

CINEMA



32

25 Ottobre 1937-XV

Spediz. in abbon. postale

IL CINEMA E LA GUERRA DI SPAGNA
SPENCER TRACY PARLA DI SE STESSO

20 articoli

MAMOULIAN IN ITALIA

100 illustraz.

**DOVE
LIRE**

ALA LITTORIA S. A. ROMA

LE LINEE AEREE
PIÙ CELERI

GLI APPARECCHI
PIÙ MODERNI

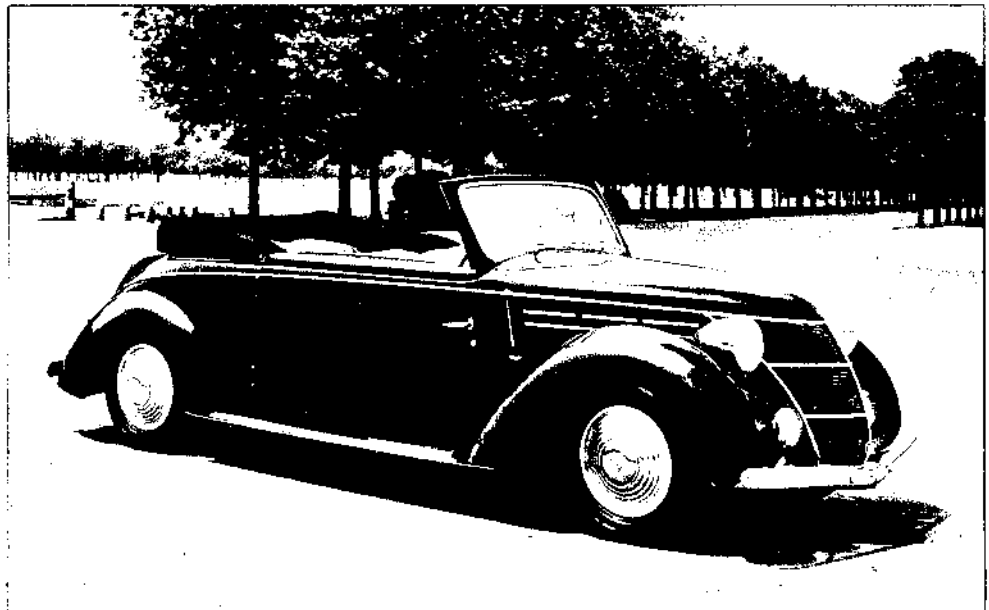
I PREZZI PIÙ
MODESTI

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

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

Piotti
S. A.

TORINO



Modelli 1938

Cabriolet 2 luci - 4 posti su Lancia Aprilia

CINEMA

quindicinale di divulgazione

FONDATA DA ULRICO HOEPL

Direttore: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale di Studi e Ricerche per la Cinematografia e l'Audiovisivo

Anno II, vol. II • 25 Ott. 1937, XV

FASCICOLO 32

IN QUESTO NUMERO:

Cinema gira 253

Editoriale 257

G. G. NAPOLITANO
Il cinema e la guerra
di Spagna 258

SPENCER TRACY
I miei maestri anonimi 260

R. ARNHEIM
Paesaggio ispiratore . 262

M. PUCCINI
Cinema argentino . . 264

F. PASINETTI
Conversazioni con Ma-
moulian 266

Quadro! 268

A. CONSIGLIO
Professionisti e artisti
nel cinema 271

SOTTOCENERE 273

G. V. SAMPIERI
I trionfatori di Vene-
zia 275

CONCORSO DI «CINE-
MA»
Ma che cosa è questo
cinema? 276

IL CRONISTA
Battaglie e idilli a Ci-
necità 281

Galleria, 278 - Capo di
Buona Speranza, 282 -
Giocchi e Concorsi, 284

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

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

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

ogni numero in Italia, Impero e Colonie
DUE LIRE

CINEMA GIRA



Greta Garbo fa i suoi "quattro passi" tra una scena e l'altra (M.G.M.)

SITUAZIONE DEL CINEMA ITALIANO...

...Si è iniziata in questi giorni la lavorazione di PIETRO MICCA, con la regia di Aldo Vergano in collaborazione con Pietro Scharoff, direttore di produzione Eugenio Fontana, interpreti: Camillo Pilotto, Renato Ciavente, Rossana Masi, Guido Celano, Elsa Canarda; musiche di G. F. Ghedini.

È in avanzata lavorazione TARAKANOVA, regia di Fedor Ozep e Mario Soldati, protagonista Annie Vernay. È pronto per la programmazione FELICITA COLOMBO, regia di Mario Mattioli, con Dina Galli e Armando Falconi; sono in lavorazione LUCIANO SERBA, PILOTA, regia di Goffredo Alessandrini, protagonista Amedeo Nazzari, e IL CONTE DI BRÉCHARD, dal dramma di Gioacchino Forzano; interpreti: Amedeo Nazzari e Luisa Ferida, regista Mario Bonnard. È quasi finito IL TORRENTE, da un soggetto di Rosso di San Secondo, regista Marco Elter, interpreti Camillo Pilotto e Nelly Corradi. Sono finiti IL DOTTOR ANTONIO, regia di Enrico Guazzoni, protagonista Maria Gambarelli, L'ULTIMA NEMICA, regista Umberto Barbaro, interpreti Fosco Giachetti, Maria Denis, Elena Zarechi, NAPOLI D'ALTRI TEMPI, regista Amleto Palermo, interpreti Vittorio De Sica, Emma Gramatica, Maria Denis, Elisa Cegani; VOGLIO VIVERE CON LETIZIA, regista Camillo Mastrocinque, interpreti Assia Norris, Umberto Melnati, Gino Cervi.

ROSALIE...

...è il titolo del nuovo film interpretato dalla danzatrice Eleanor Powell.

Regista W. S. Van Dyke, davvero instancabile, mentre William Anthony MacGuire è ad un tempo soggettista sceneggiatore e produttore.

LA STORIA AMERICANA...

...apparirà sullo schermo, in una serie di film, «approvati» da Will Hays il presidente della «Motion Picture Producers and Distributors». Tra questi WELLS FARGO, sulla vita dei pionieri al tempo delle prime linee ferroviarie; CANALE DI PANAMA, COMINI CON LE ALI, sullo sviluppo dell'aviazione americana; I CONTINENTI, epopea della conquista del Northwest; NELLA VECCHIA CHICAGO, MY COUNTRY FIRST, sulla vita di Haym

Salomon, patriota americano del tempo delle guerre di Rivoluzione civile; LA BAIJA DI HUDSON, I FRATELLI WRIGHT, sulle origini dell'aviazione; THE BARRIER, sulla storia delle regioni Yukon e Alaska durante la «corsa all'oro». A questi vanno aggiunti I BUCANDIERI nonché GONE WITH THE WIND, tratto dal romanzo di Margaret Mitchell sulle guerre civili tra il Nord e il Sud degli Stati Uniti.

L'UMORISTA WODEHOUSE...

...sullo schermo. Dopo il successo di JIM DI PICCADILLY e di un film della serie JEEVES, un altro Wodehouse viene filmato: SIGNORINA IN IMBARAZZO che George Stevens dirige, con Fred Astaire e Joan Fontaine come interpreti.

FRANK BORZAGE...

...non si concede soste. Ha appena terminato BIG CITY con la Rainer e Tracy, e subito comincia un nuovo film: MANNEQUIN, prodotto da Joe Mankiewicz su soggetto di Katharine Brush, sceneggiato da Laurence Hazard. Protagonisti, Joan Crawford e Spencer Tracy.

KATHARINE HEPBURN...

...ha iniziato in questi giorni il film BRINGING UP BABY che, tratto da un soggetto originale di Hagar Wilde, viene diretto da Howard Hawks, il regista di VENTESIMO SECOLO e di VIE DELLA GLORIA. Accanto a Katharine il produttore Cliff Reid ha messo Cary Grant e Leona Roberts.

I GEMELLI MAUCH...

...appariranno ancora insieme, dopo IL PRINCIPE E IL POVERO. William McGann e Hugh Cummings hanno scritto un soggetto espressamente per loro, che McGann stesso sta dirigendo.

JOHN BARRYMORE...

...e Carole Lombard, di nuovo insieme, dopo XX SECOLO. Una commedia di Berr e Verneuil, TRUE CONFESION, è stata tradotta in film da Wesley Ruggles. Oltre la coppia Barrymore-Lombard, vi apparirà Fred MacMurray. Appena finito questo lavoro, Barrymore ha cominciato un altro film: L'ESIGNOLO GIALLO; «l'usignolo» sarà la cantante Gladys Swarthout; mentre, nel ruolo di attor giovane rivedremo John Boles. Dirige H. C. Potter, un nuovo regista che si è affermato con BELOVED ENEMY.



La facciata del Cinema Royal di Biarritz per la presentazione di 'Squadrono Bianco'

In copertina: Frank Borzage sorveglia la
truccatura di Louise Rainer durante una
sosta del film 'La grande città' (M.G.M.).

I LLOYDS DI LONDRA

UN FILM PODEROSO, UNA DELLE
PIÙ IMPONENTI REALIZZAZIONI
DELLA CINEMATOGRAFIA: UN
ARDENTE ROMANZO D'AMORE
SULLO SFONDO GIGANTESCO DI
UNO DEI PIÙ TUMULTUOSI PE-
RIODI DELLA STORIA D'EUROPA:
LA RIVOLUZIONE FRANCESE.
NAPOLEONE, TRAFALGAR...

Madeleine Carroll
Tyrone Power
Freddie Bartholomew
Sir Guy Standing
C. Aubrey Smith
Virginia Field
Regia di
Henry King



Un film della
Stagione d'oro



RENATE MÜLLER...

...è morta in un sanatorio della Augsburgur Strasse. Era nata a Monaco nel 1907; dunque, non aveva ancora trent'anni. Tra le attrici tedesche dello schermo, era una delle più amabili, sorridenti e aggraziate: talvolta donna che scherza, come in *ALLOTRIA*; talaltra compagna affettuosa di grandi personaggi, come in *ALLE SOGLIE DELL'IMPERO*. Aveva iniziato la sua carriera cinematografica nel 1926, per apparire più tardi, nel suo film sonoro: *DER SOHN DER WEISSEN BERGE*, accanto a Luis Trenker; altro compagno suo è stato Max Schmeling in *AMORE NEL RING*; Emil Jannings interpretò con lei *L'ALA DELLA FORTUNA*. La Müller lavorò anche in Italia, nell'anno della riapertura della Cines (1930), protagonista della versione tedesca di *CANZONE DELL'AMORE*. Ma l'interpretazione che ottenne il maggior successo fu *LA SEGRETARIA PRIVATA*, nella edizione tedesca diretta da Wilhelm Thiele. E va ricordata ancora in *CORTIGIANE DEL RE SOLE* e in *VITTORIO E VITTORIA*. Ultimo suo lavoro: *PETER, DER MATROSE*. Pochi giorni prima della morte era stata scritturata per un film con Gustav Fröhlich che venne di conseguenza sospeso.

ROSE STRADNER...

...attrice austriaca che ha interpretato un ruolo in *CAMPO DI MAGGIO* di Forzano è andata a Hollywood. Ella sarà a fianco di Edward G. Robinson in *L'ULTIMO GANGSTER*; ma non cer-

cate il suo nome sul cartellone; perché le è stato cambiato: si chiamerà infatti, in America, Andra Marlo.

CARL FROELICH HA INIZIATA LA PRODUZIONE...

...del film *DIE UMWEGE DES SCHÖNEN KARL*, interpretato da Sybille Schmitz, Karin Hardt e Albert Florath. Il film è tratto da un romanzo Paul Enderling e la sceneggiatura è di Philip L. Mayring, Jacob Geis e Harald Braun. Musica di Hanson Milde-Meissner, operatore Reimar Kuntze, scenografo, Franz Schroedter.

IL NUOVO 'FORFAITURE'...

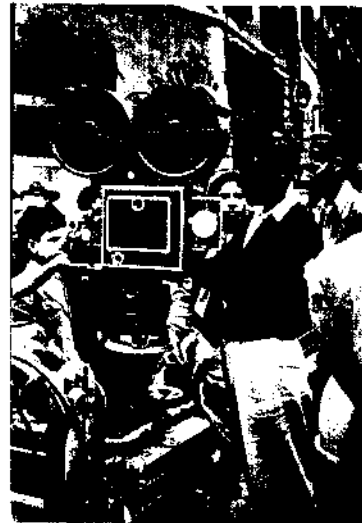
...ha subito, nei giorni scorsi, l'ultima revisione del montaggio ad opera di Marcel L'Herbier. Protagonista è l'attore giapponese Sessue Hayakawa, che fu l'interprete di *FORFAITURE* muto, realizzato da Cecil B. de Mille il quale ne trasse le sue prime glorie. Sembra che il soggetto della prima versione, almeno nelle sue grandi linee, sia stato rispettato, per quanto arricchito da nuove avventure. Oltre che da Sessue Hayakawa, il quale col suo recente ritorno allo schermo, vuol provare a riguadagnare l'antica celebrità, il film è interpretato da Victor Francen, nel ruolo d'un ingegnere francese in Mongolia, Sylvia Bataille, una mezzosangue mongola, Lise Delamare nella parte di Lucien Nat e Louis Jouvet in quella d'un avventuriero. I dialoghi del nuovo *FORFAITURE* sono stati scritti da Jacques Natanson.

CHARLES BOYER...

...è in Francia. Naturalmente ancora fra le grinfie di Hollywood, che non hanno affatto l'intenzione di lasciarselo sfuggire: la sua voga in America aumenta, il suo nome fa quattrini - forse più che in Europa. Comunque, Charles Boyer è in Francia proprio per girare un film il cui soggetto è stato tratto da *Le Vein* di Henry Bernstein. La riduzione cinematografica è opera di Marcel Achard, mentre la regia è stata affidata a Marc Allegret. Principale interprete femminile: Michele Morgan. Un film, a quel che pare, da farsi a spron battuto poiché Boyer deve tornar presto in California per interpretare a fianco di Ginger Rogers *PERFECT HARMONY* di Mamoulian. Ma l'anno prossimo... L'anno prossimo egli potrà trattenersi in Francia circa sei mesi ed allora girerà,



Vincenzo Muscinò, in visita agli studi della 20th Century Fox, saluta Shirley Temple



Giacomo Gentilomo ha terminato di girare il suo documentario in facinoroso su Roma. Ecco uno degli operatori allaccerrato intorno alla macchina che ha servito alle riprese. Il documentario è attualmente al montaggio.

nelle versioni francese e inglese. *VICTOR L'ARSOUILLE*. Che probabilmente non sarà il solo film.

LE AVVENTURE DI LAWRENCE...

...in Arabia saranno presto portate sullo schermo in Inghilterra, dal produttore Korda. Interprete principale: Leglie Howard; regista: William K. Howard, il quale ha deciso di girare gli esterni in Egitto. Subito dopo questo film su Lawrence, Howard dirigerà Charles Laughton nel film *WHITE GOLD*.

DUECENTO CHIESE INGLESÌ...

...saranno fornite di macchine da proiezione prima della fine del mese di ottobre. Intanto, a Norwood sono stati organizzati degli stabilimenti per la produzione di film religiosi. A tale scopo, è stata radunata un'ampia biblioteca di testi sacri che forniranno i soggetti per questi film.

IL GRANDE E IL PICCOLO AMORE...

...è il titolo del film che Jenny Jugo e Gustav Fröhlich interpretano sotto la regia di Josef von Batty.

IN INGHILTERRA...

...IL DIVORZIO DELLA SIGNORA X, interpreti Merle Oberon, Mairence Oliver, Ralph Richardson, regista Tim Whelan. Scenario di Robert Sherwood, operatore Harry Stradling.

SU JULIEN DUVIVIER...

...abbiamo pubblicato nel numero scorso, alcune notizie riguardo ad un'eventuale sua scrittura da parte della Metro Goldwyn Mayer. Mentre in un primo tempo le trattative sembravano definitivamente interrotte, ci comunicano ora che egli ha firmato un contratto per un periodo di sei mesi durante il quale dirigerà un film. Dopo questi sei mesi, egli tornerà in Francia per girare due film per conto della Tobis.

SONO TERMINATI...

...gli esterni del nuovo film di Trenker: *LA GRANDE CONQUISTA*, girati sul Cervino, al Breuil, Zerwatt ed Evolèn. La lavorazione che si è quasi costantemente svolta ad un'altitudine media fra i 3500 e i 4000 metri, ha presentato enormi difficoltà. La fotografia che pubblichiamo può darne un'idea. Il solo trasporto degli apparecchi e del materiale ha richiesto giornalmente l'impiego di 20 persone fra guide e portatori. Fortunatamente il tempo si è mantenuto ottimo. Al film partecipano, oltre a Trenker, tre attori italiani: Ethel Maggi, Umberto Sacripante e Sandro Dani che presero parte anche a *CONDOTTIERI*. A Berlino si stanno ora girando alcuni interni; gli altri interni - dato che il film è in tre versioni: italiana, tedesca ed inglese - verranno girati a Roma e a Londra.



Ettore Moretti
MILANO FORO BONAPARTE, 12

I più grandi e moderni
assortimenti in

**S E T E R I E
L A N E R I E
F A N T A S I E
L I N I
V E L L U T I**

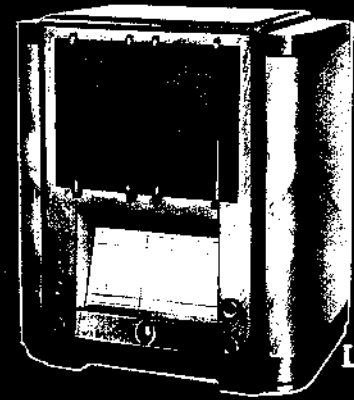
si trovano all'**ISIA**
INDUSTRIA DELLA SETA

NEGOZI DI VENDITA:

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

Axum

CON LA POTENTE
6L6 SERIE "G."



L.1097

l'apparecchio che ha superato l'Alcor

RADIOMARELLI

"L'APPARECCHIO PIU' DIFFUSO IN ITALIA."



**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



FILM FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI
CAPPELLI e FERRANIA
SEDE IN MILANO - PIAZZA CRISPI, 5 - STABILIMENTI, MILANO E FERRANIA

FINCHÉ la produzione rimanga — per una notevole percentuale di coloro che l'intraprendono — avventura estemporanea e speculazione senza domani, calzerà anche per siffatti « produttori tangenziali » il ragionamento del manzoniano Don Ferrante. Col suo Aristotile alla mano, in piena epidemia di peste, l'irriducibile — e d'altronde simpatico — astrologo argomentava: tutto nel mondo è sostanza o accidente; ma la peste non è né sostanza né accidente, quindi la peste non esiste. E morì di peste, prendendosiela con le stelle.

Non vogliamo insinuare, Dio ce ne guardi, che i nostri « produttori tangenziali » procedano con Aristotile alla mano. Ma per loro l'avventura cinematografica è una faccenda in due tempi. Un primo tempo commerciale: quello in cui, sul titolo di un film futuro o su un vago abbozzo di soggetto o su qualche spunto equivalente, si ordisce la combinazione finanziaria. Un secondo tempo industriale: quello in cui si va in teatro e si gira il film. Il momento intermedio, cioè della preparazione tecnica ed artistico-letteraria, non è né commerciale né industriale. Dunque non esiste, o non ha diritto di portar via tempo e denaro. E molti dei film così impostati muoiono precisamente d'impreparazione tecnica ed artistico-letteraria. Prendendosiela, naturalmente, con tutti quelli che non ci hanno avuto colpa.

Il problema degli attori, quello della loro scelta, è uno tra i più delicati del momento preparatorio. Perciò la massa dei « produttori tangenziali » è ben lungi dall'esserselo posto sistematicamente, nei suoi termini veri, e con quella previdenza che caratterizza le organizzazioni sane. Ad industria di fortuna ha risposto una classe di attori cinematografici di fortuna. Ad industria di imprese precarie, una classe d'attori migratoria e fluttuante. Allorché rinacque sonora, la Cines-Pittaluga s'era giustamente preoccupata della questione: e, tra le mura di via Vejo, allevava un gruppo di giovani, che completassero via via quella gamma di tipi, senza di cui la creazione del film diventa fatalmente una mediocre e monotona storia di adattamenti improvvisati, di transazioni approssimative, e di rinunzie. (Molti dei « divi » d'oggi sono appunto nati in quella Cines di ieri).

Ma poi vennero i cosiddetti « indipendenti » che, con alcuni indiscutibili meriti, ebbero la fondamentale tara della discontinuità. E posero sul terreno del Cinema le loro tende volanti, bruciando e divorando quello che trovavano a portata di mano, come usano appunto gli eserciti di passaggio. Dovendo lavorare con rischio minimo e scontare quanto più rapidamente il capitale più o meno versato, fecero la leva in massa degli attori di teatro: perché già « lanciati », perché più sicuri nella recitazione e pertanto più adatti a far risparmiare tempo e pellicola. Suscitare e sperimentare forze nuove sarebbe stato puntar quattrini sulla fede o sulla speranza: cosa poco ammissibile per formazioni industriali che avevano la vita di un solo film. Speculare per lo speculatore di domani? Adagio, troppo altruismo.

Le conseguenze vengono fuori adesso, mentre la cinematografia sta rinascendo sul serio ed attraendo capitali sempre più solidi. Anzitutto: limitazione dei tipi. Gli attori su cui si può contare non sono molti e si sono ormai definiti nelle loro possibilità. Se un

soggetto comporta un « ruolo » nuovo di una certa importanza, bisogna modificare il ruolo o buttarsi nel buio, perché non si sa a quale attore votarsi. In secondo luogo: accaparramento del lavoro da parte di quei pochi. Un film che, per ragioni tecniche ed organizzative, dovrebbe essere prodotto ad una data epoca finisce spesso coll'essere rinviato, quando non addirittura abbandonato, perché gli attori in grado di interpretarlo sono già impegnati altrove (nel teatro, che ha pure i suoi diritti, od in altri film). In terzo luogo: divismo economico. I pochi, disputati, alzano le loro esigenze in misura sproporzionata a quella delle altre voci del bilancio di produzione. Né va dimenticato (si veggano i giornali degli anni '18-'21) che questa specie di divismo — le varie Bertini pagate troppe centomila lire più del giusto — fu tra i tipici coefficienti d'erosione del primo e glorioso cinema italiano, così come un fenomeno analogo ha causato oggi il crollo del cinema inglese. In quarto luogo: gli assottigliamenti delle file che non trovano compenso. L'America pompa attori (Miranda, Centa); purtroppo le fetali e dolorose leggi della vita non lavorano a patti. (Proprio in questi giorni la scomparsa di Angelo Musco ha lasciato, tra i vari « promiscui » capaci di reggere un film, un vuoto che pare incalcolabile).

La fucina dei nuovi attori c'è. Ed è quel Centro Sperimentale, voluto e creato dalla Direzione per la Cinematografia. S'è visto di recente, soprattutto nei CONDOTTIERI (e si vedrà nell'ULTIMA NEMICA) che cosa possano dare, come novità di tipi, anche fisici, come concretezza di espressione, come serietà e modernità di spirito, questi giovani venuti al Cinema per vera e vagliata passione del Cinema, usciti da una scelta rigorosa e previdente e disinteressata, allenati da un tirocinio di coltura e di gusto prettamente cinematografici.

Ma anche qui bisogna smantellare almeno due ostacoli. I a un lato, la vieta prevenzione contro la carriera cinematografica. Accanto alla miriade dei tifosi, spesso inconsulti, che darebbero metà del loro sangue per farsi fare un provino, ci son tutti gli altri — e dietro di loro le famiglie — i quali ancora pensano che lavorare nel Cinema non sia un lavoro serio e degno che gli si dedichi una vita. Molti di questi giovani, dominati da vera vocazione o talento, finiscono poi d'arrivarci, al Cinema; ma per la via più lunga, che in questo caso non è la migliore.

D'altro lato, ci son le prevenzioni dei produttori, non ancora educati all'idea di servirsi di quel magnifico strumento, di quell'utilissimo vivaio, che può esser per loro il Centro Sperimentale. E qui l'intervento economico dello Stato, che già ha promosso e sostenuto iniziative d'un coraggio e d'una larghezza, quali ancor ieri non si sarebbe osato sperare, potrebbe fare un passo di più. Dove davvero ci sia un minimo di plausibili speranze, premiare il produttore che osa anche nel campo attori. Oggi per intanto quel produttore — dopo di aver sacrificato, non diciamo soltanto l'arte, ma spesso anche il buon senso, per non far buchi nella cassetta — verifica poi l'amaro e meritato paradosso di versare una notevole quota della cassetta nelle tasche del primo divo disponibile, pur di poter realizzare il suo film.



IL CINEMA E LA GUERRA DI SPAGNA

NON SI SENTE più parlare dei CADETTI DELL'ALCAZAR. Il film ci fu promesso dagli americani quasi un anno fa. Knickerboker, il giornalista di Hearst, che « fece il servizio dell'Alcazar », l'anno scorso per i giornali del gruppo International News Service, è andato e venuto dalla Spagna due o tre volte. Non più tardi dello scorso aprile, incontrandolo alla frontiera di Irun-Saint Jean de Luz, che rientrava in Ispagna, gli ho domandato notizie del film. Mi rispose molto evasivamente. La verità è che in America si è preferito non farne niente. Knickerboker era stato officiato a scrivere il soggetto per cablogramma da un produttore sin troppo celebre. C'era una fretta straordinaria, allora, di vederlo tornare in patria. Lui stesso avrebbe dovuto sorvegliare la ripresa del film, come esperto di cose spagnole ossia vero *technical adviser*. Tornò infatti in America, ma nemmeno W. R. Hearst ha potuto niente contro l'inerzia del mercato di Hollywood. Hearst è stato interessato più di una volta in film a tesi più o meno larvamente sociali. Ha finanziato decine di film, tutti quelli di Marion Davies, per esempio; ha imposto direttive e soggetti, ma questa volta ha ceduto. Hollywood, che si affretta a lanciare sul mercato un gruppo di film che hanno per sfondo il conflitto cinese, esita a produrre i CADETTI DELL'ALCAZAR. I produttori temono che il film possa riuscire impopolare, dal momento che l'opinione pubblica americana non si è ancora nettamente orientata nell'affare spagnolo. Hearst, che è si può dire l'unico privato americano che abbia il fegato di opporsi alla propaganda comunista negli Stati Uniti, ha rimandato questa volta la partita. Da Hollywood arriverà invece in Europa L'ULTIMO TRENO DA MADRID. È sintomatico il fatto che i produttori di questo film si siano preoccupati di una cosa sola. E cioè di mettere insieme un film assolutamente *impartziale*, estraneo, in un certo senso, al conflitto, che non prenda

parte, cioè, né per i rossi né per i nazionali. Un colpo al cerchio e l'altro alla botte. Da quello che se ne sa, il solito impeccabile prodotto in scatola, preparato egregiamente, con molto pepe zucchero e cannella. La guerra civile vi figura da pretesto. Ci si serve della guerra, per mettere su uno spettacolo da mozzare il respiro. Gli attori sono tutti americani, o messicani rumeni ebrei americanizzati. Non vi figura insomma un solo spagnolo. L'ambiente è stato studiato sì con ogni cura. Ma il film è girato interamente in America.

E non ci sarebbe niente da ceppire sulla prudenza di un paese come Hollywood, se non vi fosse già in circolazione negli Stati Uniti un altro film americano sulla guerra spagnola, girato questo interamente in Ispagna e nella Spagna rossa.

Si chiama THE SPANISH EARTH, LA TERRA SPAGNOLA. Si tratta di un documentario di tono narrativo, e, se le esemplificazioni possono essere utili al cinematografista, diremmo che si ispira per la tecnica, il modo del racconto, l'economia della costruzione, a THUNDER OVER MEXICO. È un film che vuole essere pericoloso non solo per la causa nazionale, ma per quella dei legionari italiani, e, in ultima analisi, dell'Italia. Per questo, e non soltanto per questo, mette conto di parlarne con qualche precisione. Tre uomini sono all'origine di questo film, e ci dispiace dire che si tratta di gente di qualità.

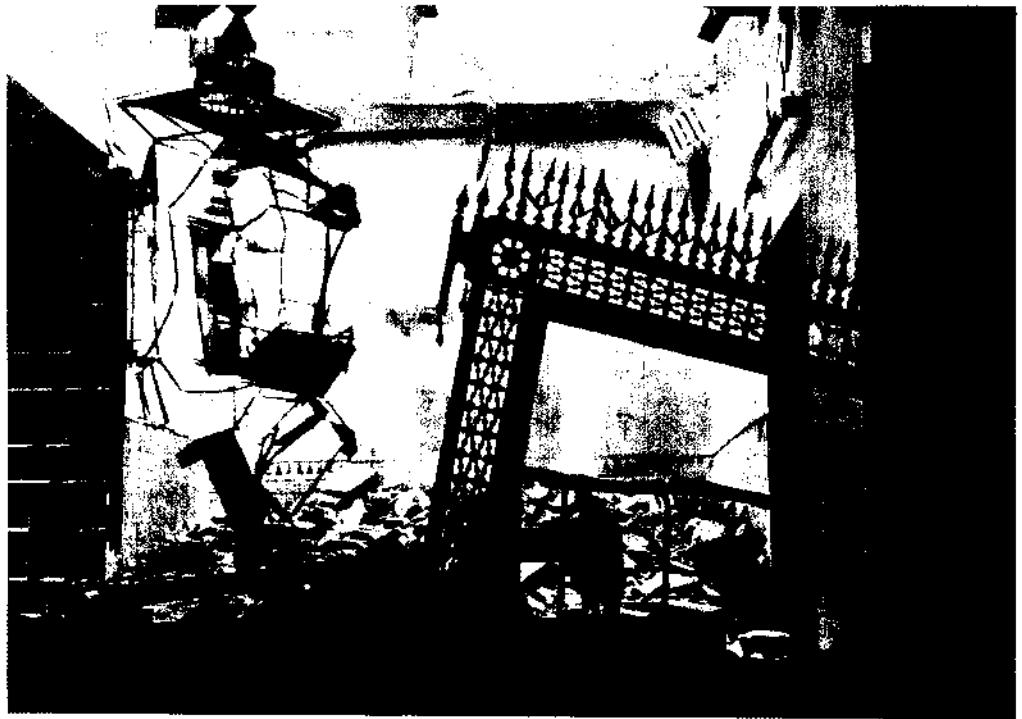
Ernest Hemingway, John Roderigo Dos Passos, Archibald MacLeish. MacLeish è una celebrità americana, ma Hemingway e Dos Passos sono due scrittori di fama internazionale. Devo aggiungere, per scrupolo di coscienza, che erano, sino all'altro ieri, gli scrittori americani che, con O'Neill, Dreiser e Cain, Faulkner e Mencken, rispettavamo e amavamo fra tutti. Non abbiamo mai potuto per altro sopportare la prosa utilitaria di Sinclair Lewis. Hemingway è quello che va facendo,

a tutti noi italiani, il torto maggiore. Volontario di guerra negli arditi dell'esercito italiano, ferito, decorato di medaglia di argento, l'autore di *Addio alle armi*, è certamente uno scrittore. Ma le prove della sua incapacità a comprendere quanto è avvenuto in Italia dal 1917 in poi, ce le ha fornite abbondantemente durante la guerra d'Etiopia. Vedi i suoi scritti su *Esquire*.

Il destino di Hemingway è quello di molti altri scrittori del dopoguerra e dell'inflazione. Estremi prodotti di un individualismo assolutamente incapace a comprendere la tragedia del mondo moderno, *la rivolta delle masse*. A un certo punto della loro vita non gli è più riuscito di seguire gli avvenimenti, di scoprirne le cause e i movimenti segreti, e più delicati. Navigano nel flusso della storia non più da testimoni, e cioè da scrittori, ma da moralisti, cioè da profeti. È necessario aggiungere qualcosa sulle loro profezie? Hemingway ha pianto sugli Italiani che partivano per l'Africa. Egli continua a vedere il nostro popolo come una razza dal cuore troppo tenero per poter affrontare la storia. Il tempo e gli avvenimenti si incaricano volta a volta di smentirlo, ma lo scrittore americano ripete i suoi errori con una applicazione che ha finito alla lunga per diventare monotona.

Ma questo è un altro discorso. Volevo dire soltanto che l'anno scorso Hemingway, Dos Passos e MacLeish messi alla testa di un gruppetto di snobs americani hanno raggranellato qualche decina di migliaia di dollari e hanno finito per fondare una società, la « Contemporary Historians Inc ». Ne è risultato questo film LA TERRA SPAGNOLA, il cui spettacolo ha l'esatta durata di cinquantatré minuti. Per metterlo insieme il gruppo dei tre ha assoldato il direttore olandese Joris Ivens e l'operatore John Fermo. Accompagnati da un'attenta campagna di stampa, i due sono partiti per la Spagna rossa; sono stati ricevuti a Valencia e a Madrid con tutti gli onori, e hanno raggiunto le retrovie. Hemingway li ha seguiti poco dopo. Durante i giorni di Guadalajara, accompagnando Fermo sulla *carretera* di Francia, una bomba gli è caduta vicino. L'incidente è bastato perché, telegrafato a New York, ne risultasse uno scalpore straordinario. Nella stessa occasione E. H. ha scritto sul conto dei nostri legionari alcune pagine che promettiamo formalmente di non dimenticare.

Infine la piccola spedizione è tornata in America, ha montato il film, lo ha messo in circolazione, e ora la curiosità morbosa fa il resto. Per presentare tutta questa bella impresa agli Americani, la « Contemporary Historians », e cioè Ernest Hemingway, ha pensato a un'etichetta davvero ingegnosa. Il film per cui Hemingway ha scritto le didascalie,



Un pallo di casa signorile dopo il bombardamento rosso

oltre la trama, non si presenta come un prodotto dell'intelligenza apolide. No, l'intera storia è stata realizzata all'insegna del liberalismo. Sono i liberali americani, gente d'ordine e di tradizione, cordiale, tollerante, alla mano, che figurano di difendere la causa dei rossi, di cui si parla soltanto come dei lealisti spagnoli.

E tutto questo per non spaventare il borghese. E cioè, per non allarmare l'opinione pubblica americana. Colpo gobbo. L'americano medio ha orrore del comunismo. Ha orrore del rosso. Ha orrore dei partiti sovversivi. In conseguenza nel film non si parla di anarchici, di comunisti, di trozkisti, di F.A.I., di P.O.U.M., di C.G.T., ma sempre e soltanto del popolo spagnolo. Il colpo sarebbe da maestro, se in realtà la propaganda non si denunziasse con il suo inconfondibile puzzo di bruciato.

« LA TERRA SPAGNOLA - scrive l'onesto critico della rivista popolare nuovaiorchese a maggior tiratura - è troppo e pesantemente colorata di propaganda, troppo amaramente concepita per poter essere classificata come un film di vera arte ».

Ma sarebbe ingenuo dedurre che il film non farà il suo cammino. Camminerà tutta l'America, sarà esportato e contribuirà potentemente all'equivoco spagnolo. L'equivoco che il governo di Valencia, quello di Mosca, e forse anche altri si adoperano in tutti i modi a mantenere in piedi.

LA TERRA SPAGNOLA, non mostra cioè né protagonisti né responsabili della guerra civile in Spagna. Ne mostra la grande vittima, il popolo. Il popolo che accudisce ai campi, nell'orrore della guerra, il popolo sotto i bombardamenti, il popolo spagnolo, calmo e attonito nella strage.

Sarebbe fare un torto all'intelligenza dei nostri lettori, sostenere qui che ne sia risultato una brutta cosa, dal punto di vista del cinematografista. Hemingway conosce certamente la Spagna (cfr. *The sun also rises*, *Death in the afternoon*). La conosce almeno quanto Malraux la Cina. Voglio dire con questo che Hemingway si è affezionato alle sue idee sulla Spagna di prima del *Movimiento*. La stizza di certi scrittori davanti alla rivolta delle masse europee ha in definitiva un'origine sentimentale. È un fatto personale che si cerca di drammatizzare, di portare sino alle estreme conseguenze. Hemingway trema all'idea che la guerra spagnola gli possa rovinare il suo pacifico mondo di toreri, di gitani, di cantanti e di ballerine di *flamenco*.

Con questo dimostra fra l'altro di non aver capito che la Spagna del *Movimiento*, quella della sua tradizione, non è quella di Valencia, sibbene quella di Salamanca. Ma tanto lui che Ivens, del popolo spagnolo, hanno tratto



Profughi accolti dai legionari

il miglior partito. Si tratta di un popolo meraviglioso anche dal punto di vista del cinematografo. È un popolo che non reagisce all'obbiettivo. Voglio dire che non pesa.

Ortega y Gasset spiega questa facoltà del suo popolo con la teoria sui popoli di masse: Spagna, Russia, Messico, contrade tutte scarsamente differenziate nelle classi sociali. Noi diremo in questa sede che il popolo spagnolo è un soggetto straordinariamente adatto alle riprese documentarie. Lo spagnolo è sempre un ottimo attore di cinema, a patto di non essere un attore di cinema. Il popolo spagnolo vive tranquillamente davanti all'obbiettivo.

Con un materiale umano, storico e drammatico, di questa natura non è chi non veda cosa si possa oggi ricavare da una spedizione cinematografica in Ispagna. Ma dove Hemingway è colpevole di falso e di mendacio è proprio nella tesi che il suo film si sforza di dimostrare. Voglio dire con questo che quella di *TERRA SPAGNOLA* non è che una parte della vicenda del popolo spagnolo. La stragrande maggioranza di quel popolo, e il martirio che ha durato, non figurerà affatto nel film del signor Ernest Hemingway.

I cadaveri di sessantamila madrileni assassinati dal governo di Valencia non figureranno in questo film, né i ventimila religiosi trucidati, né le centinaia di migliaia di vittime dei rossi, né i bambini di Saragozza, e di Valladolid, colpiti dalle bombe degli aeroplani rossi.

E, in questo momento, non è più il film di Hemingway che ci interessa. Ma bensì le parole che il Capo del Governo volle rivolgere ai giornalisti che avevano partecipato alla guerra d'Africa, corrispondenti di guerra e soldati. Erano parole gravi, parole severe, parole forti che esprimevano la serietà del momento che l'Europa attraversa. I giornali non le riportavano che in sunto, ma, i giorni passando, più e più si incidono nella nostra memoria e nella nostra coscienza. Quel discorso definiva le responsabilità di noi tutti: giornalisti e scrittori di giornali. Ma era valido, ci sembra, per tutti gli artisti italiani, in qualunque campo operanti.

Ci sono oggi in Europa e nel mondo due ideologie che si scontrano. Comunismo e fascismo. Due forze l'una di fronte all'altra; che sono già schierate, già lottano sui campi della Spagna. E, per noi fascisti, non ci possono essere equivoci: bisogna che, in qualunque momento, si sia pronti a raggiungere i nostri posti di combattimento.

Quali che possano essere state la nostra origine artistica, la nostra educazione letteraria, è oggi arrivato il momento della responsabilità. Il momento della solitudine, il momento della resa dei conti. E questi conti li dobbiamo rendere tutti, alla Rivoluzione. Mussolini può chiederli da un momento all'altro.

Per questo anche qui, tra gente di cinema, bisogna pensare alla Spagna. Bisogna pensarci come italiani, come europei, come artisti e soprattutto come fascisti.

Voglio dire con questo che quel che hanno fatto per la loro fede Ernest Hemingway, André Malraux, Ilia Ehrenburg, noi siamo disposti a farlo per la nostra.

Ai falsi liberali d'America bisogna rispondere da fascisti autentici. Ai film cosiddetti imparziali, ai falsi documentari, bisogna rispondere con veri documentari, con film nazionali e fascisti al cento per cento. In Spagna ho visto al lavoro gli operatori della Luce. Sono delle anime semplici e intrepide, che hanno raccolto un materiale di prim'ordine. Certi documentari, come quelli di Malaga, di Bilbao, della Città universitaria, vantano ottime pagine cinematografiche. Ma non basta. Occorre che la Spagna nazionale abbia il suo film, abbia i suoi film. Ora, la Spagna di Franco, questi film non può farli. Gli studi di Madrid e di Barcellona sono inoperosi, disattrezzati, e restano comunque in mano dei rossi. Gli artisti e le maestranze spagnole sono scomparsi, dispersi, sbandati, esiliati. Ma rimane l'Italia. Rimane il Cinema Italiano. È all'Italia che spetta organizzare, aiutare, tutelare quelle forze disperse.

Si badi bene che, almeno per il momento, non è in causa quanto di più caro abbiamo in Ispagna. Non si parla cioè di film sui legionari italiani in Ispagna.

Si tratta di aiutare la Spagna a produrre uno o due film strettamente spagnoli. Di mettere in grado la Spagna nazionale di esprimere la propria tragedia, di liberare le proprie aspirazioni e i propri sanguinosi ricordi.

E nessuno, meglio dell'Italia, può farlo. Nessun paese al mondo è più legato alla Spagna, dal sangue dalla storia e dal destino, dalla razza dalla religione e dal linguaggio, del nostro. Sono certo che il Cinema Italiano non diserterà la guerra spagnola, come non ha disertato la guerra d'Africa. Sono certo che il Cinema Italiano, e intendo per Cinema Italiano quel manipolo di persone che lo giustificano agli occhi del Regime, affronterà coraggiosamente anche questa battaglia e le responsabilità che comporta.

Quando e come non spetta a noi di deciderlo. Ma ci auguriamo comunque che sia molto presto. I nostri avversari, l'abbiamo visto, sono già all'opera.

G. G. NAPOLITANO



I MIEI MAESTRI ANONIMI

GENTE DI CUI non ho mai saputo o non ricordo il nome mi ha dato le più vive impressioni ed ispirazioni. Non occorre accostar le persone molto a lungo, perché esercitino su di noi efficaci influenze. Un ufficiale della marina degli Stati Uniti, che ho incontrato una volta sola e per non più di cinque minuti, mi ha fornito un insegnamento dei più preziosi.

Ero studente di scuola superiore, nel Milwaukee. Proprio in quei giorni l'America era intervenuta nella grande guerra, ed io andavo in giro, respirando quell'aria nuova ed elettrizzante... Bandiere nelle strade, bande che sonavano inni, scritte patriottiche sulle lavagne della scuola. Ardevo dal desiderio d'indossare io pure un'uniforme. Per un paio di settimane cercai di trovare in me il coraggio di parlarne coi miei, quantunque sapessi che non m'avrebbero permesso d'arruolarmi. Tutto ben pensato, decisi di non dirne nulla, fino a cose fatte.

E un mercoledì pomeriggio, dopo scuola, mi misi a girellar per la città. Sapevo molto bene dov'era l'ufficio d'arruolamento della Marina, perché l'avevo veduto tante volte. Ma invece di andarci dritto, feci lunghi giri in prossimità di esso, andai avanti e indietro per almeno una dozzina di volte, mentre rimasticavo tra di me la mia risoluzione. Finalmente entrai.

L'ufficio era buio e per qualche minuto non riuscii a discernere i tratti dell'uomo che sedeva dietro il tavolo. Finalmente

scorsi un ufficiale in grande uniforme, dai capelli bianchi, che mi fissava. - Voglio arruolarmi nella Marina - dissi, ma la voce mi tremava e mi sentivo come un bimbo di sei anni.

Se anche se ne rese conto, l'ufficiale non fece osservazioni. Scrisse il mio nome ed indirizzo e, dopo qualche altra domanda, mi domandò l'età. Io ero preparato a dire: «Vent'anni». Ma quello mi fissava negli occhi, ed io balbettai: - Diciassette anni e otto mesi, sir -.

L'ufficiale mise da parte il suo registro, si alzò dal tavolo e mi tese la mano: - Bravo per aver tentato, giovanotto - sorrise. E fu tutto.

Avrebbe potuto dire: - Dunque avevate intenzione di mentire, vero? E credevate di farla franca. Il vostro scopo era di mostrarvi in giro in uniforme. Ma non avete avuto neppure il coraggio di dirmi che avevate vent'anni. Bel marinaio sareste stato... Fuori di qui! - Poteva, ma non lo fece. E v'assicuro che fu per questo che gli volli bene. Comunque, uscii di là in uno stato piuttosto buffo, tornai a casa con un'aria da scemo e i miei si domandavano che diavolo potesse essermi capitato. La lezione tuttavia mi insegnò parecchie cose. A dire la verità senza falsi riguardi.

A rispettar la gente che arrischia. A mettermi nel rischio io pure, e saperci restare. Diversamente, credo che non sarei mai giunto ad Hollywood. Così quell'ufficiale di Marina, chiunque fosse, - e, se si ricorda dell'incidente, sarei lieto di apprendere da lui - può prendersi la maggior parte del merito per quel qualunque successo che ho avuto da allora in poi.

Sia detto tra parentesi, qualche giorno dopo diedi di nuovo la mia vera età, e fui accettato in Marina.



Spencer Tracy con Jean Harlow e Joseph Calleja in 'La donna innamorata' (M.G.M.)

Ogni regola, s'intende, ha l'eccezione che la conferma. Ho detto che non ricordo i nomi delle persone che più mi sono state d'aiuto. Però c'è almeno un caso in cui questo non è esatto. Giacché fu il professor Boody, insegnante d'inglese al Ripon College, nel Wisconsin, che mi istradò decisamente nella carriera di attore.

Fu dopo la guerra: ero tornato agli studi, ma senza alcuna particolare aspirazione ed indirizzo di vita. Non sapevo quel che volevo fare.

- Vorrei che prendeste parte alla squadra che fa esercizi di dibattito in pubblico - mi disse un giorno il professore Boody. - Chi? Me? - risposi con quella od altrettale frase, parimenti sgrammaticata.

- Sì, credo che fareste una buona riuscita - continuò. - Discutere vi piace. Vediamo come ve la cavate da una tribuna. - Accettai di tentare e, con mia grande sorpresa, trovai che mi piaceva. L'esercizio mi sviluppò quella memoria che fu poi una delle mie più utili qualità d'attore, mi aiutò a farmi una «presenza scenica», cosa di cui mancavo nel più ignobile dei modi. La mia squadra fece anche dei «giri», così ebbi la possibilità di conoscere vari paesi. E m'indussi nella persuasione di frequentare una scuola di drammatica (quantunque, per questa persuasione, non mi occorresse una troppo forte spinta).

L'unico guaio dell'aver preso gusto alle scene fu che mi misi in capo di star perdendo tempo a quella mia scuola e mi fissai d'andar senz'altro a New York. Cosa che feci immediatamente. A volte ho rimpianto di non aver terminato i miei corsi scolastici; ma, se l'avessi fatto, probabilmente m'avrebbe ritardato l'inizio della carriera, e forse io mi sarei volto ad altro. In ogni caso, al professor Boody tutto il merito se c'è: io mi prenderò tutto il biasimo.

Nei faticosi inizi d'ogni vita d'attore, dev'esserci almeno una vecchia e simpatica affittacamere, un'anima buona che non perde mai la fede nel suo astro nascente, se anche questo è in arretrato di parecchi mesi con l'affitto. Un giorno o l'altro verrà il successo, e lei se ne andrà in prima fila coi suoi parenti a vedere ed applaudire lo spettacolo.

Bene: dovrebbe riusciremi abbastanza facile di ricordare qualche signora che abbia avuto appunto dei riguardi di questo genere verso di me e verso Pat O'Brien, quand'eravamo insieme a New-York. Invece ci ricordiamo qualcosa di assai differente.

Quantunque il più lungo periodo che io abbia trascorso senza lavoro sia stato di tre settimane, una sera mi trovai cacciato



Una inquadratura sentimentale del film 'Le quattro perle' (M.G.M.)



La famiglia Tracy

fuori di casa da una affittacamere che non era affatto simpatica, che non credeva affatto ch'io valessi qualcosa, ma che mi diede in ogni caso un'utile lezione. E fu di non lasciare più andar via Pat O'Brien senza chiedergli in prestito qualche soldo.

Un altro tipo di cui mi piacerebbe ricordare il nome è quella guardia notturna del teatro di Sam H. Harris, quando a Broadway stavamo recitando *Keystone*. Lo spettacolo aveva fatto colpo, s'era replicato molto più del normale, ma ormai gli incassi principiavano a declinare, e l'impresa stava appunto pensando di smontarlo. Gli attori cominciavano a squagliarsela per altre scritture, e i manifesti di chiusura eran lì lì per essere incollati.

A qualunque ora entrassimo per la recita, trovavamo quel guardiano seduto sulla porta, che stava leggendo la prima edizione del giornale della sera. — Bene, Sam (o Harry, o quale che fosse il suo nome) — gli dissi una sera — qui sembra vogliano chiudere tra un paio di giorni. Tira aria di licenziamento.

— Oh, non so, Mister Tracy — fece quello —, ma finora non ho mai visto uno spettacolo che, se c'è qualcosa di buono, non si riesca a spremere sempre ancora un tantinello.

Proprio la sera dopo, un gruppo di carcerati fece un'impressionante evasione dalle prigioni di stato ad Auburn. La cronaca apparve in prima pagina di tutti i giornali e — cosa abbastanza strana — quel caso di evasione portò almeno al doppio il pubblico di *Keystone*. Credetemi, da quello spettacolo « sprememmo ancora un tantinello ». Nel giro di una settimana recitavamo a teatro esaurito. Fu come una ripresa a clamoroso successo. E questo, naturalmente, mi portò a Hollywood.

Quell'idea di « spremere ancora un tantinello » dalla propria parte, dallo spettacolo medesimo, d'allora in poi ha esercitato su di me come un appello. Era una frase qualunque, non conteneva nulla di originale, ma il concorso delle circostanze che le tennero dietro valsero ad imprimerla in me.

Con ciò non termina l'elenco delle persone da cui ho tratto utili suggerimenti. Per esempio, un allevatore di puledri per il polo, in Florida, mi fece un'osservazione che mi rimase addirittura appiccicata. Non ero molto in forma, e mi sentivo parecchio scontento di me.

— Il guaio, Mr. Tracy, — mi disse Joe (credo si chiamasse così) — è che voi tentate di fare anche il lavoro del cavallo.

Era proprio così, ma non me n'ero accorto. Invece di tener per certo che il mio cavallo aveva benissimo il fatto suo, io pensavo per lui e finivo col non pensar più per me. Ma questa è una regola che può applicarsi a tutto quello che si fa: tener d'occhio il proprio gioco e non distrarsi in quello degli altri. State pur certi che a se stessi gli altri ci badano. E se un gioco per loro non è buono, non lo fanno.

Tuttociò può anche parer della morale. Qualcuno, di cui naturalmente ho scordato il nome, mi diceva appunto una volta: — State zitto, Tracy! — Ma quella lezione non l'ho mai imparata.

SPENCER TRACY

IL PAESAGGIO

ISPIRATORE

UNO DEGLI ELEMENTI che distingue subito, anche per l'occhio di un osservatore non molto cauto, il cinematografo dal teatro, è il paesaggio naturale. Anche sul palcoscenico si muovono gli attori, si vedono stanze e sale riprodotte con varietà. Ma nei paesaggi del teatro facilmente si sente la rigidità della morte, e i colori vivi di essi — spesso troppo vivi — non servono che a sottolineare quest'impressione. L'uomo che si muove in piena vita, l'attore, appare combinato con un quadro dipinto, e il lento volo di qualche nuvola attenua soltanto leggermente il contrasto. Perciò il pubblico, abituato alle quinte ed ai fondali, rivelò fin dalla nascita del cinema con emozione particolare la nuova sensazione del paesaggio animato, e nei primi film di Louis Lumière quasi più ancora degli attori in movimento ammirò gli sfondi « veri »: le foglie che s'agitavano, gli alberi che si piegavano al vento. Poteva sembrare questo un deviar l'attenzione dall'arte: mentre il farsi adescare dall'immagine della natura, corrispondeva perfettamente al carattere della nuova arte, la quale non partiva, come il teatro, dall'uomo, ma dal fenomeno complessivo del *cosmos*, di cui l'uomo doveva dimostrarsi solo una piccola parte, dotata di alcune caratteristiche del fenomeno più vasto. L'uomo presentato come prodotto della natura, e quindi « spiegato » dalla natura: ecco forse il fattore essenziale della nuova arte, considerata dal punto di vista del « contenuto », ossia della sua materia.

Il paesaggio: *attore* più sensibile di quello umano per quanto riguarda il senso della rappresentazione, più ricco di mezzi per quanto riguarda la varietà delle manifestazioni. Stava proprio al paesaggio d'indicare al cinematografo la via buona, quella della descrizione dei fatti elementari, da interpretarsi con l'immediata espressione di una superficie, di un gesto. Una mano rugosa come la corteccia di un albero, un viso tremante come le foglie nel vento, ecco il materiale della nuova arte ottica, la quale, — come la pittura, la scultura e la danza — era destinata a trovar la sua virtù nel rinunciare alla dimensione della parola. Per un certo tempo la predica senza parola, l'efficace esempio della natura fu accolto. Sullo schermo si vedevano una pianura, una montagna, gigantesche ma vuote, come dopo il quarto giorno della Creazione; apparve poi un puntino nero, quasi invisibile ma semente, che avvicinandosi ingrandiva: un uomo a cavallo, scaturito dal



Mentre si gira 'Le legge della foresta', film a colori (Warner Bros)



Juan Crawford e Robert Young si preparano per una scena del film 'La ragazza di Trieste' (M. G. M.)

seno della natura davanti agli occhi del pubblico. Uomo che anche quando le dimensioni del suo corpo finivano per coprire quella pianura e quella montagna, non faceva dimenticare d'esser figlio della natura. Muto come il suo cavallo, si mosse con gesti semplici, simili a quelli dell'animale, dimostrando sì maggiore complessità, maggiore finezza, ma non distinguendosi in nessun modo essenziale dai movimenti e atteggiamenti vitali dei monti, delle piante, delle bestie. L'uomo, pur essendo arrivato per mezzo della coscienza e dello strumento di essa - la parola - ad una vita diversa da quella degli esseri non umani, rimaneva sempre riducibile agli elementi dai quali era nato. Era questa la lezione della Creazione, ma era un fenomeno prossimo e familiare per l'umanità civilizzata, già un po' distaccata da quell'arcaica semplicità che rappresentava l'uomo muto del cinema. Quella distanza non sapevano superarla se non le persone dalle emozioni o molto semplici o molto forti. Doveva vincere la vicinanza, più diretta e più facile, dell'uomo parlante. Comprendere lui era più facile. Davanti a questa evoluzione delle cose, il paesaggio silenziosamente si ritirò nello sfondo; lasciando il primo posto all'uomo portatore delle parole. Non è un caso, dunque, se durante lo svilupparsi del cinema parlato, la funzione del paesaggio si ridusse sempre di più - e questo, in modo paradossale, proprio mentre si imparava sempre meglio a fotografarlo (basti accennare all'introduzione della pancromatica) - mentre l'attore, protagonista incontestato, interpretò l'azione quasi da solo, proprio come avviene nelle rappresentazioni teatrali. Si muovevano sempre le foglie, è vero, ma in fondo, soltanto perché vederle ferme sarebbe sembrato poco naturale e non perché si volesse affermare il significato di quelle oscillazioni. Questo lo diciamo *cum grano salis*, s'intende. Perché, pur essendo evidente una tendenza ad escludere quasi del tutto l'ambiente come fattore espressivo, non se ne dimenticò d'altra parte la forza vivificante e ci si preoccupò sempre d'arricchir l'azione - tante volte schematica ed arida - con le bellezze e curiosità di uno scenario naturale ben scelto.

Ciò non toglie che il paesaggio fosse ormai destituito: non era più l'interprete, ma, anche se curato bene, un puro mezzo scenografico. I casi eccezionali in cui vediamo ancora la tradizione - I CAVALIERI DEL TEXAS di King Vidor, per es., o L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA di Trenker - servono a sottolineare la differenza. E soltanto in questa fase dell'evoluzione poteva assumere grande importanza un mezzo tecnico che, se si fosse sviluppato prima, certo non avrebbe corrisposto alle esigenze del cinema tanto più cinematografico di allora: intendiamo la tecnica degli sfondi artificiali. È ormai noto a chiunque che, attualmente, soltanto in minima parte gli «esterni» si girano in esterno. Si fanno invece entro le mura del teatro di posa come tutte le altre scene. Per essere più precisi: i paesaggi vengono ancora, spesso, fotografati sul posto, ma a questo scopo non si fa più viaggiare la *truppa* intera, inclusi gli attori, bensì il solo operatore, accompagnato qualche volta magari dal regista, perché sorvegli le prese, come avvenne qualche tempo fa nel caso del regista Tay Garnett, che fece il giro del mondo, dai Mari del Sud fino alla Scandinavia, per far prendere gli «sfondi» necessari ad un suo prossimo film.

Questi paesaggi fotografati si combinano con la scena recitata dagli attori nel teatro di posa. Più in uso del famoso Dunning, è oggi la proiezione degli sfondi su appositi schermi di vetro, posti dietro agli attori. Questi sfondi artificiali riproducono qualunque paesaggio con la solita fedeltà fotografica e cinematografica. Ma c'è un difetto essenziale ed è quello che non vi sono più rapporti diretti fra paesaggio e attore. L'attore non può entrare in un paesaggio fotografato, non può salire su un monte proiettato, né bere da un ruscello-ombra. Ora, dopo quel che abbiamo detto, è inutile specificare quale colpo fatale significhi questo netto distacco fra ambiente e uomo. Effettuata spiritualmente la detronizzazione, la porta del paradiso si trova ormai chiusa anche nel senso materiale. Volendo penetrare nella foresta selvaggia, l'attore travestito da cacciatore esotico si deve arrestare davanti ad uno schermo piatto di vetro opalizzato.

Se dunque oggi l'attore si muove fuori dell'ambiente della scena (*davanti* ad essa invece che *in* essa), questo fatto simboleggia anche la distanza intrinseca che esiste oggi fra l'ambiente di un film e gli attori che lo recitano come anche gli altri collaboratori artistici. Se un attore medio come Fred MacMurray, giovanotto semplice ma forse non privo di una certa sensibilità, va nel Texas o a New Messico per interpretare le vicende del coraggioso cavaliere, l'intensità dell'ambiente non mancherà di renderlo più aperto alle suggestioni del regista Vidor che vorrebbe trasformare in *cowboy* l'elegante favorito di Hollywood. Ma se le scene di *SWING HIGH, SWING LOW* si sono recitate davanti alle immagini di paesaggi presi nelle vicinanze del Canale di Panama, lo stesso MacMurray non avrà sentito in nessun modo influenzata e facilitata la sua interpretazione da quell'atmosfera dell'ambiente che tanto spesso ha dato spunti fecondi alla realizzazione dei film, sopra tutto nel senso di conferir loro una naturalezza più immediata.

Molte altre sfumature caratteristiche e curiose esistono nei rapporti fra il paesaggio naturale e lo spirito del teatro di posa. C'è chi riesce a far apparire come di cartapesta il paesaggio più autentico, per merito di un'azione e recitazione artificiose (qualche volta basta anche il modo di scegliere i motivi, le inquadrature, le luci). C'è la natura creata appositamente nelle vicinanze degli stabilimenti: vedi i giardini più o meno esotici di Hollywood. Ci sono delle zone geografiche preparate alle visite dei cinematografari, così come certi « tipi pittoreschi » di Capri offrono ai turisti il caro romanticismo dell'opera lirica. La cittadina di Kernville in Germania si vanta di una permanente « strada tipo Western » costruita appositamente a scopi cinematografici. Per gli esterni della *VERGINE DI SALEM* l'ambiente storico fu ricostruito a Salem nello Stato di Massachussets e a Santa Cruz.

Fortunatamente, ancor oggi non si è del tutto perduta la buona, seppure più costosa e meno elegante, abitudine di girare in ambiente « vero ». Così anche in Italia, ove si possono girare all'aperto anche i film storici senza che si debba ricorrere a ricostruzioni, abbiamo visto la truppa di Luis Trenker eseguire un assalto intorno al magnifico castello di Torrechiera. Furono girati nelle cave di Carrara gli esterni di *LA FOSSA DEGLI ANGELI* e così via. Sono altrettanti tentativi di utilizzare, finalmente, le inesauribili bellezze del paesaggio italiano, umanizzato da una storia millenaria, e di presentarle non soltanto ai popoli del mondo ma in modo speciale anche a quelle compagnie cinematografiche estere che, recandosi in Italia, generalmente non sanno staccarsi da Piazza di Spagna e da Piazza San Marco.

RUDOLF ARNHEIM



Nadda Francy nel film 'Una Portiera Optimista' di Daniel Tinayr

NOTA SUL CINEMA ARGENTINO

SE C'È UN PAESE dove l'uomo conta in quanto uomo, cioè in un senso subito e facilmente creativo, questo paese è l'Argentina. Forse perché la natura laggiù non aiuta: passiva, staccata, distante: ed a chiamarla fuori tempo e senza cautela, i rischi possono essere molti e gravi. Ora bisogna dire che non sempre l'uomo dell'Argentina ha calcolato prima: molti impulsi, molta volontà, molto ardore, ma spesso troppo alla brava, troppo alla svelta; e allora la natura non s'è contentata di una funzione soltanto esecutiva e, se volete, decorativa: e, presa la mano all'incauto artefice, gli ha fatto dire, lo ha fatto muovere, lo ha portato dove il suo capriccio in quel dato momento si dirigeva. Non è stato un successo; soprattutto per gli artisti: quando un giorno essi si sono messi a fare il bilancio del proprio intervento e della propria attività nella vita e nello sviluppo della nazione, hanno dovuto riconoscere che quello che avevano dato era poco o nulla; si erano magari prodigati, ma non avevano capito il proprio compito o imprecisamente, quanto alla massa, non se ne rendeva conto, anzi era contenta; ma questa facile e pronta contentezza, essi, gli artisti, ben s'accorsero che era la loro condanna. Né fu facile far marcia indietro: certi sbagli ci vogliono i decenni, non bastano gli anni a ripararli.

Non tutti i paesi, rispetto al cinema, hanno una storia colorita e ricca; ma quelli che avevano una tradizione storica, letteraria o, comunque, creativa, pur tra errori e cadute, qualche momento felice lo hanno trovato. L'Argentina, invece, non aveva questa tradizione; le sue arti nascevano nel momento medesimo in cui nasceva il paese: e quando esse ebbero il coraggio di un esame di coscienza, era troppo tardi: tutto quello che si era fatto, era copia e, spesso, cattiva copia; l'Europa aveva insegnato non solo all'estro, ma anche al pensiero. Ultimo venuto, il cinema non s'accorse del dramma che le altre arti avevano sofferto e soffrivano: qui c'era spazio, c'era aria, si credette di non aver bisogno di altro. E fu una pazzia, una cieca corsa: quando si è giovani, di niente si ha paura: le strade sembrano aprirsi automaticamente, basta avere l'audacia di buttarci dentro. Non problemi artistici, dun-



Bederly Roberts e George Brent in una scena del film a colori 'La legge della foresta'

que, ma neanche tecnici: acquistati gli ordigni necessari, si pensò di avere quanto occorreva: e avanti. Storia di ieri; ma è già una storia: se oggi potessimo rivedere tutti i film che il cinema argentino ha messo al mondo da qualche anno a questa parte, lo spasso non sarebbe piccolo né infruttuoso. Infatti tutte o quasi le scorie della letteratura e del teatro di terz'ordine le ritroveremo là dentro: soggettisti e registi, se c'era un brutto romanzo nelle vetrine, se sul teatro nazionale era passata una cattiva commedia, si erano affrettati a raccogliarli: e con quel po' po' d'inesperienza tecnica, voi immaginate facilmente il risultato. Ma nessuno aveva sentito e considerato il problema in un senso estetico e critico: alla soddisfazione dell'argentino, bastava il fatto in sé: che fosse nata un'industria cinematografica nazionale e che i cartelloni lo dichiarassero.

Ma se l'ingenuità del primo momento aveva prodotto dei film fiacchi e falsi, quando non si fu più ingenui, quando si credette di essere diventati anche furbi, il guasto non fu soltanto estetico, fu anche morale: quel ricorso alla mediocre letteratura ed al mediocre teatro aveva in un certo modo disciplinato il lavoro, c'era un binario su cui avanzare, ma, questo mancando, e ogni legame con esso, chi si sbrigliò in una direzione, chi in un'altra; e non si cercò mai la semplicità, anzi della semplicità si ebbe una sacrosanta paura. Pensare che ad avere il coraggio di essere sinceri, qui c'era tutto: un paese come questo venuto fuori da connubi ed innesti tanto eccezionali di razze; con una terra di cui eran quasi inafferrabili lo spazio, il tempo, le comuni dimensioni: con delle città che son nate dalla sera alla mattina o per il disperato volere di un gruppo d'uomini, o perché la natura stessa le pretendeva: ché aveva messo lì o un porto o un fiume o una salina o una landa fertilissima che aspettava di essere fecondata. Immaginate tutto quello che derivasse e ancora derivi da questi incontri dell'uomo con le cose; soprattutto quando non c'era laggiù essere umano che non cercasse, che non s'adoperasse, che restasse indietro.

E che si dirà dell'indio? L'indio è ormai abbastanza lontano; ma fino a quarant'anni fa, era ancora alle porte di quelle che oggi sono le maggiori città dell'Argentina: non si era ancora rassegnato, ogni tanto osava un *malón*, una razzia contro i coloni pionieri, attivi attorno alle città appena nate. E gli animali? Il campo, ieri deserto, che a poco a poco si popola di mandrie innumerevoli: una ricchezza materiale, ma anche un poema di vita: bisogna vedere come in quelle solitudini immense l'animale, lasciato solo con se stesso, adatta la terra e l'aria e le cose alla propria sagoma, alla propria presenza. Lasciamo andare: tutto questo, come se non ci sia stato e non ci sia. E se si è fatto qualche tentativo in questa direzione, il disegno ha tradito quasi sempre la mano o



Una scena del film 'Tararira'

l'intenzione: quegli animali, quel paesaggio, i *gauchos* perfino, sono diventati letterari; scenari e personaggi di cartapesta.

Colpa del cinema di Hollywood - mi ha detto qualcuno - « Che è lì numeroso, chiassoso, fastoso: ci si sente così piccoli, al suo confronto ». Ma che c'entra Hollywood col Plata? Si capirebbe se i mezzi mancassero; se gli attori, che anche in Argentina sono fatalmente quelli del teatro, non ci fossero; se non fosse possibile chiamare a raccolta dei soggettisti ricchi di fantasia. Ma tutte queste condizioni ci sono: il denaro si sa bene che non è buttato, non c'è oggi un'industria altrettanto redditizia; attori buoni, anche ottimi, il teatro argentino ne conta delle decine da Luis Arata a Eruñio Sapelli, da Herminia Franco a Nedda Franci; e, quanto ai soggettisti, perché nessuno ha ancora ricorso per esempio a Nicolas Olivari, che è senza dubbio uno degli scrittori giovani argentini più dotati di immaginazione, di genio inventivo? Quattro successi, nonostante tutto, vanno registrati in bilancio e segnalati. Quello di PALERMO, film diretto da Mom, e con Nedda Franci, prima attrice: che su una trama forse non eccessivamente originale, ma nutrita e soprattutto rapida, presenta il mondo argentino, anzi *porteño*, delle corse: un film chiaro e drammatico, nel quale Nedda Franci, attrice nata in Italia, conferma le sue grandi qualità, già rivelate sui palcoscenici (famosa, la sua interpretazione della *Locandiera* di Goldoni). Quello di LO QUE PASÓ A REINOSO (Quello che accadde a Reinoso), regista Leopoldo Torres Rios, tolto da un dramma *gauchesco*, il quale ha avuto più di mille repliche in tutti i teatri dell'Argentina: e il film vale il dramma, anche se non lo supera. Arata, la Franco e Sapelli spiccano nobilmente tra gli altri attori. Quello di VIEJO BARRIO (*Vecchio quartiere*) diretto da Isidoro Novarro, commedia di senso e di stile popolaresco, non priva di accenti umani felici: quello, infine, di TARARIPA, realizzato e scritto da un poeta rumeno che vive a Parigi, Benjamin Fondane: un film alla René Clair, surrealista, ironico, fumista, nel quale recitano i quattro fratelli Aguilar, i celebri virtuosi del liuto. Ma i registi argentini, soprattutto il Mom, ieri critico teatrale insigne e scrittore di molto ingegno, ci pare che possano dare di più e di meglio: quand'essi siano usciti da certi schemi un po' convenzionali, e si decidano coraggiosamente e sostanzialmente a far agire la natura e la strada. Che laggiù hanno, ripeto (e basta tenerle le orecchie e gli occhi aperti), una voce di quelle che è impossibile presto o tardi non parlino dirette e potenti.



I quattro celebri fratelli Aguilar in 'Tararipa', film sceneggiato e diretto da Benjamin Fondane

MARIO PUCCINI



CONVERSAZIONI CON MAMOULIAN

QUANDO Rouben Mamoulian venne a Roma molti anni fa, per pochi giorni, nessuno poteva accorgersi di lui. Con il suo atteggiamento di ragazzo in vacanza, curioso, attento ad ogni novità, desideroso di visioni suggestive e imprevedute, di cose straordinarie, pronto a trasfigurarle nella sua mente con singolare compiacimento, egli non era ancora un uomo di cinema, non aveva fatto ancora IL DOTTOR JEKYLL. Pensava, allora, al teatro: ma non aveva ancora messo in scena *Rigoletto*, né *Porgy*, la commedia negra che trasformata in melodramma e musicata da George Gershwin, Mamoulian allestiti di nuovo ora, prima di venire in Italia. Già molti anni fa pensava che vi sarebbe ritornato; forse per mettere in scena una commedia o un melodramma. Da Tiflis dov'è nato, a Mosca, a Londra, a Rochester dove lo chiamò Eastman per allestire alcuni spettacoli, di quel teatro i cui segreti egli aveva appreso da sua madre, Mamoulian fu per parecchio tempo seguace.

Quando venne a Roma, la prima volta, il paesaggio italiano si associava nel suo pensiero alle favole caucasiche che raccontava a lui bambino la nonna. Se gli si chiede oggi quale preferisce dei suoi dieci film, dapprima rimane titubante, incerto: nella sua mente passano tutti uno dopo l'altro, li rivede non come apparvero sullo schermo nel susseguirsi delle immagini, ma come vennero realizzati. Ripensa ai giorni della lavorazione che procede, di solito, con ritmo allegro, divertimento e gioia di tutti i collaboratori. E ripensa alla nascita di ciascuna pellicola, all'invito da parte di questo o quel produttore, o all'idea che è venuta a lui, regista. Allora dopo una pausa, risponde con un'altra domanda: - AMAMI STANOTTE, non vi sembra un film grazioso? - È forse questo il film che preferisce, per il ricordo di una favola della sua terra dal motivo analogo a quello sviluppato nel film, la cui tessitura era data da un'operetta francese. (C'era una volta una principessa che nel

Rouben Mamoulian è stato nei giorni scorsi a Roma, dopo aver visitato Firenze, Milano, Venezia. Ha lasciato l'Italia per recarsi a Hollywood a dirigere 'Perfect Harmony' con Ginger Rogers e Charles Boyer. Apparirà presto sui nostri schermi il suo ultimo film 'Sorgenti d'oro' ('High, Wide and Handsome') una delle più impegnative produzioni del cinema americano. I suoi precedenti film, in ordine cronologico sono: 'Applausi', 'Le vie della città', 'Il dottor Jekyll', 'Amami stanotte', 'Il cantico dei cantici', 'Regina Cristina', 'Resurrezione' ('Wa Live Again'), 'Becky Sharp', 'Notte messicane' (The Gay Desperado)

suo castello lavorava ad una trina. Un giorno, dalle finestre che si spalancarono, entrò improvviso il vento: e strappò dalle mani della fanciulla la trina per portarla oltre le terre ed i mari. La trina si posò

sulle mani di un principe, il quale si innamorò subito della donna che l'aveva intessuta, e percorse terre e mari per raggiungere quella donna. Sostituite alla trina una canzone e avrete il tema di AMAMI STANOTTE, che l'antica favola mi aveva suggerito.

Mamoulian ama viaggiare per scoprire nuovi motivi per film, come accadde quando, in vacanze al Messico, ne riportò un disegno di uomo chino a terra, avvolto da un mantello, col capo nascosto dalle tese del sombrero. Il produttore Jesse L. Lasky gli aveva proposto di realizzare un FAUST. Ma l'idea fu cambiata e Mamoulian disse NOTTI MESSICANE. La figura disegnata divenne il personaggio interpretato nel film da Mischa Auer. - Il personaggio - racconta Mamoulian - non poteva essere che la riproduzione di quel disegno: doveva quindi rimanere sempre immobile e impassibile, come dimenticato, durante lo svolgimento dell'azione che nel film è alquanto movimentata. Quando Auer fu scelto ad interpretare, mi chiese il dialogo: - Non c'è - risposi - perché nel film non avete da parlare. - Allora Mischa soggiunse: - Avrò qualcosa da fare almeno? - - Nemmeno questo - ribattei - dovete soltanto rimanere immobile, in questa posizione, per quasi tutto il film; poi alla fine giustificheremo con una battuta il vostro atteggiamento. E vi garantisco che avrete uno straordinario successo -. E così fu, infatti.

Quando Mamoulian raccontava questo episodio eravamo davanti a Palazzo Venezia. Si fermò un istante, nel silenzio della notte; e disse semplicemente: - Com'è bello il saluto romano. L'uomo di oggi sta di solito curvo, cammina trasandato, ed è, nelle normali e abitudinarie posizioni, una figura insignificante. Ma se saluta ro-



Mamoulian e Irene Dunne fanno colazione durante la lavorazione di 'Sorgenti d'oro' (Paramount)



Mamoulian visita Cinecittà

manamente, così, assume d'improvviso dignità e importanza; diventa qualcuno -. E, riprendendo a camminare, continuava a manifestare il suo entusiasmo per la tradizione artistica italiana. In Italia gli piacerebbe realizzare un film, negli stabilimenti di Cinecittà che egli dichiara « eccellenti », o mettere in scena uno spettacolo teatrale: a Firenze, forse, in un prossimo Maggio: *As You Like It* di Shakespeare.

Si parla ancora di teatro, al quale ogni tanto ritorna. Rievoca la scena che rivelò Claude Rains: - Era una commedia di Jules Romains: in scena ci sono soltanto due uomini ai lati di un tavolo. Nel fondo, una invisibile luce illuminava un busto di Voltaire e una candela, tra i due uomini, mostrava i loro volti. Qualche pausa di silenzio. Poi la voce di uno dei due. Fu nella piccola parte che Rains, così ambientato, rivelò il suo temperamento -. L'illuminazione della scena teatrale ricorderà certo a qualcuno le illuminazioni che Mamoulian adopera nei film: vaste ombre sulle pareti, dietro al volto di Greta Garbo: *REGINA CRISTINA*; o di Nino Martini: *NOTTE MESSICANA*. L'illuminazione può avere funzione di contrasto al contenuto della scena, o di aderenza. Mamoulian ama, del resto, l'effetto spettacolare come ama dar risalto ai particolari, inventare analogie tra cose e personaggi, posture di quelle in rapporto a posture di questi: egli definisce « cinica » una analogia del genere: l'atteggiamento di Hyde che tenta di strangolare la ragazza nel *DOTTOR JEKYLL* accostato alla statua di *Amore e Psiche* di Canova: positura iden-

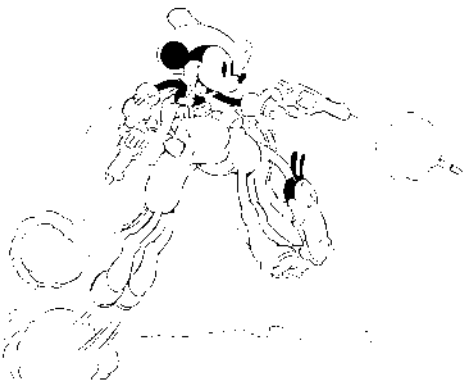
tica dei corpi, ma diversità di sostanza. Queste sono, in fondo, piccole trovate, pennellate, sfumature: caratteristiche formali della regia di Mamoulian. Queste ed altre, di natura più solida: non bisogna dimenticare il famoso « ricordo » di Sylvia Sidney nella cella, in *VIE DELLA CITTÀ*; quell'« asperante ritmo di parole » - ...Nina; whisky, Nina, whisky... - né, per rimanere allo stesso film, il ritmo della sequenza finale, parodiata dallo stesso Mamoulian, nel finale di *NOTTE MESSICANA*. Parodia: divertimento. Mamoulian non dimentica di divertirsi elegantemente e di far divertire il pubblico, presentandogli cose nuove, ambienti nuovi in ogni film. Sa di essere bravissimo nel montaggio che egli cura da se stesso, contrariamente a qualche collega. Ma, per il divertimento, non trascura l'effetto emotivo: - Nell'ultimo film, *HIGH, WIDE AND HANDSOME* (che in Italia sarà *SORGENTI D'ORO*) è rappresentato il primo zampillo di petrolio in un pozzo della Pennsylvania. Ora, se io adoperavo il suono naturale, non ottenevo l'effetto voluto; il suono in quel caso è stato formato artificialmente e sostenuto dal prorompere della musica -. E continua a dire del modo come fu eseguito quest'ultimo film, delle costruzioni imponenti in esterno, dell'ambiente nuovo da trattare, di un'epoca da evocare nelle immagini e nelle parole, prima d'allora poco conosciuta a lui: 1859. Storia americana, di quella storia che Oscar Hammerstein II suole trasformare in libretto da operetta e Jerome Kern musicare, per il canto di una attrice che Mamoulian definisce molto intelligente: Irene Dunne.

Un trinomio che era apparso già in *SHOW BOAT* diretto pure da un regista proveniente dal teatro: James Whale. Ma *HIGH, WIDE AND HANDSOME* è d'altro genere, più « vero »: non fondali dipinti ma aria, cielo, sia pure con imponenti costruzioni. Come al solito, Mamoulian si è messo d'impegno, applicando tutta la sua versatilità. Parlare di un mondo particolare nei film di Mamoulian non è, infatti, possibile: parlare di un tono particolare, sì. La sua presenza è avvertibile sia nella commedia che nella farsa, sia nell'operetta che nel dramma; talvolta vien fatto di pensare a virtuosismo; ma si tratta invece di ingegno. Mamoulian è il regista di cinema rivelatosi di colpo, e che vuol mantenere il suo prestigio: perciò fa un film o al massimo due in un anno. - In ogni film che mi propongo di eseguire so che avrò qualcosa da imparare; prima di cominciarlo, per poterlo realizzare con competenza, e durante l'esecuzione per quella quantità di imprevisti che sopraggiungono sempre in teatri di posa o in esterni -. Ma in ogni film egli tende ad offrire un'espressione nuova, originale. E per ogni film rammenta particolari avvenuti durante la lavorazione, così come delle città che ha visto non si cancellano le immagini e i suoni nella sua memoria. D'improvviso ricorda le strade di Firenze, o il grido dei gondolieri veneziani alle svolte dei « trii ». Ma non ricostruirà un pezzo di città italiana, in un film americano, perché è persuaso che nessuna imitazione è possibile al riguardo, e perché, semmai, il film verrebbe a girarlo qui.

FRANCESCO PASINETTI



una scena di 'Sorgenti d'oro', l'ultimo film di Mamoulian



In India, Topolino gode di una popolarità estrema, basata su ragioni speciali. Gli indigeni credono, infatti, che l'allegria bestiolina non sia sorta semplicemente nel cervello del suo creatore Walt Disney ma che la sua apparizione sullo schermo rappresenti una specie di reincarnazione. Topolino sarebbe di ritorno da un formidabile viaggio attraverso lo spazio e il tempo. Questa persuasione si spiega col fatto che nei miti indiani esiste, da più di 2000 anni, un leggendario topo le cui gesta sono descritte in un'opera in sanscrito, intitolata *Hitopadesa*. In essa Topolino (che porta attualmente un nome indiano) è un piccolo personaggio importantissimo, alleato e messaggero del dio Ganesha, che sarebbe perduto senza i suoi servizi. Essendo quella della metempsicosi una delle idee più familiari al pensiero indiano, la persuasione che Topolino non sia altro che quel piccolo eroe ritornato in nuova forma, non ha niente di strano per quelle folle.

★

Culto dell'incompetenza

«I produttori cinematografici sono grandi uomini. Domandatelo a loro e ne avrete piena conferma. Peccato che la loro grandezza non sia abbastanza riconosciuta fuori di Hollywood: e che i loro metodi di produzione non vengano applicati alle varie industrie. Altrimenti, si assisterebbe ad una vera rivoluzione industriale. Le persone che vo-

★

«Il modo comune di rappresentare sullo schermo l'ambiente di un albergo, è tale da suscitare impressioni completamente false», dice l'*Osservatore Gastronomico*, organo degli alberghieri tedeschi. Da notare che qui non si tratta di una delle solite lagnanze professionali, come potrebbe essere quella del capo della «Lega-di-coloro-che-russano», che protestasse per essere stato trattato in maniera offensiva nel film *MELODIE DI BROADWAY*. L'*Osservatore* non tanto si lamenta perché gli alberghi vengano descritti in senso dispregiativo, ma proprio, anzi, perché paiono troppo belli o in ogni modo differenti dalla realtà. «La rappresentazione degli alberghi risulta o scialba o caricaturale, comunque esagerata e generica. Ora l'albergo viene raffigurato quale una lugubre tana del vizio e dell'avventura; ora invece diventa il paradiso del lusso e dello spreco».



gliono erigere case, imparerebbero a costruire ponti; i sarti, nei loro anni di tirocinio, cucirebbero delle tende; gli ingegneri studierebbero la fabbricazione delle automobili sulla base dei carri spazzaneve! Il divertimento che le persone intelligenti traggono dagli strani capricci dei produttori cinematografici, è più che comprensibile. Se i principi dello schermo fossero dotati di vero senso cinematografico, la prima cosa che farebbero sarebbe di crearsi una propria fonte di soggetti. E farebbero sapere ad autori e drammaturghi che fin da un certo giorno in poi non sono più compratori che di *film su carta*».

(THE HOLLYWOOD SPECTATOR)

★

Il Signor Cinema

È nato.

Esiste.

Allora il Cinema è.

Quindi non può essere null'altro che Cinema.

Non è interpretazione, non è racconto, non è illustrazione.

Non è una qualsiasi di quelle bubbole che noi raccontiamo per spiegarlo agli altri quanto non lo capiamo noi.

Il Cinema è molto nobile.

Nessuno vanta tant' stemmi quanto lui.

Il leone che rugge, la montagna con l'aureola di stelle, la conchiglia con la perla che suona, il Colosseo, il gong percorso da un uomo nudo e tanti altri simboli.

È molto ricco.

Tiene molta servitù ma è un posto difficile.

Charlot è il poeta del Signor Cinema.

E quello che è riuscito a farlo cantare pur lasciandolo muto.

Flaherty è il reporter del Sig. Cinema.

Un reporter che però non gira molto: Si ferma in una piccola isola del mare del Nord, oppure sta a vedere un bambino che gioca con l'elefante.

Capra è il fonografo del Sig. Cinema.

I suoi dischi sono attori che non lavorano da attori e le sue canzoni sono storie vecchie quanto il mondo: il povero ragazzo che sposa la figlia del milionario, e il provinciale, trombone grosso ma cervello fino, che va in città.

★

Trenker è il sentimento tedesco del Signor Cinema. È un sentimento che sta in una fotografia con del fumo, poca terra, tanto cielo, e canta a gola spiegata un'aria montanara: «Trenker uber alles» e vuole tutti gli altri in fila col braccio alzato come in un'adunata nazista.

De Millie è lo scocciatore del Signor Cinema.

Perché gliel'ha contate troppo grosse.

In Italia vi sono poche conoscenze del Signor Cinema.

Ma speriamo per l'avvenire.

È un personaggio molto importante.

E tutti quelli che lo conoscono lo subiscono.

Il bello è che, pure essendo tanto potente, moltissimi non riescono a riconoscerlo e quando lo vedono al buio sul telone lo chiamano romanzo, commedia, opera storica.

Non si accorgono che chiamandolo con quei nomi lo offendono.

Solo quelli che lo subiscono sanno che il Cinema si chiama Cinema.

BALDO BANDINI

★

La strada della povertà.

La «strada della povertà» a Hollywood, è la grossa ma polverosa e disadorna strada nella quale, come per appoggiarsi le une alle altre nel loro magro destino, si sono raggruppate tutte le Case produttrici di film «a poco prezzo». I loro piccoli e sforniti stabilimenti contrastano tristemente con le sontuose grandi fabbriche di Culver o di Burbank's City. Le modeste imprese producono solo film di sfruttamento secondario e per il mercato interno: nei cinematografi con doppio programma, e nei piccoli centri ancora affezionati ai generi «minori». La via della povertà è l'ultima ancora di salvezza per gli ex-divi. Essi, decaduti irrimediabilmente e sistematicamente rifiutati dai grandi produttori (o accettati talvolta solo per partecine di piccolissima entità), si sono rifugiati là. Interpretano sempre ruoli di protagonisti, e lavorando senza posa possono anche illudersi, socchiudendo gli occhi, di non aver cambiato affatto la loro condizione. Vanno allo «studio» su una piccola Ford, invece che sulla Rolls-Royce d'un tempo; ma l'immaginazione c'è pur per qualche cosa. Così tirano avanti la vita Betty Compson, William Farnum, Conway Tearle, Bryant Washburn, Conrad Nagel, Madge Bellamy, Lila Lee, Monte Blue, William Haines, Anita Page, Ben Lyon, Charles Starrett, Lina Basquette. Ma talvolta succede che di là partono verso la «gloria» attori giovani e pagati con pochi soldi. Preston Foster, Ginger Rogers e Bruce Cabot cominciarono la loro carriera cinematografica nella «strada della povertà». Tre anni fa, Foster interpretò *CORRUZIONE*, della Casa William Berke, un film costato appena 15.000 dollari (cifra che nelle grandi organizzazioni è sì e no sufficiente a pagare gli attori!). Foster fu pagato appena 1000 dollari. Il film fu un fallimento finanziario terribile - 1500 dollari d'incasso complessivo - ma Foster fu scritturato dalla Fox e ha cambiato salario: 40.000 dollari per film.

Il problema più difficile da risolvere per i produttori della «strada della povertà» è quello di dar termine ai film nel minor tempo possibile: basta un giorno di più per far serpeggiare in quelle schiene ossute il brivido della bancarotta. Là non si gira una scena 20 o 30 volte come spesso accade nell'Eldorado delle grandi organizzazioni. La massima che trionfa è: cogliere al volo il buon momento. E le prove si fanno a bobine scariche! Ogni film esige al massimo 14 giorni di lavorazione, ma in qualche caso sono sufficienti 4. La media è di 8. Il costo minimo - cifra toccata spesso - è di 2000 dollari.

Una volta capitò una tempesta nel bel mezzo d'una presa in esterno. Era il 7° giorno di lavorazione. Il regista ebbe un colpo di genio. Mutò completamente la sceneggiatura, e diede tutto un nuovo andamento al racconto. Niente esterno, l'azione fu spostata in interno, e non si perdette che qualche ora di tempo.

I vicini della «strada della povertà» cambiano continuamente. Ogni anno appaiono nuovi ottimisti e spariscono alcuni falliti. Qualche teatro fa collezione di polvere e di ragnatele. Alcune Case (la Republic, la Grand National, la Chesterfield) sono riuscite ad ampliare i loro programmi o, spesso, a gareggiare con le grandi. Ma di fronte a

queste tre, altre 62 s'arrampicano sui vetri. La Republic, che ha comprato varie piccole imprese e ha cominciato da due anni la propria attività, fondendosi con quella Monogram che nel 1934 arrivò addirittura a Venezia, ha un capitale di 5 milioni di dollari. Somma realmente notevole. I suoi film costano un minimo di 40.000 dollari e un massimo di 500.000. La Grand National, poi, si permette di mantenere un contratto costosissimo con James Cagney, attore di primissimo piano e tutt'altro che in decadenza. Anche la « strada della povertà » (che nome chapliniano!) ha perciò i suoi bravi raggi di luce.

★

Quando la musica non si sentiva...

Una volta il cinema era muto. È bene rammentarlo perché, oggi, chi ricorda più le didascalie tra quadro e quadro, con le frasi dette da attori che gesticolavano per far sentire il loro stato d'animo, per esprimere i loro riposti sentimenti? Il pubblico era contento: seguiva « con passione » le vicende dei personaggi muti. Qualcuno insinuava che l'interprete, durante la ripresa del film, aveva detto all'amata « non infastidirmi, vattene fuori dei piedi » invece di « ti amo, sarai mia per tutta la vita » mentre le didascalie si libravano sui vertici del patetico. Ma oggi non vogliamo più credere a tali insinuazioni; oggi che cose di questo genere non sono più possibili. Così, abbiamo fede che allora, quando uno degli interpreti andava al pianoforte o metteva sotto il mento un violino o si accostava all'arpa, sciogliesse sul serio le armonie e le melodie che l'orchestrina del cinematografo od il pianista rimasto solo nelle ore « morte », tentava di riprodurre. Abbiamo fede che quegli interpreti fossero tutti dei grandi musicisti, ovvero degli straordinari esecutori; perché la musica che scaturiva dagli strumenti da essi suonati, esprimeva il loro « sentimento ». Anche se noi non sentivamo quella musica, anche se credevamo che l'attore mettesse a caso le mani sulla tastiera, o l'attrice languida accennasse impossibili arpeggi sull'arpa. Vecchio cinema! Ricordi di trilli sui pianoforti stonati, di scale dall'ottava più bassa a quella più alta, che accompagnavano i fremiti dell'attore-musico sullo schermo. Allora un interprete non aveva timore di mostrare come suonava, perché il pubblico non avrebbe mai sentito quelle note: le tastiere dei pianoforti erano sempre visibili sullo schermo. E tutti guardavano estasiati. Si ascoltava con gli occhi. Se, nelle ore « morte » anche il pianista se ne andava, lasciando che il nastro di pellicola si svolgesse senza accompagnamento sonoro, denudando il suo ronzio, immaginavamo musiche a noi care scaturite da quegli strumenti che, sullo schermo, Leda Gys o Armando Falconi, destavano alla più suggestiva vita sonora. Oggi l'attore che si mette davanti al pianoforte, in una scena di film, nasconde le sue mani; egli non sa suonare; deve confessarlo così, senza coraggio. Le tastiere non si vedono che di rado, e per brevissimi istanti. La colonna sonora fa tutto lei vietando che la nostra fantasia voli per immaginare armonie di stupenda bellezza.

★

Craniometria dei divi.

C'è sempre gente che crede che il cervello e la sua capsula, il cranio, siano parti del corpo piuttosto trascurate a Hollywood. Questa persuasione è contraddetta dal fatto che tutte le teste americane, che appaiono sullo schermo, sono accuratamente misurate. Quali sono i risultati? Difficile decidere se l'idea che ci facciamo dell'intelligenza dei singoli attori corrisponda o no alle indicazioni della craniometria. Ci persuade, è vero, che Mae West abbia la testa più piccola di Hollywood - dato che, com'è ben noto, le sue attività principali non riguardano precisamente il cervello - e anche che Lewis Stone, il pensieroso caratterista, ne abbia una delle più larghe. Ma che Fred Astaire, uomo di cui si sa che le gambe non sono altro che strumenti della testa, sia il campione della circonferenza minima, è un fatto che ci preoccupa. Quella sua intelligente testa, infatti, ha due centimetri e mezzo di meno di quella standardizzata delle *girls*. (L'omogeneità delle *girls* è confermata anche dal craniometro, il quale ha potuto constatare che le misure delle loro teste non differiscono in massima che per un mezzo centimetro).



ANGELO MUSCO



La più degna commemorazione d'un grande attore scomparso è certamente lo spontaneo plebiscito di quanti l'han veduto ed amato dal loro posto di spettatori. Testimonianze e voci di un tale plebiscito, 'Cinema' offre appunto alla memoria di Angelo Musco. Sono di oggi le risposte dei lettori al Concorso: 'Ma che cosa è questo Cinema?' che con precise ragioni motivano il successo, l'efficacia artistica, l'irresistibile 'presa' di Musco. Il mistero della morte, quando scende sugli uomini che hanno chiarito la vita nell'aperta trasparenza del riso e del sorriso, sembra impregnarsi d'angoscia nuova. E forse soltanto lo consola il senso della simpatia, dell'ammirazione solidale da parte di chi rimane.

...i film di Angelo Musco rappresentano in pieno e nel profondo del significato il gioioso e ideale carattere dell'Italiano e in special modo dell'aperto e sincero siciliano. (Dino Coss, studente, *Coereto*).

Dei tanti film comici quelli che mi piacciono di più sono quelli di Angelo Musco, non perché egli sia l'unico comico italiano nel suo campo ma perché manifesta una diversa comicità. I suoi gesti sono spontanei e fanno dimenticare che egli si trova davanti all'obiettivo, mentre altri attori comici sembrano marionette che si muovono solo agli ordini del regista. Sono incapaci d'una espressione originale. Musco è invece spontaneo e talvolta la sua comicità raggiunge un alto livello sentimentale e morale. (Bruno Boglioni, *Venezia*).

Musco ha quel senso di umanità e di poesia che lascia « gli occhi incerti tra il sorriso e il pianto » e che infonde nell'anima una certa amarezza e commozione difficilmente cancellabili. (Alberto Tesi, studente, *Firenze*).

Musco, Musco, Musco: gesto, mimica, arte, sensibilità - tutte nostre: comprese interamente perciò. (Ray, Giuseppe Cugini, impiegato, *Cremona*).

Del nostro inesauribile Musco ammiro L'EREDITÀ DELLO ZIO BUONANIMA, PARANINFO e RE DI DENARI perché esprimono comicità spontanea, italianissima. (Nello Bandinelli, impiegato, *Roma*).

... preferisco Musco, perché questo è il comico « nostro », ricco di quel *lepos* inconfondibile, nato forse da Plauto e continuato dal Boccaccio e dal Sacchetti, dal Machiavelli e dal Goldoni; il comico che non ha bisogno di « farsi » una figura, perché ha già in sé tutti gli elementi necessari per essere ciò che deve essere: a lui basta un gesto, una sinorria: egli è il comico « naturale ». E quanta umanità, quanto sentimento nei suoi personaggi! (Walter Faglioni, insegnante, *Udine*).

... i film di Angelo Musco, per la loro leggera briosità senza troppe esagerazioni, riescono egualmente a muovere un sincero sorriso di schietta allegria. (Pietro Boccabella, *Teramo*).

... espressione, mimica e parola, sono chiamate in Musco a collaborare in giuste dosi. A volte basta una sola parola, detta al momento giusto, a definire una persona e a risolvere una situazione. (Gino Giulattini, Segretario presso le Ferrovie dello Stato, *Firenze*).

Non perdo un film di Musco: la sua arte è tanto sana e nostrale che per me è la sola. (Marcello Leoni, studente, *Roma*).

Mi piacciono di più i film comici interpretati dal nostro grande attore siciliano per la spigliatezza che chiamerei naturale (vive la parte a lui affidata). (Antonietta Gianfelice, *Roma*).

Dei film comici quelli che mi piacciono sono quelli di Angelo Musco. Perché il bravo comico siciliano non è un *clown*, come lo sono molti dei comici che per farci ridere hanno bisogno di cadute fenomenali e inverosimili, di torte lanciate in faccia e di tante altre cose del genere. No, invece la comicità di Musco è spontanea, propria, tutta nostrana. (Ennio Ferrauto, studente, *Siracusa*).

La facoltà di discernimento...

... è quella facoltà per la quale l'uomo può riconoscere gli errori compiuti ed evitare di ripeterli.

Si cerca, per taluni produttori italiani, chi venda questo preziosissimo prodotto.

Fra le preclare virtù di certi nostri produttori, la facoltà di discernimento non è certo quella che brilla maggiormente. Infatti una delle abitudini dei nostri produttori è proprio quella della mosca: che si incaponisce per delle ore a battere il capo contro il vetro, incapace di comprendere dalla prima esperienza che il vetro, pur essendo trasparente, non è ugualmente attraversabile. Con elementi vecchi e con elementi cosiddetti nuovi, ai nostri produttori capita invece di non saper fare a meno di ripetersi e di ripetere gli stessi sbagli. La realtà dei fatti non insegna loro nulla. È inutile, per esempio, che un attore o un'attrice acquisiti alla cinematografia dimostrino chiaramente di essere inespressivi, negati alla recitazione, profondamente antipatici alla macchina da presa: se un produttore ha scelto una volta quell'attore o quell'attrice per una parte di una certa importanza, domani un altro produttore (se non lo stesso; come avviene sovente) lo o la risceglierà di nuovo malgrado l'evidente negatività della prova. E così per uno sceneggiatore, un regista, uno scenografo, un operatore (il che è infinitamente più raro), e via dicendo.

Il cinematografo è insomma il solo campo in cui l'esperienza non serva assolutamente a nulla: almeno in Italia e per certi produttori. Vale solo una certa conoscenza del nome per curiosi riecheggiamenti, una presunta commercialità, o forse soltanto una pigrizia mentale che preferisce allo sforzo della scelta intelligente la facilità estrema della scelta stupida ma già compiuta. Meccanicità dell'attività cerebrale: sintomo indubbio di decrepitezza senile.

J. C.

Claude Rains, avvocato, in "Delitto senza passione" (Paramount)



che migliora e perfeziona ogni giorno più i suoi strumenti. Il beneficio ultimo e definitivo è atteso dalla infinita varietà degli elementi umani che concorrono nella vita cinematografica. È opportuno, è anzi necessario, che il mondo del cinema rispecchi, anche nella provenienza di coloro che in esso lavorano, la complessa e mutevole società moderna.

Perché il primo fattore della formula postulata spesso con impazienza dai critici, sarà certamente la estrema aderenza del cinema alla vita, non tanto come realistica verità dei tipi e delle azioni, ma come molteplicità di aspetti e di combinazioni. Il cinema è un'arte: anche quando il superiore ideale rimane allo stato di irraggiungibile aspirazione. Ma, non come la letteratura, la scultura, la musica esso trascende fin dalla sua forma esteriore in una realtà di sogno: la materia prima e ultima del cinema è la vita stessa, sono le forme stesse della vita quotidiana; la poesia è tutta nella narrazione, nella fantasia con la quale gli elementi attinti alla realtà esteriore si compongono in un mondo originale. Quale è, in conclusione, la vera forza del cinema americano? Di rispecchiare nel suo complesso tutta la società moderna, dalla vita dell'alta società inglese ai banditi di Chicago, dalla plutocrazia della Quinta Strada ai negri di Harlem, dalla vita militare a quella dei pionieri. Non solo, ma proiettati a ritroso nel tempo, i riflettori del cinema illuminano gli angoli più gelosi del passato. Questo perché intorno agli studi di Hollywood non gravitano pochi esperti, gelosi dittatori dell'industria cinematografica, ma tutta l'esperienza, di tutti i mestieri, di tutte le professioni, di tutte le arti.

Le cinematografie europee, salvo quella inglese che ha concluso la sua esperienza con alcune opere che ne garantiscono il valore morale, ma ne aggravano l'insuccesso economico, sono più o meno controllate dallo Stato. Non si vuole opporre dall'Europa alla libera cinematografia americana, una nuova teoria, un nuovo sistema. E cioè che la cinematografia deve essere di ispirazione statale. In questo campo

PROFESSIONISTI E ARTISTI NEL CINEMA

È VIVO SEMPRE - e sempre più - il problema impostato da Vittorio Mussolini nelle pagine di questa rivista, di cercare una formula cinematografica schiettamente italiana. Questa formula nascerà certamente non da un programma, non da una teoria, non da una nuova poetica, ma dalla viva, continua esperienza. Nessuna particolare ispirazione potrà avere efficacia per la cinematografia italiana quanto il pieno, continuo, coraggioso lavoro di tutti coloro che alla nuova arte si interessano per ragioni ideali ed economiche. Anzi, più che *tutti*: è bene, e forse indispensabile, che alla vita del cinema partecipi un numero sempre maggiore di persone. Per moltissimi, forse per la maggioranza, l'esperienza si risolve in una disillusione, nell'amarezza di aver saggiata la propria inettitudine, ma qualcuno rimane definitivamente impigliato nel gigantesco organismo. I risultati parziali non contano come tali: né gli insuccessi, né le opere felici di qualche regista di ingegno. Una industria cinematografica non vive di quel minuscolo, ma orgoglioso contingente di capolavori che del cinema fanno un'arte nobile. È tutta la serie di lavori facili e tecnicamente corretti, leggeri e fruttuosi, gai, spigliati, drammatici, patetici, comici, avventurosi, documentari, legata al gusto di un grande pubblico sempre più esorbitante oltre i limiti delle proprie frontiere, che da una industria cinematografica potrà cavare un *affare*.

E son cose risapute che non ripeteremo, se non ritenessimo necessario segnalare che la cinematografia italiana deve attendere il suo maggiore avvenire e la sua reale indipendenza soprattutto dall'esperienza, ardua e forse a volte perfino amara, che tutti, dal Direttore Generale della Cinematografia fino all'ultimo operatore, vanno compiendo giorno per giorno. Non vogliamo dire che il problema del cinema italiano si risolva tutto nella tecnica continuamente potenziata da questo lavoro a ritmo crescente e febbrile



Marlene Dietrich, la modella di "Cantico dei Cantici" (Paramount)



dell'attività umana, gli Stati si preoccupano necessariamente degli aspetti industriali del problema, con le loro non lievi conseguenze sulla bilancia dei pagamenti; degli aspetti morali che scaturiscono dalla implicita, ma non meno pericolosa propaganda dei film americani; e infine del problema strettamente artistico che attende una sua definitiva soluzione dalla floridezza economica della nuova industria. I progetti di un architetto rimarrebbero vani conati, se l'amministrazione delle opere pubbliche o le società edilizie non ne consentissero la realizzazione.

Come è accaduto in tanti altri settori della economia europea in crisi, gli Stati hanno assunto la suprema direzione dell'industria cinematografica, come si assumerebbero la tutela di un minore sprovveduto di esperienza, costretto a misurarsi con uno scaltro e agguerrito gigante. L'Italia si trova in condizioni di assoluto privilegio perché non solo è in grado di stringere tutte le forze della sua cinematografia in un fascio unico, garantito da ogni possibile dispersione di forze, ma può convogliare negli studi l'esperienza dei suoi professionisti e dei suoi artisti, anch'essi, nell'armonico sistema corporativo, stretti in unico organismo.

Non si creda che questa intima collaborazione tra la Direzione Generale della Cinematografia e la Confederazione dei Professionisti e degli Artisti sia un generico auspicio privo di reali possibilità pratiche. La estrema rapidità con la quale il cinema americano si... disamericanizza, mostra che uno dei segreti del suo successo consiste nel presentare al pubblico ambienti sempre più umani, sempre più vicini alla sua sensibilità e alla sua esperienza. L'evoluzione dei mezzi tecnici del cinema si accompagna con una rapida evoluzione dei gusti del pubblico. Dominava ieri la tirannica suggestione del lusso, delle case dei miliardari, di donne fastose e ingioiellate. Insomma, l'America della leggenda. Oggi che il colore aggiunge nuovo prestigio al film, che il parlato ha raggiunto tale perfezione di timbro da consentire il trionfale ritorno ad un genere strettamente « teatrale » (GIULIETTA E ROMEO, MARGHERITA GAUTIER, i film della Hepburn), oggi che soprattutto il cinema europeo si è rivelato capace di produrre opere isolate di altissimo valore artistico, il cinema americano non aspira ad altro che a rappresentare la vita nella sua varietà.

I nostri lettori ricorderanno il finale del CANTICO DEI CANTICI, il film di Rouben Mamoulian con Marlene Dietrich: la protagonista spezza a martellate una grande statua, e tutto è tecnicamente esatto. Ricorderanno viceversa il finale di NOSTRO PANE QUOTIDIANO di King Vidor con quell'impossibile canale di fortuna che porta le acque del ruscello nell'arso campo. Certo i due finali volevano avere un significato simbolico. Tuttavia al secondo molti ingegneri hanno riso. Perché, come abbiamo accennato, più che di verosimiglianza il cinema è fatto di verità: esso confida soprattutto nella forza drammatica che è insita nella vita istessa.

Ma non si tratta unicamente di una precisione di dettagli esteriori alla quale può provvedere solo chi ha professionale esperienza di un certo aspetto dell'attività umana che si vuole riprodurre in film. Bisogna all'artista e al professionista chiedere anche una larga messe di dati ispirativi. Guardate, per esempio, con quale bravura, (e bastino i film dei quali è stato protagonista John Barrymore), il cinema americano ha saputo sfruttare l'ambiente dei tribunali. Ora, solo un vecchio avvocato napoletano potrebbe ispirare e consigliare ad un regista una visione del fosco e umanissimo ambiente di Castelcapuano che saprebbe ancora oggi nutrire per un secolo la fantasia di un Dickens. Il tema dei *western*, che pare inesauribile, sembra a molti tipicamente americano. Ma che cosa potrebbero ispirare e curare degli ingegneri italiani che hanno lavorato nelle bonifiche del Lazio e dell'Italia Meridionale? E tutti intendono che non si tratta, come in qualche vecchio e disgraziato film, di risolvere un ambiente nella vacua letteratura di un soggetto, ma di cavare dall'esperienza professionale quelle pennellate di dettaglio, quegli scorcii di precisione che conferiscono forza espressiva ad un film d'ambiente.

Non è inutile, per terminare con un sorriso, mettere in guardia il lettore da un facile equivoco. Non vogliamo affatto dire che bisognerebbe far girare un film avvocatesco a Gennaro Marciano o far girare a Mario Camerini un soggetto scritto da Alfredo De Marsico. Chiediamo solo che i rapporti tra i registi e i professionisti e gli artisti, che della vita sociale e dell'arte hanno la quotidiana e minuta esperienza, si facciano più armonici, costruttivi e fruttuosi.

ALBERTO CONSIGLIO



C. L. BRAGAGLIA

Dopo una parentesi drammatica con **LA FOSSA DEGLI ANGELI**, torna al genere comico col film **SE CI SEI BATTI UN COLPO**

CARLO LUDOVICO BRAGAGLIA studiava il modo di riempire un castello di trabocchetti e di macchine infernali: più che un regista, in quel momento egli sembrava un signorotto medievale che volesse dare il massimo di terribilità al proprio maniero.

— Niente paura, — ci disse Bragaglia —, me ne servirò per il mio prossimo film **SE CI SEI BATTI UN COLPO**: un film comico, o meglio, una farsa. Per precisare, vi dirò che è mia intenzione giungere, da certe situazioni e da certe interpretazioni proprie della Commedia dell'Arte, ad una farsa come ne esistevano all'epoca del muto. Quella farsa che ha dato origine allo speciale tipo americano di commedia —.

Non bisogna dimenticare, per ben comprendere queste parole, i precedenti film di Bragaglia. Egli partì con un **O LA BORSA O LA VITA** in cui il comico, tuttavia pieno di intelligenza, appariva di natura intellettualistica. I film che seguirono **O LA BORSA O LA VITA**, furono di un più comune genere di comicità. Eliminata quella speciale interpretazione intellettualistica che, forse, lo teneva un po' distante dal gusto della gran massa, seguì una strada più facile; ed ora, — a parte **LA FOSSA DEGLI ANGELI** in cui egli ha affrontato in pieno il dramma — forte della prima e della seconda esperienza, vuol tentare con **SE CI SEI BATTI UN COLPO** quel tipo di farsa che fu l'oggetto del nostro discorso.

— Può dirvi qualcosa — spiegò ancora Bragaglia — il fatto che nel mio film ci sarà una morale. Gli avvenimenti confluiranno a concludere che « Chi va per gabbare resta gabbato ». Una morale che, come vedete, avvia abbastanza bene ad intuire la natura e il carattere di **SE CI SEI BATTI UN COLPO**. In quanto allo spunto del soggetto esso è venuto, a me e a Margadonna (col quale sto lavorando alla sceneggiatura), da una novella di Pietro Solari. Naturalmente, tenendo conto di quei criteri che vi dicevo sopra, il film si sta sviluppando con ricchezza di fatti e varietà d'intreccio intorno a questo vecchio castello che sto studiando affinché faccia a dovere, anch'esso, la sua parte... — Come ripreso da una vecchia idea, si precipitò sopra un suo taccuino a fissare uno spunto. Doveva esser buono perché tornando subito dopo a parlare con noi sorrisse soddisfatto.

Domandammo il nome del protagonista. In giro si era fatto insistentemente quello d'un noto attore comico.

— Nulla di definito. In ballo ci son parecchi nomi ma per il momento non posso precisare.



MARIA DENIS

Fra le attrici italiane è una di quelle che lavora di più. Ha interpretato quest'anno parecchi film fra cui **L'ULTIMA NEMICA**

MARIA DENIS era seduta ad un tavolo nel ristorante di Cinecittà. Sola soletta sembrava una bambina messa in castigo, a giudicare anche dalla faccia severa del cameriere che la serviva — severa solo per contrasto.

Il viso della Denis era fresco e ingenuo — come sempre. Ha conservato un po' quell'aria di pupattola maliziosa che aveva in **SECONDA B** di Alessandrini.

Quando ci avvicinammo a lei, mangiava una mela. Evidentemente, che fosse in castigo, era stata una nostra gratuita impressione; e ne facemmo mentalmente ammenda.

— Come va? — le chiedemmo.

— Sono stanca, — ci rispose —, stanca e stufa —.

(La Denis, quando fa certe affermazioni, non si sa mai se parli sul serio. Assumemmo, perciò, un'aria di circostanza).

— Quest'anno, — continuò — ho già fatto quattro film. Lasciatemi contare... —

Depose la mela e contò sulle dita...

— Uno, due, tre... —

Sostò dubbiosa.

— Non me ne ricordo proprio. Possono essere quattro o più di quattro. In fondo non ha importanza. Ciò che conta adesso, in questo momento, è che sono stanca... —

Si guardò in uno specchietto che trasse dalla borsetta.

— Non sono dimagrita? — chiese.

Volevamo farle notare che col cerone sul viso non potevamo proprio vedere se era dimagrita o no. Comunque assentimmo.

Soddisfatta rimise lo specchietto nella borsetta e si alzò.

— Accompatemi — disse. — Vado al lavoro: **NAPOLI D'ALTRI TEMPI**. Che ruolo faccio? Una sana ragazza del popolo e rapisco, col mio amore, nientemeno che Vittorio De Sica.

— Ma non è più stanca? —

Discendevamo la scalinata del ristorante.

— Sì — ci rispose. — Ma... —

— In fondo le piace di lavorare... —

— Questo è certo — confermò Maria Denis. — C'è una cosa che ancora non son riuscita a definire —.

La guardammo.

— Già: ho sostenuto molti ruoli, di vario carattere e di varia intensità. Purtroppo, però, mi manca ancora qualche cosa. Se mi domandaste quali ruoli preferisco non vi saprei rispondere. Proprio no — insistette dopo una breve pausa.



FOSCO GIACHETTI

Da **SQUADRONE BIANCO** è uno degli attori più ricercati. Si prepara ad interpretare un nuovo film: **IL PONTE DI VETRO**

MENTRE da noi **SQUADRONE BIANCO** ha ormai esaurito la serie delle visioni principali, all'estero si può dire la cominci ora. È di ieri la stagione trionfale in uno dei più importanti cinematografi parigini; è di oggi, per esempio, la programmazione nei cinematografi di Oslo, in Norvegia. La critica straniera, oltre naturalmente a mettere in rilievo la solida struttura del film, non ha mancato di accennare agli attori e, fra essi, a Fosco Giachetti che vi interpretò la parte del capitano Santelia. Anzi, quando lo si seppe interprete di **SENTINELLE DI BRONZO**, si pensò che preferisse i ruoli in divisa, ma questo pensiero fu prematuro perché in **L'ULTIMA NEMICA** fu medico ed ora, nel film che sta per iniziare, **IL PONTE DI VETRO**, diretto da Piero Ballerini, sarà aviatore. Appare chiaro che i produttori e i registi lo hanno a mente per parti complesse, di sostenuto vigore, di maschia energia.

Per il momento, dunque, egli è aviatore. Fa un certo effetto sentirgli dar del collega a Mario De Bernardi e si spiega subito sapendo che anche De Bernardi parteciperà al film nel suo naturale ruolo d'aviatore in alcune scene che lo mostreranno a terra ed anche in aria in ardite acrobazie.

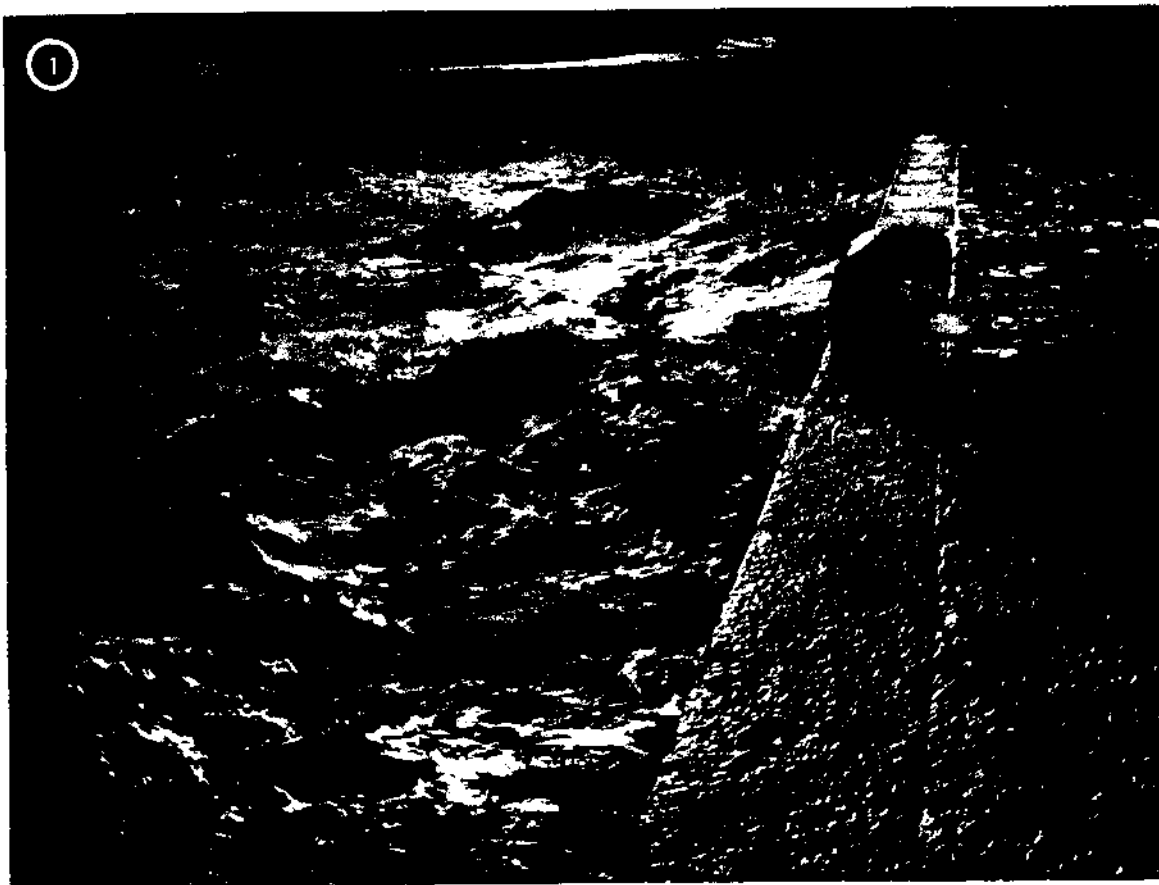
— Pilota d'una linea civile, — ci spiegò qualche giorno fa —, sono costretto ad ammarare. Una nave accorre a portar soccorso ma io, poiché non si prevede nulla di grave, decido di rimanere a bordo fino al momento in cui il mio apparecchio sarà rimorchiato in porto. E qui comincia il vero intreccio perché a bordo è rimasta una donna, svenuta in una cabina. La donna è giovane e bella... — Qui Giachetti s'interruppe.

— Non vorrete mica — borbottò — che vi racconti per esteso la trama? Vi basti sapere — aggiunse rasserenato dal nostro segno negativo — che questa donna è la moglie d'un celebre medico. Tutto il film è imperniato sulla nostra vita — mia d'aviatore, di medico del marito — intorno a lei, sullo sfondo intenso dell'aviazione civile. Il medico sarà Gino Cervi, mentre il ruolo della donna verrà sostenuto, a quanto pare, da Germana Paolieri. Ah, dimenticavo una cosa che può servirvi ad illustrare meglio l'accento alla trama che vi ho fatto: io sono fidanzato e precisamente con Tina Zucchi.

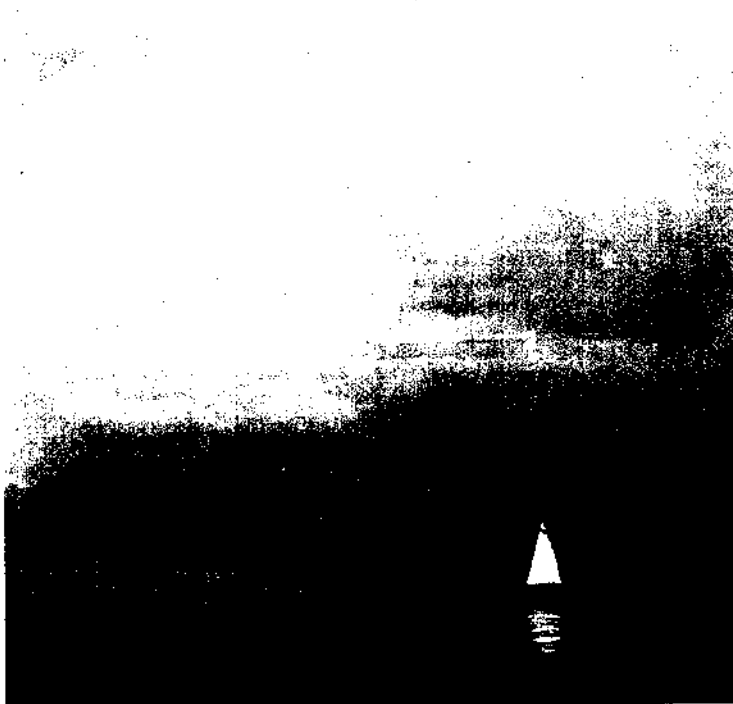
— Si va? — chiese De Bernardi. Aspettava da qualche giorno per il film il suo apparecchio d'acrobazia ed ora gli avevano annunciato che era giunto al Littorio.

— Andiamo — disse Giachetti. — In mancanza del mio aeroplano mi contenterò di salire sul suo.

SOTTOCENERE



I VINCITORI DEL CONCORSO FOTOGRAFICO "CAPITANI CORAGGIOSI"



La stampa quotidiana ha già riportato l'elenco dei vincitori del Concorso, ispirato al film 'Capitani coraggiosi', che la Metro Goldwyn Mayer, in collaborazione con la Società Ferrania, ha bandito per fotografie di soggetto marinaro. Detto Concorso era riservato ai dilettanti e per questo crediamo di fare cosa grata a coloro che ci seguono nella nostra rubrica fotografica, riproducendo i lavori dei quattro primi classificati, lavori di varia ispirazione ma tutti veramente notevoli sia per l'interpretazione del soggetto sia per la perfezione tecnica. La commissione giudicatrice ha voluto espressamente notare l'alto livello artistico raggiunto dai dilettanti di fotografia. I giudizi sulle fotografie inviate dai nostri lettori vengono dunque rimessi al prossimo numero. • Le fotografie pubblicate appartengono ai signori: Emidio Ferrara, via Catanzaro 15, Roma (1° premio); Aida Galimberti, Piazza F. Martini 4, Milano (2° premio); Vidali Ribas Emilio, via Gregoriana 24, Roma (3° premio); Bertetto Antonio, via S. Quintino 15, Torino (4° premio).



I TRIONFATORI DI VENEZIA

ORA CHE SE NE VA spegnendo l'eco più o meno trionfale, la V Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia rivela finalmente il suo grande segreto. Che, in parole povere, è questo: di tutta la Mostra son rimasti vivi, più di tutti gli altri, i film culturali tedeschi. RÖNTGENSTRABLEN di per sé solo ha costituito il più completo spettacolo cinematografico dell'Esposizione; così come MANNESMANN, MYSTERIUM DES LEBENS, BUNTE FISCHWELT non la cedono di fronte a film a soggetto che vanno per la maggiore.

Soltanto da pochi anni si è cominciato a riconoscere l'importanza del film culturale, apprezzandone le enormi qualità spettacolari, tanto da provocar l'interesse di quanti nell'industria del Cinema non si fermano al solo ideale della cassetta.

Per raggiungere il suo stadio odierno, il film culturale tedesco ha dovuto percorrere un lungo cammino, sovente aspro e faticoso. Ed è solo nella nuova Germania che si è riusciti a conquistare a questo genere di produzione il posto che merita nell'ambito della Cinematografia. Si cominciò col fissare quotazioni minime al fine di evitare l'avvilimento dei prezzi che pregiudica la qualità, e, fra l'altro, fu emanata una disposizione con la quale si fece obbligo di presentare in ogni programma un film culturale. Ma tutte le misure prese dal Governo del Reich non sarebbero state sufficienti a condurre il film al suo odierno livello, se i produttori tedeschi non gli avessero dedicato tutta la loro energia e il loro spirito creativo. A fianco della Ufa, che è stata la prima a istituire uno speciale reparto per questo genere di produzione, e della Tobis che ne ha seguito le orme, sono stati infatti i produttori indipendenti a contribuir soprattutto al movimento, assistiti intelligentemente dalla Reichfilmkammer, che, nella persona del suo stesso Presidente, il Ministro Osvaldo Lehnich, ha dato il maggiore impulso ai loro sforzi. Così molti Cineasti che godono oggi un grande nome hanno cominciato a lavorare proprio nel film culturale, e molte innovazioni tecniche furono sperimentate per la prima volta in queste realizzazioni, in modo che non è esagerato considerare il produttore di film culturali come all'avanguardia della Cinematografia nel più schietto senso della parola.

Tutte queste circostanze hanno ottimamente servito a conquistare il progressivo interesse del pubblico: oggi molti spettatori vanno al cinema soprattutto per vedere il film culturale.

La produzione di film culturali in Germania ri-

sale al 1919. Già in quell'anno si provò infatti a girare, oltre ai film didattici, dedicati specialmente all'insegnamento, anche i cosiddetti film culturali o documentari per il grande pubblico. Oggi il reparto culturale della Ufa è costantemente all'opera, mantenendosi in relazione con quasi tutti i più celebri specialisti in ogni ramo della scienza. In linea di massima, l'Ufa chiama sempre a collaborare con i suoi tecnici i maggiori luminari della materia che viene trattata nei suoi film. Un grande numero di letterati, traduttori e compositori han poi cura che questi film culturali riescano ineccepibili, non soltanto nella loro sostanza, ma anche in quel che concerne l'illustrazione parlata e quella musicale.

La premessa tecnica necessaria a questo lavoro è l'attrezzatura, in continuo perfezionamento, di tutte le costruzioni speciali di cui la Ufa dispone per le riprese scientifiche. Specialmente nel campo della biologia si lavora senza posa a migliorare la possibilità di ripresa, e il Reparto Culturale tiene, nel solo stabilimento di Neubabelsberg, non meno di tre teatri di posa, l'uno differente dall'altro, che volta per volta vengono collegati con stazioni biologiche, costituendo così dei veri piccoli istituti scientifici. Uno di questi teatri è per gli animali, il secondo per le piante, con campi di coltivazione all'aperto, e il terzo per la microcinematografia, dove si riprendono anche i processi di moto della natura inanimata.

Per le riprese all'aria aperta, l'Ufa dispone di un corredo completo di apparecchi che consente di riprendere simultaneamente immagine, suono e colore in qualsivoglia luogo. Gli operatori del reparto culturale della Ufa sono attrezzati per girare tanto nei boschi quanto sulle più alte vette dei monti, in mezzo ai grandi centri urbani, nelle fabbriche e sulle spiagge, in volo ed in navigazione, e perfino sott'acqua.

Così si spiega come i trionfatori di Venezia siano stati i Kulturfilm e fra di essi particolarmente cinque di importanza e di bellezza veramente rare. Walter Ruttmann, che in Italia realizzò ACCIATO, dopo aver ottenuto l'anno scorso, anche a Venezia, la medaglia d'oro per il suo film METALLO DEL CIELO, quest'anno è tornato con MANNESMANN, che ha avuto ben giustamente la Coppa del Partito. Si tratta di una potente illustrazione dell'industria pesante tedesca. Il film non mostra soltanto le fasi attraverso le quali il metallo viene lavorato, non si limita a farci conoscere il processo della sua trasformazione in lastre e in lingotti, ma assurge

ai vertici della sinfonia, componendo una vera e propria cantica del lavoro dell'operaio tedesco. Potente ed eroico, MANNESMANN ha tra i suoi pregi maggiori una partitura musicale superba.

Il secondo posto spetta a DAS SINNESLEBEN DER PFLANZEN, ovvero LA SENSIBILITÀ DELLE PIANTE. Questo film mostra in modo particolareggiato grazie ad un'abile combinazione di apparecchi di registrazione applicati a piante in sviluppo e in movimento, e con l'ausilio della ripresa a giro di manovella, che le piante reagiscono come e anzi, con maggiore sensibilità delle persone e degli animali, alla influenza del caldo e del freddo, del dolore, dell'elettricità, degli impulsi chimici ecc. Anche la respirazione delle piante viene resa visibile dal sistema Schlieren, sistema al quale si deve questo film eccezionale. Un interessante tentativo, con l'aiuto di un finissimo condensatore applicato ad un apparecchio radio, dimostra che i movimenti delle piante sono persino udibili. Impressionante, nel film, il dramma della Passiflora. Non v'è attrice al mondo, che abbia mai reso con tale bellezza uno spasimo simile a quello delle sottilissime braccia vegetali della Passiflora che si protendono, fremono e s'avvinghiano. Infine una serie di esperimenti con una Mimosa pudica rivela i colpi elettrici che la sensibilissima pianta prova nella sua dolce vita allorchando una mano o una fiamma la sfiorano.

Il terzo posto spetta a BUNTE FISCHWELT: un film a colori che ci porta in fondo al mare a scoprire i segreti della esistenza dei pesci. Il colore è perfetto: ma non è questo il suo elemento di maggior successo, per quanto si comprenda che sott'acqua il problema del colore, per via dell'illuminazione, acquista un'importanza enorme. La meraviglia è nelle scene vere e proprie che i pesci vivono davanti all'obiettivo, fra cui un duello fra maschi per una femmina. Il vincitore avvolge la sposa nel più bell'abbraccio di cui possa esser capace creatura umana, e quindi la nuova famiglia inizia la sua vita. Ed ecco un'altra scena: i giovani pesciolini



«Das Sinnesleben der Pflanzen»



«Bunte Fischwelt»

MA CHE COS'È QUESTO CINEMA?

LA NOSTRA domanda ha evidentemente colto il segno, giacché 753 dei nostri lettori sono stati indotti ad esporre le loro opinioni in scritti per lo più molto ampi. Lo spoglio di questo materiale era tanto interessante quanto era difficile la scelta dei vincitori; non mancava in quasi nessuna delle risposte qualche spunto buono, qualche formula indovinata. Ma naturalmente ogni scritto doveva essere giudicato nel suo insieme e non soltanto nelle singole parti. E, secondo quale criterio? Fatto sta che il novanta per cento dei concorrenti ha esposto con serietà e con gusto cose molto ragionevoli e giuste, e quindi ci sarebbe voluto, in fondo, un premio per tutti! Ma dato che questa soluzione era purtroppo da escludersi, la giuria, senza badare fino a che punto si poteva andar d'accordo con le opinioni espresse dai concorrenti, ha cercato di scegliere quelli che davano le loro impressioni e i loro giudizi con vivace immediatezza e in maniera personale e originale, così da lasciar capire che l'autore non ripeteva semplicemente con facile e schematica retorica quel che aveva letto o sentito dire; ma che egli stesso aveva sentito, pensato, formulato la sostanza delle proposizioni sottoposte al nostro giudizio. E perciò abbiamo attribuito il primo premio di L. 500 al dott. MARIO S. CEDERNA, Ponte in Valtellina (Sondrio);

il secondo premio di L. 300 a ANSELMO JONA, produttore di assicurazioni. Torino;

il terzo premio di L. 200 a ERMANNÒ PARDATSCHER, laureando in architettura. Merano.

Gli altri dieci premi minori consistenti in tanti abbonamenti annui a Cinema (intestati ai vincitori o a persone di loro scelta) sono stati assegnati ai seguenti concorrenti in ordine alfabetico:

GIUSEPPE BOSI, studente, Ferrara;

MARIO CACCIALANZA, impiegato, Sesto San Giovanni;

ALDINA COHEN, donna di casa, Roma;

OSVALDO COMPASSI, studente, Alessandria (Piemonte);

FRANCO MARRAS, operaio, Enda Gheorghis (AOI);

FRANCA MASETTI, studentessa, Roma;

DOTT. ROCCO MONTANO, Napoli;

FERNANDO PAOLINO, impiegato, Roma;

SILVIO RAMPINELLI, Forte dei Marmi;

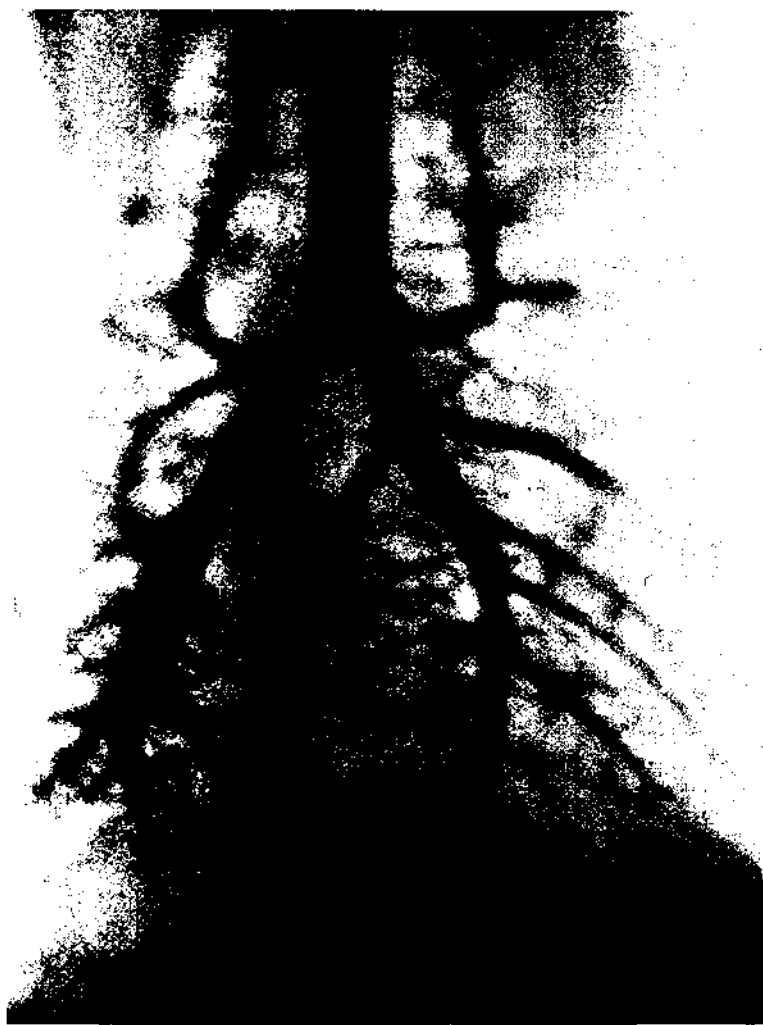
DOTT. CESARE RUSCONI, professore di filosofia, Appiano Gentile (Como).

Per ragione di spazio, possiamo pubblicare soltanto la risposta che ha ottenuto il primo premio (e anche questa in forma abbreviata), ma non vorremmo che un materiale così singolare e prezioso rimanesse inutilizzato e sconosciuto. È la voce del pubblico che parla in queste risposte; parla la sfinge di cui si preoccupano tanto i produttori e gli esercenti cinematografici, e dice che non s'interessa affatto a quelle cose che vengono date generalmente come richieste dagli spettatori.

Nei prossimi numeri di Cinema discuteremo le risposte date dai nostri 753 concorrenti alle diverse domande, distinguendole secondo le classi sociali e le professioni da cui provengono e attestando con esempi caratteristici le opinioni che sono state espresse. Presentato in questo modo, il nostro materiale darà una impressionante risposta anche alla domanda che ora vogliamo porre: «Ma che cos'è questo pubblico?» — risposta che non potrà non interessare la produzione cinematografica e, speriamo, fornirle elementi per la scelta dei soggetti. Terrà conto anche la redazione di Cinema di tutte quelle osservazioni che sono state fatte a proposito della 12.esima domanda (destinata unicamente a scopi redazionali). Tutte le proposte e tutte le critiche saranno esaminate, e questo con tanto maggior piacere in quanto che in questa occasione siamo stati incoraggiati da innumerevoli augurii e lodi che ci dicono l'attività di Cinema amichevolmente apprezzata e considerata necessaria. E Cinema ringrazia.

1. (Preferite sempre i film ultimi o vorreste, qualche volta, rivedere un film passato, e perché?).

Vorrei poter rivedere alcuni film passati. Il progresso tecnico ha la stessa importanza che poté avere in pittura l'invenzione della prospettiva o della tecnica a olio. Dando importanza al cosiddetto progresso tecnico si cadrebbe, per i film, in errore analogo a quello accademico, che faceva comunque preferire a un primitivo un marista o un barocco, a un Duccio o a un Giotto un Ricciarelli o un Baciccio. Con mezzi minimi Charlot dette, per esempio



«Röntgenstrahlen» (Radiocinematografia dell'apparato respiratorio). Foto Ufa

che fan gli scavezzaccolli fra gli scogli e il papà che li riconduce al dovere «bevendoli» a decine per risputarli nella tana, dove la madre li sorveglia sin che non son grandi!...

Eccoci ora al quarto film, MYSTERIUM DES LEBENS. Qui è il mistero stesso della vita, della fecondazione che ci vien rivelato, dall'unione delle cellule maschili e femminili allo sviluppo dell'embrione. La fecondazione e la prima suddivisione nella riproduzione dei conigli, riprese sotto la direzione scientifica del Prof. Dr. G. Frommolt e messe a disposizione dell'ufficio tedesco per il film d'insegnamento, costituiscono la fase più emozionante di questo film straordinario, ottenuto per via di riprese combinate con microscopi e rallentatori. Infine il più grande film del mondo: RÖNTGENSTRAHLEN: RAGGI X. Realizzato nel reparto Röntgen della Clinica Chirurgica dell'Università di Bonn, sotto la direzione dei professori Janker e Von Redwitz, in collaborazione con l'ufficio del film culturale del Ministero dell'Educazione del Reich, esso illustra per la prima volta le moderne conquiste della cinematografia e cioè il «film Röntgen» e il «film Röntgen sonoro». Anzitutto vi sono riprodotte le fasi dell'invenzione dei raggi X e le straordinarie qualità che essi possiedono, e quindi vi sono mostrati la grandissima importanza della fotografia a mezzo della illuminazione Röntgen, attraverso il corpo umano, per il riconoscimento delle malattie, ed il procedimento cinematografico che si è seguito, con lo stesso sistema di illuminazione, per ottenere i «film Röntgen» su pellicola cinematografica in sostituzione della lastra fotografica. Il risultato di questa eccezionale ripresa è che, liberato dalle sue apparenze esteriori, il corpo umano acquista un'evidenza tremenda nella nudità dei suoi organi e della loro funzionalità. Un apparato respiratorio in azione, reso visibile mediante l'inspirazione di vapori impenetrabili ai raggi, rivela tutte le caratteristiche del suo funzionamento e permette di esaminarne, in movimento, la regolarità, mentre assume l'apparenza d'una prodigiosa ramificazione arborea. L'apparato digerente cinematografato dal momento della masticazione del cibo sino ai dettagli dell'assimilazione, mediante l'ingestione di corpi impenetrabili ai raggi, rivela nei minimi particolari il processo della nutrizione, lasciandone controllare le normalità funzionali.

Ma dove si rasenta il prodigio è nei risultati degli esperimenti di Röntgencinematografia sonora: organi in moto per l'emissione della voce e per le funzioni respiratorie, battito del cuore nel suo lavoro incessante e possente. Il divino motore appare in tutte le fasi del suo sforzo meraviglioso e le sue pulsazioni ritmiche e violente risuonano, ingigantite dagli amplificatori, in modo regolare, impressionante, nelle diverse tonalità d'un cuore malato o d'un cuore affaticato dopo una corsa.

Questa Röntgencinematografia o, più semplicemente, questa radiocinematografia è addirittura impressionante. Tutto un mondo nuovo si scopre agli occhi stupefatti dello spettatore. Per ciò a RÖNTGENSTRAHLEN come ai suoi quattro grandi fratelli deve andare il più alto elogio di chiunque si occupi di cinematografia.

G. V. SAMPIERI

nella FEBBRE DELL'ORO, un capolavoro che nessun progresso tecnico potrà far dimenticare. Il problema si può anche riassumere così: è più bello un disegno o un quadro a olio? La risoluzione è questa: è più bello un buon disegno che un cattivo quadro a olio, quantunque nel quadro a olio siano adoperati mezzi di riproduzione e d'espressione più ricchi che non nel disegno. La questione si riduce quindi a intensità di espressione, a qualità di espressione. Vorrei anche che fosse possibile rivedere abbastanza facilmente i film passati, perché solo a questo modo sarà possibile una critica cinematografica approfondita e un'educazione del gusto in fatto di cinema.

2. (Fra i tanti film di disegni animati che vedete e che, quasi tutti, appartengono a determinate «serie» che si riconoscono subito in cui spesso ritornano gli identici personaggi, c'è una «serie», oppure un personaggio che vi piace più degli altri, e perché?).

Nei disegni animati credo che siano da apprezzarsi, più che le «serie», i brevi film facenti parte a sé; soprattutto le favole a colori di Walt Disney. Tra queste, di cui parecchie si equivalgono, il NETTUNO, ad esempio, in un genere; LA CICALA E LA FORMICA, in un altro, paiono essere tra i superiori. Di solito la «serie» soffre di una certa monotonia pur col suo sfoggio di fantasia. Il difetto sta nella qualità della fantasia, piuttosto meccanica che poetica. Invece, pur attraverso influssi di celebri illustratori inglesi, il Rackam per primo, in cose come le citate o nel TOPOLINO CHE VOLEVA DIVENTARE UCCELLO, Walt Disney si mostra assai meglio come artista originale. Anche il disegno dei suoi «burattini», dal lato artistico guadagna, mentre nelle vecchie «serie» vale piuttosto come movimento.

3. (Vi sembra che i produttori cinematografici debbano adattare i loro film al gusto attuale delle masse, oppure, secondo voi, il criterio ispiratore della produzione dovrebbe essere un altro?).

Bisogna innanzi tutto stabilire che cos'è questo gusto delle masse di cui tanto si parla. Molto spesso il gusto delle masse non è altro che il cattivo gusto del produttore, che lo ritiene come universale. Un gusto delle masse però in sostanza esiste, ma si riduce all'esigenza che la produzione sia umana. Da ciò nasce soprattutto il desiderio del lieto fine, ma i produttori non lo sanno risolvere che in un matrimonio obbligato o in simili banalità. Ora, secondo me, il desiderio della massa non va interpretato in modo così sciocco. Basta che l'autore, gli autori, gli interpreti del film siano artisti veri; in parole povere ma esatte: che abbiano cuore. Seguire il gusto della massa e cioè il cattivo gusto del produttore, non dimentichiamolo, fu già una volta la prima causa della poca resistenza e della rovina del film italiano.

4. (Qual'è, in generale, la ragione per cui la sera vi decidete ad andare al cinematografo? E con che criterio scegliete il cinema al quale vi recate?).

Al cinematografo vado con lo stesso animo con cui leggo un libro o visito un museo. Quindi cerco il film che mi offra una certa garanzia di nutrimento spirituale. È ovvio stabilire che con ciò non si fa questione di generi: un film umoristico può essere un capolavoro d'arte e offrirci ogni soddisfazione spirituale. Considerare il teatro o il cinema esclusivamente come passatempo o come distensori di nervi, è un errore grossolano. A tale scopo, val meglio fumate o giocare a scopa.

5. (Vi fa piacere o vi annoia se un film espone nella sua trama un problema, morale, sociale o altro? Perché sì? Perché no?).

Un film che esponga problemi morali, sociali o altri, di solito annoia, giacché difficilmente non mostra la tesi. Si cade allora (e con questo cade non intendo disistimarlo) nel genere propagandistico o didascalico; genere che poco ha a che fare con l'arte. D'altro canto è anche necessario, perché il film sia vera opera d'arte, che in esso si agitano problemi morali e sociali; pena l'intelligenza, la vita l'arte stessa del film. Il disinteresse morale nell'opera d'arte non è concepibile; tutte le opere d'arte cosiddette disinteressate, o sono vuote o sono soltanto decorative. Quando nel film la morale appaia dichiarata, predicatoria, si potranno avere opere moralistiche e artisticamente nulle; ma anche artisticamente nulle, sebbene per altre vie, saranno quelle pellicole dove di proposito nessun problema importante venga posto.

6. (Di tutti i film che avete visto, quale vi è piaciuto di più e perché?).

Di tutti i film che ho visto, quello che più mi piace è ancora LA FEBBRE DELL'ORO. In esso si ritrovano tutte, non una esclusa, le qualità necessarie a formare una grande opera d'arte; principalmente, quel senso profondo di umanità che anche le masse intuiscono, seppur rozzamente, d'importanza fondamentale nel prodotto artistico. A questo senso è connessa una altrettanto profonda ed insieme esatta visione morale: in una parola, il cuore. Ma non il cuore alla De Amicis. Riassumendo, le doti principali della FEBBRE DELL'ORO, doti che ne fanno la fortuna presso chiunque e dovunque, sono: intelligenza, simpatia - nel loro significato originario - e giustificazione necessaria attraverso la poesia della realtà.

7. (Preferite il cinema parlato o vi piace di più il film muto? Perché?).

A un brutto film parlato, preferisco un buon film muto. In genere si deve tener presente questo: che il parlato costituisce un arricchimento per il cinema, una possibilità di espressione in senso nuovo. Ora, siccome appare

ADOLPH ZUKOR
presenta



IRENE DUNNE in
"SORGENTI
D'ORO"
con
RANDOLPH SCOTT
DOROTHY LAMOUR

UNA PRODUZIONE DI
ROUBEN MAMOULIAN
DIRETTO DA
ROUBEN MAMOULIAN

è un film Paramount
DI PROSSIMA PROGRAMMAZIONE



STAGIONE TRIONFALE
1937-38

chiaramente che il destino del cinema è quello di giovare via via di ogni possibilità di riproduzione e d'espressione (colore, terza dimensione), così, oltre che per il fatto che bisogna accettare qualsiasi possibilità di espressione artistica (allo stesso modo che in qualunque manifestazione della vita occorre accettare ogni possibilità di progresso), bisogna dire che in linea generale è preferibile un film parlato. Insomma, più sono gli strumenti e più sarà facile all'artista di esprimersi variamente, per quanto anche un solo strumento basti talvolta a dire cose eterne.

8. (Qualche volta gli attori di un film vi sembrano « troppo belli » oppure giudicate che gli attori non possano mai essere abbastanza belli?).

Dipende dalla parte. In genere gli attori non devono essere né belli né brutti, ma devono esser il personaggio che interpretano. Allora saranno in ogni caso belli.

9. (Dei film comici, vecchi o nuovi, quali vi piacciono di più? Quelli di Eddy Cantor, di Buster Keaton, di Hardy e Laurel, di Angelo Musco, di Harold Lloyd, di Charlot, o quali altri e perché?).

Se è proprio necessario catalogare strettamente fra i film comici quelli di Charlot, è fuor di dubbio che essi sono di gran lunga i più belli. Il perché credo d'averlo spiegato a sufficienza nelle risposte ad alcune domande precedenti. Inoltre, c'è in essi uno speciale umorismo, un umorismo assai diverso da quello di tanti altri film comici. Buster Keaton, per tacere di Harold Lloyd e di altri inferiori, si esaurì abbastanza presto in un arido meccanicismo del ridere. Il suo sistema soffrì, fin dall'origine, di aridità. Hardy e Laurel, pur essendo ben lontani dal *pathos* di uno Charlot, hanno questo a loro merito e vantaggio: il senso di cordialità e bonarietà che fa sì che le loro produzioni presentino sempre, anche le più viete come trovate, un certo interesse umano; ragione questa, ripetiamolo, anche del loro persistente successo fra le masse.

10. (Avete notato delle differenze tra film provenienti da diversi Paesi (Italia, America, Germania, Francia, Inghilterra)? Quali sono queste differenze? I film di quale Paese vi piacciono di più? E perché?).

Le differenze che si possono notare tra i film provenienti da diversi paesi, rispondono alla diversa psicologia, alle diverse esigenze morali, alla diversa civiltà, e quindi al diverso bisogno e stato dell'arte dei singoli paesi da cui provengono. Dire quali siano queste differenze, non è agevole soprattutto in poche righe. È noto che nei film tedeschi c'è un'atmosfera alquanto pesante, un'insistenza spesso poco artistica, un'analisi minuta ma in superficie, una caratterizzazione dei personaggi in tipi artificiosi. È noto che dal punto di vista dell'arte pura, in Francia si è riusciti a produrre dei film con ogni probabilità superiori a quelli di ogni altro paese (ma qui bisognerebbe intenderci su cosa sia arte pura). Quanto al nostro paese il giudizio da dare appare difficile. In Italia si sono fatti e si fanno molti brutti film, qualche film discreto, e qualche film bello ma solo per alcune qualità, diciamo pure per parecchie qualità. Molto dipende dai produttori, e il nostro produttore, forse più di quello d'ogni altro paese, si sente obbligato a seguire il gusto del pubblico, che secondo lui, come s'è visto, deve essere sempre pessimo gusto. « Non vogliamo roba bella, la roba bella non va, il pubblico non la capisce, il cinema è un'altra cosa » sono le frasi che ripetono come magiche giaculatorie. Essi credono che distruggendo l'arte salvino l'industria (salvino i soldi); viceversa, come in tutte le cose di questo mondo, distruggendo lo spirito si distrugge anche la materia. E il bello è che più bastonate ricevono, più si ostinano nel brutto e nel volgare, convinti nel loro ingenuo machiavellismo che le bastonate buscate dipendano dal non aver fatto abbastanza brutto e volgare. Un breve successo momentaneo lo si pagherà col disprezzo e la sfortuna pratica permanenti. In sostanza la questione si riduce a onestà: produce onestamente, non con criteri immorali, e avrete anche la fortuna pratica. Così è in ogni arte, soprattutto in ogni arte.

In linea di massima i film che mi piacciono di più sono gli americani; 1) perché il film americano, a parte alcuni caratteri essenzialmente americani, può essere considerato come il film europeo in sintesi, in quanto raduna quanto c'è di buono fra gli artisti (autori, attori, registi) europei; 2) perché nei film americani - senza troppe eccezioni - si trova quell'aura diffusa di cordialità, di fiducia umana, di interesse e di simpatia verso l'individuo, che fa sì che il genere della loro materia abbia possibilità di piacere, di commuovere in ogni senso, sia le grandi masse sia le piccole élites di ogni paese. Ma c'è anche un terzo e non ultimo motivo (che può essere collegato al secondo): nel film americano quasi di regola tutti, dal primo attore all'ultimo generico sono bravi, sono « naturali ».

11. (Quando uscite, dopo la proiezione, dal cinema, vi piace avere il cervello chiaro e sentire il bisogno di ragionare su quel che avete visto, o preferite invece aver la testa leggermente assopita quasi sognante o avete bevuto un buon vino?).

Quando esco dal cinema, dopo la proiezione, mi piace avere il cervello chiaro e sentire il bisogno di ragionare su quel che ho visto, goduto e vissuto. Compito della vera arte non è quello di dare estasi, assopimenti, ebbrezze del genere vino o tabacco, ma quello di esprimere una particolare visione del mondo e di chiarire, di rivelare, di trasfigurare se si vuole, la realtà agli occhi dello spettatore. Ma questa rivelazione, questa trasfigurazione, non possono essere fisiche.

GALLERIA

XXXII - FRED ASTAIRE e GINGER ROGERS

(v. tavola a fianco)

FRED ASTAIRE E GINGER ROGERS formano attualmente la coppia più popolare del cinema. Questo breve enunciato mostra che il cinema standard s'è almeno in parte liberato da certi canoni rigidi: con l'era quello sacrosanto al tempo del muto (cinema standard, si badi; cinema commerciale e destinato al gran pubblico), che poneva le coppie in un piano di parità assoluta e squisitissima, per quanto si riferisce alla bellezza. E invece Ginger Rogers, bella, bionda e aggraziata, offusca in pieno l'allampanata bruttezza di Fred Astaire. Eppure, innamorate della sua sovrumana elasticità, tutte le donne del mondo sopportano con estrema indulgenza la poca avvenenza di Fred. Miracolo della danza! Ed egli passa volando sullo schermo, unito alla sua Ginger da un'intimità completamente sconosciuta a tutte le altre coppie fotografiche del passato e del presente; e certo molto più ricca e forte, e scevra di ogni professionistico impaccio. Se qualcuno ve n'è (come poco tempo fa dissero i reporters maligni), la danza, padrona dispotica, li cancella nel modo più decisivo, quando tiene i due virtuosi sotto le sue dita dolci e allo stesso tempo ferree.

Ginger Rogers è nata nel Missouri, a Independence, il 16 luglio 1911. Educata a Forth Worth, in quella piccola città ottenne nel 1927 un successo ammonitore. A Forth Worth si disputò il campionato del Texas di *charleston*, il ballo frenetico e pruriginoso di moda a quei tempi. Virginia Rogers si chiamò Virginia fino a quel giorno. Infatti il pubblico, colpito da suo incredibile argento vivo, la soprannominò Ginger: che può esser, per suono, anche un diminutivo piuttosto libero e fantasioso di Virginia, e vuol dire zenzero: da allora fu Ginger, per sempre. A quella gara assisteva il famoso ballerino Eddie Foy jr, il quale la volle con sé in un giro nel Texas, e poi la condusse a Broadway. Cantante e ballerina in commedie musicali. I suoi capelli rossi naturali e i suoi bellissimi occhi verdi le aprirono presto la strada del cinema. (Come cambia il gusto attraverso i tempi! Gli avversari politici del vecchio e severo Catone amavano motteggiare sul colore dei suoi capelli e dei suoi occhi - rossi e verdi, appunto - ritenuti addirittura ridicoli). Il primo ruolo cinematografico di Ginger Rogers fu quello di *vamp*: *vamp* lussuosa in GIOVANOTTI DI MANHATTAN, *vamp* allegra e « filona » in QUARANTADUESIMA STRADA. Ma nel 1933 incontrò Fred Astaire, e di colpo i due divennero stelle e raggiunsero, con un affiatamento sovrano, il colmo della bravura come duo di danza.

Frederick Austerlitz, alias Fred Astaire, è nato nel 1900 a Omaha. Fin dall'infanzia le sue gambe rivelarono senza tergiversare la qualità della loro vocazione; a otto anni Fred e Adele Astaire, la sorella maggiore, poterono iniziare una carriera in comune che s'interruppe solo qualche anno fa. Coppia vertiginosa, capace delle diavolerie più scatenate e assurde. Certamente il miglior accoppiamento che la storia spicciola della danza da varicà ricordi. Ma è poi giusto chiamare Fred Astaire « ballerino da varietà »? La grazia piena di sapore delle sue invenzioni vuol avere una sua dignità superiore. L'allenamento severissimo al quale il virtuoso si sottopone non è soltanto meccanico, ma teso a un superamento anche creativo sempre più vitale. E nel cinema l'artista ha trovato un alleato di prim'ordine. Le levigate piattaforme senza confini che la sceno-

grafia cinematografica offre ai suoi slanci gli permettono un campo d'azione vastissimo e che per la sua natura mutabile si presta a mille trovate accessorie. Carriera di Fred Astaire. Piena di fulgore e ricca di aneddoti. Impossibile raccontarli. Basterà dire che il magico danzatore è un'umorista di prima forza. Ma per non confondere il Fred Astaire della vita con quello che canta con tanta attraente negligenza « A Fine Romance » (sottotitolo: « Sarcastic Love Song »), bisognerà aggiungere ch'egli è considerato uno dei pochi uomini seri e preparati di Hollywood. (Pareri autorevoli: per es. quello dello scrittore inglese Walpole). E l'attore possiede inoltre una sua capacità mimica che bisognerebbe confrontare, forse, con quella di certi grandi comici del muto. Quel viso buffo e malandrino sa esprimere qualunque cosa: e non si creda che non sappia essere triste e musone, quando lo voglia. E Ginger Rogers anche nella recitazione l'asseconda e l'accompagna con una speditezza ammirabile. Attrice bravissima; tanto brava che con *STAGE DOOR* vorrà offrirvi anche un saggio di bella e seria recitazione.

Inconfrontabile coppia danzante, s'è detto. Essi (inutile continuare a considerare Fred da solo; egli è il maestro e l'ispiratore, ma il contributo di Ginger è così vivo e prezioso!) posseggono il segreto d'animare perfino il cartone - e infatti, nel ricordo, le scenografie luccicanti nelle quali si svolgono le loro teorie, raggiungono una vitalità sorprendente. Soprattutto questo fanno dono di Fred e Ginger s'è felicemente profuso nell'ultimo ballo di *SEGUENDO LA FLOTTA*, dove il tema del giocatore d'azzardo che si rigenera mediante la musica e la danza, realizzato nella cornice più falsa possibile, sortiva un effetto concreto e comunicativo; e quelle balaustrate e quelle colonne di cartapesta partecipavano, come toccate da un'invisibile bacchetta magica, con un loro simbolico sbiancarsi e arrossarsi di sbigottimento e poi di gioia, all'avventura irreal e tuttavia addirittura palpabile.

Identità evidente tra matematica e danza, in quelle evoluzioni. La disinvoltura dei due artisti, i quali sembrano avere infranto tutte le leggi di gravità, e tutte le abitudini sedentarie degli uomini; quella disinvoltura non è che lo studiattissimo prodotto d'una preparazione aritmetica e geometrica di squadra, compasso e forse perfino tavole logaritmiche. Codesta severità superata da un sorriso e da un'aria piena di futilità dinoccolate, merita certamente un riconoscimento: nel senso ch'è giusto ormai dire che Fred e Ginger (davvero « nati per danzare ») e la loro recitazione per questo è tipica, perché essi anche muovendosi nelle strade e nelle case sono sempre infatuati di ritmi e ansiosi di ballare; anzi, diciamo, ballano sempre) hanno superato tutte le leggi della danza « leggera » e, con un'opera continua di vera e propria creazione, in un certo senso si sono avvicinati al livello squisito e raro del ballo classico. Si dice forse troppo? O sarà più giusto accontentarsi semplicemente di riconoscere l'enorme, l'indicibile superiorità del mirabile duo su tutti gli specialisti del genere, soli e in coppia?

FILM: CARIACA (*Flying Down to Rio*, R.K.O. 1933), THE GAY DIVORCEE (id. 1934), ROBERTA (id. 1935), TOP HAT (id. 1936), SEGUENDO LA FLOTTA (id. 1936), FOLLIE D'INVERNO (*Swing Time*, id. 1937), SHAL WE DANCE? (id. 1937).
PUCK



R.K.O.

GINGER ROGERS e FRED ASTAIRE

CARROZZERIA PININ FARINA

CORSO TRAPANI 107-115 - TORINO - TELEFONI 32-356-32-745



2 POSTI SPECIALE LANCIA PRISMA
CARROZZERIA DI LUSO E DI LUSO

Costo
CHE SARA' REALIZZATO IN

Bohème
MARTHA EGBERTH - JEAN LÉON

La Dama di Malin
EDWIG

Nina Petrovna
ISA MIRANDA

Port Arthur
DANIELE BARRIEUX



MINERVA FILM-ROMA

SEDE CENTRALE
PIAZZA CAVOUR 10

BATTAGLIE E IDILLI A CINECITTÀ

ALL'ANGOLO d'una strada, sotto lo sguardo doloroso d'un Cristo in croce, il regista Guazzoni incitava a sparare i policromi soldati di Re Ferdinando di Napoli. «È meraviglioso - diceva l'operatore Terzano - come Guazzoni si trasforma non appena è a contatto con le masse». La Guazzoni aveva proprio pane per i suoi denti: popolani in rivolta, soldati pronti ad attaccarli, morti e feriti. Rivivevano i tempi del Risorgimento descritti da Giovanni Ruffini in *Il dottor Antonio*; e qui il film, abbandonata la grazia e la dolcezza delle scene patetiche, trovava la passione popolare. Guazzoni sembrava un borbonico dei più intransigenti. Spiegava ai soldati come doversero fare per ammazzare di più: disponeva il movimento e la formazione. «Non sparate insieme - diceva -. La prima fila, poi la seconda e così via». E infatti, quando dal fondo della piazza i popolani vennero su minacciosi, roteando i bastoni, i soldati spararono come aveva ordinato Guazzoni ed il terreno si coprì di gente colpita mentre gli altri si ritiravano e le donne gridavano di spavento. «Troppi morti» - brontolò Terzano. Guazzoni mise l'occhio al buco della macchina da presa. «Sì, - confermò -, troppi morti. La prossima volta - gridò ai popolani -, meno morti». E l'aiuto regista si precipitò avanti a scegliere i «candidati alla morte».

Entrammo nei teatri di posa: la battaglia si svolgeva in una Napoli ricostruita al limite estremo dei fabbricati di Cinecittà. In uno dei teatri trovammo invece ricostruito un angolo di Venezia, per il film TARAKANOVA, girato nelle versioni francese ed italiana sotto la direzione rispettivamente di Fedor Ozep e di Mario Soldati. In quel momento era il turno dei francesi. Sopra un balcone, Annie Vernay e Pierre-Richard Willm si mormoravano tenere cose, continuamente disturbati ora dall'uno ora dall'altro. Willm era seduto sulla balaustra e lo immaginammo notturno visitatore furtivo; dietro la Vernay, oltre la finestra, s'indovinava il segreto d'una camera da letto, ma se vi avessimo guardato nulla avremmo trovato se non quattro assi incrociati e un pavimento di legno per sostenere le lampade. E fu proprio a causa di una lampada che il duetto d'amore venne più volte interrotto. Curt Courant, l'operatore, seduto dietro la sua macchina da presa sopra un alto «praticabile», volle a un certo momento dirigere la luce d'un piccolo riflettore sul profilo di Willm. E fin qui nulla di strano; ma poi volle che fosse «allargato» perché desse una luce più diffusa e meno intensa. Visto che nemmeno così otteneva quanto desiderava, provò a farlo «stringere», cioè a concentrare ed intensificare la luce. Eguale risultato: finché, provando e riprovando, riuscì nel suo intento mentre da basso Ozep lo guardava brontolando. Alfine si girò, e i due poterono dire le loro battute di fila. Sui loro visi scherzavano i riflessi dell'acqua del Canal Grande: si trattava semplicemente dell'acqua d'una piccola vasca che rimandava i raggi di un potente proiettore in direzione degli attori. Con una leggera oscillazione data alla vasca si otteneva il vario riflesso dell'acqua in movimento. Era un quadro di dettaglio che in montaggio verrà inserito nelle scene prese direttamente a Venezia durante lo scorso settembre. In un altro teatro trovammo Malasomma preoccupato. «Ancora a Roma?» - gli domandammo. Infatti alcune notizie giunteci dalla Germania ce lo davano regista del prossimo film di Pola Negri. «Sì, non ho ancora finito - ci rispose -. Avrei dovuto cominciare già il 6 ottobre, in Germania. Ora il film è rimandato a novembre». E si allontanò da noi. Stava preparando un carrello: Nino Besozzi, sborniato, seguito da Sergio Tofano, cameriere impeccabile, doveva passare per un corridoio e voltare con un angolo di 90 gradi in un altro, augurando la buona notte alle belle ragazze di ERavamo sette sorelle, schierate alla sua passaggio sulla soglia delle diverse porte che si aprivano sul corridoio. Quell'angolo di 90 gradi non era facile, tenuto anche conto che bisognava passare tra due colonne che chiudevano il primo corridoio. Ma la difficoltà, con un po' di attenzione da parte dei macchinisti fu superata. Più difficile apparve la risoluzione del problema della ripresa sonora. Si decise che il microfono sarebbe stato anch'esso sul carrello; ma qui un'altra difficoltà: tre cavi si univano al carrello: quello del motore della macchina da presa, quello del microfono e il terzo del piccolo riflettore che, col movimento del carrello, doveva illuminare il contemporaneo movimento di Besozzi e di Tofano. I cavi dovevano essere ritirati man mano che il carrello indietreggiava e ci volle tutta una schiera di macchinisti, scaglionati lungo il percorso, perché infine la ripresa potesse avvenire.

Cercammo Mastrocinque. Mastrocinque sta girando le ultime scene di VOGLIO VIVERE con LETIZIA. Nei giorni precedenti era stato negli Abruzzi per gli esterni; adesso è alle ultime scene con Assia Noris. Senonché Mastrocinque non c'era. Sotto la guida dell'operatore Farkas gli elettricisti sistemavano le luci mentre i truccatori ritoccavano i visi degli attori. Mastrocinque non compariva. «Dove sarà?» - chiedemmo. «Volete un consiglio?» - ci disse B. L. Randone, aiuto regista. - Andate al ristorante: starà facendo una delle sue solite leggere colazioni». Infatti, Mastrocinque era proprio al ristorante e faceva una di quelle «leggere» colazioni che si susseguono ad ogni cambiamento di scena; e sono a base di caffelatte, uova, burro, frutta... «Buon appetito!» - gli dicemmo, e ci eravamo appena seduti accanto a lui, che arrivò con aria indifferente Farkas e fece anche lui una «leggera» colazione... Ma era quasi l'ora del pranzo. Il ristorante in breve si animò. Arrivò Gallone con Beniamino Gigli attualmente al lavoro con lui per LA CANZONE DELLA MAMMA; arrivò Palermo con alcuni attori - Vittorio De Sica e Elisa Cegani - del suo NAPOLI D'ALTRI TEMPI... E pensammo che forse in quel momento, a Tirrenia, Bonnard e i suoi del CONTE DI BRÉCHARD erano anch'essi riuniti di fronte a piatti di pastasciutta, che le masse militari di PIETRO MICCA consumavano ad Alessandria il loro rancio e che Elter, sulle montagne piemontesi, alle prese coi primi freddi, pensava, nel chiuso d'una cucina, al giorno in cui avrebbe portato il suo TORRENTE al piano...

IL CRONISTA



La battaglia del 'Dottor Antonio' (Manderfilm)



Malasomma spiega a Tofano e a Besozzi una scena di 'Eravamo sette sorelle' (Lupa-Romafusi)



Balcone sul Canal Grande per 'Tarakanova' (Sacell)

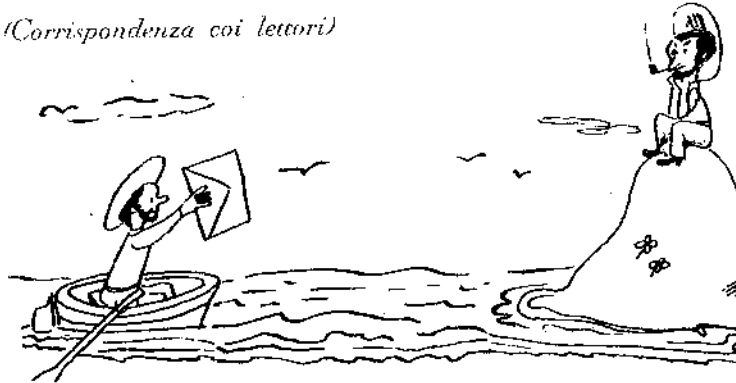
BOBBI (Livorno). - Per carità, non sottoponete al mio giudizio dei soggetti di carattere giallo e poliziesco. Non c'è lettore e spettatore dei romanzi gialli meno dotato di me! I casi sono due: o mi addormento profondamente dopo i primi dieci minuti; oppure mi sforzo di seguire la trama - ma mi confondo subito così irrimediabilmente nell'intreccio, che dimentico quel che mi hanno raccontato nell'introduzione, mi meraviglio di vedere una signorina bionda che credevo uccisa da molto tempo e mi sorprendo troppo poco quando alla fine l'ispettore della polizia si rivela come l'assassino, perché l'avevo preso per il banchiere intrigante. Così, il Suo soggetto in un primo momento mi ha riempito di ammirazione per la Sua abilità nell'imbrogliare i fili delle Parche; dopo la seconda pagina, poi, mi sono trovato nello stato d'animo della nonna a cui è caduta a terra la matassa di lana. Perciò, abbia compassione di me e mi scusi.

GIORGIO LAUDINI (Bologna). - Mi sembra difficile affermare che il cinema parlato abbia schiacciato il teatro, dal momento che questo benedetto cinema diventa sempre più decisamente teatro. Se Lei dicesse che il teatro sul palcoscenico è sempre di più sostituito da quello sullo schermo, ci intenderemmo meglio; ma neanche in questa evoluzione vedo una cosa definitiva.

Ing. G. MAZZONI (Forlì). - «Domando per quale ragione artistica, tecnica o commerciale si veda in molti film stranieri quella specie di anacronismo per cui in varie scene del film si presentano delle scritte in lingua diversa da quella parlata nel paese in cui si svolge la scena. Nel film LA VITA DEL DOTT. PASTEUR vi

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



sono scritte inglesi in scene della campagna francese. Nel film DESIDERIO DI RE, di ambiente austriaco, si è letta la parola *birthday*. Se un romanzo, una commedia teatrale o un film, prodotti da artisti nostri, ci presentano un ambiente straniero, i personaggi di quel romanzo, di quella commedia o di quel film parlano nella lingua nostra, salvo casi particolari in cui il « colore locale » dei suoni valga più della comprensibilità delle parole; e lo stesso metodo sarà seguito per iscrizioni ecc. Non ci accorgiamo della contraddizione perché la lingua nostra non ci appare tanto come una lingua qualunque fra tante ma semplicemente come la lingua. Ma se invece, nella versione originale di un film americano, sentiamo parlare in inglese Nerone o Cesare, può succedere che ci meravigliamo. Ora, nei film doppiati che sono proiettati nei nostri cinematografi, la colonna sonora originale è sostituita con un'altra in cui i dialoghi

sono tradotti in italiano. È ovvio che sentendo discorrere in italiano il dottor Pasteur o il re austriaco - e anche questo non Le pare una contraddizione? - facilmente ci sorprenderemo di vedere sullo schermo delle iscrizioni rimaste nella lingua originale ossia in inglese. Ma per sostituire anche quelle sarebbe necessario girare a Hollywood ogni scena in cui si vede una parola scritta - e ce ne sono abbastanza - in tutte le lingue del mondo (e anch'esse non sono poche). Ammetterà insieme a me che questo enorme aumento di spese e di fatiche non sarebbe indicato. Molto più facilitato è il problema nei « prossimamente » dei film; in essi l'immagine è composta da due scene che si sovrappongono: l'una, che contiene le immagini degli attori, delle scene, degli effetti di trucco, è originale e unica; l'altra, che porta tutte le indicazioni scritte nella lingua del rispettivo paese, viene semplicemente sovrapposta alla prima durante la stampa delle copie positive.

VITTORIO BERNARDI (Misurata). - Non ho indicazioni per credere che Jackie Cooper sia di origine italiana. Egli è nato a Los Angeles.

IL SOLITO CURIOSO (Napoli). - Direi ancora di più: Clair e Flaherty sono ottimi artisti; ma Erich v. Stroheim ha senza dubbio qualcosa di geniale. Tranne quelli di Chaplin, di Disney e dei classici russi forse non ci sono film che abbiano una impronta personale così precisa come quelli di Stroheim. Anche il fatto che una valanga di disdegno e di disprezzo industriale, come non si è mai più verificata nel mondo del cinema, è sorta contro di lui e ha troncato la sua attività di regista dimostra che si tratta di un fenomeno straordinario. Questa emozione si spiega facilmente: i film di Stroheim sono quadri spesso ferocissimi che danno i brividi. Quando fu pronto il suo film FEMMINE FOLLI - che ancora due anni fa sono riuscito a vedere a Roma in un cinema di ultima visione -, la casa Universal fece venire a Hollywood, a sue spese, ventidue censori per giudicare e per... tagliare il film. Arrivarono, guardarono e tagliarono. Mentre Stroheim stava girando MERRY GO ROUND, la regia del film gli fu tolta e affidata ad un altro, per iniziativa di Irving Thalberg, che in quell'epoca cominciava la sua carriera e che giudicava Stroheim un pazzo pericoloso. Lo stesso avvenne per GREED (Rapacità), il cui montaggio Thalberg fece finire da un montatore qualunque. La MARCIA NUZIALE, l'opera principale di Stroheim, l'abbiamo potuta nuovamente ammi-

rare poco fa, dato che il Centro Sperimentale ne possiede una copia. Attualmente, Erich von Stroheim è in Europa come attore. Noi altri europei, coglieremo l'occasione di riparare i peccati dell'America? Avremmo come premio qualche nuovo capolavoro, di cui l'arte cinematografica davvero non abbonda. La coppa Mussolini per la migliore pellicola straniera fu attribuita, nel 1934 a L'UOMO DI ARAN, nel 1935 ad ANNA KARENINA, nel 1936 a L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA, nel 1937 a UN CARNET DI BALLO.

GAETANO RICCI (Catania). - « Perché qui in Italia per avere delle fotografie belle in grande formato di attori si deve poter contare solo di quelle che 'Cinema' pubblica con le biografie? Mi viene la bile quando passando nella mia città davanti all'agenzia di qualche Casa americana, vedo delle magnifiche fotografie, lucide in cartoncino, e penso di non poterle mai avere. Perché queste devono essere solo per gli esercenti e per la stampa e non per il pubblico? ». Lei propone di organizzare la vendita di tali fotografie; di creare insomma una specie di Albrici cinematografico. È un'idea originale che potrebbe fruttare molto. Io me l'farei brevettare. Perché infatti finora non c'è modo per il pubblico di procurarsi tali fotografie. (Anche le riviste che Lei si vorrebbe procurare a tale scopo, La disilluderebbero).

ITALO ANTONUCCI (Pistoia). - La grande Enciclopedia del Cinema è preparata dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa per l'editore Ulrico Hoepli che fra pochi mesi ne farà uscire il primo volume (lettera A-E). - Lo scrittore di cui Lei si interessa è un giornalista che nei suoi saggi critici si occupa anche di cinema.

MABEL (Aquila). - L'indirizzo di Maria Denis? Mi dispiace. Ho fatto un contratto con l'attrice secondo il quale ricevo una cer a somma ogni volta che le risparmio la risposta a una lettera; e più precisamente ricevo 25 cent. per ogni proposta di matrimonio (non arrivata), 50 cent. per richiesta di consigli e aiuti riguardanti la carriera cinematografica; 75 cent. per richiesta di ritratto con firma personale; 1 lira per richiesta di giudizio su una sceneggiatura voluminosa. Nel caso Suo riceverò, dunque, 50 centesimi - o mi sbaglio? Nel concorso *Ma che cos'è questo cinema?* non abbiamo chiesto l'opinione dei lettori sul cinema a colori perché le esperienze in questo campo ci sembravano ancora troppo incomplete. Mi interesserebbe però di apprendere le Sue idee in questo campo.

MARIO CACCIALANZA (Milano). - Sono contento che Lei mi dia l'occasione di toccare di nuovo un mio argomento preferito: l'obbligo assoluto di introdurre nei cinematografi nostri i film documentari. « Il documentario di avanspettacolo è una necessità, e sarebbe come tale ben accetto al pubblico. Prova lampante: Venezia. Altro successo: i documentari LUCA. Non parliamo per ora dei documentari sui raggi Röntgen.

GUIDA MONACI
GUIDA COMMERCIALE DI ROMA
E LAZIO FONDATA NEL 1870

ROMA - Largo Tritone angolo via Traforo 146

BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
CAPITALE E RISERVE LIRE 189.000.000

Direzione Generale: ROMA - Via Vittorio Veneto, 111

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

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

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

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDIARIO
CREDITO PESCHERECCIO

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



Il calmadolori mondiale

Pubbl. Aut. Pref. Milano 57468-XV

sulla radioscopia o anche sul corpo umano: l'intelligenza del pubblico in generale, e specialmente di quello dei paesi e della periferia, non è ancora giunta al punto di sorbirsi senza stancarsi mezz'ora di documentario sulla bile o sul fegato; ma parliamo piuttosto di quel documentario chiaro, semplice, alla portata di ogni cervello, che narra sia la vita e il movimento di un porto, sia le bellezze di un'isola». Siamo completamente d'accordo tranne che per il carattere dei film da proiettarsi. Mi pare che i film semplicemente descrittivi e lirici, anche esteticamente molto belli, siano poco interessanti per la grande massa, perché non soddisfano a nessuna curiosità. Io preferirei i film scientifici e tecnici, i quali naturalmente debbono presentare il loro argomento con vivace e semplice concretezza. Credo che lo spettatore normale si interesserà molto di più vedendo come l'embrione si forma dall'uovo o come si fabbrica una lampadina elettrica anziché, sullo schermo, l'ambiente quotidiano che gli presenta poche cose nuove e sensazionali. Soltanto in un secondo tempo capirà quanta bellezza, quanta vita autentica e quanta materia d'istruzione si nasconde anche in quei soggetti che, a prima vista, potranno sembrare banali. - Parlerò un'altra volta degli altri argomenti trattati nella Sua interessante lettera.

DOTT. ALBA (Mantova). - Stiamo studiando la possibilità di far visitare Cinecittà a un gruppo di lettori particolarmente interessati in materia. Non so ancora se la cosa potrà realizzarsi, ma intanto sarei grato se tutti quelli che vorrebbero eventualmente partecipare, mi dessero il loro preciso indirizzo.

GIOVANNA R. (Verona). - Ammiro come Lei la bellezza dei quadri in cui Trenker ha saputo presentare sullo schermo il paesaggio, l'architettura e la scultura italiana. L'impressione di

cui Lei inoltre mi parla, si spiega forse col fatto che Trenker evidentemente concepisce i punti salienti della sua trama in determinate situazioni pittoriche: l'uomo che sta guardando il castello natale, la donna col bambino inginocchiata davanti all'altare, il cantante col cavallo davanti al palazzo, il condottiere davanti ai suoi giudici. E queste situazioni statiche, Trenker le lega mediante il filo d'una trama, ma non concepisce questa trama come azione. Non dico, con ciò, che le sue scene siano ferme, senza movimento: anche una battaglia, anche un corteo di cavalieri ha movimento; ma basta pensare alle acque correnti di un fiume per ricordarsi che l'essere in movimento può essere stasi e non azione. Dal fatto che i nodi dell'azione hanno la forma di discussioni o di pose ferme, risulta quella certa pesantezza che Lei ha notato: il film invece di trasportare lo spettatore in continuo viaggio dalla prima all'ultima scena, lo fa saltare di stazione in stazione.

MARIO SARDO (La Maddalena). - Dir bene della Hepburn significa conquistarmi del tutto. Lei ha visto la sua MARIA DI SCOZIA e me ne parla, entusiasta. «È di una spontaneità così evidente, che pare di vivere anche noi la vita della protagonista. Non è bella, ma sembra che sia appunto la sua faccia irregolare e quasi maschia, ad attirare la simpatia. È così espressivo quel suo viso, che ci si legge la parola prima che sia pronunciata dalle labbra. In questo film la sua interpretazione mi è parsa completa, perfetta. Meravigliosa la scena davanti ai giudici d'Elisabetta; e quando sale al patibolo è di una regalità così forte e rassegnata insieme che mi son sentito togliere il respiro». Si figuri se Puck ha mancato di introdurre la grande Caterina nella sua «Galleria». L'ha presentata nel numero 2 di *Cinema*.

IL NOSTROMO

LIBRI RICEVUTI

ESTETICA

ALBERTO T. ARAI - *Voluntad cinematográfica*. Pgg. 106. Editorial «Cultura», México 1937.

L'autore ha raccolto in questo breve saggio varie considerazioni sui criteri estetici con cui il cinematografo va giudicato: ne risultano le finalità di tale arte e l'avvenire che per essa s'intravede nel cinema puro o assoluto.

INDUSTRIA E COMMERCIO

F. D. KLINGENDER - S. LEGG - *Money behind the screen*. Pgg. 79 ill. Laurence Wishart, London 1937.

Cifre alla mano, il *Film Council*, ha esposto i risultati dell'inchiesta condotta sulle questioni finanziarie del cinematografo per rendersi conto, con una certa esattezza, delle cifre che circolano nelle grandi case di produzione e del come esse vengono impiegate. Dallo studio dei particolari si ricavano considerazioni di indole generale sulle tendenze attuali nella Produzione e nella Distribuzione come pure sull'andamento dei mercati internazionali.

CINEMA EDUCATIVO

Report of the conference on films for children. Pgg. 48. The British Film Institute, London 1936. 1 sh.

CATALOGHI E ANNUARI

Photography year book 1936-37. Edited by T. Korda. Pgg. 464 ill. The Cosmopolitan Press Ltd., London 1937. 21 sc.

Vi sono raccolte fotografie dei più famosi fotografi del mondo, suddivise in

vari gruppi secondo il soggetto: architettura, fiori, frutta, bambini, nudi, animali, ecc. La visione di questa magnifica galleria artistica offre ai dilettanti innumerevoli suggerimenti per la composizione e la tecnica delle loro fotografie nonché un incitamento a perfezionarsi nell'arte delle inquadrature.

Kinematograph year book 1937. Pgg. 710. Kinematograph Publications Ltd., London 1937.

Tra gli annuari, che costituiscono i «ferri del mestiere» nell'ambiente industriale e commerciale del cinematografo, è questo uno dei migliori per l'abbondanza e l'esattezza delle informazioni esposte in maniera facilmente consultabile e con discernimento. Vi compaiono tutti gli enti e le organizzazioni industriali coi rispettivi dirigenti e le indicazioni necessarie, come pure i film della stagione e il materiale comparso nell'annata.

Kinematographisches Jahrbuch. Pgg. 194 - Verlag Der Oesterreichische Film, Wien.

Piccolo annuario tascabile contenente indirizzi e informazioni varie relative ai principali enti industriali e commerciali cinematografici.

Non-theatrical cinematograph apparatus of Films. Pgg. 22. The British Film Institute, London 1937. 6 pence.

Catalogue 1937 de la Librairie d'Enseignement technique. Pgg. 440. Léon Eyrolles Editeur, Paris 1937.

Può essere di grande utilità a ogni ingegnere, tecnico o studente che debba documentarsi sulla matematica, la fisica, il disegno tecnico, la contabilità e il diritto commerciale e industriale.

CINECITTÀ

SOCIETÀ ANONIMA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

ROMA

La grande rivelazione giornalistica del 1937:

OMNIBUS

In pochi mesi questo giornale è diventato l'inseparabile amico di tutti coloro che su qualunque argomento della vita nazionale o mondiale - letteratura o politica, storia o finanza, teatro o cinema - desiderano formarsi un'opinione precisa e definitiva. Ogni numero di «Omnibus» è di

12 pagine di grande formato

che costituiscono un raro esempio di vivacità giornalistica, di chiarezza stilistica e di perfezione tipografica. Ogni numero è una gioia per lo sguardo e una fonte di vivo diletto per la mente.

Un numero costa Una Lira



GIUOCHI E CONCORSI

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

CHE COSA FANNO ?

A questi attori sono stati tolti gli elementi che giustificano il loro atteggiamento. Dire che cosa fanno tali attori e quali sono gli elementi omessi.



SALTO DI CAVALLO

Incominciando dalla casella 11 e procedendo come il cavallo nel quinto degli scacchi trovare i titoli di cinque film di Barbara Stanwyck

Giuseppe Vitelli (Napoli)

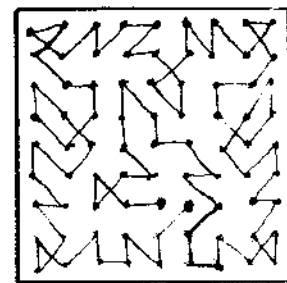
LETRONICRO
OLITGERANI
SUMIEMELA
OBEAOGSVIS
LSOISGMDVL
GRIOSEET
KTDALDTARO
SMAMRNCORL
IOTAAMSURI
COMRIIPENA

SOLUZIONI DEI GIOCHI DEL N. 30 (25 SETTEMBRE 1937-XV)

FIRMAMENTO ITALIANO

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

PASSO DI RE



Moltagliati - Cervi - Merlani - Besozzi - Paola-Steiner - Cergani - Nazzari - Jachino - Centa - Paolieri - Ninchi

FILMISTICA

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

VINCITORI DEI GIOCHI PROPOSTI NEL NUM. 30

ALDO DORNA
Via S. Nicolò n. 5
Padova

ALDO PARODI
Via Cobella 41-15
Genova

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Per i giochi di "Che cosa fanno?" e "Salto di cavallo" saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annuali a "Cinema". Le soluzioni dei giochi pubblicati nel 32° fascicolo appariranno nel 34° (25 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 citi la fonte.

Angelo



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

PERUGINA

CAN



Jeanette
MACDONALD

Nelson
EDDY

Primavera

JOHN BARRYMORE

HERMAN BING - TOM BROWN

REGISTA: ROBERT Z. LEONARD

