Allegato al fascicolo 49 della rivista "Cinema"

cinema

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

INDICE GENERALE

ANNO III

10 GENNAIO 1938-XVI (N. 37) - 25 GIUGNO 1938-XVI (N. 48)

INDICE GENERALE

ANNO III - 10 GENNAIO 1938-XVI (N. 37) - 25 GIUGNO 1938-XVI (N. 48)

Il numero romano indica il fascicolo; quello arabo la pagina

GENERALITÀ

COSTA G. – Stile italiano . . . . XLVII, 380
EDITORIALE . . . . XXXVIII, 41; XL, 113
GEMELLI A. – Film per ragazzi . XXXVII, 9
S. K. – Lo schermo al servizio del Komintern . . . . . XLVII, 379
SPAGNOL T. A. – Il morbo del cinema . . . . . XL, 121
VECCHIETTI G. – L'occhio della censura . . . . . XXXIX, 79

INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO

ANGIOLETTI G. B. – Cinema italiano in Francia . . . . . XLIII, 222
— I cineasti dei Campi Elisi . . . XLVIII, 404
ARNHEIM R. – Il formato ridotto diventerà formato normale? . . . XLII, 190
BEDAUX CHAS – 1 minuto = 3700 dollari . . . . . XLVIII, 409
EDITORIALE – XXXVII, 7; XXXIX, 75; XLIII, 221; XLV, 297; XLVI, 331; XLVII, 365; XLVIII, 403.
FELIX S. – I «numeri speciali» . . XXXVIII, 44
FORST W. – I film costano troppo XXXIX, 87
FURNACE F. – Hollywood decade? XLVIII, 415
G. T. – Venti anni di «Ufa» . . . XL, 127
HAYS W. – Sedici anni . . . . . XLV, 306
IL CRONISTA – Una nascita e un matrimonio . . . . . XL, 130
— Nervosi e tranquilli . . . . . XLII, 199
— Versioni straniere di «Biancaneve» XLIII, 243
— Carrelli avanti e indietro . . . . XLIV, 274
— Veli e corazze . . . . . XLVI, 347
— Macchie d'inchiostro . . . . . XLVII, 375
— Una sorpresa . . . . . XLVIII, 419
Industria e costi di produzione . . XLVIII, 406
LLOYD F. – Ritorno allo spettacolo XXXVIII, 42
LO DUCA – Corriera da Parigi . XXXVIII, 49
MAURO A. – Ma davvero il film italiano può andare in America? . . XXXVIII, 47
MINCHILLI G. – Il cinema in Albania . . . . . XLI, 154
Ottavi Nino (v. Industria e costi di produzione) . . . . . XLVIII, 406
Parla il produttore . . . . . XXXVII, 15
Parla il direttore di produzione . . XLII, 200
Propositi e realtà . . . . . XLI, 162
Scalera Michele (v. Industria e costi di produzione) . . . . . XLVIII, 406
SIMMONS I. – Corriera da Hollywood . . . . . XLV, 313
STERBINI P. – Sala dell'arcobaleno XXXIX, 73
— Lettera da New York . . . . . XLI, 144
— New York commenta Hollywood XLIII, 228
— Capricci americani . . . . . XLIV, 267
— Opinioni discordi . . . . . XLVII, 363
VISENTINI G. – Il pubblico allo sportello . . . . . XXXIX, 84

ESTETICA

ARNHEIM R. – Il cifrario del successo . . . . . XXXVIII, 44
D'AMICO L. – Lucienne Boyer e la perfezione americana . . . . . XLI, 150
MÈCCOLI D. – La danza . . . . XXXVIII, 51
MONTANI A. e PIETRANERA G. – Sogno e film . . . . . XL, 116
PANNUNZIO M. – Gli attori e gli esteti . . . . . XLIV, 260
PURIFICATO D. – Pittura e cinema XLIV, 265

STORIA DEL CINEMA

CIAK – Un pioniere . . . . . XL, 126
CORSI M. – Un grande film del 1918 XLIII, 226
D'AMBRA L. – Sette anni di cinema XXXIX, 96
G. T. – Venti anni di «Ufa» . . . XL, 127
LO DUCA – Emile Cohl . . . . XLI, 152
MÉLIÈS G. – Le memorie di Georges Méliès – XL, 118; XLI, 157; XLII, 192; XLIII, 240; XLIV, 277.
PAVOLINI C. – Revisione di «Cabiria» . . . . . XLVI, 333

REGÌA, REGISTI

BROWN C. – Dirigere non deformare XLIII, 242
Brown Clarence (v. MÈCCOLI D. – Clarence Brown) . . . . . XLIII, 242
CAMPASSI O. – Pabst e Duvivier . XLIII, 235
Comin Jacopo (v. SOTTOCENERE) . . XLI, 162
D'Errico Corrado (v. SOTTOCENERE). XXXVII, 21
DISNEY W. – Disegni animati . . XLI, 153
Duvivier Julien (v. CAMPASSI O. Pabst e Duvivier) . . . . . XLIII, 235
FORST W. – I film costano troppo . XXXIX, 87
LLOYD F. – Ritorno allo spettacolo XXXVIII, 42
MASTROCINQUE C. – Sacrifici e realtà . . . . . XLV, 301
MÈCCOLI D. – Clarence Brown . XLIII, 242
— Storia di Van Dyke II . . . . XLIV, 262
Pabst G. W. (v. CAMPASSI O. – Pabst e Duvivier) . . . . . XLIII, 235
Palermi Amleto (v. SOTTOCENERE) . XLI, 162
Parla il regista . . . . . XLI, 159
RIEFENSTAHL L. – Epopea delle Olimpiadi . . . . . XLV, 298
Scarpelli Umberto (v. Industria e costi di produzione) . . . . . XLVIII, 407
Sorelli Vincenzo (v. SOTTOCENERE) . XXXVII, 21
Van Dyke W. S. (v. MÈCCOLI D. – Storia di Van Dyke II) . . . . XLIV, 262

RECITAZIONE, INTERPRETI

ARNHEIM R. – L'attore e le stampelle . . . . . XLVI, 335
BARRYMORE L. – Non basta esser un Barrymore . . . . . XXXVII, 12
Bennett Constance (v. PUCK – Constance Bennett) . . . . . XLIII, 244
BERCIERI ROFFI B. – Illusioni e realtà . . . . . XLVIII, 423
BORATTO C. – Quando non recitavo . . . . . XXXIX, 81
BURKE B. – Le due carriere. . . XLVII, 373
Colbert Claudette (v. PUCK – Claudette Colbert) . . . . . XXXVII, 30
Cooper Gary (v. PUCK – Gary Cooper) . . . . . XXXVIII, 62
De Sica Vittorio (v. PUCK – Vittorio De Sica) . . . . . XLI, 172
Del Rio Dolores (v. PUCK – Dolores Del Rio) . . . . . XL, 134
Dunne Irene (v. PUCK – Irene Dunne) . . . . . XXXIX, 102
EDITORIALE . . . . . XLIV, 259
Ghione Emilio (v. SORO F. – Splendore e decadenza di Zà la Mort) . XXXVII, 22
Keaton Buster (v. MEZIO A. – Buster Keaton o il pensiero dominante). XLV, 302
Laughton Charles (v. LO DUCA – Parlando con Charles Laughton) . XLVI, 345
LO DUCA – Parlando con Charles Laughton . . . . . XLVI, 345
Lombard Carole (v. PUCK – Carole Lombard) . . . . . XLII, 202
Louise Anita (v. PUCK – Anita Louise) XLVIII, 420
Mae West (v. WALKER S. – Mae West scandalo d'America) . . . . XXXVIII, 57
March Fredric (v. PUCK – Fredric March) . . . . . XLVI, 350
MEZIO A. – Buster Keaton o il pensiero dominante . . . . . XLV, 302
Musco Angelo (v. PROFETA O. – Tristezza di un attore comico) . XXXVIII, 45
O' SULLIVAN M. – Mi ritirerò tra cinque anni . . . . . XLI, 155
PANNUNZIO M. – Gli attori e gli esteti . . . . . XLIV, 260
Parla l'attore . . . . . XLVIII, 411
PASINETTI F. – Gloria e illusione XLIV, 283
PROFETA O. – Tristezza di un attore comico . . . . . XXXVIII, 45
PUCCINI G. – Vilains ieri ed oggi XLV, 307
PUCK – Claudette Colbert . . . . XXXVII, 30
— Gary Cooper . . . . . XXXVIII, 62
— Irene Dunne . . . . . XXXIX, 102
— Dolores Del Rio . . . . . XL, 134
— Vittorio De Sica . . . . . XLI, 172
— Carole Lombard . . . . . XLII, 202
— Constance Bennett . . . . . XLIII, 244
— Shirley Temple . . . . . XLIV, 286
— Sylvia Sidney . . . . . XLV, 316
— Fredric March . . . . . XLVI, 350
— Spencer Tracy . . . . . XLVII, 386
— Anita Louise . . . . . XLVIII, 420
RHN – La loro vita privata . . . XLII, 195
— Una signora mai vista . . . . . XXXVII, 14
Sidney Sylvia (v. PUCK – Sylvia Sidney) . . . . . XLV, 316
SORO F. – Splendore e decadenza di Zà la Mort . . . . . XXXVII, 22
Temple Shirley (v. PUCK – Shirley Temple) . . . . . XLIV, 286
Tracy Spencer (v. PUCK – Spencer Tracy) . . . . . XLVII, 386
VISENTINI G. – Il pubblico allo sportello . . . . . XXXIX, 84
WALKER S. – Mae West scandalo d'America . . . . . XXXVIII, 57
WIEMAN M. – Quattro desideri . XLV, 300

DOCUMENTARIO, CINEMA SCIENTIFICO

BANDINI B. – Il film scientifico e i Cineguf . . . . . XLVI, 344
COMIN J. – Documentario di sette giornate . . . . . XLVI, 332
DE FEO L. – Documento di vita nei programmi. . . . . XXXIX, 76
Istituto (L') Marey (v. LO DUCA – Corriera da Parigi) . . . . . XXXVIII, 49
RIEFENSTAHL L. – Epopea delle Olimpiadi . . . . . XLV, 298
VECCHIETTI G. – Il documentario fa da sè . . . . . XLI, 163

MUSICA, FONOFILM

BIT A. – La buona musica a Hollywood . . . . . XXXVIII, 65
EDITORIALE . . . . . XLII, 185
GIUSSANI C. E. – Trucchi sonori . XLVIII, 424
PUCCINI G. – Musica sullo schermo XLVI, 337
TIBALDI CHIESA M. – Dischi di film – XXXVIII, 65; XLII, 210; XLIII, 219; XLVII, 378.

SOGGETTO, SCENEGGIATURA

ALTICHIERI G. – La lingua e il «parlato» . . . . XL, 116
BENEDETTI A. – Soggetti in biblioteca . . . . XXXIX, 65
CARDINALI V. – «L'Eneide» sullo schermo . . . . XLV, 310
D'Annunzio Gabriele (v. EDITORIALE) XLI, 149
— (v. SORO F. – L'opera cinematografica di d'Annunzio) . . . . . XLII, 186
De Stefani Alessandro (v. SOTTOCENERE) . . . . XXXVII, 21
EDITORIALE . . . . XLI, 149
MÈCCOLI D. – Film d'aviazione . XXXIX, 68
MISSIROLI M. – Pietro Micca . XXXIX, 82
OR..NO M. E. – Errori continui . XLIV, 264
PANNUNZIO M. – Le smanie della sceneggiatura . . . . XXXVII, 10
Parla il soggettista . . . . XXXVIII, 46
Parla lo sceneggiatore . . . . . . XL, 128
SORO F. – L'opera cinematografica di d'Annunzio . . . . XLII, 186
SPAGNOL T. A. – Le parole per le immagini . . . . XLII, 188
ZAVATTI S. – Salgari soggettista . XL, 133

PRESA, TECNICA GENERALE

Brevetti rilasciati di recente in Italia XXXIX, 97; XLI, 179; XLVII, 392.
CIAK – Bilancio annuale dei tecnici XXXVII, 32
— La ridda dei trucchi . . . . . . XXXVIII, 55
— Un pioniere . . . . XL, 126
— Topolino raggiunge lo spazio . . XLIV, 271
— Tornano gli incendi al vermiglio? XLV, 312
— Curiosità tecniche . . . . XLVIII, 408
LO DUCA – Parole di Louis Lumière . . . . XLVII, 385
MÈCCOLI D. – Film d'aviazione . XXXIX, 88
Parla l'operatore . . . . XLIV, 276
Simonelli Giorgio (v. Industria e costi di produzione) . . . . XLVIII, 407

SCENOGRAFIA, COSTUMI, TRUCCAGGIO

CHAKATOUNY A. – Responsabilità e noie del truccatore . . . . . . XLVII, 384
Figurini . . . . XLII, 201
G. VI. – Verità negli ambienti . . XLIV, 268
MARESCALCHI G. – Pioggia a pagamento . . . . XLIII, 231
RAVA C. E. – L'architetto e il cinema XL, 114
— L'architetto e il cinema . . . . XLII, 194
SPAINI A. – Spettacoli storici . . XLVII, 366
TERRA G. – Grattacapi del segretario di scena . . . . XLVI, 337

CINEMA A COLORI

BRAGAGLIA C. L. – Montaggio del colore . . . . XLVI, 342
CIAK – Psicologia dei colori naturali XLIII, 234
R. A. – Il nuovo sistema italiano per la cinematografia a colori naturali. XLVII, 370
SPAINI A. – Il colore in funzione di dramma . . . . XLV, 304

SALA DI PROIEZIONE

CAVALLÈ M. – Sale più perfette . XLIII, 224
GOLDEN N. D. – Cinematografi nel mondo . . . . XLIV, 270
PASQUALINI A. – Per una buona proiezione . . . . XLI, 167

FOTOGRAFIA

ARNHEIM R. – Esame di coscienza XLIV, 289
BOTTA C. – Gusto fotografico . . XLVII, 392
GALLO V. – Istantanee in teatro . XXXIX, 105
ONUSSEN M. – Voi fotografate, noi pubblichiamo XXXVII, 28; XL, 137; XLIII, 248; XLVI, 354.
PASQUALINI A. – Notturni . . . XLII, 209
PELLEGRINI G. – Fotografia . . XXXVII, 28
— Foto d'Ungheria . . . . XXXVIII, 61
— Quale formato? . . . . XL, 137
— Le mani . . . . XLI, 177
— Quale pellicola? Quale bagno? . XLVI, 353
— Tempi di posa in luglio. . . . XLVIII, 426

CINEDILETTANTISMO FORMATO RIDOTTO

ARNHEIM R. – Il formato ridotto diventerà formato normale? . . . XLII, 160
BANDINI B. – Il film scientifico e i Cinegüf . . . . XLVI, 344
CERCHIO F. – Modestia e serietà. XLIV, 280
E. R. – Film del Centro Sperimentale XLVII, 390
IL RIDOTTISTA – Formato ridotto XLI, 176
ROMOLOTTI A. – Editoriali del cinema . . . . XLIV, 280

TELEVISIONE, RADIOVISIONE

G. M. – Rinascita dell'operetta? . . XLI, 175
— Attori al microfono . . . . . . XLII, 208
— Cinema e televisione . . . . . XLIII, 247
— Trasmissione dei film? . . . . . XLV, 319
— Fatiche del radioregista . . . . X[illegible], 393
USIGLI A. – Quindici mesi di esperienze . . . . XXXIX, 91

VARIETÀ

Abiti e capelli . . . . XXXIX, 90
ABBE P. R. J. – Tre ragazzi visitano Hollywood . . . . XXXIX, 93
JONA A. – Fotogrammi XXXVIII, 50; XLV, 311
MAJANO A. G. – Cavalleria e cinema XLVII, 368
PUCCINI G. – Attrattive del film sportivo . . . . XXXVII, 17
— La fauna dello schermo . . . . XL, 123
— Vilains ieri ed oggi . . . . . . XLV, 307
RUSSELL R. – Capricci rustici della moda . . . . XLVI, 349
TASSINARI R. – Svaghi di Hollywood . . . . XLII, 198

FILM

CORSI M. – Un grande film del 1918 XLIII, 226
DEBENEDETTI G. – «Parnell» . . XXXVII, 24
— «Angelo» . . . . XXXVII, 25
— «Le perle della corona» . . . . XXXVII, 26
— «Il principe e il povero» . . . XXXVIII, 59
— «La buona terra» . . . . XXXVIII, 59
— «Il démone del giuoco» . . . . XXXIX, 98
— «Labbra sognanti» . . . . . . XXXIX, 98
— «La rivincita di Clem» . . . . XXXIX, 99
— «Eravamo sette sorelle» . . . . XXXIX, 99
— «Dolce inganno» . . . . XL, 131
— «Voglio vivere con Letizia» . . XL, 131
— «Carnet di ballo» . . . . XL, 132
— «Sotto i ponti di New York» . . XLI, 169
— «Alì Babà va in città» . . . . . XLI, 169
— «La Contessa Alessandra» . . . XLI, 170
— «Mademoiselle Docteur» . . . . XLII, 206
— «Pel di carota» . . . . XLII, 206
— «Un giorno alle corse» . . . . XLII, 207
MISSIROLI M. – Pietro Micca . . XXXIX, 82
VISENTINI G. – «Tovarich» . . . XLIII, 237
— «La grande città» . . . . . . XLIII, 238
— «Uragano» . . . . XLIII, 238
— «La bella brigata» . . . . . . XLIV, 278
— «Un mondo che sorge» . . . . XLIV, 278
— «I filibustieri» . . . . XLIV, 279
— «Sposiamoci in quattro» . . . . XLV, 314
— «È nata una stella» . . . . . XLV, 314
— «La moglie bugiarda» . . . . . XLV, 315
— «Vivo per il mio amore» . . . XLVI, 348
— «L'ottava moglie di Barbablù» . XLVI, 348
— «Furia» . . . . XLVII, 382
— «La via dell'impossibile» . . . XLVII, 382
— «La sposa vestiva di rosa» . . . XLVIII, 416
— «Il grande segreto» . . . . . XLVIII, 416
— Vecchi film. . . . . XLVIII, 417

CITAZIONI

Abuso di fiducia . . . . XXXVII, 27
Accadde a Hollywood . . . . . . XLVII, 383
Alì Babà va in città . . XXXVII, 27; XLI, 169
Alibi (Missing Witnesses) . . . . XLI, 171
Alibi . . . . XLIII, 239
Allarmi in Pechino . . . . . . XXXVII, 27
Allegro (L') cantante . . . . . XXXIX, 101
Alta tensione . . . . XLVII, 383
Ambizione . . . . XLV, 321
Americano (Un) a Oxford . . . . XLV, 320
Amore, sempre amore . . . . . XLV, 320
Angelo . . . . XXXVII, 25
Ardimento . . . . XLV, 320
Artiglio di velluto . . . . . . XLIII, 239
Assassinio (L') del Corriere di Lione . XLV, 320
Avventura a mezzanotte . . . . . XXXVII, 27
Cabiria . . . . XLVI, 333
Carnet di ballo . . . . XL, 132
Cento uomini e una ragazza . . . XLI, 171
Cerchio (Il) rosso . . . . XLI, 171
[illegible] . . . XXXV[illegible], 2[illegible]
Cinque [illegible] . . . XL[illegible], 17[illegible]
Città (La) dell'oro . . . XLVI, 3[illegible]
Claudina in collegio . . . XLVI[illegible], 3[illegible]
Colpo di fortuna . . . XXXVI[illegible], 27
Confessione . . . XL[illegible], 17[illegible]
Conte (Il) di Bréchard . . . XXXVI[illegible], 2[illegible]
Contessa (La) Alessandra . . . XL[illegible], 17[illegible]
Crispino e la Comare . . XL, 130; XLI, 2[illegible]
Dama (La) di Maiorca . . . XXXVI[illegible]
Delitto (Un) a bordo . . . XXXVI[illegible]
Démone (Il) del giuoco . . . XXXIX, 98
Dinamite doppia . . . XXXIX, 100
Dinamite bionda . . . XLIII, 23[illegible]
Dolce inganno . . . XXXVII, 27; XL, 131
Donna (Una) si ribella . . . XLVII, 383
Doppio delitto della linea Maginot . XLIII, 239
Dottor (Il) Antonio . . . XXXVII, 26
Dramma al circo . . . XLVI, 383
È nata una stella . . . XLV, 314
Eleganza . . . XLI, 171
Eravamo sette sorelle . . XXXVII, 26; XXXIX, 99
Fanciulle alla sbarra . . . XLVII, 383
Fanny Essler . . . XLV, 320
Fascino di Bohème . . . XLV, 320
Fiamme sul Marocco . . . XLI, 171
Fieramosca . . . XLVI, 347
Figlia di Shangai . . . XLIII, 230
Filibustieri (I) . . . XLI, 171; XLIV, 279
Fiori di Nizza . . . XXXVII, 27
Frate Sole . . . XLIII, 226
Fuga . . . XLVII, 383
Fuori legge dell'Oriente . . . XLI, 171
Furia . . . XLVII, 382
Gabbia (La) della morte . . . XLV, 320
Gigante biondo . . . XLVII, 383
Gioia di vivere . . . XLVII, 383
Giorno (Un) alle corse . . . XLII, 207
Grande (La) città . . . XLI, 171; XLIII, 238
Grande segreto . . . XLI, 171; XLVIII, 416
Grande (La) diga . . . XLV, 321
Grande (La) imperatrice . . . XLVII, 383
Hanno rapito un uomo . . . XL, 130
Hollywood . . . XXXVII, 27
Hollywood Hotel . . . XLIII, 239
Incendio (L') di Chicago . . . XLVII, 383
Inferno nero . . . XLV, 321
Insidia dorata . . . XXXIX, 101
Isola (L') del diavolo . . . XLI, 171
Labbra sognanti . . . XXXIX, 98
Lettera anonima . . . XLV, 321
Lupi (I) fra loro . . . XXXIX, 101
Madame X . . . XXXIX, 100
Mademoiselle Docteur . . . XLII, 206
Manon Colibrì . . . XLI, 171
Maria Walewska . . . XLV, 320
Mazurka (La) di papà . . . XLI, 171
Mezzanotte a Broadway . . . XXXVII, 27
Mia moglie cerca marito . . . XLIII, 239
Milionario su misura . . . XXXIX, 100
Mistero (Il) del gatto nero . . . XLIII, 239
Mistero (Il) di Cambridge . . . XLV, 320
Moda 1938 . . . XXXIX, 100
Moglie (La) bugiarda . . . XLV, 315
Mollenard . . . XLV, 320
Mondo (Un) che sorge . . XLI, 171; XLIV, 278
Muraglia inviolabile . . . XLVII, 383
Muso d'amore . . . XLV, 320
Napoli d'altri tempi . . . XXXVII, 26
Nemico dell'impossibile . . . XLIII, 239
Nemico pubblico n. 100 . . . XLVII, 383
New York si diverte . . . XXXIX, 100
Noi soli . . . XXXIX, 101
Non ho ucciso . . . XLI, 171
Nostalgia . . . XLI, 171
Notte (La) è nostra (Tovarich) . . . XXXIX, 100
Notti bianche di S. Pietroburgo . . . XLI, 171
Notti di principi . . . XLV, 320
Occidente in fiamme . . . XLVII, 383
Oriente contro Occidente . . . XLV, 320
Ottava (L') moglie di Barbablù XLV, 321; XLVI, 348
Pagate per danzare . . . XLI, 171
Palcoscenico . . . XXXIX, 100
Paradiso per tre . . . XLVII, 383
Parnell . . . XXXVII, 24
Parola del diavolo . . . XLV, 320
Partita scandalosa . . . XLVII, 383
Pel di carota . . . XLII, 206
Perle (Le) della corona XXXVII, 26; XXXVII, 27
Pietro Micca . . . XXXIX, 82; XXXIX, 101
Pirati (I) del Rail . . . XLI, 171
Preferisco il romantico . . . XLV, 321
Prigione senza sbarre . . . XLIII, 239
Principe (Il) e il povero . . . XXXVIII, 59
Principessa Tarakanova . . . XLIII, 239
Quei cari parenti . . . XLI, 171
Ragazza (La) di Trieste . . . XXXIX, 100
Ragazza (Una) allarmante . . . XLI, 171
Rana (La) . . . XLV, 320
Re dei dannati . . . XXXVII, 27
Richiamo (Il) del silenzio . . . XLIII, 239
Rivincita (La) di Clem . . . XXXIX, 99
Rivincita (La) di Tarzan . . . XLI, 171
Rosa dei Tudor . . . XLVII, 383

Scuola . . . . . XLVII, 373
Scandalo [illegible] XXXIX, 101
Scandali di un matto . . XXXVII, 27
Segreti d'istrioni . . XL, 131
Sei piedi a terra . . . . . XLVI, 353
Sensation . . . . . XXXIX, 101
Separazione delle razze . . . XLV, 321
Sette schiaffi . . . . . XLIII, 239
Sette peccatori . . . . . XLVII, 373
signorina mia madre . . . XLIII, 239
Solo per te . . . . . XLI, 171
Sotto i ponti di New York . . . XLI, 169
Sotto la maschera . . . . . XLV, 321
Sottomarino D. 1. . . . . . XXXIX, 100
Spia (La) dei lancieri . . . . . XXXIX, 100
Sposa (La) vestiva di rosa . . . XLVIII, 416
Sposiamoci in quattro . . . XXXVII, 27; XLV, 314
Squadrone bianco . . . . . XLIII, 222
Stella del Nord . . . . . XLV, 321
Strega (La) della selva . . . . . XLI, 171
Tamara la compiacente . . . . . XLI, 171
Tigre verde . . . . . XLI, 171
Torna Arsenio Lupin . . . . . XLVII, 383
Tovarich . . . . . XLIII, 237
Trionfo (Il) della Primula Rossa XLI, 171; XLIII, 239
Tuono in città . . . . . XLIII, 239
Ultima modella . . . . . XXXVII, 27
Ultimo (L') gangster . . . . . XXXIX, 100
Ultimi (Gli) giorni di Pompei . . XXXIX, 100
Ultima (L') beffa di Don Giovanni . XXXIX, 100
Ultima (L') nemica . . . . . XXXIX, 101
Ultima (L') nave da Shangai . . XLV, 321
Uomo (L') che cambiò il suo cervello . XXXVII, 27
Uomo (L') che sapeva troppo cose . XXXVII, 27
Uomo (L') che amo . . . . . XXXIX, 100
Uomo (L') ucciso due volte . . . . XLV, 321
Uno dei Rotschild . . . . . XXXVII, 27
Uragano . . . . . XXXIX, 101; XLIII, 238
Valigia dei 20 milioni . . . . . XLVII, 383
Vendetta . . . . . XLIII, 239
Verdi . . . . . XLIV, 274; XLVII, 366
Verso nuovi orizzonti . . . . . XLVII, 383
Via del possesso . . . . . XLV, 320
Via (La) dell'impossibile . . . . . XLVII, 382
Vita futura . . . . . XXXIX, 101
Vita (La) comincia con l'amore . . . XLVII, 383
Viva l'allegria . . . . . XLV, 321
Vivi, ama, impara . . . . . XXXVII, 27
Vivo per il mio amore . XXXIX, 100; XLVI, 348
Voglio vivere con Letizia . XXXVII, 26; XL, 131
Zoccoletti olandesi . . . . . XLV, 321

RUBRICHE

Atti ufficiali della F. N. F. I. S. XLV, 323; XLVII, 381; XLVIII, 426.
Bravetti - XXXIX, 97; XLI, 179; XLVII, 392.
Capo di Buona Speranza - XXXVII, 34; XXXVIII, 66; XXXIX, 106; XL, 139; XLI, 178; XLII, 211; XLIII, 230; XLIV, 285; XLV, 322; XLVI, 355; XLVII, 395; XLVIII, 427.
Cinema Gira - XXXVII, 3; XXXVIII, 37; XXXIX, 71; XL, 109; XLI, 143; XLII, 181; XLIII, 215; XLIV, 255; XLV, 293; XLVI, 325; XLVII, 359; XLVIII, 397.
Dischi di Film - XXXVIII, 65; XLII, 210; XLIII, 219; XLVII, 378.
Fumetti [illegible] - XXXVII, 24; XXXVIII, 59; XXXIX, 98; XL, 131; XLI, [illegible]; XLII, 206; XLIII, 237; XLIV, 271; XLV, 311; XLVI, 348; XLVII, 382; XLVIII, 416.
Formato ridotto - XLI, 179; XLII, 216; XLIV, 260; XLVI, 344.
Fotoreflex - XXXVII, 28; XXXVIII, 61; XXXIX, 103; XL, 137; XLI, 177; XLII, 209; XLIII, 248; XLIV, 289; XLVI, 353; XLVII, 392; XLVIII, 426.
Galleria - XXXVII, 30; XXXVIII, 62; XXXIX, 102; XL, 134; XLI, 172; XLII, 202; XLIII, 242; XLIV, 286; XLVI, 316; XLVI, 350; XLVII, 386; XLVIII, 420.
Giuochi e Concorsi - XXXVII, 36; XXXVIII, 68; XXXIX, 108; XL, 140; XLI, 180; XLII, 213; XLIII, 252; XLIV, 292; XLV, 324; XLVI, 356; XLVII, 396; XLVIII, 428.
I Film del mese - XXXVII, 26; XXXIX, 120; XLI, 171; XLIII, 230; XLV, 320; XLVII, 383.
Notizie tecniche - XXXVII, 32; XXXVIII, 55; XL, 126; XLI, 167.
Quadro! - XXXVII, 20; XXXVIII, 56; XLI, 165; XLIII, 230; XLVI, 346; XLVIII, 416.
Radiovisione - XLI, 175; XLII, 208; XLIII, 247; XLV, 319; XLVII, 393.
Sottocenere - XXXVII, 21; XLI, 162.

AUTORI

Abel P. R. J. - XXXIX, 93.
Altichieri G. - XL, 116.
Angioletti G. B. - XLIII, 223; XLVIII, 404.
Arnheim R. - XXXVIII, 44; XLII, 190; XLIV, 280; XLVI, 335.
Bandini B. - XLVI, 344.
Barrymore L. - XXXVII, 12.
Bedaux Chas. E. - XLVIII, 409.
Berciri Rossi B. - XLVIII, 423.
Bif A. - XXXVIII, 65.
Boratto C. - XXXIX, 81.
Botta C. - XLVII, 392.
Bragaglia C. L. - XLVI, 342.
Brown C. - XLIII, 242.
Burke B. - XLVII, 373.
Campassi O. - XLIII, 235.
Cardinali V. - XLV, 310.
Cavallè M. - XLIII, 244.
Cerchio F. - XLIV, 280.
Chakatouny A. - XLVII, 384.
Clak - XXXVII, 32; XXXVIII, 55; XL, 126; XLIII, 234; XLIV, 271; XLV, 312; XLVIII, 408.
Comin J. - XLVI, 332.
Corsi M. - XLIII, 226.
Costa G. - XLVII, 380.
D'Ambra L. - XXXIX, 96.
D'Amico L. - XLI, 151.
Debenedetti G. - XXXVII, 24; XXXVIII, 59; XXXIX, 98; XL, 131; XLI, 169; XLII, 206.
De Feo L. - XXXIX, 76.
Disney W. - XLI, 153.
E. R. - XLVII, 390.
Felix S. - XXXVIII, 44.
Forst W. - XXXIX, 87.
Furnace F. - XLVIII, 415.
Gallo V. - XXXIX, 105.
Gemelli A. - XXXVII, 9.
Giossani C. E. - XLVIII, 424.
[illegible] - XLI, [illegible]; XLII, 209; XLIII, 247; XLIV [illegible]; XLVII [illegible].
[illegible] - XLI [illegible].
G. [illegible] - XLIV [illegible].
Gribaldi N. F. - XLIV, 25[illegible].
Hays W. - XLV, 306.
Il Quadro - XL, 135; XLII, 21[illegible]; XLIII, 243; XLIV, 273; XLV, 315; XLVII, 375; XLVIII, 419.
J. Rhodesia - XLI, 176.
Jonz A. - XXXVIII, 52; XLV, 311.
Lugli L. - XXXVIII, 42.
Lo Duca - XXXVIII, 40; XLI, 152; XLVI, 343; XLVII, 385.
Marano A. G. - XLVII, 368.
Marescalchi G. - XLIII, 231.
Mastrogiuseppe C. - XLV, 301.
Mauro A. - XXXVIII, 47.
Meccoli D. - XXXVIII, 51; XXXIX, 88; XLIII, 242; XLIV, 262.
Méliès G. - XL, 118; XLI, 157; XLII, 192; XLIII, 240; XLIV, 277.
Mezio A. - XLV, 302.
Minchilli G. - XLI, 154.
Missirolo M. - XXXIX, 82.
Montani A. - Pietranera G. - XL, 116.
Onussen M. - XXXVII, 28; XL, 137; XLIII, 246; XLVI, 354.
Orano E. M. - XLIV, 264.
O'Sullivan M. - XLI, 155.
Pannunzio M. - XXXVII, 10; XLIV, 260.
Pasinetti F. - XLIV, 283.
Pasqualini A. - XLI, 167.
Pavolini C. - XLVI, 333.
Pellegrini G. - XXXVII, 28; XXXVIII, 61; XL, 137; XLI, 177; XLVI, 353; XLVIII, 426.
Pietranera G.-Montani A. - XL, 116.
Profeta O. - XXXVIII, 45.
Puccini G. - XXXVII, 17; XL, 123; XLV, 307; XLVI, 339.
Puck - XXXVII, 30; XXXVIII, 62; XXXIX, 102; XL, 134; XLI, 172; XLII, 202; XLIII, 244; XLIV, 286; XLV, 316; XLVI, 350; XLVII, 386; XLVIII, 420.
Purificato D. - XLIV, 265.
R. A. - XLVII, 370.
Rava C. E. - XL, 114; XLII, 194.
Rin - XXXVII, 14; XLII, 195.
Riffenstahl L. - XLV, 298.
Romolotti A. - XLIV, 280.
Russell R. - XLVI, 349.
S. K. - XLVII, 379.
Simmons I. - XLV, 313.
Soro F. - XXXVII, 22; XLII, 186.
Spagnol T. A. - XL, 121; XLII, 188.
Spaini A. - XLV, 304; XLVII, 366.
Stermini P. - XXXIX, 73; XLIII, 228; XLIV, 267; XLVII, 363.
Tassinari R. - XLII, 198.
Terra G. - XLVI, 337.
Tibaldi Chiesa M. - XXXVIII, 65; XLII, 210; XLIII, 219; XLVII, 378.
Usigli A. - XXXIX, 91.
Vecchietti G. - XXXIX, 79; XLI, 163.
Visentini G. - XXXIX, 85; XLIII, 237; XLIV, 278; XLV, 314; XLVI, 348; XLVII, 382; XLVIII, 416.
Walker S. - XXXVIII, 57.
Wieman M. - XLV, 300.
Zavatti S. - XL, 133.

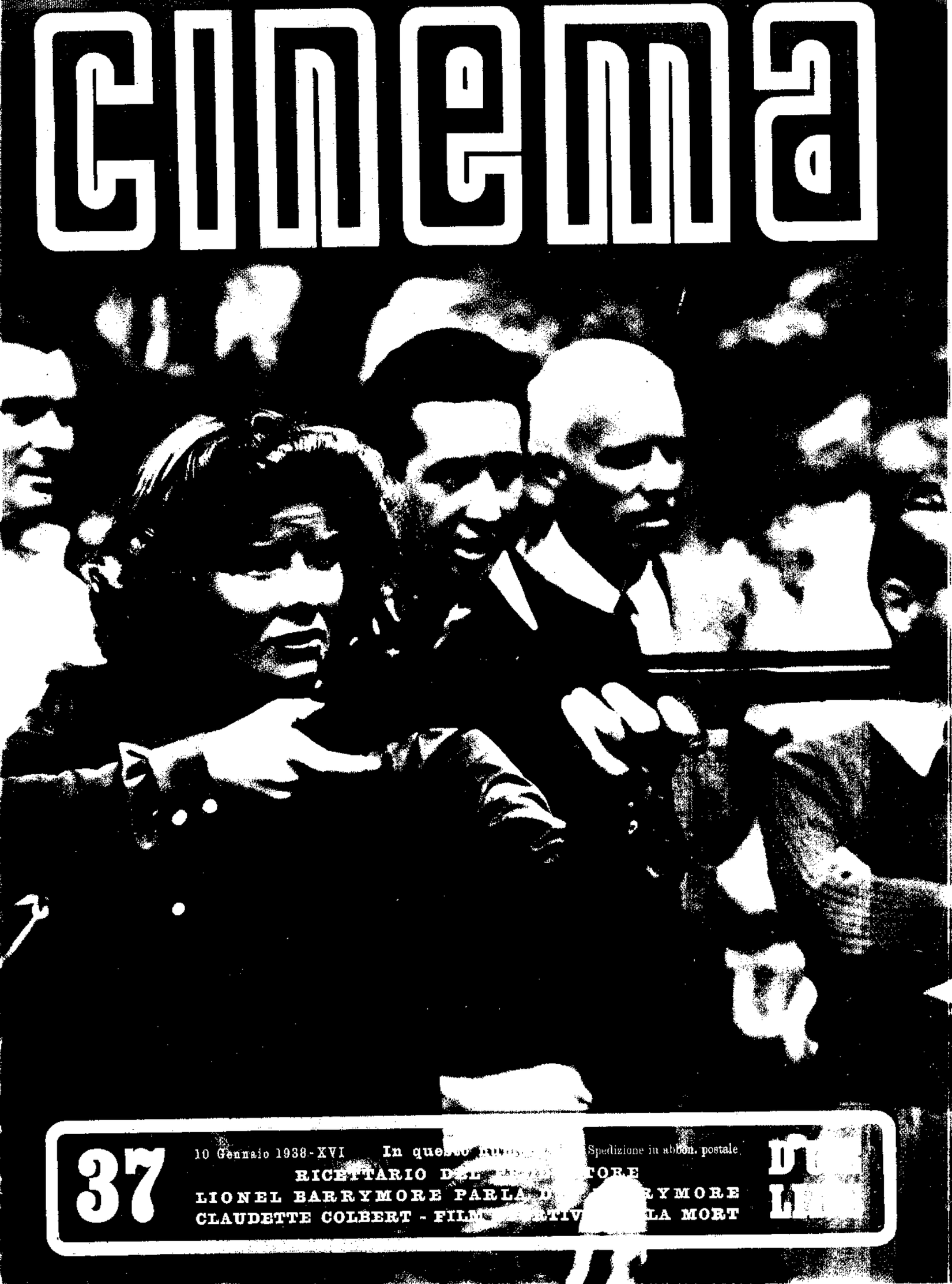
Per rilegare

gli ultimi 12 fascicoli di CINEMA è in vendita una copertina in mezza pelle e tela e con incisioni a secco in oro. Le richieste debbono essere indirizzate all'amministrazione di CINEMA, via Lazzaro Spallanzani 1ª, Roma, accompagnate dall'importo di lire 9

Numeri arretrati

di CINEMA finché sono ancora disponibili si possono avere dall'amministrazione di CINEMA al prezzo di lire 2. La collezione completa di CINEMA rimarrà per sempre un'opera da consultarsi con grande profitto per la cultura cinematografica e con straordinario piacere

cinema



37

10 Gennaio 1938-XVI

Spedizione in abbon. postale

In questo numero

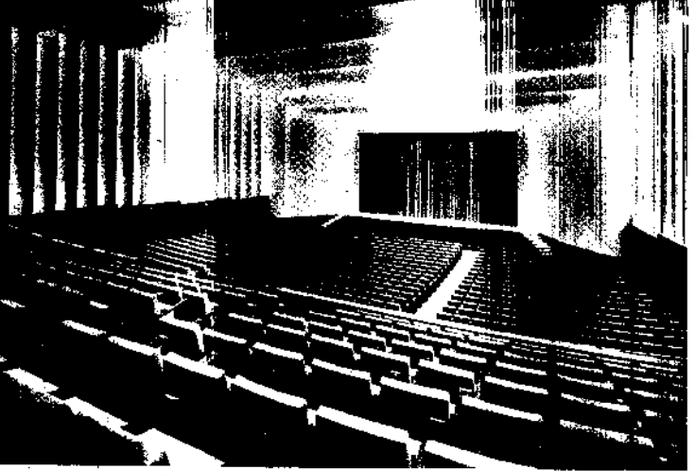
RICETTARIO DEL [illegible]TORE

LIONEL BARRYMORE PARLA [illegible]RYMORE

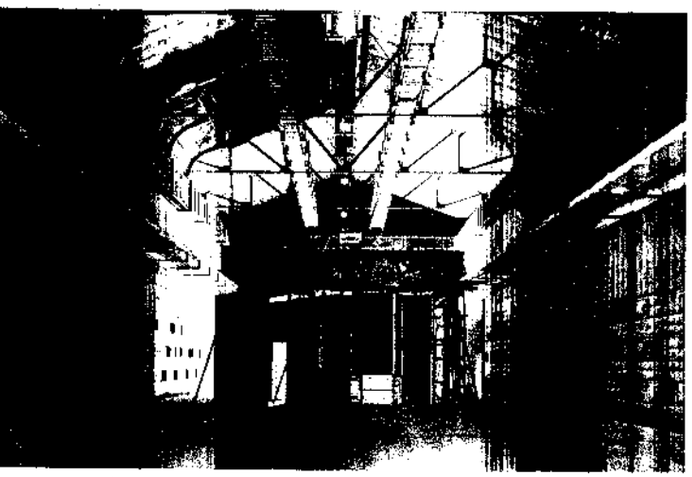
CLAUDETTE COLBERT - FILM [illegible]TIV[illegible]LA MORT

D[illegible]

L[illegible]



SALA DELLE PROIEZIONI NEL PALAZZO DEL CINEMA DI VENEZIA



UNO DEGLI STUDI DI CINECITTÀ

SALA DI TRASMISSIONE DEL TEATRO DI TORINO DELL'E.I.A.R.

LE APPLICAZIONI ACUSTICHE DEL

VETROFLEX

ACUSTICA
ARMONIA
ARCHITETTURA

I TRE FATTORI DELLA PERFEZIONE TEATRALE OTTENUTI CON L'IMPIEGO DEL MATERIALE E DEI SISTEMI

VETROFLEX

VETROFLEX

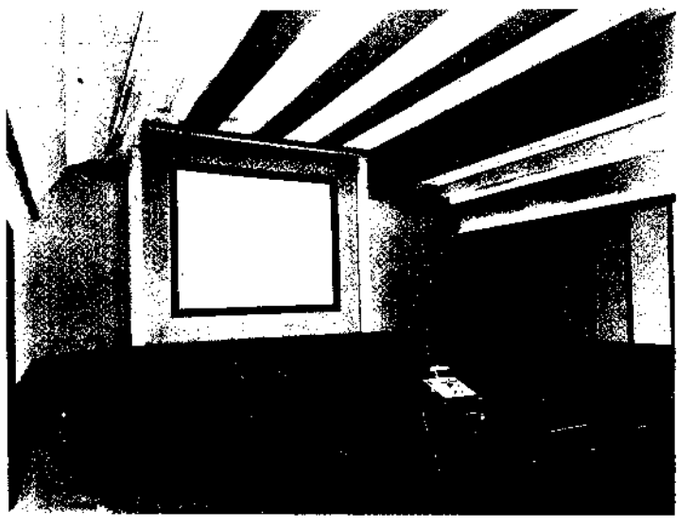
SEZIONE SPECIALE ACUSTICA

S. A. Vetr. Ital. BALZARETTI MODIGLIANI

CAPITALE LIRE 20.000.000

LIVORNO Sede e Stabilimento - Telefoni: 31410 - 33477
ROMA Piazza Barberini 52: Ufficio Centr. Vendita, tel. 484903
MILANO Piazza Crispi 3: Uffici Vendita Montaggio, telef. 81469

AGENTI DI VENDITA NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA



SALA DI VISIONE DELLA DIREZIONE GENERALE DELLA CINEMATOGRAFIA AL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE

cinema

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO III Volume I — FASCICOLO 37 — 10 GENNAIO 1938 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira . . . 3

Editoriale . . . 7

Padre [illegible] . . . 9

MARIO [illegible]

La [illegible] . . . 10

LIONEL [illegible]

Non [illegible] . . . 12

Parla il professore . . . 15

GIANNI FUCCINI

Attualità del [illegible] . . . 17

Quadrel . . . 20

Sottocenere . . . 21

FRANCESCO [illegible]

Splendore e decadenza di [illegible] . . . 22

GIACOMO [illegible]

In quali giorni . . . 25

Film del mese in [illegible] 26 — Fotografia, 28 — Galleria (Claudette Colbert), 30 — Notizie tecniche, 32 — Capo di Buona Speranza, 34 — Giuochi e Concorsi, 36.

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) e le principali librerie e le agenzie dell'"Istituto Editoriale Scientifico". ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22. Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

RADIO INDUSTRIA Rassegna mensile di radiotecnica diretta da GIORDANO BRUNO ANGELETTI

Illustratissima, interessante e ricca di contenuto, indispensabile a quanti si interessano di radio. Contiene, per concessione speciale, la 'Rubrica del Gruppo Costruttori Apparecchi Radio (ANIMA)' e pubblica i comunicati del Sindac. Fasc. Ingegneri (Gruppi I.R.T.C.)

Abbonamento annuo L. 30 - Un numero L. 3

L'abbonamento in combinazione: CINEMA-RADIO INDUSTRIA per un anno costa L. 56. Inviare l'importo ad una delle due amministrazioni: 'Cinema', Roma, Via Lazzaro Spallanzani, 1-a; - 'Radio Industria', Milano, Via C. Balbo, 23; C. C. P. 3/22468

LA STAMPA ARTISTICA CINEMATOGRAFICA ITALIANA

S. A. C. I.

di VIRGINIA GENESI CUFARO

ROMA - VIA MARRUVIO, 4

Nell'iniziare l'attività del nuovo anno, porge i migliori auguri alla sua eletta Clientela.

BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO

CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 8.500.000

FILIALI: ABBAZIA - ALASSIO - ALBENGA - BARI - BOLOGNA - BORGO A MOZZANO - CASTELNUOVO DI GARFAGNANA - CHIAVARI - FIRENZE GENOVA - LAVAGNA - LUCCA - MILANO - MOLFETTA - NAPOLI PAGANI - PALERMO - PISTOIA - PONTECAGNANO - POZZUOLI PRATO - RAPALLO - ROMA - S. MARGHERITA LIGURE - SAN REMO - SESTRI LEVANTE - SORRENTO - TORINO - TRIESTE - VENEZIA - VENTIMIGLIA

BANCA DI CREDITO ORDINARIO

Autorizzata dal Ministero delle Finanze a fungere da Agenzia dell'Istit. Naz. per i Cambi con l'Estero

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzia A - Piazza Cola di Rienzo - angolo via Cicerone

Agenzia B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100

In copertina: **Katharine Hepburn (Radio Pictures)**

Wallace
BEERY
LA RIVINCITA
DI CLEM
★ UNA MERKEL
★ ERIC LINDEN
★ JUDITH BARRETT
★ BETTY FURNESS
★ TED HEALY
★ JANET BEECHER
★ GEORGE SIDNEY
REGISTA : J. WALTER RUBEN
Metro
Goldwyn
Mayer

CINEMA GIRA

UNA SCUOLA DI SCENEGGIATORI...

...in Austria. Già da tempo era progettata in Austria l'istituzione dei corsi speciali destinati agli scrittori aspiranti alla carriera cinematografica... L'idea era stata appoggiata dai produttori cinematografici. Ora il viceborgomastro di Vienna, Fritz Lahn, ed un rappresentante del Ministero austriaco della pubblica istruzione, sono stati ufficialmente incaricati in questi giorni di esaminare il problema in tutti i suoi aspetti. Sulla relazione che essi faranno in proposito, il Ministero della pubblica istruzione farà i passi necessarî per la realizzazione di una scuola superiore di sceneggiatori. Ma per quali film lavoreranno gli sceneggiatori usciti dalla scuola? Le statistiche informano che nello scorso anno l'Austria ha prodotto soltanto nove film spettacolari a soggetto.

LA SCENA DEL DUETTO DELLA 'MADAMA BUTTERFLY'...

...introdotta nel nuovo film Columbia I'LL TAKE ROMANCE, diretto da E. H. Griffith ed interpretato da Grace Moore e Melvyn Douglas, segnerà una novità nella ripresa del film, poiché verrà fatto uso di scene girevoli finora largamente impiegate per drammi e commedie musicali ma non per le opere. L'idea è stata presa a prestito dal Teatro Colon di Buenos Aires ed adottata dalla Columbia per la Moore nella scena della BUTTERFLY nel film. L'uso del palcoscenico girevole è cosa normale nella presentazione delle opere nella capitale argentina dove, secondo i tecnici, gli impresarî sono molto più progrediti negli effetti meccanici che non quelli degli altri teatri d'America.

PENITENZIARIO...

...è il titolo del film che la Columbia ha affidato per la regia a John Brahm; interpreti saranno Walter Connolly, Jean Parker e John Howard. La sceneggiatura è di Seton Miller e Fred Niblo jr. e ricavata da un soggetto originale di Martin Flavin. Questo film si viene ad aggiungere alla serie dei CARCERE, CODICE PENALE, IO SONO UN EVASO, tipo di film che ogni tanto riappare con onore sugli schermi americani.

IL PROSSIMO FILM DI SONIA HENJE...

...sarà WINTER GARDEN, soggetto di Gregory Ratoff. Il film avrà inizio in gennaio quando la Henje avrà finito il suo giro di esibizioni.

SITUAZIONE DEL FILM ITALIANO

All'inizio dell'anno 1938 molti film italiani di produzione 1937-38 sono già stati presentati sui nostri schermi. Si sta approntando in questi giorni il secondo gruppo di produzioni già finite; altri film sono in corso di lavorazione, altri infine sono passati al montaggio. Tra questi ultimi sono PIETRO MICCA diretto da Aldo Vergano, LA MAZURKA DI PAPÀ diretto da Oreste Biàncoli, TARAKANOVA diretto da Fedor Ozep e Mario Sol-

Commedianti raffinati, oltre che grandi attori drammatici, Bette Davis e Leslie Howard in questa posa parodistica prendono in giro se stessi: nel film 'Avventura a mezzanotte'. (It's love I'm After) diretto da Archie Mayo. Ma "non c'incantono", come si dice a Roma: noi ricordiamo con molta chiarezza le loro migliori interpretazioni "serie", e anche il loro eccellente duetto tragico nella 'Foresta pietrificata' (Warner Bros.).

Marilou Dix, nuova attrice della 20th Century - Fox.

BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

CAPITALE LIRE **180.000.000**

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

DIREZIONE GENERALE IN ROMA

113 DIPENDENZE IN ITALIA E NELL'AFRICA ITALIANA

CORRISPONDENTI IN TUTTA ITALIA ED ALL'ESTERO

SEZ. AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000

SEZIONE AUTONOMA DI CREDITO FONDIARIO

CAPITALE E RISERVE LIRE 83.630.738

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

CAPITALE LIRE 50.000.000

CREDITO AGRARIO - CREDITO PESCHERECCIO

dati. Si iniziano in questi giorni le proiezioni di IL CONTE DI BRÉCHARD diretto da Mario Bonnard, ERAVAMO SETTE SORELLE diretto da Nunzio Malasomma, IL TORRENTE diretto da Marco Elter, CHI È PIÙ FELICE DI ME diretto da Guido Brignone, NAPOLI D'ALTRI TEMPI diretto da Amleto Palermi, L'ALLEGRO CANTANTE diretto da Gennaro Righelli, L'ULTIMA NEMICA diretto da Umberto Barbaro. I film in lavorazione sono LUCIANO SERRA PILOTA, IL PONTE DI VETRO, TOTO N. 2, HANNO RUBATO UN UOMO. Avranno inizio tra breve ETTORE FIERAMOSCA diretto da Alessandro Blasetti, GIUSEPPE VERDI diretto da Carmine Gallone, RIGOLETTO per il quale si stanno facendo provini per la scelta degli interpreti che vuole essere accuratissima; ALTA MAREA diretto da Corrado d'Errico, CRISPINO E LA COMARE diretto da Vincenzo Sorelli. Altri film su progetti in corso di attuazione, si aggiungeranno a questi, una parte dei quali sarà riservata alla stagione 1938-39.

Intanto i film proiettati all'estero: SQUADRONE BIANCO che tanto successo ha ottenuto in Francia, è stato venduto in Inghilterra dove verrà doppiato in inglese e presentato su quegli schermi. Anche LA FOSSA DEGLI ANGELI è stato venduto in Inghilterra. In Norvegia è stato venduto VIVERE e nel Perù, nel Cile e nella Bolivia LORENZINO DE' MEDICI.

STERNBERG E LA DIETRICH...

...ritorneranno a lavorare insieme? Dopo la sospensione del film I CLAUDIUS, Josef von Sternberg aveva avuto diversi progetti, qualcuno anche in Francia, dove attualmente si trova. Qui si è costituito un nuovo gruppo di produzione che ha chiamato Sternberg per dirigere un film e Marlene Dietrich per interpretarlo. Il soggetto prescelto sarebbe GERMINAL dal romanzo di Emilio Zola.

Esterni naturali ed esterni artificiali: ecco tra questi ultimi una scenografia artificiale in esterno: la ricostruzione di ambiente indigeno a Malacca per il film francese 'La dama di Malacca' realizzato da Marc Allegret. L'atmosfera c'è: ogni dettaglio è stato curato; il paesaggio francese - gli alberi - è rimasto soltanto nello sfondo che è venuto adattandosi alla ricostruzione dello scenografo. (Minerva Film).

WALLACE BEERY E FREDDIE BARTHOLOMEW...

...faranno coppia assieme nel film Metro UN GIOVANE AMERICANO soggetto di Frederick Hazlitt Brennau, sceneggiatura di Bradbury Foote.

IL NUOVO FILM DI HAROLD LLOYD...

...è incominciato: PROFESSORE, ATTENZIONE! viene diretto da due registi, Fred Newmayer e Clyde Bruckman, i quali lavorano contemporaneamente, con due gruppi di tecnici: Harold passa dall'uno all'altro; accanto a lui sono Phillys Welch, Raymond Walburn, Mary Lou Lender; il soggetto è stato scritto da Francis e Marion Cockrell, sceneggiato da Delmer Daves.

A PROPOSITO DEL COLORE...

...il regista Frank Lloyd ha dichiarato che nei film colorati attuali «il colore è troppo insistente e vivo: in ombra e in luce sempre colore, colore. Questo distrae l'attenzione dello spettatore. Io penso che il colore (che si adatta più alle attrici che agli attori) sia da usarsi in modo particolare; per esempio nei film di favole: io lo vedo benissimo nei disegni animati».

SUEZ...

...sarà prodotto dalla 20th Century Fox, interpreti Simone Simon e Tyrone Power, sceneggiatura di Julien Josephson e Philip Dunne.

MOLLENARD...

...dal romanzo di O. P. Gilbert, viene proiettato in questi giorni in prima visione a Parigi. Il film è realizzato da Robert Siodmak, e la musica è stata scritta da Darius Milhaud. Harry Baur, protagonista del film, ha dichiarato che dopo DAVID GOLDER non ha interpretato, fino ad oggi, un ruolo importante e impegnativo, quanto quello del Capitano Mollenard. Accanto a Baur sono Albert Préjean, Pierre Renoir, il ragazzo Robert Lynen, Gabrielle Dorziat, Elisabeth Pitoeff, Gina Manés.

I FILM A SERIE...

...ritornano. La Columbia ne ha annunciati tre: I SEGRETI DELL'ISOLA DEL TESORO, LE GRANDI AVVENTURE DI WILD BILL HICKOCK (il personaggio interpretato da Gary Cooper in LA CONQUISTA DEL WEST), e IL PILOTA MISTERIOSO: interprete di questo sarà il Capitano d'aviazione Frank Hawks, accanto al quale appariranno tre attrici che da tempo non vedevamo sullo schermo e che erano giunte all'apice della loro fama ai tempi del muto: Clara Kimball Young, Dorothy Sebastian, Ester Ralstbon. Regista del film: Spencer Gordon Bennet.

Mentre proseguono con successo sempre crescente le visioni di "Pepé le Mokò" (Il bandito della Casbah) si iniziano le trionfali programmazioni dell'altro capolavoro di Julien Duvivier **CARNET DI BALLO** *premiato a Venezia con la* **Coppa Mussolini**

LA TOBIS TEDESCA...

...si è in questi giorni riorganizzata; le tre branche della Casa Produzione, Noleggio e Vendita, si sono fuse in un'unica società, Tobis Filmkunst. La direzione generale è affidata a Paul Lehmann. Il Comitato artistico è formato da Hans Henkel, Emil Jannings, Willy Forst, Veit Harlan, Arnold Raether.

UN NUOVO 'RASPUTIN'...

...viene realizzato in Francia. È questo il terzo della serie; il primo fu girato in Germania da Adolf Trotz con Conrad Veidt, il secondo in America da Richard Boleslawski con i fratelli Barrymore. Il film francese ha per titolo LA FINE DEI ROMANOFF e la regia è di Marcel L'Herbier; lo scenario di Alfred Newman e Steve Passeur; interpreti Harry Baur, Pierre Richard-Willm, Marcelle Chantal, Janny Holt.

IL FILM SULLE OLIMPIADI...

...realizzato da Leni Riefenstahl, sarà finalmente proiettato a Berlino, in prima visione, verso la fine di gennaio. La Riefenstahl sta curando in questi giorni gli ultimi dettagli del montaggio.

L'ATTRICE SVEDESE INGRID BERGMAN...

...è stata scritturata dalla U.F.A. Se, domani, si accorgessero di lei gli americani e la scritturassero, la Bergman potrebbe dire di aver fatto una carriera analoga a quella di Greta Garbo. Ella, per ora, ammira la sua connazionale che considera la sua prediletta attrice, anche se fisicamente non le assomigli e quindi sia evitato il pericolo di una imitazione. La Bergman è giovanissima; nonostante ciò ha interpretato in Isvezia già parecchi film, uno dei quali, LA FAMIGLIA SWEDENHIELM diretto da Gustaf Molander, venne presentato a Venezia due anni or sono.

Rossana Masi in 'La mazurka di papà', diretto da Biancoli (Aurora Film).

Annie Vernay e Pierre Richard-Willm in una scena del film 'La Principessa Tarakanova'.

COMUNICANO DA LONDRA CHE...

...William P. Lipscomb sta scrivendo l'adattamento della commedia PIGMALIONE di George Bernard Shaw, che Gilbert Pascal, unitamente a Shaw stesso, vorrebbe produrre, girando il film in stabilimenti italiani.

ALFRED ABEL...

...è morto a Berlino, in seguito a penosa malattia. Egli era uno degli uomini più significativi del cinema tedesco. La sua attività si è svolta nel campo della regia e in quello della interpretazione. Come regista egli ha realizzato un film, NARCOSI, nel 1929, particolarmente interessante per certe applicazioni tecniche nella rappresentazione delle immagini e delle visioni che una donna ha durante la narcosi. Come attore, Alfred Abel ebbe rinomanza sopra tutto per la interpretazione del conte decadente e mezzo pazzo nella pellicola di Lang IL DOTTOR MABUSE; sostenne ruoli importanti in SEGRETO ARDENTE, IL CONGRESSO SI DIVERTE, DER WEISSE DÄMON, VICTORIA, e infine in SETTE SCHIAFFI. Altri film da lui diretti sono GLUCKCHEREISE (1933); KAMERADEN (1934-35). Con lui, il cinema tedesco ha perduto un sensibile regista e un signorile attore.

BANCO DI ROMA

CAPITALE E RISERVE L. 244.258.172,98

FILIALI IN A. O. I.

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

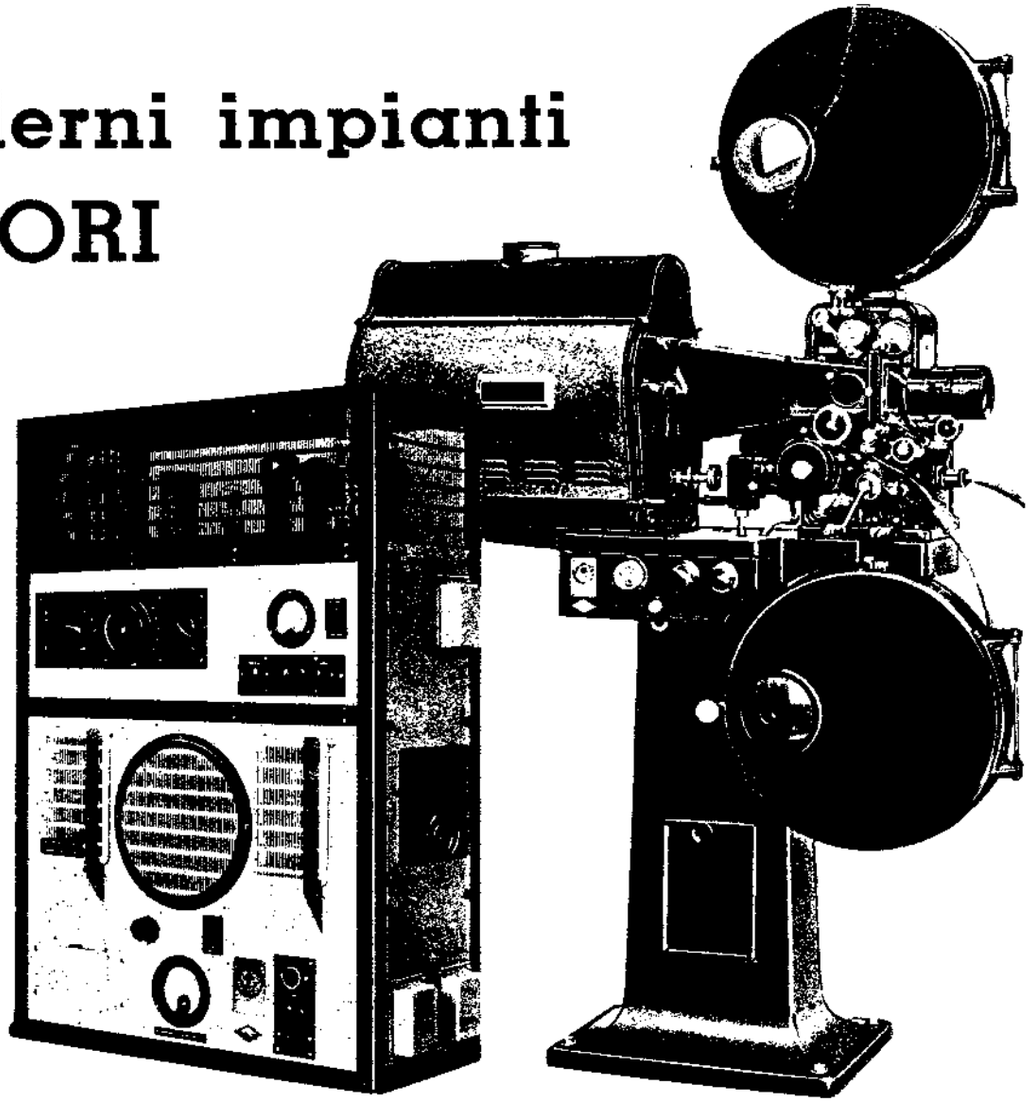
I migliori scrittori di cinematografo collaborano a CINEMA. Abbonarsi è il modo più sicuro per seguirli. L'abbonamento annuo costa **40** lire

I più moderni impianti CINESONORI

GRAN PREMIO
ESPOSIZIONE INTERNAZION. PARIGI 1937

SOC. ANON.
CINEMECCANICA
MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCHIO
BACCHINI & C.
MILANO
CORSO SEMPIONE, 93



VISITATE LA

XII FIERA DI TRIPOLI

INTERNAZIONALE
INTERCOLONIALE

II^A MOSTRA DELL'IMPERO

6 FEBBRAIO, 20 MARZO 1938-XVI

FORTI RIDUZIONI DI VIAGGIO

Si delineano cinque nuovi grandi successi di

CARLO BUTI

DQ 2515 L. 15 — **GITANA** (Vasin - Berlini)
ACQUAIOLA CAMPAGNOLA (Di Lazzaro - Pagan - Rastelli)

DQ 2517 L. 15 — **STORNELLI ALL'ITALIANA** (Di Lazzaro - Frati)
STORNELLI ALLA ROMANA (Di Lazzaro - Berlini)

DQ 2518 L. 15 — **LASCIAMI SOGNAR... UN PO' D'AMORE** (D'Anzi - Bracchi)
VOGLIO CANTAR L'AMORE (D'Anzi - Bracchi)

DQ 2540 L. 15 — **MAI PIÙ** (Casiroli - Frati)
L'ULTIMO ZINGARO (Rusconi - Bruno)

CHIEDETE UN'AUDIZIONE DI QUESTI DISCHI AL VOSTRO FORNITORE ABITUALE

CATALOGHI GRATIS

DISCHI COLUMBIA

10 Gennaio 1938 XVI ★ CINEMA ★ 37

L'INIZIO dell'anno nuovo non significa per il produttore un momento di sosta, né una data per cominciare un altro programma di attività. La festa càpita nel pieno della stagione, mentre si svolge un intenso lavoro produttivo. Il tempo - che potrebbe tornare di immensa utilità - di riflettere sui risultati del lavoro conseguito e sulle conseguenze di essi per l'attuazione di un programma avvenire, riesce alquanto difficile.

Si va avanti. Il momento di riflettere a fondo non si trova nella notte di S. Silvestro né, purtroppo, in altri giorni dell'anno; ed è per questo - forse - che il programma di produzione molto spesso non significa altro che un semplice elenco dei film che verranno. Non di certo un programma nel senso stretto, di un indirizzo da seguire sulla base di esperienze compiute.

Eppure, risulta chiaro il programma delle cose da farsi, o quanto meno da affrontare, nell'anno che si inizia. Tutti lo sentiamo, tutti ne siamo convinti, tutti lo vogliamo. Anche coloro che possiedono una grande esperienza produttiva lo hanno indicato.

L'Italia è stata, negli ultimi mesi, un po' la Mecca dei protagonisti della industria mondiale, specie americana: molti di essi sono arrivati o arriveranno nelle prossime settimane per calmare i nervi esauriti o rallegrare gli occhi stanchi, fors'anche per osservare la stupenda rinascita, in ogni suo settore, di questo paese, per snebbiare le fantasie da molti preconcetti assurdi e falsi: registi, produttori, attori di alta fama, scenaristi, sono venuti ultimamente in Italia. In compenso delle gaie giornate offerte loro dalla nostra ospitalissima accoglienza, han voluto parlarci delle loro idee a proposito del cinema italiano. Han detto qualche cosa di nuovo? No, han ripetuto con una monotona unanimità quel che sapevamo. E che del resto è utile ripetere. Elogi infiniti per la costruzione audace e sapiente della Cinecittà, strumento di lavoro che tutto consente; elogi per il materiale inesauribile di paesaggi, monumenti storici e di vita popolare da sfruttare per il cinema, interessando il mondo. Ogni tanto una parola per i nostri films, ammirazione per lo spirito organizzativo e di realizzazione di alcuni di essi, che caratterizzano l'anno 1937. Ma soprattutto alcuni consigli: per far rinascere il cinema italiano occorre una produzione stabile, organizzata su vasta scala, continuativa. Fare e pentirsi ma fare, piuttosto che non fare e pentirsi! Spese necessarie per preparare, organizzare, lanciare opportunamente una produzione sono soppresse fatalmente, perché graverebbero su di un singolo film e diverrebbero in conseguenza insopportabili. Tali spese, invece, renderebbero benissimo se distribuite su di una produzione a carattere continuativo. Il grande e complicato ingranaggio che abbraccia centinaia di persone, dal direttore di produzione all'ultimo falegname del teatro di posa, non si può né si deve improvvisare in pochi giorni dalla data di preparazione del preventivo. Sembrano cose di importanza secondaria mentre gli effetti si manifestano, invece, nettissimi nei prodotti che scaturiscono da simili organizzazioni improvvisate.

La prima preoccupazione, dunque, di quanti non han la testa sommersa nelle piccole, quotidiane preoccupazioni, dovrà esser quella di assicurarci al più presto alcuni meccanismi industriali che han già al Quadraro il centro di realizzazione perfetto.

Un secondo consiglio di questi ospiti graditi è questo: non fidarsi troppo di loro! Cioè, imitare il meno possibile quanto essi fanno. Questo non tanto nel senso organizzativo e tecnico, quanto per lo spirito che dovrebbe animare la scelta dei soggetti, degli attori, degli ambienti! È un tema sul quale Cinema *ha battuto tante volte: ma ripetere ed insistere è necessario. È naturale l'errore di quanti pensano: i film americani incontrano il favore della cassetta, perciò occorre imitarli. Ma ormai dovremmo aver capito che quei film piacciono perché non sono altro che la materializzazione più perfetta della mentalità di coloro che li producono. Avere il coraggio di dire quello che uno sente sinceramente; rischiare il proprio denaro per quello che detta il proprio gusto. Si parla tanto dei calcoli complicatissimi con cui i produttori americani esaminano il cosiddetto «polso» del pubblico. Ma i risultati del* box office *dànno delle direttive più o meno quantitative: insegnano in quale proporzione si debbano lanciare singoli attori e singoli generi di film. Ma per quanto concerne la creazione di questi generi ed il modo di realizzarli non fanno altro che produrre quel che piace, quel che risponde al gusto locale del momento. Ed unicamente perché si tratta di cose sentite, i film vengono bene ed han successo.*

Ne segue che c'è una sola via per arrivare. Avere il coraggio di confessare, sullo schermo, le proprie preferenze, i proprii sentimenti, di esporre i proprii stati d'animo e le proprie capacità. Si può risalire alla ricca, inesauribile storia dell'Italia servendosi delle visioni dei nostri grandi poeti, letterati, pittori. Ma si può anche scendere in quella che è la nostra vita quotidiana, la vita che viviamo eroicamente ogni ora, la vita che palpita attraverso mille difficoltà e che la rendono più interessante e suggestiva. Più si aderisce a tale vita e maggiore è il successo. Ci troviamo dinanzi ad un campo quasi del tutto vergine, non arato. I pochi che han tentato di coltivarlo sono stati premiati da applausi, in Italia e fuori! Altre ricchezze – non meno ampie – le troviamo nel genio artistico del nostro popolo, documentate dalla storia del nostro teatro e della nostra opera lirica. L'efficacia della nostra musica sullo schermo è documentata da film che, perché fatti da altri, non potevano arrivare fino a quella profondità ed autenticità che sarebbe raggiungibile per noi. E che sarà raggiunta: è una speranza giustificata, date le ultime imprese della nostra produzione.

Le possibilità del nostro teatro, invece, non sono state sperimentate. Quel che dico potrebbe sembrare assurdo: è una verità. Per intenderci: di attori teatrali ne abbiamo visti anche troppi nei film recenti o passati, e con risultati generalmente poco soddisfacenti. La ragione di tali fallimenti non è solo quella che gli attori scelti non erano in buona parte adatti o dotati delle qualità richieste per le parti. Più importante ci sembra il fatto che si è tentato di mettere attori italianissimi in film di fattura o concezione esterofila. Anche il clima del film che si serve di tali attori deve corrispondere alla loro mentalità, deve fornire l'aria in cui possano respirare. Crediamo appunto che lo stile della produzione, da dedursi da questo tradizionale tipo dell'attore italiano, *dovrebbe riuscire* fondamentalmente diverso *da quello dei film che si fanno altrove. Il nostro attore è più vicino alla maschera che al verismo, più vicino ad un'arte stilizzante – classica o caricaturale – che alla recitazione sciolta, sbrigativa, talvolta pervasa da un umorismo e sfoghi di dubbio gusto, che troviamo nei film americani. Cose, ad ogni modo, che lì ci piacciono, ma in bocca ai nostri attori suscitano reazione. Sembrerà forse difficile, perché troppo poco familiare al nostro pensiero attuale, ma non è impossibile tentare una produzione cinematografica anche su questa base; ossia sulla base di uno stile teatrale ispirato dalla tradizione della commedia dell'arte, che magari sarebbe più attuale di Charlot e di Keaton, piuttosto che su quello dei film che oggi ci servono come esempio. Citiamo questo per farci intendere, non certo per provocare nuove imitazioni.*

Ritornando, senza compromessi, alla creazione tipica dell'attore italiano, intimamente connessa alla nostra musica, si potrà arrivare a film non soltanto artistici, perché sentiti, ma anche esportabili, perché sentiti! *Stile poco cinematografico? No. Non abbiamo ancora capito che il cinema, divenuto sonoro, si basa ormai principalmente sull'attore e su quel che lo stesso può rendere?*

Se non ci fossero, in alto, quelle forti lampade che illuminano la scena, nessuno crederebbe che l'infinita profondità di quel cielo notturno nasconda il tetto del teatro di posa, con le sue impalcature di legno costruite per sostenere gli elettricisti e i loro apparecchi. E osservando questo gruppo di donnine all'angolo della bottiglieria, forse in attesa della passeggiata notturna di Emilio Zola (perché è proprio in onore suo che la scena è stata costruita), e la neve accumulata e sparsa qua e là con quell'aria di casualità così difficile da raggiungere deliberatamente, si giurerebbe trattarsi di una autentica scena parigina del 1880. Ma basta guardare l'altra scena sulla riva del fiume, di sapore non meno autentico, per comprendere subito che ci troviamo di fronte ad ambienti preparati apposta. Ecco la grande zattera che porta un'alta torre di legno per l'illuminazione e la ripresa dall'alto, un grande ventilatore che manderà il vento freddo ai miseri abitanti della riva, e un numeroso gruppo di tecnici. A Parigi, sulla Senna, soffierebbe senz'altro un vento più genuino, ma sarebbe difficile, se non addirittura impossibile, impiantare sulle acque l'isola dei tecnici, per il cui merito si riesce ad illuminare i centri della scena con quella precisione che guida l'occhio dello spettatore e che appunto giustifica la funzione anche nel campo del cinematografo. (Foto Warner)

FILM PER RAGAZZI

A TUTTI è noto quanto è stato scritto in questi anni sulla azione suggestiva esercitata dal film sulla mente del fanciullo. Sono noti gli studî sulla influenza della suggestione in rapporto con il grado di cultura e con il grado di sviluppo intellettuale del fanciullo. Non solo si è scritto moltissimo e si è scritto con nobili intenti da egregie persone, le quali, partendo da una sana concezione morale della vita, hanno deplorato che il fanciullo impari nelle sale cinematografiche ciò che mai dovrebbe conoscere, ma si è scritto pure moltissimo da cultori di psichiatria e di neuropatologia specie per mettere in luce, da una parte, che la influenza suggestiva esercitata sui ragazzi dal cinematografo è particolarmente grande quando vi ha un arresto, o totale o parziale, di sviluppo, ma anche per dimostrare che in taluni casi si ha un effetto che, secondo alcuni, è patologico: il cinema sarebbe causa di psicosi. Per quanto vasta e varia questa enorme letteratura scientifica e morale, tuttavia non variano molto i concetti che furono messi innanzi, così come non variano i dati di fatto sui quali sono fondate le conclusioni. Inutile quindi insistere su questo punto di vista per ripetere quello che è stato ripetuto a sazietà.

Anche in fatto di rimedî, quanti hanno scritto non hanno dimostrato molta originalità; per lo meno non c'è molta varietà di suggerimenti. Si dice: si tengano lontani i fanciulli dalle pubbliche sale di proiezioni cinematografiche; si deve insistere con la censura perché rigorosamente elimini dalla circolazione i film che possono esercitare una influenza dannosa; si deve dimostrare ai cineasti che risponde al loro vero interesse montare film « decenti », per usare la espressione americana; ecc., ecc. Ognuno può facilmente convincersi che tutti questi rimedî lasciano il tempo che trovano ed è facile rendersene ragione.

I film che si proiettano oggidì sono pensati, montati, eseguiti perché servono a divertire e ad interessare gli adulti. Parlo del film a tipo romanzo, sia esso d'amore, di avventure, di ambiente sociale, storico, od altro genere. Gli adulti domandono « un racconto » che li interessi. E l'interesse è tanto maggiore quanto più completa riesce la *evasione* dello spettatore dalla vita abituale per immergersi in un mondo irreale e fantastico. Le grandi fabbriche di film mirano quindi ad interessare un pubblico sempre più vasto di adulti; vi riescono precisamente mettendo in giuoco, con la proiezione, quei sentimenti che sono più comuni alla massa degli spettatori. Anzi, quando si crea da una fabbrica un «genere», un « tipo » e questo « genere » o questo « tipo » incontra i gusti del pubblico, molte case cinematografiche si mettono per questa stessa via; ed appaiono in circolazione copie, più o meno felici, del genere riuscito, fino a che di nuovo l'interesse è risvegliato da un altro genere, da un altro tipo. Vi è quindi una selezione dei film esercitata mediante il giuoco dell'interesse del pubblico, al quale corrisponde l'interesse del produttore, ossia la « cassetta » delle entrate. Tutto questo non è certo fatto per eliminare i film « meno decenti »; i gusti, le inclinazioni delle folle corrispondono al minimo denominatore dei loro sentimenti; quindi è fatale che i gusti più bassi finiscano per imporsi e che le case produttrici siano vittime di questo stato di cose. Dato tutto questo, il film per adulti è, di per se stesso, per riverbero, dannoso al fanciullo.

Né è da credersi che sia efficace, per ciò che riguarda i fanciulli, la censura. La censura, sia essa statale, ossia obbligatoria per tutti, sia essa privata, ossia volontaria (come, ad esempio, tipica quella esercitata da coloro che presiedono alle sale di proiezione o dei circoli cattolici) esercita una azione soltanto negativa sia nei riguardi di tutto il pubblico, sia nei riguardi del pubblico dei ragazzi. Questa azione negativa è un poco simile a quella che esercitano certi papà, zelanti e giustamente della vita morale e della educazione dei loro figliuoli, i quali, prima di condurli a vedere un film, procurano di informarsi sul contenuto di esso, ovvero arrivano sino a godersi lo spettacolo due volte: l'una senza e l'altra con la prole.

Ma l'azione negativa è inefficace. Io ho fatto eseguire da maestre intelligenti e capaci di ricerche psicologiche, una interessante inchiesta tra ragazzi che frequentano abitualmente il cinema. Ne è risultato, fra le altre cose, che, per i ragazzi, il sapere che lo spettacolo al quale essi sono condotti rappresenta il frutto di una censura, dimezza il gusto e l'interesse. Di qui i tentativi varî per assistere alle proiezioni proibite... per essi; ed il riuscirvi, me l'ha attestato questa inchiesta, è tutt'altro che difficile. Vi è poi una osservazione ancora più importante: moltissimi dei film che passano attraverso i filtri pazienti e rigorosi delle censure pubbliche e private, sono tutt'altro che privi di influenza suggestiva malefica sul ragazzo. Il ragazzo vede le cose con i suoi occhi; non con i nostri. I suoi occhi non sono quelli che avevano i censori quando erano ragazzi. Quindi è vano giudicare ciò che è pericoloso per i ragazzi con il nostro metro di valutazione. L'azione più innocente del mondo può (specie ad una certa età nella quale gli stimoli della passione si fanno più forti, e specie quando questi stimoli sono quelli della sfera sessuale) esercitare su un ragazzo una influenza suggestiva notevolmente dannosa.

Chiuderemo allora le porte dei cinematografi a tutti i ragazzi? Porteremo, come taluni vogliono, il limite dell'età alla quale è permesso assistere agli spettacoli cinematografici più in alto ancora di quello che non sia oggi? Cattivo rimedio, ovvero rimedio che non può servire. Che valevano certe proibizioni di leggere determinate categorie di romanzi per noi quando eravamo ragazzi? Che avverrà quando, un bel giorno, ad una certa età, si dovrà pure aprirla la porta del cinematografo al ragazzo, fatto adulto, ma non preparato alle impressioni che su lui eserciterà uno spettacolo che per lungo tempo gli è stato proibito?

Ho ricordato i romanzi proprio per indicare che il rimedio sta nella stessa linea nella quale si è risolto, almeno per certe categorie di persone e dentro certi limiti, il problema delle letture dei ragazzi. Bisogna produrre film per ragazzi; e questi film non debbono essere film concepiti per adulti e permessi ai ragazzi, bensì film concepiti, costruiti, eseguiti per i ragazzi e solo per essi.

Se alcuno dirà che i ragazzi, come non vogliono i libri scritti per loro, così non vorranno i film creati per essi, sarà facile rispondere che, se è vero questo per ragazzi malamente educati, ovvero per ragazzi con tendenze patologiche, è però vero che vi è una grande maggioranza di ragazzi che, come si è divertita a leggere e a rileggere le *Avventure di Pinocchio* (per citare solo un libro celebre), si interesserà ai film scritti, montati ed eseguiti per essi, scritti e concepiti e realizzati cioè da uomini capaci di intendere l'anima del fanciullo.

Poiché i ragazzi che vanno al cinema sono una moltitudine in tutto il mondo, poiché vi sono in tutto il mondo genitori preoccupati del male che ai loro figlioli può venire dal cinema, io penso che non dovrebbe essere un cattivo affare per una casa tentare questo genere e svilupparlo e cavarne film che diventeranno per i ragazzi altrettanto celebri quanto certi libri che sono stati il godimento della nostra ormai lontana fanciullezza.

La difficoltà vera non sta nel problema economico; e non sta nemmeno nel fabbricare o nel mettere in commercio questi film; la difficoltà vera sta nel trovare artisti che non si mettano in veste di censori moraleggianti ad annoiare i nostri ragazzi, ovvero che pensino di creare film per ragazzi impicciolendo e adattando quello che serve e fu concepito per gli adulti; ma che, avendo un'anima d'artista, sappiano presentare gli avvenimenti e le scene d'un film come li veggono, come li concepiscono, come li amano i ragazzi del nostro tempo; andando incontro alle loro tendenze buone e sane, risvegliando il loro interesse così da riuscire a far sorgere nell'anima del ragazzo quei sentimenti, quei pensieri, quelle riflessioni che hanno efficacia educativa.

La questione del cinema per ragazzi è soltanto qui: occorrono degli uomini, cioè degli artisti degni di questo nome, che sappiano fare dell'arte del cinematografo come è richiesta dai ragazzi del nostro tempo. Occorre un Collodi del cinematografo.

P. AGOSTINO GEMELLI

LE SMANIE DELLA SCENEGGIATURA

IN UN VECCHIO LIBRO di ricordi, il candido autore di *Cuore* ha raccontato un colloquio ch'ebbe a Parigi con Emilio Zola, subito dopo la pubblicazione dell'*Assommoir*. Era presente un amico del De Amicis, Parodi, il quale a un certo punto, e a bruciapelo, chiese allo scrittore «come facesse a fare un romanzo». Alla domanda, Zola doveva essere ben preparato, poiché non solo rispose senza troppo pensarci su, ma parlò tanto a lungo da riempir dieci pagine dei ricordi del De Amicis.

«Ecco come faccio un romanzo — disse tra l'altro. — Non lo faccio affatto. Lascio che si faccia da sé. Io non so inventare dei fatti, mi manca assolutamente questo genere d'immaginazione. Se mi metto al tavolino per cercare un intreccio, una tela qualsiasi di romanzo, sto anche lì tre giorni a stillarmi il cervello, con la testa tra le mani, ci perdo la bussola e non riesco a nulla. Perciò ho preso la buona risoluzione di non occuparmi mai del soggetto». E Zola racconta allora come sua unica occupazione sia di fissar bene nella mente un protagonista, e meditare a lungo sul suo temperamento, sulla sua famiglia, sulla classe sociale da cui è nato, sui luoghi che frequenta, le sue abitudini, la sua professione. Così gli nasce intanto nella mente una serie di descrizioni che possono trovar luogo nel romanzo. «Ora, per esempio — disse lo Zola — sto scrivendo *Nanà*; una cocotte. Non so ancora affatto che cosa seguirà di lei. Ma so già tutte le descrizioni che ci saranno nel mio romanzo. Mi son domandato: dove va una cocotte? Va ai teatri, alle prime rappresentazioni. Sta bene. Ecco cominciato il romanzo. Per questo bisogna che studi. Vado a parecchie prime rappresentazioni in uno dei nostri teatri eleganti. Per questo osservo tutti i più minuti particolari della vita delle scene, assisto alla toeletta di una attrice, e tornato a casa abbozzo la mia descrizione. E così per la corsa dei cavalli, i ristoranti di lusso, ecc.; finché non abbia studiato tutti gli aspetti di quella parte di mondo in cui suole agitarsi la vita di una donna di quella fatta».

Un tal metodo di lavoro potrà apparir forse un po' troppo sperimentale, e certi artisti fantastici e schifiltosi lo troveranno addirittura volgare. Eppure, a me sembra particolarmente consigliabile, non solo a tanti scrittori, ma anche a molti altri artisti. E, particolarmente, a coloro che s'occupano di cinematografo; come i registi, gli sceneggiatori e gli scenografi.

Oggi, per esempio, che si fa molto a proposito un gran parlare di sceneggiatura, e si lamenta la povertà di certi scenari, e s'enumerano gl'impedimenti d'ogni genere che ostacolano l'opera di chi vi si dedica, metterebbe il conto di ragionare se molti errori non provengano da un lavoro generico e spicciativo, sopra un qualunque canovaccio, che già di per sé non offre alcuna possibilità di sviluppo.

Il fatto è che, molto spesso, per via della fretta, o della precipitazione addirittura, che hanno molti produttori, d'effettuare un film purchessia, indipendentemente dalle qualità del soggetto, si prende lo spunto da un intreccio, o da una situazione, che, a prima vista, appare singolare e profittevole; e a questo schema ci s'affida, sperando nell'abilità degli sceneggiatori e del regista. Senonché, invece, al momento della sceneggiatura, ci s'accorge come quella situazione potrebb'essere svolta, sì e no, in duecento metri di pellicola: infatti, i personaggi non esistono, o meglio sono soltanto segnati sulla carta, come pedine di un gioco meccanico; gli ambienti, d'altra parte, non sono nemmeno accennati, e la situazione centrale, quella che dovrebbe riempire il lavoro, s'esaurisce appena in due o tre episodi privi di carattere e d'interesse. E allora, comincia quel lavoro angoscioso e febbrile di gonfiare alla meglio l'intreccio; rinzepparlo di episodi e personaggi incerti e secondari, allungare, capovolgere, moltiplicare le azioni, e infine collegare e puntellare quella materia che si sfalda da tutte le parti, mancando un motivo naturale e conseguente da giustificarla.

Ora, se lo Zola stesso, che ha inventato una trentina di romanzi, confessava di mancare d'immaginazione, non c'è da stupirsi che ne manchino i nostri sceneggiatori. I quali poi, per lo più, non sono nemmeno scrittori, e benché incapaci, magari, di narrare per disteso soltanto un fatterello di cronaca, si trovano invece impegnati in un'opera intricata e complessa, com'è lo sviluppare una trama, determinare i personaggi, fissare l'azione, legare gli episodi e, soprattutto, scrivere i dialoghi. Mentre un tal lavoro è compito principalmente letterario, e richiede qualità narrative e drammatiche che son pochi ad

Da 'Nanà' di Jean Renoir

Un ambiente di "Palcoscenico" con Katharine Hepburn e Ginger Rogers (R.K.O.-Generalcine)

avere, e forse quelli soltanto che comunemente son dimenticati dai produttori.

Nel cinema, fino ad oggi, si sta ripetendo quel che avveniva nel teatro tre secoli fa, e che portò, più tardi, alla «riforma» di Goldoni. Non so se questo sia stato già detto, ma mi sembra che domini una specie di «Commedia dell'Arte», una esecuzione cioè improvvisa, dove molto è affidato agli attori e molto, forse troppo, al regista. La sceneggiatura nel film, di fatti, è soltanto qualcosa d'approssimativo, un elenco numerato e nudo d'indicazioni, sottoposto all'arbitrio e alle necessità della messa in opera. Mentre sarebbe conveniente arrivare, come Goldoni fece per il teatro, a questa riforma del cinema: d'imporre e di chiedere cioè una sceneggiatura precisa, minuta e possibilmente immutabile. Qualcuno dirà forse che questo si sta già avverando in America, e anche da noi; ma si tratta soltanto di qualche caso. Per quel che riguarda il nostro cinema, si può anzi dire che ciò non avviene mai.

E allora, l'esempio di Zola sarebbe forse di qualche utilità a sapersene servire: cominciando col riconoscere che i nostri soggettisti e sceneggiatori mancano d'immaginazione, come Zola, di quell'immaginazione cioè che consiste nell'inventare dei *fatti*. Come Zola, si dovrebbe pensare invece a un personaggio, ispirandosi naturalmente alla vita, che anche in fatto di cinema può insegnare le cose migliori. Seguirlo nella sua storia, nelle sue abitudini, nelle sue probabili vicende: studiarlo nella famiglia, negli ambienti che frequenta, tra le persone che incontra. Un uomo di mare ha modi, linguaggio, affetti diversi da uno di terra, e così un contadino da un operaio; non solo, ma anche un operaio elettricista da un operaio muratore. La vita di una sartina non è quella di una mondana, come la casa di un ragioniere non è quella di un avvocato. Secondo le condizioni sociali, le inclinazioni, le compagnie, varia la maniera di parlare, di vestire, di muoversi delle persone. Osservare un personaggio nella sua abitazione, in strada, dietro il tavolo in ufficio, o al banco in negozio; sapere, per esempio, come e dove vive un falegname, una vecchia aristocratica, un giovane ricco e dissoluto, un biscazziere, un corridore ciclista, permette di comprendere e immaginare i casi che possono capitare a quei personaggi e facilitare l'invenzione di episodi, avventure, situazioni.

L'ambiente: in un'arte che s'affida esclusivamente alle immagini come il cinema, l'ambiente è tutto o quasi tutto. E l'ambiente non vuol dire soltanto quelle certe persone che agiscono, parlano, si vestono in quella maniera, atteggiandosi in un modo particolare intorno alle vicende dei protagonisti; ma vuol dire anche quella stanza, quei mobili, quelle tende e quel lume in un angolo. E vuol dire quel calamaio di bronzo, quel quadro appeso alla parete, quel tappeto, quel piccolo specchio con fotografia incollata da una parte: tutte cose che i più non avvertono, ma dànno invece verità e colore al racconto, precisano le situazioni, determinano i caratteri. Al momento della sceneggiatura, tutte le osservazioni sull'ambiente, i personaggi e gli aspetti particolari dell'azione, dovrebbero esser ricordati e segnati. S'intende d'altro canto che, essendo il cinema un'arte in certo senso collettiva, uno scenario siffatto dovrà fondarsi sull'accordo e la collaborazione dell'autore del soggetto, degli sceneggiatori, del regista e degli scenografi.

Sarà un lungo e necessario lavoro di memoria e di fantasia, che soltanto chi ha pratica con la letteratura e le arti figurative potrà fare con profitto; e dovrebbe diventare usuale in ogni opera di sceneggiatura, come avviene in molti romanzi, in cui l'autore, oltre a raccontare le vicende, descrive particolarmente i personaggi, i costumi, gli ambienti, il paesaggio.

MARIO PANNUNZIO

Un salone inglese 1880 per il film "Parnell" (M.G.M.), su disegno di Cedric Gibbons

NON BASTA ESSERE UN BARRYMORE

Lionel Barrymore in "Saratoga" (M. G. M.)

LA MIA FAMIGLIA è gente di teatro; era naturale che anch'io finissi col fare questo mestiere. A dire il vero, non ne avevo voglia. Volevo diventare pittore. Ero stato a Parigi, dove studiavo duramente. Tuttavia, in qualche modo, scivolai indietro e mi ritrovai sulle tavole del palcoscenico.

Del resto, anche mio fratello e mia sorella fecero come me. Ethel cominciò preparandosi all'opera lirica e John alla caricatura. Non credo che ciò si spieghi col fatto che abbiamo, come dicono, il mestiere dell'attore nel sangue, ma semplicemente perché siamo nati in una famiglia di attori. Il figlio di un droghiere spesso diventa il successore del padre nel negozio, ma ciò non significa ch'egli abbia nel sangue il sugo di pomodoro o l'olio d'oliva. Il mestiere dell'attore l'abbiamo imparato sin dall'infanzia, dal nostro contatto con parenti e amici attori. Se mio padre fosse stato ingegnere, probabilmente avremmo fatto anche noi gli ingegneri.

Il caso nostro è come quello di uno che possiede una vecchia automobile di cui si fida, ma un giorno si decide a comperarne una nuova. Egli versa una prima rata, si prende la macchina e poi, se non riesce a continuare i pagamenti, è contento di tornare alla sua vecchia automobile. La stessa cosa accadde a noi quando ci mettemmo a fare gli artisti. Visto che così non potevamo vivere, ritornammo alla vecchia professione di cui ci si poteva fidare. Ogni tanto io tentai di disegnare o di fare il regista, ma finii sempre col ritornare a esercitare il mio mestiere: così, immagino, sarà per tutta la vita.

Il teatro e lo schermo mi hanno trattato bene. Rammento che a ventisei anni, quando per la prima volta mi occupai di cinema, i miei amici mi guardavano con un senso di pietà. « Povero Barrymore! » dicevano. Al contrario, io ci vedevo la mia carriera. A Long Island scrivevo soggetti per Griffith, e negli intervalli del mio lavoro di teatro interpretavo parti di personaggi violenti; spesso anche di personaggi comici. John faceva lo stesso: era ottimo nella commedia leggera. Un giorno, durante le prese di un film comico, egli fece una smorfia spaventata al regista che gli proponeva un certo *gag*. La conseguenza di quella smorfia, fu che di John si fece un caratterista in una edizione del DOTTOR JEKYLL.

Avvenimenti inaspettati come questo, rendono il lavoro cinematografico molto interessante. Poco tempo fa ne parlavo con un giovane attore che aveva lavorato con me, anni addietro, in teatro. Egli si lamentava del lavoro negli studi cinematografici. Gli ricordai i nostri tempi di teatro, quando lui guadagnava quindici sterline alla settimana e si doveva vestire in un camerino dal cattivo odore, assai scomodo. Facevo il confronto con i bellissimi camerini che ci offre il cinema, e con la possibilità di poter avere una bella casa, qualche automobile, cani di lusso e più denaro di quello che non ci fossimo mai sognato. « Lei sarà scontento » gli dicevo, « ma io ringrazio il cielo ogni volta che la mia macchina entra nello studio ».

Tuttavia, questo non influisce mai negativamente sulla nostra recitazione. Quella dell'attore è una vita di lavoro, una professione seria al pari di tutte le altre e come per tutti coloro che si dedicano coscienziosamente a un mestiere. Io vidi

Da un'inquadratura del 'David Copperfield'

Lewis Stone tanto stanco che difficilmente riusciva a tenere alta la testa; eppure, continuò a lavorare sino alla fine dicendo di sentirsi benissimo. E quando un uomo malato recita come uno che sta bene, il suo ruolo diventa dei più difficili. Ricordo che Luise Rainer, in ESCAPADE, si fece molto male urtando un piede contro un grosso treppiede di una macchina da presa: insistette che si proseguisse la scena, come se nulla fosse stato. Joan Crawford girò gran parte di MONTANA MOON con una caviglia slogata, nonostante gli altri fossero del parere di sospendere e rimandare il lavoro. Perfino Tilly Losch ha ballato, in LA BUONA TERRA, con una distorsione al piede, facendo del suo meglio per dimenticare il dolore.

Io credo che tutto ciò faccia parte di una particolare mentalità che veniamo acquistando con la recitazione. Gli attori sono sensibili alle impressioni drammatiche. Con la pratica del lavoro, essi hanno acquistato la facoltà di trasmettere tali impressioni quasi involontariamente. Drammatizzano tutto, forse perché non concepiscono i loro pensieri e le loro emozioni alla stessa stregua degli altri. E questo scrupolo di « tirare avanti ad ogni costo » evidentemente fa parte di una loro particolare psicologia. Nel cinematografo, rimandare una scena porta ad una grossa perdita di denaro; ogni attore lo sa, ed è contento se può fare del suo meglio perché ciò non dipenda da lui. In questo, noi non siamo diversi da tutti gli altri lavoratori che conoscono il loro dovere. Io non stimo affatto quelli che non hanno coscienza di tale dovere.

Quando mi chiedono di parlare delle vecchie tradizioni del teatro, sono incline a rifiutare. Non sono troppo amante delle tradizioni. E, d'altra parte, il lavoro cinematografico ci porta a guardare al futuro piuttosto che al passato. Nulla cambia con più facilità della tecnica, dei

metodi e della letteratura dello schermo. Nulla è tanto fatale per un attore che restare fermo a una tradizione, e nulla, d'altronde, è così facile. La cosa più opportuna e più difficile è cercare di essere sempre alla testa dei nuovi sistemi di lavoro. Col cinema sonoro, e poi col parlato, molto è mutato nella recitazione e, sotto diversi aspetti, molto si è progredito e si progredirà. Non sono in grado di indicare quali saranno i progressi futuri; comunque, sono certo che tutti quelli che seguiranno tali progressi sopravviveranno; gli altri, invece, soccomberanno. La tradizione non ci può salvare. Un attore di altri tempi è come un giornale del giorno prima. Essere un Barrymore o un Gable, o qualsiasi altro, non è sufficiente se non si seguono i nuovi sviluppi e le nuove esigenze della recitazione.

Avere una tradizione dietro le spalle non salva un attore che non vede chiaramente quello che è davanti a sé e che il momento richiede. Io credo, perciò, che la tradizione sia spesso pericolosa. I nuovi attori che sorgono ogni giorno, come Jimmy Stewart e Robert Taylor, sconosciuti ieri, oggi in gran voga, ce lo confermano con sufficiente persuasione. Tuttavia, non so se certi attori dello schermo potranno diventare tradizionali come Modjeska, la Duse, Sarah Bernardt. La vita di un film è assai più corta che la vita di un lavoro teatrale. Un film viene girato, acclamato da milioni di persone, in un tempo brevissimo; poi è soppiantato da uno nuovo. Un lavoro teatrale può sostenersi con lo stesso attore per parecchio tempo, e tornare ogni anno nella stessa città, attirando il pubblico che desidera vedere se l'attore recita sempre nella stessa maniera. Così nasce, dopo molti anni, la tradizione e la deferenza con la quale guardiamo ai vecchi attori di ieri.

Ma buoni attori ce ne sono anche oggi e ce ne saranno sempre, anche nell'avvenire. E allora, dopo tutto, perché tanto chiasso intorno alla tradizione?

LIONEL BARRYMORE

Lionel Barrymore nel film Paramount "L'uomo che uccisi"

.. sopportano l'abbraccio con disperazione...

UNA SIGNORA MAI VISTA

VEDO CONTINUAMENTE sullo schermo una signora che non ho mai incontrato in vita mia. Si tratta di una donna fra i quaranta e i cinquanta, un po' grassa, troppo elegante; si affacciano sul suo viso poche tracce di una bellezza passata. Questa signora entra nelle stanze simile a una tempesta: come gli aeroplani per atterrare hanno bisogno di uno spazio piuttosto esteso, così anche a lei occorrono appartamenti dalla prospettiva profonda. Accorre, dunque, a passi veloci e con le braccia aperte, che minacciano di avviluppare tutti i presenti. Ciò infatti succede. I malcapitati sopportano l'abbraccio con disperazione, guardano la signora con occhi freddi e scambiano fra loro sguardi di insopportabile fastidio. Ma lei non si accorge di niente. Si butta subito in una poltrona, strappa dalla borsa uno specchio e un rossetto, e comincia a maltrattare il proprio viso con inspiegabile fretta e crudeltà. Poi, rivolge uno sguardo panoramico, sfacciato, ai quadri attaccati alle quattro mura del salotto (o della camera da letto), tira fuori una sigaretta, la accende con ansiosa avidità, come se corresse il rischio di soffocare respirando aria pura invece che fumo. La signora è il tipo di attore più «parlato» che il cinema abbia saputo creare: parla dal momento del suo ingresso, fino a quello del suo svenimento, ciò che fortunatamente succede presto, ma purtroppo non dura lungo tempo. Parla senza prendere fiato. Le sue azioni sono sonorizzate al cento per cento. Più che di dialogo si tratta del rumore del suo motore vitale. Tacere, per lei significa, appunto, svenire o, peggio, morire. Tacciono invece gli altri. Perché la signora, col proprio passato, rovina il presente delle signorine e dei giovanotti. È lei che fa scappare i fidanzati per bene, che separa i promessi sposi e che accetta gli assegni, respinti con disprezzo dalla giovane bionda, bella ma povera. Ma è anche lei che, con fazzoletto impregnato da un profumo troppo dolce, sa magnificamente asciugare le lacrime versate per colpa sua.

Ripeto che questa signora, nella mia pratica quotidiana, non mi è mai capitata. Perciò ho il sospetto che sia stata semplicemente inventata dagli scenaristi, che hanno bisogno della sua rapida lingua per complicare la vicenda nel primo tempo, e del suo odoroso fazzoletto per sistemarla nel secondo.

-rmh-

PARLA IL PRODUTTORE

PRODUTTORE italiano, s'intende. Se fossi americano, francese, tedesco, le mie opinioni sarebbero diverse. Per quanto l'opinione base, comune a tutti i produttori del mondo, sia quella di fare un buon film, forse il migliore dell'anno, e migliore in senso commerciale: infine, che renda molti quattrini. Occorre perciò che il film piaccia al pubblico, che il pubblico affolli le sale di proiezione per andarlo a vedere. Il pubblico: ecco il problema di ogni industriale cinematografico. Una volta facevo anch'io parte del pubblico; poi incominciai ad occuparmi, se così posso dire, di cinematografo, facendo cioè la comparsa in uno di quei colossali film storici che si realizzavano in Italia una ventina d'anni orsono. Come, da comparsa, sia poi diventato produttore, non è semplice dirlo; d'altra parte la storia della mia vita non credo possa interessare il lettore. Vi dirò soltanto che non sempre, da quando feci la comparsa, mi sono occupato di cinema: ho partecipato infatti ad altre industrie, che hanno servito soprattutto a sviluppare in me il senso commerciale. Da qualche tempo, con la collaborazione di alcuni amici, ho fondato una società per la produzione di film. Oggi mi trovo nella circostanza di poter fare un film come voglio.

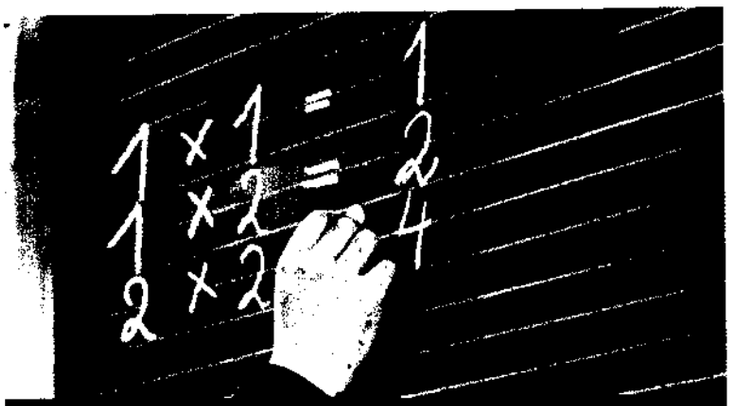
Che cosa farò? È necessario che mi decida a scegliere il regista, gli interpreti, i tecnici; ma prima di tutto il soggetto. Anzi, poiché è mia intenzione, dopo questo film, di produrne altri, dovrei fissare addirittura un programma di una serie di film, di genere diverso sebbene tutti egualmente « commerciali ».

Ma, intanto, il primo. Ci ho pensato molto. Per cominciare, ho dato uno sguardo alla recente produzione internazionale che ha avuto successo; la mia ambizione è anche quella di fare un film che vada all'estero; ecco, rievoco ACCADDE UNA NOTTE: un film che in partenza non avremmo sospettato potesse raggiungere un successo universale. E ANGELI SENZA PARADISO? In Europa quante sale non lo hanno proiettato? Eppure il produttore non aveva, da principio, sperato tanto. Ecco i film-rivista, da LA QUARANTADUESIMA STRADA, in poi; ecco quelli storici, da LE SEI MOGLI DI ENRICO VIII in poi. Vien subito in mente di riferirsi ad uno di questi « modelli » abbastanza recenti. Oggi, va molto bene il film francese; ma non ne vedo ancora un modello: LA KERMESSE EROICA? Forse.

Ho avuto anche un'idea, quella di rifare un vecchio film. Un'idea, s'intende, che i produttori americani hanno avuto molto spesso; però io non saprei davvero che film rifare, fra quelli italiani di una volta, di quando, insomma, ero ancora una comparsa. Penso che correrei un rischio. Un'altra idea: un romanzo famoso, una commedia di successo. Anche questa non è un'idea peregrina. Miei colleghi l'hanno già adottata, con maggiore o minore successo: comunque, il rischio esiste sempre: rischio che sta sempre in relazione col resto del film. Pensare al soggetto, va bene; ma un preventivo finanziario sul film, in linea di massima, si deve fare. Dopo averlo fatto, devo rinunciare ad alcune idee: non posso fare un film del costo di dieci milioni se ne ho a disposizione soltanto uno. Il mio film costerà all'incirca da un milione a un milione e mezzo. È il costo di un film italiano « normale », fatto non con mezzi vistosi, ma sufficienti a raggiungere un buon risultato. Spetterà al mio « direttore di produzione » lo stabilire, quando avrà in mano la sceneggiatura del film, cioè il manoscritto sul quale il film viene « girato », i singoli prezzi delle diverse « voci », dal personale artistico e tecnico alle costruzioni, al guardaroba, ai trasporti. Io devo comunque stabilire i prezzi base, cioè dire quanto posso spendere. Ora io e i capitalisti che rappresento (e che hanno completa fiducia in me) abbiamo, complessivamente, cinquecentomila lire, e un margine di altre trecento, di riserva. Con cinquecentomila lire si potrebbe, a rigore, realizzare un film: ma in economia. Io devo essere, se non certo, almeno approssimativamente sicuro che il mio film riesca soddisfacente o, almeno, « pulito ». Pur non avendo ancora scelto il soggetto (e anche se lo avessi fatto, esso potrebbe essere sviluppato più o meno, a seconda delle mie disponibilità) posso preventivamente stabilire i limiti di costo. Da cinquecentomila a un milione e mezzo, c'è un milione. Come posso raggiungere la cifra totale?

A questo punto intervengono le disposizioni governative a favore del cinema italiano. La prima, quella che torna a vantaggio di qualsiasi produttore e di qualsiasi film, è la disposizione relativa ai « buoni di doppiaggio ». Ne avrete sentito parlare certamente. Ma spiego subito: ogni film italiano ha diritto a quattro buoni di doppiaggio, corrispondenti ciascuno alla somma di lire cinquantamila, somma eguale alla tassa che ogni ditta importatrice deve pagare per l'importazione (e quindi per il doppiaggio, perché tutti i film esteri vengono doppiati) di una pellicola straniera. Una banca, o anche una casa importatrice, mi possono anticipare la somma di duecentomila lire, che aggiunte alle cinquecentomila già disponibili, dànno la cifra di settecentomila. E il resto? Ecco altre disposizioni favorevoli: premi (ma quelli vengono

"...Facevo la comparsa in uno di quei colossali film storici..." (osservare la freccia sulla foto)



LA FORMULA DEL PRODUTTORE

MUSICA + SENTIMENTALISMO

SPLENDORE + BELLEZZA

FRIVOLEZZA + DIVERTIMENTO

dopo; quindi, a priori, non posso contarci), sovvenzioni, anticipazioni, finanziamenti: questi vengono distribuiti dalla Direzione Generale per la Cinematografia e dalla Sezione Credito Cinematografico della Banca del Lavoro. Ogni finanziamento può rappresentare anche un terzo del costo totale del film. Ammesso che il film costi un milione e mezzo, io potrei, nel migliore dei casi, aspirare a mezzo milione da una parte, e ad altrettanto dall'altra; rinunciando magari alla cifra dei buoni di doppiaggio, che può venire dalla Direzione per la Cinematografia «incamerata». Tuttavia, non è detto che io possa ottenere tanto. Posso comunque aspirare ad una sovvenzione, presentandone la domanda, inviando il preventivo del film (sul quale da apposita commissione viene fatto l'accertamento), il soggetto e il piano artistico. A film ultimato e proiettato, è riservato al produttore l'incasso fino a copertura delle spese sostenute, cioè della cifra con la quale io ho partecipato; gli incassi successivi vengono a coprire la parte della Direzione. Io mi trovo così in virtù delle favorevoli disposizioni governative, nella ottima condizione di poter iniziare, a poca distanza dal primo, un secondo film. Ma mi è necessario, intanto, pensare al primo.

Mi pareva, giorni or sono, di aver conseguito quanto desideravo: ritenevo di aver trovato il soggetto e il regista: uno di quei vecchi registi, pratici del mestiere, che non hanno mai fatto un film eccezionale ma che hanno fatto sempre – salvo qualche eccezione – guadagnare il produttore. Due o tre attori in voga, ritenuti commerciali, alcuni « nuovi », e i soliti generici. Il soggetto era stato scritto da un soggettista-commediografo, autore di alcune fortunate commedie, al quale avevo indicato, prima che si accingesse al lavoro, quei due o tre film famosi per il rendimento commerciale, ai canoni dei quali egli, nello stender il soggetto, si sarebbe dovuto attenere. Avevo anche presentato il progetto alla Direzione per la Cinematografia, con la domanda per la sovvenzione. Nello stesso tempo, avevo inviato il medesimo progetto ad una casa di noleggio: bisognava che pensassi anche alla distribuzione del film; se la Direzione non mi avesse concesso la sovvenzione era necessario che tentassi di ottenere un anticipo dal noleggio, per coprire la cifra di spesa. Il noleggiatore cui mi ero rivolto, rimase soddisfatto del progetto, ritenendo che il film sarebbe stato senza dubbio commerciale. Però io, quella notte, non dormii. La luce dell'alba mi sorprese mentre pensavo ancora al film che stavo per fare. Addormentatomi a giorno pieno, sognai di vederlo proiettato sugli schermi: era un film qualunque, simile a molti altri film prodotti in Italia di recente. Mi svegliai gridando: « Io voglio fare un film originale! Un film veramente italiano, non simile a quelli che il regista di mestiere ha realizzato fino ad oggi, senza uno stile, senza molto interesse! ». Partito con l'idea di dare un inizio singolare alla mia attività di produttore, sarei invece caduto nei soliti luoghi comuni.

« Ma » qualcuno potrebbe obbiettare, « non era un film commerciale? ». Già, commerciale; soltanto, non era un bel film. Ora, ANGELI SENZA PARADISO, LE SEI MOGLI DI ENRICO VIII, ACCADDE UNA NOTTE, sono film commerciali perché, prima di tutto, sono originali nella formula e nelle trovate. Perciò ho buttato all'aria tutto: il regista mestierante, i nomi degli interpreti, il soggetto. Mi è venuta in mente in questo momento un'idea geniale. Sono sicuro che la Direzione l'approverà. Volete conoscerla? Non ve la dico: vedrete il mio film. « Ma come riconoscerlo? ». È semplice, sarà il più bel film italiano dell'annata. *

VIRULENZA + COSTUME

ATTRATTIVA DEL FILM SPORTIVO

L'ultimo uomo dell'avvenire è più emozionante questo ultimo della decisione di quelche non lo sarà il salto stesso. (Judith Barrett nel film Universal 'S.O. Apparecchio 167')

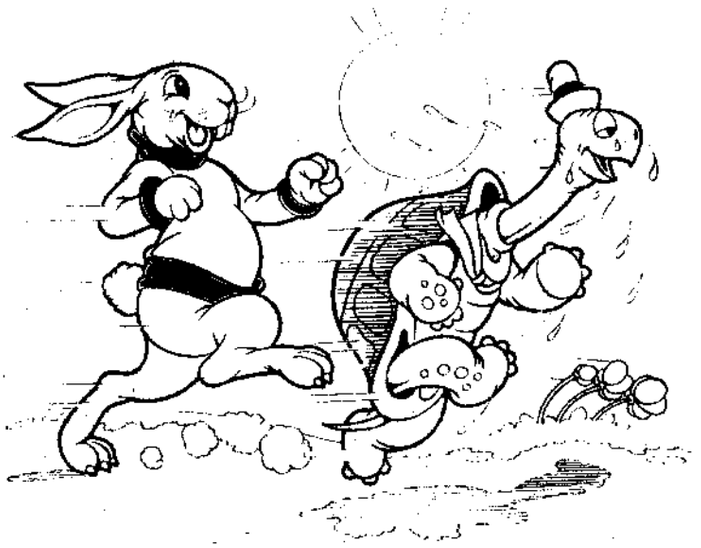
FIN DAL 1895 Latham, che fu uno dei pionieri del cinema, comprese l'estrema cinematograficità dello sport, e col suo tremolante apparecchio riprese l'incontro di pugilato tra Michael Leonard e Jack Cushing, incontro terribile a pugni nudi. Gli americani sostengono che quello fu il primo film mai fatto. Vennero, parecchi anni più tardi, i film sportivi a soggetto e, forse più affascinanti, i documentari dei grandi avvenimenti agonistici. Chi scrive ricorda ancora l'immediatezza incalzante dei documentari aurei su quelli che furon forse gli incontri di pugilato più drammatici e gloriosi della storia di quel gloriosissimo sport: Dempsey contro Carpentier e i due tra Dempsey e Tunney. Non si badava allora (1924-25) alla luminosità della proiezione e alla sua nitidezza tecnica, ma si sapeva lavorare di fantasia. Noi ragazzi potevamo ricostruire tutto lo svolgimento di quelle lotte addirittura epiche anche se a un tratto uno sbalzo traditore ci portava di colpo dalla quinta alla settima ripresa, e anche se troppo sovente i corpi dei lottatori si confondevano in mezzo a una nebbiosa oscurità. Questa immediatezza plastica ed emotiva del documentario sportivo, dimostra come lo sport sia estremamente utile al cinema e infatti il cinema è essenzialmente movimento, mentre lo sport è movimento per eccellenza; certi brani di « azioni » sportive realizzano, in fondo, il « moto perpetuo »! Ma per quanto film sportivi se ne sian fatti parecchi, dai primissimi all'UOMO DI BRONZO, non si può dire che si sia sempre seguita la strada giusta. E a parte l'intuizione forse involontaria di Latham, che cos'è che ha persuaso i produttori a sfruttare i suggerimenti che il vasto e pittoresco mondo dello sport offriva e offre? Il movimento connaturato allo sport è puramente fisico (e incidentalmente possiamo dire che la sostanza artistica che ne deriva rimane sempre piuttosto esteriore), ma perciò è molto caro alle masse, impressionate dalle crude forze native che si sprigionano dallo sport.

Ma al di fuori di queste considerazioni moralistiche, la folla ha ragione di « godere » lo spettacolo che sport e cinema, unendosi e sommandosi col risultato d'una progressione di moto fortissima e attraente, sono in grado di offrire. I produttori non potevano tardare ad accorgersi di queste cose, anche perché era chiaro come la luce del sole che l'uno e l'altro sono i più grandi spettacoli di masse: bastava interpellar la cassetta. Niente colpo di genio d'un Samuel o d'un Luis B., dunque.

Ma i produttori hanno le loro colpe, se pensiamo alla loro cecità e cocciutaggine. Essi hanno contribuito a formare a poco a poco una rettorica del film sportivo, sulla quale si sono fossilizzati ben presto. Pugilatori stanchi e avvizziti, donne attorno ai campioni, ingenuità generosa, decadenza e risurrezione del campione, ecc.: cento cose spesso patetiche in un senso acceso e felice, molto più spesso sentimentali nel modo più vieto. Il peggio è che, felici o viete queste risoluzioni, esse hanno chiuso la strada a migliori e nuove fantasie, esse hanno costruito a lungo andare dei rigidi binari sui quali è ormai difficile riuscire a non camminare. Non è facile trovar nuovi spunti? Forse non è facile: ma la strada da battere non è la strada delle complicazioni (psicologiche o soltanto spettacolari e colorite), bensì quella della semplicità. S'è accennato al puro dinamismo del documentario sportivo. E su quella base si possono anche fare film a soggetto. Mostrare la vita sportiva, scrutarne le ragioni essenziali e « morali » di consistenza: la tenacia paziente degli atleti che per allenarsi convenientemente rinunciano a mille attrattive della vita « felice », eccone una. La bellezza ariosa dell'allenamento all'aperto, alla ricerca d'una perfezione nell'esercizio per se stesso, come una magica impalpabile sfera in sé racchiusa. E di qui potrebbero zampillare sorgenti fresche e perenni. E non sarebbe giusto obbiettare che forse questi film mancherebbero di presa, potrebbero rasentare la « noia ». Non è giusto. Basta che in un'attualità appaia uno sportivo in azione, ripreso nel modo più casuale, perché lo spettacolo si ravvivi d'acchito. È un esperimento che abbiam fatto tutti.

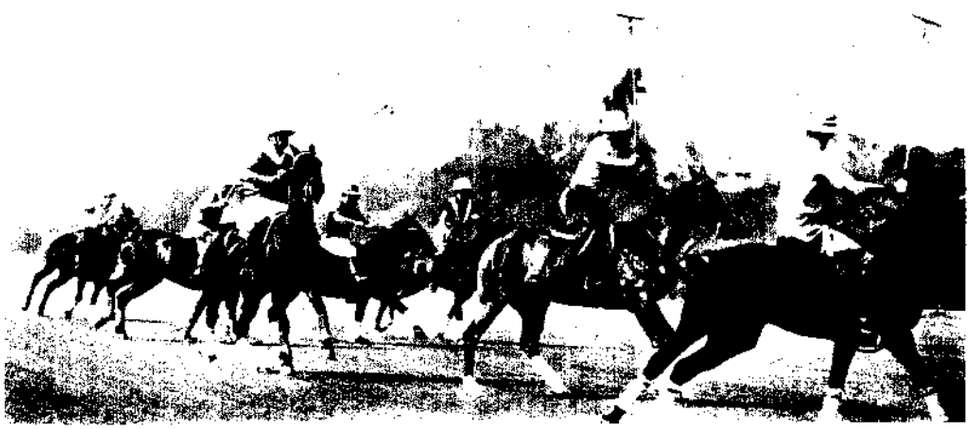
Per conto nostro possiamo aggiungere: che forse, insieme ai documentari, i film sportivi « casuali » – cioè quelli comici e i « cartoni animati » – sono stati i più piacevoli e riusciti. L'incontro tra lo sport e il comico in cinematografo sarà sempre fruttifero. Spesso avviene così: l'eroe ridicolo capita per caso o per forza in un agone sportivo e, laddove tutti lo darebbero per spacciato, egli ne esce con sovrana e poetica disinvoltura. In SE PERDO LA PAZIENZA, Buster Keaton aveva la smania di riuscire un grande campione sportivo. Finché lo faceva sul serio e deliberatamente, gli cadeva tutto addosso; ma quando si liberava dalle circostanze « normali » e agiva obbedendo a tutt'altro impulso, lo sport improvvisamente gli serviva per raggiungere uno scopo: egli guardava al di là del mezzo, e ci volava su, per dirla interpretando un po' la sua maniera di agire in quelle contingenze (la testa, immota eretta col mento in alto, e le gambe e le braccia in vertiginosa attività), ci volava su senza saperlo, e si muoveva come il più allenato degli assi. Sequenze agitatissime e d'irresistibile effetto. Con Chaplin (LE LUCI DELLA CITTÀ) la formula « sport applicato al film comico » ha raggiunto il punto di estrema raffinatezza. Più normalmente, l'incontro tra lo sport e l'eroe comico, anche quando effettuato nel modo più elementare, ha d'incanto una sua facile suggestione: la piccolezza la goffaggine, la debolezza del timido uomo contrastano allegramente con la disinvoltura robusta che proviene dallo sport: e ne nascono senza fatica i *gags* più spassosi. Nei cartoni animati, oltre a questo contrasto, se ne trovano altri mille, nei quali il movimento è portato alla sua più alta espressione. Intorno alla lepre e alla tartaruga che corrono, si muove tutto: l'aria, le piante, le lumachine che gareggiano con il lento Tobia, il vento sollevato dal leprotto gradasso.

GIANNI PUCCINI



Vittoria della tartaruga sulle lepre: fiaba che dovrebbe dar da pensare agli sportivi: le gambe ve oci, non diretto da un cervello, perdono la partita (Disegno animato di Walt Disney Artists Associati)

Riposano sul serio gli sportivi. Senza la paura di assumere atteggiamenti poco graziosi o di scriuparsi la truccatura. Il benessere che il loro aspetto ci da nella vita, ce lo da anche sullo schermo: semplicità, sincerità, ognuno sicuro dell'altro, ognuno quello che è, non di più e non di meno. Giacché nello sport non ci può essere illusione: vale l'efficacia dell'uomo, che non ha bisogno di raffinatezze. (Una scena presa sul campo sportivo dell'Università della California del Sud per il film Paramount "Ho d'ieri navy" che ci presenta l'ambiente dell'Accademia Navale.

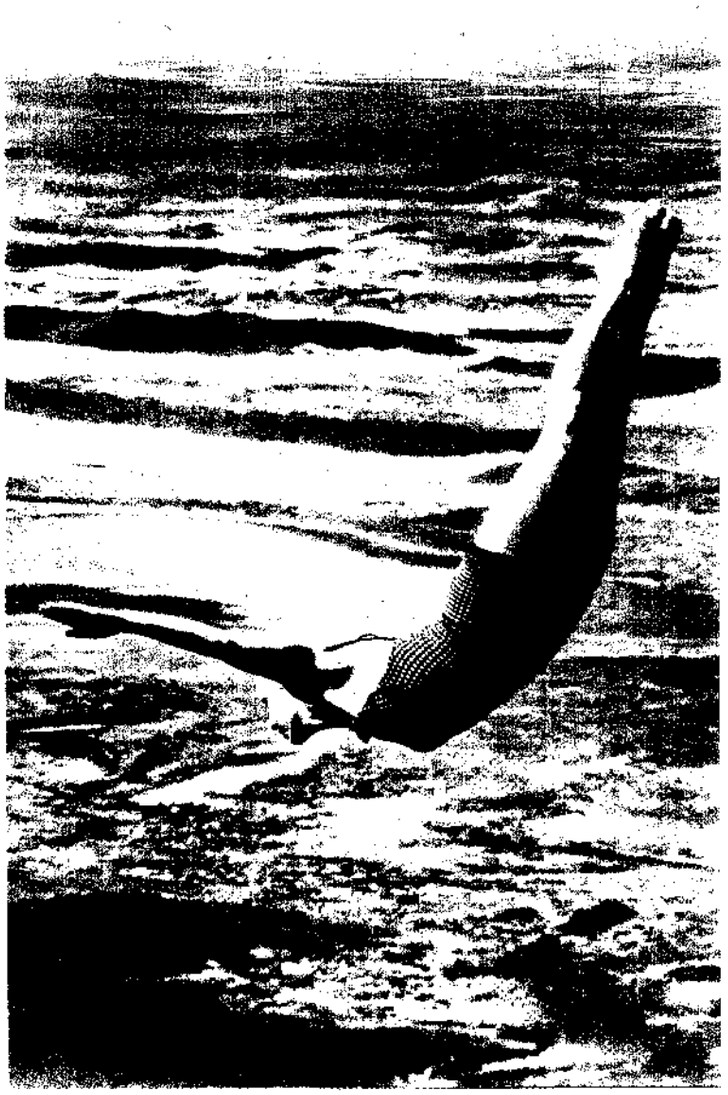


In alto: Uomo e cavallo - spirito e forza fisica quasi separati l'uno dall'altro. Vediamo materialmente il cervello (dell'uomo) che dirige e i muscoli (della bestia) che obbediscono. Certo se non ci fosse un po' di animalesco anche nel cavaliere e un po' d'intelligenza e di sentimento anche nella bestia, il cavalcare non sarebbe la bella cosa che è. - *Sotto*: L'acqua amica o nemica dell'uomo. Ci spaventa ma ci fa anche ridere di gioia. Inseguire la donna diventa nell'acqua una cosa puramente sportiva: non presa sul serio né da lui né da lei, cosa senza nessun impegno e perciò tanto piacevole. (Ginger Rogers e Douglas Fairbanks jun. nel film "Having wonderful time").

Lo sportivo, introdotto nell'azione del film a soggetto, deve completare le sue facoltà. Il corpo robusto deve diventare espressione di una volontà eroica, la disinvoltura nel maneggiare l'arma segno di astuzia e di furberia. Il compianto Ciro Verratti, nel film "Il corsaro nero" (Art. Ass.).

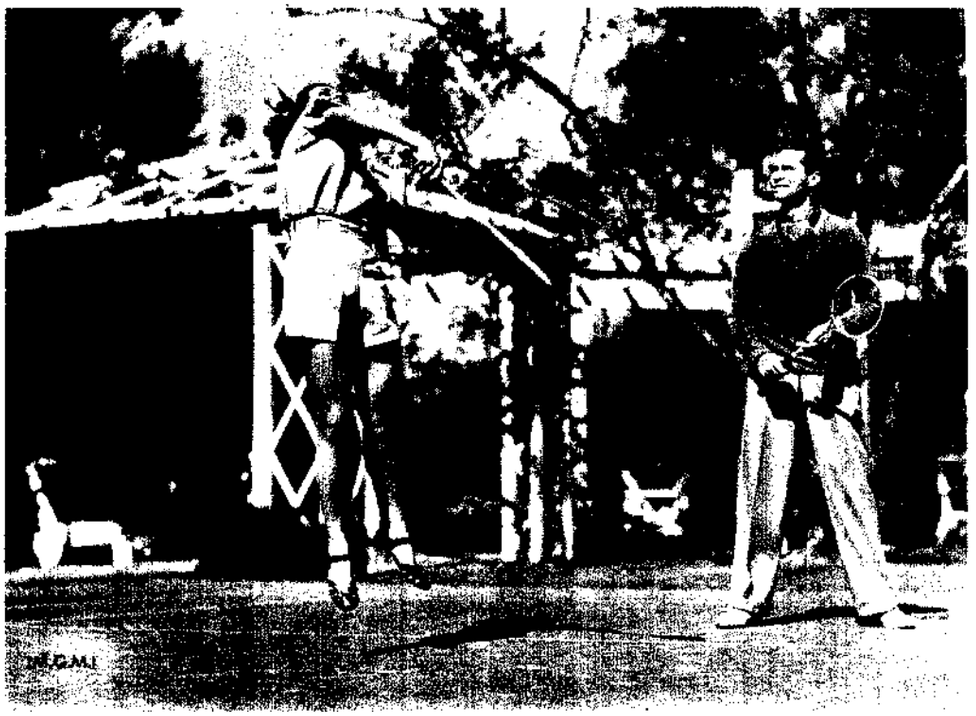
La meta raggiunta non conterà troppo. È il piacere dell'estrema fatica e del pericolo che spinge l'alpinista. Lo spettatore partecipa con ansia alla scalata, ma quando il protagonista e i suoi compagni avranno raggiunta la vetta più alta, egli potrà alzarsi dalla sedia e infilare il cappotto: il lieto fine si intende da sé. ('La grande conquista', il nuovo film di Luis Trenker).

Essere sportivo significa ritornare alla natura. Ecco perché non ci poteva essere un Tarzan migliore che l'ex campione mondiale di nuoto, Johnny Weissmüller. Egli veramente sa rappresentare l'uomo nudo, che non sembra il cittadino spogliato per ragioni incomprensibili. La sua pelle è familiare al sole. Lo sarà meno quella della sua compagna, ma Maureen O' Sullivan è sicura della nostra indulgenza. ('Tarzan e la compagna', M. G. M.).



Se l'uomo vuol volare senza servirsi di macchine, deve volare dall'alto in basso. È soltanto così si realizza l'antica nostalgia che sognava l'immagine dell'uomo con le ali, non quello seduto comodamente nella poltrona del velivolo aereo. Basta guardare l'armonia perfetta del corpo in movimento per pensare che, in fondo, meritavamo anche la facoltà del volo in alto. (Inquadratura del film di Leni Riefenstahl sulle Olimpiadi).

L'attore diventato sportivo: sarà brevissimo nel provocare il "fuori combattimento", ma quando le braccia guantate riposano, l'espressione del suo viso, piuttosto melodrammatica, sembrerà un po' sospetta all'occhio acuto dello sportivo vero. (Wayne Morris nel film 'L'uomo di bronzo', Warner Bros.).



Esercitare il corpo a casa significa ottenere uno strumento docile per esprimere ogni sfumatura dei sentimenti voluti dal regista durante il duro lavoro nel teatro di posa. (Joan Crawford e Franchot Tone giocano a tennis nel giardino della loro casa).

Il signore con la macchina fotografica e il suo amico sostano riverenti dinanzi a questo pappagallo, da essi considerato come il simbolo del film sonoro, parlato e a colori.

« Non potete pretendere che un regista sia felice di recitare quando la regia è la cosa più vicina all'onnipotenza divina ».
Da un articolo di Erich von Stroheim.

QUADRO!

Il regista e i « mollettoni ».
Un regista italiano « mestierante » che ha fatto film dal 1914, si recò un giorno con un produttore principiante a visitare uno stabilimento cinematografico rimesso a nuovo con criteri moderni e razionali. Dopo essersi reso conto del numero delle lampade, dell'attrezzatura dei teatri di posa, ed aver ascoltato le spiegazioni del Direttore dello stabilimento: « Bene, bene »... concluse e rimase un momento perplesso. Poi, come avesse trovato qualcosa di importante: « Ma, i mollettoni li avete? » domandò. « I mollettoni? » rispose meravigliato il Direttore dello stabilimento. « Ma sì » soggiunse il regista, « mi meraviglio che lei non sappia... andiamo, non scherzi..., non sa cosa sono i mollettoni... » e, rivolto al produttore: « Capisce? non hanno mollettoni e fingono di non sapere a che cosa servono ». Il produttore sorrise di compiacimento: non sapeva che cosa fossero, ma comunque aveva illimitata fiducia nel regista, il quale continuava a ripetere: « i mollettoni... ma senza mollettoni non si gira, non si può girare... » e così dicendo faceva gesti per esprimere che cosa intendeva per mollettoni. Il Direttore si mise improvvisamente a ridere: « Ho capito... lei vuol dire i tendaggi per il suono... Se lei volesse di quella roba che si usava nei vecchi stabilimenti abbiamo quanta tela grezza vuole per fare festoni a tutto il soffitto. Ma le faccio notare che qui non servono affatto perché, come le ho spiegato prima, abbiamo un sistema di isolamento acustico che rende inutili quelle trappole di ripiego ». Il regista fece buon viso a cattivo gioco: « Tuttavia » concluse « io ho un debole per i vecchi, cari mollettoni. Questi nuovi non li ho mai capiti ».

Joan Crawford truccata da « AMLETO ».
« ...non è cosa mostruosa che quel commediante in una finzione, nel sogno di una passione, abbia potuto far esprimere alla sua anima tutto il suo concetto ed esaltarla al segno da averne il viso infiammato, le lacrime agli occhi, la voce interrotta, e l'intero suo essere in armonia con quel concetto? E tutto ciò, per nulla! ».
(Parole di Amleto nella seconda scena del II atto).

Il famoso « tocco leggero » della mano di Lubitsch, che tutti i conoscitori dell'arte cinematografica esaltano da anni, catturato per la prima volta da un'istantanea.

L'ABBONAMENTO ANNUALE CUMULATIVO "SAPERE" + "CINEMA" COSTA 80 LIRE ANZICHÈ 90

CORRADO D'ERRICO

Sta preparando un film di Telesio Interlandi: un film lirico come ispirazione, etico come intendimenti, sociale come ambientazione

NELLO STUDIO di Corrado d'Errico, il regista de I FRATELLI CASTIGLIONI, c'è un piccolo schermo ed una macchina da proiezione cui mancano le trasmissioni: che diavolo proietterà?
Quando entrammo, d'Errico stava telefonando. Proprio a Telesio Interlandi, come poi ci spiegò. Telesio Interlandi ha scritto il soggetto del film che Corrado d'Errico inizierà a primavera: ALTA MAREA.
– Questo nuovo film al quale sto lavorando, – ci disse d'Errico, – così come è stato concepito, ritengo sia un'originale ed audace espressione del cinema moderno. A sintetizzarlo nei suoi caratteri, si potrebbe dire che sarà lirico come ispirazione, etico come intendimenti, sociale come ambientazione. Appaiono in esso persone e cose della vita di tutti i giorni, con un dramma di tutti i giorni, i quali, però, vengono portati in una sfera quasi surrealizzata per l'incalzare insolito degli avvenimenti e per il valore di un particolarissimo contenuto corale che è sfondo e protagonista nel medesimo tempo. Alla base di questo film è la legge della vita, con l'inesorabilità dei suoi movimenti, con le sue esigenze, i suoi urti naturali. Per quanto riguarda la realizzazione, ALTA MAREA, pur tenendosi su una linea realistica, non avrà un'ambientazione precisa, localizzata, e sarà soprattutto un film d'atmosfera in cui il dramma umano raggiungerà quell'intensità che vuole Interlandi. Mi preme ora dire che il film avrà carattere popolare e i problemi che esso tratta dovranno con eguale facilità colpire sia il più raffinato intellettuale sia lo spettatore più impreparato e più ingenuo. Chi non saprà trarre le conclusioni etiche dell'opera, sarà portato a sentirne il fascino esclusivamente cinematografico per cui lo schermo potrà davvero apparire nella sua particolare potenza di spettacolo, di poesia, di specchio di vita sociale.
D'Errico riflettè.
– Sì, – aggiunse dopo un momento, – il film si riterrà riuscito se un vero e proprio successo popolare conforterà l'idea del poeta e del regista e, diciamolo pure, del coraggioso produttore che è Federico D'Avack. Io considero ALTA MAREA un'importante e interessantissima battaglia quale lo schermo italiano non ha finora mai sostenuto.
E il mare, – obbiettammo, – e il mare che c'entra?
– Niente, proprio niente. Il flusso delle acque marine non vi ha nessuna parte nel suo significato materiale. ALTA MAREA è un titolo, un simbolo.

ALESSANDRO DE STEFANI

Sceneggia insieme con Aldo De Benedetti, HANNO RUBATO UN UOMO!, film d'ambiente cinematografico interpretato da Vittorio De Sica

QUANDO ENTRAMMO, Alessandro De Stefani stava consultando un orario ferroviario.
– Che giorno è oggi? – ci domandò.
– Martedì.
– Perbacco! Non posso partire. Per domani sera devo consegnare una commedia, a successo naturalmente.
Sostò pensieroso.
– Volevate? – disse dopo un momento.
Gli spiegammo che ci occorreva qualche informazione sul film che egli stava sceneggiando insieme con Aldo De Benedetti.
– Sì, capisco! Ascoltatemi bene. Il protagonista è De Sica e De Sica è un attore cinematografico.
– Be', non è una novità.
– Già, ma è un attore cinematografico anche nel suo ruolo di questo film HANNO RUBATO UN UOMO! Ed è un grande attore cinematografico.
Assaporò l'impressione che aveva fatto su di noi questa affermazione.
– Innamorato di un'attricetta che non riesce a farsi avanti, vive nel sospetto che si cerchi di ostacolarlo in questo amore. Un giorno, infatti, egli viene rapito. Ma non sono gli amici dell'attrice a rapirlo: è Sonia, una russa fatale la quale ha bisogno di presentare un marito fittizio ai suoi parenti che vogliono farle sposare un tale da essi scelto. E tutto funziona; senonché De Sica riesce a fuggire e quando crede di essere finalmente tranquillo viene rapito una seconda volta.
– Diavolo!
– Non vi lasciate ingannare. – De Stefani scosse la testa. – La russa è bella ma sapete bene com'è: De Sica è tenace negli affetti e non può dimenticare la sua attricetta. Si libera ancora della russa e torna nello stabilimento cinematografico a riabbracciare il suo amore.
D'improvviso si battè la fronte. Guardò ancora l'orario ferroviario.
– Non posso partire nemmeno dopodomani: due novelle e i dialoghi di un film americano da consegnare. Non ho un momento di respiro.
Ci sentimmo confusi di avergli rubato tanto tempo.
– Vi bastano queste informazioni? – ci chiese.
In sostanza, si tratta di un film che ha una sottile vena comica ed intenti satirici laddove esso si presta. Per ora non si può precisare di più. Regista sarà Gennaro Righelli che ha scritto il soggetto. Operatore: Carlo Montuori. A quanto mi si dice, il ruolo di Sonia sarà sostenuto da una celebre attrice tedesca. Arrivederci!

VINCENZO SORELLI

Dirigerà un film tratto dalla favola di 'Crispino e la comare': comicità, sentimento, realtà e fantasia - ma soprattutto fantasia

VINCENZO SORELLI, prima di dedicarsi al cinematografo, è stato regista di teatro lirico. Fra l'altro, ha messo in scena a Firenze, al Teatro della Pergola e al Politeama Fiorentino, al Cairo dove insegnò anche storia della scenografia nel locale Conservatorio, a Roma al Teatro Reale dell'Opera. Entrò nel cinema all'epoca della nuova Cines di Pittaluga, quando si girava la WALLY. Alla metà di gennaio comincerà il suo primo film: CRISPINO E LA COMARE, rielaborato dallo stesso Sorelli sul libretto d'opera di F. M. Piave. L'opera, però, fornirà soltanto dei motivi che serviranno al commento musicale; non ci saranno canti.
– Ciò che mi interessa, – ci spiegò Sorelli – è di realizzare un film comico di immediata comprensione che non cerchi la risata ma il sorriso e colpisca nello stesso tempo gli occhi e il cuore della massa del pubblico.
Domandammo a Sorelli in qual modo egli aveva pensato di risolvere l'elemento fantastico che c'è nella vicenda d'opera.
– La fantasia, materia prima di ogni lavoro cinematografico, s'innesta nel film nel momento in cui il protagonista descritto nei suoi valori umani più solidi e più convincenti, giunge alla verità di creatura completa nella sua entità psicologica ed emotiva. Crispino è, in sostanza, una figura un po' fiabesca ma viva e vera. Ottimista, mansueto, altruista, nato per fare il bene e vedere la felicità intorno a sé, egli rappresenta la bontà di tutti, quali vorremmo essere quando lo stato di grazia ci tocca nei nostri sentimenti più nascosti. Attraverso situazioni originali deve balzare il trionfo della bontà sulla cattiveria, la confusione del personaggio odioso e la rivincita del beniamino il quale, tra buffi avvilimenti ed esagerati timori, giunge alla finale serenità. La comicità e il sentimento, il reale e il fantastico si mescolano nel film in un ambiente fra i più caratteristici: quello romantico. Ho spostato l'epoca al 1830.
Tacque un momento.
– Per quanto riguarda la realizzazione artistica dell'ambiente, – riprese, – trarrò profitto dallo studio delle caricature, dalle stampe e dalle litografie dell'epoca: da Gavarni a Daumier, da Ratier a Grandville, da Johannot a Deveria.
Protagonista del film sarà Ugo Cèseri. Altri interpreti: Silvana Jachino, Pisu, Sinaz, Zoppetti, Pierozzi, Ermelli. Aiuto regista: Gaetano Amata. Le musiche saranno del maestro Tufacchi e le scenografie del pittore Italo Cremona.

SOTTOCENERE

SPLENDORE E DECADENZA DI ZÀ LA MORT

EMILIO GHIONE, torinese, faceva il miniaturista.

«Una sera, al Caffè Romano di Torino», raccontava Ghione, «un amico mi propose di arrotondare i miei magri proventi di artista: dovevo fare da comparsa, a cavallo, in un film. Ero stato soldato di cavalleria. Ero abile, snello, forte. L'« Aquila Film » stava girando una pellicola d'ambiente medioevale. Il direttore mi vestì tutto di latta, con un elmo che sembrava una caffettiera. Il cavallo era pure bardato abbondantemente di latta. L'azione si svolgeva sulle rive del Sangone. Il direttore mi disse:

– Lei, a cavallo, si nasconde nel bosco. A un fischio, viene giù verso il torrente, al galoppo. Al secondo fischio, apre le braccia e casca...

– Dove casco? – interrompo timidamente.

– A terra. Le diamo cento lire ».

Ghione pensò che si sarebbe rotto la schiena. Ma il desiderio di superare le altre comparse in destrezza, e di guadagnare le cento lire, lo decise a obbedire con entusiasmo.

Da quel giorno Ghione abbandonò colori e miniature. Fu scritturato come comparsa, nel 1900, all'« Itala Film » di Torino, con la paga che da novanta lire al mese salì poco dopo fino a cento, e poi a centosessanta.

Nel 1913 lo troviamo alla « Celio » di Roma, insieme con Francesca Bertini e Leda Gys, nella parte di Pochinet dell'HISTOIRE D'UN PIERROT di Mario Costa. Il suo successo fu notevole.

Alla fine del 1914 Emilio Ghione passò alla « Caesar Film » con le funzioni di primo attore e di direttore di scena. Fu in un film di tale epoca, NELLY LA GIGOLETTE, girato con la Bertini, che Ghione si presentò per la prima volta sotto le vesti di un *apache* chiamato Zà la Mort. Doveva essere questa l'origine di quello strano personaggio che Ghione non abbandonò mai durante la sua carriera artistica, e che diede un carattere tipico e definitivo alla sua personalità di attore.

Come nacque il tipo di Zà la Mort?

« Fu nel 1912 », mi disse un giorno Ghione. « In Francia trionfava allora Arsenio Lupin, il ladro gentiluomo. Bisognava, per l'onore della nostra produzione, contrapporre un altro personaggio equivalente. Mi venne l'idea di crearne uno col nome di Zà la Mort, che nel gergo degli *apaches* vuol dire: Viva la Morte. Se Lupin fu un ladro gentiluomo, io fui un *apache* sentimentale, di nobili sensi. Vivevo nella violenza, ma odiavo la bruttura; amavo i fiori e i poveri. Sapevo intenerirmi a tempo e luogo. L'*apache* romantico, in una parola ».

Zà la Mort rese improvvisamente celebre Emilio Ghione. Ghione era innamorato del suo personaggio, e lo fece vivere più e meglio che potè, incoraggiato dal favore sempre crescente del pubblico. Fra gli ottantasette film di Ghione, i più fortunati furono: IL TRIANGOLO GIALLO, in quattro serie; I SETTE TOPI GRIGI, in otto serie; ANIME BUIE; LA GRANDE VERGOGNA; L'IMBOSCATA; IL CASTELLO DI BRONZO; DOLLARI E FRAK; ZÀ LA MORT CONTRO ZÀ LA MORT; L'ULTIMA LIVRÈA; ULTIMISSIME DELLA NOTTE; SENZA PIETÀ; QUADRANTE D'ORO. L'ultimo film portava il titolo: LE VIE DEL PECCATO e vi parteciparono quattordici artisti italiani, tra cui anche Ruggero Ruggeri e la giovane e bella De Liguoro.

Un giorno Emilio Ghione si innamora di una giovane artista. La ricopre di gioielli, e poi spinge anche lei verso la celebrità, dandole il nome di Zà la Vie. Bionda, bella, mite, Zà la Vie doveva rappresentare l'antagonista del terribile e sentimentale Zà la Mort.

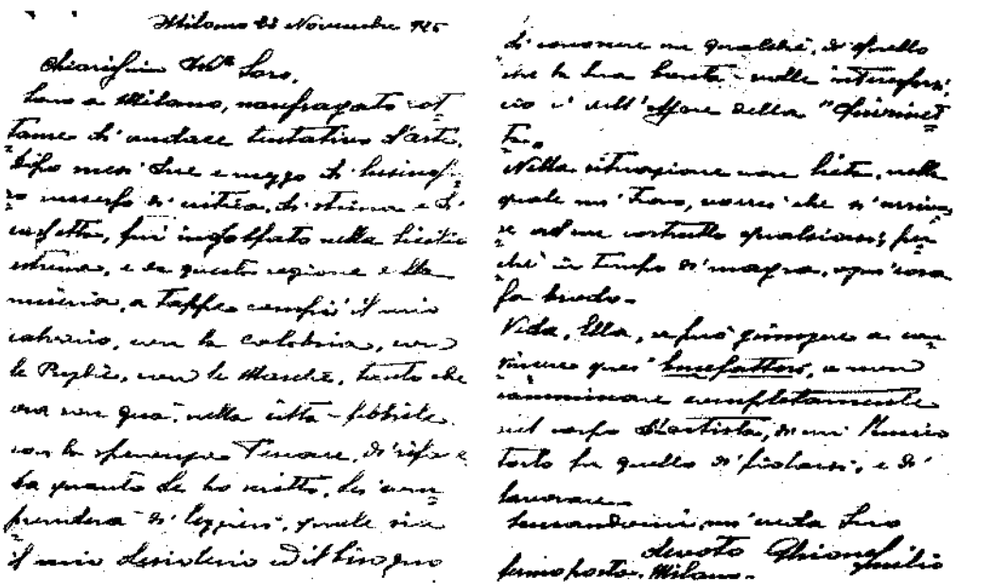
Intanto Ghione, passato nel 1915 dalla « Caesar Film » alla « Tiber Film », s'avviava verso una grande fortuna. I suoi guadagni erano favolosi. Egli stesso disse di aver guadagnato fino a centomila lire mensili. E non era una frottola. Le Case cinematografiche se lo contendevano; disordinato, stravagante, capriccioso, superbo, Ghione passava indifferentemente da una Casa all'altra, da un contratto all'altro. Prendeva anticipi, incominciava i film, li interrompeva, scompariva improvvisamente, ficcandosi in un mare di guai giudiziari e creando un mondo di seccature alle Case stesse. Le minacce, le citazioni, i sequestri fioccavano. Ghione era sempre affannato per rimediare un guaio e per crearne un altro.

Da Torino, nel febbraio 1920, mi scriveva:

« Egregio avvocato, Le scrivo in preda ad un comico attacco di stupore.

Lei dirà: E chi se ne...?

No... no: non così, per carità: altrimenti



Una lettera autografa di Emilio Ghione

austere figure di mercatanti in fettuccia di cellulosa, illibate coscienze di scambisti di programma, energiche, pettorute, argillose sagome di Giganti dell'Affarone, se ne adonterebbero assai, ed allora io arrischierei di morire soffocato, da una, più forte di me, risata... ».

Questa strana lettera era per annunciarmi (e per invitarmi ad assisterlo nella controversia che si profilava) che un noto avvocato di Roma l'aveva minacciato di gravissime sanzioni legali per una sua inadempienza contrattuale: ma egli pensava, a questo proposito, che « decisamente... anche i legali di alcuni editori di film amano i finali delle parti come le amava l'« Aquila Film » di brigantesca memoria! ».
Altra volta dovetti interporre i miei uffici per sistemare un altro grosso guaio combinato da Ghione, che aveva interrotto bruscamente la lavorazione di un importante film in uno stabilimento di Torino, adducendo a motivo che lo stabilimento, *troppo piccolo*, non faceva per lui!

Ho detto che Emilio Ghione condusse una vita disordinata e sregolata. Debbo aggiungere che sempre dissipò somme favolose, come se la sua vita avesse dovuto eternamente continuare, così come egli la conduceva, tra la celebrità e i lauti guadagni. Lo si vedeva per le vie di Roma, di Torino, di Napoli, al volante delle sue lussuose automobili; nei ritrovi mondani, allegro, prodigo, elegante pur nella sua angolosa e magrissima figura.
La decadenza, tuttavia, cominciò più presto di quanto chiunque avrebbe potuto pensare. Innanzi tutto, il gusto del pubblico si era cambiato: Zà la Mort e Zà la Vie non piacevano più. Quindi, niente più scritture sollecitate e paghe favolose. Poi la crisi, che si era abbattuta sull'industria cinematografica ed aveva indotto tutte le Case italiane a chiudere gli stabilimenti.
Fu allora, per Ghione, oramai non più giovanissimo, malato, stanco, la lotta per l'esistenza e, si può dire, la miseria. Dalla quale parve un poco sollevarsi, quando, nel 1926, riunì intorno a sé una Compagnia di artisti cinematografici – « La Compagnia delle Maschere e del Colore » – per rappresentare sul teatro piccole, modeste riviste. Il pubblico vedeva finalmente in carne ed ossa i suoi idoli del cinema; e la folla ritornava a loro. Pareva che anche per Ghione fosse tornata l'età dell'oro; ma si trattò purtroppo di un successo effimero.
Di questo stato di cose, della dura vita in cui Ghione si era ridotto, fa fede la lettera che riproduciamo in fac-simile, da lui scrittami nel novembre del 1926, e nella quale sollecitava il mio intervento per la definizione di una scrittura della Compagnia in un teatro di Roma, prima promessagli e poi negatagli.
Lo ritrovai più tardi, sulle scene di un teatro romano, nelle rappresentazioni di una commedia americana a indovinello. Zà la Mort apparve per pochi minuti in una scena, sostenendo una parte trascurabile, quasi di comparsa, non pronunciando più di sette parole, e sfruttando soltanto la sua fisionomia caratteristica e particolarmente adatta alla parte che l'attore sosteneva.
Quella sera, chi aveva conosciuto Emilio Ghione nel fulgore della sua celebrità e l'aveva visto

Emilio Ghione ricoverato al Sanatorio San Luigi di Torino, nel 1926

guadagnare centomila lire al mese, sentì un penoso senso di freddo e di pietà per lui. Il bisogno aveva costretto l'idolo di tutte le sale cinematografiche a ritornare a far la comparsa, come nel 1909 a Torino.

Poi scomparve. Una breve e laconica notizia pubblicata dai giornali nei primi del dicembre 1929, faceva sapere a quanti l'avessero dimenticato, cioè a tutti, che Emilio Ghione era stato trasportato al Sanatorio di San Luigi di Torino, nel reparto miserabili, al letto n. 428.
Reparto miserabili: cioè come uno di quegli esseri che la pietà pubblica sospinge ogni giorno verso la porta di un istituto benefico, quando cadono, estenuati dal male, dalle privazioni, dall'inedia, su un marciapiede. Ghione ha certamente varcata la soglia di quel sanatorio con la convinzione che egli, di là, non sarebbe uscito che per essere trasportato, magari di notte, col carro dei poveri, in un riquadro del campo comune del cimitero torinese.
Ma il suo dramma era forse finito; nella stanza bianca e severa del sanatorio che l'ospitava tra le cure amorose dei medici e delle suore, Zà la Mort trovava un po' di conforto, nel

Zà la Mort in una bettola della malavita

tramonto della sua vita avventurosa e romanzesca. Il dramma maggiore era stato prima, a Parigi, dove si era recato in cerca di lavoro, senza un soldo in tasca, dormendo sotto i ponti della Senna con i miserabili. Per cinque mesi s'era aggirato per le vie della capitale francese, quasi senza aver mangiato.
Era gravemente malato. Una notte, camminava con la febbre a quaranta gradi, deciso ad aspettare la morte in un angolo; a un tratto cadde privo di sensi. All'ospedale, ove rinvenne, gli dissero che aveva i giorni contati. «Non voglio morire in Francia. Voglio tornare in Italia. Questo è il mio ultimo desiderio», disse Ghione. Ma chi avrebbe pagato le spese di viaggio? Lina Cavalieri offrì la somma necessaria al rimpatrio, in seconda classe, fino a Roma. Ma giunto a Torino, Ghione era talmente stremato che preferì sostare. Scese in un modesto albergo ma l'albergatore, che lo riconobbe nonostante il suo aspetto spaventoso, si occupò per facilitare le pratiche necessarie al suo ricovero nel Sanatorio di San Luigi, ove Zà la Mort entrò quasi subito, impressionando i medici per lo stato miserevole del suo apparato respiratorio e per la sua denutrizione.
A Torino, nella bianca cameretta del sanatorio, Ghione riabbracciò, finalmente, anche Zà la Vie, da cui l'avevano diviso gli eventi dolorosi e la miseria. Un ex-industriale cinematografico di Roma, a cui l'attore era rimasto attaccato ed incredibilmente fedele durante i bei tempi della fortuna e della celebrità, l'aveva mandata a sue spese, da Roma a Torino, per recare soccorso e conforto all'infelice.
Pochi giorni dopo, Emilio Ghione continuava il viaggio interrotto a Torino, per essere ricoverato nel Sanatorio Cesare Battisti di Roma. L'8 gennaio 1930 moriva.

FRANCESCO SORO

Da un'inquadratura del film 'Topi grigi'

IN QUESTI GIORNI

PARNELL

di Karl Freund

La figura di Parnell — re senza corona — dell'Irlanda sul finire del secolo scorso, campione e asserore dell'autonomia irlandese, ha avuto abbastanza di recente il suo grande quarto d'ora letterario col successo del *Dedalus* di James Joyce. Quarto d'ora stabilizzatosi con lo stabilizzarsi di quel successo e coll'affermarsi, ormai inconfutabile, di Joyce tra i massimi scrittori del mondo contemporaneo. Il *Dedalus* è, come si sa, l'autobiografia romanzata dell'autore negli anni dell'infanzia e giovinezza a Dublino: i fatti, i personaggi che vi incidono, ne riemergono già filtrati attraverso il ricordo e la sensibilità personale del protagonista, già muniti di un coefficiente lirico. Parnell è, prima di tutto, per Joyce-Dedalus l'uomo di cui parlano i grandi, quello su cui si odono i discorsi misteriosi e vagheggiati donde il bimbo è escluso.
Volevamo suggerire, per antitesi, che gli ideatori del film su Parnell hanno creduto invece di poter portare avanti la figura di quel personaggio così particolare e diremmo locale, senza farla passare attraverso alcun filtro che ne precisasse e specificasse l'interesse. Sono caduti nell'equivoco tra il romanzesco e il «romanzabile», supponendo tra i due termini una specie di identità che è ben lontana dall'esistere. Il romanzesco diventa romanzabile, solo quando le circostanze ne possano essere accettate e in qualche modo condivise da tutti. Soggiungiamo subito che nel caso di Parnell l'equivoco diventava abbastanza facile e seducente. L'eroe di una lotta e di una causa di alto valore e contenuto civico, il quale cade vittima di uno scandalo privato, per una passione d'amore in cui pure aveva trasfuso quell'intera idealità e purezza, onde tutta, e sempre, la sua vita era stata governata: non par questa una situazione di poema degnissima e d'istoria? Il guaio si è che, per intendere il valore drammatico e la fatalità di un simile contrasto, occorreva sentire in tutta la sua forza quel blocco di idealità, quel superiore impeto di azione civile e morale, a cui l'amore dovrebbe aggiungersi come nuova forza e cemento spirituale; mentre poi, travisato dalle circostanze avverse, perfidamente sfruttato dai nemici politici, diventa un coefficiente di erosione, si trasforma in una obiezione sciagurata. Ancora una volta poteva riprodursi la favola dell'amore che promette gioia e manda pianto. Ma in tal caso sarebbe stato necessario che gli autori del film ci facessero vedere chiaramente quello che Parnell era, la sua personalità e il fascino della sua personalità. Invece si sono contentati di postulare questi dati. Ma l'azione e la vita di Parnell si sono svolte in un raggio troppo particolare e limitato, perché al solo evocare il nome di quell'uomo nasca in noi un'idea di grandezza, sufficiente a drammatizzare il fatale contrappasso di miseria che la vita infligge. Con un Cromwell, magari, o con un Napoleone si sarebbe potuto lasciare implicito il momento della epopea; ma ancora... Un film che si proponesse di mostrare l'insidia dell'umano, troppo umano, contro l'eroico, dovrebbe farci vedere nella loro potenza e forza di attiva creazione anche quegli uomini, di cui conosciamo a memoria l'operato e la statura. A maggior ragione, per un Parnell. Qualche dimostrazione di popolo, qualche seduta alla Camera dei Comuni, sia pure ricostruite con la massima precisione e fedeltà, non bastano certo ad immetterci nella «durata» eroica e creativa di una personalità, tutto sommato, abbastanza laterale ed episodica nella storia del mondo. Era per lo meno necessario, di quelle aspirazioni e realizzazioni politiche, di quei contrasti parlamentari, estrarre il succo umano, i comuni denominatori con cui tutti, nel loro sentimento civico e patrio, sono in grado di simpatizzare. Così come ci vengono presentati dal PARNELL, bisogna essere irlandese, o almeno inglesi, per riuscire a sentirli. Condizione nella quale evidentemente noialtri, pubblico internazionale, non ci troviamo. L'Ufficio Ricerche della Casa produttrice ha lavorato bene, fin troppo bene: al punto da illudere gli autori che non fosse più necessario rielaborare e chiarire, in chiave di piena umanità, il dato storico accertato dagli specialisti.
Né è bastato, questa volta, fidarsi del fascino di Clark Gable per garantire il prestigio del protagonista. In fondo, dal momento in cui entra nel film,

Parnell non crea più nulla, o quasi più nulla: si limita a sventare i complotti e le calunnie in cui i suoi avversari tentano irretirlo. Anzi, per essere più esatti, non è neppur lui a costruirsi la propria difesa; il suo risulta, tutto sommato, il contegno abbastanza passivo dell'uomo dignitosamente integro a cui la vita sta facendo dei torti. La vera iniziativa passa alla donna che lo ama - nel film, Myrna Loy – la quale prodiga tutte le risorse della sua femminile genialità e intuitiva prontezza, sviluppa la corda materna che è in ogni vero e profondo amor di donna, per salvare e proteggere il povero e deluso e vituperato eroe. Autentica protagonista del lavoro è Myrna Loy. Quel tanto di energia che un Clark Gable non può a meno di esprimere, anche a traverso la vicenda più sommessa, opera quasi unicamente come pretesto, e insieme come limite, all'espansività protagonistica dell'attrice. Ad impedirle ch'ella condensi drammaticamente su di sé tutta l'azione. A tenere perplessi ed a rallentare negli andirivieni di una sinuosa e analitica psicologia, quelli che potrebbero essere i violenti ed immediati nuclei drammatici.
Ogni epoca ha i proprî miti: e la figura di Parnell, come ci è stata offerta nel film, non appare un mito dei più adatti per l'epoca nostra. Ma romanzare una vita non si può se non in funzione di un mito: se non in virtù di un'idea che trasformi quella vita, nel bene o nel male, in qualcosa di attualmente esemplare. Altrimenti si veda nell'episodio, nel frammento, nella cronaca. Il PARNELL è come uno di quei libri che si chiamano «ben scritti»: non dice nulla che particolarmente ci prenda o ci incateni; e peraltro non ci basterebbe l'anima di buttarlo via. Salva, insomma, un'alta rispettabilità, una dignità di opera greve, ma nobile. E l'equivalente cinematografico di quello che, in letteratura, diremmo «ben scritto» non è stavolta la regia, ma la fotografia. La bellezza e coerenza fotografica riscattano l'opera e le conferiscono atmosfera e unità. Siamo nel caso, abbastanza raro, del film in cui l'autore è l'operatore. Freund ha creato per quasi tremila metri un eccezionale miracolo di fotografia contrastata, tutta effetti, tutta virgole e brillanti avvolgimenti di luce su grandi e monumentali masse d'ombra. Si controlli la magia con la quale, sui piani di raccordo, là dove digrada in ombra, quella luce si sfiocca, diventa morbidamente bambagiosa, arricchisce le più preziose, le più sostanziose qualità tattili della materia. Si controlli l'intensità disciplinata con cui i particolari di un ambiente prendono il loro posto, e parlano senza alzar la voce, e si moltiplicano in una virtù descrittiva che non diventa mai pettegola. Se anche gli ideatori del PARNELL, i soggettisti o il regista John M. Stahl, non hanno voluto o saputo trascendere la diligenza di un documentario storico-psicologico, l'operatore Freund ha saputo continuamente trasfondere in quel documento una folta poesia luministica e visiva. Tra quanti hanno lavorato al PARNELL, Freund è stato l'anima religiosa: di quella religione, di quella fede e abbandono e intimo convincimento, senza cui non nasce l'opera d'arte.

ANGELO

di Ernst Lubitsch

ANGELO è il risultato di un equivoco non raro nelle arti giunte a squisita consapevolezza. Interessante che ora, a scontare quell'equivoco, sia il cinema: riprova, se occorresse, della sua maturità per alcuni aspetti così colma, da rasentare quasi il corrompimento. Sintomo di una tal fase è la fiducia esagerata, morbida nel *segno* specifico dell'arte in questione: nella complicità di quel segno, divenuto sensibile come una nevralgia, volubile, pronto a tutti i sottintesi, arguto fino al pettegolezzo ed alla malizia elegante, docile a lasciarsi assaporare fino alla delizia, quasi, di un peccato. Gli amatori di pittura conoscono il fenomeno: basta che pensino, per esempio, ad un Matisse. Quelli di letteratura a certe «poesie» di Cocteau. Quelli di musica alle educatissime deduzioni che un Ravel può aver cavato dai modi dell'impressionismo. In cinematografia, una parola di questo genere non poteva dirla che Lubitsch, al suo primo momento di troppo compiaciuto virtuosismo. ANGELO è appunto questa parola.
Lubitsch è il mago riuscito a illuderci che col cinema tutto possa essere detto: meglio ancora, che tutto possa incorporarsi nel *segno* cinematografico. (Per *segno* cinematografico intendiamo la fisionomia e funzionalità di quelle risorse suggestive con che l'obbiettivo riscatta la propria stupefazione d'occhio di vetro: dalle accentuazioni a cui costringe la scenografia e dalla mimica a cui costringe i personaggi, fino alla sintassi e dialettica particolare in cui le sue testimonianze debbono organizzarsi per assumere più ricco significato che quello della materia fotograficamente documentata). Senonché l'illusione è arrivata a contagiare anche il suo smaliziato autore: ad illudere anche lui che col cinema per davvero si possa dire tutto, compreso perfino il nonnulla ed il quasi nulla. Che la virtù del *segno* basti di per se sola a tener desto l'interesse ed a reggere lo spettacolo, com'era bastata allorché lavorava sotto la spinta di una grazia che, quantunque disinvolta e tutta giuoco, era ancora spiritualità, ancora (a suo modo) impegno morale. (MANCIA COMPETENTE, PARTITA A QUATTRO, ecc.).
Troppo confidente nella sua bravura, stavolta Lubitsch sembra essersi abbandonato ad una metafora sino a diventarne la vittima. E la metafora sarebbe quella, d'altronde abbastanza comune, che assimila il mistero, il filtrante incantesimo, il fascino sensuale di una donna, anzi di una «diva», ad una musica. Lubitsch ha preso alla lettera il paragone e l'ha dedotto alle estreme conseguenze. Ha assunto la ex-Marlene di Sternberg e, purificandone il prestigio, assottigliandone le pesantezze e gli esagerati splendori carnali, riducendola in certo modo alla linea melodica, l'ha trattata come altra volta aveva trattato le musiche di Strauss o di Lehar, del *Sogno d'un valzer* o della *Vedova allegra*. Là una musica facilissima, quanto mai orecchiabile ed orecchiata, pareva prendere finalmente il suo senso più pieno e desiderato in una situazione che, sapientemente fatta attendere, sapientemente la faceva ritrovare; mentre a sua volta la situazione ricavava, dalle connivenze con quella musica, dalle insinuazioni quasi sempre un po' *canailles* di quella musica, una suasività, un penetrante potere di lusinga, che forse la scrittura cinematografica, da sola, non avrebbe saputo e così immediatamente conseguire. Qui la medesima funzione è delegata a Marlene. Il suo *appello* cessa di essere quello proverbiale, per trasfondere la propria irresistibilità in una sorta di richiamo e nostalgia musicale. Negli effetti di luce a perpendicolo, che ne scavano il volto tra gli urtati chiaroscuri di una fotografia tutta contrasti, Marlene appare come la provvida melodia che interviene a salvare la situazione, a profumarla di fascino, a vellutarla di canto. I più insistenti e statici dialoghi psicologici dovrebbero rialzarsi per la sola magia dalla sua presenza come per un cupo e caldo unisono di violoncelli.
Né ci si dica che questo modo di lavorare, di impostare il film su un'astratta metafora od associazione di idee, presupporrebbe un Lubitsch troppo cerebrale od intellettualistico. La forza di Lubitsch è proprio quella di saper sempre, o quasi, amalgamare un'ispirazione cerebrale e riflessa in un'arguta evidenza spettacolare. Gratta l'arguto e l'elegante, in arte, e troverai regolarmente l'intellettualistico. D'altronde qualcuno avrà notato, nella *Vedova allegra*, che il dongiovannismo del protagonista Gavrilo era definitivamente sottolineato dalla scena (proprio sull'inizio) che rimetteva Gavrilo nell'esatta posizione del Don Giovanni molieresco e mozartiano, facendogli cantare la serenata per il tramite vocale di un attendente-Leporello. E se quello non era intellettualismo...
Non importa molto di constatare che la musica Marlene, nella castigatissima e virtuosistica interpretazione che Lubitsch ha voluto offrircene, lavora un po' meno bene di quanto avevano fatto le musiche degli operettisti viennesi. Riaspettiamo all'annunziato CONTE DI LUSSEMBURGO il regista dei grandi giorni. Mette invece conto di notare come l'aver principalmente puntato sulle musicali suggestioni della presenza di Marlene abbia indotto il Lubitsch a prescindere più che mai dall'entità della vicenda, a contentarsi di una commedia trita e comune: quella della moglie innamorata del marito e da lui trascurata, che si abbandona per un attimo al capriccio ed alla tentazione, salvo tornare la moglie saggia, non appena il marito (un diplomatico inglese, che la tradiva per i comitati e sottocomitati ginevrini) torni ad accorgersi di lei. C'è di più: Lubitsch non ha neppure tentato di scavare la commedia, di trovarle nuovi motivi, anzi l'ha schematizzata al massimo, riducendola ad una catena di dialoghi a due od a tre, in cui i protagonisti si accennano o si spiegano o si nascondono le loro ragioni. Mai o quasi mai che un passaggio si produca attraverso un'azione, un movimento, un'immagine visiva, anziché enunziarsi in battute parlate.
Un vero partito preso: perfino l'interferire e l'accavallarsi delle circostanze per cui il marito è messo in sospetto della scappata della moglie, perfino i nodi risolutivi della vicenda, che a chiunque – ed a Lubitsch più e meglio che a chiunque – avrebbero fornito il destro per fare quel che si dice del cinematografo, sono risolti, piuttosto che con una invenzione, con una sorta di convenzionalismo cinematografico: l'espediente dell'aeroplano, per esempio, o quello del telefono. Insomma, in questo film le parti sono rovesciate: il cinema serve la commedia, nella maniera più spicciola, artificiale e sbrigativa, anziché la commedia il cinema. E la sceneggiatura obbedisce a questa concezione con un rigore, che addirittura tiene dell'astinenza. È il trionfo dei campi limitati e prossimi, dove i personaggi non hanno spazio per muoversi ed agire, ma unicamente per parlare. Piani americani, mezzi primi piani, primi piani: è molto raro che il quadro si allarghi e ci lasci vedere più in là, almeno nella parte sostanziale del film. Non è escluso che tra le regole del suo giuoco, affabili in apparenza quanto ferree nel fondo, Lubitsch si sia prefissa questa volta anche quella più maliziosa di adoperare Marlene senza mai mostrarne le gambe. Ma quell'isolare i personaggi, quel limitarli al mezzo busto o poco più, significa pure il tentativo, se non c'inganniamo, di compiere su una psicologia da operetta quel miracolo che altrove Lubitsch (solidale in ciò con un Reinhardt) aveva compiuto sullo spettacolo dell'operetta. Darle un contegno, cioè, ed una serietà attraverso la ricca e sfumata morbidezza dei passaggi, il garbo ironico o sentimentale delle trovate, la finezza delle allusioni e dei sottintesi, la fervida rapidità al far comprendere cose sottili in maniera non meno evidente che garbata: in una parola, la grazia. Ed è appunto limitandosi, fin dall'impianto e dalla sceneggiatura, l'impiego dei mezzi più prettamente cinematografici, che Lubitsch ha mostrato come si possa sensibilizzare all'estremo il *segno* cinematografico. Le più lievi inflessioni arrivano ad una resa espressiva pari o superiore a quella del più

formidabile spiegamento di risorse e ritrovati. Quando la macchina, con carrelli brevissimi, appena accennati, avvicina un personaggio già prossimo, di mano in mano che la dinamica dal dialogo si stringe o la situazione si fa più decisiva, tutta la forza delicata di questo vecchio ed abusato «mezzo tecnico» torna a rivelarsi come nuova, a ritrovare la sua precisa ragion d'essere. E si direbbe che apposta Lubitsch abbia qui ripetuto identico il *travelling* con cui scopriva l'appartamento parigino della protagonista, nella VEDOVA ALLEGRA: apposta per introdurci anche qui, con l'occhio curioso che lo esplora attraverso le finestre, nel mistero di un luogo, che dovremmo ignorare, così come Gavrilo ignorava il rifugio della sua bella e inafferrabile vedova. Questo appartamento della «Granduchessa», raccontato solo attraverso un gioco di sapienti reticenze nonché di alcuni allusivi e discretissimi particolari dell'ambientazione, rimarrà – con la farsetta dei camerieri rispecchiante la commedia dei padroni – rimarrà per i fedeli del Lubitsch più celebre il vero «lato Lubitsch» di ANGELO. Il maestro dei sottintesi maliziosi ed eleganti delle situazioni indicate e risolte col più felice e fulmineo degli epigrammi, ha certo lasciato in questi dettagli e in questa cornice del film la sua firma meglio autenticabile. Mentre nel resto dell'opera sembra essersi voluto ritrovare, assottigliandosi in un'arte più scarna, quasi più dimessa.

Certo ANGELO presenta dei pericoli: non tanto per il suo autore, quanto per la curiosa famiglia dei cineasti. Fare del Lubitsch è sempre stata la grande aspirazione di quanti tentavano il genere leggero e disinvolto. Naturalmente i poveretti ricascavano subito sul *set*, ad ali mozze. Con questo nuovo Lubitsch in apparenza più semplice e meno ingegnoso, la tentazione si invelenisce per quegli autocandidati alla grazia. E, quel ch'è peggio, sarà più difficile dimostrar loro che ancora una volta avranno fatto fiasco.

LE PERLE DELLA CORONA

di Sacha Guitry

Il vecchio andantino accomodante del «tutto è bene quel che finisce bene» può diventare abbastanza valevole nel caso dei gusti e dei generi più o meno artistici. Tutti i gusti e tutti i generi si dimostrano in qualche modo accettabili, quando siano portati ad una classe superiore: perfino il genere *spiritoso*, allorché arrivi al livello Guitry. L'impareggiabile Sacha ha infatti il dono di scancellare e sciogliere e far dimenticare in un piglio volubilmente fantasioso tutte o quasi tutte le tare d'un amore ed abito della facezia troppo esclusivo ed oltranzista. Sicuro di poter contare sulla connivenza di un pubblico borghese, che nel cogliere a volo una celia sottile o un'allusione rapida crede trovare un lusinghiero controllo della propria intelligenza, Guitry lavora in grande, con materiali quasi sempre nuovi e di prima scelta, si muove in questo lavoro con una vitalità incessante pur senza perdere la linea, sicché finisce col soddisfare anche ad esigenze un po' più severe. Intrepido giocatore di parole, par quasi mettere anche la propria regola d'arte sotto il segno d'un tipico giuoco di parole della sua lingua, dove il vocabolo *spiritual* val tanto «spiritoso» quanto «spirituale». Ma sono anche stati i Francesi ad inventare il proverbio: *diseur de bons mots, mauvais caractère*. Non si giurerebbe che Guitry vada del tutto immune dalla taccia: ha soltanto la buona grazia di nascondere quasi sempre il *mauvais caractère* dietro l'abbondanza felice dei *bons mots*.

Lungi da noi ogni sinistra intenzione di un elogio della musoneria. Ci venga soltanto riconosciuto che lo spiritoso professionale non bada a spese pur di arrivare a piazzare la propria battuta. Che è cinicamente disposto a passar sul cadavere della coerenza e del rigore formale – aspetti, tutto sommato, della integrità di carattere – se appena appena sia in gioco quella ch'egli chiama la «risata certa». Nella categoria autori, lo spiritoso professionale è quello che lavora a più esosa tariffa: ti fa pagare il sorriso o l'attimo di ilarità con una inenarrabile catena di rinunzie alla logica, al buon senso e a quelle supreme leggi dell'arte che sono la convenienza e la proporzione. Guitry non rientra nel tipo dello spiritoso professionale, per il solo fatto che l'eccellenza e l'esemplarità di un tipo rientra sempre male nel tipo stesso. Tutti sanno però che quando si mise a fare i suoi primi film egli cominciò subito coll'ammazzare il cinematografo.

Davanti alle PERLE DELLA CORONA, storia romanzata di «sette perle fine», di cui quattro si sono fissate sulla sommità della Corona britannica e le altre tre hanno subìto più varia ed avventurosa sorte, quasi tutti hanno conchiuso che il simpatico figliuol prodigo era tornato a casa. E che insomma aveva accettato anche lui le leggi del cinema, prevalentemente inteso come narrazione visiva. Anche qui è questione di intendersi: una narrazione visiva, come tutte le altre narrazioni di questo mondo, deve trovare le forze di propulsione ed i motivi di sviluppo nel proprio nucleo e non già fuori di sé. Invece LE PERLE DELLA CORONA procedono come una serie di illustrazioni ad un amabile monologo di Sacha Guitry. Le scene cambiano, le immagini si susseguono solo quando ed in quanto a Guitry piaccia di spostarsi o gli venga la fantasia di mutar d'argomento.

Cinema, dunque, senza autonomia. Ed è vecchia storia che quando ad una espressione si toglie l'autonomia, la capacità di generarsi da sola il proprio ritmo fantastico, si strozza in lei ogni possibilità di diventare arte. Qui, in questo film, il fenomeno si verifica in maniera vistosa, singolare ed interessante. Costretta a fare da ancella ad un monologo, l'immagine se ne vendica con una sorta di rassegnazione passiva, e veste ostentatamente i panni dell'ancella, si fa dimessa e rozza. Il più saliente carattere, diciamo così, stilistico del film è proprio nello squilibrio, nel salto di tono e di qualità tra scena e colonna sonora, tra il visivo ed il parlato. Quanto più questo si raffina, fiorisce di fluide e garbate eleganze, crea e risolve ingegnosi e spiritosi rapporti, tanto più quello si appiattisce, accetta le determinazioni più ovvie ed elementari, rinuncia ad ogni potere di significare od aggiungere qualche cosa in proprio. La grandiosa «distribuzione» con cui Guitry ha immaginato di rialzare il prestigio dei suoi quadri involontariamente arieggianti alla *imagerie* popolare; quella specie di Congresso di Vienna di tutti i monarchi della scena europea, non fa che accentuare lo sbilancio. L'assenza di un'aura cinematografica, l'abolizione di ogni cadenza temporale e spaziale che riorganizzi la frammentarietà degli episodi, trasforma gli ambienti e gli sfondi su cui appaiono e sfilano quegli attori in altrettanti provini maliziosi, aneddotici e perfino un po' pettegoli.

Chi si compiace di portar vasi a Samo aggiunga pure che LE PERLE DELLA CORONA recano un nuovo e prezioso contributo alla serie dei detti memorabili di Sacha Guitry.

GIACOMO LEBENEDETTI

I FILM DEL MESE

IN CENSURA

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

ITALIA

CHI È PIÙ FELICE DI ME?. – Produzione: APPIA-SAFA. Soggetto, sceneggiatura e dialoghi di Giuseppe Adami. Regista: Guido Brignone. Direttori di produzione: Pavanelli e Bugiani. Scenografo: arch. Salvo D'Angelo. Commento musicale: M. Domenico Savino. Musiche di Giordano, Listz, Bianchini, Cesti, Schipa; canzoni di De Curtis, Bixio, Caslar, Di Capua. Operatore: Otello Martelli. Montaggio di Giuseppe Fatigati. Interpreti: Tito Schipa, Caterina Boratto, Maria Jacobini, Franco Coop, Olinto Cristina.
Approvato (1).

IL DOTTOR ANTONIO. – Produzione: Manderfilm. Regista: Enrico Guazzoni. Soggetto tratto dal romanzo di G. Ruffini; sceneggiatura e dialoghi: Gherardo Gherardi. Musiche: Maestro Mancini. Scenografie di Enrico Guazzoni. Operatore: Massimo Terzano. Montaggio di Gino Talamo. Interpreti: Maria Gambarelli, Ennio Cerlesi, Tina Zucchi, Mino Doro, Lamberto Picasso, Margherita Bagni.
Approvato (1).

IL CONTE DI BRÉCHARD. – Produzione: Amato - EIA. Regista Mario Bonnard. Direttore di produzione: Giuseppe Amato e Teofilo Mariani. Soggetto tratto dal dramma omonimo di Gioacchino Forzano. Sceneggiatura di Bonnard, Perilli e Castellazzi. Dialoghi: G. Forzano. Architetti e costumi: Virgilio Marchi. Arredamenti: Mario Rappini. Musica: M. Giulio Bonnard. Operatore: Vaclav Vich. Tecnico del suono: Raoul Magni. Montaggio di Eraldo Judiconi. Interpreti: Amedeo Nazzari, Luisa Ferida, Camillo Pilotto, Ugo Ceseri, Mario Ferrari, Romano Calò, Maria Donati, Franco Coop, Armando Migliari, Tina Lattanzi.
Approvato (1).

ERAVAMO SETTE SORELLE. – Produzione Romulus - Lupa Film. Regista: Nunzio Malasomma. Direttore di produzione: Carlo Benenti. Soggetto, sceneggiatura e dialoghi di Aldo De Benedetti. Architettura e scene: Filippone. Arredamenti: Jacchia. Musiche: Maestri Bixio e Mancini. Operatore: Arturo Gallea. Tecnico del suono: Vittorio Trentino. Interpreti: Paola Barbara, Lotte Menas, Nino Besozzi, Antonio Gandusio, Olivia Fried, Sergio Tofano, Nini Gordini Cervi.
Approvato (1).

NAPOLI D'ALTRI TEMPI. – Produzione: Astra Film. Regista: Amleto Palermi. Direttore di produzione: Baldassare Negroni. Soggetto: A. Palermi e Murolo. Sceneggiatura e dialoghi: C. G. Viola, Murolo e Palermi. Architettura, scene e arredamenti: Gastone Medin. Costumi: Gino Sensani. Musiche: Maestro Cicognini. Operatore: Anchise Brizzi. Tecnico del suono: Paris. Montaggio: Fernando Tropea. Interpreti: Emma Gramatica, Vittorio De Sica, Elisa Cegani, Maria Denis, Olga Vittoria Gentilli, Enrico Glori.
Approvato (1).

VOGLIO VIVERE CON LETIZIA. – Produzione SAPEC. Regista: Camillo Mastrocinque. Direttore di produzione: Fabio Franchini. Soggetto, sceneggiatura e dialoghi: Mastrocinque e Soldati. Architetto e scene: Gastone Medin e Mastrocinque. Costumi: Gino Sensani.

Musiche: M. Giuseppe Rosati. Operatore Akos Farkas. Montaggio: Rita Rolland. Interpreti: Assia Noris, Gino Cervi, Umberto Melnati, Clara Padoa, Bianca Stagno-Bellincioni, Enzo Biliotti, Norma Nova, Pina De Angelis, Marisa Vernati.
Approvato (1).

U. S. A.

ALÌ BABÀ VA IN CITTÀ (*Ali Babá goes To Town*). Commedia. Produzione e distribuzione: 20th Century Fox. Produttori: Lawrence Schawb, David Hampstead. Regista: David Butler. Soggetto di Gene Towne, Graham Baker, Gene Fowler; sceneggiatura di Harry Tugend, Jack Yellen. Operatore: Ernst Palmer. Interpreti: Eddie Cantor, June Lang, Tony Martin, Roland Young, Douglas Dumbrille, Alan Dinehart.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

SPOSIAMOCI IN QUATTRO (*Double Wedding*). – Produzione e distribuzione: MGM. Produttore: Joe Mankiewicz. Regista: Richard Thorpe. Soggetto tratto dalla commedia « Un grande amore » di Ferenc Molnar; sceneggiato da Jo Swerling. Operatore: Hal Rosson. Interpreti: William Powell, Myrna Loy, John Beal, Florence Rice, Jessie Ralph.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

VIVI, AMA, IMPARA (*Live, Love and Learn*). – Commedia. Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: Harry Rapf. Registi: George Fitzmaurice. Soggetto di Helen Grace Carlyle, sceneggiato da Marion Parsonnet, Charles Brackett, Vincent Lawrence. Operatore: Ray June. Interpreti: Robert Montgomery, Rosalind Russell, Helen Winson.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

AVVENTURA A MEZZANOTTE (*It's Love I'm After*). – Commedia. Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Produttore: Harry Joe Brown. Regista: Archie Mayo. Soggetto di Maurice Hanline, sceneggiato da Casey Robinson. Operatore: James Van Trees. Interpreti: Leslie Howard, Olivia de Havilland, Bette Davis, Eric Blore, Bonita Granville.
Approvato (1).

MEZZANOTTE A BROADWAY. (*Charlie Chan Of Broadway*). – Giallo. Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: John Stone. Regista: Eugene Forde. Soggetto di Art Arthur, Robert Ellis, Helen Logan; sceneggiato da Charles Belden e Yerry Cady. Interpreti: Warner Oland, Keye Luke, Joan Marsh.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

HOLLYWOOD (*Something To Sing About*). – Commedia. Produzione: Grand National. Distribuzione: Pisorno Film. Produttore: Zion Myers. Regista: Victor Schertzinger. Soggetto di Victor Schertzinger. Sceneggiato da Austin Parker. Interpreti: James Cagney, Evelyn Daw, Mona Barrie, William Frawley.
Approvato (1).

COLPO DI FORTUNA (*Easy Living*). – Commedia. Produzione e distribuzione: Paramount. Produttore: Arthur Hornblow jr. Regista: Mitchell Leisen. Soggetto di Vera Caspary. Sceneggiato da Preston Sturges. Interpreti: Jean Arthur, Edward Arnold, Ray Milland.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

DOLCE INGANNO (*Quality Street*). Produzione: R.K.O. Distribuzione: Generalcine. Produttore: Pandro S. Berman. Regista: George Stevens. Soggetto dal romanzo di Sir James Barrie. Sceneggiato da Allan Scott e Mortimer Offner. Interpreti: Katharine Hepburn, Franchot Tone, Eric Blore, Fay Bainter, Cora Whiterspoon.
Approvato (1).

SEGRETARIA DI SUO MARITO (*Her Husband's Secretary*). Dramma. Produzione: First National. Distribuzione: Warner Bros.-First National. Produttore: Brian Foy. Regista: Frank McDonald. Soggetto di Crane Wilbur. Sceneggiato da Lillie Hayward. Interpreti: Jean Muir, Warren Hull, Beverly Roberts.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1)

* ANGELO (*Angel*). – Della Paramount.
Approvato (1).

* BIONDA AVVENTURIERA (*Jours For The Asking*). – Della Paramount.
Approvato (1).

* LA BUONA TERRA (*Good Earth*). – Della M.G.M.
Approvato (1).

* CAFFÈ METROPOLE (*Café Metropole*). – Della 20th Century-Fox.
Approvato (2).

* CHARLIE CHAN ALLE OLIMPIADI (*Charlie Chan at The Olimpies*). – Della 20th Century-Fox.
Approvato (1).

* I FANCIULLI DEL WEST (*Way Out West*). – Della M.G.M.
Approvato (1).

* IL FANTASMA CANTANTE (*Wake Up And Live*). – Della 20th Century-Fox.
Approvato (1).

* FOLLIE DI BROADWAY 1938 (*Broadway Melody 1938*). – Della M.G.M.
Approvato (1).

* ALLE FRONTIERE DELL'INDIA (*We Willie Winkie*). – Della 20th Century-Fox.
Approvato (1).

* L'INFERNO DEL JAZZ (*Top Of The Town*). – Della Universal. Distribuzione: I.C.I.
Approvato (1).

* MAGNIFICO BRUTO (*The Magnificent Brute*). – Della Universal. Distribuzione: I.C.I.
Approvato (1).

* IL MANTO ROSSO (*Under The Red Robe*). – Della 20th Century-Fox.
Approvato (1).

* LA MOGLIE DI FRANKENSTEIN (*The Bride Of Frankenstein*). – Della Universal. Distribuzione: I.C.I.
Vietato il doppiaggio (2).

* VITTIMA SOMMERSA (*The Case Of The Stundering Bishop*). – Della Warner Bros.-First National.
Approvato (1).

FRANCIA

LE PERLE DELLA CORONA (*Les perles de la Couronne*). – Produzione: Films Sonores Tobis. Distribuzione: Europa Film. Direttore di produzione: Serge Sandberg. Regia di Sacha Guitry e Christian-Jaque. Soggetto e sceneggiatura di Sacha Guitry. Scenografo: Jean Perrier. Costumi: G. K. Benda. Musiche di Jean Françaix. Operatore: Jules Kruger. Interpreti: Sacha Guitry, Ermete Zacconi, Lyn Harding, Jacqueline Delubac, Renée Saint-Cyr, Arletty, Enrico Glori, Cécile Sorel, Lisette Lanvin.
Approvato (1).

ABUSO DI FIDUCIA (*Abus de confiance*). – Produzione: U.S.I.F. Bercholz. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Henri Decoin. Soggetto di Pierre Wolff, adattato da Jean Boyer. Operatore: Burel. Interpreti: Danielle Darrieux, Valentine Tessier, Charles Vanel.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

UN DELITTO A BORDO (*Un homme de trop a bord*). – Dramma dell'U.F.A., prodotto da Bruno Duday. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Gerhard Lamprecht. Interpreti (versione francese): Thomy Bourdelle, Jacques Dusmenil, Annie Ducaux, Roger Karl.
Approvato (1).

LA DAMA DI MALACCA (*La Dame de Malacca*). Dramma. Produzione: Regina Film. Distribuzione: Minerva Film. Regista: Marc Allegret. Soggetto tratto dal romanzo di Francis de Croisset. Scenografo: Jacques Krauss. Operatore: J. Kruger e Marc Fossard. Interpreti (versione francese): Edwige Feuillère, Pierre Richard-Willm, Gabrielle Dorziat.
Vietato il doppiaggio (1).

* IL DEMONE DEL GIUOCO (*La Dame de pique*). – Della Général Prod. Distribuzione: Colosseum Film.
Approvato (1).

* LA PORTA DELL'INFINITO (*La porte du large*). – Della Alliance Sédif. Distribuzione: Colosseum Film.
Vietato il doppiaggio (1).

* SARATI IL TERRIBILE (*Sarati le terrible*). – Produzione: André Hugon. Distribuzione: Atlas Film.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).

INGHILTERRA

RE DEI DANNATI (*King of the Damned*). – Dramma. Produzione: Gaumont British. Distribuzione: Consorzio E.I.A. Regista: Walter Forde. Interpreti: Conrad Veidt, Helen Winson, Noah Beery.
Vietato il doppiaggio (1).

UNO DEI ROTSCHILD (*The Guy' Noor*). – Commedia. Produzione: Gaumont British. Distribuzione: Ital Film. Regista: Milton Rosmer. Interpreti: George Arliss, Gene Gerrard, Frank Cellier, Patrick Keats, Georges Hayer, Henriette Watson, Ary Clare.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

L'UOMO CHE CAMBIO' IL SUO CERVELLO (*The Man Who Changed His Mind*). – Dramma. Produzione: Gainsborough Pict. Distribuzione: Consorzio E.I.A. Regista: Robert Stevenson. Interpreti: Boris Karloff, John Loder, Anne Lee, Lyn Harding, Cecil Parker.
Vietato il doppiaggio (1).

L'UOMO CHE SAPEVA TROPPE COSE (*The Man Who Knew Too Much*). Dramma. Produzione: Gaumont British. Distribuzione: Titanus Film. Regista: Alfred Hitchcock. Interpreti: Leslie Banks, Edna Best.
Vietato il doppiaggio (1).

* L'ARDENTE FIAMMA (*Moonlight Sonata*). – Della Pall Mall. Distribuzione: E.N.I.C.
Approvato (1).

* PER LA SUA DONNA (*Jump For Glory*). – Della Criterion Film. Distribuzione: E.N.I.C.
Approvato (1).

* LE TRE SPIE (*Dark Journey*). Della London Film. Distribuzione: E.N.I.C.
Approvato (1).

AUSTRIA

FIORI DI NIZZA (*Blumen aus Nizza*). Produzione: Gloria Film. Distribuzione: Consorzio Noleggio Film di Bologna. Regista: Augusto Genina. Interpreti: Friedl Czepa, Karl Schoenbock, Erna Sack, Paul Kemp.
Approvato (1).

GERMANIA

ALLARMI IN PEKINO (*Alarm im Peking*). – Produzione: Terra Film. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Herbert Selpin. Interpreti: Gustav Fröhlich, Peter Voss, Paul Westermeier, Hugo Fischer-Köppe, Günther Leiders, Leny Marenbach.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1)

ULTIMA MODELLA (*Schwester Marie*). Produzione: Bavaria-Pallas Film. Distribuzione E.N.I.C. Regista: Rudolf Van Der Noss. Interpreti: Camilla Horn, Alexander Sved, Paul Javor, Hilde von Stolz.
Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

* MADAME BOVARY. – Della Euphono Film. Distribuzione: Europa Film.
Approvato (1).

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

FOTOGRAFIA

MANDIAMO ai lettori di «Cinema» i nostri auguri per il nuovo anno a mezzo di questa figurina còlta con intenzione a un posto pubblico, mentre cercava sulla rubrica telefonica un indirizzo. Alla recente mostra del Circolo Fotografico Milanese ove esponemmo la foto, i visitatori si soffermavano di preferenza dinanzi a questa, piuttosto che ad altre nostre fotografie, che forse valevano di più. Merito del soggetto femminile? Certo è così: ma più ancora di quel gusto moderno, di cui più volte si è detto, che porta a preferire i soggetti vivi, che parlano della nostra attività d'ogni giorno e la riproducono nelle sue forme più tipiche e più rappresentative.
Secondo il nostro metodo abituale, la foto rappresenta il più riuscito dei varî fotogrammi eseguiti uno di seguito all'altro, quasi cinematograficamente, per cogliere il soggetto vivo e mobile in alcuni dei suoi atteggiamenti migliori. L'apparecchio d'ingrandimento, in quell'esame ponderato di camera oscura che è così utile al fotografo, palesò in modo inequivocabile quale dei fotogrammi dovesse essere scelto per la stampa. Sole laterale di tre quarti in avanti - film pancro - Rolleiflex 4 × 4 - apertura 5,4 - 1/60".

* * *

Ormai non v'è inverno senza la classica ascesa ai monti nevosi, senza la carezza corroborante del sole sui duemila: e già a Sant'Ambrogio una gioventù entusiasta, sci in spalla, invade gli alberghi alpini, sciama sui campi di neve. Il fotografo ha molto da fare in montagna, d'inverno, se appena il sole gli sia benigno: vedute paesistiche sotto la coltre bianca, ombre trasparenti, una luminosità enorme da ogni parte; e tutta una fantasmagoria di gente in pantaloni, dagli abiti multicolori. Ma spesso il paesaggio nevoso non si presenta quale il fotografo lo vorrebbe. Senza sole esso perde ogni varietà e vivacità di ombre e di luci; il sole troppo lungo, invece, spoglia rapidamente gli alberi della loro veste nevosa così affascinante, e li riduce a scheletri sordi e scuri. È necessario, allora, saper sfruttare quanto di meglio presentino il taglio e la linea del paesaggio, per ritrar questo in una composizione che abbia una sua ragion d'essere.
Questo nostro effetto invernale, che ritrae in lontananza anche il massiccio del Sassolungo, fu preso mentre andavamo, delusi, alla ricerca di motivi in una magnifica giornata di dicembre: la neve era dura, quasi ghiacciata, gli alberi neri e spogli; questi lunghissimi tronchi furono la nostra salvezza. Scegliemmo un taglio lungo e stretto, a secondare lo slancio degli alberi, contenuti nella foto fino alla loro altissima sommità; un profilo di roccia che desse il senso della lontananza; un primo piano di neve appena striata dallo sciatore e variata di ombre, e scattammo. Questa volta una sola prova, tanto sentivamo sicura la efficacia del risultato. Rolleiflex 4 × 4 - dicembre, ore 11 - film pancro - filtro verde - apertura 6,3 - 1/75".

GUIDO PELLEGRINI

VOI FOTOGRAFATE
NOI PUBBLICHIAMO

Per stavolta mi contento di un piccolo gruppo di «esterni» fatti sulla neve. La posa degli sciatori nella fotografia «Guardando la cima» (1) di *M. G.* (*Genova*), è un po' da «monumento a due campioni sportivi». Tuttavia l'abbreviazione del nome era una misura di prudenza superflua, dato che questa fotografia ha molti pregi. Perché il crudo chiaroscuro delle due figure sta bene contro quel cielo delicatamente nuvolato. L'accenno della collina coperta di neve che nasconde i piedi sottolinea l'altezza e la distanza precisando la situazione spaziale. Non utilizzerei la pellicola pancromatica per soggetti talmente privi di colori, perché basta un ingrandimento modesto per rivelare la granulosità del materiale. Preferirei invece, combinato con un filtro giallo più o meno denso (secondo l'intensità della luce), la pellicola ortocromatica e nemmeno il tipo più sensibile: 23 o magari 26 gradi Scheiner bastano largamente per soggetti talmente luminosi!

« L'arco sul monte Pasubio » (2) – istantanea molto simpatica di *Igino Ferraro* (*Schio*). Il nostro fotografo si è deciso a prendere il soggetto da lontano ed è riuscito in questo modo ad ambientare perfettamente il motivo architettonico, il quale con la sua nettezza geometrica procura un utile orientamento prospettico in mezzo a queste ondate di neve un poco vaghe, la cui morbidezza diventa molto evidente per la rigida dirittura dell'arco. La controluce, producendo delle sagome precise, ha reso plastico un soggetto che facilmente poteva risultare del tutto vuoto. E l'alto cielo dà molto bene il senso dell'arioso.

Eccellente mi sembra la veduta di Ovindoli (3), fotografata da *Dino Roncaglia* (*Roma*). La tecnica non poteva essere migliore. L'autore mi dice di non aver utilizzato alcun filtro – e mi debbo fidare di lui – e allora vuol dire che la magnifica riproduzione della neve (che tante volte in fotografia non sembra che un lenzuolo) è ottenuta unicamente con la posa brevissima di 1/300 di secondo. In generale, come dicevo, un filtro giallo faciliterà di molto il lavoro, supposto che ci sia un bel sole; ma senza sole le fotografie di neve difficilmente daranno risultati soddisfacenti. L'inquadratura del paesetto così tipicamente italiano è perfetta. Anche in questo caso, la collina di primo piano spiega la situazione spaziale; essa crea una profondità tanto più utile in quanto il maggiore fascino del gruppo di case sta proprio nella piattezza: tante facciate parallele che fanno fronte davanti allo spettatore. La struttura è data unicamente dai tetti bianchissimi e da poche ombre. La straordinaria nitidezza della fotografia è, più che altro, dovuta al fatto che per mancanza di oggetti molto vicini la messa a fuoco poteva tener conto dei piani lontani.

MARIA ONUSSEN

IL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

DELL'ANNO XVI

Il programma del « Maggio Musicale Fiorentino » dell'anno XVI comprende un'opera poco eseguita di Verdi, quale il *Simone Boccanegra* ed un'opera del vasto repertorio, quale l'*Aida*. Anche questa volta la rappresentazione di opere dimenticate quale l'*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi, l'*Isola disabitata* di Haydn su libretto di Metastasio (nella rielaborazione di Fernando Luazzi) che verranno rappresentate insieme con un gruppo di *Laudi* del '300 in un unico spettacolo. La commedia lirica e l'opera comica verranno rappresentate da *I racconti di Hoffmann* di Offenbach, i quali appariranno in una veste di eccezionale interesse scenico e in una esecuzione artistica di grande accuratezza.

L'opera nuovissima sarà *Antonio e Cleopatra* di Gian Francesco Malipiero su libretto tratto dalla tragedia di Shakespeare.

I grandi complessi stranieri saranno l'Opera di Vienna che rappresenterà l'*Euriante* di Weber e l'Opera di Budapest la quale, oltre a due spettacoli ungheresi e *La Fiamma* di Respighi, presenterà due serate del suo Corpo di Ballo.

Gli spettacoli all'aperto si manterranno a quell'altezza che hanno ormai solidamente raggiunta e nello scenario incomparabile del Prato Verde della Meridiana verrà rappresentata *La Walkiria* di Wagner da un complesso tedesco costituito dagli artisti più celebri. L'opera si svolgerà con quella completezza scenica che il teatro chiuso non le può dare, sicché solenni e grandiose appariranno la tempesta del primo atto, la cavalcata delle Walkirie e l'incantesimo del fuoco.

Per lo spettacolo di prosa è stato scelto il *Come vi garba* (*As you like it*) di Shakespeare, che verrà anch'esso rappresentato in un angolo del Giardino di Boboli e che avrà a regista Jacques Copeau. Fra le manifestazioni di carattere speciale vanno citati la *Messa solenne* di Beethoven e il *Requiem* tedesco di Brahms, oltre ad un *Concerto di musica moderna*.

Il gruppo di *Danze* di Jia Ruskaja, Ida Rubinstein, Trudi Schoop ed altri complessi tra i più rinomati rappresenteranno balletti moderni.

Anche nel prossimo anno avrà luogo il « Congresso internazionale di musica » che sta diventando un luogo di appuntamento annuale di tutti i più illustri musicisti, musicologi e critici; e verranno tenute « Conferenze musicali » affidate ad artisti di fama mondiale.

GLI SPETTACOLI SI SVOLGERANNO FRA IL 28 APRILE E IL 10 GIUGNO

GALLERIA

XXXVII - CLAUDETTE COLBERT

(v. tavola a fianco)

CLAUDETTE COLBERT è nata a Parigi il 13 settembre 1905, e si chiamava Claudette Chauchoin. Colbert è il cognome materno. Ma francese per modo di dire: a sei anni essa andò in America, dove ha avuto un'educazione e ha vissuto fino ad oggi. Americanizzata, anche se è vero che la sua grazia europea s'è mantenuta garbatamente intatta sulla sua svelta e piacevole figura. Ma i primi anni di New York, dove la famiglia, divenuta povera dopo alcuni colpi di sfortuna, s'era trasferita, i primi anni furono duri. Tuttavia Claudina fu educata signorilmente, pur con molti sacrifici. Una vita non allegra, ma retta e intima: casa e scuola, passeggiatine con la mamma ed esercizi domestici utili e delicati. A scuola essa era molto brava e naturalmente si distingueva per la sua prontezza e la sua vivacità d'inventiva. Vi fece le prime timidissime prove di recitazione, nelle solite recite scolastiche che sono di prammatica, in America ed altrove, nelle scuole signorili. Uscita dalle scuole medie, frequentò una scuola d'arte e apprese il disegno e la pittura. Quindi potè far fronte alle prime difficoltà della vita insegnando il francese e disegnando modelli per abiti. Straordinariamente timida e ingenua, essa era piena di zelo; ma la prima volta che sostenne una specie d'esame presso una grande Casa di mode, errò proprio per eccesso di zelo. Più tardi riuscì egualmente; mentre, di nascosto dei suoi genitori, tentava la carriera teatrale. La prima parte che le toccò consisteva d'una battuta sola: ma la semplice ragazza tremava tanto penosamente che il regista le mutò la parte: invece di parlare, essa avrebbe soltanto sorriso, in una scena che durava un minuto o poco più. Obbedendo a puntino Claudette sorrise con tanto impegno che alla fine gli angoli delle labbra le facevano male. Per fortuna delle sue ben fatte labbra, la commedia ebbe poche repliche, ed essa potè uscire da questa dura prova senza nessun inconveniente. Comunque, avrebbe faticato non si sa quanto a uscire dall'ombra, se un giorno, con uno di quegli scoppi improvvisi dei timidi, non avesse osato una specie di colpo folle, che certo non avrebbe mai potuto meditare a freddo. Interrogata da un pezzo grosso di Broadway, Brock Pemberton, il quale cercava un'attrice di talento, ma « nuova », per una « prima » importante, Claudette, con una faccia tosta che poi, nel silenzio della sua cameretta, la fece arrossire per ore intere — Claudette dichiarò con una certa sicumera di avere al proprio attivo diversi anni di esperienza teatrale in Francia. Non le fu difficile arrotare la « erre » come una parigina che parlasse inglese speditamente ma con l'accento originario. Fu scritturata senza indugi. Ma non ebbe il successo che a questo punto cruciale tocca a tutte le attrici venute dal « nulla »; no, recitò abbastanza male, contribuì a far cadere la commedia, così che un grande critico si sbrigò con queste testuali righe dell'opera e della protagonista: « La commedia, veramente cattiva, e la ragazza Colbert pessima ». Tuttavia il suo nome era, bene o male, salito sui cartelloni. Ed essa s'ingegnò per alcuni anni a non farlo scendere. Intanto cominciava a saper recitare, e si avviava ad acquistare uno stile proprio: quel grazioso stile fatto di accenni, di reazioni leggere, di controscene sapientissime, che poi la felice carriera cinematografica le permise di perfezionare fino ad una sottigliezza realmente raffinata e intelligente. Ma già la carriera teatrale le diede, alla fine, soddisfazione e stima. THE BARKER fu un successo di grande risonanza, tanto che Eugene O'Neill la scelse fra tutte le attrici americane per interpretare il suo DYNAMO. Questa interpretazione, l'ultima, le procurò anche una scrittura cinematografica. Piuttosto modesta per un'attrice già rinomata (FOR THE LOVE O'MIKE, produzione indipendente non di Hollywood ma di Astoria, centro secondario oggi scomparso: e diretto da un regista allora modesto e ai suoi primi passi: Frank Capra!), ma Claudette Colbert amava già il cinema e un'esperienza anche di poco conto le interessava enormemente. Il film, nel suo piccolo, riuscì un'opera graziosa; e mentre permise a Capra di avvicinarsi alle grandi Case di Hollywood, fruttò a Claudina una scrittura in tutta regola alla Paramount. Due anni più tardi (1931) — dopo film piuttosto oscuri — essa ebbe il suo primo grande ruolo: quello della ragazzetta francese nell'ALLEGRO TENENTE di Lubitsch. Squisita interpretazione degna d'una « stella », come giudicarono, col loro metro, i produttori. E Claudette Colbert raggiunse quelle vette, e più tardi vi si stabilizzò, mantenendo il suo posto invidiabile con una freschezza sempre nuova e sempre seducente, a dispetto di De Mille che tentò di darle una veste diversa e molto anacronistica: la veste pomposa e « serpentina » di Cleopatra e di Poppea. Claudette, occorre dirlo, si comportò con decoro; ma poco tempo dopo potè prendersi una grande rivincita: ACCADDE UNA NOTTE, la sua interpretazione migliore, premiata nel 1934 dall'Accademia Americana.

Bizzosa o puntuta come il suo naso a patatina vorrebbe, Claudina sa addolcirsi con una morbidezza affascinante obbedendo alla sostanziale dolcezza dei suoi grandi occhi scuri. È un'amante appassionata e ricca d'una femminilità pastosa e capace di malizie incantevoli. Con la sua intelligenza sottile e con le sue piccole astuzie sempre riuscite, essa è la specialista dei giochi a « tira e molla » con i giovanottoni aitanti come Fred MacMurray e con gli uomini posati e sensibili come Melvyn Douglas. Quando poi si decide a cedere, la sua resa è tale da legarle per sempre l'affetto del suo uomo, e la simpatia calda degli spettatori. E bisognerà anche rammentare che mai premio fu più meritato di quello attribuitole nel 1934; e che poche attrici sono più precise e più « brave », nel senso più giusto della parola. Calcolata e abilissima attrice, di quelle che sostengono e rinsanguano da sole anche un film di poco respiro. Le sue gambette sottili dalle caviglie perfette non si muovono mai verso azioni inutili e senza rilievo; e il battito di quei piccoli piedi, calzati sempre con disinvolta eleganza, non è mai senza echi.

FILM PRINCIPALI: L'ALLEGRO TENENTE (*The Smiling Lieutenant*, Paramount 1931), IL SEGNO DELLA CROCE (Paramount 1932), LA PRINCIPESSA NADIA (*The Night Is Ours*, Paramount 1933), PESCICANI (*I Cover the Waterfront*, United Artists 1933), ACCADDE UNA NOTTE (Columbia 1934), QUATTRO PERSONE SPAVENTATE (Paramount 1934), CLEOPATRA (Paramount 1934), LO SPECCHIO DELLA VITA (*Imitation of Life*, Universal 1935), SOTTO DUE BANDIERE (20th Century-Fox 1936), LA VERGINE DI SALEM (Paramount 1937), INCONTRO A PARIGI (*I Met him in Paris*, Paramount 1937), LA NOTTE È NOSTRA (*Tovarisch*, Warner Bros. 1937).

PUCK

CLAUDETTE COLBERT

NOTIZIE TECNICHE

BILANCIO ANNUALE DEI TECNICI

SI È RIUNITA in questi giorni la *Deutsche Kinotechnische Gesellschaft*, circolo dei cinetecnici tedeschi, che rappresenta, insieme a quello degli Americani (*Society of the Motion Picture Engineers*), il più importante centro di studî pratici e scientifici nel campo della tecnica cinematografica. Una serie di relazioni, dalle quali vorremmo trarre qualche spunto interessante, ha fornito ai partecipanti del convegno un panorama dei progressi che si sono avuti nell'anno passato.

In linea generale si può affermare che la tendenza più importante sia quella di voler sostituire sempre di più le esperienze puramente empiriche e casuali con principî scientifici che permettano la massima sicurezza e precisione nella lavorazione dei film e nella fabbricazione degli strumenti e delle macchine. Un caso estremo lo abbiamo nella proposta di dare una base scientificamente esatta anche alla nomenclatura artistica: per es., da un negativo si possono trarre copie di diverso contrasto dei bianchi e neri con relativa modificazione dell'effetto artistico – effetto che finora viene descritto dal regista e dall'operatore, vagamente, con termini « poetici » e che invece può essere riferito a un fatto tecnico esattamente definibile.

Un esperimento scientifico su larga scala è stato effettuato per confrontare la qualità degli ultimi tipi di pellicola ininfiammabile con quelli di pellicola comune. 174 pellicole (450.000 metri) del nuovo materiale furono introdotte nella pratica normale delle sale cinematografiche e utilizzate ognuna per 175 serate di proiezione. I risultati finora ottenuti dimostrano che col miglior tipo di pellicola ininfiammabile si raggiunge l'85% della resistenza della pellicola normale, risultato che fra poco sarà anche sorpassato, in modo che si può prevedere per un tempo non troppo lontano l'introduzione obbligatoria della pellicola di sicurezza.

Per quanto riguarda le macchine da presa, se ne sono formati ormai tre tipi professionali: la macchina « a mano », quella da teatro e quella per gli operatori *reporter*. Si cerca di creare un tipo *standard* di macchina per prese nel teatro di posa: la macchina avrà cassette interne della capacità di 300 m. Vanno menzionati inoltre gli ultimi tipi di obbiettivi ultraluminosi (1 : 0,95; 1 : 0,85) e l'uso pratico degli obbiettivi a lunghezza focale variabile. Una interessante evoluzione si constata nel metodo di illuminare le scene. Mentre finora la regola prescriveva una illuminazione « generale » piuttosto intensa della scena intera, arricchita da forti accenti di luce che mettevano in rilievo alcune parti dell'immagine e rendevano plastici i singoli corpi, oggi gli Americani si servono sempre più di certe proprietà vantaggiose delle lampade ad incandescenza per illuminare le scene unicamente coi fasci concentrati dei proiettori (« precision lighting »), facendo a meno della luce « generale ». Le luci provengono soprattutto dall'alto, e colpiscono da direzioni diverse il centro dell'azione seguendone fedelmente ogni spostamento. La posizione delle lampade corrisponde a quella che avrebbero le sorgenti di luce nella situazione reale, e perciò si raggiunge un effetto di maggiore naturalezza.

Il truccaggio si avvicina sempre di più all'aspetto del viso nella vita di ogni giorno – magari preparato per una serata da ballo o di teatro – mentre la truccatura tipo « pellerossa » starebbe per tramontare. Si cerca, insomma, di ottenere il desiderato effetto fotografico con visi press'a poco « normali ».

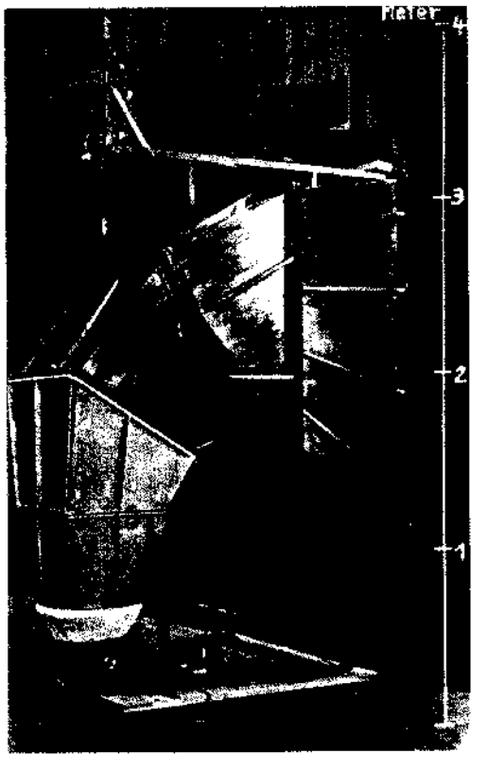
Progressi nel campo chimico si sono ottenuti con l'uso della luce ultravioletta per stampare le pellicole positive. Inoltre: mentre finora si regolava lo sviluppo delle copie in modo individuale sulla base di un esame di ogni singola scena, si tende ad uno sviluppo standardizzato, molto indicato non soltanto per rendere più facile e meno soggettivo il lavoro di laboratorio, ma anche per arrivare ad una perfetta colonna sonora. Questa unificazione presuppone però una maggiore costanza nel lavoro dell'operatore per quanto riguarda l'illuminazione delle scene. In Francia si sta provando una sviluppatrice a luce diurna che migliori le condizioni di lavoro del personale, ma che, d'altra parte, rinchiude la pellicola nella macchina sottraendola al controllo diretto.

La standardizzazione si riferisce anche alla proiezione. Si cerca di unificare le cabine in modo che un proiezionista che cambia teatro si sappia orientare subito sul nuovo posto. Ma, per es., anche la quantità di luce riflessa dallo schermo – fattore che presenta degli scarti da 1 a 7 nelle attuali sale – dovrebb'essere normalizzata, dato che questo è il punto di partenza per arrivare ad una norma per le caratteristiche fotografiche delle copie positive. Dalla macchina di proiezione si esigono delle intensità luminose sempre maggiori, dato che le dimensioni dello schermo sono state aumentate, mentre nello stesso tempo il pubblico si è abituato a immagini sempre più brillanti; d'altra parte, il sonoro ha diminuito le dimensioni del fotogramma e richiesto schermi trasparenti al suono, che generalmente assorbono una maggiore quantità di luce. Per intensificare l'illuminazione del fotogramma, le dimensioni degli specchi riflettori sono cresciute negli ultimi quindici anni da un diametro di circa 150 mm. a circa 400 mm. (L'ultimo tipo è utilizzato attualmente nelle proiezioni all'aperto). Come sorgente di luce si preferiscono lampade sopravoltate, chiamate in Germania *Beck-Licht*. Per queste lampade occorrono correnti di circa 55 ampere per un teatro di circa 800 posti.

Speciale cura vien posta, da qualche anno, ai sistemi di aerazione per sala da proiezione. Si è fatta l'esperienza che l'aria fresca deve entrare dalla parete su cui si trova lo schermo; altrimenti fa l'effetto di « corrente ». È consigliato di far uscire l'aria viziata al di sotto del suolo inclinato della sala. Anche la cabina dev'essere ben ventilata; il suo impianto di aerazione però deve, per ragioni di protezione contro l'incendio, essere indipendente da quello della sala.

Il sistema di registrazione sonora, adottato fin dal 1936 in Germania e dal 1937 in America, è quello della doppia registrazione ad area variabile, con un diaframma speciale che copre le parti chiare della colonna per diminuire il rumore di fondo. Si è, in questo modo, allargata di molto la scala delle intensità sonore, cosa importante soprattutto per la tecnica del *re-recording*. Per poter sfruttare nella riproduzione queste nuove possibilità della colonna sonora, per raggiungere cioè possibilmente le intensità reali dei suoni riprodotti (orchestra sinfonica), si è voluto creare sistemi di altoparlanti speciali, destinati ai grandi teatri di prima visione. La nostra fotografia presenta un tale impianto, l'*Euronor*, il quale consiste in un grande altoparlante con una tromba « esponenziale » di circa due metri quadrati di apertura (non suddivisa) per le frequenze basse e in altri quattro, sempre a tromba, per le frequenze medie e alte, i quali si dirigono verso le varie parti della sala da proiezione. Molti esperimenti si stanno facendo sulla stereofonia, ossia sulla tridimensionalità delle percezioni sonore, la quale permetterà al pubblico di riconoscere le diverse direzioni da cui proviene il suono, direzioni che corrispondono a quelle dei suoni originali. Infine sono stati escogitati nuovi procedimenti scientifici per esaminare con criterî oggettivi il rendimento dei microfoni e degli altoparlanti e per misurare il coefficiente di riverberazione degli ambienti.

CIAK

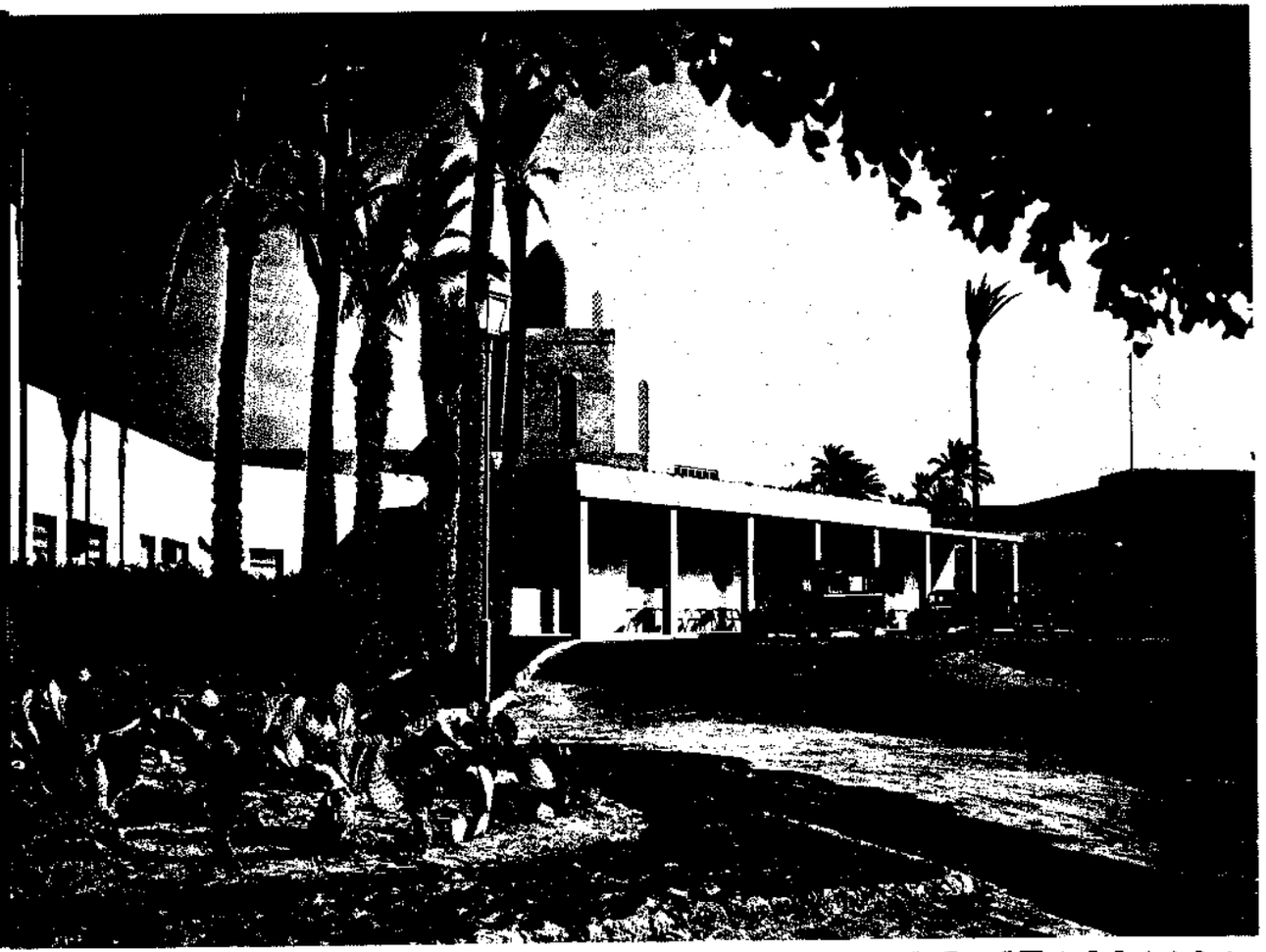


Impianto "Euronor" per riproduzione sonora

IL PROGRESSO FOTOGRAFICO Rivista mensile illustrata di fotografia, diretta dal Prof. R. Namias, edita in Milano - Via T. Morgagni, 2. Apprezzata da tutti i cultori che vogliono progredire nella parte tecnica come nella parte artistica ed essere guidati, consigliati, aiutati.

Per l'abbonamento cumulativo alle due riviste: **CINEMA** e **PROGRESSO FOTOGRAFICO** L. **66**,- invece di L. **75**,-

TRIPOLI D'AFRICA

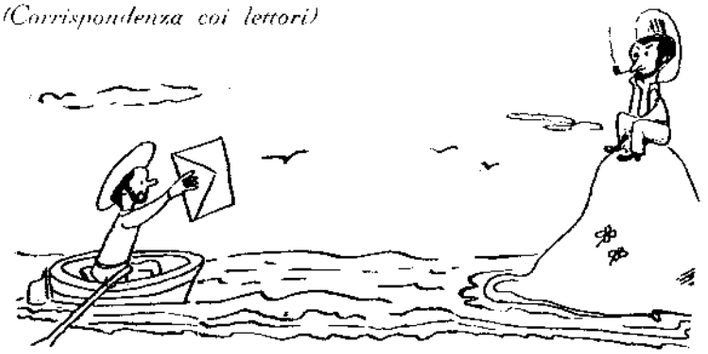


VISITATE L'AFRICA SETTENTRIONALE ITALIANA

La Litoranea libica ha aperto nuovi e più ampi orizzonti turistici

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



SILVIO PAPPALARDI (*Vomero*). – Non esageriamo. Ma non cessi, per questo, di essere un mio assiduo corrispondente.

BRUNO MARIANI (*Ancona*). – Mi piacciono molto le Sue domande. – Credo che la cosa sia così: un disegno rosso su bianco è invisibile se osservato attraverso filtro rosso, ma risulta nero attraverso il filtro verde; un disegno nero su sfondo rosso risulta, al contrario, invisibile attraverso filtro verde, ma visibile attraverso quello rosso. – Nel Technicolor la cosiddetta immagine chiave, in bianco e nero, serve per rinforzare i contorni che altrimenti risultano facilmente confusi. – Perché le doppie versioni? Perché in alcuni paesi il doppiaggio è poco gradito, mentre è d'altra parte limitato il numero delle persone capaci di comprendere la versione originale. E allora si gira il film in due lingue, con attori – e talvolta anche con registi – delle due nazionalità. Ogni scena, presa nell'una versione, è subito ripetuta nell'altra.

UDINE M. – Limitare il più possibile il dialogo, a favore dell'azione? Lo chiedono molti, eppure il problema non è tanto semplice. Le domando se un dialogo ridotto a saltuarie battute non sia una cosa altrettanto misera quanto un'azione insufficiente. Una volta accettato il dialogo – di cui non sono affatto amico – bisogna dargli quel che gli spetta.

UNA DELLA MASSA (*Catania*). – «...ammiratore cotto e stracotto di quella bella e soave creatura che è Anita Louise. Non mi importa se come attrice non è tanto grande, io so soltanto che quando appare sullo schermo, l'ammirazione estatica che provo per lei mi fa liquefare dentro la poltrona...». Ci vuole dunque l'impermeabile per accompagnarLa al cinema. La soave creatura, nata a New York, ha recitato in teatro: *Peter Ibbetson*, *Gloss of Youth*, *The Greatest Thing in the World* e ha preso parte ai seguenti film: HEAVEN ON EARTH, EVERYTHING'S ROSIE (1933), THE MOST PRECIOUS THING IN LIFE, MADAME DUBARRY, THE FIREBAND, CROSS STREETS (1934), IL SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, PERSONAL MAID'S SECRET, LADY TUBBS, CANTO D'AMORE (1935), LA VITA DEL DOTT. PASTEUR, BRIDES ARE LIKE THAT, LUCE VERDE (1936).

RONNY PHILIPS (*Modena*). – Può darsi che Lei possa trovare una copia del *Photography Year Book* nell'una o l'altra delle grandi librerie. Altrimenti non c'è rimedio: bisogna ordinarlo «a scatola chiusa», come si dice in gergo cinematografico. I numeri arretrati vengono spediti, a richiesta, dalla nostra amministrazione. Ogni numero costa 2 Lire.

P. S. (*Bari*). – Si dà del tu o del Lei al Nostromo? In un primo momento egli aveva pensato di prescrivere il voi, come l'aveva imparato dai dialoghi cinematografici. Ma poi si è persuaso che non tutto quello che si impara dai film può servire come esempio, e si è deciso per il tu. – Il resto della cartolina non l'ho capito troppo bene; forse perché dopo le feste il cervello lavora a mezza velocità.

Dott. A. M. BIANCHINI (*Firenze*). Non può essere la funzione della critica di riassumere e esprimere il gusto del pubblico. (Sarebbe materialmente impossibile affermare con autenticità: il pubblico la pensa così!). Il critico deve essere invece una specie di educatore che, indicando i pregi e i difetti dei singoli film, contribuisca a elevare lentamente il livello spirituale del pubblico e, in conseguenza, quello della produzione stessa. Non credo poi che l'influenza della critica sia talmente limitata: il fatto, giustamente menzionato da Lei, che, oggigiorno, lo spettatore medio sa già distinguere molto meglio un film brutto da uno buono, è in grande parte dovuto appunto all'attività della critica.

CORNELIA BEINHORN (*Roma*). – Grazie della gentile spiegazione. Come prossimi film della Garbo sono annunciati una commedia e una vita di Eleonora Duse. Nessun'altra attrice è più degna di far rivivere la nostra grande artista. Resta a vedere se l'impostazione del film in generale saprà tener conto della delicatezza di un tale argomento.

B. V. (*Bologna*). – Mi ha fatto sudare con i suoi titoli originali. Eccoli: DESIDERIO DI RE (*The King Steps Out*), NATA PER DANZARE (*Born to Dance*), CAINO E ADELE (*Cain and Mabel*), GELOSIA (*Wife versus Secretary*), RAGAZZE INNAMORATE (*Ladies in Love*), IL VENDITORE D'UCCELLI (*Der Vogelhändler*), COLLEGIO FEMMINILE (*Girls' Dormitory*), DALLE 7 ALLE 8 (*The Casino's Murder Case*), DIFENDO IL MIO AMORE (*Secret Interlude*), TEMPI MODERNI (*Modern Times*), MARGHERITA GAUTIER (*Camille*), I CAVALIERI DEL TEXAS (*The Texas Rangers*), LA CARICA DEI SEICENTO (*The Charge of the Light Brigade*), I LANCIERI DEL BENGALA (*Lives of a Bengal Lancer*). Può bastare? Merito una copia del Suo «zibaldone»?

AMADEO PIERI (*Buggiano*). – Per avere informazioni del genere, è meglio rivolgersi direttamente al Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, via Foligno 40.

MARIO GHIO (*Busalla*). – Lei è prenotato per l'eventuale visita a Cinecittà. L'indirizzo da Lei richiesto è: «Cinecittà, con preghiera di far recapitare.».

MARIO PULEJO, ROBERTO VILLAVECCHIA, GIUSEPPE LUPPICHINI, Dott. ALESSANDRO BASSANI, PIERO FABBRI e amici. – Ho prenotato anche Loro per l'eventuale visita a Cinecittà.

NEMO (*Milano*. – Cito con piacere un pezzo dell'articoletto in cui Lei analizza lo «stile» di Frank Borzage: «I personaggi che Borzage predilige sono i poveri, i reietti, i miserabili; gente al di sotto della media e la cui dimora è un

tugurio o una soffitta. Gente che lotta duramente per il tozzo di pane quotidiano, e che sotto una scorza rude, inasprita dalla grama esistenza, possiede una vena di sentimento. La poesia umanissima di Borzage è tutta qui: nel doloroso contrasto tra anima nuda, una miserabile esistenza esteriore e una vita interiore, densa di sentimento. I personaggi di Borzage soffrono, si tormentano, imprecano talvolta, ma nel loro dolore c'è un presentimento di luce alla quale tendono inconsciamente ma irresistibilmente. La analogia di contenuto dei diversi film di Borzage ci fa sospettare che egli si ponga come punto di partenza e di arrivo un suo concetto etico e sociale della vita. Sembra che egli voglia continuamente ripeterci che la redenzione dell'individuo non va ricercata nel miglioramento di condizioni materiali e contingenti, ma nel raggiungimento di quello stato speciale a cui è possibile pervenire solo attraverso un profondo sentire e nell'anelito alle alte sfere». Resta a decidere se questo punto di vista sia o no accettabile per noi. Lei che ne pensa?

BRUNO (*Avesani*). – Forse uno dei lettori sa dirLe se il canto tzigano dal secondo tempo di *Notti messicane* esista su disco.

LETTORE DEL R. CONVITTO NAZIONALE C. COLOMBO (*Genova*). – Due articoli di E. Caporali sui principali sistemi stereoscopici sono stati pubblicati nei num. 19 e 21 di *Cinema*.

PIERO FABBRI (*Roma*). – Neanche a un cinedilettante è consentita la riduzione cinematografica di novelle, romanzi, ecc., senza il consenso preventivo dell'autore e senza corrispondere i dovuti diritti; a meno che si tratti di opere cadute in pubblico dominio. Proiettare un tale film unicamente e gratuitamente in una cerchia ristretta di persone invitate, non significa togliergli il carattere pubblicistico, che esulerebbe solo se il cinedilettante si limitasse a proiettarsi il suo film per conto proprio, privato, a casa. Per conseguenza, anche la pubblicazione di qualche dato inerente al film o di fotografie tratte da esso non può essere consentita senza il permesso dell'autore, a meno che né la fotografia stessa né le indicazioni che la accompagnano abbiano un qualsiasi riferimento al soggetto da cui il film è tratto. Mandi le due lire alla nostra amministrazione con indicazione del numero arretrato che Lei desidera avere.

MZ 2329 (*Verona*). – È vero: c'è chi sostiene che la famiglia di Lon Chaney sia stata di origine livornese e che lui si sia chiamato Leone Ciani. Può darsi che sia così. Chaney è nato a Colorado Springs da genitori ambedue sordomuti. I suoi film più importanti: NOTRE DAME DE PARIS (1923), IL FANTASMA DELL'OPERA (1925 e 1929), OLIVER TWIST (1922), QUELLO CHE PRENDE GLI SCHIAFFI, diretto da Victor Sjöstrom (1925), IL FERROVIERE (1930). Il suo ultimo film fu il rifacimento di I TRE (1930), girato per la prima volta nel 1925. Riproiettando i film di Chaney – di cui, purtroppo, molte copie preziose sono state distrutte dalle Case – si otterrebbe senz'altro un grande successo di pubblico. Credo che succederebbe con questi film come con tutti gli altri film muti buoni: il pubblico non si accorgerebbe neanche della mancanza del sonoro. Lo dico da anni, ma nessuno vuol crederci.

ANITA F. (*Padova*). – Le biografie di tutti i registi, attori, produttori ecc. americani si trovano nell'International Motion Picture Almanac, della Quigley Pbl. Co. di New York. Nell'edizione ultima si trova inoltre una rassegna di tutte le società cinematografiche, un quadro della produzione 1936-1937 e molte altre cose. È un mattone che fa impazzire di gioia tutti i fanatici del cinema.

GUGLIELMO SILIPRANDI (*Reggio Emilia*). – Per l'esame delle fotografie nella nostra rubrica fotografica non occorre l'ingrandimento seppure si possano, come Lei dice giustamente, verificare meglio pregi e errori se il formato è più grande. Più importante è che le fotografie siano stampate su carta lucida. Il Nostromo è imbarazzato quando gli arrivano lettere con francobolli da 50 centesimi. Egli esita a metterseli in tasca; d'altra parte risponde quasi esclusivamente nella sua rubrica. Risparmiategli questo conflitto di coscienza.

P. L. (*Roma*). – Certo mi ricordo di Lei; e volentieri leggerò il saggio di sceneggiatura, purché sia dattilografato, per rendermi conto dei Suoi progressi. Ma per il resto non saprei proprio quale consiglio darLe. Ne ho spiegato le ragioni in altra occasione. In ogni modo, non rinuncierei a quella raccomandazione.

TIS (*Lucca*). – Fra la preparazione e la pubblicazione di un numero passa, per forza, un po' di giorni. Ecco perché può succedere che un film menzionato nella rubrica «I film del mese in censura» sia intanto già entrato nella programmazione. – Seguo con simpatia Jean Hersholt da quando interpretò il ruolo del vecchio maestro nel PRINCIPE STUDENTE di Lubitsch. Frank Morgan mi piace meno: chi interpreta le parti buffe e comiche, deve aver l'aspetto intelligente. Il personaggio comico deve rappresentare le sciagure dell'uomo comune, abbandonato, esposto alle tempeste della vita. Il tipo «scemo» invece fa pena ma non ci riguarda. (Speriamo, almeno).

FULVIO LEVI, CINEGUF (*Genova*). – Vi interessate dei film documentari ma incontrate troppe difficoltà. «Abbiamo scritto per i film tedeschi alla Ufa e ci hanno risposto cortesemente che le copie non sono concesse in noleggio ma solo vendute. Ora, è ammissibile che mentre una casa di ditribuzione si assume il rischio di un ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO, nessuna si azzardi a comperare una copia di KÖNIGENSTRAHLEN (*Raggi X*)? In realtà si stima il pubblico troppo desideroso di mantenersi ignorante. A nome anche di altri Cineguf pregheremmo *Cinema* di volersi interessare dell'argomento e di poterci indicare dove si potrebbero eventualmente noleggiare i documentari scientifici». Me ne occuperò. Come Lei sa, la cosa mi sta molto a cuore.

A. D'ANATOLIO (*Roma*). – Lei mi spiega in che senso, secondo Lei, l'interpretazione di Marlene Dietrich sposta sfavorevolmente il personaggio principale di ANGELO. «Un angelo è affettuoso. Possiamo credere che Marlene Dietrich lo sia? Ella pretende di amare il marito e di aver cercato l'avventura soltanto perché era da lui trascurata. L'atteggiamento del marito potrebbe giustificarla, ma presto lei stessa distrugge questa impressione imponendosi come una donna che ama solo se stessa; che adora non tanto la propria bellezza ma la propria intelligenza, che essa ritiene superiore a quella degli altri, e la sua sensibilità. Quando si trova di fronte all'uomo, da cui si fece amare per una serata, non pensa né alle sofferenze di questo né a quelle dell'altro uomo, ma vuol proteggere unicamente la propria tranquillità. Mai perde il dominio di se stessa: è fredda fino al punto di non essere neanche crudele, ma semplicemente indifferente. E questo, secondo Lubitsch, si chiamerebbe un angelo?».

BETTINO (*Roma*). – Si rivolga pure al Cineguf di Roma, che, come gli altri Cineguf, può accogliere anche non universitari.

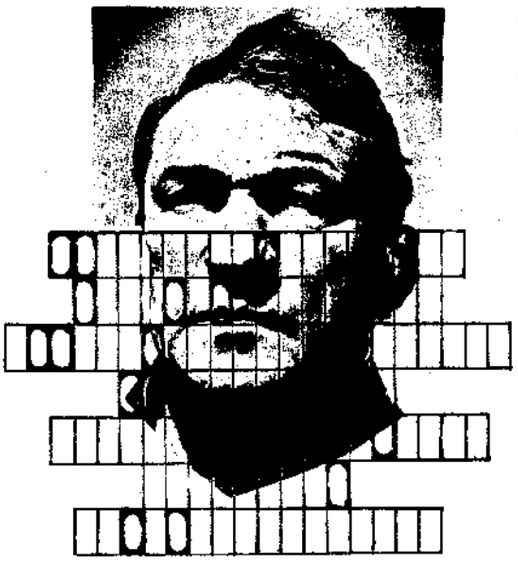
FLAVIO GIOIA (*Milano*). – La trasposizione, mediante stampatrice ottica, di film a 16 mm. su pellicola normale, è stata sperimentata, ma finora senza risultati veramente soddisfacenti. Ci vorranno ulteriori perfezionamenti della pellicola a formato ridotto, perfezionamenti che però renderanno forse inutile il procedimento, dato che si proietteranno direttamente su grande schermo i fotogrammi ridotti».

IL NOSTROMO

GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giuochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giuochi e Concorsi', via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 31 gennaio 1938-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

GALLERIA



Porre nei casellario titoli di film interpretati dall'attore nella foto. Nelle caselle dal bordo ingrossato il titolo di un suo recente film.

Aldo Parodi, Genova

con June Lang

con Binnie Barnes

con Shirley Temple

con Barbara Stanwyck

con Boris Karloff

con Margot Grahame

con Claudette Colbert

VECCHIA GUARDIA DEL CINEMA ITALIANO

1	2	3	4	1	3	3	4	5	1	6	3	7	2	8	L'ULTIMO DEI BERGERAC
9	10	3	11	3	12	3	4	4	10	7	8				LA STORIA DI UN PECCATO
3	4	13	6	8	14	10	6	10	15	8	6	2			IL SEGRETO DEL DOTTORE
5	3	6	16	8	4	4	3	3	4	15	3	7	1		NON SONO GELOSA
1	3	16	10	15	1	7	1	5	3	6	1	3			PATATRAC
6	3	7	3	5	3	12	12	1							VOLTO DI MEDUSA
3	7	2	10	7	1	10	12	3	7	14	17	9	1	10	STRANA
7	1	16	16	10	4	1	6	3	13	13	3	8	4	4	10 LA FIERA DEL DOLORE
14	1	3	7	3	18	3	6	8	7	7	8				LA FIAMMA E LE CENERI
3	5	4	8	2	10	7	10	11	8	4	4	1			IL CORSARO

Diamo i titoli dei film che attrici e attori vi lavorarono. A numero eguale, lettera eguale. Se la soluzione è esatta si leggerà nella prima colonna verticale la nostra migliore attrice di oggi e nei quadratini a bordo ingrossato il titolo del suo primo film e il regista che l'ha diretto.

Enzo Baroni, Roma

SOLUZIONI DEI GIUOCHI DEL NUM. 35 (10 DICEMBRE 1937-XVI)

IL CAROSELLO DEI CARATTERISTI

1			N	O	N	P	I	U	S	I	G	N	O	R	E
2	A	B	B	A	S	S	O	L	E	D	O	N	N	E	
3				R	O	B	E	R	T	A					
4			G	I	U	L	I	E	T	T	A	E	R	O	M	E	O
5		C	I	A	N	Z	O	N	I	A	P	P	A	S	S	I	O	N	A	T	E
6	P	I	C	C	O	L	I	U	O	M	I	N	I								
7				P	R	A	N	Z	O	A	L	L	E	O	T	T	O				
8				A	N	N	A	C	H	R	I	S	T	I	E						
9						C	I	N	C	I	N										
10			W	U	N	D	E	R	B	A	R										
11		M	O	G	L	I	D	I	L	U	S	S	O								
12			U	N	B	A	C	I	O	A	L	B	U	I	O						

TRIOLI

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

Il regista è Marcellini

I VINCITORI DEL NUMERO 35

GHERARDI ANNA
Via Piella, 6 - Bologna

SAVORETTI PIERO
Piazza Carlo Felice, 9 - Torino

NUOVA ANTOLOGIA

La più antica e autorevole Rivista italiana di scienze, lettere e arti. Si pubblica quindicinalmente con la collaborazione dei migliori scrittori, dei più illustri scienziati, delle personalità più alte della politica nazionale

Abbonamento annuo per l'Italia e Colonie L. **100** *- per l'Estero L.* **180**

Per gli abbonati a CINEMA per l'Italia e Colonie L. **90** *- per l'Estero L.* **162**

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Galleria e Vecchia guardia del cinema italiano saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annuali a 'Cinema'. La soluzione dei giuochi pubblicati nel 37° fascicolo apparirà nel 39° (10 febbraio 1938-XVI)

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

Propr. 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.

I tessuti più recenti
nei disegni d'attualità
Le tinte più nuove
Le qualità di fiducia

CASA SOVRANA

ROMA - Via del Tritone N. 198

CONSORELLE:

BRESCIA - CATANIA - FIRENZE - MILANO
NOVARA - ROMA - TRIESTE

Lanerie - Seterie - Velluti
Tessuti esclusivi

VISITATE LA NOSTRA ESPOSIZIONE

COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI - VENEZIA

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

LIDO: EXCELSIOR PALACE HOTEL
GRAND HOTEL DES BAINS
GRAND HOTEL LIDO
HOTEL VILLA REGINA

ROMA: HOTEL EXCELSIOR
GRAND HOTEL

NAPOLI: HOTEL EXCELSIOR

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

ALBERGHI CORRISPONDENTI

GENOVA: HOTEL COLOMBIA (S. F. A. I.)
MILANO: HOTEL PRINCIPE E SAVOIA (S.A.A.E.A.S.)

CINECITTÀ

SOCIETÀ ANONIMA ITALIANA STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI

ROMA

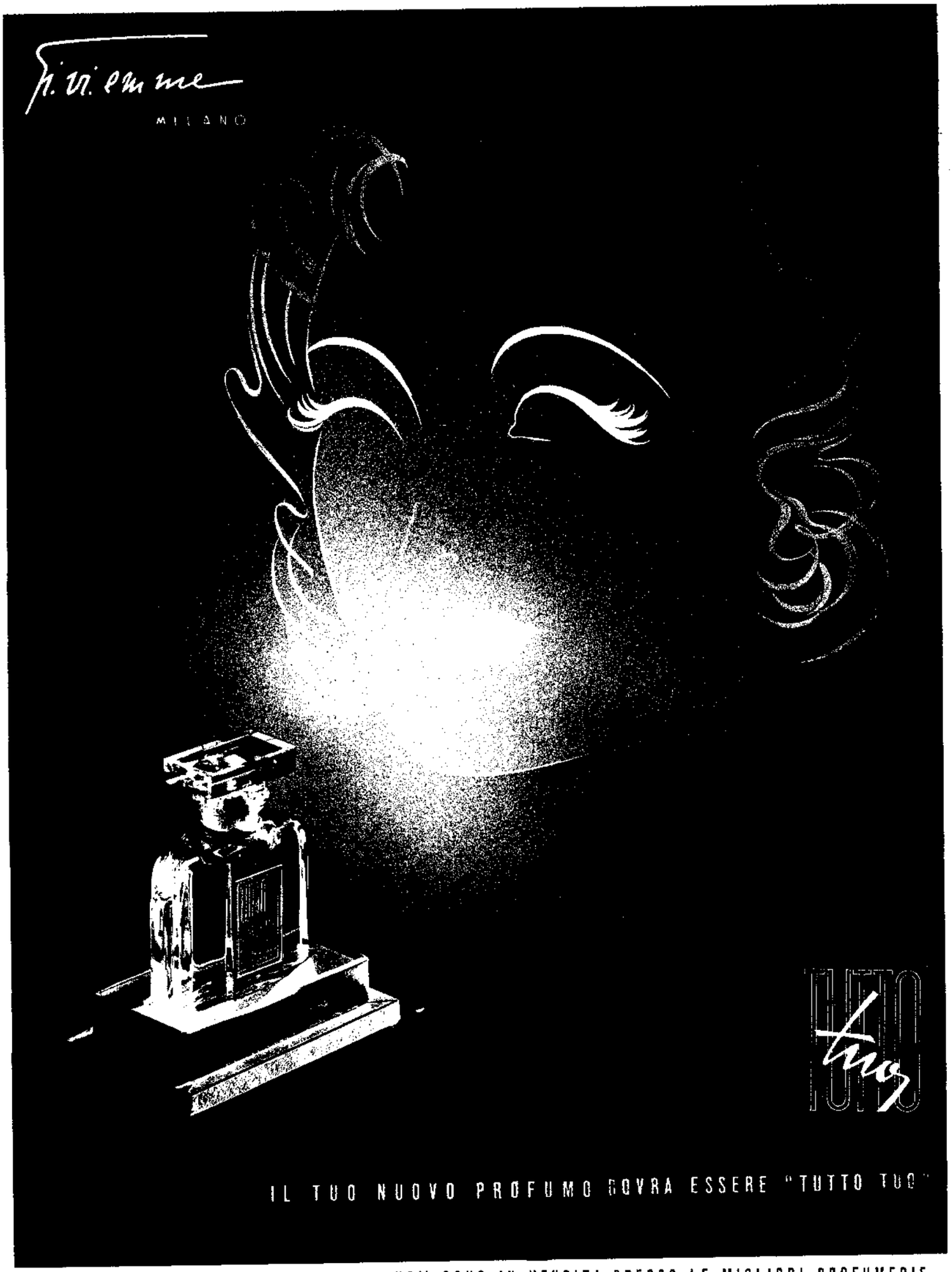
STABILIMENTO FOTOCINEMA

DI FELICE BOSCHI
PER LO SVILUPPO DEI NEGATIVI E LA RIPRODUZIONE DEI FILM

ROMA - VIA SALUZZO N. 10
TELEF. N. 74.727 - 75.035

•

Un impianto moderno - Una completa organizzazione tecnica garantiscono della bontà del suo lavoro



PROFUMO, COLONIA, CIPRIA "TUTTO TUO" SONO IN VENDITA PRESSO LE MIGLIORI PROFUMERIE