

CINEMA



31

10 Ottobre 1937 - XV

ARTICOLI DI

Spina, Inghilterra, etc.

BRAGAGLIA - PASINETTI - MARION - RISKIN - CHIARINI

20 articoli "QUADRO!" - "SOTTOCENERE" 100 illustrazioni

**DUE
LIRE**

C O L O R

Il diavolo a cavallo
Pesi e... misure
Gli allegri legionari
Legione bianca
Peccati di ragazzi
Torna ad amarmi
Il corridoio segreto
Il Dominatore del mare
Pescicani

F

Lili Damita
James Cagney
Reginald Denny
Tala Birell
E. Linden - C. Parker
Anna Sten
Olga Tschechowa
Wallace Casewell
Wallace Casewell

I

L

M

S.A.I.

presenta

il 1° gruppo di film
per la stagione 1937-38

Rivolgersi alla Società Italiana Autori ed Editori

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume II

FASCICOLO 31

10 OTTOBRE
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	215
Editoriale	219
D. RUDATIS <i>Protagonista la montagna</i>	220
C. L. BRAGAGLIA <i>Narrazione e documentario</i>	222
F. FASINETTI <i>Dalla sceneggiatura alla produzione</i>	224
F. MARION <i>Il mio programma di produzione</i>	226
R. RISKIN <i>Le mie esperienze di regista</i>	227
L. CHIARINI <i>Una buona iniziativa</i>	228
S. PAPPALARDI <i>Il gatto e il cinema</i>	229
N. MORABITO <i>Film di mare</i>	230
Quadrol.	232
E. DE MICHELIS <i>Miei incontri col cinema</i>	234
I. ROMANO <i>L'igiene della bellezza</i>	238
A. CENCI <i>La Hepburn a terra</i>	240
Sottoceneri, 241 - Fotografia, 242 - Galleria, 244 - Capo di Buona Speranza, 247 - Film del mese, 249 - Giochi e Concorsi, 252.	

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. AMMINISTRAZIONE: Soc. Anon. Editrice "Cinema" - Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. - PUBBLICITÀ: G. BRESCHI - Milano, via Salyini 10. Per Roma e Lazio: Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico o anche presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (largo Chigi, l'"Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (corso Vittorio Emanuele 21), e le principali librerie e le agenzie dell'"Istituto Editoriale Scientifico". - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22. Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE



pubblicità m

GELATINE PER USI FOTOGRAFICI

PRODOTTI PER FOTOGRAFIA:

C H I N O N E
C O L L O D I O
F O T O G R A F I C O
I D R O C H I N O N E

"MONTECATINI"

SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA ED AGRICOLA
MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO, 18

LA FOSSA DEGLI ANGELI

È

IL POEMA DEL LAVORO E DELL'AMORE



Regia di C. L. BRAGAGLIA

Soggetto di C. V. LODOVICI

Interpreti principali: AMEDEO NAZZARI e LUISA FERIDA

Produzione DIORAMA

Distribuzione LUX

CINEMA GIRA



In uno dei teatri di posa della Metro Goldwyn Mayer si sta girando una scena del film "The bride wore red" tratto da "La ragazza di Trieste", commedia di Ferenc Molnar. Dietro alla macchina da presa è George Folsey, operatore. Sono in scena Joan Crawford e George Zucco. È curioso notare che, mentre il quadro dovrebbe, a rigore apparire illuminato dalla sola candela, l'ombra di questa viene proiettata come quella degli attori sulla parete, in virtù delle lampade poste fuori campo: questo errore della candela che è ad un tempo illuminante e illuminata (errore che si potrebbe evitare studiando opportunamente la disposizione delle luci) si riscontra in moltissimi film. Altra curiosità: l'ombra della Crawford sulla parete per quella del profilo d'un austero signore con la barba. Ma chi è quella signora che sta seduta accanto alla macchina da presa, in abito da passeggio? Una visitatrice? No: semplicemente la regista del film: Dorothy Arzner, la quale, come si vede, non cerca originalità nel vestire per dirigere il film.

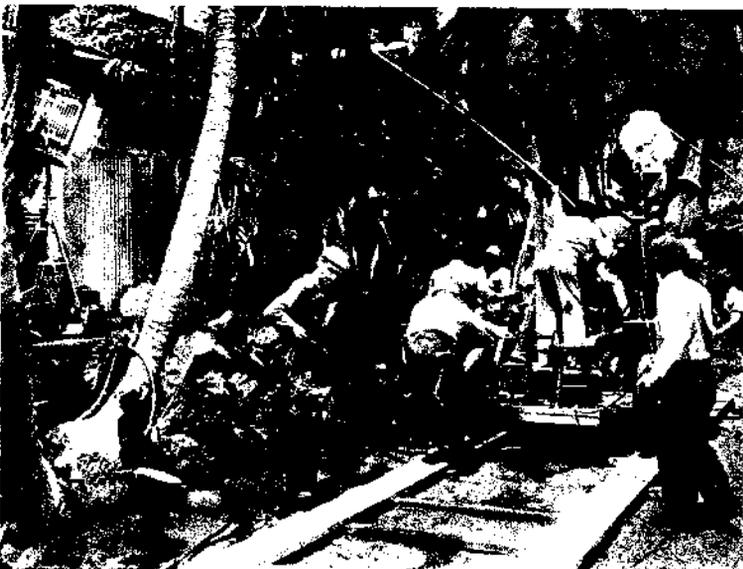
SACHA GUITRY...

sta preparando un nuovo film, QUADRILLE, che sarà iniziato ai primi di dicembre. Come interprete principale egli ha scelto Gaby Morlay la quale, nel 1917, fece proprio con Guitry il suo debutto teatrale. A vent'anni di distanza, si ritrovano per la prima volta insieme davanti all'obbiettivo.

ADELE SANDROCK...

...è morta. La Sandrock, austriaca, era entrata tardi nel cinema, e proveniva dal palcoscenico dove sosteneva ruoli drammatici. Da principio il cinema ne riconobbe le possibilità parodistiche; e infatti ella cominciò col parodiare inconsapevolmente se stessa. Vecchia, voleva

essere rispettata per la sua età e per i ruoli un tempo interpretati, di grande tragica. Ella chiamava gli uomini che lavoravano nei suoi film «giovannotti» e li guardava con una aria terribile, che sullo schermo appariva riccamente e saporosamente buffa. Accompagnava le acri inflessioni della sua voce col battito irritato di un bastoncino per terra; bastoncino ch'ella portava quasi sempre e che aggiungeva quasi un tipico connotato alla sua figura, per certi aspetti somigliante a quella di Marie Dressler. Ora è morta; pochi se ne sono accorti, perché non era quella che si dice un'attrice appariscente; ma qualcuno la ricorderà: nel CONGRESSO SI DIVERTE, per esempio, dove sosteneva la parte



Domani, sullo schermo, apparirà una casa in una foresta tropicale. Sole, calore. Il caldo lo sentono lo stesso le persone che stanno allestendo la scena per il film "Basso mare" ma è caldo di lampade. Gli alberi sono mezzi finiti e l'atmosfera sarà data dai vetefini posti sulle lampade, e sull'obbiettivo della macchina da presa, posta, ora, sul carrello. Attori Oskar Omlak e Ray Milland, regista James Hogan. Produzione Paramount.

di una vecchia contessa: ella teneva ai ruoli nobiliari. Nella TABACCHIERA DELLA GENERALESSA, era lei la generale: nel suo comportamento, infatti, c'era sempre qualcosa di militare. Voleva far piangere e riuscì quasi sempre a far ridere. Che è un curioso e patetico destino di attrice.

JACQUES COPEAU...

...il regista teatrale francese, verrà in Italia per dirigere uno spettacolo al prossimo Maggio Musicale Fiorentino. Intanto fa l'attore di cinema in Francia: già in due film è apparso, ed ora altri produttori se lo accaparrano. Lo vedremo dunque in L'AFFARE DEL CORRIERE DI LIONE, che viene diretto da Maurice Lehman ed ha come protagonisti Pierre Blanchard e Dita Parlo. Copeau non ama i ruoli di primissimo piano. Qui, come nei precedenti SOTTO GLI OCCHI D'OCCIDENTE e LA DONNA DI MALACCA, ambedue diretti da Marc Allegret, sosterrà un ruolo caratteristico del quale gli sia possibile offrire un'interpretazione originale e personalissima.



Gino Cervi nell'armatura di Ettore Fieramosca (foto Venturini). Blasetti l'ha scelto, e protagonista del suo film, di cui procede intanto a rifinire la sceneggiatura, mentre Novarese e Scotti studiano gli ultimi bozzetti rispettivamente dei costumi e delle scenografie. Un altro attore che sembra parteciperà sicuramente all'"Ettore Fieramosca" è Mario Ferrari nel ruolo di Galvano d'Ascoli.



Augusto Genina con Mireille Balin e Tino Rossi interpreti del suo nuovo film, di produzione francese, "Naples au baiser de feu". Qui sono fotografati durante una visita a Cinecittà.

CURIOSITÀ

L'attore Georges Rigaud fu presentato in un ruolo importante da Clair nelle VIE DI PARIGI (14 Luglio). Poi, non essendogli stata più offerta alcuna interpretazione importante venne in Italia per partecipare a un film sfortunato; dove appare, non si sa perché, col nome di Giorgio Rigato. Ma ecco che, tornato in Francia, un bel giorno lo sfiora l'ala della fortuna e lo rapisce a Hollywood dove lo attende un film, nientemeno, con la Dietrich. Ecco il suo nome nei cinema francesi, a lettere cubitali: NOSTALGIE, l'ultimo film interpretato da Georges Rigaud prima di partire per Hollywood. E tutti accorrono.

SI È PARLATO...

...assai del nuovo film di Jacques Feyder. Dopo LA KERMESSÉ HEROÏQUE che ricondusse in America, e con successo, la produzione francese,

Feyder annunciò un lavoro che avrebbe girato in Germania. Questioni di varia indole ne fecero ritardare fino ad oggi la messa in cantiere. Il film che si svolge nell'ambiente del circo, e che ha come titolo provvisorio MONDO VAGANTE, è interpretato, naturalmente, da Françoise Rosay, moglie di Feyder nonché ottima attrice. Come protagonista maschile è stato scelto Hans Albers. Altra interprete Camilla Horn.

DI 'MA NON È UNA COSA SERIA'...

verrà girata un'edizione tedesca diretta - come quella italiana - da Mario Camerini. Le parti dei protagonisti che nel film italiano erano sostenute da Vittorio De Sica e da Elisa Cegani, pare che saranno affidate a Karl Ludwig Diehl, il quale darà probabilmente al perso-



Bambini sullo schermo. Dopo Shirley Temple, ecco Virginia Weidler che la Paramount ha scritturato per alcuni film. Intanto sta nei teatri di posa ad assistere alle riprese di qualche pellicola, per abituarsi all'ambiente.



Umberto Sacripante in una posizione assai scomoda sul Cervino, durante una ripresa del nuovo film di Luigi Trenker 'La conquista del Cervino'. Abbiamo già parlato di questo film in un'intervista con lo stesso Trenker, pubblicata qualche tempo fa. Attualmente si stanno girando gli interni a Berlino. La parte di Sacripante è una delle principali; ma lui dice che gli è costata molta fatica e che gli stava per costare la vita in un incidente d'alta montagna.

naggio di Memmo una interpretazione alquanto diversa da quella del De Sica, e da Luise Ullrich, che par creata apposta, con quella sua grazia e timidezza, per dar vita alla figura di Gasparina Torretta.

JEAN EPSTEIN...

...uno dei registi più «difficili» da accontentarsi, pare sia contento del nuovo film che gli è stato affidato: **UNA DONNA AI CONFINI DEL MONDO**, che egli girerà a Ouessant, dove a suo tempo realizzò un altro soggetto marino: **FINIS TERRÆ**. Un'altra volta ancora Epstein era stato alle prese col mare: **L'OR DES MERS**. In Italia non si sono visti questi film; però, a giudicare dai resoconti dei giornali stranieri, essi rappresentano le cose migliori di questo regista, venute anche in Italia per girarvi un lavoro che, non corrispondendo al suo modo di sentire, risultò pessimo: **CUOR DI VAGABONDO**. Di lui, il nostro pubblico conosce: **L'UOMO DALLA HISPANO**, che bastava già a denotare un teso e deliberato desiderio di fare qualcosa d'insolito: caratteristica della pellicola era infatti quella di essere ripresa tutta

con l'obbiettivo grand'angolare, che permetteva speciali effetti di atmosfera. Ora, con **UNA DONNA AI CONFINI DEL MONDO**, Epstein pare si senta sul suo terreno. Interpreti sono Germaine Roner, Alexandre Rignault, Jean Pierre Aumont, Charles Vanel.

GLORIA AL TECHNICOLOR.

...proclama Walter Wanger. Ormai il produttore del **SENTIERO DEL PINO SOLITARIO** e di **REGINA CRISTINA** ha deciso un vasto programma di film a colori. Ha annunciato che per il 1939 produrrà **CALIFORNIA**, in occasione della Fiera mondiale di San Francisco che si svolgerà contemporaneamente a quella di New York. **CALIFORNIA** sarà l'epopea dello stato omonimo, dal tempo dei pionieri. Grover Jones, californiano, è stato incaricato di scrivere la sceneggiatura del film che dovrà avere un tono movimentato e rigoroso; la scelta di Jones è felice perché a lui si devono, tra l'altro, gli scenari del **SENTIERO DEL PINO SOLITARIO** e dei **LANCIERI DEL BENGALA**, e ultimamente quello di **ANIME SUL MARE**. È intenzione di Wanger di presen-

tare in **CALIFORNIA**, tutti gli attori che sono in contratto con lui, tra i quali Charles Boyer, Madeleine Carroll, Sylvia Sydney, Joan Bennett, Henry Fonda: lo stesso complesso di interpreti dovrebbe apparire intanto nel film a colori naturalmente, **LE MILLE E UNA NOTTE**, attualmente in preparazione.

ANCHE DUVIVIER...

...nel moto generale degli attori e dei registi europei verificatosi negli ultimi tempi verso Hollywood, è stato officiato dalla Metro Goldwyn Mayer. Sembra che gli sia stato offerto un contratto alle seguenti condizioni: 40 mila dollari per un film da girarsi nel primo anno di scrittura, 50 mila dollari a film per due pellicole da girarsi nel terzo anno di scrittura.

Ma Duvivier ha posto, a sua volta, delle condizioni, secondo le quali le tasse avrebbero dovuto essere pagate dalla Metro e gli si sarebbe data carta bianca in generale e soprattutto nella scelta dei suoi collaboratori.

E così le trattative non hanno per ora approdato a nulla.

EIA
AMATO

E' TERMINATA LA LAVORAZIONE DI SONO STATO IO! I MIGLIORI DE FILIPPO NEL MIGLIORE DEI FILM



Nei giorni scorsi Madeleine Carroll è stata a Roma. Non ci veniva da qualche anno e vi ha trovato, fra le altre novità, gli stabilimenti del Quadraro. In un ricevimento, ella si è presentata elegantissima in lungo abito nero ed ampio cappello, pure nero, sui biondi capelli. Ci ha detto qualcosa di sé, che è nata in Inghilterra a West Bromwich, cinque miglia da Birmingham, in un 26 di febbraio non meglio precisato. Padre irlandese e madre francese. Doveva diventare maestra di scuola, ma Seymour Hicks pensò bene d'indirizzarla verso il teatro; e fu il primo passo per la carriera cinematografica...

Si dice che qualche volta gli allievi s'innamorino delle proprie maestre; che cosa sarebbe accaduto se Madeleine Carroll fosse davvero divenuta maestra?





Dina Galli in 'Felicità Colombo', diretto da Mattellì (Capitani Film).

I DUE GIOVANI VENTISEIENNI...

...John Monk Jr e Fred F. Finklehoffe, sono stati chiamati a Hollywood dal produttore Selznick, il quale ha deciso di realizzare un film tratto dalla loro commedia BROTHER RAT, scritta tempo fa e prodotta poi da George Abbot sulle scene di Broadway dopo diverse insistenze da parte degli autori. La trama è fondata sulla storia della vita di colle-

gio americana: per la direzione del film è stato chiamato dall'Inghilterra William Cameron Menzies, il regista di LA VITA FUTURA, che girerà la pellicola in collaborazione con Robert Sinclair, regista teatrale.

UN FILM SUL GIORNALISMO...

...è quello che sta preparando il produttore David O. Selznick. Dopoché nel cinema americano sono apparsi più di una volta giornalisti, reporter, redazioni di giornali, ora il giornalismo avrà il suo film storico. Sarà una specie di «cavalcata» della stampa americana, ha dichiarato Selznick: la storia della Associated Press che fu fondata nel 1848, divenne in seguito una delle più importanti agenzie di notizie. Del film si sta attualmente elaborando il soggetto che sarà minutamente documentato.

JOSEPH VON STERNBERG...

...dopo aver dovuto, causa la malattia di Merle Oberon (ora ristabilita), sospendere a metà il film I CLAUDIUS che può essere l'unico grande film «incompiuto» che la storia del cinema ricordi, e dopo essere venuto in villeggiatura in Italia, sarebbe stato prescelto come regista di un film francese: ASFALTO, edizione parlata sulla stessa trama che diede origine all'ultimo film muto tedesco, diretto da Joe May, oggi passato in America. Protagonista di ASFALTO di Sternberg sarà Dita Parlo, la «mademoiselle Docteur» del film omonimo.

IL SOGGETTO...

...è tutto. Così ha dichiarato Mervyn Le Roy, il regista di IO SONO UN EVASO. «Datemi un buon soggetto e un gruppo di attori sconosciuti e io vi farò un ottimo film». Difatti nel suo recentissimo: THEY WON'T FORGET (Non vogliono dimenticare) c'è solo un attore noto, il grande Claude Rains; e gli altri, tutti completamente nuovi, o almeno non compromessi dalla celebrità. E se ne parla come una delle migliori opere del giovane e discontinuo regista.



Due scene analoghe in due film della 20th Century-Fox. Sopra 'Snis of Man' interprete John Hersholt, sotto 'White Hunter', interpreti Warner Baxter e June Lang. Anche in una scena di esterni, come si vede, occorrono lampade e riflessi. Prima di spiccare il volo gli areoplani, sono imprigionati fra le macchine da presa, i ponti, i treppiedi, il carrello. Vedendo poi, in proiezione la scena, non si penserebbe certo a questi preparativi.



Durante la ripresa di una scena di esterni del film Paramount 'Accidents Will Happen', produzione di B. P. Schulberg, protagonista William Gargan (Paramount).



ROMA
VIA SPEZIA 82-B-
TELEFONO 74770

FOTOTECNICA

SOCIETÀ ANONIMA - ROMA

Il più moderno stabilimento
per lo sviluppo e la stampa
dei films

Precisione di consegna!
Perfezione di lavoro!

PRODUTTORI! La constatazione dei risultati tecnici da noi realizzati vi persuaderà ad affidarci lo sviluppo dei vostri negativi e la stampa delle vostre copie positive

S. A. FOTOTECNICA
VIA SPEZIA 82 - ROMA - TELEF. 74-770



Olivia Fried e Germana Paolieri interpreti di "Luciano Serra, pilota", diretto da Goffredo Alessandrini. La Paolieri torna al cinematografo dopo un lungo periodo di assenza: il suo ultimo film fu infatti "Lorenzino de' Medici". A vederla, così nella vita, c'è qualche cosa di modificato in lei. Ha forse perduto un po' della sua ingenua estaticità; ma il bel viso ha acquistato una calma posatezza e l'occhio una più riflessa espressione. In "Luciano Serra, pilota" sostiene il ruolo di moglie del protagonista che è, come è noto, Amedeo Nazzari: una coppia indubbiamente interessante.

CHARLES DORIAN ERA...

...l'aiuto regista più conosciuto di Hollywood. Clarence Brown lo ha avuto sempre con sé, per oltre dieci anni. Aveva ricevuto offerte da altre case nonché dalla Metro, presso la quale lavorava Brown e quindi egli stesso, per dirigere film; ma «Charles» aveva sempre rinunciato. Final-

mente una offerta vistosa gli ha fatto cambiare opinione. Così lo vedremo come regista di "L'IL NEVER FORGET", produttore Lon Ostrow della Metro Goldwyn Mayer, soggetto di John Bright e Robert Tasker.

GARY COOPER...

...è stato prescelto quale protagonista a fianco di Claudette Colbert, del film "L'OTTAVA MOGLIE DI BARBABLU" regista Ernst Lubitsch, produzione Paramount.



Ginger Rogers che sotto la regia di George Stevens ha interpretato "Follie di Inverno" ora è protagonista di "Vivacious Lady", diretta dallo stesso Stevens. (R.K.O.)

DISCHI DI FILM

DAL FILM THE BIG BROADCAST 1937 (Radiofolle) l'«Odéon» incide (GO 12971) un ottimo disco: «Here's love in your eye», «Nei suoi occhi v'è l'amore». Si preferirebbe soltanto una voce di donna meno nasale.

Sul rovescio del disco troviamo: «The eyes of the world are on you», «Gli occhi del mondo ti guardano», dal film LONDON MELODY. È un fox vivace, eseguito dall'orchestra Thorburn, con effetti fragorosi d'insieme, di buon impasto, non sgradevoli nonostante la sonorità elevata, aumentata ancora dal coro.

Pure dell'«Odéon» segnaliamo, dal film WALKING ON AIR in bel fox-trot: «Let's make a wish», «Facciamo un desiderio» (GO 12973): ritmo di andamento uguale, melodia scorrevole. Ottima esecuzione dell'orchestra Silvester.

Sull'altra faccia si trova, dal film RAND WITHOUT MUSIC, una: «Simple little melody», una piccola melodia piana, che si balla volentieri, senza sudare. Orchestrazione buona, ma senza trovate speciali. Segnaliamo alcuni dischi «Parlophon». Sul disco 27612 troviamo una canzone fox, dal film LA SIGNORA DEI BOULEVARDS, con Leslie Hutchinson. Una buona voce di tenore, calda e ben timbrata, intona una melodia tenera, a base di languidi «Good-byes», con sospirati insinuanti «smorzando». Il «rallentando» forse sono un po' troppi.

Sul rovescio v'è: «Caffè del mattino», dal film MOULIN ROUGE, cantato assai benino da Diana Clare. Anche qui accompagnamento pianistico, che risulta un po' vuoto, se si vuol ballare, il disco è un po' monotono.

Sul disco B 71008 troviamo, del film HEAD OVER REELS («Col capo all'ingiù»); «Looking around corners for you» e cioè «Cercandoli da ogni parte», assai ben eseguito da Victor Silvester. Ritmo deciso, pianoforte inciso assai bene, con timbro limpido e per quanto è possibile fedele. Il motivo è ripreso dal sassofono, che imita

la voce umana. Buon disco per ballare, anche questo.

E anche «Some one to care for me», («Qualcuno che mi voglia bene») dal film THREE SMART GIRLS (Tre ragazze alla moda): questo è un disco brillante e scorrevole, fatto apposta per snodare le gambe. Pianoforte predominante, con buoni effetti di batteria e di sassofono. Sul disco B 71012 troviamo: «Seal it with a kiss», cioè: «Suggellalo con un bacio» (consiglio ottimo...) dal film THAT GIRL FROM PARIS (La ragazza di Parigi) che ha ottenuto tanto successo. L'esecuzione dell'orchestra con Victor Silvester è ottima. La musica si snoda languida, avvolgente: il pianoforte solista si sbizzarisce in volute di note e raveschi capricciosi, con effetti riuscitissimi di archi, di sassofono e di altri impasti strumentali.

Un altro disco con Victor Silvester è «Gone» dal film LOVE ON THE RUN (B 71007). Questo è veramente un magnifico disco: ritmo vivo, segnato dagli strumenti a percussione, sonorità e impasti saporosi con xilofon, e con fiati languidetti, motivo scorrevole e piacevole, che si snoda con fluida libertà.

Harry Roy e la sua orchestra incidono un disco pure bellissimo dal film PINKIN PARADE: «You do the darn' dest things, baby» (B 71006). Movimento di marcia, ritmo brillante, travolgente: esecuzione orchestrale eccellente e strumentazione varia di timbri e di impasti. Finale asmatico, con ritmo spezzato, assai d'effetto.

Dall'altro lato troviamo un altro bel ballabile dal film CHAMPAGNE WALTZ: «When a kiss is not a kiss». Magistrale il ritmo, illeggiadrito da raveschi rapsodici di strumenti solisti.

Un buon disco della «Voce del Padrone» (GW 1217) porta un bel valzer dal film CANTO D'AMORE. Un violino enuncia il tema, come un languido richiamo: poi l'orchestra entra in gioco. È l'ottima orchestra di Harry Roy e l'esecuzione è perfetta. Sull'altra faccia, dal film IL GIOVANE CONTE è preso un fox-trotto vivace, scorrevole, molto carino.

MARY TIBALDI CHIESA

INTERPRETI:

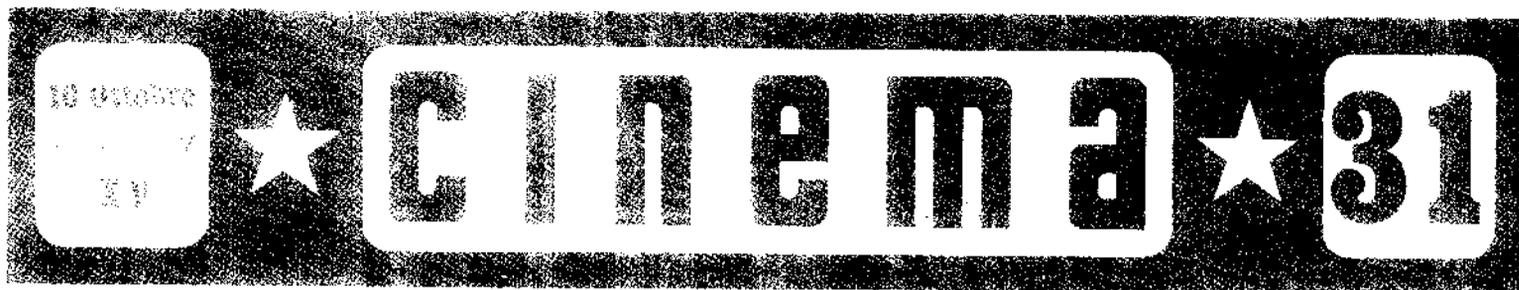
**IGNACE JAN PADEREWSKI
CHARLES FARRELL
MARIE TEMPEST
BARBARA GREENE
ERIC PORTMAN**

**REGISTA:
LOTHAR MENDES**

**L'ardente
fiamma**



ENTE - NAZIONALE - INDUSTRIE - CINEMATOGRAFICHE



PER LA GRONACA e per il calendario la stagione cinematografica è ricominciata, e i locali hanno ripreso a sfornare novità: tra cui parecchie anche italiane. Riferiamoci a queste. E diciamo allora che parlar di una riapertura di stagione, parlare di film nuovi è un eufemismo, che forse non ha dalla sua neppure la scusante della carità. In effetti il pubblico non ha sentito ancora l'appello di opere nuove, maturatesi nei mesi in cui esso è rimasto più o meno assente dai cinematografi; né nuovi possono chiamarsi quei centoni comici o drammatici che «rimediano» e accozzano casi, situazioni, incontri, personaggi e dialoghi, la cui sola novità consiste nel nascondere sotto una mano di sommaria vernice la materia stantia.

Poniamo caso: s'è visto un dramma a forti tinte e di indubbia efficacia, trasportato quasi di peso dal suo clima ottocentesco e francese al sedicente clima attuale di una famiglia italiana. Ci lasceremo tagliare il collo se in Italia, nell'anno quindicesimo, ci sono ancora delle famiglie che vivono e ragionano in quel modo. Per non dire poi di certe buffonesche svalutazioni di quel tono di vita coraggioso e morale di cui gli italiani di oggi vanno giustamente fieri. Questi esempi valgono a concludere che quei film possono essere stati prodotti in Italia, con attori e registi e tecnici italiani; ma non sono film italiani. D'altronde, non è un mistero per nessuno ch'essi sono nati e cresciuti completamente al di fuori del consiglio, e della tutela e della responsabilità della Direzione Generale per la Cinematografia; certuni, forse, contro il parere della Direzione, che non ha mezzi legali per impedire al privato di produrre per conto proprio.

Se mancassero le direttive e i criteri, se mancassero gli uomini e i mezzi, pazienza. Molto si potrebbe perdonare al produttore che, tra le poche e mediocri proposte di soggetti, tra la penuria e la difficoltà delle risorse di ogni genere, cerca di contentare il pubblico alla meglio, e di cavarsela con la legge del minimo sforzo e del rischio minimo. Ma coi quattro film presentati quest'anno a Venezia, da SCIPIONE a CONDOTTIERI, da SENTINELLE DI BRONZO al SIGNOR MAX, l'Italia ha dimostrato che cosa si possa e si debba fare in Italia. Ha dimostrato che, anche nel campo cinematografico, c'è nel nostro paese tanta volontà disciplinata, tanto slancio, tanta tensione, che anche i tentativi più ambiziosi e di maggiore impegno possono essere intrapresi con fondata speranza di successo. E chi serenamente discuta ciascuno di quei film, troverà in ogni caso che, nei generi più differenti, dall'epopea alla commedia, quello che ormai è raggiunto, quello da cui non si torna più indietro, è un alto e fermo livello spirituale. Si faccia pure la produzione media e minore, ma non si defletta da questo tono spirituale. Non è più lecito.

Ma i produttori, come è giusto, sono uomini d'affari, e rispondono con le cifre. Nel realizzare le non liete opere sfilate in questi giorni per i locali di «prima visione», essi sono assistiti da un calcolo analogo a quello dell'acrobata che si azzarda ai più spericolati ed inamabili esercizi, tanto sotto di lui c'è la rete. La rete, nel caso nostro, sarebbero i cinema di seconda, terza, ecc. visione, nonché la provincia. In Italia, si va producendo un fenomeno che in Fran-

cia ormai è diffusissimo: il pubblico dei cinema minori preferisce il film nazionale. Buon segno, e formidabile garanzia, se valga a potenziare la produzione nazionale. Ma trovi il lettore la qualifica per chi, di quella propensione del pubblico, si serve come d'una complicità. Sta intanto il fatto che, sulla vitalità della cinematografia italiana, il film deteriore s'abbarbica, nella sicurezza che non solo gli verranno pagate le non gravi spese, ma che ci sarà comunque un discreto margine. Parecchie di queste pellicole meno che mediocri erano, già in partenza, coperte e remunerate dal preventivo noleggio.

Secondo punto: gli acciabbattatori di film inutili riescono quasi sempre a fare assegnamento sulla facile cordialità di una critica, pronta a chiudere gli occhi sulle travi, quanto poi è solerte a sofisticare sui fuscilli. Il pubblico ha riso? il pubblico ha, più o meno manifestamente, palpitato? Dunque, dopo tutto, quei film avevano ragione. E non si pensa che quelle risate o palpiti o lacrimucce sono momentanei e deteriori slittamenti di una massa, sollecitata a tradimento nelle ore di ozio e di svago in cui non si sorveglia; ma che quella massa viene quotidianamente, incessantemente educata dal Fascismo ad un'etica e ad un costume ben diversi e più alti, ed in tutti gli altri settori chiamata, nella politica come nel lavoro come nello svago, a manifestazioni assolutamente adeguate a quell'etica. Perché proprio il cinema, cioè uno dei più formidabili strumenti educativi, deve potersi permettere un'eccezione? Non si vuol fare del moralismo, né inchiodar la critica ad una funzione di predicatrice. Ma quando quel pubblico, consigliato o dissuaso da una critica senza transazioni, troverà sempre e soltanto il film che gli conviene, in quel film riconoscerà davvero se stesso. E vi si interesserà di più e meglio. E vi si diventerà di più e meglio.

Tutto sommato, la produzione che lascia la bocca amara dipende da un duplice difetto di costume; industriale e, diciamo pure, artistico. Nessun costruttore di automobili penserebbe mai di mettere insieme alla meglio un tipo di macchina, cercar di saturare il mercato, e poi chiuder bottega. Gli potrebbe riuscire un primo esperimento, non il secondo. L'acquirente, privo di ogni garanzia, si guarderebbe bene dal ricascare su una macchina che lo lascia in panne: si rivolgerebbe, da quel giorno in poi, alle buone marche di fabbrica. Invece, il film di scarto nasce, il più delle volte, al di fuori da ogni continuità di firma, con una marca di fabbrica provvisoria. Svalutata quella, il produttore di scarto ne inventa un'altra: e la sua merce d'oggi è così dispensata dal garantire la bontà e lo smercio di quella di domani.

L'altro difetto, quello artistico, investe il periodo preparatorio del film: in sostanza soggetti e sceneggiature. Tutti sono capaci a dire che tra noi manca ancora una classe sicura ed esperta di autori cinematografici. Nessuno confessa che il vecchio adagio: chi più spende, meno spende è una delle regole anche della produzione cinematografica. Chi più spende nel preparare un film, meno e meglio spende poi nel girarlo. Su questo punto capitale, Cinema si propone, d'ora in poi, di tornare sistematicamente e con dati di fatto.

PROTAGONISTA: LA MONTAGNA



Stilizzazione luministica ed architettonica della montagna con lo studio dell'ora e del punto di ripresa

NELLA SUA REALIZZAZIONE esteriore il film di montagna è totalmente una creazione di Arnold Fanck. Anzi, si può ancora precisare: la genesi e lo sviluppo del film di montagna, come impostazione, come tecnica, come ripresa, si identificano sostanzialmente nell'opera di Fanck e in essa pressoché si esauriscono. Alla scuola di Fanck, nel più completo senso della parola, si sono formati sia la Riefenstahl che Trenker, — per ricordare solo i due più noti e principali esponenti della scuola stessa — così come si è formata tutta quella valorosa schiera di operatori che va da Allgeier e Schneeberger ad Angst e Benitz: l'intero complesso, insomma, per cui Ickes ha alzato una specie di torre d'avorio nel vastissimo orizzonte della produzione cinematografica internazionale, proclamando che soltanto i tedeschi possono fare dei film di montagna. Formula che effettivamente risulta confermata dai fatti, poiché finora in tutti i film di montagna, anche dove non appare Fanck, si incontrano sempre elementi artistici e tecnici che provengono dalla sua scuola.

Per andar dunque alla scoperta della montagna come protagonista dello schermo, bisogna anzitutto valutare esattamente la portata della scuola di Fanck, specie dal punto di vista pratico, l'esperienza avendo incontestabilmente dimostrato che per quanto riguarda la ripresa i risultati ottenuti sono invero mirabili. La critica è concorde, in proposito, e non c'è pubblico, si può dire, che non sia stato preso d'ammirazione innanzi a certe stupende sequenze di inquadrature alpine. Basterebbe solo ricordare le scene contenute ne *LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ* e in *EBBREZZA BIANCA*, i due film dove la posizione ideale e la maturità tecnica di Fanck hanno forse raggiunto, rispettivamente, la loro maggiore estrinsecazione. La indimenticabile fiaccolata entro le viscere fantasmagoriche del ghiacciaio ne *LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ* resta, come puro effetto visivo, un

pezzo di eccezionale bellezza. E così troviamo in *EBBREZZA BIANCA* dei controllucci, degli spolverii di neve scintillanti, che testimoniano appunto una raffinatezza tecnica spinta fino al virtuosismo, soprattutto nello studio fotografico, luministico e plastico della inquadratura. Raffinatezza di ripresa al cui confronto anche i classici operatori americani di «esterni», si prenda pure un autentico asso come De Vinna,



La Guglia della 43ª Legione di M.V.S.N. (Dal documentario didattico 'Sulle guglie dolomitiche delle Civelte', di Domenico Rudatis)

risultano uniformi e quasi monotoni, dimostrando di intervenire negli ambienti, con la macchina da presa, molto più passivamente. Fanck ha fondato la sua scuola con principi solidi e con una lucidità di direttive talvolta geniale. Si può sorvolare sul suo primo tentativo cinematografico, effettuato nel 1913 con Allgeier, in quel tempo giovanissimo ed inesperto. Tentativo dilettantistico di riprese scistiche che vale però subito a qualificare Fanck nella sua duplice natura di appassionato della neve e di studioso di fotografia. Egli aveva studiato scienze naturali dedicandosi contemporaneamente allo sci ed alla fotografia, ed era così entrato in contatto con la montagna, ma, come uomo di cultura, in questo contatto assumeva necessariamente coscienza della montagna sotto forma di conflitto interiore. Insisto su questa precisa caratterizzazione della personalità di Fanck, da lui stesso apertamente confessata, e dopo se ne vedrà infatti la grande importanza.

Durante l'intero periodo della guerra mondiale, Fanck approfondiva la sua cultura tecnica nel campo fotografico. Problemi della emulsione, tecnica dei filtri, e tanti aspetti e ritrovati della moderna ripresa cinematografica, furono già prima e per lungo tempo il suo pane quotidiano, come fotografo militare, con scopi cioè tutt'altro che artistici ma di vitale interesse. Nell'immediato dopoguerra egli cominciava l'attività filmistica riprendendo il suo progetto iniziale, quello di portare sullo schermo il fascino dello sport sciatorio. Cominciamento modesto ma oltremodo significativo, se si considera la assoluta estraneità di Fanck e di tutti i suoi compagni dal mondo cinematografico professionale. Neanche l'operatore, che era ancora Allgeier, l'aiutante di Fanck nel primissimo ingenuo tentativo, si poteva infatti considerare come un vero e proprio uomo del mestiere, poiché non contava al suo attivo che una spedizione polare cui aveva partecipato non ancora ventenne, ed anche lui era reduce dalla grande guerra come fotografo militare. D'altronde, in pratica, lo studio e la visione fotografica che Fanck aveva maturato in una quindicina di anni s'imposero anche all'operatore e finirono naturalmente con trasfondersi in questo e poi ancora negli altri, vale a dire acquistarono valore di scuola.

In origine tutti i compagni di Fanck furono degli sciatori, egli non ebbe alcuna collaborazione professionistica e la sua creazione perciò risulta completamente personale. Anzi, il primo concetto che si fissa lucidamente nella coscienza di Fanck è che il film basato esclusivamente sulla interpretazione artistica e individuale, il film divistico e teatrale in genere avevano ben poco da fare col suo lavoro. Tale concetto sembra soltanto negativo, ma c'è già nell'intuizione di Fanck il presentimento del linguaggio e delle possibilità espressive della natura, e quindi anche l'idea embrionale della montagna come attrice.

L'arte e la tecnica di ripresa della scuola di Fanck sono validamente impostate su alcuni principi fondamentali, il cui esatto riconoscimento presenta una importanza pratica notevolissima. Anzitutto, Fanck ha affermato il principio dei puri *valori fotografici*, mantenendosi ad esso sempre fedele in tutti i suoi film, e scartando quindi ogni falsificazione pittorica della fotografia. Si tratta cioè di voler che la fotografia resti fotografia e trovi in se stessa i propri specifici mezzi di espressione, senza snaturarsi nelle imitazioni del disegno e della pittura. E da questo punto di vista l'evoluzione cinematografica moderna ha finito col dar ragione a Fanck. Ma non semplicemente documentaria è, tuttavia, la visione di Fanck, che



Arrampicata dolomitica

egli afferma successivamente il principio di soggettività della visione e perviene così ad una stilizzazione della inquadratura. La composizione della inquadratura, antepo- nendo il movimento agli elementi statici e fotografici, viene a completare lo stesso criterio di utilizzazione. A questa egli arriva in generale con tre mezzi. In primo luogo, con la semplificazione delle linee mediante l'uso sapiente di adeguate distanze focali. In secondo luogo, con l'estrazione di ciò che nella realtà appare essenziale, mediante i più estremi controtuce ed una raffinata modellatura ottenuta sfruttando i contorni di luce e le lunghe ombre portate. In terzo luogo, con un delicatissimo lavoro di estensione della scala dei toni, soprattutto mediante l'uso della luce anteriore.

Ed eccoci innanzi allo svolgimento interiore dell'attività di Fanck. Come uomo proveniente dalla pianura, come uomo di città, pur diventando uno specialista della montagna, Fanck viene ad assumere - e lo attesta egli stesso - un atteggiamento di studio, di critica, in rapporto alla montagna. Essa è una incognita per lui ed egli, pertanto, trae la sostanza ideale dei suoi film precisamente da questa relazione dualistica e problematica. Ciò risulta addirittura tangibile sia ne LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ sia in BALMAT. Secondo Fanck, soltanto l'uomo estraneo alla montagna può scoprire la montagna, perché nessuna incognita essa può oggi riserbare per il montanaro. Ma con questa convinzione l'artista è sopraffatto in Fanck dal naturalista! Fanck ha saputo vedere la montagna, ma rimanendo appunto naturalista non è potuto entrare nel mistero spirituale della montagna. Così, accennato con dei temi alpinistici il dualismo che costituiva il suo proprio intimo problema, rilevato il sentimento di solidarietà del cameratismo alpinistico sportivo, Fanck considerava esaurito il suo compito e, nonostante la sua smagliante arte di ripresa, lasciava il film di montagna. E lo lasciava prospettando al tempo stesso il medesimo distacco da parte di Trenker, al cui riguardo sembra infatti aver visto giusto. Previsione, dunque, degna di attenzione, che Fanck ha motivata rico-

noscendo nel suo vecchio allievo tanto i vantaggi quanto gli svantaggi della natura alpigiana da lui posseduta.

Come montanaro Trenker non poteva trovare un atteggiamento romantico di fronte alla montagna, ha rilevato appunto Fanck acutamente, cosicché, per superare i propri rapporti naturalmente realistici con la montagna e scoprire in essa un ruolo di attrice, Trenker ha dovuto a sua volta estraniarsi. Da ciò IL FIGLIUOL PRODIGO!

Effettivamente, Trenker conserva tutta intera l'impronta di Fanck, e se l'essere un alpigiano lo avvantaggia talvolta lasciandogli avvertire felici momenti di unità e di armonia con la montagna, più spesso prevale in lui un elementare realismo e lo sforzo di affermare la propria personalità isolatamente, senza poter trascendere la realtà esteriore. È sufficiente rilevare il fatto che la festa equinoziale de IL FIGLIUOL PRODIGO, dove il trapasso spirituale del ritorno avrebbe dovuto identificarsi col bellissimo simbolismo cosmico della festa alpigiana, degrada invece in mera scenografia. In seguito non c'è che da constatare il distacco di Trenker dalla montagna, conforme alle previsioni di Fanck, per ritrovare e magari ammirare maggiormente lo stesso Trenker in tutt'altro campo cinematografico.

Concludendo, vediamo che la montagna, come ideale di Fanck, passa dall'aspetto ben noto della scenografia sciistica a quello della personificazione brutale delle forze cieche della natura. Ora dunque fredda presenza decorativa ed ora Nemese irresistibilmente scatenata in valanghe, gelo e tormenta. Due unici aspetti insomma, che nella loro stessa unicità tolgono ogni senso anche al misticismo dell'azione.

Ciò dimostra che la comprensione alpinistica della montagna difetta in lui gravemente. La ragione è chiara. Fanck era anzitutto uno sciatore, e così i suoi collaboratori. Campioni dello sci erano gli interpreti dei suoi film, e perfino gli operatori. E tra la psicologia dello sciatore e quella dell'alpinista c'è un abisso o, per meglio dire, ci sta propriamente di mezzo la montagna, non come sport ma come esigenza spirituale.

L'avvincente, ma indistinta e superficiale, fotogenia della neve ha abbagliato Fanck nella giovinezza. Egli ha accarezzato lungamente e amorosamente le candide vesti della montagna, ma senza poter più riconoscerla.



Distacco dei piani mediante contorni di luce

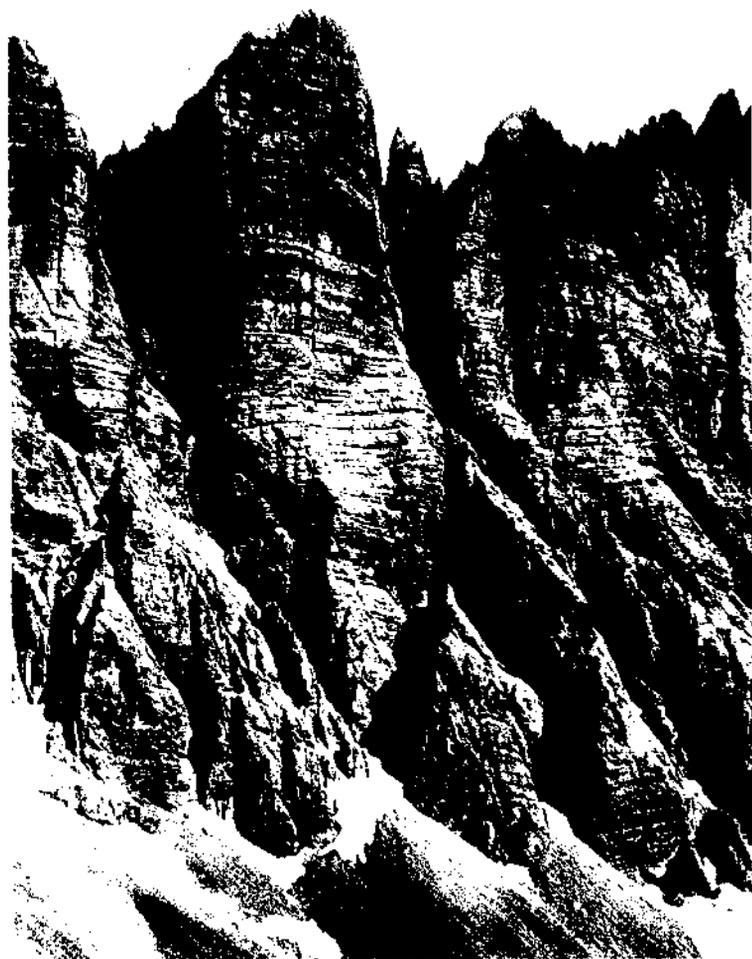
NARRAZIONE E DOCUMENTARIO

FORSE LE TENDENZE del gusto artistico d'oggi sono in gran parte caratterizzate da un nuovo amore per il documentario: si vedano, al proposito, gli sviluppi recenti della narrativa più sveglia, che è quella dei giovani romanzieri americani. Documentario che non ha nulla da vedere con quel « frammento di vita » (*tranche de vie*), infoschito di colori truculenti e violentato da tesi sociologiche ed umanitarie, che costituì l'ambizione dei narratori e degli artisti in genere, sul finire del secolo scorso.

Il cinema ha in questa tendenza una parte preponderante: come fattore e come indizio. Forse un regista d'oggi, nel collaborare ad un soggetto e nell'impostarne la realizzazione, deve proporsi, tra le fondamentali domande, anche questa: che ambiente presenterò, e come, e sotto che luce, affinché ne emerga la precisa, concreta verità? Desidero accennare specificamente a questo problema, perché intorno ad esso si è accentrato in gran parte il mio lavoro, sì nel periodo preparatorio che in quello esecutivo dell'ultimo film che ho diretto: LA FOSSA DEGLI ANGELI.

Il soggetto C.V. Lodovici mi proponeva come ambiente le cave di marmo del Carrarese: ambiente di una formidabile intensità nei suoi aspetti sia naturali che umani, dove la vita ha caratteri gagliardi e nobilmente gentili, e il lavoro ha insieme l'imponenza di un rito e di un virile spettacolo. Non esito a dire che la vita delle cave, fino ad ora sconosciuta al cinematografo, non rimane indietro a quella delle miniere, che il cinema ha tante volte sfruttata. Dinanzi ad un « documentario » che basterebbe, da solo, a suggerire un'opera d'arte, vien fatto di rimanere per un momento perplessi: è il caso di presentare questo documentario nella sua nudità, servendosi dei mezzi messi a nostra disposizione dal cinema puro (fotografia, inquadratura, ritmo, montaggio, drammatico avvicinarsi delle sequenze) per darne la visione artistica e l'interpretazione spirituale? Due esempi come AFRICA PARLA e L'UOMO DI ARAN paion fatti apposta per indurre un regista in simile tentazione.

Viceversa, c'è il partito d'introdurre una vicenda: di far vivere l'ambiente in una vicenda, e viceversa; partito che ha dalla sua la possibilità di far emergere attraverso la plasticità di un fatto e la manifestazione di alcuni caratteri fra loro in antitesi il « senso » dell'ambiente. Ma in tal caso, come amalgamare la parte strettamente « documentaria » con quella narrativa? Come ottenere unità di stile? Chi contrapponga, supponiamo, due film gloriosi come OMBRE BIANCHE e TABÙ, vede che nel primo l'unità brillante e seducentissima era stata ottenuta sacrificando l'autenticità del documento; mentre il secondo era



Studio dolomitico sulla potenza architettonica della montagna. (Foto Rudatis)

Nei suoi film, pure acquistando la violenza di Nemesi, la montagna sembra conservare sempre una maschera. Nella contemplazione di questa maschera, Fanck si è esaurito.

Quando l'eccelsa protagonista apparirà sullo schermo senza maschera, allora avremo il capolavoro, cioè il primo vero e grande poema della montagna. Il compito è sicuramente dei più difficili, ma costituisce altresì una delle massime conquiste artistiche che si offrono al cinema, quella forse dove il cinema potrà dimostrare di andare oltre la stessa pittura. Non dimentichiamo infatti, come ebbe a rilevare già con lucida chiarezza Thovez, che di fronte all'alta montagna la rappresentazione pittorica si trovò quasi impotente e perfino la poesia si sentì spesso disarmata. Nella chiarezza assoluta del mondo delle vette si annullano tutti gli estetismi e tutti i sentimentalismi, permane nuda e rilucente l'essenzialità della nostra anima.

In tutti i tempi e in tutti i popoli, la montagna è l'eterna sede delle nature divine, degli eroi, delle trasfigurazioni. Oggi ancora la voce della montagna vale come uno dei più vivi richiami ad una intelligenza unitaria, simbolica e superiore della natura. Essa ci dà le nostalgie più intense e le rivelazioni più profonde. Pure un fenomeno moderno e tipico come quello imponente dello sport, attraverso la montagna si trasforma in sentimento alpinistico, assurgendo talvolta a momenti ed imprese di sigfridea bellezza e giovinezza. Dalle vette scende ancora il canto felice della giovinezza eroica di Sigfrido. Ed è pertanto assai ricco di significati il fatto che in Italia col clima fascista le audacie degli scalatori abbiano raggiunto improvvisamente una estensione ed un valore elevatissimo.

Tutti i riferimenti sportivi però, ripeto, possono contare solo in quanto linguaggio espressivo, nel cinema, così come linguaggio espressivo può e deve essere ogni aspetto della montagna. Differenziazione, moltiplicazione e interpretazione delle sue forme e del suo dinamismo architettonico il quale trova appunto nel cinema il più adeguato mezzo rappresentativo. Il realismo sia sportivo che naturalistico va superato senza tuttavia astrarsi nel simbolismo mistico di un Roerich, ciò che altrimenti porterebbe a trascendere lo stesso campo dell'arte.

DOMENICO RUDATIS



Da 'La fossa degli angeli'



parzialmente e sottilmente fallito, perché s'era fatto prendere la mano dal documento e l'aveva poi riallacciato al dramma, attraverso una rielaborazione d'un troppo raffinato e sapiente estetismo.

Un caso veramente unico di equilibrio potrebbe essere invece *ESKIMO*, dove i due elementi sono fusi, e l'uno regge l'altro dandogli il massimo risalto.

Ne *LA FOSSA DEGLI ANGELI* mi era dato lavorare su un materiale documentario assolutamente d'eccezione: basti dire che ho avuto la possibilità di riprendere la «varata», cioè il crollo di una montagna, che i cavaatori provocano ogni quattro o cinque anni per agevolare la estrazione dei massi negli anni successivi. La fiducia con cui mi sono posto al lavoro era animata dal fatto che il «soggetto» d'un carrarese come Lodovici rispondeva con indubbia autenticità all'ambiente; la massima che ho seguito nella lavorazione è stata di non abbandonare mai, anzi approfondire, questa intensità. Nelle mie direttive di regista mi son proposto che tutto il racconto de *LA FOSSA DEGLI ANGELI* si svolga in tal maniera, che la vicenda non si possa neppure per un momento concepire come avvenuta altrove. Così il documentario entra effettivamente nel dramma, vi ha valore funzionale e non meramente descrittivo.

Altro problema era quello degli interpreti. Da una parte avevo i cavaatori, che figuravano nel film con la loro vita reale; dall'altra gli attori che dovevano recitare la loro parte di personaggi di quell'ambiente, ad immediato confronto col vero.

Non dovevano stonare, ma neppure cadere in una falsa scimmiettatura, che avrebbe tolto loro ogni efficacia drammatica. Il mio sforzo di regia è stato precisamente di portare gli attori ad una aderenza quasi religiosa con quella forma di vita che dovevano impersonare; in modo tale che quasi autonomamente, dal fondo del loro essere, trovassero le attitudini e gli accenti giusti, senza subir forzature, né perdere della loro comunicativa d'artisti. Il moto spirituale è stato così intenso, che in qualche momento m'è parso che solo un maligno spirito di ribellione avrebbe potuto interromperlo o spezzarlo. Naturalmente la riuscita di un film è funzione di tanti fattori, e il pubblico solo è giudice del risultato. Ma ho tenuto a sottolineare alcuni dei miei criteri; perché, come criteri, li ritengo validi; e perché senza dubbio l'annessione del documentario al film narrativo ha ancora un grandissimo avvenire nella cinematografia italiana.

C. L. BRAGAGLIA



Due belle inquadrature del film (Diorama)

La ragione per cui i film americani sono, di solito, così ben congegnati, dipende principalmente dalla sceneggiatura cui gli industriali danno molta importanza. Una analisi del rapporto tra sceneggiatori e produttori presenta quindi un vivo ed attuale interesse; non meno che lo studio delle ragioni per cui molti sceneggiatori si trasformano in produttori.



DALLA SCENEGGIATURA ALLA PRODUZIONE



Mentre si gira il film "The Scoundrel", tipica produzione indipendente americana: produttori e registi Ben Hecht e Charles MacArthur. Nella foto il protagonista: il commediografo-attore inglese, Noel Coward (Paramount)

CHI ABBA una conoscenza un po' più profonda del cinema americano, non limitata cioè alla visione di questo o quel film e alla conoscenza approssimativa della vita dei divi, avrà notato alcune caratteristiche che lo differenziano da quello europeo; in particolare nei riguardi della organizzazione industriale che determina il tono dei film, di vario genere, ma improntati tutti alla qualità commerciale, all'effetto spettacolare quasi sempre studiato prima della esecuzione del film; e studiato dal produttore il quale scrittura attori tecnici e regista, dopo aver acquistato il soggetto ed averlo fatto sceneggiare.

Risulta oggi abbastanza chiaro un fenomeno: mentre un tempo al cinema si vedevano film muti realizzati su soggetti originali, oggi almeno settanta film su cento sono ricavati da libri, da scritti in forma dialogata o narrativa, o addirittura da una commedia a sua volta tratta da un romanzo. Un esempio tipico è offerto a questo proposito, da un ottimo film americano recente, intitolato in italiano CUPO TRAMONTO. La prima stesura era un romanzo (*Gli anni sono tanto lunghi* di Josephine Lawrence) trasportato in commedia da Helen e Nolan Leary; infine è intervenuta Vina Delmar a sceneggiarlo, fornendo al regista Leo MacCarey lo scritto sul quale il film venne realizzato. Il caso del soggetto originale è raro: e non è escluso che una certa parte dei film sia rifatta su vecchie pellicole originali a loro volta tratte da opere letterarie.

In questo procedimento di adattamento e di riduzione prima, di svolgimento in forma cinematografica poi (allo « screen play » collaborano di solito due o tre persone) vengono ad assumere singolare importanza gli sceneggiatori. In America esistono varie coppie di sceneggiatori fissi, particolarmente adatti a sviluppare soggetti di un genere ben precisato: da Frances Goodrich - Albert Hackett a Ben Hecht - Charles MacArthur, da Bella e Samuel Spewack a John Emerson - Anita Loos. La loro opera non consiste soltanto in un lavoro intellettuale ed artistico, anzi si svolge spesso su un terreno pratico, a contatto coi problemi industriali e della produzione. Lo sceneggiatore, con la sua attività, precede la realizzazione del film, fissandone preventivamente le caratteristiche, i dettagli, i ponti tra scena e scena, i dialoghi e spesso i movimenti di macchina e le inquadrature (specie se queste e quelle debbano assumere una particolare funzione nella narrazione visiva). Egli è dunque utile collaboratore, oltre che del regista, anche e soprattutto del direttore di produzione o meglio del produttore vero e proprio, essendo per gli americani il direttore di produzione più che altro un esecutore di quelle direttive di ispezione date dal produttore. Non pochi sono gli sceneggiatori che passano alla produzione divenendo in un primo tempo produttori associati e quindi produttori. Per esempio John Emerson, che fu fino a un certo momento sceneggiatore, in coppia con Anita Loos (soggetti cosiddetti « spregiudicati » da GLI UOMINI PREFERISCONO LE BIONDE A PURA AL 100 PER 100) diviene un giorno associato del produttore Bernard H. Hyman per SAN FRANCISCO e più di recente per SARATOGA.

Il produttore, provenga dalla sceneggiatura o provenga dalla regia, è continuamente in cerca di soggetti. Lo studio dei copioni è assiduo



e laborioso. Ma se il copione viene preparato da un anonimo e nemmeno presentato da un agente, ha scarsissima probabilità di esito favorevole, anche per la incompetenza spesso evidente di chi lo scrive. Molta fortuna hanno gli scrittori di racconti di alcune riviste assai diffuse nei più disparati ambienti sociali (*Cosmopolitan*, *Saturday Evening Post*). Racconti che badano soprattutto al fatto, alla trovata, al finale, alla risoluzione impreveduta e non escludono la presentazione di un personaggio particolarmente suggestivo. Per dare un esempio, il Mr. Deeds di *ARRIVATA LA FELICITÀ* creato da Clarence Budington Kelland e il Godfrey dell'*IMPAREGGIABILE GODFREY* creato da Eric Hatch, sono nati da pagine stampate. Assieme a loro potremo mettere la coppia ben nota di *ACCADEDE UNA NOTTE* che Samuel Hopkins Adams inventò nella sua novella *Night Bus* o il famoso *UOMO OMBRA* di Dashiell Hammett.

In sostanza la carta stampata vale più di quella dattiloscritta. A meno che il soggetto scritto a macchina non sia dovuto ad un autore di novelle e romanzi già sfruttati dallo schermo, come è capitato per esempio a qualche scrittore ungherese, di recente. I compensi sono molto alti. Una commedia (*You Can't Take It with You* di George S. Kaufman e Moss Hart) è stata pagata ben duecentomila dollari; un « titolo » (*Wake up and Live* di Dorothea Brande) diciannovemila dollari. Non è forse da escludersi che prezzi così alti possano coincidere con trovate pubblicitarie; tuttavia le cifre devono prendersi come sintomi del valore attribuito dai produttori al soggetto del film o soltanto ad un titolo che può riuscire di sicura attrattiva.

Quanto agli sceneggiatori, cifre abbastanza alte sono messe a loro disposizione. Uno sceneggiatore è impiegato presso una Casa come l'operatore e come il regista. Scritturato per un periodo più o meno lungo deve fare, da solo, un certo numero di riduzioni all'anno; talvolta gruppi di sceneggiatori vengono messi al lavoro per uno stesso soggetto; come è accaduto per il terzo film della Durbin: gente che si trova bene a Hollywood. È risaputo che molti invece non si trovano in quel « clima »: così William Faulkner, scritturato da Twentieth Century Fox per la sceneggiatura di *SLAVE SHIP*, non si è sentito a suo agio nel lussuoso ufficio messogli a disposizione, e se ne è andato a lavorare a casa sua, a Oxford nel Mississippi.

Ben Hecht (che fu con Charles MacArthur sceneggiatore di varie pellicole e poi produt-

tore-regista-soggettista-sceneggiatore di *DELITTO SENZA PASSIONE* e di altri tre film non giunti in Italia) è oggi lo sceneggiatore meglio pagato del cinema americano: 260.000 dollari all'anno. Charles MacArthur invece è passato definitivamente alla produzione, ed ha in programma tre film l'anno. Nella sua situazione sono oggi molti altri: Benjamin Glazer è per esempio un accurato sceneggiatore del « muto » (da la *VEDOVA ALLEGRA* di Stroheim a *LA CARNE E IL DIAVOLO* di Brown) che oggi la Paramount conta fra i suoi « producers »: *UNA NOTTE AL CASTELLO* e *VISSI D'ARTE* sono prodotti da lui; talvolta alterna questa a quella attività o partecipa ad ambedue. Così altri dal famoso Robert Riskin, conosciuto come lo sceneggiatore prediletto di Capra, a Gene Markey (che sceneggiò *COME TU MI VUOI* di Pirandello, non certo bene, e ora è il produttore associato di *WEE WILLIE WINKIE*), da Joseph C. Mankiewicz (sceneggiatore di *LA DONNA È MOBILE* e *IO VIVO LA MIA VITA*, produttore di *LA RAGAZZA DI TRIESTE*), a Howard W. Green (sceneggiatore della vecchia *VITA PRIVATA DI ELENA DI TROIA* di Korda e di *IO SONO UN RVASO* e ora produttore della R.K.O.), da Norman Krasna (soggettista di *FURY*, sceneggiatore di *GELOSIA*, ora produttore d'un film su soggetto suo, *BIG CITY*) a Nunnally Johnson (sceneggiatore dell'*UOMO CHE SBANCÒ MONTECARLO*, della *CASA DEI ROTHSCHILD* e quindi produttore associato della Fox, da Robert Lord (sceneggiatore del *PICCOLO GIGANTE* e ora soggettista e produttore di *COLLEEN* alla Warner Bros) a Howard Estabrook (sceneggiatore di *CIMARRON*, *DAVIDE COPPERFIELD* e quindi produttore associato col regista-produttore Frank Lloyd per la *VERGINE DI SALEM* e *WELLS FARGO*), da Grover Jones a Lou Brock, produttori e sceneggiatori ad un tempo (Jones per i film di Hathaway).

E l'elenco non è finito: i produttori attualmente in attività sono moltissimi: c'è un Buddy da Sylva che proviene dalle riviste teatrali, un E. Lloyd Sheldon che fu un tempo novelliere; a William Le Baron si devono numerose commedie; William Anthony McGuire è oggi produttore cinematografico dopo aver diretto qualche rivista per Ziegfeld, del quale scrisse la biografia per il film *IL PARADISO DELLE FANCIULLE*; ma il suo contatto col cinema non si limita a questo: sua è anche la sceneggiatura di *E ADESSO POVER'UOMO?* Infine, interessante è il caso di Frances Marion che può considerarsi, forse, la prima produttrice-regista dopo essere stata la scenarista meglio



Sopra e sotto. Due scene del film 'The Scoundrel' (Paramount).

pagata, per molti anni (IL CAMPIONE, ANNA CHRISTIE, CARCERE, ecc.). Il rapporto tra sceneggiatore e produttore e la derivazione di quello da questo sono quindi elementi di non trascurabile importanza nella valutazione del fenomeno industriale del cinema americano. Ci sono molti registi che divengono anche produttori: basterà citare King Vidor; ci sono sceneggiatori che passano alla regia, e sia in un caso che nell'altro possono dare ottimi risultati. È semplice stabilire il perché: perché il film si fa a tavolino; nella realizzazione si è sicuri del rendimento degli interpreti e dei tecnici; quanto al regista, se egli è in molti casi un semplice esecutore, può essere anche un uomo di pretese più elevate; può essere anche la persona che si permette di cambiare la sceneggiatura. Si è parlato di recente del caso La Cava: Gregory La Cava avrebbe modificato durante il corso della realizzazione di STAGE DOOR, qualche scena: ma l'industriale era comunque sicuro di lui; non poteva dimenticare che La Cava aveva fatto GODFREY. E poi, di STAGE DOOR aveva partecipato alla sceneggiatura. Compito degli sceneggiatori è tra gli altri quello di stabilire punto per punto gli elementi del film: elementi industriali, si intende: — questa

scena — si chiedono — è utile o no al film? Il suo costo di realizzazione è superiore o inferiore all'effetto che può avere? Se è superiore conviene vedere di sostituirla o di modificarla, utilizzando magari un altro ambiente. — Queste od altre osservazioni fanno gli sceneggiatori, anche dietro suggerimento del produttore; per diventare poi essi stessi produttori; avendo quindi una conoscenza di problemi intrinseci alla costruzione del film, costruzione che comincia il giorno in cui viene acquistato il soggetto, il racconto, la commedia il romanzo da tradurre in film. E si pensa: — Questo soggetto, con questo e questo interprete —. Dopo di che s'inizia un lavoro molto laborioso, durante il quale le manipolazioni e gli adattamenti vengono a modificare magari l'idea iniziale, talvolta con svantaggio per il risultato finale; svantaggio artistico, che quasi sempre il fattore industriale è salvaguardato. Lo sceneggiatore-produttore deve quindi « conoscere il gusto del pubblico », ma più precisamente deve orientare verso determinate correnti tale gusto: così come il celebre sarto inventa la moda. E il cinema ha effettivamente, con la moda, non poche né trascurabili relazioni.

FRANCESCO PASINETTI

Il fatto di Frances Marion, scritturata come regista e produttrice di film rappresenta un caso abbastanza raro nell'ambito della cinematografia americana, dove molte sono le donne che sceneggiano film, e pochissime quelle che li dirigono. Citeremo Wanda Tuchock, che pure proviene dalla sceneggiatura e Dorothy Arzner, che proviene dal montaggio. Frances Marion ha sceneggiato nella sua vita moltissimi film, ha scritto anche soggetti originali. Infine è stata collaboratrice allo scenario e alla produzione di 'Contessa Alessandra' di Poyder, con la Dietrick. Ora dirige per Columbia 'Wagon Westward' e 'The Second Mrs. Draper'.

IL MIO PROGRAMMA DI PRODUZIONE

stare il loro talento in attitudini diverse e persuasive, in modo da ottenere sempre maggior favore del pubblico; basterà ricordare attori come Greta Garbo, Wallace Beery e Marie Dressler.

Nei primi anni della industria cinematografica un produttore era più un avventuriero e un improvvisatore che un organizzatore autentico. Oggi le cose sono cambiate: tuttavia il produttore ideale dovrebbe ancora possedere l'astuzia di un commerciante di alta classe e la sensibilità di un artista e lo spirito di comprensione di uno psicologo. Suo sforzo è quello di collocare, valutare e coordinare tutti i diversi elementi che partecipano al suo film e ne determinano la struttura e le caratteristiche. Egli fa prima di tutto un confronto fra la misura del denaro che possiede o gli è affidato per la produzione di un film e quella che presumibilmente può ottenere, dopo la proiezione del lavoro da lui prodotto; e gioca quindi sulla possibilità di dare al pubblico qualcosa che il pubblico desideri vedere. Per vincere deve esercitare un considerevole controllo su fondi finanziari, sul soggetto, la sce-

neggiatura, gli interpreti, la regia. Se egli ha buon senso, lascerà interamente tutto ciò che richiede esperienza tecnica ai relativi esperti, sieno essi scenografi o contabili.

Il mio metodo di produzione è quello di decidere quale genere di film io desidero produrre ed offrire questa idea ad uno scrittore e a un regista che abbiano rispettivamente scritto e diretto sceneggiature e film di questo genere. Preferisco sviluppare un'idea originale piuttosto che usare adattamenti da altre opere, forse perché dal mio lungo studio dei film ho tratto il senso della grande importanza del racconto. In questo momento io guardo alla storia sia americana che straniera per trarne materiale che sia degno di considerazione e che eserciti una attrattiva abbastanza universale da raggiungere la comprensione media di gente di tutti i paesi. La storia americana offre esempi avvincenti di vita pionieristica. L'Italia offre le esperienze coraggiose e concrete di coloro che hanno lottato per una grande causa, esperienze che hanno significato e interesse per tutta l'umanità civile. Io spero anche di produrre pellicole i cui temi

IL PASSAGGIO da scenarista a regista e produttrice, fu nel mio caso una progressione perfettamente logica. I produttori provengono, di solito dai registi, dagli attori, talvolta dai tecnici e in particolare dagli sceneggiatori, perché è necessario che il produttore abbia conoscenza completa di tutti gli argomenti che riguardano la realizzazione del film. Io ho sempre collaborato molto da vicino coi registi che realizzavano film tratti da miei scenari o soggetti originali. Con l'andare del tempo, venni ad assumere il controllo di un certo numero di pellicole delle quali avevo scritta la sceneggiatura. Scrivere e dirigere con competenza e cognizione di causa, richiedono fino a un certo punto le stesse qualità: in particolare immaginazione e senso visivo. Ma io appresi pure che dirigere con successo richiede l'abilità di lavorare compatibilmente con persone d'umor vario, sieno esse tecnici della produzione o attori, e che tale abilità non si trova di frequente associata con quella di scrivere storie e drammi.

Quando mi venne suggerito di intraprendere la produzione, accettai soprattutto perché mi parve che ciò offrisse il migliore mezzo di utilizzare la esperienza acquistata nei miei vent'anni di lavoro cinematografico: ed anche perché si offriva un'occasione ad altre persone che con me avevano collaborato di dimostrare la loro valentia, da me riconosciuta precedentemente. Durante il mio lavoro di soggettista e scrittrice di sceneggiature, ebbi la fortuna di descrivere un certo numero di ruoli interpretati da nuovi attori e attrici, dei quali avevo studiato le particolari possibilità in determinati generi, dal comico al drammatico; né mancai di comporre anche ruoli che permisero ad attori beniamini del pubblico di manife-



Dal film 'La Contessa Alessandra' (London Film-Mander)

si basino su qualche aspetto importante della evoluzione sociale odierna. Il mondo è pronto per accogliere film significativi che riflettano la trasformazione sociale che le Nazioni stanno sviluppando: pellicole che presenteranno individui interessanti presi nel mutevole ambiente prodotto dalla applicazione di nuove teorie sociali ed intenti all'opera di adattamento richiesto dal mutar dei costumi e dalle consuetudini di vita. Il progresso sociale richiederà continuamente un tipo più elevato di film, ed è il produttore che deve venire incontro a tale richiesta. Noi abbiamo appena cominciato a renderci conto delle possibilità del nostro mezzo. Siccome i prodotti di invenzione come le altre forme d'arte devono essere espressione di qualche esperienza a carattere emotivo, il produttore deve serbare la capacità ad essere scosso da situazioni potenti o toccanti; altrimenti sarà poco probabile che egli sia in grado di immaginare film tali da scuotere la sensibilità del pubblico. Ciò che noi trasmettiamo è fatto, in sostanza, con la stoffa delle nostre impressioni. Tenendo presente questo principio, io ho sempre in programma quattro o sei mesi di viaggio all'anno nella speranza che nuove scene e contatti con nuovi punti di vista ed atteggiamenti mi facciano evitare di produrre film i quali, sia pur presentando notevoli requisiti tecnici, manchino poi di suscitare nel pubblico una soddisfacente reazione emotiva. Per dar significato all'opera cinematografica, la freschezza e la vitalità sono funzioni tanto specifiche di un produttore quanto di uno scrittore. L'industria del cinema non si basa sui mirabili ritrovati meccanici, sulla tecnica altamente sviluppata, sull'abile pubblicità, ma sulla vitalità e sull'attrattiva dei film. La cui responsabilità appartiene appunto al produttore.

FRANCES MARION



Grace Moore nel film 'Amanti di domani' di Riskin (Columbia-EIA)

LE MIE ESPERIENZE DI REGISTA

MI SI È CHIESTO, dopo il buon successo della mia rischiosa iniziativa - il passaggio da scenarista a regista per il film AMANTI DI DOMANI con Grace Moore - di spiegare i metodi da me seguiti. Metodi? Ci sono dei metodi di regia? Io non lo so davvero. Da otto anni a questa parte io ho scritto una quantità di soggetti e di sceneggiature; e però ho solo una vaga idea dei metodi di scrivere una sceneggiatura. Io dò loro un nome più scherzoso: li chiamo tutt'insieme «metodo di avvicinamento». Con questo termine non pretendo di introdurre un concetto, ma solo tre parole che suonano bene. Ma neanche «metodo di regia» vuol dire qualcosa, per quanto ne so io con la mia limitata esperienza. Voi vi costruite un buon soggetto, ci aggiungete una buona sceneggiatura, prendete un gruppo di attori esperti, e poi «girate». Poi c'è un buon numero di trabocchetti tecnici da evitare, ma nei teatri di posa prospera sempre una frotta nutritissima di esperti addetti a mettervi sulla buona strada.

Una vera grande esperienza è stata per me quella di dirigere un'attrice geniale e affascinante come Grace Moore e un attore altrettanto amabile e capace come Cary Grant. Per me, osò dire, cose di questo genere sostituiscono «metodi». Mi piace poi dire che AMANTI DI DOMANI era un soggetto magnifico per Grace Moore e per Cary Grant, ed anche essi ne erano convinti. Perciò ci associammo nel lavoro su una base amichevole e concorde - e questo era un risultato molto importante per un regista novellino di Hollywood. Guai

Di Robert Riskin sono celebri e apprezzate le sceneggiature per i maggiori film di Frank Capra da "Proboscide" (traduzione con Joe Bonanno) a "L'addio in notte", da "Stagionalmente con il mio cane" a "È arrivata la felicità" e "Cristiano perduto". Dopo aver scritto sceneggiature a tutto alla regia con "Amanti di domani", diretto con la collaborazione di Harry Lachman. Ora è passato alla produzione presso la Columbia, e proporzionalmente di dirigere da sé alcuni film e di farli dirigere da registi di fiducia.

all'inabile che non sia capace di collaborare in perfetto amore con le stars! Le stars sono spesso capricciose, e, per la loro maggiore esperienza in materia, capaci di giocare tiri mancini al regista che faccia il suo primo film. Invece io e i miei attori scartammo di buon accordo quel che sulla carta sembrava estremamente grazioso e poi invece in fase di realizzazione lo diventava meno, dal loro punto di vista e dal mio. Quando succedeva questo, noi ci chiudevamo in una stanza e riscrivevamo di buon accordo, contribuendo tutti e tre, la scena.

Se c'è qualche metodo di regia sul quale si può mettere concretamente il dito, eccone uno. Di fronte a ogni scena bisogna farsi una domanda: «È naturale tutto questo?». Se ad es. qualcosa non sembra naturale (anche nel senso di sciolto; ovvero: tutto deve poter essere affrontato e riprodotto senza sforzo) all'attore, bisogna concludere che la scena non può venir bene; e allora non insistere in prove snerbanti, ma correggerla, s'intende nel più breve tempo possibile onde non sovraccaricare l'ordine di lavorazione.

Il mio solo metodo nel dirigere Grace Moore consisteva nell'essere me stesso. Io avevo un'idea vivamente definita di quel che volevo poi vedere sullo schermo (ancora un «metodo!») e Grace Moore, Grant e gli altri attori ne erano al corrente in modo molto preciso ed esauriente. Dopo aver eseguito quest'opera importante di comunicazione e di reciproca conoscenza, io ero molto semplice. Non ponevo nessuna barriera tra me e i miei collaboratori, mi curavo di esser familiare e schietto come a casa mia. Era anche da un punto di vista psicologico un'esperienza interessante: se avessi qualche volta fatto il sostenuto per eccesso di zelo o per amore esagerato alla mia nuova e importante funzione, non ci saremmo più capiti, e addio film. Invece si lavorava tutti di buona lena protesi tutti verso lo stesso traguardo: fare un bel film. Era un lavoro duro, ma straordinariamente piacevole.

Nei casi più spinosi e fastidiosi, seguivamo tutti una regola. Essa diceva: «Ricorri al tuo senso di humour!». Una formula calmante e corroborante al massimo grado.

Infine, l'esperienza più viva e piacevole l'ho fatta, sempre nello stesso film (per ora, il primo e l'unico della mia carriera di regista: mi piace ripeterlo a me e agli altri), dirigendo

in una scena duecento bambini. Dirò subito che questo è altrettanto facile quanto dirigere lo stesso numero di adulti, e forse più facile. Può darsi che i registi veterani non siano d'accordo con me su questo punto, come probabilmente non lo saranno riguardo agli altri miei «metodi», ma non importa.

I bambini di oggi hanno molta più confidenza e sicurezza di quelli delle altre generazioni. Anche quando non posseggono neanche un grano di talento nascosto, essi sono estremamente sicuri di sé. Sono più svegli dei loro padri e delle loro madri quand'erano bambini. A Hollywood particolarmente, le case cinematografiche si accaparrano i bambini più vivaci e più intelligenti d'America. Essi si comportano davanti alla macchina da presa con la stessa disinvoltura degli attori maturi e, inoltre, salvo qualche eccezione, stanno attenti a tutti i vari «proibito» che incontrano nel teatro di posa.

Essendo più docili delle persone grandi, fanno esattamente quel che si dice loro e il regista non deve affrontare il problema di cancellare dal loro cervello tutte le impressioni preconcette sui ruoli che interpretano. Ho diretto i duecento bambini in una sequenza in cui Grace Moore cantava dinanzi a loro. Ci vollero cinque giorni per fare tutte le prese e non una sola volta ebbi delle difficoltà nel fare eseguire ai bambini quel che volevo. Due di essi in particolare - Scotty Beckett e Patsy O'Connor - appaiono in importanti primi piani con Grace Moore. Si tratta di due sperimentati attori-fanciulli, con mentalità e capacità drammatiche superiori alla loro età. Io considero Scotty uno dei più grandi attori-fanciulli del cinema americano.

Dunque: dirigere bambini non è così difficile come può sembrare. Ed è utile professionalmente ed umanamente. Essi vi insegnano tante cose. È vero che io non dirigevo proprio dei bambini, bensì dei bambini attori. Tuttavia prenderei con tutta tranquillità un gruppo qualsiasi di bambini da una qualunque strada o giardino e li metterei di peso, senza istruirli specificamente, davanti alla «camera». Sarebbe, certo, una prova terribile. Ma convenitene: molto più terrificante riuscirebbe l'esperienza di provarsi a dirigere lo stesso numero di adulti privi di esperienza teatrale o cinematografica. Ripeto, per me è stato un lavorare gioioso e pieno d'insegnamenti; scemmai, quelle che m'angustiarono erano (chiedo scusa: ma io dovevo girare) le duecento madri sedute attorno alla scena mentre i figli lavoravano con me.

ROBERT RISKIN

Ma che cos'è
questo Cinema?

Nel prossimo numero pubblicheremo i nomi dei vincitori

Il grande
concorso di 'Cinema'

UNA BUONA INIZIATIVA



Del documentario 'Il Seme', realizzato dagli allievi del Centro Sperimentale, sotto la direzione di Morisa Romano.

ANCHE quest'anno, dal 10 al 25 settembre, si è tenuta a Como la Mostra della cinematografia scientifica, didattica e turistica, affiancata da tre convegni: uno di medici, uno di provveditori agli studi e insegnanti e uno dei Fascisti Universitari fiduciari delle sezioni cinematografiche del GUF.

Questa Mostra è appena al suo secondo anno e va perciò, ancora giudicata più come iniziativa che come realizzazione concreta. Se la si volesse esaminare da questo lato, si dovrebbero rilevare deficienze e imperfezioni non sfuggite agli stessi organizzatori e non dipendenti dalla loro volontà, ma da condizioni esterne, per il momento insopprimibili. Senonché un giudizio da questo punto di vista, anche a voler essere severi, sarebbe ingiusto ed errato perché bisogna dar tempo al tempo e tutti gli organismi hanno necessità di vita per consolidarsi e per trovare il loro assetto definitivo. Qui si deve solo giudicare l'iniziativa e vedere se essa è buona e passibile di sviluppo. Ebbene, il secondo concorso di Como ha pienamente dimostrato la possibilità, non solo, ma altresì la necessità, di dare un assetto stabile ed organico ad un'iniziativa che può essere veramente interessante e utile.

Questo concorso non va considerato dal punto di vista «pubblico», cioè come massa di spettatori, quasi ci si trovasse di fronte alla gestione di un grande cinema. Grossolanità e incomprensione dimostrerebbe chi lo esaminasse esclusivamente sotto questo aspetto; quantunque il pubblico non sia mancato, malgrado gli avversi elementi che parevano proprio scacciarlo dal teatro provvisorio in cui si tenevano le proiezioni, con scrosci torrenziali, con straripamenti del lago che obbligava a noiosi e pericolosi attraversamenti su passerelle. Quello che conta in queste manifestazioni è la qualità del pubblico e il fatto che si richiama l'attenzione su aspetti così seri, così poco spettacolari, ma così interessanti della cinematografia, quali sono le sue applicazioni scientifiche e didattiche e le sue

espressioni turistiche, cui va aggiunto il passo ridotto, e cioè la rassegna pubblica di quanto producono i fascisti universitari. Siamo, dunque, su un piano del tutto diverso da quello di Venezia, con cui non possono esservi interferenze.

Là siamo di fronte a una grande manifestazione rivolta al grande pubblico, con grande risonanza internazionale. Qui l'iniziativa è, si può dire, più modesta, ma non per questo meno utile. Essa pone in risalto problemi importantissimi che devono essere risolti o in via di risoluzione, ma che, comunque, richiedono sempre un periodico esame, un periodico contatto fra tutti gli elementi che ad essi si interessano.

Il convegno dei Medici, al quale hanno partecipato nomi illustri, ha dimostrato quale potente strumento sia il cinema nel campo della scienza e particolarmente, in questo caso, nel ramo della chirurgia. Uomini seri e preparati hanno potuto scambiare le loro idee in proposito, hanno potuto vedere i film realizzati nelle diverse Cliniche e Università italiane e straniere e rendersi conto, insomma, di quanto si opera in questo campo dappertutto.

In questo Convegno uno degli argomenti più interessanti è stato, senza dubbio, l'applicazione del colore ai film chirurgici. I convenuti hanno potuto assistere ad uno dei primi film di operazione realizzato in colore, a Milano, e rendersi conto come il colore rappresenti un apporto considerevole in quanto, accrescendo il realismo della ripresa, permette di distinguere i differenti organi e i diversi tessuti interessati nelle operazioni. Senz'altro si può dire che ognuno di questo Convegni è un passo avanti che il Cinema fa nel settore della cultura e della scienza.

Nel Convegno didattico, affollatissimo, al quale si è interessato personalmente S. E. Bottai, le relazioni sono state particolarmente utili, perché hanno contribuito a far entrare nella coscienza degli insegnanti il problema dell'applicazione del cinematografo, come mezzo

di insegnamento, problema che il Ministro dell'Educazione Nazionale ha affrontato con risolutezza e che intende risolvere nel più breve tempo possibile. D'altra parte, si tratta di cosa tutt'altro che semplice, e di soluzione che richiede l'interessamento di seri e profondi pedagogisti e di preparati uomini del cinema che abbiano, però, la coscienza di tutti e due gli aspetti del problema: didattico e tecnico. Che la soluzione possa essere piana e facile nessuno lo crede, e s'è visto a Como, dove dal contatto degli uomini che più seriamente si occupano della questione, sono sorti numerosissimi problemi secondari che debbono essere meditati per trovare una giusta soluzione. Basterà accennare al problema del sonoro e del muto (visto che tutti, ormai, sono d'accordo sull'applicazione del 16 mm), e a quello del colore che, anche nel campo didattico, non deve essere trascurato quando il colore è elemento integrante dell'insegnamento.

A questo Convegno si deve allacciare quello dei Fiduciari delle sezioni cinematografiche, in quanto che per l'azione svolta dal Partito, in accordo col Ministero della Cultura Popolare, la loro opera si è portata dall'astratto dilettantismo su un piano concreto e realizzativo. Infatti, molti film a passo ridotto presentati dai Cine-Guf sono a carattere didattico e scientifico o di propaganda turistica: i film a soggetto vanno restringendosi sempre più e sono fatti a scopo sperimentale, cioè per saggiare le qualità del giovane che si cimenta in questo settore.

Si può dire senz'altro che i tre Convegni hanno avuto una grande utilità e hanno persuaso gli organizzatori ad approfondirne, in seguito, la preparazione e ad allargarne la cerchia possibilmente anche al campo internazionale. Per questo, sarà necessario che la Mostra venga affiancata da quegli Istituti che sono sorti proprio per portare il loro contributo al cinematografo, sotto questo aspetto scientifico e didattico nel quale il passo ridotto ha una importanza enorme, se non la prevalenza.

Per quanto riguarda i film, si deve dire chiaramente che, a tutt'oggi, la partecipazione non è completa. Se si fa eccezione della Germania, che si è presentata a Como benissimo attrezzata e con un gruppo di circa 40 pellicole diverse nei diversi settori della Mostra, bisogna riconoscere che gli altri Paesi non sono stati presenti come dovevano.

Interessante la partecipazione svizzera, ma limitata al puro campo turistico; modesta quella francese, sebbene con due o tre film di spicco; modestissima, infine, quella dell'Austria, dell'Ungheria, della Polonia, ecc.; assenti l'America e l'Inghilterra.

L'Italia è stata attivissima nel campo del passo ridotto, per la partecipazione dei Cine-Guf. Solo pochi, se pure buonissimi, documentari della Luce e due dell'Enit.

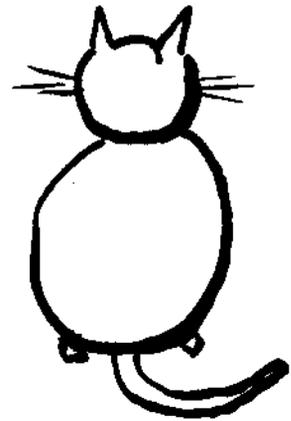
La ragione dipende dal fatto che non vi è stata, come si diceva in principio, una preparazione dei diversi Paesi e dei diversi Istituti specifica per questo concorso di Como e che le pellicole sono state inviate affrettatamente all'ultima ora.

Un altro rilievo deve essere fatto; molte delle pellicole presentate a Como, forse le migliori, erano state già proiettate a Venezia dove, naturalmente, sono rimaste un po' soffocate dal film spettacolare e non hanno avuto quello spicco che meritavano. Ora, sarebbe desiderabile che tra Venezia e Como ci fosse una netta delimitazione, per cui a Venezia si dessero sì i documentari, ma esclusivamente quelli di carattere artistico, escludendo, invece, i didattici e gli scientifici che hanno la loro sede naturale in Como.

Insomma, l'iniziativa è ottima: l'organizzazione va riveduta approfondita e, forse, snellita. Forse anche Como deve tener presente che si trova distante da Milano soltanto 40 chilometri e che, perciò, sarebbe utile inscrivere nella sua iniziativa questa città così piena di vita, di slanci e così pronta a dare al suo appoggio a tutto ciò che è utile, concreto e solido.

LUIGI CHIARINI

IL GATTO E IL CINEMA

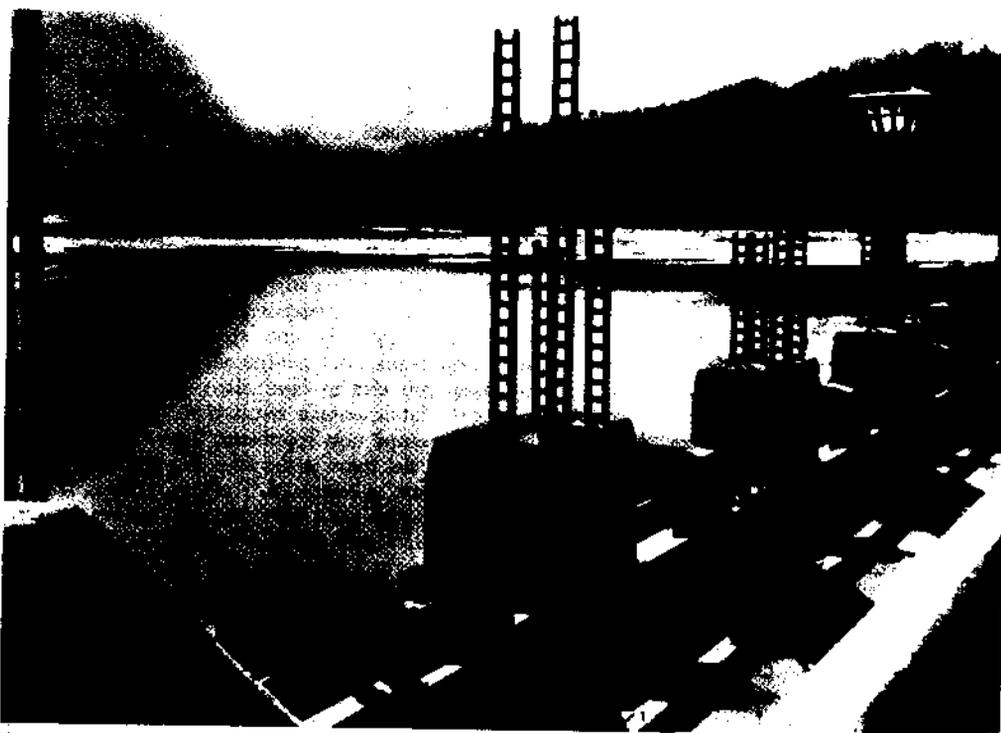


SE IL VECCHIO motto « nemo propheta in patria » vuole alludere al lungo, ostinato silenzio che per tanto tempo si fa intorno a un nome e a una fatica, esso calza bene per colui che nel 1894 con una sensazionale scoperta precorse di un anno la mirabile invenzione dei fratelli Lumière: voglio alludere al francese S. Marey, uno dei membri più autorevoli dell'Accademia delle Scienze di Parigi.

Quale fu la sua scoperta? Questa: aver affermato e dimostrato che il gatto ricade sempre sulle proprie zampe, risolvendo ancora così un lungo dibattito tra il popolo e la maggioranza dei dotti. Il primo, come si sa, aveva sempre sostenuto che un gatto ricade sempre sulle proprie zampe allorché viene abbandonato in aria, mentre i secondi si erano pronunciati in contrario. In una seduta della fine di ottobre del 1894 S. Marey sollevò la discussione all'Accademia, affermando la veridicità del detto popolare e quella seduta rimase memorabile per l'aspro dibattito che ne venne fra il Marey stesso e il collega E. Cantière, il quale, come matematico, basandosi su un teorema di meccanica razionale, il « teorema delle aree » affermava il contrario di quanto esprimeva Marey, negando che un gatto, abbandonato a se stesso con le zampe in aria, potesse rivoltarsi nello spazio senza un punto fisso d'appoggio, a meno di commettere, come spiritosamente si esprimeva, un delitto di lesa matematica. Al che il Marey, spirito contro spirito, rispondeva che la matematica altro non è se non un'opinione.

Infatti, nella seconda seduta, egli sottoponeva all'osservazione dei colleghi una curiosa serie di fotografie istantanee che rappresentavano ad intervallo di alcuni centimetri le successive fasi della caduta di un gatto, così da potersi constatare, irrefutabilmente, che esso ricade sempre sulle proprie zampe. I matematici che assistevano alla comunicazione del Marey dovevano arrendersi all'evidenza dei fatti, ma non Cantière, che in un'ultima opposizione saltava fuori col dire trattarsi di un trucco bello e buono. Era ai primi di novembre del 1894 che doveva arrendersi anche lui, allorché Marey, in piena adunanza accademica, gli mostrava la cosa « cinematograficamente ». A mezzo di speciale apparecchio, si poteva assistere infatti alla proiezione della caduta di un gatto, esperimento questo che dovrebbe venire considerato la culla dell'odierna cinematografia, mentre invece viene ignorato dalla quasi totalità, né per quanto cercassi ne ho trovato menzione in riviste e giornali cinematografici, anche francesi, se si esclude il primo giornale cinematografico italiano « La lanterna », edito a Napoli nel 1907 da Alessandro Pappalardi. E fu appunto col partire dallo studio e dalla proiezione di movimenti rapidi e complessi, come quelli che si verificano nella caduta di un gatto, che si arrivò, l'anno dopo, cioè nel 1895, con Louis e Auguste Lumière, alla prima proiezione cinematografica di tal nome.

SILVIO PAPPALARDI



« I quattrocento costruiscono un ponte » (documentario tedesco)

FILM DI MARE



LA STAGIONE cinematografica che s'è chiusa da poco ha visto una grande fioritura di film in cui, più o meno a proposito, il mare e i suoi uomini erano chiamati in causa.

Sui nostri schermi, se la memoria non mi tradisce, ne abbiamo visto passare, fra americani e francesi, almeno una dozzina senza contare quelli che come *SEGUENDO LA FLOTTA* o *NATA PER DANZARE* appartengono piuttosto al felice regno dell'operetta.

Se si tien conto delle immense difficoltà di ogni genere che la realizzazione di un film di mare presenta, il bilancio è, dal punto di vista numerico, decisamente soddisfacente. Altrettanto non si potrebbe dire per il bilancio artistico.

E questo, soprattutto, nei riguardi della produzione europea. Gli americani, infatti, ci hanno dati due film che gli esecuti del cinematografo potranno, in più di un punto, forse, discutere, ma che hanno il merito sostanziale di essere profondamente veri: *CAPTAIN BLOOD* e *TRAGEDIA DEL BOUNTY*.

Veri nell'impostazione della vicenda, veri nello svolgimento dell'azione, veri nei sentimenti e nelle passioni degli uomini che il mare ha foggato a sua immagine e ai quali ha dato, insieme con la tempra virile dei forti, un'impronta particolare e inconfondibile. Veri, infine, anche nel caratteristico linguaggio che è proprio degli uomini di mare.

Gli altri film, dovendo corrispondere a particolari esigenze, si son posti - né forse potevano fare diversamente - mete e finalità più modeste. In *CORAZZATA CONGRESS*, *DON'T GET UP THE SHIP*, *AMMIRAGLIO*, ecc., il mare, anche se non è il vero protagonista della vicenda, è tuttavia di questa il motivo dominante sicché

il film, pur oscillando fra il documentario (del resto ben realizzato) e la propaganda per gli arruolamenti nella marina americana, riesce a trovare una sua via e a darci, non importa se in tono minore, una rappresentazione abbastanza efficace del dissidio fra due diverse concezioni di vita: quella tutta rinuncie e assolutamente idealistica dell'uomo di mare e quella a sfondo egoistico dell'uomo di terra. A somiglianza degli americani, i cineasti francesi hanno dapprima tentato, con *L'AMMUTINAMENTO DELL'ELSNORE*, il film epico del mare. Ma Pierre Chenal non era Frank Lloyd e, per di più, non aveva neppure lontanamente quel minimo di preparazione che in questa, come in tutte le forme di attività umana, è assolutamente indispensabile a chi voglia avventurarsi al di fuori del campo della propria esperienza.

E, naturalmente, il risultato fu quale poteva essere.

Il mare è un mondo a sé, un mondo chiuso nella cui intimità materiale è estremamente difficile penetrare per effrazione. Ciò che maggiormente ci sconcerta è il sentirlo così differente da noi nella sua essenza, così difficilmente accessibile.

Tutti gli aspetti della terra - montagne, foreste, pianure, deserti - tutti gli esseri che sulla terra vivono - uomini, animali, piante - fanno parte del nostro ciclo e sono nostri profondamente.

Il mare, invece, no. Vicinissimo, è tuttavia lontano da noi e dalla nostra sensibilità quanto e più dei mondi della Galassia. È la sua anima grandiosa e terrificante che ci sfugge.

I secoli sono passati, il progresso ha trasformato la nostra vita, abbiamo imparato a do-

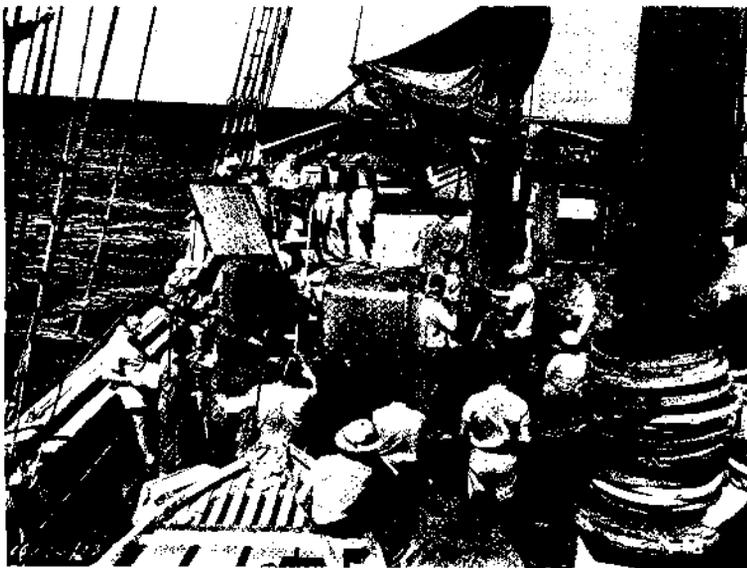
minarlo colle prore taglienti delle nostre navi ma immutato è rimasto in noi quel senso di sgomento e di mistero che fece dire a Orazio: «l'uomo che per primo affrontò i flutti irati su una fragile barca doveva avere intorno al cuore una corazza di quercia e un triplice scudo».

Soltanto pochi privilegiati - sieno essi uomini o popoli la sostanza non cambia - sanno guardare al di là di questo mistero: allora il mare, quasi a premiarli, apre davanti ai loro occhi orizzonti insospettati e, plasmandoli a suo modo, dà loro una mentalità nuova e un ideale e una poesia che gli altri uomini non sanno e non possono comprendere.

Con questo non intendo dire che un film di mare non possono farlo altro che uomini di mare. Una simile conclusione sarebbe per verità eccessiva e, da un altro punto di vista e per un altro verso, pericolosa. Intendo, invece, dire che bisogna guardarsi da certa faciloneria spicciola che spinge a sottovalutare l'importanza del problema. In questo campo, assai più che in ogni altro, l'improvvisazione porta fatalmente a risultati negativi.

Gli esempi non mancano. Una miglior conoscenza del mare e dei suoi uomini avrebbe risparmiato, a Marcel L'Herbier, *VIGILIA D'ARMI* e *LA PORTA DELL'INFINITO*; a Jacques de Baroncelli, veterano dello schermo, quell'impossibile *NITCHEVO* in cui, fra l'altro - sia detto fra parentesi - pullulano le più inverosimili assurdità tecniche come, per esempio, il duello fra il sommergibile «Neptune» e il piroscampo contrabbandiere.

Questi film, con una costanza degna di miglior causa e con una desolante uniformità, ripetono lo stesso motivo e, creando un arbitrario con-



'Bassa marea' (Paramount)

flitto di passioni, si illudono di rappresentare il «dramma dell'uomo di mare».

È, peggiorato, l'errore di ALDEBARAN che pure era per tanti aspetti bello e assai degno e di gran lunga superiore a film come LA PORTA DELL'INFINITO e NITCHEVO.

E tutte quelle macchinose vicende altro non sono, in realtà, se non la trasposizione pura e semplice nell'ambito di uno scenario marinaresco, di passioni e di situazioni che a tutti gli ambienti e a tutti gli uomini appartengono tranne che all'ambiente e agli uomini di mare. Niente è più sciocco e più falso del vedere l'uno contro l'altro, per amore di una stessa donna, il comandante e il comandante in seconda di una nave; niente più inverosimile della facilità con la quale questa donna si aggira a bordo delle navi da guerra e con la sua presenza getta lo scompiglio là dove l'ordine più assoluto è legge fondamentale di vita; niente, infine, più arbitrario della balorda e insulsa maniera di comportarsi di uomini sui quali grava il peso di una responsabilità che, in tempo di pace, non ha, o quasi, riscontro in altri campi.

E allora vien fatto di chiedersi: è proprio necessario tutto questo? È proprio indispensabile, come acutamente osservava un critico francese, mostrare « tous les marins sous des traits de cocus? ».

E non si potrebbe, quando si vogliono portare sullo schermo gli uomini di mare, mostrarceli come sono nella realtà della vita e cioè coi loro gusti, con la loro sensibilità, col loro cuore, unicamente ispirandosi all'amore esclusivo che essi hanno per il loro mestiere, alla loro tradizione di abnegazione e di disciplina, al loro eroismo cavalleresco, alla lotta senza tregua e senza pietà che quotidianamente conducono contro le forze brutali dell'abisso che li circonda? Che bisogno c'è di aggiungere - dirò più esattamente, di appiccicare - contro e al di fuori di ogni legge di veridicità, elementi pseudo-drammatici che sanno lontano un miglio di romanzo di appendice a queste figure così intensamente drammatiche e così impressionanti per loro natura? Non sono essi, i marinai, rimasti immutati nei loro tratti essenziali attraverso i secoli e attraverso tutti i paesi della terra, così radicalmente differenti dal resto dell'umanità da giustificare qualsiasi tentativo rivolto a rivelare, nella sua vera luce, la loro anima?

Ma, soprattutto, sia detto una volta per sempre, occorre bandire dalle navi l'elemento femminile che novantanove volte su cento è mo-

tivo di inverosimiglianza e di ridicolo. Conrad ha costruito i suoi romanzi più avvincenti con qualche vecchio comandante di *cargo*, un nostromo, un mozzo e una dozzina di marinai e non è mai dovuto ricorrere ad elementi estranei ed eterogenei o ad espedienti di bassa lega e di cattiva letteratura.

Kipling, in SETTE MARI, CAPITANI CORAGGIOSI, GUERRA SUL MARE, ha scolpito per l'eternità le doti e la nobiltà e gli eroismi che fanno degli uomini di mare i Cavalieri dell'Avventura e dell'Idale.

Può il cinematografo fare altrettanto o, necessariamente, deve camminare sui binari di si-



'L'ammutinamento dell'Eisnore' (Colosseum)

tuazioni false e di sentimenti convenzionali da melodramma?

Questo, in sostanza, mi chiedevo alcune sere fa mentre passavano davanti ai miei occhi le stupefacenti avventure (stupefacenti per la loro grossolana ingenuità e per l'indifferenza o il disprezzo per ogni forma di verità del regista) di PORT-ARTHUR, quinto film francese e marinaro della stagione.

In questo film non si capisce che cosa c'entri il mare e quale altra funzione esso abbia all'infuori di quella di permettere al regista di esibirsi in sedicenti virtuosismi di battaglie navali e, principalmente, nella scena finale a bordo della torpediniera che cerca di forzare il blocco giapponese e sulla quale, seguendo

i canoni del più ortodosso formulario di ricette cinematografiche, ha preso imbarco la moglie del comandante, innocente anima di giapponesina vittima delle mene segrete del fratello, ufficiale dell'esercito giapponese.

La torpediniera, che per farsi meglio scoprire parte in pieno giorno e facendo un gran fumo, sta per essere catturata. Ma il comandante decide di affondarla affinché le bandiere che gli sono state affidate non cadano nelle mani del nemico e fa aprire gli allagamenti. Giù, intanto, inginocchiata davanti a un'icona illuminata da una tremula fiammella, la moglie prega. In questa posizione la ritrova poco dopo il marito.

È un peccato non aver raccolto il dialogo inefabile che si svolge allora fra i due mentre l'acqua sale e, fuori, tuona il cannone. Quando l'acqua arriva loro al ginocchio, il marito si persuade finalmente dell'innocenza della moglie e se la stringe fra le braccia ed entrambi cominciano a giurarsi amore. Poi l'acqua arriva alle ascelle, al mento e i due ancora si scambiano giuramenti. Finché a un certo momento l'acqua li copre e la scena è illuminata dagli ultimi guizzi della lampada. Accordi finali. La luce si accende nella sala, il pubblico comincia a sfollare e, una volta di più, al mare e ai suoi abitanti s'è reso un cattivo servizio.

Ma, ecco, è giunto sui nostri schermi un film veramente di mare che ci ripagherà di tutte le incongruenze dei vari PORT-ARTHUR. È tratto da CAPITANI CORAGGIOSI di Kipling. Vi si narra la vita rude e piena di poesia dei pescatori di Terranova, la rivalità - non amorosa ma di mestiere - dei comandanti di due pescherecci, il sorgere e l'affermarsi di una stretta amicizia fra un vecchio marinaio e un ragazzo raccolto naufrago e, infine, la trasformazione morale che il contatto con questa brava gente rude di modi ma tenera di cuore, opera in questo ragazzo guastato dagli agi e dal troppo danaro.

Un film che realizza, e non è poco, l'atmosfera del romanzo di Kipling. E vale a dimostrare che si può anche fare un film di mare in cui il mare sia il vero protagonista e non un pretesto per introdurre nello scenario un elemento decorativo diverso dal solito.

Che dopo questo esempio il cinematografo voglia mettersi sulla giusta via in fatto di film di mare?

Speriamolo.

NICOLA MORABITO

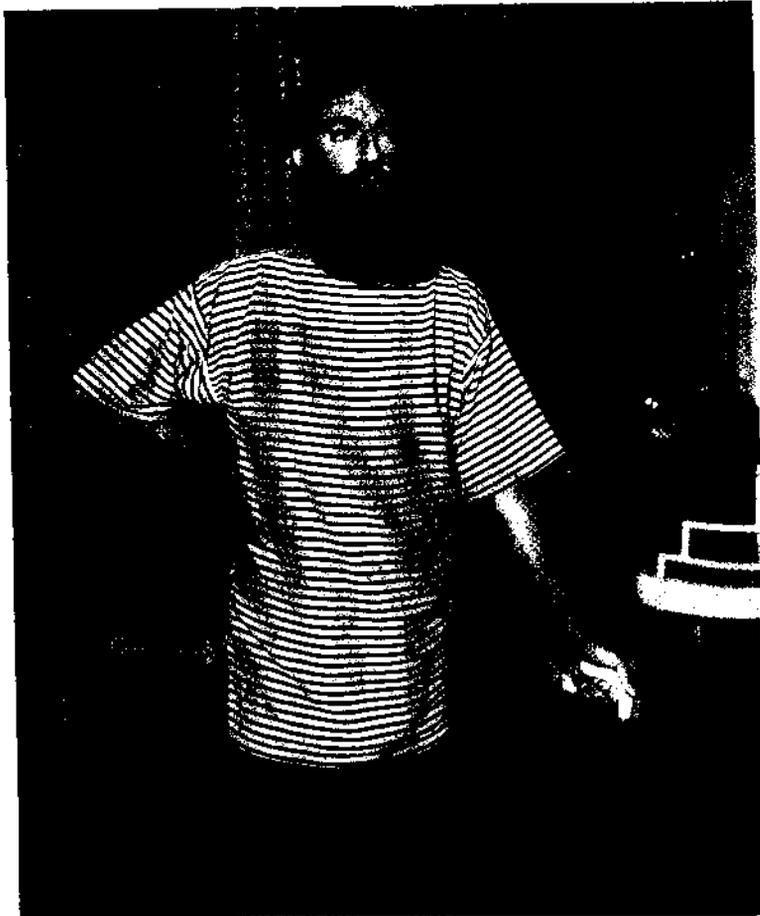


'Nata per danzare' (M. G. M.)



Un tamburo che a qualunque asta raggiungerebbe prezzi... veramente d'affezione è quello del Music Box Theatre, di Hollywood dove tutti i divi hanno apposto la loro firma. Ecco Clark Gable in atto di farne crescere il prezzo di qualche centinaio di dollari.

Ecco come apparirà William Powell in una scena del film SPOSIAMOCI IN QUATTRO.



Allons, enfants!...

A proposito del film LA MARSIGLIESE che Jean Renoir, regista de LA GRANDE ILLUSIONE, sta attualmente girando a Parigi, «Paris-Soir» ha pubblicato 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 effetto, i signori Camille Chautemps, Jean Zay, Léon Blum, Edouard Herriot, Marcel Cachin, Léon Jouhaux, Benoit Franchon, Paul-Boncour, 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, giocare piuttosto il ruolo del paravento, il resto è veramente rosso carico e la preoccupazione della «moderazione» contraddetto dall'estremismo del Patronato. LA MARSIGLIESE - film - non finirà col rendere accessori i due terzi della bandiera tricolore dei Marsigliesi della Rivoluzione?»

★

Sempre a proposito de LA MARSIGLIESE. Un altro annuncio comparso in «Le 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 francese per eliminare comparse d'occasione e per l'impiego sempre ed in ogni caso di Comparse professionisti?

★

«Hollywood sta diventando il centro musicale del mondo» ha dichiarato nella rivista «Cinema Arts» il compositore George Antheil. Difatti in questi giorni la Paramount ha offerto un lussuoso contratto a Igor Stravinsky e a Schoenberg, i quali raggiungono a Cinelandia musicisti e direttori d'orchestra quali: Leopold Stokowski (Universal); Kurt Weill (Walter Wanger), Oscar Straus (R.K.O.), Erich Wolfgang Korngold (Warner Bros); mentre si sa da fonte sicura che altre proposte sono state fatte a Toscanini e a Paderewski.

Non sono troppi per le modeste partiture di tanti modesti film che costituiscono la maggioranza della produzione? O Hollywood rischia di dare il via a una strana guerra musicale attraverso le colonne sonore? Comunque, leggeremo presto le invettive di Stravinsky o di Kurt Weill contro i plutocrati di lassù: ma scommettiamo uno contro mille che i geniali artisti alzeranno voci di sdegno soltanto dopo aver ben bene riempito il loro portafogli. E faranno bene, dopo tutto.

★

L'imitazione hollywoodiana...

...è oggi più o meno sensibile in quasi tutti i paesi produttori; ma in India raggiunge un grado, si direbbe quasi: un furore, non si sa se più parossistico o parodistico. Ad uno dei loro stabilimenti, gli Indiani hanno dato addirittura il nome di Tollywood. E, appena Hollywood lancia qualche film di grande successo, Tollywood (o qualche altro stabilimento) ne rifa il verso. Così a KING KONG, l'India ha subito risposto col suo KING CHON; ai LANCIERI DEL BENGALA (Bengal Lancers) coi suoi PUNJAB LANCERS; come non ha mancato di rifare, a suo modo, qualcosa che somigliasse all'ISOLA DEL TESORO e alla TRAGEDIA DEL BOUNTY. Come si vede, in fatto di cinema, gli Indiani non sanno fare gli indiani...

★

La «personalità».

«Era inevitabile che i psicologici ci si mettessero. Infatti essi hanno iniziato delle ricerche su quel che chiamano «P Q», sigla di laboratorio che significa «personality quotient» (quoziente di personalità). Ma, a tutt'oggi, per quanto si parli di quoziente, pare che non ci si sia ancora intesi su quelli che debbono essere il dividendo e il divisore. Tremila individui, per la più parte studenti di scuole superiori, vennero esaminati giorni fa dall'Associazione Psicologica Americana di Minneapolis. La cosa non ha provato nulla: pare tuttavia che quell'assemblea di indagatori dell'anima abbia ammesso che coloro che son dotati di un «più di personalità» nella maggior parte dei casi posson essere descritti come «belli ma schiocchi». È probabile che, se quegli scienziati guardassero in fondo alle loro provette (o... provini?), vi troverebbero ciò che Elinor Glyn, la fine e profonda psicologa, ha scoperto anni fa e battezzato l'it, in una sua relazione scientifica da Hollywood».

(dai giornali americani).

★

Cambiale sul pubblico

Considerazioni del direttore d'un grande cinema americano: - Il pubblico ha sempre ragione; ma che cosa vuole? Oggi come oggi, i tifosi del cinema non lo sanno - Forse sarebbe più esatto dire: il pubblico sa esattamente quel che vuole... dopo che l'ha ottenuto. Ma i sapienti conoscitori del pubblico, gli esperti che ne tengono il polso, non saranno facilmente disposti a scontar questa cambiale. Costerebbe troppo di fantasia.

DRO!

Leggiamo su un notiziario: *Wilcox preferisce in linea assoluta il colore al bianco e nero. Tale ordine di idee è ormai patrimonio comune. L'avvenire del cinema si basa sul colore. Vorremmo ora sentire che cosa ne pensa Charlie Chaplin. Frattanto c'è qualche cosa di sensazionale: un produttore americano, convinto che il pubblico non possa più sopportare il bianco e nero, ha deciso di «colorare col pennello» tutti i film da lui finora prodotti. Se quel produttore vuole ingaggiarci, abbiamo da esibirgli sufficienti titoli di idoneità: le vignette dei nostri libri di lettura su cui, dai bambini, con le matite a pastello, svolgevamo anche noi la nostra polemica contro il bianco e nero e in pro del colore.*

★

Maurice Barrymore, padre di John, Ethel e Lionel, fu il miglior Armando Duval del teatro americano. A fianco di lui, una splendida Margherita Gauthier fu Helena Modjeska, madrina di Lionel. Trenta o quaranta o cinquanta anni più tardi, Lionel è stato nel cinema il padre di Armando. Tra i Dumas ed i Barrymore, la *SIGNORA DELLE CAMELIE* ha sempre confermato il suo destino di turbare e confondere i rapporti tra padri e figli.

★

Grace Moore ha insistito perché nel programma radio nel quale essa figura, non appaia, subito dopo di lei, la rauca e comiccissima voce dell'anitra Donald (per noi Paolino, il bizzoso uccello-marinaio amico di Topolino) di Walt Disney.

★

«Ma mentre il gentiluomo e la sua galante ammiratrice trascorrono nel turbinio delle maschere, e gli occhi di lui, quantunque ottenebrati dal vino, cercano ansiosamente la gentile figura smarrita in mezzo alla folla, un domino lo avvicina e sussurra: «In questo momento la tua amante si trova fra le braccia di un altro». Egli, conosciuta la voce di un'antica amica, che ha ordito il tranello per vendicarsi di essere stata da lui abbandonata per la piccola cieca, si precipita come un forsennato attraverso la moltitudine delle maschere e arriva in tempo per sottrarre la piccola compagna ad un attimo d'onta. La scena è di alta drammaticità e l'ambiente fastoso che la ricinge forma un meraviglioso contrasto. Il gentiluomo brandisce una sedia per colpire il malcapitato Don Giovanni, ma si domina e risolverà sul terreno l'oltraggio patito. Le maschere irrompono urlando e spezzano l'attimo drammatico, che si riannoderà più tardi in nuovi episodi di acuto interesse, di emozione e di commozione».

(Da una critica al *REFUGIO DELL'ALBA*, soggetto di F. M. Martini, regia e interpretazione di Mario Bonnard, sulla *Stampa*).

ATTORI AL TELEFONO

È solito il detto di quel "matto" che, non avendo più mezzi per girare una delle scene finali del suo film esclamava: «Ci metterò una lettera!» Logicamente, col giunger del sonoro, la lettera è stata sostituita dal telefono. Che cosa avverrebbe del cinema d'oggi senza il telefono? Ecco come gli attori fanno veramente valere questa immentabile risorsa degli sceneggiatori.



MI EI INCONTRI COL CINEMA



NE È PASSATO del tempo, per il cinema e per me, dalle mie prime rappresentazioni cinematografiche, molto sospirate prima e molto diventate poi incubo in sogno; il tempo quando al lungo dramma seguiva il breve film dal vero, e poi la più breve ed «esilarante» comica finale; e nella sala delle proiezioni durante l'odore del pavimento spazzato e appena finito di innaffiare, odore di polvere bagnata, come di temporale estivo, si confondeva con l'odore poco pulito del ragazzume che pestava rumorosamente i piedi nei posti davanti, e l'odore di noi stessi, sudati di caldo e insieme di bruciante interesse. Allo schermo prestavamo infatti un'attenzione quasi febbrile, morbosa; e non s'intendeva specificamente morbosa in rapporto ai soggetti fra veristi floreali e dannunziovamente sensuali, con aiuto di contorcimenti femminili in seriche vesti, che usavano allora; o se c'era anche codesta specie di morbosità, restava sconosciuta in noi; senza dire che i film della Borelli, della Bertini dovettero essere posteriori alla prima epoca delle mie frequentazioni cinematografiche, e quando cominciarono, furono per intanto riservati ai giorni solenni. Più Dumas padre, e meno Zola e d'Annunzio, continuava a essere il piatto dei giorni comuni. No, la morbosità di cui parlo, era d'altro genere; somigliava piuttosto a quella con cui, vergognandomi di me stesso e del palpito del mio cuore, mi immergevo nei tenebrosi romanzi di Fantomas, delitti, inseguimenti, misteri della fatale Parigi; con Fantomas che alla fine di ogni romanzo moriva, catturato dal poliziotto Juve e debitamente giustiziato; ma al principio del romanzo seguente si apprendeva che invece non era morto affatto, salvatosi per miracoloso stratagemma all'ultimo momento, e ricominciava l'orribile catena di delitti che accompagnava la più orribile caccia al feroce e gentiluomo bandito.

Anche dopo aver visto il film del PRINCIPE MENDICANTE avevo un cerchio alla testa e gli occhi arrossati, come alla fine dei romanzi di Fantomas; e pareva strano di tornare a muoversi fra volti familiari, comuni, e, dopo il buio artificiale della sala, strano il colore del cielo, così ingenuo, celeste, in cui stridevano in bassi voli le rondini già notturne. C'era il sole, quando eravamo entrati nella sala; e se negli intervalli le tende blu alle finestre ne avevano lasciato entrare una riga gialla, densa di afa o pulviscolo, distoglievamo gli occhi impazienti, come quando un richiamo sgarbato ci interrompe il sonno. Ma all'aria libera, fuori dall'incanto, era un'altra cosa; c'era stato il sole e se n'era andato, adesso ci aspettava la cena e ci pareva di non aver fame; qualche cosa ci pungeva, ch'era stordimento e stanchezza, ma poteva anche sembrare il rimorso di avere dimenticato di vivere in altro modo il giorno, ora volgente al fine. Inesprimibili sensazioni di nostre ore, di

nostre stagioni antiche! Sempre di quelle mi torna il ricordo, l'odore, quando mi sorprende il suono di musiche classiche da un pianoforte celato, un suono che a tratti venga e a tratti no, per vie deserte, in ore deserte, secondo l'interrotto uso che il pianista fa del pedale, o secondo il vento; quei suoni di pianoforte, quelle musiche, che per molti inni furono per me soltanto il ritmo martellante e incalzante dell'altro ritmo, visivo, e mentre si sentivano, quasi non ci accorgevamo di sentirle.

Poi fu il tempo di abbandonare i romanzi di Fantomas, e il cinematografo insieme. Fu allora per me un altro incontro, con la poesia, come una malattia che impedisce di pensare ad altro; o in brevi intermissioni il teatro di prosa, i concerti, quello un nuovo aspetto della passione letteraria, questi molto più inquietanti, subito cercati e lasciati, quanto più il turbamento che ne avevo era ansia e impossibilità di tradurne il linguaggio nel linguaggio solo a me chiaro. Le musiche del cinematografo! Impossibile non riconoscerle, impossibile riconoscerle; ora non si riferivano più a un sentimento preciso in una situazione precisa. L'imperversare delle disgrazie sull'innocente, la punizione del colpevole; erano soltanto se stesse, non divertimento, inquietudine. Ma del cinematografo, sparito anche il ricordo; chi pensa più

ai giocattoli con cui si è divertito bambino? Senonché, viene il tempo degli amici, e non sempre è facile incontrarli eguali a noi; per fortuna, perché è un modo anch'esso di allargare la nostra altura, che si forma per tante vie, e i banchi della scuola è molto se ne suggeriscono il nome. Fu dunque il mio secondo incontro col cinema. Trascinato dagli amici vi andavo, credo con animo d'angelo decaduto e non rassegnato ancora; il mio riscatto di fronte a me stesso era di schierarmi fra la specie di spettatori, che danno noia agli altri, e in seguito ne avrebbero dato anche a me quelli che durante lo spettacolo se ne prendono gioco. Molti film vidi tuttavia in questo modo, quanti non mai prima e non mai dopo; Tom Mix, Chaplin, Valentino, la Pickford, la Swanson... Chi si ricorda tutti i nomi? Quante cose sapremmo, se sapessimo solo quelle che abbiamo saputo! E forse, ci mettevo una punta di onore nel non ricordarmi: per conto suo, si ricorda solo ciò che ci interessa, ma insieme siamo noi a volere che ci interessi; a cui cioè aderiamo con tutto l'animo. Sì, le sere al cinema non eran poi affatto volgari o noiose; le fughe di Tom Mix nella pampa, i suoi cavalli annitrenti, correvano con ben altra leggerezza che i vecchi drammi; e Chaplin non era Cretinetti, né la Pickford la Bertini; persino la



«Charlot eroe del ring»

Una vecchissima
comica di Charlot



formula del medio film americano, che allora era senz'altro il Cinema, ingenua senza stupidità e gaia senza frivolezza, era una grazia, non una formula. Impossibile, film dopo film, più e meglio che divertirsi, sottrarsi al fascino del ritmo con cui tutto ciò si svolgeva facendo il suo giuoco, la macchina dell'intrucco, il muoversi dei personaggi, il reagire dei loro reciproci sentimenti, i larghi e mutevoli paesi sfondo all'azione. Le strade su cui si camminava in quei film, non avevano polvere, e i corpi, essendo corpi, erano anche ombre senza peso di ingombrante materia; e attraverso le più dolorose peripezie, il lieto fine sarebbe venuto immancabile, cosicché si poteva seguirle insieme ansiosi e sicuri, seguendo in certo modo non loro, ma in loro qualche altra cosa. Appunto, di quel ritmo facile, incantato, l'azione era solo il pretesto, come la musica il commento: un seguirsi di azioni esterne e moti psicologici, interni, impegnati a trovare grazia proprio a dispetto, o in virtù, del loro impossibile assurdo. Perché soffermarsi, dunque? Di scena in scena, di visione in visione, quel ritmo, che tutto trascinava con sé, dissolveva tutto in sé: come in una strofa le parole, o come il fantomatico susseguirsi degli episodi nell'*Orlando furioso*, se mai fosse potuto sembrarmi meno che irriverente il paragone. Così è, in effetti: mi divertivo, e non sapevo di divertirmi, apprezzavo ciò che vedevo, e mi sa-

rei disprezzato sapendo che l'apprezzavo; lo dico, soprattutto pensando che forse il mio caso non era mio soltanto. Anche adesso, che dagli anni che dico io ne son passati molti, il pregiudizio che il cinema non è arte, quante volte non lo sentiamo ripetere? Magari sotto specie di una maggiore importanza data in compenso al cinema da qualche altra parte. Non per nulla il cinema-arte, forma disinteressata e autonoma di espressione fantastica, fu invenzione degli americani, popolo senza storia, vale a dire senza l'antica eredità di cultura che noi portiamo nel sangue. E, come tutto, la cultura tende fatalmente a irrigidirsi in ischemi fissi. Avevamo superato in teoria il pregiudizio dell'arte-modello, il pregiudizio dei generi, ma altra cosa era abituarsi all'esistenza di un'arte cui mancavano precedenti illustri e oscuri nel nostro passato. Un'arte nuova, si era tentati di dire: sì, come l'arte tattile, olfattiva o degustatoria annunziata dai futuristi! Come e in che punto preciso, non so; ma anch'io apersi gli occhi, dunque; e qui comincia il terzo periodo, ancora aperto, dei miei incontri col cinema. Non è periodo facile, ahimé; tranne quando non ci penso più che tanto, e il film vi si presta, film facile e mediocre, come in treno si legge un libro giallo per passare il tempo. Ma poiché mi piace di capire ciò che mi piace, non vorrei che i miei rapporti col cinema finissero col diventare

tesi e volutamente sfuggenti, come sono restati con la musica, e la pittura anche; arti a me inquiete, irritanti, quanto più capisco che il più di esse mi sfugge, e ho davanti l'esemplare goffaggine dei molti che sentenziano di poesia senza capirne. Una volta non andavo al cinema perché non lo stimavo abbastanza; ora rischio di non andarci, perché troppo lo stimo. Dicono: che importa non saperne i segreti, la tecnica? Tu segui il film per ciò che dice, per il suo contenuto. Vero; se non fosse però che ogni arte più dice a chi più ne conosce i segreti; e spesso inganna su quel che dice, e si mostra dove non è, e dov'è non si mostra, a chi li ignora. Attenti a coloro che capiscono il cosiddetto messaggio di un'opera d'arte, e non si interessano al modo; in verità non ne capiscono nemmeno il messaggio - proposizione elementare di estetica, valida per il cinema come per ogni arte. Fatica senza fatica, diceva dell'arte il d'Annunzio; ma ciò è l'ozioso nulla, senza la strada di arrivarci. E il pericolo è di finire talvolta come il buon De Amicis, che scoppiava in lacrime di ammirazione davanti a un quadro famoso: ma purtroppo il quadro famoso era da un'altra parte. È la ragione per cui preferisco che il mio terzo incontro col cinema resti incontro muto; e ascoltare chi se ne intende. Non c'è nulla di più interessante, per chi è arrivato a capire soprattutto che c'è molto da capire. EURIALO DE MICHELIS

LA SOCIETÀ GENERALE ITALIANA CINEMATOGRAFICA

GENERALCINE



presenta
il II° gruppo di
film italiani e di
produzione RKO
Radio Pictures

Filmi italiani:

I TRE DESIDERI

Produzione MANENTI FILM con LEDA GLORIA - LUISA FERIDA - ANTONIO CENTA - CAMILLO PILOTTO - FEBO MARI - FRANCO COOP - E. GLORI

NAPOLI D'ALTRI TEMPI

(NAPOLI MIA)
Produzione ASTRA - FILM con EMMA GRAMATICA - VITTORIO DE SICA ELISA CEGANI - MARIA DENIS - Le più belle canzoni napolitane del Seicento, Settecento, Ottocento

VOGLIO VIVERE CON LETIZIA

Produzione S.A.P.E.C. con GINO CERVI ASSIA NORIS - UMBERTO MELNATI

LA CANZONE DELLA MAMMA

Produzione ITALIA FILM con BENIAMINO GIGLI - MARIA CEBOTARI

Filmi RKO Radio Pictures:

LA GRANDE IMPERATRICE

(VICTORIA THE GREAT)
con ANNA NEAGLE - A. WALBROOK

INGRESSO AL PALCOSCENICO

(STAGE DOOR)
con KATHARINE HEPBURN - GINGER ROGERS - GAIL PATRICK - A. MENJOU

MUSICA PER SIGNORA

(MUSIC FOR MADAME)
con JOAN FONTAINE - NINO MARTINI LEE PATRICK - E. RHODES - B. PAGES

UNA DONNA VIVACE

(VIVACIOUS LADY)
con GINGER ROGERS - J. STEWART

CAPPELLO A CILINDRO

(TOP HAT)
con FRED ASTAIRE - GINGER ROGERS

DOLCE INGANNO

(QUALITY STREET)
con K. HEPBURN - FRANCHOT TONE

LETTERA ANONIMA

(Titolo provvisorio) - (SUPER SLEUTH)
con JACK OAKIE - ANN SOTHERN E. CIANELLI

AMORE INVINCIBILE

(Titolo provvisorio) - (YOU CAN'T BEAT LOVE)
con PRESTON FOSTER - J. FONTAINE

SOCIETÀ ANONIMA INDUSTRIE



CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

Venezia ha decretato il trionfo di

TRE RAGAZZE IN GAMBA

Il capolavoro della Nuova Universal • Il film più divertente della stagione
IL PIÙ GRANDE SUCCESSO DELL'ANNATA

ALCUNI GIUDIZI DELLA STAMPA CONSACRANO QUESTO SUCCESSO

LA STAMPA

«... Le peripezie, i piccoli trionfi, e i piccoli scacchi, fino alla vittoria finale, costituiscono il film, uno dei più piacevoli, nel significato migliore della parola, che mi ricordi d'aver visto».

L'AMBROSIANO

«... «Tre ragazze in gamba» è una commedia amenissima, allegra dal principio alla fine da una serie di deliziose trovate, pienamente degna della festosa accoglienza che gli spettatori hanno voluto accordarle».

IL LAVORO

«...Le continue trovate, il fuoco di co-desta gente che corre, grida, si agita come avesse la febbre addosso - e non cessa per un momento di essere comica - tengono viva l'attenzione, e non lasciano il tempo di pensare la sostanza di questa giovanile parata».

LA NAZIONE

«...La vivacità degli sviluppi ed il brio indavolato rendono il film graziosissimo e gradito a tutti, soffuso com'è di un umorismo spumeggiante, che diverte e tiene costantemente avvinata l'attenzione».

L'OSSERVATORE ROMANO

«...La giovane Durbin, nella interpretazione della giovanetta irrequieta e dispettosa ha modo di farsi ammirare e apprezzare. E la sua spontaneità e naturalezza sono deliziose, similmente alla voce. Il complesso artistico è di prim'ordine, fuso, omogeneo. La regia è attenta, snella, scorrevole e il montaggio è spedito. Il pubblico, divertito, applaude convinto».

LA CAZZETTA DEL POPOLO

«... Un breve sunto non può dare l'idea della festosità di trovate, della abilità del modo come tutta la vicenda è intessuta, e infine della delicatezza e freschezza di sentimenti che vi sono profuse, e che fanno del film un modello da adattare».

IL CAZZETTINO

«...I tipi sono disegnati con pochi ed incisivi tratti, le trovate comiche, tutte garbate, s'inseguono e si moltiplicano gaie e festevoli e il dialogo che non nasce da situazioni o giuochi di parole, è fresco e saporito».

IL CORRIERE PADANO

«...Durante la prossima stagione cinematografica questo *Three Smart Girls* avrà l'importanza che ha avuto la stagione scorsa *Mr. Deeds*, cioè *È arrivata la felicità* di Frank Capra. Sarà forse il film più divertente dell'annata».

LA TRIBUNA

«...Un film veramente grazioso e spassoso e che è servito a rivelare al pubblico una nuova giovanissima stella, non ancora quindicenne, che possiede una voce bellissima, soave, armoniosa, e ricca di modulazioni».

IL GIORNALE D'ITALIA

«...L'interpretazione di Deanna Durbin: bisogna vedere quanta grazia, quanto brio e quanta verità sappia emanare dal suo visetto questa simpaticissima ragazza».

IL CORRIERE DELLA SERA

«... Ci sono tre esseri giovani, tre ragazze e una specialmente, la più piccina, e la più buffa di tutte, con una faccia da pagnottina e due occhi che si appaionano ad ogni sorriso; e gli autori del film hanno saputo presentarle in modo così grazioso, naturale, spontaneo, nelle loro birichinate, nelle loro bizze, nei loro affanni, che è un incanto guardarle».

GAZZETTA DI VENEZIA

«...Il film, colla sua sceneggiatura scorrevolissima, è tutto un giuoco di trovate scherzose e di equivoci divertenti, e alle volte piccanti, e nella gamma fantasiosa dei caratteri riesce a mantener viva un'atmosfera satira di gaiezza».

IL POPOLO D'ITALIA

«...Probabilmente tutti i personaggi del film premiati si daranno delle arie e tratteranno dall'alto al basso le ombre dei film che sono rimasti senza un po' di coppa: noi daremo tuttavia un consiglio amichevole a questi personaggi con i quali siamo ormai in confidenza: se avverrà loro di imbattersi in Deanna Durbin o in un'altra delle *Tre ragazze in gamba*, non facciano troppo i sostenuti, sia per ragioni di cavalleresca cortesia sia per ragioni di merito».

IL MESSAGGERO

«...Un film spassoso, spumeggiante, di una stilarità schietta e gioiosa che sprizza dalle situazioni più impensate».

IL POPOLO D'ITALIA

«... Un film gaio, rasserenante, pieno di freschezza, di ingenuità e di sanità morale che il pubblico ha applaudito, giustamente, con vera gioia, facendo alla deliziosa piccola Durbin un successo personale, meritatissimo».

IL SECOLO XIX

«...Quando Deanna canta, pare di sentire la gioia di vivere di questa adolescente; e la sua fresca giovinezza si spigola nelle modulazioni della voce. Diventerà la beniamina del pubblico».

IL RESTO DEL CARLINO

«...La rivelazione è Deanna Durbin, chiara e dolce adolescente che ha molte qualità e un'adorabile voce. Nessuna lezio, nessuna esuberanza: c'è, in bocca, un temperamento schietto. L'hanno lanciata benissimo ma le sue possibilità sono autentiche».

IL POPOLO DI ROMA

«...L'azione si snoda agile e sorridente attraverso una serie di garbati episodi il cui motivo dominante è il cinguettio e lo sfarfallio delle tre ragazze».

IL MATTINO

«...Un film garbato e leggiadro raccontato con una spontaneità di tono ed una saporitamente divertito il pubblico stipato nel giardino delle fontane luminose e nella sala del palazzo del cinema. Applausi e risate: e Deanna Durbin, questa ragavvina che recita deliziosamente e canta come un usignuolo, ha vinto la partita».

UN FILM
DI PRODUZIONE:



DOPO QUESTO FORMIDABILE SUCCESSO DI CRITICA

TRE RAGAZZE IN GAMBA

AVRÀ IL PIÙ GRANDE SUCCESSO DI PUBBLICO E SEGNERÀ

IL RECORD DEGLI INCASSI 1937

NOVITÀ

AL QUADRARO

RIVEDERE, a distanza di mesi, una qualsiasi località è coglierne subito i mutamenti e le novità. Ma per chi ha partecipato alla sua vita, ciò riesce molto difficile. Così per noi, a proposito di Cinecittà. Giorno per giorno, dall'inaugurazione, ne abbiamo vissuta l'operosità in modo da darne notizia ai lettori di *Cinema*. Improvvisamente ci siamo accorti di qualche cosa di mutato: nuove costruzioni, nuovi padiglioni, nuova gente e le strade sistemate.

Lassù, a destra, sopra una gobba del terreno, ai primi di settembre, in occasione della visita di Phil Reisman e alla presenza del Ministro Alfieri, era stato inaugurato il nuovo Ristorante, lasciando così l'altro a disposizione delle maestranze; poco più oltre si davano gli ultimi ritocchi ad un altro blocco composto di un teatro grande e di uno piccolo che si aggiungono agli altri sette in piena efficienza.

Ma la parte più importante la vedemmo a sinistra dell'ingresso: una distesa di edifici, bassi, dall'aria modesta. Non avevamo nemmeno notato che vi si stesse lavorando. A colpirci furono certe strette porticine rosse, listate di verde, che davano colore — come nelle casette dipinte dai bambini — all'edificio centrale, il più schiacciato e il più lungo. Si tratta del reparto montaggio di Cinecittà. Nella vecchia Cines di via Vejo il reparto montaggio è stato quello che più a lungo ha resistito. I teatri erano già stati demoliti, demoliti erano stati pure i fabbricati della direzione, degli uffici e dei magazzini, ma il reparto montaggio resisteva e con esso resisteva la saletta di proiezione proprio nel mezzo dei cumuli di macerie, come un intoccabile tempio salvaguardato dal miracolo.

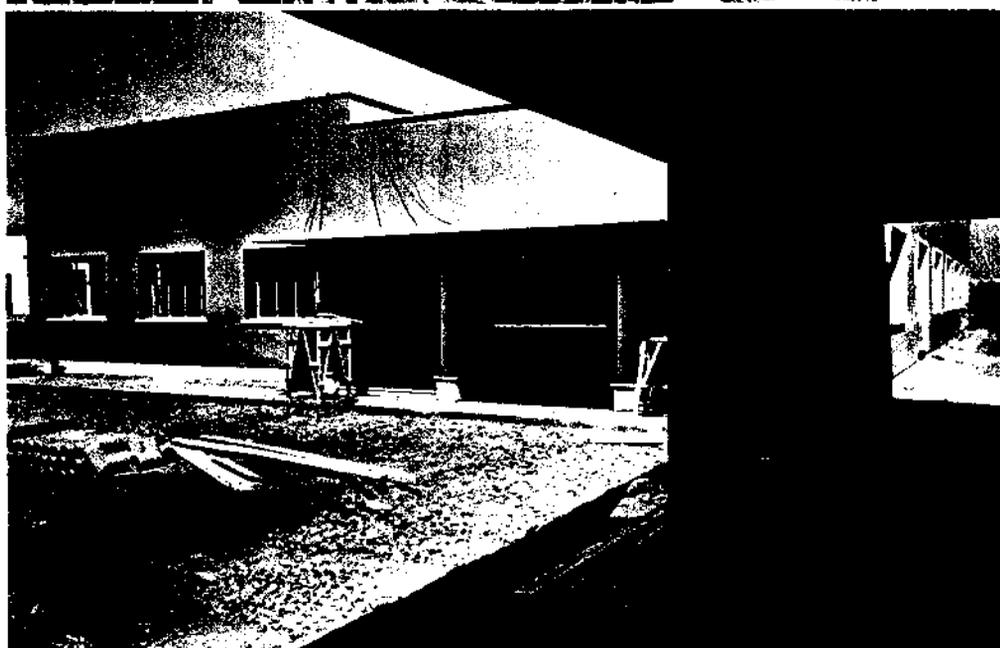
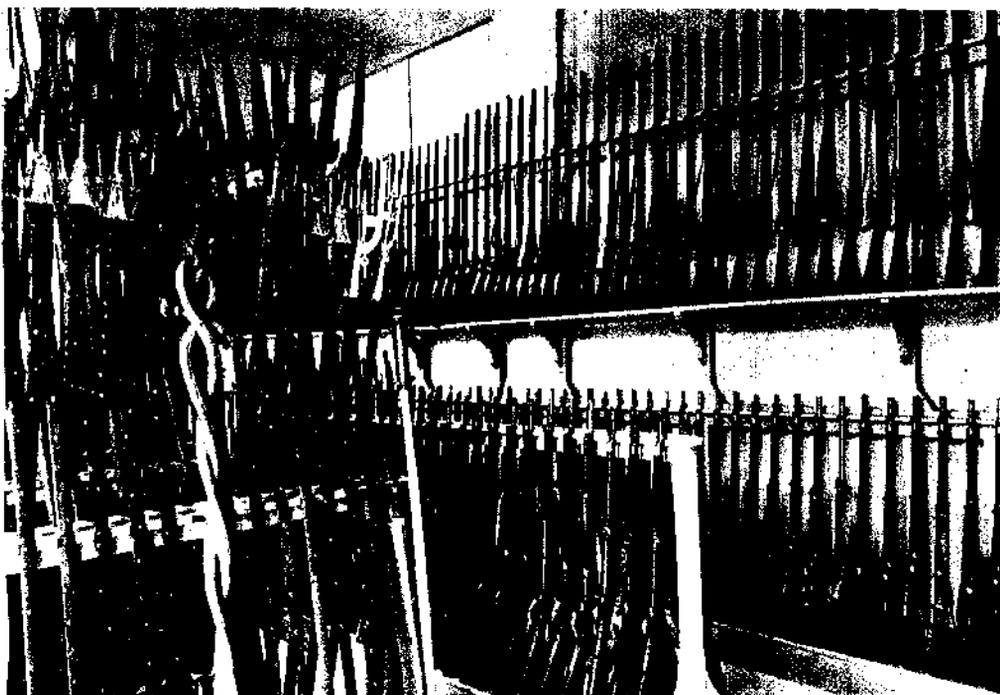
Non si può non ricordare come, nei momenti di maggior produzione, le poche salette di montaggio di cui disponeva la vecchia Cines, dessero un po' l'aria dell'avventura: c'era la caccia alla saletta meglio attrezzata e si aspettava, si può dire, dietro la porta che ne uscisse colui che l'occupava per impadronirsene. Ora, a Cinecittà, esiste invece la parità assoluta. Quel basso e lungo edificio cui accennavamo, racchiude in sé 16 sale di montaggio egualmente attrezzate, ampie anche più del necessario, fornite dei più moderni tipi di moviola e di tavoli sincronizzatori: divise otto per parte da un corridoio interno e ciascuna con una propria porticina di comunicazione coll'esterno (appunto le policrome porticine di poco sopra). Così, ben 16 produttori possono contemporaneamente badare al montaggio delle loro pellicole.

Collegati al reparto montaggio sono l'edificio delle sale di proiezione (sei), perfettamente isolate l'una dall'altra, e, dall'altro lato, il reparto edizione che comprende anche le sale di rifinitura, di smistamento e di spedizione.

Dietro sono una centrale termica ed un Archivio filmistico, costituito da 24 celle dalle quali, per misura di sicurezza, è bandita la luce elettrica ottenendone l'illuminazione con un sistema indiretto studiato apposta.

E credevamo che le novità cessassero qui; ma fu con molta sorpresa che scoprimmo, oltre gli stabilimenti, una grande vasca ricolma d'acqua. Eravamo andati a vedere un angolo di Napoli ricostruito per il DOTTOR ANTONIO (anzi, a tal proposito, ci sarebbe da notare un interessante giuoco prospettico ottenuto con la combinazione di costruzioni reali e di modellini; ma se ne riparlerà) e dietro Napoli non vedemmo il mare ma questa vasca la quale, posta verso l'aperto orizzonte della campagna romana, permetterà, nei prossimi film, interessanti realizzazioni di cui non mancheremo di informare i lettori di *Cinema*.

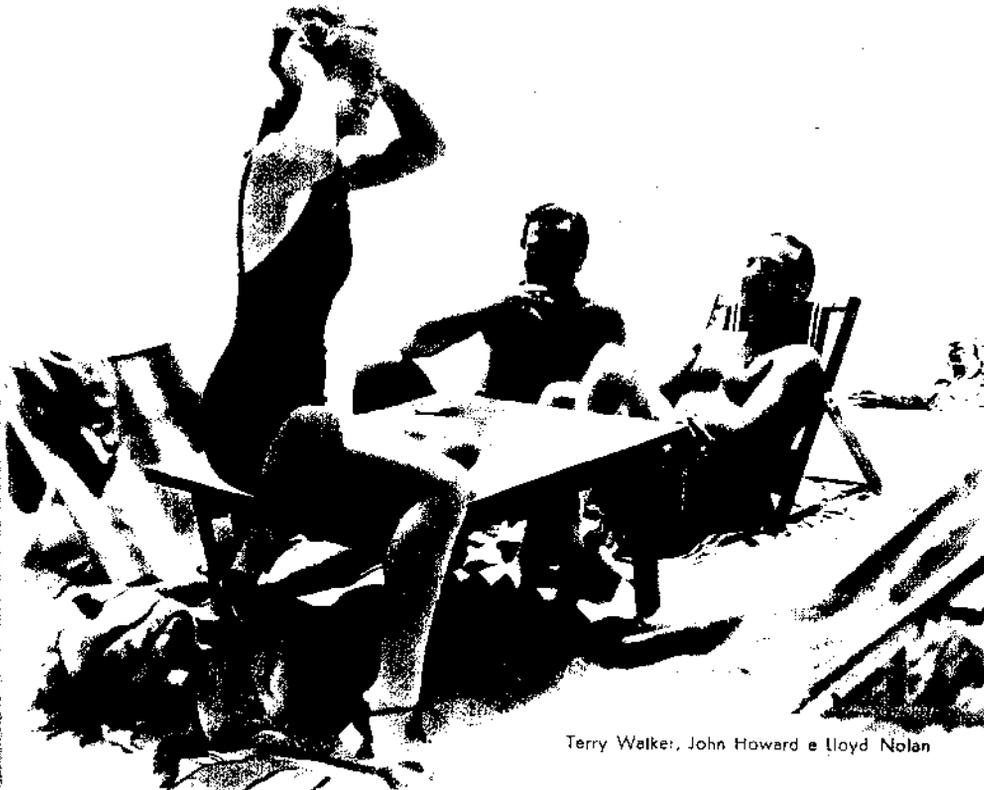
IL CRONISTA



Dall'alto in basso: la sala delle armi. L'ingresso del Reparto Edizioni. Il dottor Olive consegna il terreno della vecchia Cines al Governatorato.

L'IGIENE DELLA BELLEZZA

Terminata la stagione dell'elioterapia all'aperto - mare e montagna - si affida che i raggi ultravioletti che penetrano nella pelle, e che si accumulano nei tessuti, producano un effetto benefico.



Terry Walker, John Howard e Lloyd Nolan

di dieci centimetri al giorno mentre si accresce la durata della esposizione di cinque minuti ogni due giorni, si arriva a scoprire il torace intero fino al volto per trenta minuti di seguito. Tenere in ombra la testa mediante un ombrello. Salvaguardare gli occhi con lenti affumicate. I tipi biondi dovranno andarsene assai più cauti dei tipi bruni (nell'esporsi), perché l'organismo dei biondi abbonda di calcio e dispone di minor quantità di sodio nei tessuti che si perde, in parte, per effetto della sudorazione. Il biotipo bruno è dotato di un pigmento che gode di una maggior copia di agenti difensivi.

L'attenersi a un metodo consimile può concorrere ad aumentare il patrimonio difensivo dell'epidermide organica.

L'ABBRONZAMENTO

IL COMPIACIMENTO per la guarigione di migliaia e migliaia di costituzioni più o meno anemizzate, debilitate (talune deformate) - compiacimento del resto legittimo di vari biologi e medici, che con oltre un ventennio di ricerche dirette e accuratissime diffusero largamente e pazientemente attraverso la stampa quali sono i veri benefici delle irradiazioni solari e quali le modalità per usufruirne - viene oggi amareggiato dalla registrazione di numerosi casi d'effetti nocivi.

Tali inconvenienti addebitati ai raggi ultravioletti sono dovuti ad incauti eccessi d'esposizione alla generosità della gamma radiante.

L'entità dell'effetto nocivo varia col variare della composizione cellulare d'una costituzione. Da un pezzo l'essere umano si diverte a sovrapporre la girandola dei capricci in ogni applicazione messa alla portata di tutti.

Un soggetto, per esempio, dopo una buona tazza di tè o di caffè constatata una leggera euforia: non si contenta, vuole prolungare, raddoppiare, ottenere un'amplificazione dell'euforia, pretende un effettone. Eccolo a sorbire una, due, tre, quattro tazze di caffè, fino a che perde del tutto il vantaggio d'usufruire dello stato piacevole sollecitato dalla sferzata del miscuglio: acido solforico, potassio, scantina, caffeina.

Senza consultar nessuno carica ancora la dose in modo che un prodotto gradevolmente aromatico ed eccitante si trasforma - per eccesso di dosi - in un tossico irritante che, accelerando troppo la digestione, sottrae i cibi da quell'azione progressiva degli enzimi che permette utilizzare le sostanze alimentari; per lo stesso abuso ci priva del ristoro del sonno che è intero soltanto nelle persone non tormentate da irregolarità del ricambio.

Il disgraziato lamenta che gli si proibisca proprio quello che più gli piace. Non si persuade che non si tratta di proibizione, ma di limitazione. *Misurare anche quello che piace.*

Al di là della razione proporzionata a una data costituzione, il cibo più delizioso e la bevanda più squisita diventano insignificanti o addirittura dannosi.

Un confuso senso edonistico spinto fino alla rapacità, una torbida smania dello sfruttamento intensivo anche di se stessi vengono follemente estesi in ogni atto.

Gli eliologi esperti delle virtù, delle proprietà dell'elioterapia suggerivano: si esponga il corpo al sole per gradi. Si comincia ad esporlo per cinque minuti fino alle caviglie, si aumenta

La quale ha bisogno dell'insieme *aerocol*: composto colloidale di oltre dieci elementi (azoto, ossigeno, idrogeno, carbonio, cloro, neon, argon, cripton, xenon, ozono, iodio) modulato dal calore radiante.

Poiché tale patrimonio influisce sulla funzione endocrina, per intercorrelazione intima delle ghiandole a secrezione interna si giunge a stabilire la grazia di quel consenso delle parti che assicura captazione di principi attivi, regolarità d'ossidazione (sostituzione d'atomi d'idrogeno con atomi di ossigeno) che aumenta la capacità di assimilazione - aria, acqua, alimenti - da parte della costituzione.

Per essa i rapporti armonici fra globuli rossi e leucociti (globuli bianchi), riprendono quelle



Donald Woods e Ann Sheridan



Laurie Lane e Cynthia Hobert



Genevieve Michael (foto Paramount)

normalità funzionali che dona vigore, e capacità di utilizzare minerali, lipoidi (grassi fosforati), enzimi che favoriscono l'emopoiesi e la circolazione e tonificano i processi nervosi tanto delicati.

L'«aerocol» è il magico allacciatore di preziosi legami atomici (fosfati a ioni di calcio per l'ossificazione e per la dentatura, mole-

cole di fosfati a molecole di grassi iodati per i tessuti cerebrali e nervosi, molecole d'enzimi legate in successioni per assimilare sostanze e immunizzare organi).

Ma questa serie di prestazioni concesse lautamente da padre sole bisogna considerarla strettamente collegata al modo, alla misura con cui viene applicata. Violati gli estremi del modo, s'annullano i benefici e subentrano gli opposti, cioè i danni.

Dal trarre profitto dalla clemenza di quella specie di armonici dei raggi solari all'andarsi ad abbrustolire sulle spiagge fino a ridursi cioccolattati come africani o lasciarsi scorticare la pelle sconciamente da eritema, ci corre. Ci corre tanto quanto, per analogia, passare dal sollievo d'una melodia allo stordimento dei rumori, o dal bere un cordiale ubbriacarsi con bottiglie d'alcool.

Lo screpolamento della pelle dovuto ad eritema violento non deturpa soltanto: esso è pure una delle cause di perturbamenti funzionali - per disidratazione (perdita smodata di acqua) - consumo di lipoidi, che, sorpassando le entrate giornaliere dei grassi fosforati nutrienti i tessuti nervosi e cerebrali, mena all'esaurimento rallegrato da emicrania e capogiri, disturbi gastrici, visivi, ovarici (anche quando non si è colti da insolazione), sono altrettanti effetti che minorano, imbruttiscono organismi.

Anche le minorazioni imbruttiscono organismi che devono utilizzare freschezza di plastica e di toni facciali di razze bianche e non di tribù esotiche...

ITALO ROMANO

I DIECI COMANDAMENTI DELLA BELLEZZA

1. La pulizia non è soltanto « prossima alla divinità », è la base d'ogni bellezza.
2. Cercate d'accentuare il vostro fascino personale. Non plagiate mai l'aspetto della vostra conoscente o quello di qualche stella del cinema.
3. Analizzate i vostri colori naturali e regolateli su questi nello scegliere le tinte del vostro truccaggio.
4. Ricordate che una pettinatura è qualcosa di molto diverso da una massa di capelli messi a caso sulla testa da Madre Natura. Può e deve essere, invece, una ben studiata cornice per i lineamenti del viso.
5. Il truccaggio non è un problema di quantità e di spessore; non bisogna mai applicarsene troppo.
6. Guardarsi dagli effetti di truccaggio troppo « esotici ». È dato solo a poche donne di usarli con successo.
7. Non truccatevi né pettinatevi mai in pubblico. Sono due operazioni molto spietizzate.
8. Non dimenticate che le mani sono importanti quanto il viso nel complesso della bellezza femminile, e debbono perciò essere altrettanto curate.
9. Le donne debbono farsi scegliere i loro profumi dal marito o dal fidanzato.
10. I ciarlatani della bellezza vanno evitati con altrettanta cura quanto quelli della medicina. Certi roboanti professori di truccaggio e spacciatori di segreti di bellezza sono spesso indegni e pericolosi come i Dulcamara od i rimedi di ottava pagina contro l'insonnia, il cancro od i granulomi.

MAX FACTOR

FORTUNA DI GREGORY LA CAVA

UN REGISTA italiano che a Hollywood s'è messo felicemente sulle orme di Capra è Gregory La Cava, oriundo calabrese. Ha quarantacinque anni ed è nel cinema da quindici; ma si può dire che la sua vera prosperità di fronte al Box Office e, più importante, il suo contributo veramente personale al cinema americano non soltanto ciecamente commerciale sia cominciato da un anno: dall'IMPARECCHIABILE GODFREY. Fu dapprima un pioniere nel campo dei cartoni animati, e poi un soggettista. E veniva dal giornalismo. Però il La Cava ante-GODFREY, se così si può dire, era un uomo vincolato dai suoi produttori; ma già più d'una volta aveva fatto sentire la sua destrezza, e in uno strano film isolato nella sua carriera - quel GABRIELE FUORI DELLA CASA BIANCA che non abbiamo conosciuto ma di cui abbiamo letto lodi molto autorevoli (1933); film sociale senza veli né mezzi termini, se intendemmo bene - anche la sua forte e preoccupata intelligenza. Un altro film - tra molti di tono leggero - dichiarava con la sua aria triste e seria che il suo autore ci aveva lavorato in un tale stato d'animo: MELODIE DELLA VITA, con Irene Dunne. Ma era un film riuscito solo a metà: un po' rozzo, ecco. Invece il GODFREY, il culmine della sua maniera allegra, lo ha liberato da tutte le strettoie, e ha dimostrato in maniera lampante e molto caratteristica la sua disposizione alla « commedia cinematografica »: già accennata, ma timidamente, con MONDI PRIVATI e con VOGLIO ESSER AMATA. La formula di La Cava è diversa da quella fortunatissima e tanto ammirata di Capra: è più paradossale, più accesa nella pittura dei personaggi e degli ambienti. Deriva, certamente, dall'isolato film ideato da Ben Hecht e MacArthur e diretto da Howard Hawks, VENTESIMO SECOLO. Ma se là c'erano ancora l'odore delle quinte e dei ritrovati teatrali, il grande merito dell'autore di GODFREY consiste soprattutto nell'essersi idealmente affiancato a Capra nell'impiantare un filone sinceramente e schiettamente cinematografico. Per raggiungere questo obbiettivo La Cava cura enor-

memente la sceneggiatura, partecipandovi personalmente assieme ad esperti di segnalato valore. Così per il suo ultimo film STAGE DOOR, del quale in America si parla già con entusiasmo, ha collaborato con George Kaufman, autore, assieme a Edna Ferber, del soggetto e come Morrie Ryskind (che già aveva fatto il GODFREY), inventore di splendide trovate umoristiche per i Marx Brothers. Perciò sembra assicurato il tono spregiudicato e senza peli sulla lingua che ha reso celebri le migliori trovate del GODFREY. In STAGE DOOR La Cava ha uno splendido materiale umano a

propria disposizione: Katharine Hepburn, in un ruolo simile a quello di GLORIA NEL MATTINO, ma naturalmente visto con occhi molto diversi; Ginger Rogers, come aspirante star in un campo meno impegnativo, quello della « rivista »; Adolphe Menjou, nei panni d'un produttore abbastanza scalmanato (forse un po' simile a quello di John Barrymore in XX SECOLO). I tre vivissimi attori gli assicurano un rendimento plastico ricco di possibilità: e La Cava, col suo humour incisivo, ne avrà tratto partito adoprando la prontezza tagliente che gli conosciamo. E il nuovo successo ha ribadito la sua posizione recente di regista di primissimo piano; di regista-star, se si può dire, qualifica di cui solo pochi dei suoi colleghi possono vantarsi a Hollywood. Qualifica dorata, e piena di privilegi; ben meritati d'altronde, come s'è avvertito.

GIORGIO TERRA



Gregory La Cava spiega a Gingers Rogers una scena di 'Stage Door'



'Quando si amo' (RKO)

COME GLI ANTICHI pittori lasciavano sempre all'angolo dei loro quadri un segno inconfondibile e cifrato della loro mano, così forse Katharine Hepburn, in una scena almeno di tutti i suoi film, ama sdraiarsi a terra per apporre in un certo senso una firma. Così potremmo pensare; ma probabilmente non saremmo nel giusto. Infatti Katie è celebre a tal punto che anche se un suo film apparisse senza didascalie iniziali tutto il mondo s'accorgerebbe ch'essa è la protagonista. Ipotesi scartata. Né bisogna pensare a «posa» ed atteggiamento specioso di «snob». No. Katharine Hepburn ha vissuto molto in casa, — essa era la sorella maggiore di molti fratelli, — amando e conoscendo, pezzo per pezzo, angolo per angolo, mattone per mattone, la sua dolce dimora, la sua *sweet home*. C'è da scommettere che la sensibilissima at-

trice dedica una cura commovente all'arredamento fittizio delle stanze ch'essa abita, e con la sua presenza anima con soave fervore, nelle storie gentili dei suoi film. Gli scenografi debbono ascoltare i suoi consigli, tener conto delle sue preferenze, rammentarsi del suo amore per i divani e per i tappeti spessi e accoglienti. Essa potrà perciò fidarsi a occhi chiusi delle cose intorno a lei, e scegliere senza timore il momento felice in cui obbedirà all'impulso irresistibile di sdraiarsi per terra. In quel momenti Katharine Hepburn è assolutamente felice. Non ci sono più il peso degli intervalli, le noie del truccaggio, l'afa dell'ambiente chiuso. Katharine dimentica ogni circostanza volzare, e sorride come fosse a casa sua, col fratello più piccolo, e non davanti al freddo occhio meccanico della «camera». Se ci fate caso, Katie quando è a terra, svolge sempre azioni delicate e serene; o pensa col mento fra le mani (ma gli occhi le ridono: dunque pensa pensieri piacevoli e leggiadri), o s'apre in un sorriso gioioso e amoroso verso la dolce amica o l'amato.

Katharine Hepburn è una grande attrice, più di sentimento che di effettivo studio. Non è un'affermazione assoluta: si capisce che l'intelligenza di quella miracolosa ragazza non è incolta né soltanto istintiva. Ma abbiamo saputo anche dalla viva voce di George Cukor che essa si commuove sul serio quand'è in scena, ch'essa apprezza con tutto il cuore i sentimenti del suo personaggio. E la sua squisita comunione con tutte le cose è ancora una conseguenza di quella sensibilità finissima. Katie possiede l'inconsueto dono di conservare sul *set* la propria intimità; nel senso ch'essa è così abituata a star sola, a trovare gli atteggiamenti più curiosi nel modo più semplice e naturale, che non sente, quand'è compresa della vicenda immaginaria che vive in quel momento, la presenza dell'altra gente e della macchina. Si direbbe ch'essa continuamente stia fantasticando, come le ragazze quando sono sole, e pensano al loro caro, e si rannicchiano sul lettino a occhi chiusi; o, come certo lei fa nella vita, si raccolgono ai piedi di una scala o di un divano, le ginocchia nelle mani, e godono dolcemente anche del freddo del pavimento. Talvolta si trovano con le lacrime agli zigomi e non s'erano neanche accorte d'aver pianto. Allora s'alzano in piedi, e corrono in giardino con gli occhi accesi e un po' strani. Figurarsi le zitelline amabili dei film di Katharine Hepburn! Così anglosassoni, così incredibilmente vicine (eppur vivissime) ai melati personaggi di Louise Alcott e di James Barrie. Non potevano trovare interprete più adatta: anche per il calore *vero* ch'essa vi mette di suo, e che ne vivifica le spesso pallide e innaturali guance. A. CENCI



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





G. MANURITA

È stato scritturato per il suo primo film, che si inizierà tra pochissimi giorni: un altro tenore che si volta al cinematografo.

SCHIPA sta per divenire un veterano del cinematografo, ed egualmente Ziliani, Gigli lo è già divenuto. Lauri Volpi ha già interpretato un film e sta per incominciare un altro. Ed ecco ora un altro tenore italiano che sta per iniziare la sua carriera cinematografica, dopo un'intensa e felice carriera teatrale: Giovanni Manurita.

« Ci ho pensato molto, credete », ci disse, prima di decidermi. Kiepora mi ha convinto. È stato lui a far crollare le ultime obiezioni. Obiezioni artificiali, del resto, poiché son proprio contento, ora che mi sono deciso.

Eravamo venuti in discorso da tutt'altro argomento. Si era parlato, infatti, di fonetica, di impostazione della voce, dei metodi da lui seguiti per indirizzare verso la piena espressione della parola gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia: si era fatto un piccolo volo sul teatro lirico italiano per finire al cinematografo in un modo che stentiamo ora a ricostruire.

Gli domandammo del film. Osservando il suo fisico, giovane e svelto, avevamo pensato che si sarebbe dedicato a ruoli sul tipo di quelli che preferisce Kiepora. Infatti, egli ci confermò in questa nostra idea.

« Ciò che mi interessa di più è apparire, prima che cantante, attore. Non mi sentii a mio agio accorgendomi che la mia azione cinematografica è giustificata solo dal canto, poiché questo non soddisfa nemmeno il mio orgoglio di cantante. Anche in teatro ho avuto sempre la massima cura della parte scenica della mia azione. Su questo fatto si sono basati sulla preparazione del soggetto che comincerò a girare in uno dei prossimi giorni: un soggetto pieno di vita, col suo lato commovente e il suo lato comico, con un suo intreccio che lascia a me ampio campo sia come attore che come cantante.

« E dopo di questo, qualche altro film in vista?

Indubbiamente dipenderà dai risultati che otterrò. Ma è da tempo che accarezzo anch'io il mio piccolo sogno: quello di interpretare un film sulla vita del tenore Giovanni dei Marchesi de Candia, detto « Mario », che io commemorerò alle celebrazioni dei Grandi della Sardegna. Mario visse dal 1810 al 1883 ed ebbe una vita avventurosissima, in cui col suo canto riuscì a formarsi una fortuna di circa trenta milioni di lire, che egli spese in buona parte per la causa italiana, soccorrendo, fra gli altri, Giuseppe Mazzini. A Parigi frequentò il salotto della principessa Belgioioso e fu sovente immischiato nei fatti del Risorgimento. Vi assicuro: un soggetto molto interessante, pieno di elementi eroici, passionali, romantici in cui il tenore interprete si trova in un ruolo naturale...



ELISA CEGANI

Interpreta attualmente con De Sica e la Gramatica, il film NAPOLI D'ALTRI TEMPI, di Palermo. Ha alle viste ruoli di molto impegno.

« Così va bene! » gridò Palermo. E s'andò a colazione. Era da poco passato il tempo di Piedigrotta e, dopo qualche giorno di pioggia, il sole di quella splendida giornata ne richiamava il fasto coloristico.

« Io ho finito i miei esterni », ci disse la Cegani. « Ci rivedremo a Roma.

Fu così che a Roma andammo a trovarla nel suo appartamento che guarda sul Tevere. Parlando con lei capimmo perché quest'attrice alterna ai periodi di lavoro, lunghe pause d'attesa anche ora molti mesi sono trascorsi da CONTESSA DI PARMA: Elisa Cegani, temperamento sensibile, spirito raffinato, vuole innanzi tutto, dal suo ruolo cinematografico, una soddisfazione a sé stessa. Non la interessa affatto interpretare un gran numero di film: si fa presto a numerarli: ALDEBARAN, CAVALLERIA, MA NON È UNA COSA SERIA, CONTESSA DI PARMA... Ciò che conta è l'ampiezza e l'intensità dei personaggi. Questo spiega un po' anche il suo atteggiamento.

« Io attendo — ebbe occasione di dirci durante il colloquio —. Sono sicura che ciò che deve avvenire, avverrà. Non è fatalismo perché io formo quest'attesa con la mia volontà.

E poiché guardavamo una chitarra spagnola appoggiata ad una parete: « Quella ne può essere proprio una prova — soggiunse. — Sapete come sono arrivata al cinematografo? — spiegò poi. — Per una straordinaria combinazione di circostanze. Appena quattro anni fa io studiavo ancora canto e mi preparavo a divenire concertista. Molte canzoni e molte romanze ho cantato accompagnandomi con quella chitarra. Ora non saprei più suonarla molto bene. Ogni tanto la riprendo in mano e ne provo le corde: ha un suono stupendo.

Fece una breve pausa. Poi riprese:

« Conobbi Dreyer ed egli mi scelse a protagonista di un film di ambiente africano: LA GOLA NERA. Ma il clima di laggù non era fatto per lui e dovette rinunciare e rinunciar anch'io. Dopo poco si organizzò un'altra spedizione africana e mi si fece la proposta di seguirla, in modo da mettere insieme scene documentarie e scene a soggetto tanto da ricavarne un film. Rinunciai anche a questo. E così feci il mio debutto in ALDEBARAN, sotto la guida di Blasetti. Non ho ragione, dunque?

La lasciammo. Uscendo, vedemmo una serie di fotografie: studi di acconciature, pettinature, luci...

In questi giorni si dice in giro che Elisa Cegani dovrebbe interpretare una Caterina da Siena, una Suor Chiara in un film su San Francesco e la parte di Ginevra di Morreale in Ettore Pierramosca.



ANGELO BESOZZI

Direttore di produzione. Sta per dare il via ad un nuovo film che dovrebbe rappresentare l'inizio d'una nuova formula organizzativa.

L'AVVOCATO Angelo Besozzi è un uomo che ha iniziative da vendere. Ne fa e ne studia molte ed è considerato fra i migliori direttori di produzione italiani. Ma questa figura del direttore di produzione ora non gli garba molto.

« Il direttore di produzione, — ci disse giorni fa, — si è formato da noi quando, cessata l'attività della Cines, sono sorti i produttori indipendenti i quali, per lo più inesperti del cinematografo, ebbero bisogno di affidarsi all'opera organizzatrice dei competenti. Questi competenti furono chiamati, sull'esempio tedesco, « direttori di produzione ». Credo, anzi, di avere, con l'amico Amato, introdotto questa figura in Italia. Ma dopo anni di esperienza è facile accorgersi come questa sia una struttura artificiosa dell'industria cinematografica, struttura che non potrà mai risolvere in modo completo e definitivo il problema della produzione italiana. C'è di più e di meglio da fare come del resto è possibile mediante l'appoggio e secondo le direttive della Direzione Generale per la Cinematografia.

« Infatti, — riprese dopo un attimo di sosta, — infatti, dalla figura del direttore di produzione può sorgere, per generazione logica e spontanea, quella del produttore inteso un po' alla maniera americana, che sia responsabile di una data produzione alla quale, naturalmente, secondo il proprio criterio, egli darà particolare carattere. Ma per far ciò è necessario che ci sia, dietro il produttore, la garanzia della produzione continuativa, e questa non può esser data che appoggiandosi a speciali organismi costituiti o sostenuti da noleggiatori o da esercenti. L'organismo della SPECI era, a tal proposito, tipico.

Domandammo allora a Besozzi se egli ha intenzione di cominciare subito la sua attività secondo questa nuova formula.

« Certamente, — ci rispose. — Anzi, sto organizzando un nuovo film che sarà diretto da Oreste Biancoli. Si tratta di un film che avrà a protagonisti Vittorio De Sica e Umberto Melnati i quali si troveranno a riprendere i due personaggi d'una delle più conosciute e più fortunate Riviste di Falconi e Biancoli. Gli stessi autori hanno studiato un soggetto organico in cui quei due personaggi vengono visti successivamente in quattro epoche: nel 1895, nel 1905, nel 1912 e nel 1937. Sto poi studiando, il modo di far fare esperienza pratica al più gran numero di elementi provenienti sia dal Centro Sperimentale che da altri campi: forse produrrò film comici di 300 metri — le comiche finali — affidate alla elaborazione ed alla direzione di questi elementi, sotto il controllo d'una persona responsabile. Soggettisti, sceneggiatori, tecnici potranno così sviluppare le proprie qualità.

SOTTOCENERE



FOTO DI HAWAII



Grattacieli hawaiani

IL NOSTRO AMICO Arthur Robinson A.R.P.S. (per chi non lo sapesse queste iniziali significano « Associato alla Royal Photographic Society di Londra ») ci manda da Honolulu alcune sue foto originali, delle quali siamo lieti di riservare la primizia ai lettori di *Cinema*. Esse ci danno modo non solo di studiare un po' particolarmente lo stile assai personale di questo distinto artista d'oltremare; ma anche di esaminare per quali vie e con quali intendimenti la fotografia artistica di quel lontano paese differisce sostanzialmente dalla nostra. Una tendenza recente della fotografia artistica, che dalla disamina dei nuovi annuari esteri ci sembra accentuarsi ogni giorno specie nei paesi a grande civiltà industriale e di avanguardia, è quella che chiameremo « sensazionale » ed « attualistica »: in essa le prerogative essenziali e tecniche del metodo fotografico, quelle che principalmente distinguono questa dalle altre arti e che ne fanno una espressione iconografica a sé con risultati realistici ed immediati unicamente suoi, sono sfruttate al massimo grado; la fotografia, infatti, giunge agevolmente ed in un attimo ove altri metodi grafici giungerebbero solo indirettamente, con sforzo e di maniera.

È dunque naturale che si siano colte a volo tali doti impareggiabili per ricavarne quegli aspetti del vero, quelle manifestazioni rapide, instabili, tipiche della vita d'oggi, che più si prestano allo scopo, non solo, ma anche che ci si sia studiati di rispondere a tutte quelle esigenze di attualità giornalistica, che nei paesi cui accennavamo ed in America specialmente giungono a limiti talvolta ossessionanti. Questa tendenza moderna dei fotografi ci sembra, pertanto, così aderente alla natura del metodo fotografico, che le preconizziamo senz'altro un luminoso avvenire; e non, come si possa credere quale proposito di gente impreparata che ne ricavi istantanee irrimediabilmente brutte, come se ne vedono purtroppo di solito sui giornali, senza tecnica né composizione; ma potente mezzo di espressione per coloro che, dotati di lunga pratica e di sicuro gusto, vogliono e sappiano raggiungere per questa via risultati tali, da poter

essere considerati espressioni artisticamente efficaci e probanti.

Arthur Robinson vede spesso le sue immagini sotto questo duplice aspetto di espressione spettacolistica ed attualistica; i suoi lavori, sempre eccellenti come composizione ed efficaci come espressione, hanno talvolta una linea riassuntiva e scenografica da regista cinematografico, che debba tenere nella massima considerazione l'effetto d'insieme; vedete, ad esempio, questi singolari « Grattacieli hawaiani »: per un fotografo della scuola pura, tradizionalistica, questo quadro sarebbe mancato solo perché l'artista non si è curato di dare alla esposizione del suo negativo un tempo tale, che gli avrebbe permesso di ricavare dei dettagli dal controluce violento delle palme e delle figure umane; quelle e queste sono, invece, ombre pure sullo sfondo luminoso del cielo ed anzi sembra che l'autore abbia accentuato questo difetto di posa, che gli dava modo di tracciare sull'ampia scena delle ombre così significative e di inserire un significato del tutto nuovo nel suo quadro inatteso.

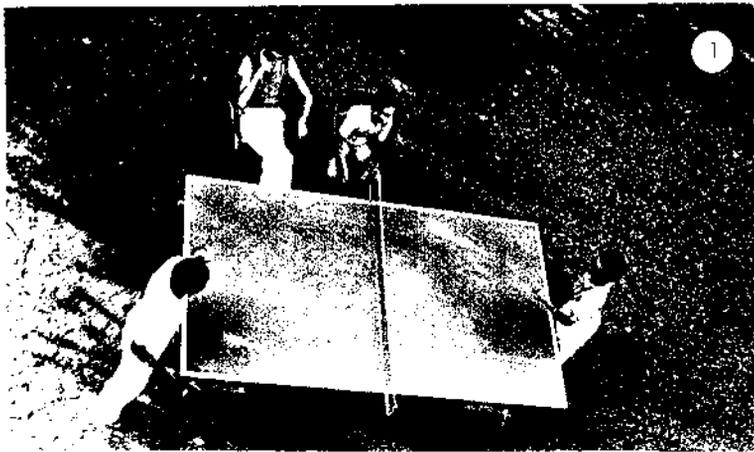
Inatteso, perché si rimane sul subito quasi perplessi se giudicare di uomini o di scimmie quelle divertenti figurine che ascendono il grattacielo hawaiano; nuovo, perché sicuramente il fotografo ha raggiunto un primato fotografico con questo suo negativo d'eccezione.

Ecco che cos'è un'istantanea d'eccezione. La tendenza dell'arte del Robinson a cogliere della natura e della vita le scene più insolite e fotograficamente più interessanti, con quella finalità spettacolistica di cui in principio abbiamo parlato, si manifesta poi evidente anche nella foto che presentiamo (« Frangenti »), la quale ha sapore cinematografico per la estrema rapidità della presa, che ha colto i giovani in equilibrio sulle esili canoe trascinate dalle onde spumose.

E nulla poteva maggiormente dimostrare la efficace prontezza del metodo fotografico in mano ad un suo cultore valente, quanto questa presa esemplare, in cui il vento stesso, può dirsi, è fermato dall'obbiettivo mentre polverizza l'onda in corsa, infranta dallo scoglio sommerso.

GUIDO PELLEGRINI

VOI FOTOGRAFATE, NOI PUBBLICHIAMO



RITORNANDO dalle vacanze, ho avuto una bella sorpresa: un cumulo di diverse centinaia di fotografie, mandatemi da più di ottanta lettori. Mi sono domandata se sia preferibile pubblicarle e discuterle una per una, oppure eliminare quelle che mi sembrano al di là del bene e del male e che perciò non possono servire né come esempio positivo, né come esempio negativo. Mi sono decisa per secondo metodo, anche nella speranza che quelli trascurati la prima volta, mi manderanno, senza scoraggiarsi, qualche cosa di utilizzabile una seconda volta.

Tuttavia la scelta non è facile. Ho ricevuto fotografie di diversissimo genere, bene indovinate come soggetto e riuscite nella realizzazione formale e tecnica. Esaminate, per es., l'allegria partita di ping-pong (1) mandata da *Luigi Oresi Battolini* (Firenze). I quattro personaggi che in sé non hanno niente di straordinario, dimostrano tuttavia una vivacità particolare. Perché? Perché sono colti su uno sfondo di tranquillità quasi astratta: un rettangolo rigidamente contornato e omogeneo su uno sfondo piano e uniforme; soltanto nell'angolo la frangia dell'ombra ci indica la presenza degli alberi. Le superfici vuote danno il senso dell'ambiente pacifico e arioso in cui balzano le palle e i giocatori, risuonano le grida degli spettatori. L'angolazione dall'alto permette una visione molto chiara dell'insieme. La fotografia prova inoltre come non sempre il sole sia necessario. In questo caso occorre che ci siano negli oggetti stessi quei contrasti (nel caso nostro: le teste scure, i vestiti bianchi) che normalmente si creano con le luci e le ombre. L'obiettivo 3,5 ha permesso l'esposizione breve di 1/100, necessaria per rendere i movimenti.

Umberto Bonino (Milano) ha fotografato lo stesso motivo architettonico pressapoco nella stessa posizione: però uno al mattino (2.a) e l'altro nel pomeriggio (2.b). È interessante osservare come il carattere di un oggetto cambia con l'illuminazione. Chiare su sfondo più scuro, le croci — che del resto come unico soggetto di una fotografia mi sembrano un po' troppo nude e monotone — risultano piuttosto sottili, fragili, quasi trasparenti; scure, si presentano più massicce, più materiali e potenti. Nell'uno come nell'altro caso, la luce è scelta abilmente e in modo da spiegare con chiarezza le intersezioni delle linee e delle superfici. Vorrei che qualcun altro imitasse questa trovata di presentare lo stesso soggetto con illuminazione diversa.

Anche con poche pretese artistiche si possono ottenere risultati ottimi. È semplicissima l'istantanea del lattante (3) eseguita dal *dott. Alberto Lombardi* (Napoli), eppure difficilmente ci può essere cosa più commovente. Si nota subito l'immediatezza del « primo piano », come dicono i miei colleghi cinematografici. L'intensa attenzione del poppante che esclude e ignora il mondo intorno al seno materno, risulta assai bene nella strettissima inquadratura che ammette soltanto la mano della mamma; ed è questa che ci dà la misura della piccolezza del bimbo. Fotografia semplice, sì, ma eseguita con sicura sensibilità per i valori formali. Se il viso, ben illuminato, non si disegnasse in un modo così deciso e tranquillo sullo sfondo scuro, se le ombre non contornassero le dita, il mento, il cranio... la più bella espressione della piccola *Marina* non servirebbe a niente; non sarebbe resa fotograficamente.

Con altrettanta semplicità quasi silografica, è fatto l'autoritratto (4) di *Archimede Villa* (Forlì). Potrebbe essere un difetto che la camicia non mostri del-



tagli interni, ma nel caso presente è un pregio: dà un forte rilievo al soggetto principale, al viso. L'espressione è distesa e naturale. L'illuminazione solare e artificiale è ben equilibrata. (Camera buia, alle ore 18 in Aprile, posa: 1/10, obiettivo 1:3,5).

Tre variazioni sul tema della coppia di cavalli (5) fotografia magistrale dell'arcivescovo G. Chiellini (Pisa). I cavalli modellati dalla luce, a sinistra, e due paia di silhouette, l'uno grigio su bianco, l'altro nero su grigio. Anche le posizioni delle teste sono leggermente variate. Come nella fotografia del ping-pong, lo sfondo è vuoto, uniforme, animato da qualche scarsa ombra di alberi, molto efficace. I due cavalli a destra da soli sarebbero noiosi, come ripetizione semplificata di quelli a sinistra, sono invece stupendi. Una brevissima posa (1/100; obiettivo 1:2,9) ha immerso in un buio poco dettagliato la parte destra, ottenendo così il bell'effetto, e ha evitato che i forti bianchi distruggessero le ombre mediante aloni.

Buona era l'idea del dott. Alvisi Polli (Pistoia) di combinare il cuneo regolare del becco di un « sandolo » veneziano (6) con la prospettiva del canale di cui le case, appunto per causa di questo contrasto, dovevano risultare molto espressive nella loro asimmetria e ricchezza di dettagli irrazionali. Dovevano — perché la tecnica non ha realizzato ciò che l'occhio aveva visto. La fotografia, purtroppo, è mossa, e inoltre la scarsa diaframmazione (1:4,5) non poteva rendere nitidi tutti i piani di un soggetto così profondo. Anche la luce uniforme — probabilmente il cielo era coperto — non aiuta ad aumentare la plasticità, e per evitare il bianco vuoto del cielo ci voleva il filtro giallo.

Completamente realizzata è la concezione di Francesco Marturano (Roma). Il taglio e l'inclinazione hanno deliberatamente tolto al Duomo di Siena (7) quasi completamente la struttura architettonica e non è rimasto che il confuso ricamo della « materia » gotica, domi-

nata dalla potente tranquillità della colonna di granito. Si potrebbe obiettare che il monumento si stacca poco dalla facciata, ma mi pare invece che la fusione intima dei due motivi dia il fascino speciale di questa inquadratura. L'occhio si riposa sull'immagine arida dell'animale staccato dal cielo e caratterizzato dalle nuvole. L'illuminazione e la nitidezza (diaframma 16) danno la massima precisione e plasticità a ogni dettaglio evitando in questo modo che il motivo, molto complicato, diventi incomprendibile. (L'ingrandimento, per il resto molto pulito, soffre di una sfocatura al fianco sinistro).

Ugo Viehmetti (Harrar) si è fatto sedurre dalle belle macchie di luce che ornavano il suo leone (8). Ora, questi effetti risultano in fotografia troppo forti, tanto forti che distruggono la forma del soggetto se questa non è molto chiara e precisa. E non lo è: primo, perché l'obiettivo troppo aperto ci ha dato una immagine nitida soltanto nelle parti intorno alla lingua; secondo, perché un oggetto diventa meno comprensibile quando se ne scorge soltanto una parte: un leone intero avrebbe forse resistito ai giochi proteccivi di questa luce. Molto bene scelta la posa espressiva dello sbadiglio (certo sarà sbadiglio, perché non posso credere che il nostro fotografo si sia avvicinato a un leone che ruggiva!).

Aggiungo, per Luigi Umberto Zanasi (Belluno), alcune osservazioni sul modo di fotografare le cascate. L'acqua delle cascate è in movimento rapido ed è quindi da trattare come un'automobile in corsa: bisogna limitare ad un minimo l'esposizione per evitare l'eccessiva sfumatura. Praticamente, bisogna utilizzare la posa più breve che l'apparecchio consente. S'intende che, in compenso, ci vuole molta luce. Il sole servirà anche per creare dei bei riflessi: un altro mezzo per evitare quell'aspetto di amorfoso flusso latteo che troppo spesso è proprio dell'acqua nelle fotografie di cascate.

MARIE ONUSSEN

GALLERIA

XXXI - MYRNA LOY

(v. tavola e fianco)

MYRNA LOY è nata trentadue anni fa a Helena nello Stato del Montana. (A Helena, paese di cow-boys e di agricoltori, è nato anche Gary Cooper). Era una bambina solitaria e delicata: i suoi occhi verdi e il suo naso malizioso e orgoglioso tenevano a distanza, come glaciali emblemi d'un destino misterioso e strano, tutti i ragazzi della sua età. Circostanze di famiglia la portarono piuttosto presto a vivere metà dell'anno in California, dove si stabilirono definitivamente i Williams alla morte del padre. Quel triste avvenimento mutò la vita della futura stella cinematografica. I Williams, che credevano ormai di poter vivere agiatamente, s'accorsero che dovevano ricominciare daccapo. Myrna per sua fortuna frequentava già prima, oltre la normale public school, un corso di danza e uno di scultura. A quel tempo, verso il 1924, essa viveva a Culver City. Danzava, scolpiva e ogni tanto entrava, irresistibilmente attratta da chi sa quale forza, nella sala d'aspetto per le comparse alla Metro. Nessuno s'accorgeva di lei: ma un giorno « morto », nel quale la sala d'aspetto era poco affollata, la ragazza alta e sottile si sentì chiamare per una prova fotografica. Non la truccarono nemmeno, ed essa seppe poi che la prova non era per lei in persona, ma per il vestito che le fecero indossare: un vestito che sarebbe stato usato da Kathleen Kay in BEN HUR. Crisi di scoraggiamento; per qualche settimana Myrna Williams fece giri lunghi per non passare dinanzi agli stabilimenti. Ma un giorno ci ricascò: e fortuna volle che Christy Cabanne, il quale doveva dirigere BEN HUR (che poi toccò a Fred Niblo), passasse quel giorno in rivista le aspiranti adunate mestamente. L'anziano regista fu colpito dall'aria gentile, elegante e riservata della ragazza; essa arrossì, e dovette furtivamente comprimersi con una mano il cuore, per impedirgli di saltarle alla gola. Cabanne la portò con sé oltre la fatale soglia; le fece un provino, e decise di assegnarle il ruolo della Madonna. Senonché tre ore dopo un messaggio conturbante la raggiunse: « spiacenti, ma il ruolo è stato assegnato a Betty Bronson ». Pianti lunghi e disperati. Ma volontà e ambizione, in lei vivissime, la spinsero a sfruttare al massimo le altre sue doti, si ch'essa potesse distinguersi in un altro campo. Danzatrice fine e leggerissima (da bambina aveva ballato deliziosamente in una rappresentazione per beneficenza dell'Ucellino azzurro di Macterlinck), primeggiò nella scuola e fu presto « lanciata ». S'accorse di lei l'impresario Grauman. Inoltre, i lavori di scultura di Myrna piacevano ai confusionari amatori di quel babelico paese e un gruppo simbolico fatto dal suo maestro, uno scultore dallo stile immaginoso, molto eccitante per gli hollywoodiani, un gruppo nel quale essa era stata la modella per la figurazione della « spiritualità », cominciò a incuriosire parecchia gente. Difatti quando Grauman le diede una buona parte in un suo balletto che precedeva la proiezione della FERRE DELL'ORO, Rodolfo Valentino e Nataschia Rambova, i quali avevano visto ormai molte volte il capolavoro chapliniano, si recarono al teatro soltanto per veder danzavvicino Myrna. Furono incantati dalla grazia e dallo slancio di lei, e la Rambova le propose una parte nel suo film WHAT PRICE BEAUTY? Era il ruolo di una piccola giavanesca. Myrna Williams divenne Myrna Loy e fu truccata con molta diligenza. Sopracceglia all'insto, bocca arrotondata. Gli occhi sorpresi e ieratici (questa è una definizione d'allora) emularono con successo lo sguardo carico di Anna May Wong. Myrna Loy fu giudicata un'attrice « esotica » ideale. E cominciò la sua carriera. Per dieci anni o poco meno la futura « moglie ideale dello schermo » fu ramp e asiatica. Il primo ruolo di brava moglie le toccò in TRANSATLANTICO (1932), ma fu un ruolo del tutto occasionale, che anzi sollevò un coro di proteste. Tuttavia il seme era gettato; e dopo qualche FU MANCHÉ, vennero anche i ruoli gentili e romantici. L'attrice era molto famosa, e da tempo; ma non era ancora star, e in fondo non era cara a nessuno. Fredda, troppo lontana e legnosa. Una donna senz'anima, che aveva negli occhi, come tante vicende sinistre di film dimostravano, una sorta di malefico e odioso fascino. Ma quei ruoli « buoni », ruoli di poco peso, venuti come per caso, mostrarono un nuovo e insospettato calore nella recitazione di lei: grado per grado, essa giunse ad avere una parte convincente di moglie: nel secondo tempo delle DUE STRADE con William Powell e Clark Gable, se la memoria ci soccorre.

Soprendente metamorfosi. I lineamenti gelidi di Myrna Loy si son fatti caldi e dolcemente sensuali. Il suo bel viso s'è spianato; le sopracciglia son cresciute, e ora, spesse e calme, spengono quella luce equivoca che brillava un tempo nei suoi occhi, e i suoi occhi, sempre tanto affascinanti, guardano, rigeneranti e sereni, l'uomo amato. Essa è sempre, con perfetta credibilità, una donna innamorata e fedele, che un'educazione decorosa e una natura sensibile e innocente hanno tenuta lontana da ogni cosa impura, anzi da ogni pensiero che non sia retto, salutare e azzurro. Sposa il suo uomo, e gioca con lui o l'accompagna seriamente nelle azioni più dure della sua vita, conservando in queste o in quelle circostanze la medesima intelligente dignità e la stessa leggiadra purezza. È d'una sfrontatezza incosciente e deliziosa nei momenti d'abbandono e d'amore. (Nella vita essi toccano al produttore Arthur Hornblow, suo primo ed unico marito). Veste con sobria e confortante eleganza, riceve con perfetta squisitezza, sorride in un modo sempre fresco e spontaneo. Quando il personaggio ch'essa incontra non possiede solo questi tratti generici ma è animato anche più vivamente, Myrna Loy è attrice splendida: STRETTAMENTE CONFIDENZIALE.

FILM PRINCIPALI: IL PREZZO DELLA BELLEZZA (What Price Beauty?, Pathé 1925), ATTRAVERSO IL PACIFICO (Across the Pacific, Warner Bros. 1926), LA VOLPE ARGENTATA (The Girl from Chicago, Warner Bros. 1927), L'ARCA DI NOÈ (Warner Bros. 1929), LA SPIA (Rogues, Fox 1931), TRANSATLANTICO (Fox 1931), INGRATITUDINE (Emma, M. G. M. 1931), BEVIL TO PAY (United Artists 1931), TOPAZE (RKO-Radio 1933), VOLO DI NOTTE (M. G. M. 1933), UOMINI IN BIANCO (M. G. M. 1934), LE DUE STRADE (Manhattan Melodrama, M. G. M. 1934), L'UOMO OMBRA (M. G. M. 1934), STRETTAMENTE CONFIDENZIALE (Broadway Bill, Columbia 1934), GELOSIA (Wife Versus Secretary, M. G. M. 1936), IL PARADISO DELLE FANCULLE (The Great Ziegfeld, M. G. M. 1936), DOPO L'UOMO OMBRA (M. G. M. 1937), DOUBLE WEDDING (M. G. M. 1937). PUCK

BANCO DI NAPOLI

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

FONDATAO NELL'ANNO 1539

FONDI DI DOTAZIONE E RISERVE: LIRE 1.470.000.000

La banca più antica esistente nel mondo.
Il più ingente complesso di fondi patrimoniali
e di riserva fra gli Istituti di credito italiani

Direzione Generale: NAPOLI

SEDI: Napoli / Bari / Bologna / Cagliari / Firenze / Foggia / Genova / Milano / Potenza / Reggio Calabria / Roma / Torino / Trieste / Venezia.

SUCCURSALI: Alessandria / Ancona / Aquila / Avelino / Barletta / Benevento / Brindisi / Campobasso / Caserta / Catanzaro / Chieti / Cosenza / La Spezia / Lecce / Livorno / Matera / Perugia / Pescara / Salerno / Sassari / Taranto / Teramo / Trento.

314 AGENZIE E RAPPRESENTANZE NEL REGNO
FILIALI NELLE COLONIE: Asmara / Tripoli / Massaua / Decamerè.

FILIALI ALL'ESTERO: New York / Buenos Ayres.

SEZIONI SPECIALI: Cassa di risparmio / Credito agrario / Credito fondiario / Monte di pegni / Italiani all'Estero.



MYRNA LOY



LA GRANDE CITTÀ
LUISE RAINER - SPENCER TRACY
REGISTA: FRANK BORZAGE



SPOSIAMOCI IN QUATTRO
WILLIAM POWELL MYRNA LOY
REGISTA: RICHARD THORPE



VOLONTÀ OCCULTA
EDMUND LOWE VIRGINIA BRUCE
REGISTA: EDWIN L. MARIN



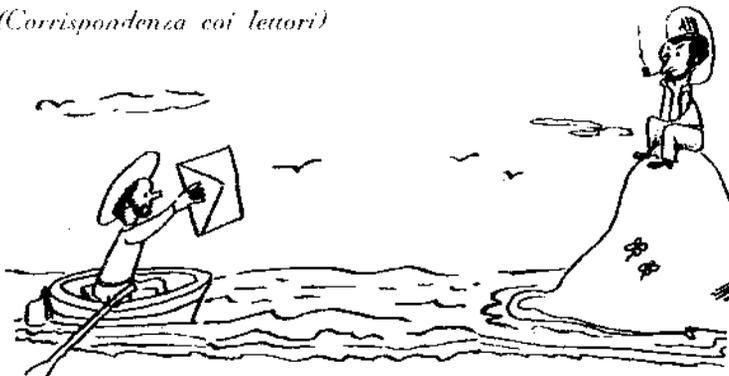
UN GIORNO ALLE CORSE
I FRATELLI MARX
REGISTA: SAM WOOD



UMBERTO BRANCHINI (Casteggio). - Il suo amore per il cinema, così controllato, e ben giustificato dalla sua attività passata, è « altamente indevole », come si suol dire. Sarò contento di sapere la riuscita dei suoi progetti. Per acquistare una buona macchina a passo ridotto (presa e proiezione) la cosa migliore da fare è chiedere i cataloghi alle Case (Kodak, Agfa, Bell and Howell). Meglio ancora farsi consigliare da qualche esperto. Anche un buon negoziante fotografo può darle indirizzi e consigli. Sì, lei ha visto giusto: Isa Miranda ha debuttato col piccolo ruolo di cameriera nel film IL CARDINALE LAMBERTINI.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



UN APPASSIONATO DEL CINEMA (Lago di Garda). - Per diventare regista come lei vorrebbe, la cosa migliore è fare gli esami per l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia. Ma ho l'impressione che per lei sia un po' presto: si tratta di una prova piuttosto difficile, e la carriera del regista è irta di ostacoli addirittura colossali. Bisogna anche imparare a discernere bene i valori del cinema. « Secondo me i migliori registi sono René Clair, Cecil de Mille, Chaplin e Brown ». Clair e Chaplin sono due veri artisti, de Mille e Brown soltanto degli abili mestieranti. È molto diverso. Warner Baxter non mi ha mai convinto: mi pare scialbo. Il miglior attore, secondo me? Come si fa a dirlo? Mi piace molto Gary Cooper. Un anno arretrato di *Cinema* costa, per ora, come un abbonamento normale: 40 lire.

riviste cinematografiche francesi. (Ho cercato di esserle utile perché la sua domanda riprovevole era fatta con notevole serietà: mi pare che lei non cerchi Chevalier per una *fan* qualunque, ma, che so?, per ragioni più importanti. Ho visto giusto? Ci tengo a scagionarmi perché è la prima volta che rispondo a una tale domanda).

CARLO BARSOTTI (Bagni di Lucca). - Aveva ragione il mio fiuto poliziesco? (v. numero 29). Anche stavolta Lei mi sottopone una questione scottante. « Certe volte mi chiedo se il cinema non sia in decadenza o se il parlato non gli abbia fatto molto male ». Per me possono esser vere tutt'e due le cose. « Questo pensiero viene dall'osservare che quasi tutti i più bei film sono dell'epoca del muto, come sono di quell'epoca anche i più grandi registi: chi dei giovani vale Chaplin, Stroheim, Stiller, Murnau, Griffith ecc. e non è forse vero che anche quei registi del muto che seguivano a girare, quali Victor e Pabst, hanno dato i loro capolavori prima del parlato? Che sia una crisi momentanea? che si possa sperare nel futuro? ma gli indizi non sembrano troppo lieti ». Tutt'altro che lieti. Il futuro è sulle ginocchia di Giove; ma per conto mio non sono molto ottimista. Il fatto è che, a parte tutti gli altri mali, la moderna organizzazione industriale (per intenderci, quella americana, le cui leggi d'altronde sono d'esempio un po' a tutti) ha talmente vincolato la figura del regista, libero e autentico creatore del film all'epoca del muto, da farla press'a poco scomparire. Oggi è il *producer* l'uomo che decide e manda. Lei mi domanda poi: « Chi invece è stato molto avvantaggiato dal parlato è l'attore: cosicché mi viene spontanea la domanda contraria: è mai possibile che gli attori del muto non valessero? ». Valevano, oh se valevano. Ma vivevano in un'altro mondo, governato da altre leggi: e obbedivano a quelle leggi. Avevano a propria disposizione un mezzo espressivo più povero, ed erano perciò costretti a una maggiore abbondanza di gesti e d'azioni. Ma in quest'abbondanza c'era ricchezza,

e c'era uno stile. Sarebbe utile, per noi tutti, controllare queste impressioni sulla materia viva: sui film vecchi, per intenderci. Ma, purtroppo, la mia è una voce che chiama nel deserto. E diventa ogni giorno minore la possibilità di salvare le preziose opere ritrovabili, e di formare una cineteca attrezzata e, fino a un certo punto, pubblica.

PB-77. - È esatto che in tedesco *ü* e *oe* si pronunciano nello stesso modo, ma non è per questo permesso di scambiare l'uno e l'altro nei nomi propri. Cento anni fa, si poteva magari anche scrivere *Gothe* per *Goethe*, ma oggi questo è assolutamente un errore. Perciò non scambiare i buoni diritti del regista e dell'attore: Carl Froelich con *oe* e Gustav Fröhlich con *ü*. Sono sciocchezze, eppure la lettura di tanti saggi e libri di teoria cinematografica mi ha insegnato che nella trascuratezza ortografica si rivela spesso una superficialità anche di pensiero.

Dott. A. M. BIANCHINI (Firenze). - Lei propone di limitare il numero dei premi assegnati in occasione della Biennale cinematografica, perché per il continuo succedersi di film premiati, il pubblico potrà dare meno peso a tale graduatoria qualificativa. Se più ristretta fosse la premiazione, ne trarrebbe maggior profitto la casa che lo ha prodotto, con il regista che lo ha creato, con il soggetto che lo ha ideato o adattato, ed infine con gli attori che lo hanno interpretato; giacché maggior effetto avrebbe sul pubblico che così potrebbe più serenamente approvare o no l'operato della giuria. Con tanti premiati invece si perde la voglia di vagliare i reali valori di un film ». È certamente un punto di vista da prendersi molto seriamente in considerazione, mentre mi persuade meno il Suo ragionamento che non ci possa essere un film premiato per la migliore interpretazione, fotografia o regia, quando un altro film è premiato come il migliore di tutti, giacché « meraviglia il leggere premiato come il migliore un film che poi non ha avuto premio né per la regia, né per il com-

plesso artistico, né per il maggior soggetto ». Inutile che io ricordi ad un acuto osservatore del cinema come Lei quante volte un buon attore è costruito a partecipare a film ignobili e quante volte l'obbiettivo di un ottimo operatore registra delle idiozie. Proprio questi casi, in cui l'artista non ha la soddisfazione di vedere spese le sue energie per una buona causa, si prestano secondo me all'incoraggiamento rappresentato dal premio. D'altra parte, un tale film, in cui un solo collaboratore si è distinto, evidentemente non potrà essere giudicato « il migliore film ». Ma nel punto principale Lei ha certamente ragione: un'assemblea di tanti re diventa facilmente una democrazia.

ANTONIO SCHIAVINOTTO (Padova). - Il migliore e più recente libro sulla cinematografia a colori è quello di Adrian Bernard Klein: *Colour Cinematography*, pubblicato da Chapman and Hall di Londra. In questo libro i sistemi Hircolor e Kalichrome non sono menzionati. Invece è ben noto il principio del sistema francese Francina: tre piccole immagini, ognuna corrispondente a uno dei tre colori fondamentali, si registrano entro il fotogramma normale, e più precisamente la registrazione si divide in due fasi: le due immagini, corrispondenti al filtro rosso e a quello verde, si registrano simultaneamente in due angoli del fotogramma opposti diagonalmente; poi la pellicola viene trasportata per metà dell'altezza del fotogramma e la terza immagine, quella del filtro blu, viene inserita sotto l'immagine superiore delle due prime. Il sistema utilizza due obiettivi e un dispositivo a specchi per spezzare il fascio di luce. È stato presentato per la prima volta nel 1935, a Parigi.

CLINIO FERRUCCI (Roma). - L'unico premio che voglio per le mie risposte è che i miei corrispondenti prendano l'abitudine di scrivermi ogni volta che si imponga loro qualche dubbio o considerazione riguardanti il campo del cinema. Per questo mi fa piacere la Sua lettera, e anche perché la Sua analisi del cinema italiano e di quello americano tocca veramente i punti essenziali. Giustamente Lei dice che il problema centrale del film italiano è questo: qual è il miglior modo di conciliare il desiderio di successi industriali e commerciali con l'altro di adattare i nostri film al nostro spirito, e fino a che punto il problema è solubile? Per quanto riguarda l'America, mi sembra che le tendenze di quel cinema siano la conseguenza non tanto della speciale e casuale mentalità dei produttori di Hollywood ma del commercio in generale come principio di produzione. La ragione poi perché questi produttori si occupano anche di arte, si spiega, secondo Lei, nel fatto che essi, « sicuri del fatto loro nei riguardi della maggioranza del pubblico, hanno portato tutta la loro attenzione sulla minoranza diremo così artistica, cioè su quel settore più elevato del pubblico, che fino a poco tempo fa arricchiva il naso al solo sentir parlare di cinematografo ».

MIMMA (Monza). - Tu sei un'altra ragazza che desidera diventare attrice cinematografica. E vuoi che io ti consigli. Spassionatamente vorrei dirti: continua ad andare a scuola, frequenta come dovresti la V ginnasiale, impara con pazienza e metodo tutte le regole per il buon governo della casa, innamora di un bravo ragazzo e sposalo. Questo mi detterebbe la coscienza. Il tuo fervore è grazioso, e tu devi essere una ragazza vivace e spiritosa. Ma appunto perché non sei una delle solite illuse, dal cervellino pieno di nastri colorati, pensaci molto seriamente. Una ragazza intelligente può fare tante altre buone cose. E non dico questo per diffidenza verso la carriera del cinema, che oggi può essere avviata seriamente e saggiamente attraverso il Centro: ma perché una ragazza tanto giovane la vedo meglio in mezzo a giochi innocenti e a studi tranquilli e regolari. Il Centro - ecco che rispondo anche alle domande partitolarie - non è un collegio, ma per frequentarlo è indispensabile abitare a Roma. Il suo orario è nutrito e rigido. Auguri e saluti affettuosi.

PAWKINS (o qualcosa di simile). - Molto spiacente, ma quasi nel mio scoglio sul Capo di Buona Speranza, sono stato costretto a rompere certi rapporti e certe consuetudini. Così ho perduto l'indirizzo del mio caro Maurizio. Sì, l'indirizzo di Maurice Chevalier proprio non posso fornirglielo. Bisognerebbe che lei scrivesse - questo lo dico senza scherzare - ad una delle tante

Banca Commerciale Italiana

FONDATA NEL 1894

CAPITALE 700 MILIONI INTERAM. VERSATO

MILANO

GRATUITAMENTE, A RICHIESTA, IL VADE MECUM DEL RISPARMIATORE

aggiornato e interessante periodico quindicinale

BANCA DI DIRITTO PUBBLICO

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

Sarà vero anche questo ma mi pare ci sia un'altra ragione più importante: il cinema industriale, pur producendo secondo certe norme standardizzate, non deve cadere nella monotonia; ha bisogno di un continuo flusso di nuovi effetti. Ora, l'originalità dove si trova? Nell'arte. E perciò l'industriale trae dagli artisti tutte le idee che al contenuto e alla forma dei suoi prodotti potranno fornire nuovi valori commerciali. Che ne dice?

SCRICCIOLO (Rovereto). - Un libro sulla tecnica della scenografia non esiste. Articoli sull'argomento si trovano sparsi nelle riviste, anche nei fascicoli di 'Cinema'. La cosa migliore per Lei sarebbe senz'altro una visitina in un qualunque studio cinematografico. Allora capirebbe presto quel che Lei serve. Nei copioni non si trovano indicazioni tecniche sull'ambiente scenico. Le costruzioni sceniche si debbono progettare in relazione alle inquadrature e all'illuminazione. Ossia: di un determinato ambiente bisogna costruire tutto ciò e soltanto ciò che sarà colpito dall'obbiettivo della macchina; inutile costruire le finestre di una stanza di cui sarà fotografata soltanto la porta. La parte superiore e soprattutto quella in cui si troverebbe il soffitto non va eseguita, ma rimane riservata alle impalcature che portano le lampade.

MARIO OTREBBA (Milano). - Le consiglieri di farsi mandare dalla nostra amministrazione il fascicolo 13 di 'Cinema' (dietro invio di 2 lire) nel quale è contenuta la riproduzione di una scena da un film di René Clair in tre fasi. Per fissare semplicemente lo spunto di un soggetto, è inutile conoscere e adoperare la tecnica della sceneggiatura cinematografica. Riassuma invece in poche pagine scritte il contenuto del Suo film

descrivendo la Sua visione interiore. È questo il segreto dello scenarista: nel suo cervello c'è un piccolo schermo sul quale si proiettano film; ed egli non fa altro che descriverli sulla carta, il meglio possibile. Se la cosa Lei riesce, mandi magari un breve riassunto per la nostra rubrica: «Idee, spunti e gags».

H. G. (Roma). - «Preferisco le trame semplici, correnti, senza significato. Non occorre che uno scenario o una persona o un destino significhino qualche cosa, possono anche non provar niente. È la loro vitalità che conta. Sono una di quelle che vanno a un film per vedere i divi. Non ci si interessa ad un fatto se non si riesce ad immaginare la persona che ne è stata protagonista». La Sua opinione è dunque che l'elemento vitale venga introdotto nel film soltanto dall'attore e che questa vitalità non abbia un suo significato. Eppure la gioia che Lei sente osservando la naturalezza della recitazione - «ecco, così camminano, muovono la testa e proprio così curvano le spalle e aprono le porte le persone reali» - ne rivela il significato: Lei vi trova la realtà purificata, interpretata, spiegata. «Così è la vita», ecco l'unico ed indispensabile significato dell'arte, senza il quale la cosa non interesserebbe neanche Lei. E non creda che questa vitalità significativa possa essere minore nella regia e nello scenario. È un errore comune e naturale quello di accreditare all'attore molto di quel che il film deve al suo inventore e direttore. «Bellissima la maniera di Gary Cooper di trattare i giudici!», si dice, mentre buona parte di questa lode spetta al regista e allo scenarista che hanno ideato e realizzato le gesta del signor Deeds.

ARRIGO VITTORELLI (Rovigo). - Legga la risposta a Mario Otrebba; è buona fortuna!

CARLO RICCI (Milano). - George Sand si è potuta vedere nel film VALZER D'ADDO dedicando alla vita di Frédéric Chopin. Nella versione tedesca di que-

sto film, che abbiamo vista in Italia, la parte della Sand era interpretata da Sibylle Schmitz. Anche nel film *Il diario di una donna amata* si vedeva George Sand, se la memoria non mi inganna. Non so di un film tratto da un romanzo della scrittrice francese.

CARLO GIANNELLI (Savona). - Purtroppo, la domanda a cui non so rispondere senza imbarazzo, mi è posta da voi lettori diverse volte al giorno! Ed è: come faccio per diventare soggetto (attore, regista)? Domanda giustificatissima, ma per la quale non esiste risposta di validità universale, e perciò non so che cosa dire. A parte il Centro Sperimentale, importante tentativo di trasformare in autostrada comoda l'arduo sentiero della carriera cinematografica, bisogna confessare che non c'è una via regolare che permetta di raggiungere lo scopo. Si possono mandare soggetti alle principali case produttrici - ne ho dato gli indirizzi - ma il successo è dubbio perché in Cinelandia gran parte delle cose si combinano in maniera più personale. Avvicinarsi un po' per volta a qualche persona che sia di casa; finché un giorno, per es., ci si troverà al tavolino di un caffè insieme al cognato di un amico di un produttore... ecco la strada tipica del successo. Non è facile e nemmeno molto simpatica, ma la realtà finora è questa.

S. R. (Mantova). - Seusi il ritardo: la scommessa non sarà scaduta nel frattempo, speriamo. Il protagonista maschile di DON GIOVANNI e LUCREZIA BORGIA era John Barrymore, quello delle ULTIME AVVENTURE di DON GIOVANNI Douglas Fairbanks sen.

ANNA MARIA G. (Napoli). - Anche a me non piace troppo il metodo di certi giornalisti di chiamare continuamente Bob e Bill delle persone delle quali non sono affatto amiconi ma di cui sanno appena scrivere i nomi con esattezza ortografica. Ci vuole un minimo di ri-

spetto per le persone che si pretende di adorare con tanto fervore.

MARIO TAGLIABUE (Milano). - La scena del film AFRICA PARLA in cui un negro è ammazzato da un leone era una disgrazia accaduta realmente e non un trucco. Avrei preferito il trucco: la mia passione per il film documentario e le scene dal vero non arriva fino a questo punto.

NADIR GIANNITRAPANI (Milano). - Per far venire una rivista americana basta rivolgersi ad una buona libreria. Le migliori riviste di tecnica sono il *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, New York, Hotel Pennsylvania, e *The American Cinematographer*, Hollywood (California), 1782, N. Orange Drive; la prima è l'organo degli ingegneri, la seconda quello degli operatori. Nell'*American Cinematographer* si trovano anche considerazioni di carattere artistico, mentre una rivista dedicata unicamente ai problemi estetici non esiste negli Stati Uniti. Il migliore periodico americano nel campo del formato ridotto sarebbe *Movie Makers*, New York, 420, Lexington Avenue. - Il film LE DUE CITTÀ dopo essere scomparso dalla circolazione per qualche tempo si trova nuovamente nei cinematografi. Con un po' di attenzione lo «pescherà» in qualche sala secondaria. - Ida Lupino è nata a Londra, ed è figlia dell'attore inglese Stanley Lupino.

BIRE (Parma). - L'unico libro in lingua italiana sulla storia del cinema è quello di Ettore M. Margadonna: *Cinema ieri e oggi*, Edizione Domus, Milano. Per il formato ridotto c'è un libro del 1931 di Ernesto Cauda, *La cinematografia per tutti*, Edizioni ACIEP, Roma, e *Cinema sperimentale* di Domenico Paolella, Casa Editrice Moderna, Napoli - libro uscito negli ultimi giorni e di cui 'Cinema' si occuperà presto in modo più particolareggiato.

H. NOSTROMO

La Soc. An. **ARTISTI ASSOCIATI**

presenta:

MAYERLING



Il più commovente
romanzo d'amore, con
CHARLES BOYER
e **DANIELLE**
DARRIEUX

Regista:
ANATOLE LITVAK

Produzione **NERO FILM**



U. S. A.

AMANTI DI DOMANI (*Interlude*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio E.I.A. Produttore: Everett Riskin. Regista: Robert Riskin, Harry Lachman. Sog-



getto: Ethel Hill, sceneggiato da Robert Riskin. Operatore: Joseph Walker. Interpreti principali: Grace Moore, Cary Grant, Aline MacMahon, Henry Stephenson. *Approvato* (1).

FOLLIE DI BROADWAY 1938 (*Broadway Melody of 1937*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: Jack Cummings. Regista: Roy Del Ruth. Soggetto di Sid



Silvers e Jack McGowan, sceneggiato da Jack McGowan. Commento musicale di Nacio Herbert Brown e Arthur Freed. Direzione musicale di George Stoll. Operatore: Bill Daniels. Montaggio di Slavko Vorkapich. Danze: Dave Gould. Interpreti principali: Eleanor Powell, Robert Taylor, Binnie Barnes, George Murphy, Buddy Ebsen.

I FILM DEL MESE

IN CENSURA

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

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

UN GIORNO ALLE CORSE (*A Day at the Races*). - Produzione e distribuzione M. G. M. Produttore: Max Siegel. Regista: Sam Wood. Soggetto di Robert Pirosh e George Seaton, sceneggiato da Robert Pirosh, George Seaton e George Oppenheimer. Scenografia di Cedric Gibbons, Stan Rogers, Edwin B. Willis. Commento musicale di Bronislaw Kaper e Walter Jurmann. Montaggio di Frank E. Hull. Interpreti



principali: Groucho, Chico e Harpo Marx, Allan Jones, Maureen O'Sullivan, Margaret Dumont, Douglas Dumbrille. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

SARATOGA. - Produzione e distribuzione: M. G. M. Produttori: Bernard H. Hyman e John Emerson.

Regista: Jack Conway. Soggetto e sceneggiatura di Anita Loos e Robert Hopkins. Canzoni di Walter Donaldson, Bob Wright, Chet Forrest. Operatore: Ray June. Interpreti principali: Clark Gable, Jean Harlow, Lionel Barrymore, Una Merkel, George Zucco. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

SORGENTI D'ORO (*High, Wide and Handsome*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Produttore: Arthur Hornblow jr. Regista: Rouben Mamoulian. Soggetto e sceneggiatura di Oscar Hammerstein II. Scenografia di Hans Dreyer e John Goodman. Commento musicale di Jerome Kern. Montaggio di Archie Marsket. Operatori: Victor Milner e Theodor Sparkuhl. Danze: Le Roy-



Prinz. Interpreti principali: Irene Dunne, Randolph Scott, Dorothy Lamour, Elizabeth Patterson, Akim Tamiroff. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LE CINQUE SCHIAVE (*Marked Woman*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros-First Natio-

nal. Regista: Lloyd Bacon. Sceneggiatura: Robert Rosson, Abern Finkel. Canzoni di Harry Warner e Al Dubin. Operatore: George Barnes. Interpreti principali: Bette Davis, Humphrey Bogart, Isabel Jewell.



Eduardo Ciannelli, Jane Bryan, Lola Lane. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

FEMMINA DEI PORTI (*Devil's Playground*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio Cinematografico E.I.A. Regista: Erle C. Kenton. Soggetto di Norman Spinger, sceneggiato da Liam O'Flaherty, Jerome Chodorov e Dalton Trumbo. Operatore: Lucien Ballard. Com-



mento musicale di Morris Stoloff. Modelli di Ernst Dryden. Interpreti principali: Richard Dix, Dolores Del Rio, Chester Morris, George McKay, Pierre Watkins. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

TOPPER. - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: Hal

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI
DIREZIONE GENERALE - ROMA -

ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

(rischio sospensione lavorazione, per morte, infortunio o malattia degli attori, o per danni agli impianti, pellicole e materiale di scena; infortuni di tutto il personale)

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI:

AGENZIA GENER. DI ROMA

VIA DEL TRITONE 142
TELEFONI N. 487-851
487-852 - 487-853 - 487-854

Roach. Regista: Norman Z. McLeod. Soggetto tratto da un libro di Thoiné Smith, sceneggiato da Jack Jevne e Erich Hatch. Operatore: Norbert Brodine. Roland Young, Billie Burke, Alan Mowbray, Eugene Pallette. *Vietato il doppiaggio* (1).

L'ADORABILE NEMICA (*Theodora Goes Wild*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio Cinematografico E.I.A. Regista: Richard Boleslawski. Soggetto di Mary



McCarthy, sceneggiato da Sidney Buchman. Operatore: Joseph Walker. Commento musicale di Morris Stoloff. Modelli di Bernard Newman. Interpreti principali: Irene Dunne, Melvyn Douglas, Thomas Mitchell.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

SENZA PERDONO (*Nancy Steele is Missing*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Nunnally Johnson. Regista: George Marshall. Soggetto di Char-



les Francis Coe, adattato da Gene Fowler e Hal Young. Operatore: Edward Cronjager. Interpreti principali: Victor MacLaglen, Walter Connolly, Peter Lorre, June Lang, Robert Kent, Shirley Deane, John Carradine. *Vietato il doppiaggio* (1).

LA FORZA DELL'AMORE (*The Bride Walks Out*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Generalcine. Produzione: Edward Small. Regista: Leigh Jason. Soggetto di Howard Emmett Rogers, sceneggiato da P. J. Wolfson e Phillip G. Epstein. Operatore: J. Roy Hunt. Interpreti principali: Barbara Stanwyck, Gene Raymond, Robert Young, Ned Sparks, Helen Broderick. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

SULLE SUE ORME (*In His Steps*). - Produzione: Grand National. Distribuzione: Pisorno Film. Produttore: B. F. Zeidman. Regista: Karl Brown. Soggetto tratto da una novella di Charles M. Sheldon, sceneggiato da Karl Brown con dialoghi di Hinton Smith. Operatore: Harry Jackson. Supervisione musicale di Abe Meyer. Interpreti principali: Eric Linden, Cecilia Parker, Henry Kolker, Harry Beresford, Robert Warwick.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

PER LA SUA DONNA (*Jump for Glory*). - Produzione: Criterion Film. Distribuzione: E. N. I. C. Regista: Raoul Walsh. Soggetto da un rac-



conto di Gordon Macdonell, sceneggiato da John Meehan con dialoghi di Harold French. Operatori: Cedric Williams, Victor Armenise. Interpreti principali: Douglas Fairbanks jr. Valerie Hobson, Alan Hale.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

DEMONI DEL MARE (*Sea Devils*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Generalcine. Produttore:

Edward Small. Regista: Ben Stoloff. Sceneggiatura di Frank Wead, John Twist, P. J. Wolfson. Direttore musicale: Roy Webb. Effetti speciali di Vernon Walker. Consulente tecnico: Luogotenente H. C. Moore. Operatori: Roy Hunt e Joseph August. Interpreti principali: Victor MacLaglen, Preston Foster, Ida Lupino, Donald Woods, Helen Flint. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

UNA NOTTE ALL'OPERA (*A Night at the Opera*). - Produzione: M.G.M. Distribuzione: M.G.M. - Regista: Sam Wood. Direttore di produzione: Irving Thalberg. Soggetto di James Kevin McGuinness. Sceneggiatura di George S. Kauf-



man e Morrie Ryskind. Musiche di Herbert Stothart e una canzone di Nacio Herb Brown (« Alone »). Danze di Chester Hale. Tecnico dei suoni Douglas Shearer. Fotografia di Merritt B. Gerstad. Scenografo Cedric Gibbons. Interpreti principali: Groucho, Chico e Harpo Marx, Kitty Carlisle, Allan Jones, Siegfried Rumann, Walter King. *Vietato* (1).

SCEGLIETE UNA STELLA (*Pick a Star*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: Hal Roach. Regista: Edward Sedgwick. Soggetto e sceneggiature di Richard Flournoy, Arthur Vernon Jones e Tom Dugan. Direzione musicale di Arthur W. Morton. Direttore delle danze: Eddie Court. Operatore: Norbert Brodine. Interpreti principali: Stan Laurel, Oliver Hardy, Patsy Kelly, Mischa Auer, Our Gang. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LA RAGAZZA HA DETTO DI NO (*The Girl Said No*). - Produzione: Grand National. Distribuzione: Pisorno Film. Regista: Andrew L. Stone. Brani musicali da operette di Gilbert e Sullivan. Interpreti Principali: Robert Armstrong, Irene Hervey, Paula Stone, Edward J. Brophy, Vivian Hart. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

ARRIVANO I MARINAI (*The Marines Are Coming*). - Produzione: Mascot. Distribuzione: Fiorenza Film. Regista: David Howard. Interpreti principali: William Haines, Esther Ralston, Conrad Nagel, Armida, Edgard Kennedy, Hale Hamilton. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LA CAMERA DELLA MORTE (*She's Dangerous*). - Produzione: Universal. Distribuzione: I.C.I. Regista: Lewis R. Foster. Interpreti principali: Tala Birelli, Cesar Romero, Walter Pidgeon. *Vietato il doppiaggio* (1).

LA CASA DALLE 1000 CANDELE (*The House of a Thousand Candles*). - Produzione: Republic. Distribuzione: Astoria Film. Regista: Arthur Lubin. Interpreti principali: Mac Clarke, Phillips Holmes. *Approvato* (1).

UNA DONNA IN PERICOLO (*A Thrill for Thalma*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Regista: Edward Cahn. Interprete: Richard Goldstone. - Corto-metraggio. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

ESPRESSO AERODINAMICO (*Streamline Express*). - Produzione: Mascot. Distribuzione: Fiorenza Film. Regista: Leonard Fields. Interpreti principali: Victor Jory, Evelyn Venable, Esther Ralston, Ralph Forbes. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

IL MISTERO DEL RANCHO (*In Old Santa Fe*). - Produzione: Mascot. Distribuzione: Fiorenza Film. Regista: Dave Howard. Interpreti principali: Evelyn Knapp, Ken Maynard e il cavallo Tarzan. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

MORTE NEL DESERTO (*Desert Death*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Regista: George B. Seitz. Interpreti principali: Raymond Hatton, Harvey Stephens. - Corto-metraggio. *Vietato il doppiaggio* (1).

S. O. S. - APPARECCHIO 107 (*Flying Hostess*). - Produzione: Universal. Distribuzione: I.C.I. Regista: Murray Roth. Interpreti principali: William Gargan, Judith Barrett, William Hall. *Approvato* (1).

STERMINATORE (*Winterer*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Generalcine. Regista: Alfred Santell. Soggetto tratto dal dramma di



Maxwell Anderson. Operatore: Toni Gaudio. Interpreti princip.: Burgess Meredith, Margo, Eduardo Ciannelli, John Corradine, Edward Ellis. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

* ACCUSATA (*Accused*). - Degli Artisti Associati.

Approvato (1).

* AMORE È NOVITÀ (*Love is New*). - Della 20th Century-Fox.

Approvato (1).

* CAPITANI CORAGGIOSI (*Captains Courageous*). - Della M.G.M.

Approvato (1).

* LA CHIAVE MISTERIOSA (*Night Key*). - Della Universal. Distribuzione I.C.I.

Approvato (1).

* CUPO TRAMONTO (*Make Way for To-Morrow*). - Della Paramount.

Approvato (1).

* FIGLIA DI NESSUNO (*Anne of Green Gables*). - Della R.K.O. Distribuzione Minerva Film.

Approvato (1).

* FOLLIE D'INVERNO (*Swing Time*). - Della R.K.O. Distribuzione: Generalcine.

Approvato (1).

* LA FUGA DI BULLDOG DRUMMOND (*Bulldog Drummond Escapes*). - Della Paramount.

Approvato (1).

* INCONTRO A PARIGI (*Idillio in montagna - I Met Him in Paris*). - Della Paramount.

Approvato (1).

* IL MAGGIORDOMO (*Ruggles of Red Gap*). - Della Paramount.

Approvato (1).

* IL MERCANTE DI SCHIAVI (*Slave Ship*). - Della 20th Century-Fox.

Approvato (1).

* SIGILLO SEGRETO (*His Affair*). - Della 20th Century-Fox.

Approvato (1).

* L'UOMO CHE VISSE DUE VOLTE (*The Man Who Lived Twice*). - Della Columbia. Distribuzione: Consorzio E.I.A.

Approvato (1).

* PRIMAVERA (*Maytime*). - Della M.G.M.

Approvato (1).

ZANNE E ARTIGLI (*Fang and Claw*). - Della R.K.O. Distribuzione: Minerva Film.

Approvato (1).

INGHILTERRA

MOZART - GLI AMATI DAGLI DÈI (*Whom the Gods Love*). - Produzione: Associated Talking Pictures. Distribuzione: E.N.I.C.

Regista: Basil Dean. Interpreti principali: Victoria Hooper, Liane Haid, Stephen Haggard, John Loder.

Approvato (1).

* LA DANZA DEGLI ELEFANTI (*Elephant Boy*). - Della Londra Film. Distribuzione: Manderfilm.

Approvato (1).

* IL PASSEGGERO MUTO (*The Silent Passenger*). - Della Phoenix. Distribuzione: E.N.I.C.

Approvato (1).

FRANCIA

SARATI IL TERRIBILE (*Sarati le Terrible*). - Produzione: André Hugon. Distribuzione: Atlas Film. Soggetto tratto dal romanzo di Jean



Vignaud. Regista: André Hugon. Interpreti principali: Harry Baur, Jacqueline Laurent, Georges Rigaud, Dalio. Vietato il doppiaggio (1).

LA VERGINE DELLA ROCCIA ovvero IL DRAMMA DI LOURDES. - Produzione: Les Producteurs Associés. Distribuzione: Miniatura Film. Regista: George Pallu. Interpreti principali: Colette Farfeuil, Madeleine Guitty, Jean Garat, Gaby Basset.

Approvato (1).

ITALIA

IL SIGNOR MAX. - Produzione Astra Film. Distribuzione E.N.I.C. Direttore di produzione: Ferruccio Biancini, Ernesto Lucente. Direttore generale: C. O. Barbieri. Regista Mario Camerini, Sceneggiatura



di Mario Camerini e Mario Soldati. Soggetto di Amleto Palmeri. Operatore Anchise Brizzei. Scenografia di Gastone Medin. Arredamento e costumi di Gino C. Sensani. Interpreti: Vittorio De Sica, Assia Noris, Umberto Melnati, Riento, Mario Casaleggio, Ruby d'Alma, Lilly Hand, Caterina Collo.

Approvato (1).

MARCELLA. - Produzione Appia-Safa. Direttori di produzione: Livio Pavanelli e Carlo Bugiani. Regista: Guido Brignone. Soggetto tratto dalla commedia di Victorien Sardou,

sceneggiatura di Aldo Vergano. Operatore: Otello Martelli. Scenografo: Guido Fiorini. Interpreti principali: Emma Gramatica, Caterina Boratto, Antonio Centa, Mario Ferrari, Mino Doro, Giuseppe Addobbati, Nada Fiorelli, Rina Molé, Simona Arri, Paolo Stoppa.

Approvato (1).

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO. - Produzione: Sirio-Capitani-Icar. Distribuzione: Generalcine. Direttore Generale: Francesco di Sirignano. Direttore di produzione: Giuseppe Sylos. Regista: Mario Mattoli. Soggetto e sceneggiatura di



Mario Mattoli e Aldo de Benedetti. Interpreti: Enrico Viarisio, Camillo Pilotto, Roberta Mari, Dirce Bellini, Luigi Cimara, Franco Coop, Tecla Scarano, Armando Fineschi, Vincenzo Scarpetta.

Approvato (1).

LASCIATE OGNI SPERANZA. - Produzione: Juventus. Distribuzione: Astoria. Direttore di produzione:

Raffaele Colamonico. Regista: Genaro Righelli. Soggetto tratto dalla commedia «Sogno di una notte di mezza sbornia» di Athos Setti. Sceneggiatura di C. Mariani dell'Anguillara e Riccardo Freda. Interpreti: Antonio Gandusio, Rosina Anselmi, Guido e Giorgio de Rege, Maria Denis.

Approvato (1).

GERMANIA

GRANDE E PICCOLO MONDO (*Die Grosse und die Kleine Welt*). - Produzione: Bavaria Film. Distribuzione: Fono Film. Regista: Johannes Riemann. Soggetto tratto dal romanzo di Hugo Maria Kritz. Interpreti principali: Victor De Kowa, Heinrich George, Adele Sandrock, Edna Greyff, Gerhard Bienert. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

KNOCK OUT, COME DIVENNI CAMPIONE (*Ein juges Mädchen - ein junger Mann*). - Produzione: Bavaria Film. Distribuzione: Fratelli C. G. Ponzano di Torino. Registi: Carl Lamac, Hans H. Zerlett. Interpreti principali: Anny Ondra, Max Schmeling.

Approvato (1).

* LA CANZONE DEL CUORE (*Die Stimme des Herzens*). - Della Bavaria. Distribuzione: Cons. Nolegg. Film di Bologna.

Approvato (1).

BANCO DI ROMA

CAPITALE E RISERVE L. 244.258.172,98

FILIALI IN A.O.I.

ADDIS ABABA
ASMARA
ASSAB
DESSIÈ
DEMBI DOLLO
GIMMA
GONDAR
GORE
HARAR
LECHEMTI
MASSAUA
MOGADISCIO



GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lezzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 30 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

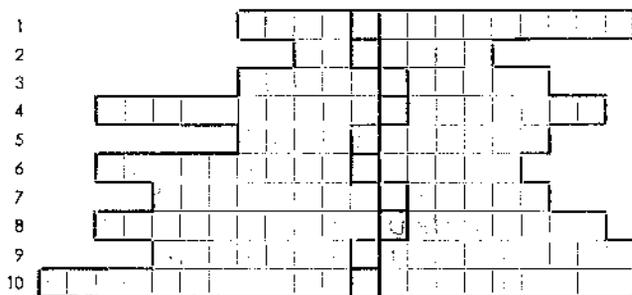
OMBRE CINESI

Presentiamo, proiettate nelle loro ombre cinesi, tre scene tolte da tre diversi film. Trovare i titoli di tali film, nonché i nomi dei personaggi e degli interpreti.



MYRNALOYANA

Scrivere in ogni riga dello schema il titolo di un film interpretato da Myrna Loy, con un attore di cui diamo il nome. Nei quadratini a bordo ingrossato, si formerà il titolo di un altro film, interpretato da Myrna Loy con Cary Grant.



- | | |
|--------------------|-----------------------|
| 1 - Spencer Tracy | 6 - Ramon Novarro |
| 2 - Clark Gable | 6 - Clark Gable |
| 3 - Clark Gable | 8 - Robert Montgomery |
| 4 - William Powell | 9 - George Brent |
| 5 - William Powell | 10 - Warner Baxter |

Margherita Zulum (Livorno)

SOLUZIONI DEI GIOCHI DEL N. 29 (10 SETTEMBRE 1937-XV)

REGISTI ITALIANI E STRANIERI

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

PAROLE INCROCIATE

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

O G G I I L C I N E M A È
L A R M A P I Û F O R T E

REBUS

Soluzione: MINO DORO

ANAGRAMMA - Soluzione: BELGA - GABLE

VINCITORI DEI GIOCHI PROPOSTI NEL NUM. 29 (Registi italiani e stranieri e Parole incrociate): G. B. FIORETTI, via Guglielmo Calderini num. 18 - ROMA - GASTONE ROSSINI, via Pinzocche num. 18 - FIRENZE

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Ombre cinesi e Myrnaloyana saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annuali a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 31° fascicolo apparirà nel 33° (10 novembre 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 cita la fonte

CINES

SOCIETÀ
ANONIMA
ITALIANA

STABILIMENTI
CINEMATOGRAFICI

CINECITTÀ-ROMA

IL MINISTERO DELL'AFRICA
ITALIANA

al Festival Cinematografico di
Venezia 1957 ha assegnato la

Coppa per il miglior film coloniale

a

SENTINELLE DI BRONZO

il film dei Dubat

Interamente girato in Somalia,
superba rievocazione di magni-
fici episodi dell'ante guerra co-
loniale, di produzione della

FONO-ROMA

che la "Generalcine" presenterà prossimamente sui primi
schermi italiani ed esteri.

Carlo Buti

La "voce d'oro" della piccola lirica, ha
inciso, per i **Dischi Columbia** le più
belle canzoni di Piedigrotta ed i maggiori
successi della canzone italiana, fra i quali

SPAGNOLITA

(Ruccione - Micheli) canzone marcia

RECITARE

(Mendes - Mascheroni)

DQ. 2418

LIRE 15

BUONA NOTTE SIGNORA

(Rusconi-Frèti) Tango

CONTADINELLA BRUNA

(Gregoretti - Perfetti)

DQ. 2407

LIRE 15

CANZONE ETERNA

(Valente - Fiorelli) 1° premio Piedigrotta

LA CANZONE DELL'OPERAIO

(Altaneslo - Staffelli)

DQ. 2423

LIRE 15

CATALOGHI GRATIS

DISCHI COLUMBIA

MILANO - VIA DOMENICHI NO 14

per

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

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER

STAGIONE
D'ORO



*Un amore che domina
lo spazio, il tempo, la vita*

SIMONE SIMON
JAMES STEWART

Regia di HENRY KING

