



I S E M P R E V E R D E

FRANCESCO PASINETTI



Storia del cinema: dalle origini a oggi

ATHENA
EDIZIONI

Athena Edizioni ti regala questo libro in formato cartaceo, stampato e spedito gratuitamente a casa tua. Infatti per ogni libro acquistato dal sito potrai scegliere un libro della collana Sempreverde in omaggio. Visita edizioniathena.it per maggiori informazioni.

In un lontano giorno, perduto nella notte dei tempi, secoli e secoli orsono, nella Spagna del Nord, ad Altamira, un uomo dipinse sulla scabra vòlta rocciosa di una caverna, dei bisonti e dei cinghiali; ma degli animali, secondo quanto aveva osservato, volle riprodurre il movimento: e più gambe disegnò l'una accanto all'altra affinché chi vedesse il suo lavoro notasse quel movimento che egli aveva voluto ritrarre. Non presumeva certo, l'uomo delle caverne, di essere un precursore del cinema, nè che il suo lavoro precedesse i disegni animati. Nè coloro che in paesi dell'Estremo Oriente illuminarono le loro mani e qualche oggetto tenuto fra le mani proiettandone l'ombra su bianche pareti, pensavano che secoli e secoli più tardi, in sale oscure, su candidi

schermi, altri avrebbero proiettato figure in movimento. Ma prima di giungere a spettacoli di siffatta natura, delle rappresentazioni d'altro genere si svolsero in diverse occasioni e in altre epoche.

Tito Lucrezio Caro in alcuni versi di *De Rerum Natura* (65 a. C.) aveva enunciato una definizione che può applicarsi all'odierno cinematografo, e stabiliva embrionalmente, nel descrivere le visioni dei sogni, il principio della persistenza delle immagini sulla rétina dell'occhio.

Sogno, magia: le parole ricorrono più di una volta nel corso degli anni. A proiettare oggetti su uno sfondo si dedicò, per scopi d'arte, Leon Battista Alberti il quale propose i suoi esperimenti a Leonardo da Vinci; questi descrisse i principii della camera oscura; e altri più tardi ne scrissero: il veneziano Daniello Barbaro in *Pratica della Prospettiva* (1568) e Giovanni Battista della Porta nel

secondo libro della *Magia Naturalis* (1588-89).

Egli venne accusato di stregoneria.

Maghi e stregoni erano detti coloro che di questi argomenti trattavano nei loro libri. E tali parevano quando, ad un pubblico invasato dalla paura, proiettavano visioni diaboliche. Così fece Athanasius Kircher che delle rappresentazioni da lui istituite nel Collegio dei Gesuiti in Roma, narra in *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646). Nè altrimenti che magiche erano ritenute le rappresentazioni di Thomas Walgenstein, illusionista e giocoliere danese che presentava a mezza Europa la sua «lanterna terrorizzante» (1665 circa). E magici erano pure gli spettacoli di Etienne Gaspard Robert detto Robertson, che alternava una ascensione aerostatica con una proiezione del suo Fantascopio (1799). Tra la fine del diciannovesimo secolo e i primi lustri del diciannovesimo le rap-

presentazioni di fantasmagorie non furono poche e tutte circondate da un misterioso alone di magia.

Intanto, mentre in sale di diverso tipo s'andavano proiettando spaventose immagini, nei laboratori si cominciava a studiare il mezzo per sensibilizzare lastre di vetro; dall'inglese Thomas Wedgewood (1802) ai francesi Joseph Nicephore Niepce e Jacques Louis Mandé Daguerre.

Le due strade che dovevano condurre al cinematografo, movimento e fotografia, rimasero per molti anni disgiunte.

Nel 1825 Peter Mark Roget pubblicò una nota, tratta da una sua conferenza tenuta alla britannica Royal Society, in cui dichiarava i risultati della persistenza della visione nel riguardar oggetti in movimento attraverso una fessura: «Explanation of an optical deception in the appearance of the

spokes on a wheel seen through a vertical aperture» (Spiegazione di una illusione ottica circa l'apparizione dei raggi di una ruota visti attraverso una fessura verticale).

Vennero tentate quindi le applicazioni del principio fisico, con le costruzioni di apparecchi di vario tipo. Alcune immagini corrispondenti alle diverse fasi di un movimento erano applicate all'orlo di un disco girevole, cui ne corrispondeva un altro con altrettante fessure, queste e quelle l'une dalle altre equidistanti; nel girare il disco appariva un unico quadro dove figure o oggetti si muovevano.

Ebbe allora inizio quasi una corsa al cinema senza che alcuno dei concorrenti ne prevedesse esattamente il traguardo. Chi nelle macchine per dar la sensazione del moto, chi nelle lastre fotografiche che a poco a poco diventavano più sottili

e più piccole fino a trasformarsi in pellicola (ma la fotografia doveva comunque rimanere, come mezzo d'espressione, fine a se stessa), ciascuno dava il suo apporto al cinematografo che stava per nascere. Gli apparecchi che via via erano costruiti, destavano interesse e curiosità. Ma queste invenzioni che potevan sembrare il risultato di sortilegi, non erano piuttosto innocui giocattoli? Le Ruote viventi e il Cineografo a libretto, non eran forse tali? Questo non molto dissimile da quei libriccini le cui pagine presentano disegnate diverse fasi di un movimento sì da formare a volte una storiella, e che il pollice fa scivolare l'una sull'altra, affinché l'illusorio movimento si formi; quella, nonostante il nome ridondante, un cilindro girevole con le immagini l'una dall'altra staccate visibili attraverso la famosa fessura: si narravano in quei disegni avvenimenti della vita d'ogni gior-

no. E il Taumatropio, il più semplice fra tutti i giocattoli del genere? Alcuno ricorderà forse d'aver visto nei libri di giochi di società la dimostrazione del disco a due facce sulle quali rispettivamente sono disegnate una gabbia e un uccellino: rotando rapido il disco su se stesso, sembra che l'uccellino sia imprigionato nella gabbia.

Come se il Padre Eterno avesse deciso di far nascere una nuova arte cui gli uomini, aumentando sempre più il loro numero sulla Terra, potessero in parte dedicarsi; ma per dimostrare che, pur essendo i mezzi tecnici per esprimerla complicatissimi e raffinati, l'arte nuova sarebbe stata tuttavia semplice quanto le altre che gli uomini già avevano appreso, fece loro inventare anzitutto dei giocattoli: e non ad uno soltanto assegnò questo compito, ma a molti. E accadde che ciascuno indipendentemente dagli altri e anche in

linguaggio diverso, esprimesse i suoi principii, deducesse regole per provarne, quindi, la bontà con esperimenti e con la costruzione di apparecchi d'ogni sorta. I precursori del cinematografo furono perciò numerosi e numerosi i risultati delle loro esperienze. Di queste e dei principali avvenimenti che condussero al cinema, ecco, qui sotto, la cronologia.

1770. Jacques Alexandre César Charles, dell'Académie de Sciences, riproduce silhouettes sulla carta sensibilizzata con un preparato ignoto. Charles è l'inventore del Megascopio, apparecchio per la proiezione di immagini.

1802. Wedgewood descrive l'azione della luce sulla carta inumidita di nitrato di argento.

1819. L'astronomo inglese John Herschel fa esperimenti di chimica. Scopre il potere solvente dell'iposolfito di sodio sui sali aloidi di argento. Lo adopera per fissare le immagini sulla carta sensibilizzata.
1820. Il francese Jacques Mandé Daguerre presenta il Diorama, teatro per rappresentazioni di visioni panoramiche con effetti di luce.
1822. Joseph Nicéphore Niepce ottiene la prima fotografia.
1825. L'inglese Peter Mark Roget rende noti i suoi esperimenti circa la persistenza delle visioni sulla rétina dell'occhio.
1825. Viene presentato il Taumatropio alla cui invenzione hanno contribuito John Herschel, John Ayrton Paris, H. W. Fitton.

1829. Il belga Joseph A. F. Plateau, professore di fisica e anatomia a Gand pubblica i suoi studi sulla vista e la luce.

1829. Niepce e Daguerre si associano per sfruttare la invenzione di Niepce e continuarne le applicazioni.

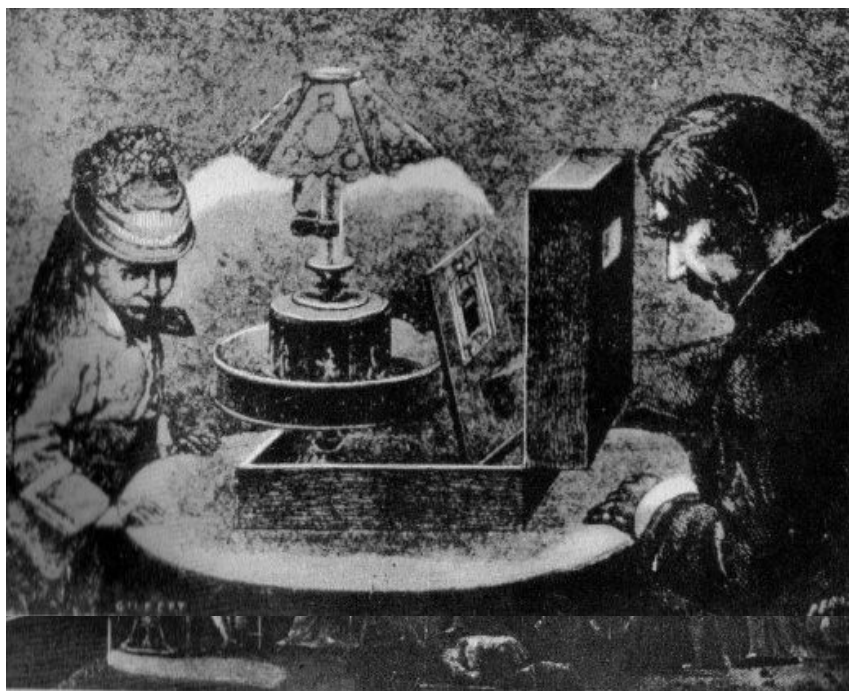
1831. L'inglese Michael Faraday presenta una Ruota vivente (Weel of Life) detta anche Ruota di Faraday. L'apparecchio è basato sul principio indicato dal Roget.

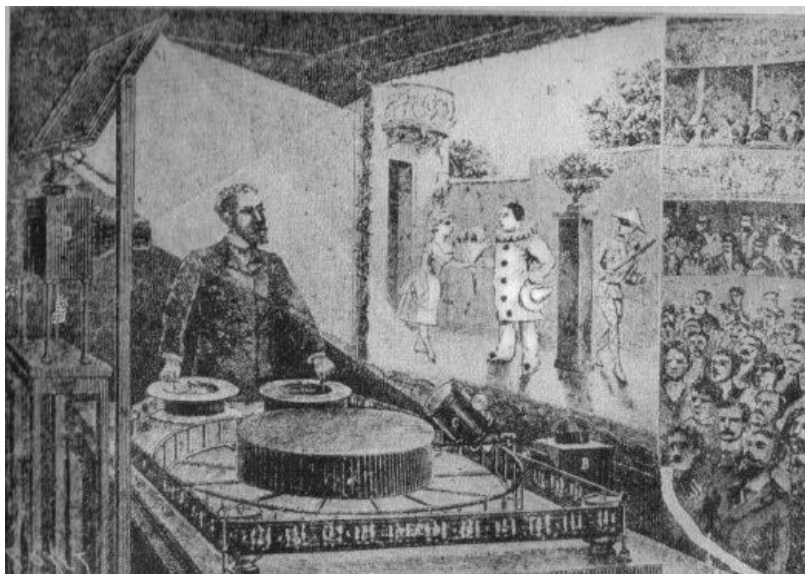
1832. Plateau annunzia la soluzione di problemi ai quali aveva dedicato parte dei suoi studi e presenta il Fantascopio. (Lo stesso nome era stato dato dal Robertson al suo apparecchio). In séguito l'apparecchio di Plateau e altri consimili avranno anche il nome

di Fenachistoscopio o Fenachetiscopio
(Fenakistoscope). In *L'Art Romantique*
Charles Baudelaire parla di questo ap-
parecchio.

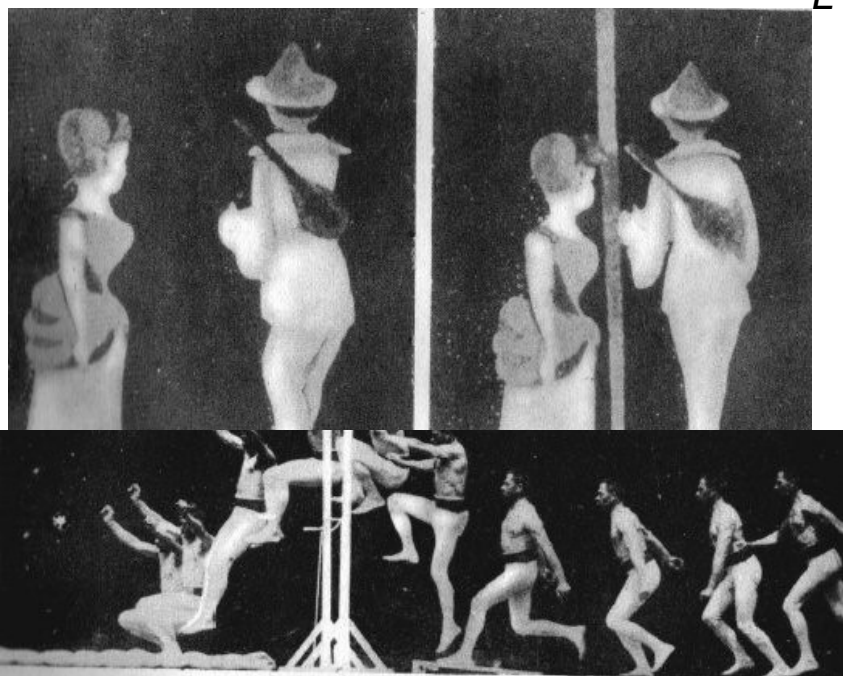


Immagini per la lanterna magica: *Montecarlo*
e *Vita e morte del Pettiroso*.





«Teatro ottico» di Emile Reynaud (1888-1900).



1832. Il geometra viennese Simon Ritter von Stampfer presenta in dicembre uno Stroboscopio, apparecchio simile a quello dello scienziato belga, ma dopo aver perseguito studii indipendentemente da Plateau.

1833. Daguerre scopre il sistema per fissare definitivamente le immagini fotografiche ma non può comunicare il risultato a Niepce poichè questi muore improvvisamente.

1833. William George Horner costruisce un apparecchio da lui denominato Daedaleum: «...The phenomena may be displayed with full effect to a numerous audience. I have given this instrument the name of Daedaleum as imitating the practice which the celebrated artist of antiquity was fabled to have invented, of creating figures of men and

animals endued with motion...». Così venne descritto dall'inventore che lo chiamò anche Ruota del Diavolo o Tamburo magico. Si tratta di un cilindro con fessure a ciascuna delle quali corrisponde un disegno. L'illusione del movimento dei disegni che corrispondono ad altrettante fasi di un gesto, si ha guardando attraverso una delle fessure il cilindro che gira. Al Tamburo magico vennero in seguito apportati perfezionamenti e modificazioni. Interessante a questo proposito la sostituzione ai disegni di figure plastiche.

1835. L'inglese William Fox Talbot presenta i suoi primi esperimenti di fotografia riuscendo a fissare immagini su lastre. Adotta il procedimento negativo-positivo.

1839. Fox Talbot tenta l'applicazione commerciale della fotografia.

1839. L'inglese Henry Langdon Child, in seguito a precedenti esperienze allora perfezionate, presenta uno spettacolo con la lanterna magica in cui appaiono immagini che si dissolvono.

1843. Joseph A. F. Plateau diventa cieco. Ma non trasalascia di insistere sugli studi intrapresi (altri apparecchi ha presentato negli anni precedenti, varianti del primo) e indica a famigliari e assistenti la via da seguire.

1845. Il barone austriaco Franz von Uchatius presenta una Ruota vivente in cui le immagini sono illuminate da una lampada a olio.

1849. Plateau propone di applicare alla Ruota vi-

vente delle fotografie in luogo di disegni.

1851. Il francese Jules Duboscq pensa di applicare delle diapositive in luogo dei disegni a un Tamburo Magico. Costruisce a tale scopo un apparecchio definito prima Stereofantascopio, poi Bioscopio. A un tipo di Tamburo magico è applicato uno stereoscopio affinché le fotografie sieno viste non solo in illusorio movimento, ma anche in rilievo. L'apparecchio del Duboscq viene alquanto lodato da David Brewster, l'inventore del Caleidoscopio.

1852. Viene presentato il Cinetoscopio costruito da Wenham; il nome dell'apparecchio sarà più tardi ripreso da Edison.

1853. Franz von Uchatius perfeziona il suo ap-

parecchio che viene denominato Cinestiscopio. «Apparat zur Darstellung beweglicher Bilder an der Wand». Una lampada a gas sostituisce la lampada ad olio. Il disco su cui sono dipinte le immagini rimane fermo mentre si muove la sorgente di luce che illumina via via le singole immagini, a ciascuna delle quali corrisponde un obiettivo che ne permette la proiezione su uno schermo. In questo modo la ruota vivente si fonde con la lanterna magica.

1859. L'inglese Thomas Hooman Du Mont chiede il brevetto per un suo apparecchio col quale riprendere immagini in movimento su lastre fotografiche.

1860. Peter Hubert Desvignes presenta e brevetta lo Zoetropio, apparecchio derivato dal

Daedaleum; in questo le immagini sono fotografiche; vengono illuminate da una luce intermittente con scintille elettriche e possono esser viste anche con lo stereoscopio.

1861. L'americano Coleman Sellers riprende alcune fotografie dei suoi bambini, nelle successive fasi di un movimento. In seguito le fissa da un lato, in basso, insieme e le fa passare l'una sull'altra, ricreando il movimento. È questo il principio del Cineografo a libretto. Su tale principio il Sellers costruisce un apparecchio che definisce Cinematoscopia. Così per la prima volta si parla di «cinema».

1864. Il francese Louis Arthur Ducos du Hauron fa brevettare un apparecchio di sua inven-

zione, con il quale è possibile riprendere fotograficamente una scena nelle sue fasi di movimento. Davanti a una lastra sono posti più obbiettivi che vengono successivamente aperti mediante un otturatore che si alza.

1866. Gli americani fratelli Hyatt inventano la celuloide e compiono esperimenti per la sua utilizzazione nella fotografia come supporto per le sostanze chimiche da impressionare.

1866. L'inglese John Arthur Roebuck Rudge fa esperimenti per la ripresa fotografica del movimento.

1866. L'inglese Beale presenta un apparecchio denominato Coreutoscopio che riproduce le fasi di un movimento. Esistono due tipi di Coreutoscopii: uno con le immagini su di-

sco, uno con le immagini su lastra. Il progredire delle immagini è dato, in questo secondo caso, da una ruota dentata che fa avanzare a scatti la lastra lunga e stretta. Il tipo secondo di coreutoscopio è perfezionato dal francese A. Molteni il quale usa una ruota a croce di Malta.

1867. Aprile. William E. Lincoln porta in America, dove lo fa brevettare, lo Zoetropio. Il piccolo Tamburo Magico derivato dal Daedaleum di Horner e dallo Zoetropio di Desvignes, viene trasportato per gli Stati Uniti in uno di quei carri coperti, covered wagons, che condussero i pionieri nel West e che più tardi appariranno in più di qualche film. (Per es. *The Covered Wagon*, diretto da James Cruze). Il nome Zoetropio dato al

Tamburo Magico viene adottato e usato particolarmente in Francia.

1868. Ducos du Hauron brevetta un sistema di fotografia a colori naturali basato sul procedimento sottrattivo.

1869. L'inglese Thomas Linnett presenta un Cineografo a libretto, sorta di piccolo libro con fotografie delle diverse fasi di un movimento che si animano lasciando passare l'una sull'altra le pagine.

1869. Viene presentato il Coreutoscopia di Brown con l'applicazione di congegni intermittenti.

1870. L'americano Henry Renno Heyl presenta alla Music Academy di Philadelphia il Fasmotropio, apparecchio col quale proietta alcune immagini fotografiche di ballerini di

valzer, riprese indipendentemente l'una dall'altra a posa lunga, data la scarsa sensibilità delle lastre usate.

1870. J. A. R. Rudge presenta il Bio-Fantascopio derivato dalla fusione della lanterna magica con la Ruota vivente. Nel Bio-Fantoscopio appaiono un congegno per trasporto intermittente e un otturatore. Mediante una lampada è possibile la proiezione su schermo delle immagini che girano sulla ruota. L'apparecchio viene mostrato a William Friese-Greene che in seguito collaborerà con Rudge per successivi perfezionamenti e applicazioni.

1870. Il francese Etienne Jules Marey, professore di fisiologia, si interessa del movimento degli arti animali. Per osservare il movimento

nei suoi particolari pensa di fissarne le varie fasi fotograficamente. Egli viene ad occuparsi quindi dell'analisi dei movimenti e non della sintesi.

1872. Il capitano inglese Eadweard Muybridge, residente in California, studia, come il Marey, l'analisi del movimento negli animali.

1873. Viene presentato da Child il Cromotropio, ruota colorata da adattarsi alla lanterna magica.

1874. Il fisico francese Pierre Jules César Janssen costruisce un apparecchio denominato Revolver fotografico, allo scopo di ottenere una serie di fotografie che ritraggano le successive fasi del passaggio del Pianeta

Venere davanti al Sole. Janssen ritrae il fenomeno che avviene il 9 dicembre.

1876. L'americano Jean Acme Leroy, servendosi di un primitivo apparecchio ma riuscendo tuttavia a dare la illusione del movimento, proietta una serie di duecento lastre descriventi le fasi di una danza di due ballerine.

1876. Viene fondata a Stains presso Parigi la Officina della Compagnie Française du Celluloïd.

1877. Eadweard Muybridge, per analizzare il movimento delle gambe di un cavallo, compie a Palo Alto in California un esperimento, assistito dal Governatore Lelan Stanford e da I. O. Isaacs. Lungo il cammino che il cavallo deve percorrere, pone una serie di

ventiquattro macchine fotografiche equidistanti, le cui lastre vengono via via impressionate man mano che il cavallo passando strappa il filo di comunicazione con ciascuna. Dopo aver analizzato il movimento, Muybridge vuole anche riprodurlo e applica perciò le ventiquattro immagini ottenute a un Tamburo magico.

1877. Il fotografo francese Emile Reynaud presenta un perfezionamento del tamburo magico, detto Prassinoscopio. Le immagini, disegni colorati, vengono viste non direttamente ma su specchi che formano un prisma di tante facce quante sono le immagini. Queste e il centro del Tamburo sono equidistanti dagli specchi in modo che la immagine in movimento illusorio appare ri-

flessa al centro del tamburo. Il Reynaud perfezionando ancora il suo apparecchio ne istituisce uno detto «da teatro» in cui uno sfondo viene ad aggiungersi alle immagini in movimento, creando in questo modo uno spettacolo suggestivo.

1877. L'americano Thomas Alva Edison ottiene il brevetto per il Fonografo, apparecchio che serve alla registrazione di suoni su un cilindro girevole e alla conseguente riproduzione dei suoni stessi.

1878. Viene presentato il Cinesetografo di Worth Donisthorpe.

1878. Il fotografo Wilde fa esperimenti per sostituire alla lastra di vetro del materiale infrangibile come supporto.

1879. Ferrie rende pratico il sistema della pellicola a gelatina.

1879. Muybridge presenta a San Francisco il suo apparecchio detto Zoopraxoscopio o Zooprassinoscopio, basato sul principio della Ruota vivente. Sul disco sono duecento diapositive di un animale in movimento, che vengono proiettate mediante una lampada.

1881. Muybridge si reca in Francia e a casa di Marey eseguisce una proiezione.

1882. Vengono fondate a Lyon-Montplaisir le Officine Lumière dove Antoine Lumière e i suoi figli Auguste e Louis lavorano intorno a prodotti fotografici. Da questo momento l'attività dei fratelli Lumière nel campo della foto-

grafia diventa laboriosa e incessante.

1882. Marey comprende che occorre uno strumento adatto per riprendere le immagini una successivamente all'altra e con facilità. Riesce a trovare una parziale risoluzione al problema inventando il Fucile fotografico che permette la ripresa di dodici fotografie consecutive in un secondo. Le fotografie vengono riprese mediante una specie di disco che gira a scatti, automaticamente.

1882. Emile Reynaud presenta il suo Prassinoscopio a proiezione, forma evoluta del Prassinoscopio semplice applicato a una lanterna magica. Le scene possono essere viste da un certo numero di spettatori.

1882. William Friese Greene e John Arthur Roe-

buck Rudge fanno delle prove con un apparecchio detto Vita nella Lanterna, con lanterna magica e otturatore che lascia passare l'una sull'altra delle diapositive fotografiche.

1884. Viene presentato il Coreutoscopio di Hughes, apparecchio perfezionato sul tipo dei precedenti Coreutoscopii.

1885. L'americano George Eastman prepara della carta coperta di bromuro d'argento per impressionare delle immagini.

1886. Louis Aimé Augustin Le Prince, discepolo di Daguerre, fa domanda per ottenere un brevetto di apparecchio da proiezione e di uno da presa con due pellicole e due serie di obbiettivi.

1887. Friese Greene continuando i suoi studi sulla riproduzione del movimento con la fotografia, pensa di applicare al Fonografo di Edison un dispositivo per la proiezione delle immagini in moto.

1887. Il reverendo inglese Hannibal Goodwin chiede un brevetto per l'applicazione del materiale sensibile fotografico su un supporto di celluloidi. Ma il ritrovato non ha conseguenze pratiche.

1887. Graff e Jouglia organizzano una Officina per la fabbricazione di pellicola di celluloidi.

1887. Ottomar Anschütz presenta l'Elettrotachiscopio detto anche Schnellescher, apparecchio in cui sono applicate ad un disco

rotante delle diapositive del tipo di quelle di Muybridge, che si illuminano via via che passano.

1888. Etienne Jules Marey presenta i risultati di alcuni esperimenti di ripresa di movimenti su carta sensibile del tipo preparato da Eastman.

1888. Emile Reynaud inizia al Museo Grévin le proiezioni del Teatro ottico, ampliamento del Prassinoscopio a proiezione. Una folla di spettatori assiste agli spettacoli. Vengono proiettati disegni a colori preludio ai disegni animati attuali. Il nastro sul quale sono eseguiti i disegni è trasparente ed ha perforazioni laterali. Uno di questi disegni animati è *Le Pauvre Pierrot*, del 1892.

1888. In America W. K. Laurie-Dickson espone a George Eastman la necessità di avere della pellicola flessibile e di una certa sensibilità per poter applicare immagini al cilindro fonografico di Edison.

1889. Janin e Lamy presentano dei rulli in celluloidi come supporti per la fotografia.

1889. 9 aprile. George Eastman e Harry Reichenbach portano a compimento i loro esperimenti per la pellicola cinematografica con supporto di celluloidi e perforazione laterale. Fanno domanda per il brevetto.

1889. Friese Greene ottiene, in giugno, un brevetto per un apparecchio da lui costruito con la collaborazione di Mortimer Evans, che presenta questo risultato: ripresa di

dieci immagini al secondo fino a un totale di trecento immagini, fotografate su supporto di celluloido.

1889. L'inglese Wordworth Donisthorpe presenta una macchina da lui costruita con la collaborazione di W. C. Crofts, per le prese di successive fasi di un movimento. L'apparecchio può riprendere otto immagini al secondo.

1889. 2 settembre. Perviene al laboratorio di George Eastman la prima ordinazione di pellicola da parte di Edison. La pellicola è del tipo di quella usata tuttora: 35 mm. di larghezza e perforazioni laterali.

1889. 6 ottobre. Viene fatta la prima prova dell'apparecchio costruito da Laurie-Dick-

son nel laboratorio di Edison. Viene denominato Cinetoscopio e permette ad un solo spettatore la visione di immagini in movimento in sincronismo con il suono del fonografo. L'apparecchio subisce in seguito perfezionamenti. Intanto sono studiati i metodi per lo sviluppo e la stampa della pellicola e gli apparecchi a tali scopi necessari.

1890. L'americano C. Francis Jenkins fa delle prove per il trasporto della pellicola a movimento intermittente.

1890. Le Prince costruisce una macchina con un solo obiettivo. Fa delle riprese a Parigi ma la sua morte avvenuta poco dopo tronca le sue ricerche.

1890. Anschütz modifica il suo Elettrotachiscopio,

applicando delle immagini su carta anzichè su lastre, ad un tamburo in luogo di un disco.

1890. Friese Greene e F. W. Varley ottengono un brevetto per lo sviluppo e la stampa della pellicola.

1891. 24 agosto. Thomas Alva Edison chiede il brevetto per il Cinetoscopio che nel frattempo era stato perfezionato nei particolari.

1891. Il francese Georges Demeny, assistente di Marey, presenta una applicazione di immagini riprese con l'apparecchio cronofotografico di Marey ad un Tamburo magico.

L'apparecchio assume la denominazione di Fonoscopio in quanto analizza i movimenti della bocca di una persona che parla; può

essere messo in sincronismo con un fonografo.

1892. 12 febbraio. Il francese Léon Bouly ottiene il brevetto per un suo apparecchio per la presa delle immagini detto Cinematografo (Cinématographe). La parola «cinematografo» entra a questo punto nella storia.

1892. Demeny presenta il Cronofotografo, apparecchio per la presa di immagini in movimento.

1893. 9 novembre. Friese Greene ottiene un brevetto per una macchina da presa che può essere usata anche come macchina per proiezione se completata da una sorgente luminosa.

1893. Jean Acme Leroy viene in possesso di pel-

licola fabbricata in Inghilterra da Donisthorpe. Per utilizzarla costruisce un primitivo apparecchio di proiezione. Più tardi, verso la fine dell'anno, viene a conoscenza della pellicola fabbricata da George Eastman e vede uno dei film di cui Edison si serviva per il Cinetoscopio. Trova quindi conveniente applicarsi alla costruzione di un apparecchio atto a proiettare tale pellicola.

1893. L'inglese Birt Acres ottiene il brevetto per un apparecchio che permette la rapida successione di lastre fotografiche in presa e in proiezione.

1894. Febbraio. Leroy porta a compimento il suo apparecchio per la proiezione di film con pellicola perforata, forniti da Edison.

1894. 15 aprile. Thomas Alva Edison presenta pubblicamente il Cinetoscopio. I film del Cinetoscopio, visibili ad una sola persona, sono detti peepshow: brevi scene di fatti comuni. Da questo momento le richieste di Cinetoscopi si fanno numerose; e di conseguenza anche le richieste di film da proiettare. Per girare il film Edison costruisce un teatro di posa, chiamato Black Marie, e i film vengono girati con una macchina detta Cinetografo.

1894. 6 giugno. Viene presentata una macchina da proiezione di C. P. Jenkins, con trasporto a schiaffo.

1894. Viene portato in Inghilterra il Cinetoscopio di Edison e viene presentato a Robert W. Paul.

1895. 15 febbraio. Louis e Auguste Lumière, che durante gli ultimi anni avevano lavorato intorno a prodotti per la fotografia, carta e pellicola e lastre, e intorno alla costruzione di apparecchi, ottengono il brevetto per un apparecchio detto Cinematografo: «Appareil servant à l'obtention et à la vision des épreuves cronophotographiques».

1895. 22 marzo. Ha luogo la prima proiezione con l'apparecchio Lumière.

1895. 26 aprile. Viene presentato il Pantottico eseguito in America da Woodwille Latham con la collaborazione di Laurie Dickson, in cui si fa uso del «riccio» che permette il passaggio della pellicola dal trasporto continuo al trasporto intermittente e viceversa. Il «riccio» sarà in seguito oggetto di contro-

versie. A dimostrazione dell'apparecchio viene presentato un film di un incontro di pugilato.

1895. 25 maggio. L'inglese Birt Acres ottiene il brevetto per una macchina da presa e da proiezione con l'uso di pellicola.

1895. Estate. Viene proiettato il breve film *Annabel the Dancer* alla velocità di 48 fotogrammi il secondo con l'apparecchio detto Vitascopio di Thomas Armat e C. F. Jenkins. Succede in seguito una disputa tra Armat e Jenkins circa la paternità del Vitascopio. Vince Armat il quale cede i diritti a Edison.

1895. 26 agosto. Il francese Henry Joly ottiene il brevetto per un apparecchio cinematografico con manovella e rullo svolgitore per la

pellicola.

1895. 1º novembre. Il tedesco Max Skladanowsky presenta al Wintergarten di Berlino il Bioskop, apparecchio da lui costruito col fratello Emil, per la proiezione di pellicola alla velocità di sei fotogrammi il secondo.

1895. L'italiano Filoteo Alberini ottiene il brevetto per il Cinetografo, macchina per la presa, la stampa, la proiezione di pellicola.

1895. 28 dicembre. Il Cinematografo di Lumière viene presentato pubblicamente a Parigi e con esso alcuni film vengono proiettati.

Nel dare un elenco degli avvenimenti che condussero al cinematografo si è tenuto conto dei principali e di quelli che hanno contribuito in forma diretta o indiretta a portare la riproduzione del movimento alla forma attuale. Si pensi, per esempio, che gli apparecchi derivati dalle Ruote viventi furono, secondo un elenco fornito da C. F. Jenkins, centoquarantasei; e che i brevetti per apparecchi cinematografici concessi in Francia dal 1890 al 1896 compreso (la maggiore percentuale delle richieste è avvenuta appunto nel 1896) sono stati centocinquantatre.

STORIA

Gli spettatori che la sera di sabato 28 dicembre 1895 scesero nel sotterraneo del Grand Café, al Boulevard des Capucins in Parigi, accolti dallo zelo galante di Clément Maurice, l'organizzatore della serata di cui era protagonista il «cinématographe» dei Lumière, assistettero con stupore e meraviglia ad uno spettacolo composto di una serie di film, dalla *Sortie des ouvriers de l'usine Lumière* a *L'arrivée d'un train en Gare de la Ciotat*. In un altro film si vedeva addirittura Auguste Lumière (*Monsieur Lumière et le jongleur Trewey jouants aux cartes*, ovvero *Partie d'écarté*); in un altro ancora Louis Lumière aveva ritratto il nipotino, (*Le goûter de bébé*); un altro film presentava il mare e piacque tanto al pubblico intervenuto al Salon Indien del Gran Café. I film erano brevissi-

mi, di sedici metri o poco più ed erano costituiti da una sola inquadratura ciascuno. Lo spettacolo, per quanto variato, era presto finito. Dieci film in tutto venivano di solito proiettati nei giorni che seguirono la prima proiezione. I Lumière ricevettero attestazioni di stima e di plauso, i giornali parlarono della invenzione. Così scrisse «Le Radical» il 30 dicembre: Le Cinématographe. Une merveille photographique. Une nouvelle invention, qui est certainement une des choses les plus curieuses de notre époque, cependant si fertile, a été produite hier soir, 14 Boulevard des Capucins, devant un public de savants, de professeurs et de photographes. Il s'agit de la reproduction, par projections, de scènes vécues et photographiées par des séries d'épreuves instantanées: quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre des personnes ainsi

surprises dans les actes de leur vie, vous les re-
voyez, en grandeur naturelle, avec les couleurs,
la perspective, les ciels lointains, les maisons, les
rues, avec toute l'illusion de la vie réelle. Il y a
par exemple la *scène des forgerons*. L'un fait
fonctionner la soufflerie, la fumée s'échappe du
foyer; l'autre prend le fer, le frappe sur l'enclume,
le plonge dans l'eau d'où monte une large colon-
ne de vapeur blanche. La *Vue d'une rue de Lyon*,
avec tout son mouvement de tramways, de pas-
sants, de promeneurs, est plus étonnante enco-
re; mais ce qui a le plus excité l'enthousiasme,
c'est la *Baignade en mer*; cette mer est si vraie,
si vague, si colorée, si remuante, ces baigneurs
et ces plongeurs qui remontent, courent sur la
plate-forme, piquent des têtes, sont d'une vérité
merveilleuse. A signaler encore spécialement la
Sortie de tout le personnel, voitures, etc., des

ateliers de la maison où a été inventé le nouvel appareil, auquel on a donné le nom un peu rébarbatif de cinématographe».

Mai spettacolo cinematografico ebbe forse, negli anni che seguirono, critica più favorevole. Incoraggiati da questo schietto entusiasmo i fratelli Lumière pensarono che bisognava dotare il loro apparecchio, tanto apprezzato, di nuovi film.

C'era da cambiare programma ogni tanto; e nei biglietti che il Grand Café distribuiva stava pure scritto: «La Direction se réserve le Droit, en cas de force majeure, de remplacer un des Tableaux porté au programme, par un autre». Il pubblico cominciò ad affollare il Grand Café per assistere alle proiezioni del «cinématographe».

Intanto era nato un nuovo mezzo di espressione artistica; ed esauriti i primi soggetti, alquanto

semplici invero, occorreva trovarne altri. Questi furono, nella primitiva forma, documentari. Lo scopo era stato raggiunto dagli inventori che cominciarono a riprendere e a far riprendere da qualche fotografo divenuto operatore cinematografico, i motivi più disparati e nello stesso tempo più banali e consueti. Il Cinematografo di Lumière e il Vitascopio di Edison si fecero concorrenza. I pubblici di qua e di là dell'oceano assistettero a visioni di mare e di strade in movimento. Si improvvisarono in Francia, in America, in Inghilterra, rudimentali teatri di posa. Cominciarono ad essere frequentati da attori di varietà, ballerini, acrobati. Le loro esibizioni fissate su pellicola venivano presentate al pubblico delle città e dei sobborghi. Edison mandava in giro operatori e così i fratelli Lumière. Un operatore, Felix Mesguisch, compì un lungo viaggio, giungendo in

Egitto e nell'estremo confine della Russia. Un agente dei Lumière, A. Promio, andava in giro a far propaganda.

All'inizio del nuovo anno 1896 il Cinematografo cominciava il suo viaggio per il mondo: in febbraio era già a Londra e a Bruxelles, in aprile a Vienna e a Berlino dove per suo conto Skladanowsky aveva organizzato alcuni spettacoli con un suo apparecchio e Oskar Messter perfezionava una macchina per la proiezione di film. In giugno il Cinematografo appariva a Madrid, e poco dopo in Serbia, in luglio era in Russia e quindi in Romania. I Sovrani di ogni paese vedevano, ammiravano, applaudivano. E continuavano le richieste di apparecchi e di film da proiettare.

Intanto l'inglese Robert W. Paul, specialmente ispirato da *La macchina del tempo* del roman-

ziere H. G. Wells, aveva lavorato intorno ad un apparecchio detto Teatrografo che il 20 febbraio 1896 era pronto per proiettare un film colorato a mano: *An Eastern Dance*. Pochi giorni dopo aveva luogo a New York una proiezione pubblica del Vitascopio presentato da Edison. Il programma della serata, 3 aprile, comprendeva alcuni documentari e *Annabel the Dancer*.

Nello stesso mese d'aprile il Cinematografo attraversava l'Atlantico e nel maggio successivo avvenne la prima proiezione in terra americana dell'apparecchio francese. Altri brevetti erano concessi intanto: in Inghilterra al Friese Greene e al Darling, in America a Herman Casler, per macchine da presa e proiezione di film. Tra il 1896 e il 1897 gli apparecchi costruiti nei varii Paesi non furono pochi. Lo stesso Edison dopo aver fatto mandare in giro, in ogni Paese fino in Giappone,

il Vitascopio, si accingeva a lanciare definitivamente il Cinetoscopio. E subito dopo il suo collaboratore d'un tempo, Laurie-Dickson presentava con altri l'American Biograph che, per contraccambiare forse la visita dell'apparecchio francese, attraversava l'Atlantico e giungeva in Francia dove, a Parigi, nel novembre del 1896 aveva luogo una proiezione. La concorrenza era esplicita. Ma le richieste erano moltissime.

Il teatro di posa di Edison, il cosiddetto Black Marie dove erano stati girati i film che dovevano servire di dimostrazione degli apparecchi di Edison, non era sufficiente per una produzione regolare di film. Fu così che Frank Gammon pensò di istituire un teatro di posa negli uffici della Raff e Gammon. *The Kiss* (1896) fu un brevissimo film realizzato da Gammon, con una coppia di attori

improvvisati i quali possono tuttavia essere considerati i primi amanti dello schermo. Era nato, così, anche un nuovo genere di film, ovvero era stato fissato il tradizionale finale di tanti film americani di epoche successive.

A inventare, senza volerlo, il genere comico, pensarono i Lumière, col brevissimo *Arroseur arrosé*: Un giardiniere sta annaffiando le piante in un giardino. Un ragazzo ferma il getto d'acqua premendo con un piede il tubo dell'annaffiatoio. Il giardiniere per rendersi conto del perché l'annaffiatoio non getti più acqua, guarda l'imboccatura; ma il ragazzo alza il piede in questo momento, e il giardiniere riceve in viso il getto d'acqua.

Si pensò quindi che al pubblico sarebbe piaciuto veder sullo schermo le principali figure o i luoghi dove si svolge l'azione di un celebre romanzo. Per esempio *La capanna dello Zio Tom* di

Enrichetta Becher Stowe; due o tre quadri furono riprodotti sullo schermo in un breve film girato nello stabilimento Raff e Gammon. In questo stabilimento si presentò un giorno un marinaio che aveva voglia di lavorare nel cinematografo. Il suo nome era Edwin. S. Porter. Venne scritturato come operatore.

I Lumière cessarono, con la fine del secolo, di realizzare film. Essi si consideravano inventori. Louis Lumière disse un giorno che la produzione di film, avendo perduto il suo carattere originario, non lo interessava più; ormai troppe altre persone si dedicavano alla produzione di film.

Tra queste furono, nello stesso anno 1896, Léon Gaumont, Charles Pathé, Georges Méliès. Più duratura fu l'attività dei primi due, divenuti a poco a poco produttori quotati, più breve fu l'atti-

vità del terzo che finì la sua vita povero dopo aver fatto il venditore di giocattoli. Tra i film di Charles Pathé, dal 1896 al 1897 c'erano, per esempio: *L'Arrivée du Tsar à Paris*, *Le Déshabillé du modèle*, *Chez un barbier*, *Enfants courants après le dragées d'un baptême*, *Une dispute*.

Nella stessa epoca, Gaumont aveva invece prodotto: *La Sortie des ateliers Panhard et Levassor*, *L'arrivée du Président de la République au pesage*, *Les grandes Eaux de Versailles*, *Un Déjeuner d'oiseaux au Kursaal de Vienne*. I temi svolti non erano dunque molto peregrini.

Georges Méliès stava nel 1895 nel suo teatro Robert-Houdin, officina magica in cui i fantocci da lui abilmente congegnati e mossi, mostravano al pubblico curioso le più stravaganti fantasie. Col nuovo mezzo d'espressione gli uomini d'allora s'erano limitati alla ripresa di scene documen-

tarie. Mancava la fantasia. Questa entrò nel mondo del nascente cinema col nome di Méliès. Anche Méliès cominciò a girare dei documentari. Nel gruppo dei film prodotti dal 1896 al 1897 da parte di Méliès e Reulos, c'è *Un Jardinier brûlant les herbes* e una *Scène Militaire*. Ma più di una volta Méliès uscì per la strada col suo apparecchio da presa. In un locale al numero 8 del Boulevard des Italiens e nel suo Teatro trasformato per l'occasione in sala cinematografica, Méliès aveva organizzato delle proiezioni di film. La sua importanza in quegli anni di cinema ai primi passi, consiste nell'aver veduto la possibilità di applicare trucchi d'ogni sorta al film. Se il suo teatro era dotato di botole e trabocchetti, se la luce poteva creare strane illusioni, il mezzo meccanico offriva senza dubbio, in certo senso, possibilità maggiori. Incidentalmente, la fortuna quasi ve-

nendogli incontro, se n'accorse: per aver lasciato un pezzo di fondu alla pellicola girata inventò la dissolvenza; per aver dovuto fermare la manovella essendosi inceppata la pellicola in macchina, e aver ripreso a girare poco dopo la scena documentaria senza mutar la positura dell'apparecchio di presa, inventò il trucco della sostituzione di un oggetto con un altro: trucco che ne permette altri più complessi; trucco che ha divertito Méliès il quale a sua volta volle divertire il suo pubblico.

Un teatro di posa che altro non era se non un capannone di vetro sostenuto da uno scheletro di ferro, venne allestito a Montreuil-sur-Bois; una Casa di produzione venne fondata ed ebbe il nome di Star Film (1896). Quivi e negli esterni adiacenti, Méliès andava realizzando i suoi film, che furono moltissimi, di varia lunghezza, potendo di-

sporre d'una serie di trucchi che egli amava elencare come segue: trucs par arrêt, truquages photographiques (fondus, caches ovvero sovrapposizioni parziali, superpositions), trucs de machinerie théâtrale, trucs de prestidigitation, trucs de pyrotechnie, trucs de chimie; e vi s'aggiungano anche il rallentato e l'accelerazione.

Cosicchè accanto a *Un dessinateur express*, a una *Danse serpentine*, a una lezione di bicicletta spiegata in *Plus fort que son maître*, prodotti nel 1896, Méliès poté presentare la «première vue à trucs»: *L'escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, una «grande scène fantastique»: *Le manoir du diable*, una «scène de cambrioleurs»: *Sur les toits*; una «merveilleuse scène de bataille avec explosion d'obus et murs s'écroulant»: *La defense de Barzeilles ou Les dernières cartouches*; e una «scène comique»: *Une nuit terrible*.

Un operatore dei Lumière era stato inviato in Boemia per riprendervi un documentario della *Passion d'Oberammergau*. Il film fu mandato quindi in America, dove si pensò di realizzare un film analogo, ricostruendo la scena, con maggiore sfarzo che la stessa scena documentaria, sulla terrazza del Grand Central Palace. Richard Hollaman, direttore dell'Eden Museum, ebbe la iniziativa e l'inglese William Paley fu l'operatore. Un attore di teatro, Frank Russell, interpretò il ruolo di Gesù Cristo. *La Passione di Oberammergau* americana (1897) ottenne vivo successo. Da questo momento venne di moda ricostruire in teatro di posa i documentari.

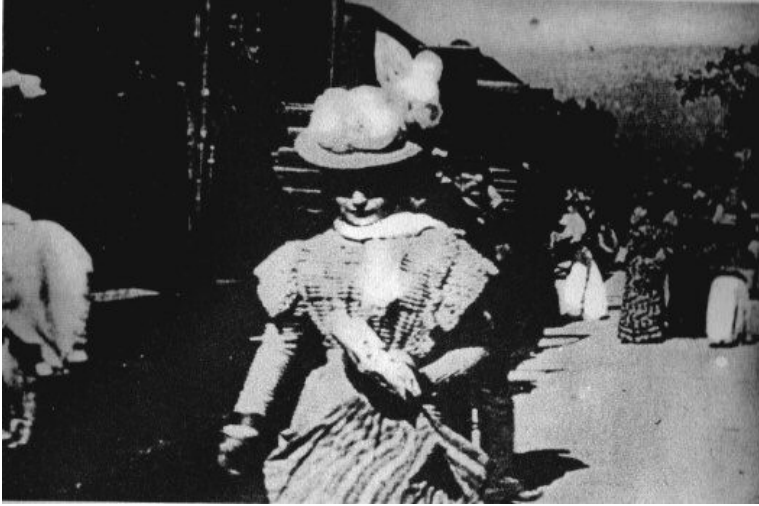
Con lo stesso metodo realizzarono un film Albert E. Smith e J. Stuart Blackton: questi un giornalista disegnatore, quegli un prestigiatore illusionista: *Abbasso la Spagna* (1897) è il film da essi

prodotto che venne girato poche ore dopo lo scoppio della guerra tra Spagna e Stati Uniti. Nessun operatore s'era mosso da New York: tutta la scena era stata ricostruita in cima al Morse Building a New York. Il successo fu dei più notevoli. Smith e Blackton fondarono la Vitagraph, produttrice di un film con una breve trama: *The Burglar on the Roof*, realizzato da Albert Smith, protagonista Blackton.

Nel frattempo in Ispagna un fotografo, Fructoso Gelabert, iniziava una produzione a carattere documentario; ma nel 1897 produsse un film più impegnativo, *Dorotea*. Come in America e in Francia così in Gran Bretagna l'interesse per il cinema andava aumentando. E nel 1897 veniva qui costruito un teatro di posa da Will Day¹.

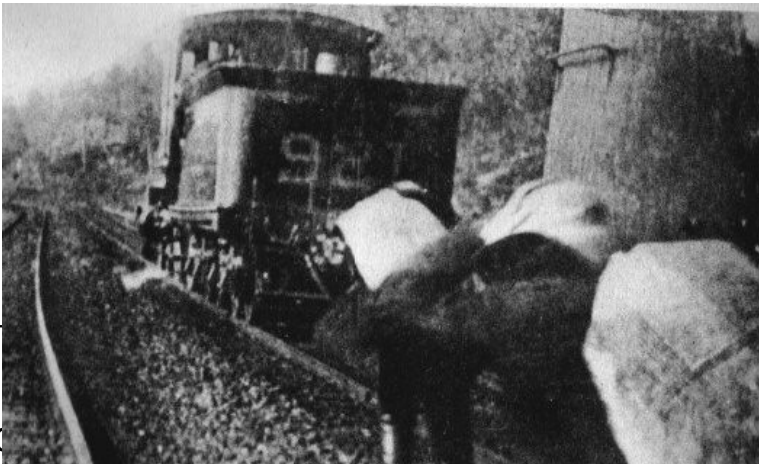
¹È importante ricordare che Will Day ha raccolto per anni e anni tutto ciò che potesse servire al-

L'ar



Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat (1895)
dei fratelli Lumière.

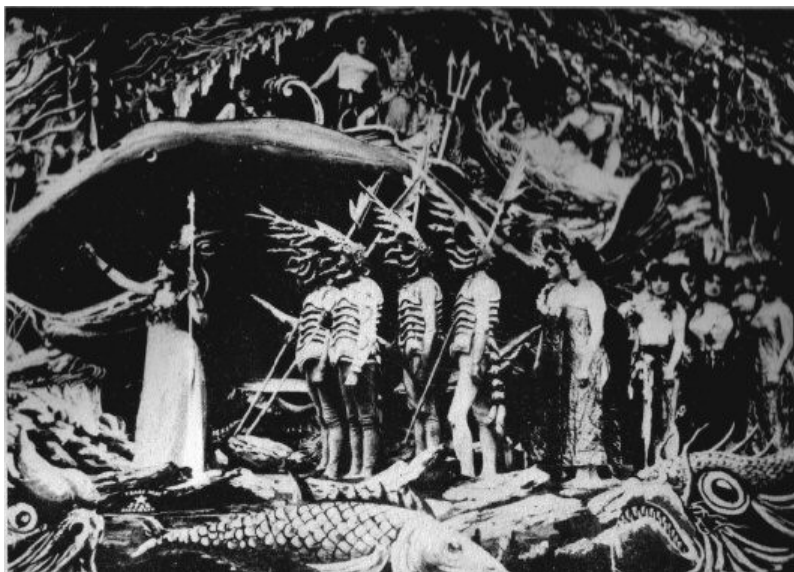
L'as



la
mo

parecchi da presa e da proiezione. La raccolta si
trova nello Science Museum di South Kensing-
ton, London.

Le Palais des Mille et une Nuit di Georges
Méliès.



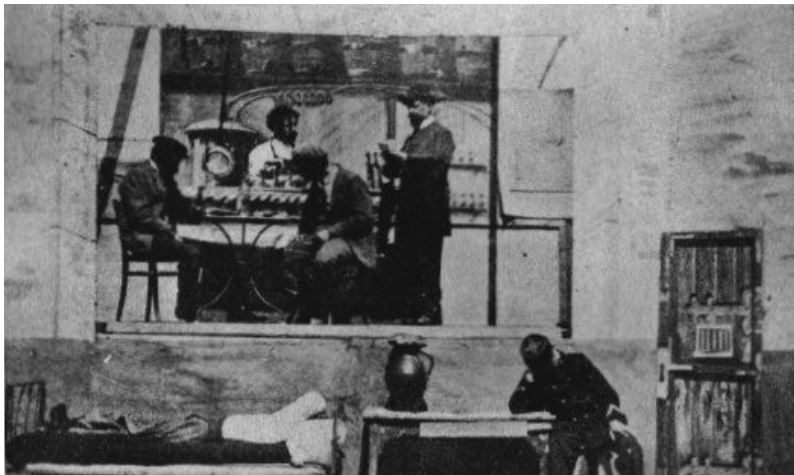
Le Tunnel sous la Manche di Georges Mé-
liès.



L'affaire Dreyfus di Georges Méliès.



L'histoire d'un crime di Ferdinand Zecca.



Due avvenimenti parvero tuttavia minacciare,

nel 1897, il progresso del cinema: uno di ordine tecnico, uno di ordine commerciale. A Parigi si incendiarono i Magazzini del Bazar de la Charité e ne fu data la colpa alla celluloide che è infiammabile. In America poi ebbe inizio, provocata da Edison, una lotta di brevetti, accanita, che implicò quasi tutti coloro che negli Stati Uniti si erano dedicati alla industria degli apparecchi cinematografici. Ma la forza del cinema era preponderante; e nonostante il pericolo della celluloide cui si poteva ovviare proteggendo le pellicole, e le lotte dei brevetti, il cammino intrapreso ebbe seguito.

Nel 1898 ebbe inizio in Inghilterra, da parte di Cecil Hepworth una regolare produzione di film a Walton-on-Thames. In Olanda il fotografo di Corte P. Elfelt, fatta costruire da certo Andersen una macchina da presa, ritraeva alla Reggia, in un breve film, la famiglia Reale.

La corsa all'oro scoperto in Alaska, che in seguito suggerirà soggetti per film (*The Gold Rush* di Charlie Chaplin, *The Trail of '98* diretto dal Clarence Brown) fu nell'anno 1898 argomento di alcuni documentari. Un operatore americano partì verso il Nord per riprendere scene alla cui proiezione non poteva mancare l'interessamento del pubblico.

Verso la fine del secolo la luce artificiale entrò nella ripresa dei film. Willy Bitzer, più tardi operatore di D. W. Griffith, fu l'operatore di un documentario di incontro di pugilato che ebbe luogo a New York; per illuminare il ring vennero adoperate centinaia di lampade.

Alla Esposizione di Parigi del 1900 tra un baraccone e un altro, v'erano locali per la proiezione di film. La gente guardava, entrava ammirava. Poteva, tra l'altro, assistere a qualche film

parlato. Infatti qualcuno, e primo Georges Méliès, aveva tentato di sincronizzare l'immagine del cinema col suono di un fonografo.

Il più conosciuto forse dei film di Georges Méliès, apparve nel 1902. È *Le Voyage dans la lune*. Le scene erano dipinte dallo stesso Méliès; le costruzioni erano di cartapesta, compreso il bolide che doveva portare sulla luna degli uomini in abito da cerimonia, con tube e ombrello. Come nelle carte astronomiche la luna presenta degli avvallamenti d'ogni specie e vulcani spenti. Il bolide giunge improvviso e si punta per terra. Vi escono costernati e meravigliati gli uomini in abito da cerimonia mentre nel cielo appaiono stelle sulle quali sono montate fanciulle in eleganti pose. L'anno prima Méliès aveva presentato un altro film fantastico: *Les sept châteaux du diable*.

Per gli anni successivi preparava altri film nei quali non mancava mai l'elemento fantasioso.

Ma Charles Pathé non capiva le fantasmagorie. Si riteneva un industriale. Dedicava la sua attività, come Léon Gaumont, anche alla costruzione di apparecchi; apriva sale cinematografiche. Scritturò poi, per realizzare i film di sua produzione, Ferdinand Zecca. Laddove Méliès voleva le fantasie, Zecca, invece, voleva i fatti reali, il dramma col tragico finale. È del 1902 il suo film *L'histoire d'un crime*, diviso in sette parti, o meglio «tableaux», ciascuno dei quali era intitolato come segue: un guardiano di Banca è ucciso di notte; Arresto dell'assassino; Confronti; Corte d'Assise; Carcere; Ultimo giorno di vita; Esecuzione.

Altrove Zecca è stato tuttavia meno verista; in *L'Amant de la lune* per esempio, da lui stesso in-

terpretato e realizzato con la collaborazione di Gaston Welle, e in *La catastrophe de la Martinique*, documentario ricostruito. Promio, l'agente dei Lumière aveva pur fatto *La presa di Pechino*, servendosi solo della sua immaginazione.

Charles Pathé era tuttavia un industriale intraprendente. Nel 1902 offrì anche un *Quo Vadis?* condensato in venti minuti di proiezione; poco dopo, presentò una *Cleopatra* in cui le navi romane ed egizie scorrevano su rulli come a teatro, e tremavano tutte avendo i bordi fatti di cartone dipinto; dipinti erano anche i fondali e gli interpreti facevan gesti magniloquenti. Ma il film era colorato fotogramma per fotogramma da mano paziente, come si usava talvolta a quei tempi per le opere più importanti. Pathé faceva drammi storici, ma anche film passionali. Nel 1904, tra l'altro, presentava un *Roman d'Amour*; una serie di quadri,

sette appunto, a ciascuno dei quali era premessa una didascalia esplicativa. Nello stesso anno Zecca realizzò una *Vie du Christ* nella quale come negli altri film i fondali erano dipinti e le figure erano disposte in atteggiamenti sostenuti, sì da far sempre «tableau».

Un incontro di pugilato, l'esibizione di una ballerina, qualche macchinosa ricostruzione di quadri storici e le solite vedute documentarie appagavano il pubblico delle penny-arcades e dei music-halls americani. Il marinaio Edwin S. Porter, diventato operatore, partì un giorno per l'America Centrale a far propaganda al cinema, ottenendo vasti successi. Ritornò a New York all'alba del nuovo secolo e fu l'operatore di un film di James White: *The Life of an American Fireman* (*La vita di un pompiere americano*).

Poco dopo Edwin S. Porter si accinse ad una impresa ardimentosa: realizzare un film d'avventure, protagonista un treno. Dopo aver girato un film pubblicitario per la Società Ferroviaria Delaware-Lackawanna and Western Railroad Co. Porter pensò che il treno poteva essere un ottimo argomento per il soggetto di un film, anche breve: duecentocinquanta metri. *The Great Train Robbery (L'Assalto al treno)* apparve nel 1903 ed aveva come interprete principale George M. Anderson, detto Broncho Bill. Il soggetto narra la storia di alcuni banditi evasi dal carcere e sfuggiti alla Polizia che invano li insegue. I banditi assaltano un treno in corsa, il fuochista viene lanciato dalla locomotiva che viene travolta trascinandosi dietro le carrozze. I banditi fanno alla fine acrobazie sul treno devastato.

Il film non mancò di ottenere il successo che

Porter aveva sperato. Altri pensarono di realizzare film sul tipo di *The Train Robbery*. Apparvero quindi un *Assalto alla Banca* (*The Great Bank Robbery*) realizzato da Simon Lubin, lungo quanto il film di Porter: one reel, una bobina; e con questo altri fra cui *Trapped by Bloodhounds or a Lynching at Cripple Creek*: titoli lunghi, sensazionali, che attirassero il pubblico desideroso di assistere a straordinarie avventure.

Una organizzazione per il noleggio dei film sorse a San Francisco nel 1902 e nell'anno successivo un commerciante di pelli, Adolph Zukor, entrò nell'ambiente cinematografico, cominciando a fare l'esercente. Un altro mercante di pelli, Marcus Loew, entrò nel cinema in quell'epoca, associandosi con l'impresario e scrittore teatrale David Belasco. Il sarto William Fox si mise a fare

l'esercente a New York. Nello stesso tempo a Chicago iniziava la sua carriera cinematografica Carl Laemmle. Nacque così la industria del cinema americano.

I film a soggetto di una bobina erano molto richiesti dagli esercenti. Nel 1905 si aprì a New York una sala cui fu dato il nome di Nickel-Odeon, perchè era una sala di spettacolo dove si entrava con una moneta di nickel. Entro un anno la più popolosa città degli Stati Uniti aveva cento-cinquanta nickel-odeons.

I film allora, si giravano in due giorni; e furono centinaia. Anche gli scrittori di trame erano necessari. Il lavoro era molto, e si poteva guadagnare abbastanza: Roy Mc Cardell, soggettista della Biograf, aveva l'incarico di scrivere dieci soggetti la settimana, e ciascuno gli era compensato con quindici dollari. I film venivano realizzati

in teatri di posa con le pareti di vetro affinché la scena potesse essere illuminata dalla luce del sole.

Qualcuno però preferiva il film all'aria aperta. Ebbe origine intorno al 1905 il film detto western, dove si vedevano cow-boys correre su cavalli al galoppo, salvare le fanciulle timide, combattere con gli indiani. William Selig preferiva particolarmente produrre film di questo genere: Broncho Bill era il protagonista consueto delle avventure. Una volta, nel 1907, Selig giunse, per realizzare uno dei suoi film, in California. Gli piacque quella meravigliosa terra, gli piacque il clima mite e stupendo.

In un giorno dell'anno 1905 si presentò a Edwin S. Porter, ormai rinomato realizzatore di film e direttore di stabilimenti, un giornalista che amava talvolta scrivere qualche poesia. David Wark Grif-

fith era il suo nome. Aveva preparato la riduzione per film di un dramma di Victorien Sardou: *Tosca*. Porter non aveva ancora pensato di ridurre per il cinema drammi teatrali; il suo genere era un altro: il film d'avventure. Tuttavia bene accolse il giovane Griffith e lo fece debuttare come attore in un film: *The Eagle Nest (Nido di Aquila)* che uscì nel 1907. Griffith sosteneva il ruolo di un montanaro che doveva strangolare un'aquila di paglia e stoffa, accuratamente costruita acciocchè paresse vera.

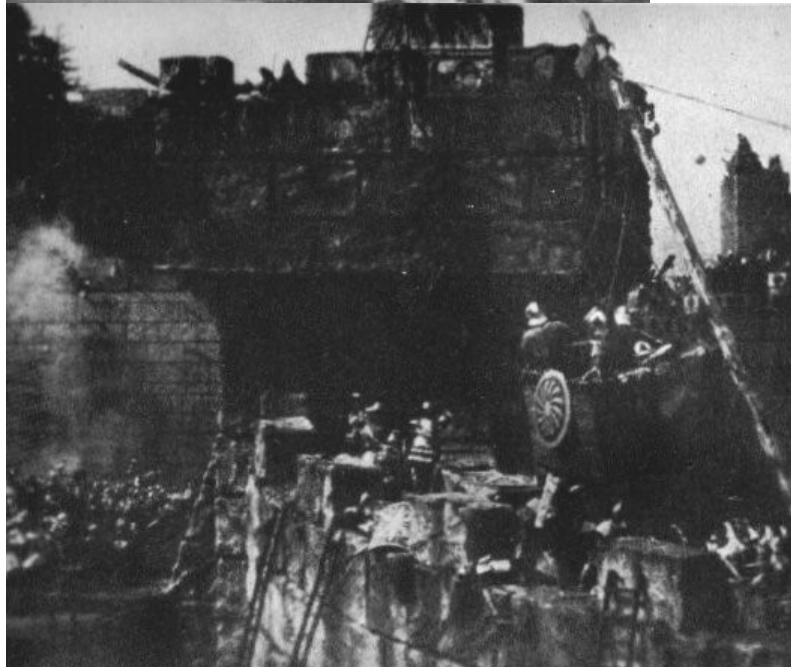
Nel frattempo dalla Francia giungevano i film di Georges Méliès, per la diffusione dei quali in suolo americano, venne aperta una Agenzia a New York (1905). I film di Méliès piacquero a tal punto che alcuni sfruttatori fecero dei controtipi dei film e inviarono questi in giro per l'America senza

che, di conseguenza, il loro creatore ne traesse profitto alcuno. Anche Charles Pathé non mancò di creare un'Agenzia in America ma ebbe maggior fortuna.

Nel 1905 lo stabilimento di Charles Pathé a Vincennes era sufficientemente organizzato; il produttore poteva disporre di direttori di scena, che più tardi saranno detti registi, e squadre d'operai, operatori, elettricisti e dipintori di scene e fondali. In questo stabilimento entrò, suggeritovi da Lucien Nonguet, un attore di varietà: Max Linder. Fu pagato venti franchi per posa e apparve la prima volta in *La première sortie d'un collegien* (1905).

Nel 1906 Pathé organizzò un altro dramma verista: *Les Dessous de Paris*: otto quadri, preceduto ciascuno da una sensazionale didascalia. In quest'anno ebbe inizio l'attività cinematografica di

Louis Feuillade che più tardi sarà del romanzo verista filmato un vivo assertore. Ma allora Léon Gaumont che lo aveva scritturato, si limitò a fargli realizzare un film d'altro genere, meno truculento: *C'est papa qui prend la purge* (*È papà che prende la purga*), interpretato da Georges Monca, il cui nome non era nuovo nel campo cinematografico. Già nel 1899 Monca aveva inserito un film di trenta metri, in uno spettacolo teatrale: *L'Auvergnale* di Fernand Meynet. Un altro direttore che era stato con Pathé, venne scritturato da Gaumont per realizzare tra l'altro, *Fumeurs d'Opium*: Louis Paglieri.



Asta Nielsen



in Nach dem Gesetz.

Un altro comico di Feuillade e di Gaumont era Béb , una specie di «enfant terrible». Nel 1905 debutt  come direttore di scena Albert Capellani, realizzando delle scene comiche con Andr  Deed, che venne conosciuto col nome di Gri-bouille in Francia e con altri nomi nei rispettivi Paesi dove i suoi film vennero portati. Altrettanto successo di ilarit  otteneva Prince, noto col nome di Rigadin.

La produzione francese d'allora consisteva principalmente in brevi film comici, in drammi veristi in sei o pi  tableaux; gli interpreti di questi film erano pi  o meno improvvisati. Ma a qualcuno venne in mente di invitare a prender parte a qualche film, gli attori della Comédie Française. S'era costituita a tale scopo una societ  che portava il titolo ambizioso di Film d'Art e che era do-

vuta all'iniziativa di un attore: Le Bargy, di André Calmettes e dei fratelli Laffitte cui era devoluto l'incarico di finanziare la impresa. Il Film d'Art debuttò con un film il cui scenario o piuttosto le cui didascalie erano scritte da Henry Lavedan:

L'Assassinat du Duc de Guise (1908). Alla direzione di scena venne preposto Le Bargy il quale vi sostenne anche un ruolo accanto ad Albert Lambert e a Gabrielle Robinne, due attori della Comédie Française. Il film ebbe grande successo presso gli industriali del cinema d'allora e Charles Pathé invidiò la iniziativa. Un altro film, girato subito dopo, era *Le Retour d'Ulysses*, scritto da Jules Lamaître, diretto da Armand Bour.

Si pensò ad un certo punto di interpellare anche Sarah Bernhardt. Ne venne fuori una *Tosca* che però non fu mai pubblicata perchè l'attrice se ne dimostrò assai scontenta. Meglio riuscì invece

la soubrette di varietà Mistinguett una cui esibizione fu, con *L'Assassinat du Duc de Guise* inviata in giro per il mondo. E un'altra *Tosca* fu fatta con Cécile Sorel (1908).

Dal 1903 al 1908 la produzione francese dominava sul mercato cinematografico europeo. Gaumont non mancava di inviare, quando capitasse l'occasione, qualche regista a realizzare film in altri Paesi. Così accadde che Léonce Perret andò in Germania, per girare qualche film, e ritornare in Francia nel 1908. Qui Charles Pathé alternava un genere all'altro. *Les dessous de Paris* poteva considerarsi un preludio a *I misteri di New York*. Georges Monca apparve ancora come attore, diretto da Lucien Nonguet, in *Le Roman d'un Malhereux* (1907). Intanto Michel Carré, autore di una pantomina teatrale, la ripeteva in film: *L'enfant prodigue* uscì nel 1907. Albert Capellani

tentava di irrobustire le sue qualità di direttore realizzando *L'Homme aux gants blancs*, interpretate Jean Grétilat.

Méliès continuava intanto a servire la fantasia; e per quanto in forma più timida vi contribuì anche Emile Cohl, che cominciò intorno alla fine del 1907 a realizzare alcuni disegni animati. Si trattava di disegni fanciulleschi, in cui le figure eran disegnate con pochi e sommari tratti di penna ed erano sempre viste in posizione frontale o di profilo. *Un drame chez les fantoches* e *Fantasmagories* furono tra gli altri numerosi, i più considerati.

Nello stesso anno in cui uscirono i disegni animati di Cohl, 1908, Georges Monca cominciò a realizzare film preferendo specialmente scenari di Daniel Riche e di Camille de Morlhon, il quale ultimo a sua volta, cominciò poco dopo a dedicarsi alla regia iniziando il primo di ben centottanta

film. In seguito al successo del Film d'Art, Eugène Gugenheim e Pierre Decourcelle costituirono la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, il cui programma era quello di portare sullo schermo opere celebri della letteratura. Già nel 1908 Albert Capellani realizzava *L'Assommoir* dal romanzo di Emile Zola, *L'Arlesienne*, da Alphonse Daudet, interprete Henry Desfontaines che si dedicò quindi, anche lui, alla messa in scena; Victor Hugo non fu abbandonato dalla S.C.A.G.L.; e, per cominciare fu allestito *Le Roi s'amuse*.

Avvenne nel febbraio 1908 la riunione degli Editori di Film della Chambre Syndicale, sotto la presidenza di Georges Méliès. Si stabilirono i rapporti commerciali tra produttori, distributori, circa la circolazione dei film in Francia, in Gran Bretagna, in Germania, e in Italia. Era presente

alla riunione un rappresentante di ciascuna Nazione.

Tentativi di fare del cinematografo e di allestire film che non fossero i consueti documentarii di attualità si manifestarono in altri Paesi. In Ispagna già nel 1903 un operatore di nome Segundo Chomon, che in seguito doveva manifestare la sua attività anche in Francia e in Italia, realizzava un film di oltre cento metri: *Les guapos del parque*. A Barcellona, fu nel 1905 che Richardo Baflos tentò di applicare immagini al suono, e realizzò quindi *Secreto de confesion*. Negli anni 1906 e 1907 sorsero poi a Barcellona due case di produzione.

In Boemia il cinema nacque nel 1898, anno in cui vennero realizzati dei film che presentavano abbozzi di scene comiche girate all'aperto (*Un bagno nella Moldava*, *L'appuntamento impedito*).

Più ambizioso era il film *Il sogno di uno scapolo* che venne realizzato nel 1905; un'azione grottesca tra un soldato e una cuoca costituiva il film *I cinque sensi dell'uomo*, interpretato dall'attore di varietà Josef Svab Malostransky (1908).

Nel 1906 ebbe inizio la produzione danese: assai importante in quanto per anni e anni diede un contributo notevole al cinema europeo. L'iniziativa di una produzione regolare si deve a Ole Olsen, il fondatore della Nordisk Film Compagni, che cominciò da allora a diffondere le pellicole di sua produzione in Germania e in altri paesi d'Europa, contrapponendola a quella francese. Laddove in Francia si giravano film riproducenti scene teatrali, la Nordisk lanciava sul mercato film nei quali predominava il senso della natura e del paesaggio.

La Svezia seguì qualche anno più tardi la Danimarca; quando cioè la Svenska Biografteatern, diretta da Carl Magnussen, dopo aver importato film di altri paesi, incominciò nel 1909 la produzione. Uno dei primi film fu *Gente di Värmland* che si tentò anche di sincronizzare con un fonografo.

Un fotografo, corrispondente di riviste francesi e inglesi, di nome A. O. Drankoff, fu l'iniziatore della produzione cinematografica in Russia. Erano apparsi, negli anni precedenti il 1908 dei documentari d'attualità girati per conto dello zelante Gaumont il quale aveva spedito in Russia un operatore. Drankoff istituì una ditta: Fabbrica Drankova, e iniziò una regolare produzione: cinque film apparvero nel 1908, e la loro lunghezza si aggirava dai trentacinque ai duecentoventicin-

que metri. Il più lungo, proiettato in ottobre, era *Stenka Rasin*; la leggenda narrata da Pushkin, del ratto della principessa persiana da parte di Stenka Rasin e della sua banda, e della successiva morte di lei, venne sceneggiata per lo schermo da V. M. Gonciaroff. V. F. Romaschkoff fu preposto alla direzione scenica.

Nell'anno successivo debuttava sugli schermi russi l'attore Ivan Mosjoukine, in un film che Gonciaroff aveva tratto da Liermontoff. Anche Ladislav Starevich debuttava, come regista, nel 1909, con due film di circa duecento metri ciascuno, tratti da opere di Gogol e realizzava nel 1910 *Rusalka*, da Pushkin. Le succursali delle case francesi Gaumont, Pathé e quindi anche Film d'Art, aumentarono intanto la loro produzione in Russia. Un commerciante di nome Hangionkoff si mise allora a fare il produttore: Gonciaroff scrisse

per lui lo scenario di *Nozze Russe del XVI secolo* che venne diretto da Ciardinin e interpretato dall'attrice Gonciarova.

In Italia, l'inizio di una regolare produzione si ebbe nel 1907. Le prime Case di produzione si fondarono a Torino e a Roma: qui era sorta la Cines con un programma alquanto impegnativo, lì Arturo Ambrosio aveva fondato un'azienda cui aveva dato il suo nome. Ma a Torino lavorava anche Rodolfo Omegna, che presentava soltanto «film dal vero» i quali tuttavia, come *Il terremoto di Messina* e *Cacce al leopardo* ottennero un vasto successo e parecchie copie furono vendute in Francia e altrove. Del resto con la Francia i rapporti commerciali eran frequenti, tanto che due comici in voga, Marcel Fabre detto Robinet, e André Deed detto Gribouille scesero in Italia, dove il

primo conservò il suo nomignolo, al secondo invece fu affidato quello di Cretinetti. Altro comico di successo fu Fernando Guillaume detto Tontolini e quindi Polidor.

Il cinema italiano ottenne tuttavia la sua vera e importante rinomanza per certo tipo di film storico che traeva motivi dalla romanità: Tra il 1908 e il 1909 la Cines ne realizzò parecchi film in costume; ma *Catilina*, messo in scena da Mario Caserini ebbe maggior successo. Altri periodi della storia erano tuttavia toccati dai produttori del tempo; apparvero *Giovanni dalle Bande Nere* e *Anita Garibaldi*; e poichè William Shakespeare aveva scritto drammi in costume, non lo lasciarono riposare. Tuttavia le cronache di quel tempo dissero che il film *Macbeth* era pregevole e che venne diffuso all'estero. Mario Caserini ne aveva curato l'allestimento

Un altro direttore di scena che, tra i primi, ebbe fama cospicua, fu Edoardo Bencivenga. Tra i suoi film fu *I Cavalieri della morte*, protagonista Lydia Quaranta. D'altri personaggi, attori e direttori di scena, si parlò nell'anno 1910. Tra i primi furono Mary Cleo Tarlarini, Alberto A. Capozzi e Luigi Maggi, tutti e tre interpreti dello *Schiavo di Cartagine*, Lydia de Roberto protagonista di un film, *Gli ultimi giorni di Pompei* che fu tra i più quotati del momento e di *Nerone*. Tra i secondi v'era Enrico Guazzoni che diresse *Bruto*. Altre Case intanto erano sorte e tra queste una a Milano, detta Milano-Film che appunto al Concorso Cinematografico di Milano ebbe premiato il film *Sardanapalo*, di duecentodiciannove metri: gli altri non erano più lunghi.

In Polonia, aspettavano forse, come poi avven-

ne, che dall'Italia uscisse un film tratto dal romanzo del loro connazionale Henryk Sienkiewicz; allora tuttavia, la Polonia era smembrata e il Cinema sopportava le conseguenze della situazione politica. A Varsavia però nel 1908 avvenne la realizzazione di un film interpretato da Anton Fertner: *Antonio viene per la prima volta a Varsavia*.

Nello stesso anno apparve anche un film finlandese: *Fabbricanti clandestini d'alcool*.

Varsavia, del resto, riceveva nel 1910 i film dalla Russia da cui politicamente dipendeva. Ed è appunto nel 1910 che in Russia viene realizzato uno dei film più impegnativi: *Pietro il Grande*, sceneggiato da Gonciaroff e da questi allestito con la collaborazione di Gansen; protagonista era l'attore Veskoff che appare quindi in numerosi altri film dello stesso anno, come in *Tarakanova* diretta dal Gansen, nel *Duello* da Kuprin.

Quasi tutta l'Europa era nel 1910 in fervida attività cinematografica. I mercati erano principalmente dominati dalla Francia che produceva tra l'altro (Gaumont) nel 1909 un *Cirano di Bergerac* dal dramma di Edmond Rostand e un *Peau de Chagrin*, tratto da Honoré de Balzac e diretto da Albert Capellani per Pathé; protagonista era René Leprince che abbandonava l'anno successivo la interpretazione per la messa in scena, iniziando questa sua attività con il film *Flirt dangereux*. Nel 1910 apparve un altro attore francese che ebbe una certa fama a' suoi tempi: Marcel Levesque, protagonista dell'*Arrestation de la Duchesse du Berry*, produttrice la Film d'Art.

Le diverse tendenze europee risultavano quindi già da allora sufficientemente chiare; o meglio quelle tendenze che valsero a portare le singole

produzioni nazionali a periodi di successo. I film d'allora erano ancora brevi ed ogni film era completato da una comica. Talvolta solo il titolo bastava a richiamare il pubblico; e pochi quadri di spiccato carattere, sfarzoso (film storici) o truculento e cupo (film veristi) o di atmosfera (film d'azione) che fosse, eran sufficienti. La letteratura e il teatro, ma talvolta il romanzo d'appendice, offrivano ai produttori francesi e italiani più di qualche spunto per i loro film.

Ma fu anche un romanzo francese di Alexandre Dumas, che diede origine alla produzione cinematografica americana in California. *The Count of Monte Cristo* venne girato nel 1907 laggiù da Thomas Persons, un operatore di William Selig: questi s'era già reso conto infatti dell'opportunità di sfruttare quella zona. Il film venne girato a Los

Angeles, nelle cui vicinanze doveva più tardi sorgere Hollywood.

L'idea di ottenere un vasto successo con una ricostruzione storica indusse i dirigenti e fondatori di una nuova società, la Kalem, formata da George Kleine, Samuel Long e Frank Marion, a adattare per lo schermo nell'anno 1907 il romanzo *Ben Hur* di Lewis Wallace; il film venne diretto da Sidney Olcott; si aggirava sui duecento metri di lunghezza.

In quest'epoca era in pieno vigore la lotta dei brevetti di Edison. Dopo un anno e mezzo di controversie, e precisamente nel dicembre del 1908, le società Vitagraph, Biograph, Selig, Essanay, Lubin, Kalem, Pathé, Méliès, che producevano o distribuivano film in U.S.A., si associarono per quanto riguardava l'uso dei brevetti, sotto la de-

nominazione di Motion Picture Patents. Tuttavia, come accade spesso nella vita, altri cominciarono proprio allora ad occuparsi di produzione e non intesero associarsi alla Motion Picture Patents. Furono appunto essi che, per sfuggire alle multe e alle tasse, lasciarono l'East per il West e andarono là dove William Selig aveva trovato, tempo prima, clima mite e vaste distese di terra: in California: Tra questi era Carl Laemmle: I.M.P. ovvero Independent Motion Picture si chiamava la sua Ditta. In quel tempo i giornali di tutto il mondo si occupavano già diffusamente di cinematografo; se ne occupavano per dire che i film storici erano mirabili, se ne occupavano anche per fare osservazioni circa la moralità di certe pellicole, osservazioni che furono naturalmente contrastate dai produttori americani i quali mettevano sotto gli occhi dei censori titoli come *Ben*

Hur e dicevano di dedicarsi alla realizzazione di film religiosi. Tuttavia nel 1910 nacque in America la Censura cinematografica; uno Stato alla volta, tutti gli Stati Uniti goderon negli anni successivi di questo privilegio. Fu forse per reazione alla censura che alcuno pensò di intraprendere in film la realizzazione di temi ardui, di problemi sessuali.

In un giorno del 1908 la Biograph propose a David Wark Griffith di realizzare un film. Griffith avrebbe desiderato portare sullo schermo un dramma importante, tuttavia per il momento dovette accontentarsi: *The Adventures of Dolly* era interpretato da un giovane attore che piaceva assai al pubblico americano: Arthur Johnson, e da Lina Arvidson. Nello stesso anno 1908 uscì un altro film di Griffith, tratto dal dramma *Au téléphone*

di André De Lorde. Si intitolava *The Lonely Villa* (*La Villa solitaria*) ed aveva a protagonista Marion Leonard; narrava di una madre e tre bambine assediata in una villa da banditi: una delle bambine era Mary Pickford. A Griffith piacque il modo di recitare della fanciulla e infatti nell'anno successivo le affidò il ruolo di protagonista in *The Violin Maker of Cremona* (*Il liutaio di Cremona*).

Da questo momento ebbe inizio per Mary Pickford una brillante carriera. Griffith le fece interpretare non pochi film ad alcuni dei quali l'attrice stessa collaborò nello stendere la trama. Tra l'altro apparve in *The Paris Hat* (*Il cappello di Parigi*), il cui scenario era stato offerto a Griffith da Anita Loos. Accanto alla Pickford era in questo film Lionel Barrymore. Anche la «famiglia reale di Broadway» come erano chiamati i tre Barrymore (Lionel, John, Ethel) cominciava così ad occupar-

si di cinematografo. Un'altra attrice ch'ebbe in quei tempi meritata fama, debuttò con Griffith: Mae Marsh. Apparve infatti, sotto la sua regia, in *The Man's Genesis* (*Genesi umana*) film che preludeva a opere di Griffith di maggiore impegno e di più vasta portata.

Intanto produttori indipendenti, direttori di scena e attori che i produttori si contendevano l'un l'altro, facevano andata e ritorno da New York (alla 14^a strada c'era lo studio Biograph e al Bronx c'era quello di Edison) a Hollywood; dove un po' alla volta, dopo qualche sistemazione provvisoria sorse un teatro di posa sufficientemente attrezzato tra Sunset Street e Vine Street. Era il 1911. Verso l'autunno di quest'anno usciva da tale stabilimento il film *The Law of the Range*, tipica produzione tradizionale americana.

Qualche altro produttore indipendente andava formandosi nel frattempo, Adam Kessel e Charles Bauman, dopo aver gestito sale di spettacolo, pensarono che conveniva produrre dei film; due o tre prove a New York, come *United Hearts* e *Indian Heart* di minimo costo (trecentocinquanta dollari che ne resero millecinquecento) determinarono la costituzione di una società a produzione continuata: Bison Life Motion Picture Company, che poco dopo iniziava una serie di one reels comici, che andarono sotto la marca Keystone. L'asso della produzione Keystone fu Mack Sennett, l'inventore delle bathing girls, ovvero delle fanciulle in costume da bagno con le mezze maniche e le mutandine sino al ginocchio, che partecipavano a comiche vicende.

Ma se per i film comici la lunghezza di una bobina parve sufficiente, qualcuno pensò che i

film a soggetto avrebbero dovuto essere più lunghi. Venne realizzato quindi un five reels intitolato *Moise's Life* che può considerarsi uno dei primi lunghimetraggi americani. Si cominciarono intorno al 1910 a diffondere negli Stati Uniti i primi film in costume italiani e francesi. Questi ultimi prima, gli italiani subito dopo, destarono nei produttori americani ammirazione e invidia.

Gli italiani, nella stagione dal 1910 al 1911 pubblicarono una quantità di film in costume. Tra l'altro *Lucrezia Borgia*, diretto da Mario Caserini per la Cines, con Maria Gasperini nel ruolo principale, ottenne in quella stagione un successo considerevole in Russia.

D'altra parte i film russi non giungevano in Italia. Tuttavia Gonciaroff cercava di tener testa alla produzione francese e italiana realizzando per il

pubblico russo *Delitto e Castigo* (1911) dal romanzo di Fedor Dostoievsky. A un altro direttore di scena di origine francese, che lavorava per la filiale russa della Pathé, il Metr, venne affidato invece un romanzo di Lev Tolstoj: *Anna Karenina*, che uscì nello stesso anno. La lunghezza di questi film era pari a quella dei film italiani che facevano la concorrenza: duecento metri il primo e trecento cinquanta il secondo. Per conto di Hangionkoff, V. M. Gonciaroff tentò uno spettacolo più diffuso: *L'assedio di Sebastopoli*, lungo duemila metri. Nell'anno successivo, centenario della disfatta di Napoleone in Russia, due Case si associarono per ricordare l'episodio storico; il film *Anno 1812* lungo milletrecento metri uscì dalla collaborazione industriale della Pathé e della Hangionkoff, allestito da Gansen, Drankoff e Uralsky. Anche la Cines si spinse allora in Russia

a produrre però soltanto un film il cui operatore fu Drankoff.

La produzione danese veniva intanto acquistando sempre meglio una sua fisionomia. Spiccava, nel gruppo degli attori presentato dalla Nordisk, Asta Nielsen. La sua figura magra, il suo sguardo profondo si imposero immediatamente al pubblico europeo e in particolare a quello tedesco quando il film *Abisso* (*Avgrunden*) (1910) da lei interpretato con la regia del marito Urban Gad, apparve in contrasto ai tipi di produzione allora corrente.

Anche un giovane attore rivelato dalla Nordisk ebbe per qualche tempo una certa rinomanza che lo indusse un giorno del 1916 a fondare una casa di produzione: Valdemar Psilander apparve accanto a Clara Pantoppidan nel 1911 nel film

Sulla porta del carcere (Ved Fengslets Port).

Asta Nielsen, subito dopo il successo di *Abisso*, venne chiamata in Germania e del cinema tedesco fu una delle più cospicue rappresentanti. Ella interpretò in Germania numerosi film tra i quali, qualche anno più tardi, *Amleto*. Allora, nel 1911, ella fu la protagonista di *Der freunde Voger*, *Sogno nero*, *Il gran momento*; due anni dopo interpretò il ruolo principale in *Engelien*.

Il favore del pubblico tedesco era portato in quel tempo verso Asta Nielsen e in egual misura verso Henny Porten. Era costei un altro tipo d'attrice, per quanto pur nella sua bionda formosità ella potesse rappresentare oltre che ingenue figure anche sostenute figure drammatiche. Henny Porten si rivelò nel 1911 in *Die Blinde*. Apparve quindi in *Amore mascherato*, *Il fantasma del*

mare, La figlia del pastore, Regina della notte.

A queste attrici che davano una impronta particolare ai film da esse interpretati, che cercavano forse accenti più cinematografici che teatrali, il cinema francese contrapponeva invece, riuscendo tuttavia ad ottenere un successo commerciale altrettanto evidente, attrici della Comédie Française; il cinema italiano dal canto suo non mancava, ove fosse possibile, di condurre allo schermo attori di teatro di solida e robusta fama. Tra quelle riapparve sullo schermo in quegli anni lontani, Sarah Bernhardt, tra questi era Ermete Zacconi il cui film *Padre* (1912), appena prodotto, gli industriali si affrettarono a portare oltre frontiera affinché da molti pubblici fosse veduto.

La produzione italiana incoraggiò gli spagnuoli ad una più assidua e consistente produzione di

film. Nel 1910 a Barcellona si lavorava molto, nel cinema. Alcuni film anzi vennero affidati alla interpretazione di una attrice di teatro in voga a quei tempi: Tina Xergo, la quale sostenne i ruoli di protagonista con quella passionalità che i soggetti richiedevano nei film *Alma torturada* e *El beso de la muerta*.

Nel 1912 ebbe pure inizio un'attività cinematografica olandese; che nelle Intenzioni di Mauritz Binger fondatore della Hollandia Filmfabrik, avrebbe dovuto raggiungere un successo che invece il pubblico olandese non decretò, forse perchè troppo affezionato agli idoli di altri Paesi.

In Italia sorgevano già, infatti, alcuni astri del cinema, i cosiddetti divi, e tra questi erano coppie d'attori, la più rinomata delle quali fu intorno al 1911, quella formata da Alberto A. Capozzi e

Mary Cléo Tarlarini i quali apparvero insieme in una riduzione del *Romanzo di un giovane povero* di George Ohnet fatta da Arrigo Ferrari e realizzata da Arturo Ambrosio col titolo *L'ultimo dei Frontignac*, in *La rose rouge*, nel *Granatiere Roland*, in *Convegno supremo*, film quest'ultimo di lungo metraggio. Il comico Guillaume (Polidor) interpretava invece un *Pinocchio* dal romanzo di Carlo Collodi. Giuseppe De Liguoro ebbe addirittura la coraggiosa iniziativa di portare sullo schermo *L'Odissea* di Omero e *L'Inferno* di Dante, interpretandovi rispettivamente i ruoli d'Ulisse e del Conte Ugolino. Apparve nel 1911 anche il nome di Piero Fosco che allestì *La Caduta di Troia*, con la collaborazione di Romano Borgnetto. Ermete Novelli ed Olga Giannini furono quindi gli interpreti di una riduzione cinematografica della *Morte civile* di Paolo Giacometti, prodotta dalla Pathé

italiana.

Charles Pathé aveva intanto, in Francia, chiesto la collaborazione di Georges Méliès. Questi gli preparò due film. Nel frattempo Méliès non era stato inattivo. I suoi film erano numerosissimi e ciascuno presentava un accurato e geniale studio, di trucchi d'ogni sorta: da *Les quatrecent coups du Diable* a *L'homme à la tête en caoutchouc*, il cui trucco non fu contrariamente agli altri, imitato da alcuno, da *De Paris à Monte-Carlo en deux heures* a *Illusions fantaisistes* (1909). Quest'ultimo era colorato con tinte accese e si svolgeva tutto su un palcoscenico dove agisce un prestigiatore-illusionista che moltiplica le trovate del suo mestiere fino all'inverosimile: apparizioni improvvise, sparizioni altrettanto improvvise, trasformazioni di statue in esseri umani. I film che

Méliès inventava, allestiva e spesso interpretava, avevano una inconfondibile impronta. Quando intorno al 1912 presentò a Pathé *Le Voyage à travers l'impossible*, uno dei suoi film più geniali e *Cendrillon*, un'elaborazione delicata e fantasiosa della favola di Perrault, Pathé non si entusias mò troppo; tanto che a Zecca venne affidata la riduzione commerciale di questo secondo film cui furono tolti quattrocento metri dai settecento che erano. Méliès vide che avevano tolte le parti più belle e ricche di fantasia e s'accontentò umilmente di proiettarlo nell'edizione integrale al Teatro Robert-Houdin, il cui pubblico era forse più idoneo a capire e a gustare le fantasmagorie.

In quei tempi però il cinema francese era tutto preso da altro genere di produzione. Apparvero intorno al 1911 *Jésus* prodotto dal Film d'Art che invidiava la iniziativa della S.C.A.G.L. Due ro-

manzi di Victor Hiugo furono, a cura di Albert Capellani, portati sullo schermo tra il 1911 e il 1912: *Notre Dame de Paris* in cui apparivano l'attore Henry Krauss e la ballerina Napierkowska e *Les Misérables*, sempre con Henry Krauss accanto al quale stavano Mistinguett e Gabriel de Gravone. Méliès cercava forse di raffreddare questi entusiasmi letterari con una buffonesca *Conquête du Pole* (1912), cui Pathé contrapponeva una *Conquête du bonheur* interpreti Berthe Bovy e Jean Worms. Ma si trattava allora di portare sullo schermo i classici e le interpretazioni classiche.

Accanto a film come *Les Aventures de Lagardère* diretto da André Heuzé, apparivano i film comici di Max Linder e tra questi *Max et la Quinquina* (1911), in cui come in *L'Idylle à la ferme*, *Les vacances de Max*, *Le Mariage de Max* e molti altri, l'accurata eleganza del personaggio, in

abito da cerimonia e calzoncini millerighe, col viso gioviale e sorridente, prendeva parte a vicende le cui risorse erano esclusivamente visive. Max Linder partì dalla Francia nel 1912 per un viaggio in America, in Germania, in Russia.

Nel 1911 ebbe i suoi primi successi Suzanne Grandais, ritenuta una delle maggiori attrici francesi dello schermo. Interpretò in quell'anno dei film comico-sentimentali: *La paix du foyer*, *Eugène amoureux*, *Histoire d'un valet di chambre*. Le era compagno l'elegante Léonce Perret, che iniziò da allora alcuni film comici, creando il tipo del personaggio detto Léonce: *Léonce papillon*, *Léonce chercheur d'or* ed altri, film notevolmente inferiori a quelli di Max Linder, e del resto non avevano forse soverchie pretese al riguardo.

L'avvenimento più importante della stagione fu il ritorno allo schermo di Sarah Bernhardt. La sua

Dame aux Camélias dal romanzo di Alexandre Dumas fils e dalla riduzione teatrale che ne era stata fatta e che ella aveva interpretato sul palcoscenico ebbe il suo peso nel quadro dell'industria cinematografica del tempo. Ma un peso maggiore doveva avere *La Reine Elisabeth*. Fu Henry Desfontaines che suggerì all'attrice di interpretare sullo schermo la pièce che le aveva dato grande soddisfazione sul palcoscenico. Desfontaines fece un immenso piacere a Charles Pathé il quale lo contraccambiò affidandogli la messa in scena di *La Reine Margot*. Sarah Bernhardt apparve ancora in *Adrienne Lecouvreur* e quindi in *Jeanne Doré* dalla pièce di Tristan Bernard. Anche Gabrielle Réjane volle che lo schermo documentasse le sue maggiori interpretazioni teatrali; ed apparve infatti nel 1912 in *Madame sans Gêne*, allestita da André Calmettes.

La Reine Elisabeth, realizzata da Louis Mercanton, fu, appena pronta, inviata in America, dove Adolph Zukor ne acquistò i diritti di proiezione negli Stati Uniti per diciotto mila dollari. Il film, rivenduto a circuiti di sale cinematografiche dei singoli Stati, diede a Zukor un incasso di sessantamila dollari. Dalla combinazione tra Zukor, Edwin S. Porter e due impresari teatrali di New York, William A. Brady e Daniel Frohman, nacque la Famous Players, con il programma di realizzare un film per settimana. Venne scritturata Mary Pickford e un teatro gestito da David Belasco fu lo stabilimento per il film *A Good Little Devil*.

Il film che doveva dare l'impronta alla nuova casa fu *The Prisoner of Zenda* dal romanzo di Anthony Hope, diretto da Edwin S. Porter, che occupò per realizzarlo, tre settimane, un tempo

quindi superiore alla media fissata da Zukor. Il film che uscì nel 1912 ebbe successo e Zukor pensò di scritturare allora alcuni attori di teatro in voga, pensò di diventare un grande produttore.

Ma come a lui doveva venire in concorrenza William Fox, per quanto costui avesse meno pretese di grandiosità, così alla dolce e delicata Mary Pickford si contrappose un'attrice di tutt'altra natura, la prima imponente vamp dello schermo, che una artificiosa pubblicità avvolgeva nel mistero, circa le sue origini, quasi da leggenda: Theda Bara. Apparve, nel 1912 in *A Fool There Was*, tratto da un poema di Rudyard Kipling. Non pochi film seguirono a questo ed il nome di Theda Bara, che i giornali dicevano figlia del deserto (mentre era donna d'origine tedesca nata in America) fu legato a quello del marito nonché direttore dei film da lei interpretati, Char-

les Brabin.

Furono di moda in quel tempo i film impostati su problemi sessuali. George Tucker, un direttore di Carl Laemmle iniziò la serie con un film sulla tratta delle bianche: *Traffic in Souls* (*Commercio d'anime*). Altri si misero subito a far concorrenza: ed un film fu tratto dalla commedia *Les Avariés* di Brieux, *Damaged Goods*, protagonista Richard Bennett, padre di Constance e Joan future attrici dello schermo; un altro film, *Were Are My Children?* (*Dove sono i miei bambini?*) trattò di un aborto. Ed altri ancora. Né David Wark Griffith rimase in disparte. Con particolare compiacimento egli realizzò *The Battle of the Sexes* (*La battaglia dei sessi*, 1913) tanto che in epoca posteriore ebbe a rifare un film sullo stesso tema e con lo stesso titolo. Accanto a questo tuttavia Griffith pose un altro film di tipo un po' italiano, *Judith of Be-*

thulia. In questo modo egli aveva toccato più generi cinematografici.

In un giorno dell'anno 1913 Adam Kessel, della Bison Life, scoperse Charlie Chaplin in un teatro di varietà. Lo scritturò proponendolo a Mack Sennett perchè lo includesse in una delle commedie Keystone. Nei primi one reels comici Charlie Chaplin non aveva alcuna particolare fisionomia né analogo aspetto od abito. Circa quaranta film si susseguirono in breve tempo in quello e nell'anno successivo, i primi diretti da Mack Sennett, il quale non aveva eccessiva fiducia nel modesto mimo del teatro di varietà di Fred Karno. Eppure Adam Kessel che lo aveva visto nella pantomima *One Night in a London Club* non era della stessa opinione. Forse Chaplin doveva far tutto da sè. Così avvenne infatti; e con caratteri-

stiche proprie Chaplin apparve in *Tillie's Punctured Romance* (1914) accanto a Mark Swain e Chester Conklin a Mabel Normand e a Marie Dressler, questa nel ruolo della zòtica fidanzata, quella dell'avvenente fanciulla che affascina Charlot. Di quell'epoca furono tra i molti altri i film *Charlie at Sea* (*Charlot marinaio*), *Charlie at Work*, e, precedenti, *Kids Auto Races* (il primo suo film), *Making a Living*, *The Fatal Mallet*. Era nato sullo schermo l'ometto che portava i pantaloni lunghi e larghi, che camminava buttando all'infuori le punte dei piedi calzati da scarpe grosse ed enormi e agitava un bastoncino flessibile e teneva in capo un cappello duro, a bombetta, per toglierlo ogni tanto con aria dinoccolata e sorridere e quindi ridiventare d'improvviso serio.

Un impresario di music-hall, Jesse Lasky, aveva nel frattempo organizzato una impresa cine-

matografica; il film che nacque dalla collaborazione tra Lasky, Cecil B. de Mille che lo aveva realizzato, e Dustin Farnum che ne era stato il protagonista, era *The Squaw Man*. Il soggetto era assai caro a De Mille che negli anni successivi lo ha realizzato altre due volte. Intanto il primo diede a Lasky un guadagno netto di ventimila dollari e lanciava Cecil B. De Mille che più tardi doveva avere la prerogativa dei film storici, romani e biblici.

Per allora, questa prerogativa continuavano a tenerla i produttori italiani che sfornavano film del genere l'uno di seguito all'altro. Nel 1912 perfino Richard Wagner dava involontariamente il suo contributo al cinema italiano. Mario Caserini infatti realizzava *Siegfried e Parsifal*; altri frattanto attaccava il teatro di Gabriele d'Annunzio: *Giocon-*

da e *La Nave*. In un film della Cines, *Rosa di Tebe*, apparve accanto ad Amleto Novelli, Francesca Bertini.

Mario Caserini era instancabile. Con disinvoltura passava da un genere all'altro. Tra i film da lui realizzati nel 1913 v'era *Dante e Beatrice* che non corrispose certo alla nobiltà dell'assunto; v'era *Ma l'amor mio non muore*, interpretato da Lyda Borelli e Mario Bonnard, coppia che ebbe per qualche tempo cospicua fama: un melodramma contemporaneo, in cui si narravano le vicissitudini amorose d'una donna in un ambiente aristocratico, tra duchi e principi. V'era infine, il più grosso di tutti: *Gli ultimi giorni di Pompei*. Tremila metri di pellicola e mille comparse. In quell'anno il romanzo di E. Bulwer Lytton diede origine ad altri due film. Anche Ambrosio e Pasquali produssero infatti *Gli ultimi giorni di Pompei*: concorrenza.

Camillo De Riso intanto dirigeva e interpretava *Romanticismo*, mentre alla riduzione cinematografica del romanzo di Alessandro Manzoni *I Promessi sposi* attendevano Ubaldo del Colle ed Ernesto Pasquali in qualità di direttori di scena e Caramba come disegnatore di costumi. Giovanni Novelli Vidali vi interpretava il ruolo dell'Innominato mentre Lucia e Renzo erano rispettivamente Cristina Ruspoli e Giovanni Cinsa. Nell'enorme quantità di film prodotti in quell'anno furono sintomatici per stabilire i criteri delle diverse organizzazioni, un *Giuseppe Verdi* realizzato da Giuseppe de Liguoro, e, più impegnativo, *Giovanna d'Arco* realizzato da Nino Oxilia con Maria Jacobini nel ruolo principale; lo stesso direttore e la stessa attrice realizzarono anche *In hoc signo vinces*. Ma il film che doveva stabilire la preponderanza della produzione italiana anche all'estero

fu *Quo Vadis?* realizzato da Enrico Guazzoni: ricostruzioni imponenti, folle enormi di comparse; il romanzo di Henryk Sienkiewicz era per la prima volta ridotto per lo schermo in forma detta colossale, lodata dai periodici del tempo. Il film fece grande impressione, pareva che le masse dovessero addirittura soffocare gli spettatori; gli interpreti gesticolavano per farsi notare, lanciavano occhiate, ma il direttore di scena li sopraffaceva con le comparse.

Fu il 1913 un anno felice per la cinematografia italiana dal punto di vista commerciale; i produttori erano esultanti per i successi dei loro film. *Quo Vadis?* fruttò molto alla Cines che lo aveva realizzato e attraversò l'Oceano. In America fu veduto anche da D. W. Griffith il quale da tempo pensava di dedicarsi alla messa in scena di film più im-

ponenti. Era stato scritturato dalla Mutual di Henry Aitken e John Freuler; gli era venuto in mente di portare sullo schermo il romanzo *The Clansman* del Rev. Thomas Dixon, che attaccava la organizzazione del Ku Klux Klan fondata da Joseph Simmons. L'impresa era ardua, per diverse ragioni, non ultima la spesa per produrre il film; Griffith vi contribuì personalmente, ma non giovò al successo il vivo senso polemico ch'era nella vicenda e nella realizzazione; tuttavia il film giunse a termine dopo sforzi laboriosi e convinse i capitalisti che avevano partecipato alla impresa, in parte raccolti dallo stesso Griffith sotto la denominazione Epoch Film Co. che il loro denaro non era stato male impiegato; il film rese infatti il venti per cento. Griffith era raggiante: dopo una prima rappresentazione a Los Angeles col titolo *The Clansman* le dodici bobine del film assunsero il ti-

tolo *The Birth of a Nation* e furono proiettate ovunque, nei maggiori cinematografi degli Stati Uniti. S'era ormai al 1915.

In questo frattempo ogni Nazione europea aveva lavorato molto; soprattutto l'Italia. Al colosso storico italiano, alla pièce francese, si contrapponeva un tipo diverso di film, prodotto in Germania per iniziativa di un attore di teatro, Paul Wegener, il quale aveva intravisto nel cinematografo possibilità diverse da quelle altrove sostenute; pensava il Wegener ad un tipo di film che non si giovasse di sfarzo esteriore o di una enfatica e gesticolante recitazione; quanto piuttosto di particolari effetti luministici, anche, perchè no?, di trucchi, di un'atmosfera insomma, sia psicologica che scenografica. Nacque con queste intenzioni il film *Der Student von Prag* (1912) diretto e interpreta-

to da Wegener che ebbe a collaboratori Henrik Galeen per la riduzione cinematografica del romanzo di Hans Heinz Ewers, l'operatore Guido Seeber, lo scenografo Hans Pölzig. Tra le figure di attori e attrici che con incosciente disinvoltura rivestivano i panni di questo o quel personaggio storico e che non certo avevano un rapporto diretto con una forma cinematografica funzionale ed esclusiva, ne era sorta improvvisamente una ad indicare una strada che il cinema non aveva ancora battuta, una via suggestiva e densa di risorse: la figura dell'attore Paul Wegener che il pubblico vide negli abiti del tormentato studente Baldwin, in lotta con la propria ombra. Lo stesso complesso artistico che aveva dato origine allo *Studiante di Praga* preparò un altro film dall'atmosfera allucinata: *Golem* (1914) per la cui regia Wegener ebbe al suo fianco Galeen.

Un'altra voce si alzava in quel tempo a indicare una via che il cinema avrebbe dovuto seguire; la voce era visualmente trasfigurata in paesaggi e saghe nordiche. Aveva inizio nel 1913 l'epoca detta gloriosa del cinema svedese. Un timido accenno c'era stato tre anni prima, allorchè un direttore del Teatro Reale di Stoccolma, Muck Linden, venne scritturato per realizzare il film *L'Emigrante* su scenario di Henning Berger, protagonista Ivan Hedqvist. In quello e nell'anno seguente, altri film vennero girati in teatro di posa e in esterni, ma senza che tali esterni avessero altro significato all'infuori di un semplice sfondo documentario. Ma quando apparvero nei nuovi stabilimenti della Svenska un attore e un regista di teatro, Victor Sjöström e Mauritz Stiller, il cinema svedese ricevette un impulso notevole. Videro essi che il cinema poteva offrire allo sguardo dello spetta-

tore ciò che il teatro non poteva rendere: la natura; e certi ambienti interni potevano essere illuminati in modo particolare, inquadrati in modo da creare un'atmosfera suggestiva.

In principio la loro collaborazione non dimostrò subito di corrispondere ai bei progetti che avevano fatto. *Le Maschere nere* è frutto della collaborazione tra Sjöström e Stiller (1912) e se valse a far conoscere la produzione svedese all'estero, non poteva dirsi un bel film. Ma sia Stiller che Sjöström preparavano per l'anno 1913 un film ciascuno che corrispondesse ai loro desideri e che istituisse magari una tradizione, in concorrenza con la casa Pathé che in quell'anno aveva iniziato una produzione anche in Svezia. Victor Sjöström realizzò *Ingeborg Holm*, da un dramma di Ibsen, interpretato nel ruolo principale femminile da Hilda Borgström. Mauritz Stiller, dal suo

canto, presentò *Una disputa di frontiera* (Grän-sfolken). Con questi due film e con altri dell'anno seguente, interpretati in parte da Lars Hanson, il cinema svedese entrava trionfalmente nell'ambito della produzione internazionale, e diceva una sua parola.

Nel 1912 in Danimarca venivano prodotti un centinaio di film; un'ottantina nel 1913 e fra questi *Nozze sotto il terrore* da un dramma di Sophus Michaelis interpretato da Valdemar Psilander e Betty Nansen e *I quattro diavoli* da un romanzo di Hermann Bang. I film danesi di quest'epoca erano accompagnati da comiche interpretate dagli attori Buch, Stribolt e Alstrup. Accanto a A. W. Sandberg che divenne poi il più noto fra i registi del cinema danese, debuttava nel 1913 con un film giallo, *L'X misterioso*, Benjamin Christiansen.

Il film di Christiansen veniva presentato da una nuova ditta di produzione: la Dansk Filmindustri. Intanto Asta Nielsen che era stata lanciata dalla Nordisk, lavorava in Germania. Tra i film da lei interpretati fu *Nach dem Gesetz*.

Un tentativo coraggioso venne fatto dall'architetto Max Urban che con la collaborazione della moglie, Anna Sedlackova, attrice teatrale, istituì nel 1912 a Praga una produzione cinematografica che salvo complicazioni avrebbe dovuto essere continuativa. *Idillio nella vecchia Praga*, *Un duello americano*, *La fine dell'amore*, *Una tragedia sulla neve*, sono i titoli di alcuni film che egli diresse. Non avevano soverchie pretese, nè molte ne aveva la trasposizione sullo schermo dell'opera di Smetana, *La sposa venduta*: non poteva infatti dirsi una interpretazione cinemato-

grafica del melodramma, quanto piuttosto una fotografia di esso, fatta all'aperto dove ebbe luogo una rappresentazione. Altri film Urban produsse soltanto tra il 1912 e il 1913, affidandone la regia ad alcuni giovani collaboratori, provenienti dal teatro e da altre arti. In quell'epoca lavorava a Praga, ed aveva uno stabilimento sufficientemente attrezzato, Alois Jalovec, produttore di un certo numero di film, diretti da varii, e tra questi Wiesner, che allestì *Il sangue guasto*, un film di carattere drammatico e Mejkal che diresse *La vita passò* (1913) altrettanto drammatico. Tale Kricenski realizzò invece *La suocera innamorata* e Steimar fu il direttore di scena di *Il signor professore nemico delle donne* due film di genere comico. Lo stesso Jalovec diresse *Il colera a Praga*. I film di Jalovec contrastavano un poco con quelli di Urban che per quanto tecnicamente più deboli,

avevano maggiori pretese di dignità artistica.

All'opera più celebre del repertorio polacco, *Halka* di Stanislaw Moniusko, pensò nel 1912 Henryk Finkelstein: il film che ne nacque non aveva certo requisiti di un cinema ortodosso ma si rifaceva ai canoni teatrali. Altri tentativi vennero fatti in quei tempi a Varsavia. Alexander Hertz fu tra gli altri, abbastanza attivo: dopo il dramma *Gli spostati* egli realizzò *Meir Ezofewicz* ricavato da un romanzo di Elisa Orzeskowa; mentre a sua volta Alfred Niemirski si dedicava ad un film intitolato *La dolcezza del peccato*.

Nel 1914 debuttò sullo schermo un'attrice che sul palcoscenico, sotto la regia di Ryszard Ordynski, aveva avuto successo in *Sumurum*: Pola Negri. Apparve nel ruolo di protagonista nel film *Gli schiavi dell'amore*. Nel frattempo Edward Puchal-

ski stava attenendo alla lavorazione del film storico *Mazeppa*; ma non lo finì a Varsavia dove lo aveva cominciato nel 1914, bensì in Russia, e ne fu interprete principale Ivan Mosjoukine.

In Russia, nel 1913 era stato presentato a Uralsky, uno dei tre realizzatori di *Anno 1812*, uno scenario di E. P. Ivanoff: *Storia della Casa Romanoff* che fu trasformato da Uralsky in oltre duemila metri di pellicola. Nel frattempo Gansen realizzava per la Pathé russa un film più breve: *Koppelia*. Ma la lunghezza maggiore (cinquemila metri) doveva raggiungerla V. R. Gardin con il film *La chiave della felicità*, su scenario della Verbizkaia, protagonista Maximoff. Nello stesso anno, tra l'altro, Gardin fece anche una riduzione cinematografica di *Delitto e castigo* di Dostoievsky.

Iniziava nel 1913 la sua attività cinematografica

come attrice presso la casa Timan e Reinhardt, Olga I. Preobragenskaia, e come regista presso la stessa ditta, I. A. Protosanoff. *Per l'onore della bandiera russa, Il marito venduto, Come sono belle e fresche le rose*, sono tra i primi suoi film. Oltre un centinaio di film vennero presentati nel 1913 in Russia, fabbricati dalla Pathé, dalla Gaumont, dalla ditta di Hangionkoff. Cominciava intanto a lavorare attivamente una nuova ditta, fondata da Nikolai Ermolieff e che da questi prese il nome.

Cecil Hepworth, pioniere della industria britannica del cinema, aveva lanciato con successo nel 1908 il Vivafone, apparecchio col quale si metteva in sincronismo l'immagine col suono di un fonografo. La tradizione drammatica inglese si chiamava Shakespeare; perciò nel 1913 appar-

vero sullo schermo *Hamlet* e *Macbeth*; quella letteraria dell'ottocento aveva nome Charles Dickens. E nel 1913 lo schermo visualizzò *David Copperfield* e *A Christmas Carol*. E perchè non rendere omaggio al grande attore del settecento, a colui che inventò la recitazione anglosassone? Vi fu anche un film *David Garrick*. Apparve anche, in quel tempo, un *Ivanhoe*, da Walter Scott. Un romanzo di Conan Doyle poi, *Rodney Stone*, diede origine ad un film prodotto dalla London Film: *The House Temperly*. Nè gli inglesi si dimenticarono in quel tempo della Regina Vittoria: *Sixty Years a Queen* venne girato in omaggio all'Imperatrice. La disfatta di Napoleone poi ebbe anche il suo film: *The Battle of Waterloo*, realizzato da Will Barker. Questi ultimi avevano qualche pretesa di allontanarsi da schemi teatrali mentre gli altri potevan considerarsi piuttosto riprese di

riduzioni teatrali, interpretate da noti attori del palcoscenico.

Si rifaceva insomma quello che molti anni prima s'era fatto in Francia dove allora continuavano a essere trasformati in pellicola romanzi famosi che venivano proiettati sullo schermo accanto a film comici di Max Linder e d'altri; era quasi finita l'epoca di Méliès, forse perchè nessuno più considerava il cinematografo arte magica. I produttori dissero che il pubblico preferiva i romanzi d'appendice; e Pathé e Gaumont gliene offersero non pochi. Nacque nel 1913 il romanzo poliziesco filmato in forma conveniente, per quanto i film di tal genere che assumevano un carattere episodico erano dotati di non poche didascalie esplicative. Si deve a Louis Feuillade che lavorava per Gaumont, la traduzione sullo schermo dei

romanzi su *Fantomas* di Marcel Allain e Emile Souvestre. René Navarre era il protagonista. *Fantomas* costituiva una serie di film, tanti quanti erano gli episodi dei romanzi; per lasciare ogni volta lo spettatore con l'animo sospeso, l'azione veniva troncata in un punto culminante, la cui soluzione non sarebbe apparsa che nella puntata successiva. Fu in quell'epoca che sui giornali cominciarono ad apparire in puntate analoghe a quelle dei film, gli episodi dei romanzi. Altri film vennero girati oltre a *Fantomas*: Pathé, per esempio, produsse una serie *Rocambole*, ma *Fantomas* fu fra tutti il più celebre ed ebbe maggiore successo.

Mentre *Fantomas* appariva sugli schermi di tutta l'Europa, in Italia si alternavano i film storici alle commedie: uscivano *Addio Giovinezza!* di San-

dro Camasio e Nino Oxilia, dagli stessi tradotta sullo schermo in forma aderente a quella teatrale, interpreti Lydia e Letizia Quaranta; Baldassare Negroni si faceva notare come realizzatore di film per la interpretazione di Francesca Bertini, Alberto Collo ed Emilio Ghione, uno dei quali, *La Gloria*, su soggetto di Augusto Genina. In mezzo a una quantità di film affrettati nella preparazione e nella realizzazione, taluni senza soverchie pretese, altri più costosi ma non per questo più notevoli, venne pubblicato verso la fine del 1913 un film realizzato da Piero Fosco: *Cabiria*. Fu questo il più sensazionale prodotto dell'epoca, di cui Gabriele d'Annunzio aveva scritto la trama che sullo schermo appariva riprodotta in didascalie, dopo ciascuna delle quali appariva la visione quasi corrispondente. Lunghe le didascalie e numerosissime, sfarzosa e macchinosa la ricostruzione in

quanto, tra l'altro, s'era usato del carrello che permetteva alla macchina da presa di avvicinarsi alla scena o ad uno dei personaggi. Ma ciò che attirò soprattutto l'attenzione del pubblico, era la magniloquenza della messinscena suggerita dalla trama stessa, che si svolgeva durante le guerre puniche e più oltre fino alla distruzione di Cartagine. Non s'era badato a spese e le imbibizioni dell'anilina coloravano di rosso e d'azzurro la pellicola. La scena del rito di Moloch fu più suggestiva del resto poichè durante la proiezione era accompagnata dal commento musicale di Ildebrando Pizzetti che aveva composto la *Sinfonia del fuoco*. Tra gli attori che prendevano parte al film figuravano Lydia Quaranta, Umberto Mozzato, Italia Almirante Manzini nel ruolo di Sofonisba e un uomo grosso e robusto di nome vero Bartolomeo Pagano ma detto poi Maciste dal ruolo che

interpretava nel film.

Enrico Guazzoni tentò di competere, ma invano, con Piero Fosco, realizzando *Giulio Cesare*, *Marcantonio* e *Cleopatra*, il primo con Amleto Novelli. il secondo con lo stesso Novelli e Gianna Terribili Gonzales; film nei quali più che la recitazione degli attori si proponeva al successo la quantità delle masse impiegate. Baldassare Negroni dal canto suo preferiva cose di tono più leggero. È del 1914 *Histoire d'un Pierrot* da lui diretto con Francesca Bertini, Emilio Ghione e Leda Gys. D'altro genere fu, tra i film diretti da Negroni, *Retaggio d'odio* con Maria Carmi che apparve qualche mese dopo in *Sperduti nel buio* e in *Teresa Raquin*. Piero Fosco, invece, dirigeva Pina Menichelli in *Tigre reale*, film assai meno ambizioso di *Cabiria*, che intanto incominciava il suo giro per il mondo, giungendo anche in America.

Qui il cinema continuava il suo cammino tra New York, Chicago e Los Angeles-Hollywood. Si organizzavano società, combinazioni: avevano successo Theda Bara, Pauline Frederick (*The Eternal City*, diretto da Edwin S. Porter, 1914); Mary Pickford (*The Girl of Yesterday*, diretto da D. W. Griffith, 1915); iniziava la sua attività cinematografica come attore acrobatico Douglas Fairbanks. Ma se cospicua era da un punto di vista commerciale l'attività degli americani, non meno importante risultava quella dell'agenzia americana di Charles Pathé. Mary Pickford, «Our Mary» era seguita dal pubblico che amava le storie tenere e sentimentali. Ma quello stesso pubblico amava le avventure cui partecipava Pearl White guidata da Louis Gasnier: *I misteri di New York* costituivano un genere a sè, già favorevolmente accolto in Europa. Il film naturalmente venne qui-

vi diffuso creando delle imitazioni (*Barcelona y sus misterios*, *I misteri di Berlino*, *I misteri di Varsavia*) e delle parodie. Pierre Decourcelle ridusse letterariamente il film e ne pubblicò le puntate su «Le Matin» Gasnier continuava a realizzare film dello stesso genere, tra cui *Ravengar* con Léon Bary, *La maschera dai denti bianchi* con Pearl White e altri con la stessa attrice,

Adolph Zukor retribuiva Mary Pickford nel 1914, con 104.000 dollari. Jesse Lasky aveva scritturato Géraldine Farrar (*Carmen*, *Temptation*). In un giorno del 1915 Zukor e Lasky si associarono: Famous Players Lasky si chiamò dapprima la loro Ditta, quindi Paramount. Apparve nel 1915 *The Cheat*, conosciuto meglio col titolo di *Forfaiture*, diretto da Cecil B. De Mille con Sessue Hayakawa e Fanny Ward. Il film, tratto da un romanzo di Hector Thurnbull, impressionò molto.

La vicenda, in costumi del tempo, della giovane moglie implicata in una specie di ricatto con un giapponese, riusciva un fatto nuovo nel clima cinematografico d'allora, soprattutto per il modo deciso e violento con cui era trattata. Cecil B. De Mille aveva prima di *The Cheat* (che giunse in Italia col titolo *I prevaricatori*) realizzato con Geraldine Farrar alcuni film, aveva diretto anche una *Giovanna d'Arco*, con un vasto movimento di folla in qualche scena. Preferì più tardi questo genere, per quanto tentasse di riscuotere con altri film successivi interpretati da Sessue Hayakawa, lo stesso applauso che aveva riscosso col primo. Ma ciò non avvenne.

Il pubblico d'altra parte seguiva anche altri generi. Talvolta gli piaceva spaziare lo sguardo su vasti orizzonti, seguire le vicende dei cow-boys. Portò questo genere di film ad elevato livello Tho-

mas H. Ince. Il suo cow-boy aveva il volto rigido e fermo, gli occhi chiari; si chiamava William S.

Hart. Erano i romanzi di Rex Beach, erano quelli di Zane Grey che la macchina da presa trasformava in immagini. Mentre il fratello di Cecil B. De Mille, William De Mille attendeva alle avventure di un cane, *Strongheart*, Thomas H. Ince seguiva la tradizione di William Selig e William S. Hart quella di Broncho Bill.

Broncho Bill aveva lasciato di fare l'attore cow boy. Con i denari guadagnati in alcuni anni di lavoro, s'era messo a fare il produttore a Chicago, riassumendo il suo vero nome: G. M. Anderson. La sua Ditta si chiamava Essanay. Un giorno del 1914 la Essanay propose a Charlie Chaplin mille-duecento dollari alla settimana. Chaplin accettò. Il suo primo film con la ditta dell'ex-Broncho Bill

fu *The New Job*. Alla Essanay che un giorno fece i bagagli per la California, Chaplin incontrò Edna Purviance che fu la sua compagna per una lunga serie di film. Furono, quelli con l'Essanay, tra i più belli: *Charlie's Night Out*, dove accanto a Edna Purviance apparve Ben Turpin, *Charlot boxeur* (*Champion Charlie*), *Charlie the Perfect Lady*, *Shanghaied*, *Charlie at the Show*, *Charlie's Elopement*, *Charlie at the Bank*, *The Plomber*, *On the Park* e infine *Carmen*, parodia della vicenda omonima, già tradotta sullo schermo in forma seria. I film di Chaplin di questo periodo vennero rapidamente diffusi in tutto il mondo. Apparivano sugli schermi dopo il film a soggetto drammatico, in appendice, il pubblico si divertiva e pagava. I titoli venivano modificati e ancor oggi è possibile vedere qualcuno di questi film non sempre isolati, ma combinati insieme talvolta, due o più: quelli

del periodo Keystone si uniscono a quelli del periodo Essanay: in fondo la storia di Chaplin è una, il personaggio Charlot è sempre quello; finita un'avventura ne intraprende un'altra; perde un impiego, ne trova un altro. Le trovate, in questi film, non si contano; esse furono applicate più tardi da altri comici con minor successo. Le comiche di Chaplin di questo primo periodo stavano tra «le torte in faccia» e il surrealismo: in un film conosciuto in Italia col titolo *Charlot astuto commesso*, Charlie sta in un negozio di rigattiere: l'azione si svolge in campo totale, coi personaggi in figura intera, quasi sempre; ma è fatto uso talvolta di mezze figure, di dettagli; la contemporaneità e il parallelismo delle azioni, nel negozio e nel retrobottega, è mantenuta con un ritmo sempre più incalzante, spesso raggiunto oltrechè col montaggio anche con l'accelerazione, espediente

che Chaplin adotterà spesso fino al suo più recente film. Il racconto visivo è chiaro e scorrevole nè v'è bisogno alcuno di spiegare l'azione con didascalie. Il film finisce con le torte in faccia, ma durante lo svolgimento, in più punti si notano trovate che raggiungono un'atmosfera surreale: Charlie vede un filo per terra e vi cammina sopra procurando di mantenere l'equilibrio quasi fosse sospeso per aria. Un cliente arriva portando da aggiustare una sveglia che Charlie si mette a trattare non tanto come un orologio, quanto come una scatola di sardine e addirittura come un malato; dopo averne devastato il contenuto con la massima serietà prende il cappello del cliente, vi mette dentro i pezzi della sveglia fracassata e lo riconsegna al cliente con aria triste come per dire che purtroppo non c'è nulla da fare. In un altro film conosciuto in Italia col titolo *Charlot a teatro*,

Charlie deve raggiungere il suo posto in una poltroncina che si trova lontanissima dal corridoio. Per raggiungerla deve oltrepassare una lunga fila di gambe; gli spettatori disturbati manifestano il loro disappunto. Charlie impassibile raggiunge il posto assegnato, ma s'accorge d'aver dimenticato qualcosa; rifà quindi la strada in senso inverso creando nuovo disappunto negli spettatori disturbati. Di nuovo Charlie ritorna per la seconda volta al suo posto, sempre impassibile e senza preoccuparsi troppo del disturbo creato agli spettatori. Ma appena giunto quando sta per accomodarsi definitivamente e assistere allo spettacolo, s'accorge che una donna vicino a lui è bruttissima, a tal punto che egli quasi terrorizzato, si allontana di nuovo oltrepassando la lunga fila di gambe degli spettatori infastiditi.

Un giorno D. W. Griffith, Thomas H. Ince e Mack Sennett, si incontrarono. Tre nomi, ciascuno dei quali interpretava un clima, un mondo, e forse un'aspirazione. Fondarono la Triangle. Questo del 1915, fu con la fondazione della Paramount, l'avvenimento industriale più importante. La Motion Picture Patents aveva intanto perduto la sua egemonia poichè i brevetti dalle autorità superiori non vennero riconosciuti più validi. Sennett pensava ai suoi comici e ai suoi film comici, Thomas H. Ince ai film del Far-West. Uscirono in quel tempo *Civilisation*, *Per salvare la sua razza*, *Castigo*, *Quelle che pagano*, *Carmen of Klondyke*: in tutti c'era il senso della natura, dell'aria aperta, del racconto visivo. Si trattava, con le comiche di Chaplin, del più tipico cinema americano, del più genuino; anche se Chaplin, in fondo, era venuto dall'Inghilterra. Griffith invece, pur

avendo fatto *La nascita di una Nazione*, pensava all'Europa, alla produzione europea, a quella francese e soprattutto a quella italiana. Voleva fare meglio, più grande. E tentò una impresa grossa; non un film ma quattro film in uno, legati da un tema comune; il tema, il filo conduttore era forse troppo sottile, correva il rischio di spezzarsi; per realizzare le aspirazioni di Griffith poi, occorrevano molti milioni. Ma non era egli forse il grande Griffith? I manifesti non sottolineavano i suoi film col suo nome? Nacque così *Intolerance*, cui Griffith pensò per buona parte dell'anno 1915.

Ma in quel tempo in Europa era scoppiata la guerra. L'industria del cinema fu compromessa in Germania, in Gran Bretagna, in Francia, e quindi, al suo intervento nel 1915, in Italia. Tuttavia i produttori cercarono di far come meglio potevano; di

aiutare il sentimento patriottico, ove fosse il caso. Fu per questa ragione per esempio che Sarah Bernhardt apparve accanto a Gabriel Signoret e Jean Signoret in *Mères Françaises* (1915) di Louis Mercanton. Mistinguett invece voleva mantenere l'allegria con *Fleur de Paris* e *Le Chignon d'or*. Pouctal invece stava nella tradizione; fece debuttare nel 1915 Huguette Duflos in un film tratto da *L'Instinct* di Kistemaekers; Pouctal s'era fatto un certo nome soprattutto per *Il Conte di Montecristo* con Léon Mathot. In quell'anno poi debuttava anche Abel Gance: *Un drame au Château d'Acres*.

In Italia vi fu qualche sosta, nella produzione cinematografica che non aveva più il ritmo degli anni precedenti. Comunque proprio in quel tempo venne diffuso *Sperduti nel buio* (1914) e nel 1915

Za la Mort, diretto e interpretato da Emilio Ghione con Kally Sambucini; con questo film Ghione creò un tipo inconfondibile che diede origine ad una serie di film coi personaggi di *Za la Mort* e *Za la Vie*; vicende a tinte cupe cui si contrapposero le leggiadre esteriorità operettistiche di Lucio d'Ambra con il suo film *Il Re le torri e gli alfieri*. Baldassare Negroni invece pensava al teatro francese e realizzava per l'interpretazione di Hesperia *La Signora dalle Camelie* mentre Lina Cavalieri appariva nella *Sposa della morte* e Alfredo Testoni presentava un film patriottico: *I bimbi d'Italia son tutti Balilla*.

Ebbe successo in quell'epoca la produzione danese che continuava ad essere diffusa con ritmo abbastanza frequente. Si realizzarono film tratti da romanzi: *Giù le armi*, da Bertha von Sutt-

ner, da drammi: *Atlantis* (1914), da Gerhard Hauptmann prodotto dalla Nordisk con Olaf Fönss, Ida Orloff, Ebba Ove Thomsen, Carl Lauritzen. Altri film come *La Favorita del Maragà* e *Pax Aeterna* furono assai quotati. Ben 135 furono prodotti in Danimarca nel 1915.

Nello stesso anno anche la Finlandia tentò qualche produzione più impegnativa, come *Quando la felicità svanisce*, soggetto e direzione di Konrad Tallroth. Questi se ne andò poi a lavorare in Svezia dove, allora, lavoravano intensamente e con risultati soddisfacenti Mauritz Stiller e Victor Sjöström; quegli dirigendo soltanto i film, questi facendo contemporaneamente il regista e l'attore. Tra il 1914 e 1916 ne produsse una dozzina; il più notevole fu *Terje Vigen* (1916) da Henrik J. Ibsen. Contemporaneamente Stiller realiz-

zava *Wolo* (*Balletprimadonnan*) con Lars Hanson e Jenny Hasselqvist. L'attività di Sjöström e di Stiller procedette quindi ininterrotta e tesa sempre più a stabilire una inconfondibile tradizione.

Per contro la produzione inglese andava dal 1915 al 1916 in decadenza. Si appoggiarono i produttori britannici a romanzi popolari come *// prigioniero di Zenda* di Anthony Hope, già tradotto sullo schermo in America; mentre Will Barker realizzava *Jane Shore*, uno dei film più costosi ed impegnativi. Anche *Lady Windermere's Fan* di Oscar Wilde ebbe la sua riduzione cinematografica, e ancora Shakespeare offerse involontariamente la trama per un film; ma era evidente che la interpretazione del *Merchant of Venice* di Matheson Lang attore teatrale non poteva allontanarsi troppo da quella fattane sul palcoscenico.

Perfino George Bernard Shaw apparve sullo schermo: in un film, *Masks and Faces* (1916) tratto da una vecchia farsa, accanto a Gerald du Maurier, Forbes Robertson, Irene Vanburg, H. B. Irving. Altri attori che in quel tempo ottenevano successo sugli schermi inglesi erano Alma Taylor e Seymour Hicks.

Molti i film patriottici realizzati in Italia, in Francia, in Gran Bretagna. Estranea invece a questo tipo di produzione fu la Russia, dove la industria cinematografica ebbe negli anni precedenti la rivoluzione del 1917, notevole incremento. La figura più rappresentativa dell'epoca era quella dell'attore Ivan Ilich Mosjoukine, dagli occhi chiari e penetranti. I film che egli interpretò sotto la direzione di Ciardinin, Starevich, e quindi Protosanoff e Wolkoff, furono numerosissimi: si contano a de-

cine. Con Nikolai Ermolieff collaborarono oltre a Mosjoukine, altri attori e registi. Fra questi era Nikolas Rimsky regista del film *Quanto più è oscura la notte tanto più brillano le stelle* che narrava di due amanti, l'uno sfigurato e l'altro cieco. Mosjoukine interpretò prevalentemente film tratti da opere famose della letteratura russa, come *Guerre e Pace* e *La Sonata a Kreutzer* da Tolstoi, *L'organista muto*, da Dostojevsky, *La notte di Natale* da Gogol diretto da Starevich, *La casetta di Kolomn* da Pushkin, regista Ciardinin col quale interpretò tra l'altro anche *Crisantemi*, *I bassi fondi di San Petersburg*.

Intanto a Varsavia nel 1915 Alexander Hertz e Henryk Finkelstein si associavano per creare la massima casa di produzione polacca, con la marca Sfinks. Hertz stesso realizzò una serie di

film nel periodo 1915-1916 la maggior parte interpretati da Pola Negri. Furono tra questi *La sposa*, *La bestia* (1915), *Arabella*, *I misteri di Varsavia*, *La sua ultima azione* (1916). Da Hertz fu rivelata nel 1916 l'attrice Halina Brucz che assieme all'attore Kazimierz Junosza Stempowski apparve nel film *I suoi segreti*; anche Lia Mara apparve nello stesso anno in un film di Hertz: *Il rivale*. Attivo operatore della Sfinks era Zbigniew Gniazdowski. I primi film della Sfinks non ebbero diffusione all'estero; valsero tuttavia a mettere in luce le qualità di Pola Negri che lasciava poco dopo la Polonia per la Germania.

Limitate ad uso del mercato interno le produzioni polacche e in buona parte quelle russe, la britannica, diffuse parzialmente la svedese e la danese, la francese, la italiana, dedicate in parte a documentari sulla guerra, l'Europa cinemato-

grafica era nella condizione più favorevole per accogliere la produzione americana; negli Stati Uniti d'altra parte era limitata l'importazione dei film europei. *Intolerance* nasceva quindi, al principio del 1916 in un clima favorevole. Ma soltanto nell'anno successivo apparve sugli schermi europei.

Intolerance è il più ambizioso film che mai sia stato realizzato; da un versetto di Walt Whitman che ne costituisce la tessitura ai quasi due milioni di dollari (molti per allora) di spesa, il passo è forse un po' lungo. Un tema comune, l'intolleranza, legava quattro episodi: la caduta di Babilonia, la lotta dei Farisei contro Cristo, la Notte di San Bartolomeo e la strage degli Ugonotti, sono tre dei quattro; ci sono visioni vastissime, dove la macchina da presa spazia e si muove sopra folle immense; ci sono architetture imponenti. Ma il

quarto episodio, un dramma contemporaneo, era al confronto povero, umile, ma tanto più umano ed avvincente. Nessuna macchinosità teatrale in questa vicenda, ma un senso acuto del racconto visivo, del cinema insomma. Al film *Intolerance* prese parte uno stuolo numeroso d'attori: Mae Marsh, Lillian Gish, Sam de Grasse, Erich von Stroheim, Constance Talmadge, Bessie Love, Ralph Lewis, erano fra questi. Griffith credeva nel cinema e credeva in *Intolerance*; non vi credevano invece i capitalisti che non vedevano ritornare indietro il denaro impiegato. Griffith personalmente cercò di far fronte alle passività.

Le rendite dei film di Chaplin erano invece immediate. Chaplin passava nel 1915 alla Lone Star Mutual Corporation, dove realizzò una dozzina di film. Tra questi era *One A. M.*, riduzione cinematografica della scena teatrale interpretata

presso la compagnia di Fred Karno: *One Night in a London Club*, ovvero lo «sketch» che lo aveva fatto notare a Adam Kessel, due anni prima. *The Vagabond*, *The Floorwalker*, *La strada della paura* (*Easy Street*), *L'Emigrante*, *La cura miracolosa* (*The Cure*), *The Adventurer*, apparvero tra il 1915 e il 1916 sugli schermi. In questi film le trame erano meglio elaborate; Chaplin preludeva alla forma di film adottata poi, con un contenuto più complesso, notazioni più fini; nasceva a poca a poco il tipo del vagabondo che divenne poi tradizionale. Accanto ai film di Chaplin, a *Intolerance*, la produzione cinematografica normale non aveva soste. Anche l'America ad un certo momento, produsse dei film sulla guerra: uno, *The Battle Cry of Peace*, venne prodotto da J. Stuart Blackton della Vitagraph e interpretato da Charles Richmond e Norma Talmadge, un'attrice lanciata

da Louis Selznick, un produttore filibustiere che ebbe il suo quarto d'ora di fortuna. I film di Thomas H. Ince e in modo speciale *Civilisation* e *Derzter* mostravano all'Europa visioni suggestive e vicende movimentate. Douglas Fairbanks pensava poi, per suo conto, al dinamismo mimico nei film: da *L'Americano* (1916) a *Un'avventura a New York* (1917).

Sperduti nel buio (1914) di Nino Martoglio.



Quando *Intolerance* venne proiettato il cinema aveva già raggiunto un livello di autonomia. Vi aveva contribuito ciascuno un poco, chi con la pratica chi con la teoria. Nel 1911 Ricciotto Canudo in Francia scriveva già di estetica del cinema. Nel 1914 F. T. Marinetti in Italia e in Francia lo associava al movimento d'arte futurista e iniziava un film di dimostrazione. Quanto ai trucchi, Georges Méliès li aveva escogitati tutti. I movimenti di macchina erano stati adottati, erano apparsi in qualche film volti in primo piano sì da coprire tutto lo schermo o quasi. Ma ancora i film risentivano troppo della letteratura e del teatro. I romanzi popolari erano trasformati in film con disinvoltura. *East Lynne*, *Merely Mary Ann*, *Under Two Flags*, *Rebecca of Sunnybrook Farm*, *The Scarlet Letter*, *The Scarlet Pimpernel*, *The Tale of Two Cities* furono film apparsi tra il 1916 e il 1917. Ogni

Nazione del resto continuava a prendere spunti dalla letteratura e dal teatro i cui attori apparivano volentieri sullo schermo. Tuttavia se il cinema comunemente diventava un surrogato della letteratura e del teatro, se qualcuno pensava di accostarlo alla pittura, c'era tuttavia chi, coscientemente o no, adottava mezzi esclusivi di espressione, sia valendosi soprattutto di una mimica equilibrata e un poco del montaggio e del rapporto fra i piani in una stessa scena. Ma è da allora, dagli anni della Guerra che una evoluzione in questo senso comincia a manifestarsi.

Tuttavia l'Italia che aveva influenzato lo stesso Griffith, nonostante gli accesi manifesti di F. T. Marinetti, rimaneva in fondo estranea ad ogni ricerca per un cinema ortodosso ed esclusivo, limitandosi poi, nel periodo 1916-1917 ad una serie

di film che rinunciavano a quegli effetti spettacolari che del cinema italiano avevano decretato la fama nel 1913. Ove si eccettui *Il fuoco* di Piero Fosco, con Pina Menichelli e Febo Mari, il resto della produzione era immerso in luoghi comuni e il racconto per immagini non era dato da film che si valevano sempre di una tessitura didascalica. Lo stesso procedimento era stato seguito da *Sperduti nel buio* dal dramma di Roberto Bracco diretto da Nino Martoglio e con Giovanni Grasso, Virginia Balistrieri, Maria Carmi, Dillo Lombardi; un film che sviluppa due vicende contemporaneamente, l'una in ambiente fastoso, l'altra in ambiente squallido e povero, parallelamente ma senza creare sempre adeguati contrasti di racconto. Gli ambienti però appaiono descritti con una impressionante evidenza documentaria, tanto da raggiungere una atmosfera altamente

drammatica, incrinata però dalla recitazione degli attori che pur avendo costruito con altrettanta evidenza dei personaggi poveri-buoni o ricchi-decadenenti che siano, risulta, per la mancanza di una tessitura cinematografica, e dovendo perciò dimostrare questo o quel sentimento, a volte addirittura congestionata. Sullo stesso piano di *Sperduti nel buio* erano *Assunta Spina* (1915) dal romanzo di Salvatore Di Giacomo con Francesca Bertini e *Teresa Raquin* (1915) dal romanzo di Emile Zola con Giacinta Pezzana, Maria Carmi e Dillo Lombardi. Nel 1916 appare Eleonora Duse nel suo unico film: *Cenere*.

Più leggeri e superficiali erano al confronto i soggetti di Lucio d'Ambra come *La chiamavano Cosetta* e *La signorina Ciclone* diretto da Augusto Genina. E mentre Maria Jacobini appariva in *Risurrezione* dal romanzo di Lev Tolstoj, Emilio

Ghione componeva scenari, dirigeva, interpretava una lunga serie di film, mantenendo un tono di recitazione sobrio e incisivo. Tra gli altri attori Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Tullio Carminati, Alberto Collo, Hesperia, Soava Gallone, ottenevano successo. Forse per questa ragione produttori e direttori di scena poco si davano pensiero di rendere conto se il cinema si potesse fare in modo più funzionale.

Che altre vie si dovessero tentare pensò in Francia Germaine Dulac, debuttante nel 1917 con un film intitolato *Ames d'hommes foux*, preludio all'avanguardia cinematografica che in terra di Francia doveva metter radici. Abel Gance che poi vi aderì in parte, manteneva i piedi in due staffe e mandava fuori non pochi film: *Barberousse*, *La zone de la mort*, *Mater Dolorosa*, *La Dixiè-*

me Symphonie. Mater Dolorosa per esempio, si basava sui più vieti canoni, ma allora ritenuti suggestivi, dei romanzi d'appendice: a una donna il marito toglie la figlia perchè ritiene ch'ella abbia commesso un fallo, fino alla spiegazione finale, tenuta in sospeso per tutto il film.

Louis Feuillade continuava ancora a realizzare film nel suo genere verista e poliziesco ad un tempo: *Judex* ebbe il successo di *Fantomas*; forse superiore. Quando apparve il primo episodio nel 1917, il pubblico si era già affezionato agli interpreti, da René Cresté a Marcel Levesque che sosteneva un ruolo comico: il personaggio di Locantin da lui creato nel film rimase per qualche tempo famoso, per poi essere dimenticato. Nello stesso anno Marcel L'Herbier che più tardi doveva aderire all'avanguardia, scriveva soggetti: *Bouclette* per Louis Mercanton e *Le Torrent* per

René Hervil. In questo clima prevalevano sempre gli attori. Vi fu soltanto il tentativo di Henry Rous-
sel di creare la poesia del ferro con *L'âme du
bronze*. Ma il pubblico preferiva forse Suzanne
Grandais diretta negli ultimi anni da Charles Bru-
guet.

Nel 1917 decadeva il cinema danese, mentre si
sollevava quello tedesco con la creazione della
Universum Film Aktiengesellschaft, conosciuta
sotto l'abbreviazione di U.F.A. e da allora attivis-
sima, prima con la diffusione dei film entro i confi-
ni della Germania soltanto, poi anche all'estero.

Si tentò una nascita del cinema in grande stile
con un importante film storico in Spagna: *Cri-
stobal Colon* (*Cristoforo Colombo*, cioè) prodotto
da Charles Drossner e diretto da Gerard Bor-
geois.

Intanto in Gran Bretagna si alternavano a film patriottici, film tratti da opere letterarie: *The Manxman* da un romanzo di Hall Caine, *My Lady's Dress* da una commedia di Edward Knoblock, *Justice* da una commedia di John Galsworthy, protagonista Gerald du Maurier.

Dal teatro subì un certo impulso il cinema boemo. Fu nel 1917 che due direttori di teatro cominciarono occuparsi di cinema, e in due forme diverse. Vaclav Fencel con drammi popolareschi e commedie leggere all'aperto, come *Adamiti di Praga*; Jaroslav Kvapil, più aderente al palcoscenico con drammi di tono più elevato come *Ahasver* interpretato da attori di teatro. Un altro genere, il comico grottesco venne portata sullo schermo in Boemia da Jan Kolar in una serie di film interpretati da uno stesso personaggio, Polykar,

che partecipava ad una serie d'avventure (*Polykar fa la spesa, Avventura di Polykar sulla neve, Polykar maestro di lingue orientali*).

Nel frattempo Alexander Hertz, a Varsavia, realizzava una serie di film con Halina Brucz (*La figlia della signora X, La donna, La melodia di Dunsel*) e con Lia Mara (*Vogliamo un marito*).

Mentre andava formandosi un cinema polacco, in Russia l'attività di Ivan Mosjoukine non aveva soste. Allo scoppio della rivoluzione Ermolieff continuò a produrre film fino al giorno in cui non fu costretto ad allontanarsi per raggiungere la Germania e quindi la Francia e proseguire qui la sua attività di produttore. Dal 1917 al 1919 collaborarono intensamente con Mosjoukine i registi Protosanoff e Wolkoff. Del *Procuratore* realizzato da Protosanoff e Mosjoukine, questi scrisse la sceneggiatura e interpretò il film con Nathalie Lis-

senko. Ma la più nota interpretazione di Mosjoukine fu *Padre Sergio* dal romanzo di Tolstoj, regista Alexander Wolkoff. A questi si deve tra l'altro *La danza macabra*, storia di un direttore d'orchestra che impazzisce dirigendo il brano musicale di Saint Saëns che dà il titolo al film. Oltre alla Lissenko si rivelò in quell'epoca un'altra attrice: Nathalie Kovanko che apparve in *Yvette*, dal racconto di Guy de Maupassant, regista Wenceslaw Tourjansky. Fu Tourjansky che per aderire alle idee rivoluzionarie realizzò un film ispirato a canti popolari russi, *Balgospoden*. Dal canto suo Mosjoukine interpretò un film rivoluzionario: *Andreas Kasgiukoff*; ma fu il primo e l'ultimo, poichè tutti i componenti dell'Ermolieff lasciarono la Russia poco tempo dopo. Unico nella nuova U. R. S. S. rimase Protosanoff.

Verso la fine della Guerra europea, la produzione della neutrale Svezia era a buon punto. Sono del 1917 tre film, due di Sjöström e uno di Stiller che valsero a portare in primo piano i due registi. Victor Sjöström era l'interprete di tutt'e tre; quello di Stiller si intitolava *Il miglior film di Thomas Graal*; quelli da lui diretti *I Proscritti* (*Berg Ejvind och hans hustru*) da un romanzo dell'islandese Johann Sigurjonsson e *La figlia della Torbiera* da un romanzo di Selma Lagerlöf. L'influenza di Selma Lagerlöf nello sviluppo del cinema svedese non è stata indifferente. Il suo genere letterario, profondamente connaturato in un clima di tradizione a volte leggendaria ha avuto non pochi riflessi nel modo di narrare per immagini di Victor Sjöström e di Mauritz Stiller.

Dei tre film di quell'anno il più noto e quello che ottenne maggior successo anche all'Estero, fu /

Proscritti. Ciò che venne notato nel film fu più che la compostezza della recitazione, l'uso funzionale dei mezzi esclusivi del cinema fatto dal regista. Oltre a questo il dramma d'amore tra Halla e Kari è ambientato in un paesaggio suggestivo del quale il regista sa trarre i motivi migliori, in rapporto o in contrasto col dramma stesso; così il ritmo narrativo ha un crescendo di tensione drammatica determinato non tanto dall'azione dei personaggi quanto dalla scelta e dalla sequenza delle inquadrature dove i personaggi agiscono. La successione delle immagini, i campi, i controcampi, i dettagli, tutto ciò insomma che costituisce il racconto visivo è sapientemente fuso; mentre pochissime didascalie sono sufficienti a tale racconto. Il racconto di Kari circa il fallo che ha commesso e la conseguente evasione, alla donna, l'amore tra i due che nasce a poco a poco, la fu-

ga degli amanti fino alla loro vita sulla montagna, la loro felicità con il bambino frutto del loro Amore, sono episodi narrati con semplicità e con equilibrio. Nella scena in cui l'amico Arnes ha raggiunto i due amanti sulla montagna e a poco a poco si sente nascere un desiderio per la donna di Kari, la interpretazione dello stato d'animo è data con una cautela mirabile e soltanto con le immagini. All'incalzante fuga dei due amanti inseguiti succede una scena in una capanna di notte, avvolta dalla neve e dal gelo, in cui i due amanti rievocano il passato; le rievocazioni sono fatte con un sistema sobrio e primitivo (le dissolvenze in apertura e in chiusura); ma ciò che colpisce in questo quadro è il modo con cui è resa l'angosciata situazione dei due personaggi, in inquadrature che sfruttano soltanto l'ambiente e gli elementi che lo compongono: la porta che viene

aperta dal vento, lasciando entrare il nevischio, il poco fuoco che scalda appena l'interno della capanna. Il film era interpretato, oltre che da Victor Sjöström, da Edith Erastoff (Halla), da John Ekman (Arnes), Nils Arehn, Jenny Larssen, William Larssen. L'operatore era John Julius la cui luministica corrispondeva perfettamente alle intenzioni del regista; la risoluzione di certe scene, per esempio gli esterni notturni con la neve e i lumi delle lanterne, tornano a vanto dell'operatore. Ed era forse *I Proscritti* che mostrava per la prima volta, riuniti e adottati in modo funzionale, tutti i canoni del cinema muto più genuino. Anche se talvolta con indugi, e con un ritmo complessivo piuttosto lento forse per una istintiva cautela del regista Sjöström, questi aveva tuttavia dimostrato di saper raccontare con le immagini, di saper far capire talvolta anche ciò che i suoi personaggi

pensavano. Forse tutto questo valeva qualcosa. Certo Sjöström non si è fermato qui. Ma le opere successive non hanno dimostrato novità di sorta se non un'applicazione di valori già conseguiti con *I Proscritti*.

Valori analoghi conseguiva Chaplin in quel tempo; laddove Chaplin aveva sempre trattato il mezzo cinematografico in funzione della mimica, Victor Sjöström e lo stesso Griffith avevano stabilito un assioma opposto. Comunque i valori di Griffith erano contaminati da una tendenza specialmente determinata da *Intolerance*, di aderire a certe esteriorità spettacolari di sfarzose messinscene che avevano soprattutto uno scopo industriale; in doppio senso: per far guadagnare quattrini e per farne perdere.

Chaplin con le sue pantomime, faceva guada-

gnare, ma soprattutto guadagnava. Forse Sjöström pensava un po' meno a questo tipico aspetto del cinematografo. Quando venne realizzato *I Proscritti*, sorse in America una nuova ditta, per contrapporsi al crescente successo di Zukor-Lasky ovvero Paramount. Si chiamava First National. Con questa ditta Chaplin stipulò un contratto su queste basi: otto film di due bobine ciascuno, un milione e settantacinquemila dollari. Per contrasto forse soltanto fortuito il primo film di Charlie per la First National si intitolava *Vita da Cani (A Dog's Life)*. Uscì nel 1918 ed era denso di umorismo e di trovate. A questo seguì nello stesso anno *Shoulder Arms*.

Griffith intanto s'era recato in Europa, aveva visto la Guerra, e nel 1918 realizzava un film di propaganda interalleata: *Hearts of the World*. W. Van Dyke che era stato il suo assistente in *Intole-*

rance, proseguiva la tradizione western istituita da William Selig e ancora attiva per parte di Ince: *The Man of the Desert* apparve nel '18. A Sidney Franklin invece piacevano i racconti delle *Mille e una notte*: *Aladdin and the Wonderful Lamp* (1918), *Ali Baba and the Forty Thieves* (1919) valsero a metterlo in luce. Invece R. L. Stevenson fu ridotto per lo schermo da Chester M. Franklin: *The Treasure Island* (1918). Mary Pickford continuava ad essere la bionda e tenera Mary: *Daddy Long Legs* venne da lei interpretato per la First National che l'aveva scritturata con Chaplin.

Fu invece il più noto romanzo francese, *Les Misérables* che valse a far conoscere Frank Lloyd come direttore di scena per spettacoli cinematografici di una certa portata. Né opere letterarie inglesi vennero trascurate dagli americani in

quel tempo.

Gli inglesi a loro volta continuavano a realizzare film di carattere patriottico. Uno di questi era prodotto da Cecil Hepworth: *The Refugee* (1918), un altro che ebbe in Inghilterra un certo successo era interpretato da Owen Nares: *Tailor, Soldier, Sailor* (1918), ma indipendentemente da questo tipo di film, altri e numerosi se ne produssero, ricavati spesso da opere letterarie e teatrali; così diedero spunti a film *The Admirable Chrichton* (1918) di James Barrie, *The First in the Moon* (1919) di H. G. Wells, ambiziosa pellicola ma meno spiritosa di quelle di Méliès. Anche la storia britannica non mancò di dar motivi a trame di film: e primi fra gli altri erano a questo riguardo due film interpretati da Malvina Longfellow: *Nelson* con Donald Calthrop e il seguito *Lady Hamilton* (ambedue del 1919). Intanto tutte le case

britanniche davano incremento alla produzione cinematografica.

Lo stesso avvenne, finita la guerra, in Italia, in Francia, in Germania. Ma la Francia aveva lasciato partire Max Linder per l'America, e qualche regista lo aveva seguito. Tra questi, Albert Capellani. Tra il '15 e il '19 diresse non pochi film negli U. S. A., interpretati per lo più da un'attrice di teatro, Alla Nazimova. I più noti furono *Hors la Bru-me* (1918), *The Red Lantern* (1919).

Max Linder si trovò negli Stati Uniti, in un clima di comici. Si disse che egli è stato imitato da Chaplin; ma questi a sua volta venne imitato da Linder. I loro personaggi erano tuttavia diversi; e i film dell'uno e dell'altro si basavano più che altro sulla presenza di questi personaggi. Ma sia Linder che Chaplin si imitavano senza volerlo, tanto

che furono amici. Una fotografia ce li mostra assieme; ed è probabile che quando se la sono fatta non pensassero di dar motivo un giorno, a disquisizioni estetiche sul loro conto, sulla loro arte, sulla loro espressione. Il pubblico li applaudiva e applaudiva del resto anche altri comici del tempo, meno raffinati e tuttavia di minori pretese. C'era a quell'epoca, il grasso Fatty, ovvero Roscoe Arbuckle, c'era Larry Semon detto in Italia Ridolini, in Francia Zigoto e altrove forse chiamato con altri nomi. Talvolta i film di questi e di altri che allora cominciavano a lavorare (Harold Lloyd, Buster Keaton) erano presentati insieme, in serate speciali, con gare fra loro; vincitore colui che faceva ridere di più. Si leggeva nei manifesti: «Ridolini contro Fridolen» (Anche Fridolen, un altro comico dei film delle «torte in faccia»). Certo, dal gruppo, venivano fuori Linder e Chaplin; e questi seppe a

poco a poco allontanarsi dai canoni degli altri per creare dei tipi. Ma talvolta le avventure cui partecipavano erano le stesse, e mostravano delle analogie.

In un film apparso col titolo *Max in America*, Max Linder viene presentato nel suo impeccabile vestito da cerimonia, durante la traversata dell'Atlantico. Nel piroscapo, un amico vuol fargli uno scherzo e paga un marinaio affinché questi alle dieci di sera vada nella cabina di Max ad avvertirlo che la nave affonda. Ma lo stesso scherzo gioca Max all'amico. Quando alle dieci di sera i marinai si presentano alle rispettive cabine di Max e dell'amico questi li rimandano indietro dicendo ciascuno: «non a me va fatto lo scherzo ma al mio amico». Max va nel salone dei ricevimenti e si mette a suonare il pianoforte nell'attesa dell'esito dello scherzo. Intanto il piroscapo sta

per affondare per davvero. Salgono grida di: «aiuto, il naufragio!». Max è felicissimo che la sua trovata abbia avuto questo effetto veramente impensato. Quando vengono ad avvertirlo che la nave sta per affondare, Max risponde: «È uno scherzo, sono stato io a provocarlo». I viaggiatori in subbuglio vanno verso la sala di ritrovo dove Max imperterrito continua a suonare il pianoforte. Tutti lo guardano allibiti. A un certo punto un marinaio avverte che si è potuto provvedere e che la nave non affonda più. Tutti ringraziano Max che era riuscito con la sua imperturbabilità a calmare il pànico dei passeggeri.

Max Linder non aveva del resto abbandonata del tutto la Francia. Certo qui superava facilmente Rigadin e Levesque. Oltre alle brevi comiche in un atto, interpretò in Francia *Le petit café* dalla commedia di Tristan Bernard. Dirigeva Raymond

Bernard, alle prime armi. Max poteva dirsi quindi un attore comico più versatile, in certo senso, di Chaplin. E più ancora di Larry Semon, per esempio.

Le avventure comiche di Larry Semon erano movimentate, agilissime; vi entrava l'acrobazia. Del resto, Larry Semon era il comico che metteva in parodia i cow-boys. I suoi film erano messi talvolta di seguito, per contrasto, ai film di Ince-Hart. William Hart aveva le labbra sottili e lo sguardo freddo, Larry Semon rideva sempre con la bocca o con gli occhi. Nei suoi film le case saltavano per aria con una certa facilità. Anch'egli, infine, amava una ragazza che doveva liberare dai banditi.

Nel 1919 Chaplin produsse due film: *Un idillio in campagna* e *A Day's Pleasure*. Ma in

quell'anno, pur continuando ancora a lavorare per la First National, egli partecipò alla fondazione degli United Artists. Si unirono infatti un giorno a Beverly Hill nella villa di Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, Mary Pickford, D. W. Griffith e lo stesso Fairbanks. Auspice e organizzatore della riunione era stato William Mc Adoo, il quale però poco tempo dopo dava le dimissioni. I quattro rimasero uniti, ma Chaplin lavorava per conto d'altri. Fu Griffith che prima di essere scritturato da Paramount, realizzò per la nuova ditta uno dei più bei film americani. Per realizzarlo non partì con le idee di *Intolerance*. Scelse un racconto di Thomas Burke e tre interpreti: Lillian Gish, Richard Barthelmess, Donald Crisp. L'azione aveva luogo in una atmosfera nebbiosa, malata, quasi lontana, ma profondamente realistica nello stesso tempo. *Giglio infranto* (*Broken Blossoms*,

1919) poteva avere una relazione con l'episodio moderno di *Intolerance*, per quanto la vicenda fosse più toccante. Griffith la svolse indicando al suo operatore Hendrik Sartov di adoperare veli dinnanzi all'obbiettivo della macchina per raggiungere nuovi effetti inusitati. Nel quartiere cinese di una grande città vive in una umile strada una fanciulla sofferente amata soltanto da un giovinetto cinese. L'idillio tra i due fanciulli è contrastato dalla brutalità del padre adottivo di lei, un pugilatore che un gruppo di amici trascina la sera per le osterie dei bassifondi. Una notte, dopo una vittoriosa partita di pugilato l'uomo ritorna a casa, ubriaco, e in un momento di sovraeccitazione uccide, soffocandola, la fanciulla, il cui corpo inerte viene raccolto dal giovanetto cinese con umana tenerezza. È in *Giglio infranto*, opera in tono minore, soffusa di delicatezze e nello stesso tempo

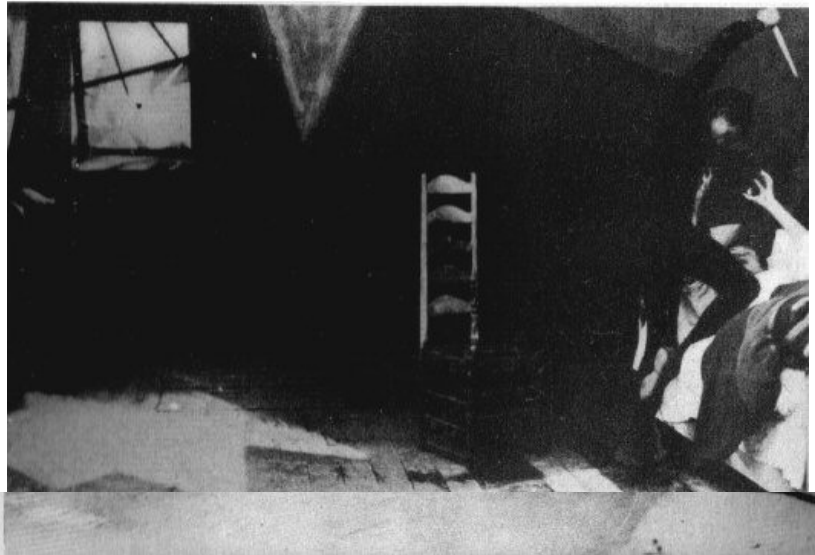
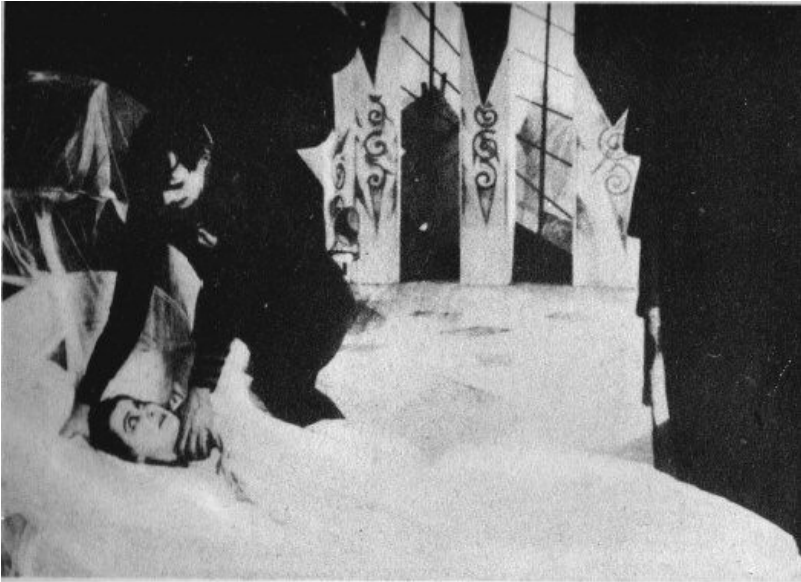
ricca di incisivi contrasti che Griffith ha trovato il suo accento più persuasivo, riducendo ogni elemento al valore più intimo, scabro, essenziale. La coppia Lillian Gish-Richard Barthelmess rimase da allora viva nel ricordo degli spettatori, la favola tragica di *Giglio infranto* diede a Griffith maggior vanto di quanto egli stesso forse sperasse.

In Italia si pensava sempre ai grossi film storici. Nel 1917 Enrico Guazzoni ne realizzò due: *Gerusalemme Liberata* dal poema di Torquato Tasso e *Fabiola*. Accanto ad alcuni film bellici o patriottici, apparve un altro film tratto da un lavoro teatrale di Roberto Bracco: *Don Pietro Caruso*, diretto e interpretato da Emilio Ghione con Francesca Bertini e Alberto Collo; riduzioni da romanzi popolari francesi come *Il padrone delle ferriere* (1918) da Ohnet e *Le due orfanelle* da D'Ennery (1917). Ma

finita la Guerra la produzione italiana si trovava di fronte a quella che abbondantemente mandava l'America; già erano apparsi sugli schermi italiani *I prevaricatori*, già *Intolerance*; e appariva Chaplin, appariva Mary Pickford e appariva Douglas Fairbanks. In parte per reagire a tale produzione che mostrava di soddisfare i gusti del pubblico ma soprattutto per rispondere a certe proprie istintive tendenze, i produttori continuarono a rivolgersi a letterati per avere le trame dei film da far interpretare agli attori che in quel tempo andavano per la maggiore. Si venivano a contrapporre in sostanza delle didascalie al dinamismo visivo. Semmai, i film che meglio potevano corrispondere ai gusti del pubblico desideroso di avventure, erano quelli di Emilio Ghione; anzi fra questi la serie dei *Topi grigi*, che però corrispondeva più a Feuillade che a Fairbanks; Bartolomeo Pagano-

Maciste era un altro interprete di film che potevano dirsi avventurosi: gli stessi titoli (*Maciste contro la Morte* (1916), diretto da Carlo Campogalliani) volevano essere, in questo senso, attraenti.

Il gabinetto del dottor Caligari (1919) di
Robert Wiene.





proscritti (1917) di Victor Sjöström.



La produzione di carattere letterario parve assumere un significato particolare presso una nuova Ditta, la Tespi Film, che si valse della collaborazione di Arnaldo Frateili, Umberto Fracchia, Luigi Pirandello. Pirandello consigliò infatti Arnaldo Frateili per il film *Pantera di neve* (1919) in cui però le buone intenzioni vennero sommerse dai criteri degli industriali (vedi il titolo). Le intenzioni riuscirono meglio a esplicarsi in *Una notte romantica* per il cui soggetto Frateili si ispirò ai racconti di Edgar Allan Poe (1920) e in *La scala di seta* (1920) dalla commedia di Luigi Chiarelli, e *Cesare Birotteau* (1920) con Gustavo Salvini, dal romanzo di Honoré de Balzac. Umberto Fracchia realizzò a sua volta *L'indiana* da George Sand con Diana Karenne, *La bella e la bestia* su soggetto proprio; ma il film più curioso se non addirittura importante fu *La rosa* (1921) da una novella

di Pirandello, ridotta per lo schermo da Stefano Landi con Bruno Barilli, Olympia Barroero, Lamberto Picasso. Lucio d'Ambra offriva dal suo canto film di genere operettistico: *Il Girotondo degli undici lancieri* (1919) e *Napoleoncina* (1919) con Maria Corvin. Né qualcuno volle dimenticarsi, nel 1919, delle imponenti ricostruzioni storiche con lussuose messinscene e movimento di masse. Erano questi del resto i film che avevano ancora presa all'estero. Nacquero così *Teodora* diretto da Leopoldo Carlucci e *I Borgia* allestito da Caramba, *Frate Sole*, realizzato da Mario Corsi con Uberto Palmarini e nell'anno successivo *La Nave* dal dramma di Gabriele d'Annunzio, allestito da Gabriellino d'Annunzio, *San Giorgio* di G. A. Sartorio con Ida Rubinstein. Gli attori famosi del palcoscenico non erano poi abbandonati: Ruggero Ruggeri apparve per esempio in *Il principe*

dell'impossibile e più tardi in *Amleto*. Una nuova casa torinese, la Fert, offriva *L'isola della felicità* da un soggetto di Luciano Doria che ne curò la messinscena con Maria Jacobini e Alberto Collo fra gli interpreti. *L'orizzonte*, soggetto di Augusto Genina diretto da Gennaro Righelli con Maria Jacobini. Ma tutta questa produzione, surrogato del teatro (messinscene farraginose tipo Teatro Alla Scala) o della letteratura, priva cioè di valori cinematografici genuini, aveva fatto il suo tempo e non ebbe più alcuna influenza su quella degli altri Paesi. Tentò invano Enrico Guazzoni nel 1920 di riprendere i temi di moda qualche anno prima: *Il Sacco di Roma*. Più interessante poteva essere semmai *Il viaggio*, da una novella di Luigi Pirandello, diretto da Gennaro Righelli con Maria Jacobini (1921) o in altro senso *Za la Mort contro Za la Mort* (1921) di Emilio Ghione. *Madame San*

Gêne e *Il Figlio di Madame San Gêne* (1921) furono, poi, due successi di Baldassare Negroni con Hesperia. Questi film vennero diffusi anche in Francia dove però altre tendenze erano sorte e già si parlava di cinema puro.

Nel 1919 ormai Louis Delluc parlava di cinema, scriveva di cinema, faceva del cinema. Per quanto egli dicesse dell'importanza che nella storia dello schermo poteva avere una Francesca Bertini, di cinema si occupava in altra forma. Di Germaine Dulac che nell'anno precedente aveva presentato *Mères ennemies* con Suzanne Desprès, egli fu collaboratore per *La fête espagnole*. È questo il film che stabilisce un clima nuovo, che dà origine a un filone di cinema che si spegnerà tanto presto: il senso dell'atmosfera, della concisione, della drammaticità resa attraverso partico-

lari di immagini. *La fête espagnole* è la storia di Soledad una ragazza che concederà il suo amore all'uomo, fra i due contendenti, che ritornerà a lei solo; essi si uccidono l'un l'altro per lei, ma nel frattempo la fanciulla se ne è andata via con un altro. Certo questa semplicità sintetica era ben lontana dall'enfasi della produzione italiana e anche di parte della stessa produzione francese, contesa da questo momento, fra due tendenze, in mezzo a incertezze d'ogni sorta, a esperienze, a tentativi. Alla storia scabra, essenziale, di Soledad e dei suoi spasimanti, si contrapponevano le vicende narrate da Louis Feuillade; breve quella, lunghissime, prolisse, queste; *Les deux gamines* per esempio avevano buoni numeri, nei loro sei episodi per commuovere lo spettatore, con suadenti didascalie e scene di tristezza. All'atmosfera, al paesaggio, guardava invece A. P. Antoine; il

suo *Frères Corses* (1918) istituì forse un genere che altri, e lo stesso Antoine, (*Mademoiselle de la Seiglière*, *La Terre*, 1919) seguirono. Fra gli altri v'era Jacques de Baroncelli che dopo *Le Roi de la Mer* e *Le Retour aux champs* (1918), rievocò i paesaggi descritti da Pierre Loti (*Ramuntcho*, 1919).

Abel Gance invece, volle farsi un nome con un film particolarmente aggressivo e acceso: *J'accuse* (1919) eseguito con la collaborazione di Blais Cendrars che era fra gli interpreti accanto a Séverin Mars, Romuald Joubé. Ma parve migliore *La zone de la Mort*, un film più tranquillo ma forse per questo più convincente (1918). Influenzato da certa letteratura decadente era Marcel L'Herbier che debuttava in quell'epoca come regista con *Rose France*, un film di gusto alquanto decadente ma che si valeva di taluni espedienti squisita-

mente cinematografici; né *Le carnaval des vérités* parve di natura diversa. In *L'homme du Large* (1920) Marcel L'Herbier si valeva di vasti paesaggi per ricreare l'ambiente del film tratto da un racconto di Balzac. Léon Poirier tentava a sua volta le sovrimpressioni per realizzare visivamente lo scenario di Edmond Fleg *Le Penseur*, mentre Loie Fuller in *Le Lys de la vie* faceva uso di espedienti tecnici i più disparati dal negativo al rallentato per creare specifiche suggestioni in un film più coreografico che narrativo. Germaine Dulac proseguiva le sue esperienze di varia natura con *La belle dame sans merci* e *La mort du soleil* (1920). Ma chi doveva portare alla esasperazione i tentativi pseudo-pittorici era Marcel L'Herbier: *Eldorado* (1921) con Eve Francis è a questo riguardo, uno dei più tipici film. Da parte sua Abel Gance si preparava ad adottare un montaggio ri-

tmico addirittura convulso per la prima sequenza di *La Roue* (1921) con Severin Mars, in cui è narrato il viaggio di una locomotiva. Certo che Gance trovò accenti migliori e se non altro dimostrò di saper adoperare la macchina da presa in una narrazione visiva il cui protagonista era un oggetto inanimato ma in movimento; ch  quando egli volle descrivere i sentimenti umani, allora un barocchismo di maniera e un'artificiosit  esteriore venivano a galla.

Mentre Gance, L'Herbier, la Dulac tentavano esperienze in cui la tecnica aveva il suo peso, Raymond Bernard con *Le Secret de Rosette Lambert* da uno scenario di Tristan Bernard (1920) Henry Diamant-Berger con *Les Trois Mousquetairs* dal romanzo di Alexandre Dumas, con Aim  Simon Girard e Armand Bernard, Louis Nalpas con *La Sultane de l'amour* (1921) storia

sul tipo delle *Mille e una notte*, si mantenevano su un piano più tradizionale e corrente.

Sullo stesso piano si trovò del resto anche Jacques Feyder la cui *Atlantide* (1921) dal romanzo di Pierre Benoit con Nadia Napierkowska e Jean Angelo mostrò tuttavia nel regista Feyder doti di equilibrio, misura, nonché un senso del racconto e della interpretazione ambientale che valsero a farlo apprezzare. Le stesse doti si manifestarono anche nei film successivi.

Da un romanzo francese di Prosper Mérimée era stato tratto un film tedesco: *Carmen*. Lo interpretava Pola Negri, l'aveva realizzato Ernst Lubitsch. Già nel 1918 Pola Negri, venuta in Germania dalla Polonia aveva presentato Ernst Lubitsch alla Decla Bioskop. Lubitsch era un attore comico, ma i suoi primi film non furono tali. *Sumurum*,

Madame Dubarry valsero subito a metterlo in luce, come valsero a far conoscere al resto d'Europa Pola Negri che li interpretava. In *Madame Dubarry* il ruolo di Louis XV era tenuto da Emil Jannings: un'altra rivelazione del momento. Pola Negri e Ernst Lubitsch lavorarono ancora insieme nel 1919 in *Flammen* dove agivano tra gli altri interpreti, Alfred Abel, Hermann Thimig. Abel, attore dalle caratteristiche fisiche opposte a quelle di Jannings: questi grosso e tarchiato, quello agile, magro e rigido, apparve in quell'anno in un altro film di Lubitsch: *Rausch*. In questo film c'era anche Asta Nielsen e il film fu un successo.

Tra il 1918 e il 1919 iniziarono ancora la loro attività cinematografica Lupu Pick, di origine rumena, con il film *Mister Wu*, e Friedrich Walther Murnau: quest'ultimo, attore con Max Reinhardt, e prima aviatore durante la Guerra, realizzò *Sata-*

nas (1919) con Conrad Veidt, *Der Bücklige und die Tänzerin* (1919), *Schlöss Vogelöd* (1921). Era sorto, così, lo stato maggiore della cinematografia tedesca nella ripresa post-bellica.

Ma il film tedesco che più d'ogni altro doveva scuotere l'attenzione fu *Il gabinetto del dottor Caligari*. Il genere era assai diverso da quello di Lubitsch. All'inizio, cioè quando nel 1919 Carl Mayer e Hans Janowitz stesero lo scenario del film, questo era preparato come un film normale. Fu Robert Wiene, il regista, che con la collaborazione degli scenografi Walther Reimann, Hermann Warm e Walther Röhrig e dell'operatore Willy Hameister, ne fece un'opera di eccezione, per quanto le spiccate caratteristiche del film fossero piuttosto suggerite da un teatro d'avanguardia che da necessità cinematografiche. Non si fa

uso nel *Gabinetto del dottor Caligari* di alcuno di quegli espedienti puramente tecnici del resto ma talvolta funzionali, adottati in altri prodotti dell'avanguardia filmistica. L'atmosfera, quanto mai suggestiva, è resa dalla impostazione scenografica del film che venne detto espressionista. È la storia di un medico folle e del suo succube Cesare. La parte di Cesare era sostenuta da Conrad Veidt, quella di Caligari da Werner Krauss. Nel film apparvero anche Lil Dagover, Hans von Twardowski, Friedrich Feher. Tutta l'azione si converge però sui due protagonisti che vivono in una atmosfera irreale, di incubo, per quanto risulti alla fine evidente la cartapesta delle scene, la finzione tipicamente teatrale. La recitazione era improntata ad un modo di gestire allucinato e incisivo, e i personaggi erano spesso soggiogati dall'inquadratura e dall'ambiente. Il film ebbe indi-

rettamente o direttamente una notevole influenza sul resto della produzione tedesca da allora in poi, anche se alcuni film furono realizzati per reagire all'espressionismo del *Gabinetto del Dottor Caligari* e per istituire un realismo cinematografico. Un derivato diretto fu *Algol* (1920) diretto da Richard Oswald ma con poca convinzione.

Carl Mayer che del *Gabinetto del dottor Caligari* aveva scritto lo scenario assieme a Hans Janowitz, divenne uno dei più attivi e quotati scenaristi del cinema tedesco. Nel 1921 scrisse lo scenario per *La scala di servizio (Hintertreppe)* che venne realizzato da un regista teatrale, Leopold Jessner con la collaborazione di Paul Leni il quale aveva debuttato con il film *Il principe Kuckuck* di intonazione fiabesca, protagonista Conrad Veidt. Gli interpreti di *Hintertreppe* furono Henny Porten, Fritz Kortner e Wilhelm Dieterle.

L'altra attrice famosa del cinema tedesco del tempo, Asta Nielsen, fu anche diretta da Jessner, in *Erdgeist* tratto da un dramma di Wedekind. Accanto a Nielsen in questo film apparve Albert Bassermann. Asta Nielsen apparve l'anno seguente nella riduzione cinematografica di un dramma di August Strindberg, *Fraulein Julia* con Wilhelm Dieterle, diretto da Felix Basch, e in *Vanina* di Arthur von Gerlach.

Un cospicuo complesso d'attori raccolse un regista russo emigrato, Dimitri Buchowetzky, per il film *Fratelli Karamazoff* dal romanzo di Dostoevsky, Emil Jannings, Werner Krauss, Bernard Goetzke, Fritz Kortner, Hermann Thimig. A sua volta Bernard Goetzke doveva essere accanto a Lil Dagover e Walter Janssen, l'interprete di *Der mude Tod* (conosciuto in Italia anche col titolo *Destino*) apparso nel 1921 e che rivelava ad un

tempo il regista Fritz Lang e la scenarista Thea von Harbou. Lo stile di Lang e della sua collaboratrice Thea von Harbou si manifestò fin da questo primo lavoro che ne determinava le principali caratteristiche. Lang poteva apparire decadente se si pensa al simbolismo del film, ma infine egli creava un genere inconfondibile nella storia del cinema. Un genere che traeva lo spunto da certi precedenti di moda a quel tempo, ma cui Lang dava una particolare impronta: il senso di mistero, di avventura, di vasta tragedia, preludevano a opere più complesse dove la fantasia della Harbou trovava il suo sfogo; ma già da *Der mude Tod* Fritz Lang faceva sapere che egli aveva intenzione di dedicarsi ad un genere di film eccitanti e per questo forse anche di tono alquanto eccitato e angoscioso.

A creare atmosfere gravi d'ansia e di incubi si

dedicò in parte anche Murnau: *Nosferatu* (1922) era una libera traduzione fatta da Henrik Galeen di *Dracula* di Bram Stoker. F. W. Murnau si valse delle scenografie di Albin Grau e della fotografia di Fritz Arno Wagner per creare la voluta atmosfera; la quale non risultava eccitante per una particolare impostazione scenografica e luministica, quanto per l'uso di alcuni espedienti tecnici dalla sovrimpressione all'applicazione del negativo e dalla continuità angosciosa del racconto, in cui agivano Max Schreck, Greta Schroeder, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach.

Al contrario Ernst Lubitsch tendeva a raggiungere effetti spettacolari con lo sfarzo o l'eleganza della messinscena, con la recitazione degli attori talvolta truculenta ed esagerata, ma senza usare espedienti tecnici di sorta. Lubitsch non mostrava di preferire un genere piuttosto che un altro. Non

gli si poteva chiedere dell'avanguardia però. Da quando cominciò a lavorare fece prevalentemente film storici e in costume: uno di questi, appartenente a un genere operettistico che più tardi trattò spesso, era *Bergkatzke*, su uno scenario di Hans Kräly e con architetture di Ernst Stern. Allo stesso genere apparteneva *La principessa delle ostriche (Ousternprinzessin)*. Egli alternava il tipo di film cosiddetto leggero con quello drammatico. Tra i suoi film tedeschi furono *Der Leib der Pharaos* e *Anna Boleyn* in cui Emil Jannings era Enrico VIII e Henny Porten Anna Bolena. Ma il suo nome fu conosciuto fuori dei confini della Germania soprattutto per *Carmen* e *Madame Dubarry*. Fu in virtù di questi film che egli partì per Hollywood seguendo Pola Negri e conducendo seco Hans Kräly.

A questa affermazione vivissima del cinema tedesco che in virtù di Lubitsch da un lato, in virtù di Wiene dall'altro, assumeva una impronta del tutto particolare, corrispondeva la sempre più crescente affermazione del cinema svedese la cui caratteristica era ancor più genuina. Nel 1918 Selma Lagerlöf era entrata nel campo del cinema influenzando tutta la produzione di Sjöström e di Stiller. Dopo aver realizzato *La figlia della Torbiera*, Sjöström intraprese la trasformazione in film del romanzo *Jerusalem*, traducendone sullo schermo prima due capitoli col titolo *La voce degli avi* (1918) poi un altro capitolo: *L'orologio rotto* (1919). Stiller a sua volta, dopo aver tradotto sullo schermo un romanzo finlandese *Il canto del fiore rosso* (conosciuto anche col titolo francese *Dans les remous*, 1918), realizzava *Il tesoro d'Arne* (1919) dal romanzo di Selma Lagerlöf che

offriva motivo per un film anche a Ivan Hedqvist allora debuttante come regista col *Matrimonio di Joujou* (*Dunungen*, 1919).

S'era intanto costituita una nuova ditta, la Skandia, che fece debuttar un nuovo regista, John W. Brunius con il film *Il gatto con gli stivali* (1918) che valse a metter in luce le doti cinematografiche dell'attore teatrale Gösta Ekman ben noto per le sue interpretazioni dei drammi di Shakespeare e in particolare di *Amleto*. Brunius realizzò ancora *La piccola fata di Solbakken* (1919) da un romanzo norvegese di Bjørnstjerne Bjørnson; da un altro romanzo dello stesso Bjørnson trasse un film Rune Carnsten: *Quando l'amore comanda*. Mentre Stiller rimaneva sempre fedele alla Svezia con *La vendetta di Jakob Vindas*, Sjöström se ne allontanava per realizzare un film tratto da un romanzo di Franz Grillparzer: *Il mo-*

nastero di Sendomir, ricco di tensione drammatica. Verso la fine dell'anno 1919 la Svenska e la Skandia si fusero in una unica società dal nome Svensk Filmindustri che organizzò nuovi e capaci stabilimenti perfettamente attrezzati per le esigenze di allora.

L'anno 1920 segna un tentativo di riorganizzazione di quel cinema danese che dopo aver per primo in Europa indicato una via stava ora in decadenza. Furono A. W. Sandberg e Carl Th. Dreyer i fautori di questa iniziativa. Dreyer realizzò un film piuttosto impegnativo: *Fogli del libro di Satana* mentre Sandberg forse con la speranza di ottenere un successo più immediato all'estero, magari in Inghilterra, intraprendeva la riduzione cinematografica di romanzi di Charles Dickens, primo fra tutti *Our Common Friend*.

Carl Th. Dreyer abbandonò tuttavia poco dopo la Danimarca per andare in Isvezia a realizzare *La quarta alleanza di Madama Margherita*, per il quale si valse della fotografia dell'operatore George Schneevoigt.

Intanto Sjöström e Stiller continuavano a tradurre sullo schermo romanzi di Selma Lagerlöf. Victor Sjöström presentava *Il carrettiere della morte* (o *Il carretto fantasma*, 1920) in cui lo spirito, il tema, lo svolgimento del romanzo erano risolti in forma che si valeva di ogni espediente cinematografico, come la vecchia e abusata sovrimpressioni, ma squisitamente funzionale. *Il vecchio castello* (o *La saga di Gunnar Hedes*, 1921) di Stiller era ancor più puro, e le suggestive immagini creavano l'atmosfera leggendaria delle saghe nordiche. Ma forse il suo accento migliore Stiller l'aveva trovato in *Attraverso le rapi-*

de (*Johan*, 1920) un film in cui il dramma umano era in stretto rapporto con il paesaggio.

Tuttavia questa aderenza ad una tradizione scandinava non fu sempre mantenuta, nemmeno da Stiller, come dimostrarono i film *Verso la felicità* (o *Erotikon*, 1920) e *Gli emigranti* (1921). Sjöström dopo *Mastro Samuele* e *La prova del fuoco* giunse perfino a rinunciare agli attori svedesi, per due film del 1921: *Il vascello tragico* da uno scenario di Hjalmar Bergman e *La casa assediata* dal romanzo omonimo (*La maison cernée*) del francese Pierre Frondaie, che furono interpretati dagli inglesi Matheson Lang e Maggie Albanesi. Tra gli altri film prodotti in quel tempo furono un film storico, di Brunius, *Il cavaliere errante*, un film da un poema di Heinrich Heine di Hedqvist: *Pellegrinaggio a Kevlaar*, mentre Benjamin Christiansen presentava uno strano film: *La strego-*

neria attraverso i secoli.

In un giorno del 1919 due attori finlandesi, Erkki Karu e Teuvo Puro pensarono di organizzare il cinema nella loro terra e istituirono una casa cinematografica: Suomi Filmi. Una commedia di Alexis Kivi, *Il fidanzamento* e un romanzo di Minna Canth, *Annalisa*, furono portati sullo schermo; di *Annalisa*, che era la storia di una donna che aveva commesso un doppio fallo, fu notata la interpretazione di un'attrice di teatro, Helmi Lindelöf.

Intanto Dreyer ritornava in Danimarca e George Schneevoigt veniva scritturato dalla Christiania Film; certo, anche la Norvegia mostrava intenzioni di produrre qualche film. Nel 1920 ne apparvero alcuni; ma fu nel 1921 che si tentò di iniziare una vera e propria tradizione, interpretando

visivamente un romanzo di Knut Hamsun: *La raccolta della terra*: la fotografia era di Schneevoigt, la regia di Gunner Sommerfeldt, danese, interpreti Ragna Wettergen, Almar Hamsun. I film norvegesi, come buona parte degli altri film scandinavi, si svolgevano prevalentemente in esterni, o almeno dalla natura nordica traevano spunti: un altro romanzo di Hamsun: *Pan*, fu tradotto sullo schermo a cura dell'attore Harald Schwenzen, interpretato da Gerd Egede Nissen; un altro film ancora, *Signorina Fedele* narrava della vita dei pescatori e dei marinai. Ma tuttavia questi film erano fatti più che altro per corrispondere ad un amor proprio nazionale che per creare veramente una produzione degna di competere con quella svedese, ormai all'apogeo, o anche con quella danese.

In Danimarca, verso la fine del '21, Carl Th. Dreyer si accinse alla realizzazione di una favola: *C'era una volta...* tratta da una commedia di Holger Drachmann. C'era un vecchio re buono, interpretato da Peter Jermsdorff, c'era una principessa: Clara Pantoppidan, c'era un principe bello e ardimentoso: Sven Mendling. Ma il film rimase entro i confini della Danimarca. Sandberg invece preferiva ancora Dickens: *Great Expectations*, *David Copperfield*, *Little Dorritt*, si seguirono l'uno dopo l'altro. Soprattutto *David Copperfield* parve avere delle notazioni felici ed una armoniosa interpretazione. David bambino era interpretato da Martin Hertzberg, accanto al quale apparivano Karina Bell, Paul Reumert, Frederik Jensen, Gorm Schmidt, Bodil Ipsen. Ma abbandonato Dickens, si mise a realizzare un film di atmosfera: *La rivincita del cielo* (1922).

Alcuni attori danesi si recarono quindi in Islanda per realizzarvi accanto a un attore indigeno, Gundrun Indridadotter, e sotto la regia di Gudmundur Kaman, il film *Hadda Padda* (1923) tratto da un lavoro teatrale dello stesso Kaman.

La leggenda di Gösta Berling (1923) di Mauritz Stiller.



In quel tempo in Danimarca cominciavano a lavorare due attori comici, Schenström e Madsen, conosciuti anche coi nomignoli francesi Doublepatte e Patachon; essi interpretarono, sotto la direzione di Lau Lauritzen una serie di film, il più ambizioso dei quali fu una parodia di *Don Chisciotte*. Furono proprio i film comici di Doublepatte e Patachon che tennero per qualche tempo ancora vivo il ricordo della Danimarca cinematografica.

Anche la Finlandia tentò per opera di Konrad Tallroth di rendere più affine al gusto degli altri paesi la sua produzione; ma si trattava evidentemente di un punto di vista errato. Tallroth diresse due film: *La potenza dell'amore* (1922) e *Matrimonio a Suursalo* (1923); più riuscito il secondo del primo perchè più vicino alla sensibilità locale;

era interpretato da Keidi Korhonen attrice che era apparsa in un film di Erkki Karu, *La moglie del guardacoste*, film che seguiva sotto un certo aspetto la buona tradizione svedese.

La tradizione svedese stava per perdere uno dei suoi due fervidi animatori. In un giorno del 1923 Victor Sjöström partì infatti per gli Stati Uniti. All'inizio di quell'anno si proiettava sugli schermi svedesi una farsa, *Pietro il vagabondo* assieme ai film della tradizione. Tra gli attori comici che la recitavano era apparsa una fanciulla, allieva del Teatro Reale di Stoccolma: Greta Gustafsson, che divenne Greta Garbo. Mauritz Stiller la scelse per interpretare il ruolo della contessa Elisabetta Dohna nel film *La leggenda di Gösta Berling* (1923) che stava allestendo. Il film tratto da un romanzo di Selma Lagerlöf riuscì alquanto

voluminoso e complesso. V'erano nei ruoli principali Gerda Lundeqvist, Lars Hanson nel ruolo di protagonista, e ancora Tersten Hammaren e Mona Martenson, una compagna di Greta Garbo al Teatro di Stoccolma. *La leggenda di Gösta Berling* (conosciuta anche col titolo *I cavalieri di Ekebù*) costituisce uno degli sforzi produttivi della Svensk più considerevoli e rappresenta anche la conclusione di una tradizione che faceva capo alla più tipica scrittrice svedese. Il romanzo di Selma Lagerlöf venne tradotto da Stiller in immagini stupende, e la sensibilità del regista apparve sia nella descrizione dei personaggi che dei diversi ambienti, interni ed esterni. Due sequenze ricordate per il loro impetuoso ritmo sono l'incendio del Castello di Ekebù e una corsa in slitta di notte, in cui il montaggio ritmico tra i volti della Garbo e di Hanson sulla slitta e la desolata campa-

gna nevosa dove corrono i lupi inseguendo la slitta, viene applicato con singolare sapienza.

Mauritz Stiller dopo questo film scese in Germania per realizzare dei film senza tuttavia riuscire a organizzare alcuna combinazione.

La produzione svedese perdette il suo prestigio e i film svedesi ebbero minore diffusione. In quel periodo anche Polonia e Cecoslovacchia avevano intrapreso un'attività considerevole nel campo cinematografico, senza raggiungere per il momento che successi locali.

In Cecoslovacchia, Jan Kolar tentò nel 1919 un film drammatico: *Accordo di morte* valendosi per la regia della collaborazione di Karel Lamac. Fu questi uno dei più attivi registi cecoslovacchi, e fu anche attore; ma la sua attività si estese oltre i confini della Cecoslovacchia. Il suo nome andò

legato per molto tempo a quello dell'attrice Anny Ondra: questa apparve nel 1919 in un film diretto da Gustav Machaty alle prime armi avendo allora realizzato soltanto *Il fidanzato furioso* con Lamac. Il film di Machaty con la Ondra si intitolava *La dama dai piccoli piedi*. La Ondra a sua volta apparve nel *Segreto del vecchio libro* (1920) diretto da Josef Rovensky.

Altri registi iniziarono in quell'epoca la loro attività più o meno fortunata: Svatopluk Innemann con un film quasi poliziesco (*L'automobile verde*, 1921); Vladimir Slavinsky con *La donna dorata*, *La ragazza del confine d'argento*, *Il figlio dei monti* (1921) in cui si alternano studi di caratteri a motivi di paesaggio; W. P. Binovec con un film patriottico *Per la libertà del popolo* (1919), una riduzione da un romanzo di Knut Hamsun interpretate Suzanne Marville: *L'ultima gioia* (1920); e di

una commedia di G. Bernard Shaw: *La professione di Cashel Byron* (1921) nonché di un romanzo boemo di Ruzena Svodobova: *I cacciatori neri* (1921); Karel Anton con la riduzione di un romanzo dell'ottocento di Karel Hynek Macha: *Zingari* (1921), in cui sono felici notazioni paesaggistiche. Dalla storia della chiave d'oro che apre tutte le porte narrata in un romanzo di Karel Capek, trasse lo spunto per il film *La chiave dorata* (1922) Jaroslav Kvapil. Tra letteratura e paesaggio anche il cinema boemo era dunque bene avviato. Ma salvo che per Anny Ondra non si ebbe, di tale attività, risonanza all'estero.

Dell'attività cinematografica in Polonia si ebbe conoscenza indiretta più tardi. Nel 1918 Ryszard Ordynski che fu uno dei fautori del cinema polacco, stava in America. Nel 1920 un regista teatrale

che aveva lavorato al teatro di Stanislavsky a Mosca, Ryszard Boleslawski diresse un film patriottico e antibolscevico: *Il miracolo della Vistola*. S'era intanto rivelata l'attrice Jadwiga Smolarska in un film di Wladislaw Lenczkowski: *La ragazza del dopoguerra* (1919). Un racconto di Henryk Sienkiewicz diede lo spunto per un film a Edward Puchalski: *Sulla Costa Azzurra* (1920). Puchalski realizzò moltissimi film e tra questi *Il fiume fedele* da un romanzo di Stefan Zeromski. Il celebre romanzo polacco *I contadini* di Wladislaw Reymont ebbe anche una riduzione cinematografica ad opera di Eugenjusz Madzelewski (1921).

L'organizzazione della nuova produzione cinematografica in U.R.S.S. fu più laboriosa. Solo intorno al 1920 uscì qualche film degno di nota. Il

commissario del popolo A. W. Lunaciarsky che dalla rivoluzione in poi si occupò attivamente di cinematografo, aveva dato nel 1918 lo scenario per un film sovietico: *Ristrettezze*. In mezzo alla produzione di Ermolieff usciva qualche film di carattere documentario e propagandistico. Con il film di A. Sanin *Polikoushka* dal romanzo di Tolstoi si chiuse la produzione di vecchio tipo. Era l'anno 1920. Nello stesso anno veniva realizzato in Georgia da Perestiani il film *I giorni della lotta*; più che il film parve interessante la interpretazione di Vsevolod I. Pudovkin.

Verso la stessa epoca Dziga Vertoff tentava nuove esperienze che valevano a impostare una teoria del montaggio. Egli fondò nel 1921 il gruppo del «Cine Occhio» e realizzò molto più tardi il film *Uomo con la macchina da presa*; applicava qui la sua teoria secondo cui val meglio lasciar

fare alla macchina da presa che organizzare preventivamente il materiale da riprendere; la organizzazione del materiale di carattere esclusivamente documentario va fatta dopo a film finito, cioè quando è stato raccolto sufficiente materiale per comporre un film il cui ritmo di montaggio sarà creato secondo un procedimento meccanico.

Lev W. Kulescioff pensava invece che convenisse seguire altri criteri, più commerciali forse. Già egli aveva realizzato dei film prima della rivoluzione (*Il progetto dell'ingegner Praite*, per la Hangionkoff, *Canzone d'amore incompiuta*) e qualche documentario d'attualità servendosi tra l'altro dell'operatore Edouard Tissé. Egli volle quindi competere col cinema americano e realizzò a questo proposito *Le avventure di Mr. West al paese dei bolscevichi* (1923) da uno scenario

di Vsevolod I. Pudovkin; il film era basato su un montaggio preordinato ed era fatto a simiglianza dei film americani del tempo e di quel genere.

Altri aveva scopi di propaganda. Fu proprio per questi scopi che venne realizzato un film sulla carestia negli interni di un Palazzo di Pietrogrado; si intitolava *Tristezza infinita* (1922) ed era diretto da A. P. Panteleff. Del resto Lenin aveva cominciato già da due anni a darsi pensiero per una produzione cinematografica sovietica da contrapporre a quella straniera che continuava a venire proiettata sugli schermi russi, e in particolare e quella americana che non dispiaceva affatto a Kulescioff. Taluno dei vecchi registi era rimasto. Così Protosanoff, così Gardin. Quest'ultimo, prima di diventare attore realizzò ancora dei film, e furono abbastanza importanti. *La Croce e il Mauser* era per esempio un film che rispondeva agli

scopi propagandistici. Si trattava infatti di un film antireligioso.

Quanto a Protosanoff invece, le cose andarono diversamente. Egli non poté staccarsi tanto facilmente dai vecchi schemi, dalle vecchie vicende. E forse per contrasto e per poter iniziare un'attività improntata ai principi sovietici, realizzò un film di fantasia tratto da un racconto di Alexej Tolstoj: *Aelita*, per il quale Isaac Rabinovich e Alexandra Exter avevano disegnato delle scenografie d'avanguardia, sul tipo di quelle del *Gabinetto del dottor Caligari*; il film che era interpretato da alcuni attori del Teatro d'Arte di Mosca e fra questi Igor Ilinski e Konstantin Eggert, costituì tuttavia una eccezione.



Una delle prime comiche di Charlie Chaplin.



Robin Hood (1922): Douglas Fairbanks.



Panteleff a sua volta continuò la serie di film antireligiosi con *Padre Serafino* e *Il taumaturgo*. Ivanovsky narrò le vicissitudini di un'attrice nel precedente «clima zarista» in *L'attrice* (1923), e diresse quindi *Palazzo e fortezza* (1924), mentre Perestiani continuava la serie dei suoi film in Georgia con *I diavoli rossi* (1923) e Gardin diresse da solo *Un fantasma sull'Europa* e in collaborazione con Olga Preobragenskaia *Proprietari di terra* (1923).

Intanto uno dei più attivi registi del precedente periodo, Ladislav Starevich, emigrato in Francia, dedicava la sua attività ad un genere di film che richiedeva minuziosità e pazienza: al film di fantocci animati la cui ripresa avviene necessariamente fotogramma per fotogramma. Un mondo di favola sorse da Starevich. I suoi film furono da al-

lora numerosi ed apparvero ogni tanto a completare un programma di film a soggetto ordinario: *Les grenouilles demandent un roi*, *Le chant du rossignol*, *La reine des Papillons*, *Le rat de ville et le rat des champs*; in un film Starevich fece agire sua figlia Nina Star: *La petite chanteuse des rues*.

L'attività degli altri russi emigrati in Francia si svolse da questo momento con un certo fervore. Fu *Kean* (1922) dal romanzo di Alexandre Dumas il primo grande successo e forsanco il più suggestivo film interpretato da Ivan Mosjoukine che già aveva portato il personaggio sul palcoscenico e ne aveva fatta per così dire una sua creazione. Lo aveva realizzato Alexander Wolkoff e tra gli altri interpreti figuravano Kenelm Foss, Mary Odette e il comico Nikolai Kolin.

Kean uscì in Francia mentre Léon Poirier traduceva sullo schermo i romanzi di Alphonse de Lamartine, *Jocelyn*, *Geneviève*, mentre Jacques de Baroncelli presentava *Le carillon de minuit* e *La femme inconnue*, mentre Jean Benoit Lévy con la collaborazione di Jean Epstein portava sullo schermo la figura di Pasteur, e Jean Epstein a sua volta interpretava visivamente un racconto di Balzac: *L'auberge rouge*. Germaine Dulac invece aveva scelto una pièce di André Obey e Denys Amiel: *La souriante Madame Beudet*; in questo film si faceva uso di quegli espedienti tecnici che costituirono in fondo la base del cinema di avanguardia; ma v'era nel racconto e nella analisi psicologica della signora Beudet e dei suoi incubi più di qualche raffinata notazione, anche se il film riusciva complessivamente diseguale. A ricerche cine-pittoriche si dedicava nel frattempo Marcel

L'Herbier col film *Don Juan et Faust* interpretato da Jacque Catelain e Marcelle Pradot.

Ma chi doveva stabilire un tono che ha avuto poi conseguenze nel cinema francese fu, nel 1922, Louis Delluc. In quest'epoca Delluc realizzava i suoi film più tipici e importanti: *La femme de nulle part* con Eve Francis e *Fièvre*. Film di carattere psicologico il primo, scarno, essenziale; film d'atmosfera il secondo, svolto con ritmo lento, in cui il regista indugia in particolari, nel descrivere i caratteri dei personaggi, della piccola folla di un bar del porto di Marsiglia. Nacque con *Fièvre* un tono che ricorse spesso nei film francesi fino ai più recenti.

A contrasto con l'opera dello scenarista Delluc si potrebbe porre quella della scenarista tedesca Thea von Harbou. La loro attività è contemporanea. E forse è probabile che Thea von Harbou

abbia influito nel cinema tedesco quanto Delluc in quello francese. Certo ha determinato le caratteristiche principali dei film di Fritz Lang. Usciva nel 1922 *Il dottor Mabuse (Doktor Mabuse der Spieler)*; storia di un delinquente pazzoide, storia falsa, allucinata eppure suggestiva. Le scene di Otto Hunte, la fotografia di Carl Hoffmann creavano ambienti rigidi stilizzati dove i personaggi si muovevano quasi come automi. Il senso del mistero aleggiava dappertutto; nè mancavano visioni fantomatiche, inseguimenti, e altri motivi che potessero creare un'atmosfera angosciata. Gli interpreti erano Rudolf Klein Rogge nella parte del dottor Mabuse, Alfred Abel, Bernard Goetzke, Paul Richter, Aud Egede Nissen, Hans von Schlettow. Thea von Harbou diede anche lo scenario per il film di Friedrich Feher *La casa senza porte e finestre* (1922) che si manteneva nella

tradizione di film istituita dal *Gabinetto del dottor Calligari*.

Altri si occupava invece di film storici, seguendo la tradizione istituita da Lubitsch. Rudolf Meinert realizzò *Maria Antonietta* (1922) e Arren von Cserepy un film alquanto impegnativo e pieno: *Federicus Rex* (1922) con Otto Gebühr nel ruolo del Re, Albert Steinrück, Erna Morena, Rudolf Forster. Una vicenda misteriosa e complessa diede origine poi al *Sepolcro indiano* di Joe May con Conrad Veidt, Mia May, Lya de Putti, Bernard Goetzke, film senza dubbio farraginoso. May direbbe anche Jannings in *Tragödie der Liebe*. A un genere leggero di produzione si dedicava invece Georg Jacoby con *L'uomo senza nome* con Harry Liedtke e Georg Alexander e Viktor Janson con due o tre film interpretati da Ossi Oswalda, sulla tradizione della *Principessa delle ostriche* di Lubi-

tsch. Tra questi furono *Colibrì* e *Niniche*.

I film di Lubitsch prima e *Il dottor Mabuse*, valsero a far conoscere il cinema tedesco all'estero. In Inghilterra questi film ebbero un successo considerevole. Gli inglesi d'altronde non pensavano di corrispondere con una produzione propria e significativa.

Nel 1920 Cecil Hepworth presentava il suo film considerato migliore, *Half's Button*, interpretato dalla star inglese più ammirata: Alma Taylor e da un attore d'operette: Leslie Henson. Nel 1920 fu scoperto Victor Mc Laglen nel film *The Call of the Road*, mentre Betty Balfour fu rivelata da *Nothing Else Matters*. Due romanzi di A. E. W. Mason diedero origine a film: *At the Villa Rose* (1920) e *The Four Feathers* (1921); e un romanzo di Charles Dickens: *The Adventures of Pickwick* (1921). Ma

l'avvenimento più significativo fu la creazione per iniziativa dell'attore Leslie Howard di una società, la Minerva film, della quale facevano parte, tra gli altri, l'attore C. Aubrey Smith e il regista Adrian Brunel. Purtroppo l'iniziativa che si riprometteva un programma notevole di produzione improntata a elevati criteri artistici non ebbe un'attività cospicua, per ragioni finanziarie.

Tra gli altri film che vennero prodotti in Gran Bretagna tra il 1921 e il 1922 furono: *Kipps*, da un racconto di H. G. Wells con George K. Arthur, due film diretti da George Pearson con Betty Balfour nelle vesti della ragazza *Squibs*, *Chu Chin Chow* diretto da Herbert Wilcox, favola alla maniera delle *Mille e una notte* con Betty Blythe, *Prince of Lovers* sulla vita di Lord Byron, *The Skin Game* da un racconto di John Galsworthy, *The Glorious Adventure* con Victor Mc Laglen e

diretto da J. Stuart Blackton venuto apposta dall'America. Un film quest'ultimo, senza dubbio ambizioso. Ma con tutto questo la produzione britannica e anche le migliori iniziative, come la Minerva, non ebbero considerevole successo.

Anche in Italia si pensò intorno al 1922 di dar vita ad una produzione particolarmente impegnativa. Per far ciò alcune case si riunirono in un trust denominato Unione Cinematografica Italiana. Ma purtroppo i bei tempi erano passati e la produzione italiana, divenuta costosissima per le forti paghe agli attori (due milioni annui alla Bertini per esempio) rimaneva indietro a quella americana e tedesca per ispirazione e metodi di realizzazione. Dalle varie case uscirono tra l'altro: *Amore rosso*, diretto da Gennaro Righelli con Maria Jacobini, Amleto Novelli, Lido Manetti, Alfredo Cas-

sini, Ida Carloni Talli; *Sogno d'amore* soggetto di Nino Berrini, scenario di Luciano Doria, diretto da Righelli con Italia Almirante Manzini, Andrea Habbay, Oreste Bilancia; *I tre sentimentali* di Augusto Genina; *La casa sotto la neve* su soggetto di Doria, diretto da Righelli, con Maria Jacobini e Alberto A. Capozzi; *Marion* e *La donna nuda* di Roberti, con Francesca Bertini; *Glauco* dal dramma di Ercole Luigi Merselli, diretto da Leopoldo Carlucci, con Maria Jacobini e Livio Pavanelli; *La seconda moglie* tratto da *The Second Mrs. Tanqueray* di A. W. Pinero, diretto da Amleto Palermi, con Pina Menichelli, Elena Lunda, Livio Pavanelli, Arturo Martinelli; *L'amore di Loredana* dal romanzo di Luciano Zuccoli, diretto dal Mario Corsi e sceneggiato da Gian Bistolfi, con Olympia Barroero.

Ma v'era chi organizzava anche qualche film in

costume che voleva riallacciarsi alla bella tradizione iniziata dieci anni prima; bella, nel senso che aveva reso molti quattrini a chi aveva prodotto questi film. Ma ora? Comunque apparvero tra il 1921 e il 1923: *I due sergenti*, nella riduzione di Gioacchino Forzano; *Marco Visconti* diretto da Aldo De Benedetti; *I promessi sposi*, dal romanzo di Alessandro Manzoni; *Dante*, su soggetto di Valentino Soldani, diretto da Domenico Gaido, con Guido Maraffi nel ruolo di Dante, Amleto Novelli, Diana Karenne; *Messalina* di Enrico Guazzoni che rievocava il vecchio *Quo Vadis?* *I due Foscari* e *Il povero Fornaretto di Venezia* ambedue realizzati da Mario Almirante e interpretati da Alberto Collo, Amleto Novelli, Ninì Dinelli; *Il Corsaro* di Augusto Genina con Amleto Novelli.

La U. C. I. tentò allora un film in grande stile: Arturo Ambrosio dopo aver realizzato *Teodora*,

divenne il direttore di produzione di una nuova edizione di *Quo vadis?* Si pensò che con un grande film sul tipo del precedente tratto dal romanzo di Sienkiewicz, fosse possibile riavvicinare al cinema italiano il pubblico che s'era assuefatto al cinema d'altri Paesi. Ma forse gli organizzatori della iniziativa non pensarono a questo, perchè se vi avessero pensato probabilmente invece di *Quo vadis?* avrebbero scelto una idea, una piccola idea ma che avesse l'aspetto di essere cinema. Del resto, i dirigenti dell'U.C.I. si associarono ad alcuni tedeschi, fecero scendere dalla Germania il regista Georg Jacoby, lo associarono a Gabriellino d'Annunzio. Con Jacoby venne anche Emil Jannings che doveva rappresentare Nerone, venne l'operatore Curt Courant che fu messo accanto a Giovanni Vitrotti e Alfredo Donelli. Gli interpreti vennero raccolti un po'

dappertutto. Fu scritturata Rina de Liguoro che era stata Messalina nel film omonimo, e con lei apparvero nel film Elga Brink, Elena Sangro, Andrea Habay, Lilian Hall Davis, Alfonso Fryland, Edmondo Van Riel, Gino Viotti. Si spesero quattrini a profusione; ma purtroppo il successo fu assai minore del previsto.

Intanto attori, attrici, registi, partirono per l'Estero, specialmente per la Germania. Ogni tanto qualcuno ritornava in Italia, a dare un'occhiata, faceva un film, se ne andava nuovamente. E sugli schermi italiani apparvero da allora molti film stranieri, specialmente americani. Nelle sale cinematografiche i manifesti di Francesca Bertini e di Pina Menichelli in atteggiamenti fatali si alternavano a quelli che raffiguravano un ometto con i calzoncini larghi, un cappello a bombetta che teneva in una mano un bastoncino ricurvo e conduceva

con l'altra un bambino con un berretto sulle orecchie, e stava scritto sotto: *Il Monello* con Charlie Chaplin e Jackie Coogan; e una fanciulla esile e tremante perchè un uomo grosso la minacciava e un giovanetto con gli occhi a mandorla che la guardava con tenerezza, e sotto stava scritto: *Giglietto infranto* con Lillian Gish.

Nel *Monello* (*The Kid*) Charlie Chaplin ebbe accanto a sè il bambino di nome Jackie Coogan che aveva lavorato con lui in *A Day's Pleasure* (1919). *The Kid* (1920) racconta la storia del vagabondo che incontra il bambino abbandonato e gli insegna a tirar le sassate contro i vetri delle finestre; Charlie che fa il vetraio passa davanti alle case e aggiusta i vetri. In questo modo essi riescono a tirare avanti, nonostante debbano continuamente guardarsi del poliziotto che ha capito il

gioco. In questo film Chaplin sogna: angeli con candidi camicioni da notte e con le ali finte; anch'egli è un angelo e in tutto il sogno c'è una grande felicità, una grande tenerezza. Il vagabondo e il bambino dormono in un asilo notturno, ma avviene un giorno che la madre del bambino si fa viva e dà al suo piccolo e al vagabondo una vita agiata. È forse questo l'unico lieto fine di un film di Chaplin. Il pubblico, in fondo, lo desiderava. In *The Kid* ancora Charlie prende parte per la prima volta ad una vicenda più complessa, nella quale egli non è l'unico personaggio per quanto rappresenti sempre il fulcro degli avvenimenti.

Seguirono *Idle Class* (1921) in cui Chaplin sosteneva due ruoli: quello tradizionale del vagabondo e quello del suo sosia, il marito ricco di una signora, donde le complicazioni determinate dalla somiglianza; *Pay Day* ovvero *Giorno di pa-*

ga e *Il pellegrino* (1923) in cui Charlie fa la parte di un evaso dal carcere che per essere salvo si traveste da pellegrino. Il pastore viene ospitato presso una famiglia che lo ammira soprattutto per la calma e la fermezza che egli dimostra quando il bambino di una signora venuta a far visita alla padrona di casa gli si mette sulle ginocchia e lo disturba in tutti i modi, ma Charlie si limita a far buon viso a cattivo giuoco. *Il pellegrino* (*The Pilgrim*) chiudeva l'attività di Chaplin presso la First National.

Agli United Artists lavoravano Griffith, Mary Pickford, Douglas Fairbanks. Nel 1920 Fairbanks apparve in un film che dopo una lunga serie di opere minori, doveva rappresentare l'inizio di un gruppo di film di grande successo: *Sua Maestà Douglas*. Lo aveva diretto Fred Niblo. La stessa combinazione Niblo-Fairbanks apparve in una ri-

duzione dei *Tre Moschettieri*: in D'Artagnan Fairbanks si sentiva a suo agio. Ma i film che dovevano decretargli maggior successo furono Il segno di Zorro (*The Mark of Zorro*) (1920) sempre diretto da Fred Niblo, di ambiente spagnolesco in cui Douglas fa il cavaliere galante e mascherato e si batte in duello per salvare la fanciulla amata e *Robin Hood* (1923) in cui Douglas Fairbanks sosteneva il ruolo del protagonista, cavaliere coraggioso e Wallace Beery quello di Riccardo Cuor di leone. Gli altri interpreti erano Enid Bennett, Sam de Grasse e Paul Dichey. La trama era stata stesa dallo stesso Fairbanks col nome di Elton Thomas e l'aveva sceneggiata Lotta Woods. Regista del film fu Allan Dwan.

Allan Dwan dovette tuttavia legare il suo nome soprattutto ai film interpretati da Gloria Swanson

un'attrice duttile e viva che s'era rivelata in un film di Cecil B. De Mille tratto da *The Admirable Chrichton* di Sir James Barrie: *Male and Female* (1920). Fu Zazà il suo successo con Allan Dwan (1923).

Un'altra attrice che in questo periodo ebbe il suo quarto d'ora di massima fortuna fu Mae Murray; la sua recitazione era senza dubbio assai meno raffinata di quella di Gloria Swanson, ma in certo senso più appariscente. Del resto i suoi film si basavano anche su uno sfarzo esteriore; Edmund Goulding ne componeva i soggetti, Robert Z. Leonard li dirigeva. Si susseguirono tra il 1922 e il 1923: *Fascination*, *Peacock Alley*, *Broadway Rose*, *Jazzmania*.

Humoresque (1920) prodotto da William Le Baron rivelò un regista sensibile, Frank Borzage. Eccezionale fu l'interpretazione di John Barrymo-

re in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920) diretto da John S. Robertsen dal racconto di Robert Louis Stevenson. Piacque l'accorta regia di Sidney Franklin in *Smilin' Trough* (1922). Dopo il successo del *Kid*, si pensò di affidare il ruolo di protagonista al piccolo Jackie Coogan in una edizione cinematografica del romanzo di Charles Dickens *Oliver Twist* (1922). Diresse Frank Lloyd. Altri film del piccolo Coogan furono *Papà* diretto da E. M. Hopper, *Il piccolo saltimbanco* e *Il piccolo Robinson* diretti da Eddie F. Cline, *Viva il Re* e *Il bimbo delle Fiandre* di Victor Schertzinger. Siccome questi film pur essendo ben lontani dal *Kid* avevano successo e siccome il successo era dovuto più che altro alla partecipazione del bambino Coogan, a un certo punto pensarono gli americani di creare una bambina prodigio: Baby Peggy che apparve in *Frugolina*, diretta da William A. Seiter.

Un avvenimento importante fu nel 1921 la realizzazione dei *Quattro Cavalieri dell'Apocalisse*; il soggetto tratto da un romanzo di Vicente Blasco Ibañez era stato acquistato da Metro che aveva al suo attivo i film della Murray: trentamila dollari furono dati a Ibañez. La regia venne affidata a Rex Ingram che s'era fatto un certo nome con *Hearts Are Trumps*. June Mathis aveva adattato il romanzo allo schermo. Si trattava di un episodio della guerra mondiale. La regia era robusta senza dubbio, non priva di qualche dettaglio incisivo ma anche di una certa enfasi. Ma chi ebbe i maggiori onori fu il protagonista, un giovane sino allora ignoto o quasi: Rodolfo Valentino. Accanto a lui era Alice Terry.

Fu il film delle rivelazioni e del successo finanziario. Qualche milione entrò nelle casse della Metro. Ingram fu da quel momento ritenuto un

quotato direttore di film spettacolari, Rodolfo Valentino conquistò folle di donne spettatrici. Lo vestirono in costume spagnolo, da torero, e lo misero accanto a Nita Naldi in *Sangue e arena* diretto da Fred Niblo, lo vestirono in costume orientale e gli fecero interpretare *Lo sceicco*, *Il giovane Rayah* (*The Yoising Rajah*) diretto da Phil Rosen. Certo Valentino aveva una maschera espressiva; creava, insomma, un tipo finora assente dagli schermi americani.

Rex Ingram a sua volta diresse *Il Prigioniero di Zenda*, con Alice Terry e Lewis Stone, un tipo signorile e deciso. Fu un grosso film, lungo, avventuroso ma non eccezionale. Venne poi *Scaramouche* (1923) altro film in costume con Ramon Novarro e Alice Terry, narrato con una certa disinvoltura.

Intanto Griffith non aveva abbandonato la cop-

pia di *Giglio infranto*. Dopo *The Love Flower* (1920) e *Dream Street* (1921), venne *L'agonia sui ghiacci* (*Way Down East*, 1921), la cui vicenda si svolge nel gelo invernale: Lillian Gish e Richard Barthelmess erano i protagonisti e Hendrik Sartov e Billy Bitzer adottarono una fotografia morbida e delicata quale si addiceva alla vicenda sentimentale e malata. Lillian Gish era una creatura straordinaria e delicatissima. Senza dubbio l'apice del binomio Griffith-Gish era stato raggiunto da *Giglio infranto*; ma il regista di *Intolerance* pensò che il pubblico poteva commuoversi ancora di più se per esempio la Gish fosse stata una delle *Due orfanelle* (1922) del romanzo di D'Ennery che già in Francia era stato a suo tempo adattato allo schermo. L'altra sarebbe stata la sorella di Lillian, Dorothy Gish. E il film nacque così, senza dare a Griffith maggior fama di quan-

ta già egli ne avesse conquistata; forse togliendogli un poco di valore; affidarsi a romanzi popolari per raggiungere un successo maggiore non era certo da grande regista. Comunque egli poté usare del suo metodo preferito, qui più che altrove esplicito in tutti i suoi vantaggi; il metodo del racconto di due azioni parallele, alternate nella visione, fino alla conclusione felice. Il sistema del resto era adottato per il film di avventura con risultato soddisfacente.

Il prototipo dei registi dei film d'avventura americani, Thomas H. Ince morì nel 1924. Prima di morire egli diede ancora al cinema una serie di film che se non raggiungevano la omogeneità di *Civilization*, contenevano tuttavia elementi degni di nota; *L'Oceano delle perle* e *Cuori ciechi* con Madge Bellamy; *Cacciatori di balene* con Bessie

Love; *Contro corrente* con Florence Vidor e *Cavalli cavalieri donne e amori* (*The Hottentott*) sono gli ultimi anelli di una catena che ha costituito per il cinema americano il più genuino filone.

Un film ricco di movimento, prevalentemente svolto in esterni e che ebbe modo di confermare le qualità di Richard Barthelmess fu *Tol'Able David* sceneggiato da Edmund Goulding da un racconto di Joseph Hergesheimer e diretto da Henry King (1923). È la storia che si svolge in campagna, nel secolo scorso, di un ragazzo che vuol diventare postiglione, ma è contrastato da un uomo brutale; la narrazione visiva è condotta con ritmo incalzante e il paesaggio ben fotografato da Henry Cronjager concorre a creare un suggestivo risultato. La buona riuscita del film ne diede origine ad un altro, con la stessa combinazione tra regista, sceneggiatore e protagonista: *Fratello d'Armi*

(*Sonny*, 1923). Invece la produzione successiva di Griffith ebbe minore risalto: *One Exciting Night* (1922) e *The White Rose* (1923) non ebbero la importanza di *Giglio infranto*.

In mezzo a tutta la produzione in cui gli attori cominciavano a esser divi, apparve nel 1922 un film interpretato da sconosciuti, da individui che per la prima volta avevano visto la macchina da presa. Era stato girato in Alaska, tra i ghiacci. Vi si narrava la vita degli indigeni, come si costruivano le case di ghiaccio, come trascorrevano il loro tempo, come si procuravano il cibo. Il film si intitolava *Nanouk (Nanook of the North)* e chi lo aveva realizzato si chiamava Robert Flaherty. Il film, si seppe poi, era stato commesso da una ditta di pelliccie; quindi un film pubblicitario, forse; ma il pubblico non seppe questo e invece ricordò

Nanouk come ricordava Rodolfo Valentino.

Il più importante avvenimento industriale dell'epoca che doveva avere anche una influenza sulla evoluzione del cinema americano come espressione spettacolare fu la istituzione avvenuta nel 1922 della Motion Picture Producers and Distributors of America. Ogni questione di ordine morale, sociale, industriale, veniva da allora rimessa alla Istituzione che sotto la presidenza di Will H. Hays iniziava il suo cammino. Particolare rilievo ebbe la istituzione della Censura Hays con relativo decalogo riguardante le cose proibite nel film e via dicendo.

Contemporaneamente i teatri di posa di Hollywood si attrezzavano in forma adeguata. Gli operatori giravano con disinvoltura alla luce artificiale, gli esterni venivano talvolta ricostruiti in stabili-

mento. In un breve volger d'anni il cinema americano acquistava un primato su quello europeo. Del resto, alcuni fra gli europei cominciavano a esser chiamati a Hollywood. I producers americani facevano ogni tanto un viaggio in Europa, guardavano un po' i film prodotti nel vecchio continente, scritturavano chi vi aveva preso parte. Altri, registi o attori li tenevan d'occhio per la volta seguente: «Non è ancora maturo, ma verrà il momento anche per lui». Del resto alcuni film europei varcavano l'oceano e dal successo di questi in America veniva stabilito o meno di chiamare a Hollywood chi vi aveva preso parte.

A Hollywood giunsero tra i primi Lubitsch e Sjöström. Già vi si trovava Erich von Stroheim. Ma von Stroheim non aveva alcun film europeo al suo attivo. Soltanto qualche interpretazione in

America dove s'era recato nel 1909. Tanto tempo era passato ed egli s'era dedicato a diversi mestieri. Però tutti lo ricordano nelle vesti di ufficiale austriaco: rigido con lo sguardo penetrante e chiuse le labbra sottili. Il suo primo film fu *La legge della montagna* (1922) e non ebbe grande importanza per la sua carriera. Molti ne ebbe invece *Femmine folli* (*Foolish Wives*, 1922) il cui soggetto dello stesso Stroheim si svolgeva a Montecarlo. Il rigido ufficiale con monocolo e capelli a spazzola era amato da molte donne: Miss Du Pont, Maude George, Mae Bush, Dale Fuller, prendevano parte a questo film; William Daniels e Ben Reynolds avevano fotografata la decadente Montecarlo rievocata da Stroheim con assoluto rigore e spregiudicatezza. Tutto un mondo diverso e nuovo apparve agli occhi degli americani e delle americane che si innamoravano dell'anti-

patico ufficiale.

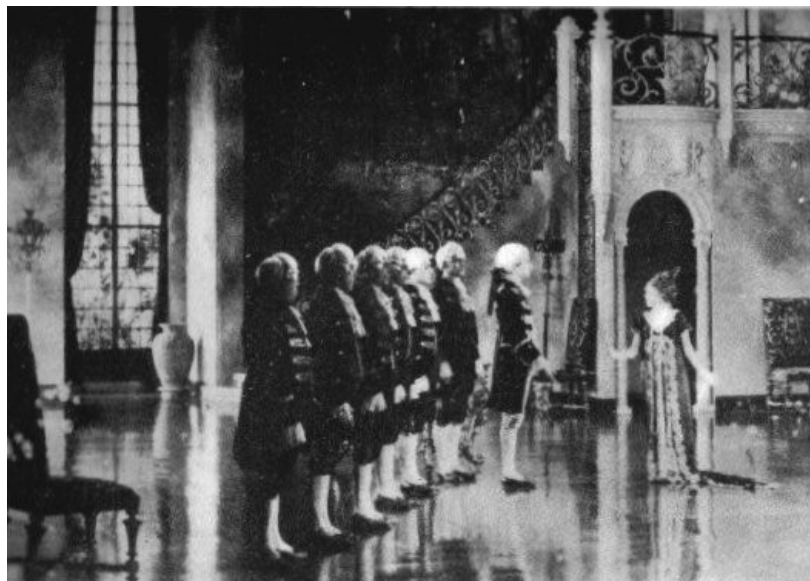
Senonchè Stroheim non s'adattava troppo al clima assolutamente industriale che si era venuto formando nel mondo cinematografico americano. Egli lavorava per Laemmle e per conto della Casa di costui iniziò un altro film del tipo *Femmine folli: Donne Viennesi (Merry-Go-Round, 1923)* ma lo lasciò in sospeso; lo completò Rupert Julian. Un'altra avventura del genere dovette capitare a Stroheim. Lasciata la Universal fu scritturato dalla Metro. Scelse un romanzo di Herbert Norris, *Mac Teague*, lo elaborò e ne fece un film, cui non prese parte come attore, interpretato da Gibson Gowland, ZaSu Pitts, Chester Conklin, Jean Hersholt, lungo tanto da formar sette ore di proiezione. *Rapacità (Greed, 1923)* era un film crudele, tremendo. Naturalmente ritenuto non commerciale; per renderlo commerciale fu messo

nelle mani di June Mathis la sceneggiatrice dei *Quattro Cavalieri dell'Apocalisse* che lo ridusse ad una normale lunghezza togliendovi naturalmente le scene più scabrose. Erich von Stroheim non lo riconobbe più.

Ernst Lubitsch si adattò, invece, abbastanza presto al clima di Hollywood. Il suo primo film americano, *Rosita* (1923) doveva ricordargli un poco *Carmen*, dato che si svolgeva in ambiente spagnolo; ma era un soggetto più leggero. Lubitsch ebbe accanto Raoul Walsh e come protagonista Mary Pickford. Egli diede tuttavia la sua impronta, tutta esteriore e magari soltanto scenografica; in una scena di *Rosita* infatti Mary Pickford sta davanti ad una fila di servitori in livrea e sale poi una scala lussuosa. Lubitsch voleva essere un regista elegante. Pola Negri era andata con lui a Hollywood; fu la protagonista di *Forbid-*

den Paradise (1924) tratto dalla commedia ungherese *La Zarina* di Lajos Biro e Melchyor Lengyel che narrava in una forma un po' arbitraria ma elegante gli amori di Caterina di Russia. La sceneggiatura era opera di Agnes Christine Johnson e Hans Kräly, un altro contributo, quest'ultimo, dell'Europa al cinema americano. Un altro film di Lubitsch, *Matrimonio in quattro* (*The Marriage Circle*, 1924), era stato sceneggiato da Paul Bern. Apparvero in questo film che aveva una brillante vicenda moderna, Monte Blue, Florence Vidor, Marie Prevost e Adolphe Menjou.

R



osita (1923) di Ernst Lubitsch e Raoul Walsh: Mary Pickford.

L



Menjou interpretava un ruolo anche nella *Zarina* ed era stato rivelato un anno prima da Chaplin nell'unico film che Chaplin ha diretto senza prendervi parte alcuna come interprete, salvo che per un minuscolo ruolo: *Una donna di Parigi* (*A Woman of Paris*, conosciuto anche col titolo *The Public Opinion*, 1923). Accanto a Menjou era Edna Purviance. Non fu un film eccezionale ma Chaplin vi tenne molto; forse per la semplicità con cui era narrata la storia della fanciulla che casualmente non ritrova il fidanzato alla stazione, che incontra nella sua vita un altro uomo, ne diviene l'amante, ritrova il fidanzato, questi si uccide, ella ritorna all'amante. Chaplin mise una particolare cura nel raccontare questa vicenda tutt'altro che divertente; anzi drammatica, triste, malinconica, ma esposta in immagini con una misura e con un equilibrio che dovevano far testo.

Una donna di Parigi era un film in cui i personaggi della trama concepita dallo stesso Chaplin subivano le conseguenze dei casi accidentali della vita, erano sottoposti ad un ingranaggio; il cinema americano si sviluppò poco in questo genere di film, anche perchè, per realizzarli, occorreva chi avesse la intelligenza per farlo e in un certo senso il coraggio. Era infatti cosa coraggiosa mostrare ad un pubblico che doveva essere sempre più coltivato al cinema, condotto per mano a vedere film a lieto fine, una vicenda in cui il caso determina una catastrofe.

In antitesi quasi al film intimo di Chaplin c'erano sempre i film all'aria aperta in cui gli uomini erano ardimentosi e conquistavano: in cui c'era un buono e un cattivo, tutti di un pezzo. E il buono doveva vincere. La tradizione di Ince non si spense. Temi più vasti vennero affrontati: uno addirittura,

la conquista della terra da parte dei pionieri americani ch'erano venuti d'ogni parte d'Europa. James Cruze si accinse a narrare l'epica vicenda dei *Pionieri* (*The Covered Wagon*, 1923) che Jack Cunningham aveva descritta. In un referendum americano, il film di Cruze, interpretato da Lois Wilson, J. Warren Kerrigan, Ernest Torrence, fu giudicato primo. Oltre alla regia di Cruze i competenti apprezzarono il montaggio che ne aveva fatto Dorothy Arzner e la fotografia luminosa degli esterni di Karl Brown. Piacque il film per lo slancio nella narrazione, per il paesaggio, e soprattutto per la vicenda di cui il carro coperto dei pionieri era protagonista, piuttosto che questo o quell'individuo con il suo dramma. Cruze narrò anche in un film una vicenda d'ambiente cinematografico: *Hollywood* (1923), e realizzò un attraente film: *Jazz*, mentre l'epica del West e lo

spirito d'avventura furono oggetto di un film di Victor Fleming: *The Call of the Canyon* (1924).

La tradizione di Ince venne seguita da molti, del resto: il cow-boy Tom Mix apparve in una serie di film, tra il 1924 e il 1925 diretti da John Blystone: *Oh You Tony*, *Teeth*, *Best Bad Man*, *Everlasting Whisper*; e da Jack Conway: *Trouble Shooter*, *Heart Buster*. Altro cow-boy appartenente come Tom Mix alla Ditta di William Fox era Buck Jones; anche Jones apparve in una serie non breve di film, in quell'epoca; tutti diretti da registi che in tempi posteriori godettero di una certa reputazione. Il West fu una buona scuola, dunque. William A. Wellman diresse *Circus Cowboys* (1924), Frank Borzage che l'anno prima s'era fatto notare per *Song of Love* diresse *Lazybones*, Alfred Santell *The Man Who Played Square* (1925), W. S. Van Dyke, tra altri *Hearts and*

Spurs (1925), *Gentle Cyclone* (1926).

Altri registi che si fecero notare in quel tempo furono Tod Browning per un'altra edizione di *Under Two Flags* (1923) dal romanzo di Ouida, Clarence Brown per una serie di film dal 1922 (*The Light in the Dark*) in poi: *The Acquittal*; *The Signal Tower*; *Butterfly* (1923) con Laura La Plante; *Smouldering Fires* con Pauline Frederick e Laura La Plante; *The Goose Woman* (1925) il più notevole fra tutti, in cui è bene analizzato il carattere della protagonista, interprete Louise Dresser; lo scenario era di Melville Brown. Per tale successo a Brown venne affidato un film con Rodolfo Valentino: *L'Aquila Nera* (*The Eagle*) che uscì nel 1925 e che parve ben recitato e ben condotto. Del resto Brown è sempre stato amante della precisione. Valentino intanto aveva aumen-

tato il valore delle sue azioni. Il vecchio Sidney Olcott dopo *Little Old New York* (1923) lo aveva diretto in un film in costume settecentesco, accanto a Bebe Daniels: *Monsieur Beaucaire* (1924). Così, in quattro film, Valentino aveva già cambiato quattro costumi e quattro nazionalità.

Se Valentino fu il rappresentante del giovane bello e forte, Lon Chaney, apparso per la prima volta nella stessa epoca, fu il rappresentante dell'uomo brutto; Lon Chaney va ricordato nella storia del cinema come colui che ha usato in forma tale da raggiungere il parossismo della truccatura facciale. I mostri sono stati la sua specialità; Lon Chaney amava apparire deformato, e talvolta nei personaggi presentati sotto la scorza dei trucchi i più disparati e complessi, appariva un fondo umano. Certo che, come ebbe successo Valentino, ebbe successo Lon Chaney. In *Notre*

Dame de Paris (The Hunchback of Notre Dame, 1923) egli apparve, una decina d'anni dopo Henry Krauss nell'omonimo film francese dal romanzo di Victor Hugo, sotto le vesti del terrificante Quasimodo.

Lon Chaney venne quindi affidato a Victor Sjöström da poco giunto in America dove aveva diretto un solo film, *Name the Man* da un romanzo di Hall Caine sceneggiato da Paul Bern, e dove gli era stato mutato il cognome: gli americani infatti lo chiamarono Seastrom. Sjöström diresse due film con Chaney: *Quello che prende gli schiaffi* (1924) dal dramma omonimo di Andreieff e *La torre delle menzogne (The Tower of Lies*, 1925) tratta da un romanzo di Selma Lagerlöf (*Kaiser av Portugalien*) sceneggiato da Agnes Christine Johnson, in cui accanto a Lon Chaney

apparve Norma Shearer; qui naturalmente Sjöström si sentì maggiormente a suo agio, e il film contiene infatti sequenze magistralmente narrate; specialmente resa in un'atmosfera allucinata e di incubo la pazzia del protagonista, personaggio interpretato da Lon Chaney, senza alcuna deformazione facciale, con sobrietà e concisione.

Anche Dimitri Buchowetzky oltre a Lubitsch e a Sjöström raggiunse dall'Europa Hollywood. I suoi film americani non furono molto significativi; certo con *Men* da uno scenario di Paul Bern e con *The Swan* con Adolph Menjou egli non raggiunse la fama di Lubitsch. Del resto i suoi film tedeschi, da *Pietro il grande* a *Danton* e *Otello* non furono inferiori a quelli di Lubitsch pure interpretati da Emil Jannings. *Danton* aveva riunito insieme rispettivamente nei tre ruoli di Danton, Robespierre e Marat, Jannings, Conrad Veidt e Werner Krauss.

Ora la tradizione dei grossi film storici era in Germania un poco in declino; per quanto Friedrich Feher tentasse una *Maria Stuarda* (1924) con la collaborazione di Leopold Jessner, interprete Magda Sonia: un film che risentiva parzialmente della stilistica Lubitsch-Buchowetzky, e che si valeva anche di certe esperienze espressionistiche soprattutto nelle scene precedenti il supplizio della regina, con la rappresentazione delle visioni del personaggio. Di minori pretese era *Il leone di Venezia* (1924) di Paul L. Stein con Grete Meiner e Olaf Fjord.

Due altri generi di film nacquero tuttavia, quasi in sostituzione delle macchinose ricostruzioni storiche: il film di favola, che non ebbe tuttavia gran seguito e il Kammerspiel. Quest'ultimo, per lo sviluppo preso e per la evoluzione del cinema tedesco, ebbe una considerevole importanza. Si trat-

tava di un tipo di film svolto in pochi e ristretti ambienti, con pochi personaggi, la psicologia di ciascuno dei quali era indagata dall'obbiettivo della macchina da presa che ne ritraeva le espressioni, gli atteggiamenti, le azioni, narrate e viste nei loro particolari più riposti, nei momenti più vivi, senza che alcuna didascalia, per quanto possibile, ne intralciasse lo svolgimento. Del vero cinema muto, insomma; ortodosso, rigoroso cinema.

Ein Glass Wasser (Un bicchiere d'acqua) di Ludwig Berger, film in costume con scene di Rudolf Bamberger, interpreti Mady Christians, Lucie Höflich, Rudolf Rittner, eseguito nel 1922 precedette di un anno circa un vero e proprio film favolistico che rievocava in forma diversa un tema caro a Méliès. Era dovuto anch'esso a Ludwig Berger: *Cenerentola (Das verlorene Schuh)* aveva le scene di Bamberger, era fotografato da

Günther Krampf; tra gli interpreti figuravano Helga Thomas, nel ruolo di Cenerentola, Paul Hartmann in quello di Principe, Frieda Richard come Fata, Mady Christians e Olga Tschechowa come sorelle cattive.

Il fautore del Kammerspiel fu Lupu Pick. *La rotaia* (*Scherben*, 1922) e *Sylvester* (*La notte di San Silvestro*, 1923) ambedue su scenario di Carl Mayer, furono tra i film più convincenti del cinema tedesco. Essi rappresentano il punto di partenza di una tradizione e la loro influenza non fu che benefica. Nacque il Kammerspiel quando in Francia Delluc realizzava i suoi precetti di vero cinematografista. Anche Delluc² parlò di vero cine-

²Dovrebbe essere “Anche Lupu Pick”, se no la frase ha poco senso. Probabilmente un errore tipografico. [Nota per l'edizione elettronica Manuzio]

matografo. L'una e l'altra espressione, quella di Delluc e quella di Lupu Pick, sorsero in fondo per reagire contro una forma di cinema più spettacolare ma meno genuina. *La rotaia* si svolge in un casello ferroviario, *Sylvester* in una stanza di trattoria. Luoghi umili, che molta gente del cinema di allora non pensava certo di dover prendere in considerazione. Anche Griffith aveva in un certo momento, presentato una forma di cinema più umile di quella di *Intolerance*; aveva sfiorato luoghi modesti cercandovi un poco di poesia che la macchinosa ricostruzione non gli poteva dare; *Giglio infranto* sta a testimoniare. Ma Griffith sentiva tuttavia le urgenti necessità del cinema americano di allora, di essere commerciale, e si dedicò magari al romanzo d'appendice. Del resto, gli americani si accorsero di Lubitsch, si accorsero di Buchowetzky, non si accorsero di Lupu Pick. Si

accorsero, ma più tardi, di F. W. Murnau. In questo momento Murnau aveva realizzato alcuni film in cui metteva a profitto esperienze di varia natura: film che valevano a confermare le doti del regista di *Nosferatu: La terra che fiammeggia* (*Der brennende Acker*, 1922) dotato di una suggestiva illuminazione di interni; *Phantom* con Alfred Abel e *Espulsione*.

Lupu Pick proveniva dal teatro, e continuò a far l'attore. Egli contribuì anche alla organizzazione industriale del cinema in Germania. Se da un certo punto di vista i suoi film che mantenevano di regola unità di tempo e di luogo, derivavano dal teatro, scorrevano invece silenziosamente e le immagini dicevano tutto. In *Sylvester* in un ambiente ristretto, costruito da Robert Dietrich e Claus Richter, l'obbiettivo di Guido Seeber guidato da Lupu Pick scopriva gli stati d'animo di pochi

personaggi: era il dramma di una moglie (Edith Posca), un marito (Eugen Klöpfer), una madre (Frieda Richard).

In *Ombre ammonitrici* (*Schatten*, 1922) la scena, disegnata da Albin Grau, si allarga di poco rispetto a quelle in cui si svolgevano i film di Lupu Pick. È forse quello di *Ombre ammonitrici* un ambiente più signorile, ma anche qui la macchina da presa tenuta da Fritz Arno Wagner, scruta, indaga, sotto la guida del regista Arthur Robison, gli stati d'animo di un marito (Fritz Kortner), di una moglie (Ruth Weyher), di un amante (Gustav von Wangenheim), mentre Alexander Granach e Fritz Rasp assistono passivi allo svolgersi del dramma steso in scenario da Rudolf Schneider che nessuna didascalia enuncia ma che soltanto le immagini offrono allo spettatore.

La situazione triangolare era press'a poco ana-

loga in un film di Paul Czinner: *Nju* (1924) dove agivano Elisabeth Bergner, Emil Jannings e Conrad Veidt. Questo film rivelò agli spettatori cinematografici l'attrice Elisabeth Bergner che da quel momento in poi apparve in altri film sempre con regia di Paul Czinner.

Il marito è in casa, disteso su un divano, in attesa che la moglie prepari la cena. La stanza è buia, dietro la finestra il piccolo borghese vede agitarsi le ombre della sera e le luci di una città la cui vita notturna egli non ha mai conosciuto. Egli si alza e attratto per curiosità da quella vita, apre la porta ed esce di casa. Per la strada incontra una prostituta; questa lo conduce in un locale notturno dove c'è una folla di gente; ma soltanto l'uomo e la prostituta che la curiosità di lui ha fatto incontrare, interessano al regista Karl Grune che con *La Strada* (1923) creava un film sulla tra-

dizione nata dalla *Rotaia*. Per quanto l'atmosfera del locale notturno fosse concitata e aggressiva, pure il film di Grune, la cui azione si svolgeva in poche ore, aveva un ritmo narrativo affidato esclusivamente alle immagini. Nei film successivi Grune non ha trovato più i toni raggiunti nella *Strada*, anzi se ne è distaccato via via sempre di più.

Berthold Viertel traduceva sullo schermo in *Nora*, il dramma *Casa Bambola* di Ibsen affidandone il ruolo di protagonista a Olga Tschechowa, Rudolf Walter Fein realizzava un *Guglielmo Tell*, Gerhard Lamprecht trasformava in film *Buddenbrook* di Thomas Mann con Alfred Abel, Mady Christians, Ralph Arthur Roberts, Joe May realizzava *Tragödie der Liebe* con Emil Jannings, Asta Nielsen appariva in *Absturz* di Ludwig Wolff ac-

canto a Grigori Chmara, e sempre con Chmara e Alfred Abel in *La donna nel fuoco* diretto da Carl Boese, Berthold Viertel realizzava *La Parrucca* con Otto Gebühr e Jenny Hasselqvist, Robert Wiene realizzava *Raskolnikoff* dal romanzo di Dostoievsky *Delitto e Castigo* valendosi delle scenografie di Andrej Andrejeff, della fotografia di Willy Goldberger per creare attorno agli attori Grigori Chmara e Maria Kriscianovskaia una atmosfera allucinata, degna del regista del *Gabinetto del dottor Caligari*; faceva seguire a questo film *Le mani dell'altro* da uno scenario di Ludwig Nerz e Maurice Renard con Conrad Veidt e Fritz Kortner, dove cercava di raggiungere la stessa atmosfera in un dramma moderno, che narrava di un pianista al quale vengono sostituite le mani; ma il dramma non convinceva molto.

In questo clima nacquero le prime opere di

Georg Wilhelm Pabst: *Il tesoro e Il caso del professor Mathias*. Mentre Arnold Fanck cominciava a salire le montagne iniziando così una lunga e caratteristica serie di film alpini (*Der Berg des Schicksals*, 1924, *Der heilige Berg*, 1925), Walter Ruttmann si dedicava invece al cinema astratto con alcuni esperimenti intitolati: *Opus 1, 2, 3, 4*. L'opera di Ruttmann venne richiesta da Fritz Lang per uno dei suoi film più impegnativi; si trattava dei *Nibelunghi*. È questo uno dei film di cui si ama ricordare la quantità di pellicola girata, il tempo impiegato nella ripresa; si parla di decine di migliaia di metri di pellicola; del resto il film venne diviso in due parti: *Sigfrido e Le nozze di Crimilde*. Per questa seconda parte Ruttmann compose una sequenza: il sogno di Crimilde. Naturalmente Thea von Harbou aveva scritto lo scenario. Alla macchina da presa stavano Carl Hoff-

mann e Günther Rittau; le scene erano costruite su disegni di Otto Hunte, Karl Vollbrecht, Erich Kettlehut. Sigfrido era impersonato da un nuovo attore: Paul Richter, alto aitante e biondo. Margarete Schoen era Crimilde; tra gli altri figuravano Theodor Laos, Bernard Goetzke, Hanna Ralph, Frieda Richard. Il film venne presentato tra il 1923 e il 1925 ed ebbe successo: nonostante l'enorme costo, la società produttrice ne venne a guadagnare, perciò Lang si trovò ancora una volta in una posizione di privilegio. Il film non teneva tanto alla storia, quanto piuttosto alla coreografia, all'avventura; pur essendo farraginoso aveva uno stile; non mancava insomma il racconto visivo.

Henrik Galeen ricordava bene il vecchio *Studente di Praga*. Pensò quindi di prepararne una nuova edizione. Ma prima di questa che uscì nel 1925, un anno storico per la cinematografia tede-

sca, Henrik Galeen preparò lo scenario per *Il gabinetto delle figure di cera* (*Wachsfigurenkabinett*) che fu diretto da Paul Leni il quale ne curò anche l'allestimento scenico assieme ad Alfred Junge. Il film riuniva un buon complesso di attori: Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, Wilhelm Dieterle; stava tra la favola e il film espressionistico e non ebbe successo commerciale. Tuttavia fu dopo questo film che Paul Leni prese la via di Hollywood.

A Hollywood c'era un altro europeo, che in Europa però non aveva mai lavorato nel cinema: Joseph von Sternberg, il quale preparava soggetti e sceneggiature nell'attesa di poter dirigere un film. *By Divine Right* è un soggetto che gli venne accettato e che fu realizzato da Roy William Neill. Ma non fu uno scenarista attivo. C'erano in quel

tempo delle scenariste molto attive e riconosciute: Lotta Woods, Dorothy Farnum, Frances Marion, June Mathis. A quest'ultima fu affidato tra l'altro lo scenario di *Wild Oranges* (1924), un film diretto da un giovane e promettente regista; King Vidor.

King Vidor era già da qualche anno sulla breccia; nel 1918 aveva diretto *Turn in the Road*, nel 1920 *Jack the Knife Man*, nel 1921 *The Sky Pilot*, nel 1922 un film che data l'origine gli era servito a metterlo più in luce: *Peg of My Heart* con Laurette Taylor, sceneggiata da Mary O' Hara dalla ben nota commedia americana di J. Hartley Manners; quindi: *The Wise Fools* (1923) e dopo *Wild Oranges*, *His Our* (1924) con Aileen Pringle e *The Wife of the Centaur* (1925). Ma non solo questi furono i film da Vidor realizzati nei primi anni della sua carriera; egli fu un lavoratore instancabile; e

doveva preparare qualche cosa di più importante. Ciò avvenne nell'anno 1925.

A Frances Marion si dovevano due scenari abbastanza significativi: *Through the Dark* realizzato da George Hill con Colleen Moore e *Abraham Lincoln* per la regia di Phil Rosen. Dorothy Farnum ne preparò due per due film di Harry Beaumont: *Babbitt* e *Lord Brummel*, quest'ultimo ricordato per una bella interpretazione di John Barrymore.

Lotta Woods scrisse lo scenario sulla trama fornita da Elton Thomas-Douglas Fairbanks per il film di quest'ultimo *Il Ladro di Bagdad*, che nel referendum annuale americano fu classificato primo nel 1924. Era diretto da Raoul Walsh ma c'era nel film tutto Fairbanks; si trattava di una avventura delle *Mille e una notte*, allestita con

una sfarzosa scenografia di William Cameron Menzies, in cui Douglas faceva acrobazie, salvava la principessa della favola, volava alla fine su un tappeto magico. C'erano oltre a Fairbanks le fanciulle Julianne Johnson e Anna May Wong, ma il pubblico non vedeva che lui.

In quel tempo cominciarono ad ottenere i primi successi i comici Harold Lloyd e Buster Keaton. Il primo presentava un tipo di giovanotto con la maglietta e gli occhiali, disinvolto e naturalmente implicato in una serie di avventure. Ma le avventure del secondo riuscivano più avvincenti e il personaggio risultava meglio caratterizzato; infatti a qualunque cosa capitasse non reagiva, non batteva ciglio, non rideva; fu la fissità dell'uomo magro, asciutto, angoloso, la sua imperturbabilità il successo di Keaton: *The Navigator*, su scenario di Clyde Bruckman è tra i film suoi più significativi

(1924). Lo diresse Donald Crisp, ma era evidente che anche Keaton aveva preso parte alla realizzazione. Harold apparve in *Accidenti che tranquillità* (1924, *Girl She*), nella *Suocera domata* e in *Viva lo sport!* (*The Freshman*, 1925) diretti da Sam Taylor e Fred Newmayer.

Il film spettacolare con lussuosa e magniloquente messinscena ebbe una ripresa importante nel 1924 per opera di Cecil B. De Mille. *I dieci comandamenti* mostra le sue grosse ambizioni, cui non rinunciò mai salvo che in una o due eccezioni. A questo genere di film enfatico e presuntuoso era certo preferibile la concisione e la robustezza di John Ford che con *Il cavallo di acciaio* (*The Iron Horse*, 1924) narrava la storia di una locomotiva; il film si connetteva alla nobile tradizione americana dei western e valse a segnalare il nome del regista Ford che si mantenne anche

dopo uno dei registi più robusti del cinema americano. La storia d'America fu a sua volta argomento di un nobile film di D. W. Griffith: *America*.

Oltre al film comico, al film pionieristico e del west, alle avventure di Fairbanks, si sviluppava intanto il film sentimentale cui diedero il loro contributo due attrici sensibili: Norma Talmadge e Corinne Griffith; Norma Talmadge apparve in *Secrets* e *The Lady* (1925) diretti da Frank Borzage e *Kiki* (1925) di Clarence Brown; Corinne Griffith in *Lilies of the Field* di John Francis Dillon e *Classified* (1924) di Alfred Santell. Sia Corinne Griffith che Norma Talmadge avevano i loro ammiratori ovvero «fans», ma non pochi ne aveva anche Gloria Swanson per quanto fosse un'attrice in fondo, più spregiudicata; ella apparve in altri film diretti da Allan Dwan: *A Society Scandal*, *Vages of Virtue* (1924), *Coast of Folly* (1925). E certo

riuscì più divertente che quelle di molti anni precedenti delle attrici della Comédie Française, la sua interpretazione di *Madame sans Gêne* diretta dal francese Léonce Perret ed eseguita in Francia.

In Francia, allora, si esperimentava molto. Intanto il pubblico francese aveva di che compiacersi dei film girati in America da Max Linder: *Siate mia moglie*, *Sette anni di guai*, *I tre moschettieri* che in Francia venne proiettato col grazioso titolo *L'étroit mousquetaire*; si trattava, evidentemente, di una parodia del romanzo di Dumas, basata soprattutto sugli anacronismi. *Sette anni di guai* era il film più completo di Max Linder. Si ricorda la scena iniziale in cui il cameriere di Max avendo rotto lo specchio mette dietro la cornice un altro cameriere e gli fa compiere tutte le

azioni di Max davanti al finto specchio. Max si accorge del trucco e sta per dare un calcio al servo ma in quel momento viene portato un altro specchio e quindi il calcio di Max lo rompe. Linder eseguì in Francia un altro film: *Al soccorso* e quindi a Vienna il suo ultimo film, prima della tragica fine: *Il re del circo*. La figura di Max Linder nell'ambito del cinema comico ebbe una certa importanza, soprattutto per le derivazioni che nacquero dai suoi film, dalle sue trovate; più che per la creazione di un personaggio in un certo clima che fu invece dote peculiare di Charlie Chaplin.

Tra coloro che esperimentavano, c'era Jean Epstein; i suoi film *Coeur fidèle* con Gina Manès e Edmond Van Daële e *La Belle Nivernaise*, da Alphonse Daudet, girati nel 1923, riflettevano il clima cinematografico di Delluc, soprattutto

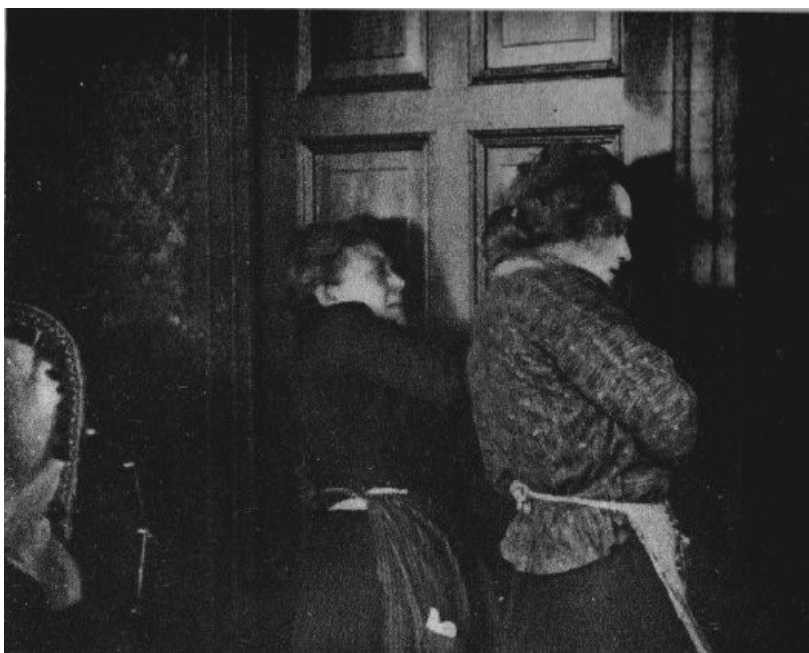
Coeur fidèle che per la sua semplicità e nello stesso tempo per l'uso della tecnica cinematografica e in particolare dei movimenti di macchina in certe descrizioni ambientali dava più di qualche punto al regista Epstein; egli fu tuttavia sempre diseguale, sempre alla ricerca di qualche cosa.

Alle sue esperienze e a quelle d'altri, agli avanguardisti più esagerati si opponevano i film come *Koenigmark* (1923) di Léonce Perret con Huguette Duflos, dal romanzo di Pierre Benoit, come *Violettes Impariales* (1923) di Henry Roussel con Raquel Meller, come *Il miracolo dei lupi* (1924) che Raymond Bernard trasse dallo scenario di Henry Dupuis-Mazuel; film che si raccomandavano per la fastosità della messinscena, per il costume, per lo sfarzo.

Ivan Mosjoukine che più tardi ha partecipato a dei film in costume, si dedicava in quell'epoca a

film non privi di qualche intenzione d'avanguardia; come per esempio *Il braciere ardente* (1922) al confronto del quale *L'enfant du carnaval* (1923) è soltanto una novellina. Macchinoso risultava invece *Il leone dei Mongoli* (*Le Lion des Mogols*, 1924), diretto da Jean Epstein. Con la regia di Alexander Wolkoff Mosjoukine aveva interpretato oltre a *Kean*, *La maison du mystère* e *Les ombres qui passent*. Ma il suo film più significativo fu *Il fu Mattia Pascal* (1924) dal romanzo di Luigi Pirandello. La situazione dell'uomo che vien ritenuto morto e tale egli continua a fingersi mutandosi nome, e le circostanze che nascono da questa situazione nelle coincidenze con la paradossale posizione del protagonista: tutto ciò venne variamente risolto dal regista Marcel l'Herbier il quale risentì ogni tanto delle influenze d'avanguardia, pur rifacendosi spesso a motivi umoristici.

Sylvester (1923) di Lupu Pick.



A



merica (1924) di D. W. Griffith.

//





Monsieur Beaucaire (1924) con Rodolfo Valentino.



Jacques Feyder dopo *Atlantide* realizzò *Crain-*

quebille (1922) da Anatole France, con Maurice de Feraudy: film con qualche sequenza di tono avanguardistico. Ma ecco, successivamente, *L'image* (1924) da Jules Romains, film assai apprezzato; e tra questo e quello *Volti di fanciulli* (*Visages d'enfants*, 1923), su scenario dello stesso Feyder, protagonista Jean Forest, che fu anche protagonista di *Gribiche* (1925) da Frédéric Boutet. Squisita, in *Volti di fanciulli* l'analisi degli stati d'animo di un fanciullo sullo sfondo di un paesaggio montano svizzero. Intanto Jacques de Baroncelli realizzava *Pêcheurs d'Islande* (1924) dal romanzo di Pierre Loti con Sandra Milowanoff, Léon Poirer *La brière* dal romanzo di Alphonse de Châteaubriand, mantenendosi in quella tradizione che Louis Delluc aveva iniziata. Ma proprio allora Louis Delluc doveva con il film *L'inondation* (1924) chiudere la sua carriera bre-

ve ma significativa.

Eve Francis interpretava con molta umanità i film di Delluc, e fra questi *L'inondation*. Fu anche la protagonista di *L'inhumaine* (1923) un film che voleva essere, in certo senso *Il gabinetto del dottor Caligari* francese. V'erano tra gli interpreti Jacque Catelain, Georgette Leblanc, Philippe Hériat. Pierre Mac Orlan aveva scritto lo scenario, Darius Milhaud aveva scritto una partitura musicale per accompagnare la proiezione del film, Marcel L'Herbier lo diresse. Ma l'elemento più importante fu la scenografia ispirata a motivi della pittura cubista e dovuta a Fernand Léger, Mallett-Stevens, Alberto Cavalcanti, Claude Autant-Lara. Fernand Léger a sua volta era l'autore di *Le Ballet Mécanique*, sorta di mistura di diversi ingredienti, film appartenente come *L'Inhumaine* alla cosiddetta avanguardia cinematografica; ogni se-

quenza di questo film era fine a se stessa, e si notavano gli accostamenti più impreveduti e più assurdi. A un certo punto però si vede una scala presa dall'alto e una donna che sale; appena la donna è arrivata alla cima, v'è uno stacco e la donna è ritornata al punto di partenza; e così di seguito per un certo numero di volte; non c'è dubbio che questa sequenza riesce a dare una sensazione di angoscia; si tratta in sostanza di una trasposizione del supplizio di Tantalo.

Il via alla serie abbastanza lunga di film astratti era dato. Henry Chomette compose *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923) e *À quoi rêvent les jeunes filles*. In quella stessa epoca in Germania Walter Ruttmann realizzava i suoi primi film d'avanguardia e Hans Richter, seguendo una tradizione iniziata qualche tempo prima da Viking Eggeling con *Sinfonia Diagonale* realizzava il pri-

mo di una serie di film del genere cui ha dato un contributo notevole: *Ritmi* (1922). Si trattava insomma di un montaggio di immagini disparate le quali tuttavia volevano avere talvolta un significato o perlomeno basarsi su un tema, come *A quoi rêvent les jeunes filles* di Chomette: una forma di cinema divertente ma non funzionale, di tendenza artistica senza dubbio, sperimentale, ma non commerciale: in questo senso utile al cinematografo come mezzo di espressione provvista di elementi esclusivi.

All'avanguardia aderì parzialmente un giovane che era venuto dal giornalismo che entrato nel mondo cinematografico come attore, senza che alcuno si accorgesse di lui come tale, che era stato assistente di Jacques de Baroncelli: il fratello di Henry Chomette, René, detto René Clair. Il suo debutto come realizzatore di un film ha la da-

ta 1923, il film si intitola *Paris qui dort*, un film di sogno. Quindi René Clair si incontrò con Francis Picabia che gli propose uno scenario, col fotografo Man Ray, con Eric Satie e Marcel Duchamp, con Jean Borlin e i Balletti svedesi di Rolf Maré. Nacque da questa combinazione *Entr'Acte* (1924). V'è una premessa in cui gli elementi più disparati impensatamente si accostano e ogni tanto, alternata la visione di una ballerina ripresa dal di sotto; a un certo punto appare un corteo funebre; il carro è condotto da un cammello. Il corteo parte, procede più spedito, sempre più spedito; la corsa diventa convulsa, precipita, altre immagini riferentesi al moto, alla velocità si inseriscono e il film diventa come un caleidoscopio. Ma in quella corsa, assurda e insospettata è nato René Clair; un Clair tutto esteriore, per il momento. L'umanità venne dopo.

Di tali esperimenti non era edotto il pubblico. Se ne occuparono fino ad un certo punto gli industriali; forse diedero un'occhiata di traverso. Henry Fescourt pensò alle esigenze degli industriali del pubblico: per loro egli fece una nuova edizione dei *Miserabili*, con Jean Angelo. Un film ben condotto, tranquillo, senza alcun virtuosismo tecnico, che aspirava soltanto a commuovere il pubblico.

Ormai però il cinema francese era avviato ad altre strade; a quelle indicate da Delluc da un lato, a quelle indicate da Clair da un altro. Si incontravano sul terreno dell'arte.

Quasi del tutto estranea ad esperienze di ogni genere rimase la cinematografia inglese in questo periodo di ricerche. Nei film inglesi di quell'epoca si poteva tuttavia notare un modo

corretto di comportarsi in scena degli attori, con quella sobrietà di movimenti caratteristica della recitazione teatrale inglese. Al pubblico inglese del resto era sufficiente vedere qualcuno degli attori teatrali sullo schermo, ed era pronto ad apprezzare le qualità di qualche debuttante attore di cinema, come un Clive Brook; questi apparve la prima volta in un film diretto da Graham Cutts, a fianco di Betty Compson: *Woman to Woman* (1923) da una commedia di Michael Morton. Tra gli attori di teatro più cospicui era Matheson Lang che apparve in *Dick Turpin's Ride to York* (1922) e in *The Wandering Yew*, diretto da Maurice Elvey. Ivor Novello apparve in *The Man Without Desire* diretto da Adrian Brunel (1923) e nella sua più brillante interpretazione: *The Rat* (1925) tratto dalla commedia dello stesso Novello e adattato da Graham Cutts. Accanto a Novello era Mae

Marsh. Henry Edwards invece si dedicò alla regia di un film interpretato da un cane: *Old Bob* (1924); mentre *The Beloved Vagabond* di William J. Locke offriva lo spunto ad un film interpretato da Carlyle Blackwell.

Alla fine del 1924 il cinema inglese era in declino, anche in senso industriale. Il cinema italiano godeva purtroppo della stessa prerogativa. Invece in altri Paesi dove il cinema non costituiva in fondo una necessità, si notavano delle buone intenzioni.

In Portogallo per esempio s'era tentato qualcosa. Un attore, Artur Duarte, aveva avuto una certa rinomanza per la interpretazione di *A Sereia de Pedra* diretto dal francese Roger Lion, di *A Morgadinha del Valflor* diretto da Ernesto Albuquerque, di *As Pupilhas do Senhor Reitor*. Alcuni film aveva realizzato Leitao de Barros.

In Spagna un regista molto attivo in quel tempo era José Buchs; realizzò numerosi film di ispirazione popolare e di tendenza commerciale. Il più noto fu *La verbena de la Paloma*. Benito Perojo si fece notare per alcuni scenarii e per un film, *Boy*, tratto da un romanzo del reverendo Coloma, e uno tratto da una commedia dei fratelli Alvarez Quintero: *Malvaloca*, e per uno tratto da un romanzo di Alberto Insua: *El negro que tenia el alma blanca*.

Infine Alejandro Perez Lugin trasse da una sua commedia un film: *La casa de la Troya* che si svolge nell'ambiente studentesco della Università di Santiago de Compostela e che ebbe un notevole successo.

In Cecoslovacchia continuavano a lavorare Lamac, Slavinsky, Krnansky, Innemann, Prazsky, e

l'attrice Anny Ondra. In Polonia nel 1924 iniziò la sua attività di regista Henryk Szaro che venne successivamente ritenuto uno dei migliori registi polacchi; se non altro uno dei più laboriosi. Il primo film di Szaro fu *Uno dei trentasei*. Nel 1924 venne fondato a Varsavia un Istituto di Cinema per la formazione di attori e tecnici, diretto da Viktor Bieganski. Questi diresse anche non pochi film, tra i quali *L'idolo* e *L'abisso di penitenza* che si svolgono prevalentemente in esterni sulle montagne dei Tatra.

Dopo il *Quo Vadis?*, in Italia tutti procedevano con cautela. Tutti erano ben lungi dal commettere qualche follia, imitare magari il film d'avanguardia, buttar via dei soldi perseguendo altri miraggi se non quelli di ricostruire la cinematografia italiana di un tempo. Del resto il cinema di avanguar-

dia lo aveva tentato A. G. Bragaglia molti anni prima. Ora Carmine Gallone realizzava invece *La cavalcata ardente* con Soava Gallone, Emilio Ghione, Edmondo Van Riel, Mario Almirante allestiva *L'arzigogolo* dal lavoro omonimo di teatro scritto da Sem Benelli, con Italia Almirante Manzini, Amleto Palermi realizzava *L'uomo più allegro di Vienna* con Ruggero Ruggeri e Maria Korda. Il cinema italiano non aveva insomma molte cose da dire. Il pubblico italiano aspettava come quello di altri paesi d'Europa la produzione americana.

Solo la Germania poteva contrapporre agli U. S. A. una produzione notevole qualitativamente e quantitativamente, che non bastava però. Gli americani si accorgevano dei migliori elementi tedeschi e li chiamavano a lavorare a Hollywood. Qualcuno si adattava, qualche altro meno, ma in ogni modo il contributo dato dalla Germania al ci-

nema americano non fu indifferente. Hollywood del resto non azzardava, non tentava; per i tentativi c'era la Francia. Ma da allora chi voleva dire cinema diceva Hollywood. E questa per il cinema americano poteva dirsi una conquista.

Il 1925 è un anno buono per il cinema. La stagione 1925-26 vide passare sugli schermi un gruppo di film tra i migliori. Il cinema come mezzo d'espressione era acquistato in pieno da molta gente. Fu l'epoca della *Grande parata* di King Vidor, mandata dall'America, della *Febbre dell'oro* di Charlie Chaplin che pure usciva dagli stabilimenti di Hollywood. Dalla Germania uscivano *Variété* di E. A. Dupont; *Lo studente di Praga* di Henrik Galeen; *L'ultima risata* di F. W. Murnau; *La via senza gioia* di G. W. Pabst. I francesi continuarono a sperimentare, ma già da *Le voyage*

imaginaire di René Clair e da *La fille de l'eau* di Jean Renoir si potevano intravedere gli sviluppi futuri del cinema francese. In quell'epoca Abel Gance e Fritz Lang stavano rispettivamente lavorando a due tra i loro film più tipici, caratteristici e ambiziosi: Gance attendeva a *Napoleone*, Lang a *Metropolis*. Hollywood stava in attesa di assumere nuovi elementi europei.

In Germania era scesa dalla Svezia, accompagnata da Mauritz Stiller, l'interprete della *Leggenda di Gösta Berling*: Greta Garbo. Il cinema svedese perdeva ormai terreno. Tuttavia John W. Brunius e un regista teatrale passato in quel tempo al cinema, Gustaf Molander, tentavano di tenere ancora alto il prestigio del cinema svedese. Brunius ebbe la collaborazione di Lupu Pick per il film *Carlo XII* mentre un attore tedesco, Conrad

Veidt fu invitato da Molander a prender parte al film che stava realizzando: il seguito cioè di *Jerusalem* dal romanzo della Lagerlöf le cui prime parti erano state realizzate da Sjöström. Mentre questi in America rievocava con *La torre delle menzogne* il clima svedese della Lagerlöf, Molander si accingeva a proseguire l'opera interrotta di *Jerusalem*; questo sèguito, in cui agivano oltre a Conrad Veidt, Lars Hanson, Mona Martenson, Ivan Hedqvist, Jenny Hasselqvist, non ebbe molto risalto; il film di Molander fu intitolato *I Maledetti* e proiettato in Francia e in Germania. Anche Molander si sarebbe recato successivamente a lavorare in Germania mentre il fratello di lui, Olof Molander, si accingeva a tradurre sullo schermo nel 1925 *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas e *La repubblica delle donne* di August Strindberg. La tradizione svedese, salvo un ten-

tativo di Ivan Hedqvist: *La vita in campagna* da un romanzo di Fritz Reuter (1924), e uno di Gustaf Edgren: *Il re di Trollebo* (1924) poteva dirsi ormai interrotta.

La situazione del cinema danese non era molto diversa da quella del cinema svedese. A. W. Sandberg che aveva tentato di riorganizzare la produzione realizzava nel 1925 un film in costume sulla vita degli artisti scandinavi a Roma nella metà del secolo scorso: *Piazza del Popolo* con Karina Bell, Olaf Fönss e Einar Hanson e rifece un film che tanti anni prima aveva avuto successo, affidando il ruolo di protagonista allo stesso interprete di allora: *La favorita del Maragià* con Gunnar Tolnaes. Intanto Carl Th. Dreyer s'era recato in Germania dove realizzò un film dotato di qualità narrative e di un senso psicologico non in-

differenti: *Desiderio del cuore* con Benjamin Christiansen e Walter Slezak (1924). Ritornato in Danimarca vi realizzò un film in cui le migliori qualità del film precedente vennero di nuovo alla luce: *L'angelo del focolare* (anche conosciuto col titolo *Il padrone di casa*, 1925). Ma in seguito Dreyer non realizzò altri film in Danimarca.

In Norvegia nel frattempo Harry Ivarson realizzava *Sui monti* (1924) e in Finlandia apparvero i film *Il Pescatore di Stormskär* (1924) e *Genti di Österbotten* diretto da Jalmari Lahdensuo.

Dalla Danimarca era venuta un giorno in Germania Asta Nielsen. Dalla Svezia veniva ora Greta Garbo. Esse apparvero insieme nella *Via senza gioia* (*Die freudlose Gasse*) accanto a Werner Krauss, Robert Garrison, Waleska Gert, Agnes Esterhazy. Lo scenario venne ricavato da Willi

Haas da un romanzo di Hugo Bettauer. L'obbiettivo di Guido Seeber parve spietato nell'indagine degli stati d'animo dei personaggi, nel descrivere gli ambienti squallidi e desolati in contrasto con quelli dove vivono gli arricchiti. Pabst mostrava già in questo film certe sue predilezioni; l'analisi incisiva dei caratteri, certe stradine desolate e illuminate da fioca luce; oltre a ciò si rendevano manifesti la sua rigorosità tecnica, l'uso appropriato di espedienti peculiari del cinema, al fine di creare sensazioni insolite e forti; nella *Via senza gioia* riesce particolarmente suggestiva una scena in cui una sovrapposizione di immagine traduce una sensazione interiore in un aspetto visivo. Nella misera casa dove vive la ragazza Greta Garbo, viene chiamato un vetraio per aggiustare il vetro di una finestra che s'era rotto. A lavoro compiuto l'uomo chiede il prezzo stendendo la

mano; ma la fanciulla non vede, non sente, ha l'impressione che la mano si ingigantisca, diventi enorme, superi lei stessa, voglia afferrarla, e dietro la mano dell'uomo esterrefatto appare il volto sconsolato di lui che chiede l'elemosina. Fu dopo *La via senza gioia* che la Garbo, accompagnata da Mauritz Stiller il quale invano aveva cercato lavoro a Berlino, prese la via di Hollywood.

Nello stesso tempo E. A. Dupont realizzava *Variété*. E. A. Dupont proveniente dalla critica, s'era rivelato un anno prima con un film: *Baruch*, interpretato da Henny Porten e Ernst Deutsch e narrato con singolare evidenza di immagini. Per *Variété* non fu estranea la partecipazione del produttore Erich Pommer, capo di produzione della U.F.A. Pommer contribuì notevolmente allo sviluppo del cinema in Germania in questo periodo, non soltanto sotto l'aspetto industriale ma anche

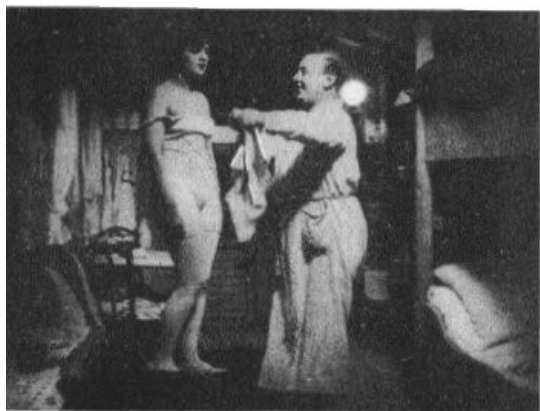
sotto l'aspetto artistico nel senso che nei film da lui prodotti si nota quasi sempre una rigorosità stilistica e un andamento sostenuto che contribuiscono alla armonia dell'opera. *Variété* trae la sua origine da un romanzo di Felix Holländer: *Der Eid des Stephan Huller* sceneggiato da Leo Birinski. L'operatore era Karl Freund, le scene disegnate da Otto Werndorff. Gli interpreti erano Emil Jannings nel ruolo di Boss, Lya de Putti in quello di Berta Maria, Warwick Ward e Kurt Gerron. Emil Jannings apparve intorno a quell'epoca, e per opera di Murnau, nelle vesti di un usciere, di Tartufo, di Mefistofele. È tuttavia il Boss di *Variété* il suo personaggio. Negli altri film c'era Murnau che si imponeva col suo stile magnifico, in *Variété* c'è lui, c'è Dupont, c'è Pommer; è forse questo l'esempio di un film di complesso in cui alcune persone intelligenti collaborano per un medesimo

fine. In *Variété* viene impostato un carattere, quello di Boss, che piacque tanto agli americani e che fu caratteristico dell'attore Jannings: l'uomo che va in rovina. Egli è al principio del film un numero: un condannato che sta per uscire dal carcere, dopo aver espiata la sua colpa. L'uomo è visto di spalle. Per tutto il film negli attimi più salienti Dupont mette davanti agli occhi dello spettatore il dorso di Jannings. Poi si vede anche la sua maschera. Il numero racconta la vita di Boss. Egli era un uomo felice, con la moglie e il suo bimbo, nel carrozzone da fiera. Un giorno, la tranquillità familiare viene turbata dalla venuta di una ballerina, Berta Maria, una ragazza abbandonata che un amico porta a Boss; questi ne viene irresistibilmente attratto, fino a che un giorno la ballerina lo trascina via. Da principio è una vita di stenti; un giorno i due amanti incontrano un

acrobata, Artinelli, che propone loro di formar un trio acrobatico. Berta-Maria viene sedotta da Artinelli. Boss se ne accorge, un po' in ritardo, ma appena ha la sicurezza del tradimento della ragazza, uccide il nuovo amante di lei. Dopo molti anni di carcere, Boss curvo si avvia verso la libertà: una porta immensa si spalanca e appare il cielo sul quale si stagliano alberi esili e altissimi, mossi dal vento. In questo soggetto piuttosto banale, Dupont ha trovato una straordinaria misura di racconto, di effetti di montaggio, senza alcuna ricerca astratta. Nel teatrino dove debutta Berta-Maria, Boss è dietro una quinta, la moglie suona il pianoforte. Boss osserva il pubblico: tutti gli sguardi sono rivolti al corpo della fanciulla che danza. Anche Boss allora guarda: le anche, il seno, le gambe, i piedi, le braccia, il volto: confronta ogni parte del corpo di Berta-Maria con l'analoga

parte del corpo della moglie, stanca e sfinita; il montaggio di questa scena rende in maniera efficacissima l'exasperante miseria morale della situazione e dell'ambiente. Ma altrove Dupont vuol far valere le sue doti di tecnico; nelle scene in cui i tre acrobati lavorano al trapezio, Boss pensa di far cadere Artinelli e il suo pensiero è sviluppato in un rapido montaggio di immagini: folla dall'alto vista nel movimento del trapezio, volto di Artinelli, corpo di Artinelli caduto.

Variété (1925) di E. A. Dupont:



Atlantide

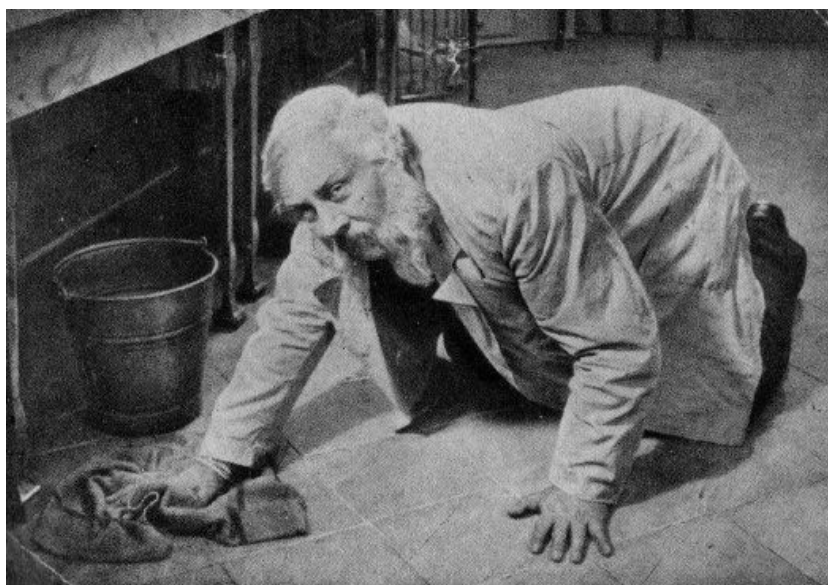


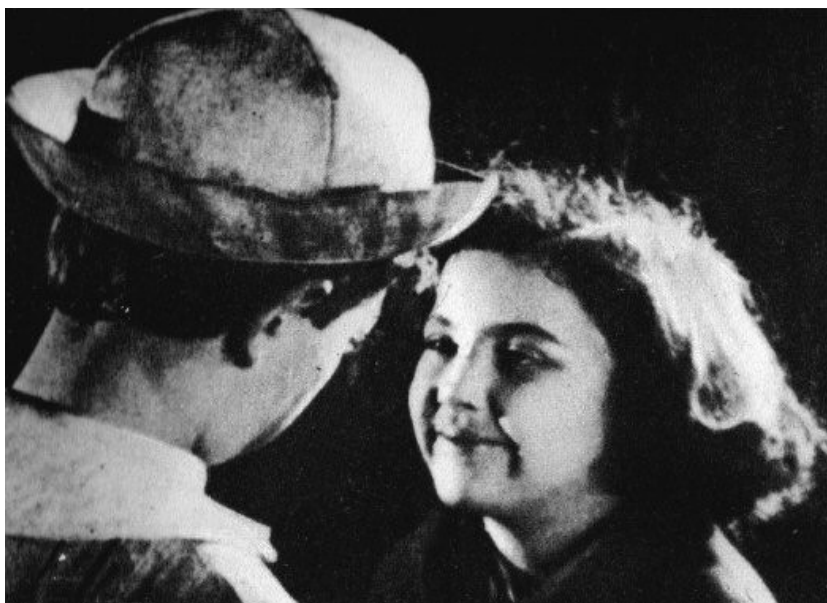
(1921) di Jacques Feyder.





Lo studente di Praga (1925) di Henrik Galeen: Conrad Veidt.





Humoresque (1920) di Frank Borzage.



P. W. Murnau realizzò *L'ultima risata* (*Der letzte Mann*, 1925) dopo un film in costume, non molto importante: *Le finanze del Granduca* (1924). Suoi collaboratori furono lo scenarista Carl Mayer che gli aveva offerto un film senza didascalie, cioè un racconto puramente visivo e comprensibile, l'operatore Karl Freund. Jannings è in questo film un portiere d'albergo, che nella sua uniforme si sente guardato ammirato da tutti; ne è felice; ma un giorno, vecchio e dedito al vino, viene confinato alla pulizia dei gabinetti di toeletta. In questo film Murnau non dimentica certi espedienti tecnici per stabilire il carattere del protagonista, i suoi ricordi, ecc. Ma ciò che vale è il modo con cui è raccontata la vicenda; un modo affine a quello usato da Lupu Pick, un modo tipicamente tedesco. Murnau, Freund, Jannings furono ancora insieme in *Tartufo* (1925) dall'omonima commedia di J. B.

Molière, adattata allo schermo da Carl Mayer. Le scene erano disegnate da Walther Röhrig e Robert Herlth e accanto a Jannings erano Lil Dagover, Lucie Höflich, Werner Krauss: un film ben condotto, in cui non si notavano particolarità tecniche. Di nuovo il trionfo dell'*Ultima risata* apparve in *Faust* (1926). Opera più impegnativa delle precedenti, più complessa, in cui Murnau forse realizzava un suo sogno. Si notava in questo film oltre al tecnico geniale, al narratore di immagini disinvolto, un senso pittorico, un senso della bellezza. Murnau voleva giungere a temi universali, non limitare la propria opera di realizzatore di film a temi della vita di ogni giorno. Egli, d'altronde, proveniva dal teatro, e questo gli valse una ricerca di effetti scenografici cui per esempio, Dupont, tecnico ancora più raffinato, non era vòlto. Chi si accinse alla traduzione in

scenario del *Faust* di Wolfgang Goethe fu Hans Kyser, Röhrig e Herlth curarono le scene; Jannings era Mefistofele; il dottor Faust era interpretato da un attore svedese: Gösta Ekman. Camilla Horn era una candida Margherita, Yvette Guilbert era Marta.

Henrik Galeen intanto rifaceva *Lo studente di Praga* (1925). Hermann Warm preparò le scene in cui Conrad Veidt nel ruolo dello studente in lotta con la propria ombra, in una atmosfera di ombre e luci in cupi contrasti, fotografata dagli obiettivi di Günther Krampf e Erich Nitschmann, agiva accanto a Werner Krauss, Agnes Esterhazy. Galeen realizzò dopo questo film *La mandragora* da un romanzo di Hans Heinz Ewers, con Brigitte Helm e Paul Wegener.

Arthur von Gerlach che aveva realizzato *Vani-*

na fu il regista di *Zu Kronik von Grieshuns* (1925) da Theodor Storm con Lil Dagover, Paul Hartmann, Rudolf Forster. Karl Grune fece interpretare un doppio ruolo a Conrad Veidt in *Bruder Schellenberg* (1925) e quindi diresse *Ai confini del mondo*, (*Am Ende der Welt*, 1926) da uno scenario di Carl Mayer, con Brigitte Helm, Albert Steinrück, Wilhelm Dieterle. Lupu Pick riapparve sullo schermo in un film da lui stesso diretto: *L'ultimo fiacre di Berlino* (*Der Letzte Droschke von Berlin*, 1926). G. W. Pabst indagò la psicologia di un uomo in *Das Geheimnisse eine Seele* (1926) con Werner Krauss. La coppia Paul Cziener-Elisabeth Bergner realizzò *Il violinista di Firenze* (1926) con Conrad Veidt; La Bergner vi interpretava un ruolo sottilmente disegnato. Arthur Robison realizzava per l'U.F.A. un film tratto dal romanzo dell'abate Prévost *Manon Lescaut*

(1926) con Lya de Putti e Wladimir Gaiderof. La scenografia era di Paul Leni, la fotografia di Theodor Sparkhul. Ludwig Berger, il creatore della favola cinematografica realizzò *I maestri cantori di Norimberga*, realizzò anche una operetta: *Sogno di un Valzer*, con Mady Christians e Willy Fritsch che apparve anche in un film di Richard Eichberg accanto a Lilian Harvey: *Keuschen Susanne*.

Via via i film tedeschi più importanti venivano proiettati sugli schermi americani e ricevevano segnalazioni e lodi. Nei referendum si parlava di Murnau per la regia dell'*Ultima risata*, si parlava di Jannings per la interpretazione di questo film, ma soprattutto per la interpretazione di *Variété*. Partirono quasi tutti, uno alla volta per Hollywood. Rimasero in Germania Pabst e Fritz Lang. Pabst aveva ancora molte cose da dire, Fritz Lang ave-

va costruito *Metropolis* e si accingeva ad altre imprese più o meno fantasiose ed empiriche. *Metropolis* (1926) è un cospicuo esempio di cinematografo macchinoso ed inutile, basato su uno scenario in cui Thea von Harbou raggiunse l'acme dell'enfasi; *Metropolis* è l'opposto del *Kammerspiel*, senza escludere per altro che Lang abbia usato di una tecnica sapiente e rigorosa. Fu questa tecnica che gli permise di essere apprezzato. *Metropolis* non aveva la retorica dei film di De Mille, eppure c'era un impiego enorme di masse, una enorme città ricostruita; laddove nei film di De Mille c'era una storia sbagliata, in *Metropolis* c'era una storia del futuro che poteva essere arbitraria senza dubbio, e lo era, ma si poteva accettare, e per questo interessava, come l'estrema conseguenza degli spettacoli settecenteschi che preludevano al cinematografo; non

c'era l'umorismo di Georges Méliès, ma c'era lo stesso divertimento dei film del francese. Gli scenografi Otto Hunte, Erich Kettlehut, Karl Vollbrecht, collaborarono con Lang assieme agli operatori Karl Freund e Günther Rittau. Brigitte Helm fu la rivelazione del film, accanto a Gustav Fröhlich. Nel film apparivano ancora Alfred Abel, Fritz Rasp e Heinrich George.

In quel frattempo erano venuti in Germania dei russi, erano venuti degli italiani. Ivan Mosjoukine apparso anche nell'*Invasore* di Wladimir Strichewsky realizzato in America, interpretò *Le Rouge e le Noir* dal romanzo di Stendhal diretto da Gennaro Righelli; ma la migliore interpretazione fu in *Michele Strogoff* (1926) dal romanzo di Jules Verne, diretto con un certo vigore da Wenceslaw Tourjansky.

In Germania andò anche Amleto Palermi e realizzò *Enrico IV* dal dramma omonimo di Luigi Pirandello, interprete Conrad Veidt.

Mentre l'attività dei film normali a soggetto era in pieno fervore, Lotte Reiniger realizzò un piccolo film di favola: *Il principe Achmed*, in un genere nuovo, o se si vuole, vecchissimo: si trattava infatti di un film di silhouettes di ombre cinesi: alberi, motivi decorativi, figure in nero, ombre, si stagliavano su sfondi bianchi.

Alle favole si dedicò in parte in Francia, Jean Renoir; nel suo film *La fille de l'eau* (1925) v'è una magnifica sequenza di sogno, tra boschi fantastici, e un cavallo bianco vola fra le nuvole. Gli interpreti del film che valse a metter in luce le doti di Renoir regista, erano Catherine Hessling, Philippe Hériat, Pierre Brasseur, Pierre Lestringuez.

Quindi Renoir tradusse sullo schermo una delle più gentili favole di Hans Andersen: *La petite marchande d'allumettes*. E ancora, sempre con la Hessling realizzò un film che non era una favola, tratto dal romanzo di Emile Zola: *Nanà*. V'era una suggestiva ambientazione, il costume era accurato, e piacevole la interpretazione della Hessling.

René Clair intanto aveva realizzato *Les mariées de la Tour Eiffel*, *Le fantôme du Moulin Rouge*; due film fantasiosi. Ma il più fantasioso fu *Le voyage imaginaire*. In questo film già si notavano motivi, a volte puramente esteriori, che Clair ha ripreso in film successivi: un particolare scenografico, l'atteggiamento di un personaggio, certe risoluzioni, basate su trovate umoristiche. Apparvero in questo film Henry Marchand e Albert Préjean. Sono due colleghi di ufficio, l'uno piuttosto

sto avvenente, l'altro ritenuto stupido, ambedue innamorati della dattilografa. Sono le due pomeridiane; lo stupido china la testa e sogna. Eccolo uscire sulla strada; incontra una vecchia alla quale alcuni malfattori vogliono far del male: sale su un albero, piomba sugli individui, salva la vecchia; questa per ricompensa lo conduce in un giardino incantato dove ci sono tante vecchie. L'impiegato le bacia ad una ad una e le vecchie si trasformano in fanciulle bellissime. Il giovane vorrebbe avere con sè la dattilografa. La prima vecchia trasformata la fa apparire su una nuvola, poi dona al giovane un anello col quale potrà vincere ogni pericolo. Il giovane, svegliandosi all'ufficio si accorge di aver l'anello in mano; si tratta di un anello col quale era tenuta appesa la tenda della finestra; l'altro impiegato ride, lo stupido lo prende a pugni e bacia la dattilografa. A questa

scenetta assiste il capo ufficio. Motivi di questo film apparvero trasformati in film successivi di Clair; così l'angolo del giardino incantato dove il giovane sta con una fata e scende dall'albero una pioggia di rose riappare più tardi nel *Milione*; così ritorna in *À nous la liberté* la figura del capo ufficio in atteggiamento zelante e convenzionale. Lo stesso impiegato stupido si ritrova in *À nous la liberté*, ma nei film successivi l'umorismo è più fine, un senso di umanità si diffonde.

René Clair dopo un primo periodo di esperienze, a termine delle quali *Il viaggio immaginario* rappresenta quasi un'opera di transizione, venne scritturato da una regolare impresa industriale e realizzò *La proie du vent* tratto da *L'aventure amoureuse* di Pierre Vignal. Non fu questo film che lo rese celebre. Egli si preparava a opere più affini al suo gusto e meglio rispondenti alla sua

sensibilità.

Può riuscire interessante sapere che in quest'epoca Henry Diamant-Berger realizzò un film interpretato da Edna Purviance, la compagna di Charlie Chaplin in tanti film comici. Il film che venne interpretato anche da Pierre Batcheff e Flora Le Breton si intitola *Education de Prince* ed è tratto da una commedia di Maurice Donnay e André de Lorde.

Dimitri Kirsanoff realizzava intanto *Ménilmontant* e quindi *Brumes d'automne* con Nadia Sibirskaia che lo rivelavano come un regista sensibile particolarmente indicato a certe impressioni paesaggistiche e descrizioni di stati d'animo. Jean Grémillon realizzava *Tour au large*. Jean Benoit Lévy e Marie Epstein collaborarono insieme per *Peau de Pêche*. Mentre Abel Gance attendeva a

Napoleone, Alberto Cavalcanti realizzava uno scenario di Louis Delluc: *Le train sans yeux*, e più tardi una interpretazione di una canzonetta famosa, «La Barriere», in un film con Catherine Hessling: *La petite Lili. Rien que les heures* (1926) con Nina Chouvalowa, Philippe Hériat, Clifford Mac Laglen, faceva notare in Cavalcanti un temperamento piuttosto vivo. *Rien que les heures* è il film della vita di una giornata di città; Cavalcanti aveva appreso da Delluc, mostrava di accettare le esperienze del film d'avanguardia.

Napoleone sta ad Abel Gance come *Metropolis* sta a Fritz Lang. Però tra l'uno e l'altro c'è Cecil B. De Mille, probabilmente inferiore a tutti e due. In quell'epoca Vidor aveva già realizzato *La grande parata*; De Mille realizzava un altro film farraginoso, dopo *I dieci Comandamenti: I battellieri del Volga*. Laddove De Mille era falso, Fritz

Lang non poteva essere che falso, King Vidor non ci pensava, Abel Gance voleva attenersi alla storia; nella sua sovrabbondante esteriorità, nella sua retorica, gli piaceva seguire con un certo scrupolo i fatti storici secondo che erano stati tramandati. Lo scenario di *Napoleone* era piuttosto laborioso; ed era anche lunghissimo. L'ultima parte *Napoleone a Sant'Elena* fu realizzata più tardi da Lupu Pick; Lupu Pick che aveva cominciato con un genere che stava all'opposto di quello di Gance. Ma ciò che conta è anche il modo con cui la materia viene tradotta in immagini.

Gance pensò che non fosse sufficiente uno schermo solo. Ne occorreano tre. Alcune scene di *Napoleone* avrebbero dovuto venire proiettate secondo le intenzioni di Gance, in questa forma; il che praticamente non avvenne, almeno non avvenne sempre. *Napoleone* era Albert Dieudonné.

In una piccola parte apparve Annabella.

La grande parata e *La febbre dell'oro* furono i due film americani più considerevoli del 1925. Fu in quell'anno che in America si organizzarono per una vita alquanto duratura le maggiori case di produzione: la Vitagraph fu acquistata dai fratelli Warner; sorse la Radio Keith Orpheum, venne formata la Metro Goldwyn Mayer. Accanto a queste v'erano la Paramount di Zukor e Lasky, la First National che più tardi si unì alla Warner Bros, la Fox di William Fox, la Columbia, la Tiffany e altre minori. L'industria era pienamente attrezzata e la propaganda del prodotto di Hollywood poteva essere fatta da più parti.

La febbre dell'oro uscì dagli stabilimenti di Charlie Chaplin dopo anni dal *Pellegrino*. Il film era dunque pensato lungamente, perfettamente

organizzato, studiato in ogni particolare. Chaplin ne aveva scritto il soggetto e la sceneggiatura, si intende. Il suo assistente nella ripresa fu Abbadie d'Arrast. Le scene erano di Charles D. Hall, alla macchina da presa furono Jack Wilson e Roy Totheroh. Nei film apparvero accanto a Charlie Chaplin, Georgia Hale e Mark Swain. Tra *Il pellegrino* e *La febbre dell'oro* c'era stata *Una donna di Parigi*, film che nella carriera di Chaplin come costruttore di scenari elaborati ebbe una notevole importanza. Ora per *La febbre dell'oro* riprendeva la sua maschera, il bastoncino, il cappello duro, i calzoni larghi e troppo lunghi. Il suo abito ebbe molta importanza. Nella *Febbre dell'oro* ebbe la sua celebrazione. Lo si conobbe meglio, si vide che egli voleva essere vagabondo pieno di poesia. Nel film che si svolge sullo sfondo della corsa all'oro in Alaska alla fine del secolo scorso

(*The Gold Rush* è il titolo originale) vi sono scene indimenticabili e citatissime: l'atmosfera della festa da ballo, la solitudine di Chaplin che attende le ragazze che non vengono, la danza dei panini e degli stuzzicadenti – un secondo sogno più leggero dopo quello degli angeli e del Paradiso del *Kid* – la fame rappresentata soprattutto da quel pranzo dove la suola della scarpa è il piatto più importante e i lacci vengono mangiati come se fossero spaghetti. Chi avesse pensato che l'uomo che si adattava a masticare con compunzione una suola di scarpa era invece un uomo ricchissimo nella vita, avrebbe dovuto riconoscere che Chaplin è un grande attore; forse la origine teatrale appariva nel modo di gestire e di atteggiarsi, ma si trattava di un teatro di varietà; fu, in fondo, la pantomima l'origine di Chaplin, cui l'obbiettivo cinematografico aveva dato la possi-

bilità di perfezionare perchè singolarmente analizzati, i gesti e l'espressione. Ma oltre a questo, e più importante di tutto, v'era la creazione di un personaggio che aveva un segreto per far presa sul pubblico: quello di suscitare la compassione. Da questo personaggio e dalle circostanze nascevano i contrasti umoristici, che associavano il comico al commovente.

Nella *Febbre dell'oro* c'era il piccolo uomo, nella *Grande parata* (*The Big Parade*) c'era la folla. Ma non soltanto questo. Forse senza il dramma sentimentale di Renée Adorée e John Gilbert, della ragazza francese e del soldato americano, il film non avrebbe avuto il successo che ha avuto. La guerra era un elemento che aveva contribuito al successo dei *Quattro cavalieri dell'Apocalisse*: ma anche per il film di Rex Ingram s'era parlato di qualche personaggio: di Valentino, per esem-

pio, e non era poco. L'importante era di far intendere allo spettatore che l'amore tra il giovanotto americano e la ragazza francese aveva un valore incommensurabile, enorme. Attorno a questo c'era la guerra, c'erano le lunghe file di camion in partenza per il fronte. Creare il rapporto tra quel sentimento d'amore e il fatto guerra, era lo scopo del film. Il soggetto era stato steso da un giornalista che aveva seguito la guerra europea, Laurence Stallings; la sceneggiatura fu opera di Harry Behn; John Arnold era l'operatore; accanto alla Adorée e a Gilbert figuravano Karl Dane, nella parte del soldato bonaccione e un po' buffo, Tom O' Brien. Lo spettatore era continuamente portato a seguire le vicende dei due protagonisti: la nascita del loro idillio, lo sviluppo sentimentale: il motivo della ragazza che impara a masticare il chewing-gum dal soldato americano è come tanti

altri e come lo stesso amore fra il soldato e la ragazza, un po' ingenuo e di maniera come è manierato il villaggio francese dove l'azione si svolge; ma Vidor sa farsi forte con le ingenuità; poi a un certo punto fa partire i carri per il fronte, e su un carro è il soldato americano; la ragazza lo ama, ma adesso lo ama ancora di più, perchè va via, perchè forse non lo rivedrà più e comincia a seguire i carri, ma l'andatura dei camion è forte sempre più forte e la ragazza ansima e a poco a poco si abbandona, e rimane come sperduta in una nuvola di polvere. E un giorno il giovane, mutilato, ritorna, ma quel suo zoppicare nella corsa per raggiungere dalla cima del colle la ragazza che lo ha visto spuntare, piccolo e lontano ed ora lo vede venire sempre più vicino e lo riconosce, diventa quasi un motivo allegro; certo, nell'abbraccio tra i due giovani è una grande gio-

ia, una felicità immensa. Si scopre allora che *La grande parata* non è il film della guerra, che non ha alcuna asprezza, aggressività nè spirito polemico. Vidor aveva narrato una storia d'amore, attorno alla quale è una magnifica cornice; e il film che era nato senza soverchie pretese, divenne senza volerlo un film «colossale». Ma dimostrava che Vidor poteva realizzare dei film di folla come dei film semplicemente sentimentali.

Laurence Stallings cui si doveva la trama della *Grande parata* aveva scritto in collaborazione con Maxwell Anderson un dramma sulla guerra, ma con qualche intonazione comica; i due personaggi principali erano il tenente Flagg e il capitano Quirt. William Fox pensò che sarebbe stato opportuno farne un film. Il film fu fatto, venne diretto da Raoul Walsh e interpretato nei ruoli dei

due protagonisti da Victor Mc Laglen e Edmund Low. La ragazza era Dolores del Rio e il film si intitolava *Gloria (What Price Glory?)*.

In seguito apparvero altri film basati sulle avventure di Flagg e Quirt sempre in rivalità tra loro. Qualche scena efficace non mancava in un film di guerra diretto da Alfred Santell con Richard Barthelmess: *Ferro e fuoco*. Quindi la guerra fu di sfondo a molti altri film, senza che, naturalmente, alcuno raggiungesse la efficacia del film di King Vidor. La coppia Renée Adorée-John Gilbert riapparve successivamente nei *Cosacchi*, film di ambiente russo di maniera diretto da George Hill.

La guerra entrava indirettamente in un film diretto da George Fitzmaurice e interpretato da Ronald Colman e Wilma Banky: *L'angelo delle tenebre (The Dark Angel)* da uno scenario di Frances Marion. Fitzmaurice si rivelò con questo film spe-

cialmente per la scena in cui Ronald Colman nel ruolo di un cieco di guerra, finge di non esserlo e di riconoscere la fanciulla amata. Era preferibile il sentimentalismo ingenuo di Vidor. Tra gli altri registi americani che s'erano fatti notare con qualche opera significativa, Clarence Brown riscuoteva applausi per *L'Aquila nera* con Rodolfo Valentino, Henry King per *Stella Dallas* con Constance Bennett e per due film parzialmente realizzati in Italia: *Romola* e *La suora bianca* ambedue interpretati da Lillian Gish. John Ford continuava la tradizione del West con *The Fighting Heart*, protagonista George O' Brien. Frank Borzage realizzava molti film e si preparava a *Settimo Cielo*. Dawid Wark Griffith aveva ormai lasciato ad altri la cura di Lillian Gish; e realizzava film di secondaria importanza: *Sally of the Sawdust* (1925), *Isn't Life Wonderful?* (1925). Più suggestivo:

L'angoscia di Satana (*Sorrow of Satan*, 1926).

Mentre *L'ultima risata* di Murnau veniva proiettata sugli schermi americani e faceva conoscere Jannings, gli europei di Hollywood avevano ormai trovato la loro strada; Lubitsch soprattutto: dopo *Matrimonio in quattro* (*The Marriage Circle*) fu la volta del *Ventaglio di Lady Windermere* dalla commedia di Oscar Wilde sceneggiata da Julien Josephson con Ronald Colman, Irene Rich, Mae Mc Avoy. Vennero poi *Baciarmi ancora* (*Kiss Me Again*), *Tre donne*: genere frivolo, dunque.

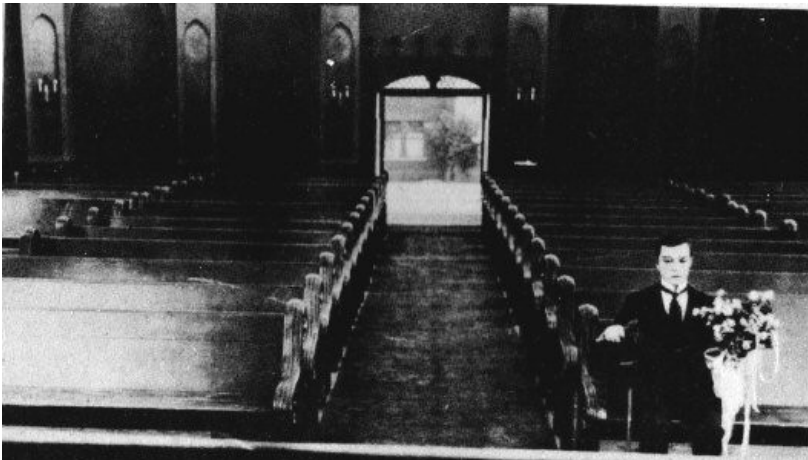
Il torrente (1925) con Greto Garbo.



Buster Keaton: *Come vinsi la guerra.*



Buster Keaton: *Le sette probabilità.*



Di dedicarsi al genere frivolo non sarebbe stata l'intenzione di Erich von Stroheim, però una volta tanto egli dovette adattarsi ai criteri dell'industria, realizzando *La Vedova allegra* dalla operetta di Franz Lehár. Lo stesso Stroheim del resto ne elaborò il soggetto assieme a Waldemar Young e guidò nell'intreccio dei valzer la coppia John Gilbert-Mae Murray. Joseph von Sternberg iniziava la sua attività di regista con *Salvations Hunters* un film fatto con scarsi mezzi, ma che valse a dimostrare le qualità del regista. Interpreti erano George K. Arthur, Georgia Hale, Stuart Holmes. Victor Sjöström dirigeva Alice Terry in *Confession of a Queen* su scenario di Agnes Christine Johnson.

Lon Chaney abbandonato dallo svedese, dava la stura alla serie delle sue deformazioni. Trovò il

suo regista ufficiale in Tod Browning e da questa combinazione nacque una serie di film cominciata con *I tre* (*The Unholy Three*, 1925) con Mae Bush; *Il covo* (*The Blackbird*, 1926); *Lo sconosciuto* (*The Unknown*, 1927) con Joan Crawford. Lon Chaney venne anche diretto in un film da Rupert Julian: *Il fantasma dell'opera*, con Mary Philbin.

In contrasto con le interpretazioni terrificanti di Lon Chaney c'erano quelle dei comici. Si fece notare nel 1926 Harry Langdon in *The Strong Man* e *Tramp Tramp Tramp*. Apparve poi in vicende più lunghe, film di lunghezza normale, Larry Seamon: *Perfect Clown*; *Stop Look and Listen*; *Spuds*. Ma i preferiti erano sempre Harold Lloyd e soprattutto Buster Keaton, del quale apparvero *Io e la scimmia* (*The Operator*), *Io e la vacca*, Il gustosissimo *Come vinsi la guerra*, e *Accidenti*

che ospitalità. Più umorista che comico era poi W. C. Fields che interpretò numerosi film tra cui *So's Your Old Man*. Un binomio comico era formato da Wallace Beery e Raymond Hatton che tra l'altro apparvero in *Behind the Front* e *We're in the Navy Now*, avventure di guerra e di mare.

Tra le coppie di attori serii erano particolarmente care al pubblico quelle formate da Ronald Colman e Wilma Banky e da Florence Vidor e Clive Brook: attore questi venuto dall'Inghilterra. Apparvero i primi in *La rivincita di Barbara Worth* (*The Winning of Barbara Worth*), *Vigilia d'amore* (*The Night of Love*) e *Feudalismo* (*The Magic Flame*). I secondi in *L'amica di mio marito* (*You Never Know Women*); *Le sorprese del divorzio* (*Popular Sin*) e *Maschere russe*: tutti film fatti esclusivamente per mettere in rilievo più che la disinvoltura degli interpreti i loro atteggiamenti in scene ro-

mantiche e sentimentali. Il presentare al pubblico delle coppie fu una delle caratteristiche del cinema americano corrente; caratteristica del resto appresa dal vecchio cinema italiano.

Il cinema italiano che aveva contribuito in senso commerciale allo sviluppo del cinema stava ora in decadenza assoluta. Se ne ricordarono tuttavia gli americani, e anzi venne Henry King in Italia a girare in parte due film. Ma anche un grosso film sul tipo dei vecchi film storici italiani doveva essere girato, almeno in parte, in Italia. Veramente il soggetto, ovvero il romanzo di Lewis Wallace: *Ben Hur* era stato portato sullo schermo dagli americani in una lontana edizione del 1907, dalla Kalem; ma era evidente tuttavia che ora i realizzatori si ispiravano al colosso storico di tipo italiano, di tipo *Quo Vadis*? Perchè si

interessassero ora di questo genere di film non si sa; erano avviati verso la cinematografia tedesca, stavano per chiamare Murnau e Dupont. Forse Cecil B. De Mille suggeriva di non abbandonare il vecchio colosso storico. Furono coscienziosi: vollero venire in Italia, ricostruire qui gli esterni di ambiente romano antico, il Circo Massimo e dintorni. Venne Fred Niblo a dirigere. Di questo enorme film che aveva pure qualche scena a colori, rimase viva nel ricordo la scena della corsa delle bighe, che ricordava l'analoga di un film di Enrico Guazzoni; in quella scena il ritmo era travolgente, e Ramon Novarro aveva due o tre felici espressioni. Il film uscì nel 1926 in America, più tardi, molto più tardi, cinque anni dopo, in Italia.

Dopo *La grande parata* sulla guerra europea, dopo *Ben Hur* sull'antica Roma, ecco *Beau Geste*. Fu uno dei maggiori successi popolari del ci-

nema americano. Lo aveva diretto Herbert Brenon, un regista che era sulla breccia dal 1913, che aveva diretto film anche in Italia, che aveva da poco fatto due film piuttosto piacevoli: *Peter Pan* dal romanzo di James Barrie e *A Kiss for Cinderella*, ambedue interpretati da Betty Bronson. *Beau Geste* era un film assai diverso per genere da quelli interpretati da Betty Bronson, storie delicate e sentimentali. Era un film sulla legione straniera; interpreti Ronald Colman allora nella sua forma migliore e Noah Beery.

Cecil B. De Mille dopo *I battellieri del Volga* realizzò *Il Re dei Re*, un film sulla vita di Gesù Cristo che nel film era raffigurato da H. B. Warner. Il film condotto con una certa enfasi non mancava di qualche scena suggestiva.

D'altro canto, Douglas Fairbanks continuava a fare l'attore acrobata. Pensò un giorno che si po-

tessero continuare le vicende di Zorro e gli diede un figlio: *Don X figlio di Zorro* (in originale *Don Q*, 1925) venne diretto da Donald Crisp che aveva al suo attivo la direzione del *Navigatore* di Buster Keaton. Il film successivo di Douglas Fairbanks fu *Il pirata nero* (*The Black Pirate*, 1926) da uno scenario di Lotta Woods, diretto da Alfred Parker. Nessuna nuova invenzione salvo il tentativo di applicare il colore: elemento che non fu l'attrazione del film, data invece, come sempre, dal genere di Douglas Fairbanks il quale tuttavia rappresentava un tipo di attore che in parte aveva fatto il suo tempo. Il pubblico amava, sì, le avventure cui Douglas partecipava, si divertiva, ma forse voleva pensare un po' adesso; non gli sarebbe spiaciuto qualcosa di più «sophisticated». Perciò i film tedeschi furono commerciali a Hollywood. Il curioso era che i produttori americani, convinti

della bontà dei prodotti germanici, del loro valore commerciale, affidavano a Erich von Stroheim *La Vedova allegra*. Forse per abituarlo a organizzarsi secondo i loro criteri. Ma Stroheim non aveva queste intenzioni.

Giunse Greta Garbo in America, scritturata dalla Metro Goldwyn Mayer. Mauritz Stiller invece ebbe un contratto da Zukor e Lasky della Paramount. La stessa Paramount con la quale Erich Pommer era in rapporti commerciali, scritturò Emil Jannings. Paul Leni e E. A. Dupont invece vennero scritturati dalla Universal di Carl Laemmle. F. W. Murnau ebbe un contratto da William Fox. Alla Metro Goldwyn Mayer fu anche Lars Hanson, Alcuni fra i maggiori artefici del cinema svedese e di quello tedesco erano dunque stati distribuiti, a scaglioni, presso le varie Case pro-

duttrici di Hollywood. Verrebbe spontanea la domanda: furono migliori i loro film europei oppure i loro film americani? Si può dare una risposta in senso assoluto; basta confrontare i film.

Appena a Culver City dove sono gli stabilimenti della M. G. M. Greta Garbo si mise subito al lavoro. Era stato scelto un soggetto tratto da un romanzo di Vicente Blasco Ibañez: *Il torrente*; venne diretto da Monta Bell. A Fred Niblo reduce dalle fatiche di *Ben-Hur* venne affidato il secondo film; un altro romanzo di Vicente Blasco Ibañez: *La tentatrice*. Era segnata la rotta della Garbo; la timida e appassionata Contessa Dohna della *Leggenda di Gösta Berling*, la fanciulla povera della *Via senza gioia* era diventata una «vamp». In quel frattempo era a Hollywood un'altra attrice che si chiamava pure Greta, ed era connazionale della Garbo: Greta Nissen. Qualcuno tentò di far-

ne una rivale della Garbo ma non riuscì. Nella *Tentatrice* Greta Garbo era una straniera che giunge in un paese dell'America del Sud; ella ha il cuore freddo e riesce a provocare un duello a scudisciate fra due uomini, per lei, che rimane impassibile.

Era la quintessenza della «vamp» un genere molto più raffinato che quello di Theda Bara, e anzi lontano da quello. Greta assiste al duello fra i due uomini, Eve Francis nella *Fête espagnole* non vi aveva assistito; se ne era andata con un terzo uomo. Nella scena del duello a scudisciate Greta si rivelò, dunque; stabilì il suo tipo; a poco a poco acquistò nuove espressioni, si fece un patrimonio di espressioni e di atteggiamenti, si modificò talvolta, di poco. Mauritz Stiller avrebbe desiderato, forse, dirigere in America un film con lei. Le circostanze non permisero questa coinci-

denza.

C'era in quell'epoca in America un'attrice che aveva un fascino analogo a quello della Garbo, ma in altro senso; era Lillian Gish. Lillian Gish era l'anti-vamp. Perciò un giorno pensarono che poteva essere Mimì della *Bohème*. Questo film si realizzava a Culver City negli stessi giorni in cui la Garbo faceva le sue prime esibizioni americane per lo schermo. Dirigeva *La Bohème* King Vidor che nel costruire la vicenda amorosa e romanticissima di Mimì e Rodolfo rievocava i toni più delicati dell'amore tra Gilbert e la Adorée nella *Grande parata*. *La Bohème* non fu un film eccezionale, ma sommerso e squisito; e comunque superiore all'altro film in costume che Vidor diresse dopo: *Bardelys il magnifico* con John Gilbert e Eleanor Boardman. Un'altra toccante interpreta-

zione doveva dare Lillian Gish in quell'anno 1926; ella fu una raffinata Hester Prynne nella edizione cinematografica del romanzo di Nathaniel Hawthorne *La lettera rossa*. A descrivere la vicenda e l'ambiente che si svolge nella cornice storica del puritanesimo seicentesco inglese fu preposto Victor Sjöström e accanto a Lillian Gish apparve Lars Hanson. In un film successivo di Sjöström accanto a Lars Hanson fu Greta Garbo. Ma prima fu riservato alla Garbo di interpretare *La Carne e il Diavolo*.

Un'attrice ingenua nasceva contemporaneamente alla «vamp» Garbo. Era una specie di Mary Pickford in minore, e della Pickford rifece anche più di un film, da *Daddy Long Legs* a *Rebecca of Sunnybrook Farm*. Era apparsa in *Midnight Kiss* e in *Return of Peter Grimm*. Si chiamava Janet Gaynor, fu messa accanto a Charles

Farrell e sotto l'insegna di William Fox apparve in un [film] diretto da Frank Borzage. S'intitolava *Settimo cielo* (*Seventh Heaven*, 1927) ed era tratto da un dramma di Austin Strong, sceneggiato da Benjamin Glazer. Indirettamente derivava dai film di guerra, ma la guerra era vista di scorcio, di riflesso, e giungeva ad un certo punto ad interrompere la felicità dei protagonisti: due esseri umili, che s'erano incontrati un giorno lui uscendo dalla fogna dove lavorava e lei maltrattata per la strada. Il loro amore fiorisce in una soffitta di Parigi, è una Parigi di maniera come di maniera è il loro rapporto sentimentale, zuccherato e all'acqua di rose. Viene la guerra, lui parte, finisce la guerra, egli ritorna cieco; la ragazza sarà la sua luce ma non è improbabile che un giorno egli riacquisti la vista. Il film piacque moltissimo, fu notato che la interpretazione di Janet Gaynor e

Charles Farrell era delicata. La coppia apparve in più di un film, successivamente, sotto la protezione di Frank Borzage, designato come regista dei film sentimentali e gentili.

La guerra intanto continuava ad essere la protagonista di qualche film. Si istituì in quel tempo un genere di film aviatorio, soprattutto per merito di William A. Wellman, regista del film *Ali*. Herbert Brenon che aveva realizzato *Beau Geste* fu quindi regista di *Padre (Sorrell and Son)* film che ebbe un certo successo anche per la interpretazione di H. B. Warner. D. W. Griffith realizzava intanto, dopo *L'angoscia di Satana (Sorrow of Satana, 1926)*, non privo di qualche scena di effetto, *La legge dell'amore (Drums of Love, 1927)* trasposizione dell'episodio di Paolo e Francesca in costumi dell'ottocento spagnolo, con Mary Philbin, Don Alvarado, Lionel Barrymore, William K. Howard

diresse *White Gold* (1927) con Jetta Goudal e George Bancroft.

Janet Gaynor oltre a interpretare una serie di film con Charter Farrell fu messa accanto a George O' Brien in *Aurora* (*Sunrise*, 1927) di F. W. Murnau.

Da *Faust* a *Aurora* il salto era piuttosto forte. Carl Mayer era andato a Hollywood con Murnau, e fu affidata a lui la riduzione della novella di Hermann Sudermann, dalla quale nacque *Aurora*. Parve che in quel momento fosse diventato quasi di moda Sudermann. Anche *La Carne e il Diavolo* della Garbo era tratto da una novella di Sudermann. Murnau aveva a disposizione attori meno robusti di quelli da lui diretti in Germania. George O' Brien poi era stato impegnato fino allora in ruoli di cow boy; e in *Aurora* la sua interpretazio-

ne doveva essere piuttosto di carattere intimista. Tuttavia Murnau trasse dalla Gaynor, da O' Brien e da Margaret Livingston nel ruolo della seconda donna, l'antagonista, il massimo dell'espressione; il dramma si compie tra questi tre personaggi: lui e lei si incontrano, si amano, si sposano, lui viene trascinato dall'altra e arriva al punto di tentare di uccidere la moglie, annegarla. Ma sopravviene un temporale e poi l'aurora ristoratrice. Pur con le dovute concessioni al gusto americano, il film denotava, in fondo, la tendenza di Murnau verso la essenzialità dei sentimenti, la semplicità, la purezza, il rapporto tra natura e uomini; motivi che sono andati sempre più perfezionandosi, fino allo stupendo clima di *Tabù*. Per *Aurora* Murnau si servì tra l'altro della fotografia delicata e quasi malata di Charles Rosher e Karl Struss.

Dall'*Isola dell'amicizia* di Hermann Sudermann

nacque *La Carne e i Diavolo*; Benjamin Glazer e Hans Kräly si erano accinti al lavoro di sceneggiatura: una sceneggiatura che teneva conto di molti requisiti richiesti per la interprete Greta Garbo, che doveva essere la vamp glaciale. Infatti nel film la donna finisce a morire tra i ghiacci dopo aver fatto mettere in contesa due uomini per lei. Certi primi piani della Garbo in flou fotografati dall'operatore William Daniels, che da allora non abbandonò quasi mai l'attrice svedese, erano guardati dal pubblico con interesse spasmodico; e così dicasi degli amplessi tra la Garbo e John Gilbert. Il film era diretto da Clarence Brown che divenne il prediletto della Garbo, e che si era dimostrato metodico, tranquillo, e riverente verso le esigenze della diva e della casa produttrice. Lars Hanson era stato in *La Carne e il Diavolo*, l'altro uomo. Come ai bei tempi non lontani della *Leg-*

genda di Gösta Berling, Greta Garbo e Lars Hanson si trovarono ancora insieme nella *Donna divina* (*The Divine Woman*) ma stavolta non sotto la regia di Stiller bensì sotto quella di Victor Sjöström. Greta doveva rappresentare la donna fatale ad ogni costo. Nella prima parte del film il suo personaggio può somigliare a quello della *Via senza gioia*; c'è in quell'incontro tra i due per una stradetta, e nelle scene a due nella casa di lui un tono delicato che farebbe pensare a *Settimo cielo*. Ma poi accade che Greta diventa una celebre cantante e quando lui la ritrova dopo molti anni lei lo respinge. Bastavano tuttavia quelle prime scene per mostrare che la Garbo non era soltanto come la volevano i suoi produttori e anche, ormai, il pubblico. La Garbo apparve con Gilbert in *Anna Karenina* (*Love*, 1927) dal romanzo di Tolstoj. Dirigeva Edmund Goulding, che si adattò al-

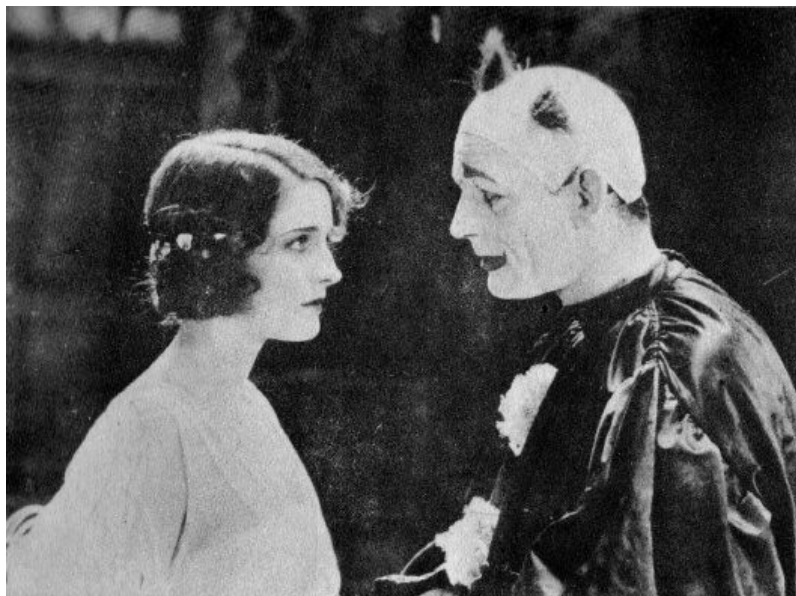
le consuete esigenze, pur mostrando una certa scaltrezza. Tuttavia quello di Anna Karenina era forse il primo ruolo impegnativo della Garbo in America; il primo personaggio costruito letterariamente prima che cinematograficamente, in forma abbastanza robusta.

Un altro romanzo di Tolstoj, *Resurrezione*, diede origine ad un film diretto da Edwin Carewe, che voleva valorizzare le doti dell'attrice Dolores del Rio, che fu una Katiuscia toccante; Carewe non fu un regista molto attivo, anzi la sua attività è legata in parte al romanzo di Tolstoj l'atmosfera del quale seppe tradurre in scene spesso suggestive. Dolores del Rio apparve anche in *Loves of Carmen* nello stesso anno 1927.

Mentre la Garbo lavorava alla Metro, Stiller lavorava alla Paramount. Qui c'era anche Pommer,

c'era anche Jannings, venne poco dopo Berger. *L'ultimo addio (Hôtel Imperial)* fu il film di Stiller più quotato. Era tratto da uno scenario di Jules Furthmann e interpretato da Pola Negri e James Hall. Operatore era Bert Glennon. Erich Pommer collaborò alla realizzazione del film la cui azione si svolge in Galizia durante la guerra nel 1915. Pola Negri era una serva d'albergo e James Hall un agente di spionaggio. George Siegmann interpretava il ruolo di un ufficiale russo. Nel film si notava un notevole senso di equilibrio tra azione e caratteri dei personaggi; equilibrio tecnico in parte cui non era estraneo Erich Pommer. Pola Negri apparve anche in altri film di Stiller: *Reticolati* che tratta pure di un episodio di guerra, e *L'accusata* con Lido Manetti. Joseph von Sternberg offerse poi uno scenario a Stiller: *The Street of Sin*.

Q



uello che prende gli schiaffi (1924) di Victor Sjöström: Norma Shearer e Lon Chaney.

La



Joseph von Sternberg aveva incominciato intanto a dirigere dei film. Dopo *Salvations Hunters* era stato qualche tempo inattivo. Fu alla Paramount che iniziò il periodo felice della sua carriera. Tra *Salvations Hunters* e il primo suo successo: *Le notti di Chicago*, vi fu un film di insuccesso, *The Sea Gull*. *Le notti di Chicago* (conosciuto anche col titolo *Il Castigo*, in origine *Underwold*, 1927) era tratto da uno scenario di uno scrittore americano abbastanza vivo: Ben Hecht. Una banda di malviventi, con un capo che ha simpatia per una povera ragazza, un giovanotto che si innamora di lei, il cattivo: ecco le figure del dramma di bassifondi che ha permesso a Sternberg di mettere in rilievo certe sue prerogative e simpatie: verso una umanità corrotta, decadente, verso una atmosfera sgretolata: questo sgretolarsi dell'ambiente andò nei film successivi via via

trasformandosi in uno stilismo esteriore, pur mantenendo sempre la crudezza di toni dei primi film; anche l'umanità di Sternberg è in fondo, sempre devastata. Gli interpreti furono magistralmente diretti, apparve accanto a Evelyn Brent, Clive Brook e Larry Semon (che aveva abbandonato le parti comiche dei *two reels*), George Bancroft: il personaggio da lui interpretato e quindi lo stesso attore furono una specie di creazione di Joseph von Sternberg.

Tra Sternberg e Stiller lavorava alla Paramount Emil Jannings. Non lavorò dapprima nè con l'uno nè con l'altro. Apparve in un film diretto da Victor Fleming: *Nel gorgo del peccato* (*The Way of All Flesh*, 1927). Il personaggio di Boss si è qui lievemente trasformato, ma la struttura rimane la stessa, salvo le conseguenze della vicenda. Anche qui Jannings è il buon padre di famiglia che

si perde. La famiglia è composta dalla moglie gentile e da più bambini, ad uno dei quali egli insegna a suonare il violino. Ma un giorno incontra in treno una donna che lo sconvolge ed egli la segue per rovinarsi. Si fa credere morto; dopo molti anni ritorna alla sua vecchia casa, uno dei figli lo respinge poichè lo crede un accattone malvivente, il ragazzo cui egli aveva insegnato il violino e che ora è violinista gli fa invece l'elemosina. Il padre va in teatro e dal loggione assiste al concerto del figlio; poi solo e dimenticato, dopo essere andato al cimitero a posare dei fiori sulla propria tomba, se ne va nella notte per una strada bianca e lunghissima. Victor Fleming, regista piuttosto versatile, alternava a film come *Mantrap* con Clara Bow e Ernest Torrence e *Hula* con Clara Bow e Lido Manetti, di genere saporoso e brillante, film come *Nel gorgo del peccato*, di

tutt'altra natura. Pur predominando nel film Jannings il quale ripeteva atteggiamenti ed espressioni di *Variété*, Fleming se la cavò benissimo; e la Motion Picture Academy of Arts and Sciences assegnò a Jannings il premio per la migliore interpretazione dell'annata.

Tra gli altri tedeschi giunti a Hollywood, Paul Leni si dedicava ad un genere particolare di film: il film a sensazione, cui Carl Laemmle mostrava le sue preferenze. *Il castello degli spettri* (*The Cat and the Canary*), interpretato da Laura La Plante e Creighton Hale è, a questo riguardo, assai tipico. Vi si narra di un individuo che si traveste da spettro per carpire una eredità che sarebbe venuta a lui soltanto nel caso che la ragazza ereditiera fosse colpita da pazzia. Successivamente Paul Leni realizzò *Il Pappagallo cinese*

(*The Green Parrot*) e quindi *L'uomo che ride* dal romanzo omonimo di Victor Hugo adattato allo schermo da J. G. Alexander. L'ambientazione del primo settecento inglese era bene intonata, e la storia di Gwinplaine e di Dea parve particolarmente adatta alla sensibilità di Leni. Conrad Veidt fu appositamente chiamato a Hollywood per la interpretazione del film. Il genere istituito da Leni in America fu ripreso dal danese Benjamin Christiansen che realizzò in quell'epoca *The Haunted House*.

Quanto a E. A. Dupont, non fu fortunato a Hollywood. Lavorava come Paul Leni all'Universal. Ma il suo unico film americano di questo periodo: *Amami e il mondo sarà mio* (*Love Me and World Is Mine*, 1928) di cui egli stesso stese lo scenario con Paul Koehner non fu un film soddisfacente. Rimase tuttavia il ricordo di *Variété*.

Tra gli altri stranieri era giunto in America un ungherese, Alexander Korda. Realizzò un film che ebbe, soprattutto per il contenuto e per certi atteggiamenti, un certo successo, e diede anzi origine ad un genere amato dagli industriali del cinema: *La vita privata di Elena di Troia* (1927) venne interpretato da Maria Korda e il modo arguto e brillante con cui la vicenda era trattata, in parte affine allo stile manifestato in quel tempo da Ernst Lubitsch, parve soddisfare particolarmente certo pubblico americano, abituato a divertirsi alle vicende sentimentali di *Gli uomini preferiscono le bionde* (*Gentlemen Preferes Blondes*) dal romanzo di Anita Loos diretto da Malcolm St. Clarr o *La bionda o la bruna?* (*Blonde or Brunette?*) interpretato da Raymond Griffith.

Lungi dallo stile Lubitsch o dai climi portati in

America dagli altri tedeschi e dagli svedesi, era quello di W. S. Van Dyke. Egli realizzava, uno di seguito all'altro, film Western, ispirati a questa o a quella regione degli Stati Uniti; da *California* a *Wyoming (Il confine violato)*: Tim Mc Coy era l'eroe di questi film che narravano le epiche gesta dei pionieri, in un tono avventuroso e facile, ma scintillante; specie in certe sequenze di corse di cavalli e di carri, Van Dyke sapeva trovare ritmi di montaggio piuttosto felici.

Nel frattempo Ernst B. Schoedsack e Merian C. Cooper andavano in terre lontane per riportarvi documentarii esotici e di caccia grossa: si susseguirono così tre film del genere: *Chang*, *Grass* e *Rango*. Nel 1926 Robert Flaherty portò anche allo schermo un documentario: *Moana* (nell'edizione italiana: *L'ultimo Eden*) che si svolgeva nei Mari del Sud. *Moana* stabilì, forse senza che Fla-

herty lo sospettasse, un nuovo genere di film, almeno per quanto riguardava l'ambientazione, nelle isole dell'Oceano Pacifico. Più di un film si valse di quel meraviglioso paesaggio; se ne valse anche, qualche anno dopo, *Tabù*. Più tardi, con la collaborazione di Lothar Mendes, Schoedsack e Cooper realizzarono *Le quattro piume* (*The Four Feathers*).

Approfittando del contributo di alcuni europei gli industriali americani poterono offrire all'Europa un prodotto ancor più allettante. Il cinema americano era in ascesa. Verso la fine del 1927 gli schermi europei proiettavano in massima percentuale film americani. E fu proprio allora che gli americani prepararono una sorpresa: il sonoro. La maggior parte degli europei che erano a Hollywood non sospettavano questa nuova trovata

della industria del cinema americano. Ma il giorno 23 ottobre 1927 apparve per la prima volta sugli schermi il film *Il cantante di Jazz* prodotto dalla Warner Bros, diretto da Alan Crosland e interpretato dal cantante di operetta Al Jolson; il film era cantato e si percepivano tutti i rumori. L'azione era statica e i canoni del cinema muto più ortodosso non costituivano alcuna preoccupazione per il regista che s'era dato pensiero soltanto di unire una immagine all'altra e di far sì che il pubblico potesse ascoltare la voce di Al Jolson. Si disse che una nuova era del cinema stava per incominciare. Apparecchi nuovi, brevetti, e via dicendo: l'industria avrebbe avuto da fare e da lottare come alla fine dell'ottocento. Ma intanto i numerosi film muti nel frattempo realizzati continuavano a ottenere successo.

A ritmo più lento, di fronte alla superiorità indu-

striale del cinema americano, il cinema europeo continuava il suo cammino. Fu proprio negli ultimi anni del muto che si formarono, per esempio, René Clair e G. W. Pabst, presentando alcune opere significative. Fu in quell'epoca che uscì *La passione di Giovanna d'Arco* di Carl Th. Dreyer. Completamente estraneo ad ogni evoluzione del cinema americano e anche in parte di quello europeo, era il cinema russo. Fu contemporaneamente al massimo sviluppo del cinema americano, di cui qualche prodotto apparve sugli schermi dell'U.R.S.S., che si formò qui un tipo di cinematografia con uno stile ben determinato: poche opere valsero a far parlare di cinematografia dell'U.R.S.S. ed erano dovute a due o tre persone: Vsevolod I. Pudovkin, Sergei M. Eisenstein, Alexander Dovgenko. Senza di loro probabilmente il cinema sovietico non sarebbe mai esistito.

Essi fecero del buon cinema indipendentemente dalle idee propagandistiche che dovevano immettere nei loro film secondo i precetti di Lenin e del commissario Lunaciarsky.

In Russia continuò a lavorare I. A. Protosanoff, lavorò per un certo tempo anche Fedor Ozep. Altri furono Olga Preobragenskaia, Konstantin Eggert, Alexander Room, Lev W. Kulescioff. Questi guardava sempre i film americani che apparivano sugli schermi russi, e ne faceva con gli stessi procedimenti, Eisenstein e Pudovkin manifestavano invece delle teorie; Pudovkin ne scrisse anche e in forma limpida, ambedue basarono il cinema sul fattore montaggio; Pudovkin parlò e scrisse di montaggio a priori, Eisenstein sostenne il montaggio a posteriori come fattore creativo del film. Nel film di ambedue apparvero simboli, ana-

logie. Ambedue stabilirono, se pure con punti di partenza diversi, che il cinema era arte di immagini. Sostennero sia Eisenstein che Pudovkin la inutilità degli attori di professione; Pudovkin ne usò tuttavia per i suoi film, non ne usò invece Eisenstein. Protosanoff dimostrò di essere un mestierante che sapeva tuttavia assimilare le teorie e metterle in pratica. Perciò fabbricò molti film, da *Aelita* in poi.

Sergei M. Eisenstein iniziò la sua attività di uomo di cinema inserendo un film in una rappresentazione teatrale. Il suo primo film fu *Sciopero* (1925) in cui la fotografia era dovuta all'operatore Edouard Tissé. Tratta questo film della lotta tra gli operai di una officina contro il regime zarista e della loro ribellione ai proprietari della fabbrica. A *Sciopero* seguì il film più noto fra quelli realizzati da Eisenstein: *La corazzata Potemkin* (1925). È

in questo film rappresentato un fatto storico: la insurrezione di un equipaggio della corazzata Potemkin avvenuto in un giorno di giugno del 1905. La popolazione di Odessa, nel cui porto la nave arriva, partecipa con gli ammutinati, ma la insurrezione viene soffocata; nel film la protagonista è la folla. Appare nella folla il volto di Eisenstein nel personaggio di un prete. Due gli ambienti dell'azione ed ambedue esterni: la corazzata e la gradinata del porto di Odessa. Eisenstein basava soprattutto l'effetto del film sul montaggio fra campi lunghi e lunghissimi e primi e primissimi piani di volti, in un ritmo a volte convulso.

Vsevolod I. Pudovkin alternò l'attività di regista con quella di scrittore di cose del cinema, di attore; come attore egli aveva incominciato la sua attività nel campo cinematografico; egli era anche

laureato in ingegneria chimica. Dopo essere stato aiuto direttore di Kulescioff per *Le joyeux canary*, realizzò un film in collaborazione col professor Pavloff: *I meccanismi del cervello* e poco prima *Il giocatore di scacchi*, un cortometraggio. I film che egli realizzò successivamente furono pensati e preparati come una partita a scacchi.

Mentre Pudovkin realizzava *Il giocatore di scacchi* (1925) Olga Preobragenskaia realizzava due film per fanciulli: *La verità di Jedkin e Kirilin*, Protosanoff *Il sarto del mercato*, Fedor Ozep aveva scritto la riduzione per lo schermo del *Mastro di Posta* di Alexander Pushkin per la regia di Jelibuisky. Interpretava questo film l'attore Moskvinskij del Teatro d'Arte di Mosca. Alexander Dovdenko iniziava nel 1926 la sua attività cinematografica con il film *La valigia del corriere diplomatico*.

Nel 1926 uscì il film più noto di Pudovkin: *La Madre*. Tratto dal romanzo di Maxim Gorki, Pudovkin si valse della collaborazione di N. A. Zarkhi per la sceneggiatura, di S. V. Koslovsky per la scenografia, di A. N. Golovnia per la fotografia. Gli attori erano Vera Baranovskaia nel ruolo della madre, A. Cistiakoff in quello del padre, Nikolai Bataloff in quello del figlio. In un ruolo secondario apparve anche Pudovkin. Anche il soggetto della *Madre* si svolge durante l'insurrezione del 1905; ma mentre nel film di Eisenstein *La corazzata Potemkin* la folla è protagonista, nel film di Pudovkin il dramma consiste nei tre personaggi principali e anzi in due dei tre: madre e figlio. Mentre il film di Eisenstein è più rappresentazione, quello di Pudovkin è più racconto visivo. Il valore delle immagini e dei piani è rigidamente calcolato e preordinato; e così la funzione dell'attore in ogni

singola inquadratura. In questo film Pudovkin ha voluto esprimere i sentimenti dei suoi personaggi, l'amore della madre per il figlio, e questi sentimenti superano la rappresentazione della insurrezione che rimane di sfondo e che è in funzione del dramma umano. Oltre che saper muovere la folla, Pudovkin dimostrò con questo film di saper tradurre gli stati d'animo sullo schermo, con mezzi rigorosamente cinematografici. Al montaggio, previsto fin dal principio (e per montaggio previsto s'intende quindi sceneggiatura) si rivolsero naturalmente, a film proiettato, le lodi dei competenti.

Intorno al 1926 Fedor Ozep realizzò il film *Miss Mend*, in cui ebbe come aiuto regista B. V. Barnett, Kulescioff produsse *Dura Lex*, tratto da un romanzo di Jack London, Grigori Roscial debuttò

nel cinema con *I signori Skatinini*, un film in costume, L. Z. Trauberg e G. M. Kosinzeff presentarono *La strada del diavolo*, *Il piccolo fratello*, *Il mantello*, quest'ultimo tratto dalla commedia di Nikolai Gogol S. V. D. ovvero *Soiuz Velikovo De-la*, episodio di insurrezione al principio dell'ottocento. A. I. Bek-Nasaroff realizzò in questo periodo alcuni film sui popoli dell'Armenia e della Georgia nel secolo scorso: *Natella* e *Namuss*.

Attivi furono in questo periodo di tempo Alexander Room e I. A. Protosanoff. Di quest'ultimo tra il 1926 e il 1927 si succedettero *Il quarantunesimo*, *Il processo di tre milioni*, *Don Diego* e *Palagia*, *L'isola della morte*, *Il cameriere del Grand Hôtel*. Questi ultimi due ottennero, per esempio, maggior diffusione all'estero che non gli stessi film migliori di Eisenstein e Pudovkin. Non c'era infatti nei film di Protosanoff alcun intendimento esplici-

to di propaganda politica. *Il cameriere del Grand Hôtel* è imperniato sul contrasto tra due ambienti: quello della buona società in regime zarista e quello misero del cameriere; interessante, per la tensione raggiunta, la scena in cui il cameriere ha rubato mille rubli ed è ossessionato dal pensiero che lo possano scoprire a tal punto da ritornarli al proprietario che li aveva dimenticati sul tavolo del ristorante.

Nell'*Isola della morte* vi è, specie nell'ultima parte, una risoluzione psicologica interessante. Per buona parte del film si assiste al lungo cammino di una carovana nel deserto. Durante la strada la carovana si incontra con dei nemici uno dei quali vien fatto prigioniero e, legato, segue la carovana composta da una decina di uomini e da una sola donna. Durante il percorso un nuovo combattimento poi la fame e la malattia finiscono

gli uomini. Rimangono vivi la donna e il prigioniero; questi, ormai, non ha più ragione di essere tale. I due raggiungono una capanna, accendono il fuoco, non si parlano: sono estranei l'uno all'altra. La donna tenta di avvicinarsi all'uomo, è ormai sola al mondo e sarebbe pronta a darsi a lui. All'alba riprendono la strada, raggiungono un'isola dove è una casupola; qui trovano anche di che cibarsi. L'uomo ha la speranza che i suoi lo raggiungano e di poter ritornare presso la sua famiglia. La donna si sente invece sempre più sola. L'uomo scorge di lontano le navi dei suoi venire verso l'isola; ma prima che queste giungano la donna lo ha ucciso per piangere sul suo corpo.

Alexander Room che aveva debuttato nel 1924 con *I Pits*, realizzò in quest'epoca *Manometro* (1925), *La baia della morte*, sullo sfondo della guerra civile nella Russia del Sud (1926), *Letto e*

divano e Il traditore ambedue del 1926.

Quest'ultimo è di carattere politico e si svolge sullo sfondo di una insurrezione. Di tutt'altro genere è invece *Letto e divano* (conosciuto anche col titolo *L'amore a tre*) un film tra il grottesco e il burlesco sulla difficoltà di trovare alloggi a Mosca.

Un marito e una moglie ospitano un amico nella loro stanza da letto; l'amico, alla partenza del marito, diventa l'amante della moglie e dal divano dove dormiva passa a dormire nel letto. Quando il marito ritorna, divorzia dalla moglie, ma non riuscendo a trovare altro alloggio, finisce a dormire nel divano che un tempo serviva di letto all'amico che ora ha preso il suo posto.

Apparvero in quel tempo anche due film di Konstantin Eggert: *Il signor zoppo* e *L'ultimo degli Skemmer*: in quest'ultimo un'atmosfera allucinata e grottesca sovrasta la vicenda che narra

della fine di una famiglia, con la pazzia di una donna provocata dal fatto che durante una festa popolare un uomo si mette a ballare travestito da orso e la donna, molti anni prima, era stata aggredita da un orso durante una caccia.

Di Grigori Roscial apparve nel 1927 un dramma sulla vita russa al principio di questo secolo: *Sua Eccellenza*; nello stesso anno due film di Olga Preobragenskaia: l'uno, *Ania* imperniato sulla figura di una fanciulla orfana sullo sfondo della guerra civile nella Russia del Sud, l'altro *Le donne di Riazan* (conosciuto anche col titolo *Il villaggio del peccato*) un film molto agile e pieno di colore ambientale, che venne diffuso in molti paesi all'estero. Altri film di quell'anno furono *Ghiulli* di Scenghelay, sulla figura di una ragazza turca nel 1870, che rimane vittima dei fanatismi religiosi, *La lotta dei giganti*, di Viktor Turin, *La vela nera* di

S. I. Iutkevich, *Poeta e Zar* di Gardin sulla vita di Alexander Pushkin e dello Zar Nicola I; questo film ebbe anche diffusione all'estero.

Ricorrendo nel 1927 il decimo anniversario della Rivoluzione sovietica, Eisenstein e Pudovkin furono invitati a celebrarla in due film. Nacquero così *Ottobre* di Eisenstein e *La fine di San Pietroburgo* di Pudovkin. Per il suo film Eisenstein si valse per la regia della collaborazione di Grigori Alexandroff. L'uno e l'altro eseguiti quasi per commissione furono inferiori ai precedenti e rappresentavano, sia pure in modo diverso, poichè Pudovkin tenne presente il dramma di un personaggio mentre Eisenstein narrò piuttosto il dramma della folla, la rivoluzione del 1917 nei suoi momenti essenziali, senza raggiungere una evidenza intensamente emotiva.

In U.R.S.S. non si preoccuparono che molto più tardi del sonoro e dei problemi ad esso attinenti. Negli anni successivi fino al 1931 continuò la produzione muta. Eisenstein e Pudovkin continuavano ad essere i registi maggiormente quotati. Ma nel 1928 apparve *Zvenigorod* di Alexander Dovgenko, che, tratto da una leggenda ucraina, mise in rilievo le doti del futuro regista della *Terra*; Dovgenko seguiva nella realizzazione del film piuttosto i precetti di Pudovkin che quelli di Eisenstein e si sentiva sempre attaccato alla sua terra, l'Ucraina.

Al tipo di montaggio secondo Eisenstein si riferì invece Juli Raisman col film *Lavori forzati*. Due discepoli di Eisenstein, i fratelli S. D. e G. M. Vassilieff, che s'erano dedicati poi al montaggio dei film, realizzarono nel 1928 un documentario, *Spedizione sui ghiacci*, sulla spedizione avvenuta

in quell'epoca al Polo Nord alla ricerca dell'aeromane «Italia» e dei superstiti. Apparvero in quell'anno un film di B. V. Barnett: *La casa sulla Troubnaia*, uno di M. Ciaurelli: *Sava* sulla figura di un conducente di tram, uno di W. M. Petroff: *Il miele d'oro*, uno di Olga Preobragenskaia: *La città luminosa*, uno di N. M. Scenghelay: *Eliso* tratto da un romanzo georgiano di A. Kazbek sulla vita di una tribù nel 1860.

I film più rinomati furono quelli di Pudovkin e quelli di Dziga Vertoff: *L'uomo con la macchina da presa* e *Undecimo anno*; sia nell'uno che nell'altro i principii del montaggio arbitrario, sostenuti da Vertoff, trovavano la loro applicazione più evidente. L'operatore di questi film era Kauffmann. Di Pudovkin apparve invece *Tempesta sull'Asia* (conosciuto anche col titolo *Il discendente di Gengis Kan*), operatore Golovnia, attori

Anna Sten e Inkijinoff; l'azione si svolge in Mongolia e l'ambientazione è altrettanto curata che l'interpretazione del personaggio principale, il mongolo Bair la cui lunga storia viene narrata da Pudovkin con evidenza di immagini.

Alcuni film notevoli apparvero nel 1929: *La nuova Babilonia* di L. Z. Trauberg e G. M. Kosinzeff sulla guerra del 1870 tra la Francia e la Prussia, *I frammenti di un impero* di Ermler; *Il fantasma che non ritorna* di Room; *Arsenale* di Dovgenko sulla lotta per la indipendenza dell'Ucraina, *Turksib* di Viktor Turin, che ha un valore documentario non indifferente e che tratta della costruzione della ferrovia tra il Turkestan e la Siberia, *La linea generale* (conosciuto anche col titolo *Il vecchio e il nuovo*) di Eisensten che tratta della introduzione delle macchine nell'agricoltura. La scena in cui per la prima volta i contadini dappri-

ma increduli e passivi assistono al funzionamento di una macchina e a poco a poco sono sempre più suggestionati dal lavoro che la macchina compie, fino al loro entusiasmo, è costruita con un incalzante ritmo di montaggio di primi piani.

Mentre Eisenstein si dedicava a film di esplicita o indiretta propaganda politica, Fedor Ozep realizzava film che potessero avere un successo internazionale, come *Il calvario di una donna* (conosciuto anche col titolo *Il passaporto giallo*). È la storia di una donna che lascia il marito, i bimbi e la vita dei campi per recarsi in città; qui cede ai desideri del suo padrone e viene scacciata. La arrestano di notte in un giardino pubblico e affinché possa circolare le consegnano un biglietto giallo che viene dato alle prostitute. Ella continua invano a cercare lavoro finché un giorno ritorna presso il marito, in campagna. In questo film ap-

parivano come attori Anna Sten, che quindi passò a lavorare in Germania come lo stesso Ozep, Nikolai Bataloff, Ivan Koval Samborsky.

Tra la Russia e la Germania, dove un giorno si recarono Ozep, Koval Samborsky, Anna Sten e lo stesso Pudovkin, sta la Polonia; ma la produzione polacca degli ultimi anni del cinema muto subì poco l'influenza dei russi e poco quella dei tedeschi; fu tuttavia una produzione onesta, sincera, senza soverchie pretese. I film polacchi, salvo rarissime eccezioni, rimasero sempre entro il territorio della Polonia, almeno in questo periodo. Alcuni romanzi polacchi continuarono ad essere oggetto di riduzioni cinematografiche. Tra i registi più attivi erano Henryk Szaro e Ryszard Ordynski. Ordynski realizzò tra l'altro *Il sorriso del destino* (1927) dal lavoro teatrale di Włodzysław Perz-

yński con Jadwiga Smosarska e Junosza Stempowski; Henryk Szaro fu il regista del *Richiamo del mare* (1927) con Marja Malicka. Tra gli altri Edward Puchalski diresse in quell'epoca *La regina di Polonia* e Viktor Bieganski *L'aquilotto* che rievocava le gesta aviatorie del capitano Olinski, Henryk Szaro diresse quindi *L'alba della primavera* (1928) da un romanzo di Stefan Zeromski, Ordynski *Pan Tadonsz* (1928) da un romanzo di Adam Mickiewicz. Debuttarono nel 1928 tre nuovi registi: Josef Lejtes che diresse *L'Uragano* un film sulle lotte per l'indipendenza della Polonia nel 1863, Michal Waszynski che diresse *Sotto il segno dell'amore* tratto da un altro scenario di Jerzy Braun con Marja Bogda, Juliusz Gardan che realizzò *Un punto sulla i*. Riprendeva in quell'anno la sua attività di regista Alexander Herz con il film *Il ritorno* seguito dai *Delinquenti*,

mentre Krawicz realizzava *Amore colpevole* tratto da un romanzo di Andrzej Strug con Jadwiga Smosarska (1929).

I due film polacchi che diedero il via ad una esportazione più frequente ma tuttavia non eccezionale, furono realizzati nel 1930 ed erano rispettivamente diretti da Henryk Szaro e Ryszard Ordynski. Questi realizzò *Yanko il musicante* con Witold Conti. Era un film lento, non privo di qualche bella inquadratura e di una ricerca di trasporre in immagini la situazione psicologica del protagonista. *Verso la Siberia* di Szaro su scenario di Sieroszewski e Anatole Stern era un film a sfondo storico politico non privo di una certa sostenezza e con qualche scena vigorosa.

Karel Lamac aveva realizzato nel 1925 e nel 1926 due film tratti dai romanzi di Jaroslav Hasek

sulla figura del soldato Svejek: *Il buon soldato Svejek* e *Svejek al fronte russo*. Lamac continuò poi a dirigere film di genere leggero. Altrove tentò di inserire qualche motivo drammatico riuscendo tuttavia meno felice. *La contessa del sobborgo* (1926), *Figlie di Eva* (1928) e *I peccati dell'amore* (1929) con Marcella Albani servirono a farlo conoscere soprattutto in Germania. Intanto le avventure di Svejek continuarono ad essere trattate da Gustav Machaty in *Svejek in borghese* (1927). Ma non fu questo film che fece conoscere Machaty; furono piuttosto *La sonata a Kreutzer* dal romanzo di Tolstoj e soprattutto *Erotikon* (1927) interpretato da Ita Rina. Il soggetto e quindi la sceneggiatura di questo film erano stati elaborati dallo stesso Machaty il quale mostrò un temperamento particolarmente teso a svolgere in immagini situazioni sentimentali e morbose, rapporti ses-

suali, in un clima naturalistico: il paesaggio aveva una enorme importanza in questo film narrato con precisione, ricerca di effetti, contrasti, analogie: l'amplesso dei due amanti in una casa di campagna è paragonato a due gocce di pioggia che scendono sul vetro della finestra e a poco a poco si uniscono; la bellezza sensuale di Ita Rina contribuì al successo del film che venne diffuso anche all'estero ottenendo un particolare successo. Un altro regista cecoslovacco che ebbe qualche periodo di attività interessante fu Karel Anton: un suo film drammatico, *Una novella in maggio*, da un romanzo di Alois Mrstik, con Jarmila Horakova, uscì nel 1926 e mostrò qualche bella scena in un'atmosfera di paesaggio e quindi in un ambiente del tutto contrastante con la ridente natura: i bassifondi di Praga. Un film degno di nota sullo sfondo della vecchia Praga fu *Il Battaglione*

(1927) diretto da Premyse Prazsky con Karel Ha-sler. Un certo successo ottenne poi Vladimir Sla-vinsky con i film *Nell'abitazione estiva* (1927) e *Per amore* (1929). La vita dei quartieri poveri di Praga, la vita di ogni giorno fu il tema del film *Così è la vita* (1929) di Carl Junghans che trattò ambienti e personaggi con magnifico senso di intuizione cinematografica, con scelta ottima di inquadrature e fluidità di racconto.

Accanto a questo genere di film realisti in parte influenzati dal cinema tedesco in parte da quello russo, altri fecero tentativi per portare sullo schermo opere letterarie straniere in una forma piuttosto originale. Il romanzo di Théophile Gauthier *Mademoiselle de Maupin* fu tradotto sullo schermo da Zet Molas, *I dolori del giovane Werther* di Goethe venne trasformato in film da Milos Haj-sky.

Un film di molte pretese, che evocava la storia del decimo secolo e la figura del principe Wenzler I° fu prodotto nel 1930 da Jan Kolar: *Il santo Wenzler* risultò tuttavia un film più rappresentativo che narrativo. Dello stesso anno era un film di Otakar Vavra: *Una luce penetra attraverso le tenebre*, uno di Svatopluk Innemann: *La festa del Calzolaio* di carattere patriottico; uno di Karel Anton: *Die Galgentoni*, storia di una prostituta di Praga, soggetto di Egon Edwin Kisch, che si mantiene sullo stesso tono del precedente di Anton, impegnato successivamente nella realizzazione di film meno significativi. Il documentare la natura, il paesaggio nei suoi aspetti pittorici e folcloristici fu il compito di Karel Plicka del quale apparve nel 1930 il documentario *Per monti e per valli*.

L'Ungheria non poté contare invece su una ve-

ra e propria produzione cinematografica, caratteristica e di possibile sfruttamento anche al di fuori dei confini. Alexander Korda andò a realizzare i suoi film in America, Paul Fejos realizzò in Ungheria un film, *La rosa di Eger*, per recarsi quindi, intorno al 1928, negli Stati Uniti.

La produzione tedesca negli ultimi anni del cinema muto, fu di varia natura. Carl Mayer prima di partire per Hollywood diede a Walter Ruttmann lo scenario per *Berlino, Sinfonia di una grande città* (1927). È questo uno dei più tipici film appartenenti ad un tempo alla categoria avanguardia come alla categoria documentario: si tratta in fondo di una sinfonia visiva, in cui non manca una tessitura narrativa, affidata esclusivamente alle immagini, di motivi i più comuni, magari, ma legati da un montaggio ricercato e talvolta prezioso.

Berlino di Ruttmann fu il punto di partenza per numerose esperienze del genere, imitazioni, film in formato ridotto; aveva in parte, a sua volta, qualche analogia con *Rien que les heures* di Cavalcanti. Quattro operatori collaborarono con Ruttmann nella ripresa: Karl Freund, Reimar Kuntze, Robert Baberski, Lazlo Schaffer. Edmund Meisel aveva composto una partitura per l'accompagnamento musicale.

La corazzata Potemkin (1925), di Sergei M. Eisenstein.



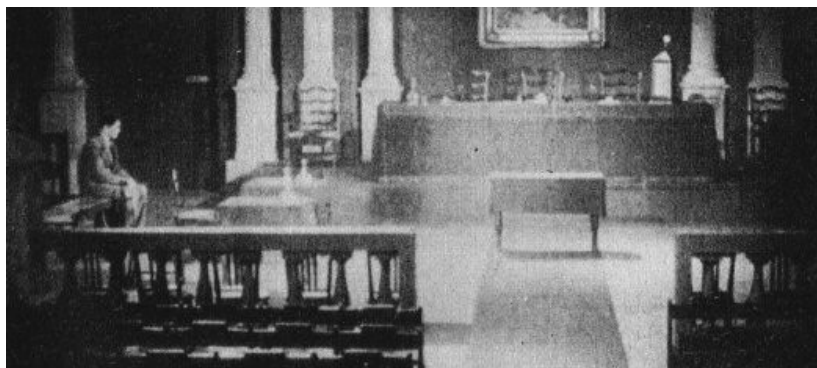
La madre (1926) di Vsevolod I. Pudovkin.



Gli ultimi giorni di San Petersburg (1927) di
V. I. Pudovkin.



Il cadavere vivente (1929) di Fedor Ozep:
Vsevolod Pudovkin.



Il documentario di alta montagna stava sempre a sfondo dei film di Arnold Fanck come *Der grosse Sprung* (1927) e *Das weisse Stadion* (1928). Quindi Fanck ebbe la collaborazione di G. W. Pabst per un film dei più significativi fra quelli di alta montagna: *La tragedia del Pizzo Palù*. Intanto Pabst si dedicava ai film di carattere psicologico. Al film di alta montagna si dedicò come interprete dei film di Fanck, e per conto proprio Luia Trenker. Apparve tra l'altro in un film, *I cavalieri della morte*, diretto da Mario Bonnard e Nunzio Malasomma, italiani che come Righelli avevano lasciato l'Italia per cercar fortuna in Germania. Di Gennaro Righelli uscì ancora un film con Mosjoukine: *Il presidente di Costanueva* e uno con Paul Wegener: *Svengali*.

Paul Wegener apparve nel ruolo di protagonista nel film *I tessitori* (*Webern*, 1927) tratto dal

dramma di Gerhard Hauptmann che narra la rivolta dei tessitori nella Slesia nel 1844. Era diretto da Friedrich Zelnick che fece con questo il suo miglior film. Oltre a Wegener era fra gli interpreti Wilhelm Dieterle. I costumi erano stati disegnati dal caricaturista tedesco George Grosz. Wilhelm Dieterle realizzò in seguito un film, interpretandovi il ruolo principale a fianco di Lyen Deyers: *La santa e il suo pazzo*, (*Das Heilige und der Narr*) e si recò quindi in America.

Tra gli altri film storici furono *Martin Lutero* diretto da Hans Kyser con Eugen Klöpfer, *Prinz Louis Ferdinand* con Otto Gebühr e Hans Stüwe, diretto da Hans Behrendt, che realizzò anche *La lega dei tre* (*Die Hose*, 1927) con Jenny Jugo, un robusto film di Kurt Bernhardt: *Schinderhannes* (1928) sull'occupazione della riva sinistra del Reno da parte dei francesi nel 1796, da un dramma

di Karl Zuckmayer, operatore Günther Krampf, interpreti Hans Stüwe, Lissi Arna, Albert Steinrück, Frieda Richard, Ivan Koval Samborsky, Oscar Homolka, Bernhardt diresse anche Marlene Dietrich nel film *Die Frau nach der Man sich sehnt*. Marlene Dietrich era tra l'altro apparsa in un ruolo di fianco in *La principessa Olalà* accanto a Carmen Boni.

Un romanzo di Sudermann diede origine al film *Der Katzensteg* (1927) diretto da Gerhard Lamprecht con Lissi Arna, uno di Vicki Baum a *Femé* diretto da Richard Oswald con Grete Mosheim. Uno di Tirso de Molina *Don Gil dalle calze verdi* a un film di Czinner con la Bergner: *Donna Juana* (1927), un piacevole film in costumi spagnoli fotografato da Karl Freund con scene di Erich Kettlehut e Leo Pasetti e costumi di quest'ultimo e di Edith Gluck. Accanto alla Bergner erano Walter

Rilla, Hertha von Walther, Hubert von Meyerinck, Elizabeth Neumann, Max Schreck. Fu quindi un racconto di Balzac, *La duchesse de Langeais* (già trattato in film in America) che diede origine ad un film intitolato *Liebe* (conosciuto anche col titolo *La storia dei tredici*) diretto da Czinner con la Bergner accanto a Hans Rehman e Agnes Esterhazy; e quindi Czinner e la Bergner fecero un film da un romanzo breve ma incisivo di Arthur Schnitzler scritto in forma di monologo interiore della protagonista, ma svolto nel film obbiettivamente: *Fraulein Elsa* con Albert Steinrück. Czinner lasciò poi per un breve periodo di tempo la Germania per la Gran Bretagna.

Un altro scenario di Thea von Harbou fu svolto in film da Fritz Lang nel 1928. Si trattava di una vicenda meno complessa di quella di *Metropolis* e si svolgeva nel mondo dello spionaggio reso

quanto più possibile misterioso: *L'inafferrabile*, interessante soprattutto per la interpretazione di Lupu Pick nel ruolo di un giapponese; altri interpreti erano Rudolf Klein Rogge, l'ex Dottor Mabuse, qui direttore della centrale di spionaggio, Willy Fritsch, Lyen Deyers. L'operatore era Fritz Arno Wagner e le scene erano state disegnate nello stile caro a Lang, da Otto Hunte e Karl Vollbrecht.

Intanto Brigitte Helm che di *Metropolis* era stata la protagonista, veniva affidata alle cure di G. W. Pabst. Apparve in due film di Pabst: in un ruolo principalissimo, quello di *Crisi* e in un ruolo meno importante ma non meno significativo in *Giglio nelle tenebre* (*Der Liebe der Jeanne Ney*, 1927). Qui la Helm sosteneva il ruolo di una cieca, mentre Edith Jeanne quello di Jeanne Ney che dà il titolo originale al film e al romanzo di Ilia Ehren-

burg dal quale liberamente il film era stato sceneggiato da Rudolf Leonhardt. Le scene erano di Hermann Warm, operatore Fritz Arno Wagner. Tra gli altri interpreti erano Fritz Rasp, Vladimir Sokoloff, Uno Henning, Siegfried Arno, Jack Trevor, Hertha von Walther, E. A. Licho. Questo film, dopo *La Via senza gioia* che oltrepassò con ritardo i confini della Germania fece conoscere un po' meglio Pabst, il suo stile incisivo, il suo metodo di indagine acuta di stati d'animo, sia nell'uomo che nella donna. In *Das Geheimnisse eine Seele* egli aveva analizzato il carattere di uomo. Già questo veniva fatto anche da Dupont in *Variété* per quanto in forma meno penetrante. Del resto, mentre Dupont si compiaceva di dimostrarsi anche un virtuoso della tecnica, Pabst preferiva la psicologia. I suoi film *Der Liebe der Jeanne Ney* e *Crisi* vennero come altri successivi portati

all'estero, ma con tagli abbondanti, provocati dalle censure o dai noleggiatori. Con questi ultimi e in genere con gli industriali del cinema Pabst non fu mai in buoni rapporti. I due film con la Helm furono tuttavia eseguiti, come il precedente, alle dipendenze dell'U.F.A. Sentì quindi Pabst, nell'eseguirli, un clima abbastanza favorevole intorno a sé, nonostante Pommer si trovasse in quell'epoca in America. Nei suoi film Pabst ha cercato di ottenere l'adesione o la reazione dello spettatore, offrendogli una trama a volte banale, esposta in una forma in cui la rigorosità stilistica, tecnica e montaggio soprattutto, è fondamentale elemento. Talvolta egli è stato attratto verso un particolare episodio della trama, verso un personaggio che viene improvvisamente in primo piano in una scena, il che conduce evidentemente a squilibri. Nei suoi film si avverte talora il pezzo di bravura. Co-

sì fu per la scena del vetraio della *Via senza gioia*, così accadde per il sogno di *Die Geheimnisse einer Seele*, per qualche scena di *Der Liebe der Jeanne Ney* e di *Crisi*; in questo secondo film v'è ad un certo punto un montaggio di sovrimpressioni con inquadrature oblique e dall'alto che vorrebbero raffigurare il movimento di una grande città; sequenza prettamente derivata da certe decadenti forme dell'avanguardia cinematografica, e che quindi è da escludersi dai «pezzi di bravura» tipici di Pabst; i quali a volte non si valgono di alcun espediente tecnico o tecnicistico, di alcun mezzo meccanico o chimico. A questo proposito val la pena di ricordare la scena di cui è protagonista Raymond Ney: il vecchio uomo sta aspettando il conte che deve acquistare da lui un diamante. Egli si prepara a riceverlo, immagina che entri, che gli consegni grossi pacchi di valuta; il

vecchio agisce come se il conte fosse già presente, come se il denaro fosse già nelle sue mani e lo conta, pacco per pacco foglio per foglio; il ritmo della sua mimica, nei dettagli è seguito quasi con ferocia dall'obbiettivo che indaga; le inquadrature si succedono incalzanti, il crescendo giunge al culmine, la scena si arresta improvvisamente: una porta si è socchiusa, un braccio si è teso e un colpo di rivoltella è partito a uccidere il vecchio. Ogni personaggio del resto è, in questo film diseguale nel complesso, delineato con acutezza; e l'ambiente, in parte simile a quello della *Via senza gioia*, minuziosamente descritto.

Il soggetto di *Crisi*, dovuto a Franz Schultz, era banale. Tuttavia Pabst lo risolse e lo sviluppò con uno straordinario equilibrio. L'azione è imperniata sulla figura di una donna, sempre presente, o direttamente o indirettamente: direttamente in

quanto la si vede, indirettamente in quanto si vedono le impressioni che lei ha. L'azione non dura che due o tre giorni. La protagonista è moglie di un avvocato e non ha figli; i suoi rapporti affettivi sono rivolti al marito (il cui ruolo è interpretato con misura da Gustav Diessl) occupato nel suo lavoro, per cui la donna sentendosi sola, attraversa un periodo di crisi spirituale, psicologica e sessuale. Cerca l'uomo, il maschio e lo cerca fuori di casa. Forse l'amico Frank che le ha fatto tanti ritratti? O il pugilatore Taylor? Non certo il notaio dal quale si fa condurre in un locale notturno. In questo locale si svolge mezzo film. La donna trova nel tabarin un pugilatore che aveva conosciuto pochi giorni prima e che aveva tentato di possederla; il pugilatore fissa la donna con insistenza esasperante e gioca con un bambolotto, che rappresenta lui stesso e lo mostra da un tavolo alla

donna che vede passare ad un tratto una vecchia compagna di scuola, ridotta in pietose condizioni. La vista della vecchia compagna (interprete Hertha von Walther), la confusione dell'ambiente, lo champagne, provocano la risoluzione della crisi. La donna è sconcertata, fugge a casa. Alla movimentata scena del locale notturno, succede, per reazione, una scena di stasi. Appena la donna entra nella stanza vede il corpo del marito disteso su una poltrona, con un braccio abbandonato, come se fosse morto. Più oltre, è una finestra semichiusa con una tendina leggermente mossa dal vento. La donna si accosta adagio, chiama il marito, egli si muove. La donna è presa da una gioia convulsa e va ad attendere il marito sotto le coperte del letto.

Dopo Brigitte Helm, Pabst diresse un'altra attrice, Louise Brooks in due film: *Die Büchse der*

Pandora (1928) e *Das Tagebuch einer Verlorenen* (1929) Louise Brooks era americana, già ballerina delle riviste di Florenz Ziegfeld; in America apparve in *Die American Venus*, *The Canary Murder Case* e *Beggars of Life* diretto da Wellman; ma nei film europei diede le sue migliori interpretazioni: i film di Pabst e un film sonoro, realizzato successivamente: *Miss Europa* che avrebbe dovuto essere diretto da Clair e che invece fu realizzato da Augusto Genina. Per poco, quindi, Louise Brooks non venne diretta dai due registi più cospicui del momento: Clair e Pabst. Sotto la regia di Pabst ella fu Lulù nel film *Die Büchse der Pandora* tratto da due drammi di Wedekind: quello che dà il titolo al film è *Erdegeist* già tradotto sullo schermo in un film con Asta Nielsen. Louise Brooks era un tipo molto diverso da Brigitte Helm; era bruna, coi capelli diritti, la frangetta sul-

la fronte, ed aveva un atteggiamento fanciullesco, del tutto simile a quello delle ragazze dell'epoca, le cosiddette «maschiette»; era una garçonne e riusciva perciò tanto più attraente e conturbante il rapporto tra la sua personalità fisica e il personaggio di Lulù, nella trasposizione visuale di Pabst, tutta tesa a scoprire la quintessenza del sesso femminile; la figura perversa di Lulù era ambientata tra contrasti di ombre e luci sapienti in scene disegnate da Andrej Andrejeff e fotografate da Günther Krampf. Accanto a Louise Brooks erano Gustav Diessl, Fritz Kortner, Franz Lederer.

In *Das Tagebuch einer Verlorenen* (1929) accanto a Louise Brooks erano Waleska Gert, Andrews Engelmann, Fritz Rasp, Kurt Gerron, Siegfried Arno, André Roanne, Josef Rovensky. Operatore Sepp Allgeier, scenografo Ernö Metzner.

Lo scenario, steso da Rudolf Leonhardt era semplice e banale come quelli precedentemente trattati da Pabst; le sue vicende erano state finora inesorabilmente lineari, e in questo film ancor più risultava il dramma della protagonista, il suo cammino dalla vita borghese alla prostituzione, in una narrazione intransigente, dotata di una precisa consequenzialità logica. Anche in questo film i caratteri dei personaggi di contorno e tutti gli ambienti erano descritti e delineati con una stupenda evidenza e studio di dettagli.

In contrasto con gli ambienti chiusi e la vita malata dei film con la Helm e con Louise Brooks, stava *La tragedia del Pizzo Palù* (Die weisse Hölle vom Piz Palü, 1929) realizzato da Pabst con la collaborazione di Arnold Fanck, il regista dei film di alta montagna, che della *Tragedia del Pizzo Palù* aveva scritto lo scenario assieme a Ladi-

slaus Vajda. Le scene erano di Ernö Metzner e Hans Schneeberger, Richard Angst, Sepp Allgeier curarono la fotografia. Il film nella cui costruzione Fanck s'era particolarmente preoccupato della parte documentaria e Pabst della descrizione dei caratteri dei personaggi nello sviluppo della drammatica vicenda, era interpretato da Gustav Diessl, Leni Riefenstahl, Ernst Peterson.

Crisi (1927) di G. W. Pabst: Brigitte Helm.



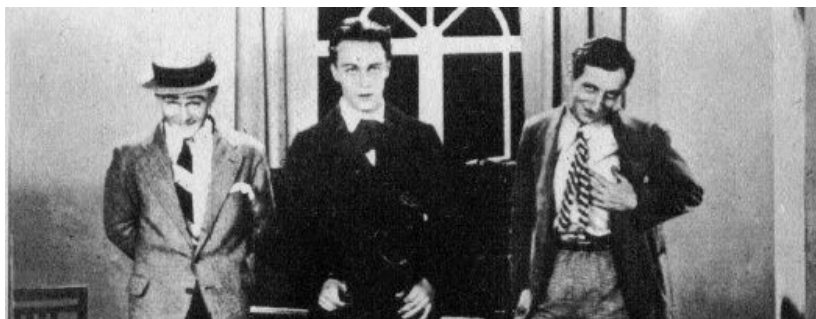
Narkose (1929) di Alfred Abel.



Laila (1929) di George Schneevoigt: Mona Martenson.



Yanko il musicante (1930) di Ryszard Ordinski.



Ritornarono intanto dall'America Erich Pommer e Lars Hanson. Hanson fu accanto a Dita Parlo e Gustav Fröhlich in un film di Joe May: *Il canto del prigioniero* (1928). Ma l'esito migliore di May fu in *Asfalto* (1929) con Gustav Fröhlich e Betty Amann, che può dirsi l'ultimo film silenzioso tedesco, si mantiene su quella tradizione che parte dal Kammerspiel e passa per *Variété*, senza avere d'altronde col film di Dupont nessuna analogia per quanto riguarda certe arditezze di tecnica. La tecnica anzi è lineare e i movimenti di macchina, che pure non mancano, funzionali. La storia è semplice e dura qualche ora. Ma la narrazione è omogenea, e la figura del vigile che finisce in prigione causa una donna incontrata per caso per la strada, è ben tratteggiata. Erich Pommer vigilò la realizzazione di questo film come aveva vigilato quello eseguito poco prima da Hanns Schwarz:

Nina Petrowna con Brigitte Helm, Franz Lederer, Warwick Ward. Il modo di condurre la vicenda della giovane donna che ama il giovane ufficiale e finisce a uccidersi per lui è analogo a quello usato da May per *Asfalto*. In *Nina Petrowna* ci sono bei momenti di tensione drammatica, risolti soprattutto con il rapporto fra i piani e l'atteggiamento dei personaggi. Un altro film di Schwarz fu *Melodie des Herzens* con Willy Fritsch, Lil Dagover, Dita Parlo. Dopo *L'inafferrabile*, Fritz Lang fece *Una donna nella luna*, su scenario di Thea von Harbou, con Gerda Maurus, Willy Fritsch, Fritz Rasp e Gustaf Gründgens. Alle riprese fotografiche collaborarono Curt Courant, Oskar Fischinger, Otto Kanturek, Konstantin Tschetwerikoff, all'allestimento scenico Otto Hunte, Emil Hasler, Karl Vollbrecht. Il contributo di questi tecnici fu prezioso in un film che si valeva di scene a trucco

e di modellini. Soprattutto interessante risulta la partecipazione di Oskar Fischinger che divenne quindi famoso per la realizzazione di certi film astratti di interpretazione musicale. Il soggetto era romanzesco, la tensione drammatica, da film che non aveva la pretesa di stabilire alcuna psicologia di personaggi, era raggiunta per una perizia tecnica più che per una sensibilità artistica.

Un'interessante sequenza di visioni di sogno apparve in un film diretto nonché interpretato a fianco di Jack Trevor e Renée Heribel da Alfred Abel: *Narkose* (1929), tratto da Bela Balazs da un racconto di Stefan Zweig. La sequenza era naturalmente quella che descriveva le sensazioni del paziente durante la narcosi per una operazione chirurgica. Bela Balazs stese lo scenario per un altro film, piuttosto curioso: *Abenteuer eines Zehnmark* (1928) diretto da Berthold Viertel con

Werner Fütterer. Nel 1929 si rivelò come regista Robert Siodmak con un film a sfondo documentario sulla fine di settimana in una grande città interpretato da quattro volonterosi non professionisti: *Menschen am Sonntag* era prodotto dal gruppo eletto «Filmstudio» diretto da Moritz Seeler. Lo scenario era stato scritto da Billy Wilder, operatore era Eugen Schüfftan. Dopo questo film in certo senso sperimentale, ma vivissimo, Siodmak passò all'U.F.A.

In quest'epoca il cinema scandinavo andava perdendo sempre più le sue caratteristiche di un tempo. Nacquero varie combinazioni con attori di diversi paesi; Gustaf Molander che aveva ripreso *Jerusalem*, realizzò in quest'epoca due film: *Pecato* (*Brott och brott*, 1928) tratto da un dramma di August Strindberg, interpreti Lars Hanson, la

francese Gina Manès, l'attrice inglese di parziale origine italiana Elissa Landi e *Valanga umana* (1928) con Lissi Arna e Carl Brisson. Gustaf Edgren tentò il film comico con *Durand artificiel* (1929) con Brita Appelgren e Fridolf Rhudin. Ragnar Hylten Cavallius realizzò *Giovinezza* (conosciuto anche col titolo *Ivresse*) con Ivan Hedqvist e Brita Appelgren.

Carl Th. Dreyer s'era recato nel frattempo in Francia per realizzare *La passione di Giovanna d'Arco*. A. W. Sandberg realizzò due film con attori di diverse nazionalità: *Il Clown* con Gösta Ekman e Karina Bell, *Nozze sotto il terrore* con Gösta Ekman, Diomira Jacobini, Fritz Kortner. Un film che si connetteva alla tradizione paesaggistica di un tempo, fu prodotto in Norvegia: *Laila* (1929) tratto da un romanzo di J. A. Friis e diretto da George Schneevoigt. Interpreti erano Mona

Martenson e Peter Malberg. L'azione si svolgeva nell'estremo Nord, fra i lapponi e il film rievocava un'atmosfera della quale il cinema s'era da tempo quasi dimenticato. La rievocazione era fatta con senso poetico e gli attori recitavano con grande semplicità; si trattava, in sostanza, di una storia d'amore ostacolata da qualche circostanza e da taluni motivi di razza, in quanto la fanciulla Laila allevata da un vecchio lappone che l'aveva raccolta durante un'epidemia che aveva seminato la morte in un villaggio nordico, veniva creduta della stessa razza del vecchio il quale non avrebbe voluto concederla in isposa a un giovane norvegese. La sequenza dell'epidemia, con la descrizione della vita negli interni delle case dove passa la morte, una gara di slitte, erano descritte da Schneevoigt con un certo vigore mentre l'episodio sentimentale non era privo di accenti toc-

canti specie per merito della protagonista Mona Martenson. In seguito a questo Schneevoigt realizzò un altro film, dello stesso clima: *Dio bianco* (*Ekaluk*, 1930).

Un film per certi aspetti notevole uscì in Germania nel 1929 dalla combinazione di Fedor Ozep e di Vsevolod Pudovkin, il primo regista il secondo protagonista accanto a Maria Jacobini e Vera Marezkaia del film *Il cadavere vivente* dal romanzo omonimo di Lev Tolstoj. L'aver come protagonista Pudovkin non impedì a Ozep di servirsi dei principali canoni della estetica del regista di *Madre*; il film infatti era allestito con un montaggio in cui spesso ricorrono immagini di valore simbolico e analogico, talvolta ingenuo, inserite nello sviluppo dell'azione e costituenti parte integrante del ritmo visivo: così la rappresentazione

della madre che culla il bimbo è legata, in montaggio, alla visione di campi di grano con le spighe mosse dal vento. Nelle ultime scene del film gioca in modo incisivo la maschera di Pudovkin nel ruolo di Fedia che attende la sentenza. Finito l'interrogatorio l'accusato rimane seduto al banco e guarda, fisso, per terra. L'aula del tribunale si vuota a poco a poco; quindi appare la visione di un ristorante dove il giudice e gli avvocati mangiano avidamente. In contrasto appare la statua della giustizia, l'aula vuota e Fedia, piccolo e solo, che si uccide.

Un tipo di film che ebbe un certo sviluppo in Germania e in Francia prima dell'avvento del sonoro e subito dopo per le varie applicazioni che si potevano fare, fu il film di avanguardia. Uscirono in quest'epoca *Überfall* (1928) di Ernö Metzner,

Vormittagspuk (1928) di Hans Richter, operatore Reimar Kuntze; curiosi in questo film certi voli di cappelli a bombetta che vanno a posarsi di qua e di là, certe sparizioni di persone dietro ai fanali: espedienti tecnici come la retromarcia e la mascherina davanti all'obbiettivo per la doppia ripresa delle immagini, erano dunque usati per creare effetti ingenui ma sorprendenti ad un tempo. In Francia uscirono *Emak Bakia* (1927) e *L'étoile de mer* (1928) di Man Ray, quest'ultimo tratto da un poema di Robert Desnos; velatini di vario genere erano posti dinnanzi all'obbiettivo per raggiungere effetti pittorici. Eugene Deslaw realizzò *La marche des machines* (1928) e *Négatif*, Germaine Dulac *La coquille et le clergyman* (1928), da uno scenario di Antonin Artaud di intenzioni psicoanalitiche, fotografato da Paul Guichard con suggestivi effetti d'ombre e di sfumati. Altri film

della Dulac furono *Arabesques* e *L'invisible Dieu*. Marcel Duchamp realizzò *Abstract* (1927). E al gruppo può prender parte, in certo senso anche la stessa «sinfonia» *Berlin* di Ruttmann. Film, tutti, brevi, in cui spesso le risorse determinate dalle applicazioni tecniche erano fine a se stesse. In un film di Claude Autant-Lara, *Fait-Divers* (1929), esiste una specie di soggetto ma in fondo, ciò che eventualmente può divertire in questo film come in altri di cui sopra, è l'applicazione più o meno originale di questo o quell'espedito, come nel caso di *Vormittagspuk* di Richter. In altri casi uno scenario vero e proprio è stato elaborato e presenta un susseguirsi di immagini senza una evidente connessione tra l'una e l'altra; con qualche valore simbolico tuttavia, più o meno riposto ma quasi sempre tutt'altro che appariscente. Il più tipico film surrealista fu forse *Le chien anda-*

lou (1929) realizzato da Louis Bunuel su scenario di Louis Bunuel e Salvador Dali, e con la partecipazione degli attori Pierre Batcheff e Simone Mareuil. Le visioni più impensate erano qui legate da un montaggio in apparenza arbitrario risultante dagli accostamenti più strani e talora crudeli. Salvador Dali e Louis Bunuel furono anche gli autori de *L'âge d'or*.

Accanto ai cineasti d'avanguardia erano i documentaristi. In quest'epoca alcuni si misero a cercare nelle cose più comuni, nel paesaggio, motivi di ispirazione; il montaggio era in questi casi meglio congegnato; si trattava di film di atmosfera, o in parte derivati da *Berlin* di Ruttmann. Marcel Carné realizzò *Nogent Eldorado du Dimanche* (1929), Jean Vigo *À propos de Nice* (1929), Georges Lacombe *La zone*, André Sauvage *Paris-Port*, Marc Allégret si recò al Congo assieme

ad André Gide e ne riportò *Voyage au Congo*.

Altri che avevano in parte perseguito certe ricerche tecnicistiche continuavano il loro lavoro valendosi più o meno delle esperienze precedenti. Chi fra gli altri dimostrò di saper sfruttare ogni espediente tecnico in modo funzionale fu René Clair. Certo i due film che egli realizzò nel 1927 e nel 1928 ambedue tratti da vaudevilles di Eugène Labiche e Marc Michel hanno ben altre risorse che rivelano le qualità del regista, non limitato specificatamente a questa attività. Come Pabst in quell'epoca analizzava gli stati d'animo di donne conturbate o conturbanti, e di coloro che le avvicinavano, Clair componeva una serie di personaggi assai meno complicati ma altrettanto vivi, per quanto di altra natura; le sue vicende sono farandole o fiabe, la dote di cui si serve per nar-

rarle è l'umorismo. A poco a poco nei film successivi i personaggi si faranno più pensosi e forse anche più concreti. Ma le figure di quei due vaudevilles cinematografici, senza musica, che traevano il ritmo dal montaggio delle immagini, dal susseguirsi dei fatti, alla mimica dei personaggi ciascuno dei quali ha sue ben definite caratteristiche esteriori che possono forse ad un certo punto stabilire dei caratteri, rimangono indimenticabili. E gli ambienti stessi, sono fra i più tipici e minuziosamente studiati che mai lo schermo abbia offerto. René Clair e Lazare Meerson lo scenografo non dimenticarono che valesse a caratterizzare quelle abitazioni, le une, fine secolo decimonono, l'altre borghesi dell'epoca, ma che riflettevano gusti e abitudini di una categoria di persone.

Le chapeau de paille d'Italie (1927) era interpretato da Olga Tschechowa, Albert Préjean,

Paul Olivier, Jim Gérald, Alice Tissot; operatori erano Maurice Desfassiaux e Nicolas Rondakoff. Le linee essenziali del vaudeville di Labiche e Michel sono seguite; ma tutto è Clair, dalla creazione dei personaggi, ciascuno con la sua caratteristica, da Paul Olivier col cornetto acustico, a Jim Gérald con le scarpe strette, fino a una quadriglia provinciale fine secolo, messa in contrasto in montaggio con le visioni di Albert Préjean: degli uomini vestiti di nero che svaligiano la casa; dove l'espedito tecnico è usato in modo squisitamente funzionale. La vicenda che trae in fondo le sue indirette origini dal *Ventaglio* di Carlo Goldoni, è quasi un pretesto; il famoso cappello di paglia serve come filo conduttore e non è un protagonista come nessuno dei personaggi è del resto protagonista in un film che basa il suo successo e la sua attrattiva su una quantità di motivi anche

semplicemente ornamentali ma mai privi di humour. La tecnica narrativa è esatta e il regista è già disinvolto.

Les deux timides (1928) era interpretato da Pierre Batcheff, Jim Gérald, Françoise Rosay, Maurice de Féraudy. Gli operatori erano Batton e Nicolas Rondakoff. Si vede un uomo che maltratta con violenza la moglie; lo spettatore pensa che si tratti di un film drammatico. No: è semplicemente l'arringa del pubblico ministero contro un imputato. Viene la volta del difensore: è alla sua prima difesa, la zia sta fissandolo con l'occhialino. Comincia: quanto dice si trasforma in immagini; l'uomo non è brutale, anzi è pieno di premure per la moglie, appena va a casa si mette a suonarle il violino; ma l'avvocato è timido e non sa più che dire; riprende da capo, più in fretta, il suo dire; e ritornano le immagini di prima in movimen-

to più rapido; e poi un'altra volta, più rapide ancora, e poi a rovescio. Ecco l'applicazione di qualche espediente tecnico, allo scopo di creare un effetto umoristico. *Les deux timides* non ha certe raffinatezze del precedente, ma comunque lo stile è altrettanto vivo. Questi due film stabilivano, inconfondibilmente, che da Reni Clair il cinema francese poteva aspettarsi molto.

Jean Epstein realizzava intanto *La glace à trois faces* (1927) da uno scenario di Paul Morand con René Ferté e Suzy Pierson, dopo aver prodotto *L'affiche*, *Le double amour*, *Six et demi onze*. Seguì *La chute de la Maison Usher* (1928) tratto da novelle di Edgar Allan Poe, e perciò realizzato usando di molti espedienti tecnici di varia natura, nonchè di toni cupi, al fine di raggiungere quella atmosfera rarefatta e sospesa e dare il senso

della tragedia con questi motivi esteriori e con gli atteggiamenti allucinati dei personaggi. Di tutt'altro genere fu *Finis Terrae* (1929), un film a sfondo documentario realizzato fra i pescatori di Ouessant. Questa tendenza a passare da un genere all'altro cercando in ogni genere di dare un contributo significativo in qualche forma, dimostrava la continua insoddisfazione di Jean Epstein, che si rifletteva del resto nelle opere spesso diseguali.

In terre lontane si recò in quel tempo Léon Poirier per ritrarne film a sfondo documentario come *Amours exotiques*, *La croisière noire*. D'altro genere fu il film realizzato successivamente *Verdun visions d'histoire* per la cui composizione Poirier si servì di documentari originali ripresi durante la grande Guerra.

Il clima dei porti caro a Louis Delluc riapparve

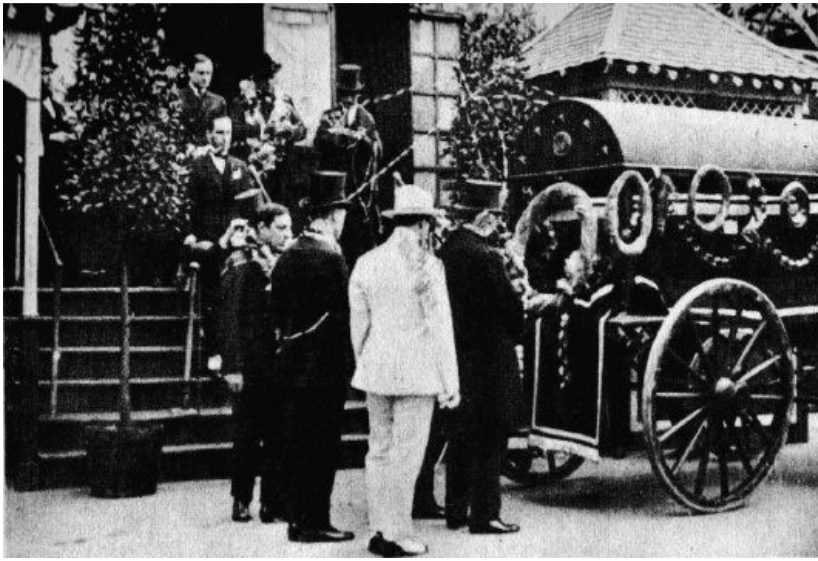
in un armonioso film di Alberto Cavalcanti: *En rade* (1927) su scenario dello stesso Cavalcanti, Philippe Hériat e Claude Heymann, operatore Jimmy Rogers, interpreti Catherine Hessling, Philippe Hériat, Georges Charlia, Nathalie Lissenko, scenografo Eric Aes. *En rade* si svolge tra le case di un porto, nei bar e sul molo, dove un giovane sogna di partire verso terre sconosciute, ma la madre glielo impedisce. L'atmosfera del porto ebbe in questo film una delle più raffinate rappresentazioni, cui corrispose una descrizione altrettanto viva degli stati d'animo dei personaggi. Più tardi il cinema francese ritornò spesso in simili atmosfere.

I film successivi di Alberto Cavalcanti ebbero minore importanza: *La jalousie du Barbouillé*, *Yvette* da un racconto di Guy de Maupassant, *Il capitain Fracassa* dal romanzo di Théophile

Gauthier, *Le petit chaperon rouge* dalla fiaba di Perrault contenevano motivi disparati che mostravano in Cavalcanti un temperamento versatile. Oltre che alla regia, Cavalcanti si dedicò alla scenografia, come nel *Fu Mattia Pascal* che fu senza dubbio uno dei migliori film di Marcel L'Herbier.

Le ballet mecanique di Fernand Léger.





Entr'acte (1924) di René Clair.





En rade (1927) di Alberto Cavalcanti.



La passione di Giovanna d'Arco (1928) di
Carl Th. Dreyer.



Ivan Mosjoukine pensava di dedicarsi intanto al film in costume. L'attore che aveva interpretato una quantità di ruoli, da *Padre Sergio* al *Fu Mattia Pascal*, era ormai all'apice della sua carriera. Egli apparve pertanto, sotto la regia di Alexander Wolkoff, in *Casanova* (1927). Il film risultò coreografico e farraginoso, talvolta divertente. Accanto a Mosjoukine erano Diana Karenne, Suzanne Bianchetti, Rina de Liguoro. Per le riprese di *Casanova* furono bardati con panneggi e gonfaloni i fanali e gli altri elementi moderni della Piazzetta San Marco, della Riva degli Schiavoni a Venezia, fu addobbato il palazzo Ducale in modo da creare, ad uso del cinematografo, la Venezia settecentesca e galante nel tripudio del carnevale immaginato da Wolkoff come un balletto russo.

In séguito Marcel l'Herbier realizzò tra l'altro, *L'Argent*, tratto dal romanzo di Emile Zola tra-

sportato in epoca contemporanea. Il film fu realizzato in teatri di posa tedeschi, ed ebbe fra i principali interpreti Brigitte Helm e Alfred Abel: questi era come sempre corretto, quella ricordava la sue precedenti interpretazioni ma dimostrava di non essere sostenuta da un regista che si preoccupasse troppo degli attori. In questo film ancora una volta L'Herbier fece appello ai virtuosismi tecnici che solo in qualche punto riuscivano funzionali.

Anche *Teresa Raquin* da Emile Zola, fu girato in Germania da Jacques Feyder. Prima, in Francia, Jacques Feyder aveva diretto ancora *Carmen* (1926) con Raquel Meller. In *Teresa Raquin* (1928) sceneggiata da Carlsen, Haas e Feyder, con scenografia di Andrej Andrejeff, agivano gli attori Gina Manès, Wolfgang Zelzer, Jeanne Marie Laurent, Hans von Schlettow, Paul Henc-

kels. Il film risentiva in qualche punto del cinema tedesco d'allora, e forse anche sarebbe possibile trovare qualche motivo di contatto con lo stile di Pabst. Le differenze tra Pabst e Feyder sarà possibile vederle poi nel confrontare come ciascuno di essi ha tradotto sullo schermo lo stesso romanzo (*Atlantide*). Comunque la *Teresa Raquin* di Feyder è un film che traduce sullo schermo i motivi essenziali del romanzo con una tecnica precisa, senz'altra ricerca che quella di offrire allo spettatore il dramma dei personaggi.

Ritornato in Francia Jacques Feyder diresse un film che fu presentato poi con accompagnamento musicale: *Les nouveaux messieurs* (1928) da una commedia di de Flers e Caillavet, operatori Maurice Désfassiaux e Georges Périnal, scene di Lazare Meerson, interpreti Gaby Morlay, Albert Préjean, Henry Roussel. Era un film che risentiva

qua e là dello stile di René Clair, diretto con disinvoltura; fu forse questa disinvoltura e la vigoria precedentemente dimostrata in *Teresa Raquin* che indussero gli americani a servirsi di Jacques Feyder e a chiamarlo a Hollywood, unico fra i registi che in quel tempo lavoravano in Francia. Feyder in America, si sarebbe forse trovate a suo agio, più degli altri.

Fra costoro era anche in quel tempo, il danese Carl Th. Dreyer, la cui attività ha culminato in un film di eccezione: *La passione di Giovanna d'Arco* (1928). Lo scenario di questo film, il cui soggetto si riduceva al processo della fanciulla di Orléans e al suo sacrificio sul rogo, venne scritta dallo stesso Dreyer e da Joseph Delteil. Gli altri collaboratori seguirono le intenzioni di Dreyer nel tradurre sullo schermo in linee quanto più possi-

bili essenziali, l'episodio; stilizzata era la scenografia di Hermann Warm, uno dei tre del *Gabinetto del Dottor Caligari*, stilizzati erano i costumi di Jean e Valentine Hugo, incisiva la fotografia di Rudolph Maté. Il film è basato su un procedimento più rappresentativo che narrativo, almeno a prima vista; e potrebbe definirsi come un seguito di primi piani tra i quali ogni tanto è inserito un campo lungo e spesso una didascalia: o uno dei prelati giudicanti che accusa Giovanna, o Giovanna che risponde. Ma nel procedere con primi piani di volti e di oggetti, Dreyer ha mantenuto un certo ritmo, una certa andatura; v'è una intrinseca corrispondenza tra i piani, tra i campi e i controcampi. Ogni inquadratura succede logicamente all'altra creando un ritmo visivo in cui le espressioni dei personaggi sono analizzate spietatamente dall'obiettivo della macchina da pre-

sa. Solo alla fine, prima e dopo la scena del supplizio il campo visivo si allarga; e ci sono quadri dove la folla sostituisce il primo piano; ma è questa la parte meno felice del film che aveva trovato in quell'andatura a primi piani, in una inesorabile cadenza, il suo tono, aveva rivelato un inconfondibile stile. Gli interpreti principali erano la Falconetti della Comédie Française nel ruolo di Giovanna e Sylvain. Mai attrice di teatro fu meno teatrale della Falconetti nella *Passione di Giovanna d'Arco*.

In contrapposto al film di Dreyer uscivano in quel tempo altri film in costume e tra questi un'altra *Giovanna d'Arco* diretta da Marco de Gastyne che si affidavano ad altri motivi ben lontani dalla linearità del film di Dreyer per far presa sullo spettatore. Gaston Ravel con la collaborazione di Tony Lekain realizzò *La collana della regina* (Le

collier de la Reine, 1929); Henry Fescourt realizzò *Il conte di Montecristo*; Raymond Bernard realizzò *Tarakanova*, protagonista Edith Jeanne, scenario di André Lang, Ladislaus Vajda, costumi di Boris Bilinsky.

All'avvento del sonoro la industria cinematografica inglese si trovava in periodo di assestamento. Nel 1926 Alfred Hitchcock aveva realizzato uno dei suoi film più quotati: *The Lodger*, protagonista Ivor Novello, operatore Gaetano Ventimiglia. Henry Edwards realizzò in quell'anno un film marinaresco da lui stesso interpretato, *The Flag Lieutenant* seguito da un altro dello stesso genere: *The Further Adventures of the Flag Lieutenant* (1927). Maurice Elvey diresse *Mademoiselle from Armentières* seguito da *Hindle Wakes* (1927) e da *Quinney* (1928). Herbert Wilcox rea-

lizzò *Dawn* (1927), Manning Haynes *The Ware Case* (1928). Due attrici americane assai celebri fino a qualche anno prima, Pauline Frederick e Dorothy Gish vennero rispettivamente scritturate nel 1928 per i film *Mumsie* e *Madame Pompadour* ambedue realizzati da Herbert Wilcox.

Alcuni registi che avevano lavorato in Germania andarono in quel tempo in Inghilterra. Tra essi era E. A. Dupont, reduce da Hollywood, al quale venne affidata la regia di *Piccadilly* (1928) che venne interpretato da Jameson Thomas, Anna May Wong e Gilda Grey. Era tratto da un racconto di Arnold Bennet, operatore era Werner Brandes, scenografo Alfred Junge. In questo film come in un altro diretto da Dupont in Inghilterra: *Moulin Rouge* con Olga Tschechowa, la regia apparve diseguale, ma tendente a ricerche sui movimenti di macchina che come in *Variété* erano

usati per ottenere particolari effetti. Altri registi tedeschi lavorarono in Gran Bretagna; le loro opere non furono tuttavia molto significative: di Henrik Galeen fu il film *After the Verdict*, di Arthur Robison il film *The Informer*.

Accanto a questi, gli inglesi continuarono a lavorare, procurando talvolta di dare un contributo ad un più tipico cinema inglese. Tuttavia un cinema inglese nel senso, per esempio, del Kammerpiel tedesco o dei derivati da Delluc francesi, non poteva nascere forse da film in costume come *La primula rossa* diretto da C. Hayes Hunter, dal romanzo della Baronessa Orczy, per quanto fu proprio in questo genere di film che in Inghilterra si stabilì più tardi, per l'intervento di alcuni stranieri, una industria cinematografica che poteva far concorrenza a quelle di altri paesi e che faceva conoscere un cinema inglese non-inglese. Più

puro, quindi, nel senso di una tradizione cinematografica che si valesse di motivi genuini di epoca e di luogo, poteva riuscire un film di vita familiare moderna come *The Fistborn* (1928) diretto da Miles Mander con molta scrupolosità e interpretato da Madeleine Carroll.

Altri invece ricorreva al teatro. Così, si pensava da tempo ad attori come Matheson Lang, ad attori-commediografi come Ivor Novello o Noel Coward. Di Coward, tra l'altro Alfred Hitchcock tradusse sullo schermo la commedia *Easy Virtue*, nel 1927. Nello stesso anno Hitchcock che aveva ottenuto un successo abbastanza singolare e vivo con *The Lodger*, realizzò *The Ring*. A questo seguirono *The Farmer's Wife* (1928) e infine *Blackmail* (1929), che era un film parlato; ebbe molto successo. Tuttavia non sarà inopportuno ricordare e segnalare *L'isola del peccato* con Anny

Ondra e Carl Brisson, soprattutto perchè in questo film il dramma dei personaggi basato sul tema della donna contesa fra due uomini si svolge in luminosi e caratteristici paesaggi ed è temperato quindi con la natura.

Anche Anthony Asquith realizzò un film prevalentemente all'aria aperta: *A Cottage on Dartmoor* (1928). Di Anthony Asquith ebbero risonanza in quel tempo altri film come *Shooting Stars* (1928) da uno scenario di John Orton, diretto con la collaborazione di A. V. Bramble, interpretato da Annette Benson, Donald Calthrop e John Longden; e *Underground* (1929). Ma il più caratteristico prodotto del cinema inglese del tempo, il più genuino, fu un documentario di John Grierson: *Drifters* (1929): documentario di mare e di pesca; documentario che diede l'avvio ad una produzione del genere per buona parte sostenuta

dallo stesso Grierson.

Tra gli altri che lavorarono in quel periodo di transizione, dal cinema muto al cinema sonoro, furono Walter Summers, regista di *The Lost Patrol* (1929), e Jack Raymond, regista di *Somehow Good* (1929) dal romanzo di William de Morgan, protagonista Fay Compton.

Come in Inghilterra, così in Spagna, la produzione cinematografica si rifaceva spesso a opere letterarie e teatrali. La produzione spagnola, come quella di altri Paesi europei, rimase quasi del tutto sconosciuta. Qualche tentativo importante venne fatto; per esempio, in quell'epoca di transizione, Felice Camacho adattò allo schermo una novella di Pio Baroja che si svolge nelle province basche durante la seconda metà dell'ottocento: *Zalacain el aventurero*. Alcune opere drammati-

che di Luis Fernandez Ardavin vennero tradotte sullo schermo da Eusebio Fernandez Ardavin: *Rosa de Madrid*, *El bandido de la Sierra*. Un tentativo interessante fu quello di Sabino A. Micon, di portare sullo schermo la commedia di Molière *Le médecin malgré lui* nella traduzione spagnola fattane dal Moratin. La vita spagnola fu trattata in parecchi film. Rafael Lopez Rienda narrò dei legionari spagnoli nelle guerre del Marocco in *Los héroes de la legión*, Juan Villa trattò un soggetto di sfondo aragonese in *Nobleza Baturra*. Fernandez Florez scrisse uno scenario di genere umoristico, *Una aventura del cine* che fu realizzato in film da Juan de Orduna. Un romanzo di Juan Valera diede origine a un film di Augustin G. Carrasco: *Pepita Jimenez*; un'opera teatrale di Perez Galdos, diede origine a un film di Luis R. Alonso: *La loca de la casa*.

I registi più noti fra gli spagnoli furono sempre Benito Perojo e Florian Rey. Questi aveva realizzato nel 1925 *El lazarillo de Tormes*. Nel 1927 realizzò una traduzione cinematografica del romanzo di Armando Palacio Valdès: *La hermana de San Sulpicio*. Tentò poi un soggetto storico sullo sfondo delle guerre napoleoniche nel 1808: *Augustina de Aragon* (1928) e realizzò un film su scenario proprio che fu tra i pochi film spagnoli che oltrepassarono i confini della Spagna: *La aldea maldita* (1928). Di Benito Perojo furono tra l'altro *La contesa Maria* da un romanzo di Luca de Tena, *Corazones sin rumbo* da un romanzo di Pedro Mata, *El embrujo de Sevilla* da un romanzo dello scrittore argentino Carlo Reyles.

Oltre Europa e Stati Uniti d'America, produsse film l'Argentina e il Messico in America: produ-

zioni di carattere folcloristico e locale il più delle volte. Il Messico, per la sua vicinanza a Hollywood ne ne avvantaggiò e talora avvennero anche scambi di tecnici e di attori. In Asia vennero prodotti film in India, in Cina e in Giappone. Qualche film giapponese giunse anche in America, uno o due vennero anche in Europa e vennero proiettati in occasioni speciali. Tra questi è *La campana della patria*; film anonimo, datato 1925 circa, e realizzato con una tecnica primitiva ma che tien conto di alcuni sostanziali requisiti del cinema, di alcuni espedienti tecnici. La vicenda tratta di un episodio di guerra del 1803 e di un corpo scelto di giovani combattenti. C'è un fanciullo quindicenne che non avendo ancora l'età richiesta è triste per non poter andare a combattere. C'è un suo compagno malato che teme per questo di non poter combattere. E tenta di ucci-

dersi, ma si alza vicina e imponente la figura del padre: «Su, combatti con me, vediamo che cosa sei capace di fare». Il finto combattimento tra padre e figlio incomincia; il fanciullo è stanco, ma a poco a poco una forza superiore lo prende, lo invade; egli si anima, si entusiasma e potrà andare alla guerra. Il motivo della campana domina buona parte del film: è la campana che deve continuamente suonare per rincuorare i combattenti. Il campanaro e poi la moglie, nonostante trafitti più volte, resistono prima lui e dopo lei sino alla fine.

La produzione giapponese, come quella dell'U.R.S.S. e di altri Paesi fu più delle altre in ritardo rispetto alle novità istituite dal parlato. In ritardo fu anche, se si considera il passato, il cinema italiano. Il quale si trovava in quel periodo di transizione, in posizione tutt'altro che privile-

giata. Vi fu chi tentò di risollevare le sorti della produzione: Stefano Pittaluga, il quale da noleggiatore di film stranieri e italiani divenne produttore, a Torino, dove il Cinema italiano era un tempo in pieno fiore. Intanto a Roma veniva organizzato da Amleto Palermi un film che voleva ripristinare le glorie passate: *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926). Il film venne terminato da Carmine Gallo- ne ed ebbe come interpreti Maria Korda, Victor Varconi e Bernard Goetzke, fatti venire da Vienna e da Berlino allo scopo di poter poi sfruttare commercialmente in Germania il film stesso.

Stefano Pittaluga inviava intanto l'operatore Massimo Terzano a riprendere le scene di una spedizione in Africa, e ne ottenne il documentario *Dall'Italia all'Equatore*. Bartolomeo Pagano sotto il nome di Maciste apparve in una non breve serie di film: *Maciste all'Inferno* diretto da Guido Bri-

gnone, *Maciste contro lo sceicco* diretto da Mario Camerini, *Maciste nella gabbia dei leoni* diretto da Guido Brignone, *Il gigante delle Dolomiti* anche diretto da Brignone, *Il vetturale del Moncenisio* diretto da Baldassare Negroni, *Giuditta e Oloferne* anche diretto da Negroni, con Jia Ruskaia.

Qualche film più impegnativo tentò Augusto Genina, realizzando *Cirano de Bergerac* dal dramma di Edmond Rostand con Pierre Magnier e Linda Moglia; e due film interpretati da Carmen Boni: *Addio giovinezza* dalla commedia di Camasio e Oxilia, *L'ultimo Lord* dalla commedia di Ugo Falena. Baldassare Negroni realizzò ancora *Beatrice Cenci* con Maria Jacobini, che apparve anche nel *Transatlantico* diretto da Gennaro Righelli. Aldo De Benedetti realizzò *Garibaldi* con Guido Graziosi. Da un complesso di pochi altri film di poca importanza uscì nel 1928 *Kiff Tebbi* diretto

da Mario Camerini, da un romanzo di Luciano Zuccoli ridotto per lo schermo da Luciano Doria, interpreti Donatella Neri, Marcello Spada, Ugo Gracci; gli esterni del film di ambiente coloniale vennero girati in Africa. Si trattava di uno dei pochi film esclusivamente italiani chè altri, di Genina e Righelli, vennero realizzati rispettivamente in Francia e in Germania.

Da vecchi schemi si allontanava il film *Sole* (1929), diretto da Alessandro Blasetti, da un soggetto dello stesso Blasetti e di Aldo Vergano. Interpreti erano Dria Paola, Marcello Spada, Vasco Creti, Vittorio Vaser. Era il primo film italiano che si ispirasse al Fascismo. Fu presentato in prima visione al Duce il quale, l'anno successivo, diede il via ad una produzione cinematografica sonora. *Sole* era un film muto, e come tale, limitava il dia-

logo a poche essenziali battute. Pur essendo diseguale e tecnicamente difettoso, presentava degli attori che recitavano con sobrietà, una bella interpretazione del paesaggio dove in parte si svolgeva l'azione basata sul tema della bonifica e del lavoro dei bonificatori.

Contemporaneamente a *Sole* venne realizzato *Rotaie* di Mario Camerini, operatore Ubaldo Arata, interpreti Maurizio d'Ancora, Käthe von Nagy, Daniele Crespi. Questo film segnò, al pari di *Sole*, una strada per la cinematografia italiana e rivelò le attitudini del regista Camerini, il suo stile tenue e garbato. Il film era del tutto silenzioso. Venne sonorizzato più tardi e presentava due o tre battute in tutto; l'azione era concentrata sui due personaggi principali: due giovani, il loro cammino grigio fino alla conquista del lavoro e quindi della vita. V'erano felicissime notazioni, di

gusto sociale, interpretazioni di stati d'animo in situazioni povere di contrasti, che riuscivano a tutto vantaggio per il regista; questi si dimostrava accorto nell'interpretare e nel descrivere ad un tempo: notevoli la interpretazione visiva delle sensazioni del giovane che perde al gioco della roulette, le descrizioni delle stazioni ferroviarie, dei treni in corsa: ecco le carrozze di lusso artificiali, fredde, quelle di terza classe dove regna la spontaneità, dove le madri allattano i loro bambini, dove un ragazzetto offre una mela alla fanciulla fuggita con l'amante dall'albergo di riviera. Un tono sobrio e modesto riusciva quindi a far accettare certe convenzionalità del soggetto.

L'impiego del sonoro determinava intanto, oltre che una nuova tendenza nel concepire e nel realizzare i film, in dipendenza di criterii artistici, an-

che uno sconvolgimento industriale-commerciale. Migliaia di sale cinematografiche avrebbero dovuto attrezzare i loro impianti per poter riprodurre convenientemente oltrechè le immagini anche la parola e il suono. Intanto la velocità della pellicola nella macchina da presa e di conseguenza in quella di proiezione, venne modificata; da sedici fotogrammi al secondo a ventiquattro fotogrammi al secondo per le esigenze determinate dal sonoro. La trasformazione dal muto al sonoro avvenne, completamente, in un periodo di tre anni. Altre difficoltà di ordine tecnico-industriale-commerciale vennero determinate in un primo tempo dai due sistemi di pellicola sonora: il sistema a dischi e il sistema di riproduzione del suono sulla stessa pellicola, che si suddivideva a sua volta in diversi procedimenti. Tuttavia alla fine questo secondo sistema logicamente prevalse.

Come al principio del cinema gli industriali si preoccuparono di far vedere quante più cose potessero, all'avvento del sonoro essi si dettero pensiero di far ascoltare i rumori e i suoni più vari e disparati. Una buona parte dei film realizzati in edizione muta, che avrebbero dovuto essere lanciati dalle rispettive case produttrici nell'anno 1928, vennero trattenuti e ad essi venne adattato il suono e il rumore. Al pubblico piacque vedere una porta che si chiudeva e udirne quasi contemporaneamente il rumore, magari più forte e lacerante; o assistere ad una tempesta ed ascoltare l'ululato del vento e il frastuono delle scariche. Intanto si producevano corti metraggi cantati spesso noiosissimi dove si vedeva come ai primi tempi del cinematografo questo o quel cantante, in mezza figura, con la bocca spalancata e si udiva quasi contemporaneamente il canto stesso. Si

cominciò allora a parlare con molta ragione di teatro fotografato.

In un secondo tempo si produssero numerosi film che riproducevano commedie, operette e riviste; specie queste ultime ottennero molto successo nei primi tempi del sonoro. Le case si affrettarono a scritturare le più importanti vedette del teatro di varietà, della rivista e dell'operetta. Venne quindi il momento del «parlato al cento per cento» e allora tutto il repertorio teatrale venne ripreso in esame da produttori soprattutto americani e venne in parte trasformato in film. Altri attori apparvero sullo schermo, altri che erano stati i famosi divi del muto scomparvero o quasi. I primi film che riproducevano commedie presentavano un susseguirsi di scene statiche dove si badava soprattutto alla riproduzione delle voci degli attori.

Ma il linguaggio parlato non è come la musica,

universale. Si determinarono quindi nuove difficoltà. Il film tutto parlato poteva difficilmente essere esportato dai singoli paesi d'origine, perchè gli altri pubblici non l'avrebbero inteso. Furono quindi promulgate delle leggi per impedire in qualche paese la riproduzione di film parlati in lingua straniera. Perciò molti film parlati vennero ridotti a film muti con accompagnamento sonoro. Questa soluzione fece sì che i film apparissero piuttosto una serie di didascalie con i dialoghi scritti con qualche immagine tra l'una e l'altra inserita, che un sèguito di immagini con qualche didascalia inserita ogni tanto. Le didascalie interrompevano il ritmo dell'azione e il cinema, si disse, non era più cinema. Le conquiste fatte col montaggio scomparvero, vennero sommerse dai fiumi di parole che gli attori profferivano e che negli altri paesi si trasformavano in parole scritte su

didascalie. Alcuni registi si trovarono imbarazzati di fronte al sonoro. Alcuni non ne vollero sapere; ma infine si adattarono. Altri dissero: – il sonoro sì ma il parlato no –. E fra questi fu, per esempio, Charlie Chaplin. F. W. Murnau non si preoccupò invece dei problemi del sonoro; il suo ultimo film, *Tabù*, era ancora un film silenzioso. Altri ne studiarono le possibilità e le risorse. Tra questi soprattutto in Europa René Clair e G. W. Pabst, in America Rouben Mamoulian.

Si trattava tuttavia di risolvere il problema della diffusione dei film, via via che in ogni Paese le sale di proiezione venivano attrezzate per la proiezione sonora. Si addivenne a due conclusioni: il film poteva essere eseguito in più versioni parlate, con attori diversi per ogni versione, dei singoli paesi; e questa fu la prima soluzione. Il film poteva essere doppiato, ovvero gli attori dei vari paesi

avrebbero dato le loro voci agli attori della edizione originale; e questa fu la seconda soluzione poi adottata quasi generalmente. Fu in uso, ed è tuttora in qualche circostanza, una terza soluzione: il film viene lasciato com'è, soltanto che per far comprendere il significato delle parole del dialogo, questo viene tradotto in una striscia che sta sullo stesso fotogramma, in basso. È ovvio che questa soluzione è rispetto alle due altre, di gran lunga più vantaggiosa, in quanto l'opera originale viene lasciata integra.

Mentre i primi film sonori apparivano sugli schermi, mentre si discuteva della decadenza o meno del cinematografo, si continuavano a produrre film silenziosi, film con la tecnica del muto. Tra il 1929 e il 1930 ogni Nazione produsse almeno un film sonoro. Soltanto in U.R.S.S. usciva

nel 1930 *Terra* che era ancora un film muto, Chaplin realizzò *Il Circo* che era assolutamente muto poco dopo l'apparizione del *Cantante di jazz*, Erich von Stroheim realizzò il suo lungo film *Sinfonia nuziale-Luna di miele* (due titoli in quanto venne diviso in due episodi) nel periodo dal 1926 al 1929 e il film uscì accompagnato da commento musicale. E nel frattempo Vidor stava attendendo a *La folla*. Quando i primi film dialogati cominciarono ad apparire, quasi tutti coloro che dalla Svezia e dalla Germania erano andati a Hollywood, ritornarono in Europa. Morì nel 1929 Mauritz Stiller; poco dopo Greta Garbo incominciò il suo primo film parlato: *Anna Christie*, e rimase in America.

Conte agli inizi del cinematografo, così agli inizi del cinema sonoro-parlato andarono prendendo forma in America i «generi», ovvero serie di

film in cui si ripetevano situazioni o ambienti già apparsi in un film importante. L'industria americana del cinema coltivò ancora di più in questo periodo la pubblicità, vennero lanciati attori nuovi, vennero formate altre coppie. Tra i vari generi vi furono, intanto, le cine-operette. Lo stesso tipo di film, ma con caratteristiche diverse prese forma anche in Germania. Per un certo periodo di tempo Germania e America si contesero qualche zona del mercato cinematografico europeo. Apparvero poi in America serie di film polizieschi, carcerarii, di ambiente aviatorio. A un certo punto apparve il film di «gangsters», apparve anche il dramma sociale, che aveva naturalmente maggiori pretese che non gli altri tipi di film. I registi del muto studiarono il modo per approfittare meglio possibile della nuova tecnica del parlato e come altri registi provenienti dal teatro o sorti in

quegli ultimi tempi da altre diverse attività giunsero ad una tecnica omogenea, ad una narrativa scorrevole dove immagini e parlato si amalgamavano, senza peraltro che si potesse rilevare alcuna risorsa di regia. Molto spesso accadde che i registi si affidarono al dialogo per la risoluzione di una scena, anzichè a qualche espressione visiva. Andò sempre più scomparendo il senso del dettaglio, del particolare; e talvolta quando un particolare apparve in un film americano, parve cosa straordinaria. Ma il mestiere che derivò ai registi dopo l'avvento del sonoro-parlato fu, in fine, buon mestiere. Alcuni registi cercarono di raggiungere qualcosa di più, altri seppero approfittare del senso di collaborazione che predomina nell'organizzazione cinematografica americana. Anche nuovi sceneggiatori si formarono, dopo l'avvento del sonoro. E molti musicisti infine diedero, in ogni

Paese, la loro partecipazione al cinema.

Il cantante di jazz diretto da Alan Crosland, valse a segnalare al pubblico il protagonista, Al Jolson, cantante di operette. I produttori del *Cantante di jazz* gli fecero interpretare subito dopo altri film; il successivo fu *Il cantante pazzo* (*The Singing Fool*, 1927) in cui la trama dava modo a Al Jolson di insistere in toni patetici in cui il canto faceva maggior presa sullo spettatore. Questo film venne diretto da Lloyd Bacon. Subito dopo Al Jolson apparve in un terzo film che ripeteva i motivi dei precedenti: *Sonny Boy*.



Nel gorgo del peccato (1927) di Victor Fleming: Emil Jannings.



Contemporaneamente a questi film e ad altri, alcuni dei quali cortimetraggi di esibizione di questo o quel cantante, film che nella maggior parte non furono proiettati oltre gli Stati Uniti, vennero realizzate alcune cine-riviste, cui partecipavano alcuni degli attori e delle attrici di questa o quella casa, con la collaborazione di altri attori del teatro e del varietà scritturati per l'occasione e che talvolta rimanevano sotto contratto della rispettiva ditta produttrice. Apparvero così film come *Fox Movietone Follies*, *Paramount on Parade*.

Apparivano intanto anche film muti. Pensavano i cinematografi ad accompagnarli durante la proiezione con dischi trasmessi per altoparlante. Al principio del 1928 uscì *Il circo*, poco tempo dopo *La folla*, qualche mese più tardi la seconda parte di *Sinfonia nuziale-Luna di miele*. Altri lavoravano intanto intorno a film muti. Qualcuno come

Clarence Brown, Frank Borzage, aveva raggiunto in quel tempo una posizione di privilegio. Clarence Brown era ricordato soprattutto per aver diretto la Garbo in *La carne e il diavolo*. Egli divenne il regista prediletto dell'attrice svedese. Prima di dirigerla una seconda volta dovette realizzare un altro film: *La sete dell'oro* (*The Trail of '98*) presentato nel 1928, con Dolores del Rio, Ralph Forbes, Harry Carey, Cesare Gravina. Il clima è quello della *Febbre dell'oro* ma trattato diversamente. Greta Garbo appariva nel frattempo in un film diretto da John S. Robertson: *Donna che ama* (*The Single Standard*) che ripeteva formule e motivi del precedente film da lei interpretato. I giornali pubblicavano sempre più sue fotografie. Robertson era stato l'anno precedente il regista di un film con Lillian Gish: *Sangue scozzese* (*Annie Laurie*). Dolores del Rio, l'eroina della *Sete*

dell'oro apparve in altri tre film di Edwin Carewe: *Ramona*, *Maruska (Revenge)*, *Evangeline* (1929).

Destino (A Woman of Affairs, 1929) diretto da Clarence Brown con Greta Garbo era tratto da un romanzo di Michael Arlen: *Il cappello verde*. Greta Garbo vi appariva come una donna enigmatica e fatale, e la sua tragica fine nel film, sotto un'automobile, con un asso di picche in mano, stretto in pugno, definiva abbastanza chiaramente gli intendimenti del film, condotto da Clarence Brown con adeguata coerenza. Greta Garbo era diventata la rappresentante del cinema americano. Charlie Chaplin le aveva ceduto il posto.

Nel *Circo (The Circus)* Chaplin ebbe a compagna Myrna Kennedy. Operatori erano Jack Wilson e Mark Mariatt; scenografo Charles D. Hall. In questo film strettamente silenzioso, ma affidato

più che al racconto visivo in continuità di vicenda, ad una serie di scene dove ha modo di predominare sempre la mimica di Charlie Chaplin sempre controllatissima e studiatissima, è narrata la parabola dell'uomo di circo, del clown a uomo solo. *La febbre dell'oro* finiva mostrando Charlie diventato milionario, capitombolare per la scalletta del piroscapo di fronte all'obiettivo della macchina cinematografica. Come se Chaplin volesse prendere in giro Charlot. Come se da quel capitombolo egli dovesse risvegliarsi, come se fosse stato un sogno quel che era accaduto prima; risvegliarsi clown in un circo.

Il Circo non è altro che il racconto visivo di una serie di episodi di accidenti, cui il clown partecipa. E il clown finisce vagabondo per riprendere più tardi un'altra storia, quella delle *Luci della città*. Finisce *Il circo* mostrando un uomo solo. Nel

luogo dove il circo aveva appostato le tende, rimane una sola cassetta sulla quale siede Charlie. I carrozzoni partono, lui è piccolo e lontano. Ad un certo punto si alza, butta all'aria col bastoncino un pezzo di carta straccia e si allontana.

Il tema della *Folla* è dello stesso King Vidor che ha anche sceneggiato il soggetto con Harry Behn e John V. A. Weaver. Operatore era Henry Sharp, scenografi Cedric Gibbons e Arnold Gillespie, interpreti Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach, Del Andersen, Lucy Beaumont. In questo film Vidor pone un uomo di fronte alla folla; con l'uomo è una donna; rinasce, per quanto in forma diversa, la coppia che aveva predominato nella *Grande Parata*, e il cui amore era nato nel clima della guerra. Le coppie di Vidor sono sempre più impegnative ed importanti di quelle, per esempio, di Frank Borzage. Questi continuò ad accompa-

gnare infatti Janet Gaynor e Charles Farrell in *L'Angelo della strada* (*Street Angel*, 1928), *Lucky Star* (1928), *Un sogno che vive* (1929). Ma essi, di fronte agli altri, sono timidi, dimessi, e forse meno sereni dei personaggi di Vidor. E l'uomo di Vidor, che la folla vuol soffocare, alza le braccia: in questo atteggiamento è una tipica risoluzione di Vidor; anche in *Nostro pane quotidiano* si ritroverà lo stesso motivo. I personaggi di Vidor non sono deboli, non sono dimessi; per questo motivo scaturisce più facilmente il dramma; a narrare il quale Vidor adotta mezzi i più semplici, senza nemmeno l'ombra di un virtuosismo tecnico.

Erich von Stroheim definì nel Nicki di *Sinfonia Nuziale – Luna di miele* (*The Wedding March – Honeymoon*, 1927-1928) il suo personaggio, e fu questa una delle figure più importanti del cinema americano. Stroheim fu più acuto e incisivo di

Pabst, se ciò è possibile, più di Sternberg. Questi nell'affrontare la realtà, o meglio una realtà, la sgretolava per dimostrarne la dissoluzione, e creava più con l'atmosfera e la cornice decorativa la situazione drammatica o tragica, Pabst si manteneva, tuttavia, piuttosto staccato dalle situazioni, denunciandole, per risolverle obbiettivamente. Stroheim le affronta. I suoi personaggi, quelli che stanno attorno al protagonista sono brutali come il macellaio di *Sinfonia Nuziale* – *Luna di Miele* o sono difettosi, come la ragazza zoppa dello stesso film; e su tale difetto Stroheim insiste spregiudicato, così come aveva presentato quasi senza commenti l'ufficiale privo di braccia e cieco in *Femmine folli*, l'orribile serva dello stesso film. Poi in contrasto alle brutture, presenta l'angelica bellezza della fanciulla amata dall'ufficiale, mostra il loro amore tra gli alberi fioriti nella carroz-

za, e contro questa bellezza un po' artificiale, ecco la brutalità del macellaio, col suo ghigno, e i capelli impomatati, che tenta di prendere la fanciulla, di baciarla. Non ha alcun timore di mostrare situazioni ripugnanti, Stroheim. La sua presenza nel film contempera i contrasti; egli rimane, in fondo, impassibile; ogni suo gesto è misurato e anche nelle più tremende situazioni egli mantiene l'impassibilità, pur potendo talvolta essere piuttosto zelante che brutale; egli può essere cattivo, può essere un uomo vizioso, ma la sua apparenza è sostenuta, il suo abito è scintillante; il suo abito è una magnifica uniforme; con questa forse egli attira la fanciulla angelica, oltre che col suo sorriso lievemente cattivo; ma della cattiveria la fanciulla non si accorge. La scena in cui durante la cerimonia, la fanciulla lo guarda, lo ammira ed egli si compiace di questa ammirazione e vi corri-

sponde, è a colori. È ambientata in una Vienna assoluta, le uniformi rosse sono vive e ammirevoli. In mezzo a quella folla c'è il macellaio. Tra questi, l'ufficiale a cavallo e la fanciulla, si svolge nella festa, una scena muta lunghissima. Stroheim non ha paura di essere lungo, addirittura prolisso. Qui tempo reale e tempo immaginario si fondono. È come se Stroheim avesse preso lo spettatore e lo avesse collocato in mezzo a quella folla, e che lo spettatore intelligente, anziché seguire la cerimonia avesse seguito e interpretato il rapporto fra quelle tre persone, per dare ogni tanto un'occhiata a quello che succedeva intorno. Per la sceneggiatura del soggetto Stroheim ebbe come collaboratore Harry Carr; Hal Mohr fu un operatore prezioso: la fotografia passava dai toni più incisivi a quelli più delicati. Gli interpreti erano, oltre a Erich von Stroheim, Fay Wray, ZaSu

Pitts, Maude George, Dale Fuller, Cesare Gravi-
na. Dopo questo film Stroheim abbandonò per
qualche tempo la regia continuando a far l'attore;
il suo film successivo come attore fu *Il gran Gab-
bo*, sonoro-parlato, diretto da James Cruze.

Erich Pommer lasciò Jannings in America, pri-
ma che questi con Joseph von Sternberg si re-
casse in Germania per interpretare il suo primo
film parlato. Intanto Jannings venne affidato a
Sternberg in America nel film *Crepuscolo di glo-
ria*. Ma prima di questo Jannings interpretò l'ulti-
mo film di Mauritz Stiller, su soggetto di Stern-
berg: *The Street of Sin* (*La via del male*, 1928), in
cui Olga Baclanova e Fay Wray erano accanto a
lui. In *Crepuscolo di gloria* (*The Last Command*,
1928) Jannings sosteneva il ruolo di un ufficiale
russo emigrato, costretto, per guadagnare, a fare
la parte in un film di un ufficiale russo; di qui il

contrasto drammatico sul quale si appoggiava la interpretazione di Jannings. Lo scenario di John F. Goodrich era lievemente artificioso; la fotografia di Bert Glennon che con Lee Garmes fu uno degli operatori prediletti di Sternberg era pregevole. Apparivano in questo film Evelyn Brent e William Powell.

Una seconda volta Jannings interpretò la figura di un personaggio russo, ma stavolta ben definito: lo zar Paolo I nel film *Lo Zar folle* (*The Patriot*, 1928) diretto da Ernst Lubitsch. Questi ormai s'era un po' assuefatto alle commedie; aveva realizzato di seguito, film come *Baciami ancora* (*Kiss Me Again*), *Tre Donne* (*Three Women*) e *So Is Paris*. Ma soprattutto aveva al suo attivo allora *Il principe studente* (*Old Heidelberg*, 1928) con Ramon Novarro, Norma Shearer, Jean Hersholt, tratto da un'operetta sceneggiata da Hans Kräly.

Questo film essendo muto non poteva appoggiarsi alle cantatine e ai duetti. Lubitsch seguì dunque la trama stesa da Hans Kräly e diede un certo colore, conducendo gli attori in una recitazione naturale, quel tanto che la trama imperniata sull'amore fra il principe e la chellerina poteva consentire.

Lo Zar folle era senza dubbio più impegnativo, ma Lubitsch ormai si sentì meno a suo agio nel genere, nonostante avesse fatto in Germania di Jannings un Enrico VIII abbastanza persuasivo. Hans Kräly aveva adattato allo schermo il romanzo di Alfred Neumann che narrava della pazzia dello Zar Paolo I e della uccisione di lui da parte del conte Palen. Il conte Palen tra impersonato nel film dal rigido e sostenuto Lewis Stone. Jannings, per contrasto forse, era portato ad esagerare i toni. Lubitsch non abbandonò subito il ge-

nere drammatico; egli realizzò infatti *La valanga* (*The Eternal Love*) con John Barrymore e Camilla Horn. Lo stesso binomio di attori apparve anche in un film diretto da Sam Taylor: *Nella tempesta* (*The Tempest*) che si svolgeva in una Russia di maniera, con un fastoso allestimento scenico di William Cameron Menzies.

Dopo *Crepuscolo di Gloria*, Joseph von Sternberg riprese Bancroft e lo diresse in tre film: *The Drag Net* (1928) con Evelyn Brent e William Powell, dramma di vita del porto, con qualche analogia col primo film, *Dannati dell'Oceano* (*The Docks of New-York*, 1928), su scenario di Jules Furthmann, presentava ancora quegli ambienti che Sternberg aveva dimostrato di prediligere: squallidi, affumicati e miseri; in questi ambienti vive una povera umanità, c'è un marinaio che si fa condannare in luogo della ragazza che ha sposa-

to. Operatore era Hal Rosson, e accanto a Bancroft erano Betty Compson e Olga Baclanova. In *Thunderbolt* (*La mazzata*, 1929) che era un film parlato, accanto a Bancroft si trovava Fay Wray. Ma questa attrice aveva raggiunto i suoi toni migliori sotto la regia di Erich von Stroheim. Il film di Sternberg non ebbe molto rilievo ed egli partì dopo averlo realizzato, per la Germania, quivi chiamato da Erich Pommer. Prima di *Thunderbolt* aveva diretto un altro film in cui predominava la figura di una donna: *Il calvario di Lena Smith* (*The Case of Lena Smith*, 1929) narrava la storia di una servetta viennese, sedotta dal suo padrone. Il soggetto aveva qualche analogia col *Calvario di una donna* di Fedor Ozep. Esther Ralston era la protagonista e questa fu la sua migliore interpretazione. Accanto a lei figuravano James Hall, Gustav von Seyffertitz, Emily Fitzroy, Fred

Kohler.

Emil Jannings lasciò con Joseph von Sternberg Hollywood perchè anche egli era stato chiamato da Pommer. Riapparve in America in due film, uno dei quali: *Le colpe dei padri* (*The Sins of Fathers*) era diretto da Ludwig Berger, e riprendeva alcuni motivi di *Nel gorgo del peccato*; ma riusciva, nel complesso, poco convincente. Ludwig Berger del resto era più indicato per realizzare film di altro genere, per quanto la sua regia fosse sorvegliata. L'altro film fu *Tradimento* (*Betrayal*) che apparve sonorizzato nel 1929. Accanto a Jannings erano Esther Ralston e Gary Cooper. Il film era diretto da Lewis Milestone, un regista quasi nuovo che aveva al suo attivo un film di genere leggero: *Una notte in Arabia* (*Two Arabian Nights*) con William Boyd e un film drammatico sentimentale su scenario di Hans Kräly: *Eden*

Palace (The Garden of Eden, 1928) interprete Corinne Griffith.

Corinne Griffith fu una delle più delicate e sensibili attrici del cinema muto; all'avvento del parlato la sua figura scomparve dagli schermi. Nel 1930 ella apparve in una nuova edizione di *Lilies of the Field* realizzato da Alexander Korda che aveva diretto poco prima *Giglio imperiale (The Yellow Lily)* con Billie Dove e Clive Brook. In un altro film fu data a Corinne Griffith una voce, in una scena dove ella canta. Ma Corinne Griffith s'era limitata ad aprire ogni tanto la bocca. Interpretava il ruolo di Lady Hamilton e il film si intitolava *Trafalgar (The Divine Lady, 1929)*. Accanto a lei, nel ruolo di Nelson era Victor Varconi, ma chi ottenne il maggior successo per questo film che presentava anche scene di battaglia navale realizzate con un certo sfarzo, fu Frank Lloyd, il regi-

sta.

Lillian Gish all'avvento del parlato, passò al teatro, per ritornare soltanto molti anni più tardi sullo schermo. Ma ormai era lontana l'epoca di *Gigliolinto infranto*. In questo periodo di transizione ella apparve in un film che venne poi sonorizzato e quindi proiettato sugli schermi con qualche ritardo, ancora sotto la regia di Viktor Sjöström. Fu *Il Vento* forse il miglior film americano di Sjöström. Pur senza raffigurare una vicenda che traeva le sue origini dalle saghe nordiche, ma che si svolgeva nella campagna americana, *Il Vento* (*The Wind*, 1928) evocava climi lontani. L'esile figura di Lillian Gish in contrasto con la irruenza del vento: ecco il motivo del film che dimostrava la tendenza più genuina di Sjöström. Lillian Gish apparve ancora in un film di Fred Niblo: *The Enemy* (1928).

Fred Niblo diresse quindi Joan Crawford, un'attrice che proveniva dai western, in un film che voleva porre in luce le doti: *Adriana Lecouvreur* (*Dream of Love*, 1929) tratto dal lavoro teatrale di Eugene Scribe. A Niblo era stata ancora affidata Greta Garbo: *La donna misteriosa* (*The Mysterious Lady*, 1928) fu il risultato di questa seconda combinazione: una vicenda di spionaggio che si svolgeva in un ambiente sfarzoso dove la Garbo appariva in abbigliamenti adatti a una vamp dell'epoca e quindi frutto di una moda caduca. Addirittura conveniva vestirla d'abiti strani; e ciò avvenne in *Orchidea Selvaggia* (*Wild Orchids*, 1929) la cui azione si svolgeva in Indocina, e la Garbo, che raffigurava una signora occidentale che andava col marito (Lewis Stone) in viaggio in quei luoghi presso un principe esotico (Nils Asther) aveva la opportunità di abbigliarsi con co-

stumi esotici da quest'ultimo forniteli. Tutto ciò contribuiva a rendere attraente, in una forma esteriore la star Greta Garbo la quale magari cercava talvolta di stabilire uno stato d'animo in forma meno convenzionale, con piccoli accenni: come appunto in questo film quando manifesta la sua noia di stare accanto al marito non più giovane e troppo dignitoso nei suoi riguardi, accendendo e spegnendo la luce col pulsante che sta sopra il letto. Inezie, naturalmente, per colei che era ritenuta la più grande attrice del cinema americano. Intanto era venuto dalla Francia Jacques Feyder. Questi realizzò alcuni film in America, ma non tutti, forse nessuno, fu all'altezza di *Teresa Raquin*. Comunque diresse anche *Il bacio* (*The Kiss*, 1929) che tentava di contemperare le esigenze esibizionistiche dell'attrice con una vicenda non priva di qualche spunto psicologicamente

attraente.

Gloria Swanson fu anche un'attrice tipica del cinema muto. Nel periodo di transizione ella interpretò il miglior ruolo della sua carriera: quello di Sadie Thompson nel film *Tristana e la maschera* (titolo poco chiaro che traduce l'originale dato dal nome stesso del personaggio della donna: *Sadie Thompson*, 1928) tratto dal dramma *Rain* di W. Somerset Maugham. Il film venne diretto da Raoul Walsh il quale anche fece forse con questo il suo film migliore. Si trattava del resto, per la Swanson, di un ruolo particolarmente interessante. L'atmosfera esotica era abilmente resa con particolari scenografici, anche di maniera, ma le figure della prostituta e del pastore moralista che era interpretato da Lionel Barrymore, vi agivano con disinvoltura. Raoul Walsh aveva anche continuato le avventure di Flagg e Quirt con Victor Mc

Laglen e Edmund Lowe in *I due rivali* (*A Girl in Every Port*, 1927) in cui la principale figura femminile era Lily Damita.

Lon Chaney, attore caratteristico del cinema muto americano, continuò a lavorare con la regia di Tod Browning; apparvero dalla loro combinazione film come *The Big City* e una nuova edizione parlata di *Unholy Three* (1930). Ma il film più convincente fu *Il ferroviere* (*Thunder*, 1929) diretto da William Nigh, in cui Lon Chaney non aveva fatto uso di alcuna truccatura sconcertante. Era semplicemente il ferroviere legato alla sua locomotiva.

Oltre a Brown, Borzage, altri registi americani del muto si prepararono al film sonoro. In questo periodo John Ford realizzava *Four Sons* (1928) in cui dimostrava già quel vigore che più tardi di-

venne caratteristico della sua regia, per passare poi a *Salute* (1929) che era un film parlato. George Fitzmaurice che aveva guidato talvolta la coppia Ronald Colman-Wilma Banky, diresse ancora un film muto: *Il re della Piazza* (*The Barker*, 1928) un film sulla vita dei girovaghi, in cui l'attore Milton Sills aveva modo di campeggiare, accanto ad altri attori come Douglas Fairbanks jr., Dorothy Mackaill e Betty Compson. *Le sette aquile* (*Lilac Time*, 1928) con Gary Cooper Colleen Moore era un film di genere aviatorio e venne sonorizzato come pure *Rondine marina* (*Men and the Moment*, 1929) un film leggero con Billie Dove, in cui venne inserito anche qualche dialogo.



Il cantante di jazz (1927): Al Jolson.





Charlie Chaplin: *Le luci della città* (1930).



W. S. Van Dyke lasciò il film di western per recarsi a completare il film di cui Robert Flaherty aveva girato qualche scena ambientale e di paesaggio, tra le isole dei Mari del Sud. Al western egli aveva dato un notevole contributo; accanto a *Wyoming (Il confine violato)* egli poteva annoverare una serie di film come *La rivolta dei boxers (Foreign Devils)*, *Terra nostra (War Paint)*, *Spoilers of the West*, *La gloriosa avventura (Winners of Wilderness)* tutti interpretati da Tim Mc Coy e realizzati in pochi mesi, uno di seguito all'altro. Nè ad approntare *Ombre bianche (White Shadows in the South Seas, 1928)* egli impiegò molto tempo. Gli operatori Clyde de Vinna e Bob Roberts avevano ripreso usando di pellicola pancromatica le scene d'ambiente esotico in cui si svolgeva la trama, abbastanza tenue, tra il giovane medico bianco (che era interpretato da Monte

Blue, già attore brillante con Lubitsch) e la piccola polinesiana (Raquel Torres truccata da polinesiana e in forma da riuscire attraente). L'idillio tra i due, interrotto con la venuta degli altri bianchi che determinano la morte del medico e secondo le intenzioni dei realizzatori la profanazione del luogo che era rimasto fino allora intatto e paradisiaco, aveva qualche motivo delicato. Il sonoro era giustamente applicato in qualche scena e riusciva persuasivo quando il giovane medico insegna alla fanciulla a zuppare, in cima ad un albero. Del resto il film era nella sua struttura un film silenzioso, quindi il dialogo essendo quasi del tutto abolito, bastavano pochissime didascalie a fare intendere lo svolgimento dell'azione, che si valeva di un colore ambientale abbastanza ricercato allo scopo di riuscire interessante da un punto di

vista spettacolare: la musica indigena e soprattutto le danze facevano parte di questo colore.

W. S. Van Dyke non abbandonò subito le isole dei mari del sud. Vi realizzò infatti altri due film, uno dei quali subito dopo *Ombre bianche: L'isola del sole* (*The Pagan*) con Ramon Novarro e Elsie Janis: un film cioè che voleva sfruttare ad un tempo l'ambiente che aveva avuto successo nel film precedente, e un nome di attore commerciale. Nei mari del Sud andò più tardi anche F. W. Murnau per realizzarvi con Robert Flaherty *Tabù*. Intanto Murnau era impegnato in altri film.

Prima di *Tabù*, Murnau realizzò *I quattro diavoli* e *Nostro pane quotidiano*. *I quattro diavoli* (*The Four Devils*, 1929) fu come altri film dello stesso periodo, presentato in edizione sonorizzata. Vi si udivano i rumori delle porte che si chiudevano, dei passi e via dicendo. Non vi erano motivi inte-

ressanti da tradurre in suoni o che del suono avessero necessità. Concepito come film silenzioso, e ricavato dal romanzo di Hermann Bang, non era tuttavia una delle opere più importanti di Murnau il quale insistette a descrivere più gli stati d'animo dei personaggi, che i lati esteriori e spettacolari della vicenda. L'ambiente del circo era sommariamente tratteggiato; gli interpreti, in virtù di una accorta regia, avevano atteggiamenti misurati e convincenti espressioni. Essi erano Janet Gaynor, Charles Morton, Barry Norton, Nancy Drexel, Mary Duncan.

Quest'ultima apparve in un film di Frank Borzage, *Fiume* (*The River* 1929) accanto a Charles Farrell. *Fiume* fu rispetto ai precedenti con la coppia Janet Gaynor-Charles Farrell più impegnativo e solido. Il film era silenzioso però gli fu aggiunto il suono che non riusciva ad avere una

specifica funzione. Borzage, nel narrare una delle tante storie d'amore tra due giovani ma ambientate in un clima diverso dal consueto e in contrasto con la natura, dimostrò di possedere un polso sicuro e la sua attenzione verso le scene di intimità fu sempre manifesta.

La coppia di *Fiume* apparve quindi nel film di Murnau *Nostro pane quotidiano* (*City Girl*, ma conosciuto anche col titolo *Our Daily Bread*, 1930) cui, come a *I quattro diavoli*, il sonoro venne posteriormente applicato. Ma a Murnau non interessava molto nè il parlato nè il sonoro. Forse il sonoro poteva contribuire a creare l'atmosfera, se nonchè questa era pienamente raggiunta dal ritmo delle immagini, dall'ambientazione e dal rapporto dei piani. Nel film c'erano pochissime battute di dialogo, essenziali. Tutto il resto era interpretazione visiva. È la storia di una ragazza che

sta a servire in un ristorante dove appare un giorno, tra i clienti un giovanotto figlio di contadini e venuto in città per vendere il grano. La ragazza (Mary Duncan) lo guarda con particolare compiacenza e poichè da tempo aveva in animo di abbandonare la città, le vien la voglia di seguire il giovane (Charles Farrell). Infatti essi si sposano e vanno in campagna. Qui però il padre di Charles mette a disagio la ragazza ritenendola poco per bene. Mary fa del suo meglio, ma quando porta nei campi di grano, assolati, la colazione ai contadini, tutti la guardano, la desiderano. Charles s'è distaccato da lei. La situazione diventa penosa e insostenibile, perchè Charles non sa reagire. Una notte minaccia il temporale, è necessario finire il raccolto ma gli uomini non ne hanno voglia per via di Mary alla quale uno di essi propone addirittura di fuggire con lui e tenta di prenderla. Al-

lora la ragazza, dopochè il padre di Charles si è accorto della scena tra lei e l'altro uomo, se ne va, sola. Charles finalmente si decide: la segue, per riportarla indietro, perchè solo così, dominando lei e dominando gli altri difendendo la sua donna, potrà far ritornare la calma. Così avviene e al ritorno dei due sposi, gli uomini riprendono il lavoro. Non è certo eccezionale la vicenda, ma Murnau seppe tradurla in immagini come forse nessun altro avrebbe fatto in quel tempo. Ha voluto perfino paragonare la fanciulla, quando giunge in campagna, a un uccellino in gabbia che ella ha portato dalla città, ha voluto mostrare il suo desiderio di andare in campagna, mettendola in ammirazione dinnanzi ad una oleografia di campagna. Ma i sentimenti inespressi di ognuno di quegli uomini, il disagio di Mary e la debolezza un po' voluta, di Charles, erano tratteggiati con

uno stile che si valeva del cinema, e soltanto del cinema visivo. Si capiva che Murnau andava alla ricerca dell'essenziale, e anche forse di motivi più alti, o addirittura universali. E lasciò infatti la azienda per la quale lavorava per recarsi nei Mari del Sud a realizzare un film per conto proprio. Quel film fu *Tabù*.

I film di Murnau non avevano bisogno di molte didascalie. Ma ormai i produttori miravano a far ascoltare al pubblico le voci dei loro attori. A film concepiti secondo i canoni del cinema silenzioso vennero applicate scene parlate. Così accadde per esempio a un film realizzato da Paul Fejos: *Primo amore* (*Lonesome*, 1928). Paul Fejos aveva già realizzato in America un film, *The Last Moment* che passò quasi inosservato. Fu *Primo amore* che lo rivelò come regista assai sensibile. Il film era interpretato da Glenn Tryon e Barbara

Kent: due attori non molto noti al pubblico, che realizzavano sullo schermo una delle più omogenee coppie che lo schermo potesse desiderare. L'azione del film dura poche ore; è il pomeriggio di un sabato festivo, a New York. Un impiegato e una ragazza si trovano in mezzo alla folla, stanno insieme in un parco di divertimenti, si raccontano in un angolo della spiaggia di Long Island la loro vita. Questa scena era parlata, non solo, ma anche a colori, e tutt'altro che piacevoli. Ma non è che una parentesi. I due giovani si disperdono in mezzo alla folla, sopraggiunge un temporale, ciascuno va a casa per conto proprio. Essi non sanno delle loro rispettive abitazioni. Quando ad un tratto la ragazza ode la musica del disco che il giovanotto aveva acquistato durante il pomeriggio. Scena concepita visivamente anche questa, poichè il fonografo si vedeva in sovrimpressione

sul primo piano della fanciulla per far capire che ella udiva quella musica che poi era aggiunta sulla colonna sonora. La fanciulla ha udito quella musica perchè è proprio il giovane che suona il fonografo. Essi abitavano, senza saperlo, l'uno accanto all'altra. Grande gioia provano nel ritrovarsi. Fejos trattò questa vicenda a volte un po' ingenua, con molto tatto. Dimostrò di appartenere a quel tipo di registi, che erano pochi, intimisti, e di poter arrecare a questo genere di film un certo contributo. Ciò avvenne più tardi, quando in Francia realizzò *Maria, leggenda ungherese*. In America invece gli furono affidati due film di carattere tipicamente teatrale. In uno, *Erik il grande illusionista* guidò Conrad Veidt, nell'altro, *Broadway* (1929) che fu più noto, perchè tratto da un lavoro teatrale di tipo rivista di Dunning e Abbott che otteneva successo sul palcoscenico, guidò Evelyn

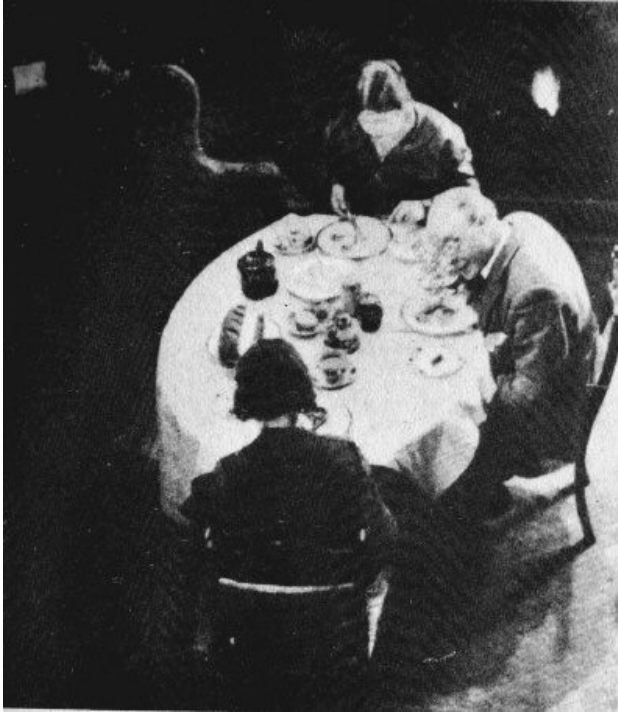
Brent e Glenn Tryon, in mezzo a una serie di scene movimentate. Fejos era fatto per la tenerezza e non per le scene movimentate.

Ma a rappresentare il retroscena del teatro doveva venire appunto un regista di teatro, che aveva allestito opere e commedie in Europa e in America; qui, tra l'altro, al Guild Theatre di New York. Era Rouben Mamoulian. Il suo debutto sullo schermo fu *Applause* (1929), interpretato da Helen Morgan. Mamoulian stabilì con questo film il ritmo cinematografico sul dialogo. Ma fu in opere successive che egli poté meglio affermare certe sue vedute contrappuntistiche. Si venivano determinando così, un po' alla volta, le possibilità del parlato, anche nel suo aspetto di suono.

Alleluja! (1930)



Blackmail (1929) di Alfred Hitchcock.



Un altro regista teatrale giunse a Hollywood in questo periodo di tempo: James Whale, che trasse sullo schermo un dramma di R. C. Sherriff: *Journey's End* (la commedia di Sherriff è nota in Italia col titolo *Il gran viaggio*) la cui trama si svolge in una trincea durante la guerra ed è ricca di risorse emotive. Più tardi Whale che si mostrava regista adatto a tradurre sullo schermo contrasti anche violenti, usando spesso di illuminazioni che a tali contrasti corrispondevano, continuò dopo la morte di Paul Leni, il genere di questi: il film a sensazione, caro a Carl Laemmle che aveva scritturato l'uno e l'altro.

Paul Leni realizzò anche un film parlato: *Il teatro maledetto* (*The Last Warning*, 1929) un film a sensazione con passaggi grotteschi, che si svolgeva per buona parte di notte in un teatro abbandonato, dove accadevano strane cose e i traboc-

chetti del palcoscenico venivano adoperati per rendere ancora più complicata e sensazionale la vicenda, non priva di qualche spunto umoristico. C'era una vecchia che si imbatteva su una ragnatela e lo spettatore era portato a vedere, per soggettivazione della macchina da presa, quello che la vecchia vedeva attraverso la ragnatela. Gli interpreti principali erano John Boles e Laura La Plante.

Qualcuno pensava anche al dramma di intenzioni psicologiche, ma con soluzioni commerciali. Tra questi vi era, per esempio, Frank Capra. Questi aveva realizzato alcune commedie, di genere allegro, e film comici con Harry Langdon. Nel 1928 uscì *Femmine del mare* (*The Submarine*). Questo film servì a rivelare il regista, nonché il binomio di attori, Ralph Graves e Jack Holt, che lo interpretavano assieme all'attrice Dorothy Re-

vier, che nel film era la donna contesa. Capra dimostrò una tecnica spigliata nel narrare la vicenda del terzetto, e un certo vigore nel descrivere la scena in un sottomarino affondato. Fu anzi questa scena, che gli valse ogni lode. Dimostrò che Capra non aveva paura di affrontare qualunque argomento con straordinaria disinvoltura, magari superando anche la propria incompetenza. Così egli riprese i due attori di *Femmine del mare* in film successivi: *Diavoli volanti* (*Flight*, 1930) e *Dirigibile* (1931), non preoccupandosi affatto di arrivare, con quest'ultimo film, a delle scene assurde. Il dramma psicologico fu *Femmine di lusso* (*Ladies of Leisure*, 1930), tratto da un lavoro teatrale di David Belasco. Vi si narra la storia di una ragazza che vive una vita senza scopo e che una sera viene incontrata per caso da un pittore il quale le chiede di posare per un quadro. Nasce

una simpatia fra i due, che subito non si rende manifesta. Ma quando la sera cade la pioggia e la donna rimane ospite del pittore, ella riposa presso un'ampia finestra sui cui vetri scorrono le gocce della pioggia, ed attende che egli apra la porta della sua stanza per raggiungerla. Infatti la porta si schiude, è lui, la donna è trepidante, ma egli è venuto soltanto per portarle una coperta e stenderla sul corpo di lei: si allontana e dagli occhi della donna scendono lacrime silenziose. Il giorno dopo, vita nuova per lei. Una ipocrisia di questo genere si può accettare qualora sia esposta con grande finezza. Capra raggiunse il clima voluto e riuscì a persuadere. In questo film si rivelò l'attrice Barbara Stanwyck. Il giovane pittore era Ralph Graves.

Una particolare fortuna ebbe la cine-rivista. Si

trattava, il più delle volte, di una riproduzione cinematografica dei quadri salienti della rivista teatrale, con interposta una lieve vicenda. In genere la vicenda era questa: un giovanotto pensava di allestire una rivista, ma non aveva i denari per farlo; finchè gli riusciva dopo una serie di vicissitudini, di raggiungere il suo scopo. Altro personaggio che aveva di solito una certa importanza era la ragazza dotata di molte attitudini per il teatro di varietà, che riusciva da umile girl del balletto, a raggiungere il ruolo di star. Comunque la vicenda era un pretesto. Apparvero in quei primi anni del cinema sonoro *Gold Diggers of Broadway* diretto da Roy del Ruth, *Rio Rita* diretto da Luther Reed, *No no Nanette* diretto da Clarence Badger. Contemporaneamente ai film venivano lanciate le canzoni cantate nei film stessi, le musiche delle danze. Il più significativo film-rivista fu

Il re del Jazz (*The King of Jazz*, 1930) che non aveva alcuna trama-pretesto, ma presentava nei loro numeri più caratteristici, attori, attrici, cantanti di operetta, e anche Paul Whiteman, il re del Jazz. Il film era anche a colori. A realizzarlo era stato chiamato un noto regista teatrale di riviste: John Murray Anderson, a curare l'allestimento scenico Hermann Rosse. Particolare successo ottenne una sequenza che interpretava visivamente la *Rhapsodie in Blue*, composizione musicale di Geo Gershwin.

Vennero scritturati dalle Case cinematografiche attori di teatro e noti cantanti; così tra i primi ritornò allo schermo George Arliss che interpretò *Disraeli* (1929) diretto da Alfred E. Green. Tra gli altri, furono Lawrence Tibbett, Grace Moore che apparvero insieme in *Passione Cosacca* (*New Moon*) tratto da una convenzionale operetta e di-

retto da Jack Conway. Grace Moore apparve poi come protagonista assoluta in *Jenny Lind, una pagina d'amore* (*A Lady's Morals*, 1930) diretto da Sidney Franklin. John Mac Cormack apparve in *Canto del mio cuore* (*Song of My Heart*, 1930). Dennis King e Jeanette MacDonald cantarono in *S'io fossi Re* (*The Vagabond King*, 1930) diretto da Ludwig Berger. Un'attrice che era apparsa a fianco di Douglas Fairbanks nel film *Il Gaucho*, fece sentire la sua voce nella *Canzone dei lupi* (*The Wolf Song*, 1929): Lupe Velez che apparve nel film accanto a Gary Cooper. Il film era diretto da Victor Fleming.

Lupe Velez apparve anche nel primo film parlato di D. W. Griffith che ebbe la collaborazione di Sam Taylor: *La canzone del cuore* (*The Lady of the Pavements*, 1929). Il film narra la storia di una ragazza scoperta da un giovanotto in un caf-

fè di sobborgo; egli la porta in un ambiente aristocratico dove una sera ad un pranzo dell'alta società, viene invitata a cantare; per mortificarla erano stati chiamati ad accompagnarla i vecchi amici del caffè. La fanciulla canta con le lacrime in gola e si rifugia di nuovo nel caffè dove viene a riprenderla il giovanotto. Il film era ambientato nel secolo scorso e ciò rendeva più plausibile qualche passaggio della trama che Griffith aveva narrato con scioltezza ma senza risorse eccezionali.

Tra i cantanti di operetta venne scritturato a Hollywood il francese Maurice Chevalier che interpretò *Parigi che canta* (*The Innocents of Paris*) diretto da Richard Wallace e *Il piccolo caffè* (*The Playboy of Paris*) dalla commedia di Tristan Bernard già tradotta sullo schermo da Max Linder; il film di Chevalier venne diretto da Ludwig Berger. Ma il film che valse a portare in primo piano Che-

valier e Jeanette MacDonald fu *Il principe consorte* (*The Love Parade*, 1929) di Ernst Lubitsch. Lo scenario era di Ernest Vajda e Guy Bolton che lo avevano tratto da *The Prince Consort* di Leon Xanrof e Jules Chancel. Una particolare importanza ebbe la musica di Victor Schertzinger, un musicista che per anni aveva scritto a Hollywood gli accompagnamenti musicali per i film e ne aveva diretto anche qualcuno: tra i recenti *Volti dimenticati* (*Forgotten Faces*, 1927) su scenario di Howard Estabrook con Clive Brook, Olga Baclanova e William Powell. Nel *Principe Consorte* Lubitsch si mostrò molto a suo agio. Vi erano delle gradinate sulla quali saliva cantando ora Chevalier ora Jeanette MacDonald che era la regina. Lui cantava una canzonetta dopo l'altra e lei cantava anche per guidare i suoi soldati e far loro fare le esercitazioni nel cortile del Palazzo Reale.

Il movimento era piuttosto coreografico teatrale che determinato dal ritmo delle inquadrature. Però il film istituiva un genere cui Lubitsch si dedicò quindi con particolare compiacenza.

Cecil B. De Mille continuava a realizzare dei film farraginosi, come *Madame Satan* (1930). Ma nel suo genere prediletto era stato superato da Michael Curtiz che aveva prodotto nel 1928 *L'Arca di Noè* (*Noah's Ark*) con Dolores Costello; un episodio moderno veniva messo in relazione col Diluvio Universale e v'erano perfino delle sequenze a colori. Il film venne presentato in edizione sonorizzata.

Nel frattempo Victor Fleming si accingeva a effettuare riprese sonore all'aria aperta, di applicare il sonoro a un genere tipico del cinema muto: il western. Nacque così *The Virginian*, con

Walter Huston, Gary Cooper, Richard Arlen, Mary Brian. Lo scenario era di Howard Estabrook, tratto da un romanzo di Owen Wister. Operatore era J. Roy Hunt. Il film si innestava magnificamente nella più genuina tradizione del cinema americano.

A quella tradizione apparteneva Douglas Fairbanks. Ma Sam Taylor pensò di vestirlo con costumi cinquecenteschi e che accanto a lui stesse bene Mary Pickford, allora sua moglie nella vita. Nacque così *La bisbetica domata* (*The Taming of the Shrew*, 1929) tratto dallo stesso Taylor dalla commedia omonima di William Shakespeare, in cui l'uno e l'altro si trovavano in una situazione un po' nuova; quella di dover recitare in modo diverso dal solito, rinunciando alle boccucchie a cuore, lei, ai salti esagerati lui. Si trattava in sostanza di fare i commedianti, e in complesso essi

ci riuscirono, ma forse il pubblico non credeva troppo che ci potessero riuscire e quindi il film non ottenne quel successo che Sam Taylor aveva sperato.

Accanto ai comici del muto, che continuavano a lavorare con minore entusiasmo, come Buster Keaton e Harold Lloyd, ne apparvero altri come Eddie Cantor, venuto dalla compagnia di riviste di Florenz Ziegfeld, i fratelli Groucho, Harpo, Chico e Zeppo Marx che fecero un quartetto particolarmente brillante, Stan Laurel e Oliver Hardy che formarono coppia, mentre erano apparsi prima in ruoli minori in film d'altri comici. Continuò a lavorare W. C. Fields il quale però ogni tanto tentava di sollevarsi dal tipo di comicità degli altri per interpretare qualche ruolo più impegnativo. I film di questi comici furono, salvo quelli di Stan Laurel e Oliver Hardy in un primo tempo, di lunghezza

normale.

Il primo film parlato di King Vidor fu *Alleluia!* (1929). Lo scenario fu composto da Wanda Tuchock e Richard Schayer. Il film fu interpretato da soli negri, tra i quali Nina Mae Mc Kinney e Daniel Haynes. Questi è Zeke, che uccide involontariamente in una notte di orgia il fratellino. Ha peccato e vuol redimersi e redimere un popolo: la sua razza, condurla alla fede, alla religione, a Dio. Egli si mette a predicare, raccoglie una folla immensa di uomini e di donne. Tutti vanno a lui, si protendono verso di lui. Sola, rimane nel deserto lasciato dalle persone che sono accorse accanto al nuovo predicatore, una fanciulla, Chick, una ballerina di caffè concerto, che non crede a Zeke, ma quando s'accorge di essere sola, abbandonata da tutti, e vede Zeke, il predicatore che ha lo sguardo su di lei, è presa da uno spasi-

mo e a lui accorre, urlando, gli si china ai piedi. Anche lei, crede. Alleluia! La folla prorompe nel grido e tutti esultano; ma il loro entusiasmo si trasforma in frenesia, è una danza che nasce nel nuovo fanatismo che ha preso tutta quella gente. In mezzo alla folla, Zeke fugge con Chick. Dopo qualche tempo è operaio in una fabbrica; in una capanna sta Chick in attesa di lui, ma una sera ella è strana, pare turbata, guarda ogni tanto in giro. Però lo abbraccia, lo accarezza, lo culla dolcemente, con tenerezza, lo addormenta col suo canto sensuale. Appena egli è addormentato e la testa cade pesante sul legno del tavolo, Chick fugge con un altro uomo. Ma Zeke si sveglia, rincorre i fuggitivi che sono saliti su una carretta. Il passo di Zeke è inesorabile, egli non si dà tregua, gli amanti si vedono scoperti, l'inseguimento continua tra i canneti, in mezzo all'acqua, nella

foresta. La carretta viene travolta, Chick rimane immersa nel fango. Zeke assiste alla sua morte, perdonandole. Ma poi, riprende l'inseguimento dell'amante di lei; l'altro si sente perduto, viene raggiunto; Zeke lo soffoca sott'acqua. Zeke sconta la pena, i lavori forzati e un giorno ritorna alla sua casa, alla sua famiglia, alla vita dei campi. La descrizione del caffè concerto, le scene di fanatismo religioso e soprattutto la sequenza della fuga dei due amanti e dell'inseguimento di Zeke, ritmato dal motivo sonoro dell'acqua turbata dai passi di lui, sono assai importanti. *Alleluia!* fu uno dei prodotti più coraggiosi del cinema americano, un film unico nel suo genere senza precedenti nè conseguenti.

Accanto ad *Alleluia!* e in contrasto col genere di questo, l'America inviava in Europa film che venivano considerati superproduzioni come *Il re del*

jazz o *Broadway Melody* (1929). Anche *Broadway Melody* si riduceva ad una successione di quadri di rivista. Il film venne diretto da Harry Beaumont, che aveva diretto prima *Our Dancing Daughters* (1928) e che diresse poi *Ragazze e giovanotti del 1890* (*Gay Ninetees*, 1930) con Marlon Davies, *Ragazze che sognano* (1930) con Joan Crawford; non privo quest'ultimo di intenzioni psicologiche nell'indagare gli stati d'animo della ragazza americana. Allo stesso tipo di film apparteneva anche *Ragazze Americane* (*Our Modern Maidens*, 1929) pure interpretato da Joan Crawford e diretto da Jack Conway. La vita americana veniva a poco a poco affiorando nei suoi più tipici aspetti offerti talvolta con particolari cautele, ma talora con maggiore spregiudicatezza, nel film. Si sentì parlare la ragazza americana, si fece conoscere meglio la vita di Broadway,

il retroscena dei teatri intorno al centro della grande strada di New York. Così accanto alle riviste venne realizzato anche un film, *The Royal Family of Broadway*, con Fredric March, che si ispirava alla famiglia di attori Barrymore; regista era George Cukor.

Qualcuno si chiese se fosse possibile dare una funzione particolare al suono, magari ad un semplice motivo musicale. Forse in risposta a questa domanda Frank Lloyd realizzò *Fiume stanco* (1929) con Richard Barthelmess e Betty Compson: un motivo di canzone costituiva il nucleo del film.

Mentre King Vidor attendeva ad *Alleluia!* in America, mentre altri produttori pensavano alle cine-riviste, Joseph von Sternberg in Germania realizzava per la produzione di Erich Pommer il

film *L'Angelo azzurro* (1929-30). Il soggetto fu tratto da un romanzo di Heinrich Mann, *Professor Unrath*, e sceneggiato da Robert Liebmann e Karl Zuckmayer. Lo scenografo fu Otto Hunte, operatori furono Günther Rittau e Hans Schneeberger, tecnico del suono Fritz Thiery. La musica di accompagnamento e delle canzoni venne composta da Friedrich Holländer. Gli attori erano Emil Jannings, Marlene Dietrich e in ruoli minori, Kurt Gerron e Hans Albers. Il film fu la rivelazione di Marlene Dietrich, i cui film precedenti i noleggiatori si affrettarono dopo il successo dell'*Angelo azzurro*, a mettere in circolazione. Fu tuttavia notato che Joseph von Sternberg ne aveva messo in luce certe doti, mentre i film precedenti avevano messo in luce soltanto o quasi soltanto le gambe della Dietrich che costituirono un elemento di pubblicità di prim'ordine. Erano infatti assai

belle. Del resto, non costituivano il solo elemento di attrazione del film, che poteva considerarsi, come *Variété*, un film di complesso. Infatti, c'era Joseph von Sternberg, c'era Emil Jannings, c'era Erich Pommer che cercava di contemperare i diversi elementi, tra i quali c'era anche la musica, le canzoni cantate da Marlene Dietrich con voce calda e sensuale nel cabaret dell'Angelo azzurro. Qui capita una sera il professore Unrath, che era Emil Jannings, per scoprirvi alcuni suoi allievi. Accade invece che egli si innamora di Lola Lola che era Marlene Dietrich e finisce per sposarla, rinunciando alla sua carriera didattica. Per vivere è costretto a fare il pagliaccio nei teatri di varietà. Un impresario combina addirittura una rappresentazione nel paese dove Unrath insegnava un tempo. La rappresentazione ha luogo in un teatrino angusto, gli ex-allievi del professore gridano,

Lola Lola si fa abbracciare dietro le quinte da un giovanotto. Il numero del professore è di fare il chicchiricchi del gallo. Ma il chicchiricchi si trasmuta in un grido atroce, di dolore. È con quel grido che il professore si avventa contro la moglie e il suo amante. Poi fugge dal teatro, va per vie strette e scure, raggiunge la sua scuola, l'aula, la cattedra dalla quale insegnava e vi cade riverso, con le dita avvinghiate ai bordi del tavolo. Nella parabola del personaggio c'era tutto Jannings, dalla gioiosa timidezza che ogni tanto si trasformava in austerità, del principio del film, alla lenta trasformazione di fronte alla donna che lo attira, al tragico finale. Nel descrivere gli ambienti, Sternberg aveva accentuato le sue predilezioni; ovunque era squallore, tristezza, tutto era sgretolato. Appariva in questa desolazione il volto freddo di Marlene Dietrich, di una bellezza stanca,

quasi decadente. La si paragonò a Greta Garbo. Gli americani potevano contare anche su altre attrici; tuttavia la bellezza conturbante di Marlene Dietrich rappresentava ormai, dopo questo film, un elemento a favore del cinema europeo. Ma subito dopo la realizzazione del film *L'Angelo azzurro*, Marlene Dietrich e Joseph von Sternberg partirono per Hollywood.

A Hollywood altre attrici passavano dal muto al parlato. V'era Gloria Swanson che dopo *L'intrusa* (*The Trespasser*, 1928) diretto da Edmund Goulding, interpretò *Che tipo di vedova!* (*What a Widow!*, 1930) diretto dal suo regista preferito, Allan Dwan. V'era Norma Shearer che dopo *L'onestà della Signora Cheyney* (*The Last of Mrs. Cheyney*, 1929) diretto da Sidney Franklin, dalla commedia di Frederick Lonsdale, apparve in *Divor-*

ziata (*Divorcee*, 1930) diretto da Robert Z. Leonard e in *Volubilità* (*Strangers May Kiss*, 1931) diretto da George Fitzmaurice. V'era anche Greta Garbo.

Il primo film parlato di Greta Garbo fu *Anna Christie* (1930) dal dramma omonimo di Eugene O'Neill. Diresse Clarence Brown. La Garbo non doveva apparire stavolta in eleganti o esotiche toelette, ma in abiti dimessi; ella fu una attraente ragazza del porto, alle prese col rude Charles Bickford, con l'altrettanto rude Marie Dressler. A questo clima non erano forse ancora abituati Clarence Brown e Greta Garbo, ma riuscirono tuttavia a cavarsela. Brown si affidava come il solito alla sua tecnica precisa e il sonoro era risolto con disinvoltura, anche se non appariva alcuna particolare ricerca. Greta Garbo per la prima volta in America interpretava un ruolo di personag-

gio coerente, e perciò più persuasivo. Dello stesso film Jacques Feyder curò una edizione parlata in lingua tedesca.

Allo scopo di poter diffondere in diversi paesi con maggiore facilità i film parlati, si pensò di eseguire di uno stesso scenario più edizioni. Così avvenne di *Anna Christie*, del *Grande Sentiero*, di *Carcere*. Talvolta si studiava la possibilità di creare dei personaggi che corrispondessero veramente alle caratteristiche di questo o quel Paese. Nel *Grande Sentiero* (*The Big Trail*, 1930) per esempio, i pionieri che partecipavano alla vicenda potevano essere inglesi o spagnoli o italiani. Venivano considerate le scene di sfondo e d'ambiente buone per tutte le edizioni, si realizzavano a parte le scene di dettaglio, quelle in cui apparivano i personaggi. *Il grande sentiero* si innestava nella tradizione di Ince, dei *Pionieri* di

Cruze. Era diretto da Raoul Walsh che poco prima aveva realizzato *In Old Arizona* (1929) con la collaborazione di Irving Cummings. L'edizione americana del *Grande Sentiero* era interpretata da John Wayne e Marguerite Churchill, quella italiana da Franco Corsaro e Luisa Caselotti.

Carcere (*The Big House*, 1930) venne realizzato da George Hill con la collaborazione di altri registi per le varie edizioni; Paul Fejos era collaboratore per quella francese e quella tedesca, Ward Wing per quella spagnola. Non venne realizzata una versione italiana. Gli interpreti della versione americana erano Wallace Beery, Chester Morris, Lewis Stone. Il soggetto di *Carcere* era di Frances Marion e l'azione si svolgeva in un penitenziario americano. *Carcere* ebbe un buon successo commerciale e diede origine ad un tipo di film: il dramma carcerario, con le evasioni e le insurre-

zioni.

Il problema delle più versioni, in diverse lingue, di uno stesso film, continuò ad affannare per qualche tempo i produttori. Un curioso sistema venne escogitato dalla Paramount. Alcuni film da essa prodotti venivano inviati in Francia. Qui in uno stabilimento di Joinville si radunavano registi e attori di ogni paese e ciascuno dei registi riproduceva il film stesso servendosi degli attori che parlavano una determinata lingua. Il film americano doveva essere, secondo i dirigenti, copiato quadro per quadro, gesto per gesto. Tra i film riprodotti con questo sistema era *Devil's Holiday* diretto da Edmund Goulding e interpretato da Nancy Carroll e Phillips Holmes.

In ogni paese veniva avviata nel frattempo una produzione locale. Accanto ai film a soggetto ap-

parivano i primi giornali sonori e parlati di attualità. In Italia, l'Istituto Nazionale L.U.C.E. venne dotato di camion corredati di cabine per la ripresa del suono, e gli italiani poterono così ascoltare, riprodotta dagli altoparlanti dietro agli schermi, la voce del Duce.

La produzione di film a soggetto sonori e parlati aveva inizio a Roma in due stabilimenti, quelli della Cines, diretti da Stefano Pittaluga e quelli della Caesar di Giuseppe Barattolo; questi era stato ai tempi del muto il produttore degli ultimi film di Francesca Bertini, quegli s'era venuto da qualche tempo occupando di produzione. Il primo film di Pittaluga fu *La canzone dell'amore* (1930) ispirato da una novella di Luigi Pirandello, diretto da Gennaro Righelli e interpretato da Dria Paola che era stata la protagonista di *Sole*, e Elio Steiner, nei ruoli principali della versione italiana; del

film infatti vennero realizzate in Italia anche altre due versioni, francese e tedesca. Vennero quindi realizzati film ispirati a canoni teatrali, come *Rubacuori* (1931) interpretato da Armando Falconi, *Corte d'assise* (1930) diretto come il precedente da Guido Brignone. Attori di teatro venivano invitati a prender parte alla interpretazione di film. Anche Ettore Petrolini apparve in tre film, tra i quali *Medico per forza* (1931), tratto dalla commedia di Molière. Si tentò tuttavia da parte di qualcuno di servirsi in modo meno piatto della tecnica nuova che offrivano il suono e la parola. Ma i tentativi che miravano a rendere funzionale il nuovo ritrovato, come *Resurrectio* di Alessandro Blasetti e *Vele ammainate* di Anton Giulio Bragaglia, non ebbero successo.

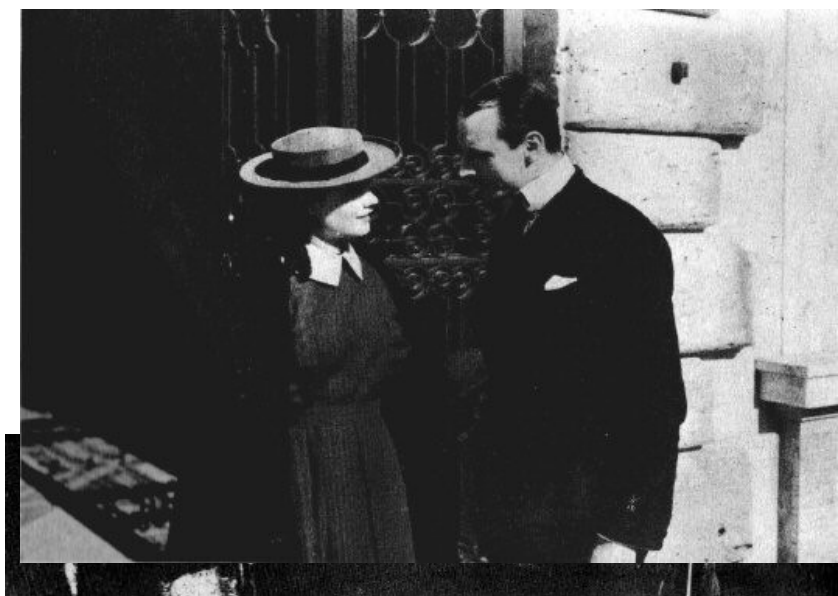
Alessandro Blasetti si trovò più a suo agio nel realizzare *Terra madre* (1930) con Leda Gloria,

Sandro Salvini, Isa Pola. Il film narrava la storia di un nobile signore che aveva abbandonato le sue terre ma che alcune circostanze determineranno a ritornare ai suoi campi. Alla convenzionalità della impostazione si contrapponeva una ricerca di effetti di atmosfera, un tono sobrio nella recitazione degli attori.



a vecchia signora (1931) di Amleto Palermi:

Emma Gramatica.



An



na Christie (1930) di Clarence Brown:
Greta Garbo e Charles Bickford.

Str



Nel film *Figaro e la sua gran giornata* (1931) tratto da una commedia di Arnaldo Fraccaroli, *Ostrega che sbrego!*, e diretto da Mario Camerini, questi ebbe modo di rivelare dopo *Rotaie* certe sue preferenze per ambienti e costumi di provincia, personaggi-macchiette, motivi trattati con umorismo discreto e altrettanto buon gusto. L'arrivo nella piccola stazione del Veneto del trenino primitivo che si ferma ad un passaggio a livello per lasciar passare avanti una carrozza, le bizzze di un baritono, le conseguenze del mancato arrivo di una cantante, la rappresentazione nel teatrino del «Barbiere» furono episodi svolti nel film d'ambiente ottocentesco con levità ed arguzia. Gli interpreti erano Gianfranco Giachetti, Leda Gloria e Maurizio d'Ancora.

Il primo film della Caesar fu *La vecchia signora* (1931) diretto da Amleto Palermi e interpretato da

Emma Gramatica, Maurizio d'Ancora, Vittorio De Sica. Riusciva interessante in questo film la ricerca di contrappunto fra immagine e suono nella corsa di una carrozza. La musica era di Umberto Mancini. Una ricerca press'a poco analoga era in un altro film della Cines: *La cantante dell'opera* (1932), diretto da Nunzio Malasomma, con Germana Paolieri, Gianfranco Giachetti, Isa Pola; il film era tratto da una novella di Gino Rocca. Tentativi di interpretazione visiva del suono e del canto furono fatti oltre che in *Resurrectio* di Blasetti, in *Wally* dell'omonima opera lirica musicata da Alfredo Catalani e diretto da Guido Brignone.

Dei registi italiani lavorano in Germania nei primi tempi del sonoro; tra questi Carmine Gallone che diresse *Terra senza donne* (1929) con Conrad Veidt e Elga Brink.

Ricerche di contrappunto tra suono e immagine vennero fatte anche in Germania dove nacque la più tipica forma di operetta cinematografica: in questo tipo di film il suono, la musica e le canzoni, costituivano quasi una tessitura sulla quale le immagini si formavano. Oskar Fischinger realizzò addirittura interpretazioni astratte, con segni e figure geometriche in movimento, di composizioni musicali celebri. In altri casi la musica aveva una semplice funzione di accompagnamento come in *Melodie der Welt* (1929) di Walter Ruttmann con musica di Wolfgang Zeller.

Fautore della cine-operetta fu Wilhelm Thiele: *Valzer d'amore* (1930) diede appunto il via alla serie. Il film era interpretato da Willy Fritsch e Lillian Harvey. La musica era di Werner Richard Heymann. Lo stesso gruppo di persone collaborò a *La sirenetta dell'autostrada* (*Drei von der Tank-*

stelle, 1931) in cui l'azione si svolgeva in parte in un'autostrada, fra tre giovanotti e una ragazza che passava con la sua automobile davanti al rifornimento di benzina istituito nella strada dai tre giovanotti che si contendevano naturalmente l'amore della fanciulla. Il soggetto era di Franz Schulz e Paul Frank.

Lo stesso clima venne portato negli uffici tra gli impiegati, le dattilografe, le segretarie. Nacque così *La segretaria privata*, da un soggetto di Franz Schulz. Il film ebbe nella edizione originale diretta da Wilhelm Thiele, *Die Privatsekretarin*, un vivissimo successo commerciale, che consigliò produttori italiani e inglesi a tentarne la traduzione nelle rispettive lingue. Così nacque una edizione italiana diretta da Goffredo Alessandrini e interpretata da Elsa Merlini, Nino Besozzi, Sergio Tofano, Cesare Zoppetti, una edizione inglese di-

retta da Victor Saville (1931-32).

Lilian Harvey che sapeva soprattutto ballare, ma che dava alla sua recitazione un atteggiamento operettistico, fu l'interprete di un film tratto da una commedia di Benn Levy e sceneggiato da Karl Hartl e Walter Reisch, che venne diretto da Gustav Ucicky in edizione tedesca e in edizione inglese: *Hokus Pokus* (conosciuto anche col titolo inglese *The Temporary Widow*, 1930), che era un film parlato al cento per cento, in cui appunto si notava il virtuosismo del regista nell'aver saputo dare al dialogo un ritmo vivace in rapporto alle immagini. Lilian Harvey apparve anche in uno degli ultimi film di Lupu Pick: *Eva in pigiama* (*Ein Nacht in London*, 1930) in cui il regista si dimostrava ancora una volta un virtuoso del film silenzioso. Gli ultimi film di Lupu Pick furono *Napoleone a Sant'Elena*, seguito e fine del *Napoleone* di

Abel Gance e *Gassenhauer*, in cui tentava ricerche di applicazione del suono e del dialogo.

Altri registi fecero tentativi del genere. Gli stessi Pabst e Dupont cercarono sempre che nei loro film il sonoro assumesse una funzione espressiva particolare. Altrettanto si può dire per due film di Alexis Granowsky: *La canzone della vita* (1930) e *Die Hoffer des Herrn O. F.* (1931).

Quest'ultimo era tratto da uno scenario dello stesso Granowsky e di Leo Lania. La musica era di Karl Rathaus, gli interpreti erano Alfred Abel, Peter Lorre, Berard Goetzke. Le situazioni grottesche sulle quali era intessuto questo film furono brillantemente svolte da Alexis Granowsky. Un ottimo impiego del sonoro era fatto in un film di Phil Jutzi tratto da un romanzo di Alfred Doeblin: *Berlin Alexanderplatz*, che lo stesso Jutzi aveva ridotto per lo schermo con la collaborazione di

Hans Wilhelm. Interpreti erano Heinrich George, Maria Bard e Margarete Schlegel. Jutzi s'era rivelato l'anno precedente col film *Mutter Krausen fährt ins Glück*.

Il primo film parlato di G. W. Pabst si allontanava dal genere trattato negli ultimi tempi: di psicologie femminili. *Westfront 1918* era un film di folla, ma in mezzo alla folla spiccavano quattro personaggi che costituivano l'argomento del romanzo *Vier von der Infanterie* di Ernst Johannsen, dal quale Ladislaus Vajda trasse lo scenario per il film. Gli interpreti erano Gustav Diessl, Fritz Kampers, Claus Clausen, Hans Joachim Moebius. Operatore era Fritz Arno Wagner. Nell'applicare il suono Pabst si dimostrò altrettanto abile che nel raccontare visivamente la vicenda. Pabst appariva quindi ormai sicuro del nuovo mezzo di espressione. Naturalmente, per raggiungere gli

effetti voluti egli si affidava sempre soprattutto alle immagini, alla maschera dei personaggi.

Arnold Fanck che con Pabst aveva realizzato *La tragedia del Pizzo Palù*, non abbandonò la montagna. Il suo primo film sonoro fu *Tempeste sul Monte Bianco* (1930) con Leni Riefenstahl, Sepp Rist, Ernst Udet. Il film venne musicato da Paul Dessau, ma non vi fu da parte del regista alcuna ricerca di effetti sonori specifici. Si notavano le consuete belle visioni di montagna fotografate da Hans Schneeberger, Sepp Allgeier, Richard Angst. Il dramma dei personaggi rimaneva in seconda linea rispetto alle visioni della montagna, della tempesta, che costituivano uno spettacolo abbastanza attraente. In un film successivo: *Ebbrezza bianca* (1931), Arnold Fanck con la collaborazione degli operatori Richard Angst, Kurt Neubert, Hans Gottschalk, si limitò a comporre

una breve trama di pretesto alle esibizioni del campione di sci Hannes Schneider; accanto al quale appariva Leni Riefenstahl. Nel film c'erano molte riprese al rallentatore, allo scopo di poter seguire meglio i virtuosismi dello sciatore.

I primi film sonori di E. A. Dupont, furono *Due mondi*, *Atlantic*, *Fortunale sulla scogliera*, i due ultimi realizzati in Inghilterra dove già Dupont aveva, tra l'altro, realizzato *Piccadilly*. In *Due Mondi* (1930), con Maria Paudler, l'azione si sviluppa in modo grave e lento, che culmina nella scena finale quando il padre con un grido di dolore sale una scala recando fra le braccia la figlia morta. *Atlantic* (1930) venne realizzato in tre versioni: francese, inglese e tedesca. Vi si rievocava il naufragio del Titanic nel 1912; il film voleva rappresentare la tragica cronaca delle ultime ore, in

un intreccio di episodi cui partecipavano vari personaggi. Dal punto di vista nautico il film non parve molto esatto, dal punto di vista dell'applicazione del suono, non vi erano trovate eccezionali.

In *Fortunale sulla scogliera* (*Cape Forlorn*, 1931) tratto da un soggetto di Frank Hervey, ridotto anche in dramma teatrale, Dupont ebbe modo di manifestare invece una sua padronanza del mezzo sonoro e soprattutto di saper creare un contrappunto visivo-sonoro che risultava alquanto suggestivo. Tranne un piccolo episodio iniziale, tutto il film si svolge in un faro, in una angosciata atmosfera creata dal fragore del mare e dal sibilo del vento. È il dramma di quattro personaggi: una donna (Tala Birell), un capitano (Heinrich George), un comandante in seconda (Fritz Kortner) e un naufrago (Conrad Veidt). Il capitano ha sposata la donna, avendola conosciuta in un

locale notturno, ma la donna cede al comandante in seconda. Durante una tempesta viene spinta contro gli scogli una barca che porta un naufrago; da una fotografia su un giornale e da un annuncio dato dalla radio si viene a conoscenza che il naufrago verso il quale la donna si sente attratta è un direttore di banca ricercato dalla polizia perchè ha commesso alcuni furti. Il secondo gli propone di andarsene e potrà avere in questo caso di nuovo via libera nei riguardi della donna; altrimenti lo denuncerà. Ma entra allora la donna e nasce tra i due uomini una rissa durante la quale il secondo viene ucciso. Più tardi viene il battello della Polizia e riporta a riva l'uomo e la donna; l'uno andrà in prigione, la donna ritornerà alla sua vita di un tempo. Il vecchio capitano sopraffatto da un dubbio che a poco a poco affiora circa la donna che egli credeva potesse essere soltanto

una sua inerte compagna di vecchiaia, la donna sensualissima, nata per cedere agli uomini, il secondo spinto dal desiderio della donna che a sua volta si sente attratta verso il naufrago, sono personaggi caratterizzati da Dupont con tecnica sicura. Anche qui appariva il suo virtuosismo nell'inquadrare le scene e nel muovere la macchina; quasi in paragone al movimento dell'onda che si spinge verso la riva e si ritrae, ha usato spesso di un movimento di carrello avanti, fino al primo piano della donna e poi indietro. Il contrappunto sonoro visivo, è stato adottato sia nei riguardi dei riflessi di un discorso sulla persona che ascolta, sia soprattutto nella scena in cui, dopochè la radio ha dato la notizia che il naufrago è ricercato dalla polizia, trasmette una lacerante musica di caffè concerto.

L'ambiente di *Variété* e in parte la stessa situa-

zione, fu ripreso da Dupont in *Salto Mortale* (1931), da uno scenario di Alfred Machard, Rudolf Katscher, Egon Eis, con scenografia di Alfred Junge. Gli attori del terzetto acrobatico erano Anna Sten, Adolf Wohlbrück e Reinold Berndt. Dupont ha adoperato convenientemente le risorse del sonoro specie nelle scene dell'altalena del trapezio che va su e giù con un affannoso sibilo. Anche in questo film i dialoghi sono inquadrati in modo che prevalentemente si vede la persona che ascolta e non quella che parla.

Paul Czinner realizzò in Inghilterra un film: *La via delle anime perdute* (1930) con Pola Negri. La vicenda presenta qualche analogia con quella di *Fortunale sulla scogliera*, poichè si svolge in un paesetto, di mare, dove è un faro, in cui vivono il guardiano e la moglie. Questa viene raggiunta da uno dei suoi passati amanti e il guar-

diano lo uccide. La donna fugge in una barca, il mare si fa grosso e la donna continuando a remare, mentre le onde la travolgono, rivede, in rapidi scorci la sua vita passata. Nella fuga della donna e durante le scene precedenti l'inquadratura è talvolta obliqua, per creare un rapporto con lo stato d'animo dei personaggi.

Dopo questo film Czinner riprese a lavorare con Elisabeth Bergner, con la quale realizzò *Ariane*, dal romanzo di Claude Anet (1931) adattato allo schermo da Carl Mayer. Una funzionale applicazione del sonoro era nel film successivo: *Der traumende Münd* (1932) sceneggiato da Carl Mayer da un dramma di Henry Bernstein: *Mélo*. Del film venne eseguita da Czinner anche una versione francese col titolo *Mélo*, interpretata da Gaby Morlay. Qualche tempo dopo dallo stesso scenario venne tratto anche un film in Italia, diret-

to da Robert Land e interpretato da Elsa Merlini; ma la copia non parve essere fedele al testo e riuscì fredda e non convincente. Lo stesso accadde quando molti anni più tardi Czinner e la Bergner vollero farne una versione inglese (*Dreaming Lips*, 1937). Nell'edizione originale accanto a Elisabeth Bergner era Rudolf Forster. Il sonoro servì a Czinner per rendere lo stato d'animo di una donna nell'ascoltare la musica, nel creare l'atmosfera di un sogno della stessa donna, personaggio femminile complicato, adatto particolarmente alla recitazione della Bergner ora pensosa ora sfuggente, o addirittura allucinata. In seguito Czinner e la Bergner si recarono in Inghilterra.

Il cinema inglese cominciò a valersi dall'avvento del sonoro in poi dell'opera di stranieri, senza

manifestare una propria fisionomia decisa, nei film a soggetto: una fisionomia decisissima invece, nella importante attività nel campo del cinema documentario, per opera di John Grierson, e della sua scuola, di Paul Rotha, di Robert Flaherty e di altri, fra i quali anche Alberto Cavalcanti che venne ad aggiungersi alla schiera, abbandonando il film a soggetto.

Alfred Hitchcock realizzò con la collaborazione di Adrian Brunel una cine-radio-rivista: *Elstree Calling* (1930) e quindi da solo *Juno and the Paycock* (1930), *Murder* (1931), *The Skin Game* (1931), *La fioraia di Vienna* (*Goodnight Vienna*, 1932) un film piuttosto vivace anche per merito degli interpreti Anna Neagle e Jack Buchanan.

Jack Buchanan era un attore di operetta, della stessa forza di Maurice Chevalier, apparso l'anno

precedente in un film di Ernst Lubitsch, accanto a Jeanette MacDonald: *Montecarlo* (1930), su scenario di Ernst Vajda tratto da due lavori: *Costa Azzurra* di Hans Müller e *Monsieur Beaucaire* di Booth Tarkington e Evelyn Sutherland. Lo scenario di Vajda era composto sulla ricetta più succosa della cine-operetta; permetteva a Jeanette MacDonald di cantare dal finestrino del treno in corsa e ai contadini di fare il ritornello, di far cantare a Jack Buchanan e alla stessa MacDonald dei duetti, e infine di far fare a Lubitsch un altro film alla Lubitsch.

A *Montecarlo* si succedettero altri film dello stesso genere come *Un'ora d'amore* (*An Hour With You*, 1931) diretto da George Cukor con la supervisione di Ernst Lubitsch e interpretato da Jeanette MacDonald e Maurice Chevalier il quale apparve ancora nel successivo film di Lubitsch:

L'allegro tenente (*The Smiling Lieutenant*, 1931) accanto a Claudette Colbert e Miriam Hopkins. Lo scenario era ricavato dall'operetta *Sogno di un valzer*, musicata da Oscar Straus, in cui si narrano le vicende del tenente Niki che è costretto a sposare una principessa mentre vorrebbe stare accanto ad una piccola violinista. La principessa è una donna priva di femminilità ed è appunto la violinista che le insegna come le donne debbano comportarsi con gli uomini per renderli felici. Il film è ricco di trovate saporose e Lubitsch quando può fa salire e discendere di corsa i suoi personaggi su e giù per lunghi scaloni.

Jeanette MacDonald senza la guida di Lubitsch apparve in altri film più come attrice che come cantante. Uno fra questi era *Nel regno della fantasia* (*Let's Go Nature*) in cui il regista Leo McCarey aveva realizzato con molto brio una scena

in un piroscapo, dove alcuni individui si mettono a giocare con i cappelli a paglietta e a lanciarli in mare facendo a gara a chi li butta più lontano.

Il film musicale e cantato ebbe fautori ad un certo momento, anche René Clair e G. W. Pabst. L'uno offerse *Sotto i tetti di Parigi*, l'altro *Dreigroschenoper*; ma questi film non seguivano pedissequamente questa o quella tendenza bensì riflettevano soprattutto la personalità di ciascuno dei due registi. Riusciva naturalmente più facile e il risultato poteva essere dal punto di vista commerciale altrettanto soddisfacente, riprodurre sullo schermo commedie senza cercare quale contributo potessero dare gli effetti sonori. Per esempio in Inghilterra una commedia di successo, *The Middle Watch* (1931) venne trasportata sullo schermo da Norman Walker senza nemmeno la

pretesa forse di fare un film. Il pubblico rideva e applaudiva come se fosse stato davanti al palcoscenico.

Un'altra commedia che ebbe in Inghilterra grande successo, *Young Woodley*, venne trasformata in film da Thomas Bentley. Mentre Maurice Elvey tentava il film avveniristico tipo Fritz Lang con *High Treason* (1930), e rifaceva quindi, parlato, *The Lodger* (1932), Herbert Wilcox faceva film come *Carnival* (1931) una specie di Otello modernizzato che dava modo a Matheson Lang di interpretare una di quelle grosse parti che tanto piacevano al celebre attore teatrale inglese. Piuttosto che da questo tipo di film, il cinema poteva venir fuori dalle commedie di Monty Banks, come *My Wife's Family* (1931) o *Quattrini a palate* interpretate il comico Seymour Hicks: questo film era un succedersi di trovate brillanti in un'incalzante

vicenda, tra diversi ambienti.

Ma il film inglese che maggiormente corrispose alle esigenze del cinema fu un film di Anthony Asquith: *Tell England* (1931) tratto da un romanzo di Ernest Raymond, sceneggiato da Asquith e diretto con la collaborazione di Geoffrey Barkas. Interpreti erano Carl Harbord, Tony Bruce e Fay Compton. L'azione si svolge nel 1914 a Gallipoli e protagonisti sono due giovanetti; ciò che soprattutto fu notato nel film, era l'accuratezza e la concisione del montaggio.

In Inghilterra fu realizzato da Carmine Gallone un film cantato: *La città canora* (*The City of Song*, 1931) i cui esterni vennero ripresi a Napoli la città che dava il titolo al film. Interpreti erano il tenore polacco Jan Kiepura che faceva la parte di un napoletano e Brigitte Helm, tedesca. Il film inglese cominciava a diventare film internazionale. Co-

munque *La città canora* ebbe successo. Un altro successo di quell'anno 1931 fu *The Outsider* diretto da Harry Lachman. Nel frattempo un rinomato regista del teatro inglese di operette e riviste, Erik Charell veniva chiamato a Berlino da Erich Pommer per realizzare un film che doveva essere la quintessenza della operetta cinematografica: *Il congresso si diverte*.

Un attore inglese di teatro e di cinema, Leslie Howard, andò invece a Hollywood. Qui apparve in uno dei film polinesiani di W. S. Van Dyke: *La voce del sangue* (*Never the Twain Shall Meet*, 1931), che ripeteva motivi dei due film precedenti. Accanto a Leslie Howard era Conchita Montenegro. In un film successivo, *La rumba dell'amore* (*The Cuban Love Song*, 1931) Van Dyke fece cantare Lawrence Tibbett e Lupe Velez; questa

una ragazza di Cuba, quegli un marinaio che scende a Cuba, impara la canzone della ragazza, trascorre con lei una notte e parte. Dopo molti anni, il marinaio ritorna, tutti cantano la canzone della fanciulla, ma la fanciulla è morta; e il marinaio ritrova il figlio di lei e suo. In un film precedente a questo, *Trader Horn* (1931) Van Dyke volle tradurre sullo schermo i motivi sonori delle foreste africane, i tam tam dei negri, e creare con questi elementi l'atmosfera del film che era tratto dalle memorie africane del mercante d'avorio James Aloysius Horn, elaborate da Ethelreda Lewis. Interpreti erano Edwina Booth nel ruolo di una ragazza bianca vissuta sempre tra i negri, Duncan Renaldo nel ruolo del giovanotto che si innamora di lei e Harry Carey nel ruolo del mercante d'avorio. Poco prima del film di Van Dyke veniva pubblicato un documentario: *Africa parla*

che si innestava nella tradizione dei documentari di Schoedsack. Registi erano Werner Futter e Fulton.

Alla formula del film esotico in cui il parlato era ridotto a proporzioni limitate, corrispondeva la commedia cinematografica. Anche nei film che non avevano la pretesa di essere dei colossi e che non possedevano elementi di richiamo notevoli, come celebri attori, si poteva riconoscere una tecnica scaltra nel saper alternare immagine e dialogo. Tipico fu a questo proposito *La stella della Taverna Nera* (*Her Man*, 1930), soggetto e regia di Tay Garnett, interpreti Helen Twelvetrees, che faceva la parte di una ragazza sentimentale, Phillips Holmes che era un marinaio allegrone, Ricardo Cortez che era lo sfruttatore della ragazza. L'azione era in un caffè di porto orientale, dove il marinaio e la ragazza si incontrano;

alla fine il marinaio riesce ad avere la meglio sullo sfruttatore dopo una movimentata scena di baruffa cui partecipano tutti gli avventori del caffè. Specialmente nelle scene di movimento Garnett dimostrò la sua scaltrezza.

Un motivo sonoro ben trovato aveva parte preponderante nella evoluzione della vicenda del film *Notte di bufera* (*Storm*, 1930). Una ragazza viene raccolta da due uomini in una casa di montagna. In occasione dell'Epifania le vengono regalati rispettivamente dai due compagni un carillon meccanico e una fisarmonica: il carillon è più divertente ma suona sempre la stessa musica, la fisarmonica può invece suonare diversi motivi ma bisogna impararli. I due doni corrispondono al diverso tipo di amore dei due uomini verso la ragazza. Questo motivo dava modo al regista William Wyler di trattare con sottigliezza i diversi at-

teggiamenti psicologici dei due uomini e della ragazza verso ciascuno di essi. La fanciulla era Lupe Velez, i due uomini William Boyd e Paul Cavanagh. Tra gli altri film diretti da Wyler erano *Il figlio del disertore* (*Tom Brown of Culver*, 1930) con Tom Brown e H. B. Warner e *Hell's Heroes* (1931) film aviatorio tratto da *The Three Goodfathers* di Peter B. Kyne con Raymond Hatton e Charles Bickford.

Mentre negli stabilimenti di Joinville in Francia le varie comitive realizzavano in diverse lingue le copie di alcuni film americani, René Clair pensava ad un tipo di film squisitamente francese, non solo, ma anche squisitamente clairiano. Nel film appariva un ambiente non ancora apparso sullo schermo: la periferia di Parigi un quartiere della quale Clair aveva fatto ricostruire da Lazare

Meerson nelle adiacenze degli stabilimenti della Tobis. La macchina da presa volava dappertutto; sui tetti delle case, penetrava nelle stanze, assisteva alla vicenda di due amici che amano la stessa ragazza che finisce a cedere al più intraprendente, mentre l'altro continua a cantare per le strade: «Sous les toits, sous les toits de Paris...»; per finire a sollevarsi di nuovo sui tetti. Il filo conduttore era sempre seguito dal principio alla fine, ma talvolta Clair mostrava di compiacersi di descrivere qualche tipo, qualche macchietta: l'ambiente insomma. *Sotto i tetti di Parigi* (*Sous les toits de Paris*, 1930) era composto su uno scenario dello stesso Clair. La musica era di Raoul Moretti e Armand Bernard, operatore era Georges Perinal, interpreti principali: Pola Illery, Albert Préjean, Edmond T. Gréville. Il film era pervaso da un umorismo triste; lo stesso mondo

e lo stesso umorismo apparvero in altri film francesi. Con *Sotto i tetti di Parigi* René Clair aveva stabilito un tono.



Miss Europa (Prix de beauté, 1930) di Augusto Genina:
Louise Brooks.





Lo stesso clima era dato in partenza da René Clair per un film che egli avrebbe dovuto dirigere; ma si limitò a comporne l'ordito della trama e qualche motivo. Il film, che si intitolava *Miss Europa* (*Prix de Beauté*, 1930) venne diretto da Augusto Genina. Protagonista era Louise Brooks, nel ruolo di una ragazza che vince un premio di bellezza e diventa Miss Europa. Questo fatto sposta naturalmente il suo atteggiamento di fronte agli uomini; è una donna ammirata, è la più bella ragazza d'Europa, e se ne compiace; non può quindi badare al suo innamorato di una volta, un giovane tipografo. Il film si conchiude con l'uccisione della ragazza da parte del giovane, mentre la fanciulla assiste alla proiezione di un suo provino cinematografico. Appaiono così in una stessa inquadratura la fanciulla morta su una poltrona e la fanciulla viva su uno schermo, che

canta. Questo contrasto, per quanto non privo di effetto, era naturalmente un po' voluto. Più efficace riuscì la regia di Genina nella descrizione dello stato d'animo della fanciulla quando dopo essere stata eletta Miss Europa, dimostra il suo disagio nel rivedere l'ambiente di una volta.

Dopo *Sotto i tetti di Parigi*, René Clair realizzò *Il Milione* (*Le Million*, 1931). Questo film, che si collega ai vaudevilles allestiti da Clair due e tre anni prima, era tratto dallo stesso Clair da un'operetta di G. Berr e M. Guillemand. Operatore era Georges Périnal, scenografo Lazare Meerson; la musica di commento era composta da Armand Bernard, Philippe Parès e Georges Van Parys, e così le canzonette frequenti nel film, che costituivano una tessitura in contrappunto con l'immagine. Gli attori erano Annabella nel ruolo di una fanciulla: Beatrice, René Lefèvre nel ruolo di

Michel, Louis Allibert in quello di Prosper, Paul Olivier come Papà La Tulipe e Vanda Gréville. L'azione ha inizio sul tetto di una casa dove stanno lavorando due operai; questi assistono attraverso un abbaino a quanto succede nella casa; c'è una gran festa. Chiedono il perchè di tanta allegria. Papà La Tulipe, il rigattiere dà loro la spiegazione: è stato vinto un milione. E qui comincia la vicenda commentata ogni tanto dai due operai sul tetto. Doppiando le voci di questi due personaggi nelle diverse lingue, era possibile rendere comprensibile la vicenda parlata in francese. Infatti in Inghilterra, per esempio, fu usato questo procedimento; altrove, per esempio in Italia, si doppiarono tutte le voci dei personaggi, rendendo così inutile l'avvedutezza del regista. Un ritorno alle vecchie comiche si nota in questo film, nei fondali dipinti: biciclette, attaccapanni con vestiti

appesi, un lavandino, sono dipinti sulle pareti. Ma a questa voluta teatralità corrisponde un ritmo assolutamente cinematografico che si manifesta spesso in certe fughe di personaggi in colonna, che costituiscono un motivo caratteristico dello stile di Clair. Ogni personaggio è caratterizzato come lo erano i personaggi del *Cappello di paglia di Firenze*; c'è qui la timida ballerina dell'Opera, con le movenze, le smorfiette, i sorrisi allusivi di Annabella; ci sono Prosper e Michel, i due amici. C'è il tenore che per far udire la sua voce fa precipitare un lampadario, ci sono le due zitelle pettorute incaricate di lanciare al tenore dopo il secondo atto un mazzo di fiori dalla galleria. La storia narra di un giovane pittore, Michel, pieno di debiti, che ha un'amica gentile: Beatrice, la ballerinetta dell'Opera. L'amico Prosper, scultore squattrinato anch'egli, raggiunge Michel an-

nunciandogli che uno dei due ha vinto un milione: essi hanno segnato i numeri dei due biglietti su un taccuino. Non si mettono d'accordo circa la divisione del premio; non hanno infatti ancora controllato i numeri dei biglietti. Risulta che la cartella vincitrice è quella di Michel. Ma dov'è la cartella? Era in una giacca che Michel aveva consegnato a Beatrice. Questa però non ha più la giacca perchè l'ha consegnata ad un tale, Papà La Tulipe, che s'era rifugiato da lei perchè inseguito dalla polizia e lei per farlo fuggire gli aveva prestato la giacca. Papà La Tulipe è un ladro che fa il rigattiere; nel suo negozio viene un tenore, Sopranelli, ad acquistare una giacca; quella di Michel gli va benissimo. A Beatrice che lo raggiunge dice che farà di tutto per riavere la giacca. Ma Beatrice si è accorta che Michel fa troppo il galante con una modella e se ne va mortificata al Teatro dell'Ope-

ra dove si ritrovano tutti; anche Prosper al quale Michel ha promesso metà della somma se riuscirà a recuperare la giacca. L'indumento viene indossato dal tenore e lo spettacolo incomincia. Sul proscenio il tenore e la grassa soprano cantano. Clair ne approfitta per fare un po' di parodia del melodramma e sposta la macchina tra la coppia di questi due e la coppia di Michel e Beatrice che stanno riparati in una panchina, tra le quinte; la macchina da presa gioca tra questi e quelli, fino a che Beatrice si lascia persuadere ancora da Michel che egli è innamorato di lei, e una pioggia di petali di rose finte cade sui due innamorati. Il tenore si toglie la giacca per una scena drammatica: il duello col baritono. Sulla giacca si precipitano da una parte gli uomini della banda del rigattiere vestiti da coristi e da comparse e dall'altra Prosper: gli uni e l'altro finiscono col rimanere

con le sole maniche. Succede quindi un parapi-
glia tra i coristi e Prosper che tentano di impos-
sessarsi della giacca; la corsa di tutti assume nel
movimento lo stesso aspetto della corsa dei gio-
catori di rugby per prendere la palla tenuta da un
giocatore: l'analogia è determinata soltanto e con
gusto molto fine, da certi accenni sonori. La giac-
ca sfugge ai coristi e va a finire fuori della fine-
stra, cadendo sopra un'automobile. Nell'auto-
mobile sono saliti Michel e Beatrice, assai delusi,
finchè non s'accorgono che un lembo della giac-
ca pende dal finestrino. Fanno per prenderla, ma
l'auto viene fermata dalla banda del rigattiere, e i
ladri si impadroniscono ancora dell'indumento. A
casa nel frattempo i creditori hanno preparato un
banchetto. «E chi paga?» chiede Michel. «Voi,
naturalmente» rispondono i creditori. Michel è
sulle spine e sta per dire di non aver la giacca,

quando sopraggiunge Papà la Tulipe con la giacca e la consegna a Beatrice come aveva promesso. La fanciulla cerca nelle tasche ma la cartella non c'è. Di fronte alla sua perplessità Papà la Tulipe chiede che cosa cercava. Beatrice risponde che vuole la cartella. «Voi mi avevate detta di procurarvi la giacca e non una cartella di lotteria. Potevate dirlo prima che volevate la cartella. L'avevo conservata io». La fantasia prorompe e la stanza si trasforma in un vasto ambiente dove sono tante ghirlande di fiori e dove tutti i personaggi della vicenda si ritrovano tenendosi per mano e si mettono a danzare una sarabanda. Il ritmo del film non ha una stasi, un attimo di perplessità; pur rifacendosi talvolta a motivi non del tutto originali, René Clair dimostrava ormai uno stile inconfondibile.

Diversa era, per quanto sostenuta da un ritmo agile, la cineoperetta tedesca in genere. Fu Erik Charell che raggiunse l'apice del virtuosismo con *Il congresso si diverte* (*Der Kongress tanzt*, 1931). Ma qui appunto si trattava soprattutto, nei riguardi del regista, di virtuosismo e non di un mondo particolare, con i suoi personaggi, i suoi ambienti, il suo clima, a descrivere le cui vicende il regista applicasse una tecnica disinvolta. Nel caso del *Congresso si diverte* si trattava ancora, in fondo, di un film di complesso alla cui esecuzione presiedeva Erich Pommer. Lo scenario era di Norbert Falk e Robert Liebmann, la scenografia di Robert Herlth e Walter Röhrig, la musica di Werner Richard Heymann. L'azione del film si svolge durante il Congresso di Vienna, e vi appaiono piuttosto come personaggi da operetta che come personaggi storici, Metternich, lo Zar Ales-

sandro, e l'ombra di Napoleone. Predomina nel film un gusto tipicamente decorativo e quanto di sfarzoso si potesse accettare era introdotto. Trine, merletti, nastri, fiori, in tonalità chiare e zuccherate. In questo decorativismo che corrispondeva del resto ad un analogo decorativismo dei film di Ernst Lubitsch, si muoveva con leggerezza Erich Charell, coreografo più che regista di film. Il soggetto era un pretesto per condurre danzando gran folla per le strade, far danzare e cantare una fanciulla in una carrozza, seguita in questo suo viaggio dalla macchina da presa che compiva così uno dei più lunghi carrelli che siano apparsi in un film. La fanciulla era Lilian Harvey. Tra gli altri interpreti v'erano Willy Fritsch che sosteneva un doppio ruolo, quello dello Zar Alessandro e del suo sosia, Conrad Veidt, Adele Sandrock e Otto Wallburg.

I due poli della cine-operetta erano *La segretaria privata* e *Il Congresso si diverte*. Di questo film vennero girate contemporaneamente tre versioni: tedesca, francese, inglese. Di altri film si eseguirono poi in Germania tre edizioni e più spesso due, francese e tedesca. Le cine-operette furono numerose: *Zwei Herzen im 3/4-Takt* (1930) diretto da Geza von Bolvary, da uno scenario di Walter Reisch e Franz Schulz, con musica di Robert Stolz, interpreti Walter Janssen, Willy Forst, Grete Theimer. *Wer nimmt die Liebe Ernst* (1931) diretto da Erich Engel con Jenny Jugo, *Mai più l'amore* (nell'edizione francese: *Calais-Douvres*, 1931) diretto da Anatole Litvak con Lilian Harvey, *Il Vincitore* (1931) diretto da Paul Martin e Hans Hinrich con Käthe von Nagy, *Ronny* (1931) diretto da Reinhold Schünzel con Käthe von Nagy. Schünzel era stato già attore e tra

l'altro anche regista di un film drammatico: *Il fantasma della felicità*, interessante per la interpretazione di Inge Landgut, allora bambina.

Geza von Bolvary realizzò poi altri tre film con Willy Forst, un attore particolarmente sobrio e sorvegliato: *La canzone è finita* su scenario di Walter Reisch, *Il ratto di Monna Lisa* con Trude von Molo, *Le vispe fanciulle di Vienna*. Geza von Bolvary diresse nel genere cine-operetta *Un bacio e una canzone* con Martha Eggerth e Gustav Fröhlich. Hanns Schwarz realizzò ancora *Il Capitano Craddock* (1931) dov'è una scena divertente: una fuga di clienti dagli alberghi di Montecarlo mentre un placido inglese si ferma in mezzo alla strada e punta il cannocchiale sull'incrociatore che si temeva dovesse bombardare la città; *Sua altezza comanda* (1932) con Willy Fritsch e Käte von Nagy. Paul Martin diresse Lilian Harvey, Willy

Fritsch e Willy Forst in *Sogno biondo* (1932).

Dal gruppo delle cine-operette che stanno tra *Il congresso si diverte* e *La segretaria privata*, si stacca nettamente il film musicale di Pabst: *Dreigroschenoper* (1931). Del film fu eseguita contemporaneamente anche una versione francese col titolo: *L'opéra de quat' sous*. L'origine era una fantasia settecentesca di John Gay: *The Beggar's Opera*, che Bert Brecht per i dialoghi e l'azione scenica e Kurt Weill per la musica avevano portato di nuovo sul palcoscenico, mutando l'epoca dal secolo decimottavo alla fine del diciannovesimo. Su questa versione composero lo scenario Ladislaus Vajda, Leo Lania e Bela Balazs. Fritz Arno Wagner fu l'operatore e Andrej Andrejeff allestì le scene. Gli attori della versione tedesca erano Rudolf Forster, Carola Neher, Fritz Ra-

sp, Valeska Gert, Lotte Lenja, Vladimir Sokoloff, Reinhold Schünzel, Hermann Thimig; della versione francese Albert Préjean, Odette Florelle, Gaston Modot, Lucie de Mathat, Margot Lion. La fantasiosa vicenda narra delle nozze del capo degli apaches londinesi, Mackie Messer, con Polly, figlia del re degli straccioni, il quale, adirato per questo matrimonio vorrebbe che la figlia si dividesse dal marito, e provocasse quindi un divorzio. D'accordo col prefetto di Polizia, pensa di far arrestare Mackie il quale riesce a sfuggire alla Polizia ma viene preso dalle donne del quartiere; con l'aiuto di una di esse fugge di nuovo ma vien preso e messo in prigione. Capitanando la banda di Mackie, Polly riesce a fondare una banca, e più tardi a liberare Mackie. Nel complesso delle opere di Pabst questo film va considerato piuttosto un divertimento per quanto vi sia, nella narra-

zione della grottesca vicenda, una applicazione dei mezzi visivi e sonori assai convincente. Le canzoni di Kurt Weill contribuirono a rendere suggestivo il clima del film.

Un altro film eseguito in duplice versione tedesca e francese fu, tra i molti, *Le Bal – Der Ball* (*Alle porte del gran mondo*, 1931) diretto da Wilhelm Thiele. Gli attori erano Danielle Darrieux, André Lefaur, Germaine Dermoiz per la versione francese, Dolly Haas, Reinhold Schünzel, Lucie Mannheim per quella tedesca. Lo scenario era tratto da una novella di Irene Nemirowsky. Narra di una famiglia di piccoli borghesi che improvvisamente per una vincita alla lotteria, arricchisce e vuole incominciare una vita fastosa e allegra. Chi subisce le conseguenze è la figlia adolescente dei due nuovi ricchi, che viene lasciata in disparte dai genitori i quali non s'accorgono del suo sboc-

ciare alla vita. Una sera viene dato un ricevimento ma la ragazzina ha buttato via tutti i biglietti di invito anzichè spedirli. Assiste, in camicia da notte, ai preparativi della festa: i servitori in livrea, tante luci, l'orchestra, i tavoli imbanditi. Nessuno viene. Soltanto quando ormai non c'è più speranza, giunge una vecchia zia arcigna che non era stata invitata, e con lei il padrone di casa balla un valzer grottesco, desolante, mentre la figlia dall'alto della scala assiste inosservata, con gioia, all'esito del ricevimento mancato. Ma la lezione serve e la famiglia abbandona le idee di mondanità e ritorna nel clima di un tempo. Nel caratterizzare i tipi e nello svolgere le situazioni, il regista si mostrò particolarmente abile.

Il tono di *Sotto i tetti di Parigi* riaffiorò in altri film realizzati in Francia. Tra questi era *Di notte a Parigi* (*Un soir de rafle*, 1931) diretto da Carmine

Gallone, con Annabella e Albert Préjean. Lo scenario era di Henry Decoin. Narra di una ragazza che una sera, durante una razzia vien messa in salvo da un marinaio che la fa passare per la propria fidanzata. Da quel momento i due vivono insieme, ma quando una sera, il marinaio divenuto pugilatore, vince il campionato, la fanciulla lo attende invano dinanzi alla cena pronta, fino a tarda notte: questa scena era resa con delicatezza, specie in virtù della interpretazione di Annabella.

Situazioni psicologiche convenientemente analizzate e risolte erano in *Gli amori di mezzanotte* (*Les amants de minuit*, 1931) diretto da Augusto Genina. Collaboratore artistico era Marc Allégret. Gli attori erano Pierre Batcheff, Danièle Parola, Josseline Gaël. Lo scenario era di Maurice Kroll e la tecnica narrativa usata da Genina si dimostrò precisa e robusta. Era la storia di due giovani,

che si incontravano, si sentivano attratti l'uno verso l'altro, ma il passato di ciascuno impedisce che essi possano stare uniti. Una accurata descrizione ambientale era fatta del caffè della stazione ferroviaria dove i due si incontravano, e bene analizzato era lo stato d'animo della ragazza in riflesso ad un pranzo di matrimonio cui la ragazza involontariamente assiste. In seguito Genina realizzò una versione parlata dell'*Ultimo Lord* (*La femme en homme*, 1932) dalla commedia di Ugo Falena, con Carmen Boni.

Carmine Gallone diresse in seguito altri due film con Albert Préjean: uno accanto a Lolita Benavente: *La chant du marin*, da uno scenario di Henry Decoin, l'altro accanto ad Annabella un'altra volta: *Il figlio della strada* (*Un fils d'Amérique*). Ma le risoluzioni felici erano ormai meno frequenti.

Se la cine-operetta continuava da un lato, dall'altro si faceva più viva la tendenza verso il film psicologico o meglio superficialmente psicologico. Si pensò anche alla gioventù, e Henry De-coin scrisse a questo proposito il soggetto di *Vita goliardica* (*Hôtel des étudiants*, 1932) che venne realizzato da Wenceslaw Tourjansky, il quale aveva fatto da poco una edizione parlata de *L'Aiglon* dal dramma di Edmond Rostand, che non riuscì convincente. Tourjansky trattò con una certa disinvoltura la vita studentesca di un gruppo di giovanetti e di giovanette; tra queste ve n'era una che a un certo punto sta per essere madre, e non ha coraggio di confessarlo al padre del nascituro. Questa situazione era presentata dal regista con accortezza e la tenerezza dell'attrice Lisette Lanvin serviva allo scopo.

Joe May andò a realizzare in Francia *Due cuori*

e un'automobile (*Paris Méditerranée*, 1931) da un soggetto di Ernest Marischka, con Annabella e Jean Murat. Era una vicenda sentimentale basata su un viaggio determinato da un equivoco di persona, tra un uomo molto ricco e addirittura principe e una impiegata che lo scambia per un tale che aveva fatto una inserzione sul giornale, cercando una compagna per un viaggio. Questo si svolge nel paesaggio della Costazzurra alla quale viene fatto in questo modo della pubblicità.

Joe May alternava la sua attività di regista con quella di produttore. In Germania produsse tra l'altro un film diretto da Kurt Bernhardt, *L'ultima compagnia* (*Die letzte Kompagnie*, 1931) con Conrad Veidt che era già apparso in un altro film di Bernhardt: *Notti sul Bosforo* (*Der Mann der den Mord beginnt*, 1931); due film drammatici,

più avvincente *L'ultima compagnia* che svolgeva un episodio di guerra: un gruppo di soldati rifugiati in un mulino si difendono strenuamente dai nemici che però a poco a poco riescono a conquistare il mulino, dopo averli uccisi tutti.

Nell'ambiente costruito da Andrej Andrejeff le figure dei vari soldati assumevano risalto per l'accorta regia di Bernhardt.

Da allora la Francia cominciò ad accogliere registi di altri Paesi e le combinazioni di film con altri Paesi divennero frequenti. Venne dall'America Alexander Korda e gli fu affidata la regia del film tratto dalla commedia di Marcel Pagnol *Marius* (1931). Korda aveva finito poco tempo prima in America un grazioso film di favola moderna, *Quando l'amore parla* (*The Princess and the Plumber*, 1930) con Maureen O' Sullivan e Char-

les Farrell. Il seguito di *Marius*, che Pagnol aveva raccontato nella sua commedia *Fanny*, venne tradotto in un film omonimo (1931) da Marc Allegret, che poco prima aveva realizzato i film *La petite chocolatière*, *Mam'zelle Nitouche*, *Attaque nocturne*.

Un'altra commedia di Marcel Pagnol che ebbe il suo quarto d'ora di grande successo, *Topaze*, godette di una versione cinematografica ad opera di Louis Gasnier; ma il film che ne risultò (1931) rimase alquanto aderente al testo. Più viva apparve semmai la versione fattane in America da Henry Abbadie d'Arrast il quale si valse per la interpretazione nel ruolo del protagonista, di John Barrymore. Altra interprete era Myrna Loy (1931). Lo scenario era scritto da Ben Hecht.

Tra gli altri registi stranieri lavorarono in Francia in quel periodo Karel Anton che realizzò *Le cor-*

don bleu (1932) da una commedia di Tristan Bernard, Rex Ingram che diresse *Baroud* (1932), Anatole Litvak che diresse *Coeur de lilas* (1932), Paul Fejos che tornato dall'America realizzò una edizione parlata di *Fantomas* (1931) scarsamente emotiva; pareva che il regista si fosse trovato a disagio nel realizzarla.

Dopo *Fantomas*, Paul Fejos realizzò tuttavia il film che forse è il suo migliore: *Maria, leggenda ungherese* (*Marie, legende hongroise*, 1932). Il film potrebbe accostarsi per taluni punti e la presenza di qualche personaggio, al tono più sommo e intimo di René Clair; ma si tratta di un accostamento puramente formale, poichè la vicenda composta dallo stesso Fejos e ispirata parzialmente a una leggenda ungherese, risente dello stesso Fejos di *Primo amore*. Però il film francese è più raccolto, la vicenda vi è raccontata

con squisita tenerezza. Fejos si valse per il ruolo di protagonista di Annabella. Dice la leggenda: la pioggia di primavera è mandata dalle mamme giù dal cielo per salvare dal peccato le loro figlie. Fejos narra la storia di una fanciulla abbandonata che dà alla luce una bambina in una casa equivoca. Ma la bambina le viene portata via dalle dame di un Istituto per i trovatelli. Maria ritorna allora ai luoghi della sua infanzia e qui muore. Sale in Paradiso: è un Paradiso tutto d'oro, una cucina d'oro come lei aveva sempre sognato. Scorge dall'alto sua figlia sulla terra, e vede che la figliola, divenuta ormai grande, sta parlando con un giovanotto, e pensa che a sua figlia stia per accadere quello che era successo a lei. Prende un annaffiatoio e ne versa l'acqua sulla terra; cade la pioggia che fa separare la ragazza dal giovanotto. Quest'ultima parte è senz'altro la meno riu-

scita del film; e non è per l'episodio del Paradiso che il film va notato come un ottimo film, ma per il racconto della vicenda precedente; racconto fatto con le sole immagini, poichè due o tre sono soltanto i dialoghi contenuti nel film; e il poco parlato che c'è è in asincronismo con l'immagine. Gli ambienti, come il villaggio ungherese, la casa dove Maria va a far la servetta, sono descritti con tocchi sapienti. Ma soprattutto va tenuto presente il modo con cui Fejos ha raccontato l'attesa del figlio nella casa equivoca, così commossa e tranquilla; e il modo assolutamente cinematografico, mediante un progressivo avvicinamento di piani alle due immagini di Maria e della Vergine, quando la fanciulla nella chiesa, offre la sua creatura alla Madonna.

Anche Carl Th. Dreyer era in Francia, rimastovi dopo aver realizzato *La passione di Giovanna*

d'Arco. Nel 1931 realizzò *L'étrange aventure de David Grey* (conosciuto anche col titolo *Le Vampyr*) con scenografia di Hermann Warm, operatori Rudolph Maté e Louis Née, musica di Wolfgang Zeller, interpreti Sybille Schmitz, Maurice Schutz, Rena Mandel. Il film che si svolgeva in una atmosfera allucinata dove il mezzo tecnico dello sfumato aveva parte preponderante, poteva considerarsi un connubio tra il precedente atteggiamento di Dreyer e il cinema d'avanguardia francese.

L'avanguardia francese andava ormai decadendo e i tentativi di film sonoro non ebbero il successo che avevano avuto le precedenti ricerche del cinema muto. Comunque fu proprio in quest'epoca che uscì il film *Le sang du poète* di Jean Cocteau, realizzato da Michel J. Arnaud,

operatore Georges Périnal, film che poteva considerarsi la quintessenza del cinema d'avanguardia e surrealista.

Degli ex-avanguardisti, Marcel L'Herbier si dedicava ormai ad una produzione commerciale scarsamente significativa. Dopo *Notti di Principi* (*Nuits de Princes*, 1930) dal romanzo di Joseph Kessel, con Gina Manès, realizzò *Il mistero della camera gialla* e *Le parfum de la dame en noir* (1931). Germaine Dulac si dedicava alle attualità di cui faceva il montaggio, Henry Chomette realizzò *Le réquin* con Albert Préjean.

Gli altri registi che andavano per la maggiore non pensavano, in genere, che di fare dei buoni film commerciali. Raymond Bernard realizzò *Faubourg Montmartre* e *Les croix de bois* (1931) dal romanzo omonimo di Roland Dorgelès. Jacques de Baroncelli fece una traduzione cinemato-

grafica di *La femme et le Pantin* di Pierre Louys (che poi diede origine anche a *Capriccio Spagnolo* di Joseph von Sternberg), del romanzo di Alphonse Daudet *L'Arlesienne* (1930) con scenografia di Robert Gys, del romanzo di Emile Zola *Il sogno* (*Le reveil*, 1931). Jean Renoir realizzò *La chienne* con Michel Simon, dal romanzo di De la Fouchardière, Jean Benoit Lévy e Marie Epstein realizzarono *Maternité* e *Jimmy*, Jean Grémillon realizzò *La petite Lise* da uno scenario di Charles Spaak con Nadia Sibirskaia e Alcover, Pierre Colombier realizzò un film col comico Milton: *Il re dei lustrascarpe*. Maurice Tourneur, che aveva lavorato in Francia, in America, in Germania, e da anni era sulla breccia senza aver prodotto film significativi, realizzò *Partir* dal romanzo di Roland Dorgelès (1931). André Berthomieu realizzò *La femme ideale* con René Lefèvre, con qualche ac-

cenno al tono di René Clair. Un attore di Clair, Edmond T. Gréville, realizzò *Le train des suicides* (1931).

Abel Gance fece il suo primo film sonoro con *La fine del mondo* (*La fin du monde*, 1931); un film retorico, prolisso e barocco, tratto dal volume di Camille Flammarion. Per una sequenza Gance si valse della collaborazione di Walter Ruttmann; si sentì la presenza di Ruttmann nel montaggio ritmico di motivi astratti. Nello stesso anno apparve un documentario di Ruttmann, particolarmente significativo: *Der Flind im Blut*. Ma nella *Fine del mondo* prevaleva Abel Gance il quale faceva anche l'attore; il suo ruolo voleva avere un significato apologetico. Vi era naturalmente imponenza di costruzioni e nelle scene che dovevano rappresentare la fine del mondo, Gance seppe esprimere il caos. Più contenuta fu la edizione parlata di

Mater dolorosa (1933), che seguì alla *Fine del mondo*; ma la base della vicenda aveva un che di vecchio e stantio che Gance non riusciva o forse non poteva superare, e tanto meno lo potevano gli interpreti Line Noro e Samson Fainsilber; lo poteva piuttosto la bambina Gaby Triquet. In qualche punto tuttavia Gance raggiunse una persuasiva tensione drammatica, specie nella scena in cui la madre viene condotta dal marito a vedere la sua bambina, che ella non sa dove si trovi nè se viva ancora e l'automobile che la trasporta guidata dal marito, giunge a un certo punto in una strada in fondo alla quale è un cimitero, ma poi svolta via.

Léon Poirier invece tentava con *Caino* (1932) il dramma esotico, ispirato al genere che aveva dato origine a *Ombre bianche*. Nuoceva al film un tono talvolta letterario, ma in certi episodii come

la morte del bambino dell'uomo bianco, Poirier seppe raggiungere convincenti effetti emotivi. Il film interpretato da Thomy Bourdelle e Rama Tché, era nella struttura un film silenzioso. Una buona applicazione del sonoro era tuttavia nella scena in cui l'uomo bianco è sul piroscalo per ritornare in patria e ascolta la radio che gli dà notizia della vita da tempo abbandonata, delle città, delle stragi e delle morti; per cui ritorna nell'isola deserta dove era vissuto per tanto tempo,

Un regista che si fece notare per la sua attività nell'ambito del cinema sonoro, fu Julien Duvivier. Nel 1924 Duvivier aveva realizzato un film con la collaborazione di Lepage: *La machine à refaire la vie* che era un po' la storia del cinema. I suoi film successivi non denotarono un talento particolare nel regista il quale tuttavia realizzò nel 1929 un film poi sonorizzato, *Il tempio delle tentazioni* (Le

bonheur des dames) dal romanzo di Emile Zola, in cui v'era una sequenza particolarmente pregevole: le allucinazioni del vecchio che vede dissolvere la propria casa e la sua stessa vita; v'era un uso appropriato del montaggio ritmico. A questo cinema di immagini Duvivier contrappose però una forma di cinema parlatissimo con *David Golder* (1931) da un romanzo di Irene Nemirowsky, interprete principale Harry Baur che si compiaceva della propria recitazione grave e solenne.

Il film che servì a rivelare Duvivier fu *Poil de Carotte* (1932) tratto da un romanzo di Jules Renard, interpreti principali il bambino Robert Lynen e Harry Baur. In pochi film venne analizzata con altrettanta acutezza e sensibilità la psicologia infantile. Nel descrivere gli stati d'animo di Poil de Carotte, un fanciullo timido e maltrattato, Duvivier raggiunse momenti stupendi. Una delle scene più

suggestive e toccanti era il finto matrimonio tra il fanciullo ed una sua compagna di giochi, col corteo per la campagna e il ritornello commentato dalle bestie. La paura del bimbo che crede di vedere fantasmi nella notte danzare intorno a lui, quando esce di casa, la scena d'addio tra Poil de Carotte e la compagna di giochi, il tentativo di suicidio del fanciullo che sente intorno a sè un assordante suono di campane e infine la scena in cui il padre raggiunge Poil de Carotte e lo conduce con sè scorrendo tranquillamente con lui, come due amici, per la campagna inondata di sole: ecco i motivi che hanno portato questo film al successo. La recitazione di Harry Baur era più sobria in questo film che nel precedente e nei successivi che egli ha interpretato. Ma chi si dimostrò un sensibile attore fu il fanciullo Robert Lynen che fu anche il protagonista di altri film

meno significativi, come *Le petit Roi* dello stesso Duvivier e *Senza famiglia* dal romanzo omonimo di Hector Malot diretto da Marc Allégret.

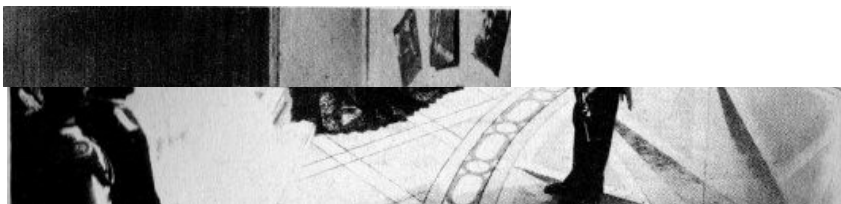
Julien Duvivier si dimostrò padrone di una tecnica abbastanza scaltra o addirittura troppo inutilmente scaltra ove si considerino i frequenti movimenti di macchina usati nel riprendere le scene dei suoi film. Quanto ai generi egli si rivolse in quell'epoca a più tipi di vicende, da quelle psicologiche tipo *Poil de Carotte*, al film poliziesco come *Il delitto della Villa (La tête d'un homme)* con l'attore russo Valery Inkijinoff, al film umoristico come *Allò Parigi, allò Berlino, (Allò Berlin, ici Paris, 1932)* in cui apparivano attori francesi e tedeschi che parlavano le rispettive lingue. Era la storia di un giovane telefonista e di una giovane telefonista, e gli sviluppi sentimentali e umoristici della vicenda partivano da un equivoco. Nel film

c'era una sequenza divertente: l'arrivo del Presidente della Repubblica Transoceanica, sotto la pioggia, la presentazione delle Autorità al Presidente che imbarazzatissimo dopo aver dato la mano a un interminabile fila di gente, chiede alla fine in un orecchio a un usciere dove si trovi il gabinetto, lasciando sorpresi i presenti. C'era nel condurre la vicenda uno spirito derivato in parte da Clair.

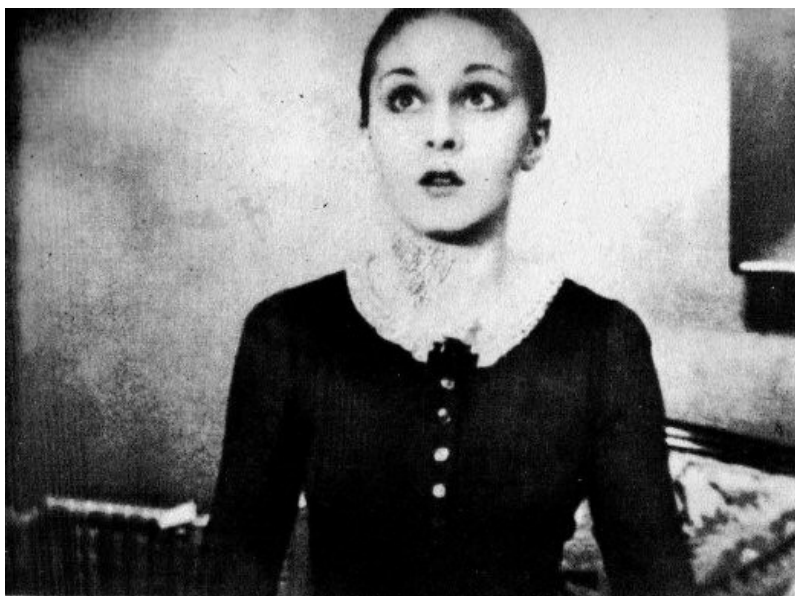


L'Hôtel des étudiants (1931) di Tourjansky.

Jeunesse (1934) di George Lacombe.



L'étrange aventure de David Grey (1931) di
Carl Th. Dreyer.



René Clair realizzò nel 1931 *A me la liberté (À nous la liberté)* in cui si valse ancora di Georges Périnal per la fotografia, di Lazare Meerson per la scenografia. Gli attori principali erano Raymond Cordy, Henry Marchand, Rolla France e Paul Olivier. Una particolare funzione di commento alla vicenda e di partecipazione al ritmo visivo aveva la musica di Georges Auric. Era un'opera più complessa e in certo senso di maggiori pretese del *Milione*; voleva avere delle intenzioni satiriche, cui corrispondevano d'altra parte trovate della fantasia più pura. Gli stessi mezzi coi quali Clair voleva dimostrare la sua tesi non avevano alcuna base reale: quelle architetture razionali che fan nascere il paragone tra la fabbrica di dischi e la prigione, servivano in fondo allo scopo. Ma la gente va a far l'amore in un Luna Park dove tutto è finto e i camini della fabbrica spuntano

in fondo a un prato dove i fiori cantano. L'assunto programmatico si va disperdendo, riaffiora, ma ecco le fughe di personaggi in colonna, accompagnati dal ritmo della musica, ecco l'adesione ai motivi di qualche vecchia comica. Lo stesso personaggio dell'operaio timido è in fondo un po' somigliante di carattere a Charlot. Ma del film non è il solo protagonista. Son due, i protagonisti: due amici che stanno insieme in prigione. Uno riesce ad evadere, l'altro il timido, rimane. L'evaso diventa a poco a poco direttore di una fabbrica di fonografi. La fabbrica non è altro, in fondo, che una prigione; gli operai sono obbligati al lavoro in serie dinanzi a un tappeto scorrevole; in prigione ciascuno doveva mettere un pezzo ad un cavalluccio di legno, nella fabbrica al cavalluccio è sostituito un fonografo, ma il procedimento è analogo. I due amici si incontrano, ma ecco che an-

che i vecchi compagni di prigione si fanno vivi e tendono un ricatto al direttore il quale non trova di meglio che tentar di fuggire. Ma prima che i due ex compagni di cella intraprendano un nuovo cammino, avviene l'inaugurazione del nuovo sistema che permette la esecuzione dei fonografi senza che vi intervengano gli operai. Il direttore dà le sue dimissioni in pubblico perchè ormai ritiene compiuta la sua opera, e un personaggio importante si mette a fare un discorso, quando dall'alto del tetto della fabbrica cominciano a piovere biglietti da mille, dalla valigia che uno dei ricattatori ha rubato e messo lì per poi passare a prenderla. S'è levato il vento, la valigia si era aperta, e i biglietti cominciano a volteggiare per aria, qualcuno dei signori in tuba e vestito da cerimonia comincia ad afferrarli, altri fanno lo stesso, tutti si mettono a correre dietro ai biglietti che

volano, il movimento acquista il ritmo di un balletto. È questa una delle sequenze più geniali di Clair e anche del cinema francese. Nasconde una intenzione satirica, ma questa è superata dallo stesso compiacimento per la forma spettacolare. Così in ogni punto del film dove affiorerebbe la satira, la corrispondente trovata comica riesce di per se stessa attraente. Si veda a questo proposito il pranzo a casa del direttore in cui il cameriere rovescia la crema sugli abiti dei convitati senza accorgersene, il violinista zizzeruto accompagna il tenore che ha gesti da cantante sulla scena, l'amante si prepara a scappare con un giovanotto. Quando il servo annuncia la fuga al direttore questi esclama con gioia: «No? Fuggita? Davvero?!». Una trasposizione del tipo di quella del *Milione* in cui la giacca diventa quasi una palla ovale, si ha anche qui: il detenuto che

evade ruba una bicicletta, si mette a correre, e si trova dopo un tratto di strada in mezzo a una folla plaudente che, a giudicare dal numero che egli porta dietro la schiena, lo crede uno dei ciclisti corridori. Risolta in modo buffo è la sequenza del lavoro standardizzato nella fabbrica; dove l'operaio timido, attratto dalla ragazza che sta passando, dimentica di mettere la vite al fonografo che passa sul tappeto scorrevole, e si precipita al posto del compagno vicino, il quale perde tempo e non può mettere il suo pezzo e quindi tutti e due vanno dal terzo, e infine tutti e tre dal quarto, e così via generando lo scompiglio e sconvolgendo il grammofono. *A me la libertà* è meno omogeneo e più frammentario del *Milione*. Si è portati ad apprezzare le singole sequenze, le singole scene, le singole trovate, piuttosto che l'opera nel suo complesso, o le situazioni dei personaggi i

quali per far concentrare su di loro l'attenzione dello spettatore, divengono parte del ritmo esteriore del film.

La situazione dell'operaio timido di fronte alla ragazza poteva far pensare a Charlot e precisamente allo Charlot delle *Luci della città* (*City Lights*, 1931) uscito qualche mese prima di *A me la libertà*. Qui, a differenza del film di Clair, tutto è concentrato sul personaggio, sul suo aspetto, la sua mimica, il suo carattere. Non vi sono ritmi visivi e tanto meno sonori. C'è piuttosto ancora la pantomima di Charlie Chaplin che ha origini teatrali. *Le luci della città* era un film fatto con la tecnica del muto e vi apparivano due o tre didascalie, ma non mancavano alcuni effetti sonori. Il più tipico era quello del fischietto: Charlie ha inghiottito un fischietto; il singhiozzo lo fa fischiare. Al

principio del film c'è un tale che inaugura un monumento: in luogo di parole gli escono dalla bocca strani rumori e suoni. In grembo alla statua che viene scoperta c'è Charlot, il vagabondo. Da questo momento lo si segue nelle sue avventure che non sono, del resto, molto movimentate. Incontra un milionario che voleva uccidersi e lo salva. Il milionario era ubriaco e continua a riconoscere il suo salvatore soltanto quando si trova in stato di ubriachezza. Così la fanciulla cieca riconosce il vagabondo che le fa del bene, soltanto quando è cieca. Quando riacquista la vista il vagabondo le passa davanti ed ella non s'accorge di lui; gli dà una rosa. La fanciulla è molto bella e ci sono eleganti giovanotti che l'ammirano. Il vagabondo è solo di nuovo e si allontana per una lunga strada. Il film godette prima di apparire di una immensa pubblicità. Gli arrise anche uno

straordinario successo. Tra gli interpreti oltre a Chaplin, apparvero Virginia Cherrill e Harry Myers. Operatore era Henry Cronjager e scenografo Charles D. Hall.

Le luci della città uscì contemporaneamente ad altri film americani di successo, come i film di gangsters che istituirono un genere tipico del cinema parlato americano, i film con la Garbo, i film con la Dietrich. Gli americani seppero convenientemente sfruttare il divismo; attrici e attori del cinema americano rappresentavano sempre per i noleggiatori e gli esercenti delle buone carte.

Tra i film europei che venivano esportati dai paesi d'origine c'erano soprattutto i tedeschi, poi i francesi. Negli altri paesi andava sviluppandosi una produzione nettamente locale. Alla diffusione del cinema tra i vari paesi e agli scambi contribuì

in certo senso la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia che ebbe luogo la prima volta nell'agosto del 1932. Vennero proiettati tra gli americani *Il dottor Jekyll*, *Il campione*, *Broken Lullaby*, *Frankenstein*; tra gli europei il russo *Verso la vita*, i tedeschi *Il Congresso si diverte* e *Ragazze in uniforme*, tra i francesi *À nous la liberté*, e l'italiano *Gli uomini, che mascalzoni!*

Quando Nikolai Ekk realizzò *Verso la vita*, Pudovkin e Eisenstein avevano già realizzato ciascuno un film sonoro e Alexander Dovgenko aveva prodotto quello che va riconosciuto come il suo film più notevole: *Terra* (1930). È questo ancora un film muto, anzi un film silenzioso, la cui azione si svolge nella regione di nascita di Dovgenko: l'Ucraina. È la storia di un giovane contadino che vorrebbe organizzare nell'agricoltura

nuovi sistemi adottando le macchine e che un altro contadino di idee arretrate uccide. Il funerale del giovane ucciso nella campagna in fiore è l'episodio più suggestivo del film in cui Dovgenko ha manifestato il suo amore per la campagna, la terra, la natura. Senza alcuna sovrastruttura, senza preziosismi tecnici di sorta la vicenda è raccontata con la massima semplicità e per questo riuscì ad avvincere. Si è considerato *Terra* come uno dei tre migliori film venuti dall'U. R. S. S. Gli altri due sono *La corazzata Potemkin* e *La madre*. Operatore di *Terra* fu Daniel Demutzki, della cui opera si valse Dovgenko anche per il film successivo: *Ivan* (1932). Narra questo film di un contadino che diventa operaio sul Dnieprostroi. Le predilezioni di Dovgenko per il paesaggio apparvero nella prima parte del film mentre più oltre nella vicenda Dovgenko doveva rappre-

sentare la convinzione che il contadino si faceva del nuovo lavoro: è una sequenza non eccessivamente sentita e forse il montaggio fu fatto da Dovgenko un po' a freddo, comunque il crescendo in ritmo di inquadrature di lavoro progressivamente più brevi, è slanciato e robusto. Notevole era in *Ivan* la limpida fotografia delle scene di esterno.

S. M. Eisenstein eseguì a Parigi con la collaborazione di Grigori Alexandroff il film *Romanza sentimentale* (1930) e dopo questo film si recò a Hollywood. Vsevolod I. Pudovkin eseguì invece in Russia il suo primo film sonoro: *La vita è bella* (conosciuto anche col titolo *Storia di un caso semplice*, 1930). Non fu un film significativo e passò quasi inosservato. Più rinomanza ebbe un film di Juli Raisman: *La terra ha sete* (1930), sul tema dell'irrigazione di alcune terre dell'Asia mi-

nore. Protosanoff realizzava intanto *La festa di Sant'Jorgen* (1930), un film antireligioso, seguito da *Tommy* (1931). L. Z. Trauberg e G. M. Kosinzeff realizzarono *Sola* (1931). S. I. Iutkevich realizzò *Montagne d'oro* (1931), commentato da alcune canzoni popolari russe. Questi film assieme alla edizione sonorizzata del film di Olga Preobragenskaia e Pravoff, *Sul silenzioso Don*, vennero anche diffusi all'estero.

Ma il film cui arrise maggior fama fu *Verso la vita* (1931) realizzato da Nikolai Ekk. Tra gli interpreti, non figurava che l'attore di professione Nikolai Bataloff. Gli altri erano quasi tutti ragazzi di strada e uno di essi, nominato nel film Mustafà, ottenne un particolare successo. Il film narra la storia di alcuni ragazzi abbandonati, detti «be-sprizorni» che vengono catturati e condotti a lavorare. La regia è disinvolta e robusta ad un tem-

po. Vengono usati molti espedienti tecnici, come sovrimpressioni visive e sonore, ma tutto in funzione del dramma, del racconto cinematografico. L'azione è condotta con ritmico crescendo, da quando i ragazzi si trovano gioiosi sotto la doccia, al loro lavoro, fino alla costruzione della linea ferroviaria che viene collaudata da Mustafà, il più dissoluto dei ragazzi ed ora convinto del suo lavoro, pieno di entusiasmo. Ma ecco uno dei compagni di un tempo ha spostato la rotaia, il carretto su cui era montato Mustafà, deraglia. Un attimo di pausa. Ora sono due figure, piccole, contro un cielo immenso: due ragazzi, l'uno ancora dissoluto, l'altro redento dalla nuova vita. Quello uccide questo. È l'alba. Mustafà muore mentre nasce il giorno. Il suo corpo, cosparso di fiori, viene posto sul carretto di collaudo che la locomotiva sospinge, e via via che il treno avanza e corre, il

carretto scuote il corpo di Mustafà che nel tremito pare ancora vivo.

Tra i film prodotti in Russia nel 1932 furono: *Orizzonte*, primo film parlato di Lev W. Kulescioff in cui si narra della vita di un operaio russo in America e del suo ritorno in U.R.S.S. *Contropiano* di F. M. Ermler e S. I. Iutkevich, in cui fu particolarmente apprezzata la interpretazione di Gardin. *Ventisei commissari* di N. M. Scenghelay. *Storia di Umer Hantsoko* di Juli Raisman. *La bella addormentata* dei fratelli Vassilieff.

Tra i russi emigrati, Ladislav Starevich continuava a lavorare in Francia, e produceva film di fantocci che furono la sua specialità: tra questi era *L'orologio magico*. Fedor Ozep lavorava in Germania dove produsse ancora un film: *Il delitto Karamazoff*, per poi passare in Francia e quivi

realizzare *Miraggi di Parigi*.

Il delitto Karamazoff (*Mörder Dimitri Karamazoff*, 1931) era tratto da *I fratelli Karamazoff* di Fedor Dostoievsky. Ozep ebbe come collaboratori Karl Rathaus per la musica, Wilhelm Reichter per la scenografia, Friedl Behn Gründ per la fotografia. Interpreti erano Anna Sten nel ruolo di Gruscenka, Fritz Kortner in quello di Dimitri, Fritz Rasp in quello di Smerdiakoff; Bernard Minetti e Max Pohl. Gli attori furono utilizzati da Ozep nel modo più persuasivo, ambientati in un complesso scenico in cui ogni particolare concorreva a creare un diffuso senso di inquietudine e di angoscia. Fritz Kortner era fra gli interpreti il più caricato, e in qualche punto le sue espressioni riuscivano eccessive; ma la fissità equivoca di Fritz Rasp e la sensualità di Anna Sten raggiungevano momenti assai felici. Tra le scene più suggestive

erano quelle tra Dimitri e Gruscenka, quando la donna attrae a sè l'uomo, il festino nella taverna, e il finale in cui il treno dei deportati per la Siberia è avvolto da un fumo bianco e denso nel quale spicca la nera figura di Gruscenka.

Miraggi di Parigi (*Mirages de Paris*, 1932) era un film buffonesco in cui i dialoghi di René Pujol e gli interpreti Jacqueline Francelle, Roger Treville, Alice Tissot e tutti gli altri tipi facevano pensare a René Clair, almeno in parte. Nel film c'era un po' di avanguardia, un tono da commedia sentimentale, un po' di simbolismo russo messo in parodia: si vede per esempio una statua che si anima d'un tratto e apre l'ombrello sotto la pioggia e i fiori che si chiudono improvvisamente sotto lo sguardo di una terribile istitutrice. È la storia di una ragazzina che fugge dal collegio per andare a Parigi; qui passa attraverso varie peripe-

zie, confonde un tenore con un altro individuo, va a farsi ascoltare da un impresario teatrale che pretende di udire la sua voce in mezzo a un assordante frastuono fatto da tutti coloro che partecipano allo spettacolo di varietà e che provano simultaneamente.

Per la scala di servizio (1931) con Tutta Rolf.





Poil de carotte (1932) di Julien Duvivier:
Robert Lynen.



Le migrazioni di registi da un paese all'altro avvennero frequentemente. Nello stesso tempo ogni paese procurava di costruire una produzione tipicamente nazionale. Per la possibilità di operare scambi commerciali con maggiore facilità, le doppie versioni erano all'ordine del giorno. Si tentò ad un certo momento una combinazione tra Francia e Svezia. Nacque il film *L'ultima notte* (*En Natt*, nell'edizione svedese, *Serments* in quella francese) girato in Svezia da Gustaf Molander; per la versione francese s'era recato in Svezia Henry Fescourt. È questo uno dei più importanti film del cinema svedese parlato. Molander aveva realizzato precedentemente alcuni altri film come *Per la scala di servizio* dal romanzo di Sigrid Boo con Tutta Rolf, Karin Swanström, *Kärlek och Kassabrist* con Tutta Rolf, *Rose nere* con Karin Swanström, Carl Barcklind e uno stuolo di

bambini. *Charlotte Löwenskold* da un romanzo di Selma Lagerlöf con Birgit Sergelius e Eric Barclay.

L'ultima notte (1932) era tratto da uno scenario di Ragnar Hyltén Cavallius e interpretato da Uno Henning, Björn Berglung, Gerda Lundeqvist, Inger Bjuggren, protagonista dotata di squisita sensibilità. Nell'edizione francese la protagonista era Madeleine Renaud. L'uso accorto e appropriato dei movimenti di macchina, l'applicazione del montaggio ritmico e del contrappunto visivo-sonoro nonché qualche ricerca nella composizione dell'inquadratura, bene illuminata dall'operatore Ake Dahlqvist, e la misurata recitazione degli attori, mostravano che il cinema svedese poteva per mezzo di Molander tendere di nuovo alle posizioni un tempo raggiunte per opera di Stiller e di Sjöström. Purtroppo al film nuoceva uno svolgi-

mento del soggetto troppo premeditato e voluto cui corrispondeva d'altro canto un modo narrativo sicuro ed attraente. La campagna nordica, il mulino ad acqua presso il quale vive la donna erano ritratti secondo la tradizione svedese. La scena più avvincente è quella in cui il soldato condannato a morte, avendo ricevuto su parola d'onore il permesso di essere libero ancora una notte, si reca dalla donna del mulino e questa si offre a lui perchè non vada al luogo dell'esecuzione.

L'istituire una tradizione cinematografica era il compito di quei paesi dove la cinematografia parlata rendeva meno facile la diffusione dei film. A motivi tipicamente italiani si ispirarono alcuni film prodotti in Italia nel secondo e nel terzo anno della ripresa. *Gli uomini che mascazzoni!* diretto da Mario Camerini (1932) riuscì per il suo carattere

italiano ad avere anche diffusione all'estero. Era una vicenda sentimentale, scritta da Aldo De Benedetti e sceneggiata da Mario Soldati e dallo stesso Camerini che la narrò in modo scorrevole introducendovi più di una trovata umoristica, e ambientando convenientemente lo sviluppo della trama nella Fiera Campionaria di Milano; ottimamente guidati parvero gli attori Vittorio De Sica, Lia Franca, Cesare Zoppetti.

Come *Gli uomini che mascalzoni!* voleva essere un film di carattere milanese, così *Palio* (1932) uscito qualche mese prima di quello, voleva essere il film di Siena, nei giorni in cui si corre il Palio. La festa caratteristica della città era rappresentata nel film e il regista Alessandro Blasetti ne aveva ritratto gli aspetti salienti, ricercando soprattutto inquadrature e scorci suggestivi, cui non corrispondeva una tessitura della vicenda ricava-

ta da una commedia musicale di Luigi Bonelli, altrettanto salda e consistente. Tuttavia non mancavano sequenze che fra altre convenzionali piatte ed inaccettabili avevano molto rilievo; così il finale del film basato sul contrasto fra il movimento, la folla, alla corsa del Palio nella Piazza del Campo di Siena, e le strade del resto della città, deserte, dove cammina una donna sola, in preda all'emozione poichè non sa se il suo uomo sia o no fra i corridori. Gli interpreti erano Guido Celano e Leda Gloria.

La produzione italiana era quasi limitata a quella di una sola casa produttrice, la Cines alla cui direzione generale artistica venne preposto ad un certo momento Emilio Cecchi che tentò di indirizzare la produzione stessa verso un adeguato livello artistico, in contrasto spesso con la tendenza cosiddetta commerciale. Si diede inizio in quel

periodo ad una serie di film documentarii tutti più o meno dotati di ritmo cinematografico e di splendide immagini. Furono tra questi *Assisi* diretto da Alessandro Blasetti, *Cantieri dell'Adriatico* diretto da Umberto Barbaro, *Littoria* e *Mussolinia di Sardegna* diretti da Raffaello Matarazzo, *Il ventre della città* di Francesco Di Cocco con musica di Mario Labroca, *Zara* di Ivo Perilli, *Paestum* di F. M. Poggioli.

Nel 1932 uscì un film per il quale era stato speso molto tempo e molto denaro: *L'armata azzurra*, diretto da Gennaro Righelli; il film che voleva essere di propaganda aviatoria conteneva tuttavia episodi personaggi e canzonette che non corrispondevano che in minima parte allo scopo. Più attraenti riuscivano le sequenze di carattere documentario. Giorgio Simonelli che ne aveva curato il montaggio, eseguì poi un documentario

sull'*Aeroporto del Littorio*.

Il programma della Caesar era meno impegnativo di quello della Cines. Produsse un certo numero di film tra i quali un rifacimento ad opera dello stesso regista Friedrich Feher di un film eseguito da questi in Germania, e che si svolgeva in alcune scene a Praga: *Il suo bambino*, interpreti lo stesso Feher, il bambino Hans Feher e Magda Sonia. Era un film diseguale prolisso ma in cui v'erano due o tre sequenze degne di nota: la descrizione di un caseggiato della periferia di una grande città con i suoi rumori caratteristici, le grida di un bambino, il chiacchierio delle donne, un organetto, che impediscono ad una donna di dormire; la descrizione di un dormitorio pubblico, la raffigurazione delle sensazioni provate da un bambino sperduto in una grande città.

Quando i primi film sonori apparvero in Spagna Benito Perojo che era il regista più quotato si recò a Hollywood per realizzare un film con attori spagnoli: da un dramma di Martinez Sierra: *El ama* (1930). In Ispagna realizzò poco dopo altri film, come *La bodega* dal romanzo di Vicente Blasco Ibanez e *El ombre che se reia del amor* (1932) da un romanzo di Pedro Mata. Francisco Elias realizzò *Boliche* tratto da una operetta ispano-argentina; altri registi spagnoli continuarono la loro attività mentre venivano chiamati anche degli stranieri a realizzare dei film in Ispagna. Furono interessanti a questo proposito un film diretto da Hans Behrendt: *Doña Francisquita*; uno diretto da Henry Abbadie d'Arrast: *La traviesa molinera* tratto dalla novella di Pedro A. de Alarcon *El sombrero de tres picos*.

La rinascita cinematografica portoghese avven-

ne soprattutto per opera di Leitao de Barros, i cui film si ispirarono a motivi locali e godevano di belle inquadrature di paesaggio. Leitao do Barros realizzò *A Severa*, *Maria do Mar*, *Lisboa*, *Nazaré praja de pescadores*. Altri film furono *Vida de soldado* di Annibal Contreiras, *A Portuguesa de Napoles* diretto da Antonio Pinheiro e *A Castela das Berlengas* diretto da Antonio Leitao.

Altrettanto limitata fu nei primi anni del cinema parlato la produzione olandese. I film più notevoli e che vennero anche esportati, erano documentari. Il loro realizzatore fu Joris Ivens e i film si intitolavano *Il Ponte*, *Il prosciugamento dello Zuidersee*, *Philips Radio*, *Pioggia*, eseguito quest'ultimo con la collaborazione di Manus Franken. È un film che trascende i limiti dell'arido documentario per raccontare in un montaggio di

immagini sempre opportunamente inquadrate e legate talvolta tra loro da analogie e per successione di uno stesso motivo, come un bel momento in una città olandese ha cominciato a piovere e come ha cessato di piovere. Vennero realizzati anche dei film a soggetto: *Willem van Oranje*, sulla vita del Re Silenzioso, diretto da G. V. Teunissen, *De Jantjes* diretto da Jaap Spejer.

In Cecoslovacchia, nel 1931 Mac Fric realizzò in film sonoro le avventure di Svejck: *Il buon soldato Svejck*; realizzò anche un film col comico Vlasta Burian: *Il tiratore scelto*. Uno strano tentativo fu fatto da Josef Kodicek col film cantato e parlato in versi *I Masnadieri* dall'opera teatrale di Karel Capek, cui seguì un film satirico su soggetto di Frantisek Langer: *Ferdys Pistora*. Svatopluk Innemann realizzò *Uomini fuori gioco*, da un ro-

manzo di Karel Polacek, sul gioco del calcio, e nell'anno successivo *Studenti* (titolo originale: *Prima dell'esame di maturità*) che ebbe anche diffusione all'estero. Lo scenario era di Vladislav Vancura e Julius Schmitt. C'erano buone intenzioni di analisi psicologiche qua e là raggiunte. Una serie di film tratti da romanzi popolari, realizzò Miroslav Krnansky: *La fiamma nera* di F. X. Svoboda, *La carriera di Paul Camrda* di Ignat Hermann, *I patrioti perduti* (1932) di K. V. Rais.

Il primo film sonoro di Gustav Machaty fu *Dal sabato alla domenica* al quale seguì un film di carattere grottesco: *Il signor Naceradec* (1932). Due film comici grotteschi che ebbero successo anche per la interpretazione buffonesca dei comici Voskovec e Werich, furono realizzati da Yindrich Honzl: *Cipria e benzina* (1931) e *O la borsa o la vita* (1932).

Il documentario paesaggistico ebbe il suo rappresentante più insigne in Karel Plicka che realizzò *Per monti e per valli* (1930). Un altro documentarista fu Jan Kucera che realizzò *Il barocco a Praga*. Kucera diresse anche un film surrealista: *Burlesca* (1932). Un altro film della stessa intonazione fu realizzato da Alexander Haekelschmied: *La passeggiata senza scopo* (1931).

Nel 1931 Henryk Szaro realizzò in Polonia il film *Anno 1914* da uno scenario di Sieroszowski e Stern, interpreti Witold Conti e Jadwiga Smoarska. Questo film e pochi altri fra i parlati vennero diffusi all'estero. Nel frattempo Ryszard Ordynski ritornava dalla Francia dove s'era recato a dirigere le versioni polacche dei film americani. In Polonia Ordynski diresse *I dieci condannati* (1931) ispirato a un fatto reale accaduto nel

1906. Jozef Lejtes realizzò nel 1931 *Al giorno il giorno* dal romanzo di Ferdynand Goetel, seguito l'anno successivo da *Le terre selvagge*. Michal Waszynski realizzò *La voce nel deserto*, un film di ambiente esotico su scenario di Ferdynand Ossendowski, interprete Eugenjusz Bodo.

Nel 1932 Jan Nowina Przybylski regista anche del film drammatico *Peccato che uccide*, diresse una commedia burlesca, *Romeo e Giulietta* su scenario di Konrad Tom che ne fu anche il protagonista. Aleksander Ford diresse nel 1931 un film sui ragazzi venditori di giornali: *La legione della strada*. Nello stesso tempo Josef Rosen organizzava combinazioni con altri paesi allo scopo di poter meglio diffondere i suoi film. Uscirono in quell'epoca *Il culto della carne* dal romanzo di M. Strokowski, sceneggiato da Anatole Stern, con Kristina Ankiewicz, Eugenjusz Bodo, Victot

Varconi, Agnes Petersen; *Nel gorgo del destino* (titolo originale: *Un romanzo pericoloso*) da un romanzo di Andrzej Strug, interpreti Betty Amann e Boguslaw Samborski; il soggetto e la recitazione di Samborski facevano somigliare questo film a quelli interpretati da Jannings in Germania e in America, da *Variété* a *Nel gorgo del peccato*. Più tardi Rosen organizzò con la Cecoslovacchia un film in doppia versione.

Rispetto al cinema negli altri Paesi d'Europa si stabilì un predominio del cinema tedesco, non soltanto in virtù delle cine-operette ma anche dei film di altro genere, da quelli di Pabst a quello di Fritz Lang: *Morderer* un film meno macchinoso dei precedenti film muti. Il soggetto era sempre di Thea von Harbou, operatore Fritz Arno Wagner, scenografia di Emil Hasler. Un avvenimento e un

personaggio di cui si occupavano le cronache di quel tempo, il mostro di Düsseldorf, assassino e stupratore, avevano dato origine al film che presentava ambienti e aspetti reali della vita, per la prima volta in un film di Lang. Peter Lorre era il protagonista e la sua maschera melliflua ed equivoca si prestava a caratterizzare molto opportunamente il personaggio del mostro, che, in contrasto con la sua attività, fischiettava un melodico motivo di Grieg. Inge Landgut interpretava il ruolo di una bambina vittima del mostro. Tra gli altri interpreti era Gustaf Gründgens. Dopo questo film Fritz Lang realizzò *Il testamento del dottor Mabuse*, con lo stesso protagonista del vecchio *Dottor Mabuse*: Rudolf Klein Rogge.

I film di Pabst eseguiti dopo *Dreigroschenoper* furono *La tragedia della miniera* e *Atlantide*. *La tragedia della miniera* venne realizzato in una

versione unica con interpreti tedeschi e francesi che parlavano le rispettive lingue (*Kameradschaft*, titolo tedesco, *La tragédie de la mine*, titolo francese; 1931). Lo scenario di Ladislaus Vajda era ispirato a un fatto di cronaca avvenuto nel 1906 ma trasportato in epoca immediatamente post-bellica. La miniera che era il luogo dell'azione principale venne costruita in teatro di posa, da Ernö Metzner. *La tragedia della miniera* è un film di folla, senza protagonisti. Appaiono tuttavia due personaggi che potrebbero definirsi personaggi-coro: il giovane e biondo tedesco che incita i compagni ad andare a salvare i francesi semiseppolti nella miniera, che rappresenta la mentalità dei tedeschi; la giovane donna francese che prima nell'osteria rifiuta di ballare con i tedeschi e poi rimane estatica di fronte all'opera di questi simboleggia la mentalità dei francesi. Altre figure

sono viste per un momento in primo piano; sono molti i personaggi tra la folla che hanno ciascuno il loro dramma. Ecco il vecchio nonno che mancando l'ascensore va giù per le scale in cerca del nipotino e finalmente lo trova e s'accorge che è vivo, e prorompe in un grido di gioia; ecco la donna che segue il marito offrendogli da baciare il figlioletto come se il tedesco che va sul camion in soccorso dei francesi non dovesse più ritornare; la postura della donna è analoga a quella delle donne che seguivano i loro uomini sui carri partenti per il fronte. Ma ora la situazione è diversa: i tedeschi vanno a soccorrere i francesi. Tuttavia il timbro del ferro battuto dai tedeschi sulle condutture della miniera sepolta, per stabilire l'ubicazione, si traspone nel ritmo delle mitragliatrici; e il francese vede nell'uomo tedesco che va a salvarlo, il volto coperto da una maschera antigas, il

nemico della guerra, e sente e vede la guerra intorno a sè e si scaglia contro il suo salvatore.

Straordinaria è l'applicazione degli effetti sonori; in un altro punto è il rumore di un carrello che precipita giù nel fondo della miniera che fa presentare il disastro; ma il sonoro ha anche la funzione di stabilire delle zone di silenzio: così quando la folla rimane durante la notte estatica e ferma, dinanzi ai cancelli chiusi della miniera, in attesa di notizie. È la folla che Pabst per rivivere la tragedia, ha saputo guidare in ogni fase dell'episodio: sia quando attende silenziosa, sia quando, prima, esce dalle case del villaggio per correre a vedere che cosa è accaduto.

Atlantide (1931) è tratto dal romanzo di Pierre Benoit. La Antinea di Pabst che era Brigitte Helm, è quasi più fanciullesca di quella di Feyder, meno bestiale; evitando il salone con le mummie dei

suoi numerosi amanti uccisi, Pabst l'ha posta nella condizione di donna fatale più perchè soggiogata da un fato che non per propria volontà. Rimane sempre una donna; basta vederla quando si mette davanti allo specchio e accarezza il proprio seno. Pabst ha voluto rendere meno fantasioso il palazzo di Antinea come ha voluto ben giustificare la situazione in cui la donna si trova. Una felice risoluzione è quella del racconto che fa il parigino, una specie di maggiordomo dello strano palazzo, al tenente Saint-Avis. Questi ascolta attonito quanto gli dice il parigino (l'attore era Wladimir Sokoloff): «Chi è Antinea? Antinea è Parigi!». E scoppia improvviso un quadro di can can parigino inizio di secolo, con la futura madre di Antinea che danza, il tuareg che la sta guardando da un palchetto, e il resto della storia che narra le origini della strana donna. Per stabilire la

sua influenza sugli uomini Pabst ha fatto vagare per i corridoi bianchi un giovane inebetito ed estenuato che mormora continuamente il nome di Antinea. Sapiente la illuminazione delle scene e plastico il tono della fotografia di Eugen Schüfftan. Come in altri film anche in *Atlantide* vi sono espedienti tecnici assolutamente giustificati e tali da raggiungere un particolare effetto; all'assetato Saint-Avis appare nel deserto cocente un mare che lo inghiotte e lo travolge; la sovrastampa e lo sfocato hanno qui (come nella *Via senza gioia* e nella *Tragedia della miniera*) una sostanziale ragion d'essere. Il film venne realizzato in duplice versione. Brigitte Helm appariva in ambedue le versioni. Nella versione francese erano Pierre Blanchar come Saint Avis e Jean Angelo, oltre a Tela Tchai.

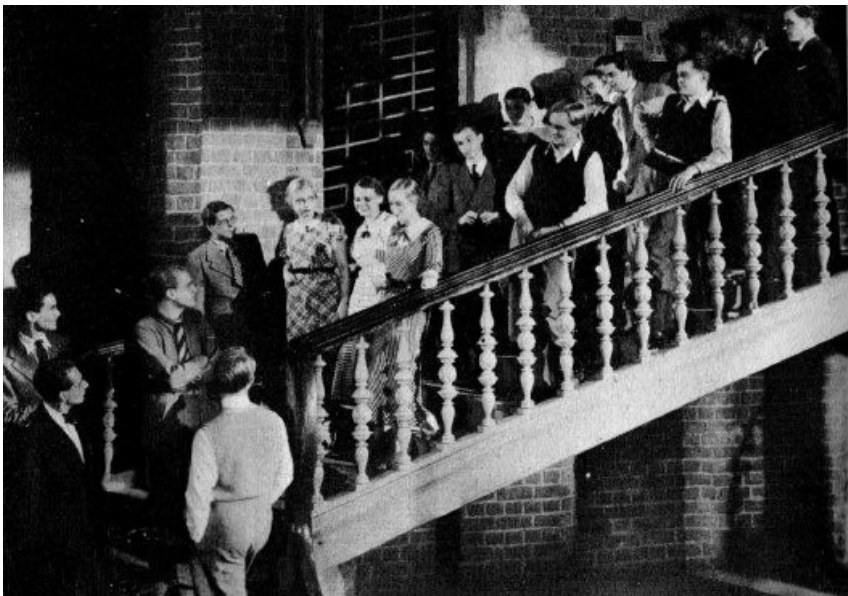


Dreigroschenoper-L'opéra de quat'sous
(1931) di G. W. Pabst.



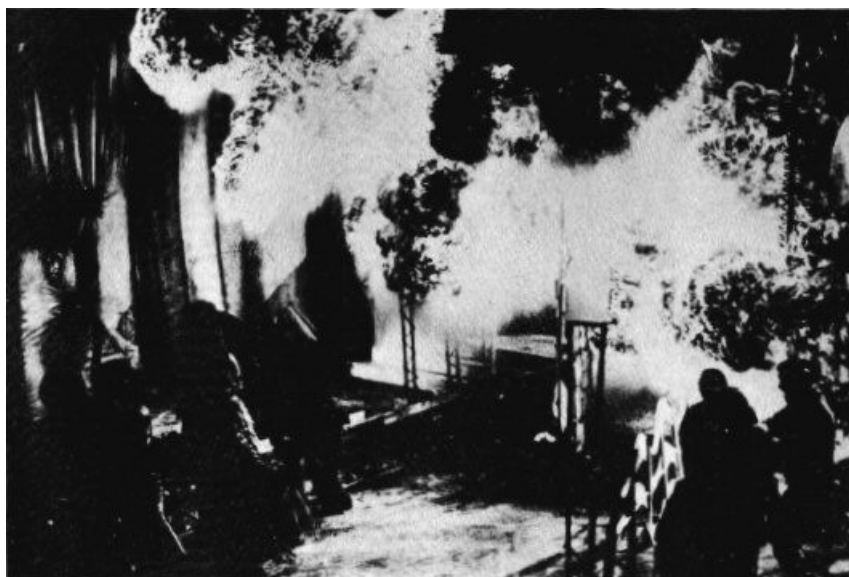


Otto ragazze in barca (1932) di Erich Waschneck: Karin Hardt.





La tragedia della miniera (1932) di G. W. Pabst.



Un buon contributo al cinema tedesco diede in

quel tempo il regista Gustav Ucicky, con una serie di film senza soverchie pretese ma costruiti in forma omogenea. Oltre alla commedia *Hokus Pokus* di genere leggero, Ucicky aveva realizzato prima *L'immortale vagabondo* che fu uno dei primi sonori tedeschi, con Liane Haid e Gustav Fröhlich; realizzò quindi *Alle soglie dell'impero* (*Das Flötenkonzert von Sanssouci*, 1931). È uno dei più sobri film storici tedeschi, ispirato ad un episodio della vita multiforme e gloriosa di Federico il grande di Prussia che alternava lo studio del flauto agli affari di Stato. Federico il Grande era Otto Gebühr che già altra volta aveva portato lo stesso personaggio sullo schermo. Specie nella scena del pranzo fra il Re e Madama Lindenech (interprete Renate Müller) Ucicky mostrava la sua attenzione rivolta ai particolari; altrettanto sorvegliata era la regia della scena del concerto di

flauto. Non vi era un intreccio vero e proprio, ma la mancanza di questo non nuoceva al film in cui ambienti e personaggi erano descritti con fine buon gusto. Pure ispirato a un episodio della vita di Federico II era *La Ballerina del Re (Die Tänzerin von Sanssouci, 1932)* con Otto Gebühr e Lil Dagover, diretto da Friedrich Zelnick.

In *Spionaggio eroico (In Geheimdienst, 1931)* la regia era accorta e minuziosa, sia nella descrizione degli ambienti che nel racconto vero e proprio sostenuto da uno scenario ben congegnato di Walter Reisch. Ucicky si servì con molta disinvoltura degli elementi sonori ma soprattutto di quelli visivi. Interessante era la presentazione di due luoghi analoghi, al principio e alla fine del film in rapporto allo stato d'animo dei personaggi. Sono due stazioni ferroviarie: la prima desolata, con i treni fermi, in un tardo pomeriggio, dava la

sensazione del vuoto e della dispersione; l'altra movimentata, la sera tardi, con facchini che vanno e vengono, luci accese, dava la sensazione dell'affanno, dell'ansia. Quando i personaggi sopraggiungono già è creato il clima necessario. Gli attori principali erano Willy Fritsch e Brigitte Helm.

Ucicky diresse quindi due film interpretati da Werner Krauss: *Il Generale York* (1931) con Rudolf Forster, *L'uomo senza nome* (*Menschen ohne Namen*, 1932) su scenario di Robert Liebmann; notevole in questo film il contrappunto visivo sonoro della prima sequenza che descriveva il lavoro in una officina.

Dotato di uno stile agile e robusto parve Robert Siodmak, che diresse nel 1931 *Istruttoria* tratto da un lavoro teatrale di ambiente giudiziario di Max Alsberg e Ernst Hesse, adattato per lo

schermo da Robert Liebmann. Il film manteneva le caratteristiche del dramma teatrale, ed era quindi molto parlato; tuttavia Siodmak seppe dare al dialogo un ritmo cinematografico. Interpreti erano Gustav Fröhlich, Albert Bassermann, Julius Falkenstein, Hermann Speelmans, Hans Brausewetter. Venne realizzata contemporaneamente anche una versione francese, in cui apparivano Pierre Richard Willm e Annabella, in una piccola parte.

Pure in doppia versione francese e tedesca, fu realizzato il film successivo: *Tempeste di passione* (1932. Titolo tedesco: *Stürme der Leidenschaft*; titolo francese: *Tumultes*). Gli attori per le due versioni erano rispettivamente Emil Jannings e Anna Sten per quella tedesca, Charles Boyer e Odette Florelle per quella francese, di minore consistenza drammatica. Lo scenario era di

Robert Liebmann e Hans Müller. È la storia di un uomo che esce dalla prigione per ritornarci dopo qualche tempo. L'azione si concentra in un cortile di un quartiere di bassifondi, tra case eguali, con finestre eguali. V'è un certo movimento di personaggi, ognuno dei quali sapientemente caratterizzato; ma soprattutto predomina la figura di una ragazza, quintessenza di una femminilità ipocrita, perversa e voluttuosa.

Il film successivo di Siodmak: *Quick* (1932) era una accurata trasposizione su scenario di Hans Müller, di una commedia di Félix Gandéra, musicata da Werner Richard Heymann, con Lilian Harvey e Hans Albers. Allo stesso genere apparteneva un film diretto da Joe May: *Roxi Bar*, interpretato da Käthe von Nagy e Franz Lederer; e un film diretto da Erich Engel: *I cinque del Jazz Band*, con Jenny Jugo. Sotto un aspetto dei più

innocenti e disinvolti, c'erano un ordine e una misura non comuni nel modo di inquadrare, di descrivere scene e di situare i personaggi.

Originale per il soggetto derivato da un romanzo di Erich Kaestner era il film *La terribile armata* (*Emil und die Detectives*, 1931) diretto da Gerhard Lamprecht e interpretato da Fritz Rasp e da uno stuolo di ragazzi. Ma il film che più d'ogni altro fu considerato originale ed ebbe un successo non indifferente, è *Ragazze in uniforme*.

Il successo di *Ragazze in uniforme* (*Maedchen in Uniform*, 1931) non era forse previsto dai realizzatori. Lo scenario era stato ricavato da un romanzo a sua volta trasformato anche in dramma teatrale, di Christa Winsloe. Caratteristica particolare del film è data dall'interpretazione; poichè vi appaiono esclusivamente elementi femminili. Sol-

tanto all'inizio del film vi sono, in parallelo a una squadra di collegiali, dei soldati in marcia. La regia era di Leontine Sagan che si valse della collaborazione di Carl Froelich.

Carl Froelich era un veterano del cinema tedesco. Tra i suoi film più significativi fu *L'incendio dell'opera* (*Brand in der Opera*, 1932) su soggetto di Georg Kaiser, sceneggiato da Walter Reisch, interpreti Gustav Fröhlich, Gustav Gründgens, Alex Engstroem, fotografia di Fritz Arno Wagner. In questo film appariva una scena di allucinazioni di una donna in cui in una sequenza di quadri in rapido montaggio Froelich aveva inserito un pezzo di negativo, come molti anni prima aveva fatto Murnau in *Nosferatu*.

La sua opera nella realizzazione di *Ragazze in uniforme* fu soprattutto quella di consulente tecnico. La sceneggiatura del film era dovuta alla

stessa Christa Winsloe e a F. D. Andam; operatori erano Relmar Kuntze e Franz Weihmayr, scenografi Fritz Maurischat e Friedrich Winkler.

L'azione del film si svolge in un collegio femminile. L'inizio del dramma ha luogo quando entra nel collegio una fanciulla precoce e sensibilissima: Manuela. La sua natura è portata all'affetto in senso lato. Come lei anche le altre fanciulle del collegio si sentono attratte verso il sesso maschile. C'è chi tiene nascosta la fotografia di qualche attore del cinema, c'è chi ha relazione con qualche giovanotto fuori del collegio e si lascia scoprire. Manuela non pensa ad alcuno ma il suo trasporto affettivo è rivolto ad una delle insegnanti, l'istitutrice von Bernburg. Ella manifesta questo suo affetto anormale e morboso nell'attesa del bacio serale, che la istitutrice dà a ciascuna delle fanciulle nel dormitorio, lo manifesta poi pubblica-

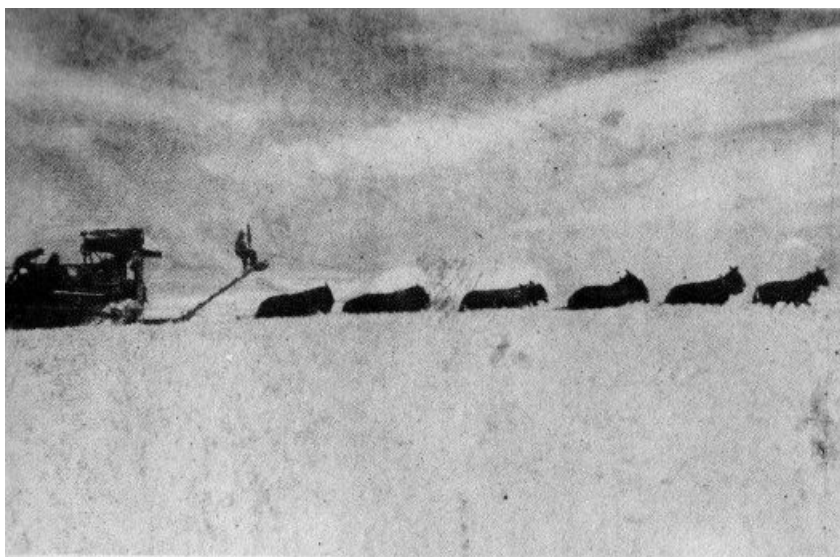
mente dopo una recita del *Don Carlos*, avvenuta nel collegio, in cui Manuela è vestita da cavaliere, e il suo dire è provocato dallo spumante che ha bevuto mettendola quasi nel dominio dell'inconscio. Ai provvedimenti che la austera direttrice del collegio prende nei riguardi di Manuela e della istitutrice von Bernburg, di allontanare questa e di isolare quella, la fanciulla risponde con un tentativo di suicidio, dall'alto della scala che è il motivo architettonico fondamentale del film. Il contrappunto visivo sonoro delle ultime scene è mirabile. La fanciulla sale le rampe della scala pregando, le altre collegiali la cercano affannosamente, «Manuela, Manuela, Manuela», per i corridoi e le stanze dell'istituto. Poi la conclusione: il grido della istitutrice che si precipita fuori della sua stanza e corre ad accogliere fra le sue braccia la fanciulla. In fine il corridoio deserto, verso il quale

si allontana la direttrice, rigida, il cui passo è commentato da un motivo in sordina di marcia militare. In questa conclusione il film si distacca dalla commedia dove invece il suicidio aveva luogo. Per il resto il film aderiva alle formule teatrali ma la Sagan aveva messo un impegno particolare a guidare le attrici caratterizzandole, una per una, e in particolare le due protagoniste: Hertha Thiele nel ruolo di Manuela, Dorothea Wieck in quello della istitutrice. La Wieck era apparsa in altri film ma senza aver mai eccessivo rilievo. L'una e l'altra dopo *Ragazze in uniforme* ebbero un periodo di successo. Leontine Sagan a sua volta venne chiamata in Inghilterra per dirigere un film di ambiente universitario: *Men of To-morrow* (1932) che riuscì inferiore a *Ragazze in uniforme* e non ebbe diffusione alcuna.

Parzialmente derivato dal tono di *Ragazze in*

uniforme fu un film diretto da Erich Waschneck: *Il club delle ondine*, conosciuto anche col titolo *Otto ragazze in barca* (in originale: *Acht Maedels in Boot*, ma anche *Erste Maedchenliebe*, 1932).

Waschneck aveva eseguito altri film senza che il suo nome fosse ancora venuto in primo piano; tra questi i più recenti erano *L'ultima illusione* con Lil Dagover, Willy Forst e Lyen Deyers, *Zwei Menschen* con Charlotte Susa e Gustav Fröhlich, *Unmögliche Liebe* con Asta Nielsen che riappariva dopo qualche tempo sullo schermo in un film parlato che non poté dirsi riuscito.



Nostro pane quotidiano (*City Girl*, 1930) di F.
W. Murnau.





e vie della città (1932) di Rouben Mamou-
lian:

Gary Cooper e Sylvia Sidney.



Otto ragazze in barca era tratto da un soggetto di Helmuth Brandis. Anche qui le ragazze sono sottratte ai rapporti con gli uomini. Ma in realtà, le relazioni avvengono comunque tra i rappresentanti dei due sessi. Una delle fanciulle, Christel, a un certo momento s'accorge che sta per divenire madre. Lo confessa al suo uomo: la incertezza di questi di fronte alla notizia del fatto e il fatto stesso, sconvolgono la giovinetta che viene bocciata agli esami. La notte successiva la fanciulla sogna: è uno dei sogni più persuasivi che il cinema abbia offerto; l'angoscioso stato d'animo della fanciulla è trasfigurato in immagini, suoni e parole sommesse: è una vasta camera quella dove la fanciulla si trova, in una atmosfera d'ombre di luci e tutta sfocata che crea sensazioni di incubo; sulle pareti sono tante porte che si aprono e si chiudono e persone entrano ed escono frettolosa-

mente, e dicono parole incomprensibili; poi il mormorio scompare, e tutti scompaiono e la fanciulla rimane sola e in pena, nel vuoto, invocando aiuto. Il soggetto si conchiude con un lieto fine, commentato argutamente con una allusione agli uomini, dalla guardiana del club che solleva un paio di calzoncini di pigiama per riporlo poi nella valigia di Christel che sta per convolare a nozze e abbandona le sue compagne del club. Protagonista era Karin Hardt.

La coppia femminile di *Ragazze in uniforme* riapparve in uno strano e diseguale film diretto da Frank Wysbar: *Anna ed Elisabetta* (1933). Narra di una ragazza (Hertha Thiele) che la suggestione popolare ha definito capace di compiere miracoli e di una signora paralitica (Dorothea Wieck) che riesce a sollevarsi dalla sua poltrona e a camminare non appena vede per la prima volta la

fanciulla; questa scena è sostenuta da un certo vigore, mentre il resto del film è piuttosto lento.

Interpretazioni di stati d'animo non mancano in *Amanti folli* (*Liebelei*, 1932) che venne realizzato da Max Ophüls, tratto da un racconto di Arthur Schnitzler del quale lo stesso Schnitzler aveva fatta una edizione teatrale (*Cristina*). Gli interpreti erano Magda Schneider, Wolfgang Liebeneiner, Luise Ullrich, Gustaf Gründgens, Olga Tschechowa. Gli attori erano ben guidati, l'ambientazione della vicenda era suggestiva, pur mostrando di non rinunciare il regista a molti elementi decorativi e di voler approfittare dei movimenti di macchina che del resto erano quasi sempre funzionali ed appropriati. C'era il clima di Vienna anteguerra, l'atmosfera malata ed evanescente, la tenerezza dei due innamorati, la rigidità dell'ufficiale. Assai avvincente la scena del duello alla pisto-

la tra l'ufficiale e l'innamorato di Cristina, visto di riflesso sui personaggi che ascoltano in distanza i colpi di rivoltella; e ben reso l'accurato monologo di Cristina, dopo la morte dell'innamorato, dove un lentissimo carrello in avanti porta quasi inavvertitamente in primo piano il volto della fanciulla.

Accanto a questi film che miravano a interpretare psicologie più o meno complesse, stavano i disadorni e rudi film di Luis Trenker e di Arnold Fanck, in cui alla introspezione psicologica si sostituiva magari la bella inquadratura di montagna: il picco, o la distesa di neve.

Luis Trenker realizzò e interpretò nel 1931 *Montagne in fiamme*, tratto da un suo romanzo e diretto con la collaborazione di Karl Hartl. La fotografia era di Sepp Allgeier, Albert Benitz, Giovanni Vitrotti. L'azione si svolge durante la Grande

Guerra. Trenker realizzò poi *Il grande agguato* (1932) in due versioni, quella tedesca diretta da Kurt Bernhardt, quella inglese da Edwin H. Knopf. Gli interpreti erano oltre a Trenker stesso, Victor Varconi e Luise Ullrich, sostituita da Wilma Banky nella edizione inglese. Lo scenario, di Trenker, Robert A. Stemmle, W. Schmidt Kunz narra un episodio di guerra tra francesi e tirolesi nel 1809; il film contiene qualche sequenza raccontata con vigore e che sfrutta il paesaggio in alcune attraenti inquadrature, fotografate da Willy Goldberger e Reimar Kuntze.

Leni Riefenstahl che era apparsa come attrice in più di un film interpretò poi un film da lei stessa diretto con la collaborazione di Bela Balazs: *La bella maledetta* (*Das Blaue Licht*, 1932). Come operatore e collaboratore tecnico era Hans Schneeberger. La musica venne affidata a Giuseppe

Becce che aveva curato il commento dei film di Trenker. *La bella maledetta* era un film realizzato con la tecnica del film silenzioso. Salvo due o tre brevi battute all'inizio, tutto il resto era muto.

L'obbiettivo di Schneeberger indugiava sulle visioni di montagna, o sul volto della Riefenstahl. Non vi era un vero e proprio racconto visivo, ma piuttosto una presentazione di bei quadri. La trama raccontava di una leggenda dei monti e di una ragazza che viveva tra i monti. Altro interprete era Mathias Wieman.

Dopo il successo di *Ragazze in uniforme* che fu proiettato anche in America, Dorothea Wieck venne chiamata a Hollywood, dalla stessa casa che aveva in contratto Marlene Dietrich, e i cui film cominciavano già ad apparire numerosi sugli schermi europei. Anche E. A. Dupont ritornò in America in quell'epoca, dopo aver realizzato un

film scarsamente significativo in Germania: *Il corridore di maratona* con Brigitte Helm.

Marlene Dietrich apparve verso la fine del 1930 nel suo primo film americano *Marocco*, accanto a Gary Cooper e Adolphe Menjou. La trama piuttosto convenzionale era stata fornita da Benno Vigny e si svolgeva in parte in un cabaret africano, dove la ballerina e cantante Amy Jolly faceva innamorare di sé un soldato della legione straniera. Era importante far vedere le gambe di Marlene Dietrich, il volto di Marlene Dietrich, fotografato da Lee Garmes; tutto questo da un punto di vista commerciale. Il film subì una sorte curiosa. Prima di venire diffuso nei vari paesi europei, fece una sosta a Joinville dove qualcuno che non era Joseph von Sternberg vi mise le mani. Vennero aggiunte delle scene, dei personaggi che commen-

tavano l'azione di quelli che parlavano in americano. Tuttavia si poterono comunque riconoscere le predilezioni di Joseph von Sternberg, per gli ambienti chiusi, affumicati, miseri; si compiacque particolarmente di descrivere la stanza di Amy Jolly, piena di disordine e di cianfrusaglie, con le pareti sgretolate, le tendine a stecche delle finestre dalle quali filtrava frantumata la luce del sole. E la luce giungeva a sprazzi, in frantumi, nelle stradette dove passavano figure avvolte in bianchi mantelli, frettolosamente.

Le stesse predilezioni di Sternberg si riconobbero in tutti i film successivi, più o meno. In *Disonorata* non si manifestarono appieno. *Disonorata* (*Dishonoured*, 1931) era anche interpretato da Marlene Dietrich che faceva la parte di una spia, detta X 27, e da Victor Mc Laglen che sosteneva il ruolo di un ufficiale. Interessante in questo film

il cui soggetto era opera dello stesso regista, una sequenza in cui una musica suonata al pianoforte da X 27 e corrispondente a un cifrario segreto, si trasforma visivamente. Dopo questo film Joseph von Sternberg e Marlene Dietrich si staccarono, per riunirsi poco dopo.

L'introduzione di elementi europei nel cinema americano non impediva che la più genuina tradizione continuasse ad avere i suoi fautori. Un vigoroso film western che non ebbe tuttavia molta diffusione fu opera di King Vidor: *Billy the Kid* (1930) in cui l'obbiettivo e quindi l'occhio dello spettatore spaziava su immense praterie. La tradizione fu seguita da un altro film che ebbe invece vasta risonanza: *I pionieri del West* (*Cimarron*, 1931), diretto da Wesley Ruggles. Ruggles aveva diretto negli anni precedenti film meno significati-

vi. Uno tuttavia conteneva qualche sequenza non priva di vigore: *L'isola del diavolo* (*The Condemned*, 1929) con Ronald Colman, Ann Harding, Louis Wolheim.

Cimarron era tratto da un romanzo di Edna Ferber, sceneggiato da Howard Estabrook, lo scenarista di *The Virginian*. Scenografo era Max Ree che costruì addirittura un villaggio ottocentesco con le caratteristiche case di legno. Operatore era Edward Cronjager. È la storia di un pioniere, Yancey Cravat che parte con la moglie Sabra verso terre ignote. Costruisce una città e alla fine muore. Quarant'anni di vita sono sintetizzati nel film che era interpretato da Richard Dix e Irene Dunne. Sequenze degne di nota erano soprattutto la corsa dei carri coperti al principio del film e l'episodio della morte di un piccolo negro.

Howard Estabrook sceneggiò in seguito un al-

tro soggetto, di Robert Lord, dello stesso genere: *I Conquistatori* (1932) diretto da William A. Wellman e interpretato dallo stesso protagonista di Cimarron: Richard Dix, accanto a Ann Harding e Guy Kibbee.

La tradizione dei film western fu seguita da altri, tra i quali Otto Brower e David Burton che realizzarono *L'ultima carovana* (*Fighting Caravans*) con Lily Damita e Gary Cooper.

Ebbe molta fortuna in quel periodo di tempo il genere di film aviatorio e marinaresco. Tipico fu il film *La squadriglia dell'aurora* (*Dawn Patrol*, 1930) su soggetto di John Monk Saunders, specialista del genere, interpretato da soli uomini: Richard Barthelmess, Douglas Fairbanks jr., Neil Hamilton, Frank Mc Hugh, Clyde Cook, James Finlayson. Le prodezze di uno stormo di aerei che finiscono a bombardare un reparto nemico di

munizioni non rappresentano in questo film realizzato con particolare vigore da Howard Hawks, una inutile esibizione, ma stanno in rapporto ad un dramma di amore fraterno espresso in toni incisivi e con viva commozione drammatica.

Hawks diresse quindi il film *Codice Penale* (*The Criminal Code*, 1931) su scenario di Fred Niblo jr., di tono inferiore alla *Squadriglia dell'aurora*; la struttura era simile a *Carcere* e la vicenda d'amore inseritavi risultava piuttosto convenzionale. Nell'*Urlo della folla* (*The Crowd Roars*, 1932) con James Cagney e Ann Dvorak, il dinamismo era soltanto esteriore.

Un altro film dove apparivano soltanto interpreti maschili era stato realizzato da John Ford: *Il sottomarino* (*Men Without Women*, 1930) che aveva qualche analogia con *Femmine del mare* diretto da Frank Capra. Ford realizzò quindi *I dominatori*

del mare (*The Seas Beneath*, 1931) con George O' Brien, Mona Maris, John Loder, Nat Pendleton. Vi si narra il viaggio di un incrociatore e la vita di bordo. Le fermate dei marinai nei diversi porti danno origine ad una serie di episodi dove non manca qualche suggerimento psicologico. Ford manifestava un temperamento robusto e sorvegliato ad un tempo.

Tra i vari film sull'aviazione americana, uno dei più imponenti parve *I demoni dell'aria* (*Hell Divers*, 1931) che narra una avventura di aviatori in tempo di pace. L'azione si svolge in massima parte sulla nave porta-aerei «Saratoga»; agli episodi delle manovre degli aeroplani sono intrecciate alcune vicende comico sentimentali che culminano nella morte del protagonista il vecchio pilota Windy. Il ruolo di Windy era sostenuto da Wallace Beery, accanto al quale appariva nel film Clark

Gable.

Wallace Beery fu diretto dal regista George Hill in altri due film: *The Secret Six* con Marjorie Rambeau e Jean Harlow (1931) e il precedente *Castigo (Min and Bill)*, 1931) da uno scenario di Frances Marion. Accanto a Beery apparivano Dorothy Jordan, Marjorie Rambeau e Marie Dressler che ottenne un particolare successo per questa interpretazione. È la storia di una donna, Min che ha allevato una ragazza figlia di un'altra donna, che Min finirà per uccidere. L'azione si svolge in un porto e gli sfondi erano ripresi a trucco, col sistema Dunning.

Due film di mare realizzò Harry Pollard: uno di genere più forte: *Fiamme sul mare (Shipmates)*, 1931) con Robert Montgomery e Dorothy Jordan, ed uno più leggero: *Il levriero del mare (Fast Life)*, 1932).

Tra i film di aviazione oltre ai *Diavoli volanti* diretto da Frank Capra, ad *Ala infranta* diretto da Stephen Roberts, a *Cuori spezzati* diretto da Alfred Werker, v'era *Gli angeli dell'inferno* (*Hell's Angels*, 1930) che venne prodotto da Howard Hughes e diretto da Lewis Milestone. Questi s'era fatto notare qualche mese avanti per la sua regia di *All Quiet on the Western Front* (1930), dal romanzo omonimo di Erich Maria Remarque, sceneggiato da Maxwell Anderson, Dell Andrews, George Abbott, operatore Arthur Edeson, interpreti Lew Ayres, Louis Wolheim, John Wray. Ben risolta risultava la scena dell'aula in cui si vede, oltre le finestre, l'esercito che passa a bandiere spiegate; scena non priva di un certo aspetto pittorico. Suggestivo risultò il finale in cui Milestone diede la sensazione dell'afa pomeridiana al fronte, nel silenzio rotto soltanto da una fucilata che

uccide il giovane protagonista la cui mano si stringe a pugno nell'atteggiamento di cogliere una farfalla. La regia era sempre presente in tutto il film, sia nei rapporti di piani e nel montaggio, che nella guida degli attori.

Gli angeli dell'inferno era un film non privo di doti spettacolari, ma assai meno conciso e omogeneo di *All Quiet on the Western Front*. La ripresa del film durò parecchio tempo; Milestone ne intraprese la realizzazione quando una parte di scene era stata già realizzata con Greta Nissen come protagonista. Poi la Nissen venne sostituita da Jean Harlow che fece in questo film la sua prima apparizione degna di rilievo. Gli altri interpreti erano Ben Lyon e James Hall. Lo scenario era di Howard Estabrook e Harry Behn, operatore era Tony Gaudio.

Dopo questo film Howard Hughes produsse per

la regia di Lewis Milestone, *Front Page* tratto da un dramma di Ben Hecht e Charles Mac Arthur che ne curarono anche la sceneggiatura. Il dinamismo della vicenda e il ritmo del dialogo trovarono un adeguato realizzatore in Milestone, che si valse della interpretazione di Adolphe Menjou, Mary Brian e Pat O'Brien (1931). Dopo *Front Page*, Lewis Milestone realizzò *Pioggia* (*Rain*, 1932) dal dramma di W. S. Maugham e John Colton, che già Raoul Walsh aveva realizzato per lo schermo, con Gloria Swanson, anni prima. In questa edizione la protagonista era Joan Crawford. Il pastore moralista era Walter Huston. Rigorosamente definiti parvero i caratteri dei personaggi, ma Milestone insistette soprattutto sul tono ambientale, sfruttando sia nei riguardi dell'immagine che del suono il motivo della pioggia insistente. La fotografia era di Oliver T. March.

Un altro film sullo sfondo della guerra fu *La donna che non si deve amare* (*Waterloo Bridge*, 1931) in cui la regia di James Whale che aveva realizzato poco tempo prima un altro film di guerra, *Journey's End* con Colin Clive, tendeva a raggiungere effetti particolarmente ricchi di contrasto.

James Whale si dedicò quindi con compiacenza particolare al film a sensazione; il più tipico prodotto del genere che aveva trovato in anni precedenti in Paul Leni un altro compiacente cultore, fu *Frankenstein* (1931) dal romanzo omonimo di Mary Shelley, sceneggiato da Garrett Fort e Francis Edward Faragoh. Contribuì a creare la angosciosa atmosfera in cui si svolge buona parte del film la fotografia tutta ombre e luci in violenti contrasti, di Arthur Edeson. Vi si narra la sto-

ria di un mostro, artificialmente costruito con ossa di morto e il cervello di un alienato, dal dottor Frankenstein. Il mostro compie qualche delitto, ma ha anche un suo dramma: quello di non poter diventare un essere umano; il dramma si manifesta nella scena in cui il mostro incontra sulla riva di un lago una bambina e si mette a giocare con lei; per la prima volta di fronte alla ingenuità il mostro tenta di sorridere. Il mostro era l'attore Boris Karloff, che fu chiamato dopo questo film il successore di Lon Chaney perchè il suo volto era abilmente truccato. Il dottor Frankenstein era Colin Clive.

Il film successivo di James Whale fu *The Old Dark House* (1932) da un racconto di J. B. Priestley, sceneggiato da Benn W. Levy, in cui si narra di due giovani sposi terrorizzati in vecchio castello inglese, abitato da un vecchio centenario

paralitico, da una vecchia pazza e da un servo muto: personaggio, questo, interpretato da Boris Karloff.

Il film sensazionale e del genere di *Frankenstein* che ebbe più successo fu senza dubbio *Il dottor Jekyll*, che Rouben Mamoulian realizzò dopo *Le vie della città*. Questi due film valsero a portare in primo piano Mamoulian, l'attore Fredric March per la interpretazione del *Dottor Jekyll*, l'attrice Sylvia Sydney per la interpretazione delle *Vie della Città*. Ciò che valse soprattutto a segnalare il regista fu l'applicazione assai disinvolta che egli faceva di tutti i mezzi tecnici del cinema.

Le vie della città (*City Streets*, 1931) era tratto da un romanzo di Dashiell Hammett, sui contrabbandieri d'alcool che percorrono la notte, su camions a grande velocità le vie della città. La tec-

nica di Mamoulian si dimostrò serrata, nervosa; l'oggetto, il volto di un personaggio su cui l'azione era concentrata in quel momento, veniva messo in primo piano, in sincronismo o meno col dialogo. Il ritmo del racconto visivo-parlato, non s'allentava un attimo. In una scena del film è fatto uso in modo funzionale della sovrimpressione sonora per dare la sensazione di un ricordo-incubo. Nina ha appena ricevuto, in prigione, la visita del suo uomo. Ella era andata a finire in carcere, in causa del contrabbando di whisky fatto da alcuni della banda di suo padre. Ora il suo uomo le era apparso dinnanzi assai ben vestito e la ragazza gliene aveva chiesto la ragione. Il giovanotto le fa capire: «Sai, Nina, whisky». Anch'egli si è messo dunque a fare il contrabbandiere d'alcool. Ma la visita è finita e il campanello suona. Poco dopo Nina è sulla cuccia nella sua cella, distesa. La

macchina da presa si avvicina in carrello lento e coglie il primo piano della fanciulla: il suo volto, soltanto; e la voce dell'uomo nasce a questo punto; ella rievoca il colloquio avuto poc'anzi e riode le parole di lui «Nina, whisky, Nina, whisky» e assieme alle parole il trillo, insistente del campanello, col quale le parole si alternano. Di particolare interesse emotivo è la corsa sfrenata dell'automobile che conduce l'uomo di Nina, con Nina e due contrabbandieri, su per una montagna. Via via che l'auto sale, il sole si alza dietro le cime dei monti. All'arrivo sulla cima, Nina e il suo uomo sono liberi. Il regista, amante delle analogie e dei simboli, mostra a questo punto, che conchiude il film, un volo di bianche colombe nel cielo, sopra le nuvole bianche.

Nacquero in quell'epoca altri film della malavita, di contrabbandieri, di gangsters. Fu un genere

che ebbe fortuna in America, non solo, ma anche in Europa dove si conobbero a poco a poco ambienti e abitudini americani, mostrati dagli americani stessi con acceso vigore. Tra questi film ebbero particolare successo *Little Caesar* (1931) diretto da Mervyn Le Roy su soggetto di William R. Burnett, interpretato da Edward G. Robinson nel ruolo del gangster. Di Le Roy e Robinson era uscito poco prima un altro film: *Five Star Final* (1931) su scenario di Robert Lord e Byron Morgan. Assai vigoroso parve *Scarface* (1932) diretto da Howard Hawks, da una trama di Ben Hecht, sceneggiata da Seton I. Miller, John Lee Mahin, William R. Burnett, interpreti Paul Muni, che con questo film si rivelò, Karen Morley, George Raft, Ann Dvorak, Boris Karloff.

Il dottor Jekyll (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1932) realizzato da Rouben Mamoulian, era tratto da

una novella di Robert Louis Stevenson che già aveva dato origine ad un film diretto da John S. Robertson con John Barrymore. La sceneggiatura era di Samuel Hoffenstein e Percy Heath, la fotografia di Karl Struss, la scenografia di Hans Dreier. Si nota nel film un certo compiacimento del regista nella trovata base che si risolve in fondo in formalità: la trasformazione del dottor Jekyll nel mostruoso Mr. Hyde; trasformazione in cui entrano fattori puramente tecnici, come la dissolvenza incrociata, e di trucco facciale dell'attore Fredric March. Tuttavia Mamoulian non rinunciò al ritmo nervoso della narrazione, alle analogie, alle fissazioni mnemoniche. Quando Jekyll va da Ivy, questa si spoglia in sua presenza e si nasconde sotto le coperte del letto; Jekyll non osa avvicinarsi e la donna fa uscire dalle coperte una gamba e la tiene penzoloni e dondolante sulla

sponda del letto. Jekyll esce di casa e per la strada non può fare a meno di allontanare dal suo pensiero l'immagine di quella gamba dondolante e il suono delle parole dette con la voce calda e sensuale di Ivy: «Come back, come back».

L'applicazione è meno efficace che nelle *Vie della Città*, in cui la evocazione di Nina era soltanto sonora; qui entra invece anche il motivo visivo che Mamoulian non ha potuto risolvere altrimenti che mettendo in sovrapposizione al primo piano di Jekyll la gamba di Ivy. Altre applicazioni sono per quanto piacevoli, non completamente funzionali. La presentazione del personaggio Jekyll è fatta, all'inizio del film, soggettivamente, cioè la macchina da presa era posta in luogo del personaggio e di conseguenza lo spettatore. La narrazione ridiventa oggettiva quando Jekyll giunge all'ospedale e riesce quasi con la suggestione a

far camminare una bambina paralitica, dopo averle tolto le stampelle; scena questa, forse la più toccante del film in cui non si rinuncia ad effetti puramente decorativi. Nelle *Vie della Città* ai due personaggi che parlavano Mamoulian aveva sostituito due animali di porcellana; nel *Dottor Jekyll* dalla positura dei due fidanzati che si baciano passa a quella di due fiori chini l'uno verso l'altro. La positura del mostruoso Hyde che strangola Ivy è messa in analogia con l'atteggiamento di Amore e Psiche nella statuetta di Antonio Canova.

Mamoulian voleva essere un regista versatile. Gli fu quindi affidata la realizzazione di un film con la coppia Jeanette MacDonald-Maurice Chevalier: un film tratto da una operetta di Leopold Marchand e Paul Arment, sceneggiatura di Sa-

muel Hoffenstein, Waldemar Young, George Marion jr, con musiche di George Gershwin. V'è in questo film una sostanziale aderenza tra musica e immagini; la vicenda di *Amami stanotte* (*Love Me To-night*, 1932) ha qualche punto di contatto col mondo di Clair e con quello di Lubitsch; ma nello stesso tempo si rende evidente lo stile proprio di Mamoulian, la sua compiacenza verso quadri leziosi, l'uso appropriato della tecnica del cinema. Per esempio, i cacciatori che non hanno raggiunto la preda, se ne vanno disillusi, a cavallo, e la scena è girata col rallentatore.

Ernst Lubitsch aveva per il momento rinunciato alle cine-operette, per realizzare un film che aveva diverse pretese: *Broken Lullaby* (conosciuto anche col titolo *The Man I Killed*, 1932), tratto da un dramma di Maurice Rostand, sceneggiato da Samson Raphaelson e Ernest Vajda, fotografia di

Victor Milner. È la storia di un giovanotto francese che ha ucciso in guerra un tedesco, ne ha raccolto le ultime parole e si reca presso la famiglia del morto in Germania. Qui finisce a prendere il posto di lui riprendendo a suonare al violino la ninna-nanna che l'ucciso aveva interrotto prima di partire per la guerra. Il film era realizzato con molta precisione di particolari, ma Lubitsch non seppe rinunciare al suo tono più caratteristico: quando il francese e la sorella dell'ucciso si recano a passeggio nel paesetto tedesco, le finestre e le porte si aprono, le persone guardano, ammiccano, fanno cenni, i campanelli delle porte squillano; tutto si svolge secondo i canoni della cine-operetta. Gli interpreti erano Phillips Holmes, Nancy Carroll, Lionel Barrymore, Za Su Pitts.

Sylvia Sidney che s'era rivelata squisita e sensibile attrice nelle *Vie della città*, apparve quindi in un altro film che la mostrava come nel precedente, in carcere: *Prigioniere (Ladies of the Big House, 1932)* diretto da Marion Gering che divenne per qualche tempo il suo preferito regista, e tratto da un soggetto di Ernest Boot. Gering aveva realizzato poco prima *Il diavolo nell'abisso (The Devil and the Deep, 1932)* da un soggetto di Harry Hervey, sceneggiato da Benn W. Levy, con Tallulah Bankhead, Gary Cooper e Charles Laughton, attore teatrale inglese, del tipo di Emil Jannings; interpretava il ruolo di un comandante di marina gelosissimo della propria moglie che finisce a chiudere in un sottomarino ordinando di spingere la imbarcazione subacquea contro una nave. Quindi Marion Gering diresse ancora Sylvia Sidney in una trasposizione cinematografica

del dramma di David Belasco *Madame Butterfly*, musica di Giacomo Puccini, con Cary Grant.

Prima di apparire nei film di Gering, Silvia Sidney interpretò sotto la regia di Joseph von Sternberg *Una tragedia americana* (*An American Tragedy*, 1931) film per la cui regia era stato scritturato in un primo momento dalla Paramount Sergei M. Eisenstein il quale poi non si mise d'accordo con i produttori e se ne andò alla ricerca dei capitali per realizzare un film per proprio conto. *Una tragedia americana* era tratto dall'omonimo romanzo di Theodor Dreiser. Lee Garmes era l'operatore, gli altri attori oltre alla Sidney erano Phillips Holmes, Frances Dee, Irving Pichel. Bene studiata risultava la psicologia dei personaggi e assai suggestiva l'atmosfera di tutto il film; senza esuberanze senza ricerche di preziosità scenografiche. La scena più staccata e più pregevo-

le risultava quella in cui il giovanotto, preso d'amore per un'altra ragazza, languida e sensuale, pensa di uccidere la propria fidanzata, fanciulla tenera e accorata; ed eseguisce il suo proposito in una barca, che allontana dalla riva dove i rami cadenti degli alberi ricordano appena lo Sternberg scenografico, e le chiede se sappia nuotare; al che la fanciulla risponde che non sa, e il giovanotto impassibile capovolge la barca, allontanandosi a nuoto e lasciando la fanciulla che grida invano aiuto, fino a che viene sommersa dall'acqua.

Marlene Dietrich ritornò con Sternberg nel successivo film: *Shanghai Express* (1932) da una trama di Harry Hervey sceneggiata da Jules Furthmann, che narra il viaggio di un treno da Shanghai a Pechino, piuttosto movimentato; sul treno è salita una donna di nome Lily, dall'atteggiamen-

to equivoco; Sternberg a un certo punto fa scendere la Dietrich-Lily in una stazione ferroviaria e mette il suo volto glaciale fra teschi infilati su pali, poi fa riprendeva il viaggio, descrive gli assalti dei rivoluzionari. La donna è sempre impassibile, un medico si innamora di lei. Gli altri attori erano Clive Brook, Anna May Wong, Warner Oland.

La trama di *Venere bionda* (*Blonde Venus*, 1932) era più consistente, anche se non peregrina. Lo scenario era di Jules Furthmann e S. K. Lauren. Accanto alla Dietrich figuravano Herbert Marshall nel ruolo del marito, Dickie Moore in quello del bambino. Si trattava di un dramma coniugale a lieto fine, condotto con misura, per quanto frammentario ed episodico. Marlene Dietrich era nel corso degli avvenimenti, fanciulla, moglie, madre, cantante di caffè concerto. Apparivano luoghi tristi e squallidi, stanze con le

persiane abbassate che lasciavano filtrare strisce di luce stanca, rami d'alberi cadenti in una stazione ferroviaria dove la donna si stacca dal suo bambino. In mezzo a tutto questo il volto di Marlene Dietrich, fotografato con la massima cura da Bert Glennon.

L'applicazione del sonoro evocativo, come nelle *Vie della città*, fu adottata anche in altri film: in *Peccatori* (*Sinners in the Sun*, 1932) dramma a sfondo sociale diretto da Alexander Hall, in *Mamma* (*Over the Hell*, 1931) diretto da Henry King. Riappariva in questo film dopo molto tempo la protagonista di *Intolerance*: Mae Marsh, nel ruolo di una madre che vede staccarsi da lei i figli, è poi quasi da tutti respinta, finchè un giorno viene raccolta da uno di essi. La possibilità di materializzare il pensiero in parole dette, condusse alla

trasposizione cinematografica del dramma di Eugene O' Neill *Strano interludio* (*Strange Interlude*, 1932) che fu adattato per il cinema da Bess Meredith e C. Gardner Sullivan, e interpretato da Norma Shearer e Clark Gable. Nella rappresentazione teatrale i pensieri dei personaggi erano espressi in parole dette con tono di voce più basso, rimanendo i personaggi immobili. Nella rappresentazione cinematografica i pensieri potevano essere espressi in parole mediante la sovrimpressione sonora senza che gli interpreti aprissero le labbra. Risultava quindi un film doppiamente parlato, più curioso che bello.

Un altro film di origine teatrale, ma in cui non v'erano applicazioni sonore particolari, quanto piuttosto delle applicazioni di trovate visive e ambientali caratteristiche, era stato *Liliom* (1930) dal dramma omonimo di Ferenc Molnar, realizzato

da Frank Borzage e interpretato da Charles Farrell, Rose Hobart, H. B. Warner, Estelle Taylor, Lee Tracy. La favola di Molnar aveva trovato in Borzage un regista accorto e sapiente, specie nel tratteggiare le delicate scene a due fra Liliom e Giulia, ambientate nella atmosfera del luna park. La parte fantastica del lavoro, dal momento in cui il treno celeste entra nella strana stanza di Liliom, venendo dal finestrato oltre il quale si accendono e si spengono i lumi della fiera, è meno convincente.

Frank Borzage fu abbastanza attivo dopo *Liliom*. Tra i film da lui diretti in quel periodo di tempo furono: *Fiamme di gelosia* (*Doctor's Wives*, 1931) con Joan Bennett, Warner Baxter, Victor Varconi; non privo di qualche accurata notazione psicologica; *Bad Girl* (1931) su scenario di Edwin Burke con Sally Eilers e James Dunn, *Young*

America (1932) su scenario di John F. Ballard e William Conselman con Spencer Tracy e Doris Kenyon; *A Farewell to Arms* (1932) dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway, sceneggiato da Benjamin Glazer, Oliver H. P. Garrett, con Gary Cooper, Helen Hayes, Adolphe Menjou.

Robert Z. Leonard aveva diretto, prima di *Strano Interludio*, *Addio Madrid* (*The Gay Màdrid*, 1931) con Ramon Novarro e Dorothy Jordan, ambientato in una Spagna di maniera, come quella altrettanto zuccherata di Ramon Novarro, regista e interprete accanto a Conchita Montenegro, di *Sivigliana*. Ma più interessante riusciva per l'intenzione di offrire un vasto racconto della vita di una donna, *Cortigiana* (*Susan Lenox, Her Fall and Rise*, 1931) la cui regia in un primo tempo avrebbe dovuto essere affidata a King Vidor.

Greta Garbo fu la protagonista del film e Wanda Tuchock che fece l'adattamento per lo schermo del romanzo di David Graham Phillips tenne presente questa prerogativa. Il soggetto era alquanto melodrammatico e movimentato, e ciò per dar modo alla Garbo di mostrarsi in diverse vesti, in vari atteggiamenti. È la lunga storia di una donna, dalla sua nascita, fino ad una certa età quando incontra, dopo vicissitudini di diversa natura, l'uomo presso il quale s'era rifugiata ancora giovanetta, e che per un equivoco ella aveva allontanato da sé.

Ebbero molta fortuna in quel tempo le vite di donne. C'erano le vite più appariscenti, quelle segrete. C'era il dramma dell'amore materno, il dramma della perfetta amante. Caratteristico film fu *Il fallo di Madelon Claudet* (1931) tratto da un dramma di Edward Knoblock: *The Lullaby*. La

sceneggiatura era di Charles Mac Arthur, la regia di Edgar Selwyn. La protagonista Helen Hayes. Vi si narrava tutta la vita di una donna, dal suo incontro con un uomo, fino a che vecchia, ritrova, senza che egli la conosca, suo figlio.

Il tema della donna nell'ombra fu trattato da Frank Capra in *Proibito* (*Forbidden*, 1932) e da John M. Stahl in *La donna proibita* (*Back Street*, 1932). Capra diresse *Proibito* dopo aver realizzato un altro film con la stessa protagonista, Barbara Stanwyck: *La donna del miracolo* (*The Miracle Woman*, 1931) non molto convincente per le pretese moraleggianti della trama; e *La donna di platino* (*Platinum Blonde*, 1932) con Loretta Young, Jean Harlow, Robert Williams: un film agi-
lissimo, ricco di trovate vivaci, impostato sul personaggio di un giornalista intraprendente alle prese con due donne: una sua collega d'ufficio e una

ricca ragazza coi capelli di platino. Un preludio insomma, al fortunato *Accadde una notte*.



Venere bionda (1932) di Joseph von Sternberg:

Marlene Dietrich e Dickie Moore.



L'a



ngelo della notte (1931) di Edmund Goul-
ding:

Fredric March e Nancy Carroll.

A



Proibito era la storia di una donna povera che incontra per caso un uomo la cui vita ella seguirà giorno per giorno passo per passo, senza che la sua posizione sociale le permetta di sposare l'uomo di posizione sociale più alta. Il soggetto dello stesso Capra era sceneggiato da Jo Swerling e conteneva più di una sequenza degna di nota. Tra queste la scena d'amore tra l'uomo e la donna, dopo il loro primo incontro in cui l'uno e l'altra parlano tenendo una maschera davanti al volto. Gli interpreti erano oltre a Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou e Ralph Bellamy. Il film successivo di Capra con la Stanwyck fu *L'amaro tè del generale Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1932) e si svolgeva in una Cina di maniera in cui Nils Asther faceva la parte di un generale cinese.

La donna proibita era tratto da un romanzo di Fannie Hurst sceneggiato da Gladys Lehman,

operatore Karl Freund. La donna che viene seguita dall'infanzia sino alla morte, in una vita raccolta e silenziosa, era Irene Dunne. L'uomo che la donna ama e che è costretto per diverse circostanze a sposare un'altra donna, era John Boles. La regia di John M. Stahl si mostrò assai fine specie nelle scene fra i due, frequenti nel film, e che si svolgevano in circostanze diverse.

Sulla figura di una donna era concentrato il dramma di *Ripudiata* (*East Lynne*, 1931) diretto da Frank Lloyd con un certo vigore, e interpretato da Ann Harding e Clive Brook. Altrettanto può dirsi per *Sangue ribelle* (*Call Her Savage*, 1932) diretto da John Francis Dillon e interpretato da Clara Bow.

Come *Ripudiata* che era ricavato da un romanzo già trasportato sullo schermo ai tempi del muto, altri film muti famosi vennero rifatti. Tra

questi v'era *La legge della montagna* (conosciuto anche col titolo: *L'uomo e la bestia*; *Tol'Able David*, 1930) diretto da John G. Blystone e tratto dal romanzo di Joseph Hergesheimer. Un film vigoroso in cui il ritmo non s'allentava mai. L'interpretazione di Richard Cromwell e di Noah Beery era assai incisiva. Noah Beery apparve in un altro ruolo di «vilain» in *La bolgia dei vivi* (*Shanghai Love*, 1931) sempre accanto a Richard Cromwell, e a Sally Blane.

Alfred Santell realizzò alcuni film che ai tempi del muto erano stati dei successi di Mary Pickford: *Papà Gambalunga* (*Daddy Long Legs*, 1932) dal romanzo di Jane Webster, con Janet Gaynor, Warner Baxter: un film accurato nella ambientazione e nella recitazione; *La madonnina del porto* (*Tess of the Storm Country*, 1932) con Janet Gaynor, Charles Farrell, dal romanzo di

Grace Miller White; *Rebecca of Sunnybrook Farm*, con Marian Nixon (1932). Santell diresse anche il primo film americano interpretato da Elissa Landi, attrice che si volle contrapporre in un primo tempo a Greta Garbo: *Anima e corpo (Body and Soul*, 1931), in cui v'era da segnalare soltanto la scena in cui l'attrice, distesa su un divano, piangeva lentamente in silenzio.

Un altro rifacimento di film muto fu fatto da Edwin Carewe, con *Resurrezione (Katusha*, 1931) interpreti Lupe Velez e John Boles. Degno di nota l'episodio in cui Katusha va sotto la pioggia alla ricerca di Dimitri dinanzi ai finestrini del treno in partenza.

Segnalata fu la regia di Norman Taurog per *Skippy* (1931) interpretato da Jackie Cooper. Lo scenario era di Norman Z. McLeod che fu regista

di un film comico: *Monkey Business* (1930) e di un altro, *Horse Feathers*, più tardi, interpretati dai fratelli Groucho, Harpo, Chico e Zeppo Marx, dalla comicità aggressiva e stralunata. I fratelli Marx apparvero anche, tra l'altro in *The Cocoanuts* diretto da Robert Florey.

Gli altri comici come Buster Keaton e Harold Lloyd continuarono a lavorare in film che ripetevano in parte motivi dei film precedenti. Dei film di Buster Keaton, tre ne apparvero di seguito: *Chi non cerca trova*, *Il guerriero*, *Io e le donne*. Ma le qualità migliori sia di Keaton che del regista Edward Sedgwyck che gli fu spesso accanto erano apparse in *Io e la scimmia* (*The Cameraman*, 1928) forse per l'ultima volta.

Assai agile, movimentata, fu *La frenesia del cinema* (*Movie Crazy*, 1932) con Harold Lloyd, diretto da Clyde Bruckman. Notevole era nel film il

crescendo delle situazioni comiche fino alla conclusione in cui i gags più impensati si intrecciavano.

Interessante fu e anche curioso, nell'ambito del film comico umoristico, ma più umoristico che comico, il film *Se avessi un milione* (*If I Had a Million*, 1932) da una trama di Robert D. Andrews, sceneggiata da diciotto persone tra cui Claude Binyon, Grover Jones, William Slavens McNutt, Joseph Mankiewicz, Oliver H. P. Garrett, Lester Cole, Isabel Dawn e lo stesso Ernst Lubitsch che fu uno dei sette registi del film, assieme a Norman Taurog, Stephen Roberts, Norman Z. McLeod, James Cruze, William A. Seiter, H. Bruce Humberstone.

Narrava la storia di un milionario che non volendo lasciare le sue sostanze in eredità ai suoi parenti, distribuisce sette milioni a sette persone

diverse, scelte a caso sulla guida economica. I milioni finiscono nei modi più impensati; i sette episodi che ne derivavano erano diretti da sette registi diversi. Nel film apparivano fra gli interpreti Charles Laughton, Gary Cooper, George Raft, Frances Dee, Wynne Gibson, W. C. Fields, Charlie Ruggles, ed altri, ciascuno in un episodio meglio corrispondente alle proprie caratteristiche. Nonostante che tante persone vi avessero collaborato il film manteneva una propria coerenza, e stabiliva inequivocabilmente che il cinema americano era frutto di collaborazioni. Si potrebbe paragonare *Se avessi un milione!* ad *A me la libertà*: un film europeo della stessa epoca, fatto invece tutto da una sola persona: René Clair.

Il cinema americano tendeva dunque a sottoporre al senso della collaborazione le diverse

energie; di utilizzare elementi europei inquadrando nel suo organismo industriale. C'era naturalmente chi cercava di distaccarsi da tale organismo e di fare più o meno da solo. Così, per esempio, F. W. Murnau, tipico rappresentante del cinema europeo non-industriale, che dopo due o tre film americani, tentò da solo una prova, riuscita brillantemente: *Tabù* (1931). Per compiere quest'opera, unica come intenzioni e come modo di realizzazione, nel cinema americano, Murnau si valse dell'opera di Robert Flaherty che già era stato nelle isole dei Mari del Sud prima per realizzare *Moana*, poi per riprendere alcune scene di *Ombre Bianche*. Un altro collaboratore fu Floyd Crosby, per la fotografia, del tutto aderente allo stile e alle intenzioni dell'opera di Murnau. Egli perseguiva ideali di bellezza, di ridurre tutto a schemi universali, forse giungendo per questa

via, a rappresentazioni non prive di simbolismo. Murnau era forse l'unico fra i registi europei in America che poteva dare la rappresentazione di un mito. Se Paul Fejos era riuscito a offrire il piccolo dramma quotidiano di due esseri qualunque, Murnau tentava invece il dramma universale: nell'isola primitiva di Hora Hora egli vedeva il Paradiso, tra i suoi abitanti scelse l'uomo, la donna, e un vecchio rappresentò il destino. Matahi era l'uomo, Reri la donna, Hitu il vecchio. Il dramma si compie perchè la donna viene dichiarata tabù, cioè sacra, ma la donna e l'uomo volevano unirsi; ora questo è impossibile. L'uomo e la donna cercano di sfuggire al destino che si deve compiere, che porterà via per sempre la donna all'uomo. Ma Hitu è inesorabile, e sottrae la donna all'uomo quando questi tenta per l'ultima volta di evadere con la sua donna, recandosi in un luogo del mare

dove sono perle meravigliose, ma è un luogo infido, pericoloso, un luogo che è tabù. Tuttavia l'uomo che è un magnifico pescatore di perle, riesce a prenderne una, ma giunto alla capanna dove s'era rifugiato con la donna, questa non c'è più e la perla cade nella sabbia. Era venuto Hitu a prendere la donna, e la donna aveva visto la figura bianca del vecchio ergersi nella notte tra gli alberi in riva al mare al chiaro di luna. Hitu l'aveva scovata e, inesorabile, le aveva fatto cenno di andare via con lui. Ora l'uomo si sente solo, ma ha una ultima speranza, quella di poter raggiungere la barca a vela che trasporta lontano Hitu e la donna. La raggiunge infatti, ma quando sta per afferrare la corda che cala nell'acqua, il vecchio taglia la corda, e la barca a vela spiegata si allontana per sempre; ancora poche bracciate e l'uomo viene sommerso dalle onde. Questa storia

semplice, primitiva ed essenziale venne narrata da Murnau servendosi soltanto delle immagini, senza applicazioni tecniche salvo una sovrimpressione nella scena in cui l'uomo pensa che l'unica possibilità di fuggire è quella che gli verrà data qualora riesca a pescare e quindi a vendere una perla magnifica. Il film è, del resto, di una semplicità straordinaria; se nella prima parte vi sono le danze sacre, e quindi un certo movimento spettacolare, quando il dramma vero e proprio ha inizio, non appaiono nel quadro che i tre personaggi principali; il tempo di ciascuna inquadratura, la quasi assenza dei movimenti di macchina, il racconto affidato quindi alle sole immagini, il rapporto dei piani, e infine il montaggio, fanno di quest'opera una delle più complete e nello stesso tempo essenziali opere di cinema.

Tra gli americani c'era anche chi tendeva a raggiungere motivi meno contingenti e più universali: King Vidor. Anche Vidor andò un giorno nei Mari del Sud per ritrarvi le scene di esterni di un film; ma prima di questo che fu senz'altro una delle sue opere minori, eseguì *Billy the Kid* (1930) con Johnny Brown: un tipico western. E, dopo, *Street Scene* (1931) dal dramma di Elmer Rice; il film non si distaccava molto dalla impostazione teatrale; ma gli interpreti che erano Sylvia Sidney, William Collier jr., Estelle Taylor, parevano condotti da mano sicura, come Ronald Colman, Philis Barry e Kay Francis in *L'Infedele* (*Cynara*, 1932).

Il Campione (*The Champ*, 1931) era tratto da uno scenario di Frances Marion, e comincia come un film western; i due personaggi principali erano un bambino e un vecchio campione di pu-

gilato, suo padre. Il primo era interpretato da Jackie Cooper, il secondo da Wallace Beery. Da questi due personaggi nascevano le scene più dramaticamente suggestive del film: ve n'è una in prigione, dove il bambino è andato a trovare il padre e questi fa di tutto per allontanarlo da sè; v'è il finale quando il padre muore dopo una partita di pugilato che ha vinto e il bambino si mette a gridare che non vuole, non vuole che sia morto Champ. Senza voler raggiungere le vette di *Alleluia!* Vidor aveva dimostrato una solida regìa, soprattutto rivolta ai sentimenti umani più semplici.

Luana la Vergine sacra (*The Bird of Paradise*, 1932) è il film polinesiano di Vidor, tratto da uno scenario di Richard Walton Tully e Wells Root, con Dolores del Rio e Joel Mc Crea; le cose più attraenti sono alcune visioni paesaggistiche fotografate da Clyde de Vinna. Anche la moda del

film polinesiano doveva a poco a poco perdere terreno. Una specie di parodia ne fece Douglas Fairbanks con *Il Signor Robinson Crusoe* diretto da Edward Sutherland.

Nel frattempo W. S. Van Dyke si recava nei dintorni di Hollywood, dove in un'Africa di maniera realizzava il primo film della serie di *Tarzan* (*Tarzan, the Ape Man*, 1931) dai romanzi di Edgar Rice Burroughs, scenario di Cyril Hume, fotografia di Harold Rosson e Clyde de Vinna, con Johnny Weissmüller e Maureen O'Sullivan. Già altri aveva anni prima realizzato un film sul personaggio bianco che vive nelle foreste africane, in buoni rapporti con gli animali feroci, ma questa fu l'opera migliore del genere; seguita negli anni successivi da altri film di minore significato.

Il successo di Wallace Beery nel *Campione* consigliò i produttori a creare un analogo perso-

naggio in un altro film: *Il lottatore* (*Flesh*, 1932) su soggetto di Edmund Goulding, sceneggiato da Leonard Praskins e E. A. Wolf, e diretto da John Ford. Di Ford era apparso mesi prima un altro film, solidamente costruito e ben narrato: *Un popolo muore* (*Arrowsmith*, 1932) dal romanzo di Sinclair Lewis sceneggiato da Sidney Howard con Ronald Colman, Helen Hayes, Myrna Loy. Operatore era Ray June del quale Ford si servì opportunamente per creare una atmosfera suggestiva d'ombre e luci in contrasti violenti nelle scene finali, le più emotive del film; in mezzo a una grande quantità di film nei quali ogni soluzione era affidata al dialogo va ricordato che in questo film di Ford era stabilita ad un certo punto la importanza degli oggetti e della narrazione per immagini; quando cioè la moglie del dottor Arrowsmith prende da un mobile una sigaretta ancora

accesa abbandonata pochi istanti prima e sulla quale erano cadute gocce di siero velenoso.

Nell'*Aeroporto del deserto* (*Air Mail*, 1932) da uno scenario di Dale Van Every e Frank Wead, operatore Karl Freund, John Ford non ricavò quanto avrebbe potuto dall'ambiente aviatorio anche perchè la scenografia abusava troppo di modellini e faceva sentire ancor meglio la scarsa verosimiglianza della vicenda.

Mentre alcuni registi preferivano affidarsi ad una sostanziosa vicenda dalla quale potessero emergere anche dei personaggi, altri invece puntavano su questo o quell'attore o meglio ancora su questa o quell'attrice. Si trattava nella maggior parte dei casi, di esibire in una forma o in un'altra l'attrice amata del pubblico in vicende che permettessero tali esibizioni. Clarence Brown e

George Fitzmaurice si dimostrarono particolarmente indicati per questo genere di film, Ad ambedue accadde per esempio di dover dirigere film con Greta Garbo.

Clarence Brown era ritenuto lo specialista per la Garbo. *Romanzo* (*Romance*, 1930) film in costume dalla commedia di Sheldon sulla figura della cantante Rita Cavallini, *La modella* (*Inspiration*, 1931) non furono tuttavia film molto significativi.

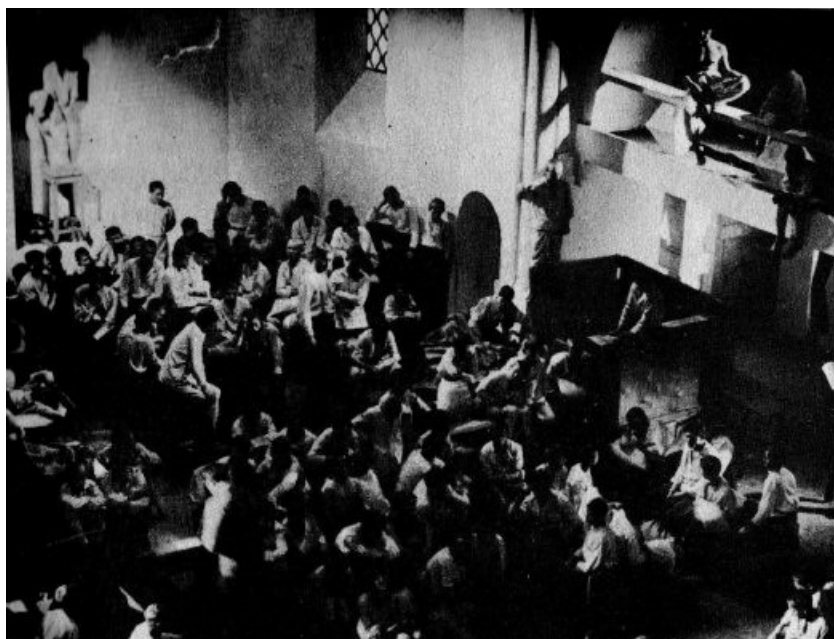


Ritorno alla vita (Counsellor at Law, 1933) di

William Wyler:

John Barrymore.





Verso la vita (1931) di Nikolai Ekk.





C

onvegno d'amore (One Sunday Afternoon,

1933) di S. Roberts:

Fay Wray e Gary Cooper.



T

George Fitzmaurice realizzò con Greto Garbo *Mata Hari* e *Come tu mi vuoi*. *Mata Hari* (1932) era la storia della omonima spia nonché ballerina fucilata durante la grande Guerra; lo scenario era di Leo Birinski e Benjamin Glazer. *Come tu mi vuoi* (*As You Desire Me*, 1932) era tratto dal dramma omonimo di Luigi Pirandello, sceneggiato da Gene Markey, e accanto alla Garbo figuravano Melwyn Douglas e Erich von Stroheim. Occorreva che i caratteri dei personaggi fossero approfonditi psicologicamente piuttosto che l'ambientazione fosse artificiosa come era invece nel film; e i caratteri rimasero superficiali, in contrasto con l'opera di Pirandello. Perciò Fitzmaurice parve più indicato a dirigere commedie leggere. *The Devil to Pay* (1931) era fra queste. Tratta da una commedia di Frederick Lonsdale era interpretata da Ronald Colman e Loretta Young.

Quanto a Clarence Brown, più che i film con la Garbo parve più convincente un film interpretato da Marie Dressler: *Ingratitudine* (*Emma*, 1932) da un soggetto di Frances Marion sceneggiato da Leonard Praskins. Il monologo interiore era convenientemente usato in qualche scena del film che narrava la storia di una governante, sposa del suo padrone, padre di quattro figli verso i quali la donna porta un affetto quasi materno, che dai ragazzi non viene corrisposto. La donna ha un grande dolore il giorno in cui il più giovane di essi muore in un incidente aereo. Gli altri principali interpreti erano Jean Hersholt, Myrna Loy, Richard Cromwell. Clarence Brown diresse anche Norma Shearer in *Io amo* (*Free Soul*, 1931) con Lionel Barrymore e Clark Gable; e Joan Crawford in *L'amante* (*Possessed*) con Clark Gable e *Ritorno* (*Letty Lynton*) con Robert

Montgomery.

Una famosa coppia americana di attori di teatro, Alfred Lunt e Lynne Fontane apparve nel 1932 in un film tratto da una commedia di Ferenc Molnar: *The Guardsman*, diretto da Sidney Franklin. Questi diresse successivamente *Catherine (Smilin' Through, 1932)* sceneggiato come *The Guardsman*, da Ernest Vajda e Claudine West, da un soggetto di Jane Cowl e Jane Murnin, interpreti Norma Shearer, Fredric March, Leslie Howard.

Apparve nel 1931 un film in cui non tanto la partecipazione di questo o quell'attore voleva garantire il successo del film, quanto piuttosto l'intreccio; molti fatti erano congegnati in *Transatlantico* diretto da William K. Howard, con Edmund Lowe e Lois Moran. Con lo stesso concetto fu realizzato anche *Grand Hôtel* con la differenza

che i produttori di questo film pensarono di unire insieme, nella vicenda che William A. Drake aveva sceneggiata dal romanzo omonimo di Vicki Baum, parecchi attori di primo piano. Apparvero quindi in *Grand Hôtel* (1932) Greta Garbo, John Barrymore, Lionel Barrymore, Joan Crawford, Wallace Beery, Lewis Stone, Jean Hersholt. La scenografia era di Cedric Gibbons, operatore William Daniels. La impostazione dei caratteri dei personaggi era buona, ma il congegno della vicenda appariva piuttosto meccanico. Il film venne diretto da Edmund Goulding, del quale era apparso su proprio soggetto un altro film l'anno precedente: *L'angelo della notte* (*The Night Angel*) la cui azione si svolgeva nei bassifondi di Praga, ed era interpretato da Nancy Carroll e Fredric March, rispettivamente nel ruolo di una ragazza di taverna e di un avvocato moralista che della

ragazza finisce ad innamorarsi dopo aver dubitato pubblicamente sulla moralità di lei. Interessanti erano certe intenzioni grottesche che culminavano nella scena in cui l'avvocato ubriaco viene messo a cavallo di una statua equestre.

Il cinema americano andava sempre più orientandosi verso un tipo di produzione, a generi, a divi, frutto di criterii industriali. Tutti i registi avevano più o meno la stessa maniera di fare dei film; una tecnica quasi sempre sorvegliata, una padronanza del ritmo visivo e di quello del dialogo, senza ricerche di speciali effetti. Talvolta il regista non si sentiva affatto presente in un film. Ma qualcuno fra i registi del cinema americano tentava di raggiungere un tono, mostrava intenzioni.

Tey Garnett dimostrò per esempio con *Presti-*

gio di razza (*Prestige* 1932) di volersi valere in modo del tutto particolare dei movimenti di macchina. In realtà, i carrelli rapidissimi e complicati, le panoramiche altrettanto rapide e combinate con i carrelli, non hanno in questo film tratto da *Lips of Steel* di Harry Hervey e interpretato da Adolphe Menjou e Ann Harding, funzione alcuna, a meno che non si voglia pensare ad una funzione decorativa. Ma di Tay Garnett era anche la regista di un film narrato con grande misura: *Amanti senza domani* (*One Way Passage*, 1932) da un soggetto di Robert Lord, sceneggiato da Wilson Mizner e Joseph Jackson, e interpretato da William Powell e Kay Francis; questa nel ruolo di una donna malata con i giorni di vita contati, quegli nel ruolo di un uomo ricercato dalla polizia. Si incontrano in un viaggio di mare e vivono insieme due o tre giorni, amandosi teneramente e ripro-

mettendosi di trovarsi al capodanno successivo in un certo posto. Ma all'ora dell'appuntamento nessuno dei due sarà presente. Garnett realizzò quindi *La scomparsa di Miss Drake* (*OK America*, 1932) su scenario di William Anthony Mc Guire in cui appariva, interprete Edward Arnold, la piacevole figura di un melanconico gangster.

William Wyler realizzò nel 1932 *La sposa della tempesta* (*A House Divided*), da un soggetto di Olive Edens sceneggiato da John B. Clymer e Dale Van Every; un film robusto che si svolgeva in un villaggio sul mare, tra un vecchio capitano, il nipote e una fanciulla. Interpreti erano Walter Huston, Douglass Montgomery e Helen Chandler. Momenti assai delicati si alternavano a scene violente.

Una regia sorvegliata parve quella di Berthold Viertel per *L'amore perduto* (*The Man from Ye-*

sterday, 1932) da uno scenario di Oliver H. P. Garrett ridotto da un soggetto di Nell Blackwell e Roland Edwards che esponeva la situazione di un uomo il quale reduce dalla guerra trova la moglie accanto ad un altro uomo. Interpreti erano Claudette Colbert, Clive Brook e Charles Boyer.

I film precedenti di Mervyn Le Roy facevano prevedere solo in parte che egli sarebbe riuscito un giorno ad offrire un'opera vigorosa come *Io sono un evaso* (*I'm a Fugitive from a Chain Gang*, 1932) tratto da un romanzo di Robert E. Burns, sceneggiato da Howard J. Green e Brown Holmes, che narra l'evasione di un forzato, la sua ascesa nella vita libera, il ritorno nel nulla. Il protagonista era Paul Muni che ottenne con questa interpretazione un particolare successo. Il film che si basava su temi già usati dal cinema americano, risolveva non nuove situazioni in uno stile

impeccabile per ritmo narrativo, vicino, in un certo senso, al tono di Rouben Mamoulian nelle *Vie della città*.

Fu nel 1932 che apparve per la prima volta sullo schermo l'attrice che si disse in un primo tempo avrebbe dovuto competere con Greta Garbo. Ma si trattava di una bravissima attrice che aveva un modo di recitazione diverso da quello della svedese: Katharine Hepburn. La Hepburn che apparve in *Febbre di vivere* (*The Bill of Divorcement*) da una commedia di Clemence Dane sceneggiata da Howard Estabrook, si dimostrò un'attrice sensibilissima e particolarmente adatta a sostenere ruoli di fanciulla dal temperamento vivace e pensoso ad un tempo. In *Febbre di vivere* le erano accanto John Barrymore e Billie Burke.

Ogni casa americana tendeva a formare un

gruppo di attori e di attrici e di registi in esclusività per poter meglio lanciare la propria produzione attraverso i nomi. La Metro Goldwyn Mayer contava i nomi di Greta Garbo, Norma Shearer, Wallace Beery, Clark Gable, Jean Harlow, e di Clarence Brown, W. S. Van Dyke, King Vidor fra i registi. La Columbia metteva in primo piano il nome del regista Frank Capra. La R. K. O. si preparava a lanciare Katharine Hepburn. La Paramount contava Rouben Mamoulian, Joseph von Sternberg, Ernst Lubitsch fra i registi, Marlene Dietrich, Sylvia Sydney fra le attrici, Gary Cooper fra gli attori; e via dicendo. Ma soprattutto ogni casa tendeva a porre bene in vista, la marca della ditta: il film era infatti un prodotto industriale. Alla sua confezione presiedeva il produttore, il quale talvolta aveva accanto un produttore associato. I produttori che hanno organizzato la indu-

stria del cinema americano in questi ultimi anni, erano in parte quelli che l'avevano incominciata all'epoca dei nickelodeons. Altri se ne formarono e si trattava in parte di compilatori di sceneggiature. Alla sceneggiatura il cinema americano dava sempre maggiore importanza, poichè era in questa sede di preparazione del film che già si formava il prodotto nelle sue linee essenziali, prodotto che doveva tener presenti molte esigenze non ultime quelle di porre bene in vista gli attori e le attrici che prendevano parte al film. Tra i produttori più attivi erano Irving Thalberg, Hunt Stromberg, che lavoravano per conto della M. G. M., Darryl F. Zanuck che cominciò a lavorare presso la Warner Bros che lanciava adesso Paul Muni, associata da qualche tempo alla First National, Walter Wanger che lavorava per la Paramount sempre diretta da Adolph Zukor. Se ne

staccò invece Jesse L. Lasky per passare alla Fox dove era Winfield Sheehan. Alla Paramount era pure B. P. Schulberg. Alla R. K. O. era Pandro S. Berman. Gli United Artists distribuivano la produzione di Samuel Goldwyn limitata a pochissimi film che volevano avere un certo livello. David O. Selznick produceva film alla R. K. O. e passò quindi alla M. G. M. Questa distribuiva anche la produzione di Hal Roach limitata a film comici e a quelli della cosiddetta «Our Gang», una truppa di bambini e di animali attori.

La produzione americana comprendeva, alla fine del 1932, tutti i generi di film, da quello storico tipo vecchio film italiano a quello dedicato alla vita americana del memento. Al primo tipo apparteneva per esempio *Il segno della croce* (*The Sign of Cross*, 1932) realizzato da Cecil B. De Mille. Al secondo tipo *Follia della metropoli* (*American*

Madness, 1932) diretto da Frank Capra da uno scenario di Robert Riskin, con Walter Huston, Kay Johnson, Constance Cummings, Pat O'Brien, Gavin Gordon. Si trattava di un film di ambiente bancario, che si svolgeva tra la folla e in seno ad una famiglia americana.

La produzione americana giungeva in Europa attraverso le agenzie dirette o indirette che ciascuna ditta aveva in ogni paese europeo.

Dall'Europa a sua volta l'America cinematografica raccoglieva un numero esiguo di film, che, ove avessero successo in quelle sale americane dove si proiettavano film in altra lingua, servivano a segnalare questo o quell'interprete, o in altri casi il regista. E ove fosse il caso, il produttore americano scritturava questo e quello. Così avvenne che Fritz Lang un giorno andò in America, che vi

andò anche Lilian Harvey, e per poco tempo, anche Dorothea Wieck. Vi andò come regista Wilhelm Dieterle. Altri come Feyder erano ritornati in Europa. Vi ritornò invece E. A. Dupont. Ma, caso strano, Dieterle ebbe più fortuna di lui. E dall'Europa i produttori americani prendevano soggetti: commedie soprattutto, ungheresi e francesi in modo particolare, e casi rari, due italiane. Rispetto alle compatte organizzazioni americane, le varie produzioni nazionali europee figuravano sempre di essere in via di assestamento. Tuttavia, proprio da questi assestamenti nacquero alcune opere significative.

La diffusione dei film europei era più lenta, non esistendo che in qualche caso le rappresentanti dirette delle varie case di un paese negli altri paesi. Ma quando un film europeo giungeva in America, poteva per esempio, determinare certe

influenze sulla produzione. Così un film come *Ragazze in uniforme* ispirò certamente i realizzatori di *Anime alla deriva* (*Bondage*, 1933) la cui azione si svolgeva in una casa di correzione per ragazze. La ragazza era Dorothy Jordan, l'amica Nidia Westman, la direttrice arcigna Rafaela Ottiano. Assai accorta parve la regia di Alfred Santell, un cui film successivo: *Sogno d'estate* (*The Right to Romance*, 1933) con Ann Harding e Nils Asther, mostrava una acuta indagine psicologica di stati d'animo femminili.

Un film i cui personaggi erano quasi esclusivamente femminili era *L'angelo della vita* (*Life Begins*, 1932) la cui azione tratta da un dramma di Mary Mc Dougal Axelson, sceneggiato da Earl Baldwin si svolgeva esclusivamente tra le corsie di una casa di maternità. Le interpreti principali erano Loretta Young nel ruolo di una donna con-

dannata che dando alla luce un bimbo, muore, Glenda Farrell nel ruolo di una donna che non vorrebbe figli e le nascono due gemelli, Aline Mac Mahon nel ruolo di una infermiera. Le attrici parvero magnificamente guidate e in più punti si notava una ricerca di inquadrature efficace. La regia era di James Flood e Elliott Nugent.

Storie che si svolgevano in ospedali e cliniche ebbero da quest'epoca nel cinema americano, una certa fortuna. Un film notevole fu, su questo argomento, *Uomini in bianco* (*Men in White*, 1933) diretto da Richard Boleslawski, dal dramma di Sidney Kingsley sceneggiato da Waldemar Young. Interpreti principali erano Clark Gable, Jean Hersholt, Otto Kruger, nel ruolo di medici, Elisabeth Allan in quello di una infermiera, Myrna Loy in quello della fidanzata di uno dei medici. La regia era attenta e misurata e per quanto aderen-

te in buona parte al lavoro teatrale, il film conteneva alcune soluzioni prettamente visive; come nella scena della morte dell'infermiera, quando il letto viene abbassato, lasciando scoprire proiettata sullo sfondo bianco, l'ombra di una croce prodotta dal telaio di una finestra.

Di Boleslawski erano apparsi negli anni precedenti alcuni film meno importanti, tra i quali uno: *Rasputin and the Empress* (1932) da uno scenario di Charles Mac Arthur, era interpretato dai tre fratelli John, Lionel, Ethel Barrymore. Altri due film condotti con una certa agilità furono *Temporale all'alba* (*Storm at Daybreak*, 1933) con Walter Huston e *Amanti fuggitivi* (*Fugitive Lovers*, 1933) con Madge Evans e Robert Montgomery.

Si tentarono vicende dal contenuto psicologico e drammatico più impegnativo. John Barrymore apparve in un film diretto con notevole maestria

da William Wyler: *Ritorno alla vita* (*Counsellor at Law*, 1933) sulla figura di un avvocato; era tratto da un dramma di Elmer Rice. Il film si manteneva abbastanza aderente al testo teatrale, ma il modo di inquadrare, di presentare dei personaggi, i diversi personaggi di contorno dell'ufficio e della famiglia dell'avvocato, dimostravano la mano ferma e sicura del regista. Una figura analoga di avvocato fu portata sullo schermo da John Barrymore in *Giuro di dire la verità* (*State's Attorney*, 1932) diretto da George Archaimbaud che fu anche il regista di *L'ultima squadriglia* (*The Lost Squadron*, 1932) con Erich von Stroheim.

John Barrymore apparve nella stessa epoca in un film di complesso, tipo *Grand Hôtel*, nel ruolo di un attore finito: *Pranzo alle otto* (*Dinner at Eight*, 1933) tratto da un dramma di George S. Kaufman e Edna Ferber, sceneggiato da Frances

Marion e Herman J. Mankiewicz. Gli altri attori principali erano Lionel Barrymore, Jean Harlow, Wallace Beery, Marie Dressler, Madge Evans, Karen Morley. Dirigeva George Cukor, che non rinunciò ad alcuno degli effetti teatrali del lavoro.

George Cukor doveva ottenere il suo più singolare successo con la regia di *Piccole donne* (*Little Women*, 1933); ma il merito del successo era dovuto in buona parte alla interpretazione che faceva del personaggio principale Katharine Hepburn, accanto alla quale apparivano Joan Bennett, Frances Dee, Jean Parker, Paul Lukas. Il film era tratto da un romanzo di Louisa May Alcott, sceneggiato da Sarah Y. Mason e Victor Heerman. A rendere l'atmosfera ottocentesca contribuirono i costumi di buon gusto eseguiti su figurini di Walter Plunkett.

Alcuni romanzi americani di vita contempora-

nea vennero trasportati sullo schermo. Tra questi riuscì abbastanza interessante *Perdizione* (*The Story of Temple Drake*, 1933) dal romanzo *Sanctuary* di William Faulkner. Lo scenario di Oliver H. P. Garrett mitigò alquanto le asprezze del romanzo, tuttavia rimase viva sullo schermo la torbida atmosfera, in cui agivano i personaggi dai caratteri ben sagomati. Stephen Roberts guidò nella drammatica vicenda Miriam Hopkins e Jack La Rue con mano sicura.

Tra gli altri film di Stephen Roberts, apparsi poco prima di *Perdizione* erano *The Night of June* (1932) tratto da *Suburb* di Vera Caspary con Clive Brook, *Cuori d'amanti* (*Lady and Gent*, 1932) su scenario di Grover Jones e William Slavens McNutt, con George Bancroft e Wynne Gibson, *Convegno d'amore* (*One Sunday Afternoon*, 1933) con Gary Cooper e Fay Wray; un film assai

fine, delicato nella descrizione dell'ambiente ottocentesco, squisitamente interpretato.

Miriam Hopkins oltre che come attrice drammatica, apparve come attrice sentimentale e leggera in due film di Ernst Lubitsch: *Mancia competente* (*Trouble in Paradise*, 1933) da una commedia di Lazlo Aladar, sceneggiata da Grover Jones e Samson Raphaelson, con Herbert Marshall, Kay Francis: uno dei più brillanti film di Lubitsch, in cui non mancavano le sue caratteristiche corse dei personaggi su e giù per gli scaloni; e *Partita a quattro* (*Design for Living*, 1933) da una commedia di Noel Coward, sceneggiata da Ben Hecht, con Fredric March, Gary Cooper, E. Everett Horton.

Mentre Lubitsch si dedicava alle commedie leggere, Cecil B. De Mille continuava a realizzare grossi film storici. Così la Colbert che era stata

sotto la regia di Lubitsch nelle vesti di una violinista sentimentale, divenne la protagonista di *Cleopatra* (1933). Ma Cecil B. De Mille realizzò anche un film di vita contemporanea, che non si affidava allo sfarzo spettacolare ma mirava all'essenziale: *La nuova ora* (*This Day and Age*, 1933) con Richard Cromwell e Judith Allen.

La vita americana delle Università fu rappresentata in un film diretto da Sam Wood e tratto da un romanzo di Sinclair Lewis: *Partita d'amore* (*His Goal*, 1933) con Ramon Novarro e Madge Evans. La vita provinciale e campagnola, nel clima di una fiera, fu descritta con vivacità in un film di Henry King: *Montagne russe* (*State Fair*, 1933) con Will Rogers, Janet Gaynor, Sally Eilers, Lew Ayres. Si notava una tendenza a dare l'ambiente attraverso gli oggetti e le immagini. King, vecchio

regista, rimaneva in fondo legato alla tradizione, ad una buona tradizione. Gli era accaduto anche di tentare una trasfigurazione di immagini sulla musica in un film di qualche tempo prima: *La cassetta sulla spiaggia* (*Merely Mary Ann*, 1931) con Janet Gaynor e Charles Farrell.

Tra i film di vita americana dell'epoca, film che valsero, accanto ai cosiddetti film colossali, a far conoscere usi e costumi degli Stati Uniti, tutti improntati a significazioni morali, v'erano: *Seconda aurora* (*The Life of Jimmy Nolan*, 1933) diretto da Archie Mayo e interpretato da Douglas Fairbanks jr., Loretta Young, Aline Mac Mahon; *Lo scandalo dei miliardi* (*Billion Dollar Scandal*, 1933) diretto da Harry Joe Brown, *Tentazioni* (*The Cabin in the Cotton*, 1932) la cui azione si svolgeva tra italiani trapiantati nella campagna americana, diretto da Michael Curtiz su scenario di Paul Green da un

racconto di Henry Harrison Kroll, con Richard Barthelmess, Bette Davis, Dorothy Jordan. Lo stesso Curtiz diresse *Ventimila anni a Sing Sing* (1933) dramma carcerario derivato dal tipo di *Carcere*, con Spencer Tracy e Bette Davis.

Intanto il film sui gangsters prendeva piede più degli altri, e il genere fu da molti seguito. Vigoroso parve *Il pericolo pubblico numero uno* (*The Beast of the City*, 1932) in cui non tanto i gangsters quanto i poliziotti erano gli eroi della vicenda, interpreti Walter Huston e Jean Harlow. Lo aveva diretto Charles Brabin, regista anche di un film sulla vita di un cavallo: *Puro sangue* (*Sporting Blood*, 1931) con Clark Gable, e di *Figlia d'arte* (*Stage Mother*, 1933).

Nei film di gangsters il regista badava molto al dinamismo della vicenda, al movimento scenico, più che alle sottigliezze psicologiche della inter-

pretazione. In fondo, era il concetto del film western, cui si contrapponeva in certo senso il film all'europea, dove il regista indugiava nell'analisi delle azioni e del carattere dei personaggi. Così, ogni tanto, usciva un film di carattere psicologico, magari a fine tragico come *L'età pericolosa* (*Shall We Tell Our Children?*, 1933) che narra di una fanciulla alla quale i genitori non danno una completa educazione, tacendo di molte cose. La fanciulla era Jean Parker e il medico era il regista Willard Mack che del film aveva scritto anche il soggetto. Intendimenti psicologici erano anche in *Sedotta* (*Disgraced*) diretto da Erle C. Kenton con Helen Twelvetrees. Willard Mack diresse anche *From Broadway to Hollywood* (1933) che narrava le vicissitudini di una famiglia di attori di teatro che vuol darsi al cinematografo. Interpreti erano Frank Morgan, Jackie Cooper, Alice Brady.

Il film di gangsters ebbe anche la sua parodia; e i gangsters apparvero in riposo, messi un po' in ridicolo, impacciati; così Edward G. Robinson che era stato il protagonista di *Little Caesar* riapparve, gangster in riposo in *Il Piccolo Gigante* (*The Little Giant*, 1933) un film saporoso, diretto da Roy del Ruth.

I gangsters tranquilli e buoni, che coadiuvano per la riuscita di una bella impresa, apparvero in uno dei più originali film americani e senza dubbio uno dei più piacevoli: *Signora per un giorno* (*Lady for a Day*, 1933) realizzato da Frank Capra. Il soggetto ricavato da un romanzo di Damon Runyon venne sceneggiato da Robert Riskin. È la storia di una vecchia mendicante che ha una nipote lontana alla quale ha fatto credere di essere sempre stata una gran signora, e ciò con diversi sotterfugi. La nipote annuncia il suo arrivo per

sposarsi e la povera vecchia deve organizzare la sua vita in modo da far vedere alla fanciulla quello che la fanciulla ha sempre creduto. I malviventi della città collaborano alla impresa che riesce magnificamente; alle nozze della ragazza viene perfino il sindaco e l'automobile che porta via i due sposi viene scortata dalle motociclette dei metropolitani come nelle grandi occasioni. May Robson era una interprete efficacissima nella parte della vecchia donna, Jean Parker era la nipote. Warren William, Ned Sparks, Guy Kibbee, Walter Connolly facevano un magnifico contorno. Capra si dimostrò assai disinvolto nel guidare gli attori e nello svolgere la vicenda.

Di fronte a questi film che miravano a interpretare la vita delle città americane, andavano passando in seconda linea i film che si svolgevano in

luoghi esotici. Talvolta appariva un film la cui azione si presumeva in luogo lontano, ma in realtà quegli esterni si trovavano a poca distanza dagli stabilimenti di Hollywood. Così Victor Fleming che qualche anno prima aveva realizzato *The Virginian* diresse nel 1933 *Lo schiaffo* (*Red Dust*), da un soggetto di Wilson Collison sceneggiato da John Lee Mahin, che si svolgeva nelle piantagioni di caucciù. Clark Gable, Jean Harlow, Mary Astor erano gli interpreti principali.

Una vera e propria spedizione nei ghiacci del nord fu compiuta sotto la guida di Peter Freuchen dal 1932 al 1933 per realizzare *Eskimo* da un romanzo dello stesso Freuchen che appariva tra gli interpreti del film, come il regista W. S. Van Dyke che chiuse con *Eskimo* la serie dei suoi film esotici per dedicarsi a tutt'altro genere di produzioni. *Eskimo* ha uno sfondo documentario, quello sfon-

do che dieci e più anni prima Robert Flaherty aveva rappresentato in *Nanouk*. Al centro della vicenda sta Mala, il giovane esquimese, il cui temperamento è soltanto sottoposto alle semplici superstizioni religiose. Ma nasce il conflitto coi bianchi; Mala uccide il seduttore della moglie Lotus Lang, viene messo in prigione, in catene dalle quali fa sforzi per liberarsi; in fine riuscirà ad essere di nuovo libero. Il dialogo era scarso e la narrazione procedeva quindi per immagini, in genere fotografate con molta cura da Clyde de Vinna.

Un Messico abbastanza manierato appariva in *Viva Villa!* (1933) che era piuttosto un pretesto per la interpretazione di Wallace Beery nel ruolo di Villa che un film sul Messico, nonostante che Ben Hecht avesse fatto la sceneggiatura traendola da una biografia del protagonista, di Pinchon e

Stade. Non mancava un certo vigore nelle scene d'insieme, nelle corse dei cavalli. Lo stesso vigore aveva dimostrato Conway in un film uscito l'anno precedente: *Arditi del mare (Hell Below)* con Madge Evans.

Al Messico era andato invece con lo scopo di ricavarne quasi una epopea S. M. Eisenstein, con l'aiuto finanziario di Upton Sinclair. Eisenstein con la collaborazione del suo abituale aiuto Grigori Alexandroff e con l'operatore Edouard Tissé, raccolse parecchie migliaia di metri di pellicola dalle quali poi egli avrebbe tratto il film, facendo naturalmente il montaggio che egli considerava come la soluzione artistica del film. Invece del film annunciato col titolo *Que viva Mexico!* egli non curò il montaggio, e dovette anzi abbandonare ad altri, avendo ormai speso molto denaro, il

materiale girato. A cura del produttore Sol Lesser uscì quindi un film che voleva avere un principio e una fine e che si intitolava *Thunder over Mexico* (*Lampi sul Messico* nell'edizione italiana). Se non altro erano rimaste le intenzioni di Eisenstein, le sue inquadrature e occorre anche dire che il racconto visivo aveva una sua coerenza. Il dialogo non esisteva o quasi. La vicenda era semplice. Vi si narrava la storia di due peoni, fidanzati. Ma la ragazza piace a un signorotto e questi la fa portare al suo palazzo e fa arrestare il giovane. I peoni alla fine insorgono; una nobile signorina viene uccisa. Precedeva la vicenda una serie di inquadrature che volevano riassumere la storia del Messico, le sue antiche tradizioni, mostrare la fisionomia della sua gente. Dopo aver abbandonato il film, Eisenstein ritornò in U.R.S.S. per dedicarsi all'insegnamento.

In U.R.S.S. la produzione cinematografica parve andare orientandosi verso caratteri meno propagandistici, per quanto larvatamente in ogni film più o meno gli intendimenti politici solevano apparire. B. V. Barnett che aveva realizzato film didattici sugli strumenti musicali, realizzò *Sobborghi* (1933), Ivanovsky realizzò *Judas Golovlieff* in cui si distinse la interpretazione di V. R. Gardin, Viktor Turin realizzò un film sul canale che va dal Mar Baltico al Mar Bianco: *Il canale Bielamorsky* (1933). Tra i film che ebbero diffusione anche all'Estero furono *L'uragano*, *Notti di Pietroburgo* e *Il disertore*, *Boule de Suif*, tutti e quattro usciti nel 1933.

L'uragano era diretto da Vladimir Petroff e si manteneva nell'ambito dello schema teatrale del dramma omonimo di Ostrovsky; tuttavia non mancava, nel rapporto fra i piani e nel movimento

scenico degli esterni, soprattutto in virtù del costume, un accento cinematografico. Più attraente parve *Notti di Pietroburgo* tratto da un romanzo di Dostoievsky e realizzato da Grigori Roscial e Vera Stroeve. Il film procedeva in tono largo e lento; ogni inquadratura era bene studiata nella composizione degli elementi, nella illuminazione; nessun movimento di macchina turbava il ritmo grave del film dato soltanto dal montaggio, dal rapporto fra i piani. La fotografia particolarmente accurata dell'operatore Feldman era messa opportunamente a profitto del film la cui azione si svolgeva tra il 1860 e il 1870. Il finale, quando il violinista Efimoff, da tutti dimenticato e tradito, ascolta da un coro di deportati in Siberia una sua canzone e si commuove, raggiunge, soprattutto per l'atmosfera creata dalla illuminazione suggestiva composta di luci violente in vaste zone d'ombra,

un tono di singolare efficacia drammatica.

Boule de suif era tratto dalla omonima novella di Guy de Maupassant. Regista era Michel Romm. Particolarmente interessante era la scena molto lunga della ragazza detta Boule de suif, nella diligenza, di fronte agli sguardi degli altri viaggiatori: un pezzo magnifico di cinema visivo; narrazione affidata esclusivamente ai primi piani delle persone.

Il disertore di Vsevolod I. Pudovkin era un film disuguale, non privo tra l'altro di un atteggiamento satirico e parodistico. Le ricche persone sono viste dormienti in lussuose automobili, le donne sono esageratamente dipinte; le automobili attraversano i crocevia della città mentre il metropolitano piantato su un altissimo piedestallo, divenuto monumento, dirige la circolazione a ritmo di danza. Un tabarin: un tavolo soltanto sul quale è

chino un uomo mezzo addormentato che finalmente si decide di ordinare al cameriere un cocktail. L'ordine viene passato da un cameriere all'altro con sorrisi di compiacimento; l'uomo ramollito attende a capo chino la bibita. Il capocameriere con due assistenti lavora per lui; c'è un grande vassoio su un tavolinetto, un inserviente passa al capo cameriere una bottiglia; questi versa due o tre gocce e poi premuroso l'altro inserviente raccoglie la bottiglia; un'altra, poi una terza e da ciascuna vengono versate alcune gocce nel vassoio. I movimenti del capocameriere sono flessuosi, vanno al ritmo di un lontanissimo tango. Il cocktail è quasi finito; manca ancora una goccia una piccolissima goccia di un nuovo liquido, custodito in una minuscola bottiglietta ermeticamente chiusa; il cameriere toglie con cautela il turacciolo e lascia cadere la goccia: ma appena

la bottiglietta vien chiusa di nuovo egli ha un attimo di incertezza; rimane perplesso poi finalmente ha trovato: occorre un'altra goccia. Il rammollito sarà soddisfatto. In contrasto con la satira dell'ambiente mondano e decadente Pudovkin ha esaltato la rivoluzione.

Intenzioni satiriche non mancavano in un film diretto dal collaboratore abituale di Eisenstein: Grigori Alexandroff. Il film *Tutto il mondo ride* (conosciuto anche col titolo *Ragazzi allegri*, 1934) era una specie di operetta in cui una festa da ballo, la vita di spiaggia, una rivista teatrale erano gustosamente prese in giro e messe in parodia, talvolta con mano lieve, talvolta con ricercatezze volute che non sempre raggiungevano l'effetto desiderato e creavano fastidiosi squilibri. Tre sequenze tuttavia erano degne di nota: tutta la prima parte del film che si svolge in aperta campa-

gna; dalla grande porta di una fattoria esce uno stuolo di giovanotti cantando il ritornello sottolineato da un coro di animali. A metà del film v'è una specie di baruffa musicale, in cui uno dei ragazzi va perfino a finire appeso a un lampadario. Alla fine del film c'è un grottesco finto funerale in bianco sotto la pioggia.

Accanto ai film a soggetto erano prodotti dall'U.R.S.S. dei documentari, il più famoso dei quali fu quello sulla spedizione della nave rompi-ghiaccio *Celiuskin* (1933) di cui fu operatore Arkadii Sciafran.

Documentarii di varia natura vennero prodotti in quell'epoca dall'Inghilterra, dalla Cecoslovacchia, dall'Olanda, dalla Germania. Tra i documentari tedeschi ve n'era uno realizzato da Sven Noldan: *Was ist die Welt?* (1934), uno di Wilfried Basse

su *Germania di ieri e di oggi* (1934). I temi erano alquanto vasti e l'abilità dei realizzatori consisteva soprattutto nel saper creare un legame tra i diversi motivi a ciascuno dei quali era dedicata una sequenza.

In Olanda Joris Ivens continuava ad essere il rappresentante di una tradizione di documentaristi, ma il suo *Nuove terre* (1934) aveva un ritmo meno vivo che i film precedenti come *Il Ponte* e *Pioggia*. Un film a soggetto olandese incominciava con una dissertazione documentaria: *Acqua morta* (1934) realizzato da Gerard Rutten, il quale aveva già diretto un altro film, *Terra nuova*, sullo stesso argomento che è poi quello del documentario di Ivens e che è strettamente collegato ai problemi della vita olandese. Il prologo del film di Rutten mostra in forma di grafici e di illustrazio-

ni la situazione dei pescatori di Volendam prima della costruzione della diga e del prosciugamento dello Zuider See, e comprende tutta la documentazione del lavoro compiuto sino al giorno in cui i pescatori si son trovati di fronte al dilemma: o andare a pescare oltre la diga o dedicarsi all'agricoltura. A questo punto ha inizio il dramma il cui scenario venne scritto da Simon Koster; un dramma di folla per quanto l'azione si concentri su due o tre personaggi che potrebbero assumere anche significati simbolici; i sentimenti di ciascuno sono infatti sentimenti di questa o quella parte della folla. C'è il vecchio Willem che volendo far saltare la diga finisce a morire, Jaap che si perde per tentare la pesca in alto mare, il giovane che abbandona la pesca per l'agricoltura. Con la collaborazione di Andor van Barsy come operatore, Rutten creò una serie di immagini suggestive; in un film

come questo che si svolgeva per la massima parte in esterni era appunto necessario che il regista possedesse il senso della inquadratura originale e adeguata alla vicenda. Il montaggio tuttavia parve assai lento e talvolta l'insistenza in dialoghi non giovavano allo sviluppo della trama. Il film si valeva di un appropriato commento musicale di Walter Gronostay.

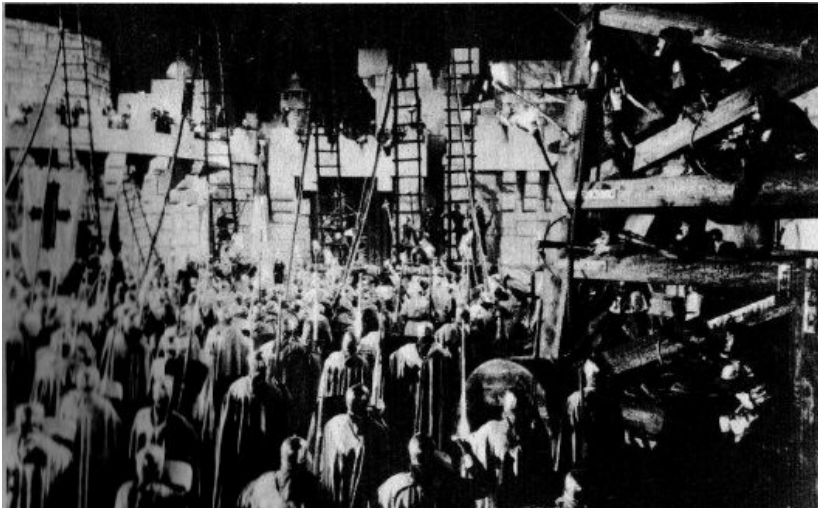
Oltre al film di Rutten l'Olanda non produsse in quell'epoca alcun altro film a soggetto, ove si eccettui un brevissimo film di Hans Sluizer *Pubertà* (1934) che mostrava in una serie di immagini più o meno simboliche il risveglio sessuale di una fanciulla.

La terra canta (1934) di Karel Plicka.

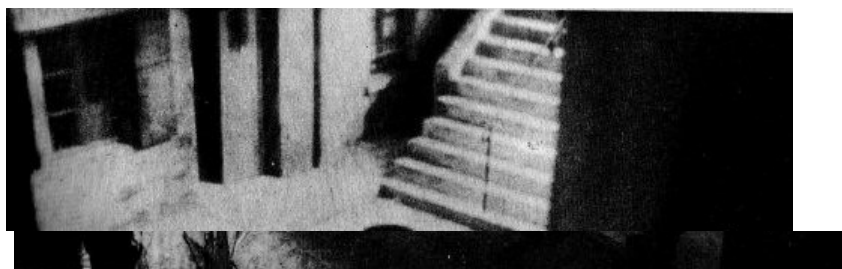
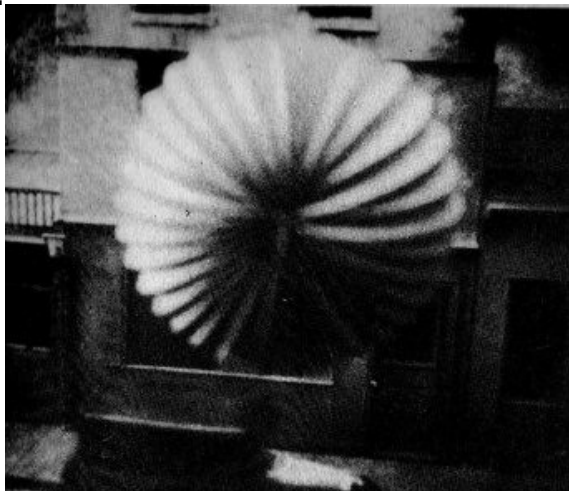




Viva Villa (1934) di Jack Conway.

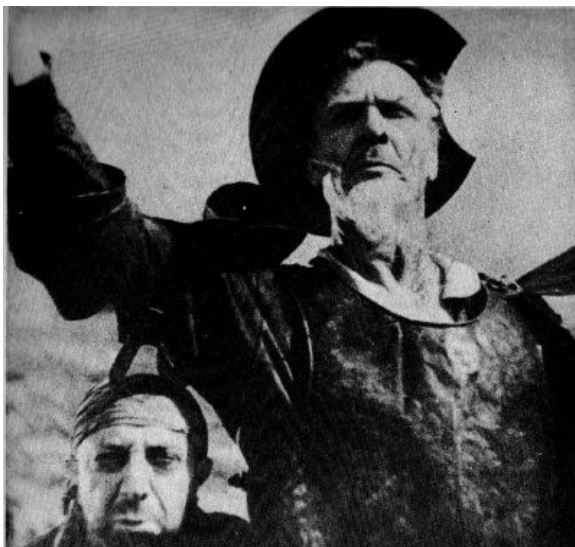


Per le vie di Parigi (Quatorze Juillet, 1933) di
René Clair.

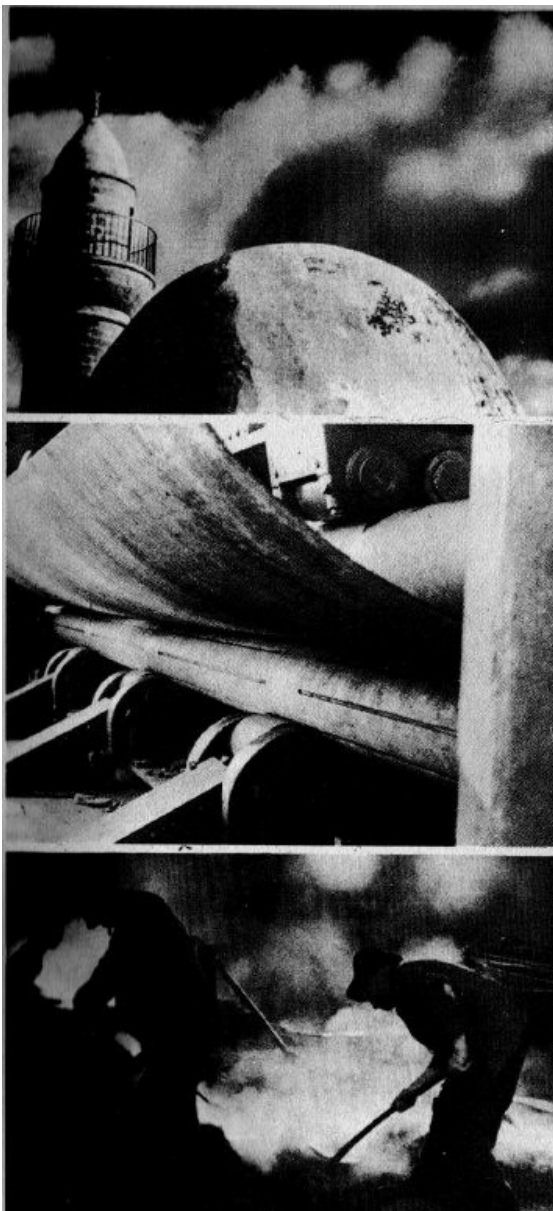


Don Chisciotte (1933) di G. W. Pabst:

Fedor Scialiapin e Dorville.

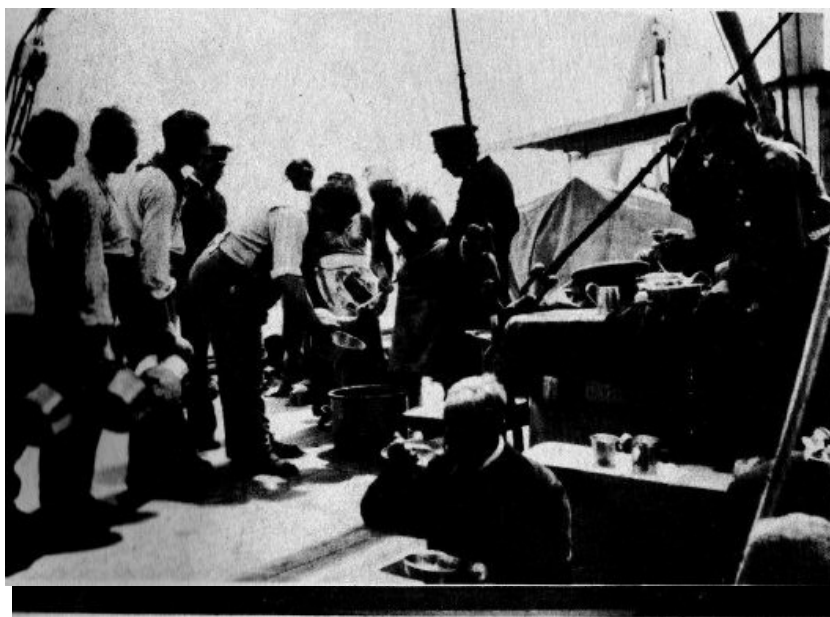


Documentari:





1860 (1933) di Alessandro Blasetti.





Parata di primavera (1934) di Geza von Bolvary.



A sfondo documentario erano anche dei film a soggetto danesi e svizzeri. La Svizzera non s'era mai dedicata specificatamente alla produzione cinematografica e quindi i film svizzeri sono stati fino ad oggi ben pochi, e prodotti in collaborazione con altri Paesi. Film svizzeri possono tuttavia considerarsi *Rapt* di Dimitri Kirsanoff, tratto dal romanzo *La separazione delle razze* di C. F. Ramuz; *Die weisse Majestät* diretto da Anton Kutter, con Gustav Diessl e Hertha Thiele.

La Danimarca, perduta ormai completamente la sua antica egemonia, organizzava anche film in combinazione. Friedrich Dalsheim realizzò due film a sfondo documentario: *Bali, l'isola dei demoni*, e *Le nozze di Palo* (1934).

Tra i documentari cecoslovacchi ve n'era uno di Thomas Trnka: *L'uragano sui Tatra* (1934), che si

valeva della fotografia di Vaclav Vich e Jan Stallich e che seguiva uno sviluppo narrativo. Ma più rinomato fu *La terra canta* (1934) di Karel Plicka che rattivò la pura descrizione paesaggistica con una festa campestre.

A sfondo parzialmente documentario erano pure due film a soggetto che ebbero vasta diffusione, e molta notorietà: *Amore giovane* e *Estasi*. *Amore giovane* (conosciuto anche con il titolo originale *Reka*, 1933) era realizzato da Josef Rovensky su scenario di Jan Reiter e interpretato da giovanissimi attori. La trama era tenuissima. Si trattava dell'amore di due giovinetti di campagna; il ragazzo riesce a pescare un grosso pesce, a venderlo in un albergo e ad acquistare col ricavato un paio di scarpe per la fanciulla. L'azione era affidata quasi esclusivamente alle immagini, ed era piuttosto statica. Una scena suggestiva era

quella dell'idillio sull'erba fra i due giovanetti; la fanciulla fa una corona di fiori e la mette sul capo del ragazzo.

In *Estasi* (1933) si rivelavano le tendenze psicologico sessuali del regista Gustav Machaty. Lo sviluppo della vicenda era ambientato in gran parte nel paesaggio naturale e tra gli elementi della natura e lo stato d'animo dei personaggi era creato spesso un rapporto di analogie e di contrasti. Il soggetto del film farebbe pensare a *Lady Chatterley's Lover* di D. H. Lawrence, per quanto la donna di *Estasi* sia più ingenua di Lady Chatterley e nel sentimento purissimo della maternità trova infine la pace mentre l'ingegnere suo amante si conquista il senso della vita col lavoro forte e sereno. Pochissime parole nel film, un susseguirsi di immagini in ciascuna delle quali voleva essere un'espressione, un oggetto, un particolare, e

anche magari un panorama. Nel panorama appariva la figura di una giovane donna, completamente ignuda. Prima era stata vista accanto al marito, un uomo insensibile e forse inutilmente cattivo a giudicare dal fatto che egli uccide senza ragione un insetto con la gamba di una sedia. Invece l'ingegnere che vede la donna ignuda ama le cose della natura; porge alla donna il fiore sui cui petali s'è posata la farfalla. Ed ecco che la donna si sente attratta verso quest'uomo. In una forma di cinema allusivo, eccessivamente raffinato, fragilissimo, Machaty raggiunse con *Estasi*, l'apice.

Poco dopo egli volle fare il film commerciale, ma non riuscì a amalgamare le preziosità stilistiche di cui non poteva fare a meno con un contenuto narrativo consistente. *Notturmo* (1934) risente appunto di questo squilibrio; nel film erano in-

trodotte anche delle canzoni e tra queste la ninna nanna che il padre canta al suo bambino; in questo affetto tra padre e figlio consiste la parte migliore del dramma. Interprete principale era Hans Stüwe.

Tra gli altri film cecoslovacchi di quell'epoca, erano *La sposa venduta* (1933) dall'opera omonima di Smetana, realizzato in forma aderente agli schemi teatrali da Jaroslav Kvapil; due film realizzati da Vladislav Vancura: *Dalla parte del sole* (1933) e *Marjika l'adultera* (1934) che si svolgeva massimamente in esterni. Una serie di film realizzati da Mac Fric: *Una vita da cani* (1933), *Il figlio di mamma* (1933), *La macchina a vapore* (1934) interpretati dall'attore comico Hugo Haas. *Una spinta!* (1934) interpretato dai due comici Voskovec e Werich; *Le dodici sedie* (1933), *L'aiutante di Sua Altezza* (1933), *Il revisore* (1933) dalla

omonima commedia di Gogol, interpretati da Vlasta Burian. *Le dodici sedie* venne realizzato in combinazione con la Polonia, e diretto per la versione polacca da Josef Rosen.

La Spagna produceva intanto, tra l'altro, un film di Benito Perojo: *Se a fugado un preso* (1934), di evidente derivazione da *Carcere*, senza per altro raggiungere gli effetti del film americano. In Portogallo giungevano tecnici tedeschi per realizzare *Gado Bravo* (1934) diretto da Antonio Lopes Ribeiro con la collaborazione di Max Nosseck. Anche in Ispagna erano andati tecnici tedeschi; tra questi Hans Behrendt la cui versione cinematografica dell'opera lirica di Amadeo Vives: *Doña Francisquita*, venne diffusa anche all'Estero dove vennero pure distribuiti i film *Nobleza baturra* e *La verbena de la Paloma* rispettivamente realiz-

zati (1934-35) da Florian Rey e Benito Perojo.

In Svezia continuava a lavorare con discreta assiduità e ricordando un po' meno l'antica tradizione, Gustaf Molander. Un suo film del 1934, *Un idillio tranquillo*, da un soggetto di Gosta Slevén, mostra infatti come gli schermi stranieri e soprattutto americani potessero avere la loro influenza anche in Svezia. Tuttavia v'era nel modo di inquadrare, nella precisione degli attacchi, e, in sostanza nel ritmo, una evidente disinvoltura. Protagonista era Tutta Rolf.

Variata era la produzione francese. Uno stesso regista, come Jean Epstein era, per esempio, diseguale. Egli riprese il tema documentario di *Finis Terrae* e realizzò nell'isola di Hoëdic *L'or des mers*, in cui si era indotti ad apprezzare più le qualità esteriori della fotografia di paesaggio e di

atmosfera che non il racconto vero e proprio. Un altro film realizzato nello stesso anno 1933 fu *L'uomo dalla Hispano* che voleva essere un film commerciale: tratto da un conosciuto romanzo di Pierre Frondaie, con la musica di Jean Wiener, operatori Armand Thirard e Joseph Barth, interpreti Marle Bell, Jean Murat, George Grossmith. V'era nella narrazione una ricerca insistente di strane angolazioni: personaggi ripresi in scorcio, dal basso, uso frequentissimo dell'obbiettivo grandangolare. Tuttavia la vicenda era ben condotta, e gli attori erano guidati in modo sicuro.

Un film di atmosfera era *Gitanes* (1933) diretto da Jacques de Baroncelli con Charles Vanel e Tella Tchai che Baroncelli diresse in un altro film *Le Roi de Camargue*.

René Clair realizzò nel 1933 *Per le vie di Parigi* (*Quatorze Juillet*). Si valse per questo film di al-

cuni interpreti già apparsi in precedenti film, come Annabella, Pola Illery, Paul Olivier, Raymond Cordy. Questo film ricorda qua e là gli stessi film precedenti: vi sono trovate atteggiamenti che potrebbero ricollegarsi facilmente a *Sotto i tetti di Parigi*, al *Milione*, ad *A me la libertà*. Per le vie di Parigi pare un film ancora più meditato, nonostante Clair si compiaccia di indugiare su diversi tipi che del resto valgono a formare l'ambiente. Questo ambiente Clair ritrae quasi dovesse fare un documentario, mentre che invece l'ambiente stesso è completamente costruito nelle adiacenze dei teatri di posa e nei teatri di posa stessi. Molte scene e fatti paiono tuttavia narrati da un operatore nascosto che abbia seguiti gli avvenimenti e ne abbia ripreso le fasi più caratteristiche. Prima per causa della pioggia, poi perchè un'automobile è andata a finire addosso a un car-

retto, nascono battibecchi che crescono, crescono, finchè tanta gente si addensa attorno al carro o all'auto e discute e protesta, e nel gran vocìo non si capisce più nulla. Oppure nella scena del funerale: una fila lunga di gente segue la bara e la musica che l'accompagna è quella, più forte, della banda per la festa popolare. La vicenda comincia come in *Sotto i tetti di Parigi*, dall'alto della città; la macchina da presa scende nel quartiere popolare a cogliere aspetti e personaggi. C'è fra questi Annabella, una fioraia che fa smorfie al giovanotto innamorato; il giovanotto risponde. Il soggetto sta, in fondo, tutto qui: nella botta e risposta fra i due innamorati. Paul Olivier è stavolta nelle vesti di un marchese ubriacone che frequenta quei locali notturni dove la gente si annoia e sbadiglia. La fioraia Anna va a vendere i suoi fiori nel locale, il vecchio marchese l'accarezza;

la fanciulla scappa. Dopo qualche tempo deve ritornare al dancing a chiedere se la riassumono in servizio, ma il direttore viene improvvisamente chiamato nel salone dove il marchese ubriaco sta giocherellando con una rivoltella; si mette a pulirla tranquillamente e tutti assistono alla scena col cuore sospeso. Finalmente il direttore del dancing si avvanza, riesce a farsi consegnare la rivoltella. Tutti i presenti gli fanno le congratulazioni mentre con tutta calma il marchese estrae di tasca una seconda rivoltella; nessuno ha più il coraggio di avanzare; soltanto Anna, la quale riesce a trascinar fuori del locale il vecchio che compera per duemila franchi un mazzo di violette della fanciulla, e poi sale sull'auto al posto del conducente. Tra i vari tipi del film, è ancora una famiglia borghese composta di padre madre e tre bambini che escono di casa in un giorno di sole con

l'impermeabile e l'ombrello perchè la sera prima erano stati colti dalla pioggia, e che quando ritornano a casa rivedono ancora i due innamorati Anna e Jean abbracciati sotto il portone come tempo prima. E quel frettoloso signore che teme di perdere il treno e deve attendere il comodo dell'autista il quale non trova più il suo cagnetto senza di cui non viaggia. Trovata la bestia il signore dimentica la valigia in mezzo alla strada. Ma a parte queste trovate comiche, e comiche soltanto esteriormente del resto, il film è triste. Ed è molto triste anche dal lato esteriore nell'episodio della morte della mamma di Anna. La ragazza è sola nella stanza, la madre muore, ella grida ma nessuno l'ascolta perchè tutti sono alla festa. È forse questa l'unica scena drammatica di un film di Clair. Ma la tristezza consiste forse e ancor più nella rappresentazione di una vita e di perso-

naggi chiusi in un loro mondo che essi non possono giudicare ma che Clair analizza con squisita malinconia. Il film si valeva di un accompagnamento musicale particolarmente adeguato di Maurice Jaubert, delle scene di Lazare Meerson e della fotografia di Georges Périnal.

Il film successivo di Clair si staccava dagli schemi precedenti: *Le dernier milliardaire* (1934) era piuttosto una farsa in cui come lo stesso René Clair ebbe a dire, faceva dell'humour a freddo. Non si valse per questo film del suo abituale complesso artistico. Rudolph Maté era l'operatore, Aguetand lo scenografo, Apparivano soltanto tra gli interpreti principali Paul Olivier e Raymond Cordy; ma i ruoli di primo piano erano sostenuti da Max Dearly, Renée St. Cyr, José Noguéro. Dopo questo film René Clair lasciò la Francia per andare a lavorare in Inghilterra.

Nel frattempo altri registi francesi continuavano una attività più tradizionale. Romanzi celebri erano trasportati sullo schermo. Jean Renoir fece una traduzione visiva del romanzo di Gustave Flaubert *Madame Bovary* (1933), con scene di Robert Gys, interpreti Valentine Tessier, Max Dearly, Pierre Renoir. Pierre Guerlais realizzò a sua volta valendosi della stessa interprete Marguerite Weinterberger, *Jocelyn* (1933) dal romanzo di Alphonse de Lamartine e *Pêcheurs d'Islande* (1934) dal romanzo di Pierre Loti. Jean Epstein realizzò dopo *L'uomo dalla Hispano* un film tratto da un romanzo di Pierre Benoit: *La castellana del Libano* (1934). Jacques de Baroncelli realizzò *Crainquebille* (1934) dal romanzo di Anatole France, Louis Gasnier *Fedora* da Victorien Sardou (1934), Maurice Tourneur *Le due orfanelle* (1934), con Renée St. Cyr dal popolare roman-

zo di Adolphe D'Ennery, sceneggiato da René Pujol, Raymond Bernard *Tartarin de Tarascon* (1933) dal romanzo d'Alphonse Daudet.

Il più impegnativo prodotto del genere fu *I Miserabili* (*Les Misérables*, 1934) dal romanzo di Victor Hugo, scenario di André Lang, fotografia di Jules Kruger, scenografia di Louis Carré. Interpreti Harry Baur nel ruolo di Jean Valjean, Charles Vanel in quello di Javert, Florelle, Josseline Gaël, Gaby Triquet, Max Dearly, Yvette Guilbert, Jean Servais. Venne realizzato da Raymond Bernard. La lunghezza era quella di tre film normali. L'azione procedeva con una certa lentezza e il regista si compiacque di indugiare in particolari, nel caratterizzare i tipi, ma soprattutto si compiacque di inquadrare ogni scena usando di peregrine angolazioni, per cui le inquadrature spesso risultavano oblique. Non mancavano scorci da

una parte e dall'altra, dal basso, dall'alto. Ma v'era nello stesso tempo un adeguato ritmo narrativo e una buona condotta dei personaggi, nonché delle masse. Particolarmente degno di nota era il commento musicale di Arthur Honegger.

Un film tradizionale poteva considerarsi *Mademoiselle Josette mia moglie* realizzato da André Berthomieu, con Annabella e Jean Murat. Tra gli altri film realizzati intorno al 1933 furono notati ancora *La robe rouge* diretto da Jean de Marguenat, *Charlemagne*, diretto da Pierre Colombier, *Jean de la Lune* diretto da Jean Choux dalla omonima commedia di Marcel Achard, *Zero de conduite* che rivelò come accorto e sensibile regista di film a soggetto Jean Vigo, il quale diresse, poi, *L'Atalante* (1934).

Tra questi film emerse *La maternelle* (1933) tratto da un romanzo di Leon Frapié e realizzato

da Jean Benoit-Lévy con la collaborazione di Marie Epstein. Interpreti principali Madeleine Renaud e Paulette Goddard. Jean Benoit Lévy s'era dedicato negli ultimi tempi ai documentari tra i quali *Le chant de la mine et du feu* (1931). Anche *La maternelle* aveva uno sfondo documentario: quello di un asilo per bambini poveri; nasce nell'ambiente modesto e tranquillo il tenero affetto tra una bambina e una insegnante. La vita dei bambini, i loro giochi, le loro abitudini, la tristezza, la desolazione e lo sconforto oltre alle piccole gioie della infanzia erano rappresentati nel film con grande delicatezza, con sagacia di particolari; in modo che l'ambiente ne risultava visto documentariamente e lo spettatore vi prendeva inconsciamente parte, pure essendo la tecnica di regia diseguale, pur essendovi anche cose superflue; ma tutto ciò che era essenziale era detto

nella forma più suggestiva, e il montaggio pareva assai sorvegliato.

Molti registi stranieri lavoravano in quel tempo in Francia. Una commedia che aveva avuto molto successo, *Le sexe faible* di Edouard Bourdet, venne tradotta sullo schermo da Robert Siodmak in un film (1933) con lo stesso titolo. Alexis Granowsky realizzò un film molto costoso e superficiale da un romanzo di Pierre Louys, su sceneggiatura di Ferdinand Crommelynck: *Les aventures du Roi Pausole* (1933) con Emil Jannings, José Noguéro, Armand Bernard, Josette Day, Grazia del Rio; c'erano luminose inquadrature di esterni fotografate da Rudolph Maté e Louis Née.

Alexander Wolkoff realizzò a sua volta due film con Ivan Mosjoukine: *Il principe ribelle* (*La mille et deuxième nuit*, 1933) sorta di vicenda alla ma-

niera delle *Mille e una notte*; *L'enfant du Carnaval* che già Mosjoukine aveva interpretato ai tempi del muto, e dal cui soggetto o press'a poco veniva tratto in America in quell'epoca, un film per la interpretazione di Maurice Chevallier: *Papà cerca moglie* (*A Bedtime Story*) diretto da Norman Taurog. Nel film americano si fece notare particolarmente il bambino di un anno e mezzo Baby Le Roy che rompeva gli orologi dinanzi allo sguardo esterrefatto di E. Everett Horton. Altra interprete era Helen Twelvetrees. Mosjoukine interpretò anche una nuova versione delle avventure di Casanova: *Les amours de Casanova* venne diretto da René Barberis.

G. W. Pabst realizzò in quest'epoca due film in Francia: *Don Chisciotte* e *Du haut en bas*; fece inoltre la supervisione di un film diretto da Marc Sorkin: *Cette nuit-là*, di carattere poliziesco. *Du*

haut en bas (1934) era una specie di cineoperetta tratta da una commedia di Ladislaus Bus Fekete, con musica di Marcel Lattes, interpreti Jeanine Crispin e Jean Gabin, scenografo Ernö Metzner, operatore Eugen Schüfftan.

Don Chisciotte (1933) era la traduzione cinematografica del romanzo omonimo di Miguel Cervantes, adattato allo schermo da Paul Morand e Alexandre Arnoux. La scenografia era di Andrej Andrejeff. Operatore era Nikolas Farkas. La musica era di Maurice Jaubert. Da *Atlantide* a *Don Chisciotte*, come valore di opera letteraria, il passo era lungo. Pabst comprese la responsabilità di trarre un film dal capolavoro della letteratura spagnola e fu cauto. Soprattutto gli parve di poter convenientemente rispettare meglio l'opera letteraria, esponendola nella forma migliore, fotograficamente e scenograficamente; e insistendo su

alcuni episodi principali ma in particolare sul personaggio principale che nel film era interpretato da Fedor Scialiapin. Dorville interpretava il ruolo di Sancho Pancha. Tra musica e immagine v'era una sostanziale aderenza. Scialiapin che era un basso, doveva anche per suggerimento commerciale, cantare. Ma il suo canto esce dalle labbra spontaneamente, egli è come svagato mentre sta intorno alle corazze, agli elmi, alle lance, ai grossi libri delle avventure cavalleresche. Il canto di Don Chisciotte risulta quindi spontaneo.

Nell'inquadrare la sua figura nel paesaggio o nella sua casa, non vi è da parte di Pabst alcuna affettazione, ma il quadro risulta sempre ben composto. Gli episodi che meglio si prestavano alla sensibilità di Pabst furono scelti tra i molti che componevano il romanzo di Cervantes per una traduzione visiva, sicchè il film risulta omogeneo.

Nessun elemento di carattere prettamente tecnico, al contrario di altre volte, venne questa volta usato da Pabst. Le stesse allucinazioni del protagonista non sono visualizzate. Quando Don Chisciotte va lancia in resta contro i mulini a vento, per rimanere impigliato nelle ali, Pabst usa soltanto di un accuratissimo montaggio ritmico. Il dramma del protagonista risulta quindi dalla rappresentazione obbiettiva dei fatti e si conchiude con il suo canto nostalgico che nasce quasi dalle pagine di un libro che si ricompone tra le fiamme i cui sprazzi di luce illuminano il volto del visionario morente.

L'opera di Pabst non ebbe una decisa influenza su altri. Ma il suo tono conciso si avvertì tuttavia qua e là in altri film realizzati in Francia. Un suo assistente, Victor Trivas, realizzò per esempio *La zone de la mort* (conosciuto anche col titolo *No*

Man's Land, 1932) che aveva qualche punto di contatto con *Westfront 1918* e quindi *Dans les rues* (1933) da un romanzo di J. H. Rosny aîné, operatori Rudolph Maté e Louis Née, interpreti Madeleine Ozeray e Jean Pierre Aumont.

Jean de Limur che fu assistente di Pabst per *Don Chisciotte* e che già aveva realizzato dei film di genere leggero, continuò nel genere leggero, realizzando il film turistico sentimentale *Viaggio imprevisto* (1934) dalla commedia di Tristan Bernard, con Betty Stockfeld. A sua volta l'operatore di *Don Chisciotte*, Nikolas Farkas, passò alla regia con *La battaglia* (1934) dal romanzo omonimo di Claude Farrère, con Charles Boyer e Annabella, fotografia di Roger Hubert. *La battaglia* venne realizzato come lo stesso *Don Chisciotte*, da una combinazione franco-inglese. Una combinazione industriale analoga era stata compiuta

da Alexander Korda per il film *La dame de Chez-Maxim* (1933). Korda dopo questo film si dedicò alla organizzazione del cinema inglese.

Altre combinazioni l'industria del cinema francese continuava a fare con la Germania, donde venivano sempre le edizioni francesi dei principali film prodotti dalla U.F.A. *Le aventure di Re Paul-sole* venne invece realizzato in doppia versione in stabilimenti francesi. Un film francese, al pari di alcune commedie comico sentimentali tedesche venne ricopiato in Italia: *On n'a pas besoin d'argent* diretto da Jean Paul Paulin. In Italia *Non c'è bisogno di denaro* venne diretto da Amleto Palermi.

In Germania continuavano a venir realizzati film in doppia versione italiana e tedesca, tutti ispirati al tipo della *Segretaria privata*. In Italia si tentò da

parte di qualcuno di allontanarsi da tali schemi, per quanto i produttori fossero convinti dell'opportunità di insistere sul comico-sentimentale. Tra i film di questo genere meno convenzionali erano *Paradiso* diretto da Guido Brignone da un soggetto di Luigi Bonelli, con musica di Luigi Colacich, *Al buio insieme* diretto da Gennaro Righelli da un soggetto di Alessandro de Stefani con Maurizio d'Ancora. Mentre *O la borsa o la vita* diretto da Carlo L. Bragaglia, su soggetto di Alessandro de Stefani, con Sergio Tofano, presentava aspetti meno aderenti a forme teatrali, addirittura una sequenza di sogno, un movimento scenico che in certi punti faceva pensare a René Clair (1933).

Mario Camerini realizzò nel 1933 il film *T'amerò sempre* che rispetto ai film precedenti, tendeva piuttosto a soluzioni drammatiche. La trama era

tenue, ma ogni particolare era opportunamente studiato in funzione del dramma. Assai suggestiva era la prima parte del film con la descrizione della clinica e la rievocazione quasi in sogno del passato della fanciulla madre da poche ore. Gli interpreti erano Elsa de Giorgi, Nino Besozzi e Mino Doro. Del film venne realizzata contemporaneamente una versione francese con Lisette Lanvin e Henry Marchand. Successivamente Mario Camerini diresse con la collaborazione del fratello Augusto, *Cento di questi giorni*, con Gianfranco Giachetti, Diomira Jacobini e Mino Doro, e *Giallo* (1933) da una commedia di Edgar Wallace già trasportata in film in Inghilterra: *L'uomo che ha cambiato nome*. Gli interpreti Assia Noris, Elio Steiner e Sandro Ruffini erano ottimamente guidati.

Un film particolarmente originale rispetto al tipo

della commedia leggera allora in voga in Italia, fu *Seconda B* (1934) diretto da Goffredo Alessandrini, da un soggetto di Umberto Barbaro, con Sergio Tofano, Maria Denis, Dina Perbellini, Ugo Ceseri. Era una storia di epoca 1912, che si svolgeva in una ambientazione accurata e un po' ironica, i cui personaggi principali vestiti su figurini di Gino Sensani, erano un'allieva, una maestra e un professore. La morbida psicologia di questi personaggi appariva descritta con cautela e gli attori parvero ben sagomati e guidati.

Alessandro Blasetti realizzò nel 1933 *La tavola dei poveri e 1860*. *La tavola dei poveri* era un film fatto in parte per dar modo ad un attore del teatro dialettale, Raffaele Viviani, di apparire sullo schermo, nella figura di un nobile decaduto napoletano.

1860 era tratto da un soggetto di Gino Mazzucchi e presentava un episodio particolare inserito in un dramma storico più ampio. Un montanaro siciliano da poco sposato ad una ragazza del suo paese parte per raggiungere Garibaldi a Genova e ritorna coi garibaldini nella sua Sicilia. Il film termina con la battaglia di Calatafimi nella quale vengono sbaragliate le truppe borboniche. La giovane sposa segue la battaglia da un'altura e cerca tra i soldati combattenti il marito, poi lo cerca ancora sul campo seminato di morti e infine lo trova vivo ancora. La realizzazione appariva diseguale, ma più di una scena era risolta in forma robusta. Tra le scene più suggestive era la sequenza delle litanie cantate in una bassa chiesetta, prima della fucilazione; la morte di un bambino il cui corpo si abbandona sul cavallo che lo trasportava; la affannosa ricerca della fanciulla

nel campo seminato di morti e feriti, del marito: un soldato cieco sul quale s'è accasciata la crede sua madre ed ella dimentica in quell'istante il marito per asciugare il sangue del morente e dargli un'ultima illusione.

Alcuni film italiani come *1860* furono ambientati principalmente in esterni. Tra questi *Acciaio* (1933), *Treno popolare* (1933) che svolge una trama sentimentale durante il viaggio di un treno popolare da Roma a Orvieto: soggetto di Raffaello Matarazzo e Gastone Bosio, regia di Raffaello Matarazzo, interpreti Lina Gennari, Maria Denis, Marcello Spada, Cesare Zoppetti, musica di Nino Rota; *Il canale degli angeli* (1934) che svolge una trama di carattere psicologico ambientata in un paesaggio lagunare intorno a Venezia: soggetto di P. M. Pasinetti, regia di Francesco Pasinetti, interpreti principali Maurizio d'Ancora e il bambi-

no Pino Locchi, musica di Gino Gorini e Nino Sanzogno, direttore di produzione B. L. Randone.

Acciaio venne prodotto da Emilio Cecchi, ebbe come regista Walter Ruttmann. Il soggetto era di Luigi Pirandello. La fotografia era di Massimo Terzano, la musica particolarmente appropriata era di G. Francesco Malipiero. La realizzazione di un documentarista come Walter Ruttmann si affidava quasi esclusivamente alle immagini e talvolta il documentario stesso prendeva il sopravvento. C'erano quindi ottime sequenze descrittive, come la visione del lavoro nelle acciaierie di Terni, la festa popolare, la corsa ciclistica. La trama consisteva nel contrasto non appariscente fra due uomini provocato dall'amore per una stessa donna; uno dei due uomini soccombe. L'arrivo di uno dei due giovanotti al paese dopo tanto tempo, la passeggiata del padre dell'altro sino alla

fabbrica, e l'altra passeggiata della ragazza col padre del morto vennero rappresentati con grande naturalezza. Interpreti principali erano Isa Pola e Pietro Pastore. Tra gli altri figuravano gli stessi operai delle acciaierie.

Un interesse particolare suscitò il film *Camicia nera* (1933) realizzato da Giovacchino Forzano, che rievocava attraverso le vicende di una famiglia rurale le origini del Fascismo. La interpretazione era in parte affidata ad attori improvvisati, della stessa condizione sociale dei personaggi che dovevano rappresentare. Vi figuravano tra gli altri Enrico Marroni e il bambino Pino Locchi. Giovacchino Forzano realizzò quindi *Villafranca* (1934) tratto da un suo dramma teatrale.

La storia del risorgimento italiano era stata trattata anche in un dramma di Rino Alessi: *Il conte Aquila*, che ebbe pure una traduzione cinemato-

grafica ad opera di Guido Brignone. Il film che ne derivò intitolato *Teresa Confalonieri* (1934), venne interpretato da Marta Abba e Nerio Bernardi.

Dalla Germania venne invitato a dirigere un film in Italia il regista Max Ophüls; il film fu *La signora di tutti* (1934) ed era tratto da un romanzo di Salvatore Gotta; interpreti furono Isa Miranda che dopo aver sostenuto ruoli minori in altri lavori, si rivelò con questa interpretazione, Nelly Corradi, Tatiana Pavlova, Memo Benassi, Friedrich Benfer, Lamberto Picasso.

Mentre in Italia si realizzava *Camicia nera*, in Germania si pensava a tradurre sullo schermo episodi sulle origini del movimento nazionalsocialista, e di propaganda nazionalsocialista. Nacquero così i film *Uno dei tanti* (*Horst Wessel*, 1933) realizzato da Franz Wenzler e *Hitlerjunge*

Quex (1933) diretto da Hans Steinhoff e prodotto da Karl Ritter,

Hans Steinhoff era un regista piuttosto versatile. Un altro suo film della stessa epoca fu *Scampolo*, ispirato alla commedia di Dario Niccodemi, ma diversamente svolto; interpreti erano Carl Ludwig Diehl e Dolly Haas. Questa giovane attrice fece anche un'altra apparizione in quel tempo: nel film *I cadetti di Vienna (Liebeskommando)* accanto a Gustav Fröhlich. Il film era diretto da Geza von Bolvary; si assisteva al travestimento di una fanciulla in abiti maschili ma il motivo non nuovo era risolto in susseguirsi di abbastanza ingegnose trovate.

Molti i film di genere leggero e tra questi altri di Geza von Bolvary che realizzò in Ungheria in doppia versione ungherese e tedesca: *Parata di primavera* (*Frühlingsparade*, 1934) con Franziska

Gaal. Altro film in due versioni: *La marcia di Rakoczy* diretto da Istvan Szekely.

Tra i film leggeri più o meno derivati dal tipo classico della cineoperetta, c'erano *Questa notte o mai più* (*Das Lied einer Nacht*) diretto da Anatole Litvak, con Jan Kiepura che apparve e cantò anche in *Aspetto una signora* (*Ein Lied für dich*, 1934) con Jenny Jugo, diretto da Joe May. *Liebe ist Liebe* diretto da Paul Martin con Käte von Nagy, *Vittorio e Vittoria* diretto da Reinhold Schünzel con Renate Müller.

Più impegnativi, per quanto dello stesso genere, furono due film diretti da Ludwig Berger: *Io di giorno e tu di notte* (*Ich bei Tag du bei Nacht*, 1932) su scenario di Hans Szekely e Robert Liebmann con musica di Werner Richard Heymann, produttore Erich Pommer. È la storia di un giovanotto, attore Willy Fritsch e di una ragazza

attrice Käthe von Nagy che dormono nello stesso letto senza conoscersi, in quanto lei vi dorme di notte e lui di giorno. I due però finiscono ad incontrarsi nel partecipare ad una avventura da film. *Guerra di Valzer* (*Walzerkrieg*, 1933) su un episodio della vita di Johann Strauss nel suo contrasto con Lanner, sceneggiato da Robert Liebmann, permetteva al regista di adeguare lo stile della musica alle immagini e di dare quindi un ritmo musicale alla visione. Gli interpreti erano Renate Müller, Willy Fritsch e Hanna Waag nell'edizione tedesca del film; Jeanine Crispin, Fernand Gravey e Medeleine Ozeray in quella francese. Produttore era Günther Stapenhorst.

Tra i film prodotti da Günther Stapenhorst erano quelli di Gustav Ucicky: *L'inferno dei mari* (*Morgenrot*, 1933) con Rudolf Forster che univa

ad una solida composizione di scene di vasto movimento una buona interpretazione di caratteri e *Fuggiaschi* (*Flüchtlinge*, 1933) su scenario di Gerhard Menzel, fotografia di Fritz Arno Wagner. L'azione del film che si svolgeva tra i tedeschi emigrati in fuga dalla Cina, dava modo al regista di creare un buon movimento di folla, che costituisce in fondo la vera protagonista del film in cui si intreccia tuttavia un amore tra una donna, impersonata da Käthe von Nagy e un uomo impersonato da Hans Albers. Il tono era avventuroso, purtuttavia Ucicky seppe dosare ogni elemento senza mai giungere alla magniloquenza ma cercando ove fosse possibile di raggiungere il senso di umanità del dramma. La scena più suggestiva è quella in cui la gente riesce a rimettere in attività le rotaie e il treno guidato dalla locomotiva animante si rimette in moto. Ucicky diresse poi

Der funge Baron Neuhaus (1934) con Käthe van Nagy e Victor de Kowa, un film in costume la cui azione si svolge alla corte dell'imperatrice Maria Teresa.

Se l'ambiente di *Fuggiaschi*, per quanto ricostruito, si poteva accettare, meno convinceva l'isola galleggiante in mezzo all'Oceano che figurava nel film *F. P. 1 non risponde* (1933) realizzato da Karl Hartl in tre versioni: tedesca inglese e francese; nelle due ultime appariva come protagonista Charles Boyer. Dello stesso genere che derivava in parte dallo stile escogitato da Fritz Lang fu *Oro* (1934) con Brigitte Helm e Hans Albers.

Nel frattempo Fritz Lang si recò in Francia, dove sotto la direzione di produzione di Erich Pommer, realizzò *Liliom* (1934) dalla favola di Ferenc Molnar che già in America Frank Borzage aveva

poco tempo prima portata sullo schermo. Il tono di Lang era piuttosto diverso da quello di Borzage; questo più delicato, quello più incisivo. Ma nelle scene dell'ascesa al cielo di Liliom, Lang riuscì a ottenere effetti sorprendenti. Gli interpreti principali erano Charles Boyer, Madeleine Ozeray, Odette Florelle. Un altro film prodotto da Pommer in Francia, *Hanno rubato un uomo* (*On a volé un homme*, 1934) con Lily Damita e Henry Garat, diretto da Max Ophüls, non fu un'opera significativa.

In doppia versione tedesca e francese vennero realizzati i film *Il tunnel*, diretto dal Kurt Bernhardt dal romanzo di Bernhardt Kellerman; *Dannazione* (*Liebe, Tod und Teufel – Le diable en bouteille*, 1934) diretto da Heinz Hilpert e Reinhardt Steinbicker da un racconto di R. L. Stevenson, *Das jungen Dessauers grosse Liebe – Tambour*

battent (1933) diretto da Arthur Robison. In doppia versione tedesca e inglese venne realizzato il film *S.O.S. Iceberg*, diretto da Arnold Fanck e Tay Garnett.

D'altro genere, un film diretto da Hermann Kosterlitz (poi diventato Henry Koster) con il Lil Dagover: *Le avventure di una bella donna*, in cui alle vedute paesaggistiche si sostituivano argute notazioni psicologiche. Altro interprete era Mathias Wieman.

Herta Thiele, il cui successo ottenuto per *Ragazze in uniforme* fu abbastanza duraturo, apparve in altri film tra i quali *Kuhle Wampe* diretto da S. T. Dudow, *Gli undici ufficiali di Schill* (*Die elf Schillschen Offiziere*, 1933) con Theodor Loos, diretto da Rudolf Meinert, *Klein Mann, was nür?* (1933) dal romanzo omonimo di Hans Fallada, diretto da Fritz Wendhausen. Ma il film più interes-

sante dai lei interpretato fu *Giovinezza (Reifende Jugend, 1934)* che venne diretto da Carl Froelich ed era tratto da un soggetto di Supper e Robert A. Stemmler. Gli altri interpreti erano Peter Voss e Albert Lieven. L'azione si svolge in una scuola e il dramma nasce dal contrasto fra il rapporto tra una ragazza e un compagno di studio e la stessa ragazza e un professore. La psicologia della gioventù era bene studiata e alcune scene come l'esame dinanzi al quale professore e allievo sono messi l'uno di fronte all'altra erano realizzate con molta misura e in forma assai equilibrata.

Fuggiaschi (1934) di Gustav Ucicky.



Quarantaduesima strada (1933); coreografia
di Busby Berkeley.



La psicologia femminile costituì il nucleo drammatico di un film diretto da Johannes Meyer da un romanzo di Irmgard Keun: *Senza madre* (*Gilgi*, 1933) protagonista Brigitte Helm che trovava atteggiamenti talvolta felici quanto quelli di *Crisi* di Pabst. Si trattava di una ragazza che solo ad una certa età viene a conoscenza della propria madre, e che le circostanze pongono di fronte all'amore con due uomini, di stato sociale diverso. Ella va a convivere con uno di essi, dal quale sta per avere un figlio. La nascita del sentimento della maternità è espressa nel film con scene toccanti, nel mostrare il rapporto tra la giovane donna e dei bambini. I due uomini erano Gustav Diessl e Ernest Deutsch.

La psicologia della giovinezza costituiva il motivo di un film realizzato in esterni da Erich Waschneck: *Abel mit der Mundharmonika* (1933) con

Karin Hardt, dal romanzo omonimo di Manfred Hausmann sceneggiato dallo stesso con la collaborazione di Walter Müller. Tema analogo era offerto da *Musica nel cuore* (*Musik im Blut*, 1934) in cui l'azione scritta dallo stesso Waschneck che era il regista del film si svolgeva in parte tra gli allievi e le allieve di un conservatorio musicale. La musica era di Clemens Schmalstich. Gli interpreti erano Hanna Waag, Sybille Schmitz e Wolfgang Liebeneiner.

La psicologia di un fanciullo era bene analizzata nel film *Segreto ardente* (1933), diretto da Robert Siodmak, da un romanzo di Stefan Zweig, con Willy Forst, Hilde Wagner, Hans Joachim Schaufuss, Alfred Abel. Il film presentava la situazione di un signore mondano che si trova in un luogo climatico alla fine di stagione, con una giovane signora madre di un fanciullo, il quale com-

prende le intenzioni del signore verso la propria madre, li vede assieme; lo sbocciare della adolescenza messo in rapporto con l'episodio sentimentale dei grandi al quale involontariamente prende parte, provoca una reazione; una bella sequenza di sogno mostra le sensazioni del fanciullo che fugge dalla stazione climatica per ritornare a casa sua dove in una scena di confronto col padre, il dramma si conclude senza che il segreto del fanciullo venga espresso. La regia era sapientemente equilibrata e tra gli interpreti si faceva notare specialmente Willy Forst che caratterizzò il tipo del signore elegante e in cerca di avventure, con grande raffinatezza.

Willy Forst doveva essere il regista del film che nel 1933 ebbe forse maggiore successo: *Angeli senza Paradiso (Leise flehen meine Lieder)*. Il

film, tratto da uno scenario di Walter Reisch, fotografia di Franz Planer, narrava un episodio sentimentale della vita del musicista Franz Schubert, ed aveva lo scopo di far ascoltare la musica dello Schubert che difatti abbondava nel film. Naturalmente lo scenario di Reisch era più che altro una interpretazione di fantasia della vita del musicista, piuttosto che la fedele ricostruzione storica. Era basato su questo motivo: quando per la prima volta di fronte all'amata baronessa Esterhazy Schubert eseguì la sua Sinfonia in Si bem. minore la baronessa a un certo punto si mise a ridere; quando dopo molto tempo e dopochè la baronessa, contraccambiato l'amore di Schubert, sposava un altro uomo, Schubert eseguì una seconda volta la Sinfonia, a quel punto dove con la sua risata ella aveva fatto interrompere il musicista, ora lo faceva interrompere con uno scoppio di

pianto. Perciò la sinfonia rimase incompiuta. Lo spunto era felice e Willy Forst aderì allo scenario in forma elegante, in qualche punto compiacendosi di effetti di paesaggio, come il campo di grano dove Schubert e la baronessa vanno a rincorrersi, altrove cadendo nell'oleografia. Gli interpreti erano Hans Jaray nel ruolo di Schubert, Martha Eggerth in quello della baronessa e Luise Ullrich.

Il film *Angeli senza Paradiso* istituì la moda dei film sulle vite più o meno romanzate di alcuni musicisti. Tra le altre fu narrata in parte la vita di F. F. Chopin in un film diretto da Geza von Bolvary e realizzato in duplice versione francese e tedesca: *Valzer d'addio di Chopin* (1934. Titolo tedesco: *Abschiedwalzer*) con Wolfgang Liebeneiner, Hanna Waag e Sybille Schmitz.

La stessa figura di Schubert fu portata sullo schermo altre volte: dagli inglesi in un film diretto

da Paul L. Stein e interpretato dal tenore Richard Tauber che presentava quindi uno Schubert cantante: *Blossom Time* (1934) e dagli americani in un film diretto da James Tinling: *Serenata*, con Nils Asther; ma ormai di Schubert non c'era nemmeno l'apparenza.

Lo stesso Willy Forst diresse quindi altri film, alternando l'attività di regista con quella di attore, ma non riunendo mai queste due attività. Il suo film successivo fu *Mascherata* (*Maskerade*, 1934) realizzato a Vienna; l'azione, sceneggiata da Walter Reisch, si svolgeva anche a Vienna, nel 1906, ed era ricavata, a quanto si disse, da un fatto di cronaca. Certo lo scenario era particolarmente bene elaborato e la regia parve equilibratissima. Lievissimo era il filo della trama: è la storia di un manicotto che viene a rivestire per quel che può una donna mascherata e ignuda; il

manicotto appartiene ad un'altra e di qui gli equivoci. Tutto era delicatamente lezioso: l'atmosfera, l'ambiente, la fotografia di Franz Planer, la musica di Willy Schmidt Gentner. Willy Forst rifletteva soprattutto la sua personalità nell'atteggiamento dei personaggi e nei disinvolti movimenti della macchina da presa, nelle inquadrature opportunamente studiate. In un accorto equilibrio tra i vari elementi stava il pregio del film che aveva un complesso di interpreti sagacemente guidati: Paula Wessely, Adolf Wohlbrück, Olga Tschechowa, Hilde von Stolz, Peter Petersen.

Un successo analogo a quello di *Angeli senza Paradiso* arrise ad un film inglese: *Le sei mogli di Enrico VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933), realizzato e prodotto da Alexander Korda. Korda aveva realizzato poc'anzi in Inghilterra *Reserved*

for Ladies (1932) tratto da una commedia di Ladislaus Vajda e interpretato da Leslie Howard, Benita Hume, Elisabeth Allan, George Grossmith, e *The Wedding Rehearsal* (1933). Con *Le sei mogli di Enrico VIII* egli ritornò sotto un certo aspetto a quel tipo di «private lifes» che già aveva trattato in America in forma meno sostenuta. Il film venne prodotto con la collaborazione di Ludovico Toeplitz, sceneggiato da Lajos Biro e Arthur Wimperis, ebbe la fotografia di Georges Périnal, le scene di Vincent Korda, i costumi di Robert Armstrong. Gli interpreti erano Charles Laughton nel ruolo del protagonista, truccato alla maniera del quadro che di Enrico VIII dipinse Hans Holbein, Binnie Barnes, Merle Oberon, Elsa Lanchester, Robert Donat. Anche la novità del genere contribuì al successo del film in cui del resto ogni motivo era sapientemente dosato; piacque poi al pubblico lo

sfarzo scenico e il tono intimo che in molte scene la trama assumeva; c'era oltre a tutto, un certo spirito, in modo che alla fine il sanguinario re pareva quasi una persona bonaria.

Da quando uscì *Le sei mogli di Enrico VIII*, per dire cinema inglese si diceva Korda, e infatti Korda contribuì notevolmente al rinnovamento di quella industria cinematografica, che produceva del resto anche altri film, improntati più o meno a effetto spettacolare. Uscì nel 1933 *Ero una spia* (*I Was a Spy*) diretto da Victor Saville, con Herbert Marshall e Madeleine Carroll nei ruoli principali. In altri ruoli erano Conrad Veidt, Gerald du Maurier, Donald Calthrop. Lo stesso Saville diresse *The Good Companions* con Jessie Matthews. Walter Forde diresse *Rome Express* con Conrad Veidt, Cedric Hardwicke, Esther Ralston, *Il diavolo in caserma* (*Orders is Orders*) con James

Gleason e Charlotte Greenwood. Herbert Wilcox trasse un film dall'operetta di Noel Coward *Bitter Sweet*, Basil Dean diresse *This Week of Grace* interpretato da Gracie Fields. Maurice Elvey realizzò tra il 1933 e il 1934: *Soldiers of the King*, *The Woman Commands*, *The Wandering Jew*; quest'ultimo interpretato da Conrad Veidt che fu anche il protagonista di *Süss the Jew* (conosciuto anche col titolo *Power*, 1934) diretto da Lothar Mendes.

Il film storico e in costume fu seguito dallo stesso Korda e da altri. Apparvero nel 1934: *La grande Caterina*, prodotto da Korda con scene di Vincent Korda, da uno scenario di Biro e Wimperis, fotografia di Georges Périnal, regia di Paul Czinner, interpreti principali Elisabeth Bergner e Douglas Fairbanks Jr. Czinner mostrava di indugiarsi volentieri nelle scene intime, di accettare in tutto

e per tutto la recitazione della Bergner, incantata e tenera. Lo sfarzo scenico contribuì al successo di questo film, Lajos Biro, Vincent Korda, Georges Périnal collaborarono quindi con Alexander Korda per la realizzazione di *Le ultime avventure di Don Giovanni* (*The Private Life of Don Juan*, 1934) interpretato da Douglas Fairbanks, Merle Oberon, Binnie Barnes. Il film mostra Don Giovanni alla fine della sua carriera di conquistatore; da tutti vien ritenuto morto per un equivoco e nessuno più lo riconosce se non la propria moglie. La realizzazione non si impegnava a fondo ed aveva un carattere eminentemente decorativo. Il commento musicale era di Ernst Toch.

Ludovico Toeplitz si staccò nel frattempo da Alexander Korda e istituì una propria produzione, con *Il dominatore* (*The Dictator*, 1934) diretto da Victor Saville con la supervisione di Kurt Bern-

hardt, interpreti Clive Brook e Madeleine Carroll, fotografia di Franz Planer, scenografo Andrej Andrejeff. Buona parte dell'effetto del film si affidava allo sfarzo esteriore e alla vistosa ricostruzione scenica.

Più intimo e quindi più affine allo spirito tradizionale di Korda fu un film di Herbert Wilcox: *La favorita di Carlo II (Nell Gwynn, 1934)* in cui non mancava, anche in virtù della affiatata recitazione degli attori Anna Neagle e Cedric Hardwicke, un tono a volte spiritoso a volte sentimentale ma sempre sostenuto da una buona dose di umanità.

In contrasto con la artificiosità dei film storici stava il film documentario. Il filone documentario inglese ebbe buoni contributi da parte soprattutto di John Grierson che produsse molti documentari diretti da Edgar Anstey (*Uncharted Waters, Gran-*

ton Trawler), Arthur Elton (*The Voice of the World, Aero-Engine*), Marion Grierson (*So This Is London*), Stuart Legg (*Telephone Workers, Cable Ship*, con la collaborazione di G. A. Shaw, *The Coming of the Dial, BBC: the Voice of Britain* prodotto da Grierson con la collaborazione di Alberto Cavalcanti), Donald Taylor (*Lancashire at Work and Play, Spring Comes to England*), R. H. Watt (*Six-Thirty Collection*), Basil Wright (*The Country Comes to Town, Windmill in Barbados, Cargo from Jamaica*).

Paul Rotha realizzò nel 1933 e nel 1934: *Contact, Rising Tide* e *Shipyard*. *Contact* era un documentario di propaganda delle linee aeree della Imperial Railways, che si valeva di un magnifico montaggio ritmico nella prima parte che descrive la costruzione di un apparecchio aereo, fino al momento in cui prende il volo.

A sfondo documentario era il film di Robert Flaherty: *L'uomo di Aran* (*Man of Aran*, 1934) che Flaherty eseguì dopo *Industrial Britain*, documentario realizzato con la collaborazione di John Grierson. *L'uomo di Aran* era un film di lunghezza normale sostenuto da una semplicissima vicenda il cui montaggio fu opera di John Goldman. Per la realizzazione di questo film Flaherty non si valse di alcun teatro di posa. L'azione del resto si svolgeva quasi esclusivamente in esterni ed era ambientata in una delle isole Aran, a ovest dell'Irlanda. Flaherty pose l'uomo di fronte alla natura di cui l'uomo aveva bisogno. I tre interpreti principali: l'uomo, la donna e il bambino, erano attori improvvisati: Colman King, Maggie Durrane, Michael Dillane. Il film narra la vita dell'uomo di Aran, in una forma che si vale soltanto delle immagini: poche parole, due o tre in tutto, La pesca, la raccol-

ta della terra tra roccia e roccia per coltivarvi le patate. Un giorno l'uomo di Aran era stato sorpreso in alto mare dalla tempesta e a stento era riuscito a salvare la rete, mentre la barca era rimasta avariata. Qualche giorno dopo il mare gli rapisce addirittura la barca e le onde del mare ritirandosi lasciano abbandonato, presso uno scoglio, lo scheletro della imbarcazione. Nel film c'erano due pezzi di bravura: le due tempeste, una al principio, una alla fine della vicenda. Per rendere ancora più efficace l'effetto Flaherty aveva usato anche del rallentato nel riprendere le onde che si alzavano altissime sopra gli scogli e si ritiravano. Lo scenario era evidentemente meno importante che per esempio, quello di *Tabù* in cui il dramma umano superava il puro aspetto documentario del quale invece Flaherty mostra nell'*Uomo di Aran* di compiacersi; il montaggio poi non è riuscito a

livellare qualche incongruenza di illuminazione provocata dal fatto che la ripresa delle scene non poteva avvenire di seguito, ma Flaherty aveva girato un abbondante materiale sul quale poi si riservava di comporre il definitivo montaggio del film, che, anche con qualche lieve imperfezione tecnica, riusciva sempre un film unico e assolutamente suggestivo.

Dall'Europa l'America prese qualche attore, la formula del film storico tipo Korda, qualche regista. Tra questi era Wilhelm Dieterle il quale con uno dei primi suoi film americani: *Il giocatore* (*Grand Slam*, 1933) dimostrò di essersi perfettamente ambientato a Hollywood. *Il giocatore* era un brillante film di satira sul gioco del bridge; molto affiatati e ben diretti parvero gli interpreti tra i quali Loretta Young, Paul Lukas e Ferdinand Got-

tschalk.

Tra le attrici andò a Hollywood Dorothea Wieck che apparve nel *Canto della culla* (*The Cradle Song*) un film in cui d'attraente non v'era altro che l'effetto dei candidi abiti monacali. Lo aveva diretto Mitchell Leisen il quale diresse tra l'altro anche un film tratto da una commedia italiana di Alberto Casella: *La morte in vacanza* (*Death Takes Holiday*) che si sarebbe prestata ad una realizzazione più suggestiva di quella fattane da Leisen che si valse per la interpretazione di Fredric March, Evelyn Venable, Guy Standing. Anche Lillian Harvey apparve in qualche film di Hollywood; il meno convenzionale fu *Susanna* (*I'm Suzanne!*) in cui figuravano anche i fantocci italiani di Vittorio Podrecca.

G. W. Pabst invece dimostrò di non sentirsi a suo agio nel clima di Hollywood. Il suo film ameri-

cano fu *A Modern Hero* (1934) tratto da un romanzo di Louis Bromfield, sceneggiato da Gene Markey e Kathryn Scola, con Richard Barthelmess e Jean Muir. Erik Charell venne anche chiamato a Hollywood per realizzare un film.

Nacque *Carovane* (1934) tratto da *Gipsy Melody* di Melchior Lengyel, sceneggiatura di Samson Raphaelson e Robert Liebmann. Il film fu prodotto in due versioni da Robert T. Kane. La musica era di Werner Richard Heymann. Tra gli interpreti erano Charles Boyer che interpretava ambedue le versioni; Loretta Young, Jean Parker e Phillips Holmes che interpretavano quella americana, Annabella, Conchita Montenegro per quella francese. La vicenda leziosa non era che un pretesto per le coreografie di Erik Charell.

Anche Erich Pommer giunse un giorno a Hollywood per produrre film. Con lui era Joe May che

diresse *Musica nell'aria* (*Music in the Air*, 1934) interpretato da Gloria Swanson, John Boles, June Lang, su scenario di Robert Liebmann.

Accanto ai film musicali di gusto europeo si sviluppava in America il genere film-rivista, che aveva dato origine ad una serie di film all'inizio del sonoro. Fu ancora la casa dei Fratelli Warner a dare l'avvio e a seguire tale tipo di produzione. Nel 1933 uscì *Quarantaduesima strada* (*Fortysecond Street*) realizzato da Lloyd Bacon. Ma più che il regista valse in questo film il coreografo Busby Berkeley che diede un aspetto particolare alle riviste e ai quadri coreografici contenuti nel film; un aspetto cioè tipicamente cinematografico, usando di tutte le possibili angolature della macchina da presa, dei più disparati punti di vista, non soltanto di quelli di uno spettatore che assi-

sta alla rappresentazione che si svolge sul palcoscenico. La rappresentazione infatti non si svolgeva entro i limiti del boccascena, ma si espandeva in un movimento ritmico derivato dalle possibilità del cinema di spaziare da un ambiente all'altro, con l'aiuto anche della mobilità della macchina da presa che veniva fatta muovere sopra gru, in tutti i sensi. Il soggetto del film non era che un pretesto, ma tuttavia la figura di quel regista teatrale che si prodiga nell'allestimento dello spettacolo e che alla fine si mette in un angolo della scaletta del palcoscenico, solo e quasi dimenticato, riusciva simpatica. Il ruolo era interpretato da Warner Baxter. Tra le interpreti erano Bebe Daniels, Ginger Rogers, Ruby Keeler. Nel film venivano cantate canzoni di Harry Warren e Al Dubin.



F

ollie di Broadway 1936.



L

A *Quarantaduesima strada* seguirono altri film con riviste cine-teatrali interpolate. Busby Berkeley curò la coreografia, tra l'altro, di *La danza delle luci* (*Gold Diggers of 1933*) diretto da Mervyn Le Roy, *Wonder Bar* (1934) diretto da Lloyd Bacon su sceneggiatura di Earl Baldwin da uno spettacolo teatrale ungherese, *Abbasso le donne* (*Dames*, 1934), *Viva le donne* (*Footlight Parade*, 1934), *Donne di lusso* (*Gold Diggers of 1935*) di cui fu anche il regista. Lloyd Bacon si dedicò anche ad altro genere di film: *Il segreto del dottore* (*Alias the Doctor*) con Richard Barthelmess conteneva una suggestiva sequenza finale che si svolgeva in una sala operatoria.

Altri film in parte coreografici furono *Verso Hollywood* (*Going Hollywood*, 1933) con danze composte da Albertina Rasch, diretto da Raoul Walsh. Anche da Albertina Rasch furono composte le

danze di *Follie di Broadway* (*Broadway Melody* 1935) diretto da Roy del Ruth e interpretato dalla ballerina Eleanor Powell, da Robert Taylor e June Knight. Il produttore Samuel Goldwyn mise il comico Eddie Cantor in mezzo a stuoli di ballerine nel film *Il museo degli scandali* (*Roman Scandals*, 1934) diretto da Frank Tuttle.

Accanto ai film di rivista furono di moda i film che presentavano in derivazione di *Trader Horn* e dei documentari di Ernest B. Schoedsack, ambienti esotici e bestie feroci. Apparve così *Il re della jungla* in cui si vedeva Buster Crabbe diventare amico di leoni; il film era diretto da Max Marcin e H. Bruce Humberstone; *Nagana* (1933) diretto da Ernest L. Frank con Melwyn Douglas e Tala Birell, dove si vedeva un medico che fa prove di un siero sulle belve.

Alle figure storiche che presentava l'Europa, gli americani contrapponevano alcune figure di personaggi tipicamente americani. Tra queste erano l'attore e umorista Will Rogers che apparve tra l'altro in *Un americano alla corte di Re Artù* (*A Connecticut Yankee*), *Il giudice* (*Judge Priest*, 1934) diretto da John Ford, *In Old Kentucky* (1935) diretto da George Marshall come pure *La vita comincia a quarant'anni* (*Life Begins at 40*, 1935). L'attrice Mae West che amava mostrarsi in vesti ottocentesche e atteggiamenti provocanti, e rappresentava il tipo della donna vissuta e vamp, apparve nel 1933 in *Lady Lou* (*She Done Him Wrong*) e successivamente in altri film. *Shirley Temple*, che fu detta bambina prodigio, perchè mostrava di saper cantare e ballare oltre che far moine, apparve in alcuni cortimetraggi e poi in film a soggetto a lungo metraggio come *Il trionfo*

della vita (*Stand Up and Cheer*, 1934), *Piccola stella* (*Baby Take a Bow*, 1934), *La mascotte dell'aeroporto* (*Bright Eyes*, 1934) *Rivelazione* (*Now and Forever*, 1934) diretto da Henry Hathaway con Gary Cooper, *Il piccolo colonnello* (*The Little Colonel*, 1935) film in costume ottocentesco diretto da David Butler.

Così al film storico europeo, del quale poi l'America subì l'influenza, veniva contrapposto un tipo di film storico americano che se traeva origine dal western aveva, qualche volta, delle pretese maggiori: si trattava di film ciclici, sulla vita di una famiglia. *Il mondo cambia* (*The World Changes*, 1933) fu tipico a questo riguardo. Venne realizzato da Mervyn Le Roy e interpretato da Paul Muni che si vedeva come ragazzo al principio e come vecchio alla fine del film. Altra interprete era Aline Mac Mahon.

John Ford realizzò a sua volta *Il mondo va avanti* (*The World Moves On*, 1934) da uno scenario di Reginald Berkeley, con Madeleine Carroll e Franchot Tone. Vi si narravano le vicende di una famiglia inglese trapiantata in parte in America e l'azione comprendeva una quantità enorme di anni e di avvenimenti.

La storia di Inghilterra nelle ultime decine d'anni era vista di scorcio attraverso le vicende di una famiglia in *Cavalcata*, tratto dallo spettacolo teatrale di Noel Coward, sceneggiato per lo schermo da Reginald Berkeley, regista Frank Lloyd (1933). Protagonisti erano Clive Brook e Diana Wynyard, accanto ai quali stava una folla di altri attori tra cui Una O' Connor, Herbert Munding, Ursula Jeans, Dale Fuller, Irene Browne. Diretto da Frank Lloyd apparve un altro film, molto fine e delicato: *La strana realtà di Peter Standish*

(*Berkeley Square*, 1933) interpretato da Leslie Howard, Heather Angel, Irene Browne.

Dopo *Il mondo cambia*, Mervyn Le Roy e Paul Muni cambiarono genere, poichè apparvero come regista e protagonista di *L'imprevisto* (*Hi, Nellie!*, 1934) un movimentato film di ambiente giornalistico contemporaneo. Mervyn Le Roy diresse anche la coppia Wallace Beery-Marie Dressler in *Cuori in burrasca*, (*Tugboat Annie*, 1933).

Mentre Charles Laughton interpretava in Inghilterra il ruolo di Enrico VIII, George Arliss in America interpretava quello di *Voltaire* (1933) nel film omonimo diretto da John G. Adolphi. Ma fu con la presentazione delle *Sei mogli di Enrico VIII* sugli schermi americani e col conseguente successo commerciale del film che i produttori americani si sentirono solleticati di tentare la formula, o di fare

qualcosa di analogo. Si pensò innanzitutto che le attrici famose potessero convenientemente rappresentare allo schermo le parti di Regine e Imperatrici. Per questa ragione Marlene Dietrich fu *L'Imperatrice Caterina* e Greta Garbo *La Regina Cristina*.

Marlene Dietrich apparve prima nel *Cantico dei Cantici* (*Song of Songs*, 1933) tratto da un romanzo di Hermann Sudermann con la regia di Rouben Mamoulian che si dimostrò particolarmente lezioso e raffinato. Tuttavia il ritmo non s'allentava un momento e il motivo della Sinfonia Patetica di Tchaichowsky fu posto quasi come una tessitura del racconto visivo che aveva momenti assai felici, specie in alcuni atteggiamenti ed espressioni di Marlene Dietrich e di Brian Aherne nella scena in cui, egli scultore, si accinge a proseguire il lavoro della statua di lei ignuda.

Altri interpreti erano Lionel Atwill e Alison Skipworth. Operatore era Victor Milner.

L'Imperatrice Caterina (The Scarlet Empress, 1934) su scenario di Samuel Konroff, per quanto svolto sulla stessa figura storica portata sullo schermo in quell'epoca dalla Bergner, non aveva con quel film alcunchè in comune. Nell'*Imperatrice Caterina* si sentiva continuamente la presenza di Joseph von Sternberg che realizzò una specie di fantasia semi-macabra e grottesca, ponendo il volto levigato di Marlene Dietrich in ambienti allucinanti, tra strane statue, e in contrasto col volto pazzoide di Sam Jaffe.

La Regina Cristina (Queen Christina, 1934) venne realizzato da Rouben Mamoulian da uno scenario di Salka Viertel, Margaret P. Levino, H. M. Harwood, con scenografia di Alexander Tolboff, operatore William Daniels. Produttore era

Walter Wanger; tra gli altri interpreti figuravano John Gilbert e Lewis Stone, vecchi compagni della Garbo, Maureen O' Sullivan, C. Aubrey Smith. Naturalmente la esumazione storica della secentesca regina di Svezia era piuttosto arbitraria. Si trattava di realizzare un film per la Garbo; lo stesso Mamoulian non fece mostra delle sue preferenze e si limitò ad una regia accorta, sorvegliata; quando volle creare un'atmosfera di tristezza e di solitudine intorno alla figura di Cristina abbigliata dei vestiti disegnati da Adrian, illuminò il suo pallido volto con la luce di un candelabro, lasciando lo sfondo coperto da una vasta ombra.

George Arliss apparve in due film in costume: *La casa dei Rothschild* (*The House of the Rothschild*, 1934) diretto da Alfred Werker e prodotto da Darryl F. Zanuck, *Il cardinale Richelieu* (1934) diretto da Rowland V. Lee. Lee fu anche il regista

di *Zoo in Budapest* (1933) con Loretta Young e Gene Raymond, uno squisito film cui contribuì la preziosa fotografia di Lee Garmes, e del *Conte di Montecristo* (1934) dal romanzo di Alexandre Dumas interpretato da Robert Donat e Elissa Landi.

Sidney Franklin si dedicava volentieri ai film in costume. Un buon successo commerciale ebbe in America *La famiglia Barrett* (*The Barretts of Wimpole Street*, 1934) da lui diretto su scenario di Ernest Vajda, Claudine West e Donald Ogden Stewart dalla commedia omonima di Rudolf Bessier; interpreti erano Norma Shearer nella parte di Elisabeth Barrett, Charles Laughton nella parte del crudele padre Barrett, Fredric March nel ruolo del poeta Robert Browning; Una O' Connor in quello, riuscitissimo, della cameriera.

Lontani dall'industria di Hollywood si misero in-

tanto a lavorare Ben Hecht e Charles Mac Arthur con la collaborazione dell'operatore Lee Garmes. Essi già erano sceneggiatori quotati, eppure non erano soddisfatti dei sistemi di Hollywood. Vollerono fare da se stessi: produttori, scenaristi e registi. Affittarono un teatro di posa vicino a New York, dalla parte opposta di Hollywood, dunque; in quel teatro di posa era stato poco prima Dudley Murphy per realizzare un film che voleva anche essere estraneo agli schemi di Hollywood: *Emperor Jones* (1933) dal dramma di Eugene O' Neill, interpretato da Paul Robeson. Il primo progetto di Hecht e Mac Arthur fu *Delitto senza passione*. A sostenere il ruolo del protagonista chiamarono Claude Rains, un attore che aveva già interpretato un ruolo importante in un film dove s'era udita la sua voce ma non s'era veduto il suo volto: *L'uomo invisibile*.

L'Uomo invisibile (*The Invisible Man*, 1933) era tratto dal romanzo omonimo di H. G. Wells, sceneggiato da R. C. Sherriff, diretto da James Whale; era un film allucinato e divertente ad un tempo. C'era un uomo dei trucchi, Charles Fulton, che contribuì alla riuscita del film che sui trucchi si appoggiava; si vedevano oggetti correre per una stanza, trasportati da mano invisibile, camicia e calzoni venire avanti senza che sotto ci fosse un corpo a sostenerli. Assai vivo riuscì il personaggio della donna che grida vedendo le stranezze provocate dall'uomo invisibile; personaggio interpretato da Una O' Connor. James Whale realizzò quindi una commedia di Siegfried Geyer: *A lume di candela* (*By Candlelight*, 1934) in cui si trattava soltanto di guidare con disinvoltura gli attori che erano Paul Lukas e Elisa Landi, la quale si rivelò dotata di un temperamento comico, sia in

questo film che, soprattutto, in *Vissi d'arte* (*Enter Madame*), da un soggetto di Gilda Varesi Archihald, diretto da Elliott Nugent: un film ben congegnato e piacevole.

Scopo di Ben Hecht e Charles Mac Arthur era quello di creare «some disturbance in the industry» come ebbero a scrivere i giornali di quel tempo. *Delitto senza passione* (*Crime Without Passion*, 1934) non era certo un film improvvisato. Si notava l'accurata preparazione, il senso di collaborazione fra tutti gli elementi che partecipavano al film che aveva lo scopo di sconcertare pubblico e industriali. Lo scenografo Albert Johnson costruì ambienti nei quali la macchina da presa potesse angolare in modi diversi, più che muoversi. Nel film si notava infatti la quasi assenza dei movimenti di macchina; v'era invece un preciso montaggio di inquadrature col movimento

dei personaggi collegato tra l'una e l'altra in modo preciso e con campi e controcampi. La strada si inserisce talvolta nell'azione o durante i dialoghi; c'è una suggestiva inquadratura di strada di New York dall'alto vista dall'avvocato Lee Gentry personaggio principale del film, proprio all'inizio della vicenda. Egli parla molto, e come lui parlano anche, ma in forma più limitata, gli altri personaggi. Hecht e Mac Arthur avevano basato la loro sceneggiatura sul dialogo, ma spesso le immagini erano date dal riflesso e dalla reazione della parola del protagonista. Questi è un uomo rigido, che mette la volontà al disopra di tutto. Ma come le Furie hanno sconvolto gli animi degli uomini nella mitologia, così Gentry sarà sconvolto da un accostamento erotico per un'altra donna, che sostituisce nel suo pensiero la sua amante abituale, una ballerina di caffè concerto, che egli

per allontanare da sè, esaspera con una tagliente dialettica, e finisce anche a colpire. Cerca a questo punto un alibi, riesce a combinarlo, ma quando alla sera va come di solito al caffè concerto per constatare che la ballerina Carmen non c'è più, nasce una colluttazione con un individuo che minaccia involontariamente di distruggere il suo alibi e gli spara addosso. Ma tutto è inutile, perchè Carmen è ancor viva, il colpo non era stato mortale; e la ballerina riappare a Gentry seducantissima in una danza frenetica. L'uomo di legge viene condannato dalla legge. Sui grattacieli della città si alzano le Furie ridendo spasmodicamente. La musica di Frank Tours contribuiva a rendere l'atmosfera del film che si valeva per gli effetti speciali al principio e alla fine dell'opera di Slavko Vorkapich. Ma è necessario dire che la sequenza simbolica dell'inizio e quella della fine,

nonchè i dialoghi dell'avvocato con se stesso erano le parti meno felici del film, le più decadenti. Ciò che invece costituiva il pregio dell'opera era la definizione esatta del carattere di ogni personaggio, la coerenza di ciascuno, da quello dell'avvocato a Carmen: è questa una fanciulla sensuale e malinconica; accoglie con le labbra umide e gli occhi lucenti di lacrime i tormenti che egli le infligge e che provocheranno il delitto a freddo, senza passione. Il ruolo di Carmen era sostenuto da Margo, quello dell'altra donna da Whitney Bourne.

Le due sequenze di inizio e di fine del film, ricordavano il modo con cui erano realizzati due film di carattere sperimentale, realizzati in un teatro di posa a New York da J. S. Watson Jr. e Melville Webber: *The Fall of the House of Usher*, tratto da Edgard Allan Poe e *Lot in Sodom*; le so-

vrimpressioni, il rallentato, e anche il tono dell'accompagnamento musicale di Louis Seigel di questo secondo film, connettevano queste opere alla tradizione di avanguardia che aveva avuto sviluppo anni prima, in Francia.

Ben Hecht e Charles Mac Arthur realizzarono altri tre film tra cui *Once in a Blue Moon* interpretato da Jimmy Savo e *The Scoundrel*, interpretato da Noel Coward. Ma questi film ebbero scarsa diffusione e l'opera dei registi-produttori che volevano creare «some disturbance in the industry» si arrestò. Continuarono invece a scrivere sceneggiature. Un film da essi sceneggiato e preparato prima di iniziare la loro attività di produttori, fu *Ventesimo Secolo* (*Twentieth Century*, 1934) tratto da un lavoro teatrale di Charles Milliholland: *The Napoleon of Broadway*. Regista fu Howard Hawks il cui senso del ritmo si applicò questa vol-

ta non a un soggetto drammatico bensì ad una vicenda spigliata e un po' buffonesca, imperniata sul personaggio di un regista teatrale e dell'attrice che è a lui sottoposta. L'azione si svolge in massima parte in un treno, dove il regista ha con l'attrice frequenti contrasti che davano modo a John Barrymore e a Carole Lombard di essere dei magnifici attori. Attorno ai due personaggi principali v'erano dei personaggi minori, dei tipi caratteristici, come un vecchietto che va appiccicando dappertutto, sui finestrini del treno e sulle giacche delle persone, dei cartellini con diciture apocalittiche. Interprete di questo personaggio era Etienne Girardot. Questo film costituì uno dei prodotti più singolari e piacevoli di quel genere farsesco e brillante cui appartennero molti altri film americani, tra i migliori di questi ultimi tempi, come *Un colpo di fortuna*, *L'impareggiabile God-*

frey. Hecht e Mac Arthur sceneggiarono quindi un altro film diretto da Hawks: *La costa dei Barbari* (*Barbary Coast*, 1936) interpretato da Edward G. Robinson e Miriam Hopkins.

Una formula che ebbe alquanto fortuna negli sviluppi del cinema americano fu quella data da *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, 1934) che, in fondo, si potrebbe definire così: «si mettano due attori di sesso diverso, giovani e vivaci nella situazione di dover dormire nella stessa stanza; i due giovani sono innamorati l'uno dell'altro ma non vogliono dimostrarlo; il gioco d'amore continui fino all'esaurimento di tutte le risorse e di tutte le trovate dialogiche che gli sceneggiatori possono escogitare». L'intreccio si poteva trovare facilmente e del resto lo spunto, in questo caso specifico, come anche in quasi tutti gli altri casi di film del genere, era offerto da una

novella, pubblicata su una rivista americana conosciuta, a larga tiratura. La novella di *Accadde una notte* era di Samuel Hopkins Adams e venne sceneggiata per lo schermo da Robert Riskin. Regista fu Frank Capra, operatore Joseph Walker. Gli interpreti erano Clark Gable nel ruolo di un giornalista, Claudette Colbert nel ruolo della ragazza milionaria e spregiudicata, Walter Connolly in quello del padre di lei; e tra gli altri Alan Hale e Roscoe Karns. In questo film si notava la assoluta assenza di ambienti sfarzosi; v'era soltanto verso la fine, la casa del milionario, ma non faceva alcuna impressione. Ormai il pubblico s'era abituato a quell'interno di autobus, a quelle due stanze di case di campagna dove per due notti consecutive il giornalista e la fanciulla sono costretti a pernottare. Il film era la storia di questo viaggio movimentato, in cui si incontrano la ra-

gazza che vuole sfuggire al suo fidanzato bellimbusto e il giornalista che deve per il suo giornale narrare le avventure della fanciulla. Il dialogo è nutrito, fitto di battute spiritose. Ma anche l'immagine godeva di qualche trovata. Famosa è la scena in cui i due trovandosi in mezzo alla strada senza un mezzo di trasporto, cercano di fermare le automobili che passano per farsi trasportare. Il giornalista escogita tutti i segni possibili senza riuscire nell'intento, ma ci riesce la ragazza scoprendo una delle sue gambe.

Tra i film che seguirono la formula di *Accadde una notte*, era *Nel mondo della luna* (*The Moon Is Our Home*, 1934) tratto da un breve romanzo di Faith Baldwin, diretto da William A. Seiter e interpretato da Henry Fonda e Margaret Sullavan. Produttore era Walter Wanger. Anche in questo film il gioco d'amore tra una ragazza e un roman-

ziere si svolgeva in ambienti sobrii e in esterni. Margaret Sullavan che si dimostrava in questo film attrice dotata di vis comica, era stata poco prima interprete di film sentimentali e drammatici. *Solo una notte* (*Only Yesterday*, 1934) diretto da John M. Stahl; un film assai triste, sconsolato in cui si narrava con sottigliezza di particolari l'episodio più importante della vita di una donna: una notte d'amore, e le conseguenze; altri interpreti erano John Boles, Jimmy Butler, Edna May Oliver; *E adesso pover'uomo?* (*Little Man, What Now?*, 1934) dal romanzo omonimo di Hans Fallada, sceneggiatura di William Anthony Mc Guire, regia di Frank Borzage, altro interprete Duglass Montgomery; *Le vie della fortuna* (*The Good Fairy*, 1935) da una commedia di Ferenc Molnar diretto da William Wyler, altri interpreti Herbert Marshall e Reginald Owen.

Diretti da Frank Borzage erano apparsi nel 1933 tre film che manifestavano seppure in diverse direzioni e atteggiamenti svariati la predilezione del regista verso toni intimisti. Le scene più convincenti di *Segreti (Secrets)* con Mary Pickford e Leslie Howard erano quelle in cui i due interpreti erano lasciati soli, quelle in cui la donna si commuoveva, come quando le muore il bambino; fu forse la più omogenea interpretazione di Mary Pickford. *Vicino alle stelle (A Man's Castle)* da una commedia di Laurence Hazard, sceneggiatura di Jo Swerling con Loretta Young, Spencer Tracy, Marjorie Rambeau presentava ancora una volta i due innamorati poveri in una stanza povera; personaggi dimessi e buoni, verso i quali Borzage nutriva molto affetto. *I ragazzi della Via Paal (No Greater Glory)* era tratto dal romanzo omonimo di Ferenc Molnar, sceneggiatura di Jo

Swerling. Il film interpretato quasi esclusivamente da ragazzi tra i quali George Breakston, Jimmy Butler, Frankie Darro, Jack Searl, Donald Haines, e dall'attore Ralph Morgan, era equilibrato e preciso; i ragazzi erano guidati con molta accuratezza e la loro psicologia era studiata con acuta percezione. Il finale, quando improvvisamente scaturisce dal gioco dei ragazzi la tragedia e il timido Nemecek ritorna al campo dove i ragazzi giocavano alla guerra e muore, raggiunge un elevato grado di emotività.

Claudette Colbert che fu attrice brillante in *Accadde una notte* manifestò un senso di profonda umanità nella interpretazione de *Lo specchio della vita* (*Imitation of Life*, 1935) da un romanzo di Fannie Hurst, regista John M. Stahl al quale va la maggior parte del merito. Sia per l'origine da un romanzo della stessa autrice sia perchè il regista

è lo stesso, vi sono punti di contatto con *La donna proibita*, non tanto per la natura del soggetto quanto per il modo con cui le situazioni sono svolte; un'indagine acuta di sentimenti i più riposti, in un tono sommesso, in un racconto dove immagini e dialogo bene si armonizzano. Con grande accortezza è realizzata in questo film la scena in cui una fanciulla sente nascere in lei l'amore per l'uomo che è amato dalla madre. Altri interpreti erano Rochelle Hudson e Warren William.

Il contributo del cinema americano al cinema psicologico non è stato notevole; si deve appunto a registi come Borzage, Wyler, Stahl e qualche altro in forma meno appariscente se anche il cinema americano può contare qualche opera di intrinseche qualità, pensata e sorretta da una coerenza di caratteri di personaggi. La migliore

forma per tradurre sullo schermo le vicende umane era quella adottata dagli sceneggiatori normalmente, senza creare interferenze di sorta nello sviluppo degli episodi. Tuttavia fu tentato anche col procedimento detto «narratage» di svolgere episodii e fatti in forma inconsueta, e secondo una prospettiva diversa da quella data dalla logica successione degli avvenimenti. Nel film *Potenza e Gloria* (*Power and Glory*, 1933) prodotto da Jesse L. Lasky e diretto da William K. Howard, con Spencer Tracy, gli avvenimenti principali della vita di un uomo erano visti come narrati da due individui in contraddizione tra loro; uno voleva salvare l'uomo, l'altro voleva condannarlo. Ma il procedimento non ebbe successo, perchè risultava troppo artificioso.

Potenza e Gloria ed altri film volevano essere film sociali. Interessante riusciva il modo con cui

in diverse circostanze il cinema americano vedeva e presentava la vita americana. Le aspirazioni dei registi e dei tecnici, raggiunta una maturità stilistica e tecnica, non erano molte. In genere un regista americano vuol fare semplicemente un buon film e collabora con gli altri che partecipano alla lavorazione, e le sue preferenze e peculiarità sono limitate. Nei film si cominciava ad osservare la buona fattura, anche nei minori; la tecnica del racconto visivo-parlato era in fondo più o meno simile in tutti i film. I registi americani non furono mai, in fondo, ambiziosi. Altrettanto era per gli sceneggiatori il cui compito era più che altro quello di saper dosare ogni situazione, ogni trovata, di elaborare un dialogo quanto più possibile spontaneo. Problemi della vita, della famiglia per esempio, potevano essere trattati in forma più o meno decisa, essere affrontati con maggiore

spregiudicatezza, o non risolti addirittura. Decisi erano in questo senso per esempio: *Figli di lusso* (*Sleeping*, 1933) in cui Lionel Barrymore sosteneva il ruolo di padre di famiglia; il film era diretto in forma assai sorvegliata e consapevole da John Cromwell; oppure *Educande d'America* (*Finishing School*, 1934) realizzato da Wanda Tuchock e George Nicholls jr., in cui la psicologia femminile, soprattutto nel rapporto tra una ragazza e i suoi genitori, era analizzata con acutezza. Interpreti Frances Dee, Bruce Cabot, Billie Burke.

I registi senza eccessive risorse potevano tuttavia permettere alle attrici di rivelarsi; del resto questo era anche lo scopo dei produttori. Mamoulian, nel dirigere la Garbo in *Regina Cristina*, rimase un poco in disparte, John Cromwell permise a Bette Davis di dimostrarsi attrice dotatissi-

ma di temperamento drammatico in *Of Human Bondage* (1934), George Cukor avvolse di cose leziose Katharine Hepburn in *Piccole Donne*, ma Katharine Hepburn fece molto da sè quando si trovò affidata al regista ex-attore Lowell Sherman. E *Morning Glory* che ella interpretò accanto a Douglas Fairbanks jr. le valse una cospicua segnalazione. In un'altra film, *La falena d'argento* (*Sir Christopher Strong*, 1933) ella era stata quasi una donna fatale; ancora i produttori erano incerti sulla strada da farle tenere. *La falena d'argento* era diretta da Dorothy Arzner e contava tra gli altri interpreti Colin Clive. Katharine Hepburn interpretò poi con la regia di Richard Wallace *Amore tzigano* (*The Little Minister*, 1934) accanto a John Beal; un romanzo di James M. Barrie aveva dato origine al film che era piuttosto convenzionale ma che permetteva di far pensare

che la Hepburn improvvisasse atteggiamenti ed espressioni.

Tra le altre attrici americane, Jean Harlow aveva creato un tipo di ragazza sentimentale e spregiudicata, quale apparve in *Pura al cento per cento* (*The Girl from Missouri*, 1934) diretto da Jack Conway e *Tentazione bionda* (*Reckless*, 1934) con William Powell, diretto da Victor Fleming. A sua volta Joan Crawford era piuttosto la ragazza volitiva e altrettanto sentimentale: *La danza di Venere* (*The Dancing Lady*, 1933) con Clark Gable diretto da Robert Z. Leonard. *Tormento* (*Sadie Mac Kee*, 1934) da un soggetto di Vina Delmar sceneggiato da John Lee Mahin, con Franchot Tone, Gene Raymond, Edward Arnold; *Incatenata* (*Chained*, 1935), da un soggetto di Edgar Selwyn; ambedue i film erano diretti da Clarence Brown, che nel frattempo aveva realiz-

zato anche *Volo di notte* (*Night Flight*, 1933), dal romanzo di Antoine de Saint-Exupéry.

Clarence Brown riprese quindi a dirigere Greta Garbo, ma prima Greta Garbo apparve in un film diretto da Richard Boilewlawski: *Il velo dipinto* (*The Painted Veil*, 1934) con Herbert Marshall e George Brent, da un romanzo di W. Somerset Maugham sceneggiato da Salka Viertel. Il nuovo film di Clarence Brown e Greta Garbo fu *Anna Karenina* (1935), dal romanzo di Lev Tolstoj, che già aveva dato origine ad un film con Greta Garbo una decina di anni prima. Accanto a Greta Garbo figuravano Fredric March, Basil Rathbone, Maureen O'Sullivan, Freddie Bartholomew. La sceneggiatura era opera di Clemence Dane e Salka Viertel e il film conteneva alcune sequenze dirette con molta scrupolosità, come la mazurka e il finale in cui l'effetto drammatico è raggiunto in

forma sobria e sostenuta.

Marlene Dietrich fu diretta ancora una volta da Joseph van Sternberg in *Capriccio spagnolo* (*The Devil Is a Woman*, 1935) da un romanzo di Pierre Louys adattato per lo schermo da John Dos Passos, sceneggiato da S. K. Winston, costumi di Travis Banton. Sternberg curò anche la fotografia e poté giungere ai consueti toni di preziosità stilistica e decorativa con maggiore facilità. Il film presentava il gusto scenografico tipico di Sternberg. Marlene appariva col suo volto in mezzo a un groviglio carnevalesco spagnolo, in cui si distinguevano stelle filanti, ceste e gabbie, trine, reti, e ogni altro elemento che possa disgregare un ambiente, frantumare la luce. Perfino la pioggia era introdotta nel film a questo scopo; una pioggia che cade irruente in una scena di duello in un bosco dove gli alberi dai rami cadenti

incorniciano la figura di Marlene Dietrich.

Marlene Dietrich si staccò quindi da Sternberg e apparve in un film diretto da Frank Borzage con la supervisione di Ernst Lubitsch: *Desiderio* (*Desire*, 1936) accanto a Gary Cooper, da un soggetto di Hans Ssekely e R. A. Stemmle che già aveva dato origine a un film tedesco (*Addio giorni felici*). All'eleganza di Lubitsch ben si accompagnava la delicatezza di Borzage, e il film riuscì abbastanza ricco di particolari brillanti.



Vicino alle stelle (1933) di Frank Borzage:

Loretta Young.





Nostro pane quotidiano (1934) di King Vidor:



Samuel Goldwyn volle ad un certo punto creare in America come nuova star l'europea Anna Sten. Apparve questa in alcuni film: *Nanà* (1934) dal romanzo di Emile Zola, *Resurrezione* (*We Live Again*, 1934) dal romanzo di Lev Tolstoj, diretto da Rouben Mamoulian con Fredric March, e *Notte di nozze* diretto da King Vidor.

King Vidor aveva diretto, prima di *Notte di nozze*, il film *Nostro pane quotidiano* (*Our Daily Bread*, 1934) che fu prodotto da lui stesso. Lo scenario era di Vidor e di Elizabeth Hill e si svolgeva in quella campagna che poco prima Vidor aveva trattata in un altro film: *The Stranger's Return* (1933) su scenario di Phil Stong e Brown Holmes, con Lionel Barrymore e Miriam Hopkins. *Nostro pane quotidiano* rappresenta un allontanamento di Vidor da quegli schemi industriali ai

quali aveva aderito e ai quali tornò ad aderire. È come i film di Ben Hecht e Charles Mac Arthur, l'unico tentativo di produzione americana indipendente improntata a principi artistici piuttosto che a speculazione commerciale. *Nostro pane quotidiano* narra di due giovani sposi che vengono dalla città per abitare una fattoria abbandonata e lavorare la terra. Si forma in quella terra una specie di comunità e un giorno finalmente la donna vede il primo germoglio in una immensa distesa di campi. La gente si raccoglie e mentre il più vecchio dei nuovi contadini innalza a Dio una preghiera, gli altri cantano in coro. Succede alla prima vittoria un periodo di disorientamento: la siccità, poi un'altra donna, vengono a turbare l'ambiente; gli uomini vedono nell'uomo che per primo è andato nella nuova terra, quasi un nemico. Ma una sera mentre l'uomo porta via lontano

l'altra donna, gli viene di ascoltare il mormorio di un ruscello. È l'acqua! Gli uomini si dedicano alla costruzione di un canale e la terra viene di nuovo irrigata. Con questa sequenza, dell'irrigazione, in stupendo crescendo ritmico, si chiude il film che presenta le qualità di Vidor, regista vigoroso, ingenuo ma sincero. La musica era di Alfred Newman, la fotografia di Robert Planck, gli interpreti Karen Morley, Tom Keene, Barbara Pepper.

Notte di nozze (Wedding Night, 1935) era tratto da un dramma di Edwin H. Knopf, sceneggiato da Edith Fitzgerald, che narrava la storia di un romanziere e del suo amore contrastato con una contadina polacca, in una colonia di polacchi in terra d'America. La presenza di Vidor si faceva sentire particolarmente nel finale: la tragica morte della ragazza. Oltre ad Anna Sten figuravano nel film Gary Cooper, Helen Winson, Siegfried Ruh-

mann, Ralph Bellamy. Scenografo era Richard Day, operatore Gregg Toland.

Vidor era tra i pochi che potesse offrire dei film esulanti da comuni schemi commerciali. Uno dei pochi era John Ford, regista della *Pattuglia sperduta* (*The Lost Patrol*, 1935) da un romanzo di Philip Mac Donald, sceneggiato da Dudley Nichols e Garrett Fort, musica di Max Steiner, interpreti soli uomini: Victor Mc Laglen, Boris Karloff, Reginald Denny, Wallace Ford. È la storia di una pattuglia d'uomini accampata in un fortino improvvisato in mezzo al deserto. Il film narra la loro tragica fine, uno per uno, uccisi da un invisibile nemico. Lo stile di Ford parve incisivo, sicuro, sia nella descrizione dei caratteri di ciascuno degli uomini che nella scena, assolutamente essenziale, quale nessun altro regista forse avrebbe avuto il coraggio di affrontare con tanta sicurezza.

Il traditore (*The Informer*, 1935) è forse il più singolare e completo film di John Ford. Per la realizzazione Ford si valse di alcuni collaboratori del precedente film: lo sceneggiatore Dudley Nichols, il musicista Max Steiner che compose una delle migliori partiture per film, l'attore Victor McLaglen. Il soggetto era tratto da un romanzo di Liam O' Flaherty sulla figura di Gypo, rivoluzionario irlandese che durante la rivoluzione del 1922 tradisce il suo partito. L'azione si svolge tutta in una notte, ed è una di quelle notti illuminate da John Ford: poca luce e vaste ombre. Le strade della città nella nebbia, gli interni delle case, della chiesa al finale, il luogo dove si riuniscono i rivoluzionari sono presentati con una notevole coerenza. A questi ambienti cupi e tristi sono in relazione gli stati d'animo dei personaggi, vigorosamente costruiti; in particolare quello del prota-

gonista che si vede al principio del film errare per le strade di notte; è questa prima sequenza condotta in modo narrativo del più genuino cinematografico.

John Ford diresse quindi un curioso film: *Tutta la città ne parla* (1935) basato su due personaggi sosia fra loro: un impiegatuccio e un gangster. Era un film movimentato e piacevole, ricco di trovate argute. Il doppio ruolo era sostenuto da Edward G. Robinson.

Al film di gangsters seguì la moda del film sulla polizia americana che tenta di reprimere le gesta dei delinquenti. Un film che ebbe notevole successo fu *La pattuglia dei senza paura* (*G. Men*, 1935), diretto da William Keighley che rivelò con questo film il suo temperamento e che diresse quindi *Babbitt* dal romanzo omonimo di Sinclair

Lewis. Accanto alla *Pattuglia dei senza paura* erano film come *Missione eroica* diretto da J. Walter Ruben, *Pattuglia all'arme* (Car 99) diretto da Charles Barton, con Fred Mac Murray, *Sterminateli senza pietà* (*Show Them No Mercy*) diretto da George Marshall con Bruce Cabot e Rochelle Hudson, *Il Dottor Socrate* diretto da Wilhelm Dieterle con Paul Muni.

Il genere avventuroso ebbe accanto al film anti-gangsters buoni successi. Ecco *L'Isola del tesoro* (*Treasury Island*, 1934) diretto da Victor Fleming dal romanzo di R. L. Stevenson, sceneggiato da John Lee Mahin, con Wallace Beery, Jackie Cooper, Lionel Barrymore, Otto Kruger. *Capitan Blood* (1935) diretto da Michael Curtiz dal romanzo di Rafaele Sabatini con Errol Flynn, Olivia de Havilland, Basil Rathbone, *La tragedia del Bounty* (*Mutiny on the Bounty*, 1935) diretto da Frank

Lloyd, dal libro di Charles Nordhoff e Norman Hall, con Charles Laughton, Clark Gable, Franchot Tone. Tutti questi film univano al senso dell'avventura il costume.

Amami stanotte (1932)

di Rouben Mamoulian:

aurice Chevalier.





Nanà (1935) con Anna Sten.





Il traditore (1935) di John Ford: Victor Mc
Laglen.



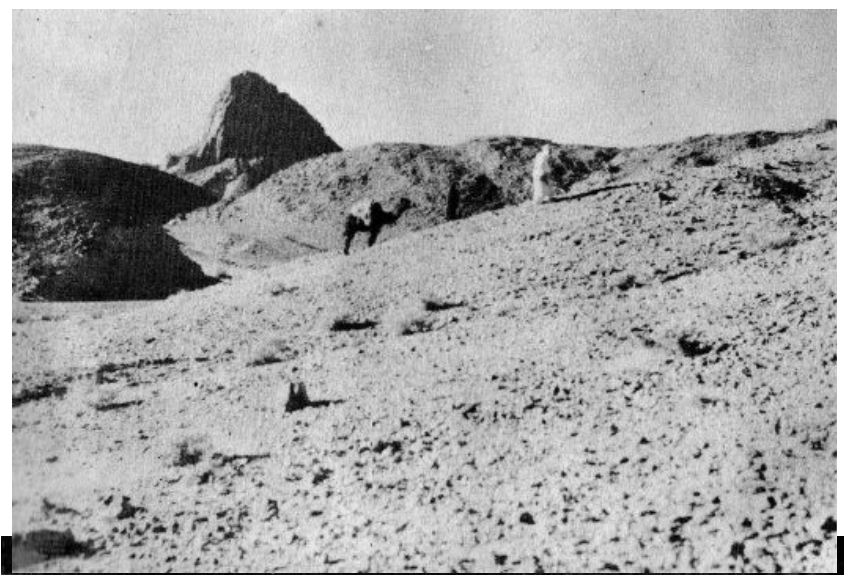


miserabili (1934) di Raymond Bernard: Harry Baur.



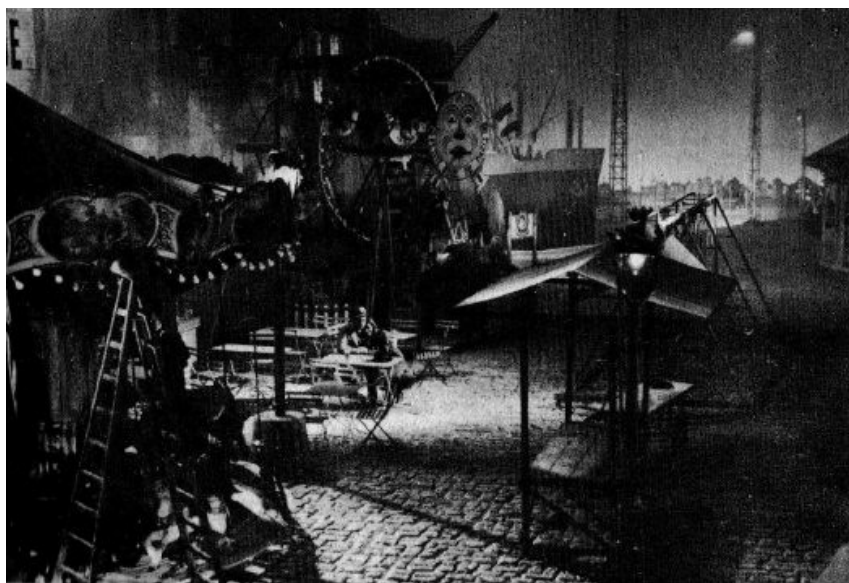


Amok (1934) di Fedor Ozep.





Il bandito della Casbah (Pepe le Moko,
1936) di Julien Durivier.



Altri film in costume furono *Madame Dubarry* diretto da Wilhelm Dieterle con Dolores del Rio e Reginald Owen, *Il conquistatore dell'India* (*Clive of India*) diretto da Richard Boleslawski, con Ronald Colman e Loretta Young. Boleslawski realizzò anche una versione del romanzo di Victor Hugo *Les Misérables: Il sergente di ferro* con Fredric March nella parte di Jean Valjean e Charles Laughton in quella di Javert.

Un grazioso film in costume settecentesco fu *Usanze d'allora* (*The Pursuit of Happiness*) diretto da Alexander Hall e interpretato da Franz Lederer, Joan Bennett, Charlie Ruggles. A George Cukor venne affidata la regia di un film tratto da uno dei più noti romanzi di Charles Dickens, poichè Cukor era ritenuto più di altri indicato a interpretare una vicenda in costumi dell'ottocento.

David Copperfield (1935) venne prodotto da Da-

vid O. Selznick, interpretato da Freddie Bartholomew, nel ruolo di David bambino, da Frank Lawton in quello di David giovanotto, W. C. Fields, Lionel Barrymore, Elisabeth Allan, Edna May Oliver. La sceneggiatura era opera di Howard Estabrook e Hugh Walpole, le scene erano di Cedric Gibbons, i costumi di Adrian.

A Hollywood venne un giorno chiamato anche Max Reinhardt per fare un film. E Reinhardt direbbe con la collaborazione di Wilhelm Dieterle *Il sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night Dream*, 1935) dalla commedia omonima di William Shakespeare che Reinhardt aveva già allestito in teatro e all'aperto. Ma il film che era interpretato da James Cagney, Olivia de Havilland, Anita Louise, Hugh Herbert, Mickey Rooney, rimaneva aderente agli schemi teatrali avendo rinunciato i realizzatori a molte delle risorse

che il cinema, soprattutto per quanto riguardava l'ambientazione scenica della parte fantasiosa della vicenda, avrebbe potuto offrire. I costumi erano di Max Ree.

Più o meno derivati dallo spirito arguto di *Accadde una notte* e improntati comunque ad un tipo di vicenda leggera sentimentale e burlesca, furono molti film. Lo stesso Capra realizzò successivamente *Strettamente confidenziale* (*Strictly Confidential*, 1935) da un racconto di Marc Hellinger sceneggiato da Robert Riskin, con Myrna Loy e Warner Baxter, in cui era una gustosa presa in giro dell'ambiente ippico. Tay Garnett diresse *Domatore di donne* con George Raft, Joan Bennett, Billie Burke, Alan Mowbray, Walter Connolly, in cui si fa la satira di una famiglia di ricchi viziati. Gregory La Cava realizzò *Voglio essere amata*

(*She Married Her Boss*) con Melwyn Douglas e Claudette Colbert che sosteneva il ruolo di una buona e tranquilla matrigna sempre in contrasto con la petulante figliola di suo marito. Piacevole era la scena dell'ubriacatura di due personaggi fra i manichini e il finale in cui marito e moglie si riconciliano presi da un fanciullesco furore di distruzione delle vetrine di un negozio. Sam Taylor realizzò *Signora Vagabonda* (*Vagabond Lady*) con Robert Taylor e Evelyn Venable, Robert Z. Leonard *Lo scandalo del giorno* (*After Office Hours*) con Clark Gable e Constance Bennett, Lewis Milestone diresse una commedia musicale: *Una notte al castello* (*Paris in Spring*) con Ida Lupino. Ma Milestone non dimenticò di aver diretto anche dei film di genere drammatico, e ritornò a quel genere con *The General Died at Dawn*, interpreti Gary Cooper e Madeleine Carroll.

Una gustosa opera di costumi inglesi e americani e di caratteri fu *Ruggles of the Red Gap*, (*Il maggiordomo*), diretto da Leo Mc Carey, protagonista Charles Laughton. Con questo film Leo Mc Carey che s'era dimostrato fino allora regista di allegre vicende, denotava un atteggiamento verso una sottile psicologia, un'ironia nella descrizione dei personaggi e delle situazioni, che potè sfociare successivamente in opere di maggiore impegno.

Il film di carattere eminentemente comico era seguito da Eddie Cantor, da Stan Laurel e Oliver Hardy, da Harold Lloyd; ma ormai anche nel film di carattere leggero cominciavano a inserirsi quelle trovate che avevano costituito in tempi passati prerogativa dei film prettamente comici. Perciò il comico puro era in fondo in decadenza. Di Harold Lloyd uscirono due film: *Zampa di gat-*

to e *La via lattea*, di Eddie Cantor *Coniglio o leone?* (*Strike Me Pink*) diretto da Norman Taurog e tratto da un racconto di Clarence Budington Kelland. I soliti quadri di rivista venivano adattati alla vicenda del protagonista, e perciò il film riusciva episodico e frammentario, anche se non privo di «gags».

La stessa frammentarietà era in fondo anche nell'ultimo film di Charlie Chaplin: *Tempi moderni* con Paulette Goddard. Motivi di vecchie comiche venivano ripresi nel film che era più che altro una successione di episodi alcuni dei quali significativi e piacevoli come quello in cui Charlot è messo dinanzi ad una specie di macchina per mangiare. Il film aveva intenzioni satiriche le quali tuttavia passavano in seconda linea di fronte alle trovate comiche che erano fine a se stesse.

Il vecchio western venne anche un po' messo in disparte. Si tentava tuttavia talvolta una nuova forma di film di esterni. Così *Sequoia* realizzato da Chester M. Franklin, con Jean Parker, che si svolgeva in un parco nazionale dove le bestie in libertà facevano amicizia con una ragazza. Ma alcuni esterni erano però ricostruiti in teatro di posa. Chester M. Franklin diresse poi *Tre strani amici* (*Tough Guy*), un film di ragazzi.

W. S. Van Dyke che era stato uno dei migliori registi di film western parve diventato ora il più eclettico dei registi, e anche uno dei più attivi. Dopo *Eskimo*, entrò definitivamente nei ranghi di registi da studio per non uscirne quasi mai. Suoi film furono: *Il caso dell'avvocato Durant* (*Penthouse*) da un racconto di Arthur Sommers Roche, *Le due strade* (*Manhattan Melodrama*) con Clark Gable, William Powell, Myrna Loy, *L'uomo*

ombra (*The Thin Man*) con la coppia Myrna Loy-William Powell: un film giallo sentimentale, che ebbe molto successo: il soggetto era di Dashiell Hammett, la sceneggiatura di Albert Hackett e Frances Goodrich. *Il rifugio* (*Hide Out*) da un racconto di Mauri Grashin sceneggiato dalla coppia Hackett-Goodrich: un film che fa indirettamente la propaganda alla semplice vita campestre e che contiene squisite scene sentimentali tra Robert Montgomery e Maureen O' Sullivan. Due film con Joan Crawford: *La donna è mobile* (*Forsaking All Others*) e *Io vivo la mia vita* (*I Live My Life*), quest'ultimo con Brian Aherne: un film particolarmente ricco di trovate spiritose. Due film con Jeanette Mac Donald, di carattere operettistico: *Terra senza donne* (*Naughty Marietta*) in costume sulla colonizzazione della Louisiana, e *Rose-Marie* dall'operetta di Oscar Hammerstein II e Ot-

to Harbach, con Nelson Eddy che cantava duetti su finti paesaggi con Jeanette MacDonald. In questi film in fondo, la personalità del regista era più o meno annullata. C'era una grande abilità di mestiere e talvolta anche qualche intenzione di risolvere un ambiente o una scena con un senso abbastanza arguto. A film cantati si dedicò quindi il regista musicista Victor Schertzinger che diresse *Una notte d'amore* (1935) con la soprano Grace Moore.

Jeanette MacDonald che apparve successivamente in numerosi film cantati, aveva cantato poco prima le melodie di Franz Lehar in una nuova versione della *Vedova Allegra* (*The Merry Widow*, 1934) accanto a Maurice Chevalier. Dirigeva Ernst Lubitsch il quale non fu mai tanto lezioso. La riduzione per lo schermo della operetta era stata fatta da Ernest Vajda e Samson Raphaelson, le

scene erano di Cedric Gibbons, i costumi di Adrian, la fotografia di Oliver T. Marsh. Del film venne realizzata contemporaneamente una versione francese. Lubitsch parve compiacersi particolarmente del contrasto fra i toni neri e i toni candidi. C'era Jeanette MacDonald in una stanza con le pareti e i mobili bianchi vestita di nero che scopriva su un cuscino bianco un cagnolino nero. C'era il valzer danzato da uomini in nero e donne in bianco.

Intanto qualcuno pensava al colore. Quello che convinse i produttori a tentare di nuovo il colore fu il risultato ottenuto con l'applicazione del sistema Technicolor tricromo in un cortometraggio musicale: *La Cucaracha*, diretto da Lloyd Corrigan; direttore artistico per il colore era stato uno scenografo di fama: Robert Edmund Jones. Nel

breve film che ebbe a operatore Ray Rennahan figuravano i più impensati accostamenti di colore, ma talvolta la scena era risolta con buon gusto. Il film a soggetto di metraggio normale *La maschera di cera* (*The Mystery of the Wax Museum*, 1934) non fu invece convincente, né per l'applicazione del colore, né, in fondo, per la realizzazione di Michael Curtiz.

Lo stesso complesso artistico della *Cucaracha* fu in parte adoperato per il film *Becky Sharp* (1935) tratto dal romanzo *Vanity Fair* di William M. Thackeray che qualche tempo prima era già stato ridotto per lo schermo da Chester M. Franklin con Myrna Loy. A realizzare *Becky Sharp* venne chiamato Rouben Mamoulian. Robert Edmund Jones disegnò in colori le scene, Ray Rennahan curò la fotografia. Gli interpreti erano Miriam Hopkins, Lionel Atwill, Alan Mowbray, Frances Dee,

Nigel Bruce. La riduzione per lo schermo del romanzo venne fatta da Francis Edward Faragoh. L'importanza del colore in *Becky Sharp* non consisteva soltanto nel ritrovato tecnico sulla cui applicazione anzi c'era da ridire per quanto riguardava la colorazione dei volti che risultava lievemente ocra, ma piuttosto nell'aver cercato di stabilire una funzione artistica o anche semplicemente decorativa del colore, nei rapporti cromatici fra abiti e scenografia. Il colore si addiceva particolarmente ad una storia che molto si appoggiava sui costumi sfarzosi e sulle divise a tinte vivaci; nel momento in cui dei soldati con le divise rosse fuggivano sotto un lampione dalla luce rossa, il regista e l'uomo del colore fecero sentire la loro presenza. Le risorse drammatiche di Miriam Hopkins apparvero in buona forma sotto la sapiente regia di Mamoulian.

Il produttore Walter Wanger pensò quindi di applicare il colore al film di esterni. Nacque così *Il sentiero del pino solitario* (*The Trail of Lonesome Pine*, 1936) che venne diretto da Henry Hathaway. Hathaway doveva buona parte della sua notorietà per la regia dei *Lancieri del Bengala* (*Lives of a Bengal Lancer*, 1934) da un romanzo di F. Yeats Brown al quale già da tempo una casa produttrice pensava come un possibile film. Anzi Ernst B. Schoedsack aveva già compiuto una prima spedizione in India per riprendere alcune scene di sfondo. Il film dava la possibilità al regista di dimostrare la sua versatilità nel senso che in una vicenda avventurosa si inserivano motivi di varia natura: drammatici e umoristici. I tre attori Gary Cooper, Franchot Tone, Richard Cromwell vennero guidati con intelligenza. Al dinamismo esteriore e interiore della vicenda che aveva un finale al-

quanto movimentato, Hathaway si dedicò con particolare impegno.

Dei film da lui diretti successivamente, *Sogno di Prigioniero* (*Peter Ibbetson*, 1935) parve assai significativo, soprattutto per il modo con cui era realizzata la sequenza del sogno che i due amanti fanno in distanza l'uno dall'altra e contemporaneamente: è la evocazione di una vita che essi non hanno vissuta, da quando erano bambini e s'erano incontrati la prima volta fino al giorno in cui dopo molti anni si sono ritrovati. Gli interpreti erano Gary Cooper, Ann Harding. John Hallyday. Operatore era Charles Lang, Ernst Toch aveva composto il commento musicale.

Il sentiero del pino solitario (*The Trail of Lonesome Pine*, 1936) era tratto da un romanzo di John Fox jr., sceneggiato da Grover Jones. Alla ripresa fotografica in colori presiedeva Nathalie

Kalmus. Era un dramma vigoroso non privo di spunti delicati e sentimentali che traeva la sua origine dalla lotta tra due famiglie di boscaioli nella cui vita si inserisce la figura di un ingegnere che finirà ad unirsi alla ragazza di una delle due famiglie, dopo la morte di un bambino e dei due giovani rivali. Gli interpreti erano Sylvia Sidney, Fred Mac Murray, Henry Fonda, Fred Stone, Nigel Bruce, Beulah Bondi. Quanto al colore non mancavano scene di puro tono oleografico.



Broken Blossoms (1936) di Hans Brahm:

Dolly Haas.



T

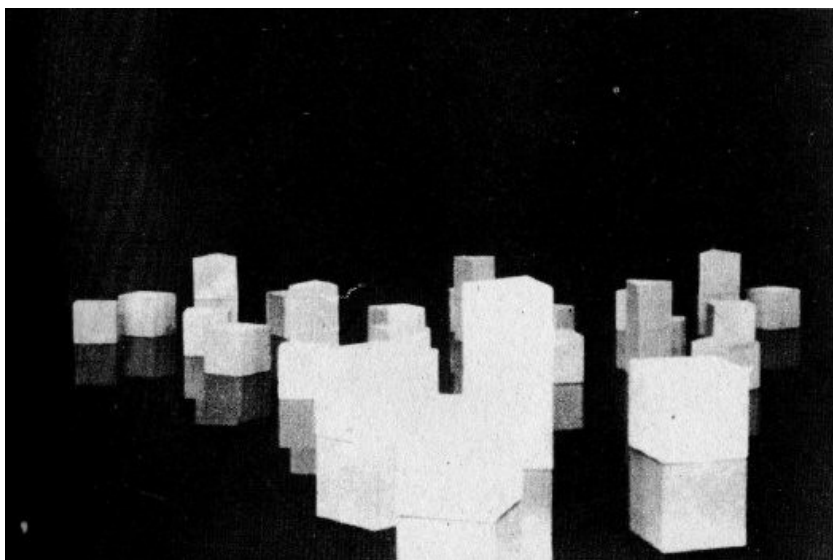


Il fantasma galante (1936) di René Clair.





Maschera eterna (1935) di Werner Hochbaum.





Turandot (1936) di Gerard Lamprecht.



La migliore e più convincente interpretazione del colore fu data dai disegni animati. I disegni animati potevano essere delle favole, presentare personaggi immaginari, come non poteva fare il film a soggetto normale, per quanto vi fosse stato chi avesse tentato di trasportare sullo schermo una favola famosa: *Alice in Wonderland* diretto da Norman Z. McLeod e interpretato da Charlotte Henry; i personaggi apparivano variamente e stranamente truccati, ma l'effetto non era, in sostanza, molto sorprendente. I disegni animati invece davano modo al creatore del film di inventare figure a modo suo. Chi godette grande fama nel campo del disegno animato fu Walt Disney. Egli si valse del colore per creare una serie di film detti Silly Symphonies; tra queste furono: *I coniglietti buffi*, *I tre porcellini* (*Three Little Pigs*), *Il lago incantato* (*Water Babies*), *Re Nettuno*, *Pa-*

pà Natale, Chi ha ucciso Cock Robin?, I tre gattini (Three Orphan Kittens).

Tra gli altri creatori di disegni animati erano i fratelli Max e Dave Fleischer ai quali si deve, tra l'altro, *Cenerentola*. I loro film si distinguono per una applicazione di modellini che consentono, per il movimento della macchina da presa, effetti stereoscopici; e ancora Ub Iwerks, Harman e Ising.

Anche i disegni animati servirono a contribuire al predominio del cinema americano nel mercato industriale di tutto il mondo. La collaborazione tra America e Europa era in questo tempo meno viva, anche perchè gli americani pur continuando a servirsi, soprattutto per quanto riguardava i soggetti di commedie europee, tendevano ad una forma stilistica propria che era poi una forma squisitamente commerciale. Tra gli europei che si

allontanarono dagli U.S.A. furono Marlene Dietrich dopo aver interpretato con Charles Boyer *The Garden of Allah* (1936) un film a colori diretto da Richard Boleslawski; Joseph von Sternberg dopo aver diretto *Ho ucciso!* (*Crime and Punishment*, 1935) da *Delitto e Castigo* di Dostoevsky con Peter Lorre e Edward Arnold; film nel quale lo Sternberg decorativo appariva un po' meno e si mostrava piuttosto portato verso la corrosione psicologica; e *Desiderio di Re* (*The King Steps Out*, 1936) realizzato con la collaborazione di Wilhelm Thiele; nel film c'era oltre a Franchot Tone, Grace Moore che doveva cantare, c'era un balletto di Albertina Rasch; Sternberg si limitò a qualche particolare scenografico.

In seguito i produttori americani posero lo sguardo sul cinema francese. Vi trovarono buoni elementi. Il cinema francese infatti, dal 1934 era

salito di tono; aveva rivelato registi, aveva rivelato attori e attrici. Alcuni stranieri continuavano a lavorare in Francia, come Ozep, Bernhardt, Ophüls, Siodmak, Tourjansky, Litvak, e Pabst vi ritornò dopo la breve permanenza in America.

Fedor Ozep realizzò *Amok* (1934) dal romanzo di Stefan Zweig, fotografia di Curt Courant, scene di Lazare Meerson, interpreti Jean Yonell e Marcelle Chantal. Per quanto l'ambiente fosse stato ricostruito in teatro di posa pure riusciva resa in modo suggestivo l'atmosfera esotica. Il film tradiva in più punti la derivazione letteraria, ma la regia appariva meditata e l'interpretazione ben guidata. Più tardi Ozep realizzò *Il demone del giuoco* (*La dame de piques*, 1937) tratto dall'omonimo racconto di Alexander Pushkin, un film allucinato e sostenuto da una buona scelta di inquadrature; gli interpreti erano Marguerite Mo-

reno, Pierre Blanchar e Madeleine Ozeray.

Kurt Bernhardt realizzò *L'oro nella strada* (*L'or dans la rue*) un film brillante interpretato da Albert Préjean e Danielle Darrieux. La Darrieux apparve anche in un film di Tourjansky, sempre accanto ad Albert Préjean: *Volga in fiamme* (*Volga en feu*, 1935) e in un film diretto da Anatole Litvak: *Mayerling* (1935) accanto a Charles Boyer. Il romanzo d'amore tra Rodolfo d'Absburgo e Maria Vetsera era trattato in qualche scena in forma toccante. La musica era di Arthur Honegger.

Anatole Litvak realizzò quindi un altro film con l'accompagnamento musicale di Honegger: *L'equipaggio* (1936) dal romanzo omonimo di Joseph Kessel, con Annabella e Charles Vanel.

Robert Siodmak diresse una trasposizione cinematografica della *Vie Parisienne* di Offenbach; titolo italiano; *Viva la gioia*, con Max Dearly e

Conchita Montenegro. Gustosamente trattata era la parte ambientata in una atmosfera fin de siècle 1800. Una gustosa evocazione di costumi passati era in un film diretto da Max Ophüls: *La tendre ennemie* (1936) da una commedia di A. P. Antoine, sceneggiata dallo stesso Ophüls e da Curt Alexander. Vi si mostra un convegno di spiriti dei tre uomini che hanno avuto in vita rapporti con una stessa donna, infelice per aver sposato uno di essi piuttosto che uno degli altri due, e che impediscono con una serie di trovate un matrimonio sbagliato della figlia di lei. Operatore era Eugen Schüfftan.

Tourjansky realizzò anche *Occhi acri*, con Harry Baur e Simone Simon. La Simon s'era rivelata in due interpretazioni precedenti; due film diretti da Marc Allégret: *Il Lago delle vergini* (*Lac aux dames*, 1934), dal romanzo omonimo di Vicki

Baum, operatore Jules Kruger, scenografo Lazare Meerson, altri interpreti Jean Pierre Aumont e Michel Simon. Soprattutto nelle scene intime la Simon parve ricca di doti. L'altro film era *Il sentiero della felicità* (*Les beaux jours*, 1935) da uno scenario di Charles Spaak, altri interpreti Jean Pierre Aumont, Raymond Rouleau, Roland Toutain. Vi si narrava, tra un gruppo di giovani, studenti e fanciulle, uno di quei drammi sentimentali che nascono dal non detto e dai contrasti della vita; la morte di uno dei giovanotti e l'idillio tra un altro e la fanciulla nella campagna, erano episodi teneramente sviluppati. Marc Allegret realizzò tra l'altro *Zou Zou* con Josephine Baker, *Sous les jeux d'Occident* in cui faceva tra altri la sua apparizione come attore cinematografico il regista teatrale Jacques Copeau, *Entrée des artistes* (1938), con Louis Jouvet.

Dal teatro cominciarono ad occuparsi attivamente di cinematografo Marcel Pagnol e Sacha Guitry. Pagnol realizzò alcuni film tra i quali *Angèle* (1935) tratto da *Un des Baumugnes* di Jean Giono, con Orane Demazis, e produsse quindi *Toni* un film prevalentemente ambientato in esterni e realizzato da Jean Renoir (1935). Sacha Guitry dopo aver riprodotto fedelmente sullo schermo alcune sue commedie, realizzò *Le roman d'un tricheur* (1936) e *Le perle della corona* (1937). Il procedimento con cui erano esposti i soggetti di questi film poteva somigliare al «narratage» usato dagli americani, solamente che nel caso di Guitry il racconto aveva più che altro il tono di una causerie, e i fatti narrati con più o meno spirito da Guitry si vedevano sullo schermo, in forma qualche volta gustosa, che permetteva anche soluzioni tipicamente cinematografiche, spe-

cialmente nel *Roman d'un tricheur*, dove era fatto uso di qualche espediente tecnico.

Dopo *Toni*, Jean Renoir diresse *Les Bas Fonds*, da Gorki, *La grande illusion* (1937) che fu il suo film più rinomato, con Jean Gabin, Dita Parlo, Erich von Stroheim, Pierre Fresnay, e *La Marseillaise*.

Il genere di film di atmosfera e di esterni fu seguito da più di uno dei realizzatori francesi. Oltre ai film di Allegret ambientati preferibilmente nel paesaggio, v'erano alcuni dei film di Duvivier, v'era *Jeunesse* (1934) diretto da George Lacombe, un film in cui si sentiva talora l'eco di René Clair, ma era in fondo, sconcolato e triste: interpreti Lisette Lanvin, Paulette Goddard, Jean Servais. V'era *La maison dans la dune* (1934) diretto da Pierre Billon, con Madeline Ozeray, v'era *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo, v'era *Itto* (1935)

film coloniale di Jean Benoit Lévy e Marie Epstein. Benoit Lévy e la Epstein realizzarono successivamente *Elena studentessa in chimica* (1937) dal romanzo di Vicki Baum e *Fanciulle alla sbarra* (*La mort du cygne*, 1938) da uno scenario di Paul Morand, interpreti Yvette Chauviré, France Ellys, Jeanine Charrat, Mauricette Cébon, Mady Barry, musica di J. Z. Szyfer: un film sulla scuola di ballo dell'Opera di Parigi.

Tra i registi francesi che in questi ultimi anni si fecero buon nome, Julien Duvivier fu tra i primi, se non il primo addirittura. I suoi film furono: *Paquebot Tenacity* (1934) dal dramma omonimo di Charles Vildrac, con Albert Préjean, in cui era bene resa l'atmosfera del porto; la musica era di Jean Wiener. *Marie Chapdeleine* (1935) ambientato in parte nel Canada, dal romanzo di Louis

Hémon. *Golgotha* (1935) sulla vita di Gesù Cristo, con vaste composizioni di massa, interpreti principali Robert Le Vigan, Harry Baur, Jean Gabin, Edwige Feuillère. *La Bandéra* (1935) dramma di ambiente coloniale sulla legione straniera, con Annabella e Jean Gabin, Robert Le Vigan, Pierre Renoir. *L'uomo del giorno* (*L'homme du jour*, 1935) con Maurice Chevalier. *La bella brigata* (*La belle équipe*, 1935) un film tragico con amare considerazioni sui sentimenti umani, interpreti Jean Gabin, Charles Vanel, Viviane Romance.

I due film che valsero a mettere particolarmente in luce le doti di Duvivier che poteva considerarsi come un assimilatore dei migliori argomenti del cinema, con l'aggiunta di una vigoria propria specie nella descrizione dei caratteri dei personaggi e con un fondo sempre amaro se non addi-

rittura tragico, furono *Il bandito della Casbah* (*Pepe le Moko*) 1936, e *Carnet di ballo* (*Carnet de bal*, 1937). *Il bandito della Casbah*, con Jean Gabin, Mirelle Balin, Robert Le Vigan, tratto da un soggetto del detective Ashelbé, elaborato dallo stesso Duvivier, è un film esasperato, in cui il motivo dell'uomo che è costretto a rifugiarsi nella casbah di Algeri per sfuggire alla Polizia, è portato alle estreme conseguenze con una tecnica talvolta disuguale e convulsa ma con una adeguata caratterizzazione di personaggi. *Carnet di ballo* è un film a episodi: una specie di antologia con qualche brano più riuscito qualche altro meno; un film sconcertante, sul rimpianto per una vita perduta e sulla impossibilità di ritornare alla giovinezza. È la storia di una donna che, trovando la propria vita inutile, morta da poco il marito, va alla ricerca di dieci uomini che un tempo quando

era giovinetta, al suo primo ballo, l'avevano corteggiata. Ognuno di quegli uomini è finito in tristi condizioni. C'è il morto del quale la madre impazzita sente ancora la presenza, c'è il medico impazzito, c'è quello che s'è fatto frate, c'è quello che conduce una doppia esistenza poco per bene e finisce ad andare in prigione. Duvivier si valse dei dialoghi che per ciascun episodio avevano scritto Bernard Zimmer, Jean Sarment, Henry Jeanson, e la recitazione degli attori risultava qualche volta pesante. Tutti gli espedienti e i motivi del cinema francese, dal tono lievemente umoristico di qualche passaggio, alle inquadrature oblique, erano usati in *Carnet di ballo*, interpretato da Marie Bell, Pierre Blanchar, Harry Baur, Pierre Richard Willm, Louis Jouvet, Raimu, Fernandel, Robert Lynen, Françoise Rosay. Notevole era l'applicazione del sonoro, opportunamente

adattato alla atmosfera e all'ambiente di ogni quadro, parallelamente ad esso o in contrasto.

Un certo successo ottenne fra gli altri registi, e soprattutto per un film, Pierre Chenal, un cui film precedente, *La rue sans nom* lo indicava come regista che avrebbe potuto offrire un film dai toni cupi e violenti. Questo film fu *Delitto e castigo* (1935) dall'omonimo romanzo di Fedor Dostoievsky, sceneggiato dallo stesso Chenal con Christian Stengel e Wladimir Strichewsky. Interpreti erano Harry Baur, Madeleine Ozeray, Catherine Hessling, Paulette Elambert e Pierre Blanchard nel ruolo del protagonista Raskolnikoff che mise a profitto la sua maschera dura tagliente e tormentata. Tutti i tipi del resto erano ben descritti, ma ciò che più si apprezzò nel film fu la impeccabile consequenzialità del racconto visivo, che rifletteva la tessitura del romanzo. Quindi Chenal dires-

se un film da un romanzo di Jack London:

L'ammutinamento dell'Elsinore (*Les mutinés de l'Elsinore*, 1936) con Jean Murat, che fu meno persuasivo del precedente.

Tra gli altri registi: Leon Poirier realizzò *L'appel du silence* (1936) con Jean Yonell: un film lento e suggestivo sulla vita di Padre Charles de Foucauld. André Berthomieu realizzò *Il morto in fuga* (*Le mort en fuite*) da un racconto di Loic Le Gouradiec che ha dato origine più tardi anche a un film di Clair girato in Inghilterra. La vicenda, interpreti Michel Simon e Jules Berry, era condotta con una certa vivacità e non mancava di gustose trovate.

Raymond Bernard realizzò tra l'altro: *Anne-Marie* (1935) con Annabella, Pierre Richard Willm e Jean Murat: un film assai agile e fresco con

qualche felice notazione psicologica, sulle vicende tra una aviatrice, un ingegnere aeronautico e alcuni aviatori; il soggetto era di Antoine de Saint Exupéry, la sceneggiatura dello stesso Bernard e di André Lang, lo scenografo Jean Perrier. *Il colpevole* (1936) dal romanzo omonimo di François Coppée, con Pierre Blanchar, Madeleine Ozeray, Gilbert Gil, Junie Astor. Buona parte dello sviluppo drammatico si basava su un processo.

Un processo cinematografico non privo di tensione drammatica era in *Vigilia d'armi* (*Veille d'armes*, 1936) diretto da Marcel L'Herbier, da un romanzo di Claude Farrère, sceneggiato dallo stesso l'Herbier e da Charles Spaak, interpreti Annabella, Victor Francen, Pierre Renoir, Gabriel Signoret. Annabella fu ancora diretta da Marcel L'Herbier in *La citadelle du silence* (1937) da un soggetto di T. H. Robert; il commento musicale

era di Arthur Honegger e Darius Milhaud.

Alcuni giovani registi si rivelarono in questi ultimi anni; tra questi Léonide Moguy che diresse *Prigione senza sbarre* (*Prison sans barreaux*, 1938) la cui azione scritta da Gina Kaus e Hans Wilhelm ha luogo in un riformatorio femminile. Interpreti principali Corinne Luchaire, Annie Ducaux, Ginette Leclerc. In un ambiente in parte analogo si svolge l'azione, scritta da Francis Carco, di *Prisons de femmes* (1938) diretto da Roger Richebé.

Danielle Darrieux, Simone Simon, Annabella: l'Inghilterra e poi l'America le portarono via momentaneamente. Pierre Blanchar e Jean Gabin rimasero invece in Francia. Pierre Blanchar apparve in un film di Pabst: *Mademoiselle Docteur* (1937). Come al solito, G. W. Pabst non si lasciò prendere la mano dagli effetti spettacolari, indagò

nel carattere di ciascun personaggio, valendosi oltre che della maschera di Blanchar, della ambiguità espressiva di Dita Parlo: per narrare le storie della famosa spia, si ricordò dei suoi film psicologici, curando anche una precisa ambientazione talvolta inattesa; o addirittura sconcertante: per esempio quella villa abbandonata dove si rifugiano la spia il giovane ufficiale. La musica era di Arthur Honegger.

Il film francese più rinomato di questi ultimi anni, fu forse *La Kermesse eroica*, diretto da Jacques Feyder. Le tappe di Feyder, dal suo ritorno dall'America furono: *La donna dai due volti* (*Le grand jeu*, 1934) su scenario dello stesso Feyder e di Charles Spaak; un film sulla legione straniera, con una ottima descrizione ambientale e decisi caratteri di personaggi, interpreti Marie Bell in un doppio ruolo, Pierre Richard Willm, Françoise

Rosay, George Pitoëff. In *Pensione Mimosa* (1935) la protagonista era Françoise Rosay. Nel raccontare una vicenda drammatica impostata sul sentimento della maternità Feyder usò di una tecnica impeccabile, di una straordinaria coerenza nello sviluppo dell'azione.

La Kermesse eroica (1935), si staccava dal tono dei film precedenti per raggiungere un tono forse senza precedenti nel cinema francese a meno che non si voglia mettere in relazione l'accento umoristico di questo film con quello dei film di Clair e dello stesso Feyder di *Nouveaux Messieurs*. Lo scenario e i dialoghi erano di Charles Spaak e Bernard Zimmer, la scenografia di Lazare Meerson, i costumi di G. K. Benda; operatori Harry Stradling, Louis Page. Interpreti oltre a Françoise Rosay: Jean Murat, Alerme, Louis Jouvet, Lyne Clevers. L'azione, inventata,

si svolge in Fiandra nel 1616 e dura ventiquattrore. A Boom, un piccolo paese, viene annunciato da un messo dalle maniere piuttosto rozze l'arrivo degli spagnuoli che saranno ospiti della cittadina per una giornata. La notizia mette sottosopra il paese; il borgomastro e i notabili pensano alle stragi e ai disastri che compiranno i soldati spagnoli; ne hanno paura, si nascondono e il borgomastro si finge addirittura morto. È la moglie di lui, una donna piena di energia, che organizza le donne del paese per sostenere l'assalto degli spagnoli. Essi giungono quindi accolti dalle donne e grandi cortesie vengono scambiate tra queste e quelli; il duca di Olivares che li guida finisce col deporre una corona ai piedi del letto del borgomastro finto morto e aiuta a combinare il matrimonio tra la figlia del borgomastro e un giovane pittore, contro il parere del padre di lei e col vole-

re della madre che, felice, saluta dal balcone, la mattina seguente, gli spagnoli partenti tra l'entusiasmo del popolo. Episodi minori e figure secondarie si inseriscono nella vicenda senza allentare il ritmo ma contribuendo anzi ad una omogeneità di racconto che dimostrava ancora una volta l'equilibrio del regista.

Un assistente di Feyder, Marcel Carné debuttò con un film interpretato da Françoise Rosay; *Jenny* (1936) la cui trama si svolge intorno ad un equivoco ambiente parigino. Non mancavano nella descrizione ambientale e nell'interpretazione dei personaggi, momenti felici uniti ad un equilibrio formale; tra le sequenze migliori era una passeggiata all'alba della ragazza e di «lui», individui spostati, alla cui comprensione reciproca non era estranea l'atmosfera mattinatale e la visione del paesaggio. Oltre a Françoise Rosay figu-

ravano nel film: Lisette Lanvin, Albert Préjean, Charles Vanel, Jean Louis Barrault, Robert Le Vigan. Successivamente Carné realizzò *Drôle de Drame* pure interpretato da Françoise Rosay, e *Le Quai des Brumes* (1938) un film d'atmosfera malata e triste, che si svolgeva in gran parte in esterno. Il soggetto era tratto da un romanzo di Pierre Mac Orlan, sceneggiato da Jacques Prevert. È una storia di creature dimenticate, di relitti umani, di sentimenti repressi, con tragiche conseguenze. Gli interpreti erano Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Robert Le Vigan, Pierre Brasseur.

Tra i cortimetraggi francesi riuscirono abbastanza interessanti i documentari scientifici di Jean Painlevé, tra i quali *L'Hippocampe*, un documentario di Maurice Cloche: *Le Mont Saint Michel*, un grazioso film di Henry Cerruti: *Le vieux*

château, illustrazione visiva, fatta con oggetti di carta, di una canzone di Mireille; e le illustrazioni visive di brani musicali prodotte da Emile Vuillermoz, tra le quali *Le coin des enfants* di Claude Debussy, diretto da Marcel L'Herbier.

Registi e produttori stranieri e in parte francesi contribuirono alla industria del cinema britannico. Tra i produttori andarono in Gran Bretagna Erich Pommer che produsse *Elisabetta d'Inghilterra* (*Fire over England*, 1936) diretto da William K. Howard con Flora Robson, Raymond Massey, fotografia di James Wong Howe; e quindi *Sei ore a terra* (*A Farewell Again*, 1937) diretto da Tim Whelan, con Flora Robson e Leslie Banks.

Kurt Bernhardt realizzò in Gran Bretagna in doppia versione inglese e francese, per la produzione di Ludovico Toeplitz *L'amato vagabondo*

(*The Beloved Vagabond*, 1936) dal romanzo di William J. Locke, operatore Franz Planer, musiche di Darius Milhaud, canzoni di Mireille e Werner Richard Heymann, scene di Andrej Andrejeff, interpreti Maurice Chevalier e Betty Stockfeld per ambedue le versioni. L'azione ambientata al principio del secolo era condotta in modo elegante.

Il film musicale più originale fra quelli prodotti in Gran Bretagna e pure realizzato in duplice versione inglese e francese venne diretto da Friedrich Feher, con Magda Sonia e Hans Feher; il soggetto era di Anton Kah, la scenografia di Ernö Metzner, la musica dello stesso Feher: *The Rober Symphony* (1935) vorrebbe essere la visualizzazione di questa sinfonia di toni piuttosto diseguali; come diseguale e talvolta sconcertante è la trama che la illustra; si tratta in breve di una storia di banditi, di un tesoro nascosto in una cal-

za che è andata a finire dentro un piano meccanico. L'azione si svolge in un paesaggio immaginario dalle cime nevose al mare, e il film contiene più di un episodio gustosamente trattato in forma bizzarra o grottesca: la scenetta dei banditi congelati dentro un carro botte, la travolgente sequenza in cui persone cose e animali sono presi da un ritmo eccitante di rumba.

Tra i film prodotti da Alexander Korda fu *Bozambo* (*Sanders of the River*, 1935) realizzato in parte in veri esterni africani da Zoltan Korda, con Paul Robeson protagonista che cantava canzoni di Michael Spoliansky, e Nina Mae Mc Kinney.

Korda scritturò poi Robert Flaherty per realizzare un film in India. Ma successivamente alla realizzazione contribuì anche Zoltan Korda; ne uscì un film di compromesso: *La danza degli elefanti* (*Elephant Boy*, 1936), interprete principale il gio-

vinetto indiano Sabu.

Un film di esterni che poteva stare in parte sulla scia dell'*Uomo di Aran* fu realizzato da Michael Powell: *At the Edge of the World* (1937). Korda nel frattempo si dedicava anche ad altro genere di produzione. Pensò a film di carattere fantastico e produsse *L'uomo dei miracoli* (*The Man Who Could Work Miracles*, 1936) diretto da Lothar Mendes su scenario di H. G. Wells, con Roland Young; e *La vita futura* (*Things to Come*, 1936) da un romanzo di H. G. Wells, diretto da William Cameron Menzies.

Alexander Korda scritturò anche René Clair. Nacque così il film *Il fantasma galante* (*The Ghost Goes West*, 1936) tratto da una novella di Erich Keown, scenario di Robert Sherwood e Geoffrey Kerr, musica di Michael Spoliansky, interpreti

Robert Donat, Jean Parker, Eugene Pallette, Ralph Bunker, Elsa Lanchester. È la storia di un fantasma che ogni mezzanotte deve apparire nel suo castello scozzese che un milionario acquista per trasportare, pietra su pietra in America. Ci sono molte scene gustose, ma la comicità è meno visiva che nei precedenti film di Clair; affidata talvolta al dialogo, alle battute di spirito. Per quanto vi sieno sequenze e trovate degne del Clair migliore; come l'arrivo dell'automobile con la scritta «dedicata al fantasma» che attraversa tra una folla esultante le strade di New York, e la corsa finale che un discendente della famiglia nemica a quella del fantasma fa per i saloni del castello per sfuggire al fantasma stesso.

Successivamente René Clair diresse *Break the News* (1938) dal racconto di Loic Le Gouradiec, sceneggiato da Geoffrey Kerr, interpreti Jack Bu-

chanan, Maurice Chevalier, June Knight. È un film svelto, piacevole, in cui buona parte delle trovate derivano dalla situazione stessa del soggetto: i due attori di varietà che per acquistare fama si fan credere l'uno morto e l'altro assassino del compagno; le circostanze sembrano portare gli eventi a questa reale situazione, quando alla fine tutto si risolve nel modo migliore. Di particolare sapore clairiano è la sequenza in cui il compagno che deve farsi ritenere morto si trova in uno strano paese dove c'è la guerra civile, e in cui i due partiti sono distinti l'uno dall'altro soltanto per il copricapo dei soldati; ond'egli per essere salvo dall'una e dall'altra parte si provvede di due copricapo che cambia a seconda che si trovi di fronte agli uomini di un partito o a quelli dell'altro.

Tra gli altri registi stranieri che lavoravano in Inghilterra furono: Paul Czinner che realizzò *Esca-*

pe Me Never (1935) da una commedia di Margaret Kennedy, scenario di R. J. Cullen, musica di William Walton, protagonista Elisabeth Bergner, *As You Like It* (1936) dalla omonima commedia di William Shakespeare, con Elisabeth Bergner. Hans Brahm che realizzò una versione parlata di *Giglio Infranto* (1936), con Dolly Haas, Emlyn Williams che fece anche la sceneggiatura della novella di Thomas Burke, Arthur Margetson: un film notevole in qualche sequenza drammatica e soprattutto nel finale.

Jacques Feyder fu poi chiamato da Korda per dirigere un film con Marlene Dietrich: *La contessa Alessandra* (*Knight Without Armour*, 1937) dal romanzo di James Hilton, con Robert Donat: un film ben condotto, con qualche effetto decorativo, come Marlene Dietrich che vestita di bianchi veli scende una collina correndo.

Numerosi furono i film storici e in costume prodotti in Inghilterra in questi ultimi anni: *Tudor Rose*, (1936) scenario e regia di Robert Stevenson, evocava un triste periodo della storia di Inghilterra dalla morte di Enrico VIII in poi, e illustrava particolarmente la figura della fanciulla regina per nove giorni Jane Grey: il ruolo di Jane Grey era sostenuto da Nova Pilbeam; altri interpreti erano Cedric Hardwicke, Desmond Tester, John Miller, Frank Cellier. *Il duca di ferro* (*The Iron Duke*, 1935), diretto da Victor Saville, protagonista George Arliss. *La Primula Rossa* (*The Scarlet Pimpernel*, 1935) dal romanzo della Baronessa Orczy, scenario di Robert Sherwood, Arthur Wimperis, Lajos Biro, produttore Alexander Korda, regista Harold Young; film gustoso soprattutto per la interpretazione di Leslie Howard, *Victoria the Great* (1937) realizzato da Herbert Wilcox, su

scenario di Miles Malleson e Charles de Grandcourt, interpreti Anna Neagle e Anton Walbrook (ovvero Adolf Wohlbrück), Walter Rilla, Mary Morris, H. B. Warner.

Un gustoso film in costume fu *Scrooge*, (1936) tratto da un racconto di Charles Dickens sceneggiato da H. Fowler Mear, regia di Henry Edwards, interpreti Seymour Hicks, Donald Calthrop, Robert Cochran, Mary Lawson. Tra gli altri registi inglesi Alfred Hitchcock realizzò *Il club dei trentanove* (*The Thirty-Nine Steps*, 1935) con Robert Donat e Madeleine Carroll; Anthony Asquith realizzò con la collaborazione di Leslie Howard che ne fu anche il protagonista una edizione cinematografica della commedia di G. Bernard Shaw *Pygmalion* (1938): un film molto vivo, ben raccontato, ben recitato oltre che da Howard, da Wendy Hiller, Wilfred Lawson, Marie Lord; sceneggiatura

di W. P. Lipscomb, Ian Darymple, Cecil Lewis,
musica di Arthur Honegger.

Entrati ormai nell'orbita della industria cinematografica inglese alcuni fra i principali esponenti del cinema tedesco, partiti altri per l'America o per la Francia, il cinema tedesco si ricostituì in parte con nuovi elementi. Si realizzarono film storici come *I due Re* (*Der alte und der junge König*, 1935) diretto da Hans Steinhoff con Emil Jannings, film in costume di vario tipo come *L'ussaro nero* (*Spionen am Werk*) con Conrad Veidt, *Turandot* dalla fiaba di Carlo Gozzi con Käthe von Nagy e Willy Fritsch, *Barcarola* con Gustav Fröhlich e Lida Baarova, tutti e tre diretti da Gerhard Lamprecht.

Erich Engel diresse due film con Rudolf Forster: *Alta scuola* e *Il re dei commedianti* (*Nür ein*

Komödiant, 1935). Gustav Ucicky diresse *Giovanna d'Arco* (*Das Mädchen Johanna*, 1935), con Angela Salloker e Gustaf Gründgens. Frank Wysbar realizzò *Erminia und die Sieben Aufrechten* (1935) da un romanzo di Gottfried Keller, con Karin Hardt. Detlef Sierck realizzò un film di carattere psicologico musicale: *La nona Sinfonia* (*Schlussakkord*, 1936) con Willy Birgel e Lil Dagover e quindi *La prigioniera di Sidney* (*Zu neuern Ufern*, 1937), un complesso film in costume con Zarah Leander. Paul Martin realizzò due film con Lilian Harvey: *Rose Nere* (1936) e *Fanny Elssler* (1937). Karl Ritter, produttore e regista si dedicò a film di carattere militare e politico: *Patrioten* (1937) e *Urlaub auf Ehrenwort* (1938).

A cura di Arthur Robison venne fatta una nuova edizione dello *Studiante di Praga*, dal romanzo di Hans Heinz Ewers. Le vicende sono tradotte sul-

lo schermo in un ritmo affidato quasi esclusivamente alle immagini: ben resa parve l'atmosfera nei toni cupi della stanza povera dello studente, nelle nebbie del bosco, nelle umide strade notturne. Interpreti erano Adolf Wohlbrück, Theodor Loos, Dorothea Wieck.

Interessante fu agli effetti della ricerca dei canoni fondamentali del cinema e per le intenzioni più o meno espresse, l'attività di Werner Hochbaum: *Domani comincia la vita*, *La maschera eterna* (*Die ewige Maske*, 1935), *La doppia vita di Elena Gall* (*Shatten der Vergangenheit*, 1936), *Vorstadtvarieté* (1935) furono tra i suoi film principali. *La maschera eterna* realizzato a Vienna, per conto di una ditta svizzera e tratto da un romanzo di Leo Lapaire, con musica di Anton Profes, interpreti principali Mathias Wieman, Olga Tschecho-

wa, Peter Petersen, si fece notare per una particolare ricerca di effetti nel descrivere le allucinazioni di un medico; ma più che queste sequenze nelle quali ci poteva essere un più o meno efficace uso di trucchi, meritavano interesse la limpidezza del racconto visivo e il modo con cui era creata l'atmosfera di questo o quell'ambiente.

In seguito Werner Hochbaum studiò anche la psicologia dei personaggi e poté offrire un notevole contributo al genere di film psicologico con *Si parla di Clara (Man spricht über Jacqueline*, 1937) da un romanzo di Katrin Holland, sceneggiato dalla stessa Holland, Hochbaum e F. D. Andam. Interpreti erano Wera Engels, Albrecht Schoenhals, Sabine Peters. Al centro della vicenda è una figura di donna; una ragazza piuttosto spregiudicata ma che potrebbe anche essere affettuosa. Infatti un giorno sposa un uomo del

quale ha deciso di diventare la moglie dopo averne visto la fotografia su un giornale. Senonchè un giorno riaffiora per le dicerie di una signora amica di Clara, il passato di lei. Ed ella per evitare una rottura col marito, tenta di attribuirlo alla propria sorella, una ragazza semplice e calma. La scena tra le due sorelle e il marito di Clara venne diretta da Hochbaum con fine intuito; ma anche il resto del film era condotto con sicurezza, affidandosi il regista più alle espressioni dei personaggi e alla mimica che al dialogo.

Werner Hochbaum realizzò anche un film con la collaborazione di Paul Fejos: *Menschen im Sturm*. Ma il film di Fejos più tipico è stato *Viva la vita!* (*Sonnenstrahl*, 1935) realizzato negli stabilimenti di Vienna, con Annabella e Gustav Fröhlich. La vicenda consiste nell'amore fra due giovani che si incontrano quando stanno per rinunciare

alla vita, e nelle loro vicissitudini fino a una felice conclusione; la storia è narrata con la tecnica del film silenzioso, nello stile cioè con cui Fejos aveva realizzato *Primo amore* e *Maria, leggenda ungherese*; è uno dei rari film di questi ultimi tempi che stanno a ricordare le possibilità espressive delle immagini nel genere intimista.

A Vienna lavorò anche Walter Reisch il quale debuttò come regista con *Episodio* (1935) su scenario proprio, interpreti Paula Wessely e Carl Ludwig Diehl: un film in cui alla limpidezza e alla precisione del racconto visivo si accompagnava una accurata ambientazione e una suggestiva interpretazione: requisiti che non apparvero nel film successivo di Reisch: *Silhouetten*.

Willy Forst continuò la sua attività di regista con due film di genere assai diverso l'uno dall'altro: *Mazurka tragica* (1936) con Pola Negri, Albrecht

Schoenhals, Ingeborg Theek, Franziska Kinz era un film drammatico, tratto da un soggetto di Hans Rameau sulla figura di una madre che aveva commesso un assassinio per salvare la figlia.

Particolarmente interessante era il modo con cui uno stesso episodio era presentato a distanza di tempo e visto secondo due prospettive diverse.

La musica era di Peter Kreuder. *Allegria* (*Allotria*, 1936) era un film burlesco interpretato da Renate Müller, Adolf Wohlbrück, Jenny Jugo, Heinz Rühmann, su soggetto dello stesso Forst e di Jochen Huth che narrava degli equivoci derivati da uno scherzo che una donna fa ad un uomo facendosi credere sposa di un altro.

Il film di carattere pseudo epico ambientato prevalentemente in esterni specie di montagna ebbe un cultore molto vivo in Luis Trenker che

realizzò *Il figliuol prodigo* (1935), soggetto, regia e interpretazione di Trenker, altri interpreti Maria Andergast, Marian Marsh, Paul Henckels. La tessitura era disuguale e il film si poteva considerare più come una successione di alcuni lunghi episodi che come un film vero e proprio. Narrava di un montanaro che attratto dall'ambiente mondano, va in America per seguire un'americana. È nella descrizione della «fame» dell'uomo per le strade di New York, che Trenker ha costruito il migliore episodio del film: un magnifico pezzo di cinema muto. *L'Imperatore della California* (*Der Kaiser von Kalifornien*, 1936) è pure un film episodico per quanto più omogeneo, ma comunque sempre basato sulla costante presenza di Trenker attore nell'inquadratura. È la storia di Johannes August Suter, lo svizzero tedesco che andò alla conquista di terre in America. Il commento musicale dei

due film era di Giuseppe Becce, la fotografia di Albert Benitz.

Tra i film documentari realizzati in Germania, furono *Metall des Himmels*, diretto da Walter Ruttmann con musica di Walter Gronostay; e i documentari di Leni Riefenstahl: *Triumph des Willens* (1935) sull'adunata nazionalsocialista di Norimberga, *Olympia* (1937) sulle Olimpiadi del 1936: il film trascende i limiti del puro e semplice documentario di attualità per assumere quasi il carattere di una vicenda, protagonista lo sport, o meglio la emulazione sportiva in cui ogni atleta diviene un personaggio importante. Il montaggio era assai curato nei particolari e la musica di Herbert Windt aveva la funzione di sottolineare i momenti più salienti del racconto visivo.

A Vienna si recò anche per realizzarvi un film il

regista cecoslovacco Josef Rovensky: *Catene d'amore (Manja)* un film in cui si risente sia per l'ambientazione che per il tono con cui è condotta la vicenda, e per la presenza degli interpreti Olga Tschechowa e Peter Petersen, il clima di *Mascherata*. Rovensky realizzò in Cecoslovacchia *Marysa* un film compatto ed armonico, lento nello sviluppo ma non privo di particolari notevoli specie nelle scene fortemente drammatiche; l'azione si svolgeva nella campagna ed era questo l'ambiente preferito da Rovensky. Interpreti erano Jirina Stepnickova, Jaroslav Vojta, Vladimir Borsky.

Otakar Vavra che aveva collaborato allo scenario di *Marysa*, fu anche regista di film: *Novembre* (1935), *Purezza* (1937) su soggetto di Marie Majerova, con Lida Baarova: un film assai ben raccontato, con particolari molto felici sulla situa-

zione di una ragazza che si sacrifica ad un altro uomo per salvare quello amato; ma quando giunge all'amato questi è già morto. Vavra si dimostrava buon analizzatore di stati d'animo. Altri suoi film furono in costume *Storia di filosofi* (1937) e *La corporazione delle vergini di Kutna Hora* (1938) su soggetto di Zdenek Stepanek, protagonista lo stesso, scenografo Stepan Kopecky, operatore Jan Roth, altri interpreti Adina Mandlova, Hana Vitova, Jirina Seibalova, Helen Halkova, Ladislav Pesek, Frantisek Smolik. È un film assai movimentato, sulle avventure di una specie di Casanova cinquecentesco con qualche influenza della *Kermesse Eroica*.

Un film in costume che ebbe molto successo fu *Janosik* (1936) realizzato da Mac Fric, interpreti Palo Bielik, Zlata Hajdukova, Andrej Bagar: un episodio storico sulla figura del ribelle Janosik

che si svolge nel secolo decimottavo e che cinematograficamente si sviluppa in gran parte in esterni. Il dialogo è limitato alla battute essenziali e l'azione è assai viva. Rigoroso il montaggio: la irruente corsa di Janosik al principio del film, dalla sua casa giù per la vallata al castello del signorotto che gli ha fatto uccidere il padre; e per contrasto il senso di atmosfera di attesa creato con poche lente e statiche inquadrature nella scena in cui Janosik sta per essere preso dai gendarmi; o il travolgente finale quando Janosik danza sotto la forza preso dal ritmo frenetico della musica; la quale musica, scritta da Milos Smatek, ha in tutto lo svolgimento del film una funzione particolarmente suggestiva.

Un altro film notevole di Mac Fric fu *I fratelli Hordubal* (1938) da un romanzo di Karel Capek sceneggiato dallo stesso Capek e da Karel Ha-

sler, musica di Milos Smatek. La trama è condotta con impeccabile misura, con un senso vivamente cinematografico del come sviluppare attraverso le espressioni dei personaggi, gli atteggiamenti, l'ambiente paesaggistico e di interni, un dramma psicologico: il vecchio marito che ritorna dall'America e che ad ogni costo vuole che sia salvo l'onore della sua donna la quale invece ama un altro uomo.

Tra gli altri registi cecoslovacchi Miroslav Cikan realizzò *Batalion* (1937) in cui era particolarmente resa l'atmosfera dei bassifondi di Praga nella seconda metà dell'ottocento e *Il mondo dove si mendica* (1938) che aveva accenti della stessa natura.

Il film più significativo fra quelli polacchi che oltrepassarono i confini nazionali fu *Il giorno della*

grande avventura (1935) su scenario di Ferdinand Goetel che fu anche il produttore del film realizzato con notevole vigore e vivacità da Josef Lejtes. Era una storia di ragazzi radunati in un campeggio che riuscivano a prendere un contrabbandiere. Gli interpreti erano Kazimierz Junosza Stempowski, Franciszek Brodniewick, Helene Roy Ritardowa. Interessanti anche due documentari realizzati da Maksymilian Emmer e Jerzy Maliniak: *Temporale* e *Polesie*.

In U.R.S.S., dedicatisi Pudovkin e Eisenstein all'insegnamento, Alexander Dovgenko realizzò *Aerograd* (1935), Nikolai Ekk *Usignolo mio piccolo usignolo* (1934) che era un film a colori; Lev Kulescioff *Il grande consolatore* (1934) sulla vita di O. Henry; Juli Raisman *Gli aviatori* (1935). I film che ebbero successo maggiore furono *La*

giovinezza di Massimo di Trauberg e Kosinzeff, *Ciapaieff* dei fratelli Vassilieff, e per quanto di altro genere: *Il nuovo Gulliver* (1935) di A. L. Ptuschko, un film tratto dal romanzo omonimo di Jonathan Swift, e realizzato con soli fantocci salvo il protagonista che era un attore in carne ed ossa. Il regista riuscì con particolare abilità a congegnare il movimento dei fantocci con quello dell'uomo.

Negli altri Paesi: in Spagna Florian Rey realizzò *Morena Clara* (1936) con Imperio Argentina, e *Nobleza Baturra* (1935). In Portogallo Leitao de Barros realizzò *As Pupilhas do Senhor Reitor* (1935) un film assai fine e bene ambientato.

In Olanda Gerard Rutten con la collaborazione di Johan de Meesters realizzò *Rubber* (1936) da un romanzo di Madelon Szekeley; ma il film fu ben

lontano da *Acqua morta*. La musica era di Walter Gronostay. Interessante riuscì un tentativo di giovani: *Giovani cuori* (1936) realizzato da C. A. Huguenot van den Linden e H. M. Josephson; da un soggetto di Walter Schee, musica di Leo Smit, interpreti Rini Otte, Martha Posno, Leo de Hartog, Ad van Hees, Lizzi Dernburg; un film ambientato quasi esclusivamente in esterni, su una spiaggia brulla dove si incontrano giovanotti e ragazze; piccoli avvenimenti e contrasti della loro vita sono narrati in modo piacevole per quanto talvolta disuguale. In Olanda Ludwig Berger realizzò anche una edizione di *Pygmalion*, da G. Bernard Shaw.

In Danimarca George Schneevoigt realizzò una nuova versione di *Laila* (1937), riprendendo la vecchia e gloriosa marca Nordisk. Il romanzo di J. A. Friis fu sceneggiato da Gleming Lynge, ope-

ratore fu Valdemar Christensen.

I principali prodotti del cinema svedese portarono in questi ultimi anni la firma di Gustaf Molander. Una gustosa commedia fu realizzata da Molander nel 1935: *Gli Swedenhielm*, da Hjalmar Bergman, sceneggiato da Stina Margman, con Gösta Ekman, Tutta Rolf, Björn Berglung, Ingrid Bergman, Karin Swanström: una interpretazione affiatatissima.

Tra gli altri film di Molander fu *Volto di donna* (1938) da una commedia di François de Croisset, operatore Ake Dahlqvist, interpreti Ingrid Bergman, Anders Herikson, Magnus Kesster. Impeccabile la tecnica di regia, attraente la interpretazione di Ingrid Bergman, la quale al principio del film appare come una donna sfigurata in volto. Subisce un'operazione: nella scena in cui il medi-

co toglie le bende dal viso della fanciulla, senza mai farlo vedere allo spettatore, Molander ha raggiunto il momento più felice del film.

Dopo aver realizzato un film in Inghilterra, *Il manto rosso* (*Under the Red Robe*, 1936) con Annabella e Conrad Veidt, Victor Sjöström ritornò in Isvezia a far l'attore; e come tale partecipò a un film diretto da Gustaf Edgren *La notte di Walpurgis* (1937) accanto a Lars Hanson, Ingrid Bergman; e in *John Ericsson* (1937).



Viva la vita! (1935) di Paul Fejos: Annabella
e Gustav Frölich.





Il figliuol prodigo (1935) di Luis Trenker.



Il giorno della grande avventura (1935) di
Josef Lejtes.





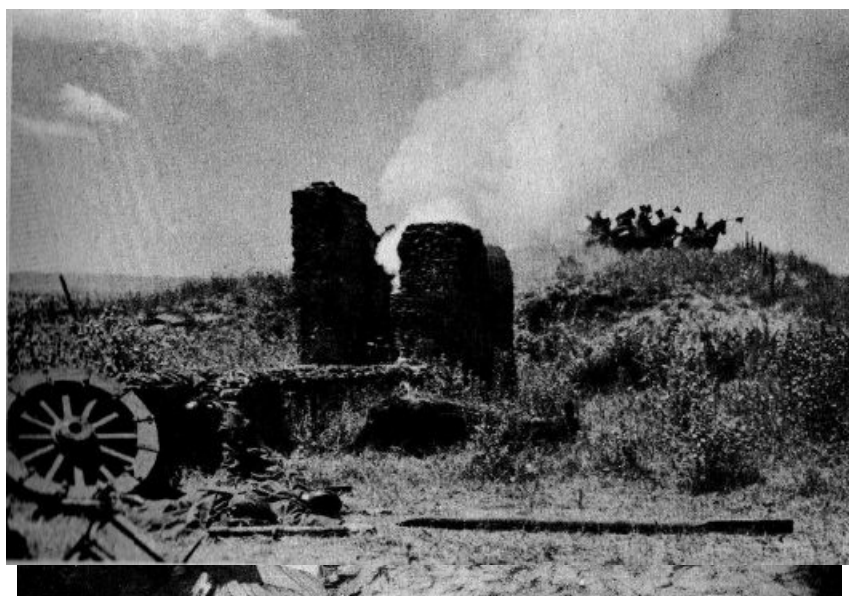
Purezza (1937) di Otakar Vavra.







Squadrone bianco (1936) di Augusto Genina.

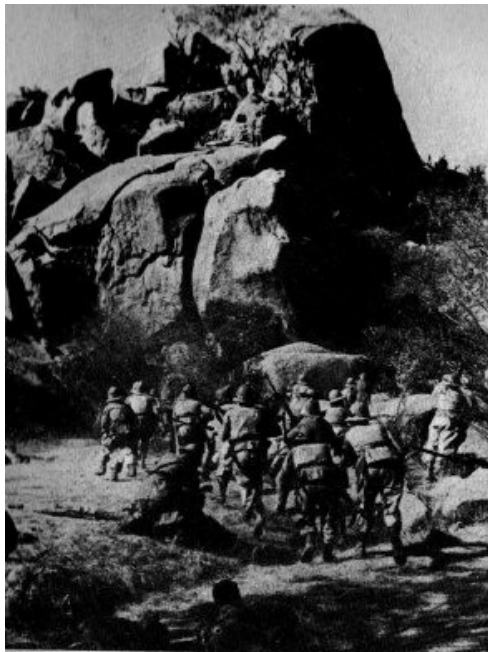




Casta Diva (1936) di Carmine Gallone.



Luciano Serra pilota (1938) di Goffredo Alessandrini, superv. Vittorio Mussolini:





L'ultima nemica (1937) di Umberto Barbaro.



La



vita del dottor Pasteur (1936) di William Dieterle,
con Paul Muni.

Ca





Furia (1935) di Fritz Lang.



Un notevole contributo alla cinematografia italiana venne dato dalla costituzione della Direzione Generale per la Cinematografia nel 1935. La Direzione fu affidata a Luigi Freddi. Poco dopo venne istituito alle dipendenze della Direzione, un Centro Sperimentale di Cinematografia che viene diretto dalla fondazione da Luigi Chiarini, e che ha lo scopo di formare nuovi elementi, tecnici e attori, per il cinema italiano. Nel 1937 poi, vennero costruiti i nuovi stabilimenti di Cinecittà.

Nel frattempo Alessandro Blasetti aveva realizzato un film sulla Rivoluzione fascista, sul preludio alla Marcia su Roma: *Vecchia Guardia* (1935) da un soggetto di Giuseppe Zucca, interpreti Gianfranco Giachetti, Mino Doro, Barbara Monis e il ragazzetto Franco Brambilla; la sincera e robusta regia di Alessandro Blasetti e la stessa situazione drammatica del film, cioè la rivoluzione

riflessa nella figura di un bambino che finisce a soccombere, fecero di questo film una delle opere più vitali del cinema italiano; interessante il rapporto tra il ritmo incalzante della sequenza finale – la partenza dei camion per la Marcia su Roma – e la stasi ambientale dopo la morte del bambino: la stanza di lui, i suoi mobili, i suoi giocattoli, l'aeroplano che era il suo giocattolo preferito e che si muove lentamente, appeso ad un filo, quasi sospinto dalla mano invisibile del fanciullo.

I film successivi di Alessandro Blasetti furono *Aldebaran* (1936) sullo sfondo della Marina italiana, con Gino Cervi, Evi Maltagliati, Gianfranco Giachetti, *Contessa di Parma* (1937) con Elisa Cegani, Antonio Centa, Maria Denis, che rispetto ai precedenti rappresentava un diversivo, trattandosi di un film di genere brillante; e *Ettore Fier*-

mosca (1938) con Gino Cervi, Elisa Cegani, Mario Ferrari, Osvaldo Valenti. Questo film si mantiene nell'ambito della migliore tradizione istituita da Alessandro Blasetti; il tono della realizzazione è alto e sostenuto e il clima storico ed eroico è evocato in una serie di quadri suggestivi. La musica è di Alessandro Cicognini, i costumi di Vittorio Nino Novarese, le scene di Ottavio Scotti. Lo scenario era scritto dallo stesso Blasetti, da Cesare Vico Lodovici, Augusto Mazzetti, Vittorio Nino Novarese.

Giovacchino Forzano realizzò nel 1935 *Campo di Maggio*: la impostazione del soggetto e le scene di battaglia fecero apprezzare questo film cui seguì nel 1936 *Tredici uomini e un cannone*, un film interpretato da soli uomini e sviluppato soprattutto attraverso il dialogo.

Tra i film storici furono prodotti in Italia in questi

ultimi anni: *Re Burlone* (1935) realizzato da Enrico Guazzoni, protagonista Armando Falconi, *Lorenzino de' Medici* (1935) realizzato da Guido Brignone con Alessandro Moissi e Camillo Pilotto. Guido Brignone fu anche il regista di *Passaporto rosso* (1935) su soggetto di Gian Gaspare Napolitano, sulla vita di una famiglia italiana emigrata nell'America del Sud; protagonista era Isa Miranda che apparve anche in altri film, ma che ottenne in *Passaporto rosso* il migliore successo; andò poi anche all'estero per interpretarvi due film: *Il diario di una donna amata* (1936) con la regia di Hermann Kosterlitz (che divenne poi Henry Koster e che aveva diretto tra l'altro *Le avventure di una bella donna* con Lil Dagover e *Kleine Mutti* con Franziska Gaal) e *Nina Petrowna* (1937) diretto da Tourjansky sullo stesso soggetto di Hans Szekeley che aveva dato origine al film muto diret-

ta da Hanns Schwarz.

In Italia Isa Miranda apparve in *Come le foglie*, dalla commedia di Giuseppe Giacosa diretto da Camerini, con Nino Besozzi, Mimy Aylmer, Egisto Olivieri, Mino Doro. Altri film di Mario Camerini furono: *Il cappello a tre punte*, libera trasposizione in costume secentesco napoletano del *Sombrero de tres picos* di Alarçon; un film condotto in modo piuttosto brillante; interpreti erano Eduardo e Peppino De Filippo, Leda Gloria, *Darò un milione* (1935) su soggetto di Cesare Zavattini e Giaci Mondaini, musica di Gian Luca Tocchi: un milionario stanco della vita e travestito da povero offre un milione a quella persona che compirà un atto di bontà verso di lui. Di qui la serie delle trovate: la ricerca dei poveri, il trattenimento dato da un proprietario di circo equestre, nel circo stesso a

tutti i poveri del paese, gli atti di bontà compiuti dalle persone verso i poveri che incontrano per la strada. Ma il finto povero da nessuno è preso in considerazione, tranne che da una ragazza con la quale era fiorito un idillio. La sceneggiatura era dello stesso Camerini, di Zavattini e di Ivo Perilli, la fotografia di Otello Martelli e Massimo Terzano, gli interpreti: Vittorio De Sica, Assia Noris, Luigi Almirante, Mario Gallina, Romolo Costa. *Ma non è una cosa seria* dalla commedia omonima di Luigi Pirandello, ambientata e svolta in modo assai fine, interpreti Elisa Cegani, Vittorio De Sica, Elsa de Giorgi, Assia Noris, Umberto Meinati, Ugo Ceseri. *Il grande appello* (1936) su soggetto dello stesso Camerini, di genere drammatico; l'azione si svolge in Africa e l'ambiente di un caffè di Gibuti è descritto con grande perizia; interpreti Camillo Pilotto, Guglielmo Sinaz, Roberto Villa. //

Signor Max (1937) da un soggetto di Amleto Palermi sceneggiatura di Mario Camerini e Mario Soldati è basato sul personaggio di un giovane giornalista che approfittando di uno scambio di persona tenta di entrare nel gran mondo e deve, per amore di una ragazza, giocare un doppio ruolo fingendo di essere due persone. Naturalmente alla fine ritorna giornalista e sposa la ragazza del suo rango sociale: il «gran mondo» con i suoi pettegolezzi le sue frivolezze è visto da Camerini in modo molto amabile, e gustosamente preso in giro; come pure ben costruiti sono i personaggi che partecipano sia dell'ambiente piccolo borghese del giornalista che di quello della cosiddetta alta società. Gli interpreti erano Vittorio De Sica, Assia Noris, Rubi Dalma, Romolo Costa. Operatore Anchise Brizzi, scenografo Gastone Medin.

In parte sulla scia del modo di Mario Camerini,

in parte per derivazione di commedie, furono realizzati in Italia numerosi film detti comico-sentimentali: tra questi *L'uomo che sorride* diretto da Mario Mattoli da una commedia di Luigi Bonelli e Aldo De Benedetti, con Assia Noris e Vittorio De Sica, *Voglio vivere con Letizia* diretto da Camillo Mastrocinque con Assia Noris; e i film interpretati da Elsa Merlini, in buona parte repliche delle sue interpretazioni teatrali. (*Non ti conosco più*, *Trenta secondi d'amore*).

Tra i film in costume di genere leggero: *Amo te sola*, diretto da Mario Mattoli, operatore Carlo Montuori; *L'Ambasciatore*, diretto da Baldassare Negroni e *Arma bianca*, diretto da Ferdinando M. Poggioli, in costume settecentesco, *Nina non far la stupida*, dalla commedia omonima di Gian Capo e Arturo Rossato, ridotta per lo schermo da Oreste Biancoli, regia di Nunzio Malasomma, con

Nino Besozzi, Assia Noris, Vanna Vanni, Gino Cavalieri. *La mazurca di Papà*, da una rivista di Dino Falconi e Oreste Biancoli, sceneggiatura di Giacomo Debenedetti, regia di Oreste Biancoli, interpreti Vittorio De Sica e Umberto Melnati, *Nozze vagabonde*, da un soggetto di Dino Falconi e Oreste Biancoli, regia di Guido Brignone con Maurizio d'Ancora e Leda Gloria, *I due misantropi*, diretto da Amleto Palermi, con Sergio Tofano, Nino Besozzi, Maria Denis, Enrico Viarisio, Camillo Pilotto, Nella Maria Bonora. Amleto Palermi diresse anche *Napoli d'altri tempi*, gustosa evocazione di un clima e di un'epoca tramontati, su soggetto proprio e di Ernesto Murolo e Cesare Giulio Viola, interpreti Vittorio De Sica, Elisa Cegani, Emma Gramatica, Maria Denis. I costumi di tutti questi film furono di Gino C. Sensani.

Goffredo Alessandrini, dopo *Seconda B* si dedicò alla realizzazione di film su temi impegnativi: *Don Bosco* (1935), sulla vita del Santo omonimo, interprete Gian Paolo Rosmino, operatore Arturo Gallea; specialmente riuscito nella descrizione della prima parte: la fanciullezza di Giovanni Bosco. *Cavalleria* (1936), su soggetto di Salvator Gotta e Oreste Biancoli, sceneggiato da Goffredo Alessandrini e Aldo Vergano, operatore Vaclav Vich, scenografo Gastone Medin, costumi di Gino C. Sensani, produttore Angelo Besozzi, interpreti Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Silvana Jachino, Enrico Viarisio, Mario Ferrari. La vicenda si svolge dal principio del secolo fino al 1916 e narra la vita di un ufficiale di cavalleria, il suo amore per una donna che non ha potuto sposare causa le circostanze familiari di lei, e la sua attività nell'arma di cavalleria e poi nell'aviazione; fino al-

la eroica fine, raccolto il suo corpo dall'aeroplano precipitato, da uno squadrone di cavalleria. La regia parve molto coerente e rivolta ad interpretare sia le scene di complesso che di dettaglio.

Luciano Serra pilota (1938) fu realizzato da Goffredo Alessandrini con la supervisione di Vittorio Mussolini; alla stesura dello scenario collaborarono lo stesso Alessandrini, F. Masoero, Ivo Perilli, Fulbio Palmieri, Cesare Giulio Viola, Roberto Rossellini. Scenografo Gastone Medin, operatore Ubaldo Arata, montaggio di Giorgio C. Simonelli. Fu, forse, il film che ebbe maggior successo fra quelli prodotti in Italia in questi ultimi anni. L'aviazione intesa come istinto e come necessità che si tramanda di padre in figlio, è il nucleo della vicenda, il tema sul quale si sviluppa il film, presentando appunto un tipo di aviatore al quale il destino, gli uomini che conosce, sono av-

versi; e finisce la sua vita eroicamente, salvando il figlio durante la Guerra africana.

Altri film oltre al *Grande Appello* ebbero a sfondo l'Africa. Tre furono prodotti da Eugenio Fontana: *Lo squadrone bianco* (1936), *Sentinelle di bronzo* (1937) diretto da Romolo Marcellini, da un soggetto di Marcello Orano sceneggiato da G. G. Napolitano, *Sotto la croce del sud* (1938) diretto da Guido Brignone da un soggetto di Jacopo Comin. *Lo squadrone bianco* fu tra i film italiani che ebbero maggior successo all'Estero. Il soggetto era desunto da un romanzo di Joseph Peyré, la musica che ebbe nel film una notevole funzione interpretativa, era di Antonio Veretti; la fotografia di Massimo Terzano e Anchise Brizzi; interpreti Fosco Giachetti, Antonio Centa, Fulvia Lanzi, Olinto Cristina, Guido Celano, Cesare Polacco. La partenza dello squadrone, la lunga e faticosa

marcia nel deserto, la tormenta di sabbia, lo scontro con i ribelli, rappresentano le pagine più suggestive del film realizzato da Augusto Genina il quale diresse poi dopo *Squadrone bianco*, un film di genere drammatico intimista: *Amore e dolore di donna*.

Un interessante film sulla Guerra d'Africa fu realizzato da Corrado d'Errico: un montaggio di giornali d'attualità, anzi, più che un film vero e proprio fu *Il cammino degli eroi*. Numerosi furono i giornali di attualità sulla guerra d'Africa eseguiti da uno speciale reparto cinematografico sotto la sovrintendenza di Luciano de Feo. Corrado d'Errico diresse poi *I fratelli Castiglioni* dalla commedia di Alberto Colantuoni, e *Tutta la vita in una notte*, su scenario di Ettore M. Margadonna dalla commedia *Ruota* di Cesare Vico Lodovici.

Gli interpreti dei film italiani di questi ultimi anni

provennero, per la massima parte, dal teatro, specie per quanto riguarda gli attori, alcuni dei quali, come Vittorio De Sica, Amedeo Nazzari, Fosco Giachetti, Gino Cervi, si ambientarono meglio degli altri nel clima del cinema. Si formarono invece alcune attrici specificamente cinematografiche: Elisa Cegani, Alida Valli, Assia Noris, Maria Denis, Luisa Ferida. Vennero interpellati talvolta attori stranieri per eseguire film in duplice versione.

Tra i film eseguiti in doppia versione in Italia furono, tra l'altro: *Il fu Mattia Pascal*, (1937) dal romanzo omonimo di Luigi Pirandello, realizzato da Pierre Chenal in versione italiana e versione francese, con Pierre Blanchar e Isa Miranda in ambedue le versioni: un film assai dignitoso, in cui soprattutto il regista si era dato pensiero di caratterizzare i personaggi. *Condottieri* (1937) in duplice

versione italiana e tedesca, in cui Luis Trenker attore e regista cercava di mettere d'accordo la vita del cinquecento italiano con il suo amore per l'alta montagna. *Casta Diva*, (1935) un film sulla vita di Vincenzo Bellini, realizzato da Carmine Gallone sulla scia di *Angeli senza Paradiso*, in duplice versione italiana e inglese, interprete per le due versioni Martha Eggerth.

Pri



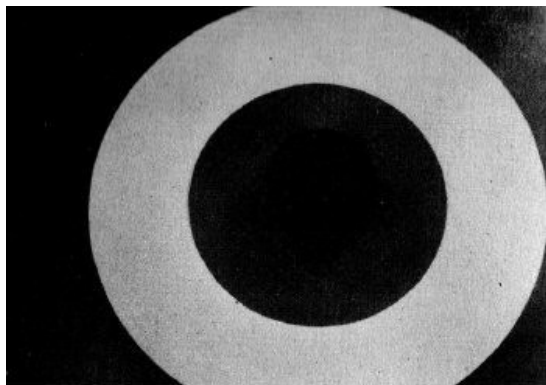
mo amore (Alice Adams, 1935):

Fred Mac Murray e Katharine Hepburn.

Tr



Da un film



Carmine Gallone realizzò nel 1937 *Scipione l'Africano*, un grosso film storico su scenario di Camillo Mariani dell'Anguillara, S. A. Luciani e lo stessa Gallone, con scene e costumi di Pietro Aschieri, e un sostenuto commento musicale di Ildebrando Pizzetti. Interpreti erano Annibale Ninchi, Fosco Giachetti, Isa Miranda, Francesca Braggiotti, Camillo Pilotto. Fu uno degli sforzi industriali più importanti della produzione cinematografica italiana; il film si riallacciava alla tradizione dei film storici dell'anteguerra e conteneva una sequenza, quella della battaglia di Zama, realizzata con vigore per quanto la regia si affidasse soprattutto all'effetto spettacolare esteriore. Carmine Gallone realizzò quindi *Giuseppe Verdi* (1938) su soggetto di Lucio d'Ambra, interpreti Fosco Giachetti, Germana Paolieri, Camillo Pilotto, Gaby Morlay, Maria Cebotari; direttore di

produzione Nino Ottavi.

Tra gli altri film di intenzioni piuttosto elevate, eseguiti dalla costituzione della Direzione Generale per la Cinematografia furono: *Le scarpe al sole*, prodotto da G. V. Sampieri dal romanzo omonimo di Paolo Monelli, regia di Marco Elter, interpreti Camillo Pilotto, Cesco Baseggio, Isa Pola, Nelly Corradi; attraente per alcune sequenze di guerra in alta montagna. *La fossa degli angeli* da un soggetto di Cesare Vico Lodovici, regia di Carlo Ludovico Bragaglia con Amedeo Nazzari e Luisa Ferida, ambientato nelle cave di marmo, con suggestive visioni paesaggistiche. *L'ultima nemica*, realizzato da Umberto Barbaro, con Fosco Giachetti, Maria Denis, Elena Zareschi, Giuliana Gianni, sulla figura di un medico studioso di malattie tropicali, la cui attività viene seguita in due periodi il primo dei quali, 1920, ambientato in

modo caratteristico.

Un tipo di film che ebbe successo commerciale fu quello ispirato dalle commedie popolari, interpretate in parte da attori del teatro dialettale; tra questi erano Angelo Musco che apparve in una serie di film, da *Fiat Voluntas Dei* diretto da Amleto Palermi a *Il feroce Saladino* diretto da Mario Bonnard con Alida Valli e Rosina Anselmi; Eduardo, Peppino e Titina De Filippo in *Sono stato io!* diretto da Raffaello Matarazzo con Isa Pola e Alida Valli e *Ma l'amor mio non muore* diretto da Giuseppe Amato con Alida Valli: questa attrice giovanissima proveniente dal Centro Sperimentale di Cinematografia, fu poi la protagonista di *Mille lire al mese* (1938) diretto da Max Neufeld, con Umberto Melnati, Osvaldo Valenti, Renato Cialente.

Accanto ai film a soggetto si sono realizzati dei documentari, in parte prodotti dall'Istituto L.U.C.E. e diretti da Giorgio Ferroni e Pietro Francisci.

Le mostre internazionali di cinema che annualmente si svolgono a Venezia permisero di far conoscere anche, per quanto in forma relativa, le tendenze di altri cinema: indiano, egiziano, argentino, giapponese, messicano. Dall'India vennero i film *Sita* e *Fiamma immortale*, dall'Egitto *La Storia di Wedad*, dall'Argentina *La Chismosa*, dal Giappone *La pattuglia* e *Fanciullo nel vento*, dal Messico *Ora Ponciano* e *Alla en el Rancho Grande*.

Mentre un tempo al cinema si vedevano film muti realizzati spesso su soggetti originali, negli ultimi anni specialmente i film americani vennero

ricavati da libri, da scritti in forma dialogata o narrativa, o addirittura da una commedia tratta a sua volta da un romanzo. Un esempio tipico venne offerto a questo proposito dal film *Cupo tramonto* (*Make Way for To-morrow*, 1937) tratto da un romanzo di Josephine Lawrence (dal titolo *The Years Are So Long*) trasportato in commedia da Helen e Nolan Leary, a sua volta sceneggiata da Vina Delmar, e diretto infine da Leo Mc Carey. È un film di genere intimista, interpretato da Victor Moore e Beulah Bondi, sulla vita di una famiglia. L'ambiente casalingo è descritto con somma perizia e un'accurata malinconia costituisce l'atmosfera nella quale vivono i personaggi.

A questo genere si contrappose la commedia brillante, derivata spesso da racconti pubblicati su celebri riviste commerciali. Nel procedimento di sviluppo del racconto vennero ad acquistare

molta importanza gli sceneggiatori; sorsero tra l'altro alcune coppie di sceneggiatori fissi particolarmente indicati a sviluppare soggetti di un genere ben precisato. Così: Frances Goodrich-Albert Hackett, Ben Hecht-Charles Mac Arthur, Bella Spewack-Samuel Spewack, John Emerson-Anita Loos. La loro opera si svolse in un terreno pratico, a contatto coi problemi industriali e della produzione. Non pochi furono gli sceneggiatori che passarono alla produzione divenendo in un primo tempo produttori associati e quindi produttori. Per esempio John Emerson che fu con Anita Loos sceneggiatore di soggetti cosiddetti spregiudicati da *Gli uomini preferiscono le bionde* a *Pura al cento per cento*, divenne produttore associato di Bernard H. Hyman per il film *San Francisco* (1936) sceneggiato da Anita Loos da un soggetto di Robert Hopkins. È un film tipicamente america-

no diretto da W. S. Van Dyke, con Clark Gable, Jeanette MacDonald, Spencer Tracy. Si tratta di una produzione di complesso che tira avanti tra una cantatina, un balletto, un dialogo sentimentale, un gag. L'azione è ambientata a San Francisco nel 1906 poco prima del famoso terremoto che viene evocato nel film in una sequenza dove trucchi di ogni genere concorrevano a rendere un effetto che in qualche punto riusciva impressionante e suggestivo. Per il resto il film si manteneva nell'ambito della commedia leggera, d'intonazione operettistica.

Una famosa operetta americana, *Show Boat* di Edna Ferber e Oscar Hammerstein II^o con musiche di Jerome Kern, venne anche trasformata ancora una volta in film (1936) col titolo *La canzone di Magnolia*, diretta da James Whale con Irene Dunne, Charles Winninger, Paul Robeson,

Helen Morgan, Allan Jones. Ai dialoghi si alternavano le canzoni alcune delle quali cantate da Irene Dunne che già aveva cantato canzoni di Jerome Kern in *Roberta* (1935) un film diretto da William A. Seiter e ambientato in una casa di mode. Appariva in questo film anche la coppia di attori ballerini: Ginger Rogers-Fred Astaire.

Al genere rivista appartenne *Il Paradiso delle Fanciulle* (*The Great Ziegfeld*, 1936) prodotto da Hunt Stromberg, diretto da Robert Z. Leonard, danze di Seymour Felix, canzoni di Walter Donaldson e Harold Adamson nonchè Irving Berlin, interpreti William Powell, Luise Rainer, Myrna Loy, Frank Morgan, Reginald Owen, Virginia Bruce, Fanny Brice, Ray Bolger. Era la biografia filmata scritta da William Anthony McGuire, di Florenz Ziegfeld il più cospicuo impresario di spettacoli di riviste americane.

Affine a *San Francisco* fu *L'incendio di Chicago* (*In Old Chicago*, 1938) prodotto da Darryl F. Zanuck e Kenneth MacGowan, diretto da Henry King che si valse della collaborazione di H. Bruce Humberstone per le scene dell'incendio che aveva nel film la stessa funzione risolutiva che il terremoto in San Francisco. Il soggetto era di Niven Busch sceneggiato da Sonya Levien e Lamar Trotti. Interpreti erano Tyrone Power, Alice Faye, Don Ameche, Alice Brady, Andy Devine, Tom Brown.

Un'altra operetta di Oscar Hammerstein II° venne trasportata sullo schermo: *Sorgenti d'oro* (*High Wide and Handsome*, 1937) realizzata da Rouben Mamoulian, con Irene Dunne. Mamoulian diresse anche *Notti messicane* (*The Gay Desperado*, 1937) un film buffonesco con Nino Martini, Ida Lupino, sulle avventure di un tenore, pro-

dotto da Jesse L. Lasky e Mary Pickford che furono anche i produttori di *Un bacio al buio* (*One Rainy Afternoon*), diretto da Rowland V. Lee con Ida Lupino e Francis Lederer.

Un film di ambiente storico americano fu *La vergine di Salem* (*The Maid of Salem*) realizzato da Frank Lloyd e dallo stesso prodotto con la collaborazione dello scenarista Howard Estabrook; interpreti Claudette Colbert, Fred Mac Murray e Bonita Granville nel ruolo di una bambina che finge di essere stregata. La stessa Granville portò sullo schermo un ruolo analogo nella *Calunnia* (*These Three*) da uno scenario di Lillian Hellman diretto con notevole perizia da William Wyler, alla cui regia furono affidati altri due film assai notevoli soprattutto per la caratterizzazione dei personaggi e per il ben dosato sviluppo della vicenda:

Infedeltà (Dodsworth, 1936), dal romanzo di Sinclair Lewis con Walter Huston, Ruth Chatterton, Mary Astor; *Dead End* da uno scenario di Lillian Hellman con Sylvia Sydney.

Dopo *La vergine di Salem*, Frank Lloyd e Howard Estabrook realizzarono *Un mondo che sorge* (*Wells Fargo*) con Joel Mc Crea e Frances Dee. Il film western fu seguito da King Vidor e da Cecil B. De Mille rispettivamente con *I Cavalieri del Texas* (*The Texas Rangers*) con Fred Mac Murray, Jack Oakie e Jean Parker, e *La conquista del West* (*The Plainsman*) con Gary Cooper. Vidor realizzò anche *Amore sublime* (*Stella Dallas*) dal romanzo di Olive Higgins, con Barbara Stanwyck e Ann Shirley; e De Mille *I Crociati* e *I Filibustieri* (*The Buccaneer*).

Tra i film di mare ebbe particolare successo *Capitani coraggiosi* (*Captains Courageous*, 1937)

realizzato da Victor Fleming dal romanzo omonimo di Rudyard Kipling sceneggiato da John Lee Mahin, Marc Connelly, Dale Van Every; suggestive riuscivano particolarmente le scene a due tra l'attore Spencer Tracy e il ragazzetto Freddie Bartholomew.

Tra gli altri film tratti da romanzi celebri per varie ragioni, furono *La buona terra* (*The Good Earth*, 1937) dal romanzo di Pearl S. Buck, realizzato da Sidney Franklin, con Paul Muni e Luise Rainer, *Il principe e il povero* dal romanzo di Mark Twain realizzato da William Keighley e interpretato dai gemelli Billy e Bobby Mauch.

In *Il principe e il povero*, si toccava, sia pure in forma romanzata, un episodio della storia d'Europa, e precisamente d'Inghilterra. Un film d'ambientazione inglese, in epoca passata, fu *I Lloyds di Londra*, realizzato da Henry King, inter-

prete Tyrone Power. Un altro film d'ambiente europeo fu *La carica dei seicento* (*The Charge of the Light Brigade*, 1937) realizzato da Michael Curtiz su scenario di Michel Jacoby, musica di Max Steiner, interpreti Errol Flynn e Olivia de Havilland. Un episodio della recente grande guerra fu portato sullo schermo da Howard Hawks in *Le vie della gloria* su scenario di Joel Sayre e William Faulkner, interpreti Fredric March, June Lang, Warner Baxter, Lionel Barrymore.

Particolare attenzione rivolsero i produttori alle vite filmate: Paul Muni apparve in *La vita del dottor Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, 1936) su scenario di Sheridan Gibney e Pierre Collings, diretto da William Dieterle e provvisto di una accurata ambientazione e di una recitazione sobria e composta; e in *Life of Emile Zola* (1937) pure diretto da William Dieterle.

Le attrici Katharine Hepburn, Greta Garbo, Norma Shearer, apparvero rispettivamente in *Maria di Scozia* (*Mary of Scotland*, 1936) diretto da John Ford da un dramma di Maxwell Anderson sceneggiato da Dudley Nichols, in *Maria Walewska* (*Conquest*, 1938) diretto da Clarence Brown con Charles Boyer nel ruolo di Napoleone, in *Maria Antonietta* (1938), con Tyrone Power e John Barrymore, dalla biografia di Stefan Zweig, diretto da W. S. Van Dyke: film di complesso, con sfarzo ornamentale, realizzati in funzione della prima attrice.

Greta Garbo apparve anche in *Margherita Gauthier* (*Camille*, 1936) dal romanzo di Alexandre Dumas sceneggiato da Zoe Akins, Frances Marion e James Hilton, diretto da George Cukor; questi diresse anche Norma Shearer in *Giulietta e Romeo* (*Romeo and Juliet*, 1936) dal dramma

omonimo di William Shakespeare, sceneggiato da Talbot Jennings, con Leslie Howard e John Barrymore.

John Ford diresse anche *Uragano (Hurricane)* da un soggetto di Nordhoff e Hall, sceneggiato da Dudley Nichols, prodotto da Samuel Goldwyn, con Jon Hall e Dorothy Lamour: un film sobrio nel complesso la cui azione si svolge nei Mari del Sud e che contiene tra l'altro una sequenza di tempesta ricca di effetti.

«Si gira» una scena in esterno di *Terra di
nessuno* (1939)
diretto da Mario Baffico.



Di Katharine Hepburn parvero significative le interpretazioni di *Primo amore* (Alice Adams, 1935), *Il diavolo è femmina* (Sylvia Scarlett, 1936) diretto da George Cukor, *Una donna si ribella* (A Woman Rebels, 1936) diretto da Mark Sandrich con Herbert Marshall, *Dolce inganno* (Quality Street, 1937) diretto da George Stevens con Franchot Tone, *Susanna!* (Bringing Up Baby, 1937) diretto da Howard Hawks con Cary Grant. Il temperamento della Hepburn si manifestò in questi film in diversi atteggiamenti e direttive; dalle notazioni intime di *Primo amore*, alla comicità accesa di *Susanna!* Soprattutto parve notevole, fra questi film, *Primo Amore* diretto da George Stevens con Fred Mac Murray. Ad ambientare la figura di una fanciulla povera accolta da un uomo così com'è, al quale ella racconta delle grosse bugie per fargli credere di essere ricca come le

sue amiche e invece le circostanze le sono tutte contro, gli sceneggiatori e il regista non hanno trascurato alcun dettaglio, costruendo con straordinaria misura specialmente due scene: quella di una festa data da un'amica ricca di Alice ed ella si trova completamente sola in mezzo agli invitati; quella in cui per la prima volta il giovane amato va a casa di Alice, a cena, ed una alla volta, durante il desinare, si vanno scoprendo le bugie di lei. Il sorriso forzato della attrice che tenta invano di rimettere in piedi la costruzione che sta per crollare fino a che tra le rovine non trova altro da offrire al giovane amato che una rosa appassita, è uno squisito motivo di raccordo tra i particolari della scena che si potrebbe portare ad esempio di continuità narrativa cinematografica.

Mentre nello svolgere le sceneggiature, da ro-

manzi o da commedie, gli scenaristi trasformavano quasi sempre l'opera originale procurando di adeguarla alle esigenze magari degli interpreti o della stessa moda cinematografica, in qualche caso l'opera teatrale venne portata sullo schermo quasi integralmente. Drammi di successo come *La foresta pietrificata* di Robert Sherwood, *Winterset* di Maxwell Anderson, *Green Pastures* di Marc Connelly, vennero, tra altri, ridotti per il cinema in questi ultimi anni. *Winterset* (*Sotto i ponti di New York* nell'edizione italiana, 1937) era diretto da Alfred Santell, interpretato da Burgess Meredith, Margo, Eduardo Ciannelli; manteneva nel complesso la struttura teatrale non mancando in più di una scena di un buon contrappunto visivo-sonoro. Il soggetto tratta della revisione di un processo a distanza di tempo e si svolge in una cupa atmosfera piovosa. *Green Pastures* è

la trasposizione cinematografica compiuta dallo stesso Marc Connelly con la collaborazione di William Keighley dello spettacolo teatrale di Connelly ispirato alle storie negre di Roark Bradford. Per quanto il film abbia mantenuto la impostazione teatrale, può considerarsi come un'opera cinematografica di eccezione: la favola di negri americani, della loro visione del Paradiso e dei fatti narrati dalla Bibbia, ha accenti di straordinaria delicatezza.

La foresta pietrificata (1936) dal dramma di Sherwood venne diretto da Archie Mayo. Soprattutto notevole in questo film fu la interpretazione di Leslie Howard e Bette Davis. Insieme apparvero, questi due attori, ancora in *Avventura a mezzanotte*, diretto dallo stesso Mayo, tratto da un soggetto di Maurice Vanline sceneggiato da Casey Robinson: un film vivo e spigliato, con Olivia

de Havilland e Eric Blore tra gli altri interpreti.

Bette Davis dimostrò, tra i toni della *Foresta pietrificata* e quelli di *Avventura a mezzanotte* una certa versatilità; preferì tuttavia gli accenti drammatici, come nella *Paura di amare* (*Dangerous*) diretto da Alfred E. Green, nell'*Uomo di bronzo* (*Kid Galahad*, 1937) con Edward G. Robinson, diretto da Michael Curtiz, in *Vivo per il mio amore* diretto da Edmund Goulding con Henry Fonda. Assieme a Henry Fonda apparve anche in *Jezebel*, film in costume ottocentesco americano, diretto da William Wyler.

Tra le altre attrici che i produttori americani vollero mettere in vista in questi ultimi anni fu la giovanissima attrice cantante Deanna Durbin che apparve nel film *Tre ragazze in gamba* (*Three Smart Girls*) da un soggetto di Adele Comandini,

diretto da Henry Koster, con Charles Winninger e Bionne Barnes. *Cento uomini e una ragazza*, diretto dallo stesso Koster, con Leopold Stokowski, Adolphe Menjou, Alice Brady, Mischa Auer, da un soggetto di Hans Kräly; *Pazza per la musica* (*Mad for Music*, 1938) diretto da Norman Taurog, da uno scenario di Felix Jackson e Bruce Manning, con Herbert Marshall.

Una serie di film a base musicale venne realizzata per la coppia di attori ballerini e cantanti formata da Ginger Rogers e Fred Astaire; tra i loro film furono *Follie d'inverno* (*Swing Time*, 1938) diretto da George Stevens, con musiche di Jerome Kern, *Voglio danzare con te* (*Shall We Dance*, 1937) diretto da Mark Sandrich con musiche di Geo Gershwin.

Tra le attrici francesi vennero scritturate da case americane in questi ultimi tempi, per poi ritor-

nare a lavorare in Francia: Simone Simon che apparve tra l'altro in *Collegio femminile (Girls' Dormitory, 1936)* da una commedia di Ladislaus Fodor, diretto da Irving Cummings, con Herbert Marshall e Ruth Chatterton, in *Una ragazza allarmante (Love and Hisses, 1937)* con Ben Bernie e Walter Winchell; Annabella che apparve in *La baronessa e il maggiordomo (The Baroness and the Butler, 1938)* diretto da Walter Lang e tratto da una commedia di Ladislaus Bus Fekete, con William Powell; Danielle Darrieux che apparve in *Allora la sposo io! (The Rage of Paris, 1938)* diretto da Henry Koster da uno scenario di Felix Jackson e Bruce Manning. Due film vennero realizzati allo scopo di mostrare le cinque gemelle canadesi Dionne (*Il medico di campagna, Reunion*); alcuni film per la interpretazione della pattinatrice norvegese Sonja Henie; tra questi *Turbi-*

ne bianco (One in a Million) e Scandalo al Grand Hôtel (Tin Ice).

Commedie europee diedero origine a qualche film realizzato in America. Ernst Lubitsch ne direbbe uno tratto da una commedia di Melchior Lengyel e uno da una commedia di Alfred Savoir. Il primo è *Angelo* (1936), un film assai misurato soprattutto nella recitazione degli attori che si vale spesso più del «non detto» che del «detto»; gli interpreti sono Marlene Dietrich, Herbert Marshall, Melwyn Douglas; il secondo è *L'ottava moglie di Barbablu* con Claudette Colbert e Gary Cooper.

In contrapposizione al film tratto da soporose commedie europee apparve qualche film di vita americana odierna, risolto drammaticamente: particolarmente importante parve *Vendetta (They*

Won't Forget, 1936) diretto da Mervyn Le Roy e interpretato, tra gli altri, da Claude Rains; un film che tratta della suggestione popolare rivolta contro un individuo erroneamente accusato di aver ucciso una ragazza. Un tema analogo venne trattato da Fritz Lang, nel suo primo film americano: *Furia* (*Fury*, 1935) con Spencer Tracy e Sylvia Sidney. Il successivo film di Lang in America fu *Io sono innocente* (*We Live at Once*, 1936) con Henry Fonda e Silvia Sidney, al quale seguì *You and Me* (1938) con George Raft e Sylvia Sidney.

Anche E. A. Dupont entrò nei ranghi dei registi che lavorano in America. Diresse qualche film; il più significativo venne ritenuto *On Such a Night* (1937) soprattutto per la suggestiva ambientazione, con musica di Ernst Toch. Il soggettista di *Furia* era Norman Krasna che divenne quindi produttore e soggettista di un altro film di vita ameri-

cana: *La grande città* (*Big City*, 1937) con Spencer Tracy e Luise Rainer, diretto da Frank Borzage. Borzage fu tra l'altro anche il regista di *La donna che voglio* (*Mannequin*, 1937) con Spencer Tracy e Joan Crawford: un film notevole per il modo con cui era studiata la psicologia femminile.

Intenzioni psicologiche non mancarono anche in film che apparentemente potevano parere di genere leggero. Anzi si può dire che in questo tipo di film in cui il dialogo ha una parte preponderante, gli americani hanno trovato un tono arguto non comune. *È arrivata la felicità* (*Mister Deeds Goes to Town*, 1936) tratto da un racconto di Clarence Budington Kelland sceneggiato da Robert Riskin e diretto da Frank Capra è fra i più significativi. Il protagonista è un ragazzone amante della tromba, dei pompieri, della campagna,

che, per una eredità ricevuta vien portato di colpo in città. I giornali lo prendono in giro, avvocati e affaristi gli stanno intorno e lo vogliono far passare per pazzo quand'egli decide di donare tutta la sua sostanza ai poveri. Ma al tribunale che dovrà decidere della sua infermità mentale o meno, egli dimostra come tutti, compreso il giudice e gli avvocati, sieno relativamente pazzi o perlomeno affetti da piccole manie e tic nervosi: il giudizio sarà dunque che Deeds è il più sano fra tutti. In questa scena sono le migliori trovate del film: la scoperta dei tic nervosi in ciascuno dei testimoni e in particolare nel perito psichiatra che dopo aver disegnato diagrammi sulla pazzia, fa ghirigori su un pezzo di carta durante lo svolgersi del processo è una sequenza irresistibile. A stabilire un valore cinematografico è sufficiente il contrappunto tra il dialogo e le immagini, cioè le espres-

sioni dei personaggi: in particolare la controscena di Deeds durante il processo. Il protagonista era Gary Cooper che offerse qui una delle interpretazioni più persuasive; tra gli altri interpreti erano Jean Arthur, George Bancroft, Raymond Walburn, H. B. Warner.

Un considerevole successo ottenne il film *L'impareggiabile Godfrey* (*My Man Godfrey*, 1936), spregiudicato e spiritosissimo. La formula derivata da un racconto di Erich Hatch sceneggiato da Morrye Ryskind, è bene azzeccata e il sostrato morale e sociale del film passa in seconda linea di fronte alla satira portata all'eccesso nella descrizione di tipi esagerati ma coerenti: le due ragazze viziate, la madre col suo protetto, il padre e infine Godfrey hanno naturalmente un accento caricaturale: una delle ragazze arriva a mettere un cavallo in biblioteca: l'altra fa i dispetti

al falso cameriere Godfrey, il protetto della madre «fa l'orango» per divertire la fanciulla isterica e si appoggia languidamente alle vetrate. Nè la storia è limitata alla descrizione della strana famiglia: la festa iniziale, col gioco di società della «ricerca delle cose inutili» è per esempio squisitamente grottesca. Gli interpreti principali erano William Powel, Carole Lombard, Gail Patrick, Eugene Pallette, Alice Brady, Mischa Auer. Il film venne diretto con notevole disinvoltura e in modo arguto da Gregory La Cava, il cui successivo film fu *Palcoscenico* (*Stage Door*, 1937) da una commedia di Edna Ferber e George S. Kaufman sceneggiata da Morrye Ryskind, Anthony Veiller e dallo stesso La Cava. Interpreti principali erano Katharine Hepburn, Ginger Rogers, Andrea Leeds, che formavano un terzetto squisitamente concertato di attrici aspiranti alla ribalta, e Adolphe Menjou nel ruolo

lo di un impresario. La Hepburn apparve poi in *Incantesimo (Holiday)*, diretto da George Cukor.

Numerosi furono i film di genere brillante. Anche alcune commedie europee vennero sceneggiate in modo da potervi inserire trovate di gusto tipicamente americano, come *Sposiamoci in quattro (Double Honeymoon, 1937)* e che ricorda soltanto lontanamente la commedia di Ferenc Molnar dalla quale è stato tratto; il film venne sceneggiato da Jo Swerling e diretto da Richard Thorpe. Interpreti principali erano William Powell e Myrna Loy, coppia che apparve ancora nel seguito dell'*Uomo ombra: Dopo l'uomo ombra (After the Thin Man, 1937)* diretto da W. S. Van Dyke. Van Dyke, eclettico per eccellenza fu il regista di un movimentato film interpretato prevalentemente da ragazzi: *Simpatica canaglia (The Devil*

Is a Sissy, 1937) con Freddie Bartholomew, Jackie Cooper, Mickey Rooney, da uno scenario di Rowland Brown.

Un regista europeo, Anatole Litvak, fu preposto alla regia di un film tratto da una commedia francese di Jacques Deval: *Tovarich*, con Claudette Colbert e Charles Boyer. Un'altra commedia francese diede origine al film *La moglie bugiarda* (*True Confession*, 1937), con Carole Lombard, Fred Mac Murray e John Barrymore, diretto da Wesley Ruggles.

Una recitazione disinvolta e scanzonata ha spesso sostenuto un genere di film di solito derivati da novelle o da commedie; talvolta l'azione era concentrata su un terzetto di personaggi come quello formato da Clark Gable, Jean Harlow, Myrna Loy di *Gelosia* diretto da Clarence Brown; o più spesso su una coppia, come Loretta Young

e Tyrone Power in *L'amore è novità* (*Love Is News*) diretto da Tay Garnett.

Tra i film del genere che si può definire «arguto» furono ancora *Incontro a Parigi* (*I Met Him in Paris*, 1937) da un soggetto di Helen Meinardi sceneggiato da Claude Binyon, diretto da Wesley Ruggles con Claudette Colbert, Melwyn Douglas e Robert Young; *Proprietà riservata* (*Personal Property*, 1937) da una commedia di H. M. Harwood diretto da W. S. Van Dyke con Jean Harlow e Robert Taylor; *La donna del giorno* (*Libelled Lady*, 1937) diretto da Jack Conway con Myrna Loy, William Powell, Jean Harlow, Spencer Tracy, Walter Connolly; *La Provinciale* con Janet Gaynor e Robert Taylor diretto da William A. Wellman; *La gelosia non è di moda* (*Doctor, Wife and Nurse*, 1937) con Loretta Young, Warner Baxter, Virginia Bruce, su scenario di Dorothy Ware, La-

mar Trotti, Kathryn Scola, diretto da Walter Lang; *Vivi ama e impara* (*Live, Love and Learn*) diretto da George Fitzmaurice, con Robert Montgomery e Rosalind Russell; *Jim di Piccadilly* (*Piccadilly Jim*) da un romanzo di G. P. Wodehouse diretto da Robert Z. Leonard con Robert Montgomery, Frank Morgan, Cora Witherspoon, Eric Blore, Madge Evans; *I milioni della manicure* (*Hands Across the Table*) diretto da Mitchell Leisen con Carole Lombard e Fred Mac Murray; *Baci sotto zero* diretto da Norman Taurog con Ann Sothorn e Don Ameche, *Una donna vivace* (*Vivacious Lady*, 1938) diretto da George Stevens da un racconto di I. A. R. Wylie, con Ginger Rogers e James Stewart; *Quartiere di lusso* diretto da William A. Seiter con Ginger Rogers e Gene Raymond; *Milionario su misura* (*Perfect Specimen*) con Errol Flynn e Joan Blondell diretto da Michael Cur-

tiz. *Un colpo di fortuna* (*Easy Living*), diretto da Mitchell Leisen da un soggetto di Vera Caspary sceneggiato da Preston Sturges, con Jean Arthur e Edward Arnold, *Il piacere dello scandalo* (*Fools for Scandal*) diretto da Mervyn Le Roy con Fernand Gravet e Carole Lombard, *Gioia di vivere* (*Merrily We Live*) diretto da Norman Z. McLeod con Constance Bennett, Brian Aherne, Bonita Granville, Billie Burke, Alan Mowbray, *L'orribile verità* (*The Awful Truth*), forse il più arguto fra tutti, diretto da Leo McCarey con Irene Dunne e Cary Grant.

In tutti questi film si ripetono in parte analoghe risoluzioni determinate dalla sceneggiatura; la regia è, chiunque sia il regista, senza pretese, ma calcolata e precisa tecnicamente. I personaggi sono spesso affetti da piccole manie, da strane abitudini. Il ritmo dell'azione è sempre vivo e agi-

lissimo. Talvolta predomina come nel caso di *È arrivata la felicità* un personaggio di carattere normale. In un altro film si trova un personaggio del genere: un modesto contabile, ordinato, che c'è in un ambiente strampalato; il film è *Ed ora sposiamoci* (*Stand In*, 1938) prodotto da Walter Wanger, diretto da Tay Garnett, da un racconto di Clarence Budington Kelland, il protagonista Leslie Howard. L'ambiente strampalato è il cinematografo.

INDICI

IL CINEMA NEI DIVERSI PAESI

U. S. America.

Argentina.

Austria (v. anche Germania).

Boemia e Cecoslovacchia.

Cina.

Danimarca.

Egitto.

Finlandia.

Francia.

Germania.

Giappone.

India.

Inghilterra.

Islanda.

Italia.

Messico.

Norvegia.

Olanda.

Polonia.

Portogallo.

Russia e U.R.S.S.

Spagna.

Svezia.

Svizzera.

Ungheria.

INDICE DEI NOMI

Abba, Marta

Abbadie d'Arrast, Henry

Abbott, George

Abel, Alfred

«Académie des Sciences»

Achard, Marcel

Acres, Birt

Adamson, Harold

Adolfi, John G.

Adorée, Renée

Adrian

Aes, Eric

Aguettand

Aherne, Brian

Aitken, Henry

Akins, Zoe
Aladar, Laszlo
Alarçon, Pedro A. de
Albanesi, Maggie
Albani, Marcella
Alberini, Filoteo
Albers, Hans
Alberti, Leon Battista
Albuquerque, Ernesto
Alcott, Louisa May
Alcover
Alerme
Alessandrini, Goffredo
Alessandro, Zar di Russia
Alexander, Curt
Alexander, Georg
Alexander, J. G.
Alexandroff, Grigori

Alighieri, Dante
Allain, Marcel
Allan, Elisabeth
Allégret, Marc
Allgeier, Sepp
Allibert, Louis
Almirante, Luigi
Almirante, Mario
Almirante Manzini, Italia
Alonso, Luis R.
Alsberg, Max
Alstrup
Alvarado, Don
Amann, Betty
Ambrosio, Arturo
Ameche, Don
«American Biograf»
Amiel, Denis

Andam, F. D.

Andergast, Maria

Andersen (ingegnere olandese)

Andersen, Del

Andersen, Hans

Anderson, George

Anderson, John Murray

Anderson, Maxwell

Andreieff Leonida

Andrejeff, Andrej

Andrews, Dell

Andrews, Robert D.

Anet, Claude

Angel, Heather

Angelo, Jean

Angst, Richard

Ankiewicz, Kristina

Annabella

Anschütz, Ottomar

Anselmi, Rosina

Anstey, Edgar

Antoine, A. P.

Anton, Karel

Appelgren, Brita

Arata, Ubaldo

Arhuckle, Roscoe

Archaimbaud, George

Arehn, Nils

Argentina, Imperio

Arlen, Michael

Arlen, Richard

Arliss, George

Armat, Thomas

Arment, Paul

Armstrong, Robert

Arna, Lissi

Arnaud, Michel J.
Arno, Siegfried
Arnold, Edward
Artaud, Antonin
Arthur, George K.
Arthur, Jean
Arvidson, Lina
Arzner, Dorothy
Aschieri, Pietro
Ashelbé, detective
Asquith, Anthony
Astaire, Fred
Asther, Nils
Astor, Junie.
Astor, Mary
Atwill, Lionel
Auer, Mischa
Aumont, Jean Pierre

Auric, George

Autant-Lara, Claude

Ayres, Lew

Aylmer, Mimi

Baarova, Lida

Baberski, Robert

Baclanova, Olga

Bacon, Lloyd

Badger, Clarence

Bagar, Andrej

Baker, Josephine

Balazs, Bela

Baldwin, Earl

Baldwin, Faith

Balfour, Betty

Balin, Mireille

Balistreri, Virginia

Ballard, John F.
Balzac, Honoré de
Bamberger, Rudolf
Bancroft, George
Bang, Hermann
Bankhead, Tallulah
Banks, Leslie
Banks, Monty
Banky, Wilma
Baños, Ricardo
Banton, Travis
Bara, Theda
Baranovskaia, Vera
Barattolo, Giuseppe
Barbaro, Daniello
Barbaro, Umberto
Barberis, René
Barclay, Eric

Barcklind, Karl

Bard, Maria

Barilli, Bruno

Barkey, Geoffrey

Barker, Will

Barnes, Binnie

Barnett, B. V.

Baroja, Pio

Baroncelli, Jacques de

Barrault, Jean Louis

Barrett, Elisabeth

Barrie, James

Barroero, Olympia

Barry, Mady

Barry, Phillis

Barrymore, Ethel

Barrymore, John

Barrymore, Lionel

Barsy, Andor van
Barth, Joseph
Barthelmess, Richard
Bartholomew, Freddie
Barton, Charles
Bary, Léon
Basch, Felix
Baseggio, Cescio
Basse, Wilfried
Bassermann, Albert
Bataloff, Nikolai
Batcheff, Pierre
Batton
Baudelaire, Charles
Baum, Vicki
Bauman, Charles
Baur, Harry
Baxter, Warner

«Bazar de la Charité»

Beach, Rex

Beal, John

Beale

Beaumont, Lucie

Beaumont, Harry

Bébé

Becce, Giuseppe

Becher Stowe, Enrichetta

Beery, Noah

Beery, Wallace

Behn, Harry

Behn Grund, Friedl

Behrendt, Hans

Bek Nasaroff, A. I.

Belasco, David

Bell, Karina

Bell, Marie

Bell, Monta

Bellamy, Madge

Bellamy, Ralph

Bellini, Vincenzo

Benassi, Memo

Benavente, Lolita

Bencivenga, Edoardo

Benda, G. K.

Benelli, Sem

Benfer, Friedrich

Beniz, Albert

Bennett, Arnold

Bennett, Constance

Bennett, Enid

Bennett, Joan

Bennett, Richard

Benoit, Pierre

Benoit Lévy, Jean

Benson, Annette
Bentley, Thomas
Berger, Henning
Berger, Ludwig
Berglung, Björn
Bergman, Hjalmar
Bergman, Ingrid
Bergner, Elisabeth
Berkeley, Busby
Berkeley, Reginald
Berlin, Irving
Berman, Pandro S.
Bern, Paul
Bernard, Armand (att.)
Bernard, Armand (mus.)
Bernard, Raymond
Bernard, Tristan
Bernardi, Nerio

Berndt, Reinold
Bernhardt, Kurt
Bernhardt, Sarah
Bernie, Ben
Bernstein, Henry
Berr, G.
Berrini, Nino
Berry, Jules
Berthomieu, André
Bertini, Francesca
Besier, Rudolf
Besozzi, Angelo
Besozzi, Nino
Bettauer, Hugo
Bianchetti, Suzanne
Biancoli, Oreste
Bickford, Charles
Biegansky, Viktor

Bielik, Palo

Bilancia, Oreste

Bilinsky, Boris

Billon, Pierre

Binger, Mauritz

Binovec, V. P.

Binyon, Claude

«Biofantascopio»

«Biograph»

«Bioscopio»

«Bioskop»

Birell, Tala

Birgel, Willy

Birinski, Leo

Biro, Lajos

«Bison Life Motion Picture Company»

Bistolfi, Gian

Bitzer, Billy

Björnson, Björnstjerne

Bjuggren, Inger

«Black Marie»

Blackton, J. Stuart

Blackwell, Carlyle

Blackwell, Nell

Blanchard, Pierre

Blane, Sally

Blasetti, Alessandro

Blondell, Joan

Blore, Eric

Blue, Monte

Blystone, John G.

Boardman, Eleanor

Bodo, Eugeniusz

Boese, Carl

Bogda, Maria

Bolena, Anna

Boles, John
Boleslawski, Richard (o Ryszard)
Bolger, Ray
Bolvary, Geza von
Bondi, Beulah
Bonelli, Luigi
Boni, Carmen
Bonnard, Mario
Bonora, Nella Maria
Boo, Sigrid
Boot, Ernest
Booth, Edwina
Borelli, Lyda
Borgeois, Gerard
Borgnetto, Romano
Borgström, Hilda
Borlin, Jean
Borsky, Vladimir

Borzage, Frank
Bosio, Gastone
Bouly, Léon
Bour, Armand
Bourdelle, Tomy
Bourne, Whitney
Boutet, Frédéric
Bovy, Berthe
Bow, Clara
Boyd, William
Boyer, Charles
Brabin, Charles
Bracco, Roberto
Bradford, Roark
Brady, Alice
Brady, William A.
Bragaglia, Anton Giulio
Bragaglia, Carlo L.

Braggiotti, Francesca

Brahm, Hans

Brambilla, Franco

Bramble, A. V.

Brandes, Werner

Brandis, Helmuth

Brasseur, Pierre

Braun, Jerzy

Brausewetter, Hans

Breakston, George

Brecht, Bert

Brenon, Herbert

Brent, Evelyn

Brent, George

Brewster, David

Brian, Mary

Brice, Fanny

Brieux

Brignone, Guido

Brink, Elga

Brisson, Carl

Brizzi, Anchise

Brodniewicz, Franciszek

Bromfield, Louis

Broncho Bill

Bronson, Betty

Brook, Clive

Brooks, Louise

Brower, Otto

Brown (del Coreutoscopio)

Brown, Clarence

Brown, Harry Joe

Brown, Karl

Brown, Melville

Brown, Rowland

Brown, Tom

Browne, Irene
Browning, Robert
Browning, Tod
Bruce, Nigel
Bruce, Tony
Bruce, Virginia
Bruckmann, Clyde
Brucz, Halina
Bruguet, Charles
Brunel, Adrian
Brunius, John W.
Buch
Buchanan, Jack
Buchs, José
Buchowetzky, Dimitri
Buck, Pearl S.
Budington Kelland, Clarence
Bulwer Lytton, Edward

Bunker, Ralph

Bunuel, Louis

Burian, Vlasta

Burke, Billie

Burke, Edwin

Burke, Thomas

Burnett, William R.

Burns, Robert E.

Burroughs, Edgar Rice

Burton, David

Busch, Niven

Bus Fekete, Ladislaus

Busch, Mae

Butler, David

Butler, Jimmy

Byron, Lord

Cabot, Bruce

«Caesar Film»

Cagney, James

Caillavet, F. A.

Caine, Hall

Calmettes, André

Calthrop, Donald

Camacho, Felice

Camasio, Sandro

Camerini, Augusto

Camerini, Mario

Canova, Antonio

Campogalliani, Carlo

Canth, Minna

Cantor, Eddie

Canudo, Ricciotto

Capellani, Albert

Capek, Karel

Capo, Gian

Capozzi, Alberto A.
Capra, Frank
Caramba
Carco, Francis
Carewe, Edwin
Carey, Harry
Carlioni Talli, Ida
Carlsen
Carlucci, Leopoldo
Carmi, Maria
Carminati, Tullio
Carné, Marcel
Carnsten, Rune
Carr, Harry
Carrasco, Augustin G.
Carroll, Madeleine
Carroll, Nancy
Casanova de Seingalt, Giacomo

Casella, Alberto
Caselotti, Luisa
Caserini, Mario
Casler, Herman
Caspary, Vera
Cassini, Alfredo
Catalani, Alfredo
Catelain, Jacque
Caterina II di Russia
Cavalcanti, Alberto
Cavalieri, Lina
Cavalieri, Gino
Cavallini, Rita
Cavanagh, Paul
Cébon, Mauricette
Cebotari, Maria
Cecchi, Emilio
Cegani, Elisa

Celano, Guido

Cellier, Frank

Cendrars, Blaise

Centa, Antonio

«Centro Sperimentale di Cinematografia»

Cerruti, Henry

Cervantes, Miguel

Cervi, Gino

Ceseri, Ugo

«Chambre Syndicale Française»

Chaney, Lon

Chancel, Jules

Chandler, Helen

Chantal, Marcelle

Chaplin, Charlie

Charell, Erik

Charles, Jacques Alexandre César

Charlia, George

Charrat, Jeanine

Châteaubriand, Alphonse de

Chatterton, Ruth

Chauviré, Yvette

Chenal, Pierre

Cherrill, Virginia

Chevalier, Maurice

Chiarelli, Luigi

Chiarini, Luigi

Child, Henry Langdon

Chmara, Grigori

Chomette, Henry

Chomette, René, v. Clair, René

Chomon, Segundo

Chouvalowa, Nina

Choux, Jean

Christensen, Valdemar

«Christiania Film»

Christians, Mady
Christiansen, Benjamin
Churchill, Marguerite
Cialente, Renato
Ciannelli, Eduardo
Ciardinin
Ciaurelli, M.
Cicognini, Alessandro
Cikan, Miroslav
«Cinecittà»
«Cinématographe» (di Bouly)
«Cinématographe» (Lumière)
«Cinematoscopio»
«Cine-Occhio»
«Cineografo a libretto»
«Cines» (I)
«Cines» (II)
«Cinesetografo»

«Cinestiscopio»

«Cinetografo»

«Cinetografo» (di Alberini)

«Cinetoscopio» (di Wenham)

«Cinetoscopio»

Cinsa, Giovanni

Cistiakoff, A.

Clair, René

Clausen, Claus

Clevers, Lyne

Cline, Eddie F.

Clive, Colin

Cloche, Maurice

Clymer, John B.

Cochran, Robert

Cohl, Emile

Colacicchi, Luigi

Colantuoni, Alberto

Colbert, Claudette
Cole, Lester
Collier, William jr.
Collings, Pierre
Collison, Wilson
Collodi, Carlo
Colman, Ronald
Colombier, Pierre
Colonna, rev.
Colton, John
«Columbia Pictures»
Comandini, Adele
«Comédie Française»
Comin, Jacopo
«Compagnie Française du Celluloid»
Compson, Betty
Compton, Fay
Conklin, Chester

Connelly, Marc
Connolly, Walter
Conselman, William
Conti, Witold
Contreiras, Annibal
Conway, Jack
Coogan, Jackie
Cooper, Gary
Cooper, Jackie
Cooper, Merian C.
Copeau, Jacques
Coppée, François
Cordy, Raymond
«Coreutoscopio»
Corradi, Nelly
Corsaro, Franco
Corsi, Mario
Cortez, Ricardo

Corvin, Maria
Costa, Romolo
Costello, Dolores
Courant, Curt
Coward, Noel
Cowl, Jane
Crabbe, Buster
Crawford, Joan
Crespi, Daniele
Cresté, René
Creti, Vasco
Cretinetti
Crisp, Donald
Crispin, Janine
Cristina, Olinto
Croffs, W. C.
«Cromotropio»
Cromwell, John

Cromwell, Richard

Cronjager, Edward

Cronjager, Henry

«Cronofotografo»

Crosby, Floyd

Crosland, Alan

Cruze, James

Cserepy, Arren von

Cukor, George

Cullen, R. J.

«Culver City»

Cummings, Constance

Cummings, Irving

Cunningham, Jack

Curtiz, Michael

Cutts, Graham

Czinner, Paul

«Daedaleum»

Dagovcr, Lil

Daguerre, Jacques Louis Mandé

Dahlqvist, Ake

Dalì, Salvador

Dalma, Rubi

Dalsheim, Friedrich

d'Ambra, Lucio

Damita, Lily

d'Ancora, Maurizio

Dane, Clemence

Dane, Karl

Daniels, Bebe

Daniels, William

d'Annunzio, Gabriele

d'Annunzio, Gabriellino

«Dansk Filmindustri»

Darling

Darlymple, Ian
Darrieux, Danielle
Darro, Frankie
Daudet, Alphonse
Davies, Marion
Davis, Bette
Dawn, Isabel
Day, Josette
Day, Richard
Day, Will
Dean, Basil
Dearly, Max
De Barros, Leitao
De Benedetti, Aldo
Debenedetti, Giacomo
Debussy, Claude
«Decla Bioskop»
Decoin, Henry

Decourcelle, Pierre

Dee, Frances

Deed, André

de Feo, Luciano

De Filippo, Eduardo

De Filippo, Peppino

De Filippo, Titina

de Flers, Robert

de Gastyne, Marco

de Giorgi, Elsa

de Grasse, Sam

De Gravone, Gabriel

de la Fouchardière

«Delaware Lackawanna and Western Railroad
Co.»

del Colle, Ubaldo

de Liguoro, Giuseppe

de Liguoro, Rina

della Porta, Giovanni Battista

Delluc, Louis

Delmar Vina

De Lorde, André

del Rio, Dolores

del Rio, Grazia

Deltiel, Joseph

Demazis, Orane

Demeny, Georges

De Mille, Cecil Blount

De Mille, William

de Molina, Tirso

Demutzky, Daniel

Denis, Maria

D'Ennery, Adolphe

Denny, Reginald

de Putti, Lya

De Riso, Camillo

Dermoz, Germaine
Dernburg, Lizzi
De Roberto, Lydia
d'Errico, Corrado
Desfassiaux, Maurice
Desfontaines, Henry
De Sica, Vittorio
Deslaw, Eugène
Desnos, Robert
Desprès, Suzanne
Dessau, Paul
de Stefani, Alessandro
Desvignes, Peter Hubert
Deutsch, Ernst
Deval, Jacques
Devine, Andy
de Vinna, Clyde
Deyers, Lyen

Diamant Berger, Henry

Dichey, Paul

Dickens, Charles

Di Cocco, Francesco

Diehl, Carl Ludwig

Diessl, Gustav

Dieterle, Wilhelm (o William)

Dietrich, Marlene

Dietrich, Robert

Dieudonné, Albert

Di Giacomo, Salvatore

Dillane, Michael

Dillon, John Francis

Dinelli, Ninì

Dionne, gemelle

«Diorama»

«Direzione Generale per la Cinematografia Italiana»

Dirrane, Maggie

Disney, Walt

Dix, Richard

Dixon, Thomas

Donaldson, Walter

Donat, Robert

Donelli, Alfredo

Donisthorpe, Wordsworth

Donnay, Maurice

Dorgelés, Roland

Doria, Luciano

Doro, Mino

Dorville

Dos Passos, John

Dostoievsky, Fedor

Doublepatte

Douglas, Melwyn

Dove, Billie

Dovgenko, Alexander

Doyle, Conan

Drachman, Olga

Drake, William A.

Drankoff, A. O.

Dreier, Hans

Dreiser, Theodor

Dresser, Louise

Dressler, Marie

Drexel, Nancy

Dreyer, Carl. Th.

Drossner, Charles

Duarte, Artur

Dubin, Al

Duboscq, Jules

Dubost, Paulette

Ducaux, Annie

Duchamp, Marcel

Ducos du Hauron, Louis Artur

Dudow, S. T.

Duflos, Huguette

Dulac, Germaine

Dumas, Alexandre

Dumas, Alexandre fils

Du Mont, Thomas Hooman

Duncan, Mary

Dunn, James

Dunne, Irene

Dunning, Philip

Dupont, E. A.

Du Pont, Miss

Dupuy Mazuel, Henry

Durbin, Deanna

Duse, Eleonora

Duvivier, Julien

Dvorak, Ann

Dwan, Allan

Eastman, George

Eddy, Nelson

«Eden Museum»

Edens, Olive

Edeson, Arthur

Edgren, Gustaf

Edison, Thomas Alva

«Edison» (Società per la produzione di film)

Edwards, Henry

Edwards, Roland

Eggeling, Viking

Eggert, Konstantin

Eggerth, Martha

Ehrenburg, Ilia

Eichberg, Richard

Eilers, Sally

Eis, Egon

Eisenstein, Sergei M.

Ekk, Nikolai

Ekman, Gösta

Ekman, John

Elambert, Paulette

«Elettrotachiscopio»

Elfelt, P.

Elias, Francisco

Ellis, Frank

Elton, Arthur

Elvey, Maurice

Emerson, John

Emmer, Maksymilian

Engel, Erich

Engels, Wera

Engelmann, Andrews

Engstroem, Alex

Enrico VIII Re d'Inghilterra

«Epoch Film Company»

Epstein, Jean

Epstein, Marie

Erastoff, Edith

Ermler

Ermolieff, Nikolai

«Essanay»

Estabrook, Howard

Esterhazy, Agnes

Evans, Madge

Evans, Mortimer

Ewers, Hans Heinz

Exter, Alexandra

«Fabbrica Drankova»

Fabre, Marcel

Fainsilber, Samson

Fairbanks, Douglas

Fairbanks, Douglas jr.

Falconetti

Falconi, Armando

Falconi, Dino

Falena, Ugo

Falk, Norbert

Falkenstein, Julius

Fallada, Hans

«Famous Players»

«Famous Players Lasky»

Fanck, Arnhold

«Fantascopio»

«Fantascopio» (di Plateau)

Faraday, Michael

Faragoh, Francis Edward

Farkas, Nikolas

Farnum, Dorothy

Farnum, Dustin

Farrar, Geraldine

Farrell, Charles

Farrell, Glenda

Farrère, Claude

«Fasmatropio»

Fatty

Faulkner, William

Faye, Alice

Federico II Re di Prussia

Feher, Friedrich

Feher, Hans

Fein, Rudolf Walter

Fejos, Paul

Feldman

Felx, Seymour

«Fenachetiscopio» o «Fenachistoscopio»

Fencl, Vaclav

Feraudy, Maurice de
Ferber, Edna
Ferida, Luisa
Fernandel
Fernandez Ardavin, Eusebio
Fernandez Ardavin, Luis
Ferrari, Arrigo
Ferrari, Mario
Ferrie
Ferroni, Giorgio
«F.E.R.T.»
Ferté, René
Fertner, Anton
Fescourt, Henry
Feuillade, Louis
Feuillère, Edvige
Feyder, Jacques
Fields, Gracie

Fields, W. C.

«Film d'Art»

«Filmstudio»

Finkelstein, Henryk

Finlayson, James

«First National»

Fischinger, Oskar

Fitton, H. W.

Fitzgerald, Edith

Fitzmaurice, George

Fitzroy, Emily

Fjord, Olaf

Flaherty, Robert

Flammarion, Camille

Flaubert, Gustave

Fleg, Edmond

Fleischer, Dave

Fleischer, Max

Fleming, Victor
Flood, James
Florelle, Odette
Florey, Robert
Florez, Fernandez
Flynn, Errol
Fodor, Ladislaus
Fonda, Henry
«Fonografo»
«Fonoscopio»
Fönss, Olaf
Fontana, Eugenio
Fontane, Lynn
Forbes, Ralph
Ford, Aleksander
Ford, John
Ford, Wallace
Forde, Walter

Forest, Jean
Forst, Willy
Forster, Rudolf
Fort, Garrett
Forzano, Giovacchino
Fosco, Piero
Foss, Kenelm
Foucault, Charles de
Fowler Mears, H.
Fox, John jr.
Fox, William
«Fox Film Corp.»
Fox Talbot, William
Fraccaroli, Arnaldo
Fracchia, Umberto
Franca, Lia
France, Anatole
France, Rolla

Francelle, Jacqueline

Francen, Victor

Francisci, Pietro

Francis, Eve

Francis, Kay

Frank, Ernest L.

Frank, Paul

Franken, Manus

Franklin, Chester M.

Franklin, Sidney

Frapié, Léon

Fratelli, Arnaldo

Freddi, Luigi

Frederick, Pauline

Fresnay, Pierre

Freucher, Peter

Freuler, John

Freund, Karl

Fric, Mac

Fridolen

Friese Greene, William

Friis, J. A.

Fritsch, Willy

Froelich, Carl

Fröhlich, Gustav

Frohman, Daniel

Frondaie, Pierre

Fryland, Alfonso

«Fucile Fotografico»

Fuller, Dale

Fuller, Loie

Fulton, James

Furthmann, Jules

Futter, Walter

Fütterer, Werner

Gaal, Franziska

Gabin, Jean

Gable, Clark

Gad, Urban

Gaë1, Josseline

Gaiderof, Vladimir

Gaido, Domenico

Galdos, Perez

Galeen, Henrik

Gallea, Arturo

Gallina, Mario

Gallone, Carmine

Gallone, Soava

Galsworthy, John

Gammon, Frank

Gance, Abel

Gandéra, Felix

Gansen

Garat, Henry
Garbo, Greta
Gardan, Juliusz
Gardin, V. R.
Garmes, Lee
Garnett, Tay
Garrett, Oliver H. P.
Garrick, David
Garrison, Robert
Gasnier, Louis
Gasperini, Maria
Gaudio, Tony
Gaumont, Léon
«Gaumont»
Gauthier, Théophile
Gay, John
Gaynor, Janet
Gebühr, Otto

Gelabert, Fructuoso

Genina, Augusto

Gennari, Lina

George, Heinrich

George, Maude

Gérald, Jim

Gering, Marion

Gerlach, Arthur von

Gerron, Kurt

Gershwin, Geo

Gert, Waleska

Gesù Cristo

Geyer, Siegfried

Ghione, Emilio

Giachetti, Fosco

Giachetti, Gianfranco

Giacometti, Paolo

Giacosa, Giuseppe

Gianni, Giuliana
Giannini, Olga
Gibbons, Cedric
Gibney, Sheridan
Gibson, Wynne
Gide, André
Gil, Gilbert
Gilbert, John
Gillespie, Arnold
Giono, Jean
Girard, Aimé Simon
Girardot, Etienne
Gish, Dorothy
Gish, Lillian
Glazer, Benjamin
Gleason, James
Glennon, Bert
Gloria, Leda

Gluck, Edith
Gniazdowski, Zbigniew
Goddard, Paulette
Goetel, Ferdynand
Goethe, Wolfgang
Goetzke, Bernard
Gogol, Nikolai
Goldberger, Willy
Goldman, John
Goldoni, Carlo
Goldwyn, Samuel
Golovnia, A. N.
Gonciaroff, V. M.
Gonciarova
Goodrich, John F.
Goodrich, Frances
Goodwin, Hannibal
Gordon, Gavin

Gorini, Gino
Gorki, Maxim
Gotta, Salvator
Gottschalk, Ferdinand
Gottschalk, Hans
Goudal, Jetta
Goulding, Edmund
Gowland, Gibson
Gracci, Ugo
Graff e Jougna
Graham, Philips David
Gramatica, Emma
Granach, Alexander
«Grand Café»
Grandais, Suzanne
Grandcourt, Charles de
Granowsky, Alexis
Grant, Cary

Granville, Bonita
Grashin, Mauri
Grasso, Giovanni
Grau, Albin
Graves, Ralph
Gravey (o Gravet), Fernand
Gravina, Cesare
Graziosi, Guido
Green, Alfred E.
Green, Howard J.
Green, Paul
Greenwood, Charlotte
Grémillon, Jean
Grétilat, Jean
Gréville, Edmond T.
Gréville, Vanda
«Grévin», Museo
Grey, Jane

Grey, Gilda

Grey, Zane

Gribouille

Grieg, Edward

Grierson, John

Grierson, Marion

Griffith, Corinne

Griffith, David Wark

Griffith, Raymond

Grillparzer, Franz

Gronostay, Water

Grossmith, George

Grosz, Georg

Gründgens, Gustaf

Grune, Karl

Guazzoni, Enrico

Guerlais, Pierre

Gugenheim, Eugene

Guichard, Paul

Guilbert, Yvette

«Guild Theatre»

Guillaume, Ferdinando

Guillemand, M.

Guitry, Sacha

Gustafsson, Greta (vedi anche: Garbo, Greta)

Gys, Leda

Gys, Robert

Haas, Dolly

Haas, Hugo

Haas, Willy

Habay, Andrea

Hackelschmied, Alexander

Hackett, Albert

Haid, Liane

Haines, Donald

Haidukova, Zlata

Hajsky, Milos

Hale, Alan

Hale, Creighton

Hale, Georgia

Hall, Alexander

Hall, Charles D.

Hall, James

Hall, Jon

Hall Davis, Lillian

Hall, Norman

Halliday, John

Hameister, Willy

Hamilton, Neil

Hammaren, Tersten

Hammerstein, Ostar II

Hammett, Dashiell

Hamsun, Almar

Hamsun, Knut
Hangionkoff
Hanson, Einar
Hanson, Lars
Harbach, Otto
Harbord, Carl
Harbou, Thea von
Harding, Anna
Hardt, Karin
Hardwicke, Cedric
Hardy, Oliver
Harlow, Jean
Harman e Ising
Harrison Kroll, Henry
Hart, William S.
Hartl, Karl
Hartmann, Paul
Hartog, Leo de

Harvey, Lilian
Harwood, H. M.
Hasek, Jaroslav
Hasler, Emil
Hasler, Karel
Hasselkvist, Jenny
Hatch, Eric
Hathaway, Henry
Hatton, Raymond
Hauptmann, Gerhard
Hausmann, Manfred
Havilland, Olivia de
Hawks, Howard
Hawthorne, Nathaniel
Hayakawa, Sessue
Hayes, Helen
Haynes, Daniel
Haynes, Manning

Hays, Will H.
Heath, Percy
Hecht, Ben
Hedqvist, Ivan
Hees, Ad. van
Heerman, Victor
Heine, Heinrich
Hellinger, Mark
Hellman, Lillian
Helm, Brigitte
Hemingway Ernest
Hémon, Louis
Henckels, Paul
Henie, Sonja
Henning, Uno
Henry, Charlotte
Henry, O.
Henson, Leslie

Hepburn, Katharine
Hepworth, Cecil
Herbert, Hugh
Hergesheimer, Joseph
Hériat, Philippe
Heribel, Renée
Herikson, Anders
Herlth, Robert
Hermann, Ignat
Herschel, John
Hersholt, Jean
Hertz, Aleksander
Hetzberg, Martin
Hervey, Frank
Hervey, Harry
Hervil, René
Hesperia
Hessling, Catherine

Heuzé, André
Hesse, Ernst
Heyl, Henry Renno
Heymann, Claude
Heymann, Werner Richard
Hicks, Seymour
Higgins, Olive
Hill, Elizabeth
Hill, George
Hiller, Wendy
Hilpert, Heinz
Hilton, James
Hinrich, Hans
Hitchcock, Alfred
Hochbaum, Werner
Hoffenstein, Samuel
Hoffmann, Carl
Höflich, Lucie

Holbein, Hans

Hollaman, Richard

Holland, Katrin

Holländer, Friedrich

«Hollandia Filmgabrik»

Hollywood

Holmes, Brown

Holmes, Phillips

Holmes, Stuart

Holt, Jack

Homolka, Oscar

Honegger, Arthur

Honzl, Yindrich

Hope, Anthony

Hopkins, Miriam

Hopkins Adams, Samuel

Hopkins, Robert

Horakova, Jarmila

Horn, Camilla

Horn, James Aloysius

Horner, William George

Horton, E. Everett

Howard, Leslie

Howard, Sidney

Howard, William K.

Hubert, Robert

Hudson, Rochelle

Hughes (del Coreutoscopio)

Hughes, Howard

Hugo, Jean

Hugo, Valentine

Hugo, Victor

Huguenot van den Linden, C. A.

Humberstone, H. Bruce

Hume, Benita

Hume, Cyril

Hunt, J. Roy

Hunte, Otto

Hunter, C. Hayes

Hurst, Fannie

Huston, Walter

Huth, Jochen

Hyatt, fratelli

Hylten Cavallius, Ragnar

Hyman Bernard H.

Hynek, Karel

Ibañez, Vicente Blasco

Ibsen, Henrik

Ilinsky, Igor

Illery, Pola

«I. M. P.»

Ince, Thomas H.

«Independent Motion Picture»

Indridadotter, Gundrun

Ingram, Rex

Inkijinoff, Valery

Innemann, Svatopluk

Insua, Alberto

Ipsen, Bodil

Irving, H. B.

«Istituto di Cinema di Varsavia»

Iutkevich, S. I.

Ivanoff, E. P.

Ivanovsky

Ivarson, Harry

Ivens, Joris

Iwerks, Ub

Jachino, Silvana

Jackson, Felix

Jackson, Joseph

Jacobini, Diomira

Jacobini, Maria

Jacoby, Georg

Jacoby, Michel

Jaffe, Sam

Jalovec, Alois

Janin e Lamy

Janis, Elsie

Jannings, Emil

Janowitz, Hans

Janson, Viktor

Janssen, Pierre, Jules César

Janssen, Walter

Jaray, Hans

Jaubert, Maurice

Jeanne, Edith

Jeans, Ursula

Jeanson, Henry

Jeliabufsky

Jenkins, C. Francis

Jennings, Talbot

Jensen, Frederik

Jernsdorff, Peter

Jessner, Leopold

Johanssen, Ernst

Johnson, Agnes Christine

Johnson, Albert

Johnson, Arthur

Johnson, Julianne

Johnson, Kay

Jolson, Al

Joly, Henry

Jones, Allan

Jones, Buck

Jones, Grover

Jones, Robert Edmund

Jordan, Dorothy

Josephson, H. M.

Josephson, Julien

Joubé, Romuald

Jouvet, Louis

Jugo, Jenny

Julian, Rupert

Julius, John

June, Ray

Junghans, Carl

Junge, Alfred

Jutzi, Phil

Kaestner, Erich

Kah, Anton

Kaiser, Georg

«Kalem»

Kalmus, Nathalie

Kaman, Gudmundur

Kampers, Fritz

Kane, Robert T.

Kanturek, Otto

Karenne, Diana

Karloff, Boris

Karno, Fred

Karns, Roscoe

Karu, Erkki

Katscher, Rudolf

Kaufman, George S.

Kaufmann, Boris

Kaus, Gina

Kazbek, A.

Keaton, Buster

Keeler, Ruby

Keene, Tom

Keighley, William

Keller, Gottfried
Kellermann, Bernhardt
Kennedy, Margaret
Kennedy, Myrna
Kent, Barbara
Kenton, Erle C.
Kenyon, Doris
Keown, Erich
Kern, Jerome
Kerr, Geoffrey
Kerrigan, J. Warren
Kessel, Adam
Kessel, Joseph
Kesster, Magnus
Kettlehut, Erich
Keun, Irmgard
«Keystone»
Kibbee, Guy

Kiepura, Jan
King, Colman
King, Dennis
King, Henry
Kingsley, Sidney
Kinz, Franziska
Kipling, Rudyard
Kircher, Athanasius
Kirsanoff, Dimitri
Kisch, Egon Edwin
Kistemaeckers, Henry
Kivi, Alexis
Kleine, George
Klein Rogge, Rudolf
Klöpfer, Eugen
Knight, June
Knoblock, Edward
Knopf, Edwin H.

Kodicek, Josef

Kohler, Fred

Koehner, Paul

Kolar, Jan

Kolin, Nikalai

Konroff, Samuel

Kopecky, Stepan

Korda, Alexander

Korda, Maria

Korda, Vincent

Korda, Zoltan

Korhonen, Keidi

Kortner, Fritz

Kosinzeff, G. M.

Koslovsky, S. V.

Koster, Henry

Koster, Simon

Kosterlitz, Hermann (V. anche: Koster, Henry)

Kovanko, Natalie
Kowa, Victor de
Kräly, Hans
Krampf, Günther
Krasna, Norman
Krauss, Henry
Krauss, Werner
Krawicz
Kreuder, Peter
Kricensky
Kriscianovskaia, Maria
Krnansky, Miroslav
Kroll, Maurice
Kruger, Jules
Kruger, Otto
Kucera, Jan
«Ku Klux Klan»
Kulescioff, Lev W.

Kuntze, Reimar

Kuprin

Kutter, Anton

Kvapil, Jaroslav

Kyne, Peter B.

Kyser, Hans

Labiche, Eugène

Labroca, Mario

La Cava, Gregory

Lachman, Harry

Lacombe, Georges

Laemmle, Carl

Laffitte, fratelli

Lagerlöf, Selma

Ladenshuo, Jalmari

Lamac, Karel

Lamartine, Alphonse de

Lambert, Albert
Lamour, Dorothy
Lamprecht, Gerhard
Lanchester, Elsa
Land, Robert
Landgut, Inge
Landi, Elissa
Landi, Stefano
Lang, André
Lang, Charles
Lang, Fritz
Lang, June
Lang, Matheson
Lang, Walter
Langdon, Harry
Langer, Frantisek
Lania, Leo
Lanner

«Lanterna magica»

«Lanterna terrorizzante»

Lanvin, Lisette

Lanzi, Fulvia

Lapaire, Leo

La Plante, Laura

Larssen, Jenny

Larssen, William

La Rue, Jack

Lasky, Jesse L.

Latham, Woodwille

Lattès, Marcel

Laughton, Charles

Laurel, Stan

Lauren, S. K.

Laurent, Jeanne Marie

Laurie-Dickson, W. K.

Lauritzen, Carl

Lauritzen, Lau
Lavedan, Henry
Lawrence, D. H.
Lawrence, Josephine
Lawson, Mary
Lawson, Wilfred
Lawton, Frank
Leander, Zarah
Leary, Helen
Leary, Nolan
Le Bargy
Le Baron, William
Leblanc, Georgette
Le Breton, Flora
Leclerc, Ginette
Lederer, Franz
Lee, Rowland V.
Leeds, Andrea

Lefaur, André
Lefèvre, René
Léger, Fernand
Legg, Stuart
Le Gouradiec, Loic
Lehar, Franz
Lehman, Gladys
Leisen, Mitchell
Leitao, Antonio
Lejtes, Josef
Lekain, Tony
Lemaître, Jules
Lenczkowski, Wladislaw
Lengyel, Melchior
Leni, Paul
Lenia, Lotte
Lenin
Leonard, Marion

Leonard, Robert Z.

Leonardo da Vinci

Leonhardt, Rudolf

Lepage

Leprince, Louis Aimé Augustin

Leprince, René

Le Roy, Baby

Leroy, Jean Acme

Le Roy, Mervyn

Lesser, Sol

Lestringuez, Pierre

Levesque, Marcel

Levien, Sonya

Le Vigan, Robert

Levino, Margaret P.

Levy, Benn W.

Lewis, Cecil

Lewis, Ethelreda

Lewis, Ralph
Lewis, Sinclair
L'Herbier, Marcel
Licho, E. A.
Liebeneiner, Wolfgang
Liebmann, Robert
Liedkte, Harry
Liermontoff
Lieven, Albert
Limur, Jean de
Lincoln, William E.
Lindelöf, Helm
Linden, Muck
Linder, Max
Linnett, Thomas
Lion, Margot
Lion, Roger
Lipscomb, W. P.

Lissenko, Nathalie
Litvak, Anatole
Livingston, Margaret
Lloyd, Frank
Lloyd, Harold
Locchi, Pino
Locke, William J.
Loder, John
Lodovici, Cesare Vico
Loew, Marcus
Lombard, Carole
Lombardi, Dillo
London, Jack
«London Film» (prod. film muti)
Longden, John
Longfellow, Malvina
Long, Samuel
Lonsdale, Frederick

Loos, Anita

Loos, Theodor

Loper Ribeiro, Antonio

Lopez Rienda, Rafael

Lord, Marie

Lord, Robert

Lorenzini, Carlo: v. Collodi, Carlo

Lorre, Peter

Loti, Pierre

Louis XV

Louise, Anita

Louys Pierre

Love, Bessie

Lowe, Edmund

Loy, Myrna

Lubin, Simon

«Lubin»

Lubitsch, Ernst

L.U.C.E.

Luchoire, Corinne

Luciani, S. A.

Lukas, Paul

Lumière, Antoine

Lumière, Auguste

Lumière, Louis

Lunaciarsky, A. W.

Lunda, Elena

Lundeqvist, Gerda

Lundt, Alfred

Lupino, Ida

Lynen, Robert

Lyon, Ben

Mac Arthur, Charles

Mac Cormack, John

Mac Donald, Jeanette

Mac Donald, Philip
Mac Gowan, Kenneth
Machard, Alfred
Machaty, Gustav
Maciste (Pagano, Bartolomeo)
Mack, Willard
Mackaill, Dorothy
Mac Laglen, Clifford
Mac Mahon, Aline
Mac Murray, Fred
Mac Orlan, Pierre
Madsen
Madzelewski, Eugeiniusz
Maggi, Luigi
Magnier, Pierre
Magnussen, Carl
Mahin, John Lee
Majerova, Marie

Malasomma, Nunzio

Malberg, Peter

Malicka, Marja

Maliniak, Jerzy

Malipiero, G. Francesco

Malleson, Miles

Mallett-Stevens

Malostransky, Jakob Svab

Malot, Hector

Maltagliati, Evi

Mamouliau, Rouben

Mancini, Umberto

Mandel, Rena

Mander, Miles

Mandlova, Adina

Manès, Gina

Manetti, Lido

Mankiewicz, Herman J.

Mankiewicz, Joseph
Mann, Heinrich
Mann, Thomas
Manners, J. Hartley
Mannheim, Lucie
Manning, Bruce
Manzoni, Alessandro
Mara, Lia
Maraffi, Guido
Marcellini, Romolo
March, Fredric
Marchand, Henry
Maré, Rolf
Maretzkaia, Vera
Mareuil, Simone
Marey, Etienne Jules
Margadonna, Ettore M.
Margetson, Arthur

Margman, Stina

Marguenat, Jean de

Mariani dell'Anguillare, Camillo

Mariatt, Mark

Marinetti F. T.

Marion, Frances

Marion, Frank

Marion, George

Maris, Mona

Marischka, Ernest

Markey, Gene

Marroni, Enrico

Mars, Séverin

Marsh, Mae

Marsh, Marian

Marsh, Oliver T.

Marshall, George

Marshall, Herbert

Martelli, Otello
Martenson, Mona
Martin, Paul
Martinelli, Alfredo
Martini, Nino
Martoglio, Nino
Marville, Suzanne
Marx, Chico
Marx, Groucho
Marx, Harpo
Marx, Zeppo
Masoero, F.
Mason, A. E. W.
Mason, Sarah Y.
Massey, Raymond
Mastrocinque, Camillo
Mata, Pedro
Matarazzo, Raffaello

Maté, Rudolph
Mathat, Lucie de
Mathis, June
Mathot, Léon
Matthews, Jessie
Mattoli, Mario
Mauch, Billy
Mauch, Bobby
Maugham, William Somerset
Maupassant Guy de
Maurice, Clément
Maurier, Gerald du
Maurischat, Fritz
Maximoff
May, Joe
May, Mia
Mayer, Carl
Mayo, Archie

Mazzetti, Augusto
Mazzucchi, Gino
Mc Adoo, William
Mc Avoy, Irene
Mc Cardell, Roy
Mc Carey, Leo
Mc Dougal Axelson, Mary
Mc Guire, William Anthony
Mc Hugh, Frank
Mc Kinney, Nina Mae
Mc Laglen, Victor
Mc Leod, Norman Z.
Medin, Gastone
Meerson, Lazare
Meesters, Johan de
«Megascopio»
Meinardi, Helen
Meinert, Grete

Meinert, Rudolf

Meisel Edmund

Mejkal

Méliès George

«Méliès» (Rappresentante americana)

Meller, Raquel

Melnati, Umberto

Mendes, Lothar

Mendling, Sven

Menichelli, Pina

Menjou, Adolphe

Menzel, Gerhard

Menzies, William Cameron

Mercanton, Louis

Meredith, Bess

Meredith, Burgess

Mérimée, Prosper

Merlini, Elsa

Mesguisch, Felix

Messalina

Messter, Oscar

«Metro»

«Metro Goldwyn Mayer»

Metternich

Metzner, Ernö

Meyer, Johannes

Meyerinck, Hubert von

Meynet, Fernand

Michaelis, Sophus

Michel, Marc

Mickiewicz, Adam

Micon, Sabino A.

«Milano Film»

Milestone, Lewis

Milhaud, Darius

Miller, John

Miller, Seton I.
Miller White, Grace
Milliholland, Charles Bruce
Milner, Victor
Milowanoff, Sandra
Milton, Georges
«Minerva Film»
Minetti, Bernard
Miranda, Isa
Mireille
Mistinguett
Mix, Tom
Mizner, Wilson
Modot, Gaston
Moebius, Hans Joachim
Moglia, Linda
Moguy, Léonide
Mohr, Hal

Moissi, Alessandro

Molander, Gustaf

Molander, Olof

Molas, Zet

Molière, J. B.

Molnar, Ferenc

Molo, Trude von

Molteni, A.

Monca, Georges

Mondaini, Giacì

Monelli, Paolo

Monis, Barbara

Moniusko, Stanislaw

Monk Saunders, John

Montenegro, Conchita

Montgomery, Douglass

Montgomery, Robert

Montuori, Carlo

Moore, Colleen
Moore, Dickie
Moore, Grace
Moore, Victor
Moran, Lois
Morand, Paul
Moratin
Morena, Erna
Moreno, Marguerite
Moretti, Raoul
Morgan, Byron
Morgan, Frank
Morgan, Helen
Morgan, Ralph
Morgan, William de
Morlay, Gaby
Morley, Karen
Morlhon, Camille de

Morris, Chester

Morrisi, Mary

«Morse Building»

Morselli, Ercole Luigi

Morton, Michael

Morton Charles

Mosheim, Grete

Mosjoukine, Ivan

Moskvin

«Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia»

«Motion Picture Academy of Arts und Sciences»

«Motion Picture Patents»

«Motion Picture Producers and Distributors of
America»

Mowbray, Alan

Mozzato, Umberto

Mrstjk, Alois

Muir, Jane

Müller, Hans

Müller, Renate

Müller, Walther

Mundin, Herbert

Muni, Paul

Murat, Jean

Murfin, Jane

Murnau, Friedrich Walter

Murolo Ernesto

Murphy, Dudley

Murray, James

Murray, Mae

Murray Anderson, John

Musco, Angelo

«Music Academy of Philadelphia»

Mussolini, Benito

Mussolini Vittorio

Mustafà

«Mutual»

Muybridge, Eadweard

Myers, Harry

Nagy, Käte von

Naldi, Nita

Nalpas, Louis

Nansen, Betty

Napierkowska, Nadia

Napoleone Bonaparte

Napolitano, Gian Gaspare

Nares, Owen

Navarre, René

Nazzari, Amedeo

Neagle, Anna

Née, Louis

Negri, Pola

Negroni, Baldassare

Neher, Carola

Ney, Roy William

Nelson, Horatio

Nemirowsky, Irene

Neri, Donatella

Nerone

Nerz, Ludwig

Neubert, Kurt

Neufeld, Max

Neumann, Alfred

Neumann, Elizabeth

Neuman, Alfred

Newmayer, Fred

Niblo, Fred

Niblo, Fred jr.

Niccodemi, Dario

Nicholls, George jr.

Nichols, Dudley

Nicola I, Zar di Russia
Nielsen, Asta
Niemirsky, Alfred
Niepce, Joseph Nicéphore
Nigh, William
Ninchi, Annibale
Nissen, Aud Egede
Nissen, Gerd Egede
Nissen Greta
Nitschmann, Erich
Nixon, Marian,
Noguéro, José
Noldan, Sven
Nonguet, Lucien
«Nordisk Film Compagni»
Nordhoff, Charles
Noris, Assia
Normand, Mabel

Noro, Line

Norris, Herbert

Norton, Barry

Nosseck, Max

Novarese, Vittorio Nino

Novarro, Ramon

Novelli, Amleto

Novelli, Ermete

Novelli Vidali, Giovanni

Novello, Ivor

Nugent, Elliott

Oakie, Jack

Oberon, Merle

Obey, André

O' Brien, George

O' Brien, Pat

O' Brien, Tom

O' Connor, Una

Odette, Mary

«Officine Lumière»

O' Flaherty, Liam

O' Hara, Mary

Ohnet, George

Oland, Warner

Olcott, Sidney

Olinsky, cap.

Oliver, Edna May

Olivier, Paul

Olivieri, Egisto

Olsen, Ole

Omegna, Rodolfo

Omero

Ondra, Anny

O' Neill, Eugene

«Opéra di Parigi» (Teatro)

Ophüls, Max
Orano, Marcello
Orczy, Baronessa
Oduna, Juan de
Ordynski, Ryszard
Orloff, Ida
Orton, John
Orzeskowa, Elisa
Ossendowski, Ferdynand
Ostrovski
O' Sullivan, Maureen
Oswald, Richard
Oswalda, Ossi
Otte, Rini
Ottiano, Rafaela
Ouida
«Our Gang»
Owen, Reginald

Oxilia, Nino

Ozep, Fedor

Ozeray, Madeleine

Pabst, Georg Wilhelm

Pagano, Bartolomeo (v. anche: Maciste)

Page, Louis

Paglieri, Louis

Pagnol, Marcel

Painlevé, Jean

Palacio Valdes, Armando

Paley, William

Palermi, Amleto

Palette Eugene

Palmarini, Umberto

Palmieri, Fulvio

Panteleff, A. P.

Pantoppidan, Clara

«Pantottico»

Paola, Dria

Paolieri, Germana

Paolo I, Zar di Russia

«Paramount»

Perès Philippe

Paris, John Ayrdon

Parker, Alfred

Parker, Jean

Parlo, Dita

Parola Danièle

Pasetti Leo

Pasinetti, Francesco

Pasinetti, P. M.

Pasquali, Ernesto

Pastore, Pietro

Pastrone, Giovanni: v. Fosco, Pietro

Patachon

«Pathé»

Pathé, Charles

Patrick, Gail

Paudler Maria

Paul, Robert W.

Paulin, Jean Paul

Pavanelli, Livio

Pavloff

Pavlova, Tatiana

Pearson, George

Peggy, Baby

Pendleton, Nat

Pepper, Barbara

Perbellini, Dina

Perestiani

Perez Lugin, Alejandro

Perilli, Ivo

Périnal, Georges

Perojo, Benito

Perrault

Perret, Léonce

Perrier, Jean

Persons, Thomas

Perzwinski, Wlodzmierz

Pesek, Ladislav

Peters, Sabine

Petersen, Peter

Peterson, Ernst

Petroff, V. M.

Petrolini Ettore

Peyré, Joseph

Pezzana, Giacinta

Picabia, Francis

Picasso, Lamberto

Pichel, Irving

Pick, Lupu

Pickford, Mary
Pierson Suzy
Pilbeam, Nova
Pilotto, Camillo
Pinchon, Edgcumb
Pinheiro, Antonio
Pinero, A. W.
Pirandello, Luigi
Pitoëff, Georges
Pittaluga, Stefano
Pitts ZaSu
Pizzetti, Ildebrando
Planck, Robert
Planer, Franz
Plateau, Joseph A. F.
Plicka, Karel
Plunkett, Walter
Podrecca, Vittorio

Poe, Edgar Allan

Poggioli, Ferdinando M.

Pohl, Max

Poirier. Léon

Pola, Isa

Polacco, Cesare

Polacek, Karel

Polidor

Pollard, Harry

Pölzig, Hans

Pommer, Erich

Porten, Henny

Porter, Edwin S.

Posca, Edith

Posno, Martha

Pouctal

Powell, Eleanor

Powell, Michael

Powell, William

Power, Tyrone

Pradot, Marcelle

Praskins, Leonard

«Prassinoscopio»

Pravoff

Prazsky, Premyse

Préjean, Albert

Preobragenskaia, Olga I.

Prévert, Jacques

Prévost, abate

Prévost, Marie

Priestley, J. B.

Prince

Pringle, Aileen

Profes, Anton

Promio, A.

Protosanoff, I. A.

Przybylski, Jan Nowina

Ptuschko, A. L.

Puccini, Giacomo

Puchalski, Edward

Pudovkin, Vsevolod I.

Pujol, René

Puro, Teuvo

Purviance, Edna

Pushkin, Alexander

Quaranta, Letizia

Quaranta, Lydia

Quintero Alvarez, fratelli

Rabinovich, Isaac

«Radio Keith Orpheum»

Raff e Gammon

Raft, George

Raimu

Rainer, Luise

Rais, K. V.

Rains, Claude

Raisman, Juli

Ralph, Hanna

Ralston, Esther

Rambeau, Marjorie

Rameau, Hans

Ramuz, C. F.

Randone, B. L.

Raphaelson, Samson

Rasch, Albertina

Rasp, Fritz

Rathaus, Karl

Rathbone, Basil

Ravel, Gaston

Ray, Man

Raymond, Ernest

Raymond, Gene

Raymond, Jack

«Reale di Stoccolma», Teatro

Ree, Max

Rehman, Hans

Reichenbach, Harry

Reichter, Wilhelm

Reimann, Walther

Reinhardt, Max

Reiniger, Lotte

Reisch, Walter

Reiter, Jan

Réjane, Gabrielle

Remarque, Erich Maria

Renaldo, Duncan

Renard, Jules

Renaud, Madeleine

Rennahan, Ray

Renoir, Jean

Renoir, Pierre

Reulos

Reumert, Paul

Reuter, Fritz

Revier, Dorothy

«Revolver fotografico»

Rey, Florian

Reyles, Carlo

Reymont, Vladislav

Reynaud, Emile

Reynolds, Ben

Rhudin, Fridolf

Riccardo Cuor di Leone

Rice, Elmer

Rich, Irene

Richard, Frieda

Riche, Daniel

Richebé, Roger

Richmond, Charles

Richter, Claus

Richter, Hans

Richter, Paul

Ridolini (v. anche Semon, Larry)

Riefenstahl, Leni

Rigadin

Righelli, Gennaro

Rilla, Walter

Rimsky, Nikolas

Rina, Ita

Riskin, Robert

Rist, Sepp

Rittau, Günther

Ritter, Karl

Rittner, Rudolf

«R.K.O.»: v. «Radio Keith Orpheum»

Roach, Bert

Roach, Al

Roanne, André

Robert, Etienne Gaspard

«Robert Houdin», Teatro

Robert, T. H.

Roberti, Roberto

Roberts, Bob

Roberts, Ralph Arthur

Roberts, Stephen

Robertson

Robertson, Forbes

Robertson, John S.

Robeson, Paul

Robinet

Robinne, Gabrielle

Robinson, Casey

Robinson, Edward G.

Robison, Arthur
Robson, Flora
Robson, May
Rocca, Gino
Rodolfo d'Absburgo
Rogers, Ginger
Rogers, Jimmy
Rogers, Will
Rogert, Peter Mark
Röhrig, Walther
Romains, Jules
Rolf, Tutta
Romance, Viviane
Romaschkoff, V. F.
Romm, Michel
Room, Alexander
Rooney, Mickey
Root, Wells

Rosay, Françoise
Roscial, Grigory
Rosen, Josef
Rosen, Phil
Roshier, Charles
Rosmino, Gian Paolo
Rosny, J. H. Aine
Rossato, Arturo
Rosse, Herman
Rossellini, Roberto
Rosson, Hal (o Harold)
Rostand, Edmond
Rostand, Maurice
Rota, Nino
Roth, Jan
Rotha, Paul
Roudakoff, Nicolas
Rouleau, Raymond

Roussel, Henry
Rovensky, Josef
Roy Ritardowa, Helene
Ruben, J. Walter
Rudge, John Arthur Roebock
Ruffini, Sandro
Ruggeri, Ruggero
Ruggles, Charlie
Ruggles, Wesley
Rühmann, Heinz
Ruhmann, Siegfried
Runyon, Damon
«Ruota del diavolo»
«Ruote viventi»
Ruskaja, Jia
Ruspoli, Cristina
Russell, Frank
Russell, Rosalind

Rutten, Gerard

Ruttmann, Walter

Ryskind, Morrie

Sabatini, Rafaele

Sabu

Sagan, Leontine

Saint Cyr, Renée

Saint Exupéry, Antoine de

Salioker, Angela

Salvini, Gustavo

Salvini, Sandro

Samborski, Boguslaw

Samborski, Ivan Kowal

Sambucini, Kally

Sampieri, G. V.

Sand, George

Sandberg, A. W.

Sandrich, Mark
Sandrock, Adele
Sangro, Elena
Sanin, A.
Santell, Alfred
Sanzogno, Nino
Sardanapalo
Sardou, Victorien
Sarment, Jean
Sartorio, Giulio Aristide
Sartov, Hendrik
Satie, Erik
Saunders, John Monk
Sauvage, André
Saville, Victor
Savo, Jimmy
Savoir, Alfred
Sayre, Joel

«S.C.A.G.L.» (Société Cinématographique des
Auteurs et des Gens de Lettres)

«Scala, Teatro alla»

Scenghelay, N. M.

Schaffer, Lazlo

Schaufuss, Hans Joachim

Schayer, Richard

Schee, Walter

Schenström

Schertzinger, Victor

Schlegel, Margarete

Schlettow, Hans von

Schmalstich, Clemens

Schmidt, Gorn

Schmidt Gentner, Willy

Schmidt, Kunz W.

Schmitt, Julius

Schmitz, Sybille

Schneeberger, Hans
Schneevoigt, George
Schneider, Hannes
Schneider, Magda
Schneider, Rudolf
«Schnellescher»
Schnitzler, Arthur
Schoedsack, Ernst B.
Schoen, Margarete
Schoenhals, Albrecht
Schreck, Max
Schroeder, Greta
Schubert, Franz
Schufftan, Eugen
Schulberg, B. P.
Schultz, Franz
Schünzel, Reinhold
Schutz, Maurice

Schwarz, Hanns

Schwensen, Harald

Sciafran, Arkndii

Scialiapin, Fedor

Scola, Katryn

Scott, Walter

Scotti, Ottavio

Scribe, Eugène

Searl, Jack

Seastrom, Victor v. Sjöström, Victor

Sedgwyck, Edward

Sedlackova, Anna

Seeber, Guido

Seeler, Moritz

Seibalova, Jirina

Seigel, Louis

Seiter, William A.

Selig, William

Sellers, Coleman
Selwyn, Edgar
Selznick, David O.
Selznick, Louis
Semon, Larry
Sennett, Mack
Sensani, Gino C.
Sergelius, Birgit
Servais, Jean
Seyffertitz, Gustav von
«Sfinks»
Shakespeare, William
Sharp, Henry
Shaw, G. A.
Shaw, George Bernard
Shearer, Norma
Sheehan, Winfield
Sheldon, Edward B.

Shelley, Mary
Sherriff, R. C.
Sherman, Lowell
Sherwood, Robert
Shirley, Ann
Sibirskaia, Nadia
Sidney, Sylvia
Siegmann, George
Sienkiewicz, Henryk
Sierck, Detlef
Sieroszowski
Sierra, Martinez
Signoret, Gabriel
Signoret, Jean
Sigurjonsson, Johann
Sills, Milton
Simmons, Joseph
Simon, Michel

Simon, Simone

Simonelli, Giorgio C.

Sinaz, Guglielmo

Sinclair, Upton

Siodmak, Robert

Sjöström, Victor

«Skandia»

Skipworth, Alison

Skladanowsky, Emil

Skladanowsky

Slavens Mc Nutt, William

Slavinsky, Vladimir

Sleven, Gösta

Slezak, Walter

Smatek, Milos

Smetana, Bedrich

Smit, Leo

Smith, Albert E.

Smith, C. Aubrey
Smolik, Frantisek
Smosarska, Jadwiga
Sofonisba
Sokoloff, Vladimir
Soldani, Valentino
Soldati, Mario
Sommerfeldt, Gunnar
Sommers Roche, Arthur
Sonia, Magda
Sorkin, Marc
Sothorn, Ann
Sovestre, Emile
Spaak, Charles
Spada, Marcello
Sparkhul, Theodor
Sparks, Ned
Speelmans, Hermann

Spejer, Jaap
Spewack, Bella
Spewack, Samurl
Spoliansky, Michael
Stade, O. P.
Stahl, John M.
Stallich, Jan
Stallings, Laurence
Stampfer, Simon Ritter von
Standing, sir Guy
Stanford, Lelan
Stanislavsky, Konstantin
Stanwyck, Barbara
Stapenhorst, Günther
Star, Nina
Starevich, Ladislav
«Star Film»
St. Clair, Malcolm

Steimar

Stein, Paul L.

Steinbicker, Reinhardt

Steiner, Elio

Steiner, Max

Steinhoff, Hans

Steinrück, Albert

Stemmle, Robert A.

Stempowski, Kazimierz Junosza

Sten Anna

Stengel, Christian

Stepanek, Zdenek

Stepnickova, Jirina

«Stereofantascopio»

«Stereoscopio»

Stern, Anatole

Stern, Ernst

Sternberg, Joseph von

Stevens, George
Stevenson, Robert
Stevenson, Robert Louis
Stewart, Donald Ogden
Stewart, James
Stiller, Mauritz
Stocker, Bram
Stockfeld, Betty
Stokowski, Leopold
Stolz, Hilde von
Stolz, Robert
Stone, Fred
Stone, Lewis
Stong, Phil
Storm, Theodor
Stradling, Harry
Straus, Oscar
Strauss, Johann

Stribolt

Strichewsky, Vladimir

Strindberg, August

«Stroboscopio»

Stroeve, Vera

Stroheim, Erich von

Strokowski

Stromberg, Hunt

Strong, Austin

Strug, Andrzej

Struss, Karl

Sturges, Preston

Stüwe, Hans

Sudermann, Hermann

Sullavan, Margaret

Sullivan, C. Gardner

Summers, Walter

«Suomi Filmi»

Supper

Susa, Charlotte

Sutherland, Edward

Sutherland, Evelyn

Suttner, Bertha von

«Svenska Biografteatern»

«Svensk Filmindustri»

Svoboda, F. X.

Svobodova, Ruzena

Swain, Mark

Swanson, Gloria

Swanström, Karin

Swerling, Jo

Sylvain

Szaro, Henryk

Szekely, Hans

Szekely, Istvan

Szekely, Madelon

Szyfer, J. Z.

Tahé, Rama

Tallroth, Konrad

Talmadge, Constance

Talmadge, Norma

«Tamburo magico»

Tarkington, Booth

Tarlarini, Mary Cléo

Tasso, Torquato

Tauber, Richard

«Taumatropio»

Taurog, Norman

Taylor, Alma

Taylor, Donald

Taylor, Estelle

Taylor, Laurette

Taylor, Robert

Taylor, Sam

Tchai, Tela

Tchaikowsky

«Teatro alla Scala di Milano»

«Teatro d'Arte di Mosca» (v. anche: Stanislavsky)

«Teatro Opéra di Parigi»

«Teatro Reale di Stoccolma»

«Teatrografo»

«Teatro ottico»

«Technicolor»

Temple, Shirley

Tena, Luca de

Terribili Gonzales, Giovanna

Terry, Alice

Terzano, Massimo

«Tepsi Film

Tessier, Valentine

Tester, Desmond

Testoni, Alfredo
Teunissen, G. V.
Thackeray, William M.
Theek, Ingeborg
Theimer, Grete
Thiele, Hertha
Thiele, Wilhelm
Thiery, Fritz
Thimig, Hermann
Thirard, Armand
Thomas, Elton
Thomas, Elga
Thomas, Jameson
Thomsen, Ebba Ove
Thorpe, Richard
Thurnbull, Hector
Tibbett, Lawrence
«Tiffany»

«Timan e Reinhardt»

Tinlig, James

Tissé, Eduard

Tissot, Alice

Tito Lucrezio Caro

«Tobis» (Stabilimenti francesi)

Tocchi, Gian Luca

Toch, Ernst

Toeplitz, Ludovico

Tofano, Sergio

Toland, Gregg

Tolnaes, Gunnar

Tolstoi, Alexej

Tolstoi, Lev

Toluboff, Alexander

Tom, Konrad

Tone, Franchot

Tontolini

Torrence, Ernest
Torres, Raquel
Totheroh, Roy
Tourjansky Wenceslaw (o Victor)
Tourneur, Maurice
Tours, Frank
Toutain, Roland
Tracy, Lee
Tracy, Spencer
Trauberg, L. Z.
Trenker, Luis
Treville, Roger
Trevor, Jack
«Triangle»
Triquet, Gaby
Trivas, Victor
Trnka, Thomas
Trotti, Lamar

Tryon, Glenn

Tschechowa, Olga

Tschetwerikoff, Konstantin

Tuchock, Wanda

Tucker, George

Turin, Victor

Tuttie, Frank

Tvaradosky, Hans

Twain, Mark

Twelvetrees, Helen

Uchatius, Franz von

Ucicky, Gustav

Udet, Ernst

«U.F.A.» («Universum Film Aktiengesellschaft»)

Ullrich, Luise

«Unione Cinematografica Italiana» («U.C.I.»)

«United Artists»

«Universal»

«Universum Film Aktiengesellschaft»: v.

«U.F.A.».

Uralsky

Urban, Max

Vajda, Ernst

Vajda, Ladislaus

Valenti Osvaldo

Valentino, Rodolfo

Valera Juan

Valli, Alida

Vanburg, Irene

Vancura, Vladislav

Van Daële, Edmond

Van Dyke, W. S.

Vanel, Charles

Van Every, Dale

Vanline, Maurice
Vanni, Vanna
Van Parys, Georges
Van Riel, Edmondo
Varconi, Victor
Varesi Archibald, Gilda
Varley, F. W.
Vaser, Vittorio
Vassilieff, G. M.
Vassilieff, S. V.
Vavra, Otakar
Veidt, Conrad
Veiller, Anthony
Velez, Lupe
Venable, Evelyn
Ventimiglia, Gaetano
Verbitzkaia
Vergano, Aldo

Verne, Jules
Vertoff, Dziga
Veskoff
Vetzera, Maria
Viarisio, Enrico
Vich, Vaclav
Vidor, Florence
Vidor, King
Viertel, Berthold
Viertel Salka
Vignal, Pierre
Vigny, Benno
Vigo, Jean
Vildrac, Charles
Villa, Juan
Villa, Roberto
Viola, Cesare Giulio
Viotti, Gino

«Vitagraph»

«Vita nella lanterna»

«Vitascopio»

Vitova, Hana

Vitrotti, Giovanni

Vittoria, Regina d'Inghilterra

«Vivaphone»

Vives, Amedeo

Vojta, Jaroslav

Vollbrecht, Karl

Voltaire

Vorkapich, Slavko

Voskovec

Voss, Peter

Vuillermoz, Emile

Waag, Hanna

Wagner, Fritz Arno

Wagner, Hilde

Wagner, Richard

Walbrook, Anton (v. anche Wohlbrück, Adolf)

Walburn, Raymond

Walgenstein, Thomas

Walker, Norman

Walker, Joseph

Wallace, Edgard

Wallace, Lewis

Wallace, Richard

Wallburg, Otto

Walpole, Hugh

Walsh, Raoul

Walther, Herta von

Walton, William

Walton Tully, Richard

Wangenheim, Gustav von

Wanger, Walter

Ward, Fanny
Ward, Warwick
Ware, Dorothy
Warm, Hermann
«Warner Bros.»
Warner, Fratelli
Warner, H. B.
Warren, Harry
Waschneck, Erich
Waszynski, Michal
Watson, J. S.
Watt, R. H.
Wayne, John
Weaver, John V. A.
Webber, Melville
Webster, Jane
Wedekind, Franz
Wedgewood, Thomas

«Weel of Life»: v. «Ruota vivente»

Wegener, Paul

Weihmayr, Franz

Weill, Kurt

Weinterberger, Marguerite

Weissmüller, Johnny

Welle, Gaston

Wellman, William A.

Wells, H. G.

Wendhausen, Fritz

Wenzler I

Wenzler, Franz

Werich

Werker, Alfred

Werndorff, Otto

Wessely, Paula

West, Claudine

West, Mae

Wesmnan, Lydia
Wettergen, Ragna
Weyher, Ruth
Whale, James
Whelan, Tim
White, James
White, Pearl
Whiteman, Paul
Whiterspoon, Cora
Whitman, Walt
Wieck, Dorothea
Wieanan, Mathias
Wiene, Robert
Wiener, Jean
Wiesner
Wilcox, Herbert
Wilde (fotografo)
Wilde, Oscar

Wilder, Willy
Wilhelm, Hans
William, Warren
Williams, Emlyn
Williams, Robert
Willm, Pierre Richard
Wilson, Jack
Wilson, Louis
Wimperis, Arthur
Winchell, Walter
Windt, Herbert
Wing, Ward
Winkler, Friedrich
Winninger, Charles
Winsloe, Christa
Winson, Helen
Winston, S. K.
Wintergarten

Wister, Owen
Wodehouse, G. P.
Wohlbrüch, Adolf
Wolf, E. A.
Wolff, Ludwig
Wolheim, Louis
Wolkoff, Alexander
Wong, Anna May
Wong Howe, James
Wood, Sam
Woods, Lotta
Worms, Jean
Wray, Fay
Wray, John
Wright, Basil
Wyler, William
Wylie, I. A. R.
Wynyard, Diana

Wysbar, Frank

Xanrof, Leon

Xergo, Tina

Yeats Brown F.

Yonnel, Jean

Young, Harold

Young, Loretta

Young, Robert

Young, Roland

Young, Waldemar

Zacconi, Ermete

Zanuck, Darryl F.

Zareschi, Elena

Zarkhi, A. N.

Zavattini, Cesare

Zecca, Ferdinand

Zeller, Wolfgang

Zelnick, Friedrich

Zelzer, Wolfgang

Zeromski, Stefan

Ziegfeld, Florenz

Zigoto (v. anche Semon, Larry)

Zimmer, Bernard

Zoetropio

Zola, Emile

«Zooprassinoscopio»

«Zoopraxoscopio»

Zoppetti, Cesare

Zucca, Giuseppe

Zuccoli, Luciano

Zuckmayer, Karl

Zukor, Adolph

Zweig, Stefan

INDICE DEI TITOLI

Abbasso la Spagna

Abbasso le donne

Abel mit der Mundarmonika

Abenteuer eines Zehnmark

Abisso

Abisso di penitenza, L'

Abraham Lincoln

Abschiedwalzer

Abstract

Absturz

Accadde una notte

Acciaio

Accidenti che ospitalità

Accidenti che tranquillità

Accordo di morte

Accusata, L'

Acht Maedels im Boot

Acqua morta

Acquittal, The

Adamiti di Praga

Addio giorni felici

Addio giovinezza (I^a ediz.)

Addio giovinezza (II^a ediz.)

Addio Madrid

Admirable Chrichton, The (inglese)

Admirable Chrichton, The (americ.)

Adriana Lecouvreur (americ.)

Adrienne Lecouvreur (franc.)

Adventurer, The

Adventures of Dolly, The

Adventures of Pickwick, The

Aelita

Aero-Engine

Aeroporto del deserto, L'
Aeroporto del Littorio
Affiche, L'
Africa parla
After Office Hours
After the Thin Man
After the Verdict
Age d'or, L'
Agonia sui ghiacci, L'
Ahasver
Ai confini del mondo
Aiglon, L'
Air Mail
Aiutante di Sua Altezza, L'
Aladdin and the Wonderful Lamp
Ala infranta
Alba della primavera, L'
Al buio insieme

Aldea maldita, La

Aldebaran

Al giorno il giorno

Algol

Ali

Alias the Doctor

Alice Adams

Ali Baba and the Forty Thieves

Alice in Wonderland

Alla en el Rancho Grande

Allegria

Allegro tenente L'

Alleluja!

Alle porte del gran mondo

Alle soglie dell'Impero

Allo Berlin, ici Paris

Allò Parigi, allò Berlino

Allora la sposo io!

Allotria

All Quiet on the Western Front

Al soccorso

Alta scuola

Alte und der junge König, Der

A lume di candela

Amami e il mondo sarà mio

Amami stanotte

Amant de la lune, L'

Amante, L'

Amanti fuggitivi

Amanti senza domani

Amants de minuit, Les

Amaro tè del Generale Yen, L'

Amato vagabondo, L'

Ambasciatore, L'

Ame du bronze, L'

A me la libertà

Am Ende der Welt

America

American Madness

Americano, L'

Americano alla corte di Re Artù, Un

American tragedy, An

American Venus, The

Ames d'hommes foux

Amica di mio marito, L'

Amleto (teatro)

Amleto (con A. Nielsen)

Amleto (inglese del 1913)

Amleto (italiano con R. Ruggeri)

Ammutinamento dell'Elsinore, L'

Arnok

Amore a tre

Amore colpevole

Amore e dolore di donna

Amore è novità, L'
Amore di Loredana, L'
Amore giovane
Amore mascherato
Amore perduto, L'
Amore rosso
Amore sublime
Amore tzigano
Amori di mezzanotte, Gli
Amo te sola
Amours de Casanova, Les
Amours exotiques
Andreas Kasgiukoff
Angèle
Angeli dell'inferno, Gli
Angeli senza Paradiso
Angelo
Angelo azzurro, L'

Angelo del focolare, L'

Angelo della notte, L'

Angelo della strada, L'

Angelo della vita, L'

Angelo delle tenebre, L'

Angoscia di Satana, L'

Ania

Anima e corpo

Anime alla deriva

Anita Garibaldi

Annabel the Dancer

Anna Boleyn

Anna Christie

Anna ed Elisabetta

Anna Karenina

Anna Karenina (con G. Garbo, I^a ediz.)

Anna Karenine (con G. Garbo, II^a ediz.)

Annalisa

Anne-Marie

Anne Laurie

Anno 1812

Anno 1914

À nous la liberté

Antonio viene per la prima volta a Varsavia

Appel du silence, L'

Applause

Appuntamento impedito, L'

À propos de Nice

Aquila nera, L'

À quoi rêvent les jeunes filles

Arabella

Arabesques

Arca di Noè, L'

Arditi del mare

Argent, L'

Ariane

Arlesienne, L' (I^a ediz)

Arlesienne, L' (II^a ediz.)

Arma bianca

Armata azzurra, L'

Arrestation de la Duchesse de Berry

*Arrivée du President de la republique au pesage,
L'*

Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat, L'

Arrivée du Tsar à Paris, L'

Arroseur arrosé, L'

Arrowsmith

Arsenale

Ars Magna Lucis et Umbrae

Art Romantique, L'

Arzigogolo, L'

A Severa

Asfalto

Aspetto una signora

Assalto alla banca, L'

Assalto al treno, L'

Assassinat du Duc de Guise, L'

Assedio di Sebastopoli, L'

Assisi

Assommoir, L'

Assunta Spina

As You Desire Me

As You Like It

Atalante, L'

Atlantic

Atlantide (di Feyder)

Atlantide (di Pabst)

Atlantis

Attaque nocturne

At the Edge of the World

At the Villa Rose

Attraverso le rapide

Attrice, L'

Auberge rouge, L'

Augustina de Aragon

Aurora

Au téléphone

Automobile verde, L'

Auvergnale, L'

Avariés, Les

Aventure amoureuse, L'

Aventures de Lagardère

Aventures du Roi Pausole, Les

Aventura del cine, Una

Avgrunden

Aviatori, Gli

Avventura a mezzanotte

Avventura a New-York, Un'

Avventura di Polykar sulla neve

Avventure di Mr. West al paese dei bolsevicchi

Avventure di una bella donna, Le

Baby Take a Bow

Baciarmi ancora

Bacio, Il

Bacio al buio, Un

Bacio e una canzone, Un

Baci sotto zero

Back Street

Bad Girl

Bagno nella Moldava, Un

Baia della morte, La

Baignade en mer

Bal, Le

Bal, Der

Balgospoden

Bali, l'isola dei dèmoni

Ballerina del re, La

Ballet Mécanique, Le

Balletprimadonnan

Bandèra, La

Bandido de la Sierra, El

Bandito della Casbah, Il

Barbary Coast

Barberousse

Barcarola

Barcelona y sus misterios

Bardelys il magnifico

Barocco a Praga, Il

Baronessa e il maggiordomo, La

Baroness and the Butler, The

Barker, The

Barretts of Wimpole Street, The

Baruch

Bas Fonds, Les

Bassifondi di San Petersburg, I

Batalion

Battaglia, La

Battaglia dei sessi, La

Battaglione, Il

Battellieri del Volga, I

Battle Cry of Peace, The

Battle of the Sexes, The

Battle of Waterloo, The

BBC: the Voice of Britain

Beast of the City, The

Beatrice Cenci

Beau geste

Beaux jours, Les

Becky Sharp

Bedtime Story, A

Beggars ot Life

Beggars's Opera, The

Behind the Front

Bella addormentata, La
Bella brigata, La
Bella e la bestia, La
Bella maledetta, La
Belle dame sans merci
Belle équipe, La
Belle Nivernaise, La
Beloved Vagabond, The (I^a ediz.)
Beloved Vagabond, The (II^a ediz.)
Ben Hur (1907)
Ben Hur (di F. Niblo)
Berg des Schicksals, Der
Berg Ejvind och haus hustru
Bergkatzke
Berkeley Square
Berlin Alexanderplatz
Berlino, Sinfonia di una grande città
Beso de la muerta. El

Best Bad Man

Bestia, La

Betrayal

Bicchiere d'acqua, Un

Big City, The (con L. Chaney)

Big City

Big House, The

Big Parade, The (v. anche: *Grande Parata, La*)

Big Trail, The

Billion Dollar Scandal

Bill of Divorcement, The

Billy the Kid

Bimbi d'Italia son tutti Balilla, I

Bimbo delle Fiandre, Il

Bionda o la bruna?, La

Bird of Paradise, The

Birth of a Nation, The

Bisbetica domata, La

Bitter Sweet

Bitter Tea of General Yen, The

Blackbird, The

Blackmail

Black Pirate, The

Blaue Licht, Das

Blinde, Die

Blonde or Brunette?

Blonde Venus

Blossom Time

Bodega, La

Body and Soul

Bohème, La

Borgia dei vivi, La

Bondage

Bonheur des dames, Le

Borgia, I

Bouclette

Boule de Suif

Boy

Bozambo

Braciere ardente, Il

Break the News

Brennende Acker, Der

Brière, La

Bright Eyes

Bringing Up Baby

Broadway

Broadway Melody

Broadway Melody (1935)

Broadway Rose

Broch och brott

Broken Blossoms (1919) (v. anche Giglio infranto)

Broken Blossoms (di H. Brahm)

Broken Lullaby

Bruder Schellenberg

Brumes d'automne

Bruto

Bucaneer, The

Büchse der Pandora, Die

Bücklige und di Tänzerin, Der

Buona terra, La

Buon soldato Svejik, Il (I^a ediz.)

Buon soldato Svejik, Il (II^a ediz.)

Burglar on the Roof, The

By Candlelight

By Divine Right

Cabin in the Cotton, The

Cabiria

Cable Ship

Cacce al leopardo

Cacciatori di balene

Cacciatori neri, I

Cadavere vivente, Il

Cadetti di Vienna

Caduta di Troia

Caino

Calais-Douvres

California

Caligari (v. anche Gabinetto del dottor Caligari, Il)

Call Her Savage

Call of the Canyon

Call of the Road, The

Calunnia, La

Calvario di Lena Smith, Il

Calvario di una donna, Il

Cameraman, The

Cameriere del Grand Hôtel, Il

Camicia nera

Camille

Cammino degli eroi, Il
Campana della Patria, La
Campione, Il
Campo di Maggio
Canale Bielamorsky, Il
Canale degli Angeli, Il
Canary Murder Case, The
Cantante dell'Opera, La
Cantante di jazz, Il
Cantante pazzo. Il
Cantico dei Cantici, Il
Cantieri dell'Adriatico
Canto del fiore rosso, Il
Canto della culla, Il
Canto del mio cuore, Il
Canto del prigioniero, Il
Canzone d'amore incompiuta
Canzone dei lupi, La

Canzone del cuore, La
Canzone dell'amore, La
Canzone della vita, La
Canzone di Magnolia, La
Canzone è finita, La
Capanna dello Zio Tom, La
Cape Forlovn
Capitan Blood
Capitan Fracassa, Il
Capitani coraggiosi
Cappello a tre punte, Il
*Cappello di paglia di Firenze, Il (v. anche Cha-
peau de paille d'Italie, Le)*
Cappello di Parigi, Il
Cappello verde, Il
Capriccio spagnolo
Captains Courageous
Carcere

Cardinale Richelieu, Il
Cargo from Jamaica
Carica dei seicento, La
Carillon de minuit, Le
Carlo XII
Carmen (con G. Farrar)
Carmen (di C. Chaplin)
Carmen (di E. Lubitsch)
Carmen (con D. del Rio)
Carmen (di J. Feyder)
Carmen of Klondyke
Carnaval des verités
Carne e il Diavolo, La
Carnet de bal
Carnet di ballo
Carnival
Carovane
Carrettiere della morte

Carretto fantasma, Il

Car

Carriera di Paul Camrda, La

Casa assediata, La

Casa dei Rothschild, La

Casa de la Troja, La

Casa di bambola

Casanova

Casa senza porte e senza finestre. La

Casa sotto la neve, La

Casa sulla Troubnaia, La

Case of Lena Smith, The

Casetta di Colomn, La

Casetta sulla spiaggia, La

Caso dell'avvocato Durant, Il

Caso del professor Mathias, Il

Castelas das Berlengas, A

Castellana del Libano, La

Castello degli spettri, Il

Castigo (di Ince)

Castigo, Il

Cat and the Canary

Catastrophe de la Martinique, La

Catene

Catilina

Cavalcata

Cavalcata ardente

Cavalieri della morte, I

Cavalieri del Texas, I

Cavalieri di Ekebù, I (v. anche Leggenda di Gösta Berling, La)

Cavalleria

Cavalli, cavalieri, donne e amori

Cavallo di acciaio, Il

Celiuskin

Cendrillon

Cenere

Cenerentola

Cenerentola (disegno animato)

Cento di questi giorni

Cento uomini e una ragazza

C'era una volta...

Cesare Birotteau

C'est papa qui prend la purge

Cette nuit-là

Chained

Champ, The

Champion Charlie

Chang

Chant de la mine et du feu, Le

Chant du marin, Le

Chant du rossignol, Le

Charge of the Light Brigade, The

Charlemagne

Charlie at Sea

Charlie at the bank

Charlie at the Show

Charlie at Work

Charlie's Night Out

Charlie's Elopement

Charlie the Perfect Lady

Charlot astuto commesso

Charlot a teatro

Charlot boxeur

Charlot marinaio

Charlotte Löwenskold

Cheat, The

Che tipo di vedova!

Chez un barbier

Chiave della felicità, La

Chiave dorata, La

Chien andalou, Le

Chienne, La

Chignon d'or, Le

Chi ha ucciso Cock Robin?

Chi non cerca trova

Chismosa, La

Christmas Carol, A

Chu Chin Chow

Chûte de la Maison Usher, La

Ciapaieff

Cimarron

Cinque del jazz band, I

Cinque sensi dell'uomo, I

Cipria e benzina

Cirano de Bergerac

Cirano de Bergerac (di Genina)

Circo, Il

Circus Cowboys

City Girl

City Lights (v. anche: *Luci della Città, Le*)

City of Song, The

City Streets (v. anche: *Vie della Città, Le*)

Città canora, La

Città luminosa, La

Civilisation

Clansman, The

Cleopatra

Clive of India

Clown, Il

Club dei trentanove, Il

Club delle ondine, Il

Coast of Follye

Cocoanuts, The

Codice Penale

Cœur de lilas

Cœur fidèle

Coin des enfants, Le

Colera a Praga, Il

Colibrì

Collana della Regina, La

Collegio femminile

Collier de la Reine, Le

Colpe dei padri, Le

Colpevole, Il

Colpo di fortuna

Come le foglie

Come sono belle e fresche le rose

Come tu mi vuoi

Come vinsi la guerra

Coming of the Dial, The

Commercio d'anime

Condemned, The

Condottieri

Confession of a Queen

Confine violato, Il

Congresso si diverte, Il
Coniglietti buffi, I
Coniglio o leone?
Connecticut Jankee, A
Conquest
Conquête du Bonheur
Conquête du Pole
Conquista del West, La
Conquistatore dell'India, Il
Conquistatori, I
Contact
Contadini, I
Conte Aquila, Il
Conte di Montecristo, Il (di Pouctal)
Conte di Montecristo, Il (di Lee)
Contessa Maria, La
Contessa Alessandra, La
Contessa del sobborgo, La

Contessa di Parma

Contro corrente

Contropiano

Convegno d'amore

Convegno supremo

Coquille et le clergyman, La

Corazones sin rumbo

Corazzata Potemkin, La

Cordon bleu, Le

Corporazione delle vergini di Kutna Hora

Corridore di Maratona, Il

Corsaro, Il

Corte d'Assise

Cortigiana

Cosacchi, I

Così è la vita

Costa Azzurra

Costa dei Barbari, La

Cottage of Dartmoor, A
Count of Montecristo, The
Country Comes to Town, The
Covo, Il
Cowered Wagon, The
Cradle Song, The
Crainquebille (I ediz.)
Crainquebille (II ediz.)
Crepuscolo di gloria
Crime without Passion
Crisantemi
Crisi
Cristina
Cristobal Colon
Cristoforo Colombo
Croce e il Mauser; La
Crociati, I
Croisière noire, La

Croix de bois, Les

Crowd, The: v. Folla, La

Crowd Roars, The

Cuban Love Song, The

Cucaracha, La

Culto della carne, Il

Cuori ciechi

Cuori d'amanti

Cuori in burrasca

Cuori spezzati

Cupo tramonto

Cura miracolosa, La

Cure, The

Cynara

Daddy Long Legs (con M Pickford)

Daddy Long Legs (con J. Gaynor)

Dalla parte del sole

Dall'Italia all'Equatore

Dal sabato alla domenica

Dama dai piccoli piedi, La

Damaged Gods

Dame aux camélias, La (francese)

Dame aux camélias, La (svedese)

Dame de chez Maxim, La

Dames

Dancing Lady, The

Dangerous

Dannati dell'Oceano

Dannazione

Danse serpentine

Dans les remous

Dans les rues

Dante

Dante e Beatrice

Danton

Danza degli elefanti, La

Danza delle luci, La

Danza di Venere, La

Danza macabra, La

Dark Angel, The

Darò un milione

David Copperfield (ediz. Inglese 1913)

David Copperfield (ediz. danese di Sandberg)

David Copperfield (ediz. americana di Cukor)

David Garrick

David Golder

Dawn

Dawn Petrol

Day's Pleasure, A

Dead End

Death Takes Holiday

Defense de Barzeilles

Déjeuner d'oiseaux au Kursaal de Vienne, Un

Delinquenti, I

Delitto della villa, II

Delitto e castigo (1911)

Delitto e castigo (di Gardin)

Delitto e castigo (Raskolnikoff)

Delitto e castigo (americano)

Delitto e castigo (di Chenal)

Delitto Karamazoff, II

Delitto senza passione

Demone del gioco, II

Demoni dell'aria, I

De Paris à Montecarlo en deux heures

De Rerum Natura

Dernier milliardaire, Le

Dernières cartouches, Les

Déshabillé du modèle, Le

Desiderio

Desiderio del cuore

Desiderio di Re

Design for Living

Desire

Dessignateur express, Un

Dessous de Paris, Les

Destino (di F. Lang)

Destino (di C. Brown)

Deux gamines, Les

Deux timides, Les

Devil and the Deep, The

Devil is a Sissy, The

Devil is a Woman, The

Devil's Holiday

Devil to Pay, The

Dezerter

Diable en bouteille, Le

Diario di una donna amata, Il

Diavoli rossi, I

Diavoli volanti

Diavolo è femmina, Il

Diavolo in caserma, Il

Diavolo nell'abisso, Il

Dick Turpin's Ride to York

Dictator, The

Dieci comandamenti, I

Dieci condannati, I

Dinner at Eight

Di notte a Parigi

Dio bianco

Dirigibile

Discendente di Gengis Kan, Il

Disertore, Il

Disgraced

Disonhoured

Disonorata

Disputa di frontiera, Una

Dispute, Une

Disraeli

Divine Lady, The

Divine Woman, The

Divorcee

Divorziata

Dixième symphonie, La

Docks of New-York, The

Doctor's Wives

Doctor, Wife and Nurse

Dodici sedie, Le

Dodsworth

Dog's Life, A

Doktor Mabuse der Spieler (v. anche Dottor Mabuse, II)

Dolce inganno

Dolcezza del peccato, La

Dolori del giovane Werther, I

Domani comincia la vita

Domatore di donne

Dominatore, Il

Dominatori del mare, I

Dona Francisquita

Don Bosco

Don Carlos

Don Chisciotte (danese)

Don Chisciotte (di Pabst)

Don Diego e Pelagia

Don Gil dalle calze verdi

Don Juan et Faust

Donna, La

Donna che ama

Donna che non si deve amare, La

Donna che voglio, La

Donna dai due volti, La

Donna del giorno, La

Donna del miracolo, La
Donna di Parigi, Una
Donna di platino, La
Donna divina, La
Donna è mobile, La
Donna Juana
Donna misteriosa, La
Donna nel fuoco, La
Donna nuda, La (con F. Bertini)
Donna proibita. La
Donna si ribella, Una
Donna vivace, Una
Donne di lusso
Donne di Riazan, Le
Donne viennesi
Don Pietro Caruso
Don Q
Don X figlio di Zorro

Dopo l'uomo ombra

Doppia vita di Elena Gall

Dorotea

Dottor Jekyll, Il

Dottor Mabuse, Il

Dottor Socrate, Il

Double amour, Le

Double Honeymoon

Dove sono i miei bambini?

Dracula

Drag Net, The

Drame au Château d'Acres, Un

Drame chez les fantoches, Un

Dream of Lov

Dream Street

Dreaming Lips

Dreigroschenoper

Drei von der Tankstelle

Drifters

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (con J. Barrymore)

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (con F. March), (v. anche
Dottor Jekyll, Il)

Drôle de drame

Drums of Love

Duca di ferro

Duchesse de Langeais, La

Due cuori e un automobile

Due Foscari, I

Duello, Il

Duello americano, Un

Due misantropi, I

Due mondi

Due orfanelle, Le (italiano, muto)

Due orfanelle, Le (di Griffith)

Due orfanelle, Le (di Tourneur)

Due Re, I

Due rivali, I

Due sergenti, I

Due strade, Le

Due timidi, I (v. anche *Deux timides, Les*)

Du haut en bas

Dunungen

Dura Lex

Durand artificiel

E adesso, pover'uomo?

Eagle, The

Eagle Nest, The

È arrivata la felicità

Eastern Dance, An

East Lynne

East Lynne (ediz. parl.)

Easy Living

Easy Street

Easy Virtue

Ebbrezza bianca

Eden Palace

Ed ora sposiamoci

Educande d'America

Education de Prince

Eid des Stephan Huller, De

Ekaluk

El ama

Eldorado

Elephant Boy

Elena studentessa in chimica

Elf Schillschen Offiziere, Die

Elisabetta d'Inghilterra

Eliso

Elstree Calling

Emak Bakia

Embujo de Sevilla, El

Emigrante, L'

Emigrante, L' (di Chaplin)

Emigranti, Gli

Emil und die Detectives

Emma

Emperor Jones

Enemy, The

Enfant du Carnaval, L' (I^a ediz.)

Enfant du Carnaval, L' (II^a ediz.)

Enfant prodigue, L'

Enfants courants après le dragées d'un baptême

Engelein

En rade

Enrico IV

Enter Madame

Entr'acte

Entrée des artistes

Episodio

Equipaggio: L'

Erdgeist

Erik il grande illusionista

Erminia and die Sieben Aufrechten

Ernst Maedchenliebe

Erotikon (di M. Stiller)

Erotikon (di G. Machaty)

Ero una spia

Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin

Escape Me Never

Eskimo

Espulsione

Estasi

Età pericolosa, L'

Eternal City, The

Eternal Flame, The

Étoile de mer, L'

Étrange aventure de David Grey, L'

Étroit mousquetaire, L'

Ettore Fieramosca

Eugène amoureux

Eva in pigiama

Evangeline

Everlasting Whisper

Ewige Maske, Die

Fabbricanti clandestini d'alcool

Fabiola

Fait Divers

Falena d'argento, La

Fallo di Madelon Claudet, Il

Fall of the House of the Usher

Famiglia Barrett, La

Fanciulle alla sbarra

Fanciullo nel vento

Fanny

Fanny Elssler

Fantasma che non ritorna, Il

Fantasma della felicità, Il

Fantasma dell'Opera, Il

Fantasma del mare, Il

Fantasma galante, Il

Fantasmagories

Fantasma sull'Europa, Un

Fantomas (I^a ediz.)

Fantomas (II^a ediz.)

Fantôme du Moulin Rouge, Le

Farewell Again, A

Farewell to Arms, A

Farmer's Wife, The

Fascination

Fast Life

Fatal Mallet, The

Faubourg Montmartre

Faust

Favorita del Maragià, La (I^a ediz.)

Favorita del Maragià, La (II^a ediz.)

Favorita di Carlo II, La

Febbre dell'oro, La

Febbre di vivere

Federicus Rex

Fedora

Femé

Femme de nulle part, La

Femme en homme, La

Femme et le pantin, La

Femme ideale, La

Femme inconnue, La

Femmine del mare

Femmine di lusso

Femmine folli

Ferdys Pistora

Feroce Saladino, Il

Ferroviere, Il

Festa del calzolaio, La

Festa di Sant'Jorgen. La

Fête espagnole, La

Feudalismo

Fiamma immortale

Fiamma nera, La

Fiamme di gelosia

Fiamme sul mare

Fiat Voluntas Dei

Fidanzamento, Il

Fidanzato furioso, Il

Fièvre

Figaro e la sua gran giornata

Fighting Caravans

Figlia d'arte

Figlia della signora X, La

Figlia della torbiera, La

Figlia del pastore, La

Figli di lusso

Figlie di Eva

Figlio dei monti. Il

Figlio del disertore, Il

Figlio della strada, Il

Figlio di Madame Sans Gêne, Il

Figlio di mamma, Il

Figliuol prodigo, Il

Filibustieri, I

Fille de l'eau, La

Fils d'Amérique, Un

Finanze del Granduca, Le

Fin du monde, La

Fine dell'amore, La

Fine del mondo, La

Fine di San Pietroburgo, La

Finishing School

Finis Terrae

Fioraia di Vienna, La

Fire over England

First in the Moon, The

Fistborn, The

Fiume

Fiume fedele. Il

Fiume stanco

Five Star Final

Flag Lieutenant, The

Flammen

Flesh

Fleur de Paris

Flight

Flind im Blut, Der

Flirt dengereux

Floorwalker, The

Flötenkonzert von Sanssouci, Das

Flüchtlinge

Fogli del libro di Satana

Folla, La

Follia della metropoli

Follie di Broadway

Follie d'inverno

Foolish Wives

Fool There Was, A

Fools for Scandal

Footlight Parade

Forbidden

Forbidden Paradise

Foreign Devils

Foresta pietrificata, La

Forfaiture

Forgotten Faces

Forsaking All Others

Fortunale sulla scogliera
Forty-second Street
Fossa degli Angeli, La
Four Devils, The
Four Feathers, The (ediz. inglese muta)
Four Feathers, The (ediz. americana)
Four Horsemen of Apocalypse, The (v. *Quattro cavalieri dell'Apocalisse, I*).
Four Sons
Fox Movietone Follies
F. P. 1 non risponde
Frammenti di un impero, I
Frankenstein
Fratelli Castiglioni, I
Fratelli Hordubal, I
Fratelli Karamazoff, I (di Buchowetzky)
Fratelli Karamazoff, I (di F. Ozep)
Fratello d'armi

Frate Sole

Frau nach der Man sich sehnt, Die

Fraulein Elsa

Fraulein Julia

Free Soul

Frenesia del cinema, La

Frères corses

Freshman, The

Freudlose Gasse, Die (v. anche *Via senza gioia*,
La)

Freunde Voger, Der

From Broadway to Hollywood

Front Page

Frühlingsparade

Fuggiaschi

Fugitive Lovers

Fu Mattia Pascal, Il (di M. L'Herbier)

Fu Mattia Pascal, Il (di P. Chenal)

Fumeurs d'opium

Fuoco, Il

Furia

Fury

Further Adventures of the Flag Lieutenant, The

Gabinetto del dottor Caligari, Il

Gabinetto delle figure di cera, Il

Gado Bravo

Galgentoni, Die

Garden of Allah, The

Garden of Eden, The

Garibaldi

Gatto con gli stivali, Il

Gaucha, Il

Gay Desperado, The

Gay Madrid, The

Gay Ninetees

Geheimdienst, In
Geheimnisse eine Seele, Das
Gelosia
Gelosia non è di moda, La
General Died at Dawn, The
Generale York, Il
Genesi umana, La
Geneviève
Gente di Värmland
Genti di Österbotten
Gentle Cyclone
Gentlemen Preferes Blondes
Germania di ieri e di oggi
Gerusalemme liberata
Gessenhauer
Ghiulli
Ghost Goes West, The
Gigante delle Dolomiti, Il

Giglio imperiale

Giglio infranto (di Griffith)

Giglio infranto (di Brahm)

Giglio delle tenebre

Gigli

Giocatore, Il

Giocatore di scacchi, Il

Gioconda

Gioia di vivere

Giorni della lotta, I

Giorno della grande avventura, Il

Giorno di paga

Giovane Rayah, Il

Giovani cuori

Giovanna d'Arco (italiano)

Giovanna d'Arco (americano)

Giovanna d'Arco (francese)

Giovanna d'Arco (tedesco)

Giovanni dalle Bande Nere
Giovinezza (tedesco)
Giovinezza (svedese)
Giovinezza di Massimo, La
Gipsy Melody
Girl from Missouri, The
Girl in Every Port, A
Girl of Yesterday
Girls' Domitory
Girl She
Girotondo degli undici lancieri, Il
Gitanes
Giudice, Il
Giuditta e Oloferne
Giù le armi
Giulietta e Romeo
Giulio Cesare
Giuro di dire la verità

Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi (di Gallone)

Glace à trois faces, La

Glauco

Glass Wasser, Ein

Gloria

Gloria, La

Gloriosa avventura, La

Glorious Adventure, The

G Men

Going Hollywood

Gold Diggers of Broadway

Gold Diggers of 1933

Gold Diggers of 1935

Gold Rush, The (V. anche Febbre dell'oro, La)

Golem (1914)

Golgotha

Good Companions, The

Good Fairy, The
Good Little Devil, A
Goodnight Vienna
Goose Woman, The
Gösta Berlings Saga (v. anche Leggenda di Gösta Berling, La)
Goûter de bébé, Le
Granatiere Roland, Il
Grande agguato, Il
Grande appello, Il
Grande Caterina, La
Grande città, La
Grande consolatore, Il
Grande parata, La
Grandes Eaux de Versailles, Les
Grande illusion, La
Grande sentiero, Il
Grand Hôtel

Grand jeu, Le

Grand Slam

Gran Gabbo, Il

Gran momento, Il

Gransfölkén

Granton Trawler

Grass

Great Bank Robbery, The

Great Expectations (danese)

Great Train Robbery, The

Great Ziegfeld, The

Greed

Green Pastures

Grenuilles demandent un roi, Les

Gribiche

Grosse Sprung, Der

Guapos del parque, Les

Guardsman, The

Guerra di Valzer

Guerra e pace

Guerriero, Il

Gunnar Edes Saga

Hadda Padda

Half's Button

Halka

Hallelujah!

Hamlet (inglese 1913)

Hands Across the Table

Hanno rubato un uomo

Haunted House, The

Heart Buster

Hearts and Spurs

Hearts Are Trumps

Hearts of the World

Heilige Berg, Der

Heilige und der Narr, Das

Hell Below

Hell Divers

Hell's Angels

Hell's Heroes

Hermana de San Sulpicio, La

Heroes de la legion; Los

Hide Out

High Treason

High Wide and Handsome

Hindle Wakes

Hi, Nellie!

Hintertreppe

His Goal

His Our

Histoire d'un crime

Histoire d'un Pierrot

Histoire d'un valet de chambre

Hitlerjunge Quex

Hoffer der Herrn O. F., Die

Hokus Pokus

Hollywood

Homme à la tête en caoutchouc

Homme aux gants blancs, L'

Homme du jour, L'

Homme du large; L'

Honeymoon (v. anche: Luna di miele)

Horse Feathers

Hors la brume

Horst Wessel

Hour with You, An

Hose, Die

Hôtel des étudiants

Hôtel Imperial

Hottentott, The

Ho ucciso!

House Divided, A

House Temperly, The

Humoresque

Hunchback of Notre Dame; The

Hurricane

Hyppocampe, L'

Ich bei Tag, du bei Nacht

Idille à la ferme

Idillio in campagna, Un

Idillio nella vecchia Praga

Idillio tranquillo, Un

Idle Class

Idolo, L'

If I Had a Million

I Live My Life

Illusions fantaisistes

I'm a Fugitive from a Chain Gang

Image, L'

I Met Him in Paris

Imitation of Life

Immortale vagabondo, L'

Impareggiabile Godfrey, L'

Imperatore della California, L'

Imperatrice Caterina, L'

Imprevisto, L'

I'm Suzanne!

Inafferrabile. L'

Incantesimo

Incatenata

Incendio dell'Opera, L'

Incendio di Chicago, L'

Incontro a Parigi

Indiana, L'

Indian Heart

Industrial Britain

Infedele, L'

Infedeltà

Inferno, L'

Inferno dei mari, L'

Informer, The (inglese)

Informer, The (americano)

Ingeborg Holm

Ingratitudine

In hoc signo vinces

Inhumaine, L'

Innocents of Paris

In Old Arizona

In Old Chicago

In Old Kentucky

Inondation, L'

Inspiration

Intolerance

Intrusa, L'

Invasore. L'

Invisibile Dieu, L'

Invisible Man, The

Io amo

Io di giorno e tu di notte

Io e la scimmia

Io e la vacca

Io e le donne

Io sono innocente

Io sono un evaso

Io vivo la mia vita

Iron Duke, The

Iron Horse, The

Isn't Life Wonderful?

Isola del diavolo, L'

Isola dell'amicizia, L'

Isola della felicità, L'

Isola della morte, L'

Isola del peccato, L'

Isola del sole. L'

Isola del tesoro, L'

Istinct, L'

It Happened One Night

Itto

Ivan

Ivanhoe

Ivresse

I Was a Spy

Jalousie da barbouillé, La

Jean de la lune

Jeanne Doré

Jenny

Jenny Lind, una pagina d'amore

Jérusalem

Jésus

Jeunesse

Jeux des reflets et de la vitesse

Jezebel

Jim di Piccadilly

Jimmy.

Jocelyn (I^a ediz.)

Jocelyn (II^a ediz.)

Johan

John Ericsson

Journey's End

Joyeux Canary, Le

Judas Golovlieff

Judex

Judge Priest

Judith of Bethulia.

Junge Baron Neuhaus, Der

Jungen Dessauers grosse Liebe, Das

Juno and the Paycock

Justice

Kaiser av Portugalien

Kaiser von Kalifornien, Der

Kameradschaft

Kärlek och kassabrist

Katusha

Katzensteg, Der

Kermesse eroica, La

Kermesse héroïque, La

Keuschen Susanne

Kid, The

Kid Galahad

Kids Auto Races

Kiff Tebbi

Kiki

King of Jazz, The

King Steps Out, The

Kipps

Kirilin

Kiss, The

Kiss for Cinderella, A

Kiss Me Again

Kleine Mutti

Klein Mann, was nür?

Knight without Armour

Koenigsmark

Kongress tanzt, Der

Koppelia

Kuhle Wampe

Lac aux dames

La chiamavano Cosetta

Ladies of Leisure

Ladies of the Big House

Ladro di Bagdad, Il

Lady, The

Lady and Gent

Lady Chatterley's Lover

Lady for a Day

Lady Hamilton

Lady Lou

Lady of the Pavements, The

Lady's Morals, A

Lady Windermere's Fan (inglese)

Lady Windermere's Fan (di Lubitsch)

Lago incantato, Il

Laila (I^a ediz.)

Laila (II^a ediz.)

Lampi sul Messico

Lancashire at Work and Play

Lancieri del Bengala, I

Last Command, The

Last Moment, The

Last of Mrs. Cheyney, The
Last Warning, The
Lavori forzati
Law of the Range, The
Lazarillo de Tormes
Lazybones
Lega dei tre, La
Legge della montagna, La (di Stroheim)
Legge della montagna, La (di Blystone)
Legge dell'amore, La
Leggenda di Gösta Berling, La
Legione della strada, La
Leib des Pharaos, Der
Leise flehen meine Lieder
Léonce chercheur d'or
Léonce Papillon
Leone di Venezia, Il
Let's Go Nature

Lettera rossa, La

Letto e divano

Letzte Kompagnie, Die

Letzte Droschke von Berlin, Der

Letzte Mann, Der (v. anche: *Ultima risata, L'*)

Levriero del mare, Il

Libelled Lady

Liebe

Liebe der Jeanne Ney, Der

Liebe ist Liebe

Liebeskommando

Liebe, Tod, und Teufel

Lied einer Nacht, Das

Lied für dich, Ein

Life Begins

Life Begins at 40

Life of an American Fireman

Life of Emile Zola

Life of Jimmy Nolan, The

Lifes of a Bengal Lancer

Light in the Dark, The

Lilac Time

Lilies of the Field

Lilies of the Field (II^a ediz.)

Liliom (di Borzage)

Liliom (di Lang)

Linea generale, La

Lion des Mogols, Le

Lips of Steel

Lisboa

Little Caesar

Little Colonel, The

Little Dorritt, (danese)

Little Giant, The

Little Man, What Now?

Little Minister, The

Little Old New York

Little Women

Littoria

Liutaio di Cremona, Il

Live, Love and Learn

Lloyds di Londra, I

Loca de la casa, La

Lodger, The

Lodger, The (ediz. parl.)

Lonely Villa, The

Lonesome

Lorenzino de' Medici

Lost Patrol, The

Lost Patrol, The (di Ford)

Lost Squadron, The

Lot in Sodom

Lotta dei giganti, La

Lottatore, Il

Love

Love and Hisses

Love Flowers, The

Love Is News

Love Me and the World His Mine

Love Me Tonight

Loves of Carmen

Luana la vergine sacra

Luce penetra attraverso le tenebre, Una

Luciano Serra pilota

Luci della città, Le

Lucky Star

Lucrezia Borgia

Lullaby, The

Luna di miele

Lys de la vie, Le

Macbeth (ital.)

Macbeth (ingl.)

Macchina a vapore, La

Macchina del tempo, La

Machine à refaire la vie, La

Maciste all'Inferno

Maciste contro la morte

Maciste contro lo sceicco

Maciste nella gabbia dei leoni

Mac Teague

Madame Bovary

Madame Butterfly

Madame Dubarry (di Lubitsch)

Madame Dubarry (di Dieterle)

Madame Pompadour

Madame sans gêne (1912)

Madame sans gêne (ital.)

Madame sans gêne (con G. Swanson)

Madame Satan

Mademoiselle de la Seiglière

Mademoiselle de Maupin

Mademoiselle from Armentières

Mademoiselle Josette mia moglie

Mad for Music

Madonnina del porto, La

Maedchen in Uniform (v. anche Ragazze in uniforme)

Maedchen Johanna, Das

Madre, La

Maestri cantori di Norimberga, I

Maggiordomo, Il

Magia Naturalis

Magic Flame, The

Maid of Salem, The

Mai più l'amore

Maison cernée, La

Maison dans la dune, La

Maison du mystère, La

Make Way for To-morrow

Making a Living

Ma l'amor mio non muore (1913)

Ma l'amor mio non muore (1938)

Male and Female

Maledetti, I

Malvaloca

Mamma

Mam'zelle Nitouche

Mancia competente

Mandragora, La

Manhattan Melodrama

Mani dell'altro, Le (o Mani di Orlac, Le)

Man I Killed, The

Man of Aran

Manja

Man of the Desert, The

Manoir du Diable, Le

Manometro

Ma non è una cosa seria

Manon Lescaut

Mann der den Mord beginnt, Der

Man's Castle, A

Man's Genesis, The

Man spricht über Jacqueline

Mantello, Il

Manto rosso, Il

Mantrap

Man Who Could Work Miracles, The

Man Without Desire, The

Man Who Played Square, The

Manxman, The

Marcantonio e Cleopatra

Marche des machines, La

Marcia di Rakoczi

Marco Visconti

Margherita Gauthier

Maria Antonietta (amer.)

Maria Antonietta (ted.)

Maria di Scozia

Maria do Mar

Mariage de Max, Le

Maria, Leggenda ungherese

Maria Stuarda

Maria Walewska

Marie Chapdelaine

Marie, legende hongroise

Mariées de la Tour Eiffel

Marion

Marito venduto, Il

Marius

Marjika l'adultera

Mark of Zorro, The

Marocco

Marriage Circle, The

Marseilleise, La

Martin Lutero

Maruska

Mary of Scotland

Marysa

Maschera dai denti bianchi, La

Maschera di cera, La

Maschera eterna, La

Mascherata

Maschere nere, Le

Maschere russe

Mascotte dell'aeroporto, La

Masks and Faces

Masnadieri, I

Mastro di posta, Il

Mastro Samuele

Mata Hari

Mater dolorosa (prima ediz.)

Mater dolorosa (sec. ediz.)

Maternelle, La

Maternité

Matrimonio a Suursalo

Matrimonio di Joujou, Il

Matrimonio in quattro

Max et la quinquina

Max in America

Mayerling

Mazeppa

Mazurca di papà, La

Mazurka tragica

Mazzata, La

Meccanismi del cervello, I

Médecin malgré lui, Le

Medico di campagna, Il

Medico per forza

Meir Ezofewicz

Mélo

Melodia di Dunsey, La

Melodie der Herzens

Melodie der Welt

Men

Men and the Moment

Menilmontant

Men in White

Men of To-morrow

Menschen am Sonntag

Menschen im Sturm

Menschen ohne Namen

Men without Women

Merchant of Venice, The

Merely Mary Ann

Merely Mary Ann (II^a ediz.)

Mères ennemies

Mères françaises

Merrily We Live

Merry-Go-Round

Merry Widow, The

Messalina

Metall des Himmels

Metropolis

Michele Strogoff

Middle Watch, The

Midnight Kiss

Midsummer Night Dream, A

Miele d'oro, Il

Miglior film di Thomas Graal, Il

Milionario su misura

Milione, Il

Milioni della manicure, I

Mille et deuzième nuit, La

Mille e una notte, Le

Mille lire al mese

Milleottocentosessanta

Million, Le (v. anche: *Milione, Il*)

Mind and Bill

Miracle Woman, The

Miracolo dei lupi, Il

Miracolo della Vistola, Il

Mirages de Paris

Miraggi di Parigi

Miserabili, I (per tutte le edizioni v.: *Miserables, Les*).

Miserables, Les (1912)

Miserables, Les (americano I^a ediz.)

Miserables, Les (di Fescourt)

Miserables, Les (di R. Bernard)

Miserables, Les (di Boleslawski)

Miss Europa

Missione eroica

Miss Mend

Mister Deeds Goes to Town

Misteri di Berlino, I

Misteri di New York, I

Misteri di Varsavia, I

Mistero della camera gialla, Il

Mister Wu

Moana

Modella, La

Modern Hero, A

Moglie bugiarda, La

Moglie del guardacoste, La

Moise's Life

Monastero di Sendomir, Il

Mondo cambia, Il

Mondo che sorge, Un

Mondo dove si mendica, Il

Mondo va avanti, Il

Monello, Il

Monkey Business

Monsieur Beaucaire

Monsieur Beaucaire (di B. Tarkington e E.
Sutherland)

*Monsieur Lumière et le Jongleur Trewey jouants
aux cartes*

Montagne d'oro

Montagne in fiamme

Montagne russe

Montecarlo

Mont Saint Michel

Moon Is Our Home, The

Mörder Dimitri Karamazoff

Morderer

Morgandinha de Valflor, A

Morgenrot

Morning Glory

Mort du cygne, La

Mort du soleil, La

Morte civile, La

Mort en fuite, Le

Morte stanca, La

Morto in fuga, Il

Moulin Rouge

Movie Crazy

Mude Tod, Der

Mumsie

Murder

Museo degli scandali, Il

Musica nel cuore

Musica nell'aria

Music in the Air

Musik im Blut

Mussolinia di Sardegna

Mutinés de l'Elsinore, Les
Mutiny on the Bounty
Mutter Krausen fährt im Glück
My Man Godfrey
Mystery of the Wax Museum, The
Mysterious Lady
My Wife's Family

Nach dem Gesetz
Nacht in London, Ein
Nagana
Name the Man
Namuss
Nana (di Renoir)
Nanà (con A. Sten)
Nanook of the North
Nanouk
Napoleoncina

Napoleone

Napoleone a Sant'Elena

Napoleon of Broadway, The

Napoli d'altri tempi

Narkose

Nascita di una nazione, La

Natella

Natt, En

Naughty Marietta

Nave, La (I^a ediz.)

Nave, La (II^a ediz.)

Navigator, The

Nazaré praja de pescadores

Négatif

Negro che tenia el alma bianca, El

Nel gorgo del destino

Nel gorgo del peccato

Nel mondo della luna

Nell'abitazione estiva

Nella tempesta

Nell Gwynn

Nel regno della fantasia

Nelson

Nerone

Never the Twain Shall Meet

New Job, The

New Moon

Nibelunghi, I

Nido d'aquila

Night Angel, The

Night Flight

Night of June, The

Night of Love, The

Nina non far la stupida

Nina Petrowna (I^a ediz.)

Nina Petrowna (II^a ediz.)

Niniche

Njù

Noah's Ark

Nobleza baturra (I^a ediz.)

Nobleza baturra (II^a ediz.)

Nogent Eldorado du Dimanche

No Man's Land

Nona Sinfonia, La

Non c'è bisogno di denaro

No no Nanette

Non scherzate con l'amore

Non ti conosco più

Nora

Nosferatu il vampiro

Nostro pane quotidiano (di Murnau)

Nostro pane quotidiano (di Vidor)

Nothing Else Matters

Notre Dame de Paris (1911)

Notre Dame de Paris (con L. Chaney)

Notte al castello, Una

Notte d'amore, Una

Notte di bufera

Notte di Natale, La

Notte di nozze

Notte di S. Silvestro

Notte di Walpurgis, La

Notte in Arabia, Una

Notte romantica, Una

Notti di Chicago, Le

Notti di principi

Notti di Pietroburgo

Notti messicane

Notti sul Bosforo

Notturmo

Nouveaux Messieurs, Les

Novella in Maggio, Una

Novembre

Now and Forever

Nozze di Crimilde, Le

Nozze di Palo, Le

Nozze russe del XVI secolo

Nozze sotto il terrore (I^a ediz.)

Nozze sotto il terrore (II^a ediz.)

Nozze vagabonde

Nuits de Princes

Nuit terrible, Une

Nuova Babilonia, La

Nuova Ora, La

Nuove terre

Nuovo Gulliver

Nür ein Komödiant

Occhi neri

Oceano delle perle, L'

Odissea, L'

Of Human Bondage

Oh, You Tong

O K America

O la borsa o la vita (film cecoslovacco)

O la borsa o la vita (film italiano)

Old Bob

Old Dark House, The

Old Heidelberg

Oliver Twist

Olympia

Ombre ammonitrici

Ombre bianche

Ombre che se reia del amor, El

Ombres qui passent, Les

On a volé un homme

Once in a Blue Moon

One A. M.

One Exciting Night

One in a Million

One Night in a London Club

One Rainy Afternoon

Onestà della Signora Cheyney, L'

One Sunday Afternoon

One Way Passage

Only Yesterday

On n'a pas besoin d'argent

On Such a Night

On the Park

Opéra de quat'sous, L' (v. anche Dreigroschenoper)

Opus 1, 2, 3, 4

Ora d'amore, Un'

Ora Ponciano

Orchidea selvaggia

Or dans la rue, L'

Orders is Orders

Or des Mers, L'

Organista muto, L'

Orizzontale, L'

Orizzonte

Oro

Orologio magico, L

Orologio rotto, L'

Oro nella strada, L'

Orribile verità, L'

Ostrega che sbrego!

Otello

Otello (di Shakespeare)

Ottava moglie di Barbablù

Ottobre.

Otto ragazze in barca

Our Common Friend

Our Daily Bread (di Murnau)

Our Daily Bread (di Vidor)

Our Dancing Daughters

Our Modern Maidens

Ousternprinzessin

Outsider, The

Over the Hell

Pacquebot Tenacity

Padre (con E. Zacconi)

Padre (con H. B. Warner)

Padre Serafino

Padre Sergio

Padrone delle Ferriere, Il

Padrone di casa, Il

Paestum

Pagan, The

Painted Veil, The

Paix du foyer, La

Palazzo e fortezza

Palcoscenico

Palio.

Pan

Pan Tadonsz

Pantera di neve

Papà

Papà cerca moglie

Papà Gambalunga

Papà Natale

Pappagallo cinese, Il

Paradiso

Paradiso delle Fanciulle, Il

Paramount on Parade

Parata di primavera

Parfum de la dame en noir, Le

Parigi che canta

Paris in Spring

Paris Hat, The

Paris Méditerranée

Paris-Port

Paris qui dort

Parrucca, La

Parsifal

Partie d'écarté

Partir

Partita a quattro

Partita d'amore

Passaporto giallo, Il

Passaporto rosso

Passeggiata senza scopo, La

Passione cosacca

Passion d'Oberammergau (di Lumière)

Passione di Giovanna d'Arco, La

Passione di Oberammergau (americano)

Pasteur (francese)

Patriot, The

Patrioten

Pattuglia, La

Pattuglia all'arme

Pattuglia dei senza paura, La

Pattuglia perduta, La

Paura di amare, La

Pauvre Pierrot, Le

Pax Aeterna

Pay Day

Pazza per la musica

Peacock Alley

Peau de Chagrin

Peau de Pêche

Peccati dell'amore, I

Peccato

Peccato che uccide

Peccatori

Pêcheurs d'Islande (I^a ediz.)

Pêcheurs d'Islande (II^a ediz.)

Peg of My Heart

Pellegrinaggio a Kevlaar

Pellegrino, Il

Penseur, Le

Pensione Mimosa

Penthouse

Pepé le Moko

Pepita Jimenez

Per amore

Perdizione

Perfect Clown

Perfect Specimen

Pericolo pubblico numero uno, Il

Per la libertà del popolo

Per la scala di servizio

Perle della corona, Le

Per le vie di Parigi
Per l'onore della bandiera russa
Per monti e per valli
Per salvare la sua razza
Personal Property
Pescatore di Stormskär, Il
Peter Ibbetson
Peter Pan
Petit Café, Le
Petit chaperon rouge, Le
Petite chanteuse des rues, La
Petite Chocolatière, La
Petite Lise, La
Petite Lily, La
Petite marchande d'allumettes, La
Petit roi, Le
Piacere dello scandalo, Il
Piazza del Popolo

Piccadilly

Puccadilly Jim

Piccola fata di Solbakken, La

Piccola stella

Piccole donne

Piccolo caffè, Il

Piccolo colonnello, Il

Piccolo fratello, Il

Piccolo gigante, Il

Piccolo Robinson, Il

Piccolo saltimbanco, Il

Pietro il Grande (1910)

Pietro il Grande (di Buchowetzky)

Pietro il vagabondo

Pilgrim, The

Pinocchio

Pioggia (documentario di Ivens)

Pioggia (di Milestone)

Pionieri, I

Pionieri del West, I

Pirata nero, II

Pits, I

Platinum Blonde

Playboy of Paris, The

Plomber, The

Plus fort que son maître

Poeta e Zar

Poil de Carotte

Polesie

Polikoushka

Polikar fa la spesa

Polikar maestro di lingue orientali

Ponte, II

Popolo muore, Un

Popular Sin

Portuguesa de Napoles, A

Possessed

Potenza dell'amore, La

Potenza e gloria

Povero Fornaretto di Venezia, Il

Power

Power and Glory

Pranzo alle otto

Pratica della prospettiva

Première sortie d'un collegien, La

Presa di Pechino. La

Presidente di Costanueva, Il

Prestige

Prestigio di razza

Prevaricatori, I

Prigione senza sbarre

Prigioniera di Sidney, La

Prigioniere

Prigioniero di Zenda, Il (v. Prisoner of Zenda,

The).

Prima dell'esame di maturità

Primo amore (di P. Fejos)

Primo amore (con K. Hepburn)

Primula rossa, La

Prince Consort, The

Prince of Lovers

Princess and the Plumber, The

Principe Achmed, Il

Principe Consorte, Il

Principe dell'impossibile, Il

Principe e il povero, Il

Principe Kuckuck, Il

Principe ribelle, Il

Principessa delle ostriche, La

Principessa Olalà, La

Principe studente, Il

Prinz Louis Ferdinand

Prisoner of Zenda, The (I^a ediz. americana)

Prisoner of Zenda, The (inglese)

Prisoner of Zenda. The (II^a ediz. americana)

Prison sans barreaux

Prison des femmes

Private Life of Henry VIII, The

Privatsekretarin, Die

Prix de beauté

Processo di tre milioni, Il

Procuratore, Il

Professione di Cashel Byron, La

Professor Unrath

Progetto dell'ingegner Praite, Il

Proibito

Proie du vent, La

Promessi sposi, I (I^a edizione)

Promessi sposi, I (II^a ediz.)

Proprietari di terra

Proprietà riservata

Prosciugamento dello Zuidersee, Il

Proscritti, I

Prova del fuoco, La

Provinciale, La

Pubertà

Public Opinion, The

Pupilhas de Senhor Reitor, As (I^a ediz.)

Pupilhas do Senhor Reitor, As (II^a ediz.)

Pura al cento per cento

Purezza

Puro sangue

Pursuit of Happiness, The

Pygmalion (ediz. inglese)

Pygmalion (ediz. olandese)

Quai des brumes, Le

Quality Street

Quando la felicità svanisce
Quando l'amore comanda
Quando l'amore parla
Quanto più oscura la notte tanto più brillano le
stelle
Quarantaduesima strada
Quarantunesimo, Il
Quarta alleanza di Madama Margherita
Quartieri di lusso
Quatorze Juillet
Quatrocent coups de diable, Les
Quattrini a palate
Quattro cavalieri dell'Apocalisse, I
Quattro diavoli, I (danese)
Quattro diavoli, I (americ.)
Quattro piume, Le
Queen Christina
Quelle che pagano

Quello che prende gli schiaffi

Questa notte o mai più

Que Viva Mexico!

Quick

Quinney

Quo vadis? (di Pathé)

Quo vadis? (I^a ediz. italiana)

Quo vadis? (II^a ediz. italiana)

Ragazza allarmante, Una

Ragazza del confine d'argento, La

Ragazza del dopoguerra, La

Ragazze americane

Ragazze che sognano

Ragazze e giovanotti del 1890

Ragazze in uniforme

Ragazzi allegri

Ragazzi della Via Paal, I

Rage of Paris, The

Rain

Rain (di Milestone)

Ramona

Ramuntcho

Rango

Rapacità

Rapt

Raskolnikoff

Rasputin and the Empress

Rat, The

Rat de ville et le rat des champs, Le

Ratto di Monna Lisa, Il

Rausch

Ravengar

Rebecca of Sunnybrook Farm (con M. Nixon)

Rebecca of Sunnybrook Farm (con M. Pickford)

Re burlone

Reckless

Re dei commedianti, Il

Re dei lustrascarpe, Il

Re dei Re, Il

Re del circo, Il

Re del Jazz, Il

Re della jungla, Il

Re della piazza, Il

Re di Trollebo, Il

Red Dust

Red Lantern, The

Refugee, The

Regina Cristina, La

Regina della notte

Regina di Polonia, La

Reifende Jugend

Reine des papillons, La

Reine Elisabeth, La

Reine Margot, La

Reka

Re, le torri e gli alfieri, Il

Re Nettuno

Repubblica delle donne, La

Réquin, Le

Reserved for Ladies

Resurrectio

Resurrezione (con M. Jacobini)

Resurrezione (con D. Del Rio)

Resurrezione (con L. Velez)

Resurrezione (con A. Sten)

Retaggio d'odio

Reticolati

Retour aux champs, Le

Retour d'Ulysses, Le

Return of Peter Grimm, The

Reunion

Reveil, Le

Revenge

Revisore, Il

Rhapsodie in blue

Richiamo del mare, Il

Rien que les heures

Rifugio, Il

Right to Romance, The

Ring, The

Rio Rita

Ripudiata

Rising Tide

Ristrettezze

Ritmi

Ritorno

Ritorno, Il

Ritorno alla vita

Rivale, Il

Rivelazione

River, The

Rivincita del cielo, La

Rivincita di Barbara Worth, La

Rivolta dei Boxers, La

Robber Symphony, The

Robe rouge, La

Roberta

Robin Hood

Rocambole

Rodney Stone

Roi de Camargue, Le

Roi de la mer, Le

Roi s'amuse, Le

Roman d'amour

Roman d'un malhereux, Le

Roman d'un tricheur, Le

Roman Scandals

Romanticismo

Romanza sentimentale

Romanzo di un giovane povero, Il

Rome Express

Romeo and Juliet

Romeo e Giulietta (film polacco)

Romola

Rondine marina

Rosa, La

Rosa de Madrid

Rosa di Eger, La

Rosa di Tebe

Rose France

Rose Marie

Rose nere (film svedese)

Rose nere (film tedesco)

Rose rouge, La

Rosita

Rotaia, La

Rotaie

Roue, La

Rouge et le Noir, Le

Roxi-Bar

Royal Family of Broadway, The

Rubacuori

Rubber

Rue sans nom, La

Ruggles al the Real Gap

Rumba dell'amore, La

Ruota

Rusalka

Sacco di Roma, Il

Sadie MacKee

Sadie Thompson

Saga di Gunnar Hedes, La

Sally of the Sawdust

Salto mortale

Salute

Salvation Hunters

Sanctuary

Sanders of the River

San Francisco

Sang du poète, Le

San Giorgio

Sangue e Arena

Sangue guasto, Il

Sangue ribelle

Sangue scozzese

Santa e il suo pazzo, La

Santo Wenzler, Il

Sarto del mercato, Il

Satanas

Sava

Scala di servizio, La
Scala di seta, La
Scampolo
Scandalo al Grand Hôtel
Scandalo dei miliardi, Lo
Scandalo del giorno, Lo
Scaramouche
Scarlet Empress, The
Scarlet Letter, The
Scarlet Letter, The (con L. Gish)
Scarlet Pimpernel, The (I^a ediz.)
Scarlet Pimpernel, The (II^aa ediz.)
Scarface
Scarpe al sole, Le
Sceicco, Lo
Scène des forgerons
Scène militaire
Schatten

Schatten der Vergangenheit

Scherben

Schiaffo, Lo

Schiavi dell'amore, Gli

Schiavo di Cartagine

Schinderhannes

Schlöss Vogelöd

Schlussakkord

Sciopero

Scipione l'Africano

Scomparsa di Miss Drake, La

Sconosciuto, Lo

Scoundrel, The

Scrooge

Se a fugado un preso

Sea Gull, The

Seas Beneath, The

Se avessi un milione

Seconda aurora

Seconda B

Seconda moglie, La

Second Mrs. Tanqueray, The

Secredo de confesion

Secret de Rosette Lambert, Le

Secrets (I^a ediz.)

Secrets (II^a ediz.)

Secret Six, The

Sedotta

Segno della Croce, Il

Segno di Zorro, Il

Segretaria privata, La

Segreti

Segreto ardente

Segreto del dottore, Il

Segreto del vecchio libro, Il

Sei mogli di Enrico VIII, Le

Sei ore a terra

Sentiero della felicità, Il

Sentiero del pino solitario, Il

Sentinelle di bronzo

Senza famiglia

Senza madre

Separazione delle razze, La

Sepolcro indiano. Il

Sept châteaux du diable, Les

Sequoia

Sereia de Pedra, A

Serenata

Sergente di ferro, Il

Serments

Sete dell'oro, La

Sette anni di guai

Sette aquile, Le

Settimo cielo

Seventh Heaven (v. anche *Settimo Cielo*)

Sexe Faible, Le

Shall We Tell Our Children?

Shanghaied

Shanghai Express

Shanghai Love

She Done Him Wrong

She Married Her Boss

Shipmates

Shipyard

Shooting Stars

Shoulder Arms

Show Boat

Siate mia moglie

Siegfried

Siegfrieds Tod, v.: *Sigfrido*.

Sigfrido (di Lang) (v. anche: *Nibelunghi, I*)

Signora delle Camelie (italiano)

Signora di tutti, La
Signora per un giorno
Signora vagabonda
Signore zoppo, Il
Signorina Ciclone, La
Signorina Fedele
Signori Skatinini, I
Signor Max, Il
Signor Naceradec, Il
Signor professore nemico delle donne, Il
Signor Robinson Crusoe, Il
Silhouetten
Silly Simphonies
Simpatica canaglia
Sinfonia del fuoco
Sinfonia diagonale
Sinfonia nuziale
Sinfonia patetica

Singing Fool, The
Single Standard, The
Sinners in the Sun
Sins of Fathers, The
S'io fossi re
Si parla di Clara
Sir Christopher Strong
Sirenetta dell'autostrada, La
Sita
Six et demi onze
Six-Thirty Collection
Sixty Years a Queen
Skin Game, The (I^a ediz.)
Skin Game, The (II^a ediz.)
Skippy
Sky Pilot, The
Sleeping
Smiling Lieutenant, The

Smilin' Through (I^a ediz.)
Smilin' Through (II^a ediz.)
Smouldering Fires
Sobborghi
Society Scandal, A
Sogno, Il
Sogno biondo
Sogno che vive, Un
Sogno d'amore
Sogno d'estate
Sogno di prigioniero
Sogno di una notte di mezza estate
Sogno di uno scapolo. Il
Sogno di un valzer
Sogno di un valzer (operetta)
Sogno nero
Soir de Rafle, Un
So Is Paris

Soiuz Velikovo Dela

Sola

Soldiers of the King

Sole

Solo una notte

Sombrero de tres picos, El

Sombrero de tres picos, El (commedia)

Somehow Good

Sonata a Kreutzer

Sonata a Kreutzer (di G. Machaty)

Song of love

Song of My Heart

Song of Songs

Sonny

Sonny Boy

Sono stato io!

Sorgenti d'oro

Sorprese del divorzio, Le

Sorrell and Son

Sorriso del destino

Sorrow of Satan

Sortie des ateliers Panhard et Levassor

Sortie des ouvriers de l'usine Lumière

S. O. S. Iceberg

So 's Your Old Man

So This Is London

Sotto il segno dell'amore

Sotto i ponti di New-York

Sotto i tetti di Parigi

Sotto la croce del sud

Sottomarino, Il

Souriante Madame Beudet, La

Sous le jeux d'occident

Sous le toits de Paris

Specchio della vita, Lo

Spedizione ai ghiacci

Sperduti nel buio

Spinta!, Una

Spionaggio eroico

Spionen am Werk

Spoilers of the West

Sporting Blood

Sposa, La

Sposa della morte, La

Sposa della tempesta, La

Sposa venduta, La (I^a edizione)

Sposa venduta, La (II^a edizione)

Sposiamoci in quattro

Spostati, Gli

Springs Comes to England

Spuds

Squadriglia dell'aurora, La

Squadrone bianco, Lo

Squaw Man, The

Squibs

Stage Door

Stage Mother

Stand In

Stand Up and Cheer

State Fair

Stella Dallas (I^a ediz.)

Stella Dallas (II^a ediz.)

Stella della Taverna Nera, La

Stenka Rasin

Sterminateli senza pietà

Stop Look and Listen

Storia dei tredici, La

Storia della Casa Romanoff

Storia di filosofi

Storia di Umer Hantsoko

Storia di un caso semplice

Storia di Vedad

Storm

Storm at Daybreak

Story of Louis Pasteur

Story of Temple Drake

Strada, La

Strada del Diavolo, La

Strada della paura, La

Strana realtà di Peter Standish, La

Strange Interlude

Strangers May Kiss

Stranger's Return, The

Strano interludio

Strasse, Die

Street Angel

Street of Sin, The

Street Scene

Stregoneria attraverso i secoli, La

Strettamente confidenziale

Strictly Confidential

Strike Me Pink

Strongheart

Strong Man, The

Studente di Praga, Lo (I^a ediz.)

Studente di Praga, Lo (II^a ediz.)

Studente di Praga, Lo (III^a ediz.)

Studenti

*Student von Prag, Der (I^a ediz. Per questa e le altre edizioni v. anche: *Studente di Praga, Lo*)*

Stürme der Leidenschaft

Sua Altezza comanda

Sua Eccellenza

Sua Maestà Douglas

Sua ultima azione, La

Submarine, The

Suburb

Sui monti

Sulla Costa Azzurra

Sulla porta del carcere

Sultane de l'amour, La

Sumurum (teatro)

Sumurum (di Lubitsch)

Sunrise (v. anche: *Aurora*)

Suo bambino, Il

Suocera domata, La

Suocera innamorata, La

Suoi segreti, I

Suora bianca, La

Sur les toits

Susan Lenox, Her Fall and Rise

Susanna (con L. Harvey)

Susanna! (con K. Hepburn)

Süss the Jew

S. V. D.

Sveik al fronte russo

Sveik in borghese

Svengali

Swan, The

Swedenhielm, Gli

Swing Time

Sylvester

Sylvia Scarlett

Tabù

Tagebuch einer Verlorenen, Das

Tailor, Soldier, Sailor

Tale of Two Cities, The

Tambour battent

T'amerò sempre

Taming of the Shrew, The

Tänzerin von Sanssouci, Die

Tarakanova (1910)

Tarakanova (francese)

Tartarin de Tarascon

Tartufo

Tarzan, the Ape Man

Taumaturgo, Il

Tavola dei poveri, La

Teatro maledetto, Il

Telephone Workers

Tell England

Tempest, The

Tempeste sull'Asia

Tempeste di passione

Tempeste sul Monte Bianco

Tempi moderni

Tempio delle tentazioni, Il

Temporale

Temporale all'alba

Temporary Widow, The

Temptation

Tendre ennemie, La

Tentatrice, La

Tentazione bionda

Tentazioni

Teodora

Teresa Confalonieri

Teresa Raquin (italiano 1915)

Teresa Raquin (di Feyder)

Terje Vigen

Terra, La

Terra canta, La

Terra che fiammeggia, La

Terra ha sete, La

Terra madre

Terra nostra

Terra nuova

Terra senza donne

Terra senza donne (americano)

Terre, La

Terremoto di Messina, Il

Terre selvagge, Le

Terribile armata, La

Tesoro, Il

Tesoro d'Arne, Il

Tessitori, I

Tess of the Storm Country

Testamento del dottor Mabuse, Il

Tête d'un homme, La

Texas Rangers, The

Thérèse Raquin

They Won't Forget

Things to Come

Thirty-nine Steps

This Day and Age

This Week of Grace

Three Goodfathers, The

Three Little Pigs

Three Smart Girls

Three Woman

Through the Dark

Thunder

Thunderbolt

Thunder over Mexico

Tigre reale

Tillie's Punctured Romance

Tin Ice

Tiratore scelto, Il

Tol'Able David (I^a ediz.)

Tol'Able David (II^a ediz.)

Tom Brown of Culver

Tommy

Toni

Topaze

Topi grigi, I

Tormento

Torre della menzagna, La

Torrent, Le

Torrente, Il

Tosca (di Sardou)

Tosca (con S. Bernhardt)

Tosca (con C. Sorel)

Tough Guy

Tour au large

Tovarich

Tower of Lies, The

Trader Horn

Tradimento

Traditore, Il (di A. Room)

Traditore, Il

Trafalgar

Traffic in Souls

Tragedia americana, Una

Tragedia del Bounty, La
Tragedia della miniera, La
Tragedia del Pizzo Palù, La
Tragedia sulla neve, Una
Tragedie de la mine, La
Tragödie der Liebe
Trail of Lonesome Pine, The
Trail of '98, The
Train des suicides, Le
Train sans yeux
Tramp Tramp Tramp
Transatlantico
Transatlantico, Il
Trapped by Bloodhounds or a Lynching at Cripple Check
Traumende Mund, Der
Traviesa molinera, La
Tre, I

Treasury Island, The (I^a ediz.)

Tresaurry Island, The (II^a ediz.)

Tredici uomini e un cannone

Tre donne

Tre gattini, I

Tre moschettieri, I (I^a ediz. francese)

Tre moschettieri, I (di Fairbanks)

Tre moschettieri, I (di M. Linder)

Treno popolare

Trenta secondi d'amore

Tre porcellini, I

Tre ragazze in gamba

Tre sentimentali, I

Trespasser, The

Tre strani amici

Trionfo della vita, II

Tristana e la maschera

Tristezza infinita

Triumph des Willens

Trois Mousquetairs, Les (I^a ediz. francese)

Trouble in Paradise

Trouble Shooter

True Confession

Tudor Rose

Tugboat Annie

Tumultes

Tunnel, Il

Turandot

Turbine bianco

Turn in the Road

Tutta la città ne parla

Tutta la vita in una notte

Tutto il mondo ride

Twentieth Century

Two Arabian Nights

Überfall

Ultima carovana, L'

Ultima compagnia, L

Ultima gioia, L'

Ultima illusione, L'

Ultima nemica, L'

Ultima notte, L'

Ultima risata, L'

Ultima squadriglia, L'

Ultime avventure di Don Giovanni, Le

Ultimi giorni di Pompei, (I^a ediz.)

Ultimi giorni di Pompei, Gli (Tre edizioni del 1913)

Ultimi giorni di Pompei, Gli (di A. Palermi)

Ultimo addio, L'

Ultimo degli uomini, L' (v.: Ultima risata, L').

Ultimo degli Skemmer, L'

Ultimo dei Frontignac, L'

Ultimo Eden, L'

Ultimo fiacre di Berlino, L'

Ultimo Lord, L'

Ultimo Lord, L' (edizione parlata)

Ultimo uomo, L' (v. *Ultima risata, L'*).

Uncharted Waters

Undecimo anno

Underground

Under the Red Robe

Under Two Flags (1^a ediz. americana)

Under Two Flags (di T. Browning)

Underworld

Un des Baumugnes

Undici ufficiali di Schill, Gli

Unholy Three, The

Unholy Three, The (ediz. parlata)

United Hearts

Unmögliche Liebe

Uno dei tanti

Uno dei trentasei

Uomini che mascazzoni!, Gli

Uomini fuori gioco

Uomini in bianco

Uomini preferiscono le bionde, Gli

Uomo che ha cambiato nome, L'

Uomo che ride, L'

Uomo che sorride, L'

Uomo con la macchina da presa, L'

Uomo dalla Hispano, L'

Uomo dei miracoli, L'

Uomo del giorno, L'

Uomo di Aran, L'

Uomo di bronzo, L'

Uomo invisibile, L'

Uomo e la bestia, L'

Uomo ombra, L'

Uomo più allegro di Vienna, L'

Uomo senza nome, L'

Uomo senza nome. L' (di Ucicky)

Uragano

Uragano, L' (film polacco)

Uragano, L' (film russo)

Uragano sui Tatra, L'

Urlaub auf Ehrenwort

Urlo della folla, L'

Usanze d'allora

Usignolo, mio piccolo usignolo

Ussaro nero, L'

Vacances de Max, Les

Vagabond, The

Vagabond King

Vages of Virtue

Valanga, La

Valanga umana

Valigia del corriere diplomatico, La

Valzer d'addio di Chopin

Valzer d'amore

Vampyr, Le

Vanina

Vanity Fair

Variété

Vascello tragico, Il

Vecchia guardia

Vecchia signora, La

Vecchio castello, Il

Vecchio e il nuovo, Il

Ved Fengslets Port

Vedova allegra, La (di Stroheim)

Vedova allegra, La (di Lubitsch)

Veille d'armes

Vela nera, La

Vele ammainate

Velo dipinto, Il

Vendetta

Vendetta di Jakob Vindas, La

Venere bionda

Ventaglio, Il

Ventaglio di Lady Windermere, Il

Ventesimo secolo

Ventimila anni a Sing Sing

Ventisei commissari

Vento, Il

Ventre della città, Il

Verbena de la Paloma, La (I^a ediz.)

Verbena de la Paloma, La (II^a ediz.)

Verdun, visions d'histoire

Vergine di Salem, La

Verità di Jedkin, La

Verlorene Schuh, Das

Verso Hollywood

Verso la felicità

Verso la Siberia

Verso la vita

Via delle anime perdute, La

Via del male, La

Viaggio, Il

Viaggio alla luna (di Méliès)

Viaggio immaginario, Il (v. anche: Voyage imaginaire, Le)

Viaggio imprevisto

Via Lattea, La

Via senza gioia, La

Vicino alle stelle

Victoria the Great

Vida de soldado

Vie della città, Le

Vie della fortuna, Le

Vie du Christ

Vie Parisienne

Vier von der Infanterie

Vigilia d'amore

Vigilia d'armi

Villafranca

Villaggio del peccato, Il

Villa solitaria, La

Vincitore, Il

Violettes Imperiales

Violinista di Firenze, Il

Violin Maker of Cremona, The

Virginian, The

Visages d'enfants

Vispe fanciulle di Vienna, Le

Vissi d'arte

Vita comincia a quarant'anni, La

Vita da cani

Vita da cani, Una

Vita del dottor Pasteur, La
Vita di un pompiere americano. La
Vita è bella, La
Vita futura, La
Vita goliardica
Vita in campagna, La
Vita passò, La
Vita privata di Elena di Troia, La
Vittorio e Vittoria
Vivacious Lady
Viva il Re
Viva la gioia
Viva la vita!
Viva le donne!
Viva lo sport!
Viva Villa!
Vivi, ama e impara
Vivo per il mio amore

Voce degli avi, La

Voce del sangue, La

Voce nel deserto, La

Vogliamo un marito

Voglio danzare con te

Voglio essere amata

Voglio vivere con Letizia

Voice of the World, The

Volga en feu

Volga in fiamme

Volo di notte

Volti di fanciulli

Volti dimenticati

Volto di donna

Volubilità

Vormittagspuk

Vorstadtvarieté

Voyage à travers l'impossible, Le

Voyage au Congo

Voyage dans la lune, Le

Voyage imaginaire, Le

Vue d'une rue de Lyon

Wachsfigurenkabinett

Wally

Walzerkrieg

Wandering Yew, The (I^a ediz.)

Wandering Yew, The (II^a ediz.)

Ware Case, The

War Paint

Was ist die Welt?

Water Babies

Waterloo Bridge

Watt, R. H.

Way Down East

Way of All Flesh, The

Webern

Wedding March, The (v. anche: Sinfonia Nuziale)

Wedding Night

Wedding Rehearshal, The

Weisse Hölle vom Piz Palü, Die

Weisse Majestât, Die

Weisse Stadion, Das

We Live at Once

Wells Fargo

Were Are My Children?

We're in the Navy Now

Wer nimmt die Liebe Ernst

Westfront 1918

What a Widow!

What Price Glory?

White Gold

White Rose, The

White Shadows in the South Seas

Wife of the Centaur, The
Wild Oranges
Wild Orchids
Willem van Oranje
Wind, The
Windmill in Barbados
Wings
Winners of Wilderness
Winning of Barbara Worth, The
Winterset
Wise Pool, The
Wolf Song, The
Wolo
Woman Commands, The
Woman of Affairs, A
Woman of Paris, A
Woman Rebels, A
Woman to Woman

Wonder Bar

World Changes, The

World Moves On, The

Wyoming

X misterioso, L'

Yanko il musicante

Years Are So Long, The

Yellow Lily, The

You and Me

You Never Know Women

Young America

Young Rayah, The

Young Woodley

Yvette (film russo)

Yvette (film francese)

Zalacain el aventurero

Za la Mort

Za la Mort contro Za la Mort

Zampa di gatto

Zara

Zar folle, Lo

Zarina, La

Zazà

Zero de conduite

Zingari

Zone, La

Zone de la mort, La (di A. Gance)

Zone de la mort, La (di V. Trivas)

Zoo in Budapest

Zou Zou

Zu Kronik von Grieschuns

Zu neuern Ufern

Zvenigorod

Zwei Herzen im 3/4 Takt

Zwei Menschen

INDICE DI ARGOMENTI E VARIE

Accelerazione, Effetto di

Analisi del movimento

Angolazione

Asincronismo

Astratti, Film

Atmosfera, Film di

Attori di teatro nel cinema: v. Teatro, attori di

Attori non professionisti

Attualità, Film di

Avanguardia, Cinema di

Aviazione, Film di

Ballo (v. anche Coreografia)

Biografici, Film

Brevetti, Lotte per i

Cadenza di presa

Cantanti nel cinema

Canzoni

Carrello, Movimento di (v. anche: Movimenti di
macchina)

Celluloide

Censura

Coloniali, Film

Colonna sonora (v. anche: Sonoro, Cinema)

Colori, Cinema a

Colori Fotografia a

Comici, Film

Comparsa

Compensi agli scrittori e al personale

Concorso cinematografico di Milano

Contrappunto visivo-sonoro

Controcampo

Coppie d'attori

Coreografia

Corti-metraggi (v. anche: Lunghezza del film)

Costo del film

Costume, Film in

Danza (v. anche Coreografia)

Dialogo

Diapositive

Didascalie

Didattici, Film

Disegni animati, Film di

Disegni in movimento

Dissolvenze

Dissolvenze incrociate

Distanza di presa

Divismo

Documentario

Doppiato

Dunning (Sistema di ripresa per gli sfondi)

Durata di realizzazione di un film

Episodi, Film in

Esotico, Film di ambiente

Espressionismo

Esterni (v. anche: Documentario, Western)

Fantasmagorie

Fantocci animati, Film di

Fascismo

Favole, Film di

Flou, Effetto di

Folla

Fotografia

Futurismo

Gag (v. anche: Trovata)

Gangsters, Film di

Generi di film

Gialli, Film

Giornalismo cinematografico

Giudiziari, Film

Grottesco

Guerra, Film di

Illuminazione artificiale

Illuminazione, Effetti di

Industria cinematografica

Inquadratura

Intimismo

Jazz, Musica

Kammerspiel

Lanterna magica

Lunghezza del film

Macchina da presa

Macchina da proiezione

Mare, Film di

Melodramma

Modellini

Montaggio

Montagna, Film di

Movimenti di macchina

Musica e cinema

Musicali, Film

Music Hall

Narratage

Narrativa, Film da opere di letteratura: v. Roman-
zi, Novelle.

Nazional-socialismo

Negativo, Uso del - nel film

Nickel Odeons

Noleggior dei film

Novelle, Film da

Obbiettivi

Operatori

Operetta

Paesaggio nel film

Pancromatica, Pellicola

Panoramica, Movimento di

Pantomima

Parlato, Cinema (v. anche: Sonoro, Cinema)

Parodia

Peep-show

Pellicola

Penny Arcades

Pittura e cinema

Polizieschi, Film

Primo piano

Produttori

Professionisti, Soggetti di film sui -

Proiezione, Durata della

Propaganda, Film di

Psicanalisi nel cinema

Psicologia nel cinema

Pubblicità

Pubblicitari, Film

Pubblico

Radio

Rallentatore, Effetto di

Regia

Religiosi, Film

Rendimento commerciale del film

Retromarcia della pellicola

Riedizioni

Rifacimenti

Ritmo (v. anche: Montaggio)

Riviste

Romanzi, Film da

Romanzi d'appendice

Sale di proiezione

Satira

Sceneggiatura

Scenografia

Scientifico, Cinema

Sensazione, Film a

Serie, Film a

Sessuali, Film su problemi

Sfocatura

Sfumato, Effetto di (v. anche: Flou)

Silhouettes

Simbolismo

Sociale, Film a sfondo

Soggetti per film

Soggettivazione della macchina da presa

Sogno nel film

Sonoro, Cinema e Effetti di sonoro

Sovrimpressioni

Sovrimpressioni sonore

Sperimentale, Cinema

Spionaggio, Film di

Stampa della pellicola

Stereoscopici, Effetti

Storici, Film

Surrealismo

Sviluppo della pellicola

Teatro, Attori di

Teatro, Cinema nel

Teatro, Film da opere di

Teatro di posa

Technicolor

Teorie sul cinema (v. anche: Delluc, Louis e Pudovkin, Vsevolod I.)

Terrificanti, Film

Trasporto della pellicola

Trovata

Truccatura

Trucchi

Two-Reels

Umorismo

Vamp

Varietà, Teatro di

Vaudeville

Velocità di presa e di proiezione (v. anche: Cadenza di presa)

Veristi, Film

Versioni plurime

Vilains

Western; Film

Le fotografie delle tavole sottoindicate sono state riprodotte dai fotogrammi dei film, appartenenti alla Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia, per opera di Antonio Schiavinotto:

9, 10, 11 (b), 14, 19, 20, 25 (a), 27 (b), 32, 48 (b), 50 (a), 57, 59 (a), 65, 67, 68, 70 (b), 83, 85 (b), 110, 111, 112, 113, 122.

INDICE DELLE TAVOLE

1. – Una delle pitture della Caverna d'Altamira (Età della pietra). – Una rappresentazione di Robertson (1799).
2. – Immagini per la lanterna magica: *Montecarlo e Vita e morte del Pettirosso*. – Il Prassinoscopio da Teatro (1877-1882).
3. – Il Prassinoscopio di Emile Reynaud (1871-1882). – Immagini ottenute col Fucile fotografico. – Il «Fucile fotografico» di E. J. Marey (1882).
4. – Il «Teatro ottico» di Emile Reynaud (1888-1900). – *Le pauvre Pierrot*: immagini per il «Teatro ottico».
5. – *L'arrivée d'un train en Gare de la Ciotat*

- (1895) dei fratelli Lumière. – *L'assalto al treno* (*The Great Train Robbery*, 1903) di Edwin S. Porter.
6. – Disegno di George Méliès per *Le voyage dans la lune* (1902). – Da un film di disegni animati di Emile Cohl (1908).
7. – *Le Palais des Mille et une Nuit* di Georges Méliès. – *Le Tunnel sous la Manche* di Georges Méliès.
8. – *L'affaire Dreyfus* di Georges Méliès. – *L'histoire d'un crime* di Ferdinand Zecca.
9. – *Madame Sans Gêne* (1908). – *Histoire d'un Pierrot* (1913) di Baldassare Negroni: Francesca Bertini.
10. – *Cabiria* (1913) di Piero Fosco.
11. – *Intolerance* (1916) di David Wark Griffith. –

Intolerance: Una scena con Mae Marsh.

12. – Asta Nielsen in *Nach dem Gesetz*. – Theda Bara in *Salome*.

13. – Mary Pickford in *Rebecca of Sunnybrook Farm*. – Da un film con William S. Hart.

14. – *Sperduti nel buio* (1914) di Nino Martoglio.
– Emilio Ghione: *I topi grigi* (1916).

15. – *Giglio infranto* (1919) di D. W. Griffith: Richard Barthelmess e Mary Pickford. – *Agonia sui ghiacci* (1921) di D. W. Griffith.

16. – *Il gabinetto del dottor Caligari* (1919) di Robert Wiene.

17. – *Nosferatu* (1922) di F. W. Murnau.

18. – *I proscritti* (1917) di Victor Sjöström. – *Il tesoro d'Arne* (1919) di Mauritz Stiller.

19. – *Anna Boleyn* di Ernst Lubitsch: Henny Porten

- ten e Emil Jannings. – *La strada* (1923) di Karl Grune.
20. – *La leggenda di Gösta Berling* (1923) di Mauritz Stiller con Greta Garbo e Gerda Lundqvist.
21. – *Il sepolcro indiano* di Joe May. – *Otello* di Dimitri Buchowetzky.
22. – Una delle prime comiche di Charlie Chaplin.
– Charlie Chaplin: *Il monello* (*The Kid*, 1920) con Jackie Coogan.
23. – Max Linder in *Sette anni di guai*.
24. – *Robin Hood* (1922): Douglas Fairbanks. – *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* (1921) di Rex Ingram.
25. – Erich von Stroheim: *Femmine Folli* (1922).
– *Greed* (1923) di Erich von Stroheim: Za Su

Pitts.

26. – *Rosita* (1923) di Ernst Lubitsch e Raoul Walsh: Mary Pickford. – *La Zarina* (*Forbidden Paradise*, 1925) di Ernst Lubitsch: Pola Negri.
27. – *Sylvester* (1923) di Lupu Pick. – *Nju* (1924) di Paul Czinner: Elisabeth Bergner, Emil Jannings, Conrad Veidt.
28. – *I Nibelunghi* (1923-24) di Fritz Lang. – *Metropolis* (1925) di Fritz Lang.
29. – *America* (1924) di D. W. Griffith. – *Il cavallo d'acciaio* (1924) di John Ford.
30. – *Monsieur Beaucaire* (1924) con Rodolfo Valentino. – *Il ventaglio di Lady Windermere* (1924) di Ernst Lubitsch: Ronald Colman e Irene Rich.

31. – *La via senza gioia* (1925) di G. W. Pabst
con Greta Garbo.
32. – *Variété* (1925) di E. A. Dupont: Emil Jan-
nings e Lya de Putti.
33. – *La fête espagnole* (1919) di Germaine Du-
lac e Louis Delluc. – *La fille de l'eau* (1925) di
Jean Renoir.
34. – *Atlantide* (1921) di Jacques Feyder. –
Schermo trittico per *Napoleone* (1926) di
Abel Gance. – *I miserabili* (1924) di Henry
Fescourt.
35. – *Una donna di Parigi* (1923) di Charlie Cha-
plin. – Charlie Chaplin: *La febbre dell'oro*
(1925).
36. – *Lo studente di Praga* (1925) di Henrik Ga-
leen: Conrad Veidt. – *L'ultima risata* (1925) di

F. W. Murnau: Emil Jannings.

37. – *Faust* (1926) di F. W. Murnau: Camilla Horn. – *Tartufo* (1925) di F. W. Murnau: Lil Dagover e Emil Jannings.
38. – *Humoresque* (1920) di Frank Borzage. – *Romola* di Henry King.
39. – *La grande parata* (1925) di King Vidor: Renée Adorée e John Gilbert.
40. – *Il torrente* (1925) con Greto Garbo. – *Reticolati* (1927): Pola Negri e Clive Brook.
41. – *L'angoscia di Satana* (1926) di D. W. Griffith. – *Dannati dell'Oceano* (1928) di Joseph von Sternberg.
42. – Buster Keaton: *Come vinsi la guerra*. – Buster Keaton: *Le sette probabilità*.
43. – *Aurora* (1926) di F. W. Murnau: George O'

- Brien. – *Settimo cielo* (1927) di Frank Borzage: Charles Farrell e Janet Gaynor.
44. – *Quello che prende gli schiaffi* (1924) di Victor Sjöström: Norma Shearer e Lon Chaney.
– *La lettera rossa* (1926) di Victor Sjöström: Lars Hanson e Lillian Gish.
45. – *La tentatrice* (1926): Greta Garbo e Antonio Moreno. – *Sadie Thompson* (1928): Gloria Swanson e Lionel Barrymore.
46. – *La corazzata Potemkin* (1925), di Sergei M. Eisenstein. – *La madre* (1926) di Vsevolod I. Pudovkin.
47. – *Il villaggio del peccato* di Olga Preobragenskaja. – *L'isola della morte* di I. A. Protosonoff.
48. – *Gli ultimi giorni di San Petersburg* (1927) di

- V. I. Pudovkin. – *Il cadavere vivente* (1929) di Fedor Ozep: Vsevolod Pudovkin.
49. – *Giglio nelle tenebre* (*Der Liebe der Jeanne Ney*, 1927) di G. W. Pabst.
50. – *Crisi* (1927) di G. W. Pabst: Brigitte Helm. – *Narkose* (1929) di Alfred Abel.
51. – *L'inafferrabile* (1929) di Fritz Lang. – *Asfalto* (1929) di Joe May: Betty Amann e Gustav Fröhlich.
52. – *Laila* (1929) di George Schneevogt: Mona Martenson. – *Yanko il musicante* (1930) di Ryszard Ordinski.
53. – *Coeur Fidèle* (1923) di Jean Epstein. – *Finis terrae* (1929) di Jean Epstein.
54. – *Le ballet mecanique* di Fernand Léger. – *L'étoile de mer* di Man Ray. – *Pioggia* di Joris

Ivens e Manus Franken.

55. – *L'inhumaine* (1923) di Marcel l'Herbier. – *Le chien andalou* (1929) di Louis Bunuel e Salvador Dali.

56. – *Entr'acte* (1924) di René Clair. – *Le chapeau de paille d'Italie* (1927) di René Clair: Paul Oliver, Albert Préjean, Jim Gerald.

57. – *I due timidi* (1928) di René Clair.

58. – *En rade* (1927) di Alberto Cavalcanti. – *Yvette* (1927) di Alberto Cavalcanti.

59. – *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier: Ivan Mosjoukine. – *Teresa Raquin* (1928) di Jacques Feyder.

60. – *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) di Carl Th. Dreyer.

61. – Erich von Stroheim: *Sinfonia nuziale* e *Lu-*

- na di miele* (1926-29) con Za Su Pitts.
62. – *Nel gorgo del peccato* (1927) di Victor Fleming: Emil Jannings. – Charlie Chaplin: *Il circo* (1928).
63. – *La Folla* (1928) di King Vidor. – *Il vento* (1928) di Victor Sjöström: Lillian Gish.
64. – *Il cantante di jazz* (1927): Al Jolson. – *Broadway Melody* 1929.
65. – *Primo amore* (*Lonesome*, 1928) di Paul Fejos: Barbara Kent e Glenn Tryon. – *Ombre bianche* (1928) di W. S. Van Dyke e Robert Flaherty.
66. – Charlie Chaplin: *Le luci della città* (1930). – *La canzone del cuore* (1930) di D. W. Griffith.
67. – *Tabu* (1931) di F. W. Murnau.
68. – *Alleluja!* (1930) di King Vidor.

69. – *L'Angelo azzurro* (1929) di Joseph von Sternberg: Emil Jannings e Marlene Dietrich.
– *Il delitto Karamazoff* (1930) di Fedor Ozep: Fritz Kortner e Anna Sten.
70. – *Blackmail* (1929) di Alfred Hitchcock. – *Fortunale sulla scogliera* (*Cape Forlorn*, 1931) di E. A. Dupont: Tala Birell.
71. – *Il Principe consorte* (*The Love Parade*, 1929) di Ernst Lubitsch. – *L'allegro tenente* (1931) di Ernst Lubitsch: Maurice Chevalier.
72. – *La vecchia signora* (1931) di Amleto Palermi: Emma Gramatica. – *Seconda B* (1934) di Goffredo Alessandrini: Maria Denis e Sergio Tofano.
73. – *Figaro e la sua gran giornata* (1932) di Mario Camerini. – *Gli uomini che mascazzoni!* (1932) di Mario Camerini: Vittorio De Sica e

Lia Franca.

74. – *Anna Christie* (1930) di Clarence Brown:

Greta Garbo e Charles Bickford. – *Strano Interludio* (1932) di Robert Z. Leonard: Norma Shearer e May Robson.

75. – *Tempeste sul Monte Bianco* (1930) di Ar-

nold Franck. – *La bella maledetta* (*Das blaue Licht*, 1932) di Leni Riefenstahl.

76. – *Miss Europa* (*Prix de beauté*, 1930) di Au-

gusto Genina: Louise Brooks. – *Sotto i tetti di Parigi* (1930) di Rene Clair.

77. – *Sotto i tetti di Parigi* (1930) di René Clair:

Albert Prejean e Pola Illery.

78. – *Il milione* (1931) di René Clair.

79. – *Il congresso si diverte* (1931) di Erik

Charell: Lilian Harvey. – *Guerra di Valzer*

(1933) di Ludwig Berger.

80. – *L'Hôtel des étudiants* (1931) di Tourjansky.

– *Jeunesse* (1934) di George Lacombe.

81. – *Maria, leggenda ungherese* (1932) di Paul Fejos: Annabella.

82. – *L'étrange aventure de David Grey* (1931) di Carl Th. Dreyer.

83. – *A me la libertà!* di René Clair: Henry Marchand e Raymond Cordy.

84. – *Per la scala di servizio* (1931) con Tutta Rolf. – *Rose nere* (1931). – *Volto di donna* (1938) con Ingrid Bergman; di Gustaf Molander.

85. – *Charlotte Löwenskold* (1931) di Gustaf Molander. – *L'ultima notte* (1932) di Gustaf Molander: Ingert Bjuggren.

86. – *Poil de carotte* (1932) di Julien Duvivier:
Robert Lynen. – *La Maternelle* (1933) di Jean
Benoit Lévy e Marie Epstein.
87. – *Dreigroschenoper-L'opéra de quat'sous*
(1931) di G. W. Pabst. – *Atlantide* (1931) di
G. W. Pabst: Brigitte Helm.
88. – *Ragazze in uniforme* (1931) di Leontine Sa-
gan: Dorothea Wieck ed Hertha Thiele.
89. – *Otto ragazze in barca* (1932) di Erich Wa-
schneck: Karin Hardt. – *Giovinezza* (1934) di
Carl Froelich.
90. – *La tragedia della miniera* (1932) di G. W.
Pabst. – *L'incendio dell'opera* di Carl Froeli-
ch.
91. – *Maria do mar* di Leitao de Barros. – *As pu-
pilhas di senhor Reitor* (1935) di Leitao de

Barros.

92. – *Nostro pane quotidiano* (*City Girl*, 1930) di F. W. Murnau. – *I pionieri del West* (*Cimarron*, 1931) di Wesley Ruggles.
93. – *La terra* di Alexander Dovgenko.
94. – *Le vie della città* (1932) di Rouben Mamoulian: Gary Cooper e Sylvia Sidney. – *Io sono un evaso* (1932) di Mervyn Le Roy: Paul Muni.
95. – *Il dottor Jekyll* (1932) di Rouben Mamoulian con Fredric March.
96. – *Venere bionda* (1932) di Joseph von Sternberg: Marlene Dietrich e Dickie Moore. – *Proibito* (1932) di Frank Capra: Barbara Stanwyck.
97. – *Il fallo di Madelon Claudet* (1932): Helen

Hayes. – *Signora per un giorno* (1933) di Frank Capra: May Robson.

98. – *L'angelo della notte* (1931) di Edmund Goulding: Fredric March e Nancy Carroll. – *Amanti senza domani* (*One Way Passage*, 1932) di Tay Garnett: William Powell e Kay Francis.
99. – *Uomini in bianco* (1933) di Richard Boleslawski: Elisabeth Allan e Clark Gable. – *L'angelo della vita* (*Life Begins*, 1932): Loretta Young.
100. – *Ritorno alla vita* (*Counsellor at Law*, 1933) di William Wyler: John Barrymore. – *Pranzo alle otto* (1933): Madge Evans e John Barrymore.
101. – *Perdizione* (*The Story of Temple Drake*, 1933) di Stephen Roberts: Miriam Hopkins. –

La Danza di Venere (Dancing Lady, 1933):

Joan Crawford.

102. – *Verso la vita (1931)* di Nikolai Ekk. – *Notti di Pietroburgo (1933)* di Grigory Roscial e Vera Stroevea.

103. – *Lampi sul Messico (1934)* di S. M. Eisenstein. – *Tutto il mondo ride (1935)* di Grigory Alexandroff.

104. – *Convegno d'amore (One Sunday Afternoon, 1933)* di Stephen Roberts: Fay Wray e Gary Cooper. – *Tentazioni (The Cabin in the Cotton, 1932)*: Richard Barthelmess e Dorothy Jordan.

105. – *Acqua morta (1934)* di Gerard Rutten.

106. – *La terra canta (1934)* di Karel Plicka. – *Amore giovane (1934)* di Josef Rovensky.

107. – *Estasi* (1933) di Gustav Machaty.
108. – *Viva Villa* (1934) di Jack Conway. – *I Crociati* (1936) di Cecil B. De Mille.
109. – Da un film giapponese. – Da un film cinese.
110. – *Per le vie di Parigi* (*Quatorze Juillet*, 1933) di René Clair.
111. – *Per le vie di Parigi* (*Quatorze Juillet*, 1933) di René Clair: Annabella, Georges Rigaud, Paul Olivier.
112. – *Don Chisciotte* (1933) di G. W. Pabst: Fedor Scialiapin e Dorville.
113. – *Don Chisciotte* (1933) di G. W. Pabst.
114. – Documentari: *Contact* (1932) di Paul Rotha, *Cantieri dell'Adriatico* (1932) di Umberto Barbaro, *Metall des Himmels* (1935) di Walter

Ruttmann.

115. – *La verbena de la Paloma* (1935). – *Dos Monjes*, film messicano di J. Bustillo Oro.
116. – *1860* (1933) di Alessandro Blasetti. – *Pasaporto rosso* (1935) di Guido Brignone.
117. – *Acciaio* (1933) di Walter Ruttmann: Isa Pola. – *Il canale degli angeli* (1934) di Francesco Pasinetti.
118. – *Parata di primavera* (1934) di Geza von Bolvary. – *La marcia di Rakoczy* di Istvan Szekely.
119. – *Angeli senza Paradiso* (1933) di Willy Forst: Luise Ullrich e Hans Jaray. – *Valzer d'addio di Chopin* (1934) di Geza von Bolvary.
120. – *Fuggiaschi* (1934) di Gustav Ucicky. –

Giovanna d'Arco (1935) di Gustav Ucicky.

121. – *Le sei mogli di Enrico VIII* (1933) di Alexander Korda con Charles Laughton e Binnie Barnes.

122. – *Quarantaduesima strada* (1933); coreografia di Busby Berkeley.

123. – *Delitto senza passione* (1934) di Ben Hecht e Charles Mac Arthur: Whitney Bourne e C. Rains. – *Once in a Blue Moon* (1935) di Ben Hecht e Charles Arthur: Jimmy Savo.

124. – *Follie di Broadway 1936*. – *La pattuglia dei senza paura* (*G Men*, 1935).

125. – *Accadde una notte* (1934) di Frank Capra: Claudette Colbert e Clark Gable. – *Ventesimo secolo* (1934) di Howard Hawks: John Barrymore e Carole Lombard.

126. – *Vicino alle stelle* (1933) di Frank Borzage:
Loretta Young. – *Segreti* (1933) di Frank Bor-
zage: Mary Pickford.
127. – *I ragazzi della via Paal* (1934) di Frank
Borzage. – *Simpatika canaglia* (*The Devil Is
a Sissy*, 1936): Freddie Bartholomew, Jackie
Cooper e Mickey Rooney.
128. – *Nostro pane quotidiano* (1934) di King Vi-
dor: Karen Morley e Tom Keene.
129. – *Eskimo* (1933) di W. S. Van Dyke. – *Lan-
cieri del Bengala* (1934) di Henry Hathaway:
R. Cromwell, F. Tone, Gary Cooper.
130. – *Amami stanotte* (1932) di Rouben Mamou-
lian: Maurice Chevalier. – *La vedova allegra*
(1934) di Ernst Lubitsch.
131. – *Regina Cristina* (1934) di Rouben Mamou-

- lian: Greta Garbo e John Gilbert. – *Anna Karenina* (1935) di Clarence Brown: Greta Garbo e Freddie Bartholomew.
132. – *Nanà* (1935) con Anna Sten. – *David Copperfield* (1936) di George Cukor: Frank Lawton e W. C. Fields.
133. – *Capriccio spagnolo* (1935) di Joseph von Sternberg con Marlene Dietrich.
134. – *Il traditore* (1935) di John Ford: Victor McLaglen. – *Maria di Scozia* (1936) di John Ford: Katharine Hepburn.
135. – *Becky Sharp* (1935) di Rouben Mamoulian: Miriam Hopkins. – *Il paradiso delle fanciulle* (*The Great Ziegfeld*, 1936).
136. – *I miserabili* (1934) di Raymond Bernard: Harry Baur. – *Delitto e castigo* (1935) di Pier-

re Chenal: Pierre Blanchar.

137. – *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo. – *La donna dai due volti* (*Le Grand Jeu*) di Jacques Feyder.

138. – *Amok* (1934) di Fedor Ozep. – *L'appel du Silence* (1936) di Léon Poirier.

139. – *Anne-Marie* (1936) di Raymond Bernard: Annabella. – *Mayerling* (1936) di Anatole Litvak: Charles Boyer e Danielle Darrieux.

140. – *Il bandito della Casbah* (*Pepe le Moko*, 1936) di Julien Durivier. – *Le quai des brumes* (1938) di Marcel Carné.

141. – *La Kermesse eroica* (1935) di Jacques Feyder: Jean Murat e François Rosay.

142. – *Broken Blossoms* (1936) di Hans Brahm: Dolly Haas. – *Tudor Rose* (1935) di Robert

Stevenson: Nova Pilbeam.

143. – *L'uomo di Aran* (1934) di Robert Flaherty.

– *Escape Me Never* (1935) di Paul Czinner.

144. – *Il fantasma galante* (1936) di René Clair. –

Scrooge (1936) di Henry Edwards.

145. – *Break the News* (1938) di René Clair. –

Pygmalion (1938) di Anthony Asquith e Leslie

Howard: Hendy Hiller.

146. – *Maschera eterna* (1935) di Werner Hoch-

baum. – *Studio in azzurro* film astratto di

Oskar Fischinger.

147. – *Musica nel cuore* (1935) di Erch Wasch-

neck: Sybille Schmitz e Hanna Waag. – *Si*

parla di Clara (1937) di Werner Hochbaum:

Wera Engels, Sabine Peters, Albrecht Schoenhals.

148. – *Turandot* (1936) di Gerard Lamprecht. –
Fanny Eissler (1937) di Paul Martin.
149. – *Urlaub auf Ehrenwort* (1938) di Karl Ritter.
– *Impresa Michael* (1937) di Karl Ritter.
150. – *Viva la vita!* (1935) di Paul Fejos: Annabel-
la e Gustav Frölich. – *Episodio* (1935) di Wal-
ter Resch: Paula Wessely e Carl Ludwig Die-
hl.
151. – *Mazurka tragica* (1936) di Willy Forst: Pola
Negri. – *Mascherata* (1934) di Willy Forst:
Paula Wessely
152. – *Il figliuol prodigo* (1935) di Luis Trenker. –
L'imperatore della California (1936) di Luis
Trenker.
153. – *Olympia* (1936-38) di Leni Riefenstahl.
154. – *Il giorno della grande avventura* (1935) di

- Josef Lejtes. – *Polesie* (1935) documentario.
155. – *Janosik* (1936) di Mac Fric: Palo Bielik. –
Marysa (1936) di Josef Rovensky.
156. – *Purezza* (1937) di Otakar Vavra. – *I fratelli*
Hordubal (1938) di Marc Fric.
157. – *Giovani cuori* (1936). – *Acqua morta*
(1934) di Gerard Rutten.
158. – *Vecchia guardia* (1935) di Alessandro Blasetti.
159. – *Il cappello a tre punte* (1934) di Mario Camerini. – *Darò un milione* (1935) di Mario Camerini.
160. – *Squadrone bianco* (1936) di Augusto Genina. – *Cavalleria* (1936) di Goffredo Alessandrini.
161. – *Il cammino degli eroi* (1937). – *Ettore Fie-*

- ramosca* (1938) di Alessandro Blasetti.
162. – *Casta Diva* (1936) di Carmine Gallone. –
Scipione l'Africano (1937) di Carmine Gallone.
163. – *I due misantropi* (1937) di Amleto Palermi.
– *Napoli d'altri tempi* (1938) di Amleto Palermi.
164. – *Luciano Serra pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini, superv. Vittorio Mussolini: Amedeo Nazzari e Mario Ferrari.
165. – *L'ultima nemica* (1937) di Umberto Barbaro. – *Mille lire al mese* (1938): Alida Valli.
166. – Film comici americani: *Zampa di gatto* con Harold Lloyd, Un film con Stan Laurel e Oliver Hardy, *Un giorno alle corse* con i fratelli Marx.

167. – *Cupo tramonto (Make Way for To-morrow,* 1937) di Leo Mc Carey. – *Sposiamoci in quattro* (1937).
168. – *La vita del dottor Pasteur* (1936) di William Dieterle. con Paul Muni. – *Capitani coraggiosi* (1937) di Victor Fleming: Freddie Bartholomew e Spencer Tracy.
169. – *The Green Pastures* (1936) di Marc Connelly. – *La foresta pietrificata* (1936): Leslie Howard e Bette Davis.
170. – *Furia* (1935) di Fritz Lang. – *Sotto i ponti di New York (Winterset,* 1937).
171. – *È arrivata la felicità* (1936) di Frank Capra: Gary Cooper e Jean Arthur. – *L'impareggiabile Godfrey* (1937) di Gregory La Cava: Carole Lombard e William Powell.

172. – *Primo amore* (Alice Adams, 1935): Fred Mac Murray e Katharine Hepburn. – *Tre ragazze in gamba* (1937) di Henry Koster con Deanna Durbin.
173. – *Amore è novità* (1937): Tyrone Power e Loretta Young. – *Dopo l'uomo ombra* (1937): Myrna Loy e William Powell.
174. – Da un film astratto di Oskar Fischinger. – *Le chant de la mine et du feu* (1931) di Jean Benoit Lévy. – *Mercato a Berlino*, documentario di Wilfried Basse.
175. – Film di disegni animati: un film della serie *Mickey Mouse* di Walt Disney. – *La tartaruga e la lepre* di Walt Disney. – Un film della serie *Popeye* dei fratelli Fleischer.
176. – «Si gira» una scena in esterno di *Terra di nessuno* (1939) diretto da Mario Baffico.

**FILM IN DEPOSITO PRESSO CINETECHE E
DITTE**

ART. ASS.: Artisti Associati S. A., via XX Settembre 11, Roma.

C. MIL.: Cineteca Milanese di Luigi Comencini e Alberto Lattuada, viale Beatrice d'Este, 7, Milano.

COLOSSEUM: Colosseum Film S. A., via Sardegna 81, Roma.

C. S. C.: Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia, Quadraro, Roma.

EIA: Consorzio Cinematografico E. I. A., via Varese 16 B, Roma.

ENIC: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, via Po, 32, Roma.

GENERALCINE: Generalcine S. A., Cinecittà, Ro-

ma.

ICI: Industrie Cinematografiche Italiane, via del
Tritone 87, Roma.

LUCE: Istituto Nazionale L. U. C. E., Quadraro,
Roma.

MANDER: Manderfilm, via Firenze 48, Roma.

MINERVA: Minerva Film, via Palestro 45, Roma.

PASIN.: Francesco Pasinetti, viale di Villa Massimo
24, Roma.

SANGRAF: Soc. An. Grandi Film, Salita San Nicolò
da Tolentino, 1 B, Roma.

Agonia sui ghiacci, L': C. Mil.

Aldebaran: C.S.C.

Alleluja!: C.S.C.

A me la libertà: C.S.C.

Americano, L': C. Mil.

Angeli senza Paradiso: Sangraf.

Angelo azzurro, L': C.S.C. – C. Mil.

Angelo del focolare, L': C. Mil.

Anna Boleyn: C. Mil.

Argent, L': C.S.C.

Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat, L': C.S.C.

Arroseur arrosé, L': C.S.C.

Asfalto: C. Mil.

Assisi: C.S.C.

Atlantide (di Feyder): C. Mil.

Atlantide (di Pabst): C.S.C.

Ballet Mécanique, Le: C.S.C.

Bandera, La: Colosseum.

Bandito della Casbah, Il: Colosseum.

Becky Sharp: Minerva.

Cabiria: C.S.C.

Cadavere vivente, Il: C.S.C.

Cammino degli eroi, Il: Luce.

Carmen (di Chaplin): C. Mil.

Carnet di ballo: Colosseum.

Cavalieri di Ekebù, I: C.S.C.

Celiuskin: Enic.

Club delle ondine, II: C.S.C.

Condottieri: Enic.

Crisi: C.S.C.

Delitto e castigo (di Chenal): Enic.

Delitto Karamazoff, II: C.S.C.

Deux timides, Les (Incompl.): C.S.C.

Don Bosco: C.S.C.

Don Chisciotte (di Pabst): C.S.C.

Due misantropi, I: Enic.

È arrivata la felicità: Eia.

Entr'acte: C. S. C.

Episodio: Enic.

Etoile de mer, L': C.S.C.

Febbre di vivere: Enic.

Femmine folli: C.S.C.

Figliuol prodigo, Il: Colosseum.
Finanze del Granduca, Le: C. Mil.
Footlight Parade: C.S.C.
Fortunale sulla scogliera: C.S.C.
Fratelli Castiglioni, I: Enic.
Fu Mattia Pascal, Il: C.S.C.
Fu Mattia Pascal, Il (Ital.): Colosseum.
Gabinetto del dottor Caligari, Il: C.S.C.
Gold Diggers of 1933: C.S.C.
Golem: C. Mil.
Histoire d'un Pierrot: C.S.C.
I'm Fugitive from a Chain Gang: C.S.C.
Impareggiabile Godfrey, L': Ici.
Imperatore della California, L': Enic.
In Old Chicago: C.S.C.
Intolerance: C.S.C.
Kermesse eroica, La: Sangraf.
Lampi sul Messico: C.S.C.

Lloyds di Londra, I: C.S.C.

Luna di miele: C.S.C.

Mani dell'altro, Le: C.S.C.

Ma non è una cosa seria: Enic.

Mascherata: Enic.

Mazurka tragica: Sangraf.

Messalina: C. Mil.

Milleottocentosessanta: C.S.C.

Nibelunghi, I: C. Mil.

Nina Petrowna (I^a ediz.): C. Mil.

Notturmo: Enic.

Olympia: Eia.

Papà Gambalunga (con M. Pickford): C.S.C.

Passione di Giovanna d'Arco, La: Pasin.

Pellegrino, II: C. Mil.

Pensione Mimosa: Enic.

Per le vie di Parigi: C.S.C.

Piccole donne: Enic.

Pioggia (doc. di Ivens): C.S.C.

Prigione senza sbarre: Sangraf.

Primo amore (di Fejos): C.S.C.

Primo amore (con K. Hepburn): Minerva.

Primula rossa, La: Mander.

Ritorno alla vita: Ici.

Rotaie: C.S.C.

Seconda B: Enic.

Sei mogli di Enrico VIII, Le: Mander.

Seventh Heaven (ediz. parl.): C.S.C.

Siate mia moglie: C. Mil.

Signora per un giorno: Eia.

Signor Max, Il: Enic.

Sinfonia nuziale: C.S.C.

Si parla di Clara: Enic.

Sole: C.S.C.

Sotto i ponti di New York: Generalcine.

Specchio della vita, Lo: Ici.

Sperduti nel buio: C.S.C.

Squadrone bianco, Lo: Enic.

Story of Louis Pasteur: C.S.C.

Strada, La: C.S.C.

Strettamente confidenziale: Eia.

Studente di Praga, Lo (III^a ediz.): Sangraf.

Tabù: C.S.C.

Tempi moderni: Art. Ass.

Topi grigi, I: C.S.C.

Traditore, II: Minerva.

Tragedia della miniera, La: C.S.C.

Tre ragazze in gamba: Ici.

Tutta la città ne parla: Eia.

Ultima notte, L': C.S.C.

Ultimi giorni di Pompei, Gli: C. Mil.

Ultimo Eden, L' (Moana): C.S.C.

Uomo di Aran, L': Enic.

Uragano: Art. Ass.

Variété: C.S.C.

Ventesimo secolo: Eia.

Vicino alle stelle: Eia.

Vie della fortuna, Le: Ici.

Vita da cani: C. Mil.

Wonder Bar: C.S.C.

IL CINEMA OGGI

Il cinematografo essendo nei riguardi della tecnica più che dell'arte, e in riflesso degli avvenimenti politici, in continua evoluzione, non è possibile fissare un punto d'arresto nella cronaca delle realizzazioni di film e di quelle attività che sono intrinseche alla vita del cinema o collaterali ad esso.

Oggi, nel campo tecnico e industriale, il cinematografo è orientato, per esempio, verso il film a colori. Ma finora, dopo *Becky Sharp*, non sono stati presentati altri film in cui il colore abbia mostrato una specifica funzione, salvo che in una sequenza di balletto, ma con effetti piuttosto decorativi, nel film *Modella di lusso* (*Vogue* 1938) prodotto da Walter Wanger, diretto da Irving Cummings, con composizioni decorative di Ale-

xander Tobuloff; in altri film (*Nothing Sacred*, 1938, di William A. Wellman, per es.) il colore potrebbe dirsi pleonastico. Più efficace risulterebbe, per esempio, in film di pura fantasia o di favola: in questo senso va ricordato, per alcune sequenze, *Le avventure di Tom Sawyer* (1938) prodotto da David O. Selznick, diretto da Norman Taurog, interpretato da Tommy Kelly, Ann Gillis, May Robson, operatore James Wong Howe, e tratto dal romanzo di Mark Twain, sceneggiato da John W. A. Weaver.

Anche in America, dove il colore ha avuto il massimo impulso, continuano a venir realizzati film in bianco e nero che ottengono, in virtù del ritmo narrativo e dell'interpretazione, un adeguato successo; film come *You Can't Take It with You* (1938) diretto da Frank Capra, sceneggiato da Robert Riskin da una commedia di George S.

Kaufman e Moss Hart, *Gunga Din* (1939) diretto da Georges Stevens da un soggetto di Ben Hecht e Charles Mac Arthur, *Dark Victory* (1939) con Bette Davis.

Le Case americane hanno anche esteso la loro produzione diretta in Inghilterra realizzando qui, tra l'altro: *The Citadel* (1938) da un romanzo di A. J. Cronin, regia di King Vidor, con Robert Donat.

Il cinema francese tende a impostare problemi risolti, affidandone lo sviluppo nei film più spesso al dialogo che alle immagini. Da combinazioni che precedentemente hanno ottenuto successo, nascono nuovi film: così *Conflitto* (1939) prodotto dalla stessa combinazione che ha prodotto *Prigione senza sbarre*: Léonide Moguy regista, Gina Kaus e Hans Wilhelm scenaristi, Corinne Luchaire e Annie Ducaux interpreti principali. Altri film francesi di questi ultimi tempi sono stati: *Hôtel du*

Nord di Marcel Carné, *La fin du jour* di Julien Duvivier, *La Loi du Nord* di Jacques Feyder, *Le dernier tournant* di Pierre Chenal da un romanzo di James Cain, *Jeunes filles en détresse* di G. W. Pabst, *L'étrange Monsieur Victor* di Jean Grémillon, *Ritorno all'alba* di Henry Decoin.

Variati sono i prodotti del cinema germanico, che vanno da film di genere più impegnativo e robusto come *Heimat* (1938) da un dramma di Hermann Sudermann, diretto da Carl Froelich con Zarah Leander, a film di genere più leggero come *Bel Ami* (1939) da Guy de Maupassant, regista e protagonista Willy Forst.

Gli avvenimenti politici hanno condotto alla conclusione il cinema cecoslovacco che può tuttavia, nella forma, evolversi in un cinema boemo. Così la Spagna ha intrapreso rapporti di produzione cinematografica con altri Paesi. Si realizza-

no oggi film spagnoli in collaborazione con la Germania e con l'Italia.

In Italia si producono alcuni film in doppia versione; in combinazione industriale con la Germania, la Francia, la Spagna. Dei film francesi vengono realizzati negli stabilimenti della Scalera Film, impiantati su quelli già esistenti della Caesar Film. Una serie di film ha prodotto la Scalera Film, tra i quali *La vedova* (1939) diretto da Goffredo Alessandrini, da una commedia di Renato Simoni, scenografia di Antonio Valente, operatore Ubaldo Arata, interpreti Isa Pola, Emma Gramatica, Ruggero Ruggeri.

Negli stabilimenti di Cinecittà, dopo la morte di Carlo Roncoroni che era stato il fondatore, sono stati chiamati alla presidenza e alla consulenza tecnica rispettivamente Giovanni Tofani e Luigi Freddi; questi proveniente dalla Direzione Gene-

rale per la Cinematografia affidata ora a Vezio Orazi.

Tra gli altri film italiani di recente prodotti, sono: *Piccoli naufraghi* prodotto da Eugenio Fontana, diretto da Flavio Calzavara da un soggetto di Giuseppe Zucca e interpretato da un gruppo di ragazzi; *Batticuore* diretto da Mario Camerini, con Assia Noris, John Lodge, Luigi Almirante, Giuseppe Porcili; *Terra di nessuno*, diretto da Mario Baffico, da un soggetto di Luigi Pirandello sceneggiato da Corrado Alvaro e Stefano Landi; *Diamanti*, diretto da Corrado D'Errico, da un romanzo di Salvator Gotta, sceneggiato da Camillo Mariani dell'Anguillara, Guglielmo Usellini, Ettore M. Margadonna, con Doris Duranti; *Grandi Magazzini*, di Mario Camerini con Assia Noris, Vittorio De Sica, Luisella Beghi, Virgilio Riento, Enrico Glori, Milena Penovich; e altri film nei migliori dei

quali si tende a raggiungere uno stile più specificamente italiano, perseguendo così l'indirizzo dato dalla Direzione Generale per la Cinematografia dipendente dal Ministero per la Cultura Popolare: il Ministro Dino Alfieri a questo proposito ha istituito una serie di provvedimenti atti a favorire i produttori italiani nello sviluppo delle loro attività.

DIZIONARIO CINEMATOGRAFICO

Questo Dizionario cinematografico vuole semplicemente servire di guida a chi, non facendo parte dell'ambiente cinematografico, intende iniziare la conoscenza del cinema nei suoi diversi aspetti.

Alcune voci sono già apparse sul settimanale Film diretto da Mino Doletti.

Per la compilazione di voci di argomento tecnico l'autore si è valso della collaborazione di Anto-

nio Schiavinotto.

Accelerazione. – È un effetto peculiare del cinematografo che modifica la cadenza di tempo di un determinato movimento. Per ottenerla si effettua la ripresa della pellicola con cadenza rallentata; mentre alla proiezione della pellicola si dà una cadenza normale. In questo modo risulta un movimento più veloce negli oggetti e nelle persone in moto.

Considerando che la velocità di ventiquattro fotogrammi al secondo è quella normale, eseguendo la ripresa a otto fotogrammi al secondo si otterrà una accelerazione, nei movimenti, del triplo; eseguendola a dodici del doppio e via dicendo. L'accelerazione è stata spesso usata nei vecchi film comici.

Adattamento cinematografico. – È una delle

fasi di elaborazione del manoscritto di un film.

L'adattamento si fa di solito quando si desume il film da un'opera di carattere narrativo o teatrale.

Aiuto operatore. – È l'aiutante dell'operatore. Ha i compiti di misurare la distanza dell'obbiettivo dall'oggetto fotografato, per stabilire la messa a fuoco, e quindi di indicare al segretario di edizione il quantitativo di pellicola consumata per la presa di ogni quadro, di caricare la pellicola nella macchina, cambiare gli obbiettivi, secondo le indicazioni dell'operatore.

Aiuto regista. – È il principale assistente del regista durante la realizzazione del film. L'aiuto regista, oltre ad altri compiti che gli possono venire assegnati di volta in volta, ha quello di seguire la lavorazione del film sulla sceneggiatura, predisponendo la presa di ogni quadro.

Amplificatore. – L'amplificatore da registrazione è l'apparecchio che mediante valvole termoioniche amplifica le deboli correnti microfoniche provenienti dal preamplificatore, inviandole al sistema traduce le variazioni di corrente in variazioni luminose (oscillografo, galvanometro a corda, lampada a luminescenza) situato sul registratore.

L'amplificatore da riproduzione è l'apparecchio che mediante valvole termoioniche amplifica le deboli variazioni di corrente provenienti dalla cellula fotoelettrica situata sul proiettore e le invia agli altoparlanti installati dietro lo schermo.

Angolazione. – È il punto di vista della macchina da presa. Dall'angolazione deriva la inquadratura.

Arredamento. – Consiste nei mobili, nelle sup-

pellettili, negli elementi decorativi e accessori che appaiono in una scena. Spesso, in un film, una persona è specificatamente incaricata di curare l'arredamento. Talvolta l'arredatore è lo stesso scenografo o il costumista.

Attore. – L'attore cinematografico o attore dello schermo è sorto nei primi anni del cinema, inconsciamente. Ma gli acrobati, le ballerine, tutti coloro che si esibivano nei primi brevissimi film non potevano dirsi veri e propri attori, provvisti cioè di una tecnica particolare. Gli attori di teatro, invitati poi a prendere parte a qualche film, portavano sullo schermo una recitazione a base di gesti e di espressioni mimiche esagerati.

Quando si è venuta formando una espressione cinematografica, derivata cioè dalle doti peculiari del cinema come arte, prime fra tutte l'inquadra-

tura e il montaggio, anche per l'attore cinematografico è nata una tecnica particolare cui adeguare la propria recitazione che doveva essere diversa da quella teatrale.

In ogni inquadratura l'attore costretto entro certi limiti determinati dal campo visivo deve agire entro i limiti stessi, e in base alla distanza dalla macchina da presa. La presa non avvenendo di seguito, quadro per quadro, secondo il racconto determinato dalla sceneggiatura, costringe l'attore a creare di volta in volta le espressioni e gli atteggiamenti per quel determinato quadro, raggiungendo una recitazione che deve essere in armonia con quella di quadri precedenti e successivi, presi in fasi e momenti diversi.

Per raggiungere questa coerenza, l'attore è, naturalmente, sottoposto al regista e da questi guidato. Alla coerenza esteriore provvedono an-

che il truccaggio e la illuminazione.

Cabina di proiezione. – È la cabina in cui è installato il complesso degli apparecchi necessari per la proiezione: uno o due proiettori, gli amplificatori per il suono, gli alimentatori delle lanterne, ed accessori diversi.

Cadenza di presa e di proiezione. – È la cadenza data dalla velocità con cui scorre la pellicola durante la presa e durante la proiezione, nelle rispettive macchine da presa e da proiezione.

La cadenza normale si ottiene proiettando la pellicola con la stessa velocità adottata nella presa. Questa velocità è data dal numero dei fotogrammi impressionati e quindi proiettati in un minuto secondo. La pellicola nelle macchine da presa e da proiezione, scorreva per il film muto alla

velocità di sedici fotogrammi al secondo; scorre per il film sonoro alla velocità di ventiquattro fotogrammi al secondo. Se si proietta quindi un film muto con la cadenza adottata per il film sonoro, si ottiene un effetto di accelerazione.

L'aumento di velocità per il film sonoro si è reso necessario per permettere la registrazione dei suoni di alta frequenza.

Camera. – Con questo termine si può indicare la macchina da presa.

Campo. – È lo spazio entro il quale sono compresi tutti gli elementi: oggetti e personaggi, inquadrati dalla visuale della macchina da presa. Dicesi campo lungo quello in cui le figure sono lontane dalla macchina, in modo da occupare una minima parte dell'inquadratura; campo medio o mezzo campo lungo quello in cui le figure sono

più vicine alla macchina da presa ed occupano circa metà dell'inquadratura; campo totale quello in cui sono compresi tutti gli oggetti ed i personaggi che prendono parte ad una scena.

Campo simmetrico. – È quello ottenuto dalla macchina da presa situata in un punto tale da formare un angolo corrispondente a quello della inquadratura precedentemente vista, rispetto ad un asse ottico che è la perpendicolare di un piano ideale.

I campi simmetrici si usano spesso nella presa di dialoghi a due e sostituiscono i controcampi che nella visione darebbero l'effetto di inversione di personaggi sul piano del quadro.

Carrello. È un movimento di macchina che si ottiene facendo muovere l'apparecchio da presa posto su un vero e proprio carrello o su un

ascensore. Si ottengono così: nel primo caso dei carrelli orizzontali o laterali, in avanti, indietro o arretranti, nel secondo caso dei carrelli verticali verso l'alto o verso il basso. Il movimento di carrello, specialmente se prolungato, dicesi anche carrellata.

Il carrello di sostegno è costituito normalmente da una piattaforma elevata di pochi centimetri da terra, che poggia su quattro ruote orientabili munite di pneumatici a bassa pressione, sulla quale è installata una colonna di altezza regolabile che sostiene la macchina da presa.

Cellula fotoelettrica. – Fa parte della testa sonora e traduce le variazioni di luce che le pervengono attraverso la pellicola, in variazioni di corrente.

Ciak. – Consiste in una tavoletta di legno cui è

applicata, in basso (raramente in alto) da un lato mediante una cerniera, un'asta di legno della stessa larghezza. Sulla tavoletta sono scritti i nomi del regista e dell'operatore, il titolo o altra indicazione che serva a designare quel determinato film, il numero del quadro che si prende e il numero della presa (se è la prima, la seconda, la terza volta che si gira quel quadro).

Prima di prendere un quadro, l'assistente o il segretario di scena o un individuo appositamente detto ciakista, mette davanti all'obbiettivo, ad una certa distanza, la tavoletta di legno, e, non appena la pellicola si è avviata nella macchina, batte l'asta contro la sponda; donde il nome di ciak suggerito dal colpo del legno contro il legno: una specie di schiaffo, insomma. Il ciakista dice il numero del quadro che si imprime sulla colonna sonora, mentre sul fotogramma viene fotografata la

tavoletta e quindi il numero del quadro e le altre indicazioni.

In questo modo, al principio di ogni pezzo di pellicola girata si troverà, per il montaggio, l'indicazione del numero del quadro sia sul fotogramma che sulla colonna sonora. Per stabilire il sincronismo tra il suono e l'immagine, si metterà d'accordo il colpo del ciak con quel fotogramma in cui l'asta di legno è giunta a contatto con la sponda della tavoletta.

Cinematografo. – Cinematografo (dal greco antico: Κίνημα, ατος: movimento, γράφω: scrivo) è il nome dato dai fratelli Lumière al loro apparecchio. Il significato della parola si è quindi esteso al luogo dove avvengono le proiezioni, e al complesso delle attività artistiche e industriali che costituiscono la produzione e la diffusione delle

opere da quest'arte-industria derivate, cioè i film.

Questo complesso di attività è stato definito anche cinematografia. La parola, infine, è stata ridotta, dalla consuetudine, a cinema. Si dice quindi: fare del cinema (realizzare film, scrivere soggetti per film, interpretare film e dedicarsi in genere al cinematografo); andare al cinema (andare ad assistere alla proiezione di un film in una sala pubblica).

Colonna sonora. – È lo spazio largo mm. 2,54, che sulla pellicola scorre accanto alla colonna dei fotogrammi e che porta fotografati i suoni. La colonna sonora può essere ad area variabile e a densità variabile. Nel primo sistema la densità dell'annerimento è costante e i suoni sono registrati sotto forma di minutissime dentellature che fanno quindi variare l'area dell'anneri-

mento; nel secondo, invece, varia la trasparenza (densità) dell'annerimento e l'area rimane costante.

La colonna sonora, rispetto all'azione corrispondente quale appare nei fotogrammi, è spostata in avanti di diciannove fotogrammi, per il fatto che nel proiettore la lettura della colonna stessa non avviene all'altezza dell'obbiettivo, perchè qui la pellicola si muove ad intermittenza, bensì in uno spazio di diciannove fotogrammi più sotto, dove è possibile farla scorrere con moto regolare e continuo.

Colore. – Il colore, nel film in bianco e nero, viene reso da una gamma di grigi che vanno dal bianco ai nero. Con le recenti emulsioni pancromatiche, questa gamma di grigi corrisponde abbastanza all'impressione di contrasto che il no-

stro occhio percepisce osservando i colori.

Dalla scoperta della cinematografia si è sempre tentato di escogitare sistemi che riproducessero i colori naturali degli oggetti fotografati. La scoperta del cinematografo ha dato un nuovo impulso a queste ricerche; tanto che oggi si può dire sussista una cromocinematografia.

Comparsa. – È la persona che prende parte alle scene di un film figurando con la propria persona sullo sfondo del quadro senza costituire elemento sostanziale dell'azione, ma facente parte della massa.

Controcampo. – Si indica con questo termine il campo inverso a quello determinato dalla inquadratura precedentemente indicata nella sceneggiatura, Campo e controcampo sono quindi controcampi reciproci.

Controfigura. – È la persona che sostituisce uno degli attori principali durante le prove di illuminazione e di movimento di un quadro. È anche la persona che sostituisce l'attore durante la esecuzione di un'azione che presenta delle difficoltà o dei pericoli, o la necessità di compiere delle acrobazie.

Controtipo. – È il negativo ottenuto su apposita pellicola da una copia positiva di film stampata su lavanda o normale. Dal negativo controtipo si stampano a loro volta nuove copie positive.

Si fa il controtipo di quei film dei quali non si può avere a disposizione il negativo originale per stampare le copie che servono alla proiezione.

Copia di lavoro. – È quel film formato dai pezzi di pellicola positiva girati, e che viene adibito ad effettuare un primo montaggio provvisorio del

film e poi un montaggio definitivo. A comporre la copia di lavoro provvede il montatore.

Cortometraggio. – È un film più breve del normale film a soggetto. La lunghezza di un cortometraggio può variare, da pochi metri a ottocento metri. Cortometraggio è di solito un film documentario; ma vi sono anche film di cortometraggio a soggetto. Gli stessi film comici costituiti da un solo rullo di pellicola (one-reel) o da due rulli (two-reels) sono dei cortimetraggi.

Costume. – Il costume consiste negli abiti e nei vestiari. Ogni film contemporaneo documenta il costume dell'epoca in cui è stato realizzato. Per i film di epoche passate, il costume viene appositamente creato, ispirandosi il costumista nel disegnare i figurini, anche ad opere d'arte dell'epoca che il film intende evocare.

Cromocinematografia. – Si intende con questa denominazione il cinema a colori. Assai numerosi sono i brevetti ottenuti per sistemi di cromocinematografia, pochissimi quelli che corrispondono allo scopo. Tutti i sistemi si basano sulla sintesi di due, tre, quattro colori dello spettro solare. Si dice quindi che la sintesi è bicroma, tricroma, quadricroma.

La sintesi addittiva si ottiene impressionando la pellicola negativa attraverso filtri colorati e proiettando il positivo attraverso filtri identici a quelli adottati nella presa. La sintesi sottrattiva si ottiene invece impressionando la pellicola negativa attraverso filtri colorati ma colorando poi il positivo mediante matrici ricavate dal negativo.

Diaframma. – È il congegno che, montato fra le lenti di un obbiettivo, serve a regolare la quan-

tità di luce trasmessa dall'obbiettivo stesso alla pellicola sensibile. L'apertura del diaframma è in relazione con la luminosità del soggetto e la sensibilità della pellicola.

Diffusore. Consiste in un vetrino che porta una serie di rilievi concentrici o radiali e che si pone davanti all'obbiettivo della macchina da presa. Ha lo scopo di ammorbidire la immagine ritratta.

Diffusore è anche chiamato il vetro smerigliato o scanalato che si pone davanti ai riflettori per diffonderne la luce.

Didascalie. Grande importanza avevano nel cinema muto le didascalie. Esse determinavano l'azione che si svolgeva nei quadri successivi, indicavano i dialoghi delle persone che prendevano parte alla scena. Vi erano dei film in cui le didascalie erano ridotte al minimo indispensabile, e

addirittura dei film in cui non vi erano didascalie. Si trattava di film nei quali l'azione era tanto chiara da rendere inutile ogni spiegazione scritta.

Diventato il cinema parlato, la parola detta ha sostituito la parola scritta. Sono rimaste tuttavia le didascalie del dialogo in quei film parlati in una lingua diversa da quella del paese dove il film viene proiettato; in questo caso la didascalia è sovrimpressa nel margine inferiore del fotogramma.

Alcune didascalie, o titoli, sono rimaste anche col parlato, in testa al film. Sono le didascalie che indicano il titolo del film e i nomi dei principali collaboratori. Sono indicati nelle didascalie iniziali i seguenti nomi: del produttore, del direttore di produzione, del regista, del soggettista (o dell'autore del lavoro letterario o drammatico dal quale il film è stato tratto), degli sceneggiatori, dell'operatore,

dello scenografo, del musicista, del montatore, del costumista, degli eventuali consulenti tecnici, degli attori. Talvolta i nomi degli attori vengono riprodotti in coda al film, e accanto ad ognuno è il nome del personaggio da ciascuno di essi interpretato.

Direttore di produzione. – Il direttore di produzione è colui che organizza la lavorazione del film, stipula a nome del produttore (qualora il produttore sia il capitalista del film) o dei capitalisti, i contratti con tutto il personale tecnico e artistico che prende parte alla lavorazione, stabilisce gli ordini del giorno, ma prima di tutto fa il preventivo del film e il piano di lavorazione, aiutato in queste mansioni da un ispettore di produzione o da un aiuto direttore di produzione.

Un buon direttore di produzione può far dimi-

nuire la spesa di un film: dipende dalla organizzazione, dal modo con cui, cioè, ha stabilito il piano di lavorazione, tenendo conto delle necessità degli attori, delle costruzioni da eseguire in teatro di posa, della lavorazione in esterni.

Disegni animati. – Il film di disegni animati è un particolare tipo di film in cui non agiscono esseri viventi. Il procedimento di esecuzione di un film di disegni animati (detto erroneamente, dall'inglese «cartoon», anche cartone animato), è diverso da quello di un film normale.

Per eseguire un film di disegni animati viene preso un fotogramma alla volta; su ogni fotogramma è fotografato il disegno della fase di un movimento.

Distanza di presa. – È la distanza tra l'obbiettivo e il soggetto del quadro.

Alle origini del cinema ogni quadro era una veduta in cui agivano persone viste in figura intera. Quando si è cominciato a realizzare film in capannoni con le pareti di vetro, non si pensava che il cinema potesse avere certe leggi per le quali la distanza della macchina da presa dall'oggetto avesse una particolare funzione. Si pensava al cinema come a una forma di teatro muto. Gli attori gesticolavano per farsi capire. Era una specie di pantomima. Con l'andare del tempo è venuto in mente a qualcuno di mostrare oggetti e figure più da vicino. Una volta, spezzare in due una persona, in modo da vederla inquadrata sullo schermo dal busto in su, pareva una eresia. Ma vi fu qualcuno che pensò addirittura di riprendere della persona soltanto il volto. È nato, così, il primo piano.

Nelle sceneggiature, le indicazioni della distan-

za della macchina da presa dall'oggetto principale della scena sogliono essere indicate con lettere di abbreviazione all'inizio di ogni quadro, dopo il numero che indica il quadro stesso. L'indicazione può essere anche pleonastica quando la scena sia opportunamente descritta. Se noi scriviamo in una sceneggiatura: «Tizio è al volante dell'automobile; le sue mani tremano un poco, il volto è accigliato», è facile capire che l'inquadratura dovrà comprendere anche le mani del personaggio che hanno una determinata funzione espressiva; sarà superfluo indicare il campo visivo con le lettere: m. f. oppure m. p. p. che vogliono dire mezza figura e mezzo primo piano.

Tuttavia, le indicazioni si usa di solito metterle nella sceneggiatura e servono anche all'operatore per stabilire dove piazzare la macchina da presa rispetto all'oggetto da riprendere. Le indicazio-

ni sono, rispetto alla figura umana, le seguenti: «primissimo piano», che corrisponde alla testa di una figura umana; «primo piano» che corrisponde ad un campo dalla cima della testa alle spalle; «mezzo primo piano» (o più esattamente: piano medio o mezza figura) che corrisponde a metà della figura umana.

Viene, poi, la figura intera, ed è facile capire di che si tratti. «Campo medio» o «mezzo campo lungo» indica il rapporto tra la figura o le figure e l'ambiente in cui si trovano; il campo medio è un campo normale, in cui agiscono più figure intere. I primi film consistevano in una sola inquadratura o in un seguito di campi medi. Nel «campo lungo» infine, le persone sono molto distanti dalla macchina da presa. Si suole indicare con «campo totale», un ambiente interamente inquadrato.

Naturalmente, la distanza di presa ha una im-

portanza nei riguardi dell'espressione cinematografica. Un primo piano non sarà messo a caso ma per significare la importanza di quel personaggio, in quella determinata scena. Altrettanto dicasi se in primo piano è posto un oggetto.

Dissolvenza. – La dissolvenza consiste nel progressivo annerimento della immagine fino a campo buio; oppure, partendo dal campo buio, nel graduale apparire dell'immagine. La prima si definisce dissolvenza in chiusura, la seconda dissolvenza in apertura.

La dissolvenza incrociata è la trasformazione di una immagine in un'altra: la seconda appare a poco a poco via via che la prima scompare. La dissolvenza incrociata che nell'azione del film ha lo scopo di far passare il tempo, viene sostituita anche dai cosiddetti mascherini: press'a poco il

risultato di questi è quello dato dalle pagine di un libro che si sfogliano.

Le dissolvenze si possono ottenere chiudendo o aprendo l'otturatore della macchina da presa, per via chimica (indebolendo gradualmente il negativo) o mediante la truca.

Divismo. – È un fenomeno caratteristico del cinematografo, secondo cui viene data grande importanza, in un film, alla partecipazione di un attore o di un'attrice, e all'attore detto divo viene quindi subordinato il film stesso. Il divismo è stato coltivato ed è coltivato tuttora dai produttori di film e dalle Case di produzione, come elemento commerciale per far presa sul pubblico.

Documentario. – È un tipo di film in cui non agiscono attori. Il documentario può essere di diverse specie: scientifico, didattico, turistico. Do-

cumentario è anche il cosiddetto giornale di attualità che riproduce fatti e avvenimenti del giorno.

Doppiato. – È l'operazione per cui alla voce di un attore viene sostituita la voce di un altro attore. Il doppiato permette quindi la traduzione di una battuta di dialogo da una lingua ad un'altra e permette addirittura che si modifichi il testo di un discorso, creando magari delle divergenze tra l'azione del personaggio e le frasi che dice. Il doppiato può avere una utilità pratica, ma in linea di massima è negativo dal punto di vista artistico.

Emulsione. – È il componente sensibile della pellicola. Una volta non esisteva che una emulsione; quella che ora si chiama normale; questa rendeva la pellicola sensibile soltanto ai colori azzurro, indaco e violetto. Infatti, chi ricorda le vec-

chie fotografie ha presente che, per esempio, il cielo risultava bianco di latte, o lievemente grigiastro, le nuvole scomparivano, gli alberi risultavano neri. Infatti la pellicola era sensibile all'azzurro, non era affatto sensibile al verde. Non era sensibile al rosso; e le labbra risultavano nere come gli alberi,

Si sono quindi trovati i sensibilizzatori che danno l'emulsione ortocromatica. Questa è sensibile ad una gamma maggiore di colori, a tutti cioè, meno che al rosso. Lo è, invece, la emulsione pancromatica, la quale, di conseguenza, è sensibile a tutti i colori. Si può dire che l'ultima emulsione pancromatica messa in commercio ha una sensibilità ai colori quasi vicina a quella dell'occhio umano.

Esposizione multipla. – È un effetto proprio

del cinema per cui su uno stesso fotogramma sono più immagini in movimento. La presa è stata effettuata in tempi diversi, secondo i diversi settori. Delle mascherine poste davanti alla pellicola hanno fatto sì che venisse impressionata una zona sola alla volta.

Esterni. – Si chiamano esterni tutte le scene che vengono realizzate fuori del teatro di posa, all'aria aperta, in paesaggi naturali o in ambienti ricostruiti all'aria aperta. Il numero dei giorni utili per la ripresa degli esterni è previsto dal piano di lavorazione, ma può essere modificato durante la realizzazione del film per circostanze impreviste, dipendenti nella maggior parte dei casi dalle condizioni atmosferiche.

Film. – Con la parola «film» si indica l'opera cinematografica: si deve considerare come un pro-

dotto artistico. Per quanto la parola appartenga al vocabolario anglo-americano, in Inghilterra e in America si suol chiamare il film anche «motion picture» o semplicemente «picture» o anche «production»; originariamente «film» è il supporto della pellicola, quindi il termine «pellicola» viene usato in Italia anche per indicare l'opera cinematografica.

Filtro. – È un cristallo colorato che si pone dinanzi all'obbiettivo per modificare il rapporto dei colori della scena ritratta. I filtri sono di vario colore: più usati quelli sulla scala del colore giallo, del verde e del rosso. Il filtro di un determinato colore fa sì che la pellicola venga impressionata dalle radiazioni di quel colore. In questo modo ritraendo un oggetto verde con un filtro verde, l'oggetto apparirà bianco.

Fissaggio. – È il procedimento chimico successivo allo sviluppo, che permette di rendere definitivamente stabile la immagine sulla pellicola negativa o su quella positiva.

Flou. – È l'effetto per cui l'immagine appare con i contorni un po' indecisi ovvero ammorbiditi, o velata. Si ottiene: nel primo caso ponendo davanti all'obbiettivo della macchina da presa un diffusore; nel secondo caso un velatino (o garza).

Attualmente il flou è caduto abbastanza in disuso. Per ottenere determinati effetti ci si serve dell'illuminazione. Gli operatori più progrediti usano di solito un diffusore leggero solamente nei primi piani.

Fonico o Tecnico del suono. – È colui che ha la responsabilità della qualità della registrazione dei suoni in un film. Cura la messa a punto degli

apparecchi di registrazione, la postazione dei microfoni durante la presa, il volume dei suoni affinché questi non debbano smodulare, cioè risultare distorti.

Formato della pellicola. – Il formato della pellicola quale oggi si usa esisteva già nel 1894. Ma negli anni successivi si adottarono diversi formati, cui corrispondevano diversi tipi di macchine da presa e fu necessario uniformare il formato della pellicola e, di conseguenza, creare solo macchine da presa e da proiezione che corrispondessero a questo formato. Il formato si indica in millimetri e questi millimetri corrispondono alla larghezza della pellicola. È stato usato in qualche occasione un formato largo detto «grandeur» per la ripresa di vedute panoramiche: ma oggi non è più usato.

Il formato normale o standard, è il 35 mm. Tutti i film oggi vengono girati in 35 mm. Ma esistono anche altri formati, detti «formati ridotti». Il più antico fra questi è stato il 9,5 mm. che era applicato ad una pellicola la cui perforazione stava fra un fotogramma e l'altro, mentre nel formato 35 mm. la perforazione sta ai lati del fotogramma. In un altro formato la perforazione è laterale: il 16 mm. detto anche sub-standard. È questo il tipico «formato ridotto» che permette risultati analoghi a quelli del formato normale. Infine, esistono il 17,5 mm. e l'8 mm. Quest'ultimo è derivato dal 16 mm. dimezzandolo verticalmente.

Fotogenia. – Con questo termine si suole indicare la maggiore o minore idoneità di una persona a essere fotografata. Si dice quindi che una persona è fotogenica quando fotografata in diver-

se posizioni e illuminata in diverso modo, conservi nella fotografia, in ogni caso, le proprie caratteristiche fisionomiche, che la illuminazione ha valso a porre in risalto.

Fotogramma. – Si chiama fotogramma ogni quadro che rappresenta la fase di un movimento. Su una striscia di pellicola ci sono numerosi fotogrammi ai lati dei quali si trovano le perforazioni. Ogni fotogramma contiene un'immagine a sinistra della quale è la colonna sonora. In ogni secondo passano nella macchina da presa e quindi nella macchina da proiezione, 24 fotogrammi. Nel cinema muto ne passavano 16.

Fuori campo. – Del fuori-campo (f. c.) si è venuti parlando in particolar modo da quando è nato il sonoro. Due persone parlano tra loro; quando una parla, l'altra ascolta, ma non si vedono

ambidue. Anzi, ad un certo punto, si vede soltanto la persona che ascolta. L'altra che parla si dice che è fuori campo. Mentre si gira la scena la persona fuori campo dice con la dovuta espressione le battute, mentre l'obbiettivo coglie le reazioni del volto dell'altra.

Si dice inoltre che uno dei personaggi «va fuori campo» quando la sua figura esce dalla visuale della macchina da presa.

Gag. – Parola anglo-americana che significa «trovata comica». Può consistere nella risoluzione di una scena, o di un motivo ricorrente, spesso legato ad un personaggio.

Generico. – Sta tra la comparsa e l'attore. Prende parte alle scene di un film potendo figurare anche in primo piano e può dire qualche battuta di dialogo.

Giraffa. – È una specie di piccola gru che serve a sostenere il microfono, Il termine è derivato dalla somiglianza approssimativa dello strumento all'animale dal lungo collo. La base è costituita da un carrello che può muoversi in diverse direzioni e che viene spostato per la ripresa di ogni quadro e messo nella posizione più idonea per la ripresa stessa. Alla giraffa è inoltre applicato un sistema di manovelle che permettono di orientare e di alzare o abbassare il microfono durante l'azione.

Girare. – Con questo verbo si suol definire la operazione di presa di un film, e la parola deriva, in questa accezione, dal movimento che imprime l'operatore alla manovella della macchina da presa. Il termine è rimasto anche quando la manovella è stata soppressa dalle macchine da presa perchè la trazione della pellicola è avvenuta elet-

tricamente o meccanicamente mediante una molla. Esistono tuttavia ancora oggi macchine con manovella. È usanza quindi di chiamare «primo giro di manovella» l'inizio delle riprese di un film. Si suol dire che un regista «ha girato» o «gira» un determinato film; che un attore «ha girato» o «gira» in un determinato film; che una scena o un film «si gira».

La ripresa di un film avviene in un periodo variabile secondo il tipo del film e la sua lunghezza. Un normale film a soggetto si gira in un periodo che può variare da venticinque giorni a quattro mesi. In una giornata di lavoro si girano comunemente da dieci a venti quadri (o meglio: dieci o venti numeri della sceneggiatura). Ogni quadro viene preso (o girato) più di una volta: almeno due. Ma si giunge a girare un quadro anche venti volte, prima di ottenere il risultato richiesto. La

presa di un quadro può anche venire interrotta per cause diverse.

Illuminazione. – L'illuminazione in un film può essere naturale o artificiale, o naturale e artificiale ad un tempo. L'illuminazione naturale è quella data dai raggi solari; per gli esterni all'aria aperta viene appunto usato della illuminazione naturale, che può essere tuttavia corretta o modificata mediante l'uso di riflessi o anche di lampade.

L'illuminazione artificiale è quella che si usa per gli interni, costruiti nei teatri di posa, e viene data dai raggi degli apparecchi di illuminazione.

Nella presa delle scene che riguardano uno stesso ambiente, si dispongono gli apparecchi in positure-base, per determinare una coerenza luministica; altri apparecchi vengono poi istituiti per la presa di ogni singolo quadro, per creare effetti

particolari o per le esigenze di questo o quell'attore o attrice.

Esistono vari metodi di illuminazione, che dipendono dalla personalità dei registi o nella maggior parte dei casi, dagli operatori. L'illuminazione può essere a luce diffusa, senza ombre; ad effetti; logica: che tiene conto cioè delle sorgenti di luci di cui godrebbero gli ambienti ricostruiti e artificialmente illuminati, se fossero ambienti reali. Ogni film richiede, del resto, un tipo di illuminazione.

Industria. – L'industria cinematografica comprende i vari settori della produzione, del noleggio o distribuzione di un film, e infine dell'esercizio di sale cinematografiche.

L'industria è sorta contemporaneamente al cinema; è andata dal 1885 a oggi, evolvendosi e

complicandosi. Ogni settore è rappresentato da un gerente che è: per la produzione il produttore o il rappresentante del capitale, per la edizione anche lo stesso produttore o un incaricato, per la distribuzione o noleggio il capo del noleggio e infine per l'esercizio l'amministratore del locale dove si proietta il film.

Inquadratura. – È la limitazione del campo visivo, determinata dalla posizione della macchina da presa, dall'obbiettivo impiegato, dall'architettura scenica, dagli oggetti e i personaggi in essa compresi.

È opportuno che la inquadratura sia scelta in funzione del racconto, abbia una ragione di esistere in rapporto a quelle che la precedono e a quelle che la seguono. Un film è prevalentemente costituito da inquadrature fisse: si può inquadrare

un ambiente, un panorama, uno o più personaggi, e in diverse pose, da diversi punti di vista ovvero angolazioni; dal punto di vista normale, dall'alto o dal basso. Per ragioni particolari la inquadratura può anche essere obliqua, a piombo, supina o capovolta.

Inserto. – È un quadro raffigurante un oggetto ingrandito; di solito: una scritta, un manifesto, una lettera, che viene inserito nel montaggio di un film, al punto giusto, ove sia necessario mostrare al pubblico quel particolare oggetto in forma più evidente.

Interni. – Si chiamano interni tutte le scene che vengono realizzate in teatro di posa o in ambienti naturali al chiuso. Il numero dei giorni utili per la ripresa degli interni è previsto dal piano di lavorazione ma può essere modificato durante la realiz-

zazione per circostanze impreviste e dipendenti, di solito, dal personale che prende parte alla lavorazione del film.

Ispettore di produzione. – È il collaboratore del direttore di produzione nella organizzazione pratica di un film.

Lampade. – Le lampade usate in cinematografia sono di due generi: a incandescenza e ad arco. Una volta si usavano anche lampade a vapori di mercurio che emettevano una luce ricchissima di raggi attinici, assai conveniente per l'emulsione allora esistente.

Le lampade vengono montate su riflettori a specchio parabolico, o poliedro parabolico, a lente condensatrice normale o di Fresnel, e su plafoniere.

La potenza delle lampade a incandescenza

viene espressa in Watt, delle lampade ad arco in Ampère: cosicchè si hanno riflettori a lampada da 500, 1000, 2000, 3000, 5000 Watt e riflettori ad arco da 40, 80, 160, 250 Ampère.

Lanciamiento. – Si intende per lancio il complesso di azioni di carattere pubblicitario destinate a far conoscere al pubblico, in breve tempo, il titolo e il carattere di un film, oppure un attore o un'attrice o anche un regista.

Anche la sola partecipazione di un attore o di un regista ad un film, non corroborata da elementi pubblicitari, può costituire un lancio per l'attore o il regista, qualora il film abbia successo in virtù di tale partecipazione. Così un attore, fino a un dato momento sconosciuto o del tutto nuovo al cinema professionale, può essere lanciato per l'interpretazione di un film di particolare interesse,

in cui abbia dimostrato le sue doti.

Lavanda, Copia. – È una copia positiva di un film, stampata su pellicola avente il supporto leggermente colorato in azzurro, allo scopo di poter ricavare da essa un negativo controtipo abbastanza fedele al negativo originale; infatti l'emulsione della pellicola per il controtipo è normale, quindi sensibilissima ai raggi azzurri.

Lunghezza del film. – La lunghezza del film è varia a seconda del carattere del film stesso; si distinguono, per la lunghezza, due tipi di film: cortimetraggi e lunghimetraggi o film di metraggio normale. Sono questi i normali film a soggetto, la cui lunghezza è, in media, dai duemila ai duemilacinquecento metri.

Macchina da presa. – Nella macchina da presa o camera avviene la impressione della pellico-

la negativa. Il tipo più diffuso è costituito da una torretta porta-obbiettivi, da un otturatore ad apertura variabile, da un meccanismo di trasporto della pellicola mosso da un motore elettrico sincrono con quello del registratore sonoro, dal magazzino per la pellicola, dal mirino.

Per il film sonoro la macchina da presa viene racchiusa dentro una cosiddetta cuffia, per evitare che il rumore da essa prodotto durante il funzionamento debba disturbare la registrazione sonora.

Macchina da proiezione. – È l'apparecchio, detto anche proiettore, in cui si fa scorrere la pellicola positiva per proiettare le immagini in movimento sullo schermo.

La macchina da proiezione è composta essenzialmente di un meccanismo di trasporto, il cui or-

gano principale è la «croce di malta», mosso da un motore elettrico a velocità costante, da una lanterna generalmente ad arco, da una «testa sonora», da due scatole parafuoco, contenenti: una il rullo debitore e l'altra il rullo raccoglitore del film, e da un obbiettivo.

Marcia indietro. – È un effetto particolare del cinema per cui è possibile vedere un'azione retrocedere. Si ottiene invertendo la marcia della pellicola nella macchina da presa, caricando perciò la pellicola vergine nel magazzino ricevitore e raccogliendola nel debitore. Con una macchina da presa che si può sostenere con la mano, basta eseguire la ripresa con la macchina capovolta.

La pellicola viene poi proiettata normalmente: così avverrà che sullo schermo l'azione ripresa

comincerà dalla sua fine e terminerà al principio.

Materiale plastico. – È quel complesso di elementi di cui può disporre il regista per la creazione di un film. Il materiale plastico viene predisposto durante la preparazione del film, ma anche nella fase di realizzazione è possibile aggiungere nuovi elementi a quelli previsti.

Messa a fuoco. – È l'operazione per cui regolando l'obiettivo della macchina da presa in relazione alla distanza di questa dal soggetto, si ottiene sulla pellicola una immagine del soggetto stesso a contorni netti.

Microfono. – Si può definire come il traduttore delle vibrazioni sonore in vibrazioni elettriche. Queste, rinforzate da un preamplificatore e regolate del fonico, vengono raccolte dall'amplificatore e mandate al registratore,

Vi sono microfoni a condensatore, a nastro, a cristallo e anche a carbone: questi ultimi ormai caduti in disuso.

Miniatura. È un complesso scenografico di proporzioni ridotte che rappresenta parte di una scena: di solito la parte superiore e che viene applicato davanti alla macchina da presa, ad una certa distanza, in modo che il contorno di base coincida col contorno superiore della scena costruita, sullo sfondo. Si ha così la illusione che anche la miniatura in cui sono mantenute rigorosamente le proporzioni architettoniche, faccia parte della costruzione scenica.

Mirino. – È il dispositivo, applicato alla macchina da presa, che serve all'operatore per inquadrare e seguire l'azione che la macchina fotografa.

Missaggio. – È l'operazione compiuta alla fine del film, durante il montaggio, per unire la colonna musicale a quella dei rumori e a quella del dialogo. Il vocabolo deriva dall'inglese «mixage»; in italiano si potrebbe dire: mescolamento.

Modellino. – È un complesso scenico di proporzioni ridotte; di solito un panorama, una veduta di città, di mare, che inserito nel montaggio del film tra scene di dimensioni normali in cui agiscono personaggi, può dare l'impressione, se ben preparato, di essere di dimensioni normali. Modellino è anche parte di una scena (e in tal caso definito anche miniatura) posta sullo sfondo, dietro a un elemento della scena stessa di dimensioni normali; per esempio oltre una finestra. Per ottenere il naturale effetto prospettico, il modellino è posto ad una debita distanza, opportu-

namente calcolata, dall'oggetto più immediatamente vicino e di dimensioni naturali.

Montaggio. – È la fase risolutiva dell'elaborazione di un film. In senso estetico è il principio fondamentale dell'arte cinematografica, e, sostanzialmente, il motivo peculiare del cinema, che lo distingue dalle altre arti attribuendovi una dote caratteristica.

I primi film che consistevano in una sola inquadratura in cui si svolgeva una determinata azione, non godevano della prerogativa del montaggio: che consiste, praticamente, nel legame di due o più pezzi di pellicola, ciascuno dei quali riproducente un quadro in movimento, realizzato in un momento diverso da un altro.

Il montaggio nel film documentario può essere previsto o meno da una sceneggiatura. Comun-

que è possibile realizzare un film servendosi di pezzi di pellicola già esistenti senza che gli operatori che hanno preso questi pezzi si sieno dati pensiero di prevederne il montaggio. In questo modo il montaggio può dirsi creativo.

Nel normale film a soggetto, il montaggio è previsto dalla sceneggiatura. Tuttavia il numero dei quadri di un film pronto per la proiezione è diverso, quasi sempre superiore, a quello dei quadri indicati dalla sceneggiatura.

Col montaggio si determina il ritmo del film: rapido o lento secondo che la misura dei pezzi di pellicola è breve o lunga. Il montaggio diverso da quello previsto dalla sceneggiatura può anche modificare il significato di una scena e quindi influire, posteriormente, sulla stessa recitazione, attribuendo diversi significati al movimento e all'atteggiamento dei personaggi. Basta porre

cioè, prima o dopo l'immagine di un personaggio, quadri raffiguranti azioni o oggetti diversi da quelli cui l'attore durante la realizzazione del film aveva adeguata la sua recitazione.

La esecuzione pratica del montaggio di un film avviene nel modo seguente: si ordina tutto il materiale girato, cioè i pezzi di pellicola girati, in successione l'uno all'altro secondo i numeri posti in capo a ciascuno dal ciak. Si attaccano successivamente i pezzi dopo aver tolto i fotogrammi riguardanti il ciak che ormai ha esaurita la sua funzione; contemporaneamente, delle varie riprese di uno stesso quadro, si sceglie quella più conveniente ai fini artistici. Dopo una o più proiezioni del film sul quale è stato compiuto un montaggio che può dirsi grezzo o provvisorio, si passa alla fase di ripulitura, cioè si tolgono da ogni quadro i pezzi ritenuti superflui, procedendo nel contem-

po, ove sia necessario, alla interpolazione di altri pezzi in ordine diverso da quello della sceneggiatura.

Questo lavoro viene effettuato sulla copia di lavoro del film: le operazioni eseguite su questa copia vengono riportate sul negativo, che viene perciò adeguato alla copia di lavoro. Composto il negativo definitivo, si passa alla stampa delle copie del film per la proiezione.

Movimenti di macchina. – Una volta, cioè quando il cinematografo è stato inventato, il film consisteva in una veduta in movimento: il treno che arriva alla stazione, il mare in burrasca, il signor tal dei tali che prende il caffè, la ballerina che si esibisce in un numero di danza e via dicendo. Era il 1895. Qualche anno più tardi si pensò a dei brevi soggetti. Intorno al 1905 comin-

ciarono a nascere i primi film di carattere drammatico. Ma ancora la macchina rimaneva ferma; le inquadrature erano fisse.

Qualche anno più tardi la macchina da presa venne fatta girare su un asse e nacque così la panoramica che permetteva di allargare il campo visivo, di mostrare un vasto orizzonte, di mostrare un campanile dal basso all'alto e viceversa, di seguire una persona che si muove. Più tardi la macchina da presa fu posta su un carrello che si poteva muovere orizzontalmente o avanti e indietro: ci si poteva avvicinare ad una persona, ci si poteva allontanare, si poteva seguire o accompagnare una persona che camminava. Ma non bastava ancora. Un giorno apparve negli stabilimenti cinematografici la gru. La macchina veniva posta sulla cima, il braccio della gru si muoveva in tutti i sensi: le panoramiche e i movimenti

di carrello venivano così combinati nelle forme più disparate.

Naturalmente i movimenti di macchina vanno usati con una certa parsimonia ma, soprattutto, debbono avere una funzione. Se in un film anziché servirsi delle inquadrature fisse e di qualche movimento di macchina, si usassero invece comunemente i movimenti di macchina, non si potrebbe più distinguere il valore di quelli che veramente hanno una funzione.

Moviola o Tavolo di montaggio. – È

l'apparecchio che viene usato dal montatore per formare la copia di lavoro del film e per effettuare gli accoppiamenti tra la pellicola portante la colonna sonora e la pellicola su cui sono le immagini.

La moviola è comunemente costituita da un

robusto tavolo su cui sono quattro piatti girevoli che servono a portare: due la pellicola su cui sono fotografate le immagini, e due la pellicola su cui è fotografata la colonna sonora; da un sistema per vedere la pellicola in una piccola proiezione, da una testa sonora, da un meccanismo di trasporto a marcia in avanti e indietro, da un amplificatore con altoparlante.

Musica. La musica è entrata a far parte sostanziale del fenomeno cinematografico quando è sorto il film sonoro. Prima la musica consisteva soltanto in un commento accessorio che veniva effettuato di volta in volta durante le proiezioni di film nelle sale pubbliche.

La musica può essere intrinseca ad un film: nel caso che sia suscitata dagli avvenimenti del film stesso e che faccia parte di una scena. Può es-

sere complementare: in questo caso viene applicata al film e costituisce un commento alle azioni presentate nel film stesso.

Sia in un caso che nell'altro la musica ha una grande importanza nel cinematografo, perchè si adegua al tempo e allo spazio irreali che sono prerogativa del cinema.

Narrazione cinematografica. – La narrazione cinematografica consiste nella narrazione per immagini, ordinate in una particolare forma, mediante il montaggio. Alla narrazione per immagini si è venuto ad aggiungere, un giorno, il suono, e di conseguenza: rumori, dialoghi, musica.

Il racconto cinematografico viene determinato definitivamente soltanto quando il montaggio del film è finito. Infatti, la ripresa dei vari quadri non avviene di seguito, nell'ordine con cui i quadri

stessi verranno proiettati, ma secondo un ordine stabilito dal piano di lavorazione per corrispondere alle esigenze tecniche del film.

Negativo. – È la pellicola impressionata. Nel negativo la gamma cromatica è inversa a quella reale; cioè gli oggetti che nella realtà sono chiari divengono scuri nel negativo e quelli che sono scuri nella realtà, appaiono chiari nel negativo.

Noleggio. – Il noleggio fa parte della industria e del commercio dei film e consiste nella distribuzione dei film stessi alle sale cinematografiche. Consiste, quindi, in una attività intermedia tra quella del produttore e quella dell'esercente.

Obbiettivo (o Obiettivo). È un complesso di lenti opportunamente disposte entro un tubo metallico (detto barileto), fra le quali è posto il diaframma. Ogni macchina da presa è munita di una

serie di obbiettivi, di diversa lunghezza focale, indicata in millimetri. Ogni obiettivo abbraccia un determinato campo: il 28 mm. abbraccia un campo maggiore. È il cosiddetto «grandangolare». Viene poi, il 35 mm. al quale seguono: il 40 mm., il 50 mm, che, fra tutti, è il più usato, il 75 mm. che di solito viene adoperato per i primi piani di persona, il 100 mm. dopo il quale comincia la serie dei teleobbiettivi, cioè di quegli obiettivi che prendono a grande distanza il dettaglio di un oggetto; per esempio, la cuspide di un campanile, dal basso del campanile stesso.

È il regista che di solito sceglie l'obiettivo, nel senso che l'obiettivo fissa la inquadratura la quale deve essere dal regista determinata. Ma, talvolta, il regista indica semplicemente che cosa intende inquadrare, ovvero il campo di presa, e lascia all'operatore di applicare l'obiettivo che

meglio corrisponde a questa esigenza.

Operatore. Operatore è colui che ha la responsabilità della fotografia nel film, ovvero degli effetti di illuminazione, della messa a fuoco, della coerenza dell'illuminazione tra un quadro e l'altro facenti parte di una stessa scena, dei movimenti di macchina in senso tecnico. Strumenti dell'operatore sono la macchina da presa e gli apparecchi di illuminazione.

Per la ripresa di normali film a soggetto gli operatori possono essere anche due; comunque l'operatore è coadiuvato da un aiuto operatore e anche da un assistente. In certi casi c'è un tecnico o direttore della fotografia e un operatore vero e proprio. Il primo dà tutte le indicazioni e il secondo eseguisce il lavoro.

Ordine del giorno. È la tabella che giorno per

giorno durante la lavorazione di un film, viene esposta a cura del direttore di produzione e da questi precedentemente compilata, all'ingresso dello stabilimento nel caso che si girino scene di interni, o in posto visibile nel luogo dove fa capo la comitiva del film, nel caso che si girino esterni lontani dagli stabilimenti.

Nell'ordine del giorno sono indicati gli ambienti nei quali avverrà la ripresa, i nomi degli attori che vi prenderanno parte, il fabbisogno di scena, i costumi che gli attori debbono indossare. Sono indicate quindi le ore in cui attori e tecnici debbono trovarsi in teatro di posa o nella località destinata alle riprese, pronti per il loro lavoro.

Otturatore. – L'otturatore, nella macchina da presa, è un semidisco di metallo che, fatto ruotare dal meccanismo di trasporto della pellicola,

si interpone fra l'obbiettivo e la pellicola stessa durante la fase di movimento di questa, per evitare che le immagini fotografate risultino «filate», cioè sfumate dall'alto verso il basso. In molte macchine da presa l'otturatore è ad apertura variabile in marcia da 0 a $170 \div 180$ gradi. Ciò permette la esecuzione in macchina delle dissolvenze incrociate, in apertura e in chiusura.

Nella macchina da proiezione l'otturatore è costituito da un disco con due o tre settori vuoti, posto fra la sorgente luminosa e la pellicola, nei tipi recenti; davanti all'obbiettivo nei vecchi modelli; e intercetta la luce una volta durante la fase di scorrimento della pellicola per evitare «filature» delle immagini sullo schermo, e una o due volte ancora durante la fase di arresto del fotogramma per attenuare l'effetto di scintillamento della proiezione. Attualmente si va generalizzando un tipo

di otturatore detto a tamburo che offre qualche vantaggio nei confronti di quelli a disco, primo fra tutti quello del minore ingombro.

Panoramica. – È uno dei movimenti di macchina più usati. Si ottiene facendo girare la macchina da presa su un perno, detto testa panoramica, posto sul treppiede sotto alla macchina stessa. La panoramica può essere orizzontale o verticale, diagonale o composta.

Parco lampade. – È il deposito degli apparecchi di illuminazione.

Paraluce. – È un dispositivo posto attorno all'obiettivo della macchina da presa per evitare che vengano dall'obiettivo stesso captati dei raggi luminosi non utili alla presa e che produrrebbero un alone sulla pellicola.

Pellicola. – Consiste in un nastro di celluloido

(per il formato 35 mm.) o di acetato di cellulosa (per il formato ridotto) perforato ai bordi, che, secondo la qualità della emulsione cui serve di supporto, viene denominato: pellicola negativa (ortocromatica, pancromatica), pellicola positiva, pellicola per registrazione del suono (ad area variabile, a densità variabile), pellicola per infrarosso, pellicola per trasparente, ecc.

Piano di lavorazione. – È il progetto per la realizzazione di un film. Consiste in una tabella in cui sono colonne verticali e colonne orizzontali. A sinistra delle colonne orizzontali, sono elencati i nomi, uno sotto all'altro, degli attori che prendono parte al film. Le colonne verticali sono, in alto, raggruppate, a due a tre e più numeri; ad ogni colonna verticale, infatti, corrisponde un numero che indica una data. I raggruppamenti indicano i

diversi ambienti; per girare tutte le scene di un ambiente si possono impiegare due o tre o più giorni. Negli incroci tra le colonne verticali e quelle orizzontali, sono dei segni che indicano quando questo o quell'attore è impegnato nella lavorazione. Sotto a ciascuna colonna verticale sono i numeri dei quadri che si presume saranno ripresi per ogni giorno. L'ordine della ripresa non segue la sceneggiatura, ma è subordinato agli ambienti.

Un film non viene girato tutto di seguito, quadro per quadro; può darsi che il finale sia girato prima del principio, che nello stesso giorno si giri una scena che va al centro del film e una scena che va messa verso la fine. Di solito, vengono realizzati prima tutti gli interni, quindi gli esterni. Gli interni sono raggruppati per ambienti; si girano perciò via via le scene di questo e di quell'ambiente; in ogni ambiente i quadri sono raggruppati a loro

volta secondo le posture della macchina da presa.

Play Back. – È il procedimento per cui una scena durante la quale un attore suona o canta viene registrata prima sulla colonna sonora soltanto. La colonna sonora viene poi proiettata e quindi ascoltata in teatro di posa durante la presa della scena visiva; al suono si adegua l'attore col movimento.

Positivo. – È la pellicola ottenuta dalla stampa del negativo.

Praticabile. – È il sostegno per gli apparecchi riflettori che servono a illuminare la scena dove avvengono delle riprese cinematografiche. In un teatro di posa ci sono numerosi praticabili ai quali vengono addossate le pareti degli ambienti ricostruiti. I praticabili servono quindi come passerel-

le per gli elettricisti che debbono disporre gli apparecchi di illuminazione secondo le indicazioni dell'operatore e del capo elettricista.

Presa. – È l'operazione per cui l'immagine viene fotografata sulla pellicola mediante un apparecchio: la macchina da presa. In luogo di presa si suol dire anche: ripresa.

Preventivo. – Prima d'iniziare la lavorazione di un film, è necessario che il produttore e il direttore di produzione facciano il preventivo del film. Il preventivo riguarda le spese che si debbono sostenere per realizzare il film e comprende varie voci, dai diritti di riduzione del soggetto alla musica, dal regista ai tecnici, dagli attori ai teatri di posa, dalle costruzioni alle assicurazioni: ogni elemento che concorre alla lavorazione di un film, viene elencato nel preventivo il quale non manca

però di una voce detta «varie» in cui vengono comprese tutte le spese accessorie che non meritano una voce propria.

I film essendo di vario carattere, anche i preventivi che ad essi corrispondono sono di varia natura; un preventivo per un film di pochi ambienti e che impiega pochi attori sarà naturalmente minore di un film a grandi masse, con vaste costruzioni e in costume. Tuttavia esiste una proporzione tra le varie voci, stabilita in percentuali, ottenuta mediante una statistica. Ma secondo il carattere del film, variano le spese e quindi le proporzioni. Un film prevalentemente girato in esterni richiederà una spesa maggiore, per esempio, per i trasporti, mentre un film storico richiederà una spesa maggiore per i costumi.

Primo piano. – È il campo che comprende la

figura umana dalla testa fino alle spalle. Primissimo piano è la inquadratura che comprende la sola testa.

Produttore. – Del produttore si parla spesso da qualche anno, come di colui che è il responsabile dell'opera cinematografica, in senso commerciale. Infatti, in Italia specialmente, il produttore ha questo significato: produttore è, insomma, colui che mette i denari per fare uno o più film. In senso più esteso, il produttore è una specie di controllore superiore dell'opera cinematografica. Non sempre egli è lo stesso capitalista del film o della serie di film prodotti da una casa cinematografica. Egli può rappresentare un gruppo di capitalisti, essere l'esponente di un finanziatore.

In America specialmente, il produttore, che si chiama «producer», non è il capitalista, ma è una

persona competente di cinema e che talvolta (molto spesso, anzi, in questi ultimi anni) proviene dai reparti artistici del film. Produttore può essere, per esempio, chi, fino a qualche tempo prima, ha fatto il regista o, nella maggior parte dei casi, lo sceneggiatore. Lo sceneggiatore conosce infatti il film da quando gli è stato affidato il soggetto che egli ha portato dallo stato grezzo a quello di copione per la ripresa. Conosce, quindi, tutte le necessità dell'opera cinematografica, i requisiti del film, sia in senso artistico che in senso commerciale.

Proiezione. – È l'operazione per cui la pellicola viene proiettata sullo schermo.

Protagonista. – È l'attore o l'attrice che sostiene il ruolo principale nel film.

Provino. – È un breve film che serve, appunto,

a sperimentare o provare le attitudini di un individuo a recitare per il cinema, o l'attitudine di un attore a sostenere un determinato ruolo, o a provare un truccaggio.

Provino si dice anche quel pezzo di pellicola che viene impressionato, dopo la presa di ogni quadro, e che viene sviluppato prima del pezzo di pellicola dove è ripreso il quadro, per dosare poi lo sviluppo di questo.

Pubblicità. – La pubblicità cinematografica ha avuto inizio la sera della prima proiezione pubblica, quando il programma della serata è stato stampato in foglietti e questi sono stati distribuiti agli spettatori.

La pubblicità che consiste nell'esibire un prodotto al pubblico e quindi, nel caso del cinema, nel fargli presente nomi di persone che hanno

preso parte ad uno o più film, il soggetto dei film stessi, nel mostrargli fotografie di attori e di attrici o di quadri di film, viene effettuata con diversi mezzi.

Vi è la pubblicità attraverso il cinematografo stesso: presentazione di scene di un film successivo, negli intervalli tra uno spettacolo e l'altro. Vi è la pubblicità attraverso periodici: articoli su attori, registi e tecnici, su un gruppo di film di una determinata Casa di produzione, notizie varie sulla realizzazione di un film, o la semplice esposizione di nomi e di titoli in forma attraente. Vi è la pubblicità attraverso manifesti, cartelloni, fogli volanti. Altre trovate pubblicitarie possono essere escogitate dagli addetti alla pubblicità che esistono presso le principali ditte dell'industria cinematografica.

Quadro. – È costituito dal complesso di azioni e di dialoghi, rumori e suoni contenuti tra uno stacco e l'altro. Si può dire anche quadro per inquadratura. Ogni quadro è segnato, nella sceneggiatura, da un numero progressivo.

Il quadro può essere costituito da una inquadratura fissa o inquadratura in movimento di panoramica o di carrello.

Rallentamento. – È un effetto peculiare del cinematografo, che modifica la cadenza di tempo di un determinato movimento. Per ottenerlo si effettua la ripresa con cadenza accelerata; mentre alla proiezione della pellicola si dà una cadenza normale. In questo modo sembra che gli oggetti e le persone in moto si muovano più lentamente.

Si ottiene un adeguato effetto di rallentamento riprendendo la pellicola alla velocità di sessanta-

quattro fotogrammi al secondo e proiettandola alla velocità normale, cioè di ventiquattro fotogrammi al secondo. L'effetto di rallentamento è particolarmente usato nei film sportivi e serve per analizzare il movimento degli atleti o di corridori. Si dice allora che le azioni sono viste al rallentatore.

Recitazione. – La recitazione cinematografica differisce da quella teatrale in quanto, mentre in questa non solo l'attore affida alla parola maggiore importanza che al gesto e alla mimica, ma anche la recitazione finisce con la fine dello spettacolo, in quella invece la recitazione è appoggiata più sul gesto e sulla mimica che sulla parola (gesto e mimica visti in diverse distanze) ma è anche fissata in modo definitivo sull'opera del cinema che è il film.

Regia. – È l'attività o addirittura l'arte del regista. La regia cinematografica, rispetto alla regia teatrale, alla regia radiofonica, presenta delle caratteristiche specifiche. Mentre la regia teatrale consiste nella traduzione spettacolare di un testo che di per se stesso è opera d'arte, è mediante la regia cinematografica che si ottiene l'opera d'arte del cinema cioè il film.

Regista. – Al principio del cinematografo, il regista non esisteva. Il cinema era fatto da persone che erano ad un tempo tecnici ed artisti, se artisti si possono dire coloro i quali piazzavano la macchina da presa di fronte ad un panorama e giravano la manovella.

Un tempo il regista veniva chiamato direttore di scena, direttore artistico, realizzatore. Insomma, colui che dirige, realizza, comanda. Regista è

quindi, in un certo senso, autore del film. Si badi bene: autore del film e non autore del soggetto. Prima di giungere alla realizzazione, il film è soggetto (originale o desunto da un'opera letteraria o teatrale) e quindi sceneggiatura. A sceneggiatura finita, il regista inizia la sua attività con le sue specifiche funzioni, che sono: dirigere gli attori impostandone la recitazione, badare alla coerenza del racconto visivo, armonizzare la scenografia con i costumi (a meno che non vi sia una persona adibita specificamente a questo scopo), stabilire le inquadrature e i movimenti di macchina.

L'opera del regista può essere, secondo i casi, anche più estesa o meno estesa. Può essere più estesa, per esempio, quando egli sia anche lo sceneggiatore del film o addirittura l'autore del soggetto. In ogni caso, conviene che egli partecipi alla sceneggiatura anche se questa viene ese-

guita da altri, mettendosi d'accordo con gli scenaristi. Lo stesso accordo deve sussistere tra il regista e l'operatore, per quanto riguarda la disposizione delle luci, tra il regista e lo scenografo per quanto riguarda il progetto degli ambienti e la costruzione delle scene e dei movimenti di macchina stabiliti dalla sceneggiatura, tra il regista e il musicista per quanto riguarda il commento musicale del film che deve avere una specifica funzione ed è in rapporto con le immagini e col dialogo.

Vi sono dunque diversi tipi di registi, compresi tra il tipo di regista creatore che segue il film dalla sua origine e porta alle varie fasi il suo contributo, e il tipo di regista di mestiere che si limita alle funzioni più ristrette, che addirittura lascia ai tecnici tutto ciò che si riferisce alla parte tecnica (illuminazione e suono, e talvolta anche scelta del campo visivo cioè della inquadratura) la quale è

svolta in forma consueta e normale senza trovate di sorta. In questo secondo caso, è necessario che i tecnici siano particolarmente dotati.

La conoscenza della teoria del cinema, a sua volta basata sulla esperienza e da questa desunta, giova molto al regista; tutti i migliori registi nascono da climi intellettuali o perlomeno essi hanno visto nel cinema un mezzo di espressione di certe loro idee. Spesso prima di diventare regista, qualcuno si è occupato di sceneggiatura, ha scritto soggetti, è stato primo regista teatrale, scenografo, si è interessato di fotografia, talvolta ha fatto anche l'attore. Vi sono alcuni che sono ad un tempo registi e attori, che dirigono i film da essi interpretati, altri che alternano l'interpretazione alla regia.

Il regista tenta, qualora voglia dimostrare la sua presenza in un film, di manifestare uno stile. Vi

sono registi che si distinguono per la sostanza delle loro opere, altri che sono individuati dalla forma; certi particolari esteriori, di scenografia e di illuminazione, sono caratteristici di taluni registi e costituiscono i loro segno distintivo.

Registratore. – È l'apparecchio in cui viene registrata la colonna sonora. I suoi organi principali sono: il traduttore delle variazioni di corrente elettrica in variazioni luminose (oscillografo, galvanometro a corda, lampada a luminescenza) che è collegato all'amplificatore da registrazione; il meccanismo di trasporto della pellicola mosso da un motore sincrono con quello della macchina da presa; il compensatore delle irregolarità di moto della pellicola; un magazzino per la pellicola stessa.

Registrazione del suono. È costituita dal

complesso di operazioni per cui si ottiene la colonna sonora. La registrazione del suono avviene su una pellicola diversa da quella che fotografa le azioni.

Riduzione cinematografica. – Si chiama così la elaborazione di un'opera di letteratura narrativa o teatrale, a fini cinematografici.

Riedizione. – Consiste nella realizzazione di un film che parte dallo stesso soggetto di un altro film prodotto qualche tempo prima, anche molti anni. La riedizione può dunque essere anche notevolmente diversa dal primo film oppure ripetere nello stesso modo le situazioni principali. È raro il caso che ad una riedizione partecipino gli stessi attori che hanno partecipato alla prima edizione del film. Meno raro il caso che la riedizione venga effettuata dallo stesso regista del primo film. Lo

scopo delle riedizioni è di solito di natura squisitamente industriale, basandosi il presunto successo del nuovo film sul successo conseguito dalla prima edizione.

Rifacimento. – È un film realizzato sulla stessa sceneggiatura di un altro eseguito poco tempo prima. Di solito il rifacimento non si distacca molto, anche per inquadratura e ritmo, dal film originale. Il rifacimento si effettua su film di costo relativo ma di grande successo, successo che si intende attribuire al nuovo film interpretato da attori del Paese dove viene effettuato il rifacimento. In questo caso si chiama anche «versione».

Riflesso. – Consiste in un telaio con superficie bianca o argentata, che serve, durante le riprese in esterni, a riflettere i raggi solari verso una zona in ombra, ammorbidendo l'ombra stessa.

Riflettore. – È l'apparecchio di illuminazione entro il quale viene montata la lampada. Ha varie denominazioni secondo il formato e le caratteristiche di luminosità. La terminologia è in parte americana: «baby» è detto il riflettore più piccolo contenente una lampada da 500 Watt, «spot» (baby-spot, spot junior, spot senior) è il riflettore che dirige il raggio luminoso in una determinata zona, e «arco» è un riflettore contenente una lampada ad arco voltaico, plafoniera è un quadro cui sono attaccate parecchie lampade, e serve per la luce diffusa; «parabolico» è un riflettore provvisto di specchio parabolico che concentra la luce in una determinata zona; nel «poliedro parabolico» gli specchi sono numerosi e piccoli.

Ritmo. – il ritmo di un film è dato dalla cadenza delle immagini e del dialogo e, in sostanza, è de-

terminato dal montaggio.

Scena. – Con la parola «scena» si può indicare un complesso di azioni e dialoghi o anche un ambiente.

Nel primo caso la scena fa parte della sceneggiatura e costituisce un episodio della stessa, cioè una o più azioni intercalate o meno da dialoghi.

Nel secondo caso la scena fa parte della scenografia e costituisce un luogo dove una o più azioni si svolgono.

Scenario. – È una delle fasi della elaborazione del manoscritto di un film: la fase intermedia. Un film può partire tuttavia da uno scenario originale. Nello scenario, che viene detto anche «treatment» o trattamento, vengono descritte tutte le azioni dei personaggi, possono essere accennati

i dialoghi o addirittura definitivamente scritti; comunque è rigorosamente esposto il susseguirsi delle scene, nei diversi ambienti.

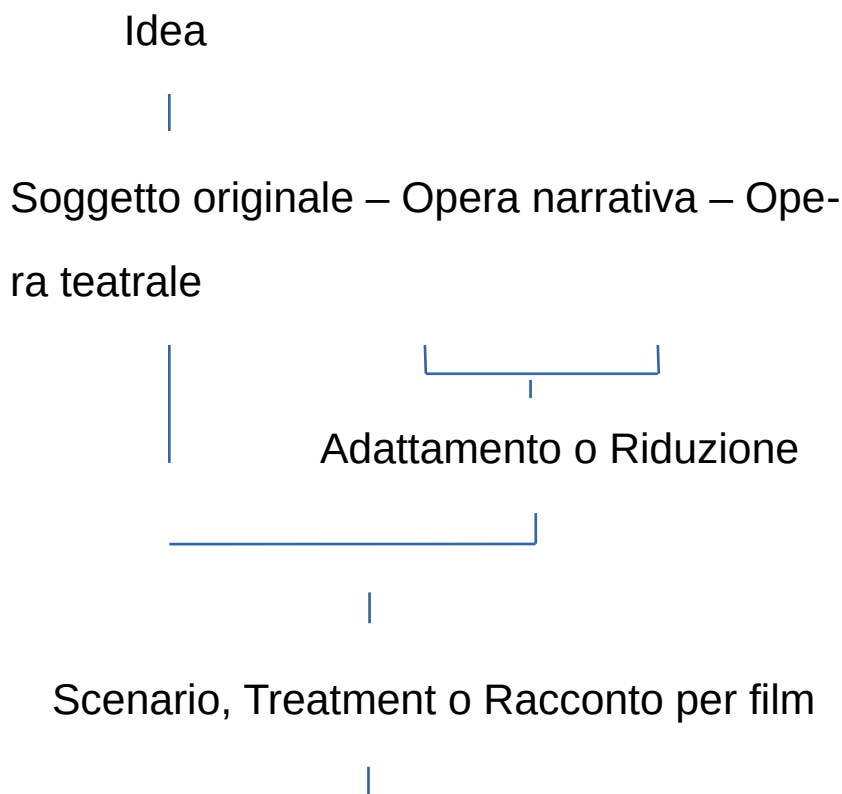
Sceneggiatura. – È il manoscritto del film. Un film nasce da un'idea, magari detta a viva voce da uno ad un altro: da un improvvisato soggettista a un produttore. È un caso raro. Ma, talvolta, succede che il produttore trovi buona l'idea e proponga di partire da quell'idea per giungere alla composizione di un film. Il film può partire anche dalla storia: da una biografia, da più biografie di un personaggio storico. Oppure da una commedia, da un romanzo o da una novella; o, nel caso più semplice e che dovrebbe essere il più normale, da un soggetto originale. Sia in un caso che nell'altro, è necessario che lo scritto venga elaborato: questo procedimento di elaborazione si

chiama sceneggiatura e può essere compiuto in varie fasi.

Di fronte ad un'opera di carattere narrativo, lo sceneggiatore, o meglio gli sceneggiatori, che sono di solito due o tre, si comportano in modo diverso, nella elaborazione, di come si comporterebbero di fronte ad un'opera teatrale. Laddove in questa si ha a disposizione una tessitura dialogica, nel romanzo o nella novella si ha a propria disposizione una tessitura narrativa e dialogica ad un tempo.

Dal soggetto originale o dalla commedia o dal racconto, viene fatta di solito una prima stesura, e da questa un'altra, in cui sono descritte le azioni principali nella loro logica successione e in cui sono scritti i dialoghi essenziali. Queste stesure sono denominate in diversi modi; anche, semplicemente: soggetto per film; oppure: scenario ci-

nematografico o racconto per film o, adottando una parola esotica, «treatment». Tuttavia le varie fasi di elaborazione di un scenario non hanno dei limiti e delle caratteristiche ben determinate. Ecco, in ogni modo, uno schema in cui sono espresse in forma approssimativa ma adeguata le varie fasi di sviluppo nella loro successione:



Sceneggiatura



Sceneggiatura tecnica

La sceneggiatura vera e propria, tecnicamente costruita, alla quale spesso lo stesso regista collabora, è come un grosso libro, dattiloscritto, in cui son descritte nei particolari le azioni dei personaggi e sono esposti i dialoghi. Ogni quadro è designato da un numero progressivo: il quadro può rappresentare varie cose: un personaggio, più personaggi, un panorama. Oltre a ciò, vi sono le indicazioni tecniche che definiscono la distanza della macchina da presa dall'oggetto principale del quadro stesso e gli eventuali movimenti di macchina nonchè gli effetti particolari. Il testo della sceneggiatura tecnica è diviso in due colonne: una per le immagini, l'altra per il suono.

Il regista segue, in una ordinata organizzazione industriale, la sceneggiatura nella realizzazione del film; è, per così dire, fedele alla sceneggiatura. Ma accade talvolta di leggere che la ripresa di un film, preventivata in due mesi, ne è durata, invece, sei. Può darsi che questo dipenda da altre circostanze, ma talvolta dipende dal fatto che il regista, dopo averla approvata, durante la lavorazione ha modificato la sceneggiatura.

Scenografia. – Costituisce il complesso delle costruzioni che vengono effettuate o che già preesistono, per la realizzazione di un film. Vi può essere quindi una scenografia costruita o una scenografia naturale; scenografia naturale è anche il paesaggio.

Quando i teatri di posa avevano le pareti di vetro, e la scena di interno doveva essere illuminata

dalla luce del sole, le pareti della scena erano quasi provvisoriamente sostenute, erano fondali dipinti, davanti ai quali erano messi i mobili.

Oggi le scene sono costruite nei minuti particolari. In alto su appositi praticabili ai quali vengono addossate le pareti dell'ambiente, sono posti gli apparecchi per illuminare la scena. L'architettura scenica è allestita con scrupolosità in modo che lo spettatore abbia l'impressione del vero, a meno che qualche ragione particolare non debba dargli un'impressione diversa. C'è stato un periodo del cinema muto, quando predominava il cinema di avanguardia, in cui le scene erano evidentemente finte e addirittura strampalate; tanto finte da parere scene di teatro: erano le scene dei film surrealisti.

I materiali usati per la costruzione delle scene sono diversi. Prevalentemente si usano il legno,

la tela juta, la cartapesta, il gesso, il linoleum. Le pareti sono costituite da telai di legno compensato ricoperti, di solito, di tela juta, sulla quale viene applicata della carta oppure un impasto di gesso e segatura.

Scenografo. – Lo scenografo ha il compito di disegnare i bozzetti delle scene e talvolta anche di curarne l'allestimento (si tratta allora di un vero e proprio architetto), deve conoscere stili delle diverse epoche e degli ambienti più disparati. Vi sono degli scenografi specializzati per certi ambienti o per certi stili, ma di solito lo scenografo deve essere versatile e soprattutto competente. Molto spesso deve creare addirittura degli angoli di città, un paesaggio, degli esterni insomma; allora il suo compito diventa più difficile e le sue attitudini sono messe alla prova.

Scenotecnica. – È quel complesso di attività e di studi che si compiono intorno alla messa in scena nelle composizioni di piani e volumi e nella risoluzione della forma con il semplice studio delle luci. È anche l'attività che riguarda la costruzione vera e propria di una scena, nelle sue tre dimensioni; e l'applicazione, quindi, di questo o quell'accorgimento, con l'impiego di diversi materiali.

Segretario di edizione. Ogni scena di film viene girata, salvo eccezioni, più di una volta, da due a venti, e magari più volte ancora. Può darsi il caso che una scena venga interrotta a metà per colpa dell'attore, o perchè la pellicola è finita nella macchina da presa, o perchè un incidente esterno è inopportunamente intervenuto. Del quantitativo di pezzi girati per la stessa scena, il regista ne sceglie almeno due.

Al segretario di edizione è affidato il compito di prender nota, in un apposito blocco a moduli, se ogni singolo pezzo è buono o scarto, quanti metri di pellicola sono stati consumati per ogni ripresa, quali sono i pezzi che la casa di sviluppo e stampa deve stampare, quali sono i pezzi di riserva.

Segretario di scena. – È colui che ha la missione di procurare gli accessori e il fabbisogno per una determinata scena.

Sensibilità o rapidità della emulsione cinematografica. – È la proprietà che ha l'emulsione di essere impressionata dalla luce. Più la emulsione è rapida (sensibile), minore quantità di luce è necessaria per impressionarla.

Sequenza. – È un seguito di scene che costituiscono un episodio del film, in cui le azioni si susseguono senza interruzione. La sequenza

può anche coincidere con una scena. Il tempo di una sequenza è diverso da quello reale, cioè più breve.

Serie, Film a – È un tipo di film la cui vicenda non si esaurisce in un tempo normale di proiezione. I film a serie sono detti anche film in episodi.

Set. – Diminutivo di «setting». È l'ambiente appositamente costruito per la ripresa del film; una scena di caratteristiche particolari, di solito mancante di una parete, o limitata soltanto a due pareti ad angolo.

Short. – Parola inglese che significa «corto». Intendesi: short film, quindi cortometraggio.

Sinopsi. – È lo schema del soggetto di un film; la esposizione succinta degli avvenimenti, dei fatti, delle azioni. La sinopsi può venire effettuata anche dopo la realizzazione del film ed essere

stampata su fogli pubblicitari per la diffusione del film stesso.

Soggettivazione della macchina da presa. –

È la posizione della macchina da presa posta nello stesso luogo di un personaggio. Il campo visivo corrisponde quindi alla visuale del personaggio.

Soggetto. – È la prima fase nell'elaborazione del manoscritto di un film. Un soggetto può essere desunto da una idea o da un'opera preesistente, di prosa narrativa o di teatro. Il soggetto, sia originale che derivato, viene steso in un numero variabile di pagine.

Sonorizzazione. – È il procedimento per cui si adattano parole, rumori, musica, a un film completamente o parzialmente muto, affinché diventi un film sonoro. La sonorizzazione è detta anche

impropriamente sincronizzazione, dal fatto che il tempo con cui vengono eseguiti suoni e rumori si adegua a quello delle immagini.

Sovrimpressione. – È l'accoppiamento di due immagini, l'una sull'altra. Tale accoppiamento deve essere fatto con un certo criterio, affinché il risultato non sia confuso. Si è spesso usata la sovrimpressioni nelle scene di sogno; una persona che sogna sta distesa sul letto; a poco a poco appare un'altra figura identica a quella della dormiente che si solleva dal letto e cammina, vivendo la scena del sogno.

Spazio cinematografico. Lo spazio cinematografico è un campo apparente le cui caratteristiche sono determinate oltre che dalle dimensioni naturali degli elementi scenografici, dagli obbiettivi e dal montaggio.

L'obiettivo può infatti allargare o restringere il campo visivo e fissare e riprodurre una prospettiva diversa da quella captata dall'occhio umano.

Il montaggio può addirittura creare una geografia ideale mediante il legame di pezzi di pellicola ciascuno dei quali rappresenta un luogo diverso. Se un attore compie un'azione qualsiasi in uno di questi luoghi proseguendola in un altro, e i due quadri vengono dal montaggio accostati, nella visione risulterà che i due luoghi sono vicini l'uno all'altro.

Stabilimento cinematografico. – È un complesso di edifici, che comprende: teatri di posa, uffici per la produzione, camerini per gli attori, sale per il trucco, sale per le comparse, magazzini guardaroba, magazzini e laboratori per la scenografia, l'arredamento, laboratorio di falegnameria,

reparto trucchi di scena, centrale elettrica, parco lampade, attrezzeria, sale per la sonorizzazione, sale per il montaggio, laboratorio di sviluppo e stampa, ristoranti.

Stacco. – È la cesura di una immagine in movimento; è la forma normale di passaggio da un quadro ad un altro.

Durante la presa lo stacco si effettua interrompendo il movimento della pellicola nella macchina da presa: ma si tratta di uno stacco provvisorio e non definitivo; questo viene determinato dal montaggio. Durante il montaggio, si taglia, dalla pellicola, la parte che per ragioni artistiche o tecniche è superflua.

Stampa della pellicola. È il procedimento nel quale per sovrapposizione della pellicola negativa a una positiva non impressionata, si ottiene su

quest'ultima la immagine inversa a quella negativa ovvero l'immagine positiva che apparirà mediante lo sviluppo.

Supervisore. – È colui che sovrintende alla realizzazione artistica o industriale del film.

Sviluppo. – È il procedimento tecnico chimico per cui la pellicola negativa o quella positiva rendono evidenti le immagini rispettivamente fotografate o stampate su di esse. Durante lo sviluppo è possibile correggere entro certi limiti i difetti della esposizione della pellicola.

Teatro di posa. – È il luogo dove vengono realizzati gli interni di un film. Un teatro di posa è costituito da una costruzione più o meno capace, comunque tale da permettere, nell'interno, l'allestimento di almeno una scena.

Una volta il teatro di posa aveva le pareti di ve-

tro allo scopo di lasciar passare la luce del sole per illuminare gli ambienti. Oggi il teatro di posa è completamente chiuso, e viene corredato di apparecchi per la illuminazione delle scene che in esso vengono allestite, nonchè di praticabili in legno per le scene e per il sostegno dei riflettori. Le pareti del teatro di posa sono ricoperte di materiale assorbente il suono, per evitare gli echi e le riflessioni.

Il complesso dei teatri di posa e dei fabbricati accessori costituisce uno stabilimento.

Tema. – È il motivo sostanziale dell'idea di un film le cui soluzioni vanno sviluppate nel soggetto e quindi nello scenario e nella sceneggiatura. Il tema sussiste anche in un'opera narrativa o teatrale preesistente dalla quale può venire desunto il soggetto di un film.

Tempo cinematografico. – Il tempo cinematografico è una misura variabile determinata dal montaggio. Può essere comunque diverso da quello reale; di solito è tale, quasi sempre più breve.

Infatti, oltre che con sistemi meccanici (rallentamento, accelerazione) col montaggio è possibile variare il tempo reale degli avvenimenti. Un'azione viene suddivisa in due o più parti: nella prima l'attore compie un movimento, quindi esce di campo; viene ripreso il suo ingresso in campo in una inquadratura che comprende un luogo di azione lontano da quello in cui si è svolta l'azione precedente. Lo spazio tra i due campi viene quindi eliminato dalla visione e il tempo è perciò più ristretto.

Testa sonora. – È situata sulla macchina da

proiezione ed è costituita da una piccola lampada elettrica, detta «eccitatrice», che proietta a mezzo di uno speciale obbiettivo una sottilissima linea luminosa sulla colonna sonora della pellicola scorrente su di un tamburo metallico entro il quale è racchiusa la cellula fotoelettrica. Questa è collegata all'amplificatore da riproduzione.

Trasparente. È uno schermo trasparente o translucido sul quale viene proiettata, dal retro, durante la presa di un quadro in teatro di posa, una veduta di paesaggio in movimento o fissa, che serve di sfondo al quadro in cui agiscono attori. Talvolta davanti allo sfondo artificiale si costruisce una scenografia: un angolo di casa, l'interno di un'automobile, uno scompartimento di treno.

Condizione necessaria per il buon rendimento

del trasparente è che la trazione della pellicola nella macchina che proietta lo sfondo avvenga in sincronismo con la trazione della pellicola nella macchina che riprende la scena.

Il risultato del trasparente, che è poi quello di creare una illusoria situazione degli attori, si ottiene anche con altri metodi detti Schüfftan e Dunning.

Treppiede o Cavalletto. – Serve di sostegno, in certi casi, alla macchina da presa. È composto di tre gambe di legno o di metallo leggero, di altezza regolabile, e di una testa panoramica.

Truca. – È l'apparecchio che, indipendente dalla presa vera e propria, permette di eseguire dissolvenze in apertura in chiusura e incrociate, sovrimpressioni, effetti di carrello, ripetizioni di fotogramma, passaggi di effetto vario da

quadro a quadro. Le presentazioni dei film con tutte le loro esplosioni di quadri, sovrimpressioni di titoli in movimento, ecc., sono tutte lavorate con la truca.

Truccaggio o Truccatura. – Consiste nella applicazione di materie coloranti: ceroni, ciprie, rossetti, per rendere la pelle del viso di un attore di tinta omogenea e costante. Fa parte del truccaggio di composizione anche l'applicazione di peli, barbe, baffi, e la modellazione di altri elementi che servano ad alterare le strutture del volto di un attore per determinate esigenze.

Trucchi. – Il cinema è un'arte magica, diceva un tempo qualcuno, quando le prime tremolanti immagini si muovevano sullo schermo. Era logico quindi che il cinema, come i giochi di illusionismo e di prestidigitazione, si valesse di trucchi.

I trucchi che ha adottato il cinema dalla sua nascita, sono numerosi. I primi trucchi furono inventati da Georges Méliès, e per puro caso. Si trattava della sostituzione, sullo stesso quadro, di una figura con un'altra, di un oggetto con un altro. Bastava, durante la ripresa, fermare la pellicola, cambiare la figura che si ritraeva, e riprendere a girare. In proiezione risultava che al posto della prima figura, improvvisamente, ne veniva fuori un'altra. Altri trucchi possono dirsi l'accelerazione e il rallentamento.

Vi sono trucchi meno appariscenti, che lo spettatore non deve scoprire. E sono quelli dati dalla scenografia e dalla tecnica. A volte si vede in un film uno sfondo, molto ampio, oltre una finestra di una stanza: quello sfondo altro non è che un modellino, convenientemente illuminato, acciocchè sembri vero. I modellini sono spesso usati nelle

scene che rappresentano catastrofi e terremoti. Dipende poi dal montaggio delle scene con modellini, insieme ad altre scene vere, l'effetto sullo spettatore che ha l'impressione di trovarsi di fronte ad una scena di catastrofe in cui palazzi che crollano e mare in burrasca siano di dimensioni naturali.

Truck sonoro. – Vien così denominato l'apparecchio da registrazione sonora montato su automobile.

Versione. – È l'adattamento in altra lingua di un film, mediante il doppiato, o, più estesamente, la realizzazione contemporanea di un film con attori di un altro paese. Contemporaneamente si possono realizzare anche più di due versioni di uno stesso film. Le versioni possono anche variare, ma di poco, l'una dall'altra.

Visione. – È la rappresentazione o proiezione di un film. La visione preventiva è quella che ha luogo prima che il film venga presentato al pubblico. Si effettua dinanzi a un ristretto o scelto numero di persone le quali dovrebbero esprimere il loro giudizio sul film, per far provvedere a eventuali emendamenti.