinea interessante e curioso: le battute nelle lingue più diffuse (inglese, francese e italiano) ricevono consensi immediati e quasi totali (quelli che capiscono in ritardo sono pochi); le altre lingue, invece, provocano una scala di reazioni che si propagano serpeggiando bizzarramente, di comprensione in comprensione, fino a provocare gli zittii di quelli che non hanno nessuna speranza di capire e sono gelosi della comprensione degli altri. Su queste reazioni genuine, poi, ci sono gli interventi impreveduti degli spettatori che, sentendo ridere il vicino, si fanno senz'altro rimorchiare da lui (e, magari, il vicino è un indiano che ascolta una frase nella

sua lingua natale!). Non mancano, infine, i cosiddetti spettatori impenetrabili, i quali, per non comprometersi, atteggiano il viso ad una maschera di attento interesse e, solo alla fine, si decideranno ad esprimere, in qualche modo, il loro parere.

Dicevamo che il pubblico di Venezia, col passare degli anni, si è venuto affinando nel senso che oggi reagisce con minore vivacità di una volta (o sono i film che si vanno appiattendo?). Dove sono finite, infatti, le battaglie per Gerard Rutten, per Gustav Machaty, per Flaherty? Dove sono finite le grandi emozioni delle vigilie tormentose, allorché sull'esito di questo o di quel film si era atrocemente incerti? Adesso, l'incertezza c'è ancora; si capisce; ma si sa a priori che non ci saranno battaglie cruente, che nessuno se la prenderà tanto calda da litigare col vicino (alla proiezione di ACQUE MORTE, tre anni fa, corsero perfino delle ingiurie, da una fila all'altra), che i «colossali» fiaschi come i «colossali» successi non ci sono più.

Perché mai? Prima di rispondere - o meglio: prima di tentare la risposta - limitiamoci a fare la constatazione. Nei primi anni il pubblico se la prendeva calda, aspettava quasi con impazienza le serate che facevano presagire odor di polvere, e, quando si sedeva in poltrona, aveva l'aria di dire: - «Oh, vediamo un poco di cosa si tratta» -. Stava, insomma, con il fucile alla mano, pronto a sparare (o pronto, all'occorrenza, a deporlo per applaudire).

Adesso non più; adesso se la prende un po' sottogamba, pensa che non occorre scalmanarsi, che la camicia rigida della marsina si potrebbe sciupare, che... Oppure il motivo è un altro: i film non sono più quelli; i film, per indirizzo di produzione o per criterio di scelta, sono tutti, in certo qual modo, «normali» e i pezzi di avanguardia, le rivelazioni, i «Ma chi l'avrebbe detto?!» non ci sono più. Pensate a RAGAZZE IN UNIFORME, a MASCHERATA, all'UOMO DI ARAN, a PICCOLE DONNE, ad ACCADDE UNA NOTTE, a CASTA DIVA, a BECKY SHARP, opere tutte che certamente senza la ribalta di Venezia, pur toccando, presso i pubblici «normali», il successo che si meritavano, non si sarebbero imposte così profondamente (e qualcuna, forse, come RAGAZZE IN UNIFORME, sarebbe addirittura passata inosservata).

Con questo, non vogliamo dire che le funzioni di Venezia - funzioni d'arte; quindi suscettibili di mettere in valore, o di negare, anche opere «difficili» - si vanno imborghesendo. Se, infatti, è facile constatare che le grosse battaglie non ci sono più, abbiamo visto che i motivi possono essere due e, in entrambi i casi, per nulla essi inferiscono sulle funzioni, sempre squisitamente artistiche, della Mostra veneziana. La prima si riferisce al pubblico, il quale, a furia di battere, potrebbe essersi anche impigrimento, o per lo meno potrebbe essere diventato meno violento, sia nel senso positivo che nel senso

negativo; la seconda si riferisce al criterio di scelta delle opere da parte della giuria di ammissione: e se questo criterio, supponiamo, è cambiato, nel senso che si tiene conto anche delle funzioni «spettacolari» della Mostra e del cinematografo in particolare (se il cinematografo è anche industria, una Mostra che si riferisse solo ai suoi aspetti artistici sarebbe monca e inutile), non c'è che da accettare il nuovo indirizzo.

Ma ci può essere una terza ipotesi: che il «tono» della produzione si sia andato insensibilmente appiattendo fino a trascurare, in linea di massima, i film «troppo» puramente artistici (badate al René Clair dell'anno scorso, con il FANTASMA GALANTE: un René Clair divenuto quasi commerciale; e guardate il Flaherty di quest'anno con LA DANZA DEGLI ELEFANTI, che è bella, ma molto più «facile» di UOMO DI ARAN); e, forse, è proprio questa terza ipotesi, la più plausibile. Che cosa se ne conclude? Era meglio prima, ai «bei tempi», o è meglio adesso? Dal punto di vista del pubblico, si deve preferire un FANTASMA GALANTE o A ME LA LIBERTÀ?, un UOMO DI ARAN o LA DANZA DEGLI ELEFANTI? Risposta troppo difficile, perché ci sarebbero troppe teste da interrogare. Lasciamola, dunque, lì. (Per suo conto, la critica - senza essere stata interrogata - ha già risposto, rimpiangendo le battaglie di un tempo. Ma chi ci bada, alla critica?).

MINO DOLETTI



IDEE D'UN REGISTA SULLO "STAR SYSTEM"

DI HENRY HATHAWAY

L'INDUSTRIA del cinema ha creduto per anni, ingannandosi, di non poter in alcun modo dominare lo «star system»: la base divistica sulla quale poggia gran parte dell'organizzazione di Hollywood. Si dice: «Il pubblico ha creato lo *star system* e il pubblico continuerà a sostenerlo», e quantunque l'affermazione sia giusta, essa non risolve né esaurisce la questione. Per conto mio penso che codesto «sistema stellare» in sé sia ottimo, purché usato con discernimento. La funzione dell'industria cinematografica è di offrire al pubblico i film e i personaggi ch'esso vuol vedere, e se il pubblico vuol vedere William Powell e Carole Lombard riuniti in una buona «commedia romantica» è questo che bisogna dargli. D'altra parte un film senza «nomi» dev'essere un film veramente buono, ma sarà sempre problematico «farci affari» se Powell e la Lombard appariranno sullo schermo del locale all'angolo della stessa strada.

Noi registi più dotati di senso di responsabilità, e più ambiziosi, abbiamo accettato perciò lo «star system», che era l'unico mezzo di riunire le qualità del film senza nomi con l'attrattiva del film tipo Powell-Lombard. E io penso che sia completamente possibile adattare ad esso le nostre abitudini e capacità in una maniera soddisfacente. E un segreto è: dimenticare del tutto, una volta che s'è dato mano a un film con grandi nomi di stelle, che

il «sistema stellare» esiste. Io ho cercato di far questo in concreto, e credo m'abbia servito certo, con Gary Cooper e Franchot Tone in occasione dei LANCIERI DEL BENGALA, e di nuovo recentemente con Gary Cooper e George Raft per ANIME SUL MARE. Intanto se un regista ha a propria disposizione per il suo film un gruppo di celebri stelle, sa a priori di non doversi preoccupare dei suoi doveri — inevitabili per chi lavora nella produzione più strettamente commerciale — «di cassetta», per così dire. Se nel fare il film egli dà troppo peso e tratta enfaticamente le importanti personalità che deve dirigere, corre il rischio di rovinare il suo film — e così lo «star system» combatte contro di lui; ma s'egli dimentica che quelle importanti personalità sono stelle e ricorda semplicemente ch'esse sono gli attori i quali interpretano i principali personaggi del racconto, il «sistema stellare» non gli sarà in nessuna maniera d'ostacolo.

Non credo certo che questo sia sempre tanto facile. Alcune stelle esigono che non si dimentichi neanche per un secondo ch'esse sono le stelle d'un film. Esse insistono perché la loro personalità sia messa in grande rilievo. Reclamano per sé tutte le scene migliori, tutti i primi piani, e molte non vogliono tanto interpretare i ruoli assegnati, quanto interpretare

se stesse e pretendono che noi si stia a battere la grancassa intorno ai loro meriti. D'altronde si può scendere a patti anche con questi ambiziosissimi attori, se si riesce a far comprendere loro che codesta condotta fa più male che bene alla loro celebrità, — poiché minaccia di compromettere l'andamento e la riuscita del film; e tutti sanno che i cattivi film possono rovinare la più grande stella di Hollywood, più presto e più pericolosamente di qualunque altra cosa. Per fortuna il numero delle stelle di questo tipo cala sempre di più. Il pubblico spesso le elimina. E le stelle, come i registi, comprendono ormai chiaramente che nessuna persona può sostenere un intero film da sola, specialmente in questi tempi. L'industria del cinema sta vivendo uno dei periodi più combattivi della sua storia. I buoni film abbondano, e non solo i buoni ma i «grandi» film, così che nessuna Casa di produzione s'accontenta che un film sia semplicemente «buono».

Il problema dello «star system», per queste ragioni, si risolve in fondo da sé. E io credo che l'industria cinematografica, condannata, derisa e calunniata per tanto tempo, ora sia degna di congratulazioni sincere e non soltanto di una piccola lode convenzionale: per aver superato i danni del «sistema» dal quale non poteva assolutamente prescindere, e averne messo a profitto soltanto gli indiscutibili vantaggi.

HENRY HATHAWAY



GLI UOMINI POSSEGGONO DEL FASCINO?

DE MILLE dice... ancora e sempre De Mille. Egli è forse l'uomo più loquace di Hollywood, e non perde occasione di far sentire la sua voce.

Stavolta espone le sue personali considerazioni sul fascino maschile. Non più sex appeal, ma fascino *tout court*. «Perché non si parla mai del fascino degli uomini? Eppure non c'è uomo un po' in vista e interessante il quale non posseda un suo fascino; e per primi gli attori del cinema. Ma ogni discussione su questo argomento va preceduta da una definizione; e io dirò che c'è una vecchia parola scozzese che parafrasata vuol dire: *un incantesimo gettato dalla magia*, e aggiungerei: *dal mistero, dal successo o dal magnetismo personale*». Pro-

fondo? Tutt'altro, come si vede, anche perché il sapiente ometto si serve di parole d'effetto ma di poca sostanza. Egli voleva dire: per gli uomini come per le donne il fascino consiste in una sorta di fluido impalpabile, che talune cose non ben definite concorrono a produrre. (Però siamo sempre lì: fluido; tra poco si stava per dire: «unguento fatato, emanazione incantata» o roba simile, e il cappello a punta dal Mago Merlino stava per affacciarsi bizzarramente e maliziosamente). Il fascino degli uomini! De Mille conosce le donne, se parla quasi con stupore di questo «glamour» ch'egli credeva attribuito soltanto femminile. Una malignità: forse il sontuoso regista non ha mai avuto modo di esercitare un proprio *glamour*

sull'altro sesso. È poi logico che i divi del cinema ne sian dotati in maniera più evidente; mille diavolerie li aiutano, e la stessa posizione favorita di «amanti ideali». È innegabile d'altronde che attori intelligenti e decorosi come Herbert Marshall, uomo raffinato e cosciente di ogni suo movimento, siano affascinanti nel modo più squisito. E altri come Robert Taylor, in un modo elementare e ben chiaro. De Mille poi aggiunge che trova molto affascinanti Gilbert Roland (un tipo piuttosto volgare), Fredric March, Gary Cooper, Robert Taylor, George Raft, Clark Gable, William Powell e Bing Crosby (Crosby per la calda suadente voce, pensiamo; e certo non per le corte braccia). E così via.



to diventa una «sequenza» di immagini; certi personaggi prendono il volto d'un attore o d'un'attrice famosi. Questo accade per romanzi d'ogni tempo, ma più particolarmente per quelli dei nostri giorni. Ce n'è alcuni che nel movimento della narrazione, nel taglio delle scene, nel modo di rappresentare uomini e cose, sembrano già film belli e fatti; e in essi le parole incidono ombre e luci sulla pagina, come le immagini su uno schermo. Qui sarebbe da vedere quanta influenza la tecnica cinematografica ha avuto sulla tecnica narrativa contemporanea; ma comporterebbe un troppo lungo discorso. Questa influenza indubbiamente esiste, e si

esercita anche su certe narrazioni che, per essere più distese nel tempo e snodate nella successione degli avvenimenti, sembrerebbero le meno cinematografiche. Ma in tali casi la «cinematograficità» è nell'intensità di rappresentazione delle singole parti, nel rilievo degli episodi, nella psicologia elementare dei personaggi. Simili romanzi possono essere affidati senza scrupoli al potere di sintesi che ha il cinematografo. Poco perdendo delle loro qualità letterarie, la trama del racconto e perfino il sentimento che l'ispira finiscono per guadagnare in efficacia. Ne è un esempio insigne LA BUONA TERRA di Pearl Buck.

Bello, largo, solido romanzo, questo della scrittrice americana. L'ho tra le più care e suggestive letture degli ultimi anni. Senza alcuna particolare novità o originalità di pensiero, è un libro che s'incide pagina per pagina nell'anima del lettore, e poi più non si dimentica. Le parole, pure essendovi calme e come distanti, più che narrare dei fatti paiono disposte in modo da rendere una visione immediata delle cose. La scrittrice dipinge mentre racconta. Dipinge un grandioso affresco in cui, intorno alle umili figure del contadino Wang Lung e della serva O-lan sua

LA BUONA TERRA

UN TEMPO, un romanzo era nient'altro che un romanzo. Chiusi nelle pagine d'un libro, fatti luoghi e persone non si sognavano di uscirne, contenti di quella loro esistenza solo affidata alla potenza evocatrice delle parole. La fantasia del romanziere creava, la fantasia del lettore reagiva: tra esse non si poneva alcuna immagine estranea all'opera narrativa. C'erano tutt'al più in un romanzo le illustrazioni, disegni di figure e di paesaggi, che talora apparivano un'intrusione inutile perché il lettore avrebbe voluto immaginarseli da sé, liberamente. Letture quiete e profonde! Non era poi il tempo che Berta filava; per ricordarlo, non c'è bisogno di avere i capelli bianchi. Diciamo che quello era il tempo in cui il cinematografo non era ancora entrato così addentro nella nostra vita che, per quanto c'illudiamo di saperne astrarre, non possiamo mai essere ben sicuri di non vedere, di non sentire, di non pensare, di non immaginare, di non vivere perfino un po' cinematograficamente.

Così ci accade oggi di leggere dei romanzi, pensando intanto al film che se ne potrebbe tirar fuori. Il racconto, sopprimendo gli indugi delle descrizioni e delle svolte psicologiche, ci si compone in una serie di episodi, scene, quadri, il cui significato, oltre che al «fatto», è affidato alla visione d'un particolare suggestivo, alla risonanza d'una parola tra mille, quella essenziale; la narrazione d'un avvenimen-



Sopra: Paul Muni e Luise Rainer in 'La buona terra'. Sotto: Due paesaggi cinesi del film, ricostruiti in America



Una inquadatura

LA BUONA TERRA, non è un libro basato su psicologie individuali; è la narrazione dell'intero ciclo di una famiglia cinese che, come quasi tutte le grandi famiglie, sorge dalla terra. Certamente, però, non si tratta qui delle vicende di un semplice contadino, ma di un uomo nato al di sopra della media dei contadini, attaccato a quella terra che egli considerò come la base nella quale costruire la famiglia. Non c'è niente di più significativo nella vita cinese e nella vita umana in generale, del tempo e dell'azione delle famiglie. Il fondatore di questa famiglia è stato un uomo forte, regnante, intelligente e simpatico, i cui figli, dopo essere cresciuti vicino a lui, ne portarono il rigore lontano e profondamente in altri ambienti. L'entrata di Wang Lung è così, attraverso i suoi fatti, portata nella guerra e nel lavoro, in ogni momento della vita felice, quasi meno che il tempo stesso, suscitandosi le generazioni e mutando i luoghi, era si disperde. La semplicità forse della moderna esistenza, originaria della terra e creata nella ricchezza, hanno inervato e perfino distrutto il forte, deciso, incansabile egoismo del fondatore della famiglia e per conseguenza anche la famiglia è distrutta materialmente e spiritualmente. Un giorno si ricosti-

tuirà di nuovo e di nuovo sarà riunita in qualche parte del mondo per opera di un uomo semplice ed ambizioso. Tale è la storia delle grandi famiglie cinesi, una storia che in Cina corre per lungo e per largo. Ed è per questo che qualunque il racconto cominciato in La buona terra abbracci un secolo, ciascuna sua parte è ancor oggi attuale e lo sarà nel tempo futuro: la Cina vive contemporaneamente nel passato e nel presente, nelle vite antiche e nell'età moderna. Gli uomini vivono e lavorano proprio come i loro avi, nello stesso tipo di abitazioni e con gli stessi strumenti. L'unica differenza è che essi, un istante — ma soltanto un istante — riposiandosi mentre arano, possono vedere un aeroplano attraversare le vie del cielo. La terra, l'aratro, la carestia sempre in agguato, la lotta per avere più terra e più cibo, sono ancora le cose fondamentali. E tuttavia i nepoti di Wang Lung viaggiano in aeroplano, guardando con curiosità e spesso con pigritia gli omuncoli che si trascinano sulla bruna superficie della terra. Ma ogni cosa ha un suo senso ed ogni cosa raggiunge il suo fine nella vita cinese.

PEARL S. BUCK

moglie, sulla trama tormentata della loro vita che invecchia traendo ricchezza dal lavoro della terra e riproducendosi variamente nel destino dei figli, si compone l'eterna vicenda delle cose umane. Wang Lung, O-lan, i loro figli, le mogli e i figli dei figli, le donne amate da Wang Lung, i loro parenti gli amici e i nemici, le moltissime figure secondarie del romanzo, le folle innumerevoli che si agitano intorno a loro percorse da inauditi cataclismi, sbalzano un momento sul quadro di sfondo segnate da tocchi maestri, ma tutte vi rientrano di colpo o a poco a poco, esseri nati dalla terra e che tornano alla terra, come i seminati. Vera protagonista è la terra, la buona terra su cui passano i flagelli della fame, della peste, della guerra, e siccità, e inondazioni, e cavallette, e continua essa sola ad offrire un solido appiglio al lavoro degli uomini, nel variare dei tempi e delle stagioni. Ricordo che, leggendo per la prima volta questa epopea della vita del contadino cinese, pensavo quali straordinari partiti avrebbe potuto trarne il cinematografo,

e insieme non mi nascondevo le difficoltà dell'impresa. Mi pareva arduo restare all'altezza dello spirito più che della grandiosità dell'opera. Invece il film che la Metro Goldwyn Mayer ha tratto dal romanzo della Pearl Buck, regista Sidney Franklin e protagonisti Paul Muni e Luise Rainer, costituisce uno dei più begli esempi di fedeltà e d'efficacia di trascrizione cinematografica di un'opera narrativa.

Il film non è ancora venuto in Italia, ma ho avuto occasione di vederlo il mese scorso in un cinematografo di Parigi. Entrai in questo cinema per puro caso. Il programma della visione segnava VISAGES D'ORIENT, ed era un titolo che non mi

diceva nulla. Non capisco perché, avendo per il film un titolo espressivo come quello del romanzo della Buck, i cinematografari francesi abbiano sentito il bisogno di cambiarlo. Ma ho riconosciuto il romanzo fin dai primi quadri del film; pareva di veder sbalzate sullo schermo le prime pagine del libro. E poi sempre avanti così, episodio per episodio, quasi pagina per pagina, come se nulla fosse stato trascurato dalla trascrizione cinematografica e, nel succedersi dei quadri, nello snodarsi dei



Bozzetti originali di Dan Sayre Grosbeck per il film 'La buona terra' (M. G. M.)



fatti, nel disegno dei paesaggi e nell'atteggiarsi delle figure, il romanzo si venisse rileggendo nella memoria.

Effettivamente il romanzo della Buck ha offerto buona materia agli esecutori del film; ma soggetto, regista, attori, scenografi, fotografi, vi hanno lavorato su con un'intelligenza rara. Alcune serie di quadri, quali quelli della fame nel tempo della siccità e della folla scatenata al saccheggio delle case dei ricchi, sono di un'evidenza tragica. La lotta dei contadini contro l'invasione delle cavallette, quell'agitarsi dei corpi umani sudati nella coltre formicolante di milioni di insetti, fa passare nella schiena un brivido di ripugnanza e di terrore. E, tra tanto variare di casi, le due figure del rozzo e laborioso Wang Lung e della forte e paziente O-lan reggono con potente semplicità il filo della vita umana che li guida verso i loro destini. Paul Muni e Luise Rainer sono perfettamente i due protagonisti che il lettore aveva sentito vivere nelle pagine del libro; nel film li «vede», e non avverte la loro scarsa fedeltà fisica ai personaggi che rappresentano, tanto forte ne è la loro interpretazione morale.

Perché Paul Muni, per quanto ben truccato, scopre troppo spesso i caratteri somatici della sua razza tra tante autentiche facce asiatiche; e Luise Rainer, per la grossolana e quadrata O-lan ha un viso e un corpo troppo gentili. Ma essi sanno così bene, con tanta umiltà, fondersi nei gesti e negli atteggiamenti col gran quadro di sfondo, che la loro personalità corporea quasi vi scompare. Si direbbe che Wang Lung non abbia che le sue mani rudi e forti, ed O-lan quei suoi occhi muti e tristi. L'umana poesia del film è espressa da quegli occhi e da quelle mani.

ARNALDO FRATELLI

FUNZIONI DEL REGISTA



Victor Saville che - a parte la notevole eccezione di 'Ero una spia' - rappresenta la buona media della regia internazionale, è singolarmente indicato ad estrarre la regola media, e quindi aurea, della regia. Una specie di galateo. Ma che cos'è dunque il regista? In un primo tempo s'era detto: un mestierante. In un secondo: un artista, anzi l'artista per eccellenza, l'unico del film. Oggi, a conti fatti, vien da pensare che sia il centro nervoso di collegamento e di orientamento delle varie attività che costituiscono nel film. Conseguenza: una produzione veramente vitale, coltiva tutte quelle attività, sensibilizza e controlla la loro ramificazione dal centro alla periferia, e viceversa. Per esempio: importando i migliori tecnici ed i migliori interpreti, l'Inghilterra non è riuscita, in generale, ad ottenere la miglior produzione. Vi è riuscito invece, per conto suo, Alessandro Korda che, con la sua maturità di mestiere, si è preoccupato che cuore e cervello - il regista - fossero tenuti vivi da una buona circolazione e da un buon sistema nervoso. Solo a questo patto essi possono rendere, moltiplicata e operante, la vita che ricevono.

SE C'È UN ARGOMENTO su cui mi pare di poter intervenire, è quello della collaborazione tra i tecnici ed il regista: come il regista li considera, e come se ne avvale.

L'effettiva capacità di ogni individuo, nella produzione di un film, è accresciuta o diminuita dall'abilità tecnica di cui il regista dispone. Il che non vuol essere in alcun modo un'accusa: come se, per esempio, un bravo operatore non fosse bravo in qualunque occasione, o un tecnico del suono realizzasse in certi film una migliore incisione che in certi altri. Si tratta invece d'un fatto che risulta ovvio dai risultati quali ci appaiono sullo schermo.

Questa varietà di risultati è un problema che val la pena di esaminare. Si può dire che un operatore di prim'ordine sia simile alla birra; e sappiamo noi, intenditori, quanto una birra possa cambiare, a seconda del modo com'è spillata o anche bevuta. Così un operatore pratico del mestiere, lavorando con un regista di classe, viene messo in condizioni più favorevoli e consegue migliori risultati.

Consideriamo quest'argomento della fotografia dal punto di vista del regista. La prima indicazione sul tipo di fotografia o di illuminazione richiesto da un particolare film emerge dal genere medesimo del film che si deve fotografare. Secondo me, un buon tecnico delle luci può

talmente variare l'illuminazione per uniformarsi al soggetto, da non render mai necessaria la scelta di un determinato operatore, solo perché specialista in certi effetti.

Quando il tipo di fotografia è stato scelto, allora tocca al regista sensibile di mettere il tecnico delle luci in cordiale contatto con gli altri reparti tecnici. La più stretta collaborazione dev'essere stabilita tra il tecnico delle luci e l'architetto scenico, affinché le costruzioni siano calcolate in guisa che l'illuminazione stabilita possa effettuarsi in modo facile e adeguato, e col minimo costo possibile. Analogamente il tecnico delle luci deve collaborare col costumiere, acciocché colori, stili e materiali dei costumi convengano il più possibile con lo stile prescelto per la fotografia.

Inutile dire che i provini eseguiti sugli attori dal tecnico delle luci recano un preciso contributo per la distribuzione delle parti. Il tecnico delle luci deve beneficiare di quella necessaria collaborazione che il regista mantiene col suo Stato Maggiore. Come il regista deve trovarsi, fin dagli inizi, in accordo col tecnico delle luci, così questi deve aver piena confidenza nel regista. È proprio attraverso siffatti scambi di vedute che il regista - a seconda della propria esperienza tecnica - può rendere eccellente o semplicemente banale il lavoro del proprio operatore. Per uccidere un gatto ci son tanti modi, oltre a quello di impiccarlo; e così ci possono essere molti modi, e anche ottimi, di eseguire una scena, oltre a quello che primo viene in mente al regista. In particolare, una scena può essere eseguita in modo da consentire le inquadrature più efficaci, e aggruppata così da permettere al tecnico delle luci di cavare fino all'ultima possibilità di bellezza e d'effetto dal suo soggetto.

Veniamo ora ai necessari rapporti tra regista e fonici. Coll'avvento del sonoro, fu introdotto un tecnico di tipo nuovo, il quale non era al corrente né della etichetta né della vita di teatro. In fondo, dalla sua esperienza del muto, il regista era in grado di sapere quanto umanamente è possibile sapere sulla macchina da presa, le luci, l'architettura scenica, i costumi, ecc.; poteva magari essere uno scrittore più bravo di Shakespeare; ma non aveva mai visto un microfono, e in ciò i fonici gli erano superiori. Comunque, questa fase fu di breve durata. In primo luogo, il regista era abbastanza intelligente per discernere gli elementi che producono una buona colonna sonora; mentre, al tempo stesso, i fonici scoprivano, dopo qualche cordiale bevuta al bar dello stabilimento, che il regista poteva discendere dalle sue olimpiche altezze, ed essere quasi umano! Così era nata quella collaborazione ch'è assolutamente necessaria tra regista e fonici.

Un film musicale richiede, ancor prima d'essere iniziato in teatro, un'intima cooperazione tra il regista ed il reparto fonico. Terminata la sceneggiatura, debbono essere discussi tutti gli effetti richiesti e deciso il modo di procedere alla registrazione: quali colonne sonore saranno incise dopo la scena, e quali invece registrate direttamente; in qual maniera questo o quell'effetto preveduto dalla sceneggiatura possa esser meglio conseguito. Ma queste sono ancor questioni di mestiere, relativamente semplici.

È proprio nell'impianto del film, che più vivamente si esige un'assidua collaborazione tra regista e fonici. Si tratta per il regista di impostare l'azione in modo da non perdere nulla dell'efficacia spettacolo



'Ero una spia'

lare, ma nello stesso tempo approfittare della più favorevole postazione del microfono, sì da ottenere per ogni scena la miglior possibile colonna sonora. È ancora il problema cui alludevo dianzi, discutendo del modo come il regista fa il buono od il cattivo operatore. Insomma: un regista deve essere abbastanza forte, da saper coordinare le sue principali due schiere di tecnici: operatori e fonici. È il regista - e soltanto il regista - che deve decidere quale dei due settori debba aver la prevalenza; quanto il visivo debba cedere al sonoro, e viceversa.

Ai primi tempi del sonoro, quando i fonici eran tutti facce nuove, il regista, che già aveva coll'operatore tanti anni di consuetudine, era proclive a sacrificare la colonna sonora alla bellezza fotografica della scena. Ma ben presto quel medesimo regista comprese l'assurdità di così ridicolo sacrificio. Scena e suono dovevano risultar corretti, e il regista trovò immediatamente il modo di coordinare i due settori.

Debbo francamente confessare che negli ultimi tre o quattro anni - ed ho girato un buon numero di film - mi è capitato a mala pena di conoscere chi incidere le mie colonne sonore;

tanto facilmente è stato sistemato il problema dell'ombra del microfono e della posizione del microfono. C'è solo un'eccezione che, comunque, vorrei sollevare, per coloro che controllano e forniscono le apparecchiature: ed è che dovrebbero darci macchine da presa assolutamente silenziose. Col progresso tecnico dei microfoni, e, ancor più, coi passi da gigante che gli apparecchi di proiezione sonora hanno fatto in questi ultimissimi anni, la necessità di macchine da presa assolutamente silenziose è divenuta sempre più categorica. La fase di lavorazione in cui meglio si apprezzano i requisiti di silenziosità della macchina da presa è quella che, dal punto di vista del sonoro, ha la maggior importanza: voglio dire la reincisione a film terminato. E qui, d'accapo, la collaborazione tra registi e fonici dev'essere il più possibile intrinseca. Come dato di fatto, posso dire che - eccettuato un caso in cui mi fu materialmente impossibile d'esser presente - non ho mai permesso la sonorizzazione di un mio film senza il mio diretto controllo. Per me la sorveglianza del regista durante questa fase è della massima importanza. È il momento finale, la presentazione del lavoro nel suo insieme; e questo lavoro può ridursi a ben poco, se il regista non è ben certo che i fonici, nel missaggio e nella sincronizzazione, lavorino con scrupolo e producano esattamente tutti quegli effetti, ch'egli ha ideato fin dai primi giorni in cui preparava il soggetto. Comunque, non posso trovare che parole di lode per la buona volontà, in genere, e lo spirito di collaborazione dei fonici, sempre animati dall'ambizione di perfezionare e di portare al massimo rendimento le colonne che missano nella fase finale del loro lavoro.

Avendo ormai toccato dei due principali settori - e dico « principali » senza voler affatto diminuire il valore dei rimanenti - passerò brevemente a quegli altri, che evidentemente debbono mantenere la collaborazione più stretta col regista. Sono quelli a cui il regista deve impartire le proprie dirette istruzioni senza timori, né preferenze, né omissioni. Eccoli:

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| 1. Soggetto e sceneggiatura. | 4. Vestiario. |
| 2. Scenografia e scenotecnica. | 5. Musica. |
| 3. Acconciatura e truccaggio. | 6. Trucchi ed effetti speciali. |

Non parlo del soggetto nel momento iniziale in cui la trama viene composta originalmente ovvero adattata: mi occupo senz'altro di una fase successiva, in cui il regista deve lavorare direttamente con l'autore, in modo che questi possa « visualizzare » la propria sceneggiatura in conformità a ciò che il regista prevede dovrà apparire sullo schermo. Il regista cinematografico ha un grande vantaggio su quello teatrale. Egli può scegliere ciò che preferisce, in ogni singolo momento, di mostrar sullo schermo al suo pubblico. Se il regista si ricorda di questa facoltà, può rendere il lavoro di sceneggiatura molto più agevole, dal suo punto di vista. La definizione « quadro in movimento » (*motion picture*) contiene un equivoco. Noi vediamo una successione di quadri (plurale) ed è proprio la posizione di quei « quadri » nella sceneggiatura



'Le tre spie'

che fa la bellezza del film. Un bel film, quindi, è quello che non si può descrivere se non attraverso le « inquadrature » della sceneggiatura.

Collaborazione del regista col reparto scenografico. - Il pieno significato, la piena « vitalità » di un film dipendono dai suoi ambienti scenici. L'effetto della vicenda nel suo insieme è creato o distrutto da quegli ambienti. Vero architetto scenico è quello capace di creare l'impressione della realtà; e, appunto, nel rappresentare siffatta realtà, noi inglesi abbiamo molto appreso dalla scenografia del Continente: il suo modo di usar la prospettiva costituisce forse per noi la lezione più efficace. Se un regista - prima di cominciare a girare - ha bene in testa quel che vuole, la sua collaborazione con lo scenografo diventa facile. Quand'egli è in grado di spiegar chiaro ciò che ha in mente, è difficile che lo scenografo e gli scenotecnici non riescano a realizzarglielo. Purtroppo so anch'io che ci sono registi che sanno quel che vogliono, ma non son capaci di spiccarlo in parole!

Truccaggio e acconciatura. - Più o meno si possono ripetere le precedenti considerazioni, salvo che la collaborazione tra il regista e questo reparto si prolunga anche per il periodo in cui si gira il film, perché ad esso spetta di sorvegliare a che gli attori siano correttamente acconciati e truccati, e si trovino pronti quando il regista li richiede. *Il Reparto vestiario* ha esattamente la stessa importanza che il reparto scenografia, ed io sospetto che molti film del mio paese abbiano sofferto dell'inadeguatezza di tale reparto. È della massima importanza che i vestiti o i costumi richiesti per ogni singola scena siano discussi col regista. Il reparto deve sempre essere attrezzatissimo. L'artistica verosimiglianza di una scena può essere conseguita solo se i costumi sono autentici o reali, in modo che l'atmosfera possa stabilirsi fin dalle sequenze iniziali.

La composizione ed elaborazione della musica ha, per il regista, la medesima importanza che quella del soggetto, quando il film sia musicale. Il problema si presenta sotto due aspetti, a seconda si tratti di un film musicale, o di un film accompagnato da musica. Nel caso del film musicale la composizione della partitura fa parte del lavoro fin dal momento in cui la trama è creata o adattata. Non fa bisogno di dire che il successo di un film di questo genere dipende per un buon 50% dalla qualità e dalla presentazione della musica.

Nel film non-musicale la funzione del « reparto musica » è differente. Essa non si esplica se non dopo che il film è stato tagliato, e allora si svolge attraverso una collaborazione col regista, diretta ad ottenere un accompagnamento adeguato.

Veniamo infine agli *Effetti speciali*: settore su cui il regista può, in bene o in male, esercitare una profonda influenza. Altra cosa è scrivere un « effetto speciale », altra l'ottenerlo.

Tutti questi reparti tecnici di cui ho discusso, lavorano più o meno agli ordini diretti del regista, il quale deve dirigerli nello stesso modo come un generale comanda le proprie forze. VICTOR SAVILLE

FILM DA RIVEDERE

QUALCHE VOLTA si legge e si sente parlare di classici del cinema.

È un modo di dire evidentemente approssimativo col quale ci si riferisce ad una certa lontananza, nel tempo, di alcuni film per varie ragioni famosi. Inoltre, data la giovane età di quest'arte e di questo divertimento, non sono oggi più che adulti coloro che, adolescenti, poterono vedere i primi film. Pure, un tempo così breve è carico di differenze e di novità



'La Folla' di Vidor

venute da molti punti a far groviglio in tutte le nostre esperienze: e si pensi quanto sia già da sé aggrovigliata la cinematografia con le sue origini popolaristiche e con le sue tendenze snobistiche, cosa ingenua e raffinata, grezza e presuntuosa. Non si può parlare di « classicità » in questo campo, nemmeno a proposito di VARIETÉ di Dupont e della FEBBRE DELL'ORO di Chaplin.

Apparve il film, trent'anni or sono, come un giocattolo abbastanza nuovo per incuriosire vivamente; il giocattolo ha poi sprigionato da sé una passionalità esorbitante, una tecnica precisa, una interpretazione veloce dello spazio e del tempo; ha fatto dunque una rivoluzione che appare fin d'ora più importante, perché più complessa, di quella per la quale glorificò se stesso, un secolo fa, il teatro romantico, dopo avere infranto le unità aristoteliche.

Non è senza significato che il « mito » dominante di questo periodo rivoluzionario sia Charlot.

Era quello il tempo degli estetismi erotici dannunziani (per intenderci) nei quali venivano a morire le ambizioni titaniche e superatrici di certe filosofie; la rivoluzione cinematografica incide appunto lì, su quei sussieghi, su quei languori, su quella lentezza, su quel lusso decorativo, su quell'aura di lusso, e si manifesta in contrapposto, come lazzo, straccioneria, labilità, corsa. Vi sono nei film chapliniani due elementi assolutamente rivoluzionari: la satira e la pietà.

Questa rivoluzione non è stata preceduta da nessuna « Enciclopedia » e da nessun « Manifesto »: nasceva anzi così naturalmente da poter riprodurre tali e quali in molti dei suoi primi tentativi, gli aspetti e gli atteggiamenti di quella

sensibilità e di quel costume cui recava sentenza di morte.

Perché appunto con i film di Lyda Borelli e di Francesca Bertini ciò che ho chiamato genericamente dannunzianesimo comincia a morire. Quel cattivo gusto, fatto di facilità mondana e di pathos erotico che in letteratura era riuscito bene o male a camuffarsi, non resiste alla tecnica veloce e cruda del cinematografo. Chi eliminò le incongruenze, chi raggiunse la purezza, chi operò la sintesi fu Chaplin; nel PELLEGRINO, nel CIRCO, nella FEBBRE DELL'ORO la meccanica dei gesti e delle immagini non discorda dal ritmo che viene loro impresso, né dalla filosofia che adombrano.

Questo mio discorso è vago, ma il suo intendimento è preciso; veder chiaro nelle confuse origini della cinematografia e suggerire una specie di « rilettura » di quei film che hanno con maggiore evidenza rivelato fin da allora le caratteristiche essenziali dell'Arte nuova. Ne ho già nominato alcuni: ho detto di Charlot; accanto a quella sintesi si possono porre i cori di



'Il pellegrino' di Chaplin

King Vidor (LA FOLLA) e di Sternberg (LE NOTTE DI CHICAGO), dall'altra i monologhi e i dialoghi di Paul Fejos (SOLITUDINE), di Feyder (TERESA RAQUIN), di Dupont (VARIETÉ). Sono film ancora muti, tutti affidati all'immagine, sobri gli uni, gli altri gonfi e barocchi.

I loro soggetti sono spesso tolti di peso dalla letteratura e dal teatro; ma ecco, quella oscura potenza che dopo la guerra prendono in tutte le arti gli aspetti della natura e le passioni degli uomini, non è mai una cosa così piena ed espressa come là negli spettacoli di cinematografo, nell'apparire quasi magico di un paesaggio, di un ambiente, di una creatura umana,

proiettati, fermati e messi in fuga dal tempo. Nel 1929 c'è la scoperta del parlato. Il giocattolo si complica, si fa sempre più interessante. Anche in questo caso un progresso tecnico assume una portata spirituale.

Ma senza dubbio con mille pericoli, con infinite confusioni e goffaggini, con una tentazione continua verso il volgare e il ridicolo. Con i film dei cantanti famosi, con le operette cinematografiche, il peccato originale del cinematografo (volgarità e snobismo, l'ho detto) viene a galla con energia attraverso la tecnica nuova. Ma raggiungere la misura, ottenere la regola, formare ancora, anche fra queste sopravvenute complicazioni, un linguaggio, è possibile. Ce lo dimostra René Clair, specialmente col film SOTTO I TETTI DI PARIGI, dove la parola e il suono sono alleati dell'immagine e sottolineano il ritmo, non di più, e tuttavia col loro apporto modesto (qualche canzone, qualche inflessione di voce) modificano nel profondo la crudezza della rappresentazione cinematografica, quella stessa crudezza che pare essenziale, quasi una garanzia di efficacia e di vitalità.

Ricordo come si chiude SOTTO I TETTI DI PARIGI, una vicenda di amazzoni e di risse, spavalda e grassa; con una rassegnazione, un sorriso e un sospiro, un dissolversi, una musica. Queste fusioni di realtà e di giuoco e di malinconia, sono proprie dell'Arte. Non credo di aver tracciato una storia delle origini del cinematografo, ho voluto soltanto segnare qualche idea e qualche nome.

Rivedere i film cui si è accennato (e si intende che la lista potrebbe essere più lunga) mi sembra opportuno per i produttori, per i registi, per gli artisti e per il pubblico sopra tutto, come (uso parole un po' grosse) un esame di coscienza per chi è inquieto e turbato.

ROSETTA RICCI CRISOLINI

NELL'INTERESSANTE articolo della Contessa Ricci Crisolini, quasi una sintetica storia spirituale del cinema, c'è da notare un'idea che l'Autrice ha sfiorato ma alla quale si deve dare speciale rilievo. « Rivedere i film cui si è accennato mi sembra opportuno per i produttori, per i registi, per gli artisti e per il pubblico sopra tutto », scrive l'Autrice. Per i critici, per i gio-



'Le notti di Chicago' di Sternberg



'Lonesome' di Fejos

vani che dovranno fare della cinematografia, per tutti coloro che si occupano di cinema con una certa serietà, aggiungeremo. Più ancora che opportuno, necessario.

Quando, tre anni or sono, apparve la «selezione» di film italiani realizzata in occasione del quarantesimo anniversario della cinematografia da Luigi Chiarini, a molti, ai più, essa sembrò una rivelazione. Chi rammentava quei film? Chi aveva un'idea precisa dei loro valori artistici, industriali, spettacolari? Erano nozioni vaghe, confuse, quelle che ancora ne conservavano i pochi che di cinema si erano occupati già in tempi oramai fatti storici e la visione diretta di brani di quelle opere risvegliava in loro stessi un certo senso di stupore. Ma allora la cinematografia italiana di venti, trenta, quaranta anni fa, quella su cui si è fatto del facile umorismo, quella che gli storiografi del cinema, stranieri e italiani, sembrano aver completamente dimenticata, o trattano con tanta sufficienza nei loro libri, era veramente grande! Aveva delle opere veramente importanti, interessanti, originali! Conteneva in germe molte delle grandi scoperte cinematografiche che gli storiografi di cui sopra attribuiscono con tanta disinvoltura a questo o a quel regista straniero!

E questo, su di un piano di rivendicazione nazionale.

C'è, poi, un altro campo, anche più vasto seppure più noto agli storiografi, da percorrere. C'è tutto il campo delle opere delle cinematografie straniere dei tempi del muto e dei primi tempi del sonoro. Poiché non è vero, come da taluni si afferma, che l'opera cinematografica sia caduca e che dopo poco tempo sia impossibile rivederla senza riderne. Questo si può affermare solo per quelle opere che non hanno nessun contenuto d'arte, nessuna profonda realtà umana o estetica. Le altre sono soltanto allontanate dal mercato cinematografico per il giuoco commerciale; e quel pubblico che desidererebbe rivederle, pubblico assai più vasto che non si creda, come vasto è il pubblico che acquista le riedizioni di libri classici, non ne ha la possibilità. Insegni, ad esempio, il successo ottenuto dalla ripresa nei cinema normali di MA L'AMOR MIO NON MUORE, che ha fatto il giro di tutte le sale con esito, anche finanziario, eccellente. Insegnino, se qualcuno volesse prenderne visione, le infinite richieste che pervengono al «Centro Sperimentale» da parte di giovani che si interessano alla cinematografia o anche da parte di non più giovani che con animo giovanile hanno ancora fede nella cinematografia come arte.

L'idea espressa dalla Contessa Ricci Crisolimi è quindi suscettibile di più larghi ed importanti sviluppi. Ci sono, dice l'Autrice, dei «film da rivedere». Rivediamoli.

Siccome non è possibile fare qua e là delle visioni parziali di questo o di quel film, siccome sarebbe difficilissimo riunire il materiale necessario per delle iniziative sporadiche, cerchiamo di creare una occasione unica per rivedere tutti i film che più interessano: almeno, fra tutti i film che si vorrebbero, quelli di cui sarà dato ripescare le copie, quelli che sono sfuggiti al profondo senso antistorico dei cinematografari ed al vandalismo di certi noleggiatori o importatori che si sono affrettati, appena finito lo sfrutta-



'Sotto i letti di Parigi' di Clair



'Variété' di Dupont

mento commerciale dei loro film, a distruggere negativo e copie.

Esiste in Italia un calendario di manifestazioni cinematografiche che comprende una serie di Mostre annuali, ognuna di esse interessantissima e importante, nel suo campo e nella sua specializzazione: dalla grande Mostra di Venezia a quella del passo ridotto di Como, dal Festival del film musicale a Firenze al Convegno di cinema pubblicitario a Padova. Perché non ag-

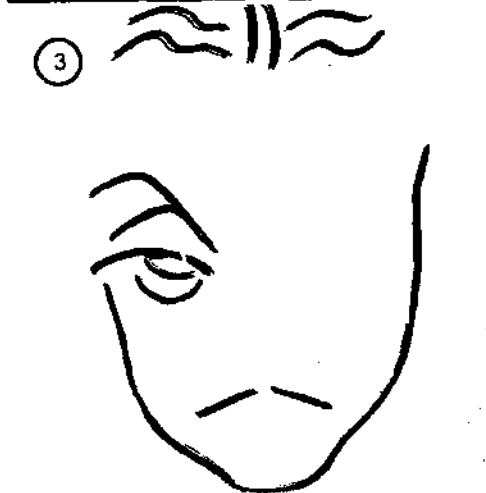
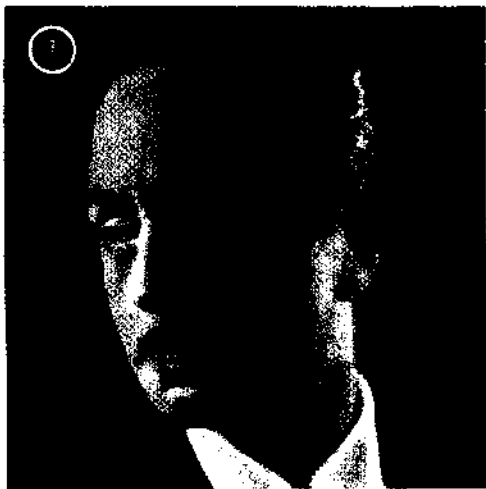
giungere a questo calendario una manifestazione, una Mostra del film da rivedere. S'intende che questo non è un titolo: ma il titolo si troverà. La Mostra potrebbe avere carattere annuale, malgrado l'apparente contraddizione della cosa. Sembrerebbe, infatti, che, una volta effettuata, tale Mostra non potesse ripetersi l'anno seguente senza essere la esatta riproduzione di quella dell'anno precedente. Non è vero affatto. Chi, come me, s'interessa particolarmente alla ricerca dei vecchi film, sa quanto sia difficile trovare talune opere che forse esistono ma di cui occorre rintracciare la copia con pazientissime ricerche simili a quelle dell'archeologo che va in traccia del rinvenimento prezioso o del paleografo che ricerca il documento basilare. Ogni anno, quindi, si aggiungerebbero alla Mostra nuovi film, nuove opere che nel frattempo si sarebbero ritrovate o si sarebbe riusciti ad ottenere dall'estero, si aggiungerebbero magari dei veri capolavori che darebbero nuovo e maggiore interesse alla Mostra stessa. Eppoi è tutta questione d'organizzazione. Si potrebbe fare un anno la Mostra del vecchio cinema italiano, un altro anno quella del cinema francese, un altro quella del cinema scandinavo e così via. Se la raccolta di opere fosse sufficiente si potrebbero anche fare delle Mostre parziali, per epoche, per registi, per Case, ecc. Non è il materiale da ricercare, quello che manca! Il «Centro Sperimentale di Cinematografia», con il fondo che sta pazientemente costituendo di opere storiche, potrebbe essere il nucleo di una Mostra del genere. Alcuni Guf italiani, in particolar modo quello di Milano, ed anche alcuni privati cittadini hanno costituito interessanti raccolte che potrebbero opportunamente completare quella del «Centro», e, naturalmente questo è il lato più interessante, ci sarebbe tutto un nuovo lavoro di raccolta da compiere in vista della Mostra. Così, in Italia come all'estero.

La Mostra potrebbe essere completata da conferenze (brutta parola e assai calunniata; ma non ce n'è un'altra) o diciamo pure da conversazioni, per le quali si potrebbero chiamare non solo i maggiori storici della cinematografia nel mondo intero ma anche proprio le personalità che hanno contribuito alla creazione di quei film che si presenterebbero. In Italia, per esempio, da Omegna ad Ambrosio, da Santoni a Pastrone, da Guazzoni a Gallone, da Genina al Barone Fassini, ci sarebbe tutta una interessantissima serie di conversazioni da fare che potrebbero ravvicinare veramente il pubblico di oggi a quella che è stata la grande vita della grande cinematografia italiana di ieri. E dall'estero potrebbero venire infiniti uomini che il pubblico ascolterebbe con piacere e con interesse.

È una proposta che può essere meditata e forse dare domani ottimi frutti. JACOPO COMIN



'Teresa Raquin' di Feyder



I soliti viaggi.

Forse Greta Garbo si recherà molto presto in Inghilterra per interpretarvi un film. Due sono le ragioni che la spingerebbero all'importante passo: la breve distanza tra la sua patria e l'Inghilterra, e soprattutto le divergenze sorte tra lei e la sua Casa a proposito degli ultimi soggetti che le sono stati sottoposti. Ma Greta ha l'abitudine di viaggiare in incognito: nove probabilità su dieci sono che compia in incognito anche questo suo nuovo viaggio.

★

Il giornalista Demetrio Leon, forte di una sua diretta esperienza (e forse passato attraverso il fuoco di qualche figura umiliante) dà pochissimi consigli indispensabili a coloro i quali ottengono la fortuna di essere presentati alle stelle di Hollywood: Non dipingersi le unghie. (N. del red.: il curioso è che sono consigli per gli uomini. Ma ci sono uomini che fanno questo, si vede).

Scegliere con cura la propria cravatta. Guardare in faccia la persona con la quale si parla. Queste poche regole essenziali già bastano: ma guai a non seguirle.

La celebrità del cinema, specialmente quelle appartenenti al bel sesso, sono curiose come bambini, hanno la tendenza ad osservare ogni particolare anche minimo addosso alle persone che vengono presentate loro. Per es., Joan Crawford fa subito amicizia con una persona che la guardi dritta in faccia. E questo difatti il suo franco modo di guardare. Ma ci sono altre regole, che variano da stella a stella. Chi venga presentato a Betty Furness stia attento a esser pettinato con gran cura. Per incontrare Rosalind Russell, indossare una camicia bianca. Maureen O'Sullivan si accontenta di un maglione sportivo: ma che sia elegantissimo.

ALTI E BASSI NEL CUORE D'UN ARTISTA (Reportaggio sintetico d'una giornata di ripresa).

In un intervallo dopo la ripresa di CONTESSA ALESSANDRA, il regista Jacques Feyder contempla dall'alto i luoghi nei quali si è svolta l'azione. È il quarto d'ora d'euforia che le Muse concedono ogni tanto ai loro cultori.

Ma più tardi il sensibile artista è assalito da mille scrupoli.

Chi ha un timbro di voce gradevole, faccia del tutto per non conoscere Jeanette MacDonald. Sarebbe interessante sapere a quali manifestazioni s'abbandonino le delicate e insopportabili divine, quando gli uomini che hanno l'incalcolabile fortuna di stringerle la loro mano peccano in questi gravi particolari.

★

Pazienza e spirito di sacrificio delle stars. Il vestito pomposamente adornato che Marlene Dietrich indossa in una delle scene più importanti del suo film ANGELO, pesa più di 10 chilogrammi. (Notizia dell'ufficio pubblicità della Casa).

★

Due perle nel film LE PERLE DELLA CORONA
Il Delfino di Francia, nel film, studia l'inglese. Il Sacha Guitry commenta: «Per governare la Francia è stato sempre necessario conoscere bene l'inglese». Sacha Guitry poteva anche ricordare che il gibus è stato inventato dal londinese Hebbington ed è stato diffuso dal cappellaio francese Gibus. I superstiti ciondri che girano per Ginevra e per l'Europa sono, dunque, frutto di questa collaborazione anglo-francese. Quando la Regina di Saba dona al nipote del Papa le due perle magnifiche che ornavano i suoi seni, Sacha Guitry commenta: «Ella capì che era meglio non farsi notare gli italiani». (Più tardi, molti uomini e molti popoli non hanno avuto questa comprensione, ma c'è stato chi l'ha fatta loro capire a viva forza e in maniera ancora più persuasiva).

Il pubblico del Lido ha riso a queste due battute come a due battute di spirito, e non ha capito che esse erano più che divertenti.



1) Come li trova il produttore... 2) Come li vede



Ecco le regole di condotta stabilite da Samuel Goldwyn per una sua nuova « stella », Sigrig Gurie:

- 1) Non frequentare cabarets o locali di divertimento.
- 2) Non lasciarsi fotografare senza permesso della Casa.
- 3) Non assistere a feste.
4. Seguire esattamente la dieta ordinata dal Dottor Geoffrey Grace, medico ufficiale della Casa.
- 5) Dormire non meno di nove ore.

Sigrig Gurie è stata scovata dal furbo Sam nelle scene del Teatro Nazionale norvegese, e portata segretamente in America. A Hollywood la futura star è stata sottoposta a un rigoroso periodo preparatorio, prima di debuttare sullo schermo. Goldwyn ha voluto tener nascosta fino all'ultimo la presenza della Gurie per darle modo - così ha dichiarato ora che la ragazza ha messo piede nel teatro di posa - di farsi valere per i suoi propri metodi. « A volte una pubblicità eccessiva ha servito solo a perdere un'attrice, invece d'aiutarla: ecco l'opinione del grande produttore. Va da sé che questa non-pubblicità è la forma più astuta e squisita di pubblicità che cervello americano potesse escogitare. Sigrig Gurie apparirà come primattrice giovane (dopo aver cambiato nome, particolare importante ancora non risolto: e già si sono girate le scene più importanti del suo film: e anche questo ha l'aria d'essere stato combinato apposta) nelle AVVENTURE DI MARCO POLO con Gary Cooper.

★

A proposito del film LA MARSIGLIESE che Jean Renoir, regista de LA GRANDE ILLUSIONE, sta attualmente girando a Parigi, « Paris-Soir » ha pub-

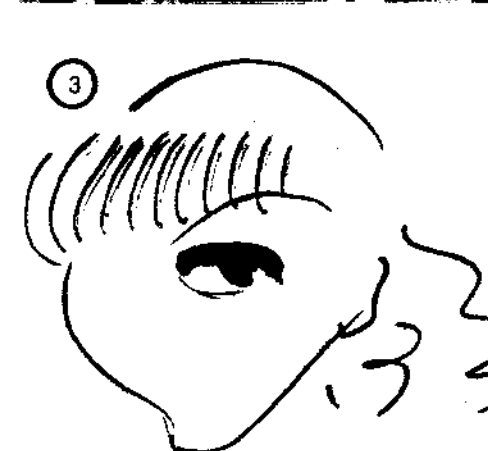
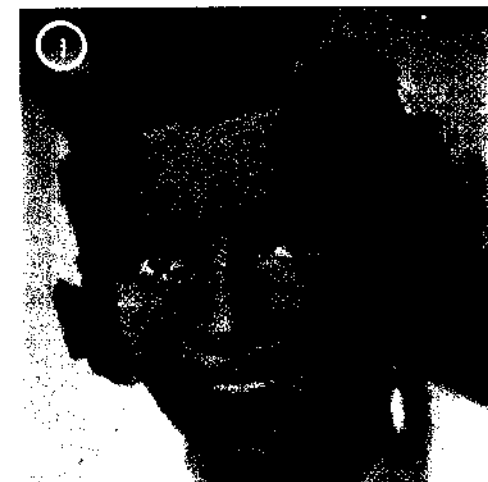
blicato, giorni addietro, il seguente comunicato: « Il film LA MARSIGLIESE che verrà realizzato dal grande regista francese Jean Renoir e che sarà iniziato il 16 corrente, gode del patronato delle più alte personalità. In effetti, i signori Camille Chautemps, Jean Zay, Léon Blum, Edouard Herriot, Marcel Cachin, Léon Jouhaux, Benoit Frachon, Paul-Boncour, Maurice Thorez, Bracke, Jacques Duclos, Victor Basch, Louis Aragon, ecc., hanno fatto pervenire la loro adesione entusiasta alla « Société d'Exploitations et des Productions Cinématographiques La Marseillaise » che deve realizzare il film ».

Commenta « Ciné-France »: « A parte il nome del Presidente del Consiglio il quale sembra, in questa faccenda, giuocare piuttosto il ruolo del paravento, il resto è veramente rosso carico e la preoccupazione della « moderazione » è contraddetta dall'estremismo del Patronato. LA MARSIGLIESE - film - rende accessori i due terzi della bandiera tricolore dei Marsigliesi della Rivoluzione ».

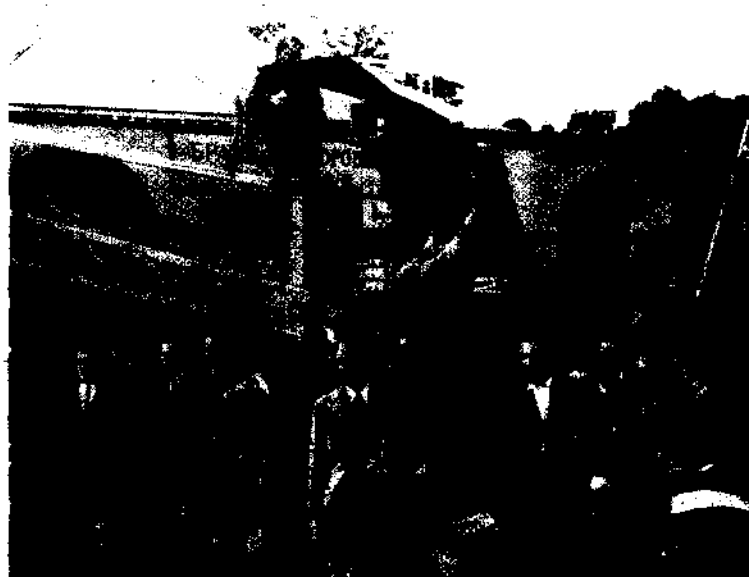
★

Sempre a proposito de LA MARSIGLIESE. Un altro annuncio comparso in *Ce Soir*: « Domani sabato Jean Renoir girerà a Fontainebleau alcune scene de LA MARSIGLIESE che richiedono un gran numero di comparse. Preghiamo affinché centinaia d'uomini e di donne, che vogliono apportare la loro collaborazione attiva a questo grande film, si trovino domani, alle 6 del mattino, alla stazione di Lione. Saranno pagati il trasporto e il pasto di mezzogiorno ».

Dove è andata a finire la campagna dei sindacati estremisti francesi per eliminare comparse d'occasione e per l'impiego, sempre ed in ogni caso, di comparse professioniste?



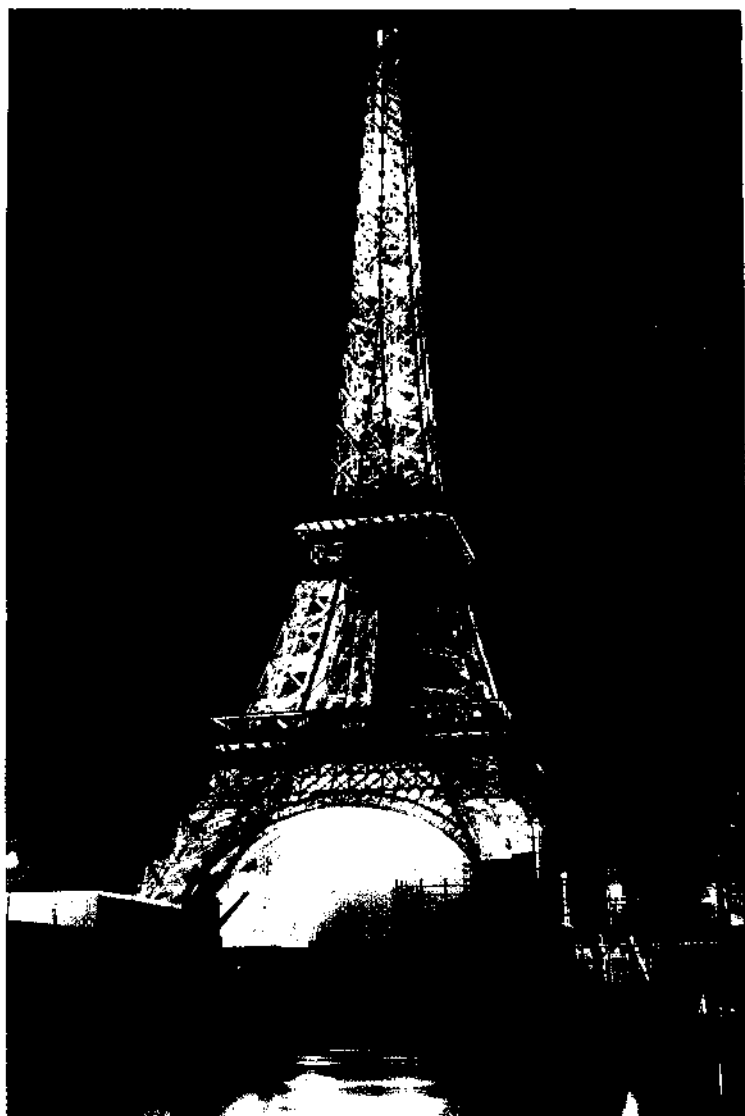
Caricature di Armando Lucà ("Cinegrafi")



Stanco, accasciato, lontanissimo dalla gente ignara e tranquilla che si muove ai suoi piedi. Il suo sconforto è così grande che, come certi importanti e patetici borghesi si coprono il viso quando gli insidiosi fotografi americani li aspettano a un varco compromettente, egli ha pudore che il fotografo di scena lo colga in quell'ora. Il più bello sarebbe che nel film ultimato - produzione Korda - figurasse proprio la seconda scena, mentre la prima fosse stata soppressa.

3) Come li definisce il critico...

CORRIERA DA PARIGI



Il Cinema all'Esposizione

SE VENEZIA ha coronato quest'anno tre film francesi, tra i migliori della stagione, Parigi - nel quadro dell'Esposizione 1937 - ha dato ben poco lustro al suo cinematografo; il padiglione che vi è dedicato, costruito tra due dei quattro piedi della torre Eiffel, è tra i meno riusciti, nell'architettura e nella decorazione; i documenti storici e tecnici che vi sono raccolti ci sembrano d'una sconcertante mediocrità. Questa negligenza si riflette sul tono generale dell'Esposizione, che risulta privata della più nuova delle arti e delle tecniche, sebbene se ne potrà trarre ammonimento per le Mostre future. Ogni Stato espositore ha cercato di organizzare una sua settimana cinematografica, come ha fatto or ora l'Inghilterra con VICTORIA THE GREAT, premiato a Venezia. Ma il risultato non può essere interessante, data la qualità della folla d'una esposizione internazionale e l'inverosimile quanto inutile ressa che ne deriva.

Incontri con Wells...

«Trovo in quest'Esposizione più d'un annuncio del futuro, soprattutto per il suo disordine - ci ha detto Wells; il quale, ripor-

tato sull'argomento del cinematografo, ha dichiarato per *Cinema*: «Per ora sono in freddo con lo schermo, ma ho scritto tre nuove fantasie scientifiche, nella speranza di divertire gli eredi di quanti si affezionarono alla *Macchina del tempo*».

- Speriamo che non ci sia un altro «cieco che vede», come nell'UOMO INVISIBILE - replichiamo. Wells deve ricordarsi dell'obiezione mossa sull'occhio del suo personaggio che, se invisibile, non avrebbe potuto vedere e ci guarda con ironico rimprovero:

- Ah! siete voi, allora, quello della camera oscura. Esatto, mio caro; ma alla mia età comprenderete che la fantasia può liberamente superare la ragione -.

Sebbene Wells imprechi contro il cinema, durante il suo soggiorno francese non ha mancato di visitare Joinville - donde è uscito il recente film di Henry Bernstein, LE MESSAGE; che tiene onorevolmente gli schermi dei Champs Elysées, nonostante il suo peso - e Fontainebleau. Qui egli ha assistito, per solo spirito di parte, alle prime riprese della MARSIGLIESE, film ufficiale del Fronte popolare, del quale Renoir ha onestamente riconosciuto essere una realizzazione di partito. Così gli Stati che rappresentano l'ordine e l'autorità non avranno bisogno di perder tempo a esaminarlo. Wells ha tentennato il capo, quando ha visto «i sanguinosi attacchi» dei pacifisti rossi e quando ha saputo delle 14 ore quotidiane di lavoro imposte dalla C.G.T. Ma si è taciuto. Nessuno d'altronde si è curato di dirgli che la prossima stagione si trova singolarmente compromessa dall'irregolarità del lavoro francese; i costi sono raddoppiati, mentre la curva degli incassi è stazionaria. Molte produzioni saranno trasportate nel Belgio, particolarmente un programma di film a colori da girarsi col sistema belga Dascalor, dicromia con emulsione da un solo lato della pellicola, anticipo d'una tricromia a buon mercato, già a punto per il disegno animato o la ripresa lenta (immagine per immagine). Comunque la Francia si prepara a darci un MOLLENARD, tratto dal romanzo di O. P. Gilbert, interpretato da Harry Baur, che sarà un capitano feroce,

da Gabrielle Dorziat nella parte della signora Mollenard, da Albert Préjan, ecc. Il film sarà diretto da Robert Siodmak e pare promettere piuttosto bene.

Invano René Clair ha cercato capitali francesi - il momento è d'altronde cattivo, come lo prova l'ennesimo fallimento di Nathan o Pathé - così è tornato di nuovo a Londra per girare una seconda MORTE IN FUGA (titolo inglese: *Break the news*), con Maurice Chevalier, Jack Buchanan e Adèle Astaire.

... con Chevalier

A proposito del quale film, Chevalier ci ha spiegato, per *Cinema*: «Da anni desideravo

girare sotto la direzione di Clair, in quell'atmosfera di spirito e di umanità che ci ha dato IL MILIONE e SOTTO I TETTI DI PARIGI. Ho sempre pensato che avremmo fatto un buon gruppo; e mi pare che solo un René Clair possa conoscere a fondo tutta la mia anima di montmartriano. Con Lubitsch si andava d'accordo, ma si rimaneva sempre un po' stranieri l'uno all'altro».

La soluzione di passare all'estero è comprensibile per molti produttori francesi, ostacolati in ogni modo, dal primo giro di manovella all'ultimo colpo di forbici della censura. Quanti sanno



'Dorotea' nuovo disegno animato europeo in bicromia Desco-or

ad esempio, che l'edizione italiana di A NOUS LA LIBERTÉ, di René Clair, era più completa di quella francese?

... con Adolf Zukor

Questa evasione dal nazionalismo cinematografico sembra diventare una regola, anche per la Francia; così vediamo Georges Brent naturalizzarsi americano, dopo dodici anni di vita errante; e l'ucraino Léonid Moguy - che ha realizzato LE MIOCHE - diventare francese. È l'opinione che ci ha espresso, in forma diversa, Adolf Zukor, di passaggio a Parigi:

«Siamo stati costretti - ci dice il gran capo della Paramount - a prendere artisti adatti a raggiungere una classe internazionale, poiché ci servono da chiavi nei paesi ove si estende la nostra produzione. Così abbiamo chiamato ultimamente a Hollywood: Georges Rigaud, Francisca Gaal e Isa Miranda, che lanceremo nel nostro pubblico dopo l'indi-



Un molo di Liverpool (1841) ricostruito nel porto di Los Angeles per 'Anime sul mare'



Un'inquadratura di 'Anime sul mare'



I tre protagonisti di 'Anime sul mare': Frances Dee, Gary Cooper e George Raft.

spensabile periodo d'iniziazione alla tecnica americana».

Domandiamo a Zukor se gli Stati Uniti bastino - come si dice comunemente - ad assicurare la copertura di un film.

«No - ci risponde Adolf Zukor, perentorio - credere che il solo circuito americano possa servire di base alla produzione californiana, significherebbe andare verso il fallimento. Dobbiamo invece cercare di orientarci sempre più verso una produzione mondiale, universale, d'un gusto che possa essere compreso ed accettato da ogni popolo.

«La forza del cinema americano consiste nel fatto che lo si considera, non solo come un'arte, ma come un commercio. Quindi organizzazione minuziosa, scrupolosa, religiosa: disciplina e senso acuto della critica e dell'autocritica...»

La Paramount, che si prepara a lanciare ventidue nuovi film nella stagione prossima, risponde a questo programma? Per l'organizzazione, senza dubbio; ma per l'autocritica? Che dire della FIGLIA DEL BOSCO MALEDETTO? È vero che in compenso ci ha dato i LANCIERI DEL BENGALA, nella produzione recente; e un nuovo film si annunzia per ottobre, presentato per la prima volta in Europa: *Souls at Sea* (ANIME SUL MARE). Il viaggio di Zukor non è estraneo al lancio di questo grande film, della stessa classe dei LANCIERI DEL BENGALA, diretto - come quello - da Henry Hathaway. Il successo di pubblico è prevedibile, per la presenza di Gary Cooper e di George Raft, per la tragica potenza d'una nave negriera, per l'attacco della flotta inglese del 1840, per un incendio in alto mare di grande efficacia;

possiamo aggiungere che la fotografia e il suono sono eccezionali, superiori a quelli medesimi dei LANCIERI.

Nuove esperienze

In un campo totalmente diverso, meno internazionale e meno a contatto col pubblico, Jean Painlevé pensa di aver pronto per l'inverno prossimo un cortometraggio di «plastica animata»: una delle sue nuove esperienze. Trattasi di una tecnica identica a quella del disegno animato; senonché, invece di fotografare immagini disegnate, si riprendono i movimenti d'una scultura plasmata secondo determinate necessità d'azione; lavoro complicatissimo, di cui è difficile prevedere il valore strettamente cinematografico, tenendo presente che i cortometraggi, in Francia, come in Belgio e in Inghilterra, sono generalmente perduti nei cinematografi specializzati nelle «attualità».

A proposito delle «actualités» notiamo l'influenza sempre crescente - ai fini della politica - del giornale cinematografico. Siamo giunti al punto che, col contributo d'una buona fotografia, d'un buon montaggio, d'un buon suono, la stessa stampa di sinistra finisce per interessarsi con simpatia alle cose nostre. Un elogio particolare meritano la LUCE e le ATTUALITÀ FOX, che hanno saputo strappare applausi a quotidiani e periodici quali l'*Oeuvre* e *Marianne*, con la sola e sobria presentazione del «Discorso di Palermo». Questo per sottolineare l'importanza politica e propagandistica del giornale filmato e per ribadire i criteri di assoluto rigore con cui occorre vagliarne le possibilità o meno di esportazione.

LO DUCA



JOSEF VON STERNBERG

Alcuni scuotevano la testa. «Non può essere, - dicevano, - Sternberg: non porta gabbie d'uccelli e non ha sulle spalle reti da pescatore. Non può essere». Ma era proprio Sternberg. Si aggirava in mezzo alla gente, lieve lieve: non voleva farsi notare. Appena qualcuno lo riconosceva, girava gli occhietti inquieti come in cerca disperata di scampo. È basso di statura, ha i capelli grigi, i baffi biondi, le labbra carnose. Una maschera impassibile, forata da occhi vivaci, pieni d'intelligenza, sempre socchiusi. Vi parla e sembra assente, che pensi a tutt'altro. Lo interrogate sul suo lavoro e vi risponde che non ne vuol parlare perché ciò lo distrae. Gli chiedete di un suo film non finito ed a sua volta, da abilissimo diplomatico, vi domanda che cosa se ne dice. Tutt'al più si lascia sfuggire che vuol battere nuove strade, che vuol essere un pioniere, ancora una volta. Il colore? Lascia capire che ha a noia simili domande che gli vengono ripetute instancabilmente dovunque vada. Si vede che vuol esser lasciato tranquillo, che preferirebbe avere, almeno per il momento, il nome di un qualunque commesso viaggiatore... Ma mentre, standogli vicino, si ha questa sensazione, si avverte altresì che la sua intelligenza non riposa, che vi scruta, indaga intorno a voi, cerca qualcosa. Sembra contento e spensierato solo quando siede vorace di fronte ad un colmo piatto di spaghetti o quando a sera, lasciata la giacca a vento per lo *smoking*, balla con una donna che è invariabilmente più alta di lui.

ANNA NEAGLE

Ricordate Nell Gwynn, la favorita di Carlo II? La interpretava Anna Neagle. Ci hanno detto che era ballerina. Può darsi. Ho guardato le gambe: nervose, affusolate, belle. Poca danza classica, a giudicarne. Appariva nel film leggera e sventata. Un piccolo sforzo per crederla così. Forse gli occhi celesti irrigiditi dalle ciglia bionde... Ma sono elementi troppo incerti. Il fatto è che noi, pubblico italiano, l'avevamo lasciata Nell Gwynn, cioè allegra - ma sentimentale - frequentatrice di alcove, e la ritroviamo ora nientemeno che Regina di Inghil-

terra e Imperatrice delle Indie. Le gambe non si vedono più, il petto è castigatissimo, l'occhio ammutolito. Ma è così anche a conoscerla da vicino: una persona affabile, compita, piena di buone maniere e di gentilezza verso il prossimo; una donna calma che beve il tè con attenzione, che tiene senza civetteria la veletta sugli occhi, che non vi fulmina con occhiate



fatali. Non fa strage di cuori ma miete simpatie. Una cara, modesta persona, dunque! Dove sono le tue pazzie, Anna Neagle? Ma forse noi abbiamo conosciuto soltanto una Marjorie Rolantjon, nata ventotto anni fa. Anna Neagle è rimasta nelle vesti di Nell Gwynn.

JAN KIEPURA

Kiepura vi è amico alla prima occhiata. Non vi pesa, non vi squadra, non ristà dubbioso. Un'occhiata gli basta. Appare impetuoso e



aperto. Non cela il disprezzo per ciò che non gli va. Parla volentieri di sé, delle sue idee, del conto che fa di persone e di cose. Critica i propri film e si lamenta di non essere stato spesso più severo con i soggetti che gli hanno fatto interpretare. «Non capisco, - dice, - perché in film il tenore debba essere un uomo eccezionale, compia gesta miracolose, ammu-

tolisca il mondo e non sia invece quello che generalmente è nella vita». Così Kiepura tende a dimostrarsi semplice, pieno di sane convinzioni, nemico delle ipocrisie. «Nobilissime signore vengono a chiedermi concerti di beneficenza, - dice. - Niente in contrario, rispondo io. Ma se il mio concerto vale, per esempio, trentamila lire, siete voi disposte, signore patronesse, a mettere trentamila lire ciascuna? Non ho inteso più parlare di molti concerti di beneficenza che mi furono proposti». Una richiesta del genere gli capitò mentre viaggiava sopra un grande piroscafo, e questa volta non era propriamente per beneficenza. Kiepura rifiutò e dette invece un concerto, nel grembo della nave, a macchinisti, fuochisti, camerieri e marinai. Come gli avviene qualche volta di fare nei film.

Ora sta per partire per un giro di concerti in Francia e in Inghilterra. «In Polonia, - dice, - da quando è morto Pilsudski, canto soltanto gratis». Kiepura ama molto la sua Patria...

MARTA EGGERTH

Di quest'epoca la s'incontra che gorgheggia. Vuol debuttare nel teatro lirico e sta studiando *La Bohème*, *Il Barbiere di Siviglia* e la *Lucia di Lamermoor*. La *Bohème* l'ha cantata anche nell'ultimo film interpretato con Kiepura: una *Bohème* moderna che si svolge egualmente a Parigi in piena Montmartre, ma con un Rodolfo che si chiama René ed una Mimi che si chiama Dionisia. Mentre Kiepura farà il suo giro di concerti, ella si recherà a Vienna per interpretare un film diretto da Lamac. Così la moglie non segue questa volta il marito.

Marta Eggerth non ha perduto l'aria romantica di *CASTA DIVA* e di *ANGELI SENZA PARADISO*. Ma, se vuole, mette fossette alle guance e fa sorridere gli occhi. Si vede che conosce benissimo se stessa. Basta la presenza di una macchina fotografica per metterla in allarme: a farci attenzione, ci si accorge di un impercettibile mutamento, un niente che le toglie l'aria normale e le dà un lieve vezzo, nel viso, nel corpo, nel gesto.

I doveri di moglie: Marta Eggerth sa spalmarne benissimo l'olio di cocco sulle spalle di suo marito che vuol distendersi al sole, al pieno sole d'una spiaggia italiana.





HERBERT WILCOX

Parlando con Herbert Wilcox, lo osservavo: media statura, giacca a doppio petto, capelli impomatati. D'un tratto si frugò in tasca e mise gli occhiali. Allora somigliò piuttosto ad un onesto impiegato che si è preso un'allegria domenica di vacanze dopo aver esaurito con

la massima precisione il suo compito. Involontariamente l'occhio mio corse alle dita della mano destra a cercarvi macchioline d'inchiostro, ma non ve n'erano.

Mentre mi esponeva alcuni suoi criteri e mi descriveva i film di cui è responsabile come produttore o come regista, guardò d'improvviso l'orologio e in fretta mi lasciò: corse ad infilarsi l'abito da sera per il pranzo.

JULIEN DUVIVIER

All'aspetto è un timido. Ad osservarlo bene sembra profondamente amareggiato dalla vita. La vede brutta, e non vorrebbe. Ha un'anima assetata di ottimismo, di concludere finalmente ad una piena serena poesia. Ma appare chiaro che non può.

La bocca sottile ha una lieve piega amara, gli occhi sono calmi e pensosi. È un uomo che ama la luce, i prati fioriti, le barche sul mare, le oche sull'aia; che ha nostalgia degli affetti semplici, delle patriarcali tradizioni; che cela dentro di sé il gusto della quiete, della dolce intimità, del caminetto a Natale... Invece descrive i disoccupati, la malavita, la gente perduta nel vizio e nell'imbroglio o quella che ha smarrito la fede, anche se in fondo lotta per averne una. Quando scava, è spietato: Duvivier non soffre di pentimenti. Ha un'intelligenza profonda e acuta. È implacabile con gli altri ma anche con se stesso. Non vi farà mai il giuoco di un filmetto che non dica le sue idee. È avaro di parole e non



ne spreca una. Un'amicizia che gli si offre lo rende felice, ma la coltiva a modo suo: senza intimità.

Qualche volta sorride: siate sempre pronti ad afferrare quel suo sorriso. Non ne dispensa troppi. Ci vuole, a smuoverlo, una Coppa Mussolini.

DOMENICO MECCOLI

ADOLPH ZUKOR presenta:

anime sul mare

GARY COOPER
GEORGE RAFT

Il dramma più appassionante nell'intera storia dei sette mari

FRANCES DEE
HENRY WILCOXON
HARRY CAREY

DIRETTO DA HENRY HATHAWAY è un film Paramount

RICORDI DI UN ATTORE-REGISTA

Serbia, Francia, Belgio e Sud America. Al cinematografo mi dedicai nel 1911. Ero proprietario e direttore, a Firenze, di uno stabilimento di produzione nel quale realizzai 24 cortometraggi che furono venduti alle maggiori Case d'allora: Itala, Ambrosio e Savoia. Un SIRE DI VINCIGLIATA e una LOCANDIERA furono invece acquistati dalla Pathé di Parigi. Quando cominciarono i film a lungo metraggio, accettai l'offerta della Savoia Film e mi recai a Roma per mettere in scena, nello Stabilimento Danesi, I CENTO GIORNI. Già allora la storia napoleonica era per il cinematografo una suggestiva fonte di ispirazione.

nematografico di uomini oggi notissimi nel cinema e nel teatro. Così nel 1916 guidai in STRANA il debutto cinematografico di Antonio Gandusio, così in quel teatrino di vetri che nel 1911 io ebbi a Firenze (un teatrino attrezzato però con vasche di sviluppo, colorazione, lavaggio, essiccatoi, macchine perforatrici e stampatrici ed una sala di proiezione), avevano avuto i primi contatti con la macchina da presa, Guido Brignone, Febo Mari, Giulio Donadio, Renato Cialente, Evelina Paoli ed altri moltissimi.

Quando Eleonora Duse, dopo dodici anni di silenzio, ricostituì la Compagnia, mi chiamò ancora vicino a sé. Tornai dunque al teatro, e fu proprio il teatro che durante la nuova tournée ci dette ad Hollywood, i cui fasti crescevano, l'immensa soddisfazione di vedere una platea popolata dei più celebri divi d'allora. Fra essi: Rodolfo Valentino, Gloria Swanson, Pola Negri, Mary Pickford... Tutti gli abitanti della Città del Cinema, avevano lasciato il lavoro per salutare ed applaudire Eleonora Duse che a Pittsburg ci abbandonò - in una giornata tristissima - per avviarci come sperduti verso l'Italia a bordo del « Duilio ».

Da allora, malgrado alcune interpretazioni cinematografiche alla Paramount di Parigi, malgrado altre recite teatrali, non ho più ritrovato la mia antica sicurezza. La mia testa è imbiancata, ma un entusiasmo sempre vivo e consapevole, e la lunga esperienza, mi danno ancora speranza nel futuro.

ALFREDO ROBERT

Sopra: Ettore Mazzanti in "Maggio" della Danesi Film (1913). Sotto: "Il Signore di Vincigliata", film a colori della Pathé (1913). Regia di Alfredo Robert

CARLO MONTUORI, evocando su Cinema il primo impiego della luce artificiale in Italia, ha citato anche un mio vecchio film del 1913. È questo il ricordo di una collaborazione che è rimasta nella mia memoria come amichevole e proficua in un momento in cui la Cinematografia italiana consolidava la sua posizione di capofila nella produzione mondiale.

Come molti, anch'io ero arrivato al cinematografo dal teatro. Avevo debuttato all'inizio del secolo nella compagnia Reiter-Pasta e dal 1905 al 1909 avevo recitato con Eleonora Duse durante un lungo giro in Germania, Austria, Russia, Rumenia,



Due banchetti di poveri alla Cines. Sopra: "Le tavole dei poveri" di Blasetti (Cines 1932). Sotto: "Odio fraterno" di Alfredo Robert (Armenia Film, 1915)

Subito dopo venne il periodo al quale appartiene il film citato da Montuori. Passato, infatti, alla Milano Film vi girai sette soggetti e nell'aprile del 1914, alla Itala Film, diressi il primo film di Pina Menichelli: LA CONTESSA DI SAN GERMANO. Con Montuori girai ancora, prima di partire per la guerra, LA MORTE DEL DUCA D'OFENA di Gabriele d'Annunzio. Abbondarono in questo film gli interni riusciti perfettamente per il migliorato uso dell'illuminazione artificiale. E, in fondo,

questa non sarebbe che una nuda e fredda cronistoria se nella successione degli anni e dei film non ci fosse quell'interesse che desta il ricordo degli inizi e dei primi sviluppi di un'arte così profondamente radicata nella nostra vita moderna, e se non ci fosse quella curiosità che suscita il racconto del debutto ci-



"L'arma del vile". Regia di Alfredo Robert (Milano Film, 1914)

Alfredo Robert e Soava Gallone ne "Il segreto del Dottore" (Paramount, 1930)

Luigi Serventi in "Lo spettro bianco". Regia di Alfredo Robert (Milano Film, 1914)



ALDO VERGANO

Soggettista, sceneggiatore, direttore di produzione, sta ora per cominciare il suo primo film come regista: PIETRO MICCA

Avevamo saputo che in uno stabilimento romano si giravano i provini di PIETRO MICCA, ma arrivammo che erano terminati. I ceroni eran già scomparsi dai volti degli attori. Fra essi scorgemmo molti visi nuovi.

— Sentite — ci disse Vergano, vedendo la nostra curiosità, Aldo Vergano il quale dirigerà il film insieme a Pietro Scharoff, — domani proietteremo i provini. Venite e vi saprò dire chi indosserà le vesti di Pietro Micca e degli altri protagonisti del film. Infatti così fu. Vedemmo i provini, ci fecero esaminare alcune fotografie.

— Ecco — ci disse Vergano —, una serie di visi nuovi per la nostra cinematografia: Elsa Camarda, nella parte di Luisa, Clara Colamai in quella della Contessa Delasserre, Manolo Borromeo in quella del Tenente Revello, Ada Sabatini in quella di Maria Bricco.

Lo guardammo stupiti. Vergano rise.

— Ah, già — disse —, non avete mai udito i nomi di questi personaggi. In realtà sono inventati perché nel quadro storico della vicenda che abbraccia il periodo che va dal 10 giugno 1706, inizio dell'assedio di Torino, allo scoppio della mina di Micca ed all'arrivo del Principe Eugenio, si innesta senza sforzo una storia d'amore alla quale in certo senso si collegano tutti gli altri personaggi: la Marchesa Latour (Rossana Masi), Vittorio Amedeo II (Renato Cialente), il Colonnello Brunet (Sandro Ruffini), il Capitano Bovolino (Camillo Pilotto), il Maresciallo La Feuillade (Vanni Torrigiani), Pinot (Silvio Bagolini)... Un mucchio di personaggi, quindi, coi quali la fantasia giuoca pur lasciando inalterati i fatti storici...

Sapemmo più tardi che non soltanto quegli attori che abbiamo sopra nominato debuttano professionalmente in PIETRO MICCA ma anche — ed è un aspetto interessante della produzione — molti elementi tecnici, fra cui gli aiuti registi Marisa Romano, che ha realizzato IL SEME del Centro Sperimentale di Cinematografia, Ubaldo Magnaghi e Amidei.

— Partiremo presto — proseguì poi Vergano —, per Alessandria la cui Cittadella, benissimo conservata, ci servirà per gli esterni dell'attacco. Lì saranno anche girate le scene di massa con la partecipazione di truppe concesse dal Ministero della Guerra. Altri esterni saranno ripresi a Trana ed a Torino. Stavamo per lasciarci.

— E Pietro Micca? — chiedemmo improvvisamente. — Ah già! — esclamò —. Ce ne eravamo dimenticati. L'interprete sarà Guido Celano. Ma il personaggio principale sarà la grande gesta epica racchiusa in quattro mesi di lotta sotto le mura di Torino...



NELLY CORRADI

Torna al cinematografo, dopo un lungo periodo, per interpretare IL TORRENTE su soggetto di Rosso di San Secondo

Quando, nella SIGNORA DI TUTTI, comparvero per la prima volta i grandi ingenui occhi spalancati di Nelly Corradi e se ne vide la svelta fresca figura, si disse che la cinematografia italiana poteva contare sopra un'attrice di più. Nelly Corradi riapparve in SCARPE AL SOLE e, benché la sua parte fosse soverchiata dall'eroico dramma degli uomini, riconfermò le qualità già mostrate. Questo fu nel 1935; a distanza, dunque, di oltre due anni, la giovane attrice riprende ora la sua carriera cinematografica, sotto la guida di Marco Elter, per IL TORRENTE, su soggetto di Rosso di San Secondo.

— Non si tratta — ci spiegava ella stessa qualche giorno fa — non si tratta di un soggetto originale, scritto appositamente da Rosso di San Secondo. L'intreccio, o meglio, lo spunto è derivato dalla novella « Storiella di montagna » che è appunto il titolo col quale il nostro film è stato annunciato in un primo tempo. La riduzione cinematografica e la sceneggiatura sono opera dello stesso regista Elter e di Carlo Duse il quale, nel film, sostiene, anche una parte: sarà il prete di un paesino di montagna, un prete che ha il suo da fare a sopire e a far tacere male lingue.

Si era a Cogne, centro d'irradiazione per gli esterni che dureranno, con quelli di Val d'Aosta, all'incirca quaranta giorni. Nevicava. Lentamente, con un vasto senso di pace. Tempo di settembre: Dal punto dove eravamo, si scorgeva la Grivola, spruzzata dalla prima neve. Nelly Corradi si accorse che il mio occhio si era posato sulla montagna.

— Anche la Grivola — disse —, avrà la sua parte. E vi spiegherò come. Io giungo nel paesino di montagna che è il centro e l'ambiente della vicenda; per ritrovare una mia zia. Questa zia è morta. Sono sperduta, ma un ucero mi accoglie, come una figlia, nella sua casa. Egli è rimasto solo ed è molto povero. Ha due bambine a cui deve badare. Unica sua fonte di guadagno è il mestiere di guida alpina ma da qualche tempo non può più esercitarlo. Con me, la sua casa si rianima, la sua vita si ricompone e ritrova il ritmo normale. L'uomo riprende il mestiere ma alla seconda ascensione, la Grivola, fa la sua vittima...

Guardammo insieme la montagna: la svelta piramide appariva, in quel momento, più affascinante che paurosa. Entrò Camillo Pilotto, battendo rumorosamente gli scarponi chiodati che finalmente ha ritrovati dall'epoca di SCARPE AL SOLE.

— Vi presento la guida — disse Nelly Corradi —, Camillo Pilotto che interpreta la parte della guida. E questa — aggiunse mostrandoci una bambina (la Miranda Bonansea) — è la sua figliuola più grande. Ha un suo compito nel film...



ENZO MASETTI

Sta preparando le musiche per il primo documentario Technicolor che si giri in Italia. Regista: Gentilomo

Nei giorni scorsi sono arrivati a Roma tre quintali di casse contenenti una macchina da presa Technicolor con tutti i suoi accessori. A chi diavolo servirà? ci si domandò in giro. Poi venne la spiegazione quando si vide Giacomo Gentilomo confabulare a sua volta con Gentilomo.

Anzi, il dialogo che si svolgeva fra Gentilomo e il Maestro Masetti era curiosissimo.

— Quanto di San Pietro? — diceva il Masetti. — Otto metri — rispondeva (citiamo una cifra a caso) Gentilomo.

E così andò avanti per un pezzo. Ma da questo curiosissimo dialogo vedemmo sorgere, costruito per ora soltanto di parole, un cortometraggio — all'incirca quattrocento metri — su Roma.

— È il primo documentario in Technicolor girato in Italia — ci disse il Maestro Masetti —, e la realizzazione ne è stata affidata Gentilomo.

(Gentilomo è così il primo regista italiano, se non erriamo, che abbia posto le mani al Technicolor, mentre procede la preparazione del suo BELFAGOR).

— Io sto scrivendo la musica — continuò poi il Maestro Masetti. — Non si tratta naturalmente di una successione di belle cartoline illustrate. A parte quello che potrà essere l'effetto del colore, effetto che ora non ci è possibile giudicare, il documentario è stato immaginato da Gentilomo secondo una linea costruttiva che vuol dare un'immagine organica di Roma, nei monumenti del passato e nelle manifestazioni del presente; cosa tanto più importante in quanto questo documentario avrà soprattutto diffusione sul mercato inglese. La mia musica, più che essere un commento, parteciperà alla costruzione e c'è da mettere in rilievo che, a differenza di ciò che avviene per i film a soggetto, qui essa dovrà sostituire il valore espressivo della parola. Fece un momento di pausa.

— Eppoi — riprese —, non sono certo tranquillo! Con Gentilomo abbiamo discusso giorni e giorni fino ad arrivare alla linea definitiva del lavoro, ma c'è da tremare ad avere « Roma » come soggetto per circa quindici minuti di musica.

— E tecnicamente — chiedemmo —, quale struttura avrà la partitura?

— Sebbene sia improprio, si può parlare della struttura della sinfonia. Ci sarà un tema fondamentale e un secondo tema in uno sviluppo sinfonico, anche nel soggetto visivo, abbastanza preciso.

In quel momento sopraggiunse Gentilomo.

— Un'idea — gridò —. Che ne direbbe, Maestro, se il tema principale risorgesse in questo momento quando...

Perdemmo il resto: Gentilomo aveva trascinato via il Maestro Masetti.

SOTTOCENERE

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



I più grandi e moderni
assortimenti in

**SE
TERIE**

LANERIE

FANTASIE

LINI

VELLUTI

ISIA

si trovano all'
INDUSTRIA DELLA SETA

NEGOZI DI VENDITA:

ALESSANDRIA - ANCONA - BERGAMO - BOLOGNA - CREMONA
FERRARA - GENOVA - LECCE - LUCCA - MANTOVA - MESSINA
MILANO - NAPOLI - PADOVA - PALERMO - PARMA - PISA
RAVENNA - ROMA - SIRACUSA - TARANTO - TORINO - VENEZIA

GALLERIA

XXX - BETTE DAVIS

(v. tavola a fianco)

HA 29 ANNI - è nata a Lowell nel Massachusetts il 5 aprile 1908 - Bette Davis ha già dietro le piccole spalle una carriera teatrale splendida e due premi di risonanza mondiale come attrice cinematografica: quello dell'Accademia Americana per la miglior interpretazione dell'anno 1935 (LA PATRA D'AMARE) e quello di Venezia, ottenuto pochi giorni fa, per la migliore attrice apparsa sullo schermo del Festival 1937. Studentessa e diplomata, Ruth Elizabeth Davis fu dapprima infermiera: ma ben presto preferì tentare la carriera teatrale, per la quale fin dall'infanzia le era sembrato di possedere una vocazione infallibile. Frank Conroy, un attore di teatro che fa anche del cinema come caratterista, era qualche anno fa un pezzo grosso di Broadway. Egli prese sotto la sua protezione la timida fanciulla ch'era venuta a New York con la mamma, e la presentò a George Cukor. Dopo qualche settimana essa ebbe un primo successo importante, che le valse una scrittura di prima attrice giovane in una grande compagnia drammatica: quella di Blanche Yurka. La compagnia «faceva» Ibsen, e Bette divenne ben presto l'interprete ideale di quei drammi cupi e forti. Non aveva che ventidue anni, e voleva rinnovare nel cinema i suoi freschi successi teatrali. Molto ambiziosa e tenacissima. Ma i produttori trovarono che sullo schermo l'esile attrice «rendeva» poco, e le affidarono partecine di poco conto. Il suo tirocinio fu durissimo. Lei, la famosa Bette Davis di Broadway, apparve per due tormentati anni come una biondina qualsiasi in ruoli di figurante scialba. Poco curata da truccatori e parrucchieri, poco rispettata da registi e da attori famosi. Quasi quasi la gente si stava dimenticando della sua celebrità precedente. La prima gioia dal giorno della sua decisione improvvida fu, nel 1932, il suo matrimonio d'amore col direttore d'orchestra Harmon O. Nelson junior. Quasi contemporaneamente venne la sua prima interpretazione cinematografica interessante: la ragazza ferita di 20.000 ANNI A SING SING. Prima essa era stata, al massimo, una sbarazzina, una ragazzuccia frivola e senza peso. Queste cose erano suggerite automaticamente a registi e soggetti dalla sua bocca ingenua e dalla sua facilità a fare smorfiette divertenti e curiose. Essa non si ribellava: e attendeva l'occasione. Il ruolo non troppo grande di 20.000 ANNI A SING SING fu un passo notevole, soprattutto perché qualcuno poté notare che la sua forza espressiva poteva essere rivelata anche dall'obbiettivo cinematografico. Ancora qualche film leggero - ma intanto, rinfrancata forse dalle promesse d'un futuro più serio, Bette Davis era divenuta una commediante piena di sapore - e poi vennero i «film per lei»: GI HUMAN BONDAGE, IL SELVAGGIO, ecc.

Anche oggi, ormai star con tutti gli onori e i diritti, essa si diverte a giocare due tipi di ruoli, a possedere due «personalità» diverse e distinte. La ragazza scervellata e manierata, e la donna fisicamente debole che lotta con tanta forza spirituale contro il dolore, e contro la cattiveria degli uomini. È nel secondo caso, una donna che fa dei suoi nervi un elemento poetico e drammatico di fondamentale importanza. Allora in quel film minuto e apparentemente del tutto privo di reazioni, essa nasconde e custodisce la fierezza e la resistenza d'una pioniera antica ingenua e fedele. Oh la si vedrebbe molto volentieri alla testa di una carovana verso il West, alla guida del primo carro. Ec-

citata, ma piena di riguardi per tutti, essa vedrebbe tutto, rimedierebbe a tutto; avrebbe intuizioni profetiche trasmesse dallo spazio alla rete elettrica dei suoi nervi sensibilissimi. Molto spesso la sua potenza nervosa s'è infibbata in casi disgraziati. Essa è stata una pazza e un'accusata nello stesso tempo. In queste occasioni terribili si mette le mani nei capelli, e una disperazione nera e struggente s'impadronisce di lei: di lei che un destino contrario segna e perseguita senza scampo. Forse ha ucciso un uomo ripugnante per salvare l'amato; ma torturato dai rimorsi Bette abbandona a metà una festa da ballo in casa d'amici ricchi; e così, in vestito da sera, luccicante ma scamigliata e ossessa, va a costituirsi. I capelli scompolti la fanno somigliare a una furia, mentre gli ornamenti inutili e ora stonati e assurdi della sua accoppiatura si levano metaforicamente ad accusarla. Quelle scarpe d'argento, e quella veste gonfia! La donna vorrebbe essere nuda addirittura, per eccesso di pentimento; e può esser capace d'alzarsi in piedi sulla pedana dell'accusa, e di strapparsi le vesti movendosi come una pazza. E i suoi occhi dilatati, i suoi denti digrignanti, le sue esili braccia affannatissime aumentano la sua statura, rivelano l'imprenabilità forse poco solenne, ma tristissima, del suo dolore. Non dimenticheremo mai il suo terrore nel SELVAGGIO, un terrore che la conduce alla pazzia. Essa ha fatto morire il grasso marito; e, sola in casa coi servi, ha paura ch'essi sappiano e continuamente siano a spiarda. Quelle sue passeggiate lungo la casa buia erano convulse e prendevano alla gola.

La seconda Davis è altrettanto efficace della prima; e magari, ecco, contano di meno i risultati. Essa in quei film mondani è sofisticata e *modè*, ma spesso con una forza umoristica che sposta d'incanto il piano superficiale e senza problemi di quella roba. Bette Davis trasforma in personaggio vivo qualunque manichino: la vita è nelle sue mani e nei suoi occhi, questo è il segreto. Appare come una ideale figlia disutile e capricciosa di milionari un po' sceruti; ma intanto attraverso le allusioni di scerere ma evidenti ch'essa trasmette, tutto quel mondo si manifesta sotto una luce critica espressiva e diretta. Quando poi la commedia è così innocua per natura ch'essa non può aggiungerci neppure un granello di quel suo pepe ch'è si vorrebbe definire esplosivo, allora la raffinatissima attrice si diverte a giocare sul filo di rasoio d'un lezioso morbido e gratesco. Straordinaria maestria. E dopo tutto, questo discorso sarà pleonastico se si può aggiungere che uno studio cosciente potrebbe eliminare dalla sua colorissima tavolozza cinematografica certi virtuosismi ancora teatrali. Ma: non è forse un'esigenza eccessiva e fuori di luogo?

FILM PRINCIPALI: THE MAN WHO PLAYED GOD (Warner Bros 1934), INTAZIONI (Cabin in the Cotton, First National 1932), 20.000 ANNI A SING SING (First National 1932), UOMINI NELLO SPAZIO (Parachute Jump, First National 1932), LO ZIO IN VACANZA (The Working Man, Warner Bros 1933), GI HUMAN BONDAGE (RKO 1934), IL SELVAGGIO (Bardeloni, First National 1935), LA PATRA D'AMARE (Dangerous, First National 1935), LA FORESTA PIETRIFICATA (Warner 1936), KID GALAHAD (Warner 1937), MARKED WOMAN (Warner 1937).

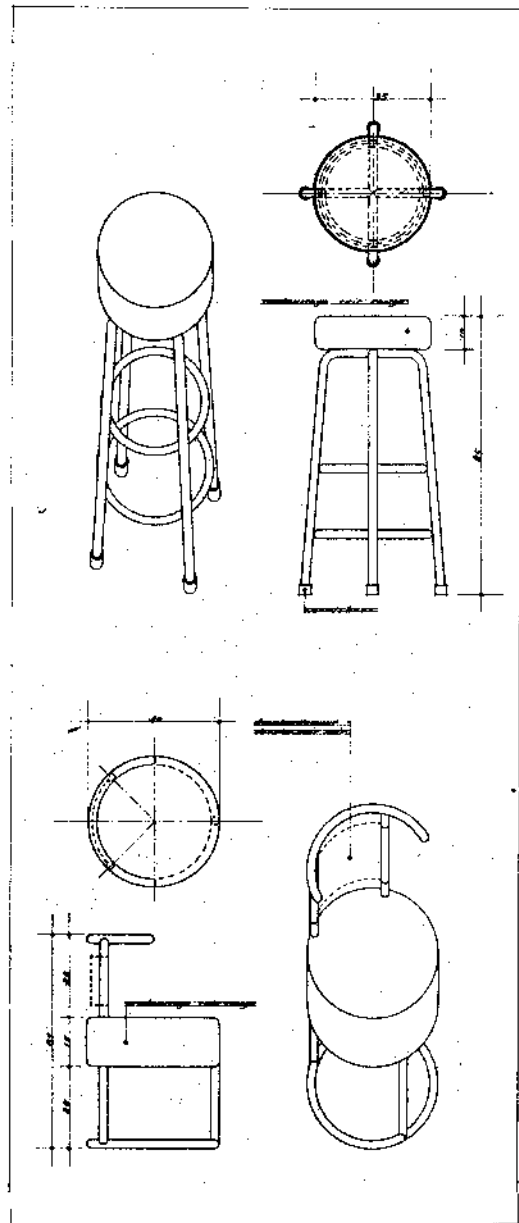
PIRELLA



WARNER BROS. & VITAPHONE PICTURES

BETTE DAVIS

LA SEDIA, STRUMENTO ESPRESSIVO



Arch. Alberto Sartoris: due progetti di sgabelli per bar

COME PITAGORA, gli uomini audaci della Rinascenza notarono che ogni armonia emana da una proporzione, da una relazione numerica, e questo, come fu vero nei momenti più fecondi dell'attività artistica, è vero per noi. L'ordine e la bellezza avendo la loro origine nei numeri, è logico che fra i creatori di forme nuove, gli architetti, pittori, scultori ed artisti in genere abbiano fermato la composizione dell'opera secondo le leggi dello splendore geometrico e l'abbiano fatto, nel tempo nostro, volontariamente, coscientemente, come nelle grandi epoche dell'arte mediterranea passata. In opposizione alla morfoplastica, ossia alla plastica che pone la forma naturale al primo piano nella creazione artistica, il funzionalismo è l'espressione di quella tendenza tecnica ed estetica che stabilisce tutto il meccanismo della vita quotidiana ed i processi dell'arte sul sistema ortogonale. Le funzioni vitali: *stare in piedi, camminare, stendersi, spostarsi, essere seduti*, ecc., si compiono in base alla regola ortogonale plasmandosi sull'orizzontale e sulla verticale.

Il dopo-guerra travagliato ed ossessionato ha visto un altro segno inconfondibile della ricchezza del funzionalismo con l'invenzione del mobile metallico dovuto all'architetto ungherese Marcel Breuer. Il mobile tubolare delimita le forme di una vita nuova, di una bellezza nuova che potrà diventare, in avvenire, la qualità essenziale dell'utilità e dell'intelligenza.

Parlando di architettura interna, noi vorremmo poter fare in questa sede l'apologia della magica casa di vetro, della casa trasparente nata dalla chiarificazione dell'eterno dilemma: *architettura-funzione o architettura-ornamento*. L'abitazione trasparente suggerita dall'atmosfera che attornia l'uomo tutto preso dallo studio dei grandi problemi sociali e della cultura fisica e psichica, tutto preso da quell'aria che si respira nelle adunate di massa, negli stadi e negli autodromi nelle giornate di grandi competizioni internazionali, ha trasformato completamente le nozioni dell'arredamento interno, le cui idee odierne si ergono ormai quali denominatrici inconciliabili con quelle del passato. Ed è per noi un segno di capitale importanza vedere che, ad ogni nuova manifestazione d'arte, vi è la certezza di un controllo assoluto ed una prova di più da aggiungere all'elenco delle acquisizioni, pur numerose, realizzate nel campo dell'architettura ed in quelle del mobile funzionale.

L'arredamento di un alloggio, ed in ispecial modo il sedile, è suscettibile di offrire una visione esatta della maniera di vivere che si svolgerà nella luce prodigiosa della casa trasparente, di presentare un quadro inconfondibile dell'organizzazione razionale dei servizi e delle funzioni della vita moderna. Infatti i mobili, siano essi metallici, in legno curvato, in legno compensato o in materiali derivanti da prodotti sintetici, sono di natura a portare - nel miglior modo - la vera firma della nostra epoca. Non essendo progettati secondo il folclorismo regionalista, né sul calco dei bei modelli dei tempi andati, ma eseguiti in serie da un'industria specializzata attrezzatissima, o su misura da un artigiano rinnovato, essi hanno raggiunto delle forme perfette nella loro semplicità, forme che si confanno pienamente alle prescrizioni igieniche. I loro più minuti particolari sono studiati per permettere delle composizioni a un tempo co-

Il cinema - questo grande suggeritore - tra le altre sue funzioni tipiche ha, o dovrebbe avere, quella di fornire all'uomo della folla i modelli e le misure di una vita individuale e sociale organizzata nel modo più bello, più sereno e più ragionevole possibile. • Il Cinema è esempio, è scuola, è ufficio informazioni. Gli spetterebbe, tra l'altro, il compito di utilizzare questa sua formidabile potenza per l'incremento di tutto ciò che artisti, artigiani, architetti, ingegneri, ideano di meglio. Vada per esempio la sedia (quella che si trova tanto nelle sale di proiezione quanto nelle nostre case): strumento simile a prima vista, appare anche strumento di cultura, fattore di vita. In una semplice sedia si esprime lo spirito di un'epoca: *disegni come sedi e ti dirò chi sei*. • Se di questo spirito si vuole impregnare così lo spettacolo che passa sullo schermo come l'ambiente della sala di proiezione, non si dimentichi la sedia! Ecco un motivato scritto dell'architetto Alberto Sartoris.

stanti e variabili, permanenti o provvisorie. Lo sgabello, la sedia, la poltrona moderni saranno, in ogni luogo, il complemento indispensabile della tavola pieghevole, del letto metallico, del divano ribaltabile, dei diffusori scorrevoli di luce, dell'armadio di gomma indurita, del tavolo da lavoro con corpo rotante che può essere utilizzato tanto da scrivania che da tavola da pranzo, della biblioteca mobile. Per il sedile funzionale, sono stati escogitati dagli artisti novatori i profili più comodi, le sagome più riposanti, quelle che accompagnano - come l'amaca - la linea dell'uomo nelle sue varie posizioni. Il sedile è stato risolto dai punti di vista costruttivo, economico, estetico, scientifico e medicale. Esso potrà essere a tubolatura tonda, in metallo cromato piatto, rigido, molleggiato, inclinabile a volontà e servirà l'uomo in tutti i suoi stati: quando scrive, lavora, disegna, studia, medita,



Arch. Werner M. Moser: poltrona



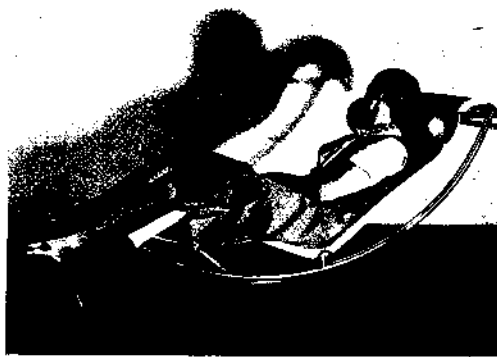
Arch. Giuseppe Terragni: poltrone nella sala del Diretorio della Casa del Fascio di Como



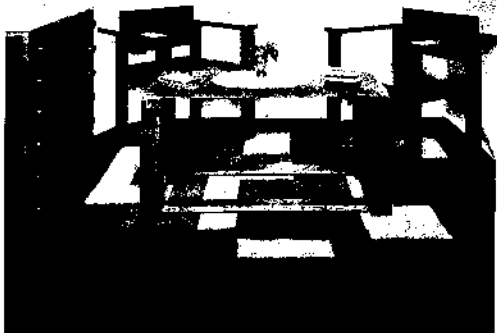
Arch. Alberto Sartoris: bar a Crans (Svizzera)



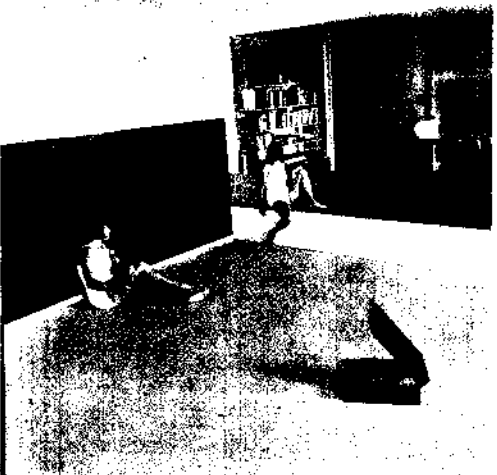
Arch. Piero Bottoni: poltrona per la sala d'aspetto di un medico



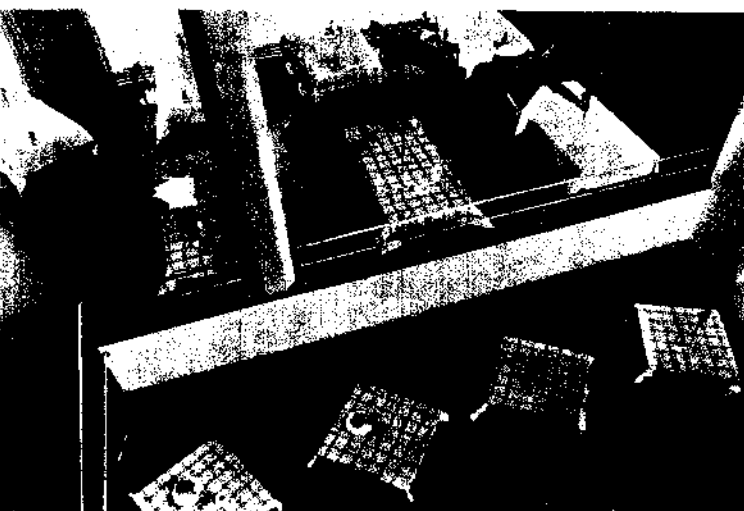
Arch. Le Corbusier, Jeanneret e Perriand: poltrona



Arch. H. Robert Van der Mühlen: ambiente a Losanna



Arch. Marcel Breuer: sala di ginnastica a Berlino

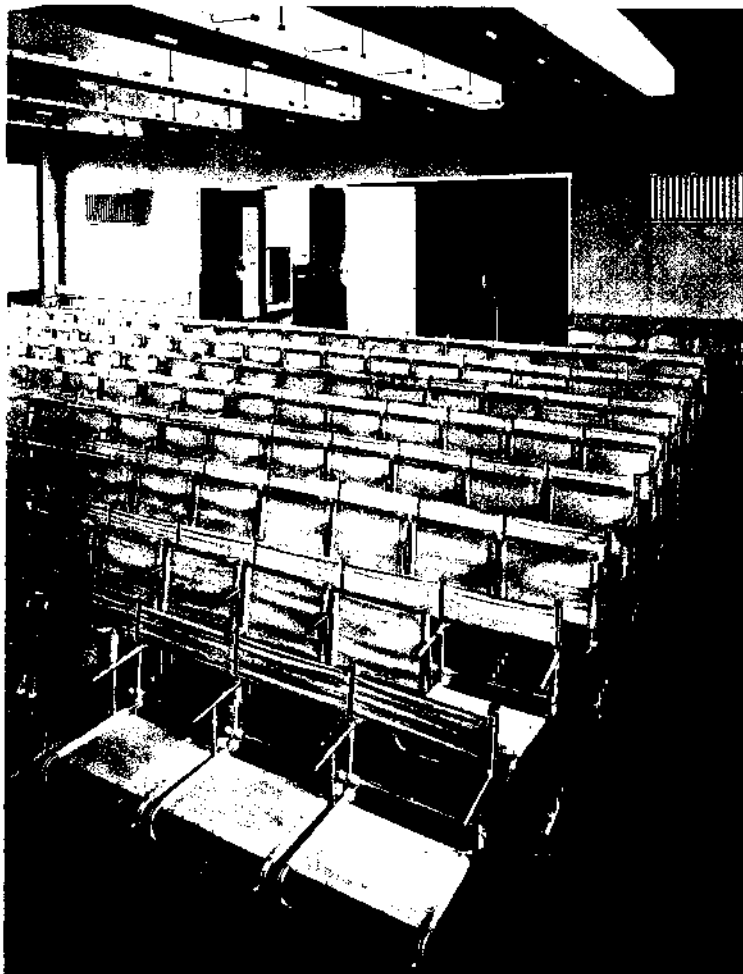


Arch. Rudolf Steiger: ristorante a Zurigo

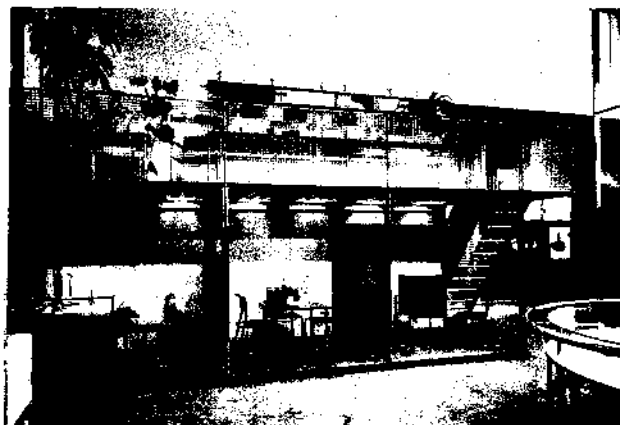
legge, mangia, dorme, riposa, pensa, si diverte, beve, parla, ascolta e guarda in casa o a spettacolo, a teatro o al cinematografo, al caffè o al bar. Con i metodi attuali di costruzione si arriva a fabbricare una sedia solida ma leggera, fissa o trasportabile e comunque adatta al nostro nuovo modo di vivere che non è più il sedentarismo ma la mobilità.

È questa, d'altronde, l'idea maestra che si afferma sempre più nell'architettura d'interni. Idea che è intimamente legata al fattore di un massimo di utilità e di qualità e, nozione alquanto apprezzabile, al minimo di costo.

Ogni cellula d'abitazione dovendo rispondere ad una sua propria destinazione, il mobilio è concepito dal punto di vista sociale ed utilitario, ed è stato l'uso degli elementi più razionali che ha fissato le ricerche attuali degli arredatori moderni. Mentre si so-



Arch. Walter Gropius e Marcel Breuer: cinematografo a Berlino



Arch. Walter Gropius e Marcel Breuer: elementi di cellule d'abitazione a Parigi

benessere e all'armonia della casa nella forma più generosa e più civile: quella di essere alla portata della borsa più modesta.

Con i sedili d'acciaio di Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Luigi Figini, Gino Pollini, Piero Bottoni, Marcel Breuer, Walter Gropius, Ludwig Miës, van der Rohe, Werner M. Moser, Rudolf Steiger, Adolf Rading, J. A. Brinkman, L. C. van der Vlugt, Gregory Warchavchik e Richard J. Neutra, che incontrano maggiormente l'adesione dei razionalisti, quelli dell'architetto finlandese Alvar Aalto meritano veramente una menzione speciale. Costituiti in

legni flessibili ed in compensati del Nord, sinuosi ed accoglienti tanto da sembrare concepiti secondo le norme di un nuovo barocchismo quasi voluttuoso, rappresentano certamente quanto si è fatto di più bello e di più economico in questo ramo, mentre la famosa poltrona metallica di Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand accorda il contributo più notevole per il progresso dell'arredamento.

Oggi, le teorie e la pratica del macchinismo hanno dato una nuova espressività all'ordine sociale e obbligato l'uomo a creare, in architettura come negli altri campi, un nuovo stato d'animo, un nuovo spirito, una nuova sorgente di fede e di equilibrio che il grande arredatore francese Pierre Chareau ha definito come *un riposo della nostra immaginazione soddisfatta momentaneamente dall'utile*, per attingere, attraverso la perfezione e la semplicità, l'arte dell'epoca.

no applicate al mobilio le forme tonde, le linee curve, le superfici cilindriche, i piani ed i volumi cubici e tutto quanto possono offrire all'immaginazione dell'artista i solidi geometrici e le forme astratte dell'arte, si è giunti a generare un gioco abilissimo nella disposizione delle strutture, dei materiali, dei colori, delle luci e delle prospettive. Ma questo sarebbe ancora insufficiente se non si fosse fatta, in primo luogo, la parte più grande al

del Nord, sinuosi ed accoglienti tanto da sembrare concepiti secondo le norme di un nuovo barocchismo quasi voluttuoso, rappresentano certamente quanto si è fatto di più bello e di più economico in questo ramo, mentre la famosa poltrona metallica di Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand accorda il contributo più notevole per il progresso dell'arredamento.

ALBERTO SARTORIS

FOTOGRAFIA DI FIGURINE PER NOVELLE

LA FOTOGRAFIA artistica degli ultimi 10 anni, quale manifestazione di un'epoca che risentiva ancora l'influenza dell'impressionismo, tendeva essenzialmente a riprodurre aspetti suggestivi della natura e giudicava incompati-

per le mie foto sperimentali dovevano servire da protagoniste, ho scelto una scena qualsiasi, atta però ad assicurare il miglior effetto fotografico. Avendo effettuate le riprese in senso verticale, come si fa per i film a truc-



'Aladino e la lampada meravigliosa'

bile con la propria indole ogni intervento della sensibilità personale atta a modificarne l'effetto sulla lastra. Si deve al cinematografo ed alla applicazione delle sue tecniche più moderne se oggi anche la fotografia può offrire qualcosa di più che una semplice riproduzione della natura.

Come accade nel film, dove, mediante accorgimenti tecnici di vario genere che vanno dalla scenografia all'illuminazione, si cerca di dare un'illusione della realtà, così, con l'impiego di mezzi analoghi si è cominciato a trasformare la natura anche nella fotografia.

Questo tipo di fotografie è sostanzialmente identico a quello dei film di ombre cinesi realizzati dal germanico « Istituto di ricerche naturali » e dalla Ufa, e sono fatte con ogni sorta di materiale: lana, filo di ferro, bambagia, legno ecc. Senonché, un tale lavoro richiede un minimo di qualità artistiche perché le figurine e i relativi ambienti possano creare l'atmosfera suggestiva del mondo della favola.

Le due figurine qui riprodotte hanno formato gli elementi base per due film di favola, da me realizzati nel modo seguente.

Create con lana e filo di ferro le figurine, che

Questo articolo del Mittelmann non apre solo qualche piacevole orizzonte ai dilettanti fotografi. Esso può indicare una suggestiva zona di attività anche ai cineasti, nel senso che i film fiabeschi di ombre cinesi - dopo i bellissimi saggi di Lotte Reiniger - sono stati abbandonati dai produttori ad esclusivo vantaggio dei 'cartoni animati'. Eppure questo genere ha un suo speciale incanto, una sua grazia bizzarra e suggestiva che trova l'applicazione migliore nei film a contenuto favolistico. È un campo, fra l'altro, aperto anche ai 'passoridottisti' di buona volontà...

co, mi è stato possibile piazzare in diverse distanze il primo piano, il piano intermedio e lo sfondo. Per mezzo di due lampade Osram Osafot ho potuto quindi ottenere non solo dei buoni effetti in superficie e in profondità, ma anche delle penombre, una suddivisione delle superfici ed una quasi corporea plasticità dell'insieme.

Tali penombre, nella fotografia *Aladino e la lampada meravigliosa*, ad esempio, si sono ottenute coprendo singole parti dell'immagine con stoffe semitrasparenti, mentre invece le palme nella fotografia *Il cavallo stregato* sono disegnate a carbone, su carta trasparente.

Fatti così i miei primi esperimenti fotografici, ho potuto con soddisfazione constatare che le



'Il cavallo stregato'

single foto potevano ottimamente servire come materiale d'illustrazione o di decorazione alle pareti.

Le possibilità della fotografia sono così varie e complesse per chi vi si dedica con zelo ed amore, che possono non solo servire d'incentivo per lavori affini, ma diventare anche fonte di nuove scoperte e nuove soddisfazioni.

EUGEN LEON MITTELMANN



Johnny Downs e Eleanor Withney in 'Good Night Ladies' (Paramount)

COMINCIA ad interessare i «ridottisti» anche il colore. Noi riteniamo che esperienze di formato ridotto sul «colore» si possano fare con sicuro vantaggio sul formato normale: a Venezia l'anno scorso furono proiettati dei brevi film a colori dovuti a Theo Rossi di Montelera. Ora ci scrive Italo Minozzi che l'operatore Antonio Schiavinotto ha fatto delle riprese a colori a Venezia col sistema Kodachrome. Il risultato sembra ottimo. Raggiunto però il colore naturale converrà che i ridottisti si accingano alla realizzazione di film a colori in cui il colore abbia una determinata e sostanziale funzione artistica. Non facciamo insomma come i cineasti del normale e i produttori per i quali il colore è soprattutto o soltanto una trovata industriale. Se il colore può essere usato in formato ridotto, non così il sonoro-parlato. Fino ad oggi nessun film in Italia può essere definito un film sonoro. Una volta i ridottisti facevano accompagnare la proiezione con dischi, poi qualcuno ha tentato la ripresa diretta, con sistemi complicati ed empirici: risultati sempre scadenti.

Domenico Paoletta regista del film « littoriale anno XV » UNO DELLA MONTAGNA, ci dice della sua intenzione di sonorizzare il film: l'esperimento è fallito

perché la Società che si era assunta l'incarico assicurando un risultato soddisfacente ha, invece, rovinata la stampa della colonna sonora che non si trovava, alla proiezione, più in sincronismo con l'immagine. Peccato, perché il film UNO DELLA MONTAGNA è stato realizzato con intendimenti che sono rivolti particolarmente alla funzione del sonoro e del dialogo, che sono, in questa pellicola, trattati in modo particolarmente «funzionale»: cioè, vorrebbero esserlo perché il film, in proiezione, risulta ancora muto: nonostante questo può paragonarsi ad un film professionale: è una delle pellicole ridotte più impegnative fra quelle girate fino ad oggi in Italia. Una bufera in montagna, una scalata, composizioni di molti personaggi sono elementi di questa pellicola che è narrata con scioltezza.

Il discorso fatto ci porta a considerare ancora una volta i rapporti tra «formato ridotto» e Cinema professionale. Un ridottista ha chiesto a Dino Falconi di dire la sua opinione in proposito, e Dino Falconi così gli risponde dalle colonne del «Popolo d'Italia»:

« Il problema è questo: Quanti fra i passoridottisti sono disposti a diventare « le forze di domani »? In

altre parole, quanti passo-ridottisti considerano la loro attività cinematografica come una possibilità di carriera? E per quanti, invece, essa è uno svago assai più innocente, se pure un pochino più costoso, del biliardo, del bridge o dell'automobile? Crede davvero il mio corrispondente che il passo-ridottista differisca molto dal dilettante fotografo? Vi sono giovani (e magari anche vecchi) che si dedicano con una specie di voluttà alla fotografia. Quello che per noi è un passatempo di gitanti, per costoro diviene una morbosa forma di fissazione; il sole dietro le spalle, incuba del comune fotografo dilettante è per loro uno scherzo da bambini. Meglio ancora se il sole non c'è e si deve fotografare con la luce artificiale. E le loro fotografie sono dei piccoli capolavori che danno dei punti a quelle dei professionisti. Ma quanti di costoro hanno mai pensato a diventare fotografi sul serio? La questione, dunque, non è poi semplice come il mio corrispondente ha l'aria di credere. Tanto più che un buon passo-ridottista rimarrebbe un po' deluso se la sua entrata ufficiale nel mondo del cinema si dovesse risolvere con la qualifica di aiuto operatore o di assistente alla regia, magari senza che il suo nome figurasse neppure tra quelli degli altri collaboratori,

così come il filodrammatico che si è immortalato nel teatrino del proprio dopolavoro con la sua interpretazione di Amleto ci penserebbe su due volte prima di accettare in una compagnia d'ordine il ruolo del cameriere che dice: "La signora contessa è servita"». Ecco: bisogna, appunto, distinguere. Esiste anche una terza categoria di «ridottisti»: cioè quelli che a rigore, non potrebbero nemmeno qualificarsi tali: persone cioè che fanno abitualmente dell'arte, della letteratura, e che si occupano anche di cinema industriale: a un certo momento queste persone, per sperimentare una trovata o addirittura per risolvere visualmente una sequenza narrativa, o per riprendere un paesaggio, un ambiente, si servono del formato ridotto, perché più pratico. Del resto si sa che non pochi registi americani, per esempio, posseggono ed usano una macchina a formato ridotto per loro studio e divertimento. Se il formato ridotto sia fine a se stesso o no, ci scrivono ancora molti altri cine-amatori italiani: da Teo Ducci, direttore del Cine-Guf Padova, ad Aldo Romolotti di Sondrio, da Virgilio Sabel a Nello Bandinelli: riprenderemo queste risposte la prossima volta.

II RIDOTTISTA

presenta un interesse proprio, condito com'è di esperienza artistica e di buon senso.

TECNICA

F. CHIARINI - *Manual técnico cinematográfico*. Pgg. 168. Editor F. Chiarini, Buenos Aires 1936. \$ 3,50.

Dall'abc della tecnica fotografica, alle moderne manipolazioni della pellicola per il film a colori, questo manualetto vuol riassumere brevemente i procedimenti delle varie operazioni collo scopo di facilitare il compito dei principianti ai quali fornisce le prime rapide nozioni.

R. THEN VDI - *Entwicklung der Kinotechnik*. (Deutsches Museum Abhandlungen und Berichte - Heft 5). Pgg. 138 ill. Vdi Verlag, Berlin 1936.

Riassume brevemente il rapido sviluppo della tecnica cinematografica soffermandosi ad analizzare nei vari apparecchi il progresso compiuto nel tempo dagli scienziati che vi si dedicarono: non mancano notizie sul film a colori e sulla televisione.

RADIO E TELEVISIONE

R. ARNHEIM - *La radio cerca la sua forma*. Pgg. 288 ill. Hoepli, Milano 1937. L. 15.

È l'opera di un esteta che ci guida attraverso le regioni, ancora inesplorate, dell'audizione radiofonica considerata come un efficace mezzo di espressione, che pur basandosi sulla sola sensazione uditiva possiede, in potenza, grandi possibilità figurative e drammatiche. Di grande interesse, in quest'opera, sono perciò i capitoli che trattano del radiofilm e la conseguente preparazione di tale spettacolo che comprende il lavoro di un autore, di un regista e di attori.

I lettori ritroveranno in questo libro l'esperienza sicura e la sensibilità estetica dell'autore di «Film als Kunst».

ANNUARI E CATALOGHI

Die Filme der Reichstelle für den Unterrichtsfilm. Pgg. 28. Reichstelle für den Unterrichtsfilm, Berlin 1937.

LIBRI RICEVUTI

OPERE GENERALI

MORTIMER J. ADLER - *Art and prudence*. Pgg. 686. Longmans, Green & Co., New York 1937. \$ 5,00

Il Dr. Adler, Professore di filosofia e legge all'Università di Chicago espone in questa sua nuova opera un accurato studio degli aspetti sociali morali ed estetici del cinematografo risalendo nel tempo fino alle teorie di Aristotele e Platone sull'arte in genere in rapporto all'uomo. Gli ultimi capitoli si dedicano più particolarmente alla tecnica nella sua evoluzione, e alla critica.

A. BRAUNSTEIN: *Dictionnaire des termes cinématographiques français, allemands, anglais*. Pgg. 30. «La cinématographie française» Paris 1937. Frs. 10.

È un dizionarietto utile per rendersi conto delle parole usate più comunemente in cinematografia nelle varie lingue.

NORMAN LEE - *Money for film stories*. Pgg. 206. Pitman & Sons, Ltd., London 1937. 7s,6.

È questo un periodo in cui l'attenzione di molti critici e scrittori è rivolta, e con ragione, al soggetto cinematografico; molti libri e articoli sono stati scritti esprimendo il desiderio, sia del pubblico che dei produttori, di creare film su trame che ne valgano la pena e che diano un reale contributo all'educazione spirituale del popolo.

L'argomento ha tentato questa volta un esperto direttore, un «pioniere» del cinematografo: il suo scopo è quello di indurre buoni scrittori di teatro o romanzieri a scrivere per il cinematografo, o a suggerire, a coloro che già se ne occupano, miglioramenti e modificazioni: ogni capitolo, del resto,



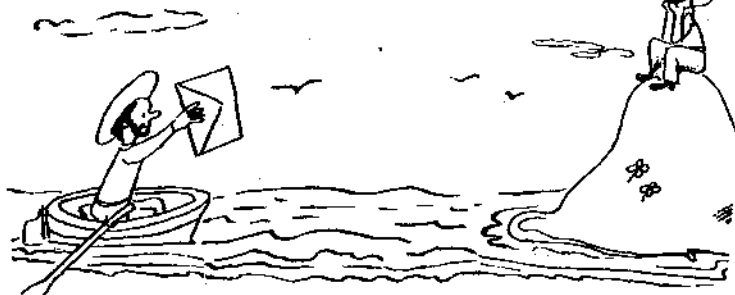
Mires Poli con la nuova Balilla

GIANDU'IA (Torino). - Grazie dei bacioni (spero che lei sia una donna), del disegno e dell'informazione. Eccola: «Tengo a informarla che anche in Italia, e precisamente a Torino e dettagliatamente al Cine Rex, già fin dalla sua inaugurazione, due anni fa, i film vengono proiettati senza intermezzi, tutti d'un fiato. Posso assicurarla che il film ininterrotto è digeribilissimo». Non ne dubitavo; anzi lo sapevo per mia esperienza. E certo sarebbe desiderabile che l'esempio del Rex fosse seguito dagli altri locali importanti, nelle maggiori città. Questa dunque è la mia opinione. Invece...

MARIO DA VARANO dice: «...la divisione è necessaria. Se il film è noioso, alcuni minuti d'intervallo tra un pezzo e l'altro non fanno male. Se il film è interessante, l'interruzione nei punti più salienti ed avvincenti è una delle più elementari scaltrezze del regista (Nota del Nostro: «ma tu credi che il povero regista riesca a far rispettare dalle pance dei noleggiatori stranieri scaltrezze di questo tipo?»), che viene sfruttata del resto anche dagli scrittori di romanzi a puntate e che serve spesso a formare appunto il «climax», come dice la Brusa (v. n. 28 di Cinema). Non intendo con ciò difendere quelle arbitrarie divisioni di film, che vengono fatte dai proiezionisti di alcuni cinema secondari. Io non so se tali interruzioni sono necessarie in senso assoluto. Bisognerebbe vedere caso per caso. Ma di solito ci sono altri comodi e sufficientissimi mezzi a disposizione del regista: basta pensare alla dissolvenza incrociata, ottima per segnare uno stacco di tempo nell'azione. Non credi?». - Hai ragione: gli «aspiranti-registi» cominciano ad essere un po' troppi. E neanche un «aspirante-macchinista», per dire! Se davvero tutti quei registi in pectore entrassero in Cinecittà, l'esercito cinematografico diverrebbe simile a certi eserciti da operetta, dove ogni soldato ha a propria disposizione gli ordini pe-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



rentori e contraddittori di una ventina di ufficiali. Mi sono accorto anch'io che certi concorsi di fotogenia poco seri, non molto in carattere coi tempi, pululano ancora in modo deleterio. Grazie delle cose sensate, e salutii.

EGIDIO NEDDI (Torino). - Mandi pure. Naturalmente le risponderò personalmente, dopo aver esaminato. Ma io non potrò che darle qualche consiglio, spassionato e impersonale. Va bene?

L.M.P. (Roma). - Il titolo originale del dramma dal quale è stato tratto il film LA FORESTA PIETRIFICATA è: *The Petrified Forest*, e l'autore è Robert Sherwood, di cui forse ha visto in teatro o al cinema *Riunione a Vienna*.

CARLO MALAVASI (Modena). - Per quelle pubblicazioni, v. l'ultima risposta a Camillo Voglino. Può anche comprare il *Dizionario cinematografico* del Canda, che mi sembra sia pubblicato presso una Casa di Città di Castello. Mi spiace di non saperle dire di più.

ORAZIO VIANI (Catania). - Tu parti con la spada e con la lancia contro quel Franco di Napoli di cui pubblicai alcune righe sul film LA LUCE VERDE (N. 26). Non voglio rilevare, facendo da pacifico intermediario, le frasi più brusche contro Franco. Tu però dici: «Come può costui affermare, per es., che l'indagine degli stati d'animo è superficiale, rispetto alla struttura psicologica del film? Ma cosa voleva forse, che i personaggi sfilassero ad uno ad uno davanti all'obiettivo e pronunziassero ciascuno un monologo interminabile?». Io purtroppo non conosco quel film: ma il discorso di Franco, inteso in senso generale e riferito al cinema americano, mi pareva sacrosanto. Tu dici che gli stati d'animo erano resi dalla maschera degli attori, dal dialogo, dall'azione. Se è così, puoi avere ragione tu. Ma non hai ragione quando vuoi distruggere gli argomenti del tuo avversario dandoli per errati a priori. Quello era il suo giudizio, e questo il tuo. Rispettabili l'uno e l'altro: no? Sarebbe bella che un critico in buona fede, per il solo fatto che esprime una opinione diversa, fosse assalito a suon di pugni da un altro critico. Tutto sommato, però, non dico che mi dispiaccia il tuo calore: è segno che tu vuoi molto bene al cinematografo, un bene accaldato e genuino: e magari un grammo di questo calore circolasse nelle vene di certi cineasti. Ma un'altra volta, più moderazione e più occhio. Intesi?

UN CURIOSO (Venezia). - René Clair è stato inattivo per qualche tempo, dopo il FANTASMA GALANTE: ma in questo intervallo ha sempre annunciato la nascita di qualche suo progetto. Due o tre almeno, e andati poi in fumo. Ora però sembra che stia lavorando a un film interpretato da Maurice Chevalier e dallo Chevalier inglese, Jack Buchanan. Anzi Buchanan, che ha fondato una sua casa di produzione, lo avrebbe scritturato per tre film. Speriamo. I migliori film di René Clair sono: SOTTO I TETTI DI PARIGI (1930-31), IL MILIONE (1931), A ME LA LIBERTÀ (1932), PER LE VIE DI PARIGI (1933), L'ULTIMO MILITARIO (1934), IL FANTASMA GALANTE (1935). Mi sembra che il terremoto di SAN FRANCISCO sia stato «fatto» tutto per mezzo di modellini; ma ci sono molti dettagli ricostruiti al naturale. In ogni modo, una perizia superiore mascherava ogni trucco. Opportuno il suo suggerimento per «qualche colonna sulla vita e i film di Valentino»; credo ne terremo conto. Grazie.

CAMILLO VOGLINO (Torino). - A proposito di una frase contenuta in quell'articolo su James Wong Howe uscito nel n. 26 - le difficoltà da lui trovate all'avvento del sonoro - tu mi domandi: «quale fu l'influenza del sonoro sulla fotografia?». Intanto, nacque la necessità di togliere il ronzo caratteristico delle vecchie «camere» a manovella, e quindi di costruire macchine con funzionamento più razionale (e data l'occasione, i cambiamenti apportati furono più di uno); poi il distacco di 19 fotogrammi tra l'immagine e la colonna sonora, ecc. Ce n'era abbastanza perché un operatore del muto, ritornando

al lavoro dopo un lungo intervallo - intervallo riempito dai suoi colleghi con una pratica esauriente che li poneva in netto vantaggio - trovasse cambiati i metodi del suo lavoro, e fosse costretto a recuperare con qualche difficoltà il terreno perduto. Anche perché nei teatri di posa non si hanno riguardi per nessuno, e non c'è mai tempo da perdere. Se si vuole, ragioni non tanto tecniche, quanto pratiche in un senso generico. - LA PATTUGLIA SPERDUTA a me piace molto: c'è tanta forza, e uno sprezzo così nobile delle situazioni trite e diluite. Certo hai ragione: il ruolo di Boris Karloff, e l'episodio della croce, sono invenzioni certamente mediocri. Ma non saprei trovare altri difetti sostanziali a quel film. Sì, tu ritieni che «nel soggetto manchi un buon tessuto ovvero sia deficiente di trama»; appunto esatto, in un certo senso. Ma c'era bisogno di una delle solite trame, in un racconto fatto di poche cose essenziali e che indubbiamente prendevano alla gola dal primo all'ultimo fotogramma? Poi mi piaceva la costruzione precisa e rude dei personaggi; e la splendida recitazione, «dettata» da Ford con una chiarezza e una evidenza addirittura miracolose. Così attori mediocri come Reginald Denny e Wallace Ford erano formidabili: merito indiscutibile di John Ford. - «Un buon manuale sul quale siano compendiate i primi elementi di tecnica» è *Cinematografia sonora* di E. Canda, ediz. Hoepli; puoi anche cercare: *La technique cinématographique* di L. Lobel, ediz. Dunod, Rue Bonaparte 92, Parigi, o *A.B.C. de la technique du cinema* di A. Kossowski, ediz. Chiron, 40 Rue de la Seine, Parigi, o *Cinematografia sonora* di B. Marasca, ediz. L'Industria, via Spontini, Milano.

FICCANASO (Milano). - Lei fa due appunti al film VIVERE, che ha rivisto in questi giorni. Perché Tito Schipa «non si pugnala quando canta l'ultima romanza del III atto della Lucia?». Ma... non c'è al mondo persona che possa dare una risposta davvero esauriente e significativa. Si vede che gli autori del film provavano ribrezzo alla vista del sangue. E poi: «Dopo la scena in cui il protagonista canta per sua figlia vittima della disgrazia, appare chiaro e tondo una scena che direi quasi estranea al film: il marito di Paola che s'inginocchia dinanzi a una voce». Estranea, senza dubbio: ma questo è un altro perché al quale io non posso trovare risposta. Ghiribizzo, svolazzo, brama di pompa degli autori del film? Forse. Ma lei non mi avrebbe fatto queste domande se avesse riflettuto di più sulla parola «capolavoro», quando cominciava la sua lettera così: «A Milano i cinema danno i capolavori della stagione scorsa, e ieri ho potuto revisionare il film VIVERE». I capolavori sono molto rari in una stagione... (Siamo seri, e smettiamola di parlare di capolavori; lasciamo il decaduto vocabolo agli eserciti; ma tra noi, caro Ficcanaso, amicizia inmutata, malgrado tutto).

PAOLO BERTUZZI (Suzzara). - Per frequentare il corso di allievo-regista (al Centro Sperimentale, naturalmente) e per avere tutte le informazioni, si rivolga, lei che è studente, al suo GVUF: presso il quale, come forse sa, si svolgeranno gli esami.

GAETANO RICCI (Catania). - Il regista del film muto LE SETTE AQUILE era George Fitzmaurice, gli interpreti Gary Cooper e Colleen Moore. *Il Principe e il povero* è stato pubblicato da Bemporad, Firenze. Nel PINO SOLITARIO, Fred McMurray era doppiato da Romolo Costa, Henry Fonda da Gualtiero de Angeli; e Sylvia Sidney, come sempre, da Letizia Bonino.

CINEAMATORE (Forlì). - Nessuno vieta la diffusione dell'8 mm. Però un Congresso Internazionale ha stabilito che il formato «substandard» è il 16 mm. ritenuto il migliore fra tutti (8; 9,5; 16; 17,5). Non mi risulta che in Italia esista la rappresentante della Film-Straight. IL NOSTRO



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
CAPITALE E RISERVE LIBRE 169.000.000

Direzione Generale: ROMA - Via Vittorio Veneto, 111

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

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

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

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDARIO
CREDITO PESCHERECCIO

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

CINES

STABILIMENT
CINEMATOGRAFICO

CINECITTÀ-R



La primaria Casa per la cinematografia a passo ridotto

Tutti gli apparecchi e materiali per la presa
e riproduzione di pellicole mute e sonore

Chiedete maggiori dettagli e prospetti all'

Agfa-Foto S.A. Prodotti fotografici
Milano, Piazza Vesuvio 19

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

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER

OMNIBUS

è la clamorosa rivelazione giornalistica del 1937. Esso è ormai divenuto l'inseparabile amico di tutti coloro che su qualunque argomento della vita nazionale o mondiale, desiderano formarsi una opinione precisa e definitiva. Ogni numero di "Omnibus" è di 12 pagine di grande formato che costituiscono un raro esempio di vivacità giornalistica, di chiarezza stilistica, di perfezione tipografica.

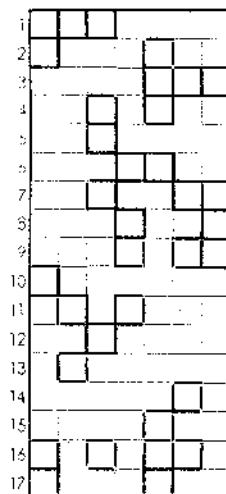
In vendita a una lira in tutte le edicole



GIOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 15 ottobre 1937-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

FIRMAMENTO ITALIANO



A soluzione esatta dell'acrostico si avranno, nelle caselle in risalto, i titoli di due films italiani attualmente in cartiere. Definizioni:

1. Ne 'Il grande appello' - 2. Il ballerino di 'Nozze vagabonde' - 3. La 'piccina' del recente film di Schipa
4. Un 'amazzone bianca' - 5. Lo vedemmo in 'Signora di tutti, lo rivedremo in 'Scipione' - 6. Il divo calciatore - 7. Il maragià di 'Una donna tra due mondi' - 8. In 'Questi ragazzi' la vedemmo piuttosto anziana - 9. In 'Contessa di Parma' ha la barbetta - 10. Sarà presto 'Luciano Serra, pilota' - 11. Contessa americana in 'L'albero di Adamo' - 12. È tornato in... 'È tornato Carnevale' - 13. Il genere di Schipa in 'Vivere!' - 14. Si rivelò grande in 'La signora di tutti' - 15. La dolce Honorata di 'Cor-saro Nero' - 16. Ha perduto suo marito... - 17. L'eroe di 'Un colpo di vento'.

Bruno Cartapatti, Milano

SOLUZIONI DEL NUMERO 28 - 25 AGOSTO 1937-XV

REGIA ITALIANA

MAR M A T A R A Z Z O
 CO B A F F I C O
 EL R I G H E L L I
 T M A T T O L I
 E G E N I N A
 R.A.L. B R A G A G L I A
 LE B L A S E T T I
 GRI N E G R O N I
 M P A L E R M I
 ASN A L E S S A N D R I N I
 AD B O N N A R D I
 IE B R I G N O N E
 RI C A M E R I N I

Marco Elter: Allegri Masnadieri

LA NUOVA PRODUZIONE ITALIANA

P A R T I
 I C O N I
 L U S S O
 O F I D I
 T I G R I
 T A N G O
 O P E R A
 F E S T E
 E L D E R
 R A N C O
 I S O L A
 D A N N I
 A M A T O
 M E C C A
 E L I C A
 L A N D E
 N U C C I
 A L A R I
 T I M M I
 I V I L I

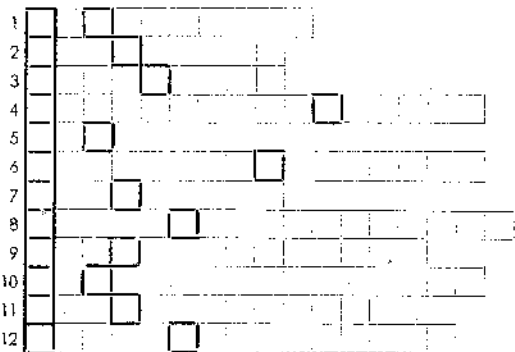
Piloto
 Ferida
 Melnati

FILMISTICA

Disporre in ogni riga dello schema il titolo di un film interpretato da attori o attrici di cui diamo il nome. Le iniziali dei titoli formeranno il nome di un noto regista italiano e nei quadratini a bordo ingrossato si formerà il titolo di un suo film.

1. Brigitte Helm - 2. Gino Cervi - 3. Jeannette MacDonald - 4. Madeleine Ozeray - 5. Hans Albers - 6. Kay Francis - 7. Greta Garbo - 8. Jack Holt - 9. Rintintin jr. - 10. Ronald Colman - 11. Frances Drake - 12. Joan Crawford.

Imo Benelli, Ferrara



VINCITORI DEL NUM. 28 - Regia Italiana: Pasquini Elio, via Mario de' Fiori 28, Roma - Crittogramma: Carlo Ferrari, piazza Vitt. Eman. 14, Fermo

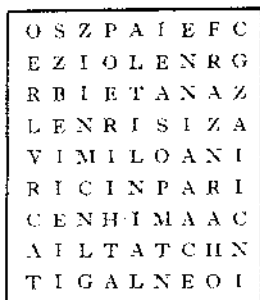
MESOSTICO DOPPIO DEI REGISTI

FROELI	G	H	FROELICH
W	A	L	K
LAM	P	R	E
MART	I	N	M
GRIFFI	T	H	G
GERI	A	B	A
LUB	I	T	S
CARR	O	L	C
GENTEN	R	G	O
L	A	C	H
KEI	G	H	L
M	I	L	E
MALAS	O	M	M
L	E	I	S
S	E	E	D

Capitani coraggiosi

Fleming Bartolomew

PASSO DI RE



Partendo dalla lettera M e procedendo col passo del re negli scacchi scoprire il cognome di sei coppie di noti artisti dello schermo italiano.

Piero Signorini, Milano

CRITTOGRAMMA

A	C	T	E
B	B	R	Y
C	C	E	R
D	C	S	A
E	C	T	I
F	P	R	I
G	B	A	T
H	B	A	N
I	E	S	I
L	M	A	S
M	T	M	E
N	A	N	B
O	M	S	C
P	D	E	M

Tre strani amici

REBUS

L'uva: l'o-rodè-ll-acino (L'oro della Cina)

Un nuovo film V.A.:

Perla-vit-a-e-perla-mor-te-con-H-F-onde (Per la vita e per la morte con H. Fonda)

Un film in bianco e nero

Le due S tra DE (Le due strade)

Un film a colori

Bass'a-mare-à (Basso mare)

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Firmamento italiano e Filmistica saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annuali a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 30° fascicolo apparirà nel 32° (25 ottobre 1937-XV)

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

Proprietà letter. riser. 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

Angelo



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

PERUGINA

Sean **HARLOW**
Robert **TAYLOR**



PROPRIETA' RISERVATA

REGINALD OWEN

REGISTA: W. S. VAN DYKE

