HERMI NEL MONDO

...: BONELLI - CANESI - CAUDA - CHIARINI - COMIN - CROZE - DE SICA - FREDDI - GINNA - GIO...
VANNETTI - GROMO - LEONI - F. T. MARINETTI - VITTORIO MUSSOLINI - NAZZARI - QUAGLIATA - ZANETTI

GINO CERVI

Ettore Fieramosca

(ESCLUSIVITÀ E.N.I.C.)

BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

Capitale L. 200.000.000 - Riserve L. 12.000.000
Depositi al 31 Dicembre 1937-XVI L. 2.006.089.000

SEZIONI AUTONOME:

CREDITO FONDIARIO: **Capitale e Riserve . . . L. 86.000.000**
CREDITO CINEMATOGRAFICO: **Capitale . . . » 40.000.000**
CREDITO ALBERGHIERO: **Capitale . . . . » 50.000.000**
Fondo di garanzia . » 125.000.000

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

116 Dipendenze nel Regno e nell'Africa Italiana

Corrispondenti in tutta Italia ed all'estero

FRONTE UNICO – FRONT UNIQUE – ONE-FRONT – EINHEITSFRONT –

il 10 e il 25 di ogni mese
dovete acquistare

FRONTE UNICO

"L'IDEA DI ROMA"

il grande quindicinale politico della capitale edito in sei lingue e dedicato a tutti i problemi politici artistici culturali ed economici del mondo.

Fondato e diretto da

CESCO COLAGROSSO

Direzione e Amministrazione:

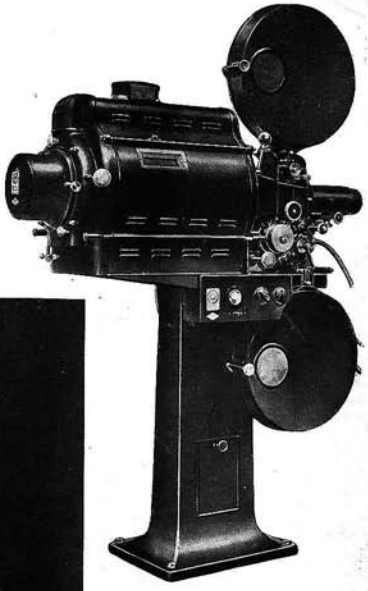
Via G. Nicotera, 24 - Telef. 35485 - ROMA

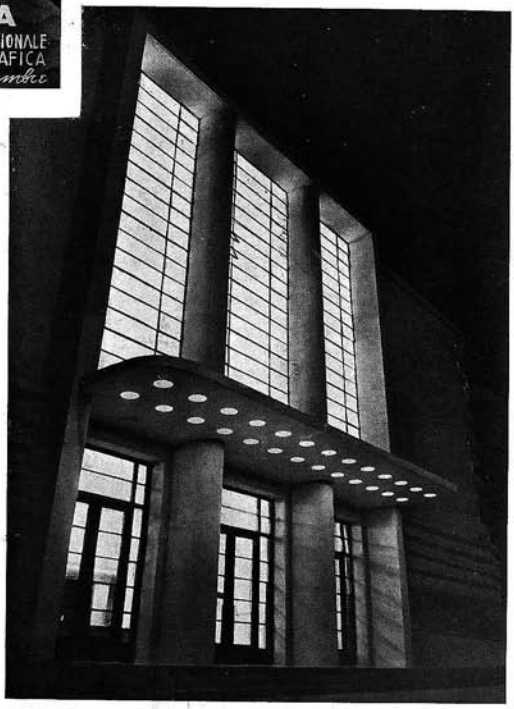
FRONTE UNICO – ONE-FRONT – EINHEITSFRONT – FRENTE UNICO – FRONTE UNICO – FRENTE UNICO –

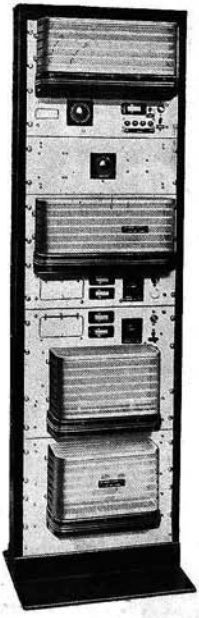
FRENTE UNICO – FRONT UNIQUE – ONE-FRONT – EINHEITSFRONT – FRENTE UNICO – FRONTE UNICO –

– EINHEITSFRONT – FRENTE UNICO – FRONTE UNICO – ONE-FRONT –

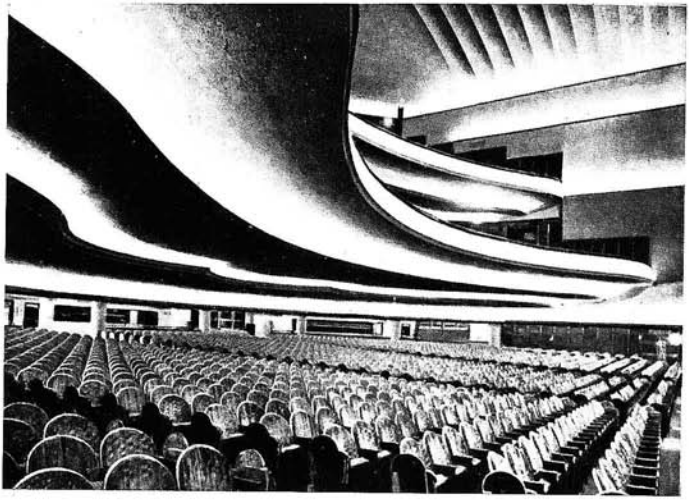
SCHERMI NEL MONDO



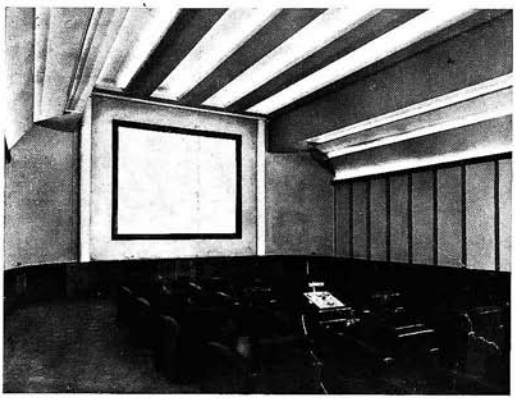




Per lo "Schermo nel mondo„ quello della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia: impianti Cinemeccanica e Amplificazione Allocchio Bacchini.

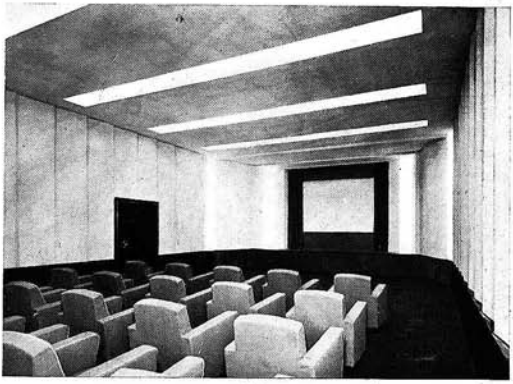


Cinema " Gaumont; Palace „ Parigi. - Architetto Henri Belloc.



Sala di proiezione della Direzione Generale della Cinematografia, Ministero della Cultura Popolare. Roma. - Ingegnere Luigi Quagliata.

(Sistemazione acustica Vetroflex)



Una delle due sale per la selezione dei film al " Palazzo del Cinema „ della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica a Venezia. - Ingegnere Luigi Quagliata.

(Sistemazione acustica Vetroflex)

SINDACATO NAZIONALE FASCISTA AUTORI E SCRITTORI

SCHERMI NEL MONDO

Edizione diretta da

CESCO COLAGROSSO

con la collaborazione di

ALESSANDRO FERRAÙ

NUMERO UNICO
DEDICATO AL CINEMA

Edizioni di " FRONTE UNICO ,, - Roma - Via Giovanni Nicotera, n. 24 - Telefono 35-485

SOMMARIO

CESCO COLAGROSSO - Presentazione . . . . . pag. 3
LUIGI FREDDI - Dati di fatto . . . . . » 5
F. T. MARINETTI e A. GINNA - La cinematografia . . » 9
VITTORIO MUSSOLINI - 10 aforismi . . . . . » 12
ALDO BRUSCANI - Nippon . . . . . » 14
MARIO GROMO - Cinema europeo . . . . . » 15
GUIDO LEONI - Esercizio del cinema in Italia . . . » 20
LUIGI CHIARINI - Centro sperimentale di cinematografia . . . . . » 22
ERNESTO CAUDA - Riproduzione degli effetti plastici » 25
EUGENIO GIOVANNETTI - Musica nel cinema . . . » 27
L'Istituto Luce . . . . . » 31
TULLO GRAMANTIERI - Film per l'Impero . . . . » 33
OTTAVIO CROZE - La Biennale e il cinema . . . . » 36
GIUSEPPE ORIOLI - Difesa del nostro cinema . . . » 39
ARNALDO GINNA - Cinema a colori . . . . . » 41
MARCO MOROSINI - Questi antichi romani... . . . » 46
G. B. ZANETTI - Come condizionare un cinema . . » 49
VITTORIO DE SICA - Lettera al Direttore . . . . . » 52
LUCIO RUFFA - Atmosfera musicale . . . . . » 53
ALESSANDRO FERRAU' - Il cinema italiano si orienta » 57
FRANCESCO SORO - Giustizia nel cinema . . . . . » 61
JACOPO COMIN - Divi per il film italiano . . . . » 63
LUIGI BONELLI - L'autore e i suoi diritti . . . . . » 65
LUIGI QUAGLIATA - Moderne sale cinematografiche » 67
CARLO M. CARETTA - La folla e il cinema . . . . » 76
GIOVANNI CANESI - Illuminazione dei cinema . . » 79
LIBERO INNAMORATI - Ispettore tecnico di produzione . . . . . » 81
DOMENICO PAOLELLA - Psicologia dello spettacolo » 85
RENATO VERNOLA - Non c'è bisogno di pubblicità . » 87
AMEDEO NAZZARI - Io vorrei . . . . . » 89
RENATO LIGUORI - La funzione dei giovani nel cinema » 91

Gli zinchi nella quasi totalità sono stati eseguiti dalla FOTOINCISIONE in Roma, via del Boccaccio n. 7.
Il manifesto " La Cinematografia „ di F. T. Marinetti e A. Ginna è stato tolto dalla *Gazzetta del Popolo*.

SOCIETÀ ANONIMA POLIGRAFICA ITALIANA - VIA DELLA GUARDIOLA N. 22 - ROMA

Presentazione

Questa rassegna non vuol essere un almanacco più o meno agile di trovate umoristiche e reclamistiche. E' semplicemente una rassegna di alcuni dei principali problemi che investono la cinematografia nazionale, studiata come tale e nelle sue necessarie e frequenti relazioni con la cinematografia mondiale. Gli argomenti sono stati affidati a persone di indubbia perizia e preparazione, le quali hanno saputo aggiungere alla loro concreta esperienza, agilità di forma e d'esposizione così da poter fornire un panorama chiaro e preciso dell'odierna situazione.

Preparare un numero dedicato in modo speciale alle questioni tecniche artistiche e culturali della cinematografia nazionale è cosa facile e semplice. Ma il preparare una rassegna seria e coscenziosa è, bisogna convenirne, ardua fatica, poichè molti sono gli interessi che si contrastano e sovrappongono nel campo della cinematografia: districarli e chiarirli non è facile; ma ancora meno facile è rendere giustizia ed a ciascuno assegnare il dovuto posto.

Vi sarà dato modo di leggere in un sereno ed equilibrato articolo qui raccolto queste frasi: « La cinematografia è senza alcun dubbio il regno dell'impreciso, del vago, del sentito dire, dell'ufficio voci. Un regno nel quale il vuoto vento della parola è indiscusso sovrano ». E, infatti, la prima impressione che riceve chi si affaccia dal suo osservatorio di critico, di giornalista, di artista, o di semplice uomo della strada sull'operoso campo della cinematografia, è quella della imprecisione e della incertezza quasi ovunque regnanti.

A questa osservazione va aggiunta un'altra, di una certa importanza; e cioè il fatto che nella opinione di molta gente che vive nell'ambiente cinematografico, — ma che non per questo può dirsi gente di cinematografo, — è radicato il concetto che non sia necessaria alcuna discussione, qualora questa assuma un tono ispirato da esperienza e competenza, ovvero quando la discussione e la polemica esulino dal campo del semplice soffietto a pagamento.

Invece, è appunto in questo «regno dell'impreciso e del vago» che sono necessarie discussioni e polemiche fatte in buona fede: scomparso il dilettantismo, agonizzando oggi la misera speculazione del film per il film, orientata la cinematografia per evidenti e certi segni verso mete sicure, s'impone, in quest'ora più che mai, la necessità di una discussione aperta, leale, serena dei principali problemi tecnici, artistici, culturali, economici che abbracciano la cinematografia nazionale.

Ecco perchè non abbiamo fatto una rassegna dedicata alle stelle ed agli astri; non abbiamo fatto inchieste sulla crema preferita dalle dive per i loro speciali massaggi, nè sulle oscure vie per le quali l'attore principe dello schermo ha raggiunto l'apice della gloria.

Problemi generali della regía e orientamento del cinema italiano nei confronti con quello europeo; futuro e possibilità della cinematografia a colori e stereoscopica; sistemazione dei teatri e delle sale; architettura e armonia tra esigenze di economia e di igiene; dimostrazione della relativa facilità con la quale si può ottenere il condizionamento dell'aria nei cinema; previsioni sull'ispettore tecnico di produzione. Tutti questi - con molti altri - sono problemi di capitale importanza, che vanno discussi e portati sul tappeto della critica da competenti ed esperti.

Ci auguriamo che questa rassegna venga lealmente riconosciuta utile e spassionata interprete di una serie di problemi chiave della nuova industria del cinema italiano. E un altro augurio vorremmo fare, su queste pagine; ma più che augurio un'esortazione: che dirigenti e organizzatori, industriali e magnati del cinema italiano si orientino verso un'onesta comprensione dei valori dello spirito e della poesia. Spirito e poesia che debbono essere considerati elementi vitali della cinematografia, indispensabili perchè essa da semplice speculazione diventi opera d'arte.

Cesco Colagrosso

PALERMO
Palazzo della Direzione Generale

Dati di situazione
al 30 Aprile 1938-XVI

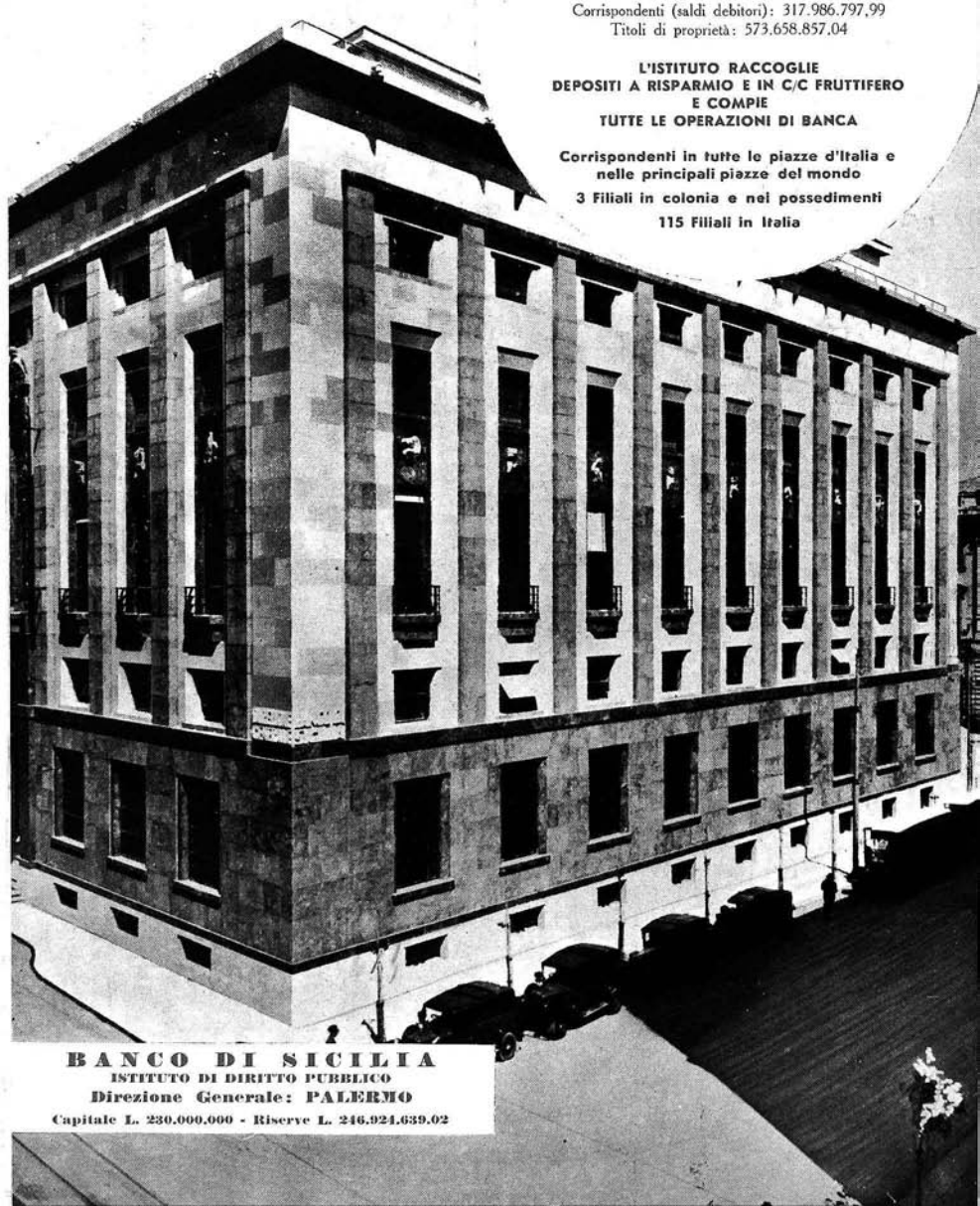
Patrimonio: 476.924.639,02
Cassa e fondi a vista: 398.922.798,93
Corrispondenti (saldi creditori): 950.645.228,97
Depositi a risparmio e in c/c con libretto: 1.048.884.144,50
Portafoglio, Buoni del tesoro, Anticipazioni e Riporti: 747.028.682,57
Mutui ed altri impieghi garantiti: 484.009.665,45
Corrispondenti (saldi debitori): 317.986.797,99
Titoli di proprietà: 573.658.857,04

L'ISTITUTO RACCOGLIE
DEPOSITI A RISPARMIO E IN C/C FRUTTIFERO
E COMPIE
TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

Corrispondenti in tutte le piazze d'Italia e nelle principali piazze del mondo

3 Filiali in colonia e nei possedimenti

115 Filiali in Italia



BANCO DI SICILIA
ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO
Direzione Generale: PALERMO
Capitale L. 230.000.000 - Riserve L. 246.924.639.02

DATI DI FATTO

Se questo numero unico sulla cinematografia, che appare in un momento particolarmente interessante e delicato della storia filmistica italiana, riuscisse veramente a sceverare dal contorno delle chiacchiere vuote e sciocche che pullulano da quelle mefitiche sorgenti che sono i «ritrovi» in cui si parla di cinematografia, ciò che realmente esiste nella cinematografia italiana di oggi, se questo numero potesse porre di fronte agli occhi della Nazione la concreta visione di quello che è stato fatto e, diciamolo con cruda franchezza, di quello che ancora non si è potuto fare ma si farà certamente in avvenire, la sua importanza sarebbe enorme. Poichè la cinematografia è senza alcun dubbio il regno dell'impreciso, del vago, del sentito dire, dell'ufficio voci. Un regno nel quale il vuoto vento della parola è indiscusso sovrano.

Fare oggi un bilancio di quello che è stato raggiunto e di quello che non è stato raggiunto può sembrare, a poco più di

tre anni di distanza dall'intervento dello Stato nella materia cinematografica, o orgoglioso o puerile. Orgoglioso se si vuol vedere in questo bilancio un atto di riconoscimento del lavoro realizzato: puerile se si vuole pretendere in un così breve lasso di tempo di avere integralmente mutato il volto alle cose. Ma la realtà è cruda spesso, spesso eloquente: talvolta sorprendente.

E' sorprendente, ad esempio, che in soli tre anni la cinematografia italiana veda completamente invertite certe posizioni di fronte all'estero che sembravano assolutamente non trasformabili. Nel 1933-34 noi eravamo ancora nella necessità di ridurre in italiano opere della cinematografia straniera: rifacimenti, questi, che passavano in Italia come produzione nazionale. E tali erano in effetti soltanto da un punto di vista puramente finanziario, mentre da un punto di vista spirituale, essenzialissimo questo ai fini di uno Stato integrale come lo Stato Fascista, costituivano una reale importazione clandestina di spirito straniero. Nel 1933-34 la cinematografia italiana era ancora costretta a realizzare parte delle sue opere negli stabilimenti esteri come doppie versioni di film stranieri, dando luogo così a prodotti i quali non costituivano un reale vantaggio economico nazionale ma soltanto un trasloco di capitali. Oggi all'estero le cinematografie straniere acquistano il prodotto italiano per farne dei rifacimenti nelle loro lingue: e parlando di cinematografie straniere non intendiamo dire le minori, ma le maggiori come la cinematografia americana che ha acquistato « Darò un milione », come la cinematografia tedesca che ha acquistato « Ma non è una cosa seria » e « Il signor Max » affidando il rifacimento allo stesso regista italiano che aveva realizzato le due opere nella loro edizione originale. Oggi negli stabilimenti italiani si realizzano, come doppie versioni, molte edizioni straniere di film nostri. Oggi da tutto il mondo si guarda all'Italia come una delle Nazioni più importanti dal punto di vista cinematografico.

E' o non è sorprendente questo capovolgimento completo di una situazione non interna ma anche estera, verificatosi con un lavoro di appena tre anni e che non ha potuto raggiungere ancora quella vastità, quella profondità, quella complessità di cui è facile capire la necessità?

Nella stagione produttiva che si è iniziata, e che è cronologicamente la quarta ma se si tien conto dell'annata di assestamento che è stata indispensabile, in realtà la terza dal giorno dell'intervento statale, il complesso delle realizzazioni in compartecipazione fra ditte italiane e ditte straniere si presenta già come imponente: ad esso vanno aggiunte quelle opere estere che saranno realizzate interamente in Italia. Non è necessario fare qui un elenco delle iniziative che sono in preparazione in campo

internazionale e che troveranno la loro concreta realizzazione negli stabilimenti italiani. Basterà dire che oltre alla realizzazione già avvenuta in questi ultimi tempi di un film tedesco e di un film inglese rispettivamente a Cinecittà e a Tirrenia, e oltre alla realizzazione di un film italo-francese a Cinecittà, nei mesi prossimi entreranno in lavorazione in Italia film di grande mole, di notevole consistenza industriale, di vasta importanza artistica, che costituiranno concreti esempi di collaborazione fra ditte italiane, ditte francesi, tedesche, inglesi. Collaborazione che, e questo è l'elemento essenziale da tener presente, trova la sua concreta attuazione negli stabilimenti italiani costituendo così un effettivo apporto di capitali stranieri alla bilancia economica nazionale.

Indubbiamente molti aspetti della realtà cinematografica italiana non sono gradevoli a riguardarsi. Taluni problemi sono tuttora nel periodo dello studio, altri non hanno avuto che soluzioni temporanee e a carattere contingente, altri ancora solo adesso cominciano a profilarsi in quelle che saranno le loro sistemazioni definitive.

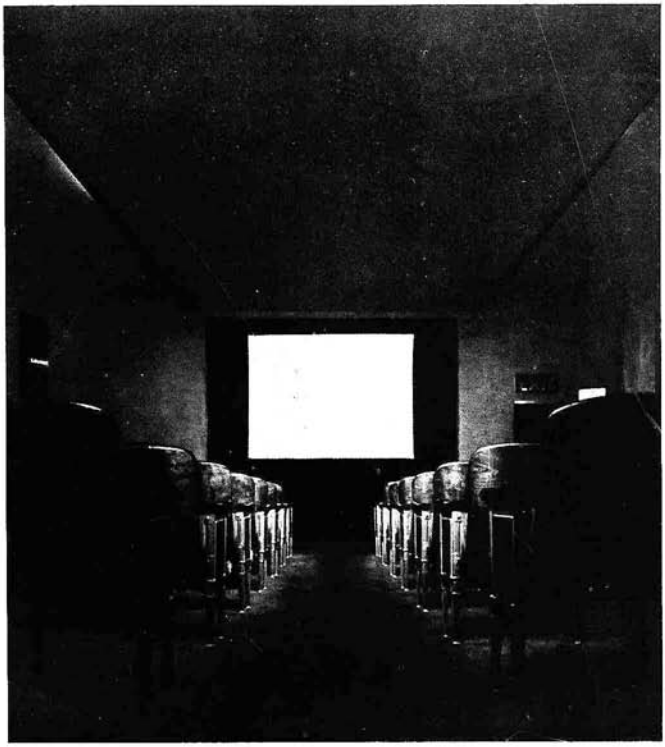
Ma a fronte di questi elementi che in un periodo di tempo così breve non possono essere considerati negativi ma soltanto sospensivi, stanno fattori come quello di una concreta e attiva collaborazione con l'estero e come quello della diffusione all'estero della produzione cinematografica italiana che occorre tener presenti nel computo del dare e dell'avere della cinematografia nazionale degli ultimi anni. Il successo di alcuni nostri film sui più importanti mercati esteri, l'affermarsi di Cinecittà come nucleo tecnico e come centro di produzione internazionale, il progressivo espandersi della nostra produzione nei differenti paesi del mondo, il continuo confluire verso l'Italia delle produzioni internazionali a carattere di particolare importanza industriale e artistica, ecco tutti i fatti di cui troppo spesso nella valutazione dei risultati raggiunti non si tien conto.

Naturalmente se questo volesse essere un bilancio, e non lo è, si dovrebbero mettere nel computo anche i risultati ottenuti all'interno; pur senza volerli trascurare in nessun modo noi riteniamo che nell'esame della situazione attuale, particolarmente interessante e delicata come già si è detto, debba essere considerato con particolare attenzione il settore internazionale. Perchè la cinematografia è in tutto il mondo una industria e un'arte a carattere e a necessità internazionali e tutti i problemi che si presentano alla cinematografia italiana sono direttamente o indirettamente collegati al problema dei mercati esteri. Che è quello la cui soluzione ci sembra già avviata in un tempo così breve.

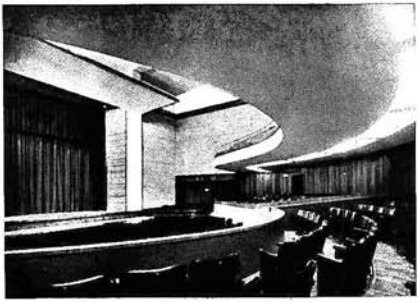
Luigi Freddi

dai giornali:
« Il Lanital si è rapidamente affermato sui mercati nazionali e all'estero »
— È questione di fortuna — dice Besozzi —

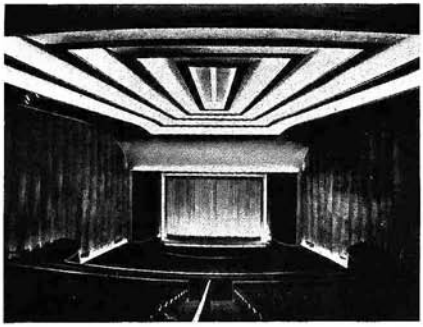
Cinema di attualità " Trans-Lux Theater „ a New-York. Architetti Howe e Lescaze.



" Palazzo dell'Arte „ a Milano. Architetto G. Muzio.



" Cinema della Lichtburg „ a Berlino. - Sala vista verso il boccascena.



COLOSSEUM FILMS S.A.

Jean Gabin - il grande interprete di " Bandera „ e del " Bandito della Casbah „ - ritorna in un nuovo film di potenza drammatica tale da offuscare i suoi stessi precedenti trionfi !

La riva del Destino

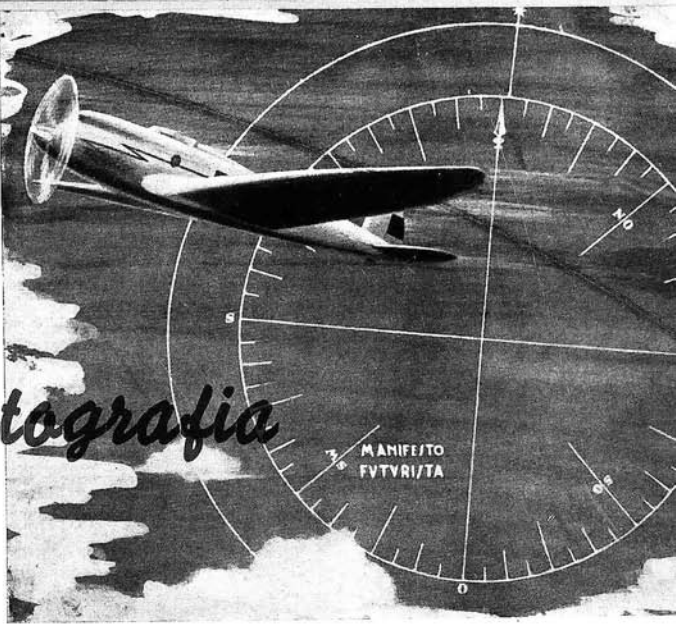
"Mai spettacolo dello stesso genere è riuscito ad attrarre maggiormente l'attenzione del pubblico come questo « Joueur d'echecs » ! „

Edgar A. Poë

La più bella interpretazione di Françoise Rosay (l'indimenticabile "madre„ di "Carnet di Ballo„).

Scacco alla regina

La cinematografia



Per favorire letterariamente e artisticamente la Rivoluzione Fascista e l'Impero fondato dal genio politico ardito di Benito Mussolini occorre combattere qualsiasi tentativo di ritorno o sosta nella poesia e nelle arti

E' infatti un assurdo tentativo quello di avvilire e infrollire la nuova architettura italiana opprimendola sotto un rinnovato ibridismo di stili classici con la scusa di una momentanea mancanza di ferro in Italia

Scusa vana poichè dovunque il genio futurista di Antonio Sant'Elia aleggia col suo sintetico splendore geometrico su centinaia di Dopolavoro e specialmente sulla stazione di Firenze, sul Palazzo delle Poste di Napoli e sulle numerose stazioni ferroviarie dell'architetto futurista Angiolo Mazzoni

Vi trionfa anzi razionalmente coloratamente e ascensionalmente con la più grande varietà di materiali costruttivi a disposizione dal ferro ai suoi surrogati dal legno alle pietre e ai marmi italianissimi

Assurdo tentativo è anche quello di oscurare la poesia con gelidi ermetismi e preziosismi che provengono dalle poesie nordiche e specialmente da Mallarmé offendendo pessimisticamente il nostro virile tempo dinamico di rivoluzioni e veloci guerre imperiali

Assurdo anche il tentativo di arcaizzare la pittura offendendo e sfuggendo pessimisticamente con boscherecci nudi e nature morte archeologiche l'estetica della macchina e le velocità plastiche simultanee della nostra ormai gloriosa aeropittura figlia della nostra gloriosa aviazione imperiale

Egualmente occorre strappare la cinematografia alla sua attuale crisi eccitandone l'immancabile balzo in avanti

A rallegramento del pubblico italiano ghiotto di novità e di vigore originale ricordiamo che ventidue anni fa venne lanciato dal Movimento Futurista in tutto il mondo un Manifesto della Cinematografia firmato da F. T. Marinetti Bruno Corra Arnaldo Ginna E. Settimelli Giacomo Balla Remo Chiti le cui idee geniali o filoni di trovate sono state finora utilizzate e applicate in minima parte

Sempre nel settembre 1916 a Milano e a Firenze venne realizzato da Arnaldo Ginna in collaborazione con Marinetti Bruno Corra Settimelli Balla Chiti Nannetti Ungaro Spada il primo film futurista che segna il primato italiano nella cinematografia di avanguardia

Ora constatiamo che per opera degli americani e recentemente dei francesi il pregio caratteristico dei migliori film d'oggi consiste nell'arricchire le situazioni drammatiche meno originali o banali con molti particolari ossessionanti per tipicità e perfezione di fotografia e d'inquadratura (esempio Tovarich ecc.)

Noi futuristi proponiamo quindi oggi

1) *Nel film sonoro musiche e voci indipendenti cioè non soltanto musiche e voci provenienti*

dallo schermo e questo per musicare e sonorizzare liberamente gli stati di animo ma spostate significativamente

2) *Nel film policromo colori indipendenti oltre quelli legati alla realtà dei corpi e ciò per colorare e animare liberamente gli stati d'animo*
3) *Nel film stereoscopico rilievi indipendenti oltre quelli che servono a dare realtà ai corpi e ciò per volumetrizzare e moltiplicare gli stati d'animo*
4) *Nel film bianco e nero ombre e luci indipendenti oltre quelle che servono a dare realtà ai corpi*
5) *Sfruttamento delle possibilità cinematografiche di tempo da maneggiare e spadroneggiare a volontà con probanti effetti drammatici di anni e secoli elastici dal passato al futuro*
Maneggio dello spazio da spadroneggiare con cieli mari oceani elastici scomponibili ecc (esempio un bosco in mano un oceano negli occhi)
6) *Organizzazione interessante e commovente di pezzi di vita e di frammenti di drammi*
7) *Programmi di vita individuali o collettivi con varianti a scelta già realizzati in letteratura da F. T. Marinetti in «Novelle con le labbra tinte»*
8) *Prospettive non scientifiche proporzionate dall'emozione e dal capriccio favorenti o contrastanti gli effetti drammatici (esempio ingigantimento del pugno di un pugilista — esempio ingigantimento dei personaggi importanti e rimpicciolimento evanescente dei secondari)*
9) *Utilizzazione della tecnica dei cartoni animati per dare pure forme astratte in fusione o conflitto e per musiche cromatiche*
10) *Analogie cinematografate usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia (esempio se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un protagonista invece di descriverlo nelle sue fasi di angoscia daremo una equivalente impressione con un mare agitato fra gli scogli) I monti i mari i boschi le città le folle gli eserciti le squadre gli aeroplani saranno le nostre parole espressive*
Coloreremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi (esempio rappresentando un uomo che dirà alla sua donna sei bella come una gazzella daremo la gazzella compenetrata con la donna — esempio se un personaggio dice contemplo il tuo sorriso fresco e luminoso come un viaggiatore contempla dopo lunghe fatiche il mare dall'alto di una montagna dare viaggiatore - mare - montagna compenetrati) (Dal Manifesto del 1916)
11) *Poemi discorsi e poesie cinematografati (Dal Manifesto del 1916)*
Faremo passare sullo schermo tutte le immagini che li compongono (Dal Manifesto del 1916)
12) *Simultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi cinematografate*
Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l'una accanto all'altra (Dal Manifesto del 1916)
13) *Ricerche musicali cinematografate (dissonanze accordi sinfonie di gesti fatti colori linee ecc) (Dal Manifesto del 1916)*
14) *Cinematografie di esercitazioni per liberarsi dalla logica (Dal Manifesto del 1916)*
15) *Drammi di oggetti cinematografati (oggetti animati umanizzati truccati vestiti passionalizzati civilizzati danzanti oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che per contrasto mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana) (Dal Manifesto del 1916)*
16) *Vetrine d'idee d'avvenimenti di tipi d'oggetti ecc cinematografati (Dal Manifesto del 1916)*
17) *Congressi risse e matrimoni di smorfie di mimiche ecc cinematografati (esempio un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio mentre due baffi carabinieri arrestano un dente) (Dal Manifesto del 1916)*
18) *Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate (Dal Manifesto del 1916)*
19) *Drammi di sproporzioni cinematografate (un uomo che avendo sete tira fuori una minuscola cannuccia la quale si allunga ombellicalmente fino ad un lago e lo asciuga di colpo) (Dal Manifesto 1916)*
20) *Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografati con figure umane o con forme astratte (Dal Manifesto del 1916)*
21) *Equivalenze lineari plastiche cromatiche ecc di uomini donne avvenimenti pensieri musiche sentimenti pesi odori rumori cinematografate (daremo con delle linee il ritmo interno e il ritmo fisico) (Dal Manifesto del 1916)*
22) *Parole in libertà in movimento cinematografate (tavole sinottiche di valori lirici drammi di lettere umanizzate o animalizzate drammi ortografici drammi tipografici drammi geometrici sensibilità numerica) (Dal Manifesto del 1916)*
23) *Valorizzazione totalitaria dell'idea iniziale o soggetto senza la quale nulla si può ottenere di grande in cinematografia*
24) *Perfezionamento artistico del produttore che deve compiere la sua funzione di gran signore mecenate o almeno quella di intelligente industriale valutatore dell'ingegno altrui condizione indispensabile per l'avvenire della cinematografia*

F. T. Marinetti - Arnaldo Ginna

(Foto Luxardo) CATERINA BORATTO (SAFA - Appia)

10 AFORISMI

di VITTORIO MUSSOLINI

Se hai un soggetto, puoi trovare un mecenate quando meno te lo aspetti e sopratutto ricorda che i tuoi soggetti vanno nelle mani di tutti.

Il cinema è un lavoro moderno e deve essere considerato come un'industria vera e propria alla stregua di quelle delle automobili o della seta.

Troppa gente diserta il cinematografo quando si proiettano dei film italiani, mentre invece è suo dovere amare di più il film nostro, anche se questo le dà dei grossi dispiaceri.

Ci vuol molto tatto, intelligenza, fiuto per creare una forte industria cinematografica.

Io giudico un film secondo l'interesse che suscita in me e secondo un certo senso di agio che mi dà l'immediatezza della vicenda: dallo schermo ai miei occhi, subito, senza artifici, senza che la vicenda rimanga impastata sul telone.

"Vigilanti cura,,. È meno volgare e sensuale una sfilata di cento belle ragazze che non la trita farsa a doppio senso di pura marca francese, piena di sottintesi, di malcelate nudità e di cerebralismi sterili.

Il critico più spassoso è quello combattuto tra la coscienza e il desiderio di non far male a nessuno: di un film dice bene alle prime righe, lo stronca alla metà, lo rialza nel finale.

Tutte le persone che se ne intendono veramente, dovrebbero poter avere il privilegio di essere più vicine al cinema invece di restare appostate all'uscita del film per fucilarlo sulle colonne del giornale o della rivista.

Il film storico poggia su basi tali che il successo è quasi sempre immancabile. Quando poi è realizzato con tutte le regole d'arte ed interpretato egregiamente assume una forma speciale di arte cinematografica che è veramente efficace sulle folle.

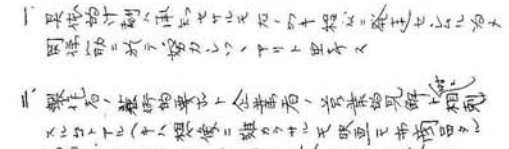
La massa conosce ormai l'arte delle porcherie, anche quando si facciano tentativi arditissimi: il pubblico italiano è un giudice di qualità che si sta affinando sempre più.

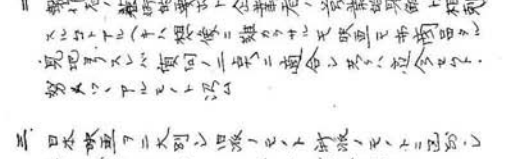
Vittorio Mussolini

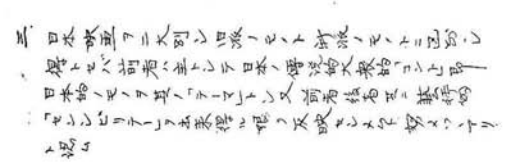
NIPPON

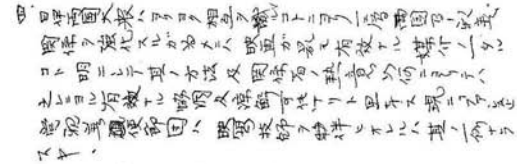
Interessati, come siamo, ad ogni manifestazione artistica della Nazione Giapponese, abbiamo voluto conoscere il pensiero ufficiale su alcuni problemi importanti della cinematografia della grande Nazione amica.

Il Sig. Terasaki, primo Consigliere della Ambasciata Giapponese a Roma, ci ha fatto le seguenti dichiarazioni relative alle questioni da noi poste:









Testo dell'intervista

1°) *Esiste, per l'attuale cinematografia giapponese, un programma tale di sviluppo, da portarla a competere con le maggiori cinematografie mondiali?*

— Non conosciamo il programma dettagliato, ma indubbiamente si sta facendo uno sforzo per sviluppare adeguatamente la cinematografia del nostro paese.

2°) *La cinematografia nipponica è aderente alla vita ed alle aspirazioni attuali del paese?*

— Per la produzione di un film sorgono inevitabilmente degli interessi contrastanti, ma in generale tali contrasti vengono composti e superati dalla tendenza ad aderire alla vita e alle aspirazioni del paese.

Non sono rare le concessioni di carattere artistico-ambientale, ai gusti e alla sensibilità occidentali, per rendere i nostri film più facilmente esportabili in Europa e in America.

3°) *Esiste una cinematografia nipponica con caratteri esclusivamente nazionali, che rispecchi le tradizioni, i caratteri più genuini e la sensibilità artistica caratteristica della Nazione Giapponese?*

— In linea generale possiamo distinguere nella nostra cinematografia due categorie principali di film:

1°) Film a carattere prevalentemente storico, caratterizzati dalla tendenza ad una assoluta fedeltà storica ed aventi come scopo principale la cultura;

2°) Film moderni, nei quali sono molto maggiori le possibilità di rispecchiare la tradizione artistica e di aderire alla sensibilità estetica del nostro popolo.

4°) *Si ritiene possibile una effettiva, proficua collaborazione e comprensione fra la cinematografia giapponese e quella italiana?*

— Riteniamo possibilissima una più intima collaborazione fra le cinematografie dei nostri due Paesi e crediamo anzi che essa sia uno dei mezzi migliori per l'ulteriore rafforzamento dell'amicizia e della comprensione reciproca.

Se gli interessi personali di chi è direttamente preposto a tale collaborazione non tradiranno lo scopo, i risultati saranno ottimi.

La missione del P. N. F. che recentemente ha fatto visita al nostro Paese, ha avuto la possibilità di ritrarre dei film di carattere didattico, che varranno a far meglio conoscere il Giappone in Italia ».

Aldo Bruscani

Blanchette Brunoy in una scena del film " Claudina in collegio ,, tratto da un romanzo di Colette, e diretto da Serge de Poligny (excl. Colosseum)

CINEMA EUROPEO

Sino a tre anni or sono, in un quadro europeo, il cinema italiano non esiste. Il costoso tentativo Pittaluga-Cines ha lasciato più sfiducie di prima. Quando s'iniziò, aveva se non altro il vantaggio di poter contare su di un lungo periodo di stasi, che aveva creato, automaticamente, qualche possibilità e molte attese. Ma le poche possibilità furono frustrate. Sarebbe occorsa una ben salda mano per sùbito fare di un unico organismo, centrista e quasi monopolizzatore, una vitale fucina di uomini e di opere. A considerare quel programma di lavorazioni, vi si scorge un lodevole eclettismo: dalla commedia al dramma e al drammone, dal film d'ambiente al film comico; ma è un eclettismo astratto, generico: la commedia per la commedia, il dramma per il dramma, e via dicendo. Etichette. Si bada alla superficie, non a un'intima necessità. E se poi si considerano i singoli film, si cade in un generico ancor peggiore, con imitazioni sommarie e sbrigative: il dramma all'americana, la commedia alla tedesca.

(Sono quelli i due cinema, infatti, che contano in quei giorni. In Francia si ha il caso isolato Clair; con un contorno di molte polemiche e di troppi film decisamente mediocri. Il cinema francese non esiste, esattamente come non esiste il cinema italiano; e qualcuno riafferma persino vecchi dubbi, se cioè il temperamento latino non sia particolarmente negato all'espressione cinematografica).

Le condizioni ambientali affrontate dal programma Pittaluga-Cines erano in realtà assai difficili. Pochissimi i registi, e quasi tutti della vecchia guardia; lo stesso si dica dei tecnici; degli interpreti, meglio non parlare; soggettisti e sceneggiatori, zero. Una deliberata imitazione dei modelli altrui, poteva, in tali condizioni e in un primo tempo, essere anche benefica, forse la sola

attività possibile; ma sarebbe allora occorso imitare d'impegno, sfruttando al massimo le nostre poche energie, e chiamando di rincalzo quegli elementi stranieri, da noi accettabili sotto tutti i riguardi, che al gran pastone contribuissero anche con i loro mèstoli. Si imita, invece, ma un po' disprezzando ciò che si vuole imitare; sovente si fa per fare; all'agnosticismo di un simile programma si accompagna infine la più superficiale e dannosa delle attitudini: l'improvvisazione; e i risultati sono quelli che sono.

Ogni tanto ci si consola guardando a... Parigi. Irraggiungibili gli americani, quasi inattaccabili i tedeschi, una misteriosa leggenda i russi, ancora inesistenti gli inglesi, proprio alle soglie di casa si ha un esempio confortante per chi vuol confortarsene: un cinema, quello francese, che impiega ogni anno centinaia di uomini e decine di milioni, con poveri risultati, talvolta pietosi. Li si seppellisce con uno sbrigativo: teatro, teatraccio filmato; e si è nel vero. Ma poco dopo, segnato il passo dal cinema tedesco, crollato il santone russo, sorta e conchiusasi la breve prima parabola del cinema inglese, mentre quello americano continua imperterrito a potenziare il suo standard, *nella vecchia Europa si profilano due avvenimenti cinematografici di una grande importanza; e proprio dovuti alla Francia e all'Italia.*

* * *

In Italia, ci si mette a camminare. Il disagio era giunto a invocare interventi statali; e lo Stato prende il produttore cinematografico sotto la sua tutela, lo aiuta, lo indirizza, lo sorregge. Soltanto un simile intervento poteva iniziare un'effettiva opera di ricostruzione e di creazione. Superate le prime inevitabili incertezze, i risultati non si fanno attendere. Tra gli indispensabili alti e bassi un ritmo di produzione s'annuncia; giovani cominciano ad affermarsi; tutto un graduale risveglio prelude alla formazione di un nostro vero e proprio clima cinematografico, la conquista più dura, dopo una stasi durata un decennio, e dopo gli errori gravissimi dei primi tentativi di ripresa. Ancora si imita, ancora si sbaglia, e non potrebbe essere diversamente; ma sboccia, ogni tanto, il film riuscito, e, ciò che più conta, dai caratteri già italiani. Le impazienze aumentano man mano che si procede; e queste impazienze, per lo più ingiuste perchè soltanto di rado dettate da fervidi entusiasmi, trovano un comodissimo termine di paragone nello slancio che il cinema francese ha nel frattempo avuto, portandosi, apparentemente in un solo biennio, al primo posto europeo. E diventa allora un luogo comune, per quelle impazienze, citare a dritto e a rovescio le fortune di un Duvivier, e di un Feyder, e di un Chenal, e di un Renoir, e di un Bénoit Lévy, persino d'un... Sacha Guitry; quasi, quegli uomini fossero stati creati, un bel mattino, con uno dei tanti decreti dell'irrequieta Repubblica; quando, i loro film, i successi dei loro film, sono invece conseguenze d'un travaglio durato un decennio.

Teatro e teatraccio filmato, sia pure, il cinema francese, e per parecchi anni, escluso sempre il caso di un Clair; ma fin d'allora già seguiva una sua via, riattaccandosi proprio a quel suo teatro che nella seconda metà dell'ottocento e nei primi del novecento aveva avuto un suo predominio alle ribalte d'ogni Paese. E' un riattaccarsi grossolano e tenace, talvolta persino indisponente; con una quasi assoluta mancanza di ogni e qualsiasi gusto cinematografico; e anche, diciamolo pure, di ogni e qualsiasi gusto semplicemente... teatrale. Sovente, i film francesi, sono infatti la caricatura del teatro francese: come testi, come recitazione, come regia. Sarebbero film condannati anche a un pratico insuccesso se la vastità del mercato (Francia e colonie, Belgio, Svizzera e Balcani) non permettesse loro, con i suoi sussidi, di sbarcare il lunario. Gli osservatori superficiali ritengono ormai quel cinema incasellato nella comoda e mediocre formula; quando, per loro quasi d'un tratto, proprio quel cinema comincia a dar segni vitali, e poi, rapidamente, giunge alle sue affermazioni, preparate dai lunghi anni di mediocrità produttiva, e con una coerenza indiscutibile.

I testi teatrali hanno dato vita a testi sempre meno teatraleggianti unicamente perchè vi si sono a poco a poco insinuate parecchie sottili risorse del romanzo; gli stessi "tre atti", in alcune riduzioni, hanno assunto andamenti quasi esclusivamente narrativi; i registi, sui nuovi testi, sono giunti ad articolare un loro discorso sempre un po' lento, ma fluido e accentato; gli interpreti hanno perso ogni aulico birignao di questa o di quella « société », e, vigilati da quei registi, sono giunti a tipiche cadenze.

Tali risultati sembrerebbero miracolistici se fosse facile dimenticare la trafila teatro-romanzo, e il lungo prologo critico-polemico che quella trafila ebbe dal 1920 *al* 1927. *In quegli anni si dissodò il terreno con indagini estetiche che richiamarono sullo schermo l'attenzione dei più lontani; una critica indipendente, esercitò i suoi vagli; la cosidetta avanguardia potè allora, in un clima già propizio, compiere tutti i suoi tentativi, talvolta più del necessario; si comprese poi come l'opera cinematografica sia frutto di collaborazioni molteplici, e, il signor De La Palisse aiutando, che quell'opera ha tanto maggiori probabilità di essere significativa in quanto le varie collaborazioni siano tutte efficienti; se ne estese allora la ricerca, ben comprendendo che il « mestiere » cinematografico è utilissimo, ne-*

cessario, ma non sufficiente: e che un uomo di gusto, di sensibilità e di cultura, accortamente inquadrato fra altri di minor gusto, di minor sensibilità e di minor cultura, ma provvisti in compenso del sacrosanto « mestiere », può essere un coefficiente di primissimo ordine; e perseverando a inserire uomini di gusto, di sensibilità e di cultura nei varii organismi cinematografici, quegli uomini avranno tutte le probabilità di formarsi rapidamente un loro « mestiere », ma di tanto superiore, per intenzioni e possibilità, a quello dei soliti buoni a tutto; e che così, infine, potrà magari sbocciare quella cosa rarissima che è l'ottimo film, talvolta un'opera d'arte.

Ciò che nella stessa Francia ha sorpreso gli indifferenti o gli ignari, consiste in una lenta, faticosa, fino a ieri quasi osteggiata collaborazione dell'intelligenza allo schermo. Il « fenomeno » francese non ha proprio nulla di fenomenico; ha tutte le tare e le qualità di quella cultura, soprattutto di quella letteratura; e non è stato male esaminarlo un po' da vicino, sia per sfatarne alcune dicerie di comodo o d'ignoranza, sia perchè quel cinema è oggi assai appariscente, ed è dovuto a un Paese, Blum permettendolo o non permettendolo, indubbiamente latino. I risultati odierni sono il frutto d'un decennio di molti errori e di parecchie aberrazioni. L'attuale cinema francese comincia verso il 1928; *l'attuale cinema italiano comincia verso il* 1935. *Si sappiano allora fare le dovute proporzioni, prima di far paragoni o di parlare di « fenomeni » e prima di tornare a ciò che davvero c'interessa.*

* * *

Se la più vera « lezione » che il cinema americano può darci è che bisogna essere cocciutamente, ingenuamente sinceri; se la più vera « lezione » del cinema inglese è che non sono i milioni a creare dal nulla una cinematografia; se la più vera « lezione » del cinema tedesco riguarda il documentario e il film didattico-scientifico; se la più vera « lezione » del cinema russo è che un cinema di Stato è un assurdo; la più vera « lezione » dell'ultimo cinema francese è che a un qualcosa si riesce facendo e sbagliando, ma sopratutto ricercando l'aiuto e l'impulso di alcune tradizioni spirituali che, ideologie a parte, nel cinema possano avere qualche diritto di cittadinanza.

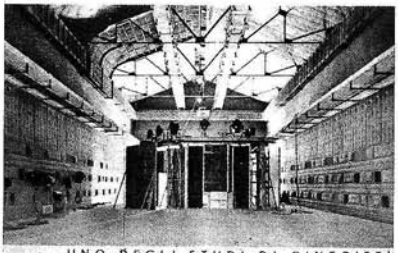
E' la via per la quale, superando difficoltà semplicemente enormi, ci siamo avviati già da tre anni; meglio ancora, è la via subito nettamente additata ai nostri produttori, i quali non sempre l'hanno potuta convincentemente seguire. Ma i sintomi sono nel complesso confortanti, solo che si pensi al marasma di tre anni or sono; in più, noi non dovremo passare per le rime obbligate di un nostro prepotente e troppo comodo teatro; certi letteratismi è assai difficile che nei nostri film possano attecchire; fermenti di polemiche e di snobismi sono stati da noi rapidamente rivissuti nei loro elementi importanti; la nostra critica, nel suo complesso, fa il suo dovere, e non da oggi o da ieri soltanto; scrittori, musicisti, pittori e uomini di gusto già s'accostano allo schermo, altri s'accosteranno sempre di più; e, ciò che più conta, oggi il nostro produttore non ha più i suoi cari, ingenui e sacrosanti terrori per l'intelligenza e la cultura; già comincia a desiderarle, o almeno a ritenerle propizie. Ora che ai nostri produttori sta per essere data la massima autonoma agilità d'iniziativa con i massimi concreti aiuti mai prima donati da nessun Stato per il suo cinema, quella piena responsabilità e quegli aiuti dovrebbero essere altrettanti continui incitamenti a che la collaborazione dell'intelligenza e della cultura diventi in breve predominante. Allora si potrà, e si dovrà, nettamente parlare di un'alta funzione italiana nel cinema europeo; e non è detto, allora, che il cinema europeo non s'identifichi con un cinema latino, con un cinema romano.

Mario Gromo

Mia Slavenka nel film " Fanciulle alla sbarra „ (La mort du cygne) di Jean Benoit - Levy. Il film si preannuncia come uno dei più indicati per determinare le tendenze del cinema francese.

(Colosseum Film)

SALA DELLE PROIEZIONI NEL PALAZZO DELLA MOSTRA INTERNAZIONALE CINEMATOGRAFICA - VENEZIA LIDO



UNO DEGLI STUDI DI CINECITTÀ

SALA DI TRASMISSIONE DELLA E. I. A. R. TEATRO DI TORINO

LE APPLICAZIONI ACUSTICHE DEL

Vetroflex

ACUSTICA
ARMONIA
ARCHITETTURA

I TRE FATTORI DELLA PERFEZIONE TEATRALE OTTENUTI CON L'IMPIEGO DEL MATERIALE E DEI S I S T E M I

VETROFLEX

VETROFLEX

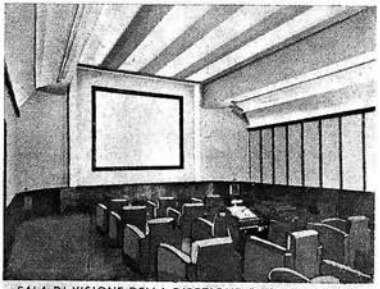
SEZIONE SPECIALE ACUSTICA

S.A. Vetr. It. BALZARETTI MODIGLIANI

CAPITALE LIRE 20.000.000

LIVORNO Sede e Stabilimento - Telefoni: 31410 - 33477
R O M A Piazza Barberini 52: Uff. Centr. Vendita, tel. 484903
MILANO Piazza Crispi 3: Uff. Vendita Montaggio, tel. 81469

AGENTI DI VENDITA NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA



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

Sonia Henie raccoglie sullo schermo nuovi allori da aggiungere a quelli ottenuti sui campi di pattinaggio. Presto la vedremo nel film "La stella del Nord", con Don Ameche e Cesar Romero, della 20 th Century Fox.

L'ESERCIZIO DEL C

Considerazioni e previsio

Nelle riunioni della seconda metà dello scorso anno, la Corporazione dello Spettacolo, prendendo in esame le condizioni dell'esercizio cinematografico in Italia, fissava in un voto formale i seguenti accertamenti:

1) Nonostante i progressi realizzati negli ultimi anni, l'esercizio nazionale non ha raggiunto ancora quel grado di sviluppo e di efficienza che può assicurare un rendimento adeguato ai costi della produzione;

2) l'ostacolo allo sviluppo è costituito da un eccesso di «oneri» che gravano sulla gestione dei cinematografi;

3) per assicurare un più ampio sfruttamento ed un reddito più elevato, si deve procedere ad un riordinamento dei sistemi di programmazione.

E' un caso tipico questo, nel quale si può apprezzare la sintesi dei voti corporativi, perchè in queste tre proposizioni sono effettivamente individuati tutti i mali che affliggono l'esercizio e i rimedi per curarli.

L'esercizio è la spina dorsale della organizzazione cinematografica in uno Stato. A nulla varrebbe perfezionare e incrementare la produzione, riordinare i sistemi di programmazione, se non si avesse a disposizione un complesso omogeneo di esercizi cinematografici, opportunamente distribuiti, modernamente attrezzati ed economicamente efficienti.

Ma se sulla premessa non esiste dubbio, si delinea una certa perplessità nel campo dei provvedimenti suggeriti per raggiungere questo fine primario di ogni sviluppo della cinematografia in Italia.

DI QUALI ESERCIZI È MAGGIORMENTE SENTITA LA MANCANZA?

Su un punto si nota la quasi uguaglianza di pareri da parte di tutti gli interessati, e cioè che un aumento numerico delle sale di prima visione è almeno per il momento, una ipotesi da escludersi.

Infatti le statistiche provano che la frequentazione media delle sale di prima visione si mantiene all'incirca sulla base di un terzo dei posti disponibili, per non parlare poi del problema della quantità e qualità dei film e del loro rapido assorbimento sul mercato, problema non ancora risoluto e nel quale interferiscono molteplici interessi privati e statali.

Perciò non nuovi locali di prima visione, ma piuttosto valorizzazione di quelli già esistenti attraverso una migliore «manutenzione» ai fini di un più rispondente adeguamento ai progressi tecnici, ed una costante vigile cura nella programmazione cercando di seguire l'orientamento ed i desideri del pubblico.

Vi è invece una indubbia insufficienza numerica di sale di proie-

Irene Dunne nel film

CINEMA IN ITALIA

...ni di Guido Leoni

...n "L'orribile verità!,, (EIA Columbia)

zione nei quartieri periferici delle grandi città, specie in quelle, nelle quali la più recente estensione in profondità assunta dalle zone adibite a fabbricati di alloggi popolari, ha maturato distanze dal centro, che superano spesso alcuni chilometri.

In questi casi, la distanza può divenire veramente ostativa per molte famiglie alla frequentazione dei cinematografi e sembra logico quindi riflettere per questi quartieri alla creazione di nuovi esercizi di carattere popolare, a vasta capienza, colla speranza legittima di influire, per questa via, su di una più intensa frequenza, e quindi ai fini di un incremento di redditi dell'esercizio, a maggiore compenso della produzione.

Si è parlato spesso, negli ultimi tempi, dei vantaggi che si dovrebbero conseguire dalla creazione di sale cinematografiche nei centri rurali. E' certo che oggi il cinematografo, per la elevata sua funzione propagandistica, in linea culturale e politica, deve mirare alla sua massima diffusione e che i centri rurali sono i maggiori interessati a tale diffusione.

Ma se è vero che giova innanzi tutto creare degli esercizi economicamente efficienti, si affaccia il dubbio sulla redditività di simili cinematografi, quando si rifletta alla particolare configurazione degli agglomerati rurali, alle consuetudini dei lavoratori della terra, alla densità e vicinanza dei centri abitati, sicchè il problema merita una più accurata ponderazione. Di esso si occupano ora la Direzione Generale per la Cinematografia, presso il Ministero della Cultura Popolare e la Federazione Industriali dello Spettacolo.

GLI ONERI DELL'ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO ITALIANO

Passando a parlare più precisamente degli «oneri» che aggravano la gestione dei cinematografi, si deve sfatare un «mito»: è convincimento diffuso che la misura attuale dei redditi degli esercizi sia tale da giustificare qualsiasi imposizione. Può darsi per avventura che la semplice enunciazione della somma complessiva degli incassi sia tale da giustificare questa impressione; ma l'esame anche superficiale rileva subito l'errore gravissimo insito in un simile giudizio: circa la metà del reddito viene assorbita dal corrispettivo di noleggio, e dalle spese di pubblicità; sull'altra metà incidono in misura cospicua i numerosi balzelli fiscali di ogni genere, le pigioni sempre elevatissime per questa specie di locali, le spese di gestione (personale, luce, forza motrice, etc.), le elevate spese di manutenzione.

E si arriva così facilmente a comprendere come uno dei problemi fondamentali, affrontato anche nel voto della Corporazione sia proprio quello di cercare i mezzi per una diminuzione degli oneri, in modo da dare agli esercizi quel più ampio respiro che è loro necessario non

soltanto per vivere, ma per migliorarsi, per adeguarsi al progresso, per sostituire la attrezzatura tecnica, che invecchia nello spazio di pochi anni.

E' un problema che si riproduce nella identica forma anche negli altri Stati e che giustamente viene considerato alla base di ogni sana tendenza di sviluppo.

Un primo passo sulla via della sua risoluzione è stato compiuto attraverso la organizzazione dei cosidetti « circuiti ». La soluzione affermatasi all'estero, è stata, in un primo tempo, osteggiata in Italia; oggi però essa ha i suoi sostenitori più convinti proprio nelle file di coloro che maggiormente la avversavano.

Ed è logico che così sia avvenuto, perchè in ogni campo della economia degli Stati, le più recenti esigenze hanno rivelata la utilità e la necessità dei « concentramenti » e i « circuiti » non rappresentano che l'applicazione dell'idea del « Consorzio » all'esercizio cinematografico.

COME RIORDINARE IL SISTEMA DI PROGRAMMAZIONE?

Ogni paese ha le sue abitudini, anche per lo spettacolo; così a Parigi i film vengono presentati dal Cinema X o Y in esclusiva per la stagione, a Vienna e Berlino le « prime visioni » avvengono contemporaneamente in più cinema centrali e periferici, a Londra oltre che l'esclusiva si usa l'orario fisso come per i teatri, etc. etc.

Da noi il pubblico è abituato in tutt'altro modo e difficile sarebbe cambiare le sue abitudini — tentativi per istaurare il sistema della esclusiva, delle più visioni contemporanee e dell'orario fisso, sono stati fatti e sono caduti nel più completo insuccesso.

Noi dobbiamo quindi cercare di far sì che « il sistema di programmazione » dia i migliori risultati economici possibili senza spingerci ad attuare questa aspirazione attraverso forme e sistemi evidentemente non graditi al pubblico italiano.

E come?

Dobbiamo perfezionare il nostro criterio di programmazione attraverso sistemi che consentano il più rapido sfruttamento in profondità del prodotto, in modo che in brevissimo tempo il film sia offerto a tutte le categorie di pubblico, dalla prima alle ultime visioni.

Ciò si ottiene con l'abbinamento delle visioni successive alla « prima » e col loro coordinamento. Anche per questa particolare necessità si presenta di attuale opportunità il concetto informatore dei circuiti.

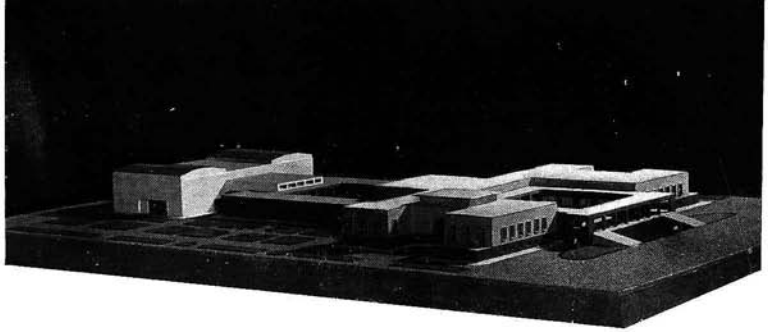
GLI ULTERIORI SVILUPPI

Negli ultimi tre anni lo sviluppo della cinematografia ha compiuto, in Italia, passi da gigante.

La creazione di un organo coordinatore e disciplinatore nella « Direzione Generale per la Cinematografia », la pubblicazione di tutto un complesso di leggi protettive della produzione nazionale, la creazione di « Cinecittà » denunciano, da soli, la vastità dei mezzi impiegati per la rinascita in atto.

Gli esercenti hanno conservato con onore il loro posto di combattimento e si può ritenere che essi siano pronti a rispondere all'appello per i maggiori compiti ai quali saranno chiamati.

Guido Leoni



Plastico della nuova sede del Centro che sorgerà nei pressi di Cinecittà.

IL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Il Centro Sperimentale di Cinematografia che svolge la sua attività in Roma, Via Foligno 40, in una sede provvisoriamente attrezzata per i suoi bisogni essenziali, si trova attualmente nel suo terzo anno di attività.

E' nota ormai la funzione che questa nuova ed originale Istituzione svolge nel campo cinematografico; funzione prettamente creativa ed educativa di giovani elementi da avviare alla carriera cinematografica con seria e serena fiducia nelle possibilità interpretative e recitative che lo studio e la pratica sviluppano e potenziano in essi.

Ma è forse meno nota al pubblico la reale fatica alla quale gli allievi si assoggettano per acquisire nei rispettivi corsi quella fondamentale cultura che è indispensabile a chi voglia fare del cinema seriamente.

Ogni elemento del Centro ha due compiti da assolvere con diligenza e con serietà di intenti: il primo è quello di seguire dei corsi teorici di lezioni tenuti da insegnanti di indubbio valore e di esperienza provata. Questi corsi che hanno inizio con l'anno scolastico pongono gli allievi a contatto con tutto quel complesso di problemi che ogni buon attore deve conoscere e sapere risolvere. Così ad esempio agli allievi attori ed attrici viene insegnata l'educazione fisica, la danza, la mimica, la dizione, la recitazione, l'interpretazione e tutto quel complesso di cognizioni che valgono a portare nel campo della vera produzione attori completi, aventi tutte le possibilità innate e la cultura acquisita.

Le lezioni per gli allievi attori ed attrici cominciano con le lezioni di educazione fisica e danza, che sono la ginnastica del corpo, e le lezioni di dizione che rappresentano la ginnastica della voce.

Seguono le lezioni di mimica e di espressione vocale le quali sono rispettivamente le esercitazioni del corpo e della voce ed hanno lo scopo di abituare l'allievo ad esprimere con semplicità e con proprietà determinati sentimenti o particolari espressioni tipiche.

A questa fase preparatoria fanno seguito le lezioni di interpretazione le quali hanno lo scopo di porre all'allievo il problema del personaggio. Con queste lezioni l'attore entra nella sua funzione essenziale che è quella di creare il tipo del personaggio che si vuol rappresentare dando ad esso una consistenza reale ed efficace.

Questo studio del personaggio è completato dalle lezioni di recitazione cinematografica nelle quali l'allievo è tenuto ad interpretare la sua parte tenendo conto delle necessità pratiche della tecnica cinematografica; l'attore deve cioè cogliere e rappresentare i momenti essenziali del suo personaggio in funzione delle esigenze dell'inquadratura e del campo di ripresa.

Gli allievi degli altri corsi — registi, ottici, fonici, scenotecnici ed organizzatori della produzione — seguono altre lezioni teoriche che

sono più attinenti al ramo da essi prescelto e possono eventualmente essere ammessi a quelle lezioni di corsi diversi se queste sono ritenute necessarie al completamento delle loro cognizioni.

Questo lavoro di preparazione teorica, che, come si vede, è scelto ed inquadrato in modo da dare agli allievi una completa, vasta e sicura cultura cinematografica, costituisce solo una parte degli insegnamenti impartiti presso il Centro Sperimentale.

Durante l'anno scolastico, la cui durata è di nove mesi tutti gli allievi prendono parte, a turno, ai *provini*.

Sono questi dei brevi corto-metraggi che vengono realizzati nei locali del Centro, con i mezzi di cui l'Istituto dispone; in essi prendono parte gruppi di allievi, scelti a turno dalla Direzione, ciascuno adibito di preferenza a quella funzione per la quale è iscritto al Centro.

Il *provino* costituisce la sintesi pratica o per meglio dire l'insegnamento o l'esperimento pratico delle lezioni impartite. Esso ha infatti un duplice scopo: innanzi tutto quello di portare gli allievi a reale contatto di tutti i problemi della lavorazione, anche perchè i vari elementi vi partecipano talora in qualità di attori, talora come semplici attrezzisti od elettricisti e tal'altra volta ancora in una qualsiasi delle tante mansioni che si rendono necessarie in una lavorazione di questo tipo; in secondo luogo i *provini* danno modo agli allievi di farsi conoscere e di farsi apprezzare dai produttori attraverso un reale lavoro cinematografico, impostato con serietà e realizzato con i mezzi tecnici necessari.

Allorchè, con la costruzione della nuova sede, che sarà pronta entro l'anno corrente, il Centro Sperimentale potrà disporre di locali più ampi e più adatti alle sue necessità, sarà finalmente possibile far conoscere ai produttori gli allievi di questo Istituto attraverso la visione di esercitazioni più complesse e più organiche.

Luigi Chiarini

Marta Eggerth nel film " Il fascino di Bohème ,, interpretato con Jan Kiepura e diretto da Geza Von Bolvary
(Minerva Film)

LA RIPRODUZIONE NEL CINEMA DEGLI EFFETTI PLASTICI

Dei due assillanti problemi che oggi preoccupano gli studiosi di questioni cinetecniche — il colore e la stereoscopia — solo il primo è giunto a maturazione e può essere considerato come definitivamente risolto. Ciò non vuol dire, ben inteso, che notevoli progressi nei risultati e nei mezzi non siano ancora da attendere; ma, ripetiamo, la cinematografia a colori non rappresenta più un problema da risolvere.

Assai diversa, invece, si presenta la situazione per quanto riguarda la stereoscopia. Per rendersi conto delle difficoltà d'indole generale che si frappongono alla soluzione del problema della visione plastica sullo schermo occorre riflettere un momento sulla essenza stessa di questa visione. Il movimento, il suono, il colore sono realtà fisiche che colpiscono direttamente il nostro sistema sensorio; l'effetto plastico, invece, non è che il risultato psicologico di un processo fisiologico le cui premesse non sono ancora perfettamente e chiaramente stabilite.

E' noto infatti che, in linea generale, l'effetto plastico è considerato come il risultato della visione binoculare; è noto pure che la condizione fondamentale cui deve soddisfare un sistema ottico per consentire l'effetto stereoscopico può essere espressa nel modo seguente: « ciascun occhio deve percepire, separatamente e contemporaneamente, l'immagine che gli corrisponde ». Ma tutti sappiamo che, in certe condizioni, anche la visione monoculare può essere plastica, come può esserlo la proiezione animata bidimensionale realizzata in circostanze speciali (per esempio, con effetto di carrello obliquo). Inoltre, la percezione stereoscopica è anche eminentemente soggettiva e non puramente oggettiva, come le percezioni del moto, del suono, del colore; non di rado uno spettatore percepisce in modo spaziale là dove altri percepiscono in modo semplicemente bidimensionale.

E' certo che un sistema stereoscopico che desse puramente e semplicemente l'effetto plastico che noi percepiamo in natura colla visione binoculare ci sembrerebbe piatto sullo schermo. Per ottenere una proiezione veramente stereoscopica occorre esagerare moltissimo l'effetto plastico naturale. Basta, d'altra parte, aver osservato uno stereogramma di un comune stereoscopio per rendersi conto che mai, in natura, il distacco, la profondità, la plastica del soggetto ci appare così evidente, anzi, così forzata come nello strumento ottico.

Il motivo principale per cui, nella riproduzione, noi ci troviamo costretti a questa esagerazione va ricercato nella estrema mobilità dell'occhio umano nell'osservazione naturale, e nella rigida fissità che esso deve assumere quando si osserva un'immagine riprodotta, nello stereoscopio o sullo schermo.

Abbiamo rapidamente fatto cenno di queste caratteristiche essenziali della percezione stereoscopica per porre bene in evidenza la diversità fondamentale che intercorre fra i problemi del moto, del suono e del colore, da un lato, e quelli della stereoscopia dall'altro.

Da molti anni gli studi relativi alla proiezione plastica si susseguono con ritmo crescente, non solo all'estero, ma anche in Italia. Anzi, possiamo affermare che, in questi ultimi tempi, proprio nel nostro Paese si è saputo realizzare qualche cosa di nuovo, qualche progresso importante, anche se non ancora definitivo.

Tutti i sistemi stereoscopici possono essere divisi in due grandi gruppi, che, tuttavia hanno tra loro punti di contatto, sì che si rende quasi impossibile una netta separazione fra di loro. Nel primo gruppo si possono far rientrare i sistemi nei quali, rinunciando ad ottenere la percezione spaziale coll'intermediario di fenomeni prettamente fisiologici, si procede alla proiezione di immagini bidimensionali in condizioni tali da accrescere, per effetto di elementi secondari di natura psico-

logica, la tendenza preesistente e spontanea alla percezione stereoscopica. Appartengono, per esempio, a questo gruppo alcuni sistemi studiati in passato in Inghilterra e in Germania, nei quali la proiezione veniva fatta sopra uno specchio inclinato, in parte trasparente e in parte riflettente, invisibile al pubblico, e dietro al quale era disposto uno schermo opaco, talvolta munito di quinte. Lo spettatore percepiva così un'immagine nello spazio, nettamente distaccata dallo schermo.

Lo specchio era stato anche sostituito da un velo leggero, come nel « Kinoplastikon », ormai dimenticato.

A questo stesso gruppo appartiene il procedimento dello Straub, detto di stereoscopia monoculare, attuato mediante la presentazione di immagini geometriche, susseguentisi in visione stroboscopica. Così pure appartengono a questo primo gruppo le proiezioni osservate su specchi concavi, i quali, probabilmente per effetto della curvatura di campo prodotta dal loro astigmatismo, dànno spesso notevoli effetti plastici.

Il secondo gruppo è invece costituito da sistemi nei quali si utilizzano le due immagini separate di ciascun stereogramma (immagine destra e immagine sinistra). Come è noto la separazione di tali immagini può avvenire sia per parallassi, come nei sistemi ideati dagli Ives, padre e figlio, rispettivamente cogli stereogrammi e coi panoramagrammi parallattici. Ma la separazione può anche avvenire mediante l'impiego di occhiali a colori complementari (anaglifi) o col sussidio della luce polarizzata.

In questo campo hanno portato un notevole contributo anche gli Italiani, coi lavori del Gualtierotti nei sistemi ad anaglifi e con quelli del Mason nei sistemi a luce polarizzata. E' indubbio che la necessità di servirsi degli occhiali, anche in quest'ultimi sistemi (che dànno effetti perfetti e non stancano assolutamente la vista) rappresenta ancora un notevole ostacolo alla diffusione della proiezione stereoscopica. Ed è per questo che molti studiosi si sono dati con accanimento alla ricerca di una soluzione che eviti il noioso inconveniente.

I mezzi ideati sono numerosissimi, ma tutti più o meno inattuabili, o perchè inadeguati o perchè estremamente complessi e antieconomici.

* * *

Chi ha detto sinora una parola veramente nuova e che potrebbe anche essere decisiva in questo difficilissimo campo è l'italiano Luzzatti, di Siena, che, attraverso studi ed esperimenti molto complessi, è riuscito a realizzare ciò che ancora nessun altro studioso aveva realizzato, e che chi scrive ha creduto poter definire col nome di « occhiali virtuali ».

Sarebbe certamente troppo lungo e fuor di luogo addentrarsi qui nella descrizione dell'apparecchio realizzato dal Luzzatti: basterà accennare che egli è riuscito a far sì che lo spettatore, guardando semplicemente lo schermo costituito da uno specchio sferico e sul quale le immagini dello stereogramma vengono proiettate attraverso uno speciale sistema diottrico, riceve ad ogni istante nell'occhio destro la sola immagine destra e nel sinistro la sola immagine sinistra. L'effetto stereoscopico è, naturalmente, perfetto. L'apparecchio del Luzzatti, realizzato con mezzi assai modesti e rudimentali, è assolutamente convincente.

Ripetiamo, con sincero orgoglio di italiani, che è questa l'unica vera novità che, nel campo della visione stereoscopica senza occhiali, apra uno spiraglio di effettiva speranza verso il settore delle pratiche applicazioni.

Ernesto Cauda

Una grandiosa scena coreografico-musicale del nuovo film di Eleanor Powell "Rosalie"
(Metro Goldwyn Mayer)

MUSICA NEL CINEMA

Non dobbiamo illuderci su l'individualità artistica della musica nel cinema, compreso quello che vorrebbe a tutti i costi trovarla o la presume trovata. La musica, qual'essa è, può intendersi ancora con lo spettacolo teatrale, attraverso convenzioni diventate abitudini: ma lo spettacolo cinematografico, anche se teatrale per nove decimi, ha un elemento realistico con cui la musica non riesce a fondersi o riesce soltanto attraverso quella zona intellettuale e concettuale ch'è, in sostanza, la zona della falsità, in cui i musicisti si illudono di poter etichettare e impalcare la composizione a forza di titoli e didascalie.

Realtà emotiva fondamentale per lo spettacolo cinematografico resta il vedere, cui la musica, nel migliore dei casi, può aggiungere un elemento supplementare, subordinandosi, accodandosi al visibile che "mena gli spirti con la sua rapina". Alla musica non resta che frugare nel buio, in una sensibilità ancor più primordiale di quella cui s'appella l'immagine, e, in sostanza, di tutt'altra natura. La vita delle immagini filmistiche è un confluire di nitide determinazioni, mentre la suggestione musicale procede per via opposta: è una perenne evasione verso l'indeterminato della cosmica vita. Mentre sullo schermo è un accorrere della realtà verso l'immaginabile, la musica continua ad essere una fuga dello spirito verso l'inimmaginabile: una blandizie tutta sussidiaria e possibile solo in quanto oscura. La mano protesa nel buio, a sussidio di quel che accade nel visibile: ecco la funzione cui la musica è ridotta nello spettacolo filmistico. Per questo verso, i pianisti, e gli"arrangiatori" di brani patetici per orchestrina, conoscevano il cinema, assai meglio dei sinfoneti che vorrebbero dargli musiche tanto inutili quanto presuntuose.

Non c'è via di scampo: o il visibile è davvero emotivo, e allora la musica non è più che commento e supplemento: o non lo è, e allora è perfettamente inutile. Rammento la delusione di chi aveva creduto di poter invertire le parti: di poter dare un commento filmistico ad una musica che aveva giudicato molto elevata in quanto molto intellettualistica: I Pini di Roma *di Ottorino Respighi. Non appena la tela s'illuminò e lo schema intellettuale della sinfonia apparve concreto di immagini (pini e greggi, la via Appia per cui avanza in gran gala una legione) la celebrata musica precipitò immediatamente al disotto delle immagini, per leziose e teatrali che fossero: e non fu più che un qualunque commento, inascoltato e inavvertito. Oso dire che le musiche filmistiche d'un Honegger e d'un Malipiero non mi hanno fatto mai una migliore impressione.*

Vogliamo concludere che la musica non abbia alcuna importanza nel film? Importanza sì, ed anche troppa: individualità autonoma e cooperante con quella del film, no; a meno che le immagini,

attraverso la sincronia, non evolvano e non danzino sul ritmo di musiche comunque adattate: ed in questo caso (danza cartonistica) il ritmo diventa un diretto elemento emotivo dello spettacolo, pur restando l'immagine l'elemento principale.

Se ciò accade con le musiche cartonistiche non è perchè queste abbian qualcosa di particolarmente cinematografico in sè, ma sol perchè in esse (canzoni, marce, danze) la grande trovata, o, diremo, l'individualità, è quasi sempre non tanto nella melodia quanto nel ritmo: e di qui la vita ch'esse possono imprimere ad immagini danzanti con la precisione d'una matematica pura, nell'astratto di linee che paiono alla loro maniera ondeggiare sul palpito musicale dell'infinito.

— Ma un Wagner, oggi...

Io non vedo come Riccardo Wagner entri in questa faccenda: e non mi stupisco, se, nel « Maggio fiorentino » del 1937, il musicista Darius Milhaud, invitato a riferire sul tema « la soluzione wagneriana pel dramma lirico è valida anche pel cinema? » non sapesse che pesci pigliare. Siamo stati un po' tutti vittime di cotesto ostinato pregiudizio: che il leitmotiv sia di per sè qualcosa d'essenziale nel dramma wagneriano. I musicisti s'immaginano ancora un Wagner riducibile tutto a cotesta struttura leitmotivistica, forma rigida e consubstanziale del suo creare. In realtà noi siamo oggi inclini a vedere in Riccardo Wagner qualcosa di più che un musicista rivoluzionario. Vediamo in lui un poeta tragico che ci ha dato una nuova eroica idea della vita, in cui la struttura leitmotivistica non ha che un valore strumentale: quello d'esprimere la monotonia d'un mondo primordiale, ancor dominato da un rigido tessuto di forze. Che il leitmotiv crei nel dramma un'atmosfera oppressiva sino al truce, è incontestabile; ma sarebbe mai comparabile un leitmotiv filmistico a quello della tragedia wagneriana? Il Milhaud, se non erro, identificava un po' alla leggera l'eschilea tetraggine del wagneriano leitmotiv con la stucchevole sentimentalità dei ricorsi e ritornelli di cui tanto ha abusato la musica filmistica volgare. Che proprio Wagner, il poeta tragico del secolo decimonono, possa aprire vie nuove alla musica del cinema, è un pretendere troppo. Nè lui nè alcun altro musicista che abbia avuto un intuito originale del teatro. Il Milhaud, nella sua relazione, suggeriva Giuseppe Verdi. Non vedo, francamente, in che cosa la teatrale solarità della musica verdiana convenga al cinema meglio che la cosmica tetraggine della wagneriana. Se il gentile ospite del Maggio fiorentino intendeva soltanto rendere omaggio alla ritmica limpidità delle melodie mediterranee, ebbene, complimento per complimento: io avrei voluto dirgli mentr'egli parlava di Verdi: « e perchè non Bizet, il ritmico festante in cui Nietzsche si rifugiava contro la tetraggine wagneriana? ».

Accademie! La musica teatrale non respira mai nel cinema, nè quand'abbia la tetraggine cosmica ed eroica, nè quando sia scintillante di ritmi. Il teatro è sempre, in confronto col cinema, una statica armonia: qualcosa d'apollineo in cui soltanto la musica può ritrovare il dionisiaco respiro.

Nessun avvenire dunque per la musica filmistica? In quanto teatrale, no: fatalmente no. In quanto suggestione di rumori più o meno musicalmente congegnati, forse sì. Si tratterebbe, in ogni caso, d'una sinfonia panica, estranea alla tradizione orchestrale. Ci avvicinano forse a cotesto genere d'orchestre naturalistiche gli scapigliati virtuosi del giazz-hot. In un bel documentario africano, respirerebbe la sinfonia morbida e animalistica che Duke Ellington ci fa sentire in qualcuna delle sue « Jungle ». Un nuovo genere di ferino e di dionisiaco è, certo, in fondo a quelle armonie belluine, dall'ambiguo languore.

« La musica cinematografica, diceva un musicista, non può essere creata che con i suoni immediati (rumori e voci animali), e deve quindi capovolgere i valori tradizionali dell'orchestra ed assegnare una parte protagonistica, assolutamente nuova, a quegli elementi orchestrali che si chiamano col nome complessivo di « batteria » ed avevano sino ad oggi una funzione coloristica. Questi elementi soli possono riprodurre il linguaggio immediato delle cose, poichè rappresentano una ricchezza di combinazioni imitative ch'è già praticamente illi-

Una parodia del prologo dei " Pagliacci „ nel film: " Viva l'allegria! „ realizzato da Allan Jones per la Metro Goldwyn Mayer

mitata o che tale potrebbe diventare con l'aggiunta di sempre nuovi strumenti».

Quello ch'era insomma soltanto aggettivo nella grammatica orchestrale ordinaria, diventa sostantivo nella cinematografica: e quel ch'era predicato diventa soggetto nella logica visivo-sonora. La batteria deve cioè diventare il centro d'una musica prettamente naturalistica e panteistica: e una qualche unità di ritmi dovrebb'essere creata tra la costruzione musicale dei rumori l'evolvere delle immagini.

Tutte cose ch'è assai più facile dire che fare. Il film parlato è ormai una costruzione rigida, che non può aver più che rapporti vaghi con quello che, una volta, si chiamava ritmo. La musica filmistica pura resta quindi qualcosa d'inconciliabile o di mal conciliabile col dialogato: qualcosa d'elementare e d'irriducibile. D'altra parte, le voci immediate della natura rivelano ogni giorno più nel film una potenza sui generis, tutta episodica e momentanea e singolare, mal riducibile ad organismi sinfoniali: in una parola, una amusicalità.

L'impressività di queste voci sta precisamente nella loro individualità locale e momentanea, di cui lo spirito ha bisogno per poter reimmergersi attraverso di esse nell'universale e nell'eterno. Se risuonano già congegnate in un organismo musicale, in un concerto più o meno realistico ed imitativo, non han più nulla da dire allo spirito: la musica s'è sostituita al poema. E' nella loro amusicalità, nella loro perfetta spontaneità, la loro subitanea virtù di cosmici simboli. Il giovane Sigfrido parla con un solo uccello e non con tutti i cuculi di Nefelococcigeia. Nella Pastorale, alla fine dell'«andante con molto moto», la musica rattiene il fiato, non perchè subentri un concerto d'uccelli ma «una» voce solitaria, attraverso cui ella possa naufragare dolcemente nell'immensità.

Su quel «continua» delle immagini ch'è il film, rumori e voci naturali possono essere rappresentati episodicamente, senza alcun bisogno d'essere musicalmente congegnati o concertati, come non c'è alcun bisogno di congegnare tra loro o di concertare col testo le vignette che adornano un libro e che aprono sovente all'occhio inaudite profondità.

Rumori e voci naturali sono le vignette sonore del film, per cui la virtù emotiva è soltanto nel subitaneo e nell'irrepetibile. Ricordo, nel film The Informer, *un esempio classico. Il traditore sta facendo la denuncia e, nell'attimo in cui tace, il suo silenzio si riempie ad un tratto del crepitio della penna con cui il poliziotto scrive. Il quasi impercettibile crepitio è l'attimo simbolico che occupa, d'improvviso, tutto il primo piano. L'impercettibile, attraverso il microfono, s'ingigantisce ed invade la fantasia dell'uditore, come un'eco dell'abisso. E non occorre musica alcuna che l'inserisca in sè: non occorre un continuum spiritale di note, perchè quest'attimo possa esser rappresentato in tutta la sua simbolica virtù.*

La musica è uno spiritale continuum attraverso i suoni: quell'attimo sonoro è, invece, l'individualità simbolica nel suo assoluto, nel suo «una volta per sempre». E' indimenticabile, è terribile, in quanto, per l'appunto, è attimo rappresentato in una naturale serie di suoni e non in un musicale continuum.

Anche il musicista può inserire attimi siffatti nella continuità spiritale ch'egli compone (voce dell'uccello nella Pastorale e nel Sigfrido) ma in quanto anch'egli conta sulla loro simbolica virtù. E quando diciamo che nel film cotesti attimi sono antimusicali, o, più precisamente, amusicali, vogliam dire soltanto che la loro rappresentazione non è necessariamente musicale, nè nella struttura nè nello spirito; o, meglio, ch'essi possono essere rappresentati e proiettati sul continuum delle immagini secondo l'intuito d'una virtù simbolica dei suoni ch'è perfettamente indipendente da quello musicale specifico e appartiene già praticamente, o dovrebbe appartenere, al talento d'ogni buon scenarista cinematografico.

Non musicali nè per la struttura nè per lo spirito, cotesti attimi simbolici possono essere direttamente isolati e magnificati nel contesto stesso dei suoni naturali. Il rumore della penna scrivente è isolato e magnificato al disopra d'ogni altro sincrono, perchè parli solo ad uno. Solo ad uno il suono, perchè lo spirito ritrovi ad un tratto, attraverso le immagini, il Solo e l'Uno dell'universa realtà.

Il realismo imitativo delle orchestre-batterie che il cinema vorrebbe mettere insieme, non è, per ora, nè musica nè natura, e non si vede come potrà accordare l'una con l'altra. L'intuito della virtù simbolica di voci e forme solitarie tra natura e spirito, è estetico-religioso e non musicale nel senso specifico di quest'arte. Possono averlo, e lo hanno in sommo grado, i paesisti cinesi della dinastia Sung, quando riassumono il palpito dell'immensità in un rametto fiorito o nel volo d'un uccello o nell'estasi contemplativa d'una donna sola nell'infinito delle nevi: e possono averlo poeti inclini al panteistico naufragio, come il Leopardi, che voci e parvenze riducono necessariamente, da veri poeti, all'uno, al simbolo, al vero «reale» cioè, ch'è quello della spirituale essenza e non quello dei suoni esteriori. Nella realtà esteriore dei suoni, che il cinema vorrebbe concertare, non canta mai una rana sola, come non erra mai una lucciola sola. All'intuito estetico-religioso della realtà basta invece una rana sola od una sola lucciola.

Mirando il cielo ed ascoltando il canto
Della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errava appo le siepi...

Non è il concerto delle voci: è questo «a solo», questo «uno», quello che parla.

Eugenio Giovannetti

Caterina Hepburn ha fatto un esperimento pratico sul ciclo completo della produzione del Lanital e ne presenta i risultati ottenuti.

L'Istituto Nazionale Luce

sua funzione nella vita metropolitana e le sue due grandi attività: il giornale e il documentario.

La produzione cinematografica dell'Istituto LUCE va divisa in due grandi settori, affini soltanto nella loro esteriorità, ma ben diversi nella loro essenza: il giornale e il documentario.

Benchè, a rigore di termini, qualunque giornale cinematografico sia un documentario, la distinzione è tutt'altro che sottile. Il giornale si ferma all'attualità, riproducendo i fatti nella loro immediatezza cronistica: il documentario li trascende, cercando d'interpretarne lo spirito e inquadrandoli nel clima lirico della vita nazionale. Se anche la maggior popolarità, data la frequenza delle programmazioni, è quella del giornale LUCE, la maggiore importanza va quindi annessa al documentario LUCE, la cui funzione artistica e spirituale è di ben diversa ampiezza e di ben più elevato respiro.

I criteri che presiedono alla compilazione del giornale sono gli stessi che regolano l'uscita di qualunque quotidiano: l'informazione, la veste editoriale, la facile assimilazione, l'aderenza a qualunque categoria di pubblico, la snellezza narrativa, la varietà. Affinato attraverso un'esperienza ormai decennale, si può dire che esso abbia trovato sia dal punto di vista tecnico che da quello informativo una brillante compiutezza di espressione. Soggetto alla legge degli spettacoli, quella cioè di dover soddisfare non i singoli ma le collettività, esso deve abbinare al suo compito cronistico la difficile dote dell'equilibrio scenico, e rendersi accettabile allo spettatore anche se visto più di una volta, come fatalmente capita nel suo ampio giro attraverso le sale.

Per ovviare tale inconveniente, almeno per ciò che concerne le sale di prima visione, il giornale LUCE, esce in quattro diverse edizioni settimanali, destinata ciascuna a una prima visione. Ogni edizione, della lunghezza di 250-300 metri, contiene dai sette ai dodici avvenimenti. La metà di essi sono stranieri, pervenuti dalle ditte corrispondenti o per contratti di scambio: l'altra metà, alla quale è dedicato il metraggio maggiore, italiani, frutto del lavoro settimanale degli operatori dell'Istituto dislocati in tutta Italia, nelle colonie dell'Africa Settentrionale e nel territorio dell'Impero.

Nelle sue grandi linee, il giornale LUCE conserva la struttura classica dell'attualità cinematografica: nel particolare ha sulla maggioranza dei suoi confratelli di tutto il mondo vantaggiose caratteristiche, che si possono riassumere in tre principali: la severa selezione dei materiali, la velocità narrativa, l'aderenza immediata ai maggiori problemi politici e sociali.

« Il giornale LUCE — si legge nella relazione della Commissione di Finanza al Senato — è diventato una delle caratteristiche più gradite di tutti gli spettacoli cinematografici che hanno luogo in Italia. L'Istituto LUCE, con opportuni accordi di scambio, è riuscito ad assicurare la proiezione nei principali Paesi dell'estero di propri documentari della vita italiana, e nello stesso tempo ad arricchire il suo giornale di interessante materiale documentario straniero ».

Estranea ai mutevoli gusti delle platee, l'attualità s'impone per quello che è, senza troppa fatica nella vigorosa condensazione di un metraggio brevissimo spezza preconcetti e abbatte false ideologie.

Nato in clima di rivoluzione, maturato in tempo di ricostruzione, perfezionato in atmosfera di guerra e chiamato a documentare le prime ore di un nuovo impero, il giornalismo cinematografico italiano — il giornalismo LUCE — ha avuto l'onore di passare attraverso le prove più ambite e di inquadrarsi in una ferrea compagine amministrativa e tecnica che gli permette di affrontare qualsiasi altro cimento. Attraverso il quotidiano travaglio che lo ha condotto alla feconda maturità di oggi, esso ha potuto trovare il suo « stile ». Ed è questo « stile », che, a rispecchiare i più significativi momenti della vita nazionale, distingue i più importanti documentari LUCE.

Il materiale dei documentari varia infatti da quelli dei giornali per il « punto di vista ». In origine, è una questione di fotografia e d'inquadratura, cioè d'interpretazione visiva. Diventa in seguito una questione tipicamente ritmica e musicale. Il montaggio e la sincronizzazione intervengono per creare l'opera che possa vivere di vita artistica propria, all'infuori della contingente entità dei fatti riprodotti. Il documentario,

per considerarsi riuscito, deve mettersi fuori della cronaca e riflettere il clima del secolo. In questo senso, è l'opposto del giornale, che dedica i suoi fotogrammi al breve giro di una settimana. E' col documentario che il cinema si addossa la vera funzione di storico e ne sopporta la lusinghiera e tremenda responsabilità, particolarmente in un'epoca come la nostra in cui i valori lirici della vita sono portati alla più alta espressione. Da questo violento sollevarsi del tenore ideale, la cinematografia di produzione doveva necessariamente uscire imborghesita, immiserita, inadeguata alla realtà, desolatamente povera di fantasia di fronte alla nuova sconfinata ricchezza d'immagini che offriva la vita: ma il documentario doveva trarre nuovo ardimento e nuove risorse. Suonava la sua grande ora. Le folle mareggianti nelle piazze, il lampeggiare dei vessilli, lo sfilare delle legioni, il bagliore delle armi, il prorompere delle fanfare, il verbo pronunciato da un risorto arengo, l'argenteo saettare d'aquile armate sulla febbre delle città, gli avrebbero dato nuove ali. E presso i volani delle potenziate officine, presso le idrovore turbinanti, sull'ondosa terra percorsa dal vomere, nella festività solare delle nuove trebbiature, dietro le eliche rombanti nelle immensità del cielo, sui tagliamare imperiosi nelle vastità oceaniche, negli ardenti stadi, nelle vie brulicanti e nelle piazze commosse, gli obbiettivi del LUCE hanno compiuto una quotidiana e luminosa esperienza, rendendosi sempre più consci della loro missione. L'ora del cimento africano li ha trovati in linea, forti di questa esperienza e orgogliosi di essa, pronti a scrivere sul bianco e nero della celluloide le tappe della nuova storia per farla rivivere davanti al mondo. E la grande impresa ha avuto la sua documentazione in cinquantamila metri d'immagini.

Dal primo dei documentari LUCE, « La battaglia del grano », al più recente, molta strada è stata fatta. Molta se ne dovrà ancora fare, per raggiungere in pieno le finalità artistiche ed etiche che una produzione simile si propone. Ma l'Istituto si trova nelle condizioni migliori per questo ulteriore balzo in avanti. L'oculata, vasta distribuzione dei mezzi, la generale atmosfera di cooperazione, che gli hanno permesso di editare documentari come quelli sull'Agro Pontino redento, sulle adunate dell'Impero e i diciotto della campagna africana, sono garanzia di un inarrestabile sviluppo. E ne è garanzia l'aperta simpatia della folla, che ogni giorno più favorisce il profondo innesto della produzione LUCE nella vita nazionale. ✱

LORETTA YOUNG *(20th Century Fox)*

FILM PER L'IMPERO

Ignoro se in sede adatta si sia pensato alla cosa o se, considerandola prematura, tutto sia stato rimandato a tempo opportuno. Per mio conto credo convenga almeno prospettarsi l'eventualità di una produzione cinematografica destinata alle genti del nostro impero africano.

Quale arma potentissima sia il cinema nelle mani di chi sappia servirsene, è inutile ripetere; non per chi sappia e voglia impugnare quest'arma per primo.

Possiamo — grosso modo — distinguere gli abitanti delle nostre colonie in due grandi categorie: gli arabi ed i negri.

I primi sono una parte del grande gruppo etnico che dal bacino Mediterraneo si propaga fino al cuore dell'Asia; i secondi sono una frazione della popolazione aborigena che abita tutta l'Africa. Questo vuol dire che gli speciali film prodotti per l'elemento arabo, potrebbero trovare un vasto mercato oltre i confini delle nostre colonie, così come quelli dedicati ai negri incontrerebbero certo il favore di tutti, o quasi. i popoli africani.

Con quali vantaggi — e di varia natura — è inutile dire.

C'è una letteratura arabo-maomettana, vasta, fantasiosa, squisitamente cinematografica.

Nei singoli episodi della vita di Maometto, nella novellistica e nella poesia, il materiale per trarre copioni cinematografici, non manca.

E non è neppure difficile trovare abili interpreti.

Occorre però che la mentalità europea, cristiana, non si sovrapponga e non falsi il carattere di una produzione che potrà solo essere bene accetta se davvero rispondente alla sensibilità di un popolo tanto diverso da noi.

Ma se la cosa è difficile, non è però impossibile.

E giova tentare.

Per quanto riguarda i negri, il compito è certo più arduo, anche nei riguardi del parlato.

Che dialetto usare?

L'amarico è inteso solo da una sesta parte circa della popolazione etiopica; lo svahili, lo stesso. E se per gli uni, nella maggioranza copti, potrebbero valere film a sfondo religioso, per gli altri, dove e come attingere un mate-

riale adatto ad essere realizzato in film?

Però esistono in Africa leggende popolari che narrate da tribù in tribù, percorrono migliaia di chilometri e, se nate sulle sponde dell'Oceano Indiano, si ritrovano non tanto variate da essere irriconoscibili, fin sulle rive dell'Atlantico e viceversa.

Occorre attingere da esse la materia per la stesura dei film, e occorre realizzarli con mente squisitamente locale, da cui esuli del tutto la sensibilità europea.

Potranno così nascere shorts caratteristici che i negri ameranno solo in quanto potranno ritrovarsi in essi. E non solo i negri del nostro impero.

Il lavoro non è facile. C'è da ripassare tutto quanto dell'Africa e sull'Africa hanno scritto in tutto il mondo gli esploratori, gli scienziati, i militari, e trarne tutto ciò che è attenta descrizione di caratteri, di usanze, di caratteristiche, tutto ciò che è fedele racconto di leggende o di casi tipicamente locali.

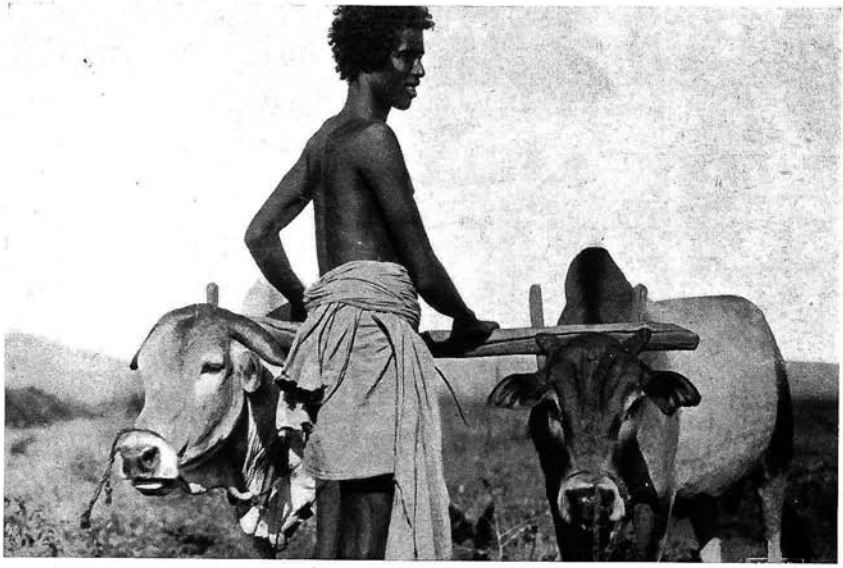
E con mano appassionata e leggera occorre procedere alla stesura dei soggetti senza metter niente — o quasi — di nostro.

Per il parlato converrà regolarsi; per l'interpretazione converrà servirsi esclusivamente di indigeni che varie volte si sono rivelati attori nati, di una naturalezza e di una spontaneità invidiabile, davanti all'obiettivo.

Tutto ciò presume una lunga preparazione, una vera passione, uno studio attentissimo.

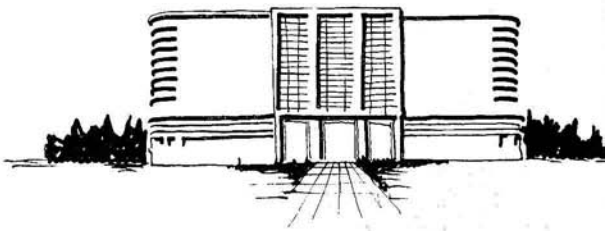
Ma, impostato il problema, e non è prematuro pensarci, si troverà la soluzione migliore.

Tullo Gramantieri



Abbiamo fatto l'Impero. Prepariamo quindi una produzione cinematografica adatta alle esigenze spirituali dell'Impero.

Vivian Romance interprete squisita, insieme a Tino Rossi, del film " Napoli terra d'amore ,, diretto da Augusto Genina, che la Minerva Film lancerà prossimamente in Italia.



LA BIENNALE

di Ottavi

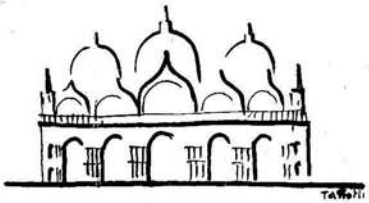
Assegnare alla cinematografia il posto che, nel campo delle Belle Arti, ormai le spetta al pari dell'arte figurativa, del teatro e della musica; accostare al popolo e valorizzare l'arte cinematografica quale potente mezzo d'interpretazione di tutti i pensieri e sentimenti umani: tale era l'intento del Presidente della Biennale di Venezia, Conte Volpi, e del Segretario Generale On. Maraini, nell'indire la I. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica del 1932-X.

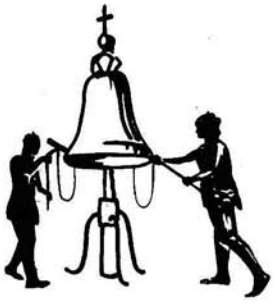
La felice iniziativa ebbe calorosa accoglienza da parte dei maggiori produttori d'Europa e d'America, e malgrado la brevità del tempo che gli organizzatori ebbero a loro disposizione, già questa prima manifestazione cinematografica conseguì un notevole successo, riconfermato ed ampliato da quella seguente, tanto che nel 1934-XII fu deciso di trasformare la Mostra da biennale in annuale.

Da allora in poi la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, sotto l'alto patronato del Duce, che volle istituire per essa la « Coppa Mussolini » quale più ambito premio, e grazie anche al costante appoggio dato alla manifestazione dal Ministero per la Stampa e la Propaganda, è andata sviluppandosi rigogliosamente ed ha acquistato in breve tempo fama e considerazione mondiale quale massimo centro di propaganda cinematografica in Europa. Si allargò il suo campo d'azione; si perfezionò la sua organizzazione affidando la scelta dei film da presentare a Venezia non più ai singoli produttori e distributori, bensì a Delegati ufficiali delle nazioni partecipanti.

Nel 1936 XIV un Regio Decreto Legge diede alla istituzione il suo assetto definitivo con gestione autonoma, confermando alla Biennale di Venezia il compito di organizzare la Mostra annualmente, quale vaglio supremo della migliore produzione cinematografica mondiale. E un altro avvenimento importante nella storia della manifestazione fu l'inaugurazione, coincidente con l'apertura della V. Mostra il 10 agosto 1937 XV, del Palazzo del Cinema al Lido, nuova sede della Esposizione cinematografica, contenente una grande sala di proiezione, alcune salette di prova e per visioni private, oltre a numerosi ambienti per riunioni, per gli uffici ed i servizi tecnici.

Alcuni dati statistici illustrano meglio di tutto il progresso rea-





E IL CINEMA

Crore

lizzato dalla manifestazione veneziana nei primi cinque anni della sua vita: Alla I. Mostra del 1932 parteciparono 8 nazioni con un numero complessivo di 31 film; gli spettatori furono circa 10.000. Lo scorso anno furono rappresentate 17 nazioni, delle quali due, l'Australia e l'Unione Sudafricana, per la prima volta; vennero proiettati 43 grandi film a soggetto, di cui 13 di prima visione assoluta nel mondo, e 60 corti metraggi documentari, scientifici ecc.; assistettero press'a poco 60.000 spettatori.

Altrettanto soddisfacenti i risultati artistici. Vero è che da una certa parte della stampa si sono elevate voci di critica riguardo la scelta dei film proiettati, che si sosteneva non fossero al livello della migliore produzione annuale. Però dopo la chiusura della Mostra, passati in rassegna durante la stagione invernale i film proiettati, si è potuto constatare che effettivamente le opere viste a Venezia rappresentavano quanto di meglio la produzione internazionale poteva offrire.

Caratteristica saliente della V. Mostra è stato il numero rilevante e l'eccellente qualità dei corti metraggi documentari e scientifici, che hanno destato il più vivo interesse e l'ammirazione sia del pubblico che della critica. In vista di tale favorevole accoglienza rincresce maggiormente che in Italia questo genere di film non ancora sia tanto diffuso quanto il suo alto valore educativo giustificherebbe. Di fatti, tali film, prodotti con una spesa relativamente mite, e che dal punto di vista artistico e tecnico sono senza dubbio altrettanto interessanti, quanto i grandi film a soggetto, possono costituire un prezioso ed attraente complemento dei programmi. E pertanto i dirigenti della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica sono venuti nella determinazione di dare sempre maggior importanza al film documentario e scientifico, contribuendo con ciò alla migliore realizzazione dello scopo precipuo della manifestazione, scopo riconfermato pure nel regolamento della prossima VI. Mostra del 1938 XVI: promuovere il progresso dell'arte cinematografica quale mezzo d'espressione artistico, intellettuale, scientifico ed educativo.

Ottavio Croze

la

S. A. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

concess. esclusiva della produzione **NEW UNIVERSAL**

P R E S E N T A :

PRIMO GRUPPO:

8

GRANDI

FILMS

per la

STAGIONE

1938 1939

L'UOMO CHE GRIDAVA AL LUPO
(The man who cried wolf)
con LEWIS STONE

IL SEGRETO DEL GIURATO
(The secret of the jury)
con FAY WRAY

CAROSELLO 1938
(Merry go round 1938)
con MISCHA AUER

LA FIDANZATA
(You are a sweetheart)
con ALICE FAYE e GEORGE MURPHY

PAZZA PER LA MUSICA
(Mad about music)
con DEANNA DURBIN e H. MARSHALL

FOLLIE DI PARIGI
(Rage of Paris)
con DANIELLE DARRIEUX

LA PICCOLA CANTANTE DELLA STRADA
(The little street singer)
con D. DURBIN

IL GIORNO DELLA PROMESSA
(Day of promise)
con I. DUNNE

Germana Paolieri in una scena del film "Tutta la vita in una notte" (Imperator film)

DIFESA DEL NOSTRO CINEMA

L'atmosfera che circonda quella specifica attività cinematografica che si chiama « doppiaggio » non si può definire come la più lusinghiera per noi italiani. Si potrebbe anzi chiamare la più screditata attività cinematografica che esista e ciò, se ci si pensa bene, è sbagliato soltanto fino a un certo punto. E' logico infatti, o è per lo meno giustificabile, che in Italia, con la sete che tutti abbiamo di rivedere finalmente la nostra cinematografia e ritornare all'alto livello artistico e commerciale di un tempo, si sia finito per sentire, e poi addirittura per ostentare, la più completa indifferenza nei confronti del lavoro di doppiaggio, che pur richiese e richiede tanta preparazione di mezzi tecnici ed organizzativi.

Gli americani stessi, del resto, non contenti di avere invaso il nostro mercato e quello degli altri, larghi come sono stati di elogi e perfino di adulazioni, quando si trattò di conquistare il nostro pubblico, non perdono mai l'occasione di ridurre ai minimi termini i meriti nostri per quel che concerne la riduzione in italiano dei loro film. Ed ecco i giganti di un tempo ridotti pigmei; gli italiani, vent'anni or sono padroni assoluti della cinematografia, ridotti a dar vita a dei pupazzi dalle labbra mobili ma mute. Talchè noi siamo ormai accusati di pre-

stare soltanto un'arida traduzione italiana a quella che è la consistenza tecnica e il superiore pregio artistico dei capolavori americani.

E il pubblico nostro ci crede e come dicevamo non ha tutti i torti. Converrebbe dunque correre ai ripari e anzichè compiere degli inutili sforzi di propaganda per volgarizzare i meriti nostri nei confronti dei lavori di doppiaggio, converrebbe invece arrivare all'applicazione di provvedimenti che limitassero le nostre fatiche di riduzione e di doppiaggio ad un numero limitatissimo di film scelti con molta cautela fra i migliori della produzione straniera.

Senza arrivare a chiudere le frontiere, si potrebbe benissimo giungere ad una notevolissima diminuzione del materiale d'importazione. Sarebbe quindi interessante assegnare delle vere e proprie quote di diritto di esportazione ai Paesi esportatori, equilibrando tali quote con dei criteri che dovrebbero regolarizzare il commercio con l'estero a tutto vantaggio della produzione italiana.

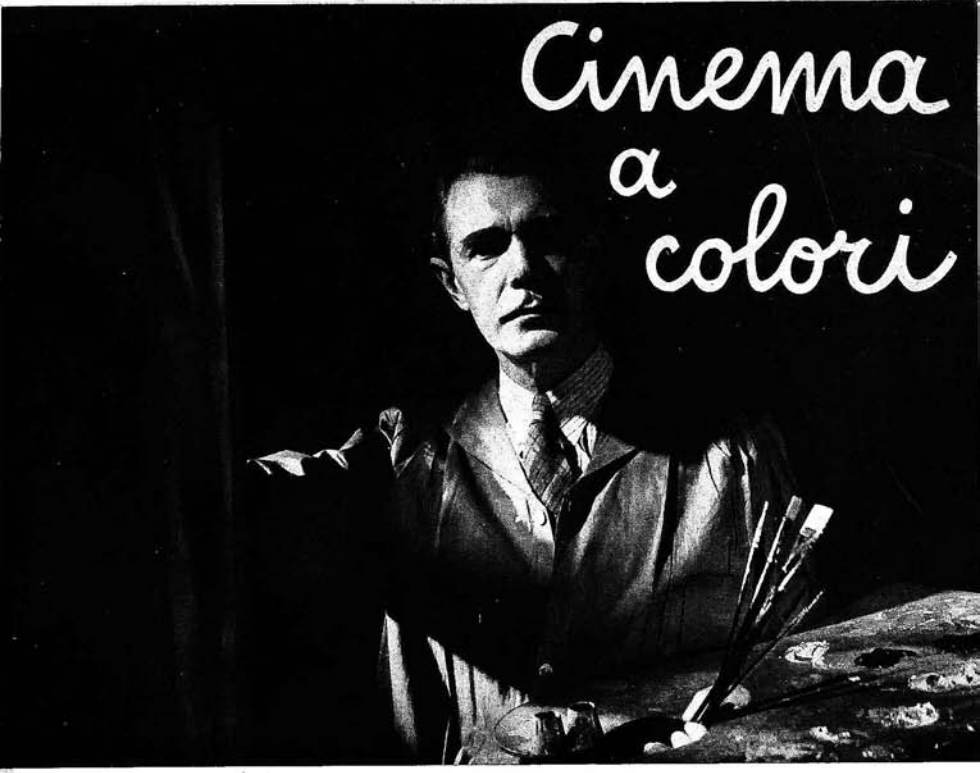
E' ben vero che qualche cosa di simile è già stato fatto, ma è altrettanto vero che non si è potuto ancora pensare al lato più importante della questione. Che vale infatti incoraggiare, spingere, aiutare, ecc. la cinematografia nostra se poi si lasciano i confini aperti, anzi addirittura spalancati a quella straniera? Il pubblico continua a preferire gli altri a noi, e anche in questo caso non ha tutti i torti; ma il pubblico va anche indirizzato, e il modo migliore di indirizzarlo sarebbe quello appunto di presentargli soltanto la parte migliore della produzione che vien dall'estero. Non saremo davvero noi ad urlare « abbasso gli americani », ma dovremmo però invece essere tutti d'accordo per ospitare soltanto le cose buone che vengono dall'America.

Gli americani sono bravi, ma per un film ottimo o buono che ci mandano, ce ne propinano altri cinque o sei scadenti, dei quali noi e dei quali soprattutto potrebbe fare a meno il nostro pubblico. Limitare dunque l'ingresso in Italia dei mediocri lavori americani, sarebbe il mezzo più idoneo per fare capire il giusto al pubblico nostro, e per istradare codesto pubblico, metodicamente e tenacemente, verso la nostra produzione che non potrà fare a meno di progredire costantemente, e che in un ben prossimo futuro non deluderà certo la nostra attesa. Però, per arrivare a questo, non bastano, ripetiamo, le chiacchiere, i progetti sulla carta e le polemiche. Ci vogliono dei provvedimenti che valgano soprattutto ad evitare quanto è accaduto quest'anno. I film di produzione estera sono arrivati e sono stati ricevuti quest'anno in Italia in un numero sbalorditivo, tale cioè da congestionare completamente il nostro mercato. Gli esercenti sono pieni di film fino alle orecchie ed i noleggiatori hanno dovuto fare miracoli di acrobazia per sistemare le cose loro; con quale vantaggio della buona produzione, ivi compresa quella italiana, è facile immaginare. I film americani naturalmente hanno come il solito tenuto il primato delle programmazioni e la cinematografia italiana non ha davvero da rallegrarsi del suddetto primato. Abbiamo visto, sempre come il solito, pellicole americane buone e pellicole americane cattive. Ora, e ci si consenta di insistere fino alla stanchezza, perchè accoglie anche quelle cattive? Ognuno di questi film, anche volendo fare astrazione delle considerazioni d'ordine artistico, reca un notevole danno a tutto il nostro movimento commerciale, congestionato dalla concorrenza che soprattutto gli americani sono in grado di sostenere vittoriosamente contro tutti, contro noi per i primi e infine contro l'altra produzione estera che, per esempio come la francese, va segnando un costante progredire per noi molto meno preoccupante di quanto non sia l'organizzazione americana.

Ecco perchè sarà opportuno arrivare, come prima s'è detto, a delle vere e proprie quote di diritto di esportazione. Salvaguardare l'avvenire della nostra rinascita cinematografica non è cosa di poco conto, è anzi una necessità di cui non v'è chi non veda l'estrema importanza. Difendere la nostra produzione dalla concorrenza straniera è cosa urgentissima e meritevole di ogni energico provvedimento da prendersi a costo di qualsiasi sacrificio. Riconquistare il nostro pubblico, farlo ritornare infine spontaneamente fiducioso nell'atmosfera di un cinema nostro, di gusto italianissimo, è cosa altrettanto urgente che si collega in pieno con ogni legittima aspirazione artistica e coi conseguenti successi industriali e commerciali che tutti invochiamo e speriamo.

Non daremo così più vita a dei pupazzi muti, non saremo così più costretti a seguire in eterno la falsa riga di prodotti stranieri che col nostro involontario, ma purtroppo indispensabile ausilio, hanno finito per deformare anche i gusti della nostra gente. Produrre bisogna, e più che altro produrre bene. Non è cosa facile questa, ma è cosa possibile, possibile però soltanto quando avremo trovato il coraggio di sbarazzare casa nostra di tutto quanto non è meritevole della nostra collaborazione. Che i film che gli altri ci mandano siano soltanto quelli buoni. Se noi sapremo davvero accogliere soltanto quelli buoni, avremo anche dimostrato che la grande superiorità degli altri è molto discutibile. Avremo più spazio e più mezzi per la roba nostra e avremo dinanzi a noi orizzonti ben più vasti di quelli che fino ad oggi ci sono stati consentiti.

Giuseppe Orioli



Per parlare come si conviene della cinematografia a colori occorrerebbe parlare di tutta la cinematografia. Infatti questa ultima conquista tecnica crea, a mio avviso, un nuovo ostacolo da superare per i creatori del soggetto e per i realizzatori.

Affermo che il cinema sonoro non è stato ancora sfruttato, e ciò è avvenuto perchè i realizzatori hanno creduto di dovere copiare sempre meglio il teatro di prosa e lirico. La Cinematografia, come ogni altra arte, si distingue per i suoi mezzi tecnici; così ad esempio:

Pittura: *pennelli, colori, vernici, supporti diversi, e: leggi prospettiche, teorica delle ombre, mescolanza delle terre colorate, mescolanza dei colori sulla retina, contrasti e armonia dei colori, dei lumi ecc.*

Scultura: *materie plastiche, spatole, trespoli, marmi, metalli, compassi, e: leggi prospettiche, teorica delle ombre, colori e consistenza dei marmi e dei metalli, lumi, ecc.*

Architettura: *materiali edilizi, materiali decorativi, compassi, colori, e: leggi prospettiche, teoria delle ombre, resistenza dei materiali, colori, consistenza dei materiali per decorazione, ecc.*

Letteratura: *tutti i mezzi editoriali, e: contrasti e situazioni drammatiche, caratteri, espressioni della parola e della frase ecc.*

Teatro: *attori, scenari, e: recitazione, dialoghi, tecnica specifica delle situazioni drammatiche, contrasti, battute, carattere dei personaggi ecc.*

* * *

In « Arte dell'avvenire » (B. Corra, ed. C. Ginna, 1910), in un parallelismo fra le arti, si dimostrava che: « Uno è il pensiero e vari sono i mezzi di espressione ». Ogni arte, infatti, parte dal puro pensiero che, per estrinsecarsi, si serve di dati mezzi d'espressione.

Già con l'avvento della Cinematografia sonora si presentarono dei mezzi tecnici inaspettati e quasi misteriosi per l'artista creatore. Parlo, naturalmente, di quell'artista creatore

cinematografico che, avendo da estrinsecare un suo pensiero, o meglio un suo stato d'animo, si trovò di fronte a cellule fotoelettriche, ad altoparlanti, a valvole termoioniche ecc. Si trovò di fronte a potenti suoni, di gamma però limitata e di caratteristiche specialissime.

Oggi è il giorno dell'avvento del Cinematografo policromo ottenuto con mezzi specialissimi, che dànno grande potenza di colore e che pertanto si limitano in una gamma specialissima e caratteristica. Purtroppo, d'abitudine, si saltano a piè pari, le difficoltà create da questo nuovo mezzo d'espressione artistica.

Oggi il sistema più diffuso di cinematografia a colori è il « Tecnicolor ».

Sarebbe utile spiegare in che consiste questo sistema di fotografia policroma, ma è discorso troppo lungo e rimando il lettore ai miei articoli particolareggiati apparsi sulla rivista « Sapere ». *Dirò soltanto che come risultato pratico il Tecnicolor riesce meglio nei ritratti e nei primi piani, piuttosto che nei paesaggi lontani. Un'altra caratteristica di questo sistema è quella di esagerare le tinte forti, il rosso specialmente.*

In questi ultimi anni si sono visti due film a colori « Tecnicolor ». « Il sentiero del pino solitario » *e* « Bechy Sharp ». *E' interessante constatare quanto segue: il film* « Il sentiero del pino solitario » *è, come ripresa, più perfetto del film* « Becky Sharp »; *eppure, dei due, il più riuscito è quest'ultimo.* « Bechy Sharp » *ha spesso colorazioni che ritmano molto bene con l'azione plastico drammatica, mentre nell'altro film vi è un contrasto che sminuisce l'azione. Bisogna infatti tenere presente che i colori provocano uno stato d'animo come i suoni. Chi non sente, per esempio, che il turchino dà un senso di misticismo e di pace, quasi di pura adorazione, tanto che i preraffaellisti hanno molto diffuso questo colore nelle loro Madonne? Il rosso è invece tragico, guerresco, irruento ecc.*

* * *

Il film « Il sentiero del pino solitario » *è tutto infervorato di azione drammatica e sfondo tragico; invece i realizzatori vi hanno profuso paesaggi alpestri con cieli azzurrissimi, verdi immacolati ecc. Non bisogna credere che gli autori abbiano voluto fare dei contrasti, cioè mettere un'azione drammatica in risalto sopra uno scenario di calma. Se essi hanno voluto fare, questo certamente non ci sono riusciti.*

Guardate invece in « Becky Sharp » *dove i colori sono resi con una certa crudezza, tecnicamente infelice, e vedrete che lo sfarzo delle tinte, quei gialli procaci, quegli arancioni opulenti ecc. si accordano bene coi caratteri grotteschi e grossolanamente sensuali dell'azione. Questo film era adatto per essere realizzato in colori, con quei tali colori consoni agli stati d'animo delle situazioni drammatiche.*

I tecnici, sospinti dal desiderio dei realizzatori, piegano al massimo i mezzi chimici e fisici per potere riprodurre la natura. Si attende anzi che il Cinema stereoscopico diventi cosa praticissima per copiare ancor meglio il teatro e gli aspetti della natura.

Ma questo copiare e riprodurre, se è incomprensibile per tutte le arti, lo è altresì anche per il Cinematografo.

E' mio parere che il tipo di film che si vuol ottenere (film sonoro, policromo, stereoscopico, bianco e nero ecc.), deve partire, da principio, nella mente del soggettista. Il soggettista, cioè, deve sapere se la sua inventiva sarà policroma o stereoscopica o sonora in semplice bianco e nero, oppure con quale preponderanza il suo film sarà sonoro, policromo ecc.

* * *

In un breve articolo come questo non è possibile entrare in particolari; credo tuttavia di avere ribadito ancora una volta il reale concetto di Arte Cinematografica in generale, e il concetto di Cinema a colori in particolare.

Tuttavia il problema complesso di Cinema, arte e tecnica, sarà spero, risolto e meglio delucidato nel mio prossimo volume « L'unità nel Cinema ». *E' infatti con uno studio accurato di tutti gli anelli che costituiscono la catena della creazione cinematografica che si può comprendere e premeditare il film. Occorre studiare e conoscere ogni particolare e sentire l'armonia delle parti per formare un gran-tutto meritevole di successo.*

E' mio parere, umile ma corroborato da ventennale studio appassionato, che, ancora oggi, regni una grande confusione nel campo delle realizzazioni cinematografiche: confusioni di uomini nuovi inesperti e di vecchi esperti falliti.

Oggi che l'industriale ha completamente in pugno l'avvenire della produzione egli ha altresì assunto intera ed imperdonabile responsabilità.

Arnaldo Ginna

Mario Ferrari interpreta in "Ettore Fieramosca" la figura di Graiano d'Asti (Esel. E. n. i. c.)

ARS GRATIA ARTIS
XV
1924-25 1938-39
15 anni Metro Goldwyn Mayer
È un ciclo glorioso di attività, di esperienza e di perfezionamento, continui e costanti. È una parabola ascendente di trionfi che tocca il suo vertice attuale nella superba produzione 1938 - 39, la produzione del XV anniversario

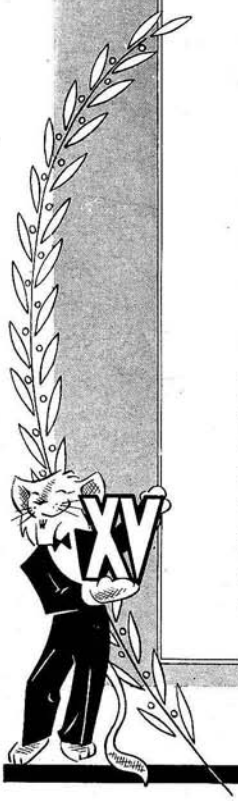
produzione 1938-39

XV ANNIVERSARIO

Metro-Goldwyn-Mayer

PRIMO ELENCO

R O S A L I E	ELEANOR POWELL - NELSON EDDY
DOPO ARSENIO LUPIN	WARREN WILLIAM - MELVYN DOUGLAS - VIRGINIA BRUCE
IL PORTO DEI SETTE MARI	WALLACE BEERY - MAUREEN O' SULLIVAN
UNA NOTTE ALL'OPERA	I FRATELLI MARX
UN AMERICANO A OXFORD	ROBERT TAYLOR - MAUREEN O' SULLIVAN
GIOIA DI VIVERE	CONSTANCE BENNETT - BRIAN AHERNE
PARADISO PER TRE	FRANK MORGAN - ROBERT YOUNG
LA CITTÀ DELL'ORO	JEANETTE MAC DONALD - NELSON EDDY
MARIA WALEWSKA	GRETA GARBO - CHARLES BOYER.
5 ANNI DOPO	ROBERT MONTGOMERY - VIRGINIA BRUCE
L O R D J E F F	FREDDIE BARTHOLOMEW - MICKEY ROONEY
ARDITI DELL'ARIA	CLARK GABLE - MYRNA LOY - SPENCER TRACY
B A L A L A I K A	ILONA MASSEY - NELSON EDDY
L A F U G A	WILLIAM POWELL - LUISE RAINER
MARIA ANTONIETTA	NORMA SHEARER - TYRONE POWER
NOI E... LA GONNA	STAN LAUREL - OLIVER HARDY
LA DONNA CHE VOGLIO	JOAN CRAWFORD - SPENCER TRACY
FANTI DEL MARE	ROBERT TAYLOR - SPENCER TRACY
IL RITORNO DELL'UOMO OMBRA	WILLIAM POWELL - MYRNA LOY
IL MIO ROMANZO	ROSALIND RUSSELL - JAMES STEWART
LA CITTADELLA	ELIZABETH ALLAN - ROBERT DONAT
TRE CAMERATI	R. TAYLOR - M. SULLIVAN - F. TONE - ROBERT YOUNG



Ars Gratia Artis
Metro Goldwyn Mayer

Questi antichi romani...

... secondo gli americani

Gli antichi romani, gente che ha dato tanto da fare alla Storia, seguitano a darne altrettanto al Cinematografo. Ma com'erano fatti?

Nessuno di noi, trovandosi un monumento romano nei dintorni, ha mai rinunciato ad immaginarseli. Tutti, se devono rivolgersi alla Storia classica, hanno una speciale predilezione, per i Romani: sopratutto per quelli in armi. E il Cinema, che è in arte quello che è il deputato del partito della maggioranza nei parlamenti democratici, quando deve metter le mani nella storia antica non tradisce naturalmente le aspettative della maggioranza e ricorre ai Romani. Forse gli Assiro-Babilonesi, i Greci, gli Egiziani, Alessandro Magno, Ramsete secondo, o Pericle non sono fotogenici. Certo è che quando il cinema vuol dare delle lezioni essoteriche di storia antica, ricostruisce subito un Circo Massimo di legno, di compensato e di cartapesta dove i soliti antichi Romani si divertono a vedere falangi di patetici cristiani divorati dai leoni e dai gorilla.

... per i francesi

Le credenze animistiche delle genti primitive sono veramente superate e scomparse? Eh, pare di no, se osserviamo ciò che il cinema è per le folle. La macchina da proiezione, più che quella da presa, è l'idolo del feticismo moderno: lievita passioni e sentimentalismi, crea e modifica gusti e tendenze, dà corpo a un romanticismo di nuovo conio.

Questa parola « romanticismo moderno » è proprio quella che ci voleva per rientrare logicamente nel tema: il film rispetto alla storia. La folla moderna è categoricamente e ciecamente convinta che lo spirito e il contenuto della storia (la vita e la realtà del tempo passato remoto) viene pienamente espresso e rivissuto dalla vicenda cinematografica che lo rievoca: « Che gli attori della storia (attore: « colui che agisce ») sono stati tali e quali li presentano gli attori del cinema (attore: « colui che recita sul teatro »). La folla non ha mai cercato la delucidazione e la presentazione di qualche grosso pezzo di storia e dei suoi imponenti personaggi, nei libri appositi e opachi e tanto meno nei saggi critici e esegetici. Oggi — grave colpo che ha immobilizzato il fermento dell'intelligenza — ha ri-

... visti da Cecil B. De Mille

nunziato anche al fantasticare. C'è il cinema: egli pensa a tutti, parla con una tutte le lingue, come già gli Apostoli nella loro prima predica alle moltitudini di Gerusalemme; e fantastica per tutti. E per la folla, da ora in poi, Nerone e Enrico VIII d'Inghilterra non potranno che essere Charles Laughton, Cristina di Svezia Greta Garbo, Caterina di Russia Marlene Dietrich, Maria di Scozia Catharine Hepburn, Giovanni dalle Bande Nere (ahinoi!) Luigi Trenker: e verità sacrosanta è quello che il cinema ha detto su la Rivoluzione Francese, su Giovanna d'Arco, su Napoleone, sull'Inghilterra d'Elisabetta, sulla tratta dei negri, sul Risorgimento italiano.

Un equivoco da pigliarsi con le molle. Il cinema non è che finzione e fantasia di cervelli moderni, la Storia è la vita di uomini ora morti. Il cinema gioca o fa leva su tutti gli effetti spettacolari della storia i quali, naturalmente, nel tempo in cui si verificavano nella loro realtà e verità non erano più tali, pel fatto stesso che si verificavano in quel tempo. E se non ci siamo spiegati, ecco un esempio: i magnifici costumi elisabettiani dei personaggi del film « Maria di Scozia » non erano un fattore poderosissimo per la suggestione e l'effetto spettacolare del film stesso? Ma al loro tempo, secolo sedicesimo, chi ci badava? L'idea dei cristiani divorati dai leoni non ci fanno allegare i denti, oggi? Ma ai loro tempi l'effetto non era ben diverso?

Solo rispetto agli antichi romani il cinema ha lasciato confuse e incerte le folle. Forse proprio per il grande uso che ne ha fatto, della romanità.

Come diavolo erano, questi antichi romani?

Quand'ero piccolo e cominciavo a frequentare il cinema, ne sapevo poco o niente, dei romani, e ne ebbi un'impressione indimenticabile. I legionari di « *Quo vadis* » et similia — e parlo degli ufficiali, dai centurioni in su, chè la truppa non la notavo tanto — erano dei giovani di distinta famiglia, dotati di eccezionali calamari (quali lampi negli occhi, con tutto quel nerofumo!), formosi, belli, lisci, turgidi, di carnagione color latte d'asina e molto delicata. Erano anche pudichi, perchè nascondevano le gambe e le forme dolcissime sotto le pieghe abbondanti delle sottovesti e sotto gonnellini che andavano anche più giù del ginocchio. Vicino a loro, per debilitarli, agivano delle tragiche voluttuose irresistibili sensuali matrone (gli occhi, che lampi, che sguardi!), semiaffondate in lenzuoli pieni di fiocchi e frange, con una succolenta spalla nuda, basse, in genere, e col vasto deretano calante verso i polpacci torniti.

... in " Cabiria ", " Quo vadis " " Messalina "

Le folle, a quelle scene, smaniavano, fremevano, tifavano: ma, fra i Neroni e le Messaline, fra i poveri cristiani bruciati vivi e i banchetti della « Domus aurea », la romanità non ci faceva davvero una bella figura.

Passano gli anni. Arriva « Ben Hur », poi, molto più tardi, « *Il segno della Croce* » e « *Cleopatra* ». Insomma arrivano i romani fatti in America, i romani di C. De Mille. La romanità seguita a farci l'identica cattiva figura. Ricordate l'ingresso in Gerusalemme di quel console romano che riceve un mattone in testa, in « Ben Hur »; il Nerone e le orge del « *Segno della Croce* » e le alate parole di « Cleopatra? ».

E qui permettetemi una parentesi. Perchè il pubblico e la critica hanno tanto disprezzata « *Cleopatra* »? Era il migliore, di quei film, rispetto alla verità storica ed eccettuato il saluto di quel guerriero Gallo. I romani non appaiono più come massacratori di cristiani e come insaziabili crapuloni. Fanno la guerra, e seriamente. Antonio appare come un uomo sfortunato, vinto dall'amo-

re, più che dalla mancanza di spirito e coraggio. Cesare è somigliante e non ridicolo. Ottaviano è incensurabile. Che cosa si potevà pretendere di più, dagli americani?

... in "Scipione"

Perchè — e qui torniamo nel tema — gli americani sono vuoti elementari ingenui, questo si sa. Amano infantilmente il fasto, la retorica, la grandiosità, la coreografia. Fanno dire certe frasi, a quei loro bravi attori vestiti da antichi, che escono dalla bocca come grosse bolle d'aria. E sono pesanti. Ma per presentare bene e con ricchezza e con senso estetico sono ancora inarrivabili. Tutto ciò che ha qualità spettacolari viene ben sfruttato, incorniciato, curato nei minimi particolari. Non abbiamo ancora il diritto di criticare tanto.

Come sono fatti i romani di Hollywood? Sono fatti bene. Belle comparse, bravi attori: pezzi di giovanottoni robusti. Peccato che siano così pieni di muscoli e di carne e così vuoti di intelletto e di spirito.

Comunque i romani di C. De Mille non sono ancora i romani di Roma (antica). In America il film storico di tal genere forse lo tratterebbe bene solo Frank Capra, che ha intelligenza e sangue latino. Ma un film che piacesse molto a noi forse non piacerebbe tanto agli americani.

E' arrivato *Scipione*, con migliaia di comparse e tutti quei bravi elefanti. Ninchi ha reso molto bene l'Africano. Infatti Scipione doveva essere un tipo piuttosto antipatico, olimpico e divino come s'atteggiava: anche un po' civettone, considerando i sorrisi di Ninchi e il dato storico che Scipione fu il primo dei romani a radersi ogni giorno, dopo 900 anni che s'andava rozzamente barbuti.

Rifiutiamo di credere però che Scipione avesse la voce baritonale da ranocchione che ha Ninchi, quando dice: — Avanti i veliti! — Sarebbe troppo.

Le comparse, invece, veri tipi da Cincinnati. Quasi tutte infatti, meno i mori, sembravano fossero state reclutate nella campagna romana e nell'Agro Pontino. Questo bisognava dirglielo, che sembravano Cincinnati. Avrebbero molto più marzialmente gonfiato il petto e drizzate le spalle.

Ho avuto uno scrupolo. Ho fatto vedere a mio fratello, che ha undici anni, una fotografia di quel gran film che fu « *Messalina* », dove si vede una vampiressa, dalla chioma corvina e ricciutissima issata sul capo, e un ufficiale romano di quelli che ho descritto in principio. Si è messo a ridere e, indicando lui, che è in posa e fa certo una dichiarazione, ha chiesto:

— Che fa? Canta?

Io ho pensato, dentro di me:

— Dunque è finita l'epoca del melodramma, delle fosche tinte, dei papponi passionali. Anche i bambini ci ridono.

Gli ho presentate alcune fotografie di « *Cleopatra* ». Ha osservato:

— Come vestivano bene! Che bellezza!

Io pensavo: — Bada al vestito, ha ragione. Non c'è altro da notare.

Gli ho mostrato una fotografia di « *Scipione* », dove c'è un gruppetto di soldati romani e uno di loro che sta parlando. Si è messo di nuovo a ridere e, indicando la comparsa che parla, ha detto:

— E' « racchio ».

— Bel rispetto per gli antichi romani! — ho detto io. Ma la ragione era sua.

Com'erano fatti, questi antichi romani?

Testo e disegni di
Marco Morosini

... per gli inglesi

Come condizionare un cinema

Necessità di uno studio razionale per il miglioramento delle condizioni atmosferiche nelle sale cinematografiche.

di G. B. ZANETTI

Nessun ambiente, io credo, in cui soggiorna l'uomo d'oggi, presenta, più di una sala cinematografica, la necessità di uno studio razionale e completo per il miglioramento delle condizioni atmosferiche; ne è prova indiscutibile, a tutti nota per esperienza personale, lo stato di disagio e di malessere, che normalmente si verifica in una sala affollata e rudimentalmente aereata: odori sgradevoli, alta temperatura, senso di oppressione.

Buona parte del pubblico, la migliore agli effetti economici, si è purtroppo convinta che l'assistere, in un giorno domenicale o, peggio, in una giornata estiva, ad uno spettacolo cinematografico, è da classificarsi come uno dei maggiori sacrifici richiesti dalla vita moderna, sacrificio a cui ci si può solo adattare se richiamati da uno spettacolo di vera eccezione. In tal modo, nelle giornate festive, il cinema accoglie quella categoria di pubblico, a cui le necessità di vita e di lavoro non permettono, purtroppo, di dedicare a questo svago le serate feriali e che è, perciò, costretta a sopportare le più antigieniche condizioni d'ambiente, mentre, nel periodo estivo, gli stessi esercenti trovano, in molti casi, più conveniente, dal lato economico, interrompere l'esercizio della sala.

E' degno di lode il fatto che, da qualche anno, si cerchi di soddisfare le necessità di comodità e di estetica del pubblico, con la creazione di ampie sale, signorilmente arredate, ma è, nello stesso tempo, sorprendente che ben pochi sieno quelli che si preoccupano di creare nelle stesse sale quelle condizioni di benessere che, sole, possono appagare le legittime esigenze degli spettatori.

Talchè, ancor oggi, nella maggior parte dei cinematografi italiani, o l'atmosfera è soffocante e nauseante, oppure l'estrazione dell'aria viziata viene effettuata con mezzi e criteri primitivi e rudimentali.

Non vi è infatti, io credo, chi non si sia trovato in una sala cinematografica, costretto dall'affollamento a prender posto nelle vicinanze di una porta, e che non abbia imprecato a coloro che, per ventilare la sala, ebbero la malaugurata idea di disporre verso la parte alta del locale dei semplici aspiratori d'aria. Per effetto dello stato di depressione verso l'esterno, da essi creato, una corrente d'aria fredda investe infatti gli spettatori, con le conseguenze che ognuno può immaginare.

Ma se questo irrazionale sistema di ventilazione basta a creare un certo senso di sollievo, purificando l'aria ambiente e raffrescandola, la sensazione di benessere che ne deriva è, in moltissimi casi, solamente momentanea, poichè il rumore degli aspiratori non ne permette l'uso che negli intervalli, e non è, perciò, superiore a quella che lo spettatore proverebbe in una breve passeggiata all'esterno.

Certuni hanno pensato di risolvere il problema in un modo molto empirico: costruendo una cupola apribile. Ma i risultati non hanno corrisposto alle speranze, per l'impossibilità di utilizzare la cupola in periodo invernale, anche in giorni sereni, data la formazione di una colonna discendente d'aria fredda che ne deriva, mentre in periodo estivo, si sono riscontrati risultati non soddisfacenti per le correnti d'aria che si creano in corrispondenza delle porte, a causa della depressione determinata dal moto ascensionale dell'aria calda attraverso l'apertura del soffitto.

Se si vuole che in realtà l'Arte Cinematografica continui a trovare, attraverso il pubblico che accorre nelle sale di proiezione, la sua inesauribile fonte di vita, è necessario adeguare le sale stesse alle esigenze del pubblico, con speciale riguardo alle condizioni igieniche e di benessere.

In che modo?

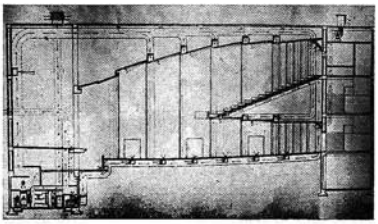
Creando artificialmente nella sala condizioni pienamente confortevoli in inverno, e trasformando, durante l'estate, ogni sala cinematografica in un ricercato luogo di refrigerio e di conforto per l'individuo oppresso dall'afa e dall'alta temperatura esterna: in una parola, « condizionando » l'aria dell'ambiente.

A taluno, questi nuovi termini « condizionare » e « condizionamento » potranno sembrare ostici; essi però sono ormai divenuti d'uso comune nel campo

tecnico e non credo questo il momento ed il luogo per entrare in discussioni linguistiche.

Ci basti qui precisare che per « condizionamento dell'aria », si intende quel trattamento a cui deve essere sottoposta l'aria da immettere in un ambiente perchè in esso si raggiungano e si mantengano quelle condizioni di benessere che corrispondono alle esigenze del corpo umano. Ossia, in sintesi: il riscaldamento e l'umidificazione in periodo invernale, il raffreddamento e la deumidificazione in periodo estivo, la depurazione da sospensioni solide e l'eliminazione di odori in qualunque stagione.

In quelle poche sale cinematografiche italiane (circa una diecina) in cui è stato eseguito, con sani criteri tecnici, un impianto di condizionamento dell'aria, i risultati sono stati veramente lusinghieri tanto da ritenere abolita la « stagione morta » e ben compensando, così, le spese di installazione e di esercizio.



Lo schema, qui sopra riportato, illustra abbastanza chiaramente la sistemazione di un impianto di condizionamento per una sala cinematografica.

Nelle normali condizioni, a sala affollata, l'aria è presa tutta dall'esterno e pure all'esterno viene espulsa l'aria viziata. E' però possibile, con un semplice gioco di serrande, provvedere ad un ricupero totale, in periodo di avviamento, e ad un ricupero parziale ad affollamento ridotto.

Con questo sistema, a ricupero, si realizza evidentemente una economia nei fabbisogni di energia frigorifica, in estate, e di calore, in inverno, necessari per portare la sala alle condizioni volute di temperatura e di umidità.

Il ventilatore A determina una aspirazione dell'aria dall'esterno, attraverso la cella di condizionamento C, dove l'aria viene filtrata, raffreddata e deumidificata, in periodo estivo, e filtrata, riscaldata ed umidificata in periodo invernale.

E' noto, infatti, che, nell'estate, il contenuto di vapor d'acqua dell'aria atmosferica è elevato, e che appunto a tale eccesso di umidità è dovuta la sensazione di *oppressione* accusata dagli spettatori.

L'aria condizionata nella cella di condizionamento C, viene spinta dal ventilatore A nella sala, attraverso opportuni canali in muratura.

L'immissione avviene dall'alto.

Le bocchette di efflusso sono disposte in modo che l'aria condizionata viene immessa nella sala orizzontalmente, ovviando in tal modo, con opportuno frazionamento dei fori e con studiata velocità di immissione, al pericolo di creare colonne discendenti d'aria fredda e favorendo invece l'intimo miscelamento dell'aria condizionata con l'aria ambiente.

Ne risulterà una stratificazione, su tutta l'area della sala, dell'aria condizionata, che discende lentamente, assorbendo calore e umidità dall'ambiente, in modo da raggiungere la zona occupata alle condizioni termiche ed igrometriche desiderate.

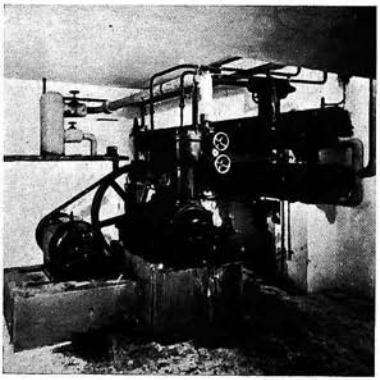
L'aria viziata viene aspirata attraverso apposite griglie, disposte sulla gradinata della galleria e sul pavimento della platea, dal ventilatore D e, se conveniente, riimmessa parzialmente o totalmente in ciclo, oppure espulsa all'esterno.

Altro ventilatore (E) provvede alla aspirazione sussidiaria del fumo, che per propria densità tende verso l'alto, attraverso bocchette di aspirazione disposte in modo da non turbare il sistema di distribuzione dell'aria condizionata.

Circa le condizioni termiche ed igrometriche da fissare per una sala cinematografica, occorre tenere in considerazione tanto il grado di benessere ambientale, quanto le necessità economiche di installazione e di esercizio; normalmente tali condizioni sono riferite ad una temperatura interna di $+24°\div25°$ C., con una umidità relativa del $50 \div 60$ %.

Il volume di aria pura (aria presa dall'esterno) viene, di consuetudine, calcolato in base a $20\div25$ mc. l'ora per persona, sufficienti a raggiungere buone condizioni d'ambiente.

A completamento dell'impianto devono essere installate una Centrale Termica, preferibilmente ad acqua calda analoga a quella necessaria per un comune impianto a termosifone e, se non si dispone



di acqua sufficientemente fredda ed a prezzo conveniente, una Centrale Frigorifera.

E' difficile, se non impossibile, fissare «a priori» un costo medio di esercizio di un impianto di condizionamento, poichè tale costo varia in funzione della capienza della sala, della sua ubicazione, della possibilità o meno di disporre di acqua fredda, dalla temperatura di questa ed infine dal prezzo dell'energia elettrica.

Per quanto riguarda il funzionamento invernale si può calcolare un consumo medio di 200 ÷ 250 kg. di carbone al giorno, per l'Italia Settentrionale, e di 150 ÷ 200 kg. al giorno, per l'Italia Centrale, per sala con 1000 posti a sedere, ed un assorbimento di energia elettrica di 8 ÷ 10 kw/h.

Nel funzionamento estivo il consumo di energia elettrica dipende dalla necessità o meno di un complesso frigorifero. Se si dispone di acqua alla temperatura di 12° ÷ 14° C., si può preventivare un consumo medio orario di 10 ÷ 12 mc. d'acqua ed un assorbimento di energia elettrica pari a 8÷10 kw/h., sempre per una sala di 1000 posti, mentre invece nel caso si debba provvedere una centrale frigorifera, il consumo medio d'acqua orario potrà essere di 6 ÷ 7 mc. e l'assorbimento di energia elettrica di 25 ÷ 30 kw/h.

Se si riducono questi consumi in costi di esercizio, risulta che, in definitiva, tenuto conto di un funzionamento invernale di 150 giorni per l'Italia Settentrionale e di 120 giorni per l'Italia Centrale e di un funzionamento estivo di 100 giorni, la spesa di esercizio di un impianto di condizionamento è tutt'altro che proibitiva e che essa può essere largamente compensata dalla maggiore affluenza di pubblico e dalla abolizione delle tanto paventate «stagioni morte».

G. B. Zanetti

Irene Dunne, Gary Grant e Molly Chamont nel film "L'orribile verità,,
(EIA Columbia)

Alla vostra domanda: — « Quale personaggio desidererei interpretare? » rispondo: « Il fu Mattia Pascal » diretto da un italiano. Non credo che i produttori vogliano riprendere in esame tale soggetto, ed allora mi batterò per un'altro personaggio: « L'uscita del vedovo » dello stesso Pirandello.

VdS

6 marzo XVI

Egregio Direttore,
rispondo con ritardo alla vostra cortese del 20-1-938 - perché essendo stata indirizzata a V. Appia Nuova ha impiegato molto tempo a raggiungermi al mio nuovo indirizzo di via Mercalli 46.
Alla vostra domanda: quale personaggio desidererei interpretare, rispondo: Il fu Mattia Pascal diretto da un italiano - Non credo che i produttori vogliano riprendere in esame tale soggetto ed allora mi batterò per un altro personaggio: L'uscita del vedovo dello stesso Pirandello -
I miei distinti saluti
De Sica

Io vorrei...

GRACE MOORE

EIA - Columbia

ATMOSFERA MUSICALE

Fin da quando il cinema era muto si sentì imperiosa la necessità di « accompagnare » l'azione del film con della musica che in genere consisteva in brani di opere celebri o in pezzi sinfonici molto noti. Questa necessità era giustificata dal fatto che, mancando voci e rumori, i volti dello schermo restavano irrimediabilmente ombre e null'altro che ombre. La musica era il solo possibile mezzo per creare il punto di contatto « fisico tra la visione irreale e lo spettatore (S. A. Luciani - *Bianco e Nero*). Necessità quindi di ordine fisiologico.

Poi allorchè ci si accorse che anche nel film, come nel teatro o in un libro, esistono scene piene di una musica latente e stati d'animo che vogliono essere espressi essenzialmente in una linea musicale, allora si cercò di accompagnare quelle date scene drammatiche o patetiche con una musica drammatica o patetica.

Prima ancora che nascesse il film sonoro, il quale è il solo che possa vivere in un'atmosfera musicale e che possa giustificare l'impostazione di problemi musicali relativamente al cinema, si

ebbero dei tentativi di musica espressamente scritta per un dato film (Humperdink per « *Il Miracolo* » - 1913 — Pizzetti per « *Cabiria* » - 1914). Il tentativo era destinato a rimanere tale per la difficoltà di diffondere la musica insieme al film: si trattava cioè di far viaggiare con la pellicola lo spartito musicale che doveva poi essere studiato volta per volta dalle diverse orchestrine e con quale interpretazione è facile immaginare.

Venne poi il « parlato al 100 per 100 » e in un dato momento parve che la musica venisse del tutto sostituita dal dialogo e che il film si riducesse ad un teatro fotografato. Ma il cinema in tanto differisce dal teatro in quanto è non-teatro, òssia ha la possibilità del movimento nello spazio oltre che nel tempo, e la possibilità di esprimere il fantastico, l'irreale, la fiaba, in tutti i modi possibili.

Ora se vogliamo interamente considerare il problema musica-film dobbiamo distinguere tra la musica scritta per il film e il film girato per la musica.

Nel primo caso è evidente che fino a quando il commento musicale si ridurrà ad un mosaico di pezzi più o meno aderenti allo spirito della scena commentata, non potremo parlare di vera musica cinematografica. Questa deve necessariamente *esprimere tutto il film* (non è il caso di specificare che intendiamo parlare di un film «cinematografico» al 100 per 100). « Perchè ciò avvenga è necessario semplicemente che il musicista si ispiri nelle linee essenziali alla trama generale del soggetto, i cui particolari debbono poi essere determinati e suggeriti dalla musica stessa, chè la musica determina nella metà degli ascoltatori gesti o immagini visive » (S. A. Luciani, in *Bianco e Nero*). In questo caso il regista e il musicista debbono cedere l'uno all'altro una parte delle proprie conquiste. Ossia non è giusto che il regista tagli senza pietà una pagina musicale solo perchè la giudica di troppo o perchè ne trova il riscontro nelle scene montate, senza poi voler cedere nulla delle sue scene girate.

Soltanto se si raggiungerà questa fusione, questo accordo (per adoperare un termine musicale) tra regista e musicista, si avrà una completa opera d'arte dove non rimarranno nascosti nè sentimenti, nè pitture, nè drammi intimi.

Ma accanto a questo connubio base, che è la spina dorsale del problema, esistono varie altre questioni di carattere psicologico, tecnico, interpretativo.

Dall'esperienza individuale si è notato che in un film che abbia un discreto commento musicale l'attenzione dello spettatore è attratta ora dalla visione ora dall'audizione, a seconda della maggiore espressività dell'una o dell'altra. E' questo forse un problema grave e assai difficile a risolversi. L'accordo visione-audizione deve essere perfetto: la stessa idea deve essere espressa con la stessa intensità dal regista e dal musicista. Lo spettatore deve nello stesso momento vedere e sentire.

Per non rimanere nel campo teorico accenniamo ad una scena del recente film « *La Principessa Tarakanova* » con musica di Riccardo Zandonai. Nella scena della presentazione dei seguaci russi ad Elisabetta, allorchè costei li ha affascinati con la pietà del volto e della parola, si ode un coro che, iniziato sottovoce, diventa poi formidabile. Esso è breve, concitato e le parole sono molto semplici: il nome di Elisabetta vi è più volte ripetuto come un'invocazione. Ora è evidente che nella realtà non è possibile che otto o dieci uomini possano comporre un coro così potente. E' chiaro che il musicista ha voluto intensamente esprimere il loro stato d'animo, la loro profonda devozione per la bellissima donna, la loro dedizione completa.

C'è in questa scena un errore: quello di far effettivamente cantare i personaggi. Non era necessario. I loro volti, assai efficacemente illuminati e fotografati, e la potenza del coro bastavano ad esprimere a meraviglia la situazione.

Aggiungiamo qui che questa estrinsecazione musicale del momento drammatico è ripetuta e forse con maggiore efficacia alla fine del film, allorchè i seguaci di Elisabetta, dopo il giudizio, vanno a morte.

Questo esempio dimostra come il sincronismo fra la musica e la visione debba essere anche psicologico oltre che ritmico. Vi sono scene dinamiche che richiedono una musica quieta e scene statiche che richiedono una musica dinamica.

Ancora riferendoci a « *La Principessa Tarakanova* » ricordiamo come con un ritmo accentuato di ottoni venga descritto il Carnevale per le vie di Venezia. Come questa costruzione musicale essenzialmente allegra venga intercalata da brani completamente diversi ogni qualvolta la scena ci conduca dall'esterno all'interno. Infine, come l'anima poetica di Venezia, il suo intimo e inconfondibile romanticismo vengano espressi con una canzone senza parole che ritorna qua e là e che si riduce a volte in un brevissimo vocalizzo dalla semplicissima linea melodica.

Il problema del film per la musica fu discusso e attuato circa dieci anni fa da A. Obey che costruì delle visioni per alcune musiche di C. Debussy (« *La Cathédrale engloutie* »). Sembra che sia stato abbandonato, supponiamo per le enormi difficoltà di aderenza tra visione e audizione e sopratutto per la scarsa capacità interpretativa dei registi. L'ultima realizzazione in questo senso può essere considerato il « *Sogno d'una notte di mezza estate* » di Max Reinhardt, che in alcune scene si è direttamente ispirato alla musica di Mendelssohn.

In questo campo va considerato

il genere nuovo che non ha precedenti nella storia del teatro. L'interpretazione visiva di una musica descrittiva andrebbe assai più seriamente studiata nell'interesse stesso dell'arte.

C'è una musica così microscopicamente pittorica da poter essere facilmente vista e quindi filmata (« *L'apprenti sorcier* » di Dukas, la « *Danza macabra* » di Saint-Säens, « *Il volo del calabrone* » di Rimsky Korsakow). Pagine queste che potrebbero essere rese meravigliosamente anche con i cartoni animati.

Ma c'è una musica che pur essendo descrittiva è fatta « piuttosto di sentimento che di pittura » e di espressività che va « dal di fuori al di dentro » come diceva Beethoven. La *Sinfonia N. 6 in fa maggiore* (Pastorale) è un esempio di questi princìpi; i titoli dei suoi tempi suonano così: 1°) Allegro ma non troppo (Impressioni piacevoli che si destano all'arrivo in campagna); 2°) Andante mosso (Scena presso il ruscello); 3°) Allegro (Allegra riunione di campagnoli); 4°) Allegro (Tempesta); 5°) Allegretto (Canto di pastori, sentimenti di benevolenza, di riconoscenza verso la Divinità dopo la tempesta).

L'interpretazione cinematografica d'un tale capolavoro richiederebbe un regista d'una sensibilità squisita oltre che di un'abilità tecnica straordinaria.

L'osservazione che la visione generata dalla musica è lenta e graduale mentre la visione naturale è rapida e tale da definire immediatamente lo stato d'animo, non ci sembra importante al punto da ostacolare la realizzazione del film per la musica. Infatti dove la musica svolge per gradi un sentimento o una descrizione, il regista può creare, se ha fantasia, una infinità di quadri diversi, ma tutti tendenti all'espressione della stessa idea.

In conclusione, allo stato attuale del cinema, il problema più importante è quello della musica in funzione del film.

Ci auguriamo che in un domani non lontano, accanto al nome degli interpreti e del regista, figuri a grandi lettere quello del musicista che abbia saputo compenetrare con genialità e rendere musicalmente le idee del film.

Lucio Ruffa

Una espressiva fotografia del film " Fanciulle alla sbarra „ (La mort du cygne) di Jean Benoit-Levy
(*Colosseum Film*)

A.R. A.R.

SOC. ANONIMA
A. REJNA:

Sede Centrale: MILANO - Via Amedei 7
Filiali: - Torino - Genova - Bologna - Firenze - Roma - Napoli - Tripoli - Asmara
Stabilimenti: Ierago - Milano - Galliate

Dalla molla a balestra alla sopracoperta
Dalla sella per equitazione alla bardatura a basto

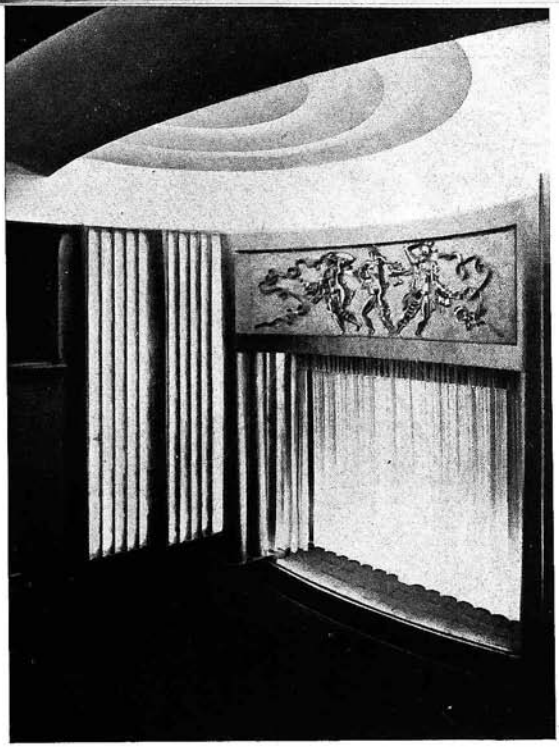
La Soc. An. **"REJNA"** produce e commercia tutto l'occorrente alle industrie

dell'Automobile - Carrozzeria - Selleria - Ferrovia - Tramvie - Aviazione e Trasporti in genere

3 STABILIMENTI = 8 FILIALI

Fornitrice dei Ministeri della Guerra, della R. Marina, della R. Aeronautica, delle Comunicazioni e delle principali industrie dei trasporti

A.R. A.R.



" Cinema Metropole „ di Bruxelles. - Architetto A. Blomme.

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venezia. - Sala vista verso il boccascena. - Ingegnere Luigi Quagliata.

(Sistemazione Acustica Vetroflex)

Pierre Fresnay nel film "Cheri-Bibì, l'evaso,, diretto da Léon Mathot, che sarà presentato in Italia dalla Colosseum Film.

25 Spacci in tutta la Nazione

Specie prelibate

Freschezza assoluta

Prezzi modici

Fosco Giachetti e Camillo Pilotto in una scena del film "Giuseppe Verdi" diretto da Carmine Gallone
(Prod. Grandi Films Storici - Excl. Enic)

Il Cinema italiano si orienta

Prima di tracciare un profilo rapidissimo della nostra cinematografia e prima di analizzarla nei suoi vari aspetti, è necessario richiamarci al precedente periodo che dallo splendore del 1910-20 è andato declinando, fino alla sterzata decisiva data dal Fascismo nel settore cinematografico.

Il periodo aureo (1910-20), fu caratterizzato dalla creazione e diffusione in tutto il mondo di film di natura fortemente drammatica o storici, ciclici (Satana), *psicologici, tragici, ecc. Questi film, spesso improvvisati, spesso costruiti su misura per la grande diva, percorsero il mondo e furono attentamente studiati da alcuni registi americani che, in* Cabiria e Satana, *trovarono gli elementi per dar vita alla loro produzione. Questo periodo così appassionante per la sua produzione, per i suoi attori, per le sue tumultuose, e spesso legali, vicende, fu legato ad un'altra manifestazione prorompente, indomabile della nostra cinematografia: il* divismo. *Questo divismo, che oggi trionfa in America e che ha le sue diramazioni anche negli altri paesi, ha avuto le sue manifestazioni più famose nella Francesca Bertini, nella Italia Almirante Manzini, nella Jacobini, ecc. Questa convergenza di forti personalità artistiche e di film ben realizzati ci diedero un primato e una risonanza non ancora spenti.*

Ma non è solo questo il punto che desidero ricordare: vi è anche il tentativo di Pittaluga di unire e coordinare in una le tre attività relative alla costituzione di locali, alla produzione e al noleggio. La sua Società — alla sua morte — si è smembrata in più parti. La Cinecittà *ha rilevato l'eredità della vecchia* Cines *ed ha i più bei Teatri di Posa che si conoscano; l'*E.n.i.c. *ha assorbito il reparto noleggio, ed oggi ha molti cinema in tutta Italia, oltre a delle filiali in Europa. La produzione invece è realizzata da Case di media e piccola grandezza. Ricordiamo tra le più note:* la Generalcine, *la* Juventus, *l'*Imperator, *l'*Era film, *l'*Aquila film,

l'Ala film, l'Aurora film, la Safa-Appia, la Pisorno, l'Astra, la Itala film, la Sapec, la S.a.n.gra.f., la Scalera film che ha annunciato un programma notevole, la Nembo, ecc.

Nel settore produttivo, oggi va delineandosi un duplice movimento che è di sicuro auspicio:

1) alcune case (la Generalcine, la Imperator, la Juventus, la S.a.f.a., l'Astra, l'Era ecc.) si orientano verso una produzione continua, stabiliscono un dato numero di film da realizzare e li realizzano. La Juventus anzi ha concluso recentemente un contratto con un tenore, come ha fatto la Safa-Appia con un'attrice; contratto che solo può risolvere il problema della definitiva impostazione e del definitivo lanciamento dei nostri attori;

2) altre Case che non posseggono i mezzi economici, ma hanno quelli artistici, sono aiutati e sostenuti da un Ente più forte, meglio attrezzato, il quale dà la garanzia che il film sarà almeno finito. Questa collaborazione migliorerà notevolmente la nostra produzione; ed eviterà che alcuni film, dopo molta pubblicità, muoiano alle prime scene, quando poi non siano iniziati per niente. Molti film hanno avuto un esito poco favorevole perchè minati dalla mancanza di capitali che hanno costretto i produttori a limitare le spese, i registi a stringere i tempi, con le fatali conseguenze che si sono ripercosse in tutto l'andamento della produzione.

Se dal settore organizzativo si passa a quello produttivo dobbiamo notare che un nuovo orientamento si delinea. Astraendoci dalle considerazioni teoretiche, bizantineggianti, possiamo dire che la nostra produzione si divide in due campi completamente distinti: abbiamo nell'uno una produzione elevata, rispondente, oltre ai criteri artistici, anche alle finalità nazionali, e diciamo pure politiche: Ettore Fieramosca, Verdi, Rigoletto, La Croce del Sud, ecc.); dall'altro abbiamo la produzione che risponde a caratteri di commerciabilità: Hanno rapito un uomo!, Equatore, Il destino in tasca!, Orgoglio, Tutta la vita in una notte!, Partire, Madre. Questa produzione merita tutta la nostra attenzione e le nostre cure: se noi dovremo gradualmente sostituire la produzione americana, lo dovremo fare sia con film veramente elevati sia con buone commedie. E' noto che nel giuoco industriale cinematografico (i noleggiatori ne sanno qualcosa) i grandi film sono altrettante locomotive che trascinano e fanno « piazzare » i film scadenti della stessa Casa nelle varie sale, sono i grandi film che invogliano e predispongono favorevolmente il pubblico il quale as-

Elisa Cegani interpreta la figura di Giovanna di Morreale nel film "Ettore Fieramosca,, diretto da Alessandro Blasetti (Prod. Nembo - Escl. Enic)

Fosco Giachetti in una espressiva scena di "Giuseppe Verdi,,
(Prod. Grandi Film Storici - Esc. Enic)

siste agli altri film anche se discreti di quella data Casa.

Il cinema italiano, come si può agevolmente dedurre da queste righe, ha ormai un orientamento. Il merito precipuo va alla Direzione Generale della Cinematografia. *Il risultato favorevole è dovuto all'improbo lavoro di riorganizzazione morale, legislativa, artistica, operata dalla nostra Direzione. Dobbiamo sempre ricordare che al Fascismo è dovuto l'arginamento della dilagante produzione internazionale che minacciava di invadere completamente il nostro mercato e di conquistarsi del tutto il pubblico italiano. Il Fascismo ha accentrato e perfezionato questo poderoso strumento con agevolazioni ed aiuti di carattere finanziario e legislativo. Nel caso contrario, oggi non avremmo un solo film veramente italiano.*

Un ulteriore potenziamento lo potremo avere nei seguenti campi:

1) *in quello* produttivo *mediante una maggior cura organizzativa, mediante un'organizzazione ispirata a criteri industriali. Le Case di nuova costituzione devono offrire garanzie preventive ed assicurazione di avere forti capitali a propria disposizione oltre ad una buona organizzazione interna (come avviene in Germania);*

2) *in quello dell'*esercizio, *mediante l'abolizione dei circuiti chiusi, delle date monopolizzate, del lanciamento ineguale a seconda che si tratti di film americano e di film europeo. Miglioramento ed aggiornamento degli impianti sonori.*

Infine, la costituzione di forti società risolverà il problema in modo definitivo: queste Società a produzione continua, con programmi prestabiliti e seguiti rigidamente e cronometricamente, con uffici organizzati, con la esatta distribuzione dei propri servizi, imprimeranno al cinema italiano il necessario impulso perchè si ponga sullo stesso livello degli altri settori industriali. Non sarebbe male considerare un eventuale assorbimento degli elementi (aitori, organizzatori, registi, ecc.) che potrebbero lavorare in Italia. Parlo degli elementi italiani all'estero e non stranieri, perchè gli italiani vanno guidati e capiti da italiani (Balleriae *insegni).*

Gli sviluppi ulteriori di questo orientamento appartengono all'avvenire.

Oggi esistono le basi che possono darci la sicurezza che l'Italia anche in questa manifestazione combinata di arte e industria, potrà, in un tempo relativamente breve, assestarsi e quindi rivolgersi con probabilità di successo ai mercati stranieri.

Alessandro Ferraù

Se il produttore andasse dal fotografo....

Fotografare un'attrice è cosa tutt'altro che facile e con ciò non si vuol dire che sia meno difficile fare una bella fotografia di un cane che fugge o di un canestro di rape; ma è un'altra cosa... Una recluta qualsiasi si piazza davanti all'obbiettivo e, senza fiatare, eseguisce tutto quello che il fotografo le ordina; l'attrice non ha ancora messo piede nella sala di posa che comincia a declamare su tutti i toni: Vorrei questo, vorrei quest'altro: sembrare più scarna, più tonda, più ruvida, più liscia ecc. ecc. E Dio ci salvi se si entra a discorrere di luci, di ambientazione, di trucco.

Cioè di trucco non è il caso di parlare perchè, come mi assicura Luxardo principe dei fotografi ad uso cinematografico, non servirebbe ad altro che a ingannare (ammesso che vi riesca) un regista disattento o un produttore trascurato.

Che, dopotutto, queste fotografie di attori e di attrici dovrebbero essere la presentazione più solare e più categorica per i produttori sempre in ansiosa ricerca di un tipo nuovo, di una maschera inedita o alla scoperta delle latenti possibilità artistiche di un soggetto magari già conosciuto e sfruttato in un verso che non era il suo.

... domina una composizione che è garanzia...

E' certo che se il produttore accompagnato dal regista si prendesse la briga di tanto in tanto di fare una capatina da Luxardo per vedere quello che succede davanti al suo obiettivo, molte designazioni di ruolo per certi film pronti per la lavorazione verrebbero modificate e non certo in peggio.

Davanti alla macchina da presa l'azione stessa favorisce e, per così dire, suggerisce le espressioni richieste, mentre le battute, l'interlocutore, l'orchestra, un infinito appannaggio di accorgimenti e d'artifici creano l'atmosfera necessaria. Al cospetto di una comune cassetta in una camera claustralmente nuda, tutto deve venire fatalmente dall'interiorità del soggetto il quale distribuisce a ciascun lineamento quel significato che, raggiunto un massimo di intensità, trova conclusione nel « tac » dell'otturatore. Il sentimento, così espresso, ha nel suo isolamento una purezza non altrimenti conseguibile. Cessa l'istantaneità e domina una composizione che è garanzia di un'emotività pensata, equilibrata, goduta o sofferta.

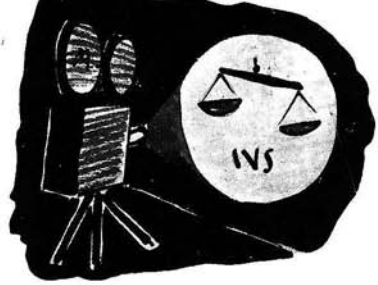
Rimane tuttavia un'« istantaneità d'arte » che coincide con l'attimo in cui l'espressione desiderata attinge il suo culmine; ed è appunto l'attitudine a individuare e cogliere quell'attimo che distingue il fotografo di razza dalla massa incolore e volgare dei mestieranti. Insomma si tratta di una regia ad alta tensione che in una sola posa può rendere il seme e l'impostazione di un personaggio e, in qualche caso, dare la chiave di volta di una interpretazione.

Il produttore si abitui ad approfittare del fotografo; s'intende di un fotografo come *Luxardo*.

*

... l' attimo in cui l' espressione desiderata raggiunge il suo culmine...

La Giustizia nel Cinema



Molti spettatori, dopo aver assistito alla proiezione di qualche film americano, in cui si siano svolte scene riproducenti un processo, si sono chiesti se, nella realtà, i processi si svolgono così come sono ricostruiti e riprodotti; e come e perchè, in ogni modo, i processi — che pure hanno in sè elementi di vivacità o di drammaticità di azione — non figurino mai, o quasi mai, e se non di scorcio, nei film italiani.

La risposta è semplice e la curiosità di tali spettatori facilmente appagata.

■ ■

In America viene adottata la procedura processuale quale è vista dal pubblico nei cinematografi.

Certo non si deve pensare e credere che tutti i processi, in America, si svolgano nello stesso modo di quelli che appaiono sullo schermo. L'autore del soggetto del film come l'autore di un lavoro teatrale, il regista filmistico come il regista teatrale, pur presentando le scene della vita che si vive, pur rappresentando il vero, esagerano nelle prospettive, alterano i caratteri, caricano le tinte, perchè la realtà colpisca l'occhio, lo spirito e la mente dello spettatore, e giunga a questo, lontano dallo schermo come dalla ribalta, nelle sue giuste proporzioni. In altri termini, per fenomeno naturale, lo spettatore deve percepire la realtà, il vero, la vita attraverso una lente d'ingrandimento; guai se e realtà e vero e vita fossero portati sullo schermo o alla ribalta come sono; ne verrebbe fuori un non so che di scialbo, di sciatto, di irreale, che non riuscirebbe nè a commuovere nè a convincere il pubblico.

Ma nel complesso, nella sostanza, viene mantenuta e seguita nei film la procedura quale essa veramente è. Perchè, in America, l'impulso processuale viene dato dai rappresentanti delle parti e della pubblica accusa, i quali, senza freni e limiti, propongono le prove, producono documenti, interrogano direttamente le parti e i testimoni, che cercano, con tutti i mezzi, di impressionare o di intimorire, nel lodevole — e spesso nel non lodevole — intento di contendersi reciprocamente il campo, di difendere le proprie tesi, di raggiungere, ciascuno, i propri obiettivi, e, infine, di strappare la vittoria.

Il Presidente - « Suo Onore » — è il regolatore, si può dire, passivo, talvolta buffo, del dibattimento: ai componenti il Tribunale o la Corte è riservato il compito, dopo avere assistito svogliatamente al dibattimento, di emanare la sentenza, nella quale dovrebbe concretarsi la verità e la giustizia. Non è a dire come queste ne escano invece, spesse volte, con le ossa rotte o coperte di ridicolo.

■ ■

In Italia le cose vanno diversamente.

Da noi, i processi si fanno, mi si consenta, con maggiore serietà, specialmente dopo che, con l'attuazione del nuovo codice penale, di preita impronta fascista, del 1930, si è tolto ai processi quel tanto di teatralità, di cui si era forse abusato nel passato. Da noi il presidente del Tribunale o della Corte è il solo, l'effettivo, austero, severo ed inflessibile regolatore del dibattito, che, con le formalità stabilite, viene limitato e circoscritto nei confini indispensabili alla ricerca della verità e all'applicazione della legge.

Quindi le parti e i testimoni — limitati al numero strettamente necessario — sono interrogati soltanto dal Presidente, con esclusione di ogni domanda non attinente alla causa; e le incontinenze e verbosità sia del pubblico accusatore o sia specialmente degli avvocati e difensori sono frenate, inesorabilmente represse, assolutamente non tollerate; e, talvolta, anche punite.

Da questo nostro sistema processuale, che, a mio avviso, è migliore di quello americano, deriva, innanzi tutto, che la rappresentazione di un processo desta poco interesse e fornisce al regista scarsi elementi per movimentare *l'azione e per* animare *il « soggetto ».*

Ma a parte ciò, ove qualche regista italiano, molto immaginoso, volesse presentarci un qualche processo, dirò così, all'americana, *allora interverrebbe la censura a frenarne la poco scrupolosa fantasia; perchè la censura non tollererebbe che l'austerità delle nostre aule di giustizia venisse, per mezzo del cinematografo, compromessa.*

Ed è per questi motivi che nei film italiani difficilmente si assiste alla celebrazione di un processo.

Francesco Soro

UN GRANDE ROMANZO ITALIANO

di interesse e risonanza mondiali

L'uomo è forte

di CORRADO ALVARO

Da più di venti anni leggiamo quotidianamente le terribili prove cui è sottoposto l'uomo, in Russia, in Cina, in Ispagna, dovunque le forze avverse del bene e del male si combattono. Stragi, terrori, carestie, guerre civili: uno sterminato campo di vicende enormi, di cui è protagonista l'uomo, si apre alla fantasia di chi è al riparo da simili eventi. Ma l'uomo, il piccolo uomo di carne e ossa, che fa, che pensa, tra prove più grandi di ogni possibilità umana? Di quali pensieri, atti, gesti, parole, è nutrito il suo eroismo quotidiano? Questo argomento ha tentato la fantasia di Corrado Alvaro il quale ha voluto sondare il fenomeno. L'UOMO E' FORTE è il primo saggio della letteratura di tutto il mondo su quest'argomento dominante nella vita dei popoli in questo secolo. Non è storia, è una testimonianza dettata più che dall'esperienza, da una poetica e umana comprensione che dà le più balenanti rivelazioni sull'animo del mondo attuale là dove è più travagliato.

Corrado Alvaro, che è tra i nostri maggiori scrittori, non ha ancora avuto tutta la fortuna libraria che merita: questo romanzo gliel'assicurerà.

Uscirà in Maggio

Volume di 320 pagine circa . . . . . L. 12

VALENTINO BOMPIANI EDITORE

"Divi" per il film italiano

La nostra nuova magnifica diva da lanciare è l'Italia: Paese di popolo, di rurali, di operai; Paese della pace e del lavoro.

di IACOPO COMIN

Uno dei maggiori problemi della cinematografia italiana (a furia di parlare di problemi della cinematografia italiana si finirà per credere che le altre cinematografie non ne abbiano: e questo sarebbe un grosso errore) è quello di fare il film «italiano». Ossia il film che si distacchi nettamente dalla produzione straniera, a qualunque paese appartenga e qualunque ne sia il genere.

Questo problema non ha soltanto carattere artistico ed estetico: non è malinconia da intellettuali o fissazione da critici. E' anche, e forse soprattuto, uno dei maggiori problemi industriali e commerciali.

E' chiaro infatti che non si può far concorrenza ad un determinato genere di spettacolo se non offrendo qualche cosa di nuovo e di differente. Se noi lanciamo sul mercato interno e ancora più su quello estero dei film che rassomigliano, in meglio o in peggio secondo i casi, ai film delle altre nazioni che il mercato, sia interno che estero, già conosce, noi ci troviamo nella condizione del commerciante che arriva buon ultimo a offrire un prodotto con cui altri hanno già invaso il mercato. Se invece noi offriamo un tipo di film nuovo o quanto meno differente dal film già conosciuto, americano o francese, tedesco o inglese, noi abbiamo in nostro favore la probabilità commerciale che sempre si associa a un prodotto nuovo.

E' certo che allo stato attuale della cinematografia non è possibile pensare a differenziare il nostro film da quello straniero attraverso elementi tecnici, o fattori di indole puramente estrinseca. C'è un solo elemento che può differenziare nettamente i nostri film da quelli concorrenti: l'Italia e lo spirito italiano.

Noi abbiamo una diva da lanciare: l'Italia. La sola stella che in tutto il mondo possa vantare aspetti continuamente nuovi e differenti, caratteri psicologici, volti, valori mutevolissimi e originalissimi.

Non vorrei però che si considerassero queste mie parole come un nuovo appello al film paesistico, alle bellezze naturali ed artistiche e a tutte le altre storie del genere che non hanno in cinematografia che un peso relativo e non possono costituire se non uno sfondo alla vicenda e perciò un fattore secondario di interesse, da non trascurarsi certamente ma da non considerarsi nemmeno come elemento base per una creazione cinematografica.

Quando dico l'Italia, intendo dire proprio quella particolare natura, quella particolare conformazione geografica, quello specialissimo modo d'essere che fa del nostro Paese un mondo continuamente differenziato. Non solo nei suoi caratteri esteriori, ma anche, sopratutto, nel suo carattere interno, nelle vicende che formano lo spirito dei suoi abitanti e che si riflettono nell'ambiente che li circonda.

Mi sia consentito un breve inciso. Io dovevo partire per l'Africa per realizzare un film coloniale: «Sotto la Croce del Sud». Moltissimi fra i miei amici, e vi prego di credere che i miei amici sono tutti intelligenti, mi invidiavano il «colore locale» che io avrei trovato in Africa. Avverto fin d'ora che di questo colore non m'importava un fico secco. Per-

chè il colore locale africano è già apparso in cento e mille film di tutte le nazioni produttrici del mondo. E' un elemento spettacolare facile e comodo al quale nessuno finora ha voluto rinunziare. Dunque io non intendevo fare del «colore locale». Andando a girare un film nel cuore dell'Etiopia, nell'Impero conquistato oggi dal popolo italiano a prezzo di infiniti sacrifici ecco quello che a me interessava: il «colore locale» a modo mio. E cioè l'ambiente spirituale che si è creato intorno a questi pionieri, a questi colonizzatori che hanno deposto le armi da pochi giorni ed hanno rivestito la divisa del rurale, divisa guerriera se mai ve ne fu una, e profondamente umana. Il mio colore locale doveva essere lo spirito dei nuovi pionieri italiani.

Chiuso questo inciso, apparirà evidente, se io non mi sono troppo male espresso, quello che ritengo debba essere il film italiano.

Se noi realizziamo in cinematografo delle scene di «tabarin», delle scene di grande «variété», se noi impostiamo un film nostro su ambienti estremamente lussuosi o su raffinatissime congreghe di individui eccezionali, noi facciamo dei film che non sono spiritualmente altro che cattive copie dei prodotti stranieri.

Peter Lorre nel film "La tigre verde,,

(20 th Century Fox

Perchè l'Italia d'oggi, come l'Italia di ieri, come l'Italia di domani, è oltre che un Paese di guerrieri, di artisti e di pensatori, un Paese di popolo, di rurali, di operai, di «zappaterra». Lo zappaterra rappresenta nel più alto senso una vera aristocrazia del popolo italiano.

Allora a me non riesce assolutamente possibile capire come il fatto di fare un film italiano debba costituire un problema per i nostri produttori, i nostri soggettisti, i nostri registi. Dalla Sicilia alle Alpi, l'Italia presenta cento volti differenti del suo popolo, cento aspetti nuovi e interessanti degli ambienti in cui questo popolo vive, cento realtà umane profondamente originali, profondamente vere, profondamente radicate nell'anima italiana. Prima di domandarsi come si fa a fare un film italiano bisogna per lo meno avere esaurito questa inesauribile sorgente di film. Nella quale non sarà affatto necessario preoccuparsi del colore locale o del valore paesaggistico se non come di naturali valori ambientali, nella quale però sarà indispensabile riconoscere con precisa identificazione spirituale che il dramma dello zolfataro siciliano è differentissimo da quello della mondina della Lomellina, che il clima spirituale in cui vive il rurale delle Puglie (il «colore locale» dei «trulli» non ha ancora interessato nessun produttore italiano?) e quello in cui vive il mezzadro toscano sono identici come fondamento unitario dello spirito italiano ma differentissimi come manifestazione di un paesaggio e di un lavoro che non possono non avere i loro riflessi sull'anima degli uomini che vivono in esso.

Ecco dunque che il problema del film italiano si autorisolve. Basta fare il film degli uomini che vivono in Italia, in uno dei mille paesi a carattere esteriore e interiore differentissimo che formano questa meravigliosa terra italiana. Dal pastore della Sila all'anguillaro di Comacchio, dal tessitore sardo all'alpigiano della Val d'Aosta, dal pescatore dell'Adriatico al contadino che conduce i buoi del suo aratro in vista dei poderosi templi agrigentini, centinaia di divi profondamente umani, veri, commoventi e spettacolari sono a disposizione dei nostri produttori.

Divi che nessun altro Paese del mondo può vantare e che sui mercati esteri per la loro originalità e il loro interesse faranno una concorrenza spietata alle slavate femminucce e ai clorotici signori di certi altri cinema.

Jacopo Comin

GRETA GARBO

in

"Maria Walewska„

con CHARLES BOYER

una grande produzione 1938 - 39

METRO GOLDWYN MAYER

I migliori tecnici

preferiscono

Busch optik

PER LA PROIEZIONE

Obbiettivi Neockino 104, 100, 82,5 80. 62,5 52,5 42,5 mm. diam. - Obbiettivi diascopici 62,5 52,5 mm.diam. - Obbiettivi episcopici 122,5 mm. Specchi concavi - Condensatori

PER LA FOTOGRAFIA

Busch "Glaukare„ 1 : 2,8 - Obbiettivi Busch " Perscheid „ per ritratto

La qualità più apprezzata

LISTINI GRATIS

EMIL BUSCH A. G. OPTISCHE INDUSTRIE RATHENOW

GRAN CAFFÈ BIRRERIA

G. Berardo

GALLERIA COLONNA - ROMA

BUFFET FREDDO
SPECIALITÀ TEDESCHE

GRANDE ORCHESTRA

Aperto fino alle ore 2

MAN SPRICHT DEUTSCH ON PARLE FRANÇAIS ENGLISH SPOKEN

Nuovo Salone al piano superiore per rinfreschi, matrimoni e ricevimenti, con ingresso riservato

calzature
regina
corso Umberto 325
roma
tel. 61601

LE CALZATURE
PIÙ MODERNE
PER LE PERSONE
PIÙ ELEGANTI

L'autore e i suoi diritti

Quando parlando di problemi del cinematografo, parliamo dei diritti dell'autore o degli autori, diritti artistici e diritti economici che dai primi derivano, non chiediamo di discutere, come credono i più, gli interessi particolari di un gruppo di persone che appare esiguo nei confronti della folla varia di artisti, di tecnici, di industriali e d'operai che si aduna intorno ad un filme nascente, ma enunciamo la formula del cinematografo di domani.

Il cinematografo è un'arte giovanissima e, sia pure con una rapidità infinitamente maggiore a lui consentite dall'indole del tempo nostro ricco di tante esperienze, attraversa tutte le fasi di sviluppo che le altre arti della sua specie hanno attraversato prima di raggiungere la perfezione.

Le arti della specie a cui il cinema appartiene, sono, naturalmente, le arti dello spettacolo, che hanno cominciato, tutte, con la confusa collaborazione di elementi eterogenei, tra i quali sarebbe stato estremamente difficile individuare l'autore e tutte, poi, evolvendosi, hanno dato fisonomia esatta ai vari organi che contribuiscono alla loro vita, dividendoli in gruppi le cui funzioni precise nessuno pensa, ormai, a disconoscere. Tra questi gruppi quello degli autori che, nelle forme più alte dello spettacolo è spesso formato da un solo individuo, il poeta, il creatore, ha tale riconosciuto predominio da dare, lui solo, il nome all'opera d'arte collettiva. Non potendo sottrarsi alle leggi di questa fatale evoluzione, anche il cinematografo deve, dunque, ineluttabilmente, se non vuol condannarsi a rimanere allo stato di larva o di crisalide, riconoscere i suoi autori e accordare loro quell'autorità naturale a cui i creatori hanno diritto nei confronti delle loro creature.

Chi saranno, questi autori?

E' facilissimo distinguerli sin da ora, sebbene gli interessati che speculano sul caos dicano il contrario non accorgendosi che il periodo del caos è sul finire ed è vicino l'avvento dell'ordine: sono coloro che forniscono il soggetto, che questo soggetto elaborano per trasformarlo in creatura cinematografica, che fornisce l'elemento musicale immancabile in un così complesso spettacolo, che fissano con caratteristiche proprie, rese immutabili dalla riproduzione meccanica, quella interpretazione che il filme fissa per sempre nella sua gelatina sensibile. *Ho nominato: i soggettisti, gli sceneggiatori, i musicisti e i registi.*

Ecco gli autori *del filme, che non possono venire confusi, altro che in malafede, con gli* interpreti e i produttori. *A questi autori, così precisamente individuati, deve essere attribuito il* diritto d'autore, *l'avvento del quale segna un ulteriore e definitivo perfezionarsi delle arti spettacolistiche. Noi siamo certi che, prima di ogni altro paese l'Italia fascista, sempre e dovunque in anticipo, imprima sul proprio cinematografo questo chiaro sigillo di pretta marca romana (giacchè si tratta di un sigillo legislativo) di raggiunta perfezione organica; che è il presupposto per produrre non dei mostri, ma delle creature perfette.*

Luigi Bonelli

George Houston in una drammatica scena di « Capitan Calamity » (Escl. Italfilm)

La Paramount

Ringrazia sentitamente tutta la sua affezionata clientela che ha voluto dimostrarle con una cordiale ed intensa collaborazione tutta la sua simpatia e preferenza in occasione del recente concorso fra le proprie agenzie. Coglie tale lieta occasione per annunciare il suo primo elenco di film per la prossima stagione.

DEA DELLA JUNGLA (a colori)
con: DOROTHY LAMOUR
RAY MILLAND
Regista: G. ARCHAIMBAUD

ATTENZIONE PROFESSORE!
con: HAROLD LLOYD
PHYLLIS WELCH
Regista: E. NUGENT

SE FOSSI RE
con: RONALD COLMAN
FRANCES DEE
Regista: F. LLOYD

I DOMINATORI
con: JOAN BENNETT
RANDOLPH SCOTT
Regista: J. HOGAN

CONOSCENZA PERICOLOSA
con: GAIL PATRICK
AKIM TAMIROFF
Regista: R. FLOREY

LA VALIGIA INFERNALE
con: JOHN BARRYMORE
JOHN HOWARD
Regista: L. KING

I PERSEGUITATI
con: MARY CARLILE
LLOYD NOLAN
Regista: L. KING

UOMINI ALATI
con: FRED MACMURRAY
RAY MILLAND
Regista: W. A. WELLMAN

TU ED IO
con: SYLVIA SIDNEY
GEORGE RAFT
Regista: F. LANG

SANGUE INDIANO
con: DOROTHY LAMOUR
GEORGE RAFT
Regista: H. HATHAWAY

VACANZE AI TROPICI
con: DOROTHY LAMOUR
RAY MILLAND
Regista: T. REED

PARADISO RUBATO
con: OLYMPE BRADNA
GENE RAYMOND
Regista: A. L. STONE

IL DIAMANTE FATALE
con: JOHN BARRYMORE
JOHN HOWARD
Regista: I. HOGAN

L'INFORMATRICE
con: MARY CARLILE
LLOYD NOLAN
Regista: L. KING

LUNGHIMETRAGGI 2 LUNGHIMETRAGGI

BRACCIO DI FERRO CONTRO ALI BABA' A COLORI **BRACCIO DI FERRO ALL'ISOLA MISTERIOSA**

Le nostre Agenzie sono a vostra disposizione per immediate trattative

Sarà la stagione del primato

Films Paramount
STAGIONE DEL PRIMATO
1938-39

tecnica acustica architettura

MODERNE SALE CINEMATOGRAFICHE

Palazzo del Cinema (Mostra Intern. d'Arte Cinematografica a Venezia) - Ingegnere Luigi Quagliata

In questi ultimi anni, un po' per amore della verità e un po' per vero interesse, si è spesso parlato di sistemazioni acustiche e messa a punto moderna, tanto per le vecchie sale cinematografiche quanto per quelle da costruirsi. Ma che tutte le voci siano state concordi nel sostenere un sano e reale indirizzo di ammodernamento delle vecchie sale e un più attento esame delle imprescindibili necessità ottiche, sonore ed acustiche, proprie alle nuove e perfette sale da installarsi, non si può d'altro canto affermare. Il problema era complesso ed abbisognava di conoscenze che non potevano essere solo quelle tratte dalle riviste, che danno notizie generiche sulla costruzione e installazione delle sale americane, inglesi, tedesche, ecc. Occorreva risalire alle fonti della tecnica specifica e della scienza per capirne il vero significato e per trarne insegnamento per le applicazioni che si dovevano realizzare in Italia.

Il problema da risolvere non poteva essere di pertinenza dei cosidetti spigolatori di novità, ma doveva più direttamente riguardare gli ingegneri, gli architetti e quegli industriali che si mostravano in grado di sviluppare quei materiali e quegli impianti che formano l'attrezzatura di una sala moderna di proiezione.

Non si capiva ancora che il cinema sonoro, per le possibilità e promesse in sè contenute, era destinato a sostituire definitivamente quello delle proiezioni mute e che l'esercizio e la sala con la rete dei suoi servizi annessi, avevano bisogno di essere posti su un nuovo piano di attività nobile e di razionale funzionamento.

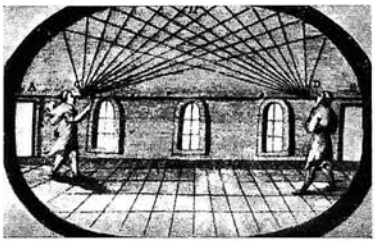
Il cinema per le proiezioni mute portava con sè la soluzione del problema della visibilità il quale si traduceva nella ricerca di forme planimetriche atte a consentire una razionale disposizione dei posti per la migliore visibilità dello schermo. L'abbinamento che si è fatto spesso di spettacoli di arte varia a spettacoli cinematografici, per un maggiore sfruttamento economico delle possibilità della sala, ha portato ad assicurare non solo la visibilità dello schermo, ma anche la visibilità intera del palcoscenico. Con l'avvento del sonoro, le forme e le dimensioni tradizionali della sala non rispondevano più alle nuove necessità acustiche e d'altro canto il pubblico si andava orientando di preferenza verso spettacoli organicamente perfetti e sale che, ad una inquadratura sobria ed armonica, unissero tutti gli elementi di una attrezzatura confortevole.

Occorreva anzitutto muovere verso il nuovo cominciando col nettare quelle orribili e convenzionali decorazioni che infestavano ed infestano, in molti casi ancora oggi, le nostre sale di proiezione. Decorazioni che dilagando leziosamente in un groviglio di forme ibride o di partiti classici, male si adattano ad ambienti ove, a cominciare dallo spettacolo, tutto deve esprimersi in una sintesi dinamica di forme semplici e di ritmi armoniosi.

La sala del cinema nasceva sempre da un compromesso e tutto quello che la costituiva e la circondava contribuiva a peggiorarne la sua funzionalità

e la sua apparenza. La speculazione era divenuta così affannosa che la ricerca degli spazi sfruttabili, cadeva ora su un cortile, al quale si soleva tirare in fretta una copertura improvvisata che doveva incapsulare lo spazio operante della sala e, talvolta, su due o più ambienti angusti, rabberciati insieme, i quali dovevano dar posto ad un ingresso anemico ed a una sala deficiente.

La sala come unità architettonica, come nuovo tema di composizione, come nucleo sussidiato da servizi moderni e razionali, non si era ancora posta nè alla mente dei progettisti nè a quella dei costruttori e degli esercenti. La regola era di correre in fretta



LO STUDIO DELL'ACUSTICA PRESSO GLI ANTICHI. - Questa figura illustra il fenomeno della concentrazione delle riflessioni dei suoni che hanno luogo entro la superficie di un'ellissoide. Le due persone disegnate nella figura stanno nei due fuochi dell'ellissoide. (da " New Hall - und Thonkunst ,, di Kircher pubblicato nel 1684).

e si comprende come da ciò dovessero derivare delle realizzazioni posticce, destinate ad un rapido decadimento e al biasimo del pubblico. Le nostre sale risentono di questo travaglio di incompetenza, di improvvisate speculazioni e di cattivo gusto, ed è perciò logico immaginarsi come l'esercizio che ne è seguito non poteva contribuire in nessun modo nè al decoro delle presentazioni nè all'affinamento della produzione filmistica che trova maggiormente la sua affermazione in locali decorosamente costruiti e modernamente attrezzati.

Quando si è cominciato a parlare di acustica e di correzioni acustiche si è gridato che si trattava di cervellotiche invenzioni e che l'acustica era soltanto il risultato di un vero caso fortunato; e si continuavano a citare le solite storielle su questa o quell'altra sala che costruite senza preventivi accorgimenti acustici, permettevano audizioni sonore e vocali perfette.

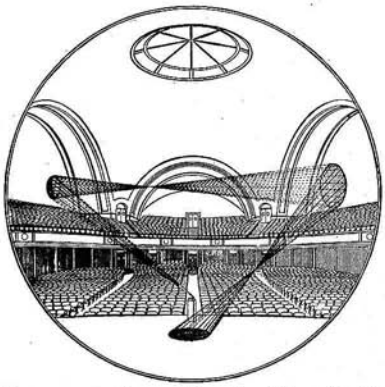
Gli architetti e gl'ingegneri che non volevano fare nessuna concessione, nel corso della progettazione, all'esame del problema acustico o per pigrizia o perchè temevano di allontanarsi dalle consuete inquadrature a cupole vetrate o a cupole cosidette atmosferiche, *continuavano a respingere l'adozione di quelle norme acustiche e l'applicazione di quei materiali assorbenti che avrebbero apportato benefici sensibili ed indiscussi alle audizioni. Eppure il problema delle correzioni acustiche delle sale cinematografiche, s'impone per non alterare l'equilibrio estetico dei suoni e delle voci emesse e per ottenere una distribuzione affinata e gradevole dei suoni nella presentazione delle produzioni filmistiche. Ma ancora oggi, nella costruzione di sale cinematografiche e teatrali, si preferisce scartare ogni opera di correzione acustica che per il suo modesto costo, rispetto al costo globale della intiera costruzione, non costituisce un onere gravoso o proibitivo, o, peggio, si ricorre ad opere di rivestimento in legno, o in pietre pregiate, o in stucchi duri, che rendono sempre più deficiente l'acustica della sala. Non si vuole ancora comprendere che da un oculato e preventivo studio acustico della sala dipendono, in maggior parte, il successo del locale e dei film proiettati e che la cura attenta dei dettagli acustici si rende necessaria tanto in sede di progettazione che durante l'esecuzione dell'opera, per evitare poi laboriose e assai costose opere di messa a punto del locale.*

I progettisti, i costruttori e gli esercenti di sale cinematografiche che senza una ragione specifica e una effettiva giustificazione oppongono una sorda ostilità ad ogni forma di correzione acustica, dimenticano che le sale tecnicamente aggiornate e acusticamente corrette richiamano una più larga affluenza di pubblico, determinando migliori rendimenti economici.

In America le grandi imprese di produzione filmistica e gli stessi esercenti, senza aspettare che si concretassero provvedimenti legislativi per la revisione delle vecchie sale e per la moderna progettazione delle nuove, hanno, di propria iniziativa, incoraggiato i rifacimenti e l'adozione di nuove attrezzature di ordine acustico-architettonico.

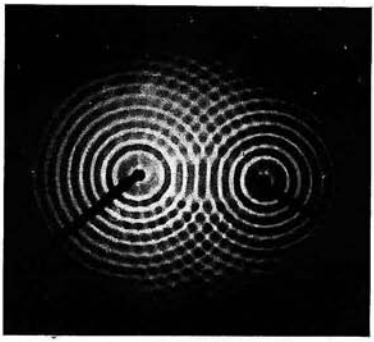
* * *

In una sala cinematografica il fenomeno che merita maggiore attenzione, è quello della riverberazione (coda sonora) e cioè il fenomeno della permanenza, mano mano decrescente, dei suoni emessi, dopo che la sorgente che li ha generati ha cessato di funzionare. Esso è dovuto alle molteplici e successive riflessioni delle onde sonore sulle pareti e fa sì che i suoni tendano a persistere e a sovrapporsi, generando audizioni confuse e poco distinte. Quello che si vuole conoscere nella costruzione di



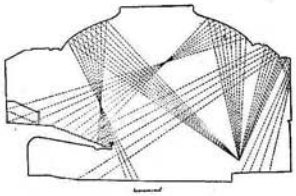
FENOMENO DELL'ECO. - Prospettiva dello studio della formazione di un'eco in seguito a due riflessioni successive.

una sala, dopo averne deciso la sua forma, è la durata più appropriata della riverberazione, allorquando, in base a preventivi calcoli, si introducono in essa determinate quantità di materiali assorbenti. Se così si operasse, e si tenesse conto di quegli accorgimenti che il caso suggerisce, di volta in volta, i suoni diverrebbero più nitidi e le distorsioni che si determinerebbero, a sala non acusticamente corretta, verrebbero eliminate. Le correzioni acustiche permettono di costruire apparecchi di riproduzione di forte potenza e tali che l'energia sonora da essi emessa superi di gran lunga quella di cui strettamente si abbisogna in una sala adibita a spettacoli cinematografici.



FENOMENO D' INTERFERENZA. - Ottenuto fotografando due onde prodotte contemporaneamente.

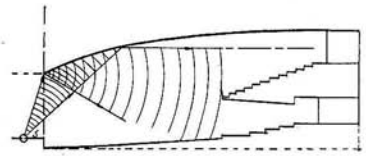
I tempi medi di riverberazione, relativi alle sale cinematografiche, debbono mantenersi minori a quelli propri ai veri teatri. Se si mantenessero nelle sale dei cinema i livelli sonori normali, emessi dagli altoparlanti, senza rendere preventivamente assorbenti le pareti e il soffitto si verrebbero a generare



ECHI E DISTORSIONI DEI SUONI. - Le superfici curve e specialmente le cupole danno luogo a fenomeni di eco e distorsione dei suoni.

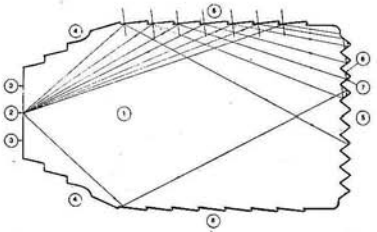
fenomeni di distorsione, forti riverberazioni, interferenze, ecc.

Il problema che deve risolversi nelle vecchie e nelle nuove sale, non si pone come sola realizzazione dei migliori tempi di riverberazione, ma come realizzazione di condizioni ambientali tali da conservare le qualità naturali della musica e del parlato. Questo fatto ci dice che per determinare condizioni acustiche ideali in una sala, occorre fare in modo che la riverberazione varii con un certa legge al variare delle frequenze emesse. Così alle basse frequenze un lungo tempo di riverberazione



SEZIONE DI UNA SALA TIPO. - Notare il riflettore leggermente parabolico, e il soffitto del sotto galleria inclinato verso la parete di fondo.

genera nella sala, effetti rimbombanti, mentre, per le alte frequenze, esso contribuisce ad aumentare il grado di intelligibilità del linguaggio; però un tale tempo di riverberazione non è da preferirsi per le audizioni della musica riprodotta, la quale viene a perdere le sue migliori qualità di morbidezza e di armonia. La realizzazione di una sala con tempi di riverberazione variabili porterebbe al-



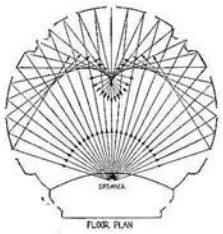
CORREZIONE ACUSTICA DI UNA SALA RETTANGOLARE REALIZZATA CON PANNELLI SFALSATI RISPETTO ALL'ASSE LONGITUDINALE E CON LA TRIANGOLAZIONE ASSORBENTE DEI SUONI. - *1)* Zona di audizione diretta dei suoni; *2)* sorgente sonora; *3)* schermo; *4)* pannello convesso diffusore dei suoni; *5)* triangolazione assorbente della parete di fondo; *6)* pannelli sfalsati per regolare la distribuzione dei suoni nella sala; *7)* primo assorbimento; *8)* secondo assorbimento (STUDIO DELL' AUTORE).

l'adozione di pannelli assorbenti con regolazione automatica e con diverso grado di assorbimento, tali da permettere di aggiungere o togliere quelle unità assorbenti necessarie a stabilire, nelle varie fasi della proiezione, un giusto grado di assorbimento, atto ad assicurare l'unità e la fedeltà estetica dei suoni riprodotti.

Nella installazione di una sala occorre conoscere la potenza media sonora che deve essere emessa dagli altoparlanti per stabilire in essa dei livelli sonori che risultino efficaci all'andamento normale delle riproduzioni. Si hanno così tutti gli elementi e quei dati di riferimento necessari alla scelta degli altoparlanti da installare nei locali.

Si è spesso parlato della influenza delle opere acustiche sulle inquadrature estetico-decorative della sala: ma vi è chi, erroneamente, crede che se esse si attuassero con rigore, potrebbero costituire una limitazione alla fantasia creativa del progettista.

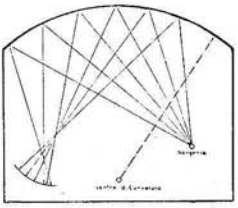
Occorre subito dire che se l'architetto sa far cadere la sua scelta su materiali acustici che, oltre a potersi plasmare nelle forme più svariate, offrono nuove possibilità decorative ed estetiche, non si vede la ragione di una siffatta credenza. Ma del resto le architetture che partono da una sana e salda concezione, non possono concretarsi in schemi astratti; esse trovano, piuttosto, il naturale veicolo



PIANTA DI UNA SALA AD ANDAMENTO CIRCOLARE. - Si ha una formazione netta di un'eco e zone di concentrazione e rarefazione dei suoni

della loro vera espressione nel quadro delle forme che si sanno trarre dalla imprescindibile funzionalità dei vari partiti e dall'organamento generale della stessa opera da costruirsi. Sarebbe, perciò, interessante tentare di realizzare nelle nuove sale non più un adattamento acustico di forme architettoniche, ma un adattamento architettonico di forme acusticamente corrette. Si tratterebbe di vestire di forme architettoniche e dare completezza, equilibrio, freschezza ed armonia architettonica a forme superfici e volumi suggeriti, nei loro rapporti di posizione e di aspetto, solo da esigenze acustiche. Ogni altra necessità dovrebbe essere subordinata alle esigenze delle buone audizioni.

Le sagome e le combinazioni di forma, imposte da necessità acustiche, fuse opportunamente, con sicuro buon gusto e con accorgimenti felici, possono dar luogo ad un insieme equilibrato e armonico.



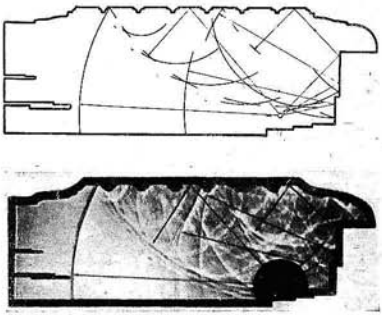
RIFLESSIONE DEI SUONI DA UNA VOLTA A BOTTE. - Formazione di un'eco e di zone di audizioni disturbate dalle distorsioni che vengono a generarsi.

La tendenza che si va facendo strada di subordinare all'interesse delle proiezioni la decorazione delle sale cinematografiche, deriva dal fatto che le decorazioni plastiche o pittoriche, lungi dal contribuire a creare un modo di sentire comune negli spettatori, volto a fondersi agli elementi dell'azione scenica, influenza, viceversa, questo sentire a tutto danno della comprensione dei valori essenziali del l'opera proiettata.

L'architettura cinematografica è portata quindi a risolvere non solo problemi acustici, tecnici e di netta intonazione artistica, ma altri problemi che potrebbero dirsi di ordine psicologico, se si vuole che il cinema passi per una creazione essenzialmente viva, capace di rispecchiare uno dei lati più dinamici del sentire moderno.

Il progettista è costretto perciò a dare espressione a forme essenziali e semplici di cui, però, si rende difficile operarne la sintesi, in valori artistici, per il fatto che una decorazione così concepita presuppone realizzazioni mutevoli, nello spazio e nel tempo, al variare di elementi esteriori, come per esempio, il graduale degradare di sorgenti luminose policrome che possono provocare emozioni di spirituale godimento.

Non è necessario limitare le dimensioni delle sale dei cinematografi in quanto gli apparecchi di amplificazione forniscono adeguate quantità di energia sonora sufficiente a stabilire una buona audibilità in ambienti anche di grandi dimensioni. Perciò non



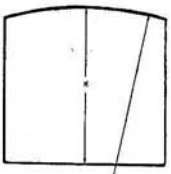
ANALISI ACUSTICA DELLE SALE: Studio comparativo (Sala Leipzig Gewandhaus). *Sopra:* studio geometrico. *Sotto:* la stessa sala ridotta a piccolo modello ripieno di acqua. Nel cerchietto nero si produce una perturbazione nello specchio d'acqua e si notano le onde che si producono successivamente. (Si notino i risultati identici delle due analisi acustiche).

sarebbe difficile progettare cinema per 10 mila od anche per 20 mila persone. L'unica necessaria precauzione sarebbe quella di eliminare i possibili echi, le distorsioni dei suoni e ridurre, convenientemente, la durata della riverberazione.

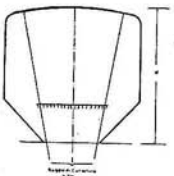
Nei riguardi della forma valgono, anche per i cinema, le stesse restrizioni imposte nella costruzione dei teatri. In genere, pareti concave e soffitti a volta o a cupola sono da evitarsi. Se ragioni estetiche consigliano l'uso di superfici a profilo curvilineo, occorre, in tale caso, aumentare il loro grado di assorbimento. Qualora si vogliano usare superfici curve nella sala occorre che esse siano ricavate con un raggio di curvatura molto grande per evitare le concentrazioni sonore.

La forma che più si adatta per le sale cinemato-

grafiche per una razionale disposizione dei posti, per una migliore realizzazione estetica, per un'ottima visibilità e perfetta acustica, è quella a profilo trapezoidale sventagliata con la grande base leggermente incurvata la quale serve da direttrice alle file delle sedie che si installano nella sala. Nel caso vi fossero delle gallerie, caso che si presenta molto frequentamente, si fa ad esse seguire la stessa curva. Si ha così che tutti gli sguardi (come avveniva del resto nei teatri a settori circolari wagneriani di cui il prototipo è quello di Beyrut), vengono naturalmente diretti verso il centro dello schermo. Questa sarebbe la forma teorica perfetta verso la quale dovrebbero convergere tutti gli sforzi dei progettisti; ma in verità in ben pochi casi può dirsi di essercisi avvicinati, in quanto nella pratica realizzazione il problema della costruzione e d'impianto di una sala cinematografica non si presenta mai esente da condizioni restrittive e di vincolo. Per il soffitto si preferisce un andamento leggermente parabolico e degradante verso lo schermo, composto a vari settori staccati e tali da contribuire all'uniforme distribuzione dei suoni. Allo stesso modo il soffitto inclinato della galleria determina una più uniforme distribuzione dei suoni nelle ultime file delle



SEZIONE TRASVERSALE DI UNA SALA CON UN RAGGIO DI CURVATURA DEL SOFFITTO UGUALE A DUE VOLTE L'ALTEZZA. - Si ha in questo caso una buona distribuzione dei suoni.

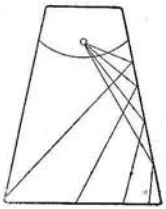


SALA CON PARETE DI FONDO LEGGERMENTE CURVA. - Se il raggio di curvatura di detta parete si fa maggiore o uguale a due volte la lunghezza della sala la, distribuzione del suono viene ad essere pressochè uniforme.

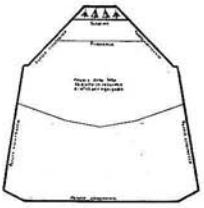
poltrone. Qualora si tratti di una sala di notevoli dimensioni si rende necessario porre la massima cura anche allo studio delle forme più semplici, dato che la differenza di percorso tra i raggi sonori diretti e quelli riflessi, può divenire tale da dar luogo ad interferenze ed echi. Se la sala non presenta irregolarità di forma, sia aggiornata ai più razionali dettami dell'acustica, se risulta convenientemente isolata dai rumori perturbatori e se ha un tempo di riverberazione che si aggiri intorno a 5-1,1 secondi, essa potrà ritenersi adatta alle riproduzioni dei film sonori e agli spettacoli di arte varia.

Stabilita la forma della sala e la distribuzione più appropriata dei servizi e dei locali annessi, bisogna preoccuparsi del tipo di impianto che comporta la nuova clientela.

Nel caso di locali popolari la soluzione parrebbe semplice ricercarla nel ricavare il massimo dei posti nel minimo spazio, ma non è una soluzione sempre accettabile. Nei locali di lusso la soluzione si sposta sensibilmente e può consistere nel fissare un numero di posti atti a permettere l'equilibrio del bilancio e nel trovare poi spazi in cui ricavare im-



SALA TRAPEZOIDALE. - Si possono con essa realizzare zone di audizione dirette molto ampie, eliminando il prodursi delle molteplici riflessioni secondarie le quali sono la causa di pronunciate interferenze.



PROFILO DI SALA TRAPEZOIDALE. - Si evitano con una tale sala le interferenze e la cattiva distribuzione dei suoni.

portanti locali di svago, fonte di altri introiti per l'esercente. Il caso che con più frequenza si presenta è quello di una sala con una ripartizione di posti a sedere non della stessa categoria; in tal caso, occorre realizzare una distribuzione che eviti i mescolamenti ed i contatti nella circolazione.

E' da tenersi presente che è un criterio errato quello di sacrificare la visibilità dei posti popolari quando è risaputo che sono essi a dare, costantemente, i migliori rendimenti.

Il problema della ventilazione dei locali destinati a raccogliere un numero considerevole di persone, è stato fin'ora da noi assai trascurato. Il senso di sgradevole repulsione che tante volte si ha avuto modo di provare entrando in una sala molto affollata, come è noto, è dovuto alle deficienti condizioni di ventilazione. Fra i locali di pubblico divertimento che richiedono un abbondante servizio di ventilazione sono i cinematografi ove, un agglomerato eccezionale di pubblico si rinnova parecchie volte durante la giornata.

Si provvede ordinariamente all'estrazione dell'aria viziata mediante elettro-aspiratori i quali per riuscire efficaci debbono essere o numerosi o di grande dimensioni. Il loro funzionamento, però, non essendo del tutto silenzioso, consente che essi siano messi in azione nei brevi intervalli per non disturbare lo svolgimento delle riproduzioni sonore e parlate. E' evidente come questa discontinuità nel ricambio dell'aria della sala, determini, in un tempo assai breve, lo stabilirsi di un'atmosfera antigienica. L'aria si riscalda rapidamente, la traspirazione cutanea e la respirazione degli spettatori, rendendo l'aria maggiormente carica di vapor acqueo, favoriscono la produzione di microrganismi che, nel rapido loro sviluppo, danno origine a quei nauseabondi e caratteristici odori che tutti hanno modo di avvertire nei locali troppo affollati e poco ventilati. Contrasta con tanta noncuranza delle norme igieniche l'alta considerazione in cui dette norme sono

tenute, e fatte osservare, in altri paesi e segnatamente negli Stati Uniti d'America ove il condizionamento dell'aria è già praticato in senso assolutamente totalitario. I pubblici locali e, in particolar modo, i Cinematografi vanno ivi a gara per offrire ai frequentatori l'aria più salubre e il clima più gradevole. La ventilazione non è quindi sufficiente da sola a determinare nella sala una atmosfera sana e gradevole; va perciò posta ogni cura nel combinare, opportunamente, tre fattori essenziali: purezza dell'aria, temperatura e grado igrometrico. Fattori questi che debbono essere assicurati costantemente, dall'impianto di condizionamento dell'aria.

Oggi si possono ottenere impianti di modesto costo e tali che la loro spesa di esercizio rientri nei limiti consentiti dal bilancio di una comune sala di proiezione.

Il condizionamento dell'aria, come si è già verificato in altri paesi, richiama durante i mesi estivi maggiore affluenza di pubblico e, perciò, contribuisce ad eliminare i pericoli delle soste che si traducono in perdite sicure per l'esercente e in una diminuzione della produzione cinematografica.

* * *

Da queste note, che in nessun caso esauriscono la complessa trattazione dei problemi inerenti alla moderna costruzione delle sale cinematografiche, si può dedurre quale importanza deve annettersi ai problemi che brevemente si sono accennati. Problemi che in Italia non possono essere lodevolmente risolti, se non attraverso l'intervento del Ministero per la Cultura Popolare e l'istituzione di un oculato credito edilizio. Occorre dire che la Direzione Generale per la Cinematografia già da tempo è intervenuta in merito, ma purtroppo, fin'oggi ha trovato resistenze ed ostacoli non indifferenti nella mentalità retrograda di taluni costruttori edilizi e di taluni esercenti. D'altro canto la messa a punto moderna delle vecchie sale cinematografiche e la costruzione di altre sale che rispondano per decoro, per perfezione acustica e per attrezzature tecniche, a quanto di più razionale si può oggi ottenere, non interessa soltanto la Direzione Generale per la Cinematografia, ma anche la Direzione Generale per il Turismo.

I forestieri che vengono in Italia, sempre in maggior numero, non sono attratti soltanto dai tesori d'arte dei nostri musei o dai monumenti del nostro glorioso passato, ma anche dall'interesse di conoscere, più da vicino, le opere di architettura e di edilizia che, in questi ultimi anni di fervente attività, sono sorte da noi. Certo la visione delle nostre sale cinematografiche contrasta in pieno con il senso di moderno che si trae dalle opere finora magistralmente realizzate in altri campi. E sia detto che questo interesse del forestiero per le opere architettoniche odierne che fanno parte del possente sviluppo dell'Italia nuova, è pienamente giustificato, dato il nome mondiale che ha oggi il nostro Paese dal punto di vista della rinascita moderna.

Ma d'altro canto verso il Teatro e verso il Cinema bisogna far affluire, sempre più, il popolo per elevarne il suo sentire e per affinarne la sua educazione artistica al contatto di opere perfette, ardite e compiutamente belle. Dal cinema della cittadina a quello della grande città, deve balzare netta e operante una precisa realtà organica e una fresca e sobria inquadratura di motivi ambientali. Le opere di architettura utilitaria, logiche per vivezza di contenuto artistico e funzionale, non abbisognano sempre di mezzi eccessivi per la loro attuazione; esse, viceversa, si possono concretare, felicemente e con semplicità di mezzi, attraverso la ordinata e precisa attività creativa del progettista che alla conoscenza specifica del tema da risolvere, sa unire la comprensione più immediata del loro valore e della loro destinazione.

Per addivenire ad una pratica soluzione del problema, occorrerebbe che la Direzione Generale per la Cinematografia istituisse una Commissione composta di tecnici specialisti, capace di esaminare accuratamente e con visione moderna i progetti presentati e di dare un giudizio equo e sicuro. Ma un siffatto giudizio resterebbe inosservato se non si trovasse il mezzo per imporlo, e ai costruttori e agli esercenti, per l'attuazione di quanto con esso è stato suggerito. Il mezzo, si pensa, non può essere altro che quello emanante da una legge che s'informi sullo stato delle possibilità moderne, estetiche, acustiche, tecniche ed igieniche delle sale cinematografiche.

Il nostro grande Paese è degno di avere locali cinematografici spettacolari, che non siano da meno di quelli esteri e che anche li superino, adeguati in ogni dettaglio alla rinascita decisiva della produzione cinematografica italiana.

Luigi Quagliata

Il materiale fotografico, per le tavole fuori testo che seguono l'articolo, è stato scelto dalla Direzione; le illustrazioni e i grafici inseriti nel testo sono stati scelti dall'autore. - N. d. R.

In preparazione

" SCHERMI NEL MONDO " N. 2

per la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica a Venezia

AGOSTO 1938 - XVI

Carboni per Cinema

NORIS-CONRADTY

RAPPRESENTANTE GENERALE PER L'ITALIA

GIUSEPPE FIEBIGER

SEDE: MILANO - VIA TADINO, 31

TELEFONO 23-131

FILIALE: ROMA - VIA FARINI, 34-36

TELEFONO 41-064

SONO I MIGLIORI

F. Chiabrando

PELLICCERIE
MODELLI

Telef. 60-886 **ROMA - Corso Umberto I, n. 97** primo piano

Soc. An. A. REJNA

— ROMA —

Via Marco Minghetti 36 a 44 - Tel. 61-085

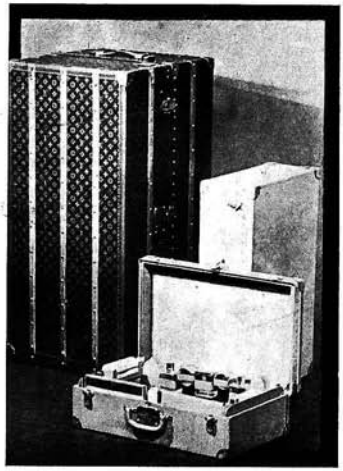
Valigeria di Lusso

Specialità Articoli in Cuoio
delle proprie Concerie
di Gallarate

Valigie in tessuto di Canapa

Necessario per il Viaggio

Sport



S. A. EUROPA FILM

ROMA

SALITA S. NICOLÒ DA TOLENTINO, 1 - TELEF. 485-618

PRIMO GRUPPO
1938 - 1939

La resa di Sebastopoli

Il capolavoro di Carl Anton. Il film che vi farà sentire più forte l'orgoglio di essere italiani.

Il segreto della felicità

Un film gaio, ma un film che vi farà intenerire il cuore.
Tre grandi attori del cinema francese:
FRANÇOISE ROSAY, ALERME e RAIMU.

L'insidia dorata

"FORFAITURE,,

DAL CELEBRE CAPOLAVORO DI CECIL B. DE MILLE

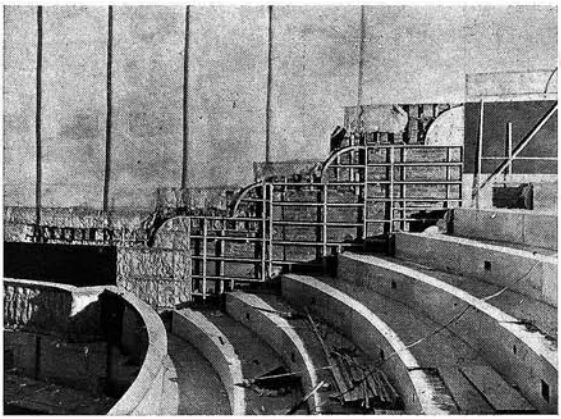
Ammirerete il più inverosimile e tuttavia reale lusso asiatico. Sarete trasportati nella indimenticabile atmosfera di un mondo ignorato, torbido e sereno, voluttuoso e casto.
VICTOR FRANCEN, SESSUE HAYAKAWA, LOUIS JOUVET e LISE DELAMARE.
Regia di Marcel L'Herbier.

Mollenard

Il grandioso emozionante film d'avventure. Tratto dal celebre romanzo di P. Gilbert.
HARRY BAUR, ALBERT PRÉJAN, GABRIELLE DORZIAT, PIERRE RENOIR.

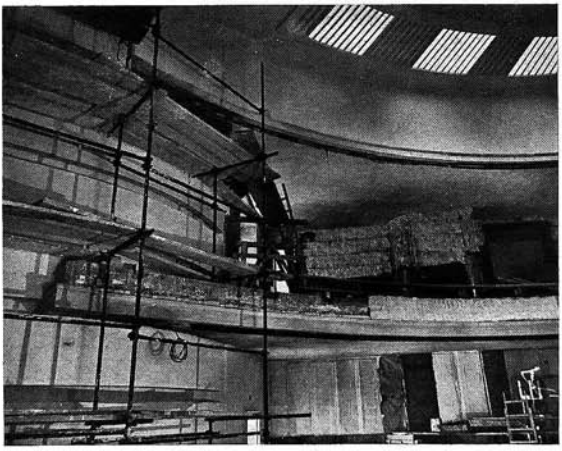
S. A. EUROPA FILM

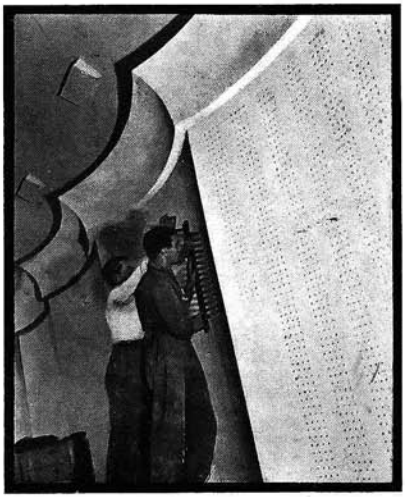
Tipi di sistemazione acustica



" Cinema Odeon „ di Udine: fase di montaggio con feltri Vetroflex e placche di stucco speciale finemente forate.

" Cinema Flaminio „ di Roma: montaggi acustici alle pareti e al soffitto con feltri Vetroflex e placche speciali finemente forate.

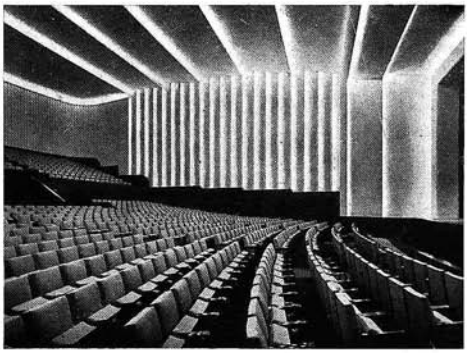


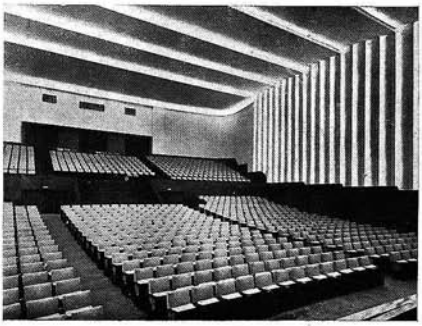


" Cinema Roma „ di Vicenza: foratura dello stucco acustico disteso sopra i feltri Vetroflex.

"Cinema Roma„ di Vicenza: scorcio di parete durante la foratura.

(Sistemazione acustica Vetroflex)





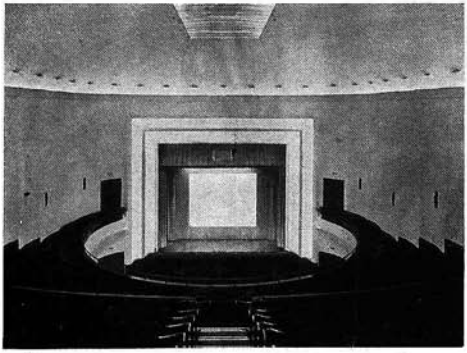
Due aspetti della Sala della Mostra d'Arte Cinematografica a Venezia.

In alto: La sala vista di fianco.

In basso: Vista di scorcio.

Ingegnere Luigi Quagliata.

(Sistemazione acustica Vetroflex)



Veduta generale della sala del " Cinema Roma „ di Vicenza.

(Sistemazione acustica Vetroflex)

In preparazione

" SCHERMI NEL MONDO " N. 2

per la Mostra Internazionale d' Arte Cinematografica a Venezia

AGOSTO 1938 - XVI

OFFICINE

PREVOST

MILANO - VIA FORCELLA 9 - TEL. 32-368

Moderni Cinesonori per grandi
e piccoli teatri, nei modelli:

MAGNUS II°
IMPERO
ALFA II°
SIMPLEX

Archi automatici intensivi
Tavoli sonori (Moviole)
Apparecchi per registrazione

FILIALI E RAPPRESENTANTI:

ANCONA – Pietrucci - Via Frediani 8 - Tel. 25-56.

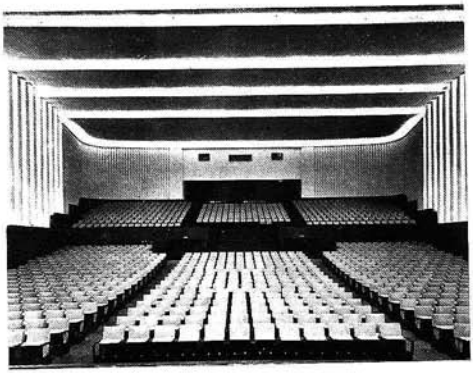
BOLOGNA - Comm. Gino Verni - Via Marsala 2 - Tel. 22-672.

FIRENZE – A. C. I. S. - Via Tosinghi 1 - Tel. 21-694.

MILANO - Prevost - Via Vittor Pisani 9 - Tel. 67-991.

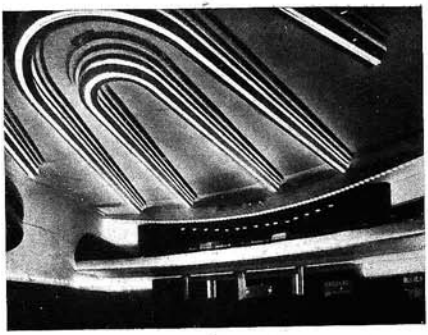
ROMA – Prevost - Via Magenta 19 - Tel. 487-418.

VICENZA – G. Gasparinetti - Via S. Lucia 10 - Tel. 5-16.



Palazzo della Mostra d'Arte Cinematografica - Venezia. Sala verso il fondo. - Ingegnere Luigi Quagliata.

(*Sistemazione acustica Vetroflex*)



Due aspetti del " Cinema Normandie „ di Parigi. - Architetti: Montaut e Gorska.

Sopra: Veduta laterale verso la balconata.

Sotto: Veduta verso il boccascena.

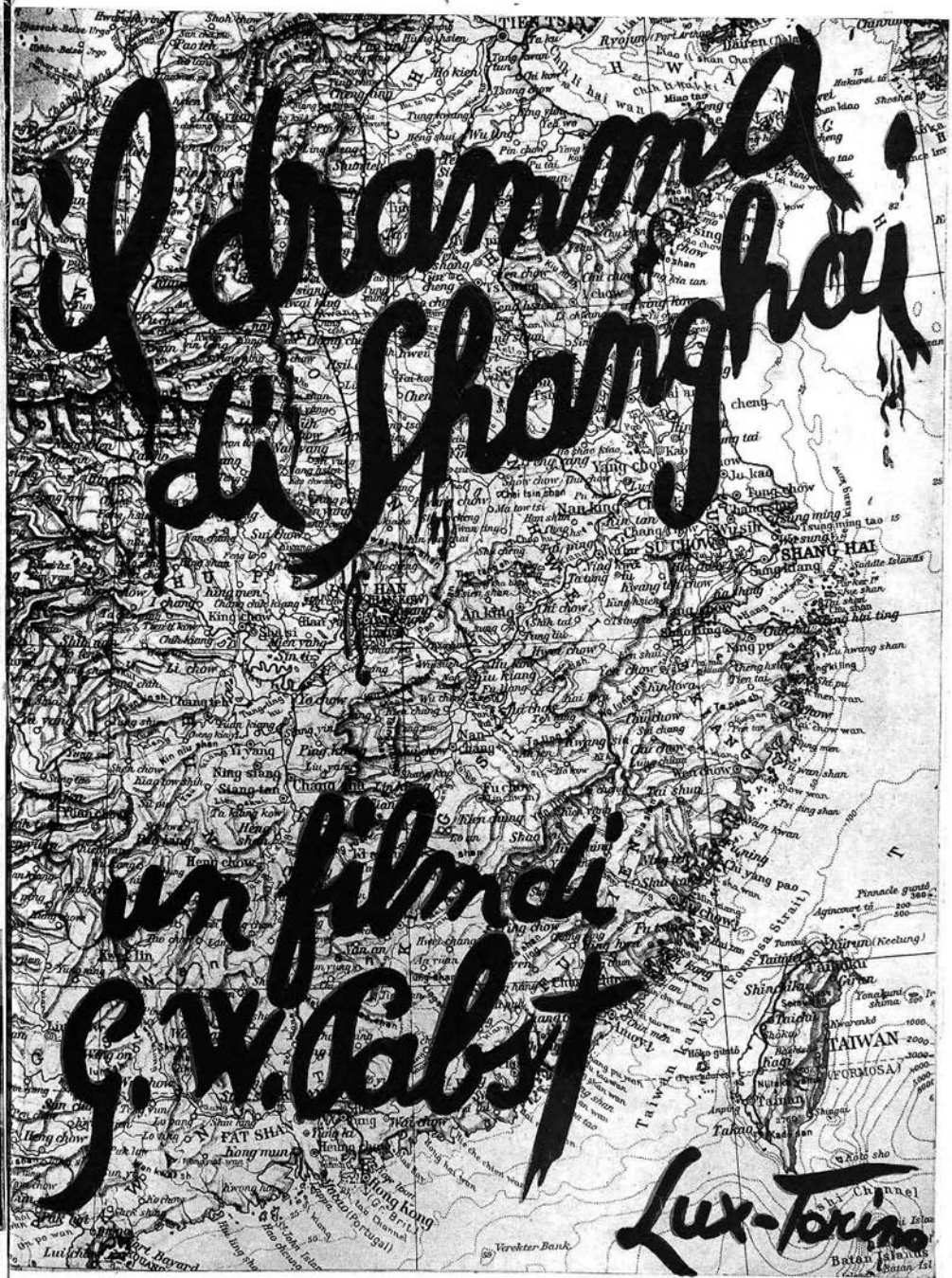
Si noti il tipo di illuminazione a cordali luminescenti.

" Radio City „ al Music-Hall di New York.

Architetti: Hofmeister, Corbett, Harrison, Mac Murray, Reinhard, Hood e Fouilhoux.

Cinema " Odeon „ di Udine. Sala vista verso la parete di fondo a lavori di sistemazione acustica ultimati. (Le decorazioni sulle pareti e sul soffitto sono eseguite sul rivestimento isolante).

(*Sistemazione acustica Vetroflex*)


I diamanti di Shanghai
un film di
G.W. Pabst
Lux-Torino

Notizie da Hollywood ci annunziano che Isa Miranda ha tenuto in questi giorni alle sue colleghe un ciclo di conferenze per dimostrare che il Lanital deriva dal latte.

Seguirà – a quanto si dice – un corso pratico.

REGIA: CORRADO D'ERRICO

VELE DIPINTE

Galliano MASINI

Luisa FERIDA

IMPERATOR-FILM S.A.

Germana PAOLIERI

Lily VINCENTI

Luigi ALMIRANTE

Carole Lombard, Fred Mac Murray e John Barrymore in una scena del film Paramount: " La moglie bugiarda "

LA FOLLA E

Una domanda anzitutto: il cinematografo è fatto per la folla? E non sembri oziosa l'interrogazione. Perchè se ci rivolgiamo ai noleggiatori, proprietari di sale di proiezione, produttori, speculatori ecc., la risposta è ovvia: è fatto *esclusivamente* per la folla, anzi, per *le folle*, alle quali si deve servire ciò che più ad esse piace, secondo il gusto — o il cattivo gusto — corrente.

Ma non è questo che voglio dire. La commerciabilità dei film interessa fino ad un certo punto, in linea di principio, e soltanto in quanto essa venga a portare al film una efficacia maggiore per gli scopi prefissi. La questione è di sapere se, nel campo etico, il film debba essere rivolto alla folla o ad un più ristretto campo di intenditori, di intelletti superiori, educati, raffinati e così via. E' l'identica questione che il mondo si è posta le tante volte parlando dell'arte in generale: e il film, in senso etico, è arte, una delle arti, almeno. E allora diremo: il cinema, come arte, è fatto per la folla o per quella che si è convenuto di chiamare « élite »?

In questo caso i pareri sono divisi: e infatti, come buon numero di artisti è convinto che la scultura, la pittura, la letteratura debbano rivolgersi soltanto agli artisti o a chi abbia senso d'arte spiccato ed educato, così buon numero di soggettisti, di registi, di critici cinematografici pensano che anche il film, in quanto arte, debba librarsi in una atmosfera — diciamo così — superiore, cerebrale, ermetica magari: al disopra e al di fuori della folla, insomma, che, se non capisce, è colpa sua e peggio per lei...

Fra questi due estremi: dei « commercialisti » del film e degli artisti « puri »: è tutta una gamma di pareri diversi e diverse interpretazioni. Le quali tutte, in generale, peccano dalla base, per il fatto che partono da un punto di vista esclusivamente soggettivo e personale. L'artista vuole il film d'arte pura — e ciascuno intende tale « purezza » a modo proprio —; l'educatore vuole rendere il film un trattato scientifico o storico o magari pedagogico; il fautore della propaganda affastella documentazioni e prove di dimostrazioni a ripetizione, senza pensare che... il troppo stroppia sempre...; lo speculatore ricerca i luoghi comuni più scemi e stereotipati, purchè titillino gli istinti volgari degli spettatori: e si potrebbe continuare.

Alla folla, al bene della folla, al suo giovamento, in fondo nessuno pensa sul serio, anche se sbraita che il cinema è esclusivamente fatto per la folla. Ed è proprio ad essa invece che bisognerebbe pensare, immedesimandosi con essa, studiandone i gusti, le tendenze, i bisogni, le manchevolezze, le virtù, gli entusiasmi, le apatie, i subiti impulsi positivi e negativi, la facilità o difficoltà di comprensione ecc. ecc.: la psicologia della folla, in definitiva. Che è ben diversa dalla psicologia degli individui

Jean Parker, James Ellison e Les Carrillo in una luminosa scena del film " La Grande barriera " (Paramount Film)

IL CINEMA

che compongono questa folla stessa. Ciascun individuo — o ciascun gruppo di individui — della folla ha, di fronte a uno spettacolo cinematografico, una reazione sua speciale che non ha nulla a che fare con la reazione della folla presa insieme, nel suo complesso: e non è affatto vero che le reazioni di una folla siano la somma algebrica delle reazioni dei suoi componenti. La folla è cosa che va conosciuta a fondo, intuita anzi, prima di conoscerla, e presa come tale: amorfa in certi momenti, semplice in altri, complicatissima a volte, testarda o banderuola, fatta di subite simpatie o antipatie, profonda e superficiale: poliedrica sempre.

In certe determinate circostanze alla folla puoi far bere grosso tutto quanto distilla la mente inventiva di un produttore di pubblicità; in altre ti trovi dinanzi a un muro insormontabile di misoneismo o di scetticismo scanzonato. Ma sopratutto, se non le dai qualcosa che la commuova e la tocchi comunque, t'imbatti nel peggiore ostacolo: l'indifferenza. E allora non c'è niente da fare. Lo sanno bene gli uomini politici che, quando non sono capaci di « comunicare » con la folla, è inutile dicano o facciano cose egregie: o sono fischiati o, peggio, derisi.

Stando nel campo cinematografico, la folla non si cura troppo della bellezza, della veridicità, della logica, della tecnica, della qualità o genere di un film: cerca il film che le piaccia, che la scuota, la faccia ridere o piangere, assecondi qualche sua intima aspirazione, la trasporti in un ambiente che conosca bene e ci si ritrovi, o che non conosca affatto ma al quale agogni. Il « divismo » è stato ed ancora è, sebbene in minor misura, una mania della folla: ma bisogna intendersi anche su ciò: in quanto il « divo » è stato idolatrato dalla folla non per se stesso ma per il suo atteggiamento, il suo carattere; tanto che il divo è rimasto tale finchè ha impersonato parti tagliate in quel dato modo, ed è caduto nell'indifferenza quando ha mutato atteggiamenti. Il film d'avventura è ancor sempre simpaticissimo alla folla, ma non bisogna esagerare, chè l'esagerazione è presa come un'offesa personale da ciascuno degli spettatori. Il poliziesco ha avuto ed ha i suoi sostenitori, purchè non entri in troppe sottigliezze, purchè non si veda la corda nella trama, purchè il protagonista sappia « fare » e non « strafare »... Il film storico è amato molto perchè riporta la mente alla favola, alla leggenda, ad un mondo sconosciuto, affascinante in misura diretta dell'ignoranza dell'epoca; ma quando non sia una ricostruzione troppo realistica e troppo particolareggiata e quando sopratutto abbia un « fatto », un « soggetto » che trovi nella vicenda il suo svolgimento.

Da tutto ciò appare come la folla, in fondo, non sia di gusti troppo difficili e come sappia e possa apprezzare ecletticamente un po' tutta la gamma

dei vari « generi » di film. Farsa, commedia, dramma, tragedia; storia, propaganda, educazione morale, avventura, favola, romanticismo o realismo; documentazione, invenzione, caricatura: tutto va bene ed è bene, per la folla: purchè... Ecco, qui, secondo il mio nient'affatto modesto parere, sta il nocciolo primo della questione...: purchè l'azione cinematografica *interessi*, tenga viva l'attenzione, abbia una ragione d'essere « umana », si svolga regolarmente e termini logicamente. Nella logica, com'è naturale, di tutte le cose inventate dalla fantasia, ma sempre logica, insomma.

La folla vuole interessarsi e non annoiarsi. La folla vuole uscire soddisfatta dal cinematografo. Preferisce magari essere urtata nei suoi convincimenti, nelle sue conclusioni, ma non essere annoiata da sermoni o da lungaggini, da ripetizioni o da ricostruzioni, da sovrapposizioni di scene o quadri che lo allontanino troppo dall'azione, anche se magnificamente espressi. La folla vuole, nel film, anzitutto e sopratutto un « soggetto » interessante: se, insieme col soggetto, ha pure un « divo » messo al proprio posto, meglio ancora. E in tal caso lo potrai educare, potrai instillargli i sentimenti che crederai più opportuni e consoni alla sua elevazione morale, potrai inspirargli entusiasmi e slanci appassionati, potrai giovargli intimamente, profondamente e tanto maggiormente quanto più grande sia stato l'interesse del soggetto che gli hai esposto.

Il segreto, io credo, sta tutto lì.

Il cinema, come arte — come tutte le arti — è fatto, *deve* essere fatto, per la folla, per il progresso spirituale della folla, per lo sviluppo intellettuale della folla, per il bene della folla. Ma per riuscire allo scopo deve interessare la folla, prenderla, penetrarla, squassarla se del caso, sommuoverne gli strati più fondi dell'anima. Solo così risponderà al suo compito altissimo morale.

E, d'altra parte, il che non guasta, solo così risponderà anche ad un altro scopo, meno alto ma non meno importante: quello di ripagare in solidi e copiosi incassi le spese di produzione. Perchè, se la folla si interessa andrà a vedere il film, ci ritornerà magari, ci manderà gli amici e i parenti. Se si annoia diserterà le sale. E allora, addio guadagni e addio propaganda o educazione spirituale...

Carlo M. Caretta

Gary Cooper e Claudette Colbert - sotto la direzione di Ernst Lubitch - hanno interpretato « L'ottava moglie di Barbablu » (Paramount Film)

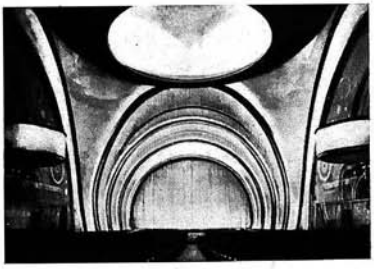
L'ILLUMINAZIONE DEI CINEMA

Arte molto recente è quella della illuminazione artificiale. Poco più di cinquant'anni di vita ha la lampada elettrica ed a soli tre lustri bisogna risalire per trovare, a Parigi, i primi incerti e tentennanti inizi di quella decorazione luminosa che è croce e delizia degli architetti di oggi.

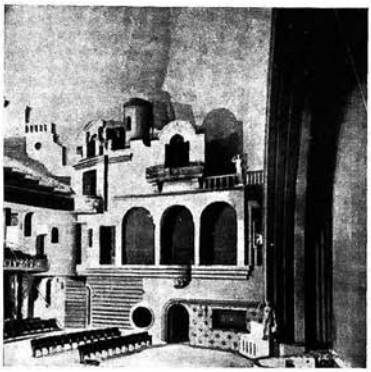
Ma dalle prime modeste applicazioni di carattere utilitario, la illuminazione elettrica in breve volgere di tempo è divenuta elemento indispensabile della vita contemporanea assurgendo anche nel ruolo estetico ad una importanza sempre maggiore; e l'architetto ha dovuto farsi illuminotecnico per prevedere e studiare gli effetti di luce che potessero degnamente completare l'opera sua.

Americani e tedeschi, primi fra tutti, seppero impostare la nuova tecnica su solide basi, patrocinando la creazione di completissimi istituti di ricerca scientifica, vere Università della luce, per il perfezionamento dei mezzi illuminanti, per lo studio del meccanismo della visione e per la preparazione di tecnici specializzati. Un potente attrezzamento pubblicitario mise a profitto il bagaglio di cognizioni che andavano rapidamente accumulandosi, ed i progressi conseguiti nel campo delle sorgenti luminose resero praticamente ed economicamente possibile il raggiungimento di quello che pareva un dominio fiabesco.

Furono sopratutto le costruzioni di ampio respiro, grandi edifici pubblici, fiere internazionali, teatri, cinematografi, le prime palestre di una schiera d'artisti d'avanguardia i quali nella luce videro non tanto un problema di fine ma piuttosto un



Cinema-teatro Titania in Berlino (architetti Schöpfler Schloenbäch e Jacobi). La illuminazione delle gole segate nelle sezioni comporta un complesso di 6000 lampade divise in quattro serie (bianche, gialle, rosse, turchine) con un totale di 200 Kw di potenza installata.



Il cinema Rex in Parigi. Esempio di architetture atmosferiche.

problema di mezzo. Parrebbe anche oggi ironia parlare di cupole luminose ricavate nello spessore dei solai delle anguste case d'abitazione moderne, oppure di costose sagome o colonne o soffittature rese opalescenti da invisibili lampade. Tutto questo è, almeno per ora, fuori dalle normali possibilità dei locali domestici e la radicata tradizione del lampadario è pur sempre quella che meglio risponde ai bisogni della casa ed alle imprescindibili esigenze di economia. Ecco perchè se la decorazione luminosa (elemento anche isolato) è a tutti accessibile, non altrettanto lo è l'architettura luminosa (massa) la quale ha avuto ed avrà possibilità di realizzazione in quegli ambienti che sono da illuminare in modo discontinuo ma completo, ambienti cioè che per l'ora in cui vengono normalmente usati fruiscono unicamente di luce artificiale.

In Italia si lavora in questo campo da dieci anni ma il passo è stato piuttosto discontinuo. Accelerato fino al 1934, si è avuta poi una crisi quasi ad attendere i nuovi perfezionamenti che l'industria delle lampade sembra promettere dopo l'introduzione dei tubi a luminescenza dai quali si attendono grandi cose specialmente in tema di rendimento.

Cinematografi e teatri sono regni della fantasia dove arte ed artificio si devono fondere per creare un gioco d'emozioni che guidi il nostro spirito verso l'illusione che l'arte prepara, in una legge generale d'armonia, lontano dagli adattamenti a schemi quasi immutati ed a decorazioni trite e pesanti che ricordano il gusto dei nostri avi. Ma non è questa la sede più opportuna per dissertare di architettura o d'arte decorativa. Noi ci limiteremo ad esaminare alcuni esempi tratti dal vasto campo di esperienze e di innovazioni, seppure tal-

volta discutibili, e le possibilità innumerevoli che un uso sapiente delle illuminazioni può offrire a costruttori ed artisti.

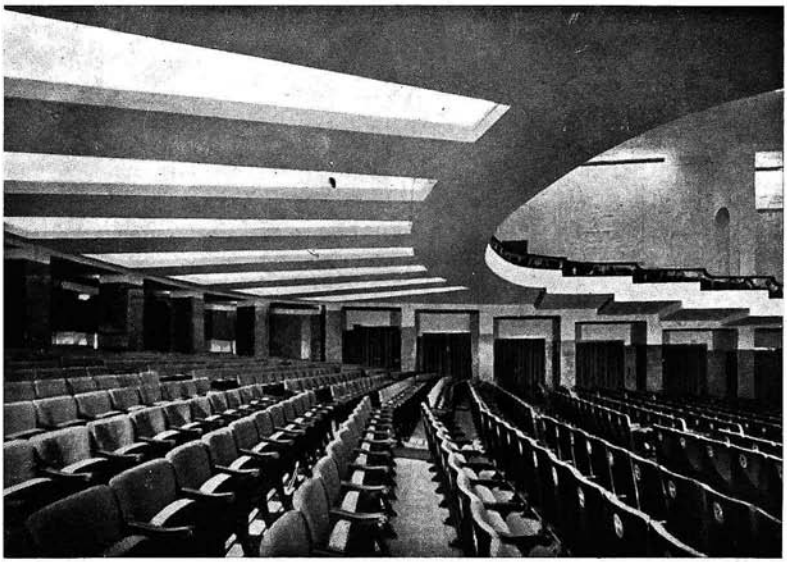
Cominciamo con una illustrazione del Cinematografo *Rex* di Parigi (fig. 1) nel quale richiamandosi alla libera vastità degli anfiteatri di Roma e di Grecia si è voluto dare al pubblico l'impressione di trovarsi in piena aria e non in una sala chiusa. E' uno schema già noto anche agli americani *(atmospheric theatres)* e che ritroviamo in forma pressochè identica nel *Tampa Theatre* di Tampa e nello *Stanley Theatre* di Newark. Dello stesso tipo di classica severità è il Konzerthaus di Stoccolma (Arch. I. Tengbom). Il soffitto a volta che copre la sala di questi teatri si imposta dietro le pareti camuffate da esterni e che si staccano in rilievo su un cielo a cui talvolta lo scintillio delle stelle e la proiezione di nubi in movimento danno l'impressione della realtà.

A tutt'altro concetto si sono ispirati gli architetti Schöpfler, Schönbach e Iacobi nella ideazione del *Titania Palast* di Berlino (fig. 2). Qui architettura luce e colore formano un complesso unico ed inscindibile. Le fasce che circondano il boccascena richiamando la forma gotico-romanica e che sono motivo di supporto per le canne dell'organo, hanno una precisa funzione luminosa e con le lampade nascoste nelle loro gole, come in quelle correnti lungo tutto il teatro e intorno alla cupola centrale, illuminano di luce colorata e variabile tutta la sala che resta volta a volta sommersa in una atmosfera di rosso, di verde, di giallo o di azzurro.

Più sobria a sola luce bianca ma di riuscitissimo effetto per la finezza di sfumature, è la cupola studiata dagli arch. Cossutti e Patetta per il teatro *Excelsior* di Milano. E' una volta che si rialza in lamine disposte a gradini tra l'uno e l'altro dei quali trova posto una fila di lampade. Interessantissimo è pure il soffitto del cinema *Lichtburgh* di Berlino dell'arch. Rudolf Frönkel con le cinque riquadrature del soffitto studiate in modo da limitare l'illuminazione alle sole gusce di raccordo lasciando nell'ombra la parte piana dei cassettoni.

L'arch. Charles Siclis nel *Teatro S. George* a Parigi ha invece preferito scavare nel soffitto un unico cassettone a luce riflessa e completare l'effetto con la luce radente della quinte fuori scena. Marcello Piacentini nel *Cinema Barberini* in Roma (fig. 3) ha scavato i cassettoni luminosi nello spessore delle mensole di sostegno della balconata. Da ultimo segnaliamo la soluzione studiata dall'Arch. Karl Schneider per l'*Emelka Palast* in Amburgo. Due colonne luminose di vetro opalino di fianco al boccascena legate da sagome di vetro opalino che fasciano tutta la sala.

Giovanni Canesi



Cinema Barberini in Roma (architetto M. Piacentini): soffitto luminoso a cassettoni radiali ricavati nello spessore delle mensole di sostegno delle balconate.

L'Ispettore tecnico di produzione

Il " nostro „ supervisore fonico sarà dotato di cultura tecnica, di pratica e di gusto artistico.

di LIBERO INNAMORATI

Parliamo un po' del sonoro nel film; di questo elemento che troppo spesso viene considerato come il parente povero della comitiva e che poi, all'atto pratico, porta all'opera compiuta contributi che, se è troppo chiamare essenziali, non è per lo meno esagerato definire necessari e talora fondamentali.

Non vogliamo qui trattare del problema estetico del sonoro, sul quale tuttavia tanto ancora resta da dire e tanto di più da fare; vogliamo solo fissare con rapida sintesi storica le funzioni reali che il sonoro deve assolvere, ed il modo con il quale può giungere ai risultati voluti.

La cinematografia, intesa nella sua espressione artistica, nasce dalla intima e coordinata fusione di numerosi elementi, tra i quali hanno notevolissima importanza: il contributo recitativo ed espressivo dell'attore, la sagace ed attenta onnipresenza del regista, l'esperienza intelligente dell'operatore, e spesso anche l'opera vigile e cosciente del montatore; tuttavia non bisogna dimenticare che anche il fonico, quale unico arbitro del sonoro, almeno nello stato attuale della lavorazione, ha parte attiva ed efficiente per la buona riuscita del film.

Risalendo per un momento alle origini del sonoro nella cinematografia artistica e spettacolare, si può affermare che il film non è mai esistito muto. Anche quando la colonna del sonoro non era stata ancora ideata, fin dai suoi primi momenti di vita, la cinematografia si giovò dell'accompagnamento orchestrale, anche se questo era solo limitato, nei cinema di minore importanza, ad un semplice pianoforte.

Quando si parla quindi di avvento del sonoro e ci si riferisce al poderoso sviluppo che la colonna fotoregistrata ebbe nel biennio 1928-1929 nel mondo intero, si intende riferirsi al prodigioso progresso della forma tecnica della cinematografia senza volere peraltro dare nuovi attributi alla maniera espressiva ed artistica del film che, a nostro modo di vedere, nacque con esso e ne fu sempre, se pure sotto forme diverse, la ragione del continuo progredire.

E poichè la data citata corrisponde in effetti alla nuova possibilità di avere film parlati al 100 per 100, secondo la classica formula che tanti consensi ottenne in quei giorni, — ciò che era praticamente difficile, per non dire impossibile prima d'allora, — il problema su cui si discute in queste pagine si può porre in due forme diverse.

Esiste in cinematografia un problema di sonoro in generale, intendendovi inclusa la forma parlata, o bisogna scindere nelle considerazioni pratiche una forma estetica della musica ed una forma estetica della parola?

La risposta a questo interrogativo ci sembra ovvia: il progresso portato dalla colonna sonora è puramente tecnico e la forma estetica della sonorizzazione del film è un problema che è nato con la cinematografia ed ha subìto con essa progressi più o meno rapidi, profondi e necessari.

Per uno studio sull'estetica della cinematografia questa constatazione può portare notevoli contributi e può dare al problema del sonoro quella importanza e quel valore artistico che esso ha in realtà.

Come conseguenza di questo presupposto si può affermare, con forma prettamente algebrica, che la registrazione fotoacustica del suono, dal punto di vista estetico e tecnico, sta all'accompagnamento orchestrale dei film nello stesso rapporto in cui la cinematografia sta al teatro.

Infatti la cinematografia, tra le altre molte ragioni che la differenziano dal teatro, ne annovera una tipica e fondamentale: si rivolge essenzialmente ad un numero illimitato di spettatori, mentre la recitazione teatrale è diretta sempre ad un limitato numero di persone.

Tanto il teatro che la cinematografia sono, in altri termini, forme universali d'arte recitativa e come tali, sia l'una che l'altra, sono dirette al pubblico inteso nel senso più lato della parola. Ma

mentre la manifestazione espressiva teatrale di un dato lavoro può variare da recita a recita, da attore ad attore, ed anche da luogo a luogo, secondo le esigenze culturali, etiche ed estetiche dei popoli ed in dipendenza delle qualità intrinseche degli interpreti; la manifestazione espressiva cinematografica rimane costante ed invariabile in quanto è la documentazione fotografica di un certo numero di espressioni e sentimenti che non presuppongono nel momento della programmazione nè l'esistenza degli attori, dei registi e dei tecnici, nè tanto meno la possibilità di modificare o sentire gli avvenimenti in modo diverso da quello ormai definitivamente stabilito.

Il teatro, in sostanza, è dinamismo, cioè arte in continua evoluzione anche come singola manifestazione di un'opera compiuta; la cinematografia può invece evolvere la sua forma, ma allorchè ha fissato fotograficamente un'opera, questa rimane ferma nella sua manifestazione esteriore e non è più possibile portarvi migliorie.

L'Otello di Shakespeare è un dramma che rimarrà sempre nella forma che l'autore ha scelta, ma le interpretazioni teatrali di esso, pur con gli stessi attori, sia pure in uno stesso teatro, possono variare da recita a recita, e quel che è meno efficace nella prima può essere migliorato nella seconda; un lavoro cinematografico rimarrà sempre eguale a sè stesso ovunque venga proiettato e qualsivoglia siano le esigenze del teatro e del pubblico.

Da questa sostanziale differenza nasce la evidente necessità che l'opera cinematografica sia curata in tutti i particolari e che esista un attento coordinatore di tutto il materiale che si gira e che si prepara per la realizzazione del film.

Quella stessa diversità di forma esiste fra il sonoro fotoregistrato e l'accompagnamento orchestrale; diversità che si riassume brevemente dicendo che, mentre questa era destinata ad un limitato numero di spettatori e poteva variare da programma a programma in modo da sviare il giusto giudizio della critica e del pubblico, la registrazione fotografica del suono conserva intatta e inalterabile nel tempo ogni manifestazione acustica nella forma, buona od errata con cui essa viene registrata.

Da qui nasce l'ineluttabile necessità che, anche per il problema sonoro, esista un coordinatore interessato alla buona riuscita dell'opera finale; questi non può essere, almeno da noi, il fonico; ma deve essere un tecnico di fiducia del produttore con funzioni di supervisore o di ispettore fonico, per i motivi che verremo brevemente esponendo.

La produzione cinematografica all'estero, nella maggior parte dei casi, avviene alle dirette dipendenze della produzione, nei teatri di proprietà dei produttori, con personale direttamente stipendiato dagli interessati. In un lavoro così impostato il regista può avere una autorità assoluta sul reparto fonico e può controllare direttamente, se è in grado, la produzione tecnica del suono.

Da noi, invece, è comune il caso inverso, in cui i produttori di film prendono in noleggio teatri di posa con il personale e materiale tecnico al completo. Si ottiene in tal modo l'evidente autonomia dei reparti fonici dal regista, la cui sorveglianza può essere solamente limitata all'audizione in cuffia od in altoparlante della scena che si prepara per la ripresa o per il mischiaggio. E' difficile in questo caso fare un reale controllo della produzione sonora per ragioni tecniche che qui non è il caso di esporre dettagliatamente.

La figura del supervisore fonico nella forma in cui si impone da noi è quella di un individuo dotato di cultura tecnica, di pratica e di gusto artistico, il quale, essendo alle dirette dipendenze del produttore, ed avendo per contratto la facoltà di intervenire nei problemi acustici, riesca a fare i reali interessi del finanziatore del film.

Funzione quindi prettamente pratica e di sicuro giovamento per la produzione.

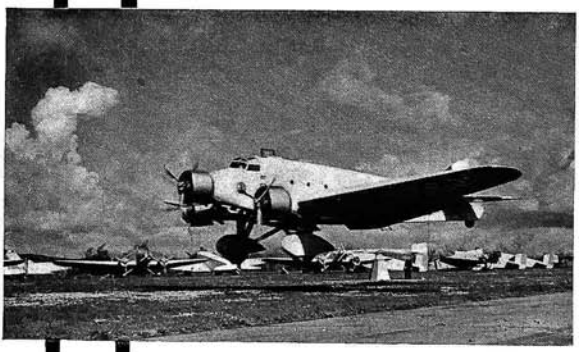
La nuova personalità cinematografica ora proposta non è del resto senza raffronti nel campo tecnico. Basta infatti pensare che il produttore sceglie quasi sempre per operatore una persona di sua completa fiducia, mentre il noleggiatore del teatro fornisce la mano d'opera tecnica per il parco lampade; in pratica il personale imposto dal proprietario del teatro, perchè pratico del macchinario, passa alle dirette dipendenze dell'operatore e ne esegue senza discussione gli ordini. Un analogo provvedimento dovrebbe essere preso nei riguardi del sonoro. Il reparto fonico verrebbe imposto dal noleggiatore perchè responsabile nei suoi riguardi dell'impianto da registrazione, ma le modalità di lavorazione e l'esito del sonoro dovrebbero venire consigliati e scelti dal supervisore fonico. Solo in tal modo sarebbe possibile ottenere quella fusione di lavoro e quella collaborazione artistica che porterebbe la colonna sonora ad essere vero e reale fattore di potenziamento del film. Si potrebbe con facilità riuscire ad ottenere inoltre uno stile preciso nell'adattamento del suono che potrebbe caratterizzare la persona del supervisore nella stessa guisa che una forma di montaggio o di sequenze narrative individua quasi sempre lo stile di un regista.

Elevando il ruolo del sonoro nel film ed avendo la possibilità di raggiungere delle forme espressive tipiche per l'ambiente, per la trama, per il gusto del regista, si potrebbe agevolmente dare alla cinematografia un contributo notevole e del quale ben presto essa trarrebbe benefici effetti.

Libero Innamorati

Madeleine Carroll che vedremo nella prossima stagione in "Baciami così!,,

(E. I. A. - Columbia)



L'ALA ITALIANA
VSA VNICAMENTE

MAGNETI MARELLI

OGNI GIORNO L'VOMO AFFRONTA
SEMPRE PIV' ARDVI PROBLEMI •
OGNI GIORNO SEMPRE PIV' PERFEZIONATI
DEVONO ESSERE I SVOI MEZZI •

S.A. **FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI.** MILANO

Carlo De Micheli di E.

SOCIETÀ ANONIMA
MILANO

Le grandi novità 1938

BRETELLE
GIARRETTIERE *Aerflex* ULTRA-FLEX

COSTUMI BAGNO **Forma**

BUSTI & AFFINI Reflex Forma
Simplex Forma

Stabilimenti: **MILANO** - Via Marcona, 55 - *(Tessitura)* **NIGUARDA** - Via Ornato, 110

Telegrammi: **FONSIMPLEX** - *Telefoni:* **50-463 - 50-464 - 50 614**

PSICOLOGIA dello SPETTACOLO

Reazione degli individui di fronte ai vari tipi di spettacolo e sua influenza sulla ipersensibilità dello spettatore.

di DOMENICO PAOLELLA

L'analisi di un fatto confinante col curioso e con lo stravagante e la conoscenza di un adolescente desideroso di fare del cinema mi hanno condotto a considerare lo spettacolo cinematografico sotto una luce inusitata, e mi hanno spiegato una rete immensa di fenomeni da esso prodotti.

Il fatto è questo: un mutilato delle braccia di mia conoscenza ricevette una forte impressione dal film *Fortunale sulla Scogliera*, quando la mano dell'attore sale lungo la veste della donna e le stringe un seno; egli fu tanto suggestionato dalla scena da essere costretto a rivedere per essa il film diverse volte.

L'adolescente, persona vivente di 17 anni, che chiameremo *Faenza*, sin da piccolo aveva dato dei chiari segni di amore al cinema: collezione di riviste, di fotografie, ricerche affannose sulla vita degli attori. Ad un certo punto Faenza troncò del tutto gli studi, rilassati negli ultimi tempi, fuggì di casa e andò con una lettera di raccomandazione a Roma, dove perseguitò un mio amico regista e me per qualche giorno.

Fu così che lo conobbi. Egli voleva convincermi a fargli fare del cinema perchè si muoveva come il noto attore americano X, perchè aveva i capelli ondulati come lui, perchè come lui era fuggito di casa. Inutile dire che non gli somigliava affatto; e anche se fosse stato eguale a lui, come lo sono due goccie d'acqua, non se ne sarebbe potuto far nulla.

In quel periodo pensavo allo strano caso del nostro amico mutilato e vi trovai delle inaspettate analogie col caso Faenza.

Che cosa aveva spinto il nostro povero amico a rivedere quella scena? E perchè proprio quella? Nell'atmosfera eccitata del film, dove diversi uomini gironzano attorno ad una donna in un faro isolato su una scogliera nell'immensità dell'oceano, uno riesce finalmente a ghermirla; e il particolare della mano è in quel momento di una allucinante efficacia.

Il nostro amico mutilato delle braccia non può più carezzare una donna; e la visione della realizzazione di questo suo desiderio, da parte di un personaggio seguìto da lui con la partecipazione piena che pone lo spettatore ai casi del personaggio del film, gli è stata, in un certo senso, un soddisfacimento; come se egli, partecipando al film proprio come i ragazzi quando si entusiasmano alle gesta degli eroi del west americano, avesse per un momento miracolosamente riacquistato l'uso di un arto. Si spiega in tal modo perchè la suggestione ricevuta sia stata così profonda da indurlo a rivedere parecchie volte il film.

Passiamo all'adolescente. L'attrice preferita dal Faenza era la Y; potei stabilire che Y aveva interpretato il maggior numero di film con l'attore X. Faenza mi parlava di questa sua simpatia con una timidezza, con una reticenza sconcertante.

Conclusi che egli avrebbe voluto realmente impersonare X per potersi incontrare con la Y; questo suo desiderio era tanto forte da inibirgli le facoltà a riflettere sulla stoltezza del suo proposito; questo stesso desiderio lo aveva spinto a tentare la carriera dell'attore.

Ma perchè innamorato di un'immagine? Si tratta innanzi tutto di un adolescente e di un adolescente timido: orfano di madre, il padre non aveva saputo colmargli l'affetto mancato ed era stato aspro con lui nell'educazione e ai primi sintomi di segreti contatti sessuali l'aveva bastonato. Da allora era vissuto in un sacro terrore e necessariamente aveva dovuto trovare un surrogato che sotto l'aspetto del lecito gli consentisse un certo soddisfacimento. Cominciò a collezionare fotografie di divi e notizie sul favoloso mondo cinematografico e cominciò a usare gomme masticabili all'arancio, ciò che faceva pure in mia presenza, perchè aveva letto che i veri attori nelle pause della lavorazione così fanno.

Tra le fotografie una l'aveva più delle altre colpito: quella della Y, che incarnava il suo tipo, destinata quindi a diventare la preferita. Sullo schermo era l'attore X a comprendere meglio degli altri la Y e nel finale inevitabilmente ad abbracciarla e a baciarla; logico e non naturale che desiderasse essere al posto di questo attore e, nella conseguente confusione tra realtà e fantasia, tentasse di emularlo.

Il caso del nostro amico mutilato e questo più grave Faenza dimostrano analogia nel ritrovamento, ognuno per via diversa, di un soddisfacimento illusorio nello spettacolo cinematografico. Il primo, trattandosi di un normale, ha in seguito compreso la ridicolaggine del suo gesto, senza sapersi mai sottrarre ad un sentimento almeno di gratitudine; il secondo, trattandosi di un anormale, ha avuto delle conseguenze deleterie.

Questi due casi rientrano nell'eccezionalità. Ora, questo soddisfacimento illusorio del cinema si estende anche agli altri, agli spettatori comuni di cinema? Consideriamo la straordinaria abbondanza di sfarzo ostentata dal film; « sfarzo » vuol dire i grandi saloni decorati dai pavimenti lucidissimi, dove si specchiano lumi trionfali di perle di Boemia; la perfezione minuta e costosa come appare negli abbigliamenti; un tono di vita oziosa nei locali di divertimento, alle cacce, nelle case linde e immense, nei grandi mezzi di trasporto collettivo. I personaggi del film vivono in questi ambienti, sono spesso re o regine o magnati delle industrie e del commercio o semplicemente ricchi potenti; nulla ad essi è vietato, anche i capricci più stravaganti essendo soddisfatti.

La confusione tra realtà e fantasia sembra essere un coefficiente necessario ad ogni forma di spettacolo. Si assume un atteggiamento psichico conforme alla realtà fittizia. Lo spettatore sente mancare il respiro quando i personaggi del film sono in pericolo, vorrebbe avvisarli della presenza degli avversari quando non se ne sono ancora accorti, vorrebbe forzare l'immagine secondo i movimenti che egli stesso farebbe se fosse al loro posto.

Consideriamo che il più delle volte il film è la storia dei rapporti di un uomo e di una donna e che la fine della vicenda è costituita dal bacio della coppia finalmente vittoriosa. Gli spettatori dell'uno e dell'altro sesso hanno avuto appagato il desiderio di incontrare il tipo cercato e di sollevarsi per due ore dalla misera realtà della vita col cinematografo. L'interesse della trama verte sulle difficoltà di tutti i generi che puntualmente si oppongono a che l'unione dei due avvenga; si sa benissimo che la vittoria non tarderà; il lieto fine di regola nei film americano, che per esso hanno forzato persino avvenimenti storici, ha dunque una profonda ragione.

Si delinea così *la funzione compensatrice del cinema*, che è la forza dell'enorme successo dello spettacolo cinematografico e della enorme diffusione del cinema.

Il film, col presentare nei personaggi diversi atteggiamenti di fronte ai problemi della vita, aiuta a risolvere i problemi che l'esistenza impone; è perciò necessario che prospetti soluzioni felici. A ciò è dovuto l'ottimismo di cui è e deve essere permeato lo sviluppo e la soluzione del racconto.

Se il film fonda dunque la propria esistenza su elementi di così intima e potente portata è necessario che diventi un'arma nelle mani dello scrittore e dell'autore di cinema da mettersi al servizio del progresso dell'individuo; dell'individuo e della massa; ed è per questo che ad un certo punto entra, negli affari di cinema, lo Stato.

Domenico Paolella

Eric Von Stroheim, Jany Holt e Margo Lion in una scena di " Alibi „ diretto da M. Achard (*Minerva Film*)

Soggetto di Pierre Chenal

Renato Vernola

Non c'è bisogno di pubblicità

Si fabbricano panettoni e da tutti i muri ti piomba sugli occhi un mastodontico panettone che sgrana un'appettitosa festa di torli di uova e di uva passita. Si fabbricano automobili e dai manifesti, dai giornali, dalle riviste schizzano cofani e ruote di bolidi aerodinamici. Si fabbricano saponi, calze, stoffe, profumi..... e tutti gli armamenti della pubblicità vengono asserviti dalle rispettive industrie allo scopo di persuadere l'umanità a ripulirsi, a calzarsi, ad abbellirsi con questo o quel prodotto... Si inventa a Chicago una trappola per i gangsters, a Berlino una serratura invisibile, a Budapest un battello di cristallo..... e ben presto, ovunque nel mondo, si parla della trappola, della serratura e del battello..... Si fabbricano film in Italia. Ma non c'è verso che il produttore italiano si preoccupi del lancio del film.

Per il produttore italiano (è una dolorosa constatazione, ma bisogna farla!) il problema pubblicitario non esiste.

Nè prima della realizzazione del film. E nemmeno dopo.

Esiste per lui il problema del costo del soggetto, del personale tecnico ed artistico, del teatro di posa, tutti insomma i cento problemi noiosi, scabrosi, spinosi inerenti alla produzione, ma il problema della pubblicità non rientra nel giuoco vertiginoso delle sue preoccupazioni.

La pubblicità è per lui una specie di araba fenice. Gliene hanno parlato infatti (ed anche molto spesso), gliene hanno decantato le virtù, gliene hanno documentato gli effetti, ma lui ha scrollato le spalle.

Ha scrollato le spalle e talvolta ha sorriso. Tal'altra, invece, ha fatto anche di più, anche di peggio: ha fatto un brutto viso quasi un filo di elettricità gli si fosse innestato nella spina dorsale. Allora è corso alle difese:

— Non c'è bisogno di pubblicità, ha dichiarato, quattrini buttati..... il film andrà da sè..... è un soggetto per il pubblico grosso, un soggettone per la massa.....

Però non buttiamogli addosso tutte le pietre, al povero produttore italiano. Un momento c'è in cui, vuoi perchè il regista o gli attori gliela rammentano, vuoi perchè gli esercenti la esigono, un momento c'è in cui il produttore riflette sulla questione della pubblicità e, sospirando, sborsa alcune migliaia di lire. E le spende così, alla buona, senza torturarsi il cervello per escogitare la maniera di impiegarle. Quelle spremute di meningi, che costituiscono la specialità dei « publicity office » e sono destinate a dissetare in tutto il mondo, servite nei più disparati coktails, la curiosità del pubblico, stuzzicandogli dapprima astutamente la sete, sono bevande sconosciute al palato del produttore italiano. Egli le ignora. Egli ne sorride. Egli, non avendo alcuna idea sulla pubblicità, sulla sua funzione, sulla sua utilità, se ne è fatta una tutta propria che praticamente si traduce nell'invito a qualche gazzettiere di scrivere articoletti, divulgarli nei quotidiani assieme a qualche fotografia, fare un po' di rumore, infine, sui giornali tecnici:

— Scriveme un paro de scemenze..... me raccomanno er «Messaggero»... Cerca de fatte dà la copertina.....

Per il produttore italiano la pubblicità si arresta qui. Ma, finchè si arresterà qui è più che evidente che in Italia continuerà per un pezzo a prolificare una serie di film ai quali mancherà il trampolino necessario per un salto al di là dei confini. Perchè, intendiamoci, fatta eccezione di alcuni casi sporadici, nessuno fino ad oggi ha affrontato, così come la si deve affrontare, la questione della pubblicità cinematografica. E si continua a ripetere che non c'è bisogno di réclame... e che il film andrà da sè.

Preceduti, accompagnati, seguiti da una réclame espressa in maniera multiforme, sono partiti sovente da Hollywood alla conquista del mercato mondiale film completi, produzioni perfette, di sicuro esito. Viene ora da domandarsi perchè il produttore italiano, che non ha certo in cantiere, ad ogni stagione, film come «Scipione» o commedie come «La partita a quattro», gialli come «Il pugnale cinese» etc., viene ora da domandarsi perchè il produttore italiano, che da anni è pressochè uncinato in linea di massima a filmetti ricalcati sulla «Segretaria privata» e «La canzone dell'amore», continui ad infischiarsene della pubblicità.

Per quanto tempo ancora dovrà durare questo suo ingiustificato ed assurdo assenteismo? Per quanto tempo ancora gli si permetterà di fabbricare film trattando uno dei rami più delicati dell'industria filmistica alla stessa stregua dell'industria dei rifiuti? Per quanto tempo ancora si riconoscerà la veste e quindi la capacità di produttore, nonchè la possibilità di non indifferenti agevolazioni statali, ad individui che, invece di stare a capo di organizzazioni cinematografiche potrebbero appena reggere le sorti di una modesta bottega o di un più che modesto bazar?

Fino a quando si concederà ad uomini di mollica una speculazione in un campo che per molteplici ragioni note ed arcinote deve uscire dalle strettoie della ignoranza, della grettezza, della incapacità e venir governato da braccia e cervelli di ferro?

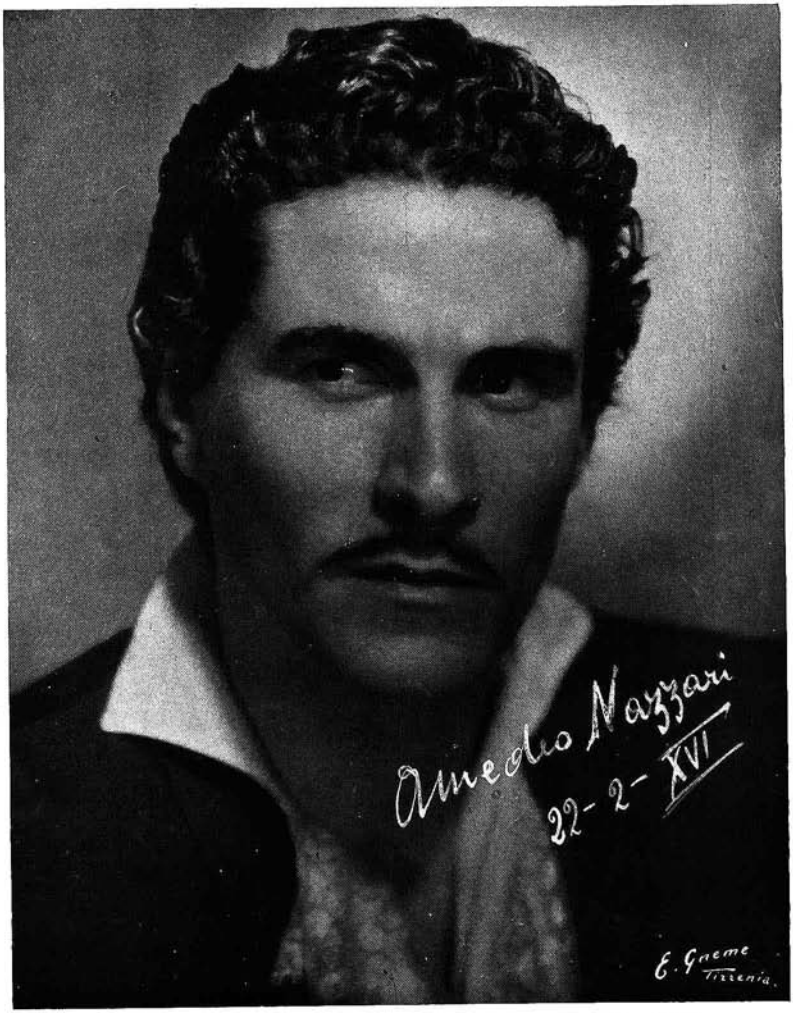
Recentemente Cecil B. De Mille, che non è certo l'ultimo arrivato in cinematografia, allo scopo di perfezionare il lancio spettacolare già fatto dall'Ufficio Pubblicità della Paramount per il suo ultimo film «I Filibustieri», ha intrapreso un viaggio di migliaia e migliaia di chilometri, e, portandosi da New York ad Atalanta e da Washington a Kansaas City, ha tenuto assieme ai principali interpreti del film diverse conversazioni radio, presentandosi inoltre con gli artisti sulla ribalta di diversi teatri.

Certe cose è inutile andarle a raccontare al produttore italiano. Egli risponderebbe che si tratta di «americanate».

Americanate, sissignore! Però, mediante queste americanate, il nome di Hollywood e i film di Hollywood hanno conquistato il mercato internazionale..... con queste americanate — concludiamo — è stata alimentata la popolarità di Cooper, della Colbert, della Garbo..... e sarà alimentata e meritatamente quella di Isa Miranda.

Renato Vernola

Shirley Temple in una scena del film " La reginetta dei monelli „ *(20 th Century Fox)*



Io vorrei . . .

Io vorrei sempre interpretare « quel personaggio » per il quale fossi, da persona degna di fede, giudicato idoneo per le mie caratteristiche fisiche e per le mie possibilità di attore.

Vorrei che « quel personaggio » facesse parte di una vicenda preparata ed elaborata almeno in dodici mesi e che questa vicenda fosse giudicata interessante da almeno dieci persone di buon senso. Vorrei conoscere il risultato di questo lavoro (dialoghi compresi) almeno un mese prima di iniziare il mio lavoro di interpretazione e vorrei intrattenermi un'ora al giorno, prima e durante la lavorazione, con la persona di fiducia che dovrebbe guidarmi, per parlare del «mio personaggio».

Vorrei che « quel personaggio » avesse la gioia, la sicurezza e la serena tranquillità di crearsi e non si torturasse nella continua, affrettata e tormentata ricerca di se stesso durante i giorni di lavorazione.

Quanta gioia mi darebbe allora interpretare « quel personaggio! » – Con questi requisiti potrebbe chiamarsi Marco Polo, Francesco o Napoleone – per me sarebbe indifferente.

AMEDEO NAZZARI

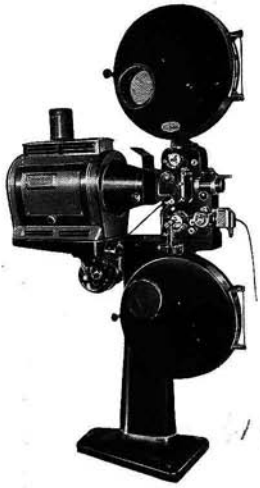
FABBRICA GIANNINONE

Via De Sanctis, 40 - MILANO - Telefono: 30-197

POLTRONE PER TEATRI E CINEMATOGRAFI

LA CASA DI FIDUCIA SPECIALIZZATA NEL RAMO

CHE HA IL MAGGIOR NUMERO DI SALE PER SPETTACOLI, AMMOBIGLIATE IN ITALIA



« EXCELSIOR II »

OFFICINE MECCANICHE DI PRECISIONE
P. MALINVERNO
Via Melzo, 13 — MILANO — Telefono 24-550

APPARECCHI CINEMATOGRAFICI SONORI
PER OGNI ESIGENZA

" EXCELSIOR II ,,

Cinesonoro di gran classe ed alto rendimento

L'apparecchio che assolve da sè tutte le operazioni che garantiscono regolarità di funzionamento, rendimento e buona conservazione.

CARATTERISTICHE: semplicità, fissità assoluta di proiezione, otturatore posteriore a tamburo, lubrificazione automatica, congegno sonoro in gruppo unico, massima fedeltà di riproduzione

VASTO ASSORTIMENTO DI ACCESSORI DI OGNI TIPO

Funzione dei giovani nel cinema

In una pubblicazione dedicata al cinema e ai suoi problemi non poteva mancare il pensiero dei giovani e a questo scopo abbiamo ritenuto opportuno un colloquio con il Littore dell'a. XVI di soggetti cinematografici, Franco Saponieri.

Il Saponieri, che è stato per tre anni di seguito Prelittore di critica e di soggetti cinematografici, che nel 1936 ha vinto il concorso per soggetti cinematografici bandito dal Guf di Roma e che ha inoltre al suo attivo diversi lavori a passo ridotto, tra cui un importante documentario sui Littoriali di Palermo, ed il film "Appuntamento allo Zoo", da noi interrogato ha lamentato la mancanza nel cinema italiano di elementi giovani che portino un rinnovamento nello spirito e nella tecnica passatista di quasi tutti i registi attuali.

I produttori avrebbero, invece, convenienza a tenere d'occhio gli elementi dei Cine-Guf e a chiamarli nelle loro industrie per poter utilizzare, successivamente, i migliori.

I giovani cineasti dei Cine-Guf vengono selezionati attraverso le gare dei Littoriali: ecco quindi, nei vincitori, dei nomi per rimpiazzare i vecchi registi falliti.

Quest'anno i Littoriali avranno luogo a Venezia, durante la Mostra del Cinema, così i produttori italiani, che colà converranno, avranno modo di rendersi conto della seria preparazione e dell'impegno che i giovani vi pongono. Il Saponieri ha espresso la speranza che qualcuno possa avere la buona idea di valorizzarli nella grande industria.

Circa la mancanza di buoni soggetti cinematografici che si lamenta in Italia e all'estero, il Saponieri ci ha fatto giustamente osservare che anche in questo campo i Littoriali offrono larga materia di studio. Infatti i primi 10 soggetti classificati risultano meritevoli d'attenzione per la ricchezza d'idee e sono improntati ad uno spirito più nuovo e più fresco, aderente alla mentalità delle masse di oggi.

L'utilizzazione dei giovani nel cinema è un problema di grande attualità e importanza. L'attività dei Cine-Guf e i Littoriali ci convincono che i giovani sanno e possono dire una parola nuova nel campo della cinematografia che purtroppo in Italia, salvo qualche eccezione, si mantiene ad un livello inferiore a quello raggiunto dagli altri paesi. I mezzi ci sono, l'attrezzatura tecnica è delle migliori; si tratta ora di aprire coraggiosamente la porta ai giovani e di metterli alla prova. Occorre svecchiare la mentalità dominante nel cinema italiano, sganciarsi da formule tradizionali e ammuffite non più rispondenti al clima creato dalla Rivoluzione, lasciare gli attori al teatro e cercare fra le masse di popolo visi e tipi nuovi, soggetti aderenti alla nuova realtà, registi dalla sensibilità pronta che sappiano compenetrarsi degli spettacoli di grandiosità di lavoro e di giovinezza che offre quotidianamente il Regime.

Al cinema per le sue vaste possibilità di diffusione e di propaganda spetta un ruolo di primissimo ordine nella vita della Nazione, perciò esso deve rinnovarsi se vuole realmente mostrarsi all'altezza dei compiti affidatigli.

I giovani, ripetiamo, devono essere messi in grado di poter dare il loro entusiastico ed appassionato contributo. E' un voto che speriamo sia tradotto presto in atto.

Renato Liguori

Marian Nixon interpreta con George Houston il film americano a colori « Capitan Calamity » (Italfilm)

2196662 P

Dicono i maligni che Armando Falconi avrebbe chiesto alla Snia Viscosa di poter applicare il ritrovato Lanital per le sue sopracciglie.

Danielle Darrieux nel film " L'intrusa ,,

(*Excl. Enic*)

Ing. S. MARCUCCI - Milano

Direz.: Via G. Uberti, 7 — Telef. 20-101
Stab.: Via Card. Mezzofanti 14 - Tel. 52-048

Ottica - Illuminazione

APPARECCHIATURE ILLUMINANTI di ogni genere per la ripresa cinematografica e relativi accessori elettrici.

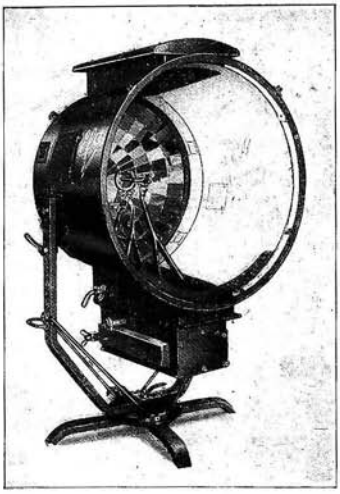
SPECCHI PARABOLICI di ogni tipo e dimensione.

LENTI INFRANGIBILI ottiche (liscie) ed a gradini (Fresnel) per spot.

OTTICA PER PROIEZIONE cinematografica.

COMPLESSI LETTORI per film sonoro.

CELLULE FOTOELETTRICHE per tutte le applicazioni.



FABBRICAZIONE PROPRIA - FORNITRICE DI TUTTI I PRINC. ENTI ITALIANI

ING. A. FEDI

MILANO

Via S. Gregorio, 6

Telef. 20-831

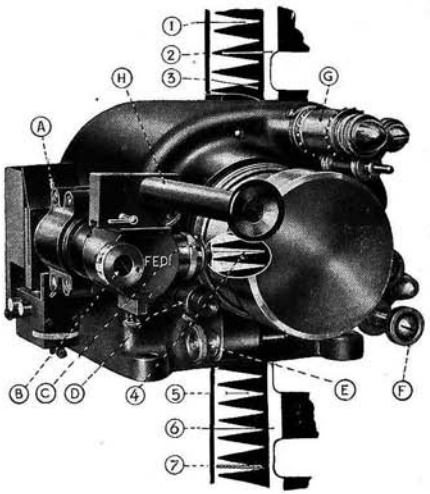
●

IMPIANTI PER CINEMA SONORI

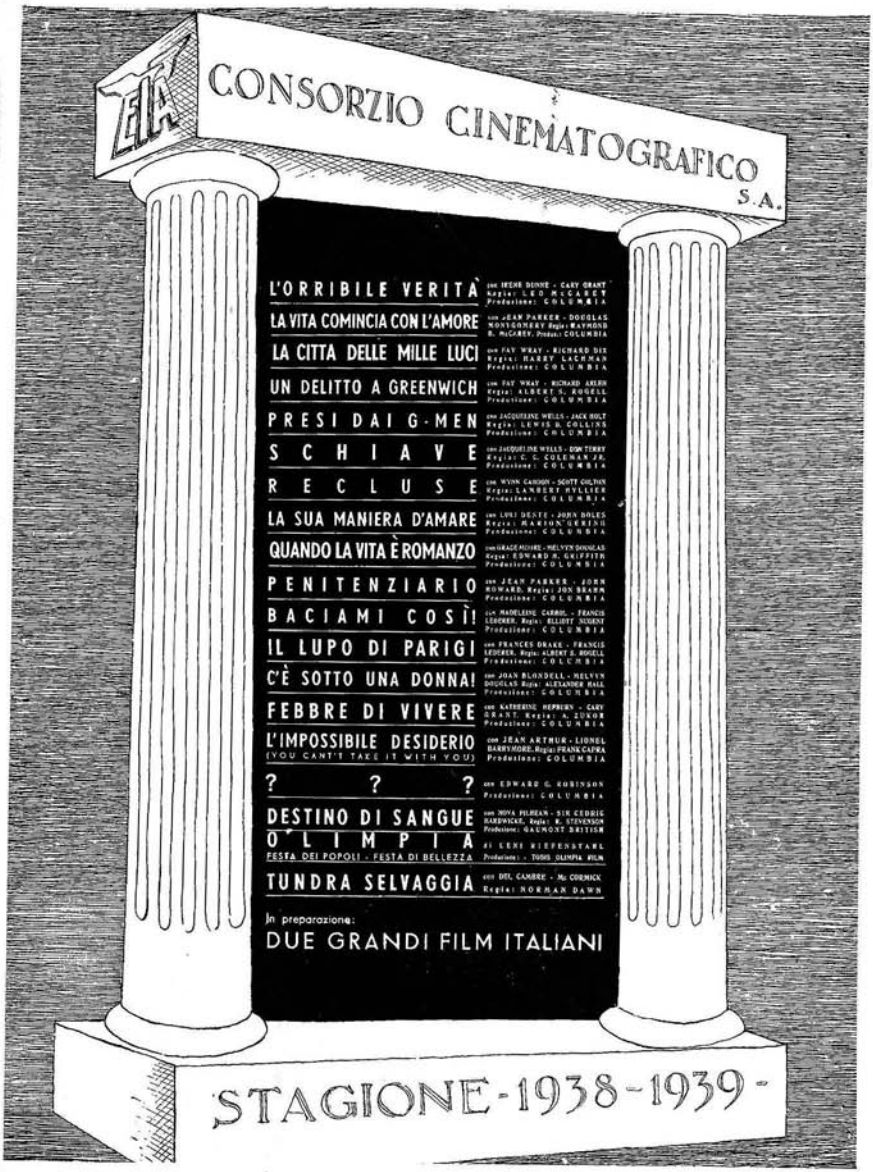
●

Filiali:

ROMA - Via Palestro 30 - Telef. 41019
FIRENZE - Via De Medici 6 - Telef. 21148
TORINO - Via Doria 13 - Telef. 48647
NAPOLI - Gall. Umberto 27 - Telef. 31723
BARI - Via Cavour 229 - Telef. 11052
CATANIA - G. Di Prima 11 - Telef. 15288



TESTA SONORA 2000 C.


ZETA
CONSORZIO CINEMATOGRAFICO S.A.
L'ORRIBILE VERITÀ
con IRENE DUNNE - CARY GRANT
Regia: LEO McCAREY
Produzione: COLUMBIA
LA VITA COMINCIA CON L'AMORE
con JEAN PARKER - DOUGLAS MONTGOMERY Regia: RAYMOND B. McGAREY. Produz: COLUMBIA
LA CITTA DELLE MILLE LUCI
con FAY WRAY - RICHARD DIX
Regia: HARRY LACHMAN
Produzione: COLUMBIA
UN DELITTO A GREENWICH
con FAY WRAY - RICHARD ARLEN
Regia: ALBERT S. ROGELL
Produzione: COLUMBIA
PRESI DAI G-MEN
con JACQUELINE WELLS - JACK HOLT
Regia: LEWIS D. COLLINS
Produzione: COLUMBIA
S C H I A V E
con JACQUELINE WELLS - DON TERRY
Regia: C. C. COLEMAN JR.
Produzione: COLUMBIA
R E C L U S E
con WYNN GARGON - SCOTT COLTON
Regia: LANDERT HYLLIER
Produzione: COLUMBIA
LA SUA MANIERA D'AMARE
con LUPE DENTE - JOHN BOLES
Regia: MARION GERING
Produzione: COLUMBIA
QUANDO LA VITA È ROMANZO
con GRACE MOORE - MELVYN DOUGLAS
Regia: EDWARD H. GRIFFITH
Produzione: COLUMBIA
P E N I T E N Z I A R I O
con JEAN PARKER - JOHN HOWARD. Regia: JOE BRANN
Produzione: COLUMBIA
B A C I A M I C O S Ì !
con MADELEINE CARROL - FRANCIS LEDERER. Regia: ELLIOTT NUGENT
Produzione: COLUMBIA
IL LUPO DI PARIGI
con FRANCES DRAKE - FRANCIS LEDERER. Regia: ALBERT S. ROGELL
Produzione: COLUMBIA
C'È SOTTO UNA DONNA!
con JOAN BLONDELL - MELVYN DOUGLAS Regia: ALEXANDER HALL
Produzione: COLUMBIA
FEBBRE DI VIVERE
con KATHERINE HEPBURN - CARY GRANT. Regia: A. ZUKOR
Produzione: COLUMBIA
L'IMPOSSIBILE DESIDERIO
(YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU)
con JEAN ARTHUR - LIONEL BARRYMORE. Regia: FRANK CAPRA
Produzione: COLUMBIA
? ? ?
con EDWARD G. ROBINSON
Produzione: COLUMBIA
DESTINO DI SANGUE
con JOYA FILREAN - SIR CEDRIC HARDWICKE. Regia: R. STEVENSON
Produzione: GAUMONT BRITISH
O L I M P I A
FESTA DEI POPOLI - FESTA DI BELLEZZA
Produzione: TOBIS OLIMPIA FILM
TUNDRA SELVAGGIA
con DEL CAMBRE - Mc CORMICK
Regia: NORMAN DAWN
In preparazione:
DUE GRANDI FILM ITALIANI
STAGIONE - 1938 - 1939 -

AMPLIFICATORI PER CINEMA - SONORO G. 26 e G. 33

Rispettivamente per potenza modulata indistorta di 30 e di 60 Watt.

I complessi modernissimi per cinesonoro
Correttore di tonalità a doppio effetto
Misuratore d'uscita a lettura diretta in watt.

⊗ ⊗

Richiedere l'opuscolo " Amplificatori per cinesonoro ,, all'Ufficio Propaganda della S. A. J. GELOSO Viale Brenta n. 18 Milano, che viene inviato gratuitamente agli interessati

S. A. JOHN GELOSO - MILANO

VIALE BRENTA N. 18 - TELEFONI: 54-183 - 54-184 - 54-185

Concessionari esclusivi:

Per l'Italia e Colonie: Ditta G. GELOSO MILANO, P. Missori 2, tel. 82-126 - 13-684 - NAPOLI, V. Roma 348, tel. 20-508

Per l'Impero (A.O.I.): Ditta DA - PO MILANO, Piazza Bertarelli n. 1, telefono 81-801 - ASMARA, Godaif 20-B

Il pubblico più numeroso e più elegante frequenta i locali che offrono il maggior conforto

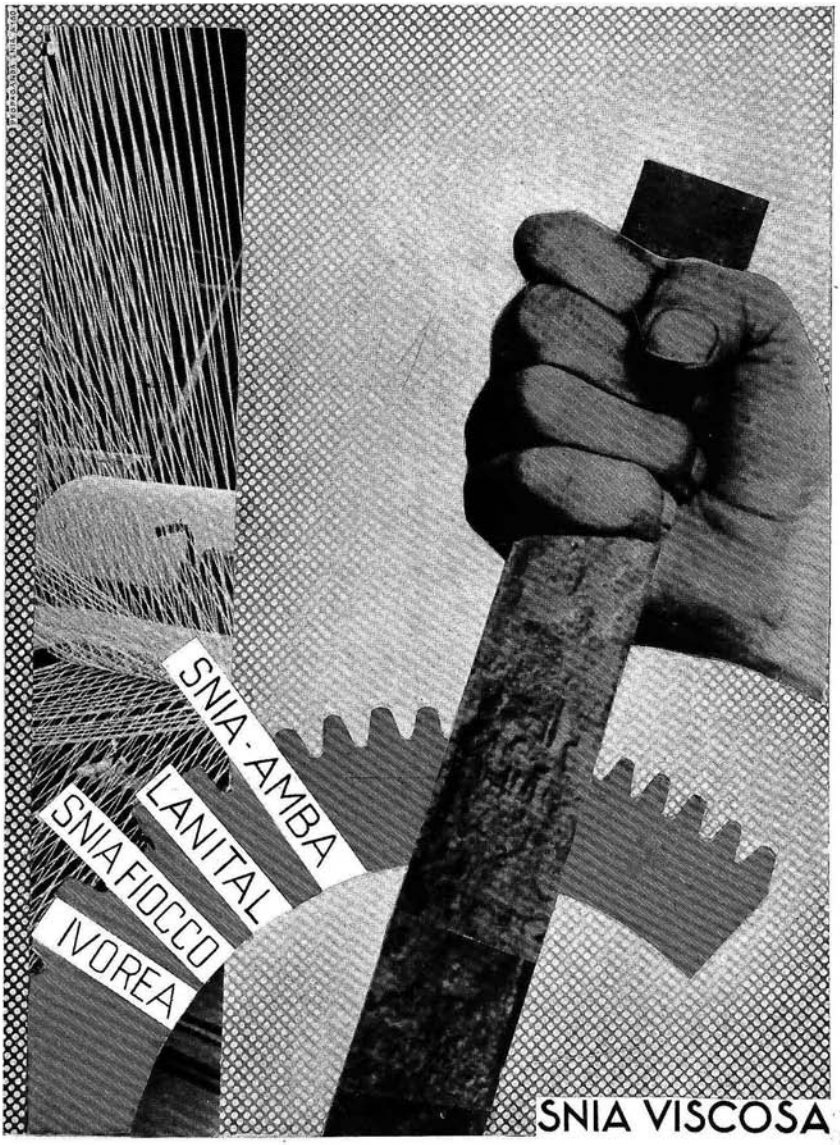
●

Senza il condizionamento dell'aria non può esistere effettivo conforto

Ing. G. R. De Cardenas

MILANO - V.le Monza, 272 - tel. 286-444/445
TORINO - Corso Vinzaglio, 4 - tel. 47-766

Impianti di condizionamento d'aria - Ventilazione e Riscaldamento


SNIA - AMBA
LANITAL
SNIA FIOCCO
IVOREA
SNIA VISCOSA