

CINEMA



34

25 Novembre 1937 - XVI

In questo numero:

Spedizione in abbon. postale

**IL CINEMA GIAPPONESE - L'ATTRICE DAI MILLE
FILM - PROBLEMI DELLA SCENEGGIATURA**

**DUE
LIRE**



La Compagnia Italiana Cinematografica "Lux"
si è assicurata l'esclusività per l'Italia di:

Il dramma di Shanghai

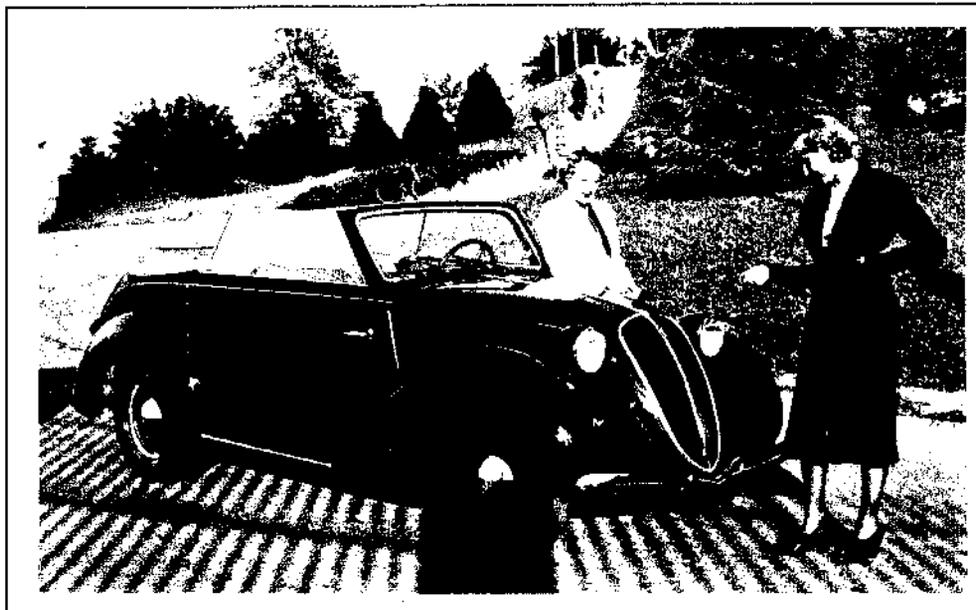
il nuovo film di **G. W. PABST** che si svolge
nell'atmosfera torbida e turbinosa della città cine-
se e ha una vicenda drammatica ed emozionante.

Il film che sarà pronto nei primi mesi del prossimo anno, rinnoverà il successo di
Mademoiselle Docteur che ha ottenuto e va ottenendo in ogni città l'una-
nime suffragio della critica e del pubblico italiano.

Piotti
S.A.

TORINO

MODELLI
1938



CABRIOLET 2 LUCI 4 POSTI

SU FIAT 1100

CAPOTE RIBALTATA COMPLETAMENTE NASCOSTA

CINEMA

quindicinale di divulgazione

FONDATARE DA ULRICO HOEPLI

Direttore: LUCIANO DE FEO

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1-23277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'Ufficio Periodici Hoepli in Roma (Corso Vittorio Emanuele 21), le principali librerie e le agenzie dell'Istituto Editor. Scientifico.

Anno XI, vol. II - 25 Nov. 1937, XVI

FASCICOLO 34

IN QUESTO NUMERO:

Cinema gira	Pag. 325
Editoriale	329
M. DOLETTI	
<i>Dal cielo di Campoformido al cielo di Etiopia.</i>	330
A. D'ANATOLIO	
<i>Il cinema giapponese</i>	331
G. PUCCINI	
<i>L'attrice dai mille film</i>	334
G. DEBENEDETTI	
<i>Primo punto: la sceneggiatura</i>	335
O. CAMPASSI	
<i>Le strade di Clair e di Campanile</i>	338
QUADRO!	341
IL CRONISTA	
<i>Una giornata nei teatri di posa</i>	342
<i>Ma che cos'è questo Cinema?</i>	345
F. PASINETTI	
<i>Dialogo a due: all'europea e all'americana.</i>	346
Visto in questi giorni, 347 - Galleria, 348 - Notizie tecniche, 351 - Formato ridotto, 352 - Fotografia, 353 - Capo di Buona Speranza, 354 - Giochi e Concorsi, 356.	

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

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1-23277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'Ufficio Periodici Hoepli in Roma (Corso Vittorio Emanuele 21), le principali librerie e le agenzie dell'Istituto Editor. Scientifico.

ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero, anno lire 60, semestre lire 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE

DUE LIRE

SI PARLA MOLTO DI DEANNA DURBIN...

... e non soltanto per il suo successo nei due film finora interpretati: TRE RAGAZZE IN GAMBA e CENTO UOMINI E UNA RAGAZZA; ma perché non trova un regista per il suo prossimo film MAD ABOUT MUSIC (*Pazza per la musica*); ovvero non è lei che cerca il regista ma il suo produttore, Joe Pasternak della Universal. Infatti Henry Koster, che ha diretto la Durbin nelle prime due pellicole, ha dichiarato che preferisce dirigere Danielle Darrieux nel suo primo film americano; questo perché non gli piace troppo essere considerato soltanto come «l'uomo che dirige Deanna Durbin». La Universal ha accolto favorevolmente i suoi desideri e si è rivolta a Irving Cummings perché diriga la Durbin. Ma a questo punto, dopo che Cummings aveva accettato in linea di massima, «sono intervenute complicazioni», come dice misteriosamente il comunicato dell'Ufficio Stampa Universal; e a Cummings è stato affidato un altro film. Infine è stato interpellato Norman Taurog che per aver diretto un tempo Jackie Cooper in due film premiati per la regia: SKIPPY e SOOKY, può essere un regista adatto a dirigere la fanciulla Durbin. E Taurog ha accettato. Sarà il definitivo regista? Speriamo che sì. Del resto non può essere che piacevoloso dirigere la Durbin; a meno che, qualcuno potrebbe insinuare, non sia proprio lei la causa di tutto; forse un po' troppo vivace e bizzarra? Ma questi per un'attrice non sarebbero difetti, infine.

I DISEGNI ANIMATI DI DISNEY...

...vengono, di solito, presentati in edizione originale, e i personaggi cantano, e talvolta parlano, in americano. L'azione è chiara, semplice e basterebbe la parte visiva per intenderla. Ma Walt Disney, da qualche tempo, sta lavorando a un disegno animato a lungo metraggio: FIOR DI NEVE E I SETTE NANI; in questo film, che è tratto da una famosa fiaba, i personaggi parlano molto; nasce dunque il problema del doppiaggio. Perciò Disney si è preoccupato di ottenere il permesso di doppiare direttamente il film nelle altre lingue, per evitare che il doppiaggio eseguito nei singoli paesi non sia all'altezza dell'originale. Egli ha ottenuto quindi il permesso di doppiare il film in francese, e ha scritturato Marcel Ventura come consulente per questa versione e per quella spagnola. Ma Disney nel dare questa notizia, aggiunge: le versioni italiana e tedesca saranno eseguite nei rispettivi paesi. Ora sorge la domanda: da noi, si doppia molto bene. È vero; ma sapranno i nostri doppiatori eseguire anche il doppiaggio del film di Disney, in cui, di solito, le voci, molto caratteristiche dei personaggi, sono intimamente fuse in quel tessuto formato dalla musica, dal dialogo e dal ritmo dell'immagine?

FILM ITALIANI IN LAVORAZIONE...

...Si sono iniziati i seguenti film: IL PONTE DI VETRO, di carattere drammatico-psicologico; personaggi: un medico, la di lui moglie e un aviatore; soggetto di Gerardo de Angelis, dialoghi di Cesare Vico Lodovico, regista Piero Ballerini, interpreti Fosco Giachetti, Gino Cervi, Germana Paolieri, Ugo Césari, Fausto Guerzoni. - Una CENERIVISTA (ancora senza titolo), soggetto e sce-

CINEMA GIRA



Katharine Hepburn in 'Quality Street' (il Dolce inganno): la donna tra i merletti; George Stevens, il regista che ha diretto con tanta delicatezza la Hepburn in 'Primo amore', ha composto ora il personaggio femminile nato dalle pagine di una commedia di Sir James Barrie; e il personaggio è stato rivestito degli abiti del costumiere Walter Plunkett. (R.K.O.)

neggiatura di Giacomo Debenedetti, Dino Falconi, Oreste Biancoli; regista Oreste Biancoli, direttore di produzione Angelo Besozzi; interpreti Vittorio De Sica, Umberto Melnati. - L'ALLEGRO CANTANTE, film musico-canoro, soggetto e sceneggiatura di C. Mariani dell'Anquillara, Edoardo Anton; regista Gennaro Righelli, direttore di produzione Raf-

faele Colamonic; interpreti il tenore Giovanni Manurita, Germana Paolieri, Giorgio De Rege, Guido De Rege, Vandina Guglielmi. - IO MUOTO DISPERATO! (titolo provvisorio), film comico, soggetto di Achille Campanile, sceneggiatura di Ettore M. Margadonna e Carlo L. Bragaglia, regista Carlo L. Bragaglia, protagonista Totò.



Nel guardare questa fotografia non sorge il ricordo di qualche quadro antico delle Fiandre? La densa penombra da cui esce il viso di questa bella ragazza, macchiato dalle ombre di una inferriata semiaperta, il forte chiaroscuro che lo contrasta, danno un senso di intimità drammatica in cui sembra profondamente assorbita la giovane attrice Inge Theek. (Ufa)

In copertina: Chiezo Kataoka e I. Takatsu nel film 'Nao Hechi Kiodomo Tabi'

Abbonatevi a 'Cinema'
Un anno, lire quaranta



UNA "GRANDE FIRMA"
DELLA LETTERATURA
ROMANZESCA:
RUDYARD KIPLING

SEI "GRANDI FIRME"
DELLO SCHERMO:
SHIRLEY TEMPLE
VICTOR MC LAGLEN
JUNE LANG
C. AUBREY SMITH
CESAR ROMERO
MICHAEL WHALEN

UNA "GRANDE FIRMA"
DELLA REGIA:
JOHN FORD

UNA "GRANDE FIRMA"
DELLA PRODUZIONE:
DARRYL ZANUCK

UNA "GRANDE FIRMA"
DELLA CINEMATOGRAFIA:
20th Century-Fox Film

ECCO I DIECI "MARCHI
DI GARANZIA"

di questo film che trasporta lo spettatore in uno dei climi più affascinanti e avventurosi che la fantasia abbia sognato: là dove le scolte bianche, accampate sugli ultimi contrafforti della misteriosa terra di Visnù, guardano le indomite Tribù della Montagna, alle frontiere dell'India.



MARIA GAMBARELLI TORNA IN AMERICA
 Qualche giorno fa Maria Gambarelli ha salutato gli amici ed i giornalisti prima di partire per Parigi, e, di là, per gli Stati Uniti: impegnata col Metro-Goldwyn e con la Radio. Veramente non è stato un addio: sembra, infatti, che trattative siano in corso perché tra breve, esauriti gli impegni americani, ella torni in Italia. Intanto, "Il dottor Antonio", che ella ha interpretato insieme con Ennio Cerlesi, Mino Doro, Tina Zocchi, Umberto Picasso ed altri (la sua "Miss Lucy" è costata 2.300.000 lire). (Foto Manderfilm)

JOHN BARRYMORE...

...ha appena finito di interpretare *THE YELLOW NIGHTINGALE* (*U' signolo giallo*) alla Paramount; e subito la R.K.O. lo ha scritturato per il ruolo di protagonista accanto a Irene Dunne, di *THE JOY OF LOVING* (*La gioia dell'amore*). Nello stesso tempo Paramount ha scritturato non solo John, ma anche sua moglie Elaine Barrie per interpretare il prossimo film di Marlene Dietrich, *FRENCH WITHOUT TEARS* (*Francesca senza lacrime*), regia di Mitchell Leisen. Elaine Barrie era stata un anno in contratto con la Metro che però non le ha fatto girare alcun film.

CHARLES LAUGHTON...

...interpreta, in Inghilterra, accanto alla moglie Elsa Lanchester, il film *WESSEL OF WRAITH*, sotto la regia di Bartlett Cormack che ha scritto anche la sceneggiatura da un soggetto originale di W. Somerset Maugham. Subito dopo Laughton interpreterà *JAMAICA INN*, a colori, diretto da William K. Howard.

IL FILM INGLESE DI CLAIR...

...procede. *BREAK THE NEWS* è stato ricavato dalla commedia che diede

origine al film francese *IL MORTO IN FUGA*. È stato scelto quale musicista Cole Porter. Operatore è Phil Tannura.

IL COMICO TEDESCCO HEINZ RÜHMANN...

...è protagonista del film di Carl Froelich *DIE UMWEGE DES SCHÖNEN KARL* (*Le tortuosità del bel Carlo*). Il film di carattere leggero su soggetto di Jakob Geis e Harald Braun, verrà interpretato oltre che da Rühmann, da Karin Hardt, Sybille Schmitz, Albert Florath, Claire Reigbert. Hansom Milde-Meissner curerà il commento musicale.

CON LA REGIA DI ERIC ENGEL...

...si è iniziato il film tedesco *DER MAULKORB* (*La miserruola*), di produzione Tobis-Cinema, interpreti Heinrich George, Hilde Weissner, Theodor Loos, Paul Henkels. Operatore Reimar Kuntze.

JAMES CAGNEY...

...dopo essere dalla Warner Bros. passato alla Grand National per interpretare un film sotto la regia del regista-musicista Schertzinger, ritornerà alla Warner; Joan Blondell sarà la sua compagna in *BOY MEETS GIRL* (*Tui incontra lei*).

IL SUCCESSO DE 'L'IMPAREGGIABILE GODFREY'...

...tratto da un romanzo di Eric Hatch, ha suggerito alla Paramount di acquistare i diritti di riduzione cinematografica del recente romanzo di Hatch, *THE CAPTAIN NEEDS A MAJIE* (*Il capitano cerca un mozzo*). Lew Gensler produrrà il film.

WALTER REISCH...

...lo scenarista di *ANGELI SENZA PARADISO*, *MASCHERATA*, *CASTA DIVA* ed altri film, e regista di *EPISODIO*, *LA SEGRETARIA*, *SUBHOUTTEN*, è stato scritturato dalla Metro Goldwyn Mayer.

FRANCISKA GAAL...

...l'attrice ungherese protagonista di *PARATA DI PRIMAVERA*, che la Paramount ha portato a Hollywood per



Attrici celebri. Si tratta semplicemente di tre comparse che appariranno nel film "Artisti e Modelli" e che presenteranno appunto "modelli" alquanto eccentrici: costumi che nessuna signora probabilmente oserà di riprodurre per il proprio guardaroba.



Ecco una tipica quadratura del film "Jacqueline" di Werner Hochbaum, regista tedesco che s'è rivelato da noi con un film intelligentemente diretto e ricco di particolari preziosi: "Domani comincia la vita", cui si sono susseguite altre produzioni da "Maschera eterna" a "Cavalleria leggera". (Foto Enic)

interpretare *I BUCCANIERI* di Cecil De Mille, interpreterà ora il ruolo principale in *LUNA DI MIELE A PARIGI*.

SELZNICK CONTESSO...

...La figura del produttore assume, nel cinema americano, un particolare rilievo. È un produttore come David O. Selznick (*I CONQUISTATORI*, *ANNA KARENINA*, *FRANZO ALLE OTTO*, *DAVID COPPERFIELD*, *LORD FAUNTLEROY*, *IL GIARDINO DI ALLAH* e ultimamente *NOTHING SACRED*) ha certi numeri per essere conteso da varie case. Ora Selznick lavora per proprio conto e distribuisce i suoi film attraverso gli United Artists. Louis B. Mayer gli ha proposto di ritornare nel quadro dei produttori pres-

so la Metro. Contemporaneamente Zukor gli ha proposto di passare alla Paramount o di distribuire i suoi film attraverso la casa di cui è presidente, dato che Selznick ha sotto contratto alcuni attori, attrici e tecnici i quali dovrebbero, nel primo caso, essere scritturati dalla Paramount in aggiunta a quelli che la Casa già possiede.

Ettore Moretti
 MILANO FORO BONAPARTE, 12

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

Warner Bros.



IL CRISTO 1937-38

L'ORA DELL' INCANTO

ERROL FLYNN • JOAN BLONDELL

WENDETTA

CLAUDE RAIN • GLORIA DICKSON • EDWARD NORRIS

IL SOTTOMARINO D.I.

PAT O'BRIEN • WAYNE MORRIS

LA NOTTE È NOSTRA

CLAUDETTE COLBERT • CHARLES BOYER

INVITO ALLA DANZA

DICK POWELL • FRED WARING

AVVENTURA A MEZZANOTTE

LESLIE HOWARD • BETTE DAVIS • OLIVIA DE HAVILLAND

CATTIVO CON LE DONNE

JAMES CAGNEY

SEGRETARIA DI MIO MARITO

JOAN MUIR • WARREN HULL

LA VITTIMA SOMMERSA

DONALD WOODS • ANN DVORAK

IN PREPARAZIONE

ROBIN HOOD

ERROL FLYNN • OLIVIA DE HAVILLAND



25 Novem.

1937

XVI



C I N E M A



34

IN UN ALTRO PUNTO di questa rivista si parla della sceneggiatura e del problema, essenziale, di preparare la stessa con estrema cura. Settimane or sono, a Roma, Rouben Mamoulian, parlandoci dei suoi piani di lavoro avvenire, raccontava come da sette mesi si stia studiando la sceneggiatura del film che sarà realizzato il prossimo aprile a Hollywood, tratto dall'acclamata operetta viennese, IL CONTE DI LUSSEMBURGO: film del quale già da tempo si parla, ed è ormai entrato nel programma di una Casa produttrice che ha già iniziato, in proposito, la pubblicità. Ora, essendosi già spesi dei denari, è necessario che la preparazione giunga a buon fine e che il film sia preventivamente studiato nei dettagli. A tale riguardo - spiegava Mamoulian - calcolando in dieci mesi il tempo nel quale si possa da una prima idea di scenario giungere al compimento del film, la divisione del tempo dovrebbe essere così fatta: sei mesi, almeno, per arrivare alla perfetta sceneggiatura (anche con le indicazioni tecniche: piani, dialoghi completi, note per il suono, la musica e l'illuminazione), due mesi almeno per completare la organizzazione, in base alle definitive indicazioni fornite dalla sceneggiatura, e... due mesi per girare il film ed eseguirne il montaggio. Ora, può darsi che per esigenze particolari (esterni, costruzioni complicate, ecc.) la ripresa e il montaggio (che può essere eseguito nel primo abbozzo, sequenza per sequenza, durante la lavorazione) abbiano una durata superiore ai due mesi; comunque due mesi sono sufficienti per eseguire il lavoro in normali condizioni.

Ora sembra che l'industria europea si sia, salvo eccezioni, fermata all'ultimo lasso di tempo: si è detto, per esempio, che dal momento in cui gli americani girano un film in cinque o sei settimane, anche noi dobbiamo limitare al massimo il periodo di lavorazione a questi termini. Soltanto, nel fare questa considerazione e (purtroppo, talvolta) nell'applicarla si è dimostrato di ignorare l'antefatto: che, cioè, le cinque o sei settimane di ripresa sono precedute da trenta o trentacinque settimane di preparazione, fin nei minimi particolari, e di organizzazione dettagliata e precisa.

Cosicché quando è dato il primo colpo di manovella, il resto vien giù logicamente, matematicamente, con un ritmo produttivo normale ed economicamente sano. Sì, economicamente sano anche se i valori del costo della sceneggiatura sono stati altissimi. Qualche volta arriviamo al 20% del costo totale del soggetto, comprendendo in tale percentuale i diritti di autore e le spese occorse per sceneggiarlo. Alcuni esteti del cinema che vedono nel regista il solo autore dell'opera cinematografica, si sono ribellati all'idea che un direttore di scena debba trovarsi di fronte ad un canovaccio di proporzioni mostruose indicante anche nel menomo dettaglio la posizione della macchina, la posizione e il movimento degli interpreti, il sistema d'illuminazione per ciascuna scena, gli effetti che si debbono raggiungere. Ebbene, l'errore secondo noi poggia proprio su questi due difetti essenziali dell'organizzazione: un sano preventivo di costo non può esser fatto - se non si vogliono incontrare le sorprese più sgradevoli od essere costretti a rabberciamenti nella lavorazione - se non sulla base di una sceneggiatura completata sin nei dettagli sia artistici che tecnici. Questo non esclude che in partenza si possa - su di un primo scenario - divinare (è la sola parola) il costo approssimativo. Ma il preventivo finale non verrà fuori che dalla sceneggiatura definitiva.

Abbiamo cominciato dal preventivo perché se esso è sano vuol dire che poggia su tutti gli elementi già valutati se non ordinati, poggia

cioè sulla organizzazione completa e particolarissima della realizzazione; prevede in conseguenza che ogni angolo anche il più nascosto della lavorazione sia stato individuato, risolto, fissato nella sua soluzione.

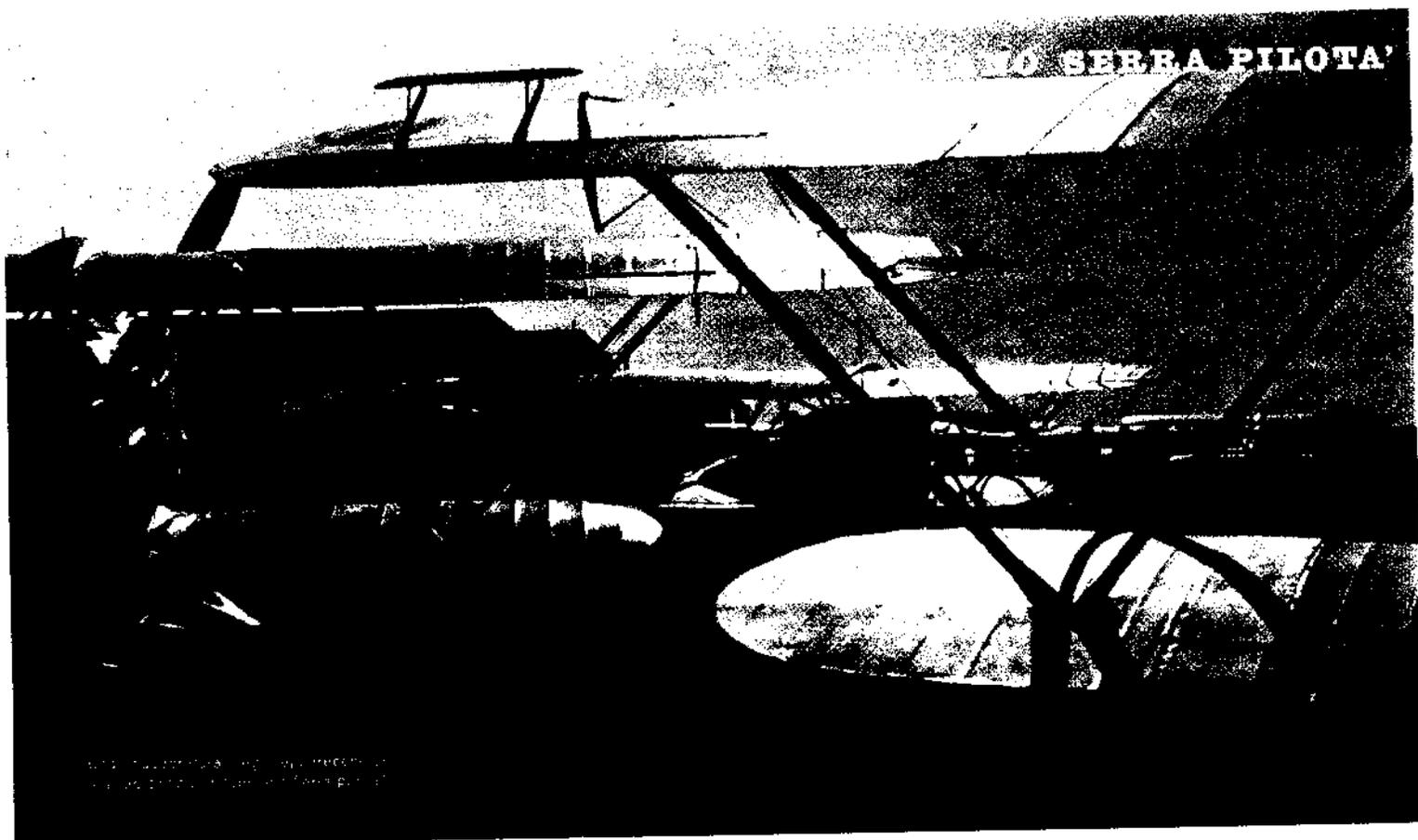
Il secondo difetto è quello di considerare il regista solo come il creatore ultimo, finale dell'opera cinematografica. No, il regista intanto partecipa alla creazione del soggetto in quanto può trascorrere mesi e mesi, ove occorra, al fianco dello scrittore, dell'autore, degli sceneggiatori, dei tecnici, del direttore di produzione, partecipando con tutti loro e con la sua genialità alla redazione della definitiva sceneggiatura: artistica e tecnica ad un tempo. E lo stesso regista avrà nella stesura di scena della sceneggiatura (quella che gli americani chiamano « shooting script »), fissate, o per lo meno accettate e quindi assimilate, tutte le indicazioni. Perché così sia non è di certo possibile che il regista venga ingaggiato all'ultimo momento e per un numero x di settimane. Occorre che una volta i produttori comincino a sentire quale importanza enorme può venire dalla cooperazione dello stesso nella disciplina organizzativa della produzione, e quindi del costo finale!

Abbiamo letto in questi giorni che Reinhardt, dopo avere lavorato per sette mesi con gli sceneggiatori del suo prossimo film, ne inizierà la lavorazione fra qualche settimana. Ma intanto, in questo periodo di tempo, Reinhardt è stato lo stipendiato o comunque compensato regista di una grande ditta produttrice per cooperare al lavoro che dovrà poi sboccare in una realizzazione più o meno lunga.

Il difetto principale di alcune nostre strutture cinematografiche è quello di voler improvvisare da una settimana all'altra, come dice il nostro De Benedetti, la formazione di un soggetto, e su questo imbastire una società, quindi ridurre ad un minimo il periodo di ingaggio di un regista; il quale deve, così, cominciare a lavorare su una sceneggiatura non studiata e vagliata a fondo, in base ad un preventivo redatto con troppa approssimazione: tutto provvisorio, nulla di deciso; ed è la volta, allora, che i denari escono involontariamente dalle tasche del produttore, il quale non si garantisce nemmeno della opportunità di produrre o meno quel film. Quanto poi ai collaboratori del regista in sede preventiva, ovvero agli sceneggiatori, la loro presenza non è nemmeno prevista, talvolta, da qualche produttore; egli pensa che il regista, con l'acqua alla gola, comincia il film, accorgendosi durante la lavorazione di dover aggiungere un quadro per un indispensabile raccordo, e ricostruire un ambiente, se non da capo a fondo, almeno in parte. Perché? Perché mancava la preparazione e la sceneggiatura era approssimativa. Se in un film americano lavorano talvolta anche sei sceneggiatori, nelle didascalie iniziali di un nostro film si cerca invano, a volte, il nome cui si deve imputare la affrettata riduzione del soggetto; ma la persona incolpabile non esiste e la sceneggiatura cos'è? Un adattamento della commedia o (caso più raro) del romanzo che ha dato origine al film; il quale è, di conseguenza, privo, oltre a tutto, di qualità cinematografiche.

Ma durante il lavoro preparatorio il produttore si è preoccupato soltanto di una cosa: risparmiare; restringere insomma, affrettare tutto; dimenticandosi che nella fretta, il filo si attorciglia, si annoda e che, poi, tutti i nodi vengono al pettine.

Questa non è organizzazione e può dare le sorprese più spiacevoli! Torneremo in argomento mentre tratteremo in una serie di articoli i singoli punti dell'organizzazione produttiva.



DAL CIELO DI CAMPOFORMIDO AL CIELO D'ETIOPIA

FARE IL PUNTO di un film in lavorazione, non è certo molto facile. Con la caratteristica del cinematografo di prendere la testa per la coda e di girare magari per prime le ultimissime scene, un osservatore estraneo finisce per non raccapezzarsi mai. E, allora, non rimane che chiederne notizia ai produttori.

- A che punto siete?

- A buon punto - rispondono invariabilmente. Non bisogna lamentarsene. È la giusta difesa dell'opera cinematografica che sembra offrirsi, nuda e aperta, agli occhi di tutti i curiosi che capitano negli «studi» e, invece, continua a rinchiudersi nel suo segreto anche quando ad un osservatore superficiale tutto appare palese. L'osservatore superficiale crede di vedere tutto e non vede niente. E, del resto, perché dovrebbe vedere? Un film, sebbene abbia parecchi autori (lasciamo stare gli approfondimenti polemici dell'argomento), è pur sempre una creazione artistica che viene costruita pian piano, pagina per pagina, come un romanzo. E, forse, che di un autore intento a scrivere un romanzo, andiamo a curiosare tra le cartelle ancora fresche d'inchiostro per vedere dov'è arrivato? Neanche per sogno. Tutt'al più, se siamo proprio indiscreti, glielo chiediamo direttamente e anch'egli risponderà invariabilmente:

- Sono a buon punto. -

Tuttavia, il pubblico del cinematografo è abituato male. L'indiscrezione giornalistica - vera o falsa - lo ha abituato male circa la lavorazione dei film; e i comunicati degli uffici stampa lo hanno abituato peggio. Per tornare al paragone con il romanzo, non c'è grande scrittore il cui ufficio stampa annunzi un bel giorno: - «Stanotte il Nostro ha scritto le pagine del bacio e della seduzione, rifacendole ventisei volte» -, ma c'è l'ufficio stampa che, a proposito di qualunque film, comunica: - «Ieri sono state girate le scene della sala da ballo che hanno dovuto essere ripetute

undici volte» -. Oramai, non c'è niente da fare. Il pubblico è abituato così e bisogna rassegnarsi.

Questo ragionamento, se pure con altre parole, andavo facendo i giorni scorsi a Goffredo Alessandrini, regista di LUCIANO SERRA PILOTA, il film che ha la supervisione di Vittorio Mussolini. Camminavamo avanti e indietro per le vie di Udine, sotto la pioggia, freddi e spaesati come pesci fuor d'acqua (fatalità delle frasi fatte!) perché, proprio a cagione dell'acqua, non si poteva «girare». Nel sospingersi della folla che si conteneva i brevi e angusti portici, a volte c'imbattevamo nelle grinte malinconiche degli altri della «troupe»: Franco Riganti, Scarpelli, Arata, Rossellini, e, ogni volta, si faceva bruscamente dietrofront come se ci desse fastidio, per la nostra contrarietà, il veder quella degli altri.

Non ci poteva essere momento più opportuno per il giornalista di farsi mandare al diavolo. Anche preso alla larga, con il paragone del romanzo e l'ipocrita preliminare condanna all'indiscrezione, il nocciolo doveva pur consistere, ad un certo punto, in un corollario di domande più o meno indiscrete. Ma, fosse il tempo deprimente, fosse il morale schiacciato dai giorni d'inerzia, dove credevo di trovare trincee munitissime, ho trovato il passaggio libero e dove credevo di trovare mutismo ermetico, ho trovato la comunicativa più cordiale. Rimaneva pur sempre, ad ostacolare la nostra conversazione, quella sbalorditiva qualità che Alessandrini ha di «isolarsi» all'improvviso anche a mezzo dei discorsi più serrati; ma, ogni volta, con la pazienza e con il silenzio, trotterellandogli accanto per qualche po' di strada, riuscivo a ricondurlo sul filo che m'interessava.

- Sei contento del tuo lavoro?

- In complesso, sono contento. Dopo mesi e mesi, siamo ormai agli episodi conclusivi.

- Qui, a Campoformido, avete girato molto?

- Non molto, purtroppo; perché il tempo è stato nemico. Questa parte dell'acrobazia ha molta importanza per l'atmosfera ardita ed eroica del film, ma costituisce, in sostanza, un semplice episodio. Speravo di completarla prima di partire per l'Etiopia ma, ripeto, il tempo è stato nemico. Non ho detto il «maltempo», ho detto il «tempo». Infatti, anche una bellissima giornata non è sufficiente per girare delle scene di acrobazia aerea. Una giornata troppo bella è praticamente inutilizzabile come una giornata troppo brutta. Sembra un paradosso, non è vero? Eppure, quando il cielo è limpido, senza nubi, non c'è più riferimento per le evoluzioni degli apparecchi, viste attraverso la macchina da presa; e, anche i più arditi ricami di questi valorosissimi acrobati dell'aria, diventano pallidi pallidi: gli apparecchi, a momenti, sembrano punti fermi nel cielo. Per girare scene di acrobazia, dunque, ci vuole sì un bel sole, ma ci vuole anche qualche sfilacciatura di nuvolaglia che faccia da sfondo e da riferimento.

- Una scenografia di non poche pretese, insomma!

- Proprio così. E, pure, è necessaria. Ti assicuro che in queste settimane abbiamo trascorso ore di viva contrarietà. Avevamo sottomano il materiale più entusiasmante e più bello, per merito di questi aviatori prodigiosi; ma le nostre macchine erano impotenti a registrarlo convenientemente sul negativo. Quello che si poteva finire in quindici giorni, ne ha richiesti almeno trenta e prevedo che qualche scena di ricordo, qualche particolare, dovranno essere girati in mia assenza dal mio aiuto, e naturalmente su mia minuziosa sceneggiatura descrittiva, mentre sarò in Etiopia. Quanto alla collaborazione che la nostra «troupe» ha avuto da parte dell'Aeronautica, essa è stata meravigliosa. In particolare, S. A. R. il Duca d'Aosta ha voluto seguire molte fasi della lavorazione e ci è stato di ausilio prezioso.

- Con quali attori avete girato?

- Con Ferrari, che fa la parte del maggiore Morelli, e con Roberto Villa, che fa la parte del figlio di Luciano Serra.

- E Luciano Serra?

- Lo ritroveremo in Etiopia, volontario nella legione degli Italiani all'estero. In Etiopia sarà girato il blocco fondamentale del film, quello in cui l'atmosfera eroica dell'opera raggiungerà il suo culmine. Quando, nel maggio scorso, io feci l'ispezione in volo degli «esterni», insieme al mio direttore di produzione Franco Riganti, mi innamorai del paesaggio e compresi che solo in Etiopia, nell'ampio episodio della guerra, la storia di Luciano Serra avrebbe trovato il suo clima e la sua atmosfera. Tu, che verrai con noi e seguirai la lavorazione laggiù, ti entusiasmerai a tua volta, ne sono certo. Nel clima incendiato della guerra, il film troverà il suo più alto significato e la sua più profonda spiritualità. Concepito senza retorica, ma con una scabra umanità, il personaggio di Luciano Serra, puro folle del volo, pioniere di un'idea che ha trionfato, acquisterà maggior rilievo e più sobria efficacia. Molto si è parlato di questo film, ma forse non sono ancora state dette delle cose esatte sulla vera vicenda. Lo preferisco: l'opera giungerà più nuova al pubblico. Soltanto, m'interessa che si pensi alla storia di Luciano Serra non come ad un racconto fatto con mezzi e procedimenti normali, attraverso un susseguirsi di episodi e un crescendo di interesse drammatico. Il procedimento, come tu sai, è un altro. Considerato, appunto, che in tutte le storie e in tutti i racconti c'è un culmine di intensità, ebbene, in LUCIANO SERRA PILOTA questo culmine d'intensità, questo condensarsi di atmosfera, è la luce attraverso la quale verrà veduto tutto il film. Ma detto questo, non ti sembra che

lettori abbiano saputo anche troppo dei nostri segreti?

- Troppo, no. Per esempio, potrebbero avere la curiosità di sapere quando partiremo per l'Etiopia e quanto tempo vi staremo.

- Partiremo tra il 10 e il 15 di novembre e ci staremo un mese e mezzo, due mesi. Dopo, a Cincinnati, saranno girate le scene di raccordo e di completamento. In marzo il film sarà finito.

- E tu, s'intende, ne comincerai un altro...

- Non subito, però. Ho intenzione di andare in Egitto, dove mi chiamano degli interessi familiari. Ma ne approfitterò per studiare un grande film di prossima realizzazione sulle dighe del Nilo. Ho già in mente delle idee, anzi più che delle semplici idee, e credo che la materia sia veramente bella. Esalterà, tra l'altro, il lavoro italiano, così utile laggiù e così misconosciuto, e umanizzerà, attraverso l'episodio conclusivo, una pagina epica accaduta effettivamente nella realtà, sebbene in proporzioni diverse: una notte la grande diga faticosamente costruita si rompe e, allora, migliaia di indigeni si buttano nell'acqua, stretti l'uno all'altro, per fare argine alla corrente e permettere che venga posto riparo alla frana. Tutto questo avverrà al lume delle torce, in uno scenario fantastico che io «vedo» già. Dopo questo film, ne ho in programma un altro che dovrebbe svolgersi in Persia.

- E dopo?

- Dopo, non so. Cercherò un altro soggetto. Lo avresti tu, per caso?

- E chi vuoi che non abbia un soggetto?

(Naturalmente, gli ho raccontato il mio; naturalmente, Alessandrini se n'è innamorato; naturalmente, si tratta d'un soggetto bellissimo. Ma questa è un'intervista con Alessandrini, sul film di Alessandrini. La mia idea sono disposto a raccontarla solo a chi verrà a intervistare me).

MINO DOLETTI



Denjiro Okachi e Asaka Yoshino nel film 'Cushin gura'

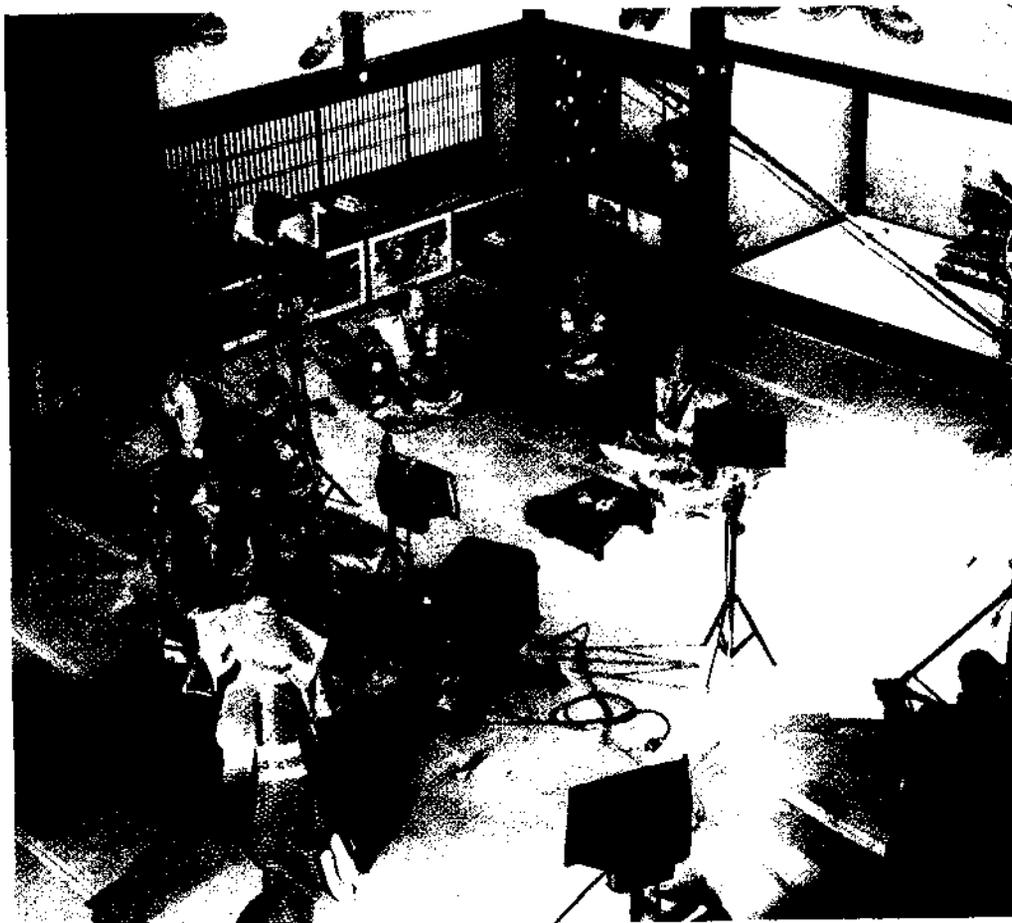
IL CINEMA GIAPPONESE

IL GIAPPONE: questo Paese dal quale migliaia di chilometri ci separano, che conosciamo quasi esclusivamente per la descrizione fatta da giornalisti o romanzieri, questo paese che dopo la sua vittoria sui Russi nel 1905 è divenuto uno delle più grandi Potenze del globo e fattore politico di grande importanza anche per il mondo occidentale, che, infine, ha quasi rinunciato ai suoi usi e costumi tradizionali per assumere quelli dell'Occidente, pur restando di sentimenti fortemente nazionali fino al fanatismo; ebbene, anche il Giappone vanta una produzione cinematografica. Ed è una produzione cinematografica di una certa entità; lo era soprattutto quattro anni or sono, quando nel Giappone i film prodotti erano quantitativamente superiori a quelli americani: 452 films l'anno. Ma se nel 1932 la produzione giapponese raggiungeva questa cifra, nel '33 discese a 400 film, contro i 480 di Hollywood. Nel 1935 il Giappone, aumenta di nuovo il numero dei films a 470, ma l'America ne produce ben 525.

Al contrario che in America, dove per ciascun film vengono stampate almeno duecento copie positive (dei film di pro-

duzione normale, si intende, non di quelli girati «alla macchia»), in Giappone, di ciascun film, si stampano poche copie, quelle necessarie al mercato interno.

La storia del cinema giapponese è press'a poco analoga a quella della cinematografia in altri Paesi, dei quali la produzione di film è più conosciuta. Anche per il Giappone la data 1896 ha importanza, come per la Francia (anzi, per questa la data fatidica è di un anno precedente), per l'America e per la Germania. Nel 1896 ebbero luogo le prime proiezioni di film. Già da allora una nuova professione sorse in terra nipponica. La professione dei Katsuben. Chi erano? Erano i commentatori del film. Oggi ad essi è sostituito il parlato e, prima ancora, le didascalie supplivano al commento dei Katsuben. Ma tuttavia la loro funzione è rimasta sempre attiva nei riguardi dello spettacolo. Non soltanto i Katsuben spiegavano l'azione, come del resto si faceva talvolta anche da noi (ricordate: « adesso la contessa rimpiange di non aver seguito l'amato bene... »), ma parlavano per i personaggi: una specie di doppiaggio in anticipo, insomma. Inoltre i Katsuben, nel caso di un film straniero, spiegavano e tuttora spie-



Menire si girò 'Chushin gura'

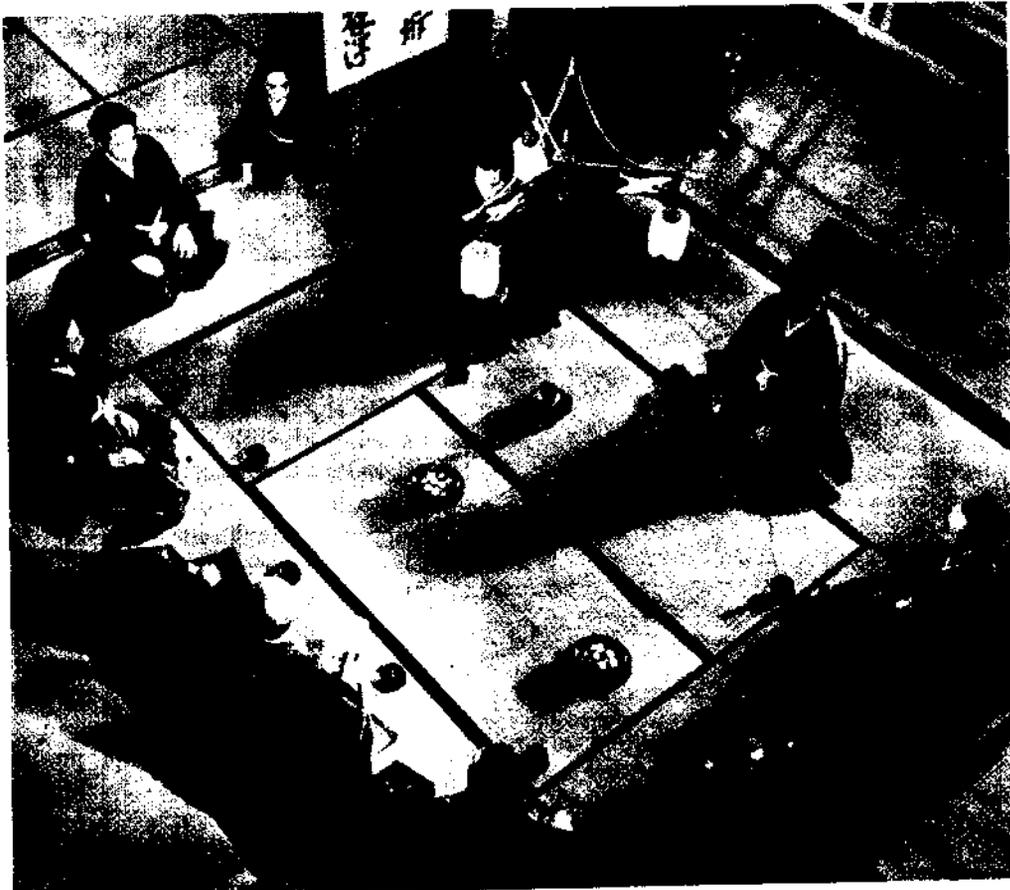
gano gli usi e i costumi caratteristici del Paese cui appartiene il film che viene

Buoni Katsuben erano altrettanto apprezzati che buoni attori; così (come in America sono quotatissimi certi annunciatori della radio o i commentatori delle attualità), da percepire talvolta grossi stipendi. Le statistiche ci dicono che nel 1928 ben 5700 persone facevano i Katsuben. Tra queste soltanto 180 donne.

Dal 1928 al 1932 la produzione cinematografica giapponese ha subito una forte depressione, causa le crisi finanziarie, per il deprezzamento dello yen e per l'avvento del sonoro e del parlato. Durante quegli anni, e in particolare nel 1930 e nel 1931, la produzione nazionale giapponese assume un particolare carattere e tra i film prodotti si possono distinguere quattro categorie principali. Allora producevano film sette Case: la Schochiku, la Nikkatsu, la Oriental Cinema, più importanti; e, minori, la Shinko Cinema, la Eion Shoten, la Ditta dei Fratelli Samuwara, la Akazawa Cinema.

La prima delle categorie sopraddette è quella delle attualità. I « soggetti » principali di questi erano le situazioni della Manciuria e di Shanghai. Poco diversi dai soliti film di attualità di altre Nazioni, si distinguevano per il carattere narrativo; in quanto la sceneggiatura era di solito precedentemente stabilita. Essi diventavano quindi dei brevi film a soggetto,

ispirati a fatti di cronaca; così il suicidio di uno studente e di una studentessa alla Città delle acque di Oiso ha dato lo spunto al film L'AMORE FIORISCE IN CIELO. Passato l'interesse per l'episodio di cui i giornali parlavano, passava di conseguenza an-



'La figlia di un Samurai', film tedesco-giapponese di Arnold Fanck.

che l'interesse per il film. Tuttavia i produttori amavano molto questo genere in quanto, con minima spesa, un film cosiddetto di attualità, rendeva assai bene.

Di altro genere, le cosiddette « Tragedie della Nuova scuola », ovvero le Shimpa Higeki; si trattava di film drammatici, con soggetti fortemente emotivi, che facevano piangere a calde lacrime gli spettatori.

Vengono poi i film ricavati da racconti pubblicati su riviste e giornali. Film che incontrano molto il gusto del pubblico, il quale ama leggere la novella sul giornale e vedere riprodotte sullo schermo le gesta dei personaggi. Si tratta naturalmente di racconti con molta azione. Tra questi film, famosi sono MUSHIBAMERU HARU, HINO-TSUBASA, OGASAWARA IKI-NO-KAMI, film che devono il successo non tanto alla realizzazione tecnica o artistica, di solito difettose, quanto alla popolarità delle novelle e dei loro autori.

Infine, ecco i film a lungo metraggio. La produzione dei lunghi film, ovvero Nagajakumo. Essi sono una caratteristica del 1932. Ma il pubblico nipponico dimostra di preferire i brevi soggetti.

Quali di questi film hanno varcato i confini della Patria? Ben pochi. In Italia, finora, oltre a due documentari di natura piuttosto generica, ne sono apparsi due a soggetto: uno è LA CAMPANA DELLA PATRIA, film muto, in costume, sulla Guerra, un altro è LA LUNA SULLE ROVINE, storia sentimentale di un musicista innamorato. Di recente Arnold Fanck è andato in

Giappone per riportarvi un film: MITSUKO, LA FIGLIA DI UN SAMURAI. Quest'ultimo film di Fanck è girato con interpreti indigeni ma secondo la tecnica europea. Gli altri sono tipicamente giapponesi. Essi tengono conto delle leggi più elementari del cinema, riuscendo tuttavia a dare, mediante il montaggio, qualche effetto emotivo. L'interpretazione è di solito assai sobria e la mimica semplificata al massimo. Una ripresa nel cinema giapponese si è avuta nel periodo dal '34 al '35; nel '32, 178 film americani venivano proiettati nelle sale nipponiche, e 29 di produzione europea. Il culmine dell'attività è dato dal primo semestre del '34, in cui molti film vennero proiettati in occasione delle feste per la nascita del Principe ereditario. Un avvenimento importante di quest'annata è stata la creazione di una società distributrice di film giapponesi, che ha il monopolio di quasi tutti i film, e la creazione di due nuove società di produzione: la Daiichi Eiga e la Kyodo Eiga.

Così, nel '34, ritornano a Tokyo alcuni stabilimenti, che, dopo il terremoto del '23, erano passati a Kyoto, l'antica capitale nipponica.

Malgrado il successo del film sonoro, la produzione continua, principalmente, ad essere muta. Per quanto la società distributrice di film installi per affitto apparecchi sonori nelle sale, queste non sempre sono in condizione di poter pagare somme rilevanti per l'affitto degli apparecchi e tanto meno per acquistarli.

Le statistiche dicono che nel '32 i film sonori furono 23, nel '33 furono 38 su 452, nel '34 furono 75, nel '35 furono 142. Nel 1936 la società indipendente Daito Eiga ha prodotto esclusivamente film sonori.

Il Giappone possiede non molte sale cinematografiche: 1718, contro le 15.378 degli U.S.A.

Ora, il lettore si domanderà come mai un produttore giapponese riesce a far rientrare il capitale messo a disposizione per la produzione d'un film e a guadagnare inoltre. La risposta è semplice. Si pensi che in Giappone non esistono, in fondo, «dive»: esistono attrici e attori che si fanno pagare al massimo 100 dollari la settimana (che è comunque una bella cifra), e che il costo del materiale è assai basso. Quindi scene, costumi, vengono a costare, in confronto degli altri paesi, cifre irrisorie.

Inoltre è bene organizzato il sistema di noleggio e di distribuzione, e, quindi, di collocamento dei film, attraverso la Società generale di distribuzione. Questa stabilisce



Isuzu Yamada e Denmei Suguki nel film 'Konjiki Yose'



Seisuko Hara, protagonista del film 'Le figlie di un Samurai'

nel mese di maggio di ogni anno, il fabbisogno per ciascuna sala di proiezione, col programma per l'annata intera, facendo un contratto con certi gruppi di sale. Perciò al principio di ogni anno produttivo è già possibile stabilire, in base al reddito approssimativo degli anni scorsi, quanto renderà la produzione di un gruppo di film. Il produttore non dovrebbe, teoricamente, correre alcun rischio.

Esiste infine un certo numero di sale di esclusività per i film stranieri. Queste sale sono gestite dalle singole case straniere, in particolare americane.

In Giappone, infine, non esiste il doppio programma; o meglio, il programma non è solo doppio ma triplo o addirittura quadruplo.

I Katsuben esistono ancora. Ma tuttavia si son fatti tentativi per sostituirli con ciò che essi avevano in un certo senso preceduto: il doppiaggio. Il tentativo è stato fatto da case americane, le quali però hanno avuto il torto (e forse non era possibile altrimenti) di doppiare i film giapponesi a Hollywood, facendo parlare ai doppiatori un giapponese che sembrò poi al pubblico nipponico piuttosto «fuori moda» o troppo letterario. Si giunse al punto che un film drammatico doppiato divenne per il pubblico nipponico un film comico.

I gusti del pubblico giapponese? Difficile dirlo. Preferenze? Forse per i film della jungla, per i film che hanno qualcosa di misterioso. Nel 1936, per esempio, i film di maggior successo sono stati LA PATTUGLIA DEI SENZA PAURA, I LANCIERI DEL BENGALA, I CROCIATI, UNA NOTTE D'AMORE, LE DUE STRADE, ZAMPA DI GATTO, IL FIGLIO DI KING KONG, BABOONA, IL CONTE DI MONTECRISTO, LA CASA DEI ROTHSCHILD: elenco di film dal quale, in fondo, si può dedurre poco circa i gusti dei Giapponesi in fatto di Cinema.

Certo è che i produttori nipponici tentano di imitare la produzione americana, allontanandosi quindi sempre di più dalle tradizioni del Paese. A. D'ANATOLIO

LA DONNA DAI MILLE FILM



L'ultima ZaSu Pitts in "The Sign of the Cross" (Artisti Associati)

ZASU PITTS è una delle « caratteriste » più intelligenti (forse la più intelligente) del cinema americano. Un calcolo approssimativo dei film girati da questa attrice ci porterà su una cifra sicuramente molto alta, anche se non raggiungerà puntualmente il migliaio: ZaSu Pitts ha 39 anni ed è nel cinema quasi da 30, avendo cominciato come « bambina prodigio ». Nel 1937, per esempio, ha preso parte a 35 film.

Strana carriera, quella di ZaSu Pitts. Dopo anni di lavoro senza spicco, la magra ragazza dai lineamenti irregolari e sproporzionati, che nessuno, neanche per ischerzo, pensava si potesse adoperare in ruoli di primo piano, capitò sotto l'occhio straordinariamente perspicace di Erich von Stroheim. Egli ne fece la protagonista del suo GREED (*Avidità*): protagonista tragica. Eroeina pallida e fantomatica, che esprimeva il dolore con un'espressività silenziosa e cupa come gli incubi notturni. Personaggio da racconto di Poe: quelle mani sottilissime che battevano l'aria come ali d'un grande uccello spaurito, quegli occhi dilatati e fissi verso visioni irreali e paurose, il suo passo segreto, costituivano un « materiale plastico » d'eccezionale rilievo. Un'attrice totalmente nuova e assolutamente diversa da tutte le altre, si chiamassero anche Lillian Gish o Gloria Swanson. Per lei, libera come l'aria nel regno di Stroheim (forse sarebbe meglio dire nell'esilio - l'esilio d'un principe europeo che instaura su basi rivoluzionarie un regno patetico e disinteressato nell'America dei dollari), per lei non c'erano freni consigliati dalla « cas-

setta » e dalle regole commerciali che imponevano (come impongono) tipi *standard* d'attori. Unico freno, insomma, l'assoluta fedeltà alle invenzioni di Stroheim: ma esse trovavano così docile la trasognata ragazza! Dopo GREED, MARCIA NUZIALE. La sposa zoppa. Bionda, inconsapevole, innamorata al chiaro di luna, abituata ai sogni durante tutta una vita solitaria e zep-

pa di fantasticherie, una vita senza contatti e senza legami (niente amiche né amici, parenti sordidi, un padre vizioso), la ragazza zoppa, ricca, finisce nelle mani dell'aristocratico e vizioso seduttore che la sposa per interesse. Essa lo ama, e subisce tutto con la medesima aria lontana. Giorni angosciati, per l'eroina macilenta; ma giorni gloriosi per ZaSu. Certo, oggi li rimpiange, quando, un po' stanca, cogli occhi rossi per aver sopportato troppi crudeli riverberi di *sunlights* si riposa per pochi giorni nell'intervallo tra l'uno e l'altro dei suoi film, film comici e spensierati, nei quali essa passa seminando risate e agitando sempre (ma oggi con intenzioni tanto diverse) le sue mani magre e vivacissime. Forse certe sere il rimpianto si fa più sensibile; se le succede di ripensare, prima d'addormentarsi, alla sua carriera e alle sue ambizioni ormai lontane. Voleva e doveva essere una grande tragica, un giorno, dopo aver continuato a soffrire umilmente e a torcersi ansiosa le mani a fianco d'un compagno vigoroso e stimolante come Jannings (la moglie del piccolo commerciante Jannings nelle COLPE DEI PADRI: qui la sua vita faticosa e oscura si spegneva dolorosamente in una notte di festa); un giorno aveva anche fatto dei progetti per il proprio futuro su quella strada difficile e così allettante. Ma come in quelle vicende tristi, anche nella vita la sua volontà non era destinata a imporsi.

Già tra gli incontri con Stroheim e Jannings c'erano state alcune interpretazioni allegre e disinvolte: forse ZaSu non avrebbe dovuto accettarle? Ma poche persone hanno amato e amano tanto il proprio mestiere quanto lei. E pochi attori sono « nati per recitare » come lei. Una seconda vita, con tante necessità insostituibili allo stesso modo che in quella reale. Comunque, i produttori, sempre all'erta, sempre pronti a « fissare » un attore secondo i co-



Emil Jannings e ZaSu Pitts nel film 'Colpe dei padri'



dal film "Sinfonia nuziale"

modi del Box-Office, trovarono che ZaSu Pitts, col suo nome curioso e certo non da « regina della scena » (Za e Su sono le iniziali dei nomi delle sue nonne, Zane e Susan), con la sua bocca tirata e ridevole, con lo stupore comico dei suoi occhi, poteva essere una piccola miniera per le « commedie ». Hal Roach la scritturò per una serie di cortometraggi da interpretare accanto alla povera Thelma Todd (1932): Hal Roach voleva sfruttare i contrasti fisici e di recitazione tra le due attrici, un vulcano la Todd, una timidetta attonita la Pitts. Successo e richiesta da tutte le parti (gli spettatori americani comunicano con valanghe di lettere i loro desideri collettivi e unanimi) di rivedere ZaSu in lunghi film, in peripezie comiche piene e sazianti. A malincuore o no, l'attrice dovette obbedire. Per molti film, le diedero un compagno: Slim Summerville. E per qualche anno la coppia stranamente assortita, ma sempre meglio fusa, sembrò insostituibile e riempì ogni volta le sale cinematografiche americane. A noi la combinazione si può dire non sia arrivata: mentre in America rappresentò in certi periodi una delle risorse più sicure dell'amministrazione dell'Universal. Lui, lungo lungo, dinoccolato, cogli occhi da topo aperti a metà su un viso sonnolento e sempre spaventato. Bellissimi i suoi sorrisi improvvisi: ma più che sorrisi smorfie. Bastavano da soli ad assicurare venti secondi d'ilarità. Poi entrava in scena ZaSu, ch'era di solito la moglie (spesso anche la fidanzata) dell'ormone disutile. Slim rientrava a casa piano piano per non farsi sentire, e ZaSu, ch'era sonnambula, lo seguiva a un passo di distanza imitandolo a puntino. A un tratto lui si voltava e, annichilito, la scorgeva. Allora il suo spavento la svegliava, ed essa cadeva in un accesso d'isterismo. Le mani fluttuavano con una rapidità e una fantasia che finivano per addormentare il marito. E nella scena seguente lo si vedeva a letto, fasciato e triste, mentre ZaSu con le infaticabili mani preparava un decotto o ricuciva una maglia. Un

matrimonio pieno d'incidenti, che si svolgeva sempre gradevole attraverso episodi di questa fatta. Naturalmente i pretesti più cari alle commedie di tutti i tempi li guidavano: cospicui lasciti testamentari, che si potevano godere solo eseguendo certi strampalati ordini del defunto, tra la concorrenza di coorti di parenti ansiosi, e altre amenità di simile stampo. Gli anni sono passati un sull'altro, e ormai non si contano le caratterizzazioni comiche di ZaSu Pitts. Occorre dire ch'essa è attrice splendida anche in questa veste; la sua è « commedia » raffinata e di raro stile. Il suo « materiale plastico », se si vuole usato in modo un po' irriverente, è sempre potente. Solo si vorrebbe che le si offrissero soggetti più sostanziosi. Essa, è vero, come tutti gli attori autentici, è capace di dar vita a qualunque personaggio, perfino al più futile e smorto; ma si tratta sempre di fatiche tortuose e sibranti. Datele personaggi già vivi per conto proprio, e fornitele di « trovate » sottili e intelligenti. Le toccano invece i soliti tuffi involontari nelle vasche e nelle piscine, la guida, in vesti primo novecento, d'automobilette scassate che la portano senza freni lungo pau-

rose discese, la lotta con gatti e con cani raccolti per una qualsiasi curiosa ragione nella sua casa. Nel suo ultimo film, 52ESIMA STRADA, ZaSu Pitts danza il *tip-tap*, girando attorno il suo viso assurdo che durante il movimento del ballo sembra doversi a poco a poco sfaldare e cader giù come liquefatto. Essa è stanca: le sue rughe e i suoi occhi non più vivi come dieci anni fa denunciano la sua stanchezza.

Tuttavia ZaSu Pitts è pur sempre un'attrice famosa. Per la sua versatilità, e la sua silenziosità più loquace di cento discorsi, verrebbe fatto di paragonarla alla nostra Titina de Filippo: ma costei, più fortunata, si può muovere in avventure costruite su misura per la sua meravigliata persona. Invece ZaSu fa trenta film all'anno, costretta dalla propria passione e dalle richieste degli spettatori, che in dieci anni non sono mai scemate. Essi vorrebbero addirittura che ZaSu lavorasse senza un giorno di riposo; e meno male che questo fatto confermi la fantasia e la vivacità dell'attrice: essa non stanca mai, anzi è sempre nuova e sorprendente ogni volta che appare sullo schermo.

GIANNI PUCCINI

PRIMO PUNTO: LA SCENEGGIATURA



L'ARTE DI FARSI GUARDARE equivale, per un film, a quella di farsi leggere, per un libro. Un segreto l'una e l'altra: e tanto più inafferrabile, in quanto, nel più dei casi è fatto di uno di centomila nonnulla. Quale millimetrico scarto di proporzioni decide della bruttezza o della bellezza di una donna? Un leggero deviare nell'inflessione di una curva, in una modulazione del profilo, saranno bastati a trasformare in una ciabattone quella che, per tanti requisiti, poteva riuscire una donna fatale. Non per niente i secoli discutono ancora sulla lunghezza del naso di Cleopatra, e ne fanno dipendere i destini della storia. La qualità che separa un film divertente da un film

noioso, un film scorrevole da uno irrimediabilmente statico sono di quest'ordine. Abbiamo visto di recente due autori di teatro, meritoriamente acclamati come spiritosissimi, accumulare a gragnuola, in un film, mezzo il repertorio delle loro facezie e trovate, e trasformarle in altrettanti *gags*. Un film ucciso con lo « spirito », come la famosa donna uccisa con la dolcezza.

Si constata di continuo che, nell'arte di farsi guardare, i film americani passano, o passavano come modelli a tutt'oggi insuperati. Soggetti più belli? Attori più bravi? Registi più abili, dinamici, suggestivi? Fino a un certo punto. Molti soggetti partiti dall'Europa, do-



Durante la ripresa di una inquadratura dell'«Ultima nemica», quadro 470 A (di cui nella pagina di sceneggiatura sotto riprodotta). Il regista Umberto Barbaro è al posto della interlocutrice del personaggio che è in campo, e di cui si sta riprendendo un dettaglio (primo piano)

ve avrebbero subito la sorte comune, tornano dal viaggio di Hollywood aerati da quell'animazione volubile, ritmati da quella scorrevolezza concisa, che sono l'anima e la forza dei film americani. Viceversa, chi avesse letto sul *Cosmopolitan*, dove apparvero, le novelle di Dremon Runyon o di Samuel Hopkins Adams che dettero origine, rispettivamente, a *SIGNORA PER UN GIORNO* e *ACCADDE UNA NOTTE*, avrebbe benissimo potuto immaginare due delle più anodine e claudicanti pellicole europee. C'è chi tira in ballo, a spiegazione del fenomeno americano, argomenti di natura sociologica. Ma il fondo della nostra vita collettiva, come slancio, come ricchezza di impulsi religiosi e mistici, non ha nulla da invidiare a quello della vita americana. Non che manchi al nostro mondo il sostrato germinativo per le situazioni di film. Né è vero d'altronde che la nostra lingua, pregiudicata da grandi e fatali monumenti letterari, meno si presti alle articolazioni, snodature, prontezze e ripieghi allusivi del «parlato» cinematografico. Si può, su un registro tutto nostro, e senza imprestarci il *blend* del «gusto americano», ottenere un dialogo altrettanto vivo. Abbiamo a nostra disposizione tutti i movimenti che i dialetti immettono di continuo nella lingua; abbiamo la controprova che questa lingua, in tutti i campi, serve perfettamente agli usi vivi di un popolo vivo. In Italia si lavora, si ama, si soffre, si gioisce, si spera parlando sempre in italiano; e in un italiano per nulla irrigidito o impacciato da insaldate accademiche. Ultimo e massimo argomento: in America ci sono più mezzi. In effetto l'argomento sarebbe formidabile, qualora fosse usato a dovere: cioè non a nostro scarico, ma a nostra confusione. L'America ha più mezzi, non solo perché quantitativamente ne possiede in maggior copia, ma anche e soprattutto perché sa farli rendere. Salvo le eccezioni, che tutti abbiamo in mente, il produttore europeo in generale, e quello italiano in particolare, fa del suo meglio perché i propri film piangano miseria. Quasi che, in rapporto all'entità della nostra industria, i mezzi a sua disposizione non fossero più che adeguati. Nei casi di maggior

generosità, quel produttore profonde tutto quello che possiede nel «girare» il film: giacché «fare un film» consisterebbe, secondo lui, unicamente nel «girarlo». Perciò la preparazione teorica deve costare poco o nulla, sotto pena di impoverire il film come scenografia, come possibilità di accaparrare gli interpreti migliori, come disponibilità di personale tecnico e di materiale.

Le cose, in generale, si svolgono su per giù così. Creato finanziariamente l'affare, perché c'è lo spunto, perché c'è l'interprete, più di rado perché c'è il regista, il nostro produttore si mette a «realizzarlo». E la realizzazione si inizia per lui, nel campo strettamente produttivo, solo al momento del cosiddetto «primo giro di manovella». La gestazione finanziaria e le conversazioni preliminari sono state di solito così prolungate e macchinose, la realizzazione - una volta divenuta possibile - è attesa con urgenza così scottante, che non si mette più tempo in mezzo. Si affida lo spunto ad un paio di persone, di solito il regista e lo sceneggiatore, i quali in due o tre settimane

SCENA LVIII i n t e r n o MOTONAVE / CABINA DI ANNA

campi totali -
470 Cabina di Anna. Anna è immobile nel letto, le coperte accuratamente rimboccate, che lasciano scoperte le braccia e le spalle. Su di un tavolinetto, coperto da una tovaglietta bianca sono disposte in ordine parecchie bottiglie medicinali, una bacinella, un bicchiere ed un cucchiaino. In ogni angolo regnano un ordine e una pulizia scrupolosi. L'infermiera è seduta in una poltrona accanto al letto e tiene un libro aperto sulle ginocchia.

illuminazione piccola e soffice alta a sinistra
v. carta fathropus eccena

a parte 470 B
di es. a parte,
dettaglio
Anna 470 A

ANNA
 Lei è stanca signorina. Basta così, per oggi. Grazie, vada a riposare.

INFERMIERA
 Oh, no, signora, io non sono stanca. Piuttosto sarebbe meglio che lei provasse a dormire un poco.

ANNA
 Non mi riesce di prender sonno. Sono stanchissima e vorrei poter dormire e, cosa curiosa, non sono mai stata tanto lucida nella mia vita...

INFERMIERA
 Cerchi di stare calma. Più tardi le darò un sonnifero.

Anna, con una specie di stanca irritazione:

ANNA
 Abbiamo già visto che non servono a niente. Io sono calmissima. Soltanto è come se rivedessi la mia vita ad occhi aperti, ma non come nei sogni, come in un film. Quante cose...

171 - (come 470 di seguito)
 Breve pausa. Anna si agita un poco e l'infermiera si alza per aggiustare i cuscini.

Sospira. Bussano alla porta molto leggermente.

si apre verso la porta della cabina.

472. L'infermiera va ad aprire. Entra il medico di bordo.

campo grande, come 470/471

473. Il letto. Anna guarda verso la porta. Entrano in campo l'infermiera e il medico di bordo in camice

debbono sceneggiare il film; cioè compierne la vera realizzazione teorica: quella che, fatta bene, semplificherebbe di gran lunga la realizzazione effettiva, ne diminuirebbe il costo; quella che dà la certezza, e insieme la fede, che il film correrà. La sceneggiatura è il momento in cui sarebbero possibili, in via di ipotesi e di tentativo, tutti gli assaggi e magari gli sbagli. Ma per i tentativi non c'è tempo: bisogna giungere subito a qualcosa di definitivo. Quel definitivo provvisorio, s'intende, che solo può conciliarsi con la furia e l'acqua alla gola.

Qui naturalmente vien fuori un problema d'uomini giacché, avendo scarso il tempo e deliberatissima la volontà di tenere stretti i cordoni della borsa, i produttori, come dice il loro stesso nome, non s'imbarcheranno certo in spese improduttive; per esempio, quella di mettere alla prova forze nuove; le quali potrebbero dare, sì, delle cattive sorprese, ma potrebbero anche rinnovare l'aria e sorprendere il pubblico con trovate inedite genuine. Conseguenza: l'improvvisazione, per far presto, moltiplicata per le pigre abitudini di un mestiere. Dato lo spunto di partenza, non essendoci tempo per inventare, ci si contenta di dedurre. Ha origine forse di qui il vizio di quasi tutte le nostre sceneggiature; qui si forma quel peso morto che dalle sceneggiature passa nei film a renderli di piombo e a devitalizzarli. È l'esigenza astratta di una logica. Ad enunciare così l'obiezione essa può anche sembrare un'eresia. D'accordo: un film deve essere organico e coerente, dev'essere intimamente logico; ma di una logica interna propagantesi da un capo all'altro dell'opera come impulso vitale, e non già trascinandosi sugli ingranaggi di una sorda e anonima operazione deduttiva. Coerenza fantastica, insomma, e non logica da « paglietta ». Invece la logica dei nostri soggettisti e sceneggiatori si esplica per lo più nell'escogitar cavilli, per tappare i buchi che si spalancano nel corso della deduzione, oppure nel trovare dei perché agli episodi che le persone interessate al film, dal finanziatore all'operatore, pensino bene di suggerire. I quali, per voler tutto spiegare e render plausibile, finiscono coll'andare a picchiare contro gli assurdi più grossolani.

La grande e brutta parola che presiede a queste operazioni è il verbo *rimediare*. Venire a patti con tutto. Un acrobatico e pesante gioco a scaricabarile tra logica e fantasia: quando la logica, tirata pei capelli, recalcitra, allora par che si dica: prendetevela con la divina, libera fantasia, e coi suoi estri, che sono stati più forti di noi; quando invece il racconto ed i *gags* cascano come sacchi, par che si sospiri: questa benedetta logica, con le sue feroci esigenze!

Quello che, in sostanza, poche sceneggiature nostre dimostrano di aver capito è che un film non consiste semplicemente in un racconto esposto con una tecnica diversa da quella letteraria. Non basta tradurre in inquadrature, più o meno varie, e più o meno mosse, una certa vicenda che va dall'A alla Z per ottenerne la sceneggiatura di un film. Con questi principi, s'arriverebbe tutt'al più ad ottenere qualcosa come quel famoso racconto dell'Anonimo, che il Manzoni qualificava di « rozzo a un tempo e artificioso ». Rozzo, perché non verifica che assai grossolanamente la specifica formula: cinematografico; « artificioso », perché

tenta di superare questo sensibile scarto con mille rimedi cerebrali e indiretti.

Parlando per metafora, e senza voler mancare di rispetto ad un capolavoro, diremo che la divaricazione tra la sceneggiatura media nostrana e la fisionomia di un vero film è la stessa che bisogna colmare per giungere dalla prosa dell'Anonimo ai *Promessi Sposi*. Se il cinema è, anche spiritualmente, come lo è cronologicamente, l'arte del Novecento — allora diciamo che anch'esso deve a suo modo obbedire a quello ch'è uno dei canoni della poetica novecentista. Che è stato brillantemente espresso

con le parole: « saltare dei gradini ». Cioè evitare tutti gli appesantimenti documentari ed esplicitivi; fare che i nuclei veramente vivi scattino l'uno dall'altro, con una sorta di spontaneità geniale. Bruciar le tappe, per lasciar tempo alle immagini di distendersi nel loro « tempo » più giusto ed equo. Basterebbe analizzare le sceneggiature di alcuni film davvero riusciti per convincersi che la regola — almeno per il gusto d'oggi — è questa. Naturalmente è più facile enunziarla o riscontrarla già verificata, che non verificarla.

GIACOMO DEBENEDETTI

UN MONDO PIÙ COLORATO

TUTTI COLORO i quali, avendo letto o viaggiato poco, non sapevano che il Broadway di New York era chiamato la Grande Strada Bianca, perché risplendeva ogni sera in un puro bianco, non potevano apprendere questo fatto neanche dai film, sebbene fosse visibile quasi ogni sera anche nel cielo delle stelle cinematografiche. Giacché il film in bianco e nero, non solo non rende i colori, ma nemmeno il bianco e nero. Le arti grafiche non scelgono dalla tavolozza variopinta della realtà le due tinte della massima chiarezza e della più profonda oscurità per servirsi unicamente di esse. Il nero di un fiocco di velluto, il bianco di una camicia accanto a pelle rosea, a vino rosso, a foglie verdi — che in questi giorni abbiamo potuto ammirare in un Bacco del Caravaggio — è un'estrema raffinatezza della pittura. Di questo nero e di questo bianco non c'è segno nelle arti grafiche: esse non si limitano all'uso di poche tinte, ma le trascurano del tutto ed esprimono i loro soggetti col solo chiaroscuro.

Perciò anche le bianche scritte luminose di Broadway non conservavano, sullo schermo cinematografico, niente della loro monotonia elettrica, che avrebbe potuto staccarsi in modo istruttivo dai colori floridi di un mondo più reale. Pure appaiono bianche e nere, potevano essere, nella realtà, colorate. Il film a colori ci darà questa sensazione di cui il bianco e nero non è stato capace? Quante volte una persona che fino a quel momento conosceva soltanto sullo schermo, dopo averla veduta per la prima volta in carne ed ossa c'è sembrata rosea, piccola, corporea, in modo stupefacente e deludente! Ci spaventerà, al contrario, Broadway, per la sua pallidezza rivelatrice? Già è annunciata la sua apparizione in un grande film di rivista: già un gruppo di operatori della Technicolor si è stabilito all'angolo della 42.ma

strada... no, non lo vedremo. Perché è pure annunciato che nello stesso tempo in cui lo schermo cinematografico acquisterà il colore lo acquisteranno anche le scritte di Broadway. I produttori di quel film vorrebbero far intendere che questo succede soprattutto a beneficio loro, e ai loro ordini, ma noi vi constatiamo un altro rapporto casuale.

È tipico come alcune merci non vengono raccomandate al cliente in maniera discreta e soltanto per il loro valore, ma assalendolo con mezzi violenti, quasi fosse una fortezza. Questi assalti debbono essere sempre originali e sempre più veementi perché la qualità e la quantità del loro effetto svaniscono più velocemente di quelle di una cosa di concreto valore. Ora, il pallido lampeggiare sulle facciate e le trombe degli altoparlanti cominciano a lasciarci più indifferenti: sembra che i nostri nervi divengano ottusi di fronte al chiasso delle offerte. Ecco: entra in scena il colore. Mezzi d'espressione artistica più ricchi? Maggiore autenticità documentaria? Il confronto fra il viale pubblicitario e lo schermo potrà impedire illusioni nocive. Che cosa vedremo sulle facciate? « Dipinti di una fauna e flora esotiche; pesci verdi e blu si muovono in un mare azzurro cromo; cascate di noccioline bionde fluiscono da una cornucopia; una stella aurea brilla accanto ad una bottiglia di champagne; e un artista virtuoso fa volteggiare turbinosamente tre anelli sui quali sono scritte le tre qualità principali di una marca di birra ».

Ci sono ben note le immagini di questo genere, ma non sarà tanto facile stabilire in quale punto, di quel film a colori di Broadway, finisca la pubblicità e in quale cominci l'arte cinematografica. Broadway chiama il colore uno stimolante; il produttore cinematografico lo chiama arte. I confronti, ogni tanto, sono istruttivi. R. A.



Pubblicità luminosa di un film.

STRADE DI CLAIR E

TRA IL REGISTA francese e lo scrittore italiano esistono molti punti di contatto nel modo di considerare questa nostra esistenza, nel modo di prendervi parte, ed infine nel modo di bonariamente beffarla. Vedete un tema importante: la strada.

René Clair nutre uno sviscerato amore per la strada, considerata come «scenario» alla vita umana. Gran parte dei suoi film si svolge nella strada e dal contrasto o dalla similitudine con la vicenda nasce un sentimento poetico profondo. La favola che René Clair ci racconta è in genere molto tenue, si direbbe per non disturbare troppo quello che accade intorno. A un certo punto della narrazione sembra che addirittura il regista si dimentichi di ciò che ha incominciato a dire, e si mette a far piroettare il suo carrello per la strada. Incontra muri, finestre, scale, persone che passano; così a poco a poco nasce una specie di situazione lirica, di atmosfera poetica; il poeta compie in altre parole una «preparazione» in modo tale che, quando il carrello ritorna a puntare l'obiettivo sopra il soggetto che pareva dimenticato, noi ci sentiamo pronti a ricevere ed a sentire profondamente ciò che il poeta voleva dirci.

Basta pensare a 14 LUGLIO e precisamente alla sequenza nella quale Annabella si affaccia alla finestra. È un po' tormentata la ragazzina, per molte cose; ma più di tutto per il suo caro autista. Senonché, prima di arrivare alla finestra di Annabella, Clair ci porta un poco in giro per la strada semibuia, illuminata appena da qual-



René Clair

che pallido fanale, ci trasporta verso la grande scalinata (quasi a dirci di un sentimento che sta per elevarsi) e poi, in ultimo, appare alla finestra Annabella che guarda in alto e pensa... pensa a quello che pensiamo noi dopo che abbiamo osservata la strada, siamo saliti con lo sguardo su per la scalinata, abbiamo visto i lumi e le bandiere alle finestre. Quella specie di an-



Annabella Campanile

CAMPANILE

sioso tormento che ha prodotto in noi quel gironzolare senza scopo apparente per le strade deserte, è il medesimo di Annabella. Ecco che la strada è assurta a simbolo dei sentimenti umani.

Si sa che René Clair fece costruire per intero le sue strade negli studi della Tobis, ed infatti «l'artificialità» spesso si nota; ma questo non è per niente in contrasto con la realtà della narrazione. Anzi, la strada diventa così un elemento «idealizzato», simbolico, aderente alla vicenda. E tutto ciò senza rapporto alcuno con quello che è stato nel vecchio cinematografo il simbolismo, il surrealismo e compagnia bella.

Nel MILIONE, quando il grande tenore fa fermare la macchina nel vicolo per comprare dal rigattiere-ladro la famosa giubba, cos'è la strada attorno? Una sfilata di muri a calce, senza finestre, senza porte. In un covo di ladri la strada dev'essere qualcosa di ermetico, di nascosto, che non lasci adito ad occhi indiscreti di osservare quello che vi accade. E in 14 LUGLIO, durante il funerale della madre di Annabella, a che cosa è ridotta la strada? Al selciato bianco battuto dal sole, indifferente, inerte, sul quale passano, appiattite dalla ripresa dall'alto, le figure nere degli accompagnatori.

È da notare qui, in via incidentale, come René Clair monti le sue sequenze esclusivamente col carrello. Il montaggio col taglio delle varie scene gli è quasi completamente estraneo. Una sequenza non è costituita da quadri tagliati ed uniti l'uno all'altro; ma il risultato di una carrellata che partendo dal punto A, arriva al pun-



Un film "14 luglio" di René Clair

to Z passando attraverso tutte le lettere dell'alfabeto. Infatti il montaggio a taglio si addice principalmente al dramma; per la lirica, per la contemplazione, è necessario un tipo di montaggio che passi insensibilmente da un punto all'altro senza contrasto come se le immagini nascessero l'una dall'altra per « necessità ». E a questo fine risponde pienamente il carrello. Si badi intanto che montare col carrello è di gran lunga più difficile che montare con le forbici!

Anche dai nostri brevi cenni apparirà evidente la funzione essenziale della strada nei film di Clair. E con la strada, le scale dei gradini logori, le camere vuote e dalle pareti sbiadite, i pianerottoli ingombri di immondizie e scope, i solai spaziosi come granai, i tetti ampi come terrazze e irti di comignoli. C'è una poesia dimessa, castigata e malinconica, nella rappresentazione di questo « scenario », che fa pensare veramente ad un grande documentario lirico che René Clair dovrebbe girare mettendosi lungo le strade, di fronte alle case, sui pianerottoli, per le scale. Anche senza protagonisti il valore simbolico delle immagini basterebbe forse a far nascere in noi i sentimenti voluti dal poeta; ed è proprio in questo punto, quando la strada da sfondo si trasforma in protagonista della vicenda, che noi ci incontriamo con un'altra opera di poesia che attraverso la strada ci esprime i sentimenti più umani: *Cantilena all'angolo della strada* di Achille Campanile. Dove c'è la stessa intonazione, le stesse espressioni, lo stesso vagabondare senza scopo con il carrello della frase e del periodo. Libro che servirebbe magnificamente come « soggetto » al documentario di cui si parlava sopra. La strada con le sue infime realtà, col suo susseguirsi di case e di tetti, al tramonto, all'alba, in pieno giorno, procede di pari passo nelle immagini di Clair e di Campanile, unica espressione di un identico sentimento scaturito dal grande amore verso il « palcoscenico » dove recitiamo la nostra vita. A entrambi il palco dice tutto, e quando incidentalmente vi passa l'uomo, è come un'ombra labile che presto scompare alla prima svolta lasciando di nuovo la strada a narrare le sue gesta.

Qualche volta, sul palco, i due artisti fanno salire il coro, e allora le immagini assumono un tono veramente corale, che parla di tutti e di nessuno in particolare, come la vita che ci trascina tutti e che singolarmente pare dimenticarci.

Allorché Campanile, dopo averci narrato qualche avvenimento o incidente, ci lascia soli sulla strada ormai deserta come a dire: « Signori, ora la favola è finita », appare davanti a noi l'ultimo quadro di 14 LUGLIO quando per l'improvviso acquazzone la strada si fa deserta e restano soli il carretto della fioraia e l'automobile, sull'asfalto lucido di pioggia. E c'è quel senso di pietà umana, che fa rimanere sul posto ad osservare anche quando tutti gli altri se ne sono andati e non possono sapere quel che di loro è rimasto.

Sempre in 14 LUGLIO, René Clair ci pone contro la facciata di una casa ed incomincia a passare in rivista una finestra dopo l'altra per presentarci i personaggi della sua storia. Ecco l'autista nello squallore della sua povera camera mobiliata, ecco la famiglia numerosa e allegra, ecco il vecchio che si fa il pediluvio nella stessa catinella dove si lava il viso, ecco la portinaia grossa e ciarlona. Ci siamo affacciati come ad un alveare!

Campanile da parte sua assiste alla demolizione della propria strada e osserva una casa sezionata, della quale sono rimasti in piedi soltanto tre pareti ed i pavimenti. Le camere si presentano proprio una vicina all'altra come in un alveare. Più nessuno le abita; ma il poeta le vede quali erano, e di ognuna incomincia a descrivere i fatti che vi sono avvenuti: lo scolaro che studiava, piangeva, e si credeva infelice; la donna innamorata di un uomo che ogni giorno covava il proposito di abbandona-



Un'altra inquadratura di '14 luglio'

narla; le preoccupazioni finanziarie della numerosa famiglia, il cane che guardava dalla finestra con occhi umidi e strabici, l'allegro viavai della strada.

Poi René Clair incanalerà tutti i suoi personaggi per la tromba delle scale e li farà agire, Campanile scaraventerà i suoi « pensieri » nella grande nuvola di polvere della demolizione, ma le immagini suscitate da entrambi resteranno fisse, ben nitide ed identiche come spirito e come forma.

E la periferia di SOTTO I TETTI DI PARIGI? Per rievocare in noi la sensazione provata davanti ai quadri aperti e mobili della canzonetta popolare, basta leggere le poche righe che Campanile dedica a quella parte della città: « Periferia, periferia, sei la passione dell'anima mia. Periferia, periferia tu sei la porta della nostalgia. Sei il ritornello di un organetto, tu sei l'aiuola del vagabondo, tu sei la capitale del regno degli zingari, sei il paese dei giornali arretrati, degli stracci appesi, dei fischi del treno, delle baracche di legno, sei l'allegria e spensierata canzone del tempo che va via, triste, grigia, piatta, infinita periferia ».

Ed è questa una panoramica lenta ed accorata, piena di parole in rima ficcate appositamente nella prosa esclamativa. (Tra l'altro sappiamo che nei film di Clair abbondano gli organetti, gli stracci appesi, i fischi del treno!).

Abbiamo accennato poco fa alla forma delle immagini di Campanile e se ne desume che essa è prettamente cinematografica. Su questa caratteristica di Campanile già altri (per esempio A. Consiglio ne *L'Italia Letteraria*) si sono intrattenuti ponendola in rapporto con lo spirito della narrazione moderna. A noi basta averci accennato.

DISCHI DI FILM

DEL FILM italiano GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO la « Voce del Padrone » (HN 1925) incide un pezzo: « Che t'importa? ». Si tratta di una canzone-slow di carattere caricaturale, preceduta da un'introduzione-cina parlata, che dovrebbe far ridere, ma così, a freddo, mi pare che ci riesca pochino, e che si accordi ancora meno con le parole della canzoncina, la quale è abbastanza divertente, soprattutto nel finale brillante e animato.

Un altro disco (GW 1444) reca inciso un one-step del film CONDOTTIERI. « Rataplan ». È una marcia militare, eseguita dall'orchestra « Golden Band »; e non si può dire né che la musica sia molto peregrina né che l'esecuzione sia eccezionale. Perché poi denominarlo: « Canto dei soldati »? È una marcia strumentale, e le voci intervengono soltanto per gridare: Rataplan!... Dal film LA CANZONE DEL CUORE il tenore Emilio Livi, un simpatico artista, ci canta la canzone-valzer: « Apri il tuo cuore » (HN 1317) e « La canzone del Tic e Toc », con l'accompagnamento dell'orchestra diretta dal Maestro Gino Dover.

La prima è una romanza languida e sospirata, proprio adatta ad esser modulata da una voce di tenore. Che sia molto nuova non si può dire: è piacevole e carezzevole, bene eseguita, con acuti che possono mandare anche in visibilio l'uditorio femminile...; che cosa volete di più?

La seconda canzoncina è più vispa, ma un po' facilonella nell'andamento melodico e nella trovata, che non è tale, perché è vecchia come il mio bisnonno, del « tic e tac » del povero cuore, muscolo piuttosto abusato in musica e altrove...

Dal film PER LA VITA E PER LA MORTE troviamo inciso (GW 1442) un fox-trot: « A thousand dreams of you » (« Mille sogni di te »... parecchi!). L'orchestra « Fats » Waller lo eseguisce a meraviglia, mettendo in evidenza i saporosi impasti jazzistici, sui quali si innestano caricaturalmente le voci soliste. Ottimo disco per ballare, di ritmo piacente e invitante, sul quale si sbizzarriscono rabeschi di note pianistiche, mentre una voce mugola gustosamente la melodia a bocca chiusa, che poi il sassofono imiterà ironicamente.

Su un altro disco (GW 1443) troviamo un fox-trot del film IL FANTASMA CANTANTE; « There it a lull in my life », (« Qualcosa di cullante v'è nella mia vita »... come tradurve?). L'orchestra è quella di Billy Bisset, assai buona, e il ritornello è cantato da una voce femminile, somnessa e discreta. La musicchetta non ha nulla di particolarmente notevole, si presta a esser ballata, niente di più.

Sul rovescio, preso dallo stesso film, v'è un altro fox-trot: « Never in a million years » (« Mai in un milione d'anni »), ritmico, con buoni impasti strumentali, bene eseguito e pure adatto ad esser danzato. Due voci, una baritonale e un'altra di un soprano un po' nasale, cantano un duettino nel centro. Meglio la parte orchestrale.

Dal film IL RE E LA BALLERINA è stato inciso un fox-trot (GW 1453) con l'orchestra diretta da Paul Whiteman, intitolato: « For you ». Musica tipica di jazz, e di ottimo jazz, colorito e saporito. Buona la voce baritonale, che intona il ritornello vocale a mezza bocca, con dolcezza suadente. Sull'altra faccia v'è un valzer: « Will you remember? » (« Ricorderai? »), dal film PRIMAVERA, eseguito dall'orchestra inglese di Louis Levy.

È interessante confrontare questa esecuzione con quella degli interpreti originali del film, Nelson Eddy e Jeanette MacDonald (DA 1659). L'orchestra americana, che li accompagna, è quella del maestro Nathaniel Shilkret. Quest'ultimo disco risulta molto diverso dall'altro, perché il valzer, amorosissimo, a base di « Sweet heart » (chi dice che l'ottocento è tramontato, « dolce mio cor »?) è cantato in tenero duetto dai protagonisti.

Nel disco inglese prevale invece l'orchestra, e il confronto non è a suo disfavore, perché l'impasto sinfonico è magnifico di sonorità e di fusione e la voce baritonale solista assai gradevole. Ma certo... Jeanette MacDonald non c'è! E neanche Nelson Eddy, che ha una gran bella voce... Morale: scegliete voi!

Se volete ritrovare i due interpreti favoriti, voltate il disco e li sentirete in un altro valzer: « Farewell to dreams », dallo stesso film PRIMAVERA, pure assai carino e che potrete ascoltare (se non ballare - troppi vallentandi!) volentieri. Le due voci qui sono anche meglio fuse che nell'altro: un bellissimo disco.

MARIA TIBALDI CHIESA



Due scene del film 'Sotto i tetti di Parigi'

Nei due artisti c'è anche lo scherzo, il lazzo, la pagliacciata, il capitolombolo, il paradossoso, la presa in giro solenne. René Clair si attacca al borghesuccio, al piccolo impiegato cui non ne va bene una: quando esce tutto vestito di bianco torna a casa fradicio di pioggia, quando esce carico di ombrelli torna a casa sotto il sole più sfacciato!

L'eroe di Campanile è un cavaliere fallito che quando riesce a recarsi al mare non può bagnarsi perché il prezzo della cabina è proibitivo, quando va in treno sfonda la paglietta sulla reticella, quando riesce a farsi valere (con mezzi illeciti s'intende) e a farsi pigliare per il vincitore del Palio, va a finire in prigione.

E sia nella figura risecchita e impalata del borghesuccio di Clair, sia nelle parole del cavaliere di Campanile c'è lo stesso tono di disprezzo, lo stesso senso di superiorità sul gregge umano.

Altre volte Campanile parlando della cosa più banale, più risaputa, assume un tono da arringatore, da salvatore del mondo, ed intercala nel suo discorso dei potenti « signori » che sembrano colpi di grancassa.

Lo si direbbe il discorso di Scipione alla vigilia della battaglia di Zama; o il giorno del Giudizio Universale e che ognuno attenda di sentire la propria condanna; invece Campanile dice delle cose vecchie, voltate e rivoltate le mille volte. E pare faccia sul serio, ma poi si scopre la pagliacciata e tutto crolla d'un tratto fra un gran polverone di risa.

Nel MILIONE il grande tenore canta abbracciato alla famosa attrice: i loro volti fanno delle smorfie enormi, ridicole, ridicole, sempre più ridicole, dalle loro bocche non escono più che degli urli. Intanto il carrello si abbassa, la luce si fa cruda e radente; e quando i due hanno raggiunto il massimo di comicità grottesca, la macchina li riprende di sotto in su con un forte angolo e la luce è diventata apocalittica. L'inquadratura è eroica (tipo POTEKIN, ecc.), ma il contenuto è buffo, caricaturale, impossibile a sostenersi. E mentre sul palcoscenico si svolgono le ultime battute della farsa tragica, si sente all'improvviso da dietro alle quinte la tagliente risata del regista.

OSVALDO CAMPASSI

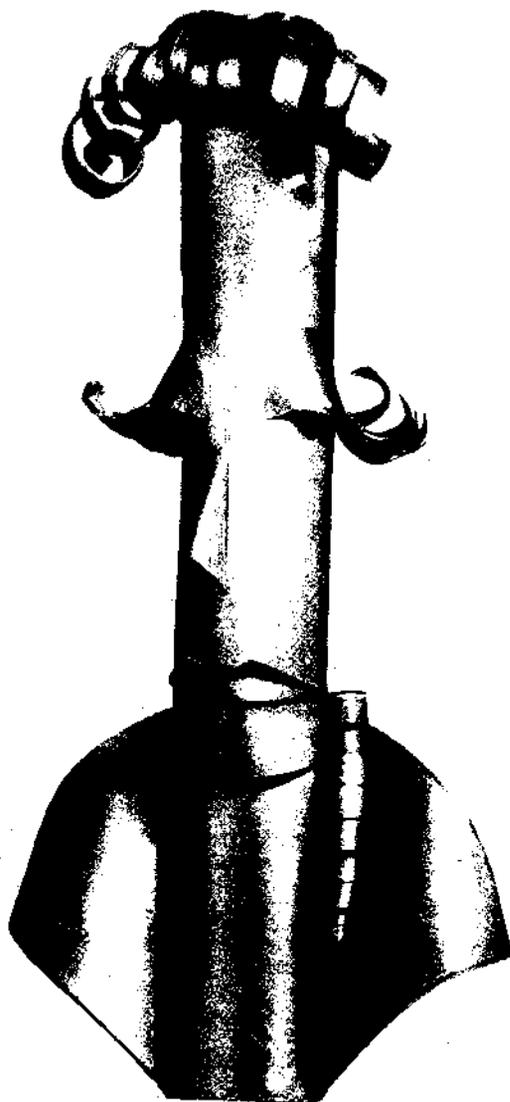
«Sfinge del nostro tempo».

Così come qualche immaginoso cronista l'ha chiamata, Greta Garbo è sfingea anche nelle caricature. Questa strana composizione metallica è molto più espressiva di cento attributi verbali. Osservate la lontana eppur umanissima piega della bocca sdegnosa, e lo sguardo superbo degli occhi rappresentati solo dalle palpebre e dalle ciglia. Ma le palpebre di Greta oggi sono davvero così. Figura ieratica, ma straordinariamente viva. Così l'hanno voluta gli americani, e così essa è ormai dinanzi ai nostri occhi, appaia in persona sullo schermo o venga schematizzata da una ingegnosa caricatura. Forse Pabst non sarebbe dello stesso parere. Egli ricorda ancora la ragazza plebea e dall'espressività rudimentale ma incisiva e potente come una forza della natura, da lui diretta nella VIA SENZA GIOIA. Quella ragazza aveva il corpo grande e morbido, le guance fresche e rotonde, i piedi saldi e ineleganti di creatura del popolo abituata alla fatica. Gli americani l'hanno fatta dimagrire, hanno voluto che il suo personaggio fosse sostanzialmente un altro, fatale e mondano, per drammi composti e suntuosi. La geniale artista ha obbedito puntando decorosamente sul suo irrefrenabile istinto. Ma forse s'è spesa con più gioia e disinvoltura, sentendosi a proprio agio nei vestiti rudi della figlia del marinaio, in ANNA CHRISTIE: eppure quell'interpretazione è stata la meno fortunata presso il pubblico americano. Qual è delle due la vera? La stilizzata «sfinge» della caricatura, o l'irruente ma dolce fanciulla di Pabst?

★

Follia e saggezza di Harpo Marx.

Il gattino nel bicchiere. Tipico parto della fantasia di Harpo Marx, il grande comico «muto», l'uomo che non parla mai e vive perciò, sullo schermo sonoro, immerso in un silenzio d'altri mondi. La sua figura inverosimile e metafisica - eppure centratissima - vive gioconda e ignara nel tempestoso mare magno del film sonoro commerciale, per un miracolo di cecità fortunata. Troppo buono, tanto pazzo da esser l'unico saggio e giusto; il male non lo tocca. Harpo è innocente come quel gattino. Un giorno a Pittsburgh, passando davanti a un piccolo cinema, Harpo vide il manifesto del suo primo film NOCI DI COCCO. Entrò. Dopo qualche istante di proiezione, assistendo alle bizzarrie di Harpo sullo schermo, il suo vicino gli disse: «Avete mai visto un idiota simile?» Harpo non rispose, ma, all'uscita, disse al suo interlocutore: «In fondo, dato che voi ed io abbiamo pagato per vederlo a vedere, non siamo, forse, meno idioti di lui».



Q U A D R O I

Una scoperta futura.

Dal bollettino d'una Casa americana sappiamo che tra 6000 anni il film a colori A STAR IS BORN (È nata una stella) con Fredric March e Janet Gaynor, sarà presentato sullo schermo in una seduta fra gli storici di quell'epoca. Il dottor Jacobs, rettore dell'Università di Ogelthorpe, ha chiesto alla Casa questo film per conservare alle generazioni future un documento della «vita dei nostri giorni». Secondo il progetto dell'utopista dottor Jacobs, il film sarà tumulato in una cripta scavata nei monti Apalaches e rinchiuso ermeticamente in una custodia d'acciaio piena di azoto invece che d'aria. La preziosa custodia verrà aperta soltanto nel 7937.

Non sappiamo quali saranno le esclamazioni dei futuri storici che assisteranno, attraverso questo film, alla visione della nostra vita e dei nostri gusti (che senza dubbio appariranno stranamente ingenui e arcaici), tuttavia siamo in grado di presentare ai nostri lettori l'aspetto della custodia di A STAR IS BORN come verrà scoperta fra 6000 anni, con l'orologio del dottor Jacobs lasciato lì per civetteria.



UNA GIORNATA NEI TEATRI DI POSA



L'AMICO DELLE STELLE DI HOLLYWOOD

È UN VECCHIETTO di 60 anni, con la faccia e il capo pieni di scomposti peli grigi. Di lì, lampeggiano acuti e pronti i suoi occhi mobilissimi: vien fatto di paragonarlo a una di quelle vecchie e argute scimmie antropomorfe che brillano per il loro intelligente affacciarsi, negli Zoo. Charles Anderson, detto Carletto, è un agricoltore; ma vero, non finto. Egli abita in una collina nelle vicinanze di Hollywood. Si sa che Cinelandia va verso l'Est o l'Ovest fornita di molti armamentari; così, una volta per tutte, sono stati scelti tre o quattro luoghi comodi, che secondo i casi possono servire da deserto, da boscaglia, da palude. Tra questi luoghi favoriti c'è la collina di Anderson. Egli osserva, si diverte e fuma la pipa. Tiene a bada le sue galline, le sue oche, i suoi maiali. Ma quando nella giornata tutto si è svolto a puntino, Anderson è abituato, da più di vent'anni, ad offrire il pranzo agli Hollywoodiani. Hanno mangiato da lui, in questi ultimi tempi, i cineasti del SENTIERO DEL PINO SOLITARIO, di RAMONA, della BUONA TERRA, dei CAVALIERI DEL TEXAS. Il buon Anderson è schietto, burbero ma affettuoso; uno di quegli uomini che hanno l'abitudine di squadrare le persone con malgarbo, e d'affezionarsi subito, oppure di trattarli sgarbatamente, per sempre. Charlie Anderson raccoglie le fotografie con firma autografa dei suoi famosi amici. Possiede una collezione rarissima, che va dalla fotografia ingiallita di Bill Hart a quella fresca fresca di Luise Rainer. Quando, sbarbato e vestito come la domenica, si reca in città per vedere la ripresa in interno di qualche film i cui esterni ha visto girare nella sua collina, o per salutare i suoi amici, le stelle gli fanno festa. Ed ecco che cosa pensa, secondo le parole da lui dettate a un giornalista, di alcuni divi: «Questo Gable è un magnifico ragazzo con buone braccia, e un ottimo agricoltore. Sa molto intorno a certe cosette. M'ha invitato a visitarlo nello «studio», ma io non ci andrò. Per conto mio l'ho invitato a venirmi a trovare, e lui ha detto che verrà presto. Sa, io amo star solo, ma se quei giovanotti che si recano ogni tanto vicino a casa mia colle loro macchine scegliessero in avvenire un altro luogo, credo ne sentirei la mancanza. Io così sono contento. Vedo spettacoli straordinari senza spendere un soldo. Paul Muni e Luise Rainer li ho conosciuti durante la BUONA TERRA e sono molto simpatici. Muni s'interessò ai miei aranci e io gli ho dato qualche spiegazione sulla loro coltivazione. Lui non ne sapeva una parola, di queste cose! I miei cavalli piacciono a molti. Fred Mac Murray cavalca splendidamente, ed è tanto buono. Vorrei dire che la città non l'ha guastato. E sapete? Il cavallo che nella MOGLIE AMERICANA faceva cadere a terra quel bravo ragazzino di Francis Lederer, era mio. Che bella bestia, eh? Ma ora vi prego di lasciarmi, perché i miei polli aspettano il mangime, e per loro i film non contano un fico secco».

A. CENCI

Ore 11. Cinecittà: teatro di posa n. 8. - Terminate le battaglie all'aperto combattute nel Piemonte, Aldo Vergano si è accampato nel teatro n. 8 di Cinecittà. Linguaggio, come si vede, militare. Del resto, non si vedono che uniformi di soldati, sia pure del Settecento. A gruppi, artiglieri, fanti, cadetti, la mano indolentemente appoggiata sull'impugnatura della daga, passeggiano per i corridoi: aria stracca, di chi sa che dovrà passare molto tempo così. Altri son seduti sugli scalini, o dormono sdraiati da qualche parte, il tricorno sul naso. Ma presto alcuni di essi entreranno in funzione...

Nell'interno del teatro, infatti, Vergano sta provando. Lombardi, un giovane operatore che per la prima volta assume interamente su di sé la responsabilità della fotografia di un film, dirige le luci sui due attori che sostengono la scena, due debuttanti: Manolo Borromeo nella parte del tenente Revello, Ada Sabatini in quella di Maria Bricco, popolana consumata dalle fatiche e dal dolore. C'è intorno aria umida; la scaletta, per la quale si avviano i due attori, sembra incrostata di muffa e gocciola acqua: un sotterraneo che, poco dopo, si riempie di armati. Spada o pistola in pugno, sembrano decisi a tutto. «Buona fortuna!» dice Revello ad un ufficiale dei cadetti (che è, al secolo, il disegnatore Walter Lazzaro); e via, su per la scaletta, dietro Maria Bricco la quale, pare, vuol vendicare un suo figlio morto. La macchina da presa «carrella» un poco in avanti, dopo aver colto il «Buona fortuna!», e segue gli attori.

Non siamo in grado, naturalmente, di valutare l'importanza di questa scena nei riguardi dell'azione. Può darsi che ne sia anche la chiave, ma l'estraneo non può avere occhio per giudicare. L'estraneo può, invece, essere portato a sopravvalutare la ripresa d'una scena che s'inizia poco dopo. Allora si lascia abbagliare da abiti pomposi, da tricorni piumati, da passamani lucenti. E da nomi di generali, marchesi o conti o duchi: fra essi Vittorio Amedeo II. Sono radunati, nell'interno d'una casamatta, intorno ad una gran carta di fortificazioni (sia detto in confidenza: il pittore Italo Cremona l'aveva buttata giù, pochi minuti prima, con un pennello intinto nell'inchiostro di Cina). Appaiono gravi, forse preoccupati. Una lanterna illumina la carta, un semplice pannello decora un po' la nudità del muro. Il discorso è serio.

- Il Duca de La Feuillade non è di parola! - dice Vittorio Amedeo II. (Avevamo incontrato, poco prima, il Duca de La Feuillade in borghese: era al caffè).

- Vostra Altezza vuole che dia l'ordine di aprire il fuoco? - domanda rispettosamente il comandante delle artiglierie.

- No, no! Il primo colpo spetta a lui! -

La casamatta, intanto, mentre si prova, finisce di arredarsi nel suo aspetto di guerra; i cannoni vengono spinti alle cannoniere.

- Due granatieri mi ci vogliono, qui! - dice Vergano.

E gli conducono due vecchietti che due altissimi colbacchi non riescono proprio a rendere di statura normale.

Ore 13. Cinecittà: teatro n. 3. - Ultima scena del film FRAYAMO SETTE SORELLE. Delle sette sorelle c'è qui soltanto Lotte Menas: canta, balla, si contorce, si tiene il pancino. Siamo sul palcoscenico di un teatro e si rappresenta una rivista. Le ballerine di scena sono state involate ad una compagnia ch'è attualmente a Roma, al teatro Valle: una schiera di belle figliuole, tranquille, ordinate, precise e quasi meccaniche. L'orchestra è sul palcoscenico; la macchina da presa è piazzata circa alla metà del proscenio.

Quando comincia l'azione, i suonatori dan fiato agli strumenti... Frase fatta. I suonatori dan fiato agli strumenti ma non suonano: funziona, naturalmente, il *playback*. Ed anche Lotte Menas, che spunta dall'alto con un corteggio di ballerine, non canta affatto...

In platea ci son delle poltrone: qualcuno vi è seduto. Ma, almeno per il momento, la platea non conta.

Ore 15. Cinecittà: teatro n. 2. - Qui si parla tedesco: *Man spricht deutsch*. Ci si trova in mezzo a un carnevale di gente: indiani, servotte, guerrieri. «Vietato fumare!» è scritto sopra una parete della scena; ci son lampade che si accendono e si spengono sulla porta di ipotetici camerini. Dietro le quinte di un teatro di prosa. Sulla porta di un camerino sosta pensierosa per un momento Maria Cebotari, interprete con Beniamino Gigli del film LA CANZONE DELLA MAMMA. Tutti sanno che è lì, ma più tardi Michael Bohnen si affannerà a



I generali di 'Pietro Micca' prendono istruzioni dal regista Vergano

cercarla dappertutto, gridando: «Riccarda!»: lì la troverà solo all'ultimo momento, quando la macchina da presa ha «carrellato» indietro. Carmine Gallone scandisce le sue disposizioni con la stessa precisa affettazione della parola di quando muoveva le masse di SCIPIONE. Durante la ripresa, Nino Ottavi, suo aiuto, dietro l'angolo di un corridoio e nascosto al vigile obbiettivo, butta nella coreografica confusione delle persone che si muovono ed intralciano la ricerca di Bohnen, ora un indiano, ora un contadino, ora una fiorente donna in ghingheri domenicali.

Ore 16. Cinecittà: teatro n. 9. - In cerca dell'ALLEGRO CANTANTE, abbiamo trovato cinque camerierine alle quali pazientemente Righelli insegna la lezione. Il tenore Manurita, protagonista del film, non è di scena; non è di scena Germana Paolieri. La Rubi D'Alma, che debuttò con Camerini nel SIGNOR MAX, non ha il viso impiestrato di cerone e quindi si capisce che è lì da curiosa. C'è solo un ometto, con i capelli rasati alla tedesca, i baffetti di traverso, un alto colletto duro ed una palandrana scovata chi sa dove. Ogni volta che costui dice una parola tutti ridono. Finalmente decifriamo le caratteristiche somatiche di Giorgio De Rege. Gli rammentiamo allora di averlo conosciuto mentre si girava un altro film di cui gli diciamo il titolo. «Non me ne parli!» borbotta. Tutto pronto. Si potrebbe girare. Alt! Manca qualcuno. Manca il cameriere: è un cameriere a mezzo con un altro film.

Ore 18,30. SAFA. - La corsia di un ospedale per bambini; un mare di luce; nove lettini coi diagrammi della febbre; e, in mezzo, un tavolo pieno di giocattoli ammonticchiati: si gira il film CANTO ALLA VITA. L'azione comincia dal primo lettino e prosegue (la macchina la segue in carrello e panoramica) fino al nono. I bambini, intanto, mangiano. Son lì vicino, e non danno fastidio. Hanno la promessa che riceveranno i giocattoli in premio, se staranno buoni.

Ora son finite le prove ed anche essi entrano in scena: eccoli nei lettini. Socchiudono gli occhi, infastiditi dalla luce; poi si abituano. Un'ultima prova generale: Tito Schipa e Caterina Boratto portano i giocattoli, Olinto Cristina si affaccenda a rifornirli: c'è tutto un giuoco prestabilito di soste e d'incontri. «Vivacità!» dice Brignone.

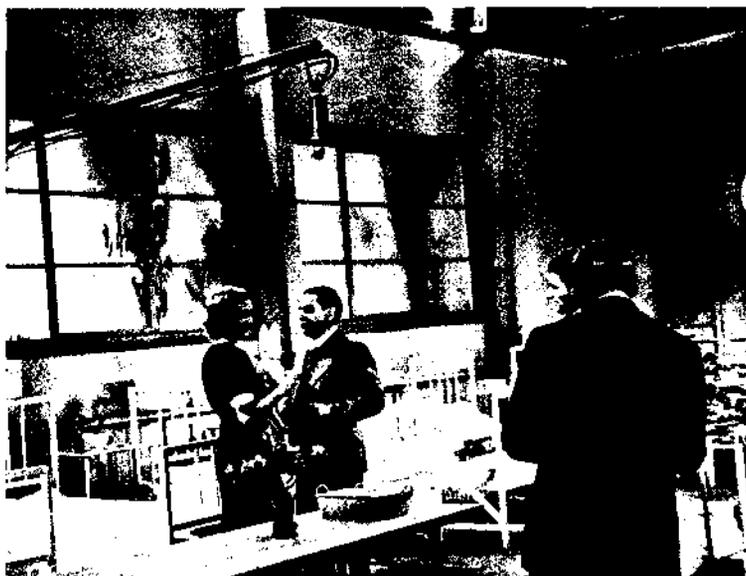
Questa volta ai bambini si dice di non star quieti. Anzi, Brignone li avverte che, ad un suo segno, debbono un po' vociare, richiedere i giocattoli che preferiscono. Alla prima ripresa, si ode solo qualche timida voce ma si rintana presto: sfondo sonoro molto scialbo. Ma, alla seconda, i bambini si scatenano. Si son preparati. Anzi, uno di essi



Il teatro di varietà nel film "Eravamo sette sorelle".



Maria Cebojari durante una sosta del film "La canzone della mamma".



Caterina Boratto e Tito Schipa provano una scena di "Canto alla vita". Il regista Brignone si vede di spalle.

ha chiamato Brignone: «A quel signore!» gli ha detto, «me rifai er segno!». Ecco, dunque, Tito Schipa e Caterina Boratto che cominciano (dal punto dove sono, vedo, in scena, una signora di spalle. Mi sta sempre di spalle. Mai un momento che riesca a vederne il profilo. La riconoscerò più tardi, quando si è finito di girare, per la Jacobini). Caterina Boratto pone nell'azione sincerità, intelligenza e, *last but not least*, la sua schietta, semplice bellezza. Quest'attrice è al suo terzo film. Nel primo, apparve subito elemento da non trascurare; nel secondo, alle prese con una parte senza troppa sostanza, non potè dar molto; qui pare si trovi a suo agio. Ci ha confessato che il ruolo le piace. «Fare sempre ciò che piace», diceva Griffith, «è la chiave del successo». È uno di quei tipi che si svelano a poco a poco, non perché siano timidi o riservati ma perché hanno bisogno di certe condizioni di simpatia e di fiducia. Può farvi la sorpresa, quando la credete ormai ferma, di avere ancora qualche cosa da dire...

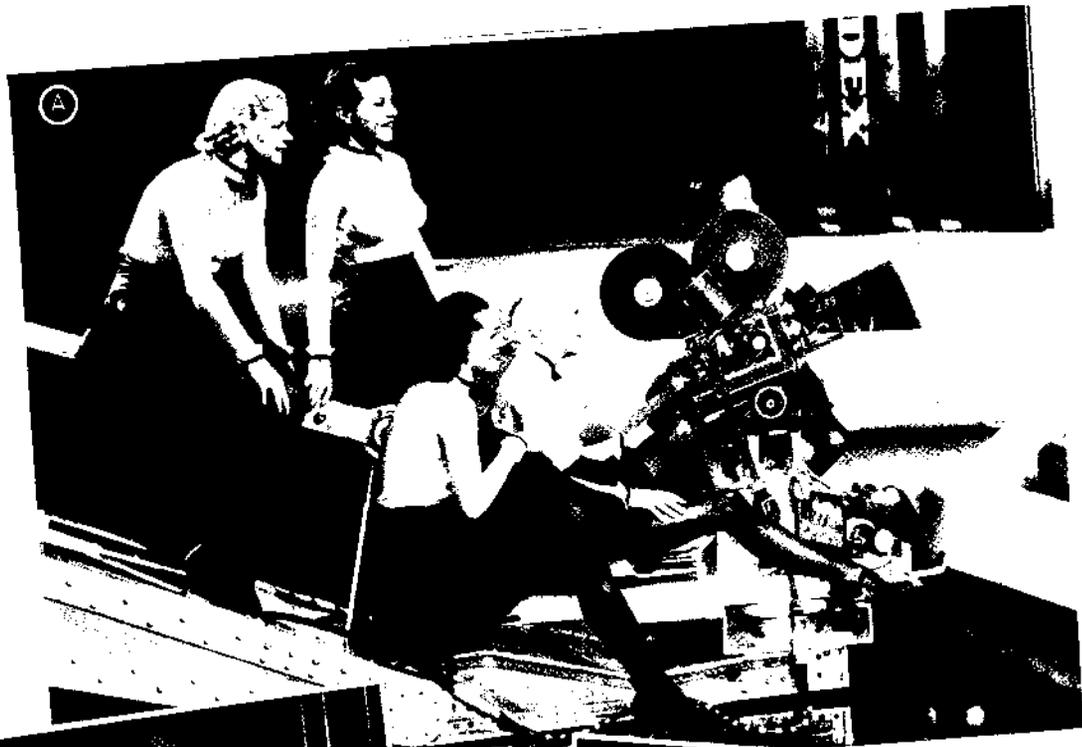
Proseguendo, dunque, le riprese, aumenta anche la confidenza dei bambini alla scena. Purtroppo c'è un po' di battaglia. Vorrebbero tutti il fucile. «*Fojo er fucile!*», strilla uno; ed ha proprio il microfono sopra la testa. Schipa lo accontenta con un carro armato. Ma è destino che nessuno abbia ciò che desidera. Soltanto un bambino biondo gioca tranquillo con un pupazzo che gli ha dato la Boratto.

Ormai è tardi e per stasera si smette. I giocattoli vengono radunati perché serviranno di nuovo domani. I bambini piangono. Solo uno di essi va via trionfante: è il bimbo biondo al quale la Boratto ha regalato di nascosto il pupazzo.

IL CRONISTA

A - In una casa americana hanno licenziato gli operatori, pensando che cinque belle ragazze possano sostituirli vantaggiosamente. Il visitatore che entrasse improvvisamente in uno dei teatri di posa Warner Bros., mentre si gira l'ultimo film musicale con Ruby Keeler, avrebbe uno spettacolo insolito e assai grato alla vista; tuttavia egli potrebbe anche chiedersi se quelle graziose fanciulle facciano sul serio o per burla.

B - Negli intervalli tra una scena e l'altra gli attori dovrebbero (e forse vorrebbero) riposarsi. Ma il fotografo e l'agente di pubblicità del film non stanno un momento quieti. E sono pieni di trovate improvvise. Eccone qua un esempio: Florence Rice e John Beal, comprimari delle "stelle" Powell e Loy nel film "Sposiamoci in quattro", appena finito una scena d'amore, sono stati disturbati per essere ritratti in fretta in fretta come "amaniti alla maniera zigana", per così dire. (M.G.M.)



C - Mary Carlisle è forse una delle attrici più fotografate, e a ragione, giacché appare sempre come un soggetto ricco di grazia e di "sex-appeal". La Metro, dopo averle fatto una pubblicità fotografica da gran diva, ha rinunciato ad affidarle il ruolo di protagonista in un film. Ora la Paramount l'ha scritturata. Per fotografarla soltanto?

D - Invece queste nove ragazze lavorano, benché siano tutte sconosciute. E infatti, il film R. K. O. cui partecipano, si intitola "Nuove facce".

MA CHE COS'È QUESTO CINEMA?

II. BISOGNA SEGUIRE IL GUSTO DELLE MASSE?

FRA LA MASSA ingente delle risposte pervenute in seguito al nostro concorso «*Ma che cos'è questo cinema?*», abbiamo pubblicato nel numero scorso le risposte alla domanda: «*Sonoro o muto?*». Queste risposte sono state scelte fra quelle degli studenti e degli operai; esse sono state particolarmente interessanti perché hanno permesso di vedere come non solo il gusto del cinema sia diffuso in tutte le classi, ma come la forma sua più recente, il parlato, sia quella che ha incontrato maggiormente il gusto del pubblico, perché è veramente completa.

La quantità delle risposte è tale che non ci è possibile di dare un quadro completo per ogni domanda fatta, utilizzando tutte le risposte pervenute. Questa volta perciò abbiamo scelto alcune risposte alla terza domanda del concorso (*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?*) prendendo due altre categorie: gli artisti ed i professionisti.

Prima di parlare di «*massa*» bisognerebbe sa-

pere se esiste veramente una massa. Per alcuni non c'è: si tratta piuttosto di pubblici, con gusti e tendenze molto diverse, che si trovano mischiati nel modo più eteroclitico. Il pubblico del cinema è infatti il più vario che si possa immaginare: dal bambino al vecchio, dal semplice operaio al dotto, dalla umile bottegaia alla dama dell'aristocrazia. Ogni età, ogni professione, ogni condizione sociale dà il suo apporto a quella «*massa*» che frequenta il cinematografo. Ne consegue che i gusti non possono essere identici; lo vediamo da quello che ci rispondono i nostri lettori. C'è chi vuole «*solo film commerciali*» come ci dice un giovanissimo «*aspirante regista*», che ha già evidentemente il senso degli affari sviluppato prima di incominciare; «*ispirarsi al gusto delle masse*» è per un altro «*la via giusta*»; c'è persino un lettore che ritiene questo il «*dovere estremo di ogni produttore*». Ma c'è chi è di parer contrario, e che sostiene che «*l'artista deve sempre imporre il suo gusto al pubblico*», creando dei lavori «*eminentemente artistici*» senza curarsi dei gusti dominanti o «*dei fattori economici*». Preferiamo forse giudizi meno categorici; esigenze commerciali, dalla considerazione delle quali non si può prescindere nel caso del cinematografo che è una industria, consigliano di adattarsi «*al gusto delle masse perché i film sono per esse*», senza indulgere troppo su certi aspetti educa-

tivamente in realtà piuttosto dannosi (film polizieschi p. es.), correggendo contemporaneamente il gusto «*nobilitandolo piano piano senza darne l'impressione*». C'è chi persino propone delle cifre: «*cinquanta per cento, film commerciali per le masse; venti per cento, per l'elevazione delle medesime; il restante a disposizione... dell'intelligenza dei produttori*», ai quali giriamo la proposta.

Tirando le somme si torna alla eterna questione del film come arte e come strumento d'educazione, oltre che di divertimento. «*Se ciò che è arte è prodotto dello spirito è naturale che certi periodi storici diano dei capolavori (in letteratura, pittura, ecc.) che sono l'espressione viva del movimento spirituale di un popolo in quel periodo. Anche i film devono avere questa caratteristica (criterio ispiratore); un popolo in essi vi deve trovare realizzate le sue aspirazioni più nobili ed elevate: politiche, militari, morali, ecc. Il cinema allora diventa anche uno strumento mirabile di formazione della coscienza nazionale*». Benissimo ma... con giudizio. Il film a tesi rischia più d'ogni altro genere di cadere nel ridicolo e di sortire l'effetto completamente opposto a quello che si vuole ottenere. In questo caso soprattutto è necessario che il regista sia essenzialmente «*un artista*» il quale deve creare qualcosa di nuovo che possa influire, anche poco alla volta, sul gusto delle masse, così come

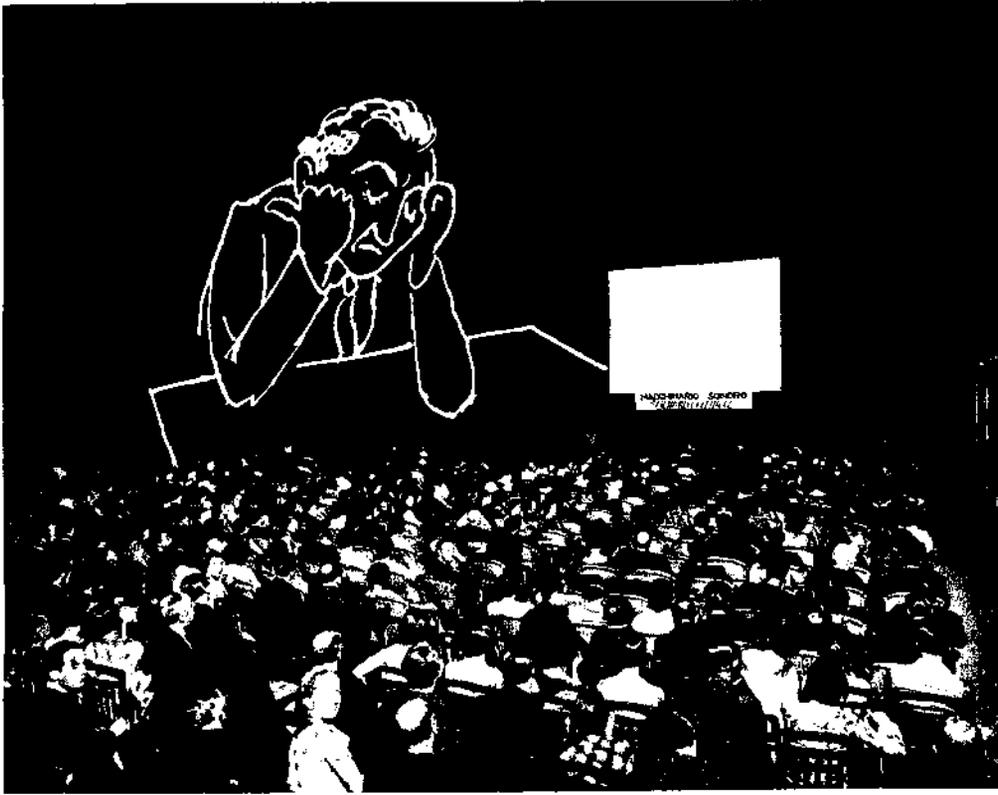
Dopo il successo mondiale del film **La primula rossa**

Alessandro Korda ha prodotto:

Il trionfo della primula rossa

Concessionaria per l'Italia, l'Impero e Colonie

ANONIMA MANDERFILM • ROMA



hanno fatto scrittori, poeti, musicisti, pittori d'ogni tempo». Egli insomma «dovrebbe avere in ogni film qualcosa da dire». Dunque condizione essenziale è che il film sia diretto da un vero artista, tanto quello commerciale di medio calibro ma di ottima fattura, come il «fuori classe» ispirato a puri criteri artistici. «La massa degli spettatori va ancora educata» ed è appunto con una produzione varia, cercando di diminuire sempre più i film «correnti» che piacciono al pubblico «piccolo borghese che fa esclusivamente il tifo per i divi» in qualunque condizione la-

vorino ed applaude soltanto al sensazionale, che si può farlo. Del resto «già molti film buoni ed eccellenti per la loro concezione artistica hanno dimostrato di avere anche un valore commerciale». Sarebbe lungo citare. «I produttori di film, tenendo sempre più alto il livello della loro produzione, dopo un certo

tempo si accorgerebbero che si può guidare il pubblico ad avere gusti più raffinati ed equilibrati insieme». Così intesa la questione diventa più complessa; i produttori dovrebbero essere oltre che degli industriali e degli artisti, dei «medici-psicologi» con un altissimo compito: quello di «creare il gusto» e di «guidare la massa, non di asservirsi ad essa». È chiaro che così il produttore viene ad avere una vera e propria missione sociale, di cui forse non sempre può sentirsi all'altezza. In questo caso basterebbe che ogni tanto, fra commedie comico-sentimentali e drammi da far rabbrivire, si ricordasse che esistono degli «strati di umanità più evoluti» e dedicasse qualche cosa della sua produzione «a quella aristocrazia della mente e dello spirito» che forma in parte la classe dirigente di una nazione. È per questo che in conclusione si può dire, tornando a quanto esponemmo in principio, che «un gusto attuale delle masse categoricamente definibile non esiste» e che vi sono vari strati di pubblico con gusti e cultura diversi e che bisogna tentare di portare il gusto delle classi meno evolute verso quello delle classi più colte.

Qui sorge un'altra domanda: queste «classi colte» vanno al cinematografo per aumentare il loro patrimonio intellettuale, o per lo meno per restare nel loro ambiente spirituale, oppure per evadere e mettersi a contatto con altre idee e soprattutto con un'altra vita, anche se svolgentesi su un piano molto diverso ed in un certo senso inferiore? C'è molto da dire anche su questo punto, ma allora saremmo noi ad... evadere dai limiti della terza domanda del nostro concorso e perciò rimandiamo la trattazione dell'argomento ad un'altra occasione. shn

DIALOGO A DUE

ALL'EUROPEA E ALL'AMERICANA



Si sta preparando un dialogo a due nel film «Sposiamoci in quattro». Gli attori sono William Powell e Florence Rice, regista è Richard Thorpe (M.G.M.)

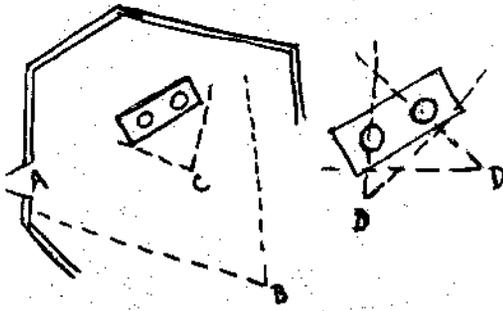
Il FILM parlato ha contribuito notevolmente all'inserzione, nel film, dei dialoghi a due, che si svolgono quasi sempre tra uomo e donna, e che possono conchiudersi in un bacio più o meno lungo, o in un modo qualsiasi, magari con la separazione tra i due personaggi che troveranno poi un'altra scena analoga per chiudere amorosamente il loro rapporto. Il dialogo a due è di derivazione teatrale. Gli americani ne hanno fatto largo uso ed hanno raggiunto una particolare abilità nel farlo accettare; anche perché i loro attori sono graditi al pubblico, sono gentili e graziosi. Gli europei che hanno coltivato nel cinema muto anche il genere intimista, sviluppandolo brillantemente e cinematograficamente, risolvono i dialoghi a due in diverse maniere, usando molto spesso dei movimenti di macchina, anche complicati, che gli americani escludono, e muovendo gli attori nel teatro di posa. Gli americani invece fanno sedere su un divanetto lui e lei e li fanno parlare. Quale soluzione è più «cinematografica»?

Nella soluzione europea gli attori si muovono e la macchina li segue, li accompagna, si muove con essi; nella soluzione americana la macchina sta fissa. Anzi: le macchine, perché talvolta sono due macchine che riprendono la scena contemporaneamente, o una prima e una dopo (e in questo caso si utilizza la stessa macchina). La soluzione europea si preoccupa, col movimento, di mostrare l'ambiente; quella americana mostra l'ambiente al principio.

Immaginiamo dunque una scena in cui due personaggi entrano in una stanza, parlano a lungo tra di loro e, alla fine, escono di nuovo, oppure ne esce uno e l'altro rimane, oppure rimangono tutti e due. Mentre la soluzione americana è sempre quella, come descritta dalla figura, la soluzione europea varia di volta in volta; in genere i latini sono propensi al movimento di macchina (al carrello e alle sue evoluzioni, i francesi particolarmente); gli inglesi tendono alla soluzione americana, i cecoslovacchi preferiscono una serie di inquadrature fisse, o di leggeri movimenti. I personaggi entrando dalla posizione A si muovono fino a raggiungere il divano. Siedono. Questa prima parte di azione è condotta dal regista americano con un campolungo fisso dalla posizione B, oppure, usando un obiettivo di fuoco più lungo, con una panoramica. Appena i due personaggi, che fin qui sono stati ripresi in figura intera, siedono, interviene un secondo piazzamento di macchina nella posizione C. Si svolge qui la prima parte del dialogo: appena le prime battute; successivamente le due macchine si stabiliscono nelle posizioni D e D', cioè nelle due diagonali rispetto ai personaggi in modo da avere quasi di spalle il primo (quello che ascolta) e di faccia il secondo (quello che parla). Talvolta si inserisce, per



ORIZZONTE PERDUTO



dare una espressione particolare al personaggio o perché si desidera che su di essa sia portata l'attenzione dello spettatore, un primissimo piano del personaggio che ascolta o di quello che parla. Finito il dialogo, avviene l'operazione inversa a quella descritta in partenza. Così facendo gli americani hanno ottenuto un altro scopo: quello di mostrare da vicino i loro attori.

Gli europei per contro si danno minor pensiero di mostrare i loro attori durante i dialoghi. Preferiscono i campilunghi, tutt'al più le mezze figure. Muovono gli attori; gli attori spesso gesticolano troppo per assecondare le intenzioni del regista. Talvolta non è escluso un primo piano inserito che può anche sconcertare l'attenzione. E il dialogo è svolto un pezzetto alla volta, e ciascuno degli attori, spesso separati, è obbligato a far qualcosa. Il regista trova all'ultimo momento che cosa far fare all'attore, e se non trova di meglio, lo fa camminare. Qualche regista poco accorto arriva perfino a rovesciare l'inquadratura con i due personaggi in campo, disorientando di conseguenza chi sta a vedere poi il film. Insomma, allo scopo di evitare una staticità teatrale, si sostituisce una mimica teatrale, che non esclude il dialogo, ma ne complica lo svolgimento.

In genere si può osservare che gli americani abusano pochissimo del movimento di macchina; forse perché il regista durante la presa di una scena vuole rimanere comodo nella sua poltrona riservata (quelle poltrone col nome scritto dietro) accanto alla macchina, a guardare gli attori che parlano.

FRANCESCO PASINETTI

NEL TIBET sono del parere che per indurre un romanziere a recarsi nei paesi da lui inventati bisogna rapirlo con la forza, rivoltella in mano. Forse non hanno torto. Almeno nel caso di Sangri-la, paese fantastico presentato nel film ORIZZONTE PERDUTO, questa misura preventiva non sembra del tutto superflua. È vero che si tratta di un paese molto simpatico: lì tutto si fa con moderazione, perfino le lezioni scolastiche e con la sola eccezione dell'alcoolismo; la tubercolosi si guarisce col latte caldo; basta entrare nella camera di una signorina affatto estranea per sentirsi dire: «Sedetevi, il tè sarà pronto subito!»; i bambini cantano, in lingua tibetana, delle canzoni di Brahms; nei laghi solitari, le ninfe nuotano a *crudi*, e gli unici custodi della decenza sono gli scoiattoli. Cose molto belle, e perciò può sembrare sorprendente che tuttavia guardiamo questo paradiso con un sorriso di riserva e con un po' di disagio. Per comprendere il perché, basta sapere che a Sangri-la non c'è tempo brutto: le alte vette delle montagne tengono lontane ogni tempesta, ogni pioggia. Basta questa eterna serenità per farci pensare che la cosa non ci riguarda, giacché senza le violenze degli elementi non possiamo e non vogliamo vivere. Sono appunto esse a cui dobbiamo buona parte della nostra robustezza e della gioconda consapevolezza della nostra esistenza. Questa specie di buddismo malinteso, interpretato dagli americani come un regime dietetico da sanatorio, non è fatto per noi. «Vorrei che tutti gli uomini vivessero quassù...!». — «Allora questa terra cesserebbe di essere il paradiso!». Ecco il punto grave. Un nostro paradiso non dovrebbe trascurare il fatto che siamo uomini: dovrebbe liberarci soltanto dagli ostacoli inutili provvedendo che gli istinti antisociali non possano diventare nocivi alla vita comune. Quando il giovane, arrabbiato dalla troppa pace, si mise a sparare disperatamente, ero curiosissimo di sapere che cosa sarebbe successo: era questa la prova per il valore del sistema! Invece tolleravano che un forestiero, con un pugno non tanto moderato contro il mento, calmasse il malfattore, il quale poco dopo se ne andò dal paese. Ecco l'essenziale differenza fra Sangri-la e, poniamo, l'Utopia di Sir Thomas More: l'Utopia ci presenta un serio tentativo a risolvere

i problemi della vita sociale. Sangri-la è come uno di quei posti balneari calmi, molto piacevoli, che però dopo quattro settimane ci rendono inquieti perché sono sospese le attività umane. E ce ne andiamo. (Forse non è inutile ricordare l'utopia molto più modesta ma tanto più impegnativa per noi, presentata da King Vidor in *Nostro pane quotidiano*). Ma c'è ancora un fatto di tutt'altro genere che menoma la nostra indulgenza. Il soggetto di questo film ha avuto una trattazione del tutto descrittiva e quindi statica, mentre il cinema è azione. Frank Capra e il suo scenarista Robert Riskin hanno sfruttato le capacità affascinanti dell'immagine animata soltanto nelle sequenze «negative», che si svolgono all'infuori della valle pacifica: sono seducenti le scene della guerra cinese, incise con scarse macchie di luce nello sfondo nero, e il violento dinamismo delle bufere e delle valanghe, scene in cui trionfano le capacità narrative del Capra, tanto suggestive per le masse. Ma nella parte centrale del film tutto si risolve in dialoghi lunghi e in panoramiche idilliche, dato che si è evitato la discussione fra le tempeste della vita reale e le norme dello Stato utopistico. Scansando il nocciolo del problema, si è perduta anche la drammaticità, ossia, detto in termini cinematografici, il movimento.

Non basta. Nei film di ambiente quotidiano — ACCADDE UNA NOTTE, È ARRIVATA LA FELICITÀ — è meno sensibile la necessità di creare un mondo artistico personale. Ma nei film fiabeschi non se ne può far a meno. I NIBELUNGI non erano un capolavoro; ma il manierismo di Fritz Lang ci assorbiva tuttavia in una atmosfera speciale, realizzata rigidamente in ogni dettaglio della recitazione e della scenografia. In ORIZZONTE PERDUTO, al posto di una visione omogenea, abbiamo l'urto di convenzionali elementi disparati: architettura novecentesca, le oleografie delle ciliege in fiore, delle candele, dei bei vecchi, la commedia teatrale dei caratteristi buffi e il realismo documentario dei tibetani in pelliccia e delle montagne — ognuno messo in scena col mestiere perfetto e pulito dei tecnici americani.

Perché invece ci troviamo un po' rimossi dalla nostra terra, guardando il viso del protagonista Ronald Colman e perché in esso vediamo realizzato qualcosa di uno stato più perfetto dell'umanità? La ragione è che con questo viso ci incanta una personalità d'artista e perché vi indoviniamo i forti sentimenti di una vita vissuta, dominati e armonizzati dall'intelletto — su un livello spirituale, senza il quale non ci piacciono neanche le cose piacevoli.

- RNH -

RONALD COLMAN è nato a Richmond in Inghilterra il 9 febbraio 1891, figlio d'un modesto negoziante di tessuti. Già nella scuola aveva rivelato una vena drammatica; incerto se fare l'attore o lo scrittore, e comunque deciso a non valersi dei suoi diplomi di studente, e a cercare una strada libera, debuttò sulla scena. Aveva sedici anni. Dopo cinque anni di modesta carriera teatrale, combatté nella guerra mondiale. Ferito a una gamba, furono duri per lui i primi tempi del dopoguerra. Uscito dall'ospedale, fu ancora per un po' un piccolo attore *bohémien* senza troppe speranze. Ma non era uomo che potesse restare oscuro per lungo tempo. S'imbarcò per l'America con 37 dollari in tasca. Giunto a Hollywood, fu notato da Herbert Brenon, regista tra i più attivi del muto, il quale gli diede una piccola parte in un suo film. Era il 1922, e già allora, anche se più rozzamente d'oggi, il cinema americano aveva instaurato lo «star system», e aveva bisogno di visi sempre nuovi. Era l'epoca dei tentativi di tramutare da un momento all'altro una comparsa in «stella». Un «tipo» come Colman mancava: un uomo cioè compito, paziente e sudente, capace d'espressioni patetiche e sensibili, adatto per «drammi romantici» conditi d'una gentilezza nelle scene d'amore che i vigorosi e sportivi prim'attori americani ben di rado sapevano offrire. Valentino, Novarro, Colman: tre «scoperte» di quel periodo. Registi e produttori d'allora avevano l'occhio fino. Ma Colman faticò a imporsi. Dieci mesi di lavoro oscuro, e poi il giorno felice nel quale Henry King, il vecchio e acuto Henry King, volle dirigerlo in un provino. King cercava un protagonista «spirituale» e di tipo latino per la *SUORA BIANCA*. Ma il viso di Colman risultava scialbo. Un'idea luminosa colpì la mente del regista: «mettetegli un paio di

GALLERIA

XXXIV - RONALD COLMAN

(v. tavola a fianco)

baffi». Trovata semplice quanto proficua: i baffi rivelarono una nuova e inattesa fermezza nel viso scabro dell'attore, e da allora fino ad oggi sono stati uno dei suoi attributi fisici più salienti. Li ha abbandonati solo due volte: nel *CONQUISTATORE DELL'INDIA* e nelle *DUE CITTÀ*. Colman divenne «star» dopo *LA SUORA BIANCA*, e ancora non si può immaginare il giorno della sua abdicazione. Quarantasei anni non sembrano pesar troppo sul suo corpo smilzo, e sul suo viso: difatti, il Colman di *ORIZZONTE PERDUTO* è quasi identico a quello di *SUORA BIANCA*. Gran lavoratore e molto serio, l'attore ha saputo mantenere sempre fresca la sua «forma», intatta e senza scosse la sua quotazione. Se si avesse il modo e la pazienza di consultare i registri nei quali gli attentissimi produttori di Hollywood segnano il contributo in dollari che le «stars» portano per la loro presenza alla cassetta, forse si potrebbe scoprire che la cifra data da Colman appare sempre la medesima, dai tempi dell'accoppiamento con Vilma Banky a oggi. L'accoppiamento con Vilma Banky, fu per l'uno e per l'altra l'occasione più opportuna per una popolarità immensa, che poteva parere anche duratura. Invece Vilma scomparve col sonoro. Era

una coppia che i maligni avrebbero potuto dire: da romanzo per signorine. Ma se Vilma Banky non era mai un personaggio, e solo un'onesta bellezza e un'onesta attrice, Ronald Colman, indossasse un costume del duecento comodo e invitante ai salti e alle scalate di castelli merlati, o un impeccabile frac, rivestiva sempre del suo calore e della sua umana intelligenza i personaggi, fossero pure futili e di carta velina, che gli toccava d'interpretare. Una tastiera che pareva monotona e uniforme, variava invece nei dettagli più sottili, intimi e quasi inafferrabili. Colman trovava uno stile, e per la precisione severa dei suoi effetti è sempre riuscito a non farlo diventare una maniera. È un attore che a osservarlo la prima volta può sembrare disadorno e insignificante. Appare sullo schermo senza nessuna di quelle strizzatine d'occhio, di quelle bravate fatte per la platea, che mettono subito in luce la più parte dei suoi colleghi. Anche la sua eleganza nel vestire fa di tutto per non dare nell'occhio: mai una giacca sportiva di quelle che concentrano su di sé per un minuto tutti gli sguardi, mai un particolare eccentrico. Colman è un attore malinconico, e come appare sullo schermo, così è nella vita: solitario, triste, amabilissimo. La

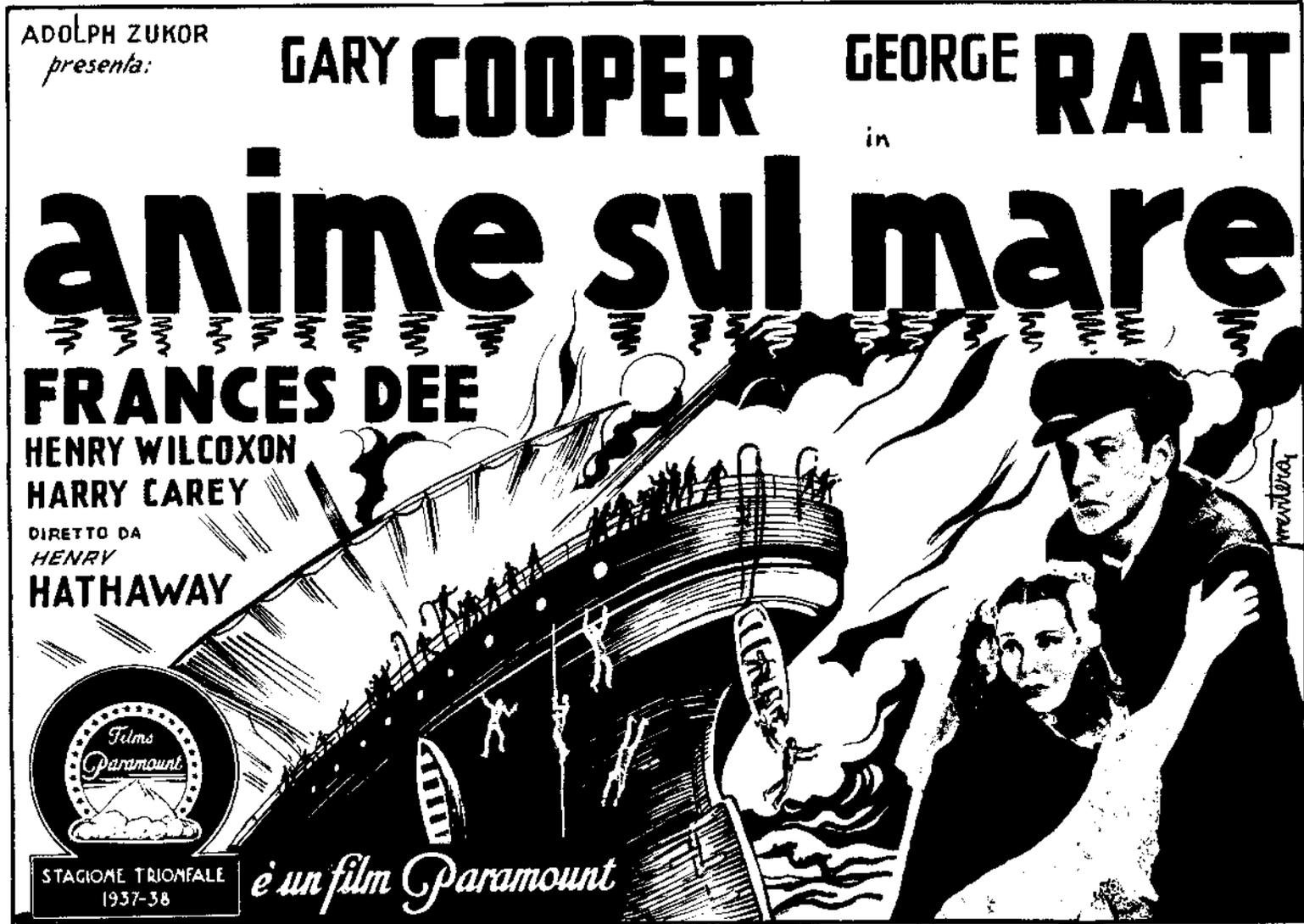
sua galanteria un po' all'antica affascina di colpo le donne della finzione e quelle della realtà. Ebbe una moglie, ma non era che un'avventuriera indegna di lui: sposata durante un periodo scervellato della sua prima gioventù, e ripudiata negli anni della maturità. Il grande amore della sua vita si chiama Catherine Bennett, e costei è la cognata di Fred Niblo. Ronnie e Katie non si sposeranno mai. Perché? Mistero. Quando qualcuno glielo domanda, Ronnie fa un breve giro su se stesso, accende una sigaretta e apre sull'indiscreto uno di quei suoi sguardi maliziosi e penetranti, che non si sa che cosa precisamente vogliono dire, e spalanca, sorridendo mestamente, le braccia. Forse non lo sa nemmeno lui. Egli è un timido e un solitario, geloso della sua vita metodica e precisa, delle sue abitudini; ha detto un giorno: «Mi sono creato una filosofia per me solo. Vivo d'accordo con essa, e sono sereno se non proprio felice».

FILM PRINCIPALI: *LA SUORA BIANCA* (M.G.M. 1922), *VIGILIA D'AMORE* (Artisti Associati 1924), *IL VENTAGLIO DI LADY WINDERMERE* (First National-Warner 1925), *L'ANGELO DELLE TENEBRE* (Artisti Associati 1926), *STELLA DALLAS* (id. 1931), *BEAU GESTE* (Paramount), *LA RIVINCITA DI BARBARA WORTH* (Artisti Associati 1927), *THE DEVIL TO PAY* (id. 1931), *INFEDELE* (*Cynara*, id. 1931), *UN POPOLO MUORE* (*Dr. Arrowsmith*, id. 1932), *LA MASCHERA* (id. 1932), *IL RITORNO DI BULLDOG DRUMMOND* (Artisti Associati 1934), *IL CONQUISTATORE DELL'INDIA* (*Clive of India*, 20th Century 1934), *LE DUE CITTÀ* (*A Tale of Two City*, 1936), *IL PRIGIONIERO DI ZENDA* (Selznick 1937), *ORIZZONTE PERDUTO* (Columbia 1937).

PUCK

ADOLPH ZUKOR
presenta: **GARY COOPER** **GEORGE RAFT**
in
anime sul mare

FRANCES DEE
HENRY WILCOXON
HARRY CAREY
DIRETTO DA
HENRY HATHAWAY



Films Paramount

STAGIONE TRIONFALE
1937-38

è un film Paramount



© Walter Goldwyn Meyer

RONALD COLMAN

Clark

GABLE

Myrna

LOY

PARNELL

(IL DRAMMA DI UN POPOLO)

EDNA MAY OLIVER - EDMUND GWENN

ALAN MARSHAL - DONALD CRISP

BILLIE BURKE

REGISTA: JOHN M. STAHL



NOTIZIE TECNICHE

UN SIGNORE E UN SALOTTO

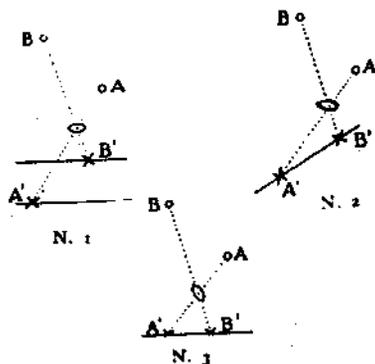
IL CINEMA è un campo in cui, come è ben noto, tutti hanno inventato tutto. Per es. non c'è, in nessun paese, un regista di una certa fama che non abbia inventato il carrello e il primo piano. Ma i campioni nell'arena delle invenzioni sono senz'altro certi colleghi francesi, quelli che non possono sentire il nome di Edison senza fare un balzo. Ora, giorni fa, è apparso su una rivista francese un articolo con firma autografa di Abel Gance, in cui il famoso regista annuncia una sua nuovissima invenzione tecnica, che sarebbe il *pictografo*. L'articolo è preceduto da una nota redazionale dalla quale apprendiamo che Gance, coltivando da una parte la poesia e dall'altra la tecnica (a lettere maiuscole), « crea una forma di bellezza eterna ». Segue poi la solita affermazione che Abel Gance ha inventato il primo piano e il carrello; e fin qui la cosa non ha niente di straordinario. È già un po' più audace la frase in cui il noto schermo triplo, usato da Gance nel suo NAPOLEON, è definito, sia pure cautamente, un precursore dell'attuale « schermo gigante » (Magnoscopio); giacché tanto il sistema tecnico quanto l'effetto artistico dei due procedimenti non hanno niente in comune, tranne che ambedue superano le dimensioni normali dell'immagine di proiezione. Lo schermo triplo infatti presenta tre diverse scene combinate in una specie di trittico, mentre il magnoscopio è uno speciale obbiettivo da proiezione che ingrandisce sullo schermo le dimensioni di un unico fotogramma normale.

Poi segue l'articolo di Abel Gance sulla nuova invenzione, nel quale egli dice:

« Dall'origine del cinema, anzi dalla nascita della fotografia, si cerca di mettere a fuoco tutti i piani di un'immagine. Ma il problema sembrava insolubile. Ora, aiutato dal mio operatore Roger Hubert e dall'ottico Angénieux, sono riuscito a far brevettare un nuovo dispositivo ottico, il « Pictografo », che sconvolgerà, io credo, la tecnica della cinemato-



grafia nonché della fotografia. L'idea mi è venuta esaminando i quadri dei grandi pittori, dove gli sfondi sono altrettanto nitidi che le figure in primo piano. Con la nostra invenzione, un personaggio a 50 centimetri dall'obbiettivo è a fuoco come un paesaggio a 300 metri; e ciò avviene senza disporre diversamente dal solito le luci, né modificando l'apparecchio di presa, ma soltanto con l'applicazione del nostro dispositivo. Conto di usare questo dispositivo, per l'applicazione del quale si è costituita una società con a capo i signori Forster e Parant, nel mio prossimo film che sarà, probabilmente, CRISTOFORO COLOMBO (sic). E se questo film si farà, come spero, a colori, i risultati ottenuti saranno sorprendenti, poiché noi ci avvicineremo assai, nei nostri fotogrammi, alle leggi della prospettiva nella pittura. E la pictografia condurrà senza dubbio la tecnica del cinema a diventare un'« arte ». Ora, né il carrello né il primo piano sono stati brevettati da nessuno. Invece è stato brevettato nel 1936, da un « maestro » operatore americano, Hal Mohr, un dispositivo molto semplice che, senza avere un bel nome come quello di Gance, si propone di allargare considerevolmente la profondità di campo. Riprodu-



ciamo tre disegni, con cui Mohr recentemente ha spiegato sull'*American Cinematographer* il sistema da lui adoperato: sistema che, del resto, è previsto in forma rudimentale anche in certe macchine fotografiche, che permettono di inclinare il piano della lastra sensibile. La figura N. 1 mostra come il piano della nitidezza sia diverso per due oggetti A e B che si trovino a distanza diversa dalla macchina: è più vicino all'obbiettivo il piano in cui si registra nitidamente l'oggetto più lontano. Volendo registrare un'immagine nitida di ambedue gli oggetti, bisogna dunque inclinare il piano dell'immagine nel modo indicato dalla figura N. 2 - ed è questo il ripiego adoperato nelle suddette macchine fotografiche. Ma lo stesso effetto si può raggiungere inclinando non l'immagine, ma l'asse ottico dell'obbiettivo (figura N. 3); di questa possibilità si è servito Mohr per la sua macchina da presa.

Non vogliamo affermare che l'invenzione di Abel Gance sia quella di Hal Mohr, dato che Gance evita la minima indicazione tecnica in proposito. Ma basta dare un'occhiata ai saggi che illustrano il suo articolo (vedi foto in testa di pagina) per constatare che sono nettamente separate le parti che richiedono una messa a fuoco diversa; ossia nella parte sinistra dell'immagine occorre *unicamente* una nitidezza dello sfondo lontano, mentre in quella destra occorre *unicamente* la messa a fuoco del primo piano. La stessa cosa si verifica nelle fotografie pubblicate da Hal Mohr, giacché è proprio questa la limitazione imposta dal suo sistema: realmente il campo di profondità non è allargato ma soltanto diverso per le diverse parti dell'immagine. Basterebbe che il signore con gli occhiali si mettesse davanti a quel salotto, che si vede in fondo a sinistra, perché egli risultasse completamente sfocato e viceversa. Inutile aggiungere che questo inconveniente limita l'applicazione del ripiego a scene occasionali.

Può darsi naturalmente che nel sistema di Gance, di Hubert e di Angénieux, questo fatto non si verifichi e che si tratti quindi non di una modesta trovata speciale, ma invece di un'innovazione che davvero « condurrà senza dubbio la tecnica del cinema a diventare un'« arte ». Può darsi benissimo. Ma perché quel signore con gli occhiali rimane così discretamente separato dal salotto che è nel fondo?

CIAC

Banca Commerciale Italiana

FONDATA NEL 1894
CAPITALE 700 MILIONI INTERAM. VERSATO

M I L A N O

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

BANCA DI DIRITTO PUBBLICO

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

FORMATO RIDOTTO

TRA I PROBLEMI inerenti al formato ridotto, c'è quello degli scambi dei film tra un Cine-Guf e l'altro. Ormai la produzione dei film ridotti ha raggiunto in Italia un certo livello; e tra i numerosi film ve ne sono alcuni che meritano di essere conosciuti da un pubblico più vasto di quello delle Mostre, dei Convegni e di ogni singolo Cine-Guf.

Nel recente volume *Cinema sperimentale* di Domenico Paoletta è un elenco lunghissimo di film sperimentali italiani, con le indicazioni, per ciascuno, dei nomi dei realizzatori e degli eventuali interpreti: elenco che è di indubbia utilità per chi voglia rifornirsi dei film da proiettare.

A questo scopo l'Ufficio Centrale dei Cine-Guf ha creato quattro zone, con quattro città capo-zona, che servono allo smistamento dei film. Le quattro città sono Milano (per la Liguria, il Piemonte, la Lombardia, l'Emilia), Padova (per le tre Venezie), Roma (per la Toscana, il Lazio, la Sardegna, l'Abruzzo), Napoli (per l'Italia meridionale e la Sicilia). Già si sono iniziate le proiezioni qua e là. Film attualmente in giro sono: UNO DELLA MONTAGNA, IL CASO WALDEMAR, A VILLA ROSA È PROIBITO L'AMORE, UOMO DI MARE, GINEVRA DEGLI ARMIERI (tutti a soggetto), ZOO, MEDICINA E SPORT, PESCATORI DEL SUD (documentari). È certo che i programmi si arricchiranno sempre di più: sia per i nuovi film che verranno prodotti, sia per eventuali riesumazioni dei primi film a formato ridotto, il cui interesse è sotto molti punti di vista notevole; se non altro per giudicare del progresso o, anche, del regresso della produzione, limitata per il momento al muto, ma, in compenso, rivolta a tutti i generi, compreso il giornale di attualità; a questo proposito ricordiamo che il Cine-Guf Treviso ha realizzato un film durante il recente viaggio del Duce in Germania.

Per trarre le conclusioni circa la domanda rivolta in uno degli scorsi numeri di CINEMA: *Il formato ridotto è fine a se stesso o no?*, riportiamo qui quattro risposte, ridotte ai termini essenziali, di appartenenti ai Cine-Guf:

Scrivete Teo Ducci (Cine-Guf Padova): «Il formato ridotto è fine a se stesso? Intanto respingo nel modo più categorico anche la più vaga colpa del formato ridotto di creare illusioni ed illusi. I problemi tecnici, che sono molti e non facili, le difficoltà di produzione, la scarsità per non dire irrilevanza delle soddisfazioni, la esiguità numerica degli appassionati non favoriscono certo sogni, fantasie e illusioni. Il formato ridotto non è un gioco da ragazzini. Si tratta di una particolare forma di produzione che, per la accessibilità relativa dei suoi mezzi ed i bassissimi costi, concede un determinato sviluppo dell'attività cinematografica, sempreché questa sia concepita in istretta funzione del formato cosiddetto normale. Vi sono dei problemi che la cinematografia normale non può affrontare; studio dei soggetti, ricerca sopra tutto di uomini. Ecco il formato ridotto fucina di uomini, vera e propria palestra di temperamenti».

Scrivete Nello Bandinelli (Roma): «Un formato ridotto può essere un film, ma ridotto nella sua lunghezza, nei dettagli delle scene, sintetizzate e concentrate, e nella proporzione fotografica. Se quindi il formato ridotto è come un'epitome di un'ordinaria ripresa filmistica, non è l'intero film. Per cui non verrebbe ad essere che un surrogato o anche un supposto della cinematografia. Io lo chiamerei anche formato *ad laterem* della cinematografia, perché come oggi così domani, come in bianco e nero così in colore e così in rilievo, il formato ridotto non esprimerà mai che una forma più o meno dilettantistica, più o meno perfetta appunto perché dilettantistica, e quindi come introduttiva alla vera estesa cinematografia d'arte. S'intende che il formato ridotto può possedere tutti i pregi artistici di un film, ma sono pregi che son frutto di studio e di esercizio, mentre i pregi di un film, tutte le sue forme artistiche sono già esperienza e capacità vissuta.

Il formato ridotto è mezzo di avviamento e di perfezionamento per la cinematografia (come arte del-



Jean Chaburn, attrice americana, sta riprendendo alcune scene di un suo corio-metraggio a formato ridotto

l'immagine in movimento, sia visiva che uditiva), sia pur mezzo necessario e, se vogliamo, anche insostituibile, in senso lato».

Scrivete Virgilio Sabel (Torino): «Se il formato ridotto ha il difetto di presentare pochi film commerciabili, lo si deve al fatto logico che i suoi prodotti sono soprattutto esperimenti i quali non possono naturalmente tutti riuscire. Con questo non voglio dire che tutti i ridottisti debbano attenersi a questo genere di film, anzi, quale esperimento più ben riuscito può essere di quello di un principiante che riesce a mettere insieme un film comunissimo, senza pretese di novità, ma che pare, in diciottesimo, un prodotto Capra, Van Dyke?... Ben si dirà che quel tale ha della stoffa (e ne avrebbe davvero), mentre un altro che presenta un film molto sperimentale, molto elevato, molto retorico, ma piuttosto vuoto, rappresenterà sempre un'incognita nella realtà pratica.

Molti grideranno al sacrilegio: il formato ridotto, «le format réduit», non deve essere un volgare film commerciale, i dilettanti devono fare i loro film «très en amateur», con ideali e scopi fieramente opposti a quelli industriali che hanno per fine il vile denaro... Ragionano molto bene, in questo senso, e specialmente all'estero, quei tali che fanno un filmetto di due bobine come noi facciamo un rullo di otto fotografie; ma da noi, poveretti, si fa quello che si può: quando spendiamo un bel biglietto da mille (cifra minima), per un film, è anche giusto che pretendiamo qualche cosa di più che uno stanco e caritatevole ap-

plauso nella «seduta» di proiezione del club X e la pubblicazione nel bollettino di informazione ai soci.

All'estero, specialmente in America, considerino pure il formato ridotto come un elevato divertimento; ma da noi, per il prezzo della pellicola, diventa un genere di divertimento concesso a pochi. Ecco perché i ridottisti italiani sono in numero limitatissimo, superano di poco la cifra dei soci, tutti produttori attivissimi, dei tre clubs della sola Parigi».

Scrivete Aldo Romolotti (Palermo): «Il formato ridotto a nostro parere, ed anche un po' per esperienza, viene ad essere un ottimo mezzo preparatorio per i cineasti di domani. È vero che, come dicono alcuni, i ridottisti si trovano un po' a disagio quando affrontano il formato normale; ma è un disagio momentaneo, dovuto più al fatto del maggiore assoggettamento ad esigenze pratiche del lato artistico del film, assai più libero nel ridotto, che non alle effettive differenze di tecnica.

Ma il ridottista che giunge al «normale» ha, anzitutto, una preparazione teorico-estetica che manca a molti dei nostri vecchi cineasti; ha l'occhio fatto all'inquadratura e soprattutto al montaggio: ha spesso volte una buona attitudine alla stesura delle fasi iniziali del film (soggetto a sceneggiatura): e, se ha fatto un po' di scuola (come oggi gli è facile), avrà anche la pratica ed il senso della direzione degli attori. Con questo, se difetterà un po' nel rimanente potrà in breve rifarsi.

A parte dunque i brillanti risultati ottenuti oggi dal formato ridotto in sé - sia, come dicevamo, dal lato artistico e sia anche nel campo scientifico - noi vediamo come la cinematografia ridotta possa essere *fine a se stessa*, nel senso cioè di *giungere a vivere parallelamente e similmente alla cinematografia «normale»*. Le basti per ora di adempiere alla utilissima funzione preparatoria (nel più esteso senso della parola) per una migliore produzione della sorella maggiore.

In un altro caso soltanto il formato ridotto potrà fra breve considerarsi *fine a se stesso*; ed è il caso della cinematografia a scopo didattico o didattico-scientifico.

Con i perfezionamenti raggiunti oggi dal formato ormai standardizzato 16 mm., siamo convinti che questo, e questo solo, potrà affermarsi con vantaggio nella applicazione della cinematografia all'insegnamento».

La conclusione definitiva è evidente: non può essere che una: lavorare. Il problema consiste, in fondo, non nel fenomeno «formato ridotto» e nell'applicazione di questo mezzo al cinema, ma nelle persone che lo adoperano. Un tale per aver fatto del ridotto può, domani, passando all'industria, trovarsi spostato; un altro può trovarsi benissimo. Circa le divergenze tra arte e industria, non si risolve con un formato ridotto la questione, che va semmai risolta dall'individuo che si applica al cinema ed usa del ridotto come potrebbe anche non usarne e fare, per esempio, delle sceneggiature. Comunque, il ridotto ha i suoi vantaggi, e l'utilità di esso è riconosciuta facilmente: perché, ridotto o no, la pellicola è sempre pellicola; e le leggi del montaggio valgono sia per il 35 mm. che per il 16 mm.

IL RIDOTTISTA

Basta una firma



NON SI CREDA che noi vogliamo metterci in cattedra a dettar canoni sulla composizione del quadro fotografico: l'obbiettivo oggi ha talmente rivoluzionato tutto quello che sino a ieri era ritenuto vangelo in fatto di costruzione e struttura dell'immagine, che sarebbe arduo stabilire fra le nuove tendenze una direttiva teorica da seguire.

Qui intendiamo piuttosto riferirci praticamente ad alcuni nostri lavori, che hanno avuto il collaudo internazionale di varie esposizioni, per indicarne, come autori e come studiosi, le situazioni strutturali: esaminate queste come premesse, potremo ricavarne delle deduzioni forse interessanti. Perché, se è vero che la fotografia moderna ha messo sossopra, come abbiamo accennato, una quantità di convinzioni accademiche che in passato erano ritenute incontrovertibili, è pur vero che l'efficacia raggiunta dalla composizione di una immagine risponde sempre ad un concetto scelto dall'artista per realizzare secondo il suo pensiero quella data sensazione estetica e visiva.

Un genere di fotografia che poggia manifestamente su basi solide e sicure, è quello che vorremmo chiamar « costruttivo » per il suo intento evidente di ricercare, con le sue linee e le sue masse strutturali scelte accortamente, di dare all'immagine un senso di solidità da cui il quadro apparisca ben costruito e composto. Ne risulta una suggestiva sensazione di armonia, nella quale il soggetto principale si trova a suo agio e l'osservatore è portato decisamente a partecipare della sensazione del fotografo.

La prima foto che presentiamo, « Baedeker », non è un'istantanea di fortuna, ma è stata da noi studiata nei minimi particolari di composizione: si trattava di rendere efficacemente, secondo la nostra idea, la grandiosità smisurata delle Terme di Caracalla; ed avevamo per questo a disposizione, oltre al nostro armamentario fotografico, un soggetto femminile che si prestava a meraviglia. Lo abbiamo posto in controluce dinanzi ad una delle enormi volte, attraverso la quale il sole dilagava sul terreno staccando mirabilmente i vari piani delle mura antiche.

Abbiamo così ottenuto:

di valorizzare la sensazione di grandiosità delle Terme, contrapponendo loro la misura del soggetto umano e

LA COMPOSIZIONE



dando al tempo stesso a tutto il quadro l'interesse della realtà vista e del contrasto evidente; di armonizzare la figura all'ambiente e questo a quella, scegliendo un atteggiamento intonato e significativo; di distribuire le masse di luce e di ombra per modo che tutte risultassero nette e leggibili, con un tempo di posa commisurato alla situazione tecnicamente difficoltosa.

La posizione dell'apparecchio, decisamente rivolto contro luce e protetto, s'intende, non solo dal paraluce indispensabile, ma anche da un qualunque mezzo di fortuna che mettesse l'operatore al riparo completo dai raggi violenti del sole, ha dato al soggetto femminile un distacco stereoscopico, che contribuisce a dare la maggior profondità possibile allo sfondo luminoso.
Apparecchio Rolleiflex 4x4 - obbiettivo 2,8 - diaframma 6,3 - film pancro - dicembre ore 11 - 1/40''.

La seconda foto che presentiamo, « A Capri », è uno studio di contrasto fra delicate tonalità di bianco e di grigio, di ombre e di luci, contro ai neri violenti di due vecchie inferriate moresche. Qui, invece del controluce, si è cercato di sfruttare con un'attentis-

sima posa le minime sfumature di una illuminazione piatta e frontale.

La figura del giovane doveva staccarsi, bianco su bianco, sulla parte più conservata del muro, mentre attorno e di fianco toni di grigio e di ombra davano varietà allo scenario del fondo. Fu scelta appositamente una lunga linea dritta che taglia verticalmente il quadro da destra, perché, oltre a conferire un aspetto quasi di quinta a tutta la composizione, essa contrasta vivamente col senso di pesantezza statica ed orizzontale delle inferriate sovrastanti.

Rolleiflex 4x4 - obbiettivo 2,8 - diaframma 8 - film pancro - filtro giallo chiaro - agosto ore 14 - 1/25''.

Se da questa breve esposizione di dati tecnici e di situazioni esteriori vogliamo trarre una conclusione, essa ci sembra questa: che se il fotografo è riuscito con la sua figurazione, sia essa studiata oppure colta a volo in un istante fortunato, a suscitare quella suggestiva sensazione di armonia della quale in principio abbiamo parlato, ciò vuol dire che egli ha raggiunto lo scopo prefissosi ed ha inoltre indicato, se non una regola, un mezzo sicuramente efficace per la soluzione di un piccolo problema di estetica.

GUIDO PELLEGRINI

ALIGI (Milano). - Non capirò mai per quale ragione una persona che vuol dire una cosa intelligente, abbia bisogno di uno pseudonimo. («Nostromo» non è uno pseudonimo: è una carica). Ed ora sentiamo la cosa intelligente. «Son d'accordo che in molti casi è opportuno non interrompere la proiezione; ma quando si tratta di opere particolarmente lunghe, mi sembra che un po' di pietà si debba avere per la vista degli spettatori. In questi casi però, il problema principale diventa quello di interrompere la proiezione in un punto in cui quei pochi attimi di intervallo non turbino l'atmosfera creata dalla prima parte del film; e cioè la divisione dovrebbe farsi non con criteri matematici o tecnici, ripartendo un film in due parti uguali, ma con un criterio logico: ti cito come esempio di ottima divisione VIGILIA D'ARMI in cui la prima parte termina col naufragio e la seconda si inizia dopo un po' di tempo in una sala di ospedale; oppure PENSACI GIACOMINO in cui, tra la prima e la seconda parte, ha tempo di nascere e di crescere il bambino». Giustissimo. A proposito, mi succede tante volte che al cinema vedo la gente con i capelli grigi e perfino sul letto di morte prima d'averla vista nascere; ossia, mi capita sovente d'arrivare nel bel mezzo del film, in modo che nella prima mezz'ora non capisco niente e nell'ultima mezz'ora mi annoio perché non mi fanno più impressione le scene più importanti del film che ho già visto prima senza capirle. È davvero tanto difficile quel piccolo calcolo del metraggio che ci vuole per annunciare sui cartelloni le ore precise in cui si iniziano i singoli spettacoli? Qualcuno lo fa, ma purtroppo non si tratta d'un'abitudine generale.

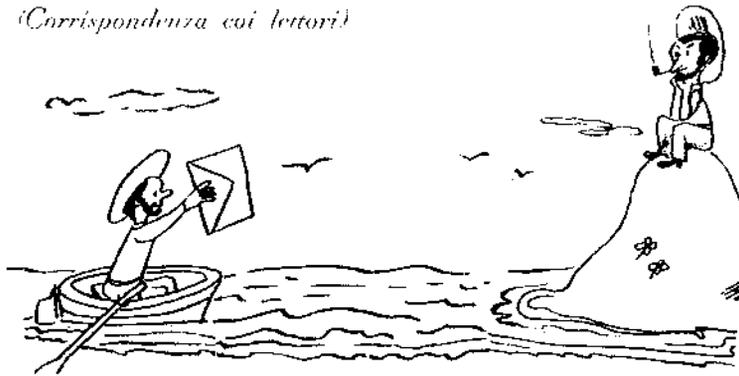
VINCENZO BASSOLI (Bologna). - Tutti i film da Lei citati sono di produzione tedesca. STRADIVARIUS e LA POMPADOUR furono proiettati, se non mi sbaglio, nella stagione 1935-36.

SILLY (Imperia). - Lo scenografo è l'architetto che disegna e costruisce l'ambiente scenico. Lo sceneggiatore invece espone, sulla carta, il soggetto dettagliatamente nella forma in cui sarà realizzato in teatro di posa, descrivendo l'una dopo l'altra ogni scena, nel suo contenuto ed aspetto, ed indicando anche il dialogo, gli eventuali «rumori» e il modo in cui la macchina da presa dovrà inquadrare la scena. Per il resto si rivolga direttamente al Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, via Foligno, 40.

ELIO PASQUINI (Roma). - Se uno che ha già avuto il premio di un abbonamento gratuito, lo vince un'altra volta, allora i casi sono due: o se lo fa regalare per un secondo anno o lo regala alla fidanzata. Quale metodo sia preferibile, questo è da decidersi secondo il singolo caso: ci sono i casi in cui la lettura in due di Cinema irrobustisce, rinfresca e rammenta i legami del mutuo affetto; ci sono altri in cui sorgono disaccordi quando lui non vuole che

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



guardare superficialmente le fotografie, mentre lei simultaneamente vorrebbe leggere gli articoli di alta estetica e sull'ultimo sistema di cinema a colori. Perciò, veda un po' Lei.

ARRIGO VITTORELLI (Rovigo). - Non rido affatto delle Sue domande. - Neanche tutto ciò che si vede sul palcoscenico, è scritto dal poeta: molti dettagli sono introdotti dal regista per rendere più attraente e più movimentata l'azione visiva. Questo vale ancora di più per il regista cinematografico, il quale trasporta sullo schermo una commedia teatrale. - Il creatore di un film dovrebbe essere unico, e perciò è inutile dividere le competenze in via teorica. In pratica, i vari elementi di un film vengono stabiliti dal produttore, dal regista, dallo sceneggiatore, dallo scenografo, ecc., in una collaborazione che spesso è anche lotta di tutti contro tutti. I vari ambienti delle scene, per es., sono generalmente proposti dallo scenarista, approvati dal produttore e realizzati dallo scenografo secondo le esigenze della regia e della presa. Qualche accenno di dialogo si trova spesso già nel soggetto di prima stesura; ma in esteso, esso è dato soltanto dalla sceneggiatura. Lei suppone giustamente che la scelta del soggetto e della trama, così come i tipi dei personaggi e le loro battute, dipendono molto dagli attori in quel momento a disposizione del produttore.

CORNELIA BEINHORN (Torino). - Sapevo che gli attori spesso interpretano una doppia parte. Ma che questo metodo sia praticato ogni tanto anche dai miei amici e dalle mie amiche, l'ho saputo soltanto da C. Scambati, a cui ho risposto nel num. precedente e da Lei. Perché mai questa doppia vita, Cornelia?

H 4 (Milano). - Un produttore di Roma a cui Lei aveva mandato un soggetto, Le ha risposto di essere spiacente, poiché la produzione 1937-38 è già in via di realizzazione. «Che razza di risposta?», Lei mi domanda. Le assicuro che questa risposta è una descrizione sincera della situazione: pensare all'oggi e ma-

gari al domani, ma mai prendere disposizioni a scadenza più lunga, come è invece indispensabile per creare una produzione. Perciò veramente non so che cosa consigliarle riguardo ai Suoi soggetti. È un peccato, giacché per conseguenza molti che potrebbero dare un buon contributo, imitano infine i sottomarini (di cui Lei ha tanta pratica): emergono, danno uno sguardo panoramico alla situazione e poi si rituffano, perché vedono che non c'è niente da fare, e cercano altre vie. E invece ci sarebbe tanto da fare.

SALVATORE DANO' (Venezia). - La prego, non si scoraggi: non vorrei assolutamente perdere un corrispondente così intelligente. E se ha qualche articolo in cantiere, mi mandi pure anche questo. (Il Suo fiuto poliziesco veramente si è stavolta dimostrato infallibile soltanto al 20%, ma dato che su queste pagine generalmente non trattiamo di criminalogia, questo Suo fallimento parziale non ha importanza).

RAYMOND. - Gene Raymond, quando nacque nel 1908 a New York, si chiamò Raymond Guion (perché lo vuol sapere?). L'attore italiano «che lo doppia si chiama Carlo Romano».

ANTONIO MESSINA. - In seguito alla nostra discussione sulla rinascita dei classici cinematografici, Lei mi manda una proposta che, secondo Lei, darebbe risultati migliori delle occasionali Mostre dei film da rivedere. Mi sembra un'ottima idea. «Si potrebbe affidare la revisione dei vecchi film a quei Guf che hanno una Sezione Cinematografica. Ormai questi nuclei hanno dato prova di voler lavorare con entusiasmo e con coscienza. Essi dunque, dietro esplicite istruzioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, potrebbero organizzare, ciascuno nella propria residenza, degli spettacoli cinematografici ad hoc (giornalieri o serali secondo la convenienza e la disponibilità), noleggiando all'uopo una sala di proiezione pubblica. Ivi verrebbero proiettate quelle pellicole che il Centro avrebbe a ciò opportuna-

mente destinate e lo scopo sarebbe così raggiunto in pieno. Infatti così come, ad esempio, a Roma o a Milano potrà assistere ad una proiezione del genere il tecnico e tutta la classe privilegiata del Cinema, così in una saletta di Vatelapesca potrà assistere il giovane modesto studioso di Cinema, nonché l'umile amatore e, quel che non è trascurabile, un pubblico discretamente numeroso, che, se non per altro, si accosterà a tali proiezioni a titolo di curiosità, contribuendo così al maggior successo dall'iniziativa. Il film poi potrebbe essere commentato in pubblica sala, prima o dopo la proiezione, e di esso si metterebbero in rilievo i valori intrinseci, facendone dei confronti con la produzione attuale».

MARIO CACCIALANZA (Milano). - Grazie di non essersi scordato di me. Il libro «24 ore in uno studio cinematografico» è di F. Pallavera e pubblicato dall'editore Corticelli di Milano. - La Sua proposta è buona e sarà realizzata appena possibile.

STELIO EFFRENA. - Vuol dire che da ora in poi porterà in tasca un pezzo di carta su cui si segnerà subito - se Le capita, magari anche durante i corsi di ingegneria - quale domanda mi voleva fare. In questo modo non la dimenticherà. Come vede, da questo numero iniziamo di nuovo la critica cinematografica, perché richiesta da molti. Parleremo ogni volta di un film che meriti di essere discusso in senso sia positivo, sia negativo. - In linea di massima, ci sono tre ragioni perché certi film non vengono proiettati da noi: o la stessa Casa produttrice non ce lo manda (essendo limitato il numero dei film da proiettarsi, la Casa sceglie quelli da cui si ripromette il maggior successo); o nessun noleggiatore lo vuole; oppure la censura non lo accetta. - I film GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI, ACCUSATA, IL PRINCIPE E IL POVERO non sono a colori. - Allora, a presto. E non perda quel pezzo di carta!

O. B. (Teramo). - Il Technicolor è un metodo sottrattivo a tre colori. Le tre immagini parziali sono registrate simultaneamente mediante un sistema di prismi che spezza il fascio di luce in due parti. L'uno di questi due fasci impressiona su una pellicola ortocromatica l'immagine «verde», l'altro colpisce due pellicole sovrapposte (bipack) che registrano i raggi verdi e blu. Le tre pellicole sono sviluppate in modo che le parti impressionate dell'immagine formano un rilievo plastico; questo, trattato con una materia colorante permette una vera e propria stampa (nel senso tipografico). Con le tre matrici si stampano, nei tre colori complementari a quelli fondamentali, le tre immagini parziali su un'unica pellicola positiva. Una quarta «immagine chiave», in bianco e nero, viene poi aggiunta. - Della moviola ho parlato tempo fa. - Secondo me, TEMPI MODERNI di Charlot era film di straordinario valore. IL NOSTROMO

provenite e curate i raffreddori con le compresse di

Il calmadolori mondiale

Pubbl. Aut. Pref. Milano 57468-XV

LA COLLEZIONE DI **CINEMA**
È LA PIÙ RICCA ANTOLOGIA CINEMATOGRAFICA

CENTINAIA DI ARTICOLI, MIGLIAIA DI FOTOGRAFIE!

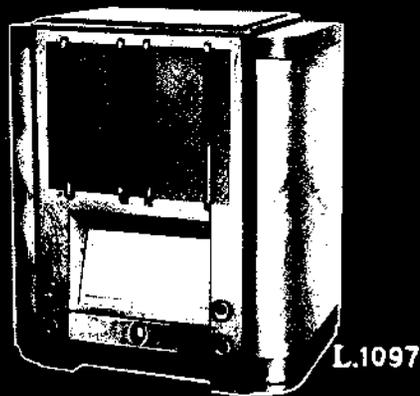
L'ABBONAMENTO COSTA 40 LIRE ALL'ANNO

OJA-CILS PARIS
13 Rue Auber

CIRE BEAUX OILS. Nuovo cosmetico a base di olio di ricino e cere balsamiche che fa crescere le ciglia. È usato dalle artiste perché non causa bruciori agli occhi esposti alle luci violente dei riflettori. • Stendete ogni giorno sulle vostre ciglia per averle lunghe e folte l'OJA-CILS, seta brillante che darà al vostro sguardo una morbidezza affascinante. • Nei colori: nero, bruno, castano, bleu, bleu corbeau, verde. L. 10 contro vaglia a M. SCABINI, VIA ACCADEMIA 18, MILANO

Axum

CON LA POTENTE
6L6 SERIE "G."



l'apparecchio che ha superato l'Alcor

RADIOMARELLI

"L'APPARECCHIO PIU' DIFFUSO IN ITALIA."



COMPAGNIA ITALIANA DEI
GRANDI ALBERGHI - VENEZIA

VENEZIA: GRAND HOTEL
HOTEL ROYAL DANIELI
HOTEL EUROPA E BRITANNIA
HOTEL REGINA
HOTEL VITTORIA E BRISTOL

L I D O: EXCELSIOR PALACE HOTEL
GRAND HOTEL DES BAINS
GRAND HOTEL LIDO
HOTEL VILLA REGINA

R O M A: HOTEL EXCELSIOR
GRAND HOTEL

N A P O L I: HOTEL EXCELSIOR

STRESA (Lago Maggiore):
GRAND HOTEL ET DES ILES BORROMÉES

ALBERGHI CORRISPONDENTI

GENOVA: HOTEL COLOMBIA (S.T.A.I.)

MILANO: HOTEL PRINCIPE E SAVOIA (S.A.A.E.A.S.)



ROMA

VIA SPEZIA 82-84

TELEFONO 747/0

FOTOTECNICA

SOCIETÀ ANONIMA - ROMA

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

Precisione di consegna!
Perfezione di lavoro!

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

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



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



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

MESOSTICO DOPPIO FOTOGRAFICO

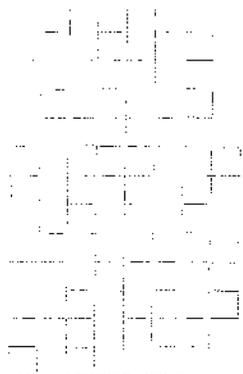


Trovare i nomi e i cognomi degli attori in fotografia. Scartare una lettera per ogni nome in modo da trovare, dai nomi, il nome e, dai cognomi, il cognome di un'altra assai celebre attrice dello schermo.

Aldo Parodi (Genova)

DIVI CANORI

A soluzione esatta dell'acrostico si avrà, nelle caselle in risalto, il titolo di un grande film italiano.



- 1 - La diva di 'Una notte d'amore'
- 2 - Un grande cantante polacco
- 3 - In 'Ave Maria'
- 4 - La cantante tredicenne
- 5 - La Roberta del film omonimo
- 6 - Il suo nome è Jeanette
- 7 - Un cantante americano interprete di 'Il cantante dell'Opera'
- 8 - La... 'Donna Fatale'!
- 9 - La compagna di Fred Mac Murray in 'Valzer Champagne'
- 10 - Una nostra grande cantante e diva
- 11 - Il divo della... paglietta!
- 12 - Il figlio de... 'L'Ammiraglio'
- 13 - Il tenore di 'Canto d'amore'

Liane Dozzi (Venezia-Lido)

I VINCITORI

Dott. Ignazio Nencha - Via Sonnino, 132 A - Bari
 Avv. Roberto Castori - Via Monaci, 5 - Roma

SOLUZIONI DEI GIUOCHI N.° 32 (25 ottobre 1937-XVI)

SALTO DEL CAVALLO

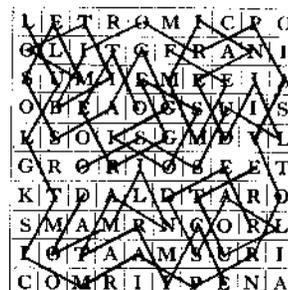
Soluzione: L'ULTIMA PROVA - PROIBITO MESSAGGIO SEGRETO - FEMMINE DI LUSSO - RED SALUTE

CHE COSA FANNO?

Prima foto: Eleanor Powell scrive degli autografi. Elementi omissi: matita e carta.

Seconda foto: Giocano al bigliardo. Elementi omissi: stecche e bigliardo con biglie.

Terza foto: Cliff Edwards (Ukelele Ike) suona la chitarra. Elementi omissi: lo strumento.



Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Mesostico doppio fotografico sarà estratto a sorte un vincitore. Premio: un abbonamento annuale a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 34° fascicolo apparirà nel 36° (25 dicembre 1937-XVI)

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

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

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**

ULTIMISSIME CREAZIONI
DI GRAN MODA

in

*Sanerie
Seterie
Velluti*

ISIA

"Industria della Seta"
ROMA - VIA DEL TRITONE N. 64

Negozi di vendita nelle
principali città d'Italia

CINECITTÀ

SOCIETÀ ANONIMA

ITALIANA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

ROMA

La COLOR FILM presenterà

Hollywood!



**JAMES
CAGNEY
EVELYN
DAW**

PRODUZIONE GRAND NATIONAL

DISTRIBUZIONE: SOCIETÀ ITALIANA AUTORI EDITORI