

# CINEMA



**40**

25 Febbraio 1938-XVI In questo numero: Spedizione in abbon. postale

UN DOCUMENTO ECCEZIONALE  
LE MEMORIE DI GEORGES MÉLIÈS

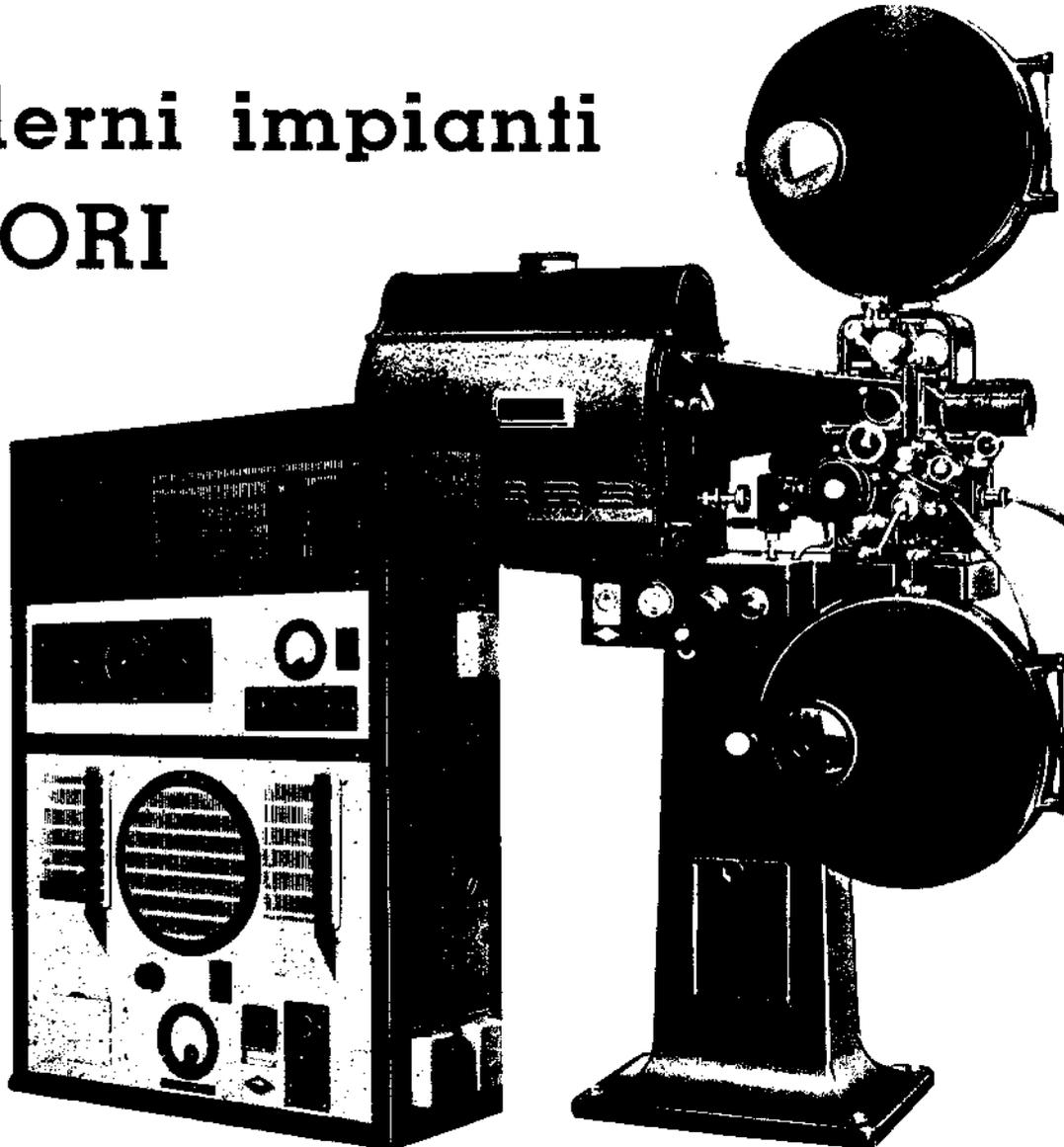
**DUE  
LIRE**

# I più moderni impianti CINESONORI

DUE GRAN PREMI  
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE  
PARIGI 1937

S O C. A N O N.  
CINEMECCANICA  
M I L A N O  
VIALE CAMPANIA, 25

—  
A L L O C C H I O  
B A C C H I N I & C.  
M I L A N O  
CORSO SEMPIONE, 93



## MONTE DEI PASCHI DI SIENA

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

Direzione Generale in Siena  
Aperto nel 1625

SEDE IN SIENA

FILIALI in: AREZZO - CARRARA - FIRENZE - GROS-  
SETO - LITTORIA - LIVORNO - LUCCA  
MASSA - NAPOLI - PISA - PISTOIA  
PERUGIA - ROMA - TERNI - VITERBO  
ed in altre 230 Piazze della  
TOSCANA - UMBRIA - LAZIO

TUTTE LE OPERAZIONI  
DI BANCA E CAMBIO  
ESERCIZIO DEL CREDITO  
FONDIARIO E AGRARIO

Agfa

*La Cinematografia*  
16<sup>mm</sup>  
*a passo ridotto*

MOVEX 30 AGFA  
macchina da presa 16 mm.

MOVECTOR SUPER 16 AGFA  
per proiezioni mute e sonore

Pellicole invertibili 16 mm.

ISOPAN  
AGFACOLOR

# CINEMA

quindicinale di divulgazione

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica de l'Istituto Internazionale per la Cinematografia e Educativa

Anno III, vol. I • 26 Feb. 1938.XVI

FASCICOLO 40

IN QUESTO NUMERO:

Cinema Gira . . . . .	109
Editoriale . . . . .	113
C. E. RAVA	
<i>L'architetto e il cinema</i> . . . . .	114
G. ALTICHIERI	
<i>La lingua e il «parlato»</i> . . . . .	116
A. MONTANI e G. PIETRANERA	
<i>Sogno e film</i> . . . . .	116
G. MELIA	
<i>Memorie</i> . . . . .	118
T. A. SPAGNOL	
<i>Il morbo del cinema</i> . . . . .	121
G. PUCCINI	
<i>La fauna dello schermo</i> . . . . .	123
CIAC	
<i>Un pioniere</i> . . . . .	126
<i>20 anni di «Ufa»</i> . . . . .	127
<i>Parla lo sceneggiatore</i> . . . . .	128
IL CRONISTA	
<i>Una nascita e un matrimonio</i> . . . . .	130
G. DEBENEDETTI	
<i>In questi giorni</i> . . . . .	131
S. ZAVATTI	
<i>Salgari soggettista</i> . . . . .	133
Galleria, 134 - Fotografia, 137 - Capo di Buona Speranza, 139 - Giochi e Concorsi, 140.	

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

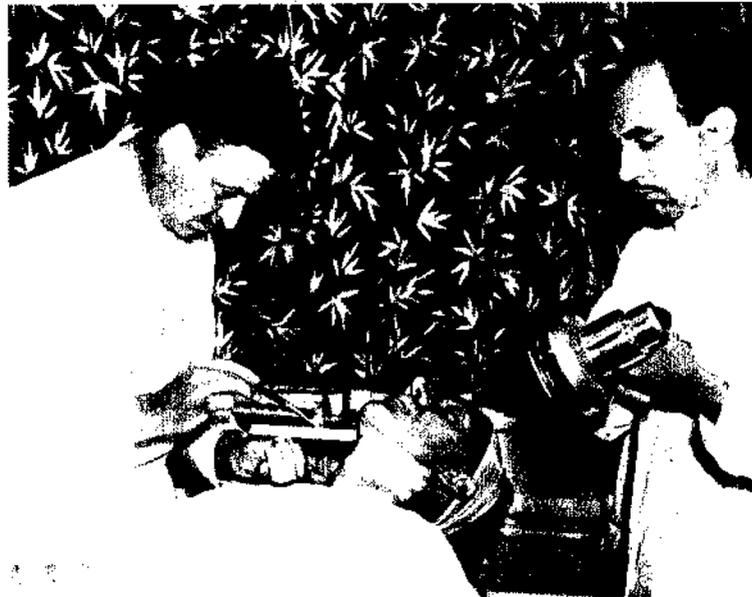
Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1-23277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), "Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (Corso Vittorio Emanuele 21), le principali librerie e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

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

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE

**DUE LIRE**

# CINEMA GIRA



Un'altra 'Primula rossa'. Questo volta l'interprete non è Leslie Howard, bensì Barry K. Barnes, che è pure attore inglese di prosa. Ecco Barnes sotto il pennello del truccatore per una delle "trasformazioni" del personaggio inventato della Baronessa Orczy. (Mander-Film)

## STATISTICHE FRANCESI...

...Centoundici film di produzione nazionale sono stati prodotti in Francia, oltre a dodici realizzati in lingua francese in stabilimenti stranieri, nel 1937. La cifra globale, 123, è inferiore a quella degli anni scorsi, in cui i film francesi, prodotti in un anno hanno raggiunto il numero di 141 nel 1936, 132 nel 1935, 150 nel 1934, 175 nel 1933. Complessivamente, tra francesi e di altre nazioni, sono stati presentati in Francia, nell'annata scorsa, 424 film.

## UN SOGGETTO DIFFICILE...

...è quello che viene preparato per il film DAY OF PROMISE, interpreti Irene Dunne e il ventriloquo Edgar Bergen col suo fantoccio Charlie Mc Carthy. Il film sarà diretto da John M. Stahl; ma molti scrittori che si sono accinti al lavoro di sceneggiatura non hanno raggiunto un risultato che soddisfacesse il regista. Myles Connolly, F. Hugh Herbert, Vina Delmar, Gene Delmar, Herbert Fields, Joseph Fields hanno già prestato la loro opera intorno al manoscritto del film. Ora è la volta di Howard Green. È probabile che egli possa, servendosi in parte del miglior materiale degli altri, stendere lo scenario definitivo.

## NOBEL...

...avrà la sua biografia filmata. È infatti intenzione della Columbia di seguire le orme della Warner Bros, specializzata nelle biografie cinematografiche, e di produrre un film sulla vita di Alfred Nobel, inventore della dinamite e fondatore dei famosi premi. Nulla è stato deciso circa l'interprete, mentre Robert Riskin ha avuto l'incarico di studiare il soggetto e di dirigere, conseguentemente, il film.

## LA R.K.O....

...ha istituito un'agenzia diretta di produzione in Francia. Il primo film della R.K.O. francese sarà PRIGIONIERO DEL CIELO. Regista René Sti, il realizzatore della PORTATRICE DI PANE. Lo scenario è di J. M. Re-

e PEPÈ LE MOKO, sarebbe ritornato in Francia. Invece ora sembra che le cose si siano appianate con la casa americana la quale avrebbe deciso di affidargli la regia di LA GIOVENTÙ DI LAFAYETTE. Duvivier stesso stenderebbe la sceneggiatura in collaborazione con Walter Reisch che, come è noto, è lo sceneggiatore, fra l'altro, di ANGELI SENZA PARADISO.

## IL 5 FEBBRAIO...

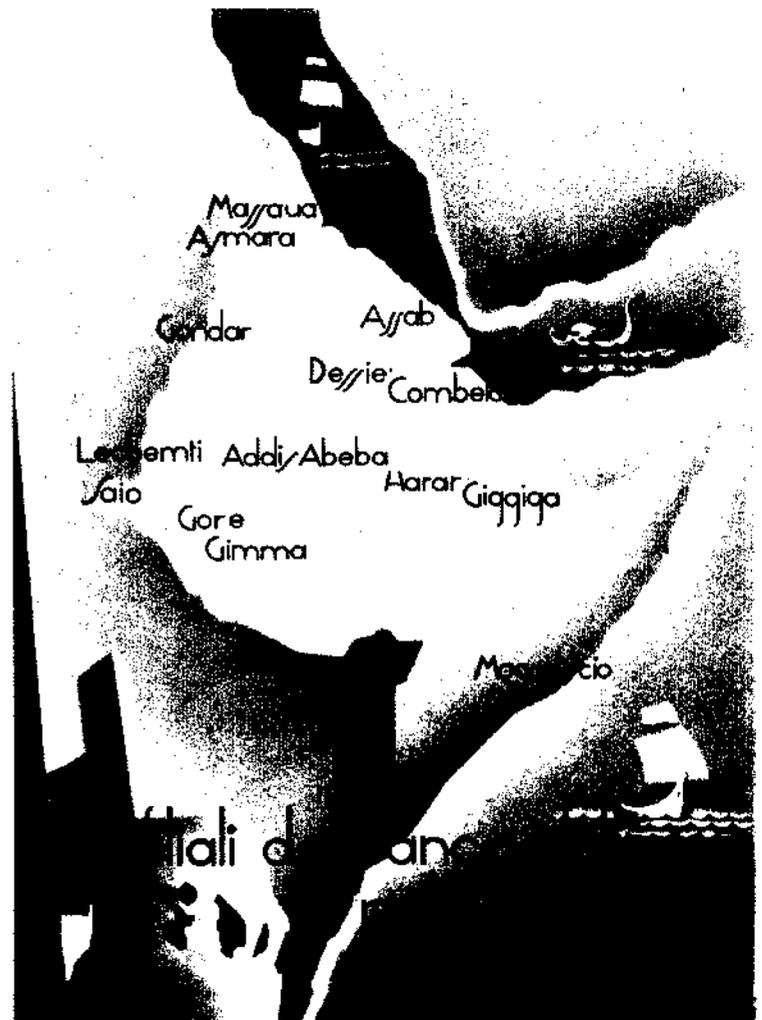
...nella sala del Coliseum España di Siviglia, venne proiettato il film italiano SENTINELLE DI BRONZO, doppiato in lingua spagnola dalla Fono Roma. Alla visione intervenne il generale Queipo De Llana ed altre autorità civili e militari, che si congratularono col Console d'Italia. Il film, che ebbe un entusiastico successo, fu subito venduto in Spagna assieme ad altri di produzione e di esclusività Fono Roma.

## L'UNIVERSITÀ DI ZURIGO...

...ha organizzato un congresso internazionale di arte e tecnica cinematografica, al quale parteciperanno professori, critici e studenti europei. Al congresso è stato invitato anche Wesley Ruggles, il regista americano di numerosi film, tra i quali CIMARRON, IL GIGLIO D'ORO, INCONTRO A PARIGI.

## COLLABORAZIONE FRANCO-TEDESCA...

...La Alliance Cinématographique Européenne continua nel suo programma di collaborazione con la Germania, realizzando negli stabilimenti della U.F.A. a Neubabelsberg le versioni francesi di film tedeschi o addirittura dei film in lingua francese. In questi giorni i dirigenti del-





L'ultimo de Mille. Sempre rivolto alle grandi rievocazioni storiche, questa volta ha fatto rivivere sullo schermo la figura di Jean Lafitte. Interpreta Fredric March di cui è compagno Francisco Gela, che vedete in questa fotografia e che è andata a Hollywood dall'Ungheria dove ha interpretato tra l'altro "Parata di Primavera". (Paramount)

la società hanno deciso di intraprendere la lavorazione di un complesso di cinque film tre dei quali, LO STRANO SIGNOR VICTOR, MIA SORELLA DI LATTE, ADRIANA LECOUVREUR, sono già incominciati. LO STRANO SIGNOR VICTOR è diretto da Jean Grémillon e interpretato da Raimu, Pierre Blanchard, Madeleine Renaud; MIA SORELLA DI LATTE è diretto da Jean Boyer e interpretato da Lucien Baroux, Meg Lemonnier e Henry Garat; ADRIANA LECOUVREUR è diretto da Marcel L'Herbier e interpretato da Yvo e Printemps, Pierre Fresnay, Junie Astor, Tommy Bourdelle. Jacques de Baroncelli inizierà tra breve la lavorazione di

S.O.S. SAHARA con Charles Vanel e Jean Pierre Aumont.

**"CONQUISTA DELL'ARIA"...**

...è finalmente finito. Tre anni or sono Alexander Korda aveva pensato di realizzare un film che fosse ad un tempo romanzo e documentario, e che glorificasse l'aviazione, dalle origini ai nostri giorni. Era stato incaricato di preparare il lavoro John Monk Saunders, famoso scenarista americano di film aviatori. Quindi ad Alexander Shaw è stata affidata la direzione artistica del film, a Donald Taylor la direzione di produzione. Ned Mann, l'uomo dei trucchi della London Film,

ha curato infine il montaggio del vasto materiale e sotto il personale controllo dello stesso Korda, ha dato gli ultimi ritocchi in questi giorni. Nel film figurano anche alcuni attori, tra i quali Lawrence Oliver che sostiene il ruolo di Leonardo, Margaret Scott che interpreta Isabella d'Este, la quale appare nella sequenza del film dedicata a Leonardo da Vinci. Anche Lindbergh, Amy Johnson, Udet partecipano a questo film.

**PRODUZIONE ITALIANA...**

...Continua negli stabilimenti Caesar la lavorazione del film di produzione S.C.I.A. CRISPINO E LA COMARE, la cui sceneggiatura è ricavata da Vincenzo Sorrelli dal vecchio libretto per opera di Francesco Maria Piave; lo stesso Sorrelli è il regista del film prodotto da Antonio Piras, fotografato da Arturo Gallea, musicato da Emilio Tufacchi, interpretato da Ugo Cèsei, Silvana Jachino, Dina Perbellini, Mario Pisu, Cesare Zoppetti, Otello Toso, Marisa Vernati, Claudio Emmelli; architetture di Italo Cremona.

Negli stabilimenti della Farnesina il Consorzio C.I.F. ha iniziato la lavorazione del film "L'ARGINE", dal dramma di Rino Alessi, sceneggiato da Ettore M. Margadonna, Giacinto Solito, Corrado d'Errico che è anche il regista del film. Operatore: Vaclav Vich; architetto Salvo d'Angelo; musica di Francesco Balilla Pratella; interpreti Gino Cervi, Rubi Dalma, Luigi Ammirante, Guglielmo Sinaz.

Negli stabilimenti di Cinecittà la Juventus Film continua la lavorazione di HANNO RAPITO UN UOMO,

diretto da Gemaro Ribelli; il soggetto e la sceneggiatura sono di Aldo de Benedetti e Alessandro de Stefani; operatore Carlo Montuori; interpreti Vittorio de Sica, Caterina Boratto e Maria Denis. Direttore di produzione Raffaele Colaninici.

Si sta attivamente preparando sotto LA CROCE DEL SUD che sarà realizzato da Jacopo Comin; ETTORE FERRAMOSCA, cui in questi giorni Cesare Vico Lodovici ha dato gli ultimi ritocchi ai dialoghi, e che Alessandro Blasetti girerà negli stabilimenti della Farnesina. Per l'Africa è partito il gruppo che realizzerà il film EQUATORE, dalla commedia di Alessandro de Stefani, regista Gino Valori.

**"CHOPIN"...**

...sarà realizzato da Frank Capra, che attualmente sta girando il film tratto dalla commedia di Kaufman e Hart YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU. Il soggetto originale del film biografico su Chopin è stato scritto da Sydney Buchman, al quale si deve tra l'altro il soggetto di DESIDERIO DI RE.

**FRITZ LANG...**

...ha iniziato un nuovo film con Sylvia Sydney. Norman Krasna, che aveva scritto il soggetto di PRAY, ha dato lo scenario di TU ED IO, dove, accanto alla Sidney, appaiono George Raft, Lloyd Nolan, Robert Cummings. Operatore è Charles Lang, l'operatore di ANGELO, mentre le scene sono architettate da Hans Dreier e Ernst Fegte.

**BEN HECHT...**

...ha iniziato il lavoro di sceneggiatura di un soggetto per il prossimo



L'ultimo film di Augusto Genina è "Napoli terre d'amore", dal soggetto di Augusto Bailly. Interpreti Michel Simon e Viviane Romance che vedete in questa scena. (Minerva-Film)

## LA MAZURKA DI PAPÀ

VITTORIO DE SICA E UMBERTO MELNATI,  
brillantissimi protagonisti di questo nuovo film, hanno inciso sui

# DISCHI COLUMBIA

la gustosa scenetta "Tenente e Cavaliere" e l'allegria canzone  
"Darò un milione".

**DQ. 1814 Dura minga** (Ganne-Falconi-Biancoli) Scenetta: "Tenente e Cavaliere" in due parti - V. De Sica e U. Melnati . . . . . L. 15

**DQ. 1815 Darò un milione** (Malatesta-Falconi-Biancoli) V. De Sica e U. Melnati - *Non mi lasciar* (Malatesta-Borella) non del film - V. De Sica . . . . . L. 15

Altre interessanti incisioni dei due notissimi attori troverete consultando il Catalogo Columbia. *Gratis e franco di porto.*

**DISCHI COLUMBIA, Società Anonima V.C.M.**  
**MILANO - VIA DOMENICHI, 14**



Quattro attrici europee passate in America stanno studiando la lingua americana: Tilly Houch il'avele vista nella "Buona terra"; Della Lind, Hedy Comar, Rose Stradner (la vedrete nell'"Ultimo gangster"), M.G.M.

film che Merle Oberon interpreterà per la produzione Samuel Goldwyn, col quale Hecht ha un contratto di 260.000 dollari annui. Ma in questi giorni Charles Mac Arthur, produttore associato presso la Metro e antico collaboratore di Hecht, lo ha invitato a scrivere lo scenario di un film per la M. G. M. Così il binomio Hecht-Mac Arthur, uno dei più singolari della cinematografia americana, torna a formarsi.

#### DOPO REMBRANDT...

...anche Goya sarà fatto rivivere sullo schermo. A narrare visivamente la vita del celebre pittore spagnolo del primo Ottocento, si accingerà il giovane regista francese Jeff Musso che ha testè finito il suo primo film, IL PURITANO, dal romanzo di Liam O'Flaherty. GOYA sarà ispirato dal romanzo di Gaston Richard pubblicato dieci anni fa in appendice dal giornale «Le Matin» e tratterà



Joan Woodbury mentre sta facendo le prove per una danza hawajana

principalmente degli amori di Goya con Teresa de Vallorbe.

#### IL PRODUTTORE SELZNICK...

...non realizzerà più, come precedentemente stabilito, diciotto film per la Metro, con la quale era in trattative bene avviate, dopo il suo allontanamento dagli United Artists. All'ultimo momento, quando l'affare stava per concludersi, le trattative sono state sospese. Selznick, che ha realizzato di recente TOM SAWYER, dal romanzo di Mark Twain, distribuirà ancora questo film attraverso l'organizzazione United Artists. Per gli altri suoi prossimi film non ha preso alcuna decisione. Ma è probabile che gli riesca facile di trovare una casa distributrice, dato che come produttore Selznick non è l'ultimo venuto, né il meno quotato. Il suo prossimo film sarà, comunque, VIA COL VENTO, dal romanzo di Margaret Mitchell, regista George Cukor.

#### GEORGE BERNARD SHAW...

...sembra soddisfatto della riduzione cinematografica che il produttore Gabriel Pascal ha fatto della sua commedia PIGMALIONE. Ha dichiarato anzi: «Non parteciperò alla direzione del film perché mi fido completamente della regia di Leslie Howard e Anthony Asquith». La sceneggiatura della pellicola è stata curata da W. P. Lipscomb (LE DUE CITTÀ, IL SERGENTE DI FERRO, IL CONQUISTATORE DELL'INDIA) e da Cecil Lewis. Il film, per il quale è preventivata una spesa di 150.000 sterline, ha quali interpreti Leslie Howard, Wendy Hiller, Willfred Lawson (chiamato il Jannings inglese), Marie Lohr, Joyce Barbour, David Tree.

#### SEMBRAVA CHE SIDNEY FRANKLIN...

...dovesse dirigere MARIA ANTONIETTA; e infatti, da quando finì LA BUONA TERRA, non fece altro che pensare a quel film. Invece, dopo il primo giorno di lavorazione, egli venne sostituito da W. S. Van Dyke che passa con straordinaria disinvoltura da un genere all'altro di film. Intanto Franklin è stato inviato in Inghilterra per dirigere GOODBYE MR CHIPS; al suo ritorno in America realizzerà ORGOGLIO E PREGIUDIZIO dal romanzo di Jane Austen, per l'interpretazione di Norma Shearer.

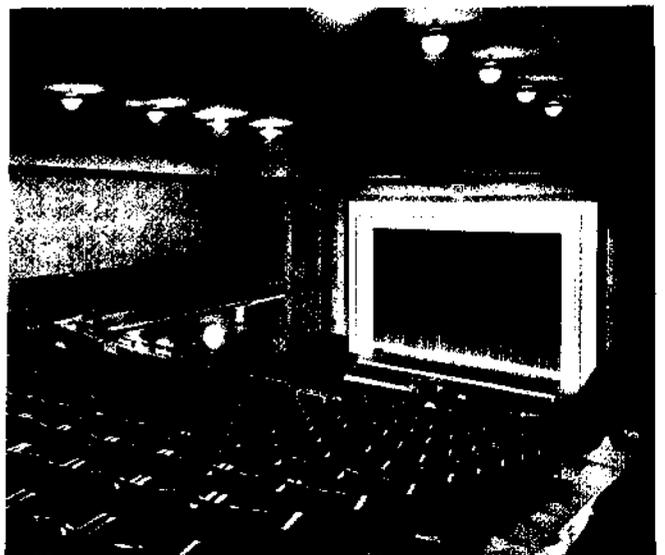
## IN MOLTI CINEMATOGRAFI ANCHE MODERNI E GRANDIOSI

il pubblico protesta che non sente bene, poichè le voci e le musiche si confondono in echi e risonanze, come avviene nei grandi ambienti a pareti nude. L'inconveniente è grave perchè è tale da allontanare il pubblico o quanto meno da limitarne l'afflusso. Purtroppo è semplice e facile rimediare.

La **S.A.F.F.A.**, studiando le applicazioni del suo materiale leggero da costruzione **Populit**, ininfiammabile, isolante termico e assorbente del suono, ha creato dei pannelli speciali **Populit-Gamma** e **Populit-Onda** destinati a rivestire le pareti delle sale cinematografiche per assicurare audizioni perfette. Tali rivestimenti giovano all'estetica dell'ambiente e determinano una moderatissima spesa.

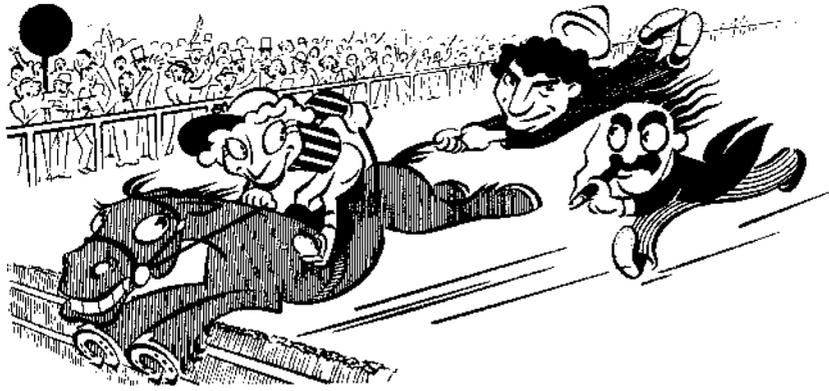
I proprietari di cinematografi che vogliono migliorare l'acustica della sala per assicurarsi la più fedele frequenza del pubblico, ci sottopongano il loro caso. Il nostro Ufficio tecnico lo studierà e lo risolverà sottoponendo progetti preventivi e referenze.

**S. A. F. F. A.**  
MILANO - VIA MOSCOVA 18



GRANDE SALA CINEMATOGRAFICA DI CUI FU MIGLIORATA L'ACUSTICA CON RIVESTIMENTO DI POPULIT-GAMMA

## I FRATELLI MARX



# Un avvenimento!

LA PRIMA LOTTERIA IPPICO-CINEMATOGRAFICA

Per la presentazione del film dei

# FRATELLI MARX

## Un giorno alle corse

avrà luogo soltanto il giorno della "prima", (spettacolo di gala)

**LA LOTTERIA IPPICO-CINEMATOGRAFICA  
DEI FRATELLI MARX**

alla quale tutti gli spettatori parteciperanno **GRATIS**

### Regolamento

- La Lotteria dei Fratelli Marx avrà luogo il giorno della prima per lo spettacolo di gala. Tutti gli spettatori vi parteciperanno gratis.
- Ogni spettatore riceverà una busta chiusa, contenente un biglietto numerato, corrispondente a uno dei cavalli impegnati nella corsa che si svolge nel finale del film.
- I possessori del numero del cavallo vincente della corsa concorreranno ai premi sotto elencati.
- L'assegnazione dei premi sarà decisa dall'estrazione fra i numeri vincenti. Detta estrazione avverrà nella sala stessa del cinema subito dopo lo spettacolo.
- La lotteria dei Fratelli Marx è regolarmente autorizzata dal Ministero delle Finanze (Divisione Lotto).

### Premi

- 1.° PREMIO** -  **IRRADIO** MODELLO "A 42,, 0 supereterodina e 4 valvole valore L. 750  
La radio che si impone
- 2.° PREMIO** - **UN APPARECCHIO FOTOGRAFICO WELTA IMPERO F. 6,3** con 2 pellicole "Ferrania,, 6X9 offerto dalla **FERRANIA S. A.**
- 3.° PREMIO** - **UN OROLOGIO WYLER YETTA** infrangibile - cassa in acciaio. Wyler Yetta anche cadendo dà l'ora perfetta.
- 4.° PREMIO** - **UN VIAGGIO A BUDAPEST** (combinazione A) col treno speciale organizzato dal 15 al 20 aprile, offerto da **I GRANDI VIAGGI** - Milano - Via Rastrelli 20.
- 5.° PREMIO** - **ENCICLOPEDIA MODERNA ITALIANA** della **CASA EDITRICE SONZOGNO** - 2 volumi - 4000 pagine - 5000 illustrazioni - 400.000 voci svolte. E' l'enciclopedia più moderna alla portata di tutti.
- 6.° PREMIO** - **UNA SCATOLA DI PORCELLANA ROSENTHAL** con incrostazioni d'argento offerta dalle **ARGENTERIE FINZI** Milano - Roma.
- 7.° PREMIO** - **UN ALBUM** con 12 meravigliosi dischi di attualità offerto dalla nota Casa **LA VOCE DEL PADRONE.**
- 8.° PREMIO** - **UN ALBUM** con 12 dischi delle canzoni e danze in voga offerto dalla grande Casa **COLUMBIA.**
- 9.° PREMIO** - **UNA DOZZINA** delle ritomate **"CALZE DEE LUX,,** in pura seta naturale offerto dai **CALZIFICIO GERMANI**
- 10.° PREMIO** - **UN ABBONAMENTO ANNUO** a **"DOMUS,,** la rivista dell'arte nella casa e nel giardino e a **"FILI,,** la rivista del ricamo e dei più bei lavori femminili, offerta dalla **EDITORIALE DOMUS.**
- 11.° PREMIO** - **UN PANETTONE GIGANTE MOTTA** (il dolce delle liete occasioni) - **UN PANFRUITO MOTTA** (specialità da tavola e da tè) - **UN VASO DI MARRONI AL LIQUORE** (Novità Motta) offerti da **MOTTA PANETTONI S. A.**

La crisi del film comico non è una novità oggi. Le sue origini risalgono all'avvento del parlato, che a distanza più o meno breve fu tomba dei più popolari assi della risata, salvo rare eccezioni.

Fra i sopravvissuti il binomio Laurel-Hardy è in prima linea, potenziato nella sua vis comica da un parlato adattissimo alla maschera, cosa che non hanno trovato gli altri, e più fecondo che mai nel campo libero di concorrenti.

Ma non poteva bastare. Il pubblico di tutto il mondo vuole, come ha sempre voluto, ridere: quindi era logico che la Metro-Goldwyn-Mayer, di fronte al crescente successo del film comico, si preoccupasse di incrementare la produzione e la varietà. E ha scovato i FRATELLI MARX: Groucho, Chico e Harpo, tre maschere singolarmente ben distinte ma formanti un trio intonatissimo, capace di dare vita sicura ad un nuovo genere di cinematografia allegra. I fratelli Marx, illustri ignoti sinora per il pubblico italiano, sono invece popolarissimi in America, a traverso il varietà prima ancora del loro passaggio allo schermo.

Nuovaiorchesi di nascita, essi hanno iniziato la carriera da punti di partenza divergenti per finire allo stesso traguardo di arrivo. Groucho, il buffone, fu il primo a calcare le scene del varietà; Chico, il più anziano dei tre, lo raggiunse in seguito dopo aver battuto come pianista tutti i caffè e locali notturni; Harpo, il più giovane, fu prelevato dagli altri due al Savoy Hôtel di New York dove lavorava sin da ragazzo e trascinato, si può dire, a viva forza sul palcoscenico. Debuttò a bocca chiusa per l'emozione e siccome tutto andò a gonfie vele, ha pensato bene di non aprirla neppure in seguito: un trionfo del muto nel parlato.

Quando passarono al cinema la Metro-Goldwyn-Mayer non tardò ad impegnarli affidando la plasmatura del trionfo al regista Sam Wood. Il colosso è avvenuto in UNA NOTTE ALL'OPERA ed è stato tanto persuasivo da farlo seguire immediatamente dal secondo film UN GIORNO ALLE CORSE.

L'unione fa la forza - dice un vecchio adagio - e la forza dei fratelli Marx sta infatti anzitutto nella fusione delle tre maschere personalissime. Altro elemento di successo è il sapiente sfruttamento del virtuosismo musicale che caratterizza i tre fratelli, virtuosismo che viene intercalato nell'azione non solo come elemento armonico, ma anche in funzione di felice spunto comico.

Questo autentico triumvirato dell'allegria apparirà fra breve sugli schermi italiani con il suo trionfo mondiale: UN GIORNO ALLE CORSE.



28 Febr.  
1936  
XVI



C I N E M A



40

TROVA LUOGO, in questo numero, un documento che quanti s'interessano di cinematografo riterranno senz'altro eccezionale: una biografia di Georges Méliès che egli stesso scrisse e c'inviò qualche tempo prima di morire. Vogliamo, con ciò, recare anche noi un contributo alla memoria di questo schietto e originale artista che, negli ultimi anni della sua vita, visse oscuro e quasi dimenticato. Gli stessi giornali francesi ci hanno narrato della sua miseria e d'un tardivo intervento (erano già le sue ultime settimane) in suo favore, perché fosse ricoverato e curato in un ospedale. Egual sorte ha avuto Emile Cohl. Benché la sua opera fosse meno importante di quella di Méliès, tuttavia Cohl rimane nella storia del cinema come il primo realizzatore del film a disegni animati. Anch'egli fu ritrovato in miseria ed aiutato soltanto negli ultimi mesi che passò all'ospedale, dove morì poco prima di Méliès.

Tutto questo ha naturalmente provocato un coro di lamenti sulla mancanza, in Francia, dell'assistenza al personale del cinema. Mancanza che è dovuta a varie ragioni: non ultima quella che la Cassa Mutua cinematografica non può avere, fra il personale dipendente, lo sviluppo necessario per la povertà numerica dei suoi aderenti e perché questi, pagando quote minime, ricevono logicamente premi minimi.

Il problema è stato affrontato da P. A. Harlé, direttore della « Cinématographie Française », il quale, dalla morte di Méliès e Cohl, trae incitamento ad auspicare misure di previdenza per i vivi. Egli propone, quindi, la costituzione d'una Cassa d'Assistenza dell'Industria cinematografica, basata sui seguenti principi:

- 1° - Adesione degli imprenditori con l'obbligo di fare iscrivere alla Cassa tutti i loro salariati, qualsiasi attività essi svolgano;
- 2° - Pagamento d'una quota del 10% dei salari totali, o d'un massimo di tremila franchi al mese, versata metà dall'imprenditore e metà dal salariato;
- 3° - Costituzione di un libretto individuale d'assicurazione, fornito dalla Cassa Statale di Vecchiaia, per la continuità dei versamenti quando il titolare cambia imprenditore.

Il pregio della proposta sta soprattutto nell'averla posta. Lo stesso Harlé riconosce che molti suggerimenti potranno venire dai competenti in materia assicurativa e, noi aggiungiamo, anche dal regolamento della nostra Cassa Nazionale di Assistenza per i lavoratori dell'Industria. Il nostro ordinamento Corporativo è all'avanguardia nel mondo, in tutto quanto riflette l'assistenza e le forme più complesse di previdenza per i lavoratori. Per quanto concerne il mondo dello Spettacolo, la Cassa in questione ha per scopi principali quelli di corrispondere agli iscritti, in caso di malattia, un'indennità giornaliera; di prestare gratuitamente agli iscritti, in caso di malattia, l'assistenza medico-chirurgica-farmaceutica; di concorrere alle spese funerarie dell'iscritto; di erogare un sussidio in caso di parto; di erogare sovvenzioni d'invalidità e vecchiaia a favore dell'iscritto, che per l'età o per altre cause sia riconosciuto permanentemente inabile al lavoro. Suoi scopi ac-

cessori sono: fondare e sussidiare case di riposo a favore degli assicurati, assumendone la gestione; concorrere nelle spese per altre forme di assistenza contro le malattie, come cure in stabilimenti idroterapici, climatici, convalescenziari ecc.; assumere quelle iniziative che contribuiscano al miglioramento morale e materiale degli iscritti e valgano a ridurre la disoccupazione, come scuole professionali, concorsi, ecc.; infine, concedere sussidi straordinari. Ma ciò che ha soprattutto importanza è il carattere dell'assistenza. Mussolini ha dichiarato che « dall'assistenza dobbiamo arrivare all'attuazione piena della solidarietà nazionale ». Ed ecco che, proprio per questo concetto che perfeziona e approfondisce il problema, esso assume definitivamente quel contenuto morale che lo fa attuale in ogni paese. Ed è perciò che anche noi interveniamo in una discussione, la quale, pur riguardando un paese straniero, presenta anche per noi elementi di grande interesse; anzitutto in quanto parte da un fatto doloroso che ha commosso la nostra passione di uomini e di cineasti, in secondo luogo perché è fonte di necessarie considerazioni sull'ossatura materiale e finanziaria del cinematografo in relazione a particolarissime esigenze.

Molte volte ci è capitato di udire discorsi di questo genere: che bisogno c'è di preoccuparsi, per esempio, della vecchiaia di coloro che fanno del cinematografo quando esso permette guadagni da consentire notevoli risparmi? Un discorso simile pecca in vari punti. Il luogo comune degli enormi guadagni è vero in taluni casi che riguardano, comunque, una categoria assai limitata di persone. Generalmente non si ha che disquilibrio di compensi fra le diverse categorie partecipanti alla produzione cinematografica (ma questo merita un rilievo maggiore che faremo un'altra volta), per cui, tenuto anche conto della saltuarietà dell'impiego, si verifica spesso il caso di paghe medie appena appena sufficienti per vivere.

Un altro fatto da tener presente è il particolare andamento della vita cinematografica. Anche a studiarlo bene, con attenzione, non si riesce a rendersene pienamente conto. Ci son dei motivi che, proprio per la loro semplicità, sfuggono ad una precisa valutazione; e bisogna contentarsi di notare il fatto com'è: la vita cinematografica può dare forti guadagni, ma si svolge in tal modo che li riassorbe quasi automaticamente con una fluidità incontrollabile. Le cause? Forse son da ricercarsi nella sostanziale irregolarità d'andamento e in quella saltuarietà d'impiego, cui accennavamo prima, che son proprie di un'industria che - caso eccezionale, questo, fra le industrie - ha come base di successo un elemento esso stesso incontrollabile e non riducibile in cifre: il gusto del pubblico. Poco più di quarant'anni di cinema ci hanno dato chiarissimi esempi di quanto ora affermiamo; ultimi - e speriamo lo sian davvero - quelli di Méliès e Cohl.

Da ciò la necessità assoluta, per ogni nazione che abbia un'industria cinematografica, di affrontare il problema assicurativo il cui processo ha, per ciò che abbiamo detto, caratteristiche particolari di cui bisogna tener conto per un'opera proficua e conclusiva.



# L'ARCHITETTO E IL CINEMA



Ross

UN ARTICOLO di Alberto Rossi: «Scenografia per lo schermo», sulla «Gazzetta del Popolo» del 22 dicembre 1937, pone sul tappeto nei confronti del grande pubblico la questione della scenografia cinematografica (si dovrebbe più esattamente dire «architettura cinematografica», tanto lontana è la costruita scenografia del film, da quella, per lo più dipinta, del teatro); ne ricerca le caratteristiche e ne sottolinea l'importanza grandissima, rifacendosi, per molti punti, ad alcuni miei scritti e studi sull'argomento (apparso sulla «Rassegna Italiana» e su «Bianco e Nero»), che, infatti, egli cita nel corso della sua disamina. L'articolo del Rossi è tutto interessante, ma particolarmente mi sembra significativo il fatto che, di quello specialissimo problema che è la veste scenografica del film, si occupi un quotidiano a larga diffusione: segno che un reale interesse per l'apporto dell'architettura nel cinematografo ed una giusta valutazione della sua singolare importanza (interesse e valutazione che da tempo si auspicavano) cominciano a farsi strada anche da noi.

Non è qui il caso di entrare in un esame dettagliato delle opinioni del Rossi, in parte corrispondenti a quelle da me espresse, in parte, invece, divergenti, ma credo, comunque, che egli non sia nel vero dove asserisce che tuttora il pubblico si disinteressa, il più delle volte, della cornice scenica, anzi la ignora. Anche prescindendo, infatti, da quei tali «gruppetti di iniziati» che egli cita, e che, pur sempre utili, rimangono tuttavia, evidentemente, nell'ambito delle eccezioni, io sono convinto che l'architettura e l'arredamento dei film facciano abbastanza presa, ne sia egli cosciente o meno, sullo spettatore, il quale, di solito, li segue con interesse o curiosità; prova ne sia che mi è spesso capitato di constatare come il pubblico sia, in complesso, buon giudice più assai di quanto non ci si aspetterebbe, e come la paccottiglia, le abborracciature, i ripieghi, le miserie che troppe volte, ahimè, hanno caratterizzato le scenografie di molti film italiani, difficilmente gli sfuggano. Ad ogni modo, ed è ciò che mi premeva di lumeggiare in questa sede, credo che, anche se profano e magari distratto o indifferente, il pubblico sia tuttavia, nel suo insieme, più consapevole dell'importanza dell'architettura scenica nel film (tanto nel suo valore spettacolare intrinseco, quanto nella sua qualità di contributo essenziale per creare «l'atmosfera» dell'azione) di ciò che non mostrino esserlo i

nostri produttori, né spesso, purtroppo, i nostri registi.

Tale amara constatazione, che nasce dai risultati finora ottenuti in questo campo, e che chiunque abbia seguita un po' da vicino la produzione cinematografica italiana degli ultimi anni può controllare, corrisponde a dati di fatto, provcati, a mio avviso, da un errore iniziale di valutazione, che ha la sua origine proprio nell'ambiente dei «tecnici» cinematografici. L'errore è duplice, e riguarda: 1°. Le *caratteristiche* che dovrebbero fondamentalmente essere richieste per l'architetto-scenografo, e distinguerlo in quanto «specialista» in questo ramo; 2°. Le *mansioni*, le *attribuzioni* e le *responsabilità* che dovrebbero essere riconosciute alla «figura» dell'architetto-scenografo, durante la lavorazione del film.

Vediamo il primo punto: l'architetto di un film dovrebbe innanzitutto avere la caratteristica di essere... *architetto*. Questa verità lapalissiana, la cui evidenza è così lampante che sembrerà assurdo l'affermarla, è tuttavia ampiamente giustificata dalla realtà delle cose: quanti sono, infatti, specie fra i pochi che vanno (almeno come numero d'incarichi) per la maggiore, gli scenografi dei nostri film, che appartengano alla classe degli architetti? Coloro che conoscono poco o molto l'ambiente cinematografico italiano potranno facilmente rispondere. So già, d'altronde, che mi si muoveranno due principali obiezioni. Incomincio dalla prima, perché di minor conto: pure negli allestimenti teatrali, gli scenografi, anche assai reputati, sono più spesso pittori o decoratori che architetti. Risponderò che, in primo luogo, questo malvezzo, salvo eccezioni così contrario alle nostre migliori tradizioni teatrali (dal Serlio, che so, ai Bibiena, tutti architetti), va fortunatamente scemando, poiché anche in palcoscenico si incomincia a riconoscere all'architetto il posto che gli compete; ma soprattutto che, come rilevavo in principio, il palcoscenico esige il più delle volte lo scenario dipinto (i cui effetti, conseguentemente, si appartengono alla prospettiva pittorica), mentre caratteristica essenziale e specifica della scenografia cinematografica è d'esser tutta costruita, d'essere, insomma, veramente e totalmente «architettura», seppure di effimera durata. Siamo dunque innanzitutto, indiscutibilmente, e sarà bene non dimenticarlo, di fronte ad un *problema di architettura*, anche ove non si tratti che di «interni», poiché l'ar-

redamento non è che un aspetto parziale dell'architettura ed anche un mobile o un pannello sono composizioni di linee e di ritmi nello spazio, quindi «costruzione».

Ma l'obiezione maggiore, ed a me ben nota, è quella che il cinematografo ha speciali sue esigenze tecniche ed ottiche, per ciò che concerne la sua stessa natura ed essenza, ed anche imprescindibili esigenze economiche, per ciò che riguarda le necessità della produzione: che, di conseguenza, occorre, prima d'ogni altra cosa, conoscere tutto ciò, occorre, cioè, possedere quella particolare preparazione tecnica che fa lo scenografo cinematografico. Benissimo: proprio in quanto architetto che si occupa di cinematografo, ho già avuto occasione di scrivere, appunto a proposito delle particolarità tecniche, che «la realtà cinematografica non è l'esatta riproduzione del vero, bensì una trasposizione di esso» e che «questa speciale realtà che si potrebbe chiamare il clima cinematografico, obbedisce a misure e proporzioni sue proprie, diverse da quelle della realtà consueta»; ed ho sottolineato «quella speciale diversità ottica nata dal fatto che l'occhio della macchina da presa si richiama ad altre leggi che non l'occhio umano», e che «l'obbiettivo ha una sua propria poetica, la quale richiede proporzioni e rapporti prospettici differenti da quelli veri, anzi appartenenti ad un'altra scala metrica». Ma immaginano dunque seriamente, quei cineasti i quali si credono soli depositari dei segreti dell'obbiettivo, delle esigenze del carrello, delle alterazioni della prospettiva cinematografica rispetto alla proporzione umana, delle leggi di variazioni dei colori, dei misteri dei trucchi, della «miniatura» e del «trasparente» (tutto ciò, s'intende, *in rapporto alla costruzione scenica*), immaginano seriamente, dicevo, che sia così ardua cosa per un architetto, abituato dalla disciplina degli studi e dall'esercizio della professione a ben altre difficoltà, acquistare questo bagaglio di cognizioni ed esperienze cinematografiche, siano pure complesse e delicate quanto si voglia?

Ed in quanto alle particolari necessità economiche e finanziarie della produzione, le quali molto influiscono, per evidenti ragioni, anche sui caratteri specifici della cornice scenica d'un film, credono davvero i suddetti cineasti, che, nella costruzione di una casa o di una villa, o semplicemente anche soltanto nell'arredamento di una abitazione, l'architetto non sia, purtroppo, abituato a dover piegare

le proprie concezioni a ben altre, ed altrimenti ferree esigenze economiche? Concludendo, è ovvio che non sarà certo difficile ad un buon architetto acquisire rapidamente la tecnica della scenografia cinematografica, mentre, per chiare ragioni, non potrà avverarsi il viceversa.

Ora, mi sembra, invece, che, nei riguardi di questo famoso « tecnicismo », in virtù del quale si vorrebbe ridurre la scenografia cinematografica a privilegio di pochi iniziati ai riti « misteriosi » delle esigenze filmistiche, stia verificandosi un fenomeno analogo a quello di quel « funzionalismo » architettonico che mise a rumore, qualche anno fa, il campo degli architetti italiani e che, ridotto in seguito alle sue più giuste e modeste proporzioni, vede oggi la sua stella lentamente tramontare. Anche chi non sia studioso né competente di queste materie, ricorderà, infatti, che ad un certo momento tutto sembrò, in architettura, dover essere unicamente « funzionale »: poco importava se l'architetto conoscesse il proprio mestiere, avesse preparazione o talento (e, quasi quasi, non ci si preoccupava neppure più se fosse, o meno, architetto); ciò che soltanto contava era che, nel progettare una casa (la casa, si diceva allora, « macchina per abitare »), avesse, per esempio, ben calcolato il « percorso minimo » tra la cucina e la stanza da pranzo, affinché la donna di servizio non spreccasse un passo più del necessario. Risolto questo capitale problema, la casa poteva pure riuscir brutta: che importava? Tutto doveva esser ridotto alle sole « necessità » tecniche (la camera da letto, « strumento per dormire », era una cella, col puro spazio necessario per un lettino, una sedia, e, sì e no, un tavolino, l'armadio essendo, naturalmente, nel muro) e trionfavano di breve splendore gli effimeri « materiali nuovi », buxus, celotex, maftex, ecc., fra un gran lustrare di metalli cromati. Tutte cose, intendiamoci, ottime anch'esse, salvo le esagerazioni, ma alle quali ogni buon architetto aveva sempre provveduto in ogni tempo, senza lasciarsene soverchiare, né occultare il vero orizzonte: l'errore era di credere ad un tratto, che la missione dell'architetto fosse tutta lì, nel risolvere quattro problemini tecnici, e intanto ci si dimenticava... proprio dell'architettura!

La stessa cosa, ripeto, ho l'impressione si verifichi nel campo della scenografia cinematografica: ci si preoccupa, infatti, che gli uomini chiamati a creare le architetture sceniche conoscano problemi ed esigenze di carattere tecnico (indispensabili e fondamentali anch'esse, certo, ma totalmente insufficienti a risolvere il problema *in quanto arte*) e non ci si cura affatto, il più delle volte, che siano *innanzitutto* architetti, cioè « specialisti ». Si preferisce il « mestiere » facilmente acquisito, supinamente e piattamente ripetuto, ad un'immissione salutare di forze nuove, prese nelle file degli architetti italiani; e questo, per un problema che è proprio, e prima d'ogni altra cosa, un *problema d'architettura*, sia pure riferita al cinema. Credere che le soluzioni, che ad esso problema si possono dare, debbano rimanere circoscritte ai pochi, cosiddetti o creduti, « iniziati » e soltanto a quelli, sarebbe, infatti, come pensare che un architetto non potesse progettare una banca, o un ospedale

o un teatro o un ministero, tutti problemi specifici, soltanto perché occorrono a ciò specifiche competenze, le quali esulano, evidentemente, dal campo dell'architettura corrente, e dai problemi normali della costruzione: ora, ognuno vede, nella realtà positiva, l'assurdo di una tale ipotesi!

Ma si chiamino, a Cinecittà, a Tirrenia, dovunque si debba girare un film, dei buoni architetti (la giovane scuola italiana davvero non ne manca): si vedrà se non sapranno facilmente acquistare le conoscenze tecniche inerenti alla produzione cinematografica, e si vedrà soprattutto se, in quanto scenografia, il livello artistico di questa produzione non ne guadagnerà al cento per cento! Ci si preoccupi dunque, innanzitutto, che coloro i quali dovranno curare la cornice scenica dei film abbiano la necessaria preparazione *architettonica ed artistica*, e che, *prima* ancora di diventare com-

petenti e tecnici di cinematografo, siano competenti e tecnici del *proprio* mestiere d'architetti: semmai, nei casi particolari in cui occorra, si potrà utilmente affiancar loro qualche tecnico specializzato, per la soluzione di determinati, specifici problemi: anzi, a queste mansioni appunto, e non a creare dilettantescamente cattive scenografie, come spesso avviene, dovrebbero provvedere gli « uffici tecnici » delle grandi organizzazioni cinematografiche.

Tuttavia il problema del quale ci siamo venuti occupando non è tutto qui, ma presenta, come si è detto, anche un altro importantissimo e delicato aspetto: è ciò che, appunto, vedremo successivamente. CARLO ENRICO RAVA

*I due figurini, pubblicati in testata, sono stati disegnati dall'architetto Rava per l'Isola disabitata di Haydn, che verrà inscenata nel prossimo Maggio Musicale Fiorentino.*



Cedric Gibbons, capo scenografo della M. G. M., esamina col suo collaboratore William A. Horning un modellino della grande sala da ballo ricostruita fedelmente per il film « Maria Walewska » su quella del palazzo di Varsavia

# LA LINGUA E IL "PARLATO"

«NEL DIALOGO ITALIANO del BANDITO DELLA CASBAH mi è occorso di sentir dire «dettaglio», «non me ne volere» ed altri orribili francesismi. Mi si obietterà che li adoperano spesso e volentieri illustri scrittori nostri. Se mai codesta è un'obiezione che non regge. Padronissimi gli scrittori di far a confidenza magari con la grammatica... Ma in un dialogo cinematografico la lingua ha da essere rispettata con la meticolosità di un Puoti, con l'accanimento dispettoso di un Fanfani». Sin qui Adolfo Franci, nell'*Illustrazione Italiana*.

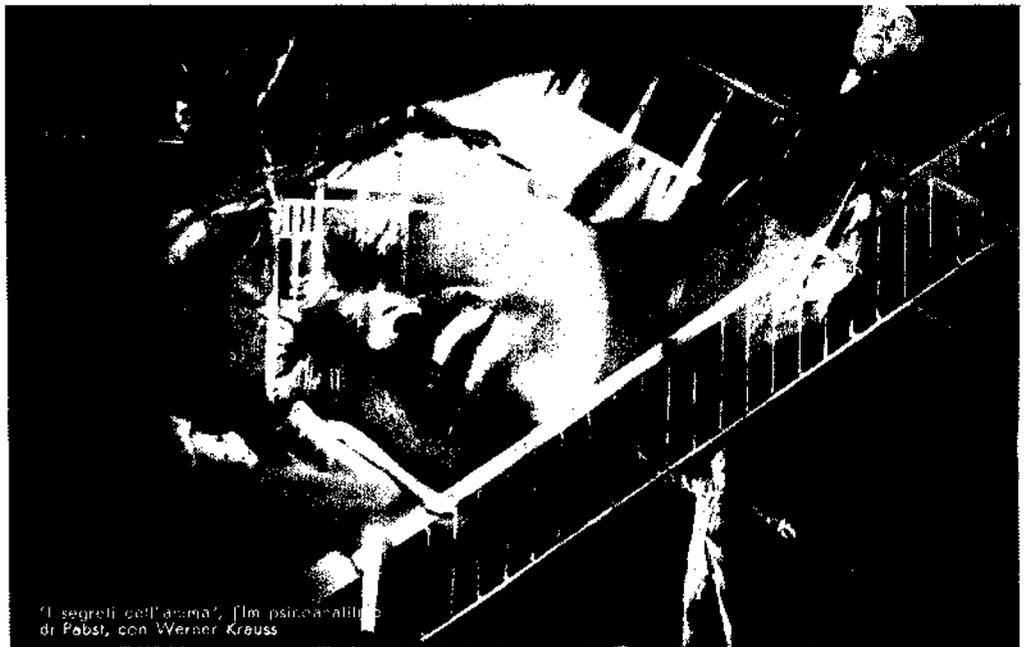
Non nego, non nego. Come principio, per l'educazione dei doppiatori, va abbastanza bene. Ma appena che quell'educazione fosse ultimata preferirei che il principio avessero a dimenticarlo, come avviene d'ogni norma scolastica: dal momento importantissimo, su cui tutti siamo d'accordo, che, finite le scuole, altro resta da imparare, come più avanti dirò.

E poi il Puoti! E poi il Fanfani! Già, al cinema, loro non sono mai andati, vero? Nel caso, avrei magari accolto un riferimento più fresco, un pedante vivente: Panzini, Monelli, o che so io. Infine, perché mai un doppiatore di film dovrebbe essere più schizzinoso d'uno scrittore per giunta illustre? Qui vien reso naturalmente ossequio allo stilista, al «proprio» Franci. Ciò non ostante vorrei che gli giungesse un mio proverbio, di nuovo conio: in chiesa coi santi e al cinema con la morosa. Sotto, c'è una questione nient'affatto trascurabile. Si è lottato aspramente — e si è vinto — contro i dialogatori del teatro, contro il «bel meccanismo della botta-risposta» tanto caldamente patrocinato da Marcel Pagnol e sostenuto da altri vecchi e perversi lupi delle quinte. Restò per pacifico, alla fine, che, essenziale per il teatro, il dialogo non è che complementare nel cinema. Lo schermo ha i suoi propri, autonomi, naturali mezzi d'espressione, sui quali è superfluo insistere: in difetto di questi, o ad invito di questi, la parola soccorre, supplisce. Ma sempre, anche così chiamata o tollerata, si fa cinematografica, cioè esosa, franta e infinitamente servile. Incalliti commediografi, come Pirandello, l'hanno capito; altri più giovani e saputissimi (all'apparenza), come Sacha Guitry e Bernstein, non ci sono ancora arrivati. È chiaro ad ogni modo che lo schermo pretende dal dialogo anche un apporto di colore e, per così dire, di odore. E non forse il teatro? Sì, è vero, ma a che distanza! Talmente è stato investito di questa funzione, il dialogo cinematografico, che gli americani vi immisero bracciate di *slang*, in ambienti ove il casto linguaggio stonava, i francesi e i tedeschi dialetti e basse inflessioni, i russi addirittura una pittoresca zavorra di barbarismi. Di conseguenza voltare «al puro» quello che originariamente era impuro vuol dire commettere un'arbitrarietà e deplorevole mistificazione, leggi pure tradimento, di quella particolarissima, inconfondibile ambientazione. Che scugnizzi sarebbero quelli che si mettersero a bisticciare in pura lingua, in italiano da punta di forchetta?

ficco dunque una realtà il cui peso deve star più a cuore d'ogni purezza, una realtà alla quale, sia pure dopo il tirocinio scolastico, occorre sullo schermo giungere. Il regista di SANG D'UN POËTE disse che «l'air vrai, l'air vrai, c'est le principal». Stavolta sono incondizionatamente con Jean Cocteau. O forse si voleva impedire a Pepé le Moko di sussurrare alla sua bella «non me ne volere»? Si rifletta che Pepé ha fatto le sue armi a Montmartre e sulla Pepinière, ha letto Dekobra e Frondaie, e da questi romanzacci — ma tipicamente suoi — ha mandato a memoria qualche gergo, qualche «fiore», per irrobustire le sue pose e per impennacchiare il suo scettro sulla Casbah. Franci pretendeva forse che dicesse: «non aduggiarmi», oppure «non recarmene onta»?

«Non me ne volere»: niente di più perfetto. Nel caso al Puoti, al Fanfani e al Franci, a mia volta poi chiederò: non me ne vogliate...

GILBERTO ALTICHIERI



## SOGNO E FILM

*Spesso è stato osservato che una delle funzioni dell'arte è quella di dare una soddisfazione fittizia ai desideri degli uomini. Questo vale soprattutto anche per il cinematografo, che si è voluto chiamare «la fabbrica dei sogni». La concretezza dell'immagine animata permette un'illusione molto più immediata di quella concessa per es. dal romanzo, e la nota tendenza dell'industria cinematografica di accentuare nei film gli elementi più graditi al pubblico, ha avuto l'effetto che sullo schermo, molto di più che nelle altre arti, si sono imposti i «castelli di Spagna» a sfavore di altri elementi dell'arte, come per es. di quello che soddisfa al desiderio di conoscere. Giacché il motivo essenziale che spinge le folle nelle sale cinematografiche è appunto quello di allontanarsi dalle preoccupazioni quotidiane verso regni più felici: ossia il bisogno di sognare. Ora lo studio del sogno è diventato una delle basi della psicologia moderna, e esaminando i risultati di queste ricerche psicologiche si trova confermata l'analogia fra sogno e film anche nei dettagli della loro struttura. Basterà questo accenno per eccitare la curiosità dei lettori di Cinema e per indurli a inoltrarsi, per qualche minuto, nel campo dei concetti psicologici, in cui ritroveranno, stranamente rispecchiate, cose familiari a tutti.*

I MOLTEPLICI bisogni dell'umanità trovano appagamento attraverso una continua lotta sia con le istituzioni sociali sia con la tecnica; bisogni che vengono soddisfatti, o direttamente o nelle loro forme sostitutive, allorché l'evoluzione delle istituzioni e le cognizioni tecniche lo permettono. Il desiderio del volo, rappresentato nei più antichi miti, è certo antico quanto l'uomo, come profonda e sottile è la sua psicologia. Gli arditi ed immaturi sforzi umani rivolti a soddisfarlo sono per noi racchiusi nel nome di Leonardo, mentre l'appagamento fu permesso soltanto dalla tecnica del nostro secolo. Un bisogno insoddisfatto, anche per l'impossibilità tecnica della soddisfazione, non rimane però completamente estraneo al giuoco delle forze psichiche: esso cerca anzi una liberazione attraverso un equivalente. Il desiderio del volo, per esempio, nell'alpinismo. (Vedi nel Leo-

nardo di Merejkowski, l'episodio dell'ascesa di Leonardo al monte Albano come sostituzione dell'impossibile volo tanto agognato). Così, non meno originario e connaturato all'uomo ci sembra, per molteplici ragioni, il bisogno del cinematografo; inutile qui rammentare la sua condizione generica, l'importanza somma del senso della vista nella costituzione intellettuale e nella formazione delle arti delle scienze e della linguistica, tanto più che al «senso cinematografico» non è meno connaturato il senso potenziale del dinamismo, che trova appunto nella cinematografia le più ampie possibilità di soddisfazione. È sufficiente invece ricordare che le primitive scritture pittografiche, spezzettando nell'incisione una sequenza di scene naturali visive, rappresentano il primo conato di espressione cinematografica, conato soffocato dalla insufficienza tecnica nel tentativo appunto di rendere l'espressione del movimento, la figurazione simbolica delle azioni interessanti la vita dell'uomo. Così in un qualsiasi arcaico scritto improntato al simbolismo pittografico, possiamo scorgere, oltre l'esigenza virtuale della macchina da presa, un primitivo tentativo di montaggio. E queste stesse scritture non sono prive di un certo rozzo gusto d'arte nel fissare l'essenziale delle figure espresse.

Esaminiamo qualsiasi odierna scrittura: essa rappresenta l'ultimo riassunto trasfigurato di remoti quadri cinematografici virtuali e ciò da un duplice punto di vista formale e sostanziale. Difatti l'ideogramma cedette, per lunga evoluzione pratica, alla scrittura sillabica indi all'alfabetica; ora l'ideogramma rappresenta appunto il limite a cui si arrestò, di fronte all'impossibilità della tecnica, l'esigenza di rendere figurativamente il movimento. Inoltre, dal lato sostanziale, ogni scrittura, che richiama alla mente un complesso di concetti e di immagini materiate nella loro espressione, emerge da una rete pressoché infinita di impressioni psichiche provenienti in prevalenza dalla visione. L'espressione per visioni è infatti un modo arcaico che per lunghi secoli cercò un mezzo tecnico per la fissazione pratica dei suoi prodotti. Quella rete, che pone in potenza un film alla base del nostro pensiero, è

però intessuta in un complesso sistema psichico inconscio.

Le esperienze più lontane della specie, tutte le repressioni volontarie o coatte da essa subite nel corso dei tempi, le esperienze stesse e le repressioni patite da ogni individuo, rimangono depositate nell'inconscio dell'uomo e dirigono la sua azione. L'Io conscio fu pure raffigurato in un cavaliere «condotto» da un cavallo, l'inconscio; potremo aggiungere che il cavaliere ignora di cavalcare e ignora «di conseguenza» la direzione ed i fini del cavallo ed ha anzi grande ripugnanza ad ammettere persino l'esistenza di una cavalcatura. Comunque, affermiamo essere nell'inconscio una profonda esigenza di «espressione cinematografica» ed essa è collegata alle prime esperienze della specie e della infanzia e alla stessa sublimazione degli originari stimoli sessualizzati del vedere e del muoversi, alle stesse leggi espressive dell'inconscio.

Abbiamo però un mezzo semplice per provare l'asserto? È veramente l'uomo un regista senza saperlo? Possiamo interrogare il sogno, uno dei mezzi più pratici per renderci padroni del giuoco delle leggi e delle forze dell'inconscio, il sogno che tanto insegnò a filosofi e poeti e fu già un dio. «L'interpretazione dei sogni è la via regia che porta alla conoscenza dell'inconscio nella vita psichica» (Freud).

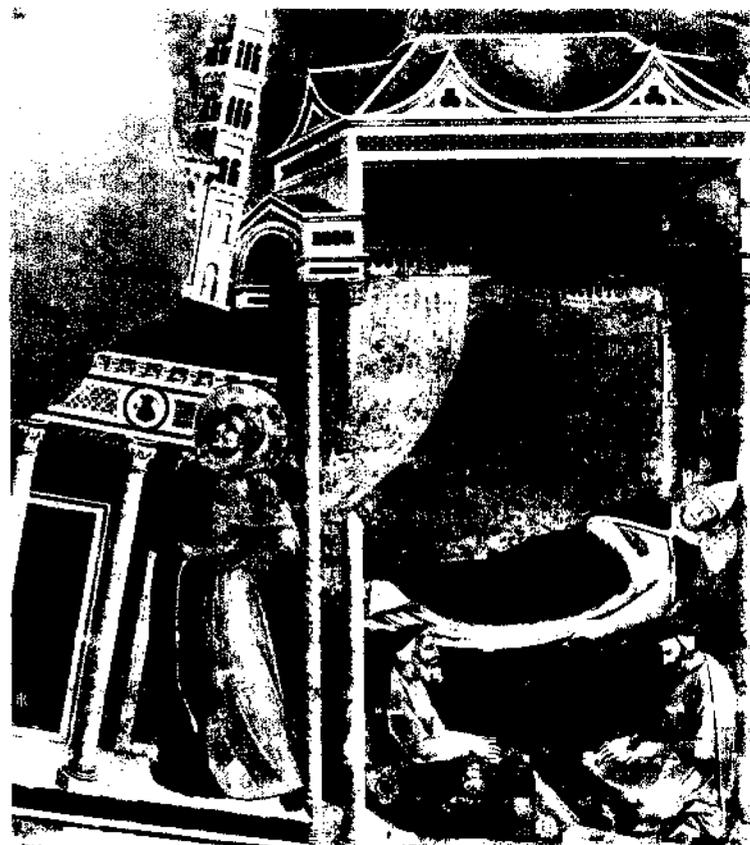
Quando l'uomo è addormentato è l'Io conscio che dorme, mentre l'inconscio si manifesta con i suoi arcaici ed insoddisfatti desideri. L'Io conscio che ha anche l'ufficio della repressione e dell'equilibrio morale, dorme; l'inconscio ne approfitta ed esige una soddisfazione. Si attua allora un compromesso: bisogna garantire il sonno dalla azione degli stimoli interni ed esterni che lo potrebbero interrompere, bisogna soddisfare l'inconscio, ed allora si svolge il sogno come una rappresentazione simbolica non più pericolosa per la vita sociale, poiché sono inibite le vie alla motilità.

La soddisfazione onirica cozza però con le molteplici repressioni che soffocano i desideri risorti; onde il carattere drammatico del sogno. Ora l'esperienza più comune dei nostri sonni ci dice che il sogno si svolge in una sequenza di visioni drammatiche, organizzate, in buona parte, per la soddisfazione di un desiderio inconscio. I sogni si esprimono per via re-

gressiva, e cioè traducendo il pensiero latente del sogno in visioni. La vita psichica normale organizza le immagini del mondo esterno in pensieri; nel sogno, genuina espressione dell'inconscio, i pensieri vengono tradotti ed organizzati in immagini. I nostri lettori avranno provato qualcosa del genere nel dormiveglia e nella *réverie*. Un pensiero che occupa la coscienza giunge alla soglia del sogno e immediatamente viene espresso in immagini simboliche. Ad illustrazione di quest'ultimo asserto, riportiamo due esperienze tratte da Silberer. Al mattino, nello stato crepuscolare di dormiveglia, il soggetto percepisce di risvegliarsi ma vorrebbe permanere nello stato crepuscolare. Contemporaneamente il soggetto ha questa visione: posa il piede sull'altra riva di un ruscello, ma

lo ritira subito con l'intenzione di rimanere sulla riva in cui si trova. Altro esempio: il soggetto si è svegliato, vorrebbe continuare il sonno; la visione che gli si presenta è la seguente: egli sta congedandosi da qualcuno e stabilisce un nuovo appuntamento. La vita infantile, come quella dei primitivi, è piena del senso del piacere del vedere e del tradurre il pensiero con mezzi visivi; l'esperienza del visualizzare vive però in noi come un antico patrimonio psichico, vive malamente soffocata dalla vita conscio-logica, ma essa esercita una vera attrazione sul pensiero dell'uomo e brama diventare sua forma espressiva.

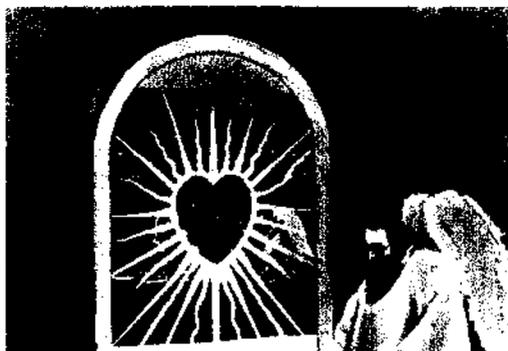
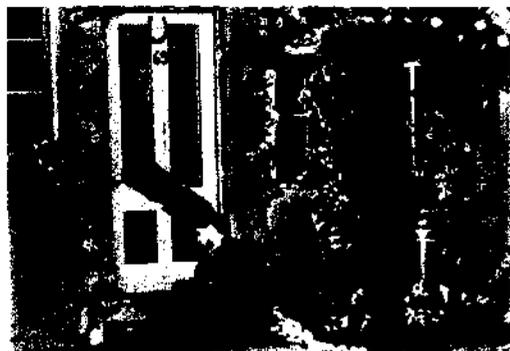
Possiamo concludere che sogno e cinemato-



Giulio rappresentò il sogno d'innocenzo III in un modo che ricorda le sovrapposizioni cinematografiche di certe scene, appunto, di sogno.

grafo usano la stessa tecnica di regressione (traduzione di pensieri in immagini visive) quando il sogno si manifesta nella sua genuina forma arcaica e il cinematografo non è una brutta traduzione letteraria o teatrale. Cinematografo ed inconscio si identificano quindi genericamente nell'espressione. Inoltre un desiderio insoddisfatto trova spesso appagamento nei miti ed i miti sono i sogni dell'umanità; così il mito del desiderio del volo (Icaro-Wieland, il fabbro). Il sogno non è che un mito che soddisfa un bisogno che diviene realtà con l'invenzione del cinematografo.

A. MONTANI e G. PIETRANERA



Il cielo del vagabondo segnato da Charlot nel 'Morello'

un documento eccezionale



Georges Méliès negli ultimi anni della sua vita. Il grande pioniere del cinema rifollò in una piccola bottega alla Gerni de Montparnasse a vendere giocattoli e chincaglierie.

## LE MEMORIE DI GEORGES MÉLIÈS

Qualche settimana fa, si è spento in un ospedale di Parigi Georges Méliès. Aveva 77 anni. Gli ultimi tempi della sua vita trascorsero piuttosto malinconicamente, nel ricordo di una gloria che ormai non era che fumo, come egli stesso ci scrisse alcuni mesi prima di morire. Ma la storia del cinematografo non può dimenticare un uomo che per primo ha dato allo schermo l'incanto di una strana fantasia. Uscito dal liceo, Méliès diede spettacoli di prestidigitazione al teatro della «Galerie Vivienne» e nel «Cabinet Fantastique» del Museo Grévin. Poi divenne direttore e proprietario del teatro di fantocci meccanici «Robert-Houdin», apportandovi le trovate e i perfezionamenti di cui solo un funambolista come lui poteva essere capace. Infine l'invenzione di Lumière gli offrì la possibilità di attuare con maggior facilità e con mezzi più suggestivi le sue straordinarie ispirazioni. Georges Méliès fu il primo a costruire uno stabilimento di ripresa; il teatro «Robert-Houdin» si trasformò, quindi, in una sala di proiezione, dove il pubblico di allora poté

ammirare quei trucchi che il cinema americano industrializzò più tardi, e quel gusto che molto contribuì alla formazione stilistica di René Clair e del surrealismo pittorico e letterario francese. Max Linder e fors'anche Sennet se ne giovarono per i loro grotteschi. La vita di Méliès ha un'importanza fondamentale per il cinematografo; noi siamo in grado di farla conoscere ai nostri lettori attraverso le memorie che Méliès stesso ci inviò manoscritte tempo fa. Per modestia, l'autore ha voluto scriverle in terza persona. «Scrivere le proprie memorie», disse Méliès nella lettera che le accompagnava, «significa parlar sempre necessariamente di sé, il che è molto fastidioso. Se se ne dice bene (e come non poterlo dire?) si passa per gente vanitosa e pretensiosa; ora io sono sempre stato di una grande semplicità; e se se ne dice male... sarebbe meglio tacere, giacché questo, evidentemente, apparirebbe o troppo sciocco o eccessivamente vanitoso, come nel caso di quelle grandi celebrità, o di quei milionari, che vogliono per i loro funerali il carro dei poveri!».

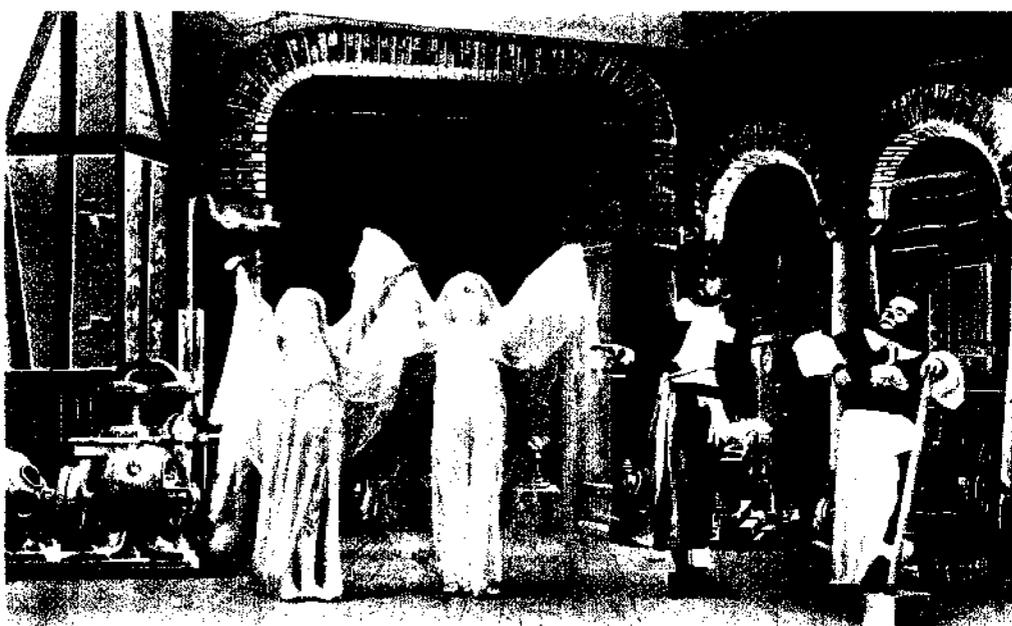
AFFINCHÉ SI COMPRENDA bene a quali circostanze Georges Méliès dovette la speciale formazione che gli permise di crearsi un posto specialissimo nel cinematografo e di realizzare in quest'arte una carriera straordinaria ed unica, è necessario far conoscere alcuni particolari sugli anni della sua giovinezza, anni che hanno preceduto i suoi inizi nel campo della fotografia animata. In realtà, fin dall'infanzia, manifestò gusto innato per il disegno, la pittura, la caricatura, la scultura; ed una vocazione particolare per il teatro, la scenografia e tutti i loro congegni. Questi doni naturali, assieme alle diverse capacità ch'egli a poco a poco acquistò durante la sua adolescenza, gli permisero più tardi, allorché apparve la ammirevole macchina di Louis Lumière, di derivare da questo strumento le meraviglie che oggi conosciamo.

Georges Méliès nacque l'8 dicembre 1861. A sette anni, cominciò gli studi classici al liceo Michelet, situato a Vanves, nei dintorni di Parigi. Questo liceo portava

allora, sotto il regno di Napoleone III, il nome di « Liceo dell'Imperial Principe ». Durante la guerra del 1870, poiché l'edificio era stato bombardato dai tedeschi, gli allievi furono inviati a Parigi, al Liceo Louis-le-Grand, dove Méliès portò a termine gli studi. Nel 1879 usciva dal collegio e nel 1880 andava a Blois per il servizio militare obbligatorio.

Diario questo dettaglio per rispondere a certi articoli in cui i « nuovi venuti del cinema » hanno accusato i pionieri della cinematografia di non essere che dei « primitivi » illetterati, incapaci di raggiungere uno stile artistico. Méliès, al contrario, ebbe una formazione letteraria; e se in principio dovette fare, come tutti coloro che iniziarono la cinematografia (quelle scene cioè che sono state definite « scene ridicole », « farse inconcludenti », ecc.), ciò avvenne riferendosi unicamente alla prima clientela di speculatori del cinema, clientela eterogenea, che d'altra parte si indirizzava essa stessa a spettatori capaci di apprezzare soltanto le farse esagerate, gli inseguimenti pazzeschi e le cadute sbalorditive. Méliès, per il primo, tentò di reagire componendo scene più sostanziose e artistiche; ma si scontrò, in quell'epoca, con una generale incomprendimento. Fortunatamente poté rifarsi più tardi, quando la costruzione di grandi sale gli permise di rivolgersi a un pubblico meno « primitivo », poiché, effettivamente, non era il gruppo dei primi cineasti, ma il pubblico delle fiere che poteva essere così qualificato.

In tutto il periodo della sua vita scolastica (rimase in collegio undici anni), pur mantenendosi su una buona media, Méliès fu tormentato dal demone del disegno, e benché avesse buoni punti dai suoi professori, subì numerose punizioni a causa di questa passione artistica, che era più forte di lui. Mentre pensava a un componimento o ai versi latini, la sua penna meccanicamente disegnava ritratti e caricature dei professori o dei compagni, oppure un palazzo di fantasia o un paesaggio originale in cui già si scorgevano i primi segni di uno stile scenografico. Nei suoi quaderni e nei suoi libri apparivano così numerose illustrazioni, e questo non andava a genio ai professori che gli vie-



Sopra: Georges Méliès dirige il suo film « Enrico VIII e Anna Bolena ». Sotto: « Fantasia funambolista »

tarono spesso la libera uscita. Ed ecco come, senza supporlo, vengono contrariate le vocazioni! Tuttavia Méliès continuò a disegnare, e disegnerà fino all'ultimo giorno della sua vita.

Spesso la sua vocazione per il teatro lo spinse - e non aveva che dieci anni -

ad allestire spettacoli di burattini e scenografie di cartone. Qualche anno dopo costruiva teatrini di marionette per divertire le sue nipoti: in breve Méliès acquistò una grande abilità manuale che si perfezionava di giorno in giorno in piccoli lavori sempre più complicati. Tutto ciò doveva essergli molto utile più tardi. Era stato, in disegno, fra i primi della classe e aveva acquistato una notevole maestria nella pittura di quadri, che eseguiva durante le vacanze. Terminato il servizio militare, Méliès tornò a Parigi con l'intenzione di entrare alla scuola di Belle Arti. Suo padre, industriale, non intendeva lasciare che il figlio si iniziasse alla carriera artistica, e si oppose formalmente dichiarando che, con una tale professione, non si poteva se non morire di fame. A malincuore Méliès dovette occuparsi della ditta paterna. Durante i pochi anni in cui vi rimase, osservò soprattutto le macchine dell'officina e studiò il loro perfezionamento; fu là ch'egli acquistò quella conoscenza meccanica che doveva in seguito essergli fra

*Enfin, je suis content du résultat obtenu, et j'espère que vous le serez aussi, car j'ai fait du mieux que j'ai pu (vu mon âge.)*

*Recroy, cher monsieur, mes bien sincères salutations.*

*G. Méliès*

le più necessarie e decidere senz'altro della sua carriera.

Méliès sposò nel 1885. L'anno precedente l'aveva passato in Inghilterra, per imparare l'inglese. Durante il periodo ch'egli passò a Londra, non comprendendo ancora sufficientemente la lingua inglese per interessarsi al teatro, frequentò l'«Egyptian Hall», diretto dall'illusionista Maskalyne, allora famoso in Inghilterra. L'assidua frequenza di questa sala dedicata alla prestidigitazione, ai lavori fantastici e alle grandi illusioni sceniche, lo resero in breve tempo appassionato dell'arte magica. Lavorò con impegno a questo specialissimo genere teatrale, che venne ad aumentare il suo bagaglio artistico: in due o tre anni poté acquistarne una grande esperienza.

Tornato a Parigi, Méliès fu tra i più fedeli spettatori del teatro dell'illusione creato dal grande Robert Houdin. Poi egli stesso si mise a dare alcune rappresentazioni, dapprima nei salotti, quindi al Museo Grévin e al teatro della Galleria Vivienne. In quel tempo furoreggiavano i monologhi di Galipaux e Coguelin Cadet (della Comédie Française); Méliès assimilò anche questo genere per variare il suo spettacolo; e fu così che si iniziò al mestiere dell'attore.

Ma non è tutto. In questo periodo egli diventò giornalista e disegnatore titolare, sotto lo pseudonimo di Geo Smile (in italiano *Giorgio Sorriso*), del giornale satirico «La Griffe», nemico accanito del

famoso generale Boulanger, che fu quasi per rovesciare la Repubblica e stabilire in Francia la dittatura. Se Boulanger fosse riuscito, Méliès rischiava per lo meno l'esilio. Del *brav général*, come lo chiamava il cantore popolare Paulus, a lui devoto, Méliès fece un gran numero di feroci caricature che coprivano di ridicolo il candidato dittatore. Fu questa la sua sola incursione nel campo della politica, che del resto lo interessava assai meno delle invenzioni artistiche.

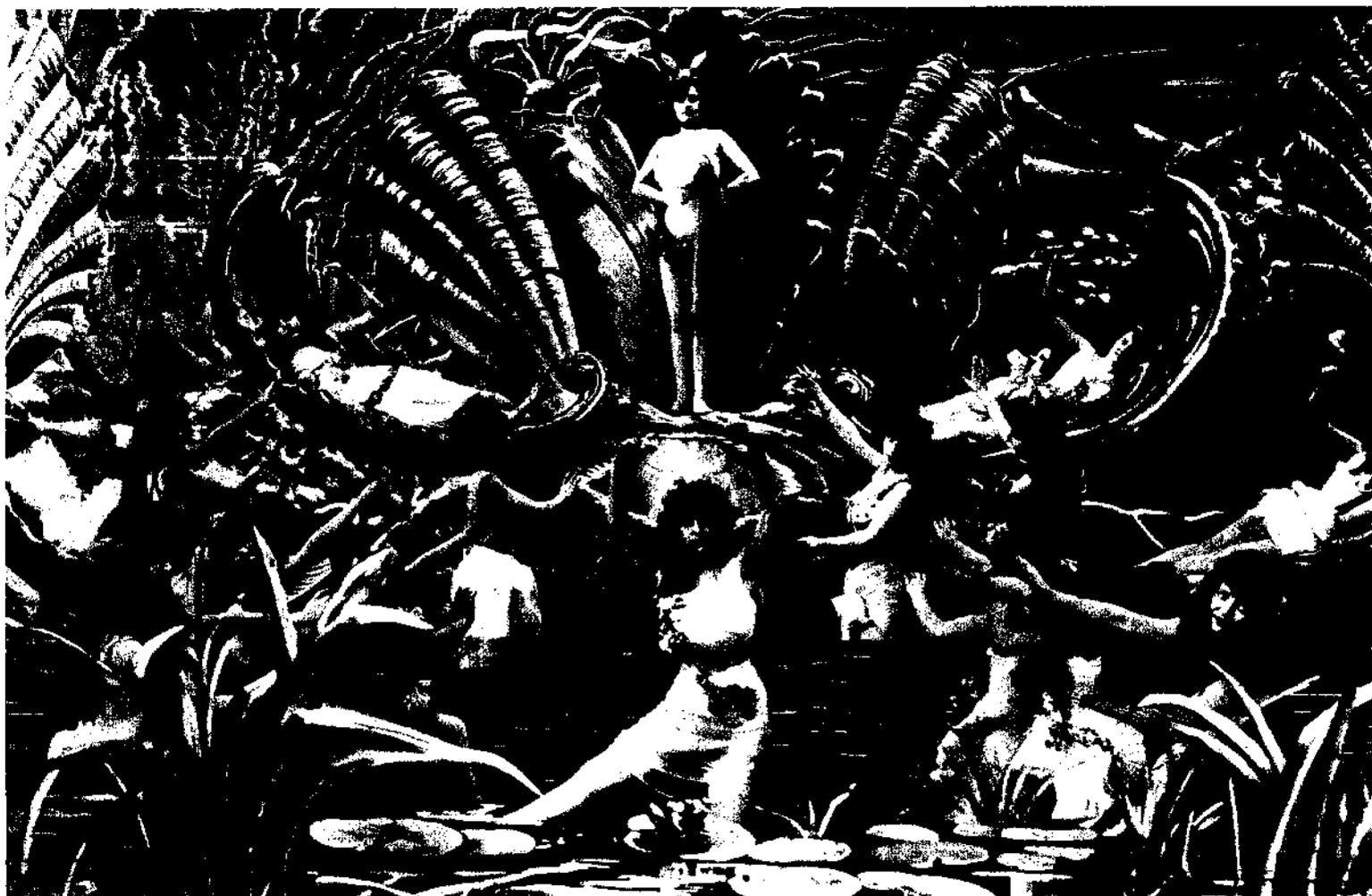
Nel 1888 il teatro Robert-Houdin era in vendita. Georges Méliès, che aveva già grandi disponibilità, lo acquistò, lo rimise a nuovo, lo trasformò e vi cominciò la sua carriera di costruttore di macchine e trucchi teatrali, di scenografo e di illusionista. Méliès conservò la direzione di questo teatro per 36 anni consecutivi. Fu demolito nel 1923 per il completamento del Boulevard Haussmann, dopo 74 anni di ininterrotte rappresentazioni. Méliès ne fu l'ultimo direttore, e quello che lo diresse più a lungo.

La Camera Sindacale degli Artisti Illusionisti, che si era da poco formata, lo scelse come presidente. Questa carica fu da lui conservata ininterrottamente per quarant'anni. Nel dicembre 1895 ebbe luogo la prima rappresentazione del cinematografo, e dal principio del 1896 Méliès aggiungeva alle sue occupazioni, già numerose, la nuova professione di cineasta. A partire da questo momento cominciò per lui una vita febbrile che non gli lasciava un momento di riposo e

che doveva durare fino alla guerra del 1914. Da vari anni, e molto prima che si parlasse di vedute in movimento, le rappresentazioni del teatro Robert-Houdin terminavano regolarmente con la proiezione d'una serie di fotografie colorate su vetro, che in genere rappresentavano paesaggi esotici, e accompagnate da vedute comiche dipinte a mano, da cromatropi o rosoni multicolori girevoli d'un grazioso effetto decorativo. Queste proiezioni erano fatte a luce ossidrica, con l'aiuto di parecchie lanterne Molteni accoppiate in modo da permettere di dissolvere i quadri gli uni negli altri. Il sistema era analogo all'attuale dissolvenza cinematografica. Inoltre, diverse lastre trasparenti, spostabili mediante un congegno meccanico, permettevano vari effetti, quali la caduta della neve, i lampi, il sorgere del giorno e il calare della notte, passaggi di vetture sulla strada, di treni, di battelli sul fiume, ecc. Tutto questo era ottenuto con l'aiuto di vetri che si spostavano orizzontalmente. Era insomma la vecchia lanterna magica perfezionata, quella che precedette il cinematografo: ma i personaggi dipinti erano immobili, contrariamente a quelli del cinema, e scorrevano semplicemente come le figure ritagliate delle ombre cinesi. Malgrado questa imperfezione, tali proiezioni piacevano al pubblico perché vi si vedevano luoghi e paesi sconosciuti, fotografati molto bene e resi più interessanti da splendidi colori.

(Continua)

GEORGES MÉLIÈS



«Il regno di Nettuno»



## IL MORBO DEL CINEMA

HOLLYWOOD è una specie di città santa difesa contro le occhiate indiscrete dagli accecanti proiettori della formidabile pubblicità di cui l'hanno circondata. Non diciamo da lontano, ma neppure visitandola fuggevolmente si riesce a cogliere gli aspetti di quella che è la sua vita comune e a penetrarne lo spirito, che è tutt'altro di quello che centinaia di penne quotidianamente sono incaricate di dipingere. L'impressione di colui che la accosta di passaggio o che vi soggiorna pochi giorni è in genere piuttosto grigia: le sue donne famose osservate da vicino valgono meno di quanto ci si aspettava, l'esistenza non vi è turbinosa come narrano i giornali, anzi piuttosto quieta e patriarcale, e c'è da stupire notando come la sua unica arteria centrale, l'Hollywood *boulevard*, ove gli edifici arrivano a saldarsi l'uno all'altro per la lunghezza di una decina di *bloks*, alle nove e mezzo di sera appaia spopolata come una tranquilla via di sobborgo, e come le vetrine dei suoi negozi abbiano un'aria provinciale e modesta.

Altrettanto si può dire della vita negli *studios*, ove il lavoro non offre la vista un po' angosciata di quel ritmo frenetico che uno si immaginerebbe pensando ad una qualsiasi attività americana, neanche nei piccoli *studios* d'affitto, dove la pigione oraria costa centinaia di dollari ai produttori isolati. Il cinematografo è un lavoro di pazienza, e i tempi di lavorazione qui si riducono al minimo non con la fretta, ma col metodo dell'organizzazione e di una disciplina che non è soltanto formale.

Mille comparse di Hollywood sono molto più maneggevoli di cento europee. Per farle muovere non c'è necessità che gli assistenti sciupino molto fiato nei megafoni, e la ragione di questo piccolo miracolo di spontanea disciplina, che si rivela nell'ultima comparsa come nella stella più capricciosa, non proviene dal fatto che alle porte degli *studios* vigilino i poliziotti in divisa o che nei contratti degli attori ci siano

clausole e penali severissime, ma da un altro fatto, di natura meno esteriore, e che è senz'altro psichico.

Si potrebbe chiamarlo morbo di Hollywood, ed esso nelle sue manifestazioni si apparenta con quelle forme che la psichiatria classifica come psicosi collettive. Se ne conoscono varie forme, come la religiosa, la sociale, la bellica: ad Hollywood c'è quella cinematografica, che si manifesta in chiunque vi soggiorni un po' a lungo, anche se il suo lavoro nulla abbia a che vedere col cinematografo. Calzolai ed avvocati, ragionieri e spazzini, quadrate mogli di pionieri sassoni, nonne di pescatori siciliani e madri di vignaiuoli piemontesi, coltivatori di pomodoro cinesi e allevatori messicani di buoi, per citare razze e mestieri di gente che vi dimora e che si crederebbe refrattaria al contagio, ne sono rimasti colpiti al pari di coloro che vi accorrono da ogni angolo del mondo con la febbrilità dei predestinati.

Il primo sintomo si rivela con una forma di rispetto verso quest'arte, che ha qualche cosa del religioso, o per lo meno del sacro. A Los Angeles, di cui Hollywood non è che un sobborgo lontano quindici miglia appena, si può udire parlare con sprezzo della gente che fa del cinematografo. A Hollywood no. Chi fa del cinematografo qui, fa una cosa seria, rispettabile, anche se fa la comparsa, e non c'è nessuno tra la popolazione che esercita diversa attività, che si rifiuti o sdegni di prestarsi a fare del cinematografo ove l'occasione si presenti o ne trovi il tempo. Io ho conosciuto una quantità di persone, professionisti stimati, donne di cospicua famiglia, fra la folla delle comparse negli *studios*, e non è da supporre che vi accorressero per guadagnare i cinque o dieci dollari soltanto, o per il divertimento che non c'è, ma per un piacere e una soddisfazione che non si spiega altrimenti se non con l'attrazione invincibile esercitata dall'arte, e che è diffusa nell'aria che si respira.



Danzatrici che si truccano per i provini di un film musicale (I.M.G.M.)

Tale atmosfera di suggestione collettiva ha una influenza enorme nei riguardi dell'arte, pari a quella che il clima esercita sulle piante. E infatti i vari tentativi fatti per trapiantare il cinematografo, a New-York per esempio, hanno sempre dato malinconici risultati, sebbene le possibilità che una metropoli come New York offre siano mille volte maggiori della lontana e isolata città dell'ovest. Un film prodotto a Long Island, ove ci sono alcuni *studios*, per quanto riuscito, mancherà sempre di quell'accento, di quello slancio, di quello splendore che acquisterebbe a Hollywood. Gli attori medesimi confessano che lavorare altrove è un'altra cosa: ed è realmente così, per quanto strano possa parere. Ma tanto strano non è. L'ambiente e la tradizione hanno un potere innegabile su tutte le cose.

Non c'è da meravigliarsi quindi se dopo qualche tempo i nuovi arrivati incominciano a sentirsi imbevuti, e se a poco a poco anche coloro che non sono capitati qui con lo scopo di darsi al cinematografo finiscono col cedere alla tentazione e si arruolano, o per meglio dire si convertono fervorosamente e pronunciano i voti di ammissione alla regola di Santa Pellicola, che a quasi tutti impone durissima fame, durissime delusioni, fierissima tenacia e fede sconfinata.

Il tono della vita di Hollywood è dato da queste falangi di conversi, la categoria più banale dei quali è quella di coloro che aspirano a diventare degli attori. Essa era la più numerosa nell'epoca ormai remota del muto, quando la fotogenia era quasi l'unico requisito che l'arte chiedeva agli interpreti, ed era essa che conferiva a Hollywood il suo aspetto di città folle e *bohémienne* al cento per cento. I vecchi ricordano con malinconia quei tempi, quando il *boulevard*, coi suoi alberghi e i suoi ritrovi, offriva alla vista il raduno dei tipi e dei cervelli più scombinati del mondo, impegnati in una perpetua gara di originalità e di stramberia per farsi notare dai registi e dai produttori. Ma questa ormai è storia, come è storia la San Francisco dei cercatori d'oro. Oggi tutti sanno che per diventare attori non bastano più le avventure e le particolarità fisiche grate alla macchina da presa, ma che bisogna possedere una *stage experience*, aver calcato i palcoscenici o compiuto i corsi di recitazione, per quanto qualche caso miracoloso di quando in quando

ravvivi la leggenda e accenda le speranze della categoria, che però ha rinunciato alle esibizioni più o meno mondane, e vive oggi come tutte le altre, se non di lavoro, di severissimo studio. Gli alberghetti, le pensioni, le *apartment's houses*, formicolano di gente che notte e giorno declama dinanzi a uno specchio, chiusa nelle camere anguste, cercando di migliorare la propria mimica e la propria dizione, di affinare in ogni modo le proprie vere o presunte qualità artistiche, quando non è occupata a correre da un *casting bureau* ad un altro per assicurarsi il pane quotidiano. Ma di questa categoria di aspiranti alla gloria s'è perfino troppo parlato.

Quelle di cui invece molti ignorano l'esistenza sono le categorie più pittoresche e instabili di coloro che mirano a cogliere altri lauri nello sterminato campo di Hollywood: scrittori, poeti di canzoni, scenaristi, musicisti, ballerini, decoratori, architetti scenografi, disegnatori di costumi, fotografi, operatori, inventori di perfezionamenti tecnici o di nuovi apparecchi, e di quante altre specie di attività e di arti che hanno un punto di contatto col cinematografo. È tutto un esercito i cui quadri e le cui riserve si alimentano e si rinnovano perpetuamente, che cinge di accanito e instancabile assedio gli *studios*, che ne bombarda gli uffici di lettere, di telefonate, di proposte, che tende agguati ed imboscate individuali ai dirigenti di ogni singolo reparto, che li insidia per vie nascoste e gallerie segrete con ogni mezzo, attraverso amicizie, affetti, amori, relazioni.

La maggior parte di questi candidati non ha praticamente di che vivere, e nell'attesa essi si acconciano a ogni occupazione che capiti loro, oppure risolvono il problema facendo anch'essi le comparse. Il solo esistere, cioè il mangiare, il dormire e il girare (chi non ha automobile ad Hollywood è un uomo morto) non costa molto: con un paio di dollari si può saziare lo stomaco, riposare le ossa, percorrere una cinquantina di miglia, fumare venti sigarette, e due o tre dollari al giorno non è difficile farli saltar fuori in qualche modo, obbligando relativamente la propria libertà per qualche giorno della settimana. È un vivere da cani e da poeti, ma vi sono migliaia di giovani, e anche di non più giovani, che strenuamente lo affrontano in vista del gran giorno in cui finalmente s'imbatteranno nella *chance* sospirata. Uno su cento, forse: ma che importa? Si può essere sempre quell'uno, e fino a prova contraria bisogna crederlo. Lo si crede anche negli *studios*, altrimenti non ci si darebbe la pena di usare tanti riguardi e tanta cortesia nel rispondere a tutta questa gente che ha qualche cosa da offrire e da proporre. Non c'è paese come l'America, e nell'America luogo come Hollywood ove si abbia tante fede nell'ignoto. Qui ogni sconosciuto rappresenta non uno scocciatore, ma una probabilità che conviene esaminare.

Con questo non è da credersi che le possibilità per gli ignoti siano maggiori, e forse è vero il contrario, perché qui la riuscita dipende sempre dal verificarsi di una coincidenza tra l'offerta e la ricerca. In altre parole, un produttore americano non acquisterà mai, per fare un esempio, uno scenario, per quanto bello ed originale, che non sia adatto al gusto del momento e per gli attori di cui dispone, e lo respingerà, mentre invece lo cercherà disperatamente e lo pagherà cinque volte quanto avrebbe potuto pagarlo, se il giorno dopo si verificheranno le congiunture favorevoli. Tutto dunque è *chance*, tutto a Hollywood si riduce a questo termine, che è il più allettivo che possa suonare per un orecchio di laggù.

Chi scrive queste righe ha vissuto, prima di trovare la sua *chance*, fra la folla di questi concorrenti invasati da un'idea o da un progetto o da una ambizione, sovente chimerici, e di quei giorni di privazioni, di incertezze, di attesa conserva il ricordo più incantevole, e nessun ricordo di Hollywood gli è più caro e più vivo, forse perché fra quella gente premuta da una stessa passione ha sentito vibrare una fede che negli arrivati sovente si offusca e si smarrisce. Chi è stato in un collegio e ha vissuto le giornate di preparazione agli esami, può farsi una immagine di uno dei lati dell'esistenza che si conduce a Hollywood: austera, quasi claustrale per molti, ardente e febbrile, e scapigliata, ma non alla maniera di Montparnasse, o di Chelsea, o di Greenwich Village, ove l'arte copre spesso il vizio. A Hollywood si va a letto presto, e questa è una notizia che deluderà coloro che credono che laggù ci si diverta.

In genere, questa moltitudine di gente invasata si ricambia sollecitamente. L'americano concentra tutte le sue energie in uno sforzo diretto ed intenso, ma non insiste, non conosce la pazienza. Il morbo di Hollywood non dura di solito più di un anno, poi la febbre della illusione decade rapida e la guarigione si manifesta con imponenti sintomi di disgusto e con un gagliardissimo desiderio di fuga. C'è molta gente nel mondo che pagherebbe non so che cosa pur di poter andare a Hollywood, ma ad Hollywood ce n'è credo altrettanta che farebbe moneta falsa per poter lasciarla. I cronici sono pochi, quasi tutti stranieri, e formano una specie di conventicola, che è ostilissima a tutti i nuovi venuti. In un certo modo costoro difendono l'anzianità della loro passione, che qualche volta è soltanto una mania inveterata e inguaribile.

TITO A. SPAGNOL.



## LA FAUNA DELLO SCHERMO

QUANDO a Hollywood due persone dell'ambiente cinematografico si sposano, gli « auguri e figli maschi » vengono formulati in cose del cinema: « Speriamo che il vostro primo figlio sia intelligente come Jackie Coogan o, almeno, che il vostro cane sia fotogenico come Rin-Tin-Tin ». Questo spiega molte cose. Gli animali costituiscono una colonia, in Cinelandia, tutt'altro che negletta e sottomessa. Difatti il ruolo che gli animali assumono talvolta sullo schermo è tanto importante che potremmo citare forse cento film nella storia del cinema, nei quali « stelle » umane sono state oscurate da modesti *partners* a quattro zampe. Se presentati con discrezione e abilità, gli attori senza parola si adattano splendidamente a qualunque svolta d'un racconto cinematografico, si prestano all'invenzione e alla realizzazione di *gags* esilaranti, bastano spesso con la sola presenza a ritmare un passaggio che altrimenti resterebbe senza significato.

D'altra parte la loro fortuna cinematografica è pienamente giustificata. La bellezza è una delle droghe più ricercate dai manipolatori di film e dagli spettatori desiderosi di visioni piacevoli e riposanti. E non si vuole far torto né a Myrna né a Tyrone se si dice che la maggior parte degli animali sono più belli della maggior parte degli uomini, e di conseguenza degli attori del cinema. Inoltre, domestici o feroci, essi (gli animali) portano sullo schermo, tanto spesso sovraccarico di artificio, di orpelli e di falsità, un soffio sincero e non corrotto di vita secondo natura. Un animale si muove senza saperlo, senza rendersi conto né della propria bellezza né della propria goffaggine. Il cinematografista prima di ogni altra cosa dev'essere movimento; movimento in tutte le direzioni e in tutti i sensi. Ebbene, gli animali posseggono il dono d'un dinamismo incessante: ingenuo e fresco come quello dei bambini piccoli, arioso come il fluire dei rami e lo scorrere dei fiumi.

Nessun produttore al mondo sarà mai capace di frenare e di guidare secondo regole stan-

dardizzate: quella graziosa o minacciosa o sinuosa mobilità. Certo, i produttori dello *standard* non sempre adoperano ingenuamente quelle doti ingenuie. L'uomo è sempre egoista, e il produttore cinematografico, per definizione, lo è a dismisura. Quindi anche in cinematografo molto raramente le bestie hanno potuto vivere una vita autonoma, per conto proprio; ogni loro atto è in quanto porta un contributo agli atti dei « divi » che le accompagnano davanti alla « camera ». Sarebbe difficile trovare film a soggetto nei quali sia seguita con amorosa comprensione la « vita privata » d'un animale, ove si tolgano SEQUOIA, LA DANZA DEGLI ELEFANTI, la comica storia di Asta geloso in DOPO L'UOMO OMBRA, e pochissimi altri. Abbiamo amato molto il grande Kala-Nag di Flaherty: una vita non romanzata, ma osservata con tanto acume e tanto decoro da uscirne fuori libera e intatta. Come se la macchina del regista irlandese non fosse stata sempre in agguato. Il potente elefante diventava un « personaggio », alla fine del film conoscevamo il suo carattere generoso e timido, ammiravamo la sua forza maestosa, sapevamo interpretare lo sguardo acuto e a volte sospettoso o invece amichevole, o sornione, o ironico, o irritato che s'apriva dai suoi piccoli occhi intelligenti. Amabilissimo pachiderma! Naturalmente in nessun altro film un animale è potuto diventare « personaggio »; nemmeno nei documentari. Ma il fascino dei documentari è un altro. Più che la vita in un senso largo e perfino intimo, potremo vedere e conoscere le abitudini caratteristiche degli animali in libertà: in massima parte di quelli selvaggi. Catturate con infinita pazienza e circospezione, quelle immagini scalpitanti, ondulate, in agguato, all'attacco di una preda, hanno una vivacità inestinguibile, permettono allo spettatore sedentario di tuffarsi con l'occhio e con la fantasia (essa non farà mai difetto a un bravo spettatore del cinema) nei meandri oscuri della giungla, negli angoli segreti delle foreste tropicali; perfino di fiutare il lezzo acre e affascinante delle pelli selvatiche.

Ma l'uomo e il produttore normali, come abbiamo visto, sono egoisti. Il produttore sa utilizzare con grande furberia l'elemento « fauna » che mediante providenze astute tiene gelosamente sotto contratto, adeguandolo in tutto e per tutto all'elemento « stelle » umane. Ha costruito le sue brave leggi e regole, e se ne trova benone. Che cosa succede nei suoi film? Gli animali aiutano e proteggono l'uomo più che farsi proteggere. Con i loro umili interventi sono capaci di rappacificare due amanti stizziti, di ricondurre sotto il tetto paterno un figliol prodigo, di salvare bimbi da un incendio e un padrone avventato da un pericoloso frangente. Cavalli, cani, elefanti e perfino scimmie vedemmo agire con straordinaria prontezza ed efficacia in queste romanzesche avventure. Ricordiamo tutti l'eroico e romantico Jadaan, il cavallo di Valentino nello SCEICCO (che fu poi montato, tanti anni più tardi, da Richard Dix in STINGART); e Tony di Tom Mix ancor più patetico ed energico insieme; e Tarzan di Ken Maynard. La poetica storia della « Cavallina storna » si ripeteva a ogni passo, per merito di quei prodigiosi destrieri. Tra le « stelle » canine, il gloriosissimo Rin-Tin-Tin e il suo rivale Strongheart (Fortecuore), erano specializzati nel salvataggio di bambini in pericolo, e nell'immediata e vigorosa punizione dei feloni. Buck (IL RICHIAMO DELLA FORESTA) trascina slitte enormi ed è pronto in qualunque momento a difendere i suoi padroni. Asta, un batuffolo di peli arricciati, è invece un malizioso e brillante attore da salotto e da canile elegante: un umorista di prim'ordine. Il buffone della compagnia è il cane con l'occhio truccato dell'« Our Gang » di Hal Roach. Le belve di Tarzan si dividono in due grandi categorie: amiche e nemiche. Nella prima si distingue l'impagabile scimmietta Cita, nella seconda agiscono frotte di fiere prelevate dai circhi equestri. Nei film d'ispirazione circense le fiere, in fine, danno origine a emozionanti storie di domatori che per vicende commoventi perdono « forma » e coraggio e s'ubriacano; subiscono sanguinosi infortuni, ma alla fine si riabilitano splendidamente.

Molto sovente « comici » e animali sono stati insieme. Ma non crediate che Charlot e Buster Keaton abbiano trattato tanto dolcemente le bestie. In VITA DA CANI Charlot voleva tanto bene alla sua Bianchina; ma per volersela trascinare dietro dappertutto, la sevizziava spaventosamente. Certi stratonni, povera cagnetta, « perfino una temporanea ma torturante prigionia nei pantaloni del vagabondo. Però ci fu un certo mulo (IL CIRCO) che un giorno vendicò Bianchina, e certe petulanti scimmie, nello stesso film, che portarono la vendetta anche un tantino al di là. E Keaton non era più tenero con la sua fedele scimmietta (IO E LA SCIMMIA) e con la vacca paziente del West (IO E LA VACCA). Ma, a conti fatti, Charlot e Buster li assolviamo di cuore; a loro perdoneremo ben altri misfatti.

E Walt Disney? Anche Disney, da favolista che si rispetti, attribuisce agli animali difetti e virtù umane: in Mickey Mouse ecco rispecchiata l'energica e coraggiosa attività d'un giovanotto americano « ideale » (utopia ansiosa di quel cinema), che sta tra il signor Deeds e un G-man, tra Tom Mix e Douglas Fairbanks; il paperotto Donald è infamato dai peccati dell'ira e della vanità; la « gallinella saggia » è il gustoso ritratto della massaia risparmiatrice; i tre porcellini, rispettivamente, sono due allegri « poeti » senza pensieri e un plutocrate savio, concreto e d'idee ristrette ma piene d'equilibrio e di pratica saggezza: esse portano verso una sostanziale e paciosa fortuna materiale.

GIANNI PUCCINI



Kela Nag solleva il piccolo Tooma con paterna delicatezza ('La danza degli elefanti', di Robert Florey; London Films): l'enorme massa del suo corpo non ci atterrisce, ma se mai ci spinge alla confidenza. Merito dell'animale o del regista? Difficile quesito. Ecco un caso, comunque, nel quale il cinema ha saputo utilizzare con estrema finezza la fotogenia d'una bestia.

Wallace Beery, domatore "romantico" alle prese con una tigre sono secondaria; ma gli sono affidate le controscene più emozionanti, e l'



Dal documentario tedesco 'Il paradiso dei cavalli' (Ufa): le nobili teste appaiono in tutta la loro bellezza, senza essere costrette, come nei film a soggetto, a "esprimere" qualcosa in obbedienza alle necessità del testo. Se mai, esprimono una nativa, affascinante ferocia.



William Powell e Myrna Loy, sposi freschi e ancora senza bambini (ma l'ultima scena di 'Dopo l'uomo ombra' annuncerà la nascita d'un figlio vero!), riversano su Asta tutte le loro tenerezze. Asta porta anche in questa scena la sua naturale molizia: esempio di straordinario affiatamento di carattere e di recitazione tra "divi" umani e "divo" canino.

Ambigua figura animalesca: King Kong, nell'omonimo film (R. K. O.). Quando la fantasia dei cineasti americani è srenata, essa partorisce mostri. King Kong, animale inverosimile, ha le abitudini orrende dei brutti umani dei quali s'occorre rabbrivendo la cronaca nera.



...erentemente mansueta (Il circo; M. G. M.). L'anima e ha una junzione  
...le risolve con immediatezza capiente.



Ecco invece una bellissima scimmia in un atteggiamento discreto e naturale. Efficacia e fascino del documentario ben fatto 'Rango', di Cooper e Schoedsack: Par., nel quale la presenza dell'animale non è mai gratuita e forzata. - Buster Keaton con un piccolissimo cane ('Io e le donne', M.G.M.). Tenuto con tanto piacere dal geniale attore, l'animale partecipa con trasporto limido e inconsapevole alle vertiginose vicende che coinvolgono il padrone.



Amicizia tra una donna gentile e un cane di razza (Katherine Hepburn in 'Bringing Up Baby'; R.K.O.). L'animale ha anche qui un compito accessorio, che esso svolge con piacevole grazia.



Ecco invece due animali "stelle" ('Sequoia'; M. G. M.), i quali soverchiano con la loro miracolosa interpretazione ogni concorrente umano. Il puma e il cervo, altrettanto adomesticati, obbediscono con incredibile docilità alle esigenze d'una trama curiosa ma non priva di attrazione.



Buck e Clark Gable impegnati in un primo piano (Il richiamo della foresta; Ari. Ass.). Siamo in peccato d'eresia se dichiariamo di preferire, stavolta, il muso sereno del cane al viso dell'attore aperto in un sorriso "di maniera"? - Charlot e Bianchino patiscono pazientemente la fame (Vite da cani; First National). La cagnetta mansueta dà la replica al grande mimo con efficacissima prontezza: e alla fine del film sarà rimeritata della sua fedeltà, quando Charlot e Edna Purviance arricchiranno e vivranno felicemente tenendola con loro.

Quando l'animale è la "stella" assoluta di un film americano, i produttori adoperano senza risparmi la sua innocente bravura. Ecco il famoso Rin-Tin-Tin in lotta serrata con un "carrivo": egli vincerà, comportandosi né più né meno come un Tom Mix o un George O'Brien (Rin-Tin-Tin e il condor!).

## NOTIZIE TECNICHE

# UN PIONIERE

UNA SOCIETÀ radiofonica americana, la Columbia, ha avuto la buona idea di presentare una serie di trasmissioni dedicate alla storia delle principali industrie americane: si tratta di un rapido panorama dell'evoluzione dell'immagine animata. La trasmissione, che ebbe luogo il 28 dicembre dell'anno passato, è consistita in uno di quei montaggi, tipicamente radiofonici, di pezzi di conferenza, di racconto, di radiocommedia, di discussione e di intervista. S'intende che nello spazio di una mezz'ora, il signor Harry R. Daniel dal *Department of Commerce*, non ha potuto far altro che accennare a pochi avvenimenti importanti per segnare le tappe di una storia che in un secolo circa ha sviluppato, da qualche occasionale osservazione di scienziati e da ingenui giocolieri, un complesso di macchine che divertono e nel contempo educano il pubblico. Va detto però che il riassunto del Daniel soffre di lacune che non si spiegano per semplice mancanza di tempo, ma piuttosto per quella disgraziata unilateralità che non sembra capace di mettere in rilievo il pregio di un inventore senza tacere i contributi degli altri. Giustamente, il riassunto prende lo spunto dall'osservazione dello scienziato inglese Peter Mark Roget, che nel 1824 constatò una strana deformazione ottica guardando il movimento delle ruote attraverso uno steccato atto a scomporre il fenomeno in tante immagini parziali. Ma dal 1824 in poi, i contributi europei non sono più menzionati. È riportato il famoso episodio della scommessa fra il governatore della California, Stanford, e un suo amico, episodio riguardante il problema se il galoppo del cavallo contenga una fase di movimento in cui le quattro zampe dell'animale siano tutte senza contatto col suolo. Per decidere la controversia in maniera autentica, Eadward Muybridge dispose, nel 1877, sull'ippodromo di Palo Alto in California, una serie di 24 macchine fotografiche lungo la via percorsa dal cavallo; il meccanismo di scatto di ciascuna delle macchine era munito di un lungo filo che, attraversando la pista, veniva toccato dal cavallo quando passava, causando così l'esposizione istantanea della lastra sensibile nel momento del passaggio dell'animale. Da questo primo metodo per ottenere fotografie delle fasi di un movimento - (è strano che il rapporto non menzioni affatto il nome di Muybridge ma invece quello di un certo Isaacs, sconosciutissimo) - si passa senz'altro a Thomas Alva Edison, il quale ha registrato serie di immagini su pellicola perforata, prodotta da George Eastman fin dal 1888. Le pellicole di Edison generalmente non si proiettavano ma si guardavano attraverso un oculare, mentre si trasportavano, a movimento continuo, nell'interno di una scatola. E fin qui va benissimo. Ma arrivato a questo punto, il radioconferenziere offrì al pubblico una intervista autentica con uno dei pionieri ancora vivi e precisamente con il signor Thomas Armat; intervista che in seguito traduciamo letteralmente, dato che si tratta di un documento di storia cinematografica. Presentato dal Daniel come l'inventore del proiettore cinematografico, il vecchio Armat afferma che il trasporto a movimento intermittente sarebbe stato una sua scoperta e che la prima «visione assoluta» di pellicole cinematografiche sarebbe avvenuta nell'aprile 1896. Ora, non è che si voglia ignorare i meriti dell'Armat (è noto che egli brevettò nel 1895, insieme a Ch. F. Jenkins, un meccanismo di trasporto che provocò il movimento intermittente della pellicola mediante una ruota a stella, precursore dell'attuale croce di Malta); ma è impossibile ignorare, in una descrizione della storia della tecnica cinematografica, e fosse la più breve, i nomi dell'Anschütz e del Janssen, del Marey, del Reynaud e del Friese-Greene a cui dobbiamo decisivi progressi nel campo della presa e in quello della proiezione, e soprattutto quelli dei fratelli Lumière, i quali il 28 dicembre 1895 fecero a Parigi la prima proiezione cinematografica del mondo, con pel-



Film originale del Cinetoscopia di Edison (1893). La pellicola è del formato attuale di 35 mm.

licole riprese, stampate e proiettate con una loro macchina, sulla quale si basa la tecnica contemporanea. Sappiamo che anche in Europa sono state compilate delle storie del cinema, in cui si è cercato di ridurre il merito di grandi pionieri, per es., quello dell'Edison, in onore di un solo «inventore del cinema», ma non per questo potevamo lasciar passare senza commento l'esposizione del cronista americano.

Dopo di che diamo la parola a Thomas Armat, contenti di saper ancora vivi fra noi alcuni testimoni della nascita del cinematografo, che ci sembra cosa antichissima e sempre esistita.

ARMAT: La ringrazio, signor Daniel. Ritengo che il miglior modo di raccontare una storia sia quello di cominciare dal principio. Alla fine del 1894 vidi a Washington il Cinetoscopia di Edison

e subito mi venne l'idea: «Quanto sarebbe meraviglioso se queste piccole immagini animate potessero essere proiettate su uno schermo, affinché le potesse osservare un intero pubblico, invece di una singola persona alla volta». Avevo preso brevetti e fatto invenzioni in altri campi tecnici, ma di cinematografo non ne sapevo niente.

DANIEL: Signor Armat, non vorrebbe raccontarci come le venne in mente il principio della proiezione di film su schermo?

ARMAT: Questa è una storia piuttosto lunga. La prima cosa che feci

fu di raccogliere dalle riviste scientifiche tutte le informazioni su quanto si era fatto per questa arte. Trovai che il Cinetoscopia di Edison rappresentava il vertice. I miei primi tentativi di proiettare film, li feci con un tale cinetoscopia modificato, sempre a movimento continuo della pellicola. Quest'ultimo sistema si dimostrava soddisfacente finché si guardava la pellicola direttamente, ossia spiando attraverso un buco, ma non lo era affatto dal momento in cui provai ad allargare le immagini proiettandole su schermo. E questo per varie ragioni, fra cui quella di una luminosità insufficiente. Dando la mia scoperta che bisognava dare alla pellicola un movimento intermittente, ossia dare ad ogni immagine proiettata il tempo di esposizione sufficiente per suscitare nell'occhio umano una sensazione distinta.

DANIEL: In altre parole, non esistono immagini in movimento?

ARMAT: Esatto, anche nel senso che i fotogrammi non si muovono mentre sono osservati. Ogni minuto secondo, ventiquattro fotogrammi appaiono sullo schermo, e ogni fotogramma rimane fermo sullo schermo per circa un trentesimo di secondo. Quando, cioè, lei guarda una cosiddetta immagine animata, lei in realtà vede nello spazio di un minuto passare 1440 fotogrammi diversi davanti al suo occhio.

DANIEL: E questo sistema è utilizzato ancora oggi in modo identico?

ARMAT: Infatti. Attualmente, ogni proiettore cinematografico si basa su questo principio e in modo analogo alla macchina da presa, che si basa sul principio del cinetoscopia di Edison. La camera di Edison, la pellicola di Eastman e i miei proiettori sono state le invenzioni fondamentali.

DANIEL: Ciò significa, naturalmente, che lei doveva trovare un accordo con il gruppo intorno a Edison. Lei ebbe un contatto personale con Edison a questo proposito?

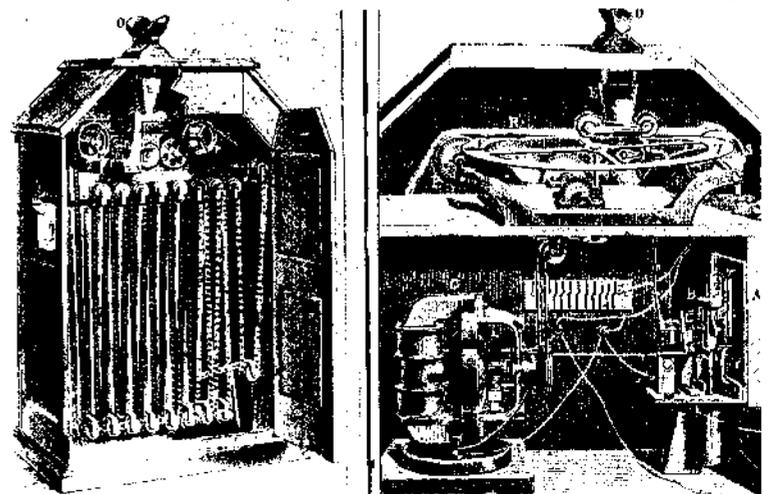
ARMAT: S'organizzò una dimostrazione della mia macchina per il signor Edison, il quale doveva procurare le pellicole da proiettarsi con essa. Avevo l'impressione che per incontrare un personaggio tanto famoso, mi dovevo vestire in maniera degna dell'occasione, e perciò indossavo i miei vestiti domenicali, completati da un alto cilindro di seta, chiamato in quei tempi «cappello da tappo». Ma quando fui condotto da Edison, rimasi sorpreso e un po' mortificato, vedendo che lui portava un vestito tutt'altro che festivo. Ma era un grande uomo. Feci con lui un accordo soddisfacente, e rimanemmo associati in affari per molti anni.

DANIEL: Signor Armat, ricorda quando fu proiettato in un teatro il primo film?

ARMAT: Sì, lo ricordo molto bene. Fu la sera del 23 aprile 1896, alla Koster e Bial's Music Hall di New York. L'uditorio impazzì delle ONDE A DOVER, un nastro di quindici metri che faceva vedere le onde che battono contro la banchina. A quel pubblico di 41 anni fa, ciò sembrava un miracolo.

DANIEL: La ringrazio, signor Armat. Ci ha dato senz'altro un'emozione il fatto di trovarci insieme a una persona che ha avuto una parte così importante nella storia e nel progresso del cinematografo.

(CIAK)



Il Cinetoscopia di Edison per la visione diretta delle pellicole



Il Dottor Mabuse di Fritz Lang



Emil Jannings in 'L'ultimo uomo' di F. W. Murnau

PARLARE DELLA UFA significa parlare dell'industria cinematografica tedesca. Fin dal 1917, anno di guerra in cui la Casa fu fondata con scopi di propaganda internazionale, una vasta produzione, che andava dalla farsa musicale fino al dramma psicologico e all'epopea patriottica, ha rispecchiato tutte le tendenze che si sono manifestate negli anni più fertili dell'arte cinematografica. Sotto la direzione di due valorosi supervisori, Paul Davidsohn e Erich Pommer, si è rivelato attraverso i film Ufa il gruppo di quei registi che oggi dagli studiosi sono considerati i classici del cinema. Appena finita la guerra, un giovane regista, Ernst Lubitsch, seppe allargare i confini con grandi film storici ed esotici, MADAME DUBARRY, ANNA BOLENA, SUMURUM, CARMEN, lanciando attori quali Emil Jannings e Pola Negri. L'abile mago Fritz Lang seppe trarre dal nuovo mezzo stupendi ef-

## 20 ANNI DI "UFA"

fici di stazzo, di brivido, di fantasia e d'incanto: il DOTT. MABUSE dava un quadro impressionante dell'ambiente corrotto dell'inflazione, ambiente di spiritisti, falsari e morfinaiani; nei NIBELUNGI riuscì a dare al film storico-legendario un stile di scenografia e di recitazione ben definito; in METROPOLIS una visione avveniristica altamente spettacolare. Accanto al robusto creatore di film giganteschi, si manifestarono artisti più raffinati. Nel 1925, F. W. Murnau creò il suo TARTUFO e L'ULTIMO UOMO, film ambedue interpretati da Emil Jannings, ma tanto diversi come soggetto e come atmosfera; e l'anno dopo realizzò un FAUST di spirito fiabesco e popolare, interpretato dall'attore svedese Gösta Ekman, morto poche settimane fa. Il brillante E. A. Dupont manifestò in VARIETÉ una sincerità mai più raggiunta da questo regista. Nel 1927, G. W. Pabst realizzò IL GIGLIO DELLE TENEBRE. L'ANGELO AZZURRO di Joseph von Sternberg (1930) dette indirizzi definitivi alla giovane drammaturgia del fono-film; Erik Charell creò, con IL CONGRESSO SI DIVERTE, l'operetta cinematografica. Dopo la rivoluzione del 1933, l'attività della Ufa si rivolge, più che altro, al mercato interno. Controllata direttamente dallo Stato, la grande Casa produttrice sperimenta, con film di diverso tipo quali FUGGIASCHI, GIOVANNA D'ARCO, L'INFERNO DEI MARI, L'UOMO SENZA NOME e IMPRESA MICHAEL, le possibilità di presentare argomenti eroici e guerrieri in una forma gradita al pubblico. Fondata con un capitale di 25 milioni di marchi, l'Ufa fu, fin dalla sua nascita, la più potente Casa produttrice tedesca. Fondendo diversi elementi di una industria spezzettata, si creò subito un meccanismo che comprendesse non soltanto la produzione, ma anche il noleggio e l'esercizio. Quando, dopo l'avvento del sonoro, i brevetti di elettroacustica vincolavano seriamente la produzione, l'Ufa era l'unica Casa tedesca ad assicurarsi impianti sonori propri; e attualmente, con 110 teatri, controlla



Angela Sallerker in 'Giovanna d'Arco' di Gustav Ucicky

la nona parte del pubblico cinematografico tedesco. Un momento di crisi economica fu dopo il 1923 quando l'Ufa, per procurarsi il capitale necessario, fu costretta a legarsi alle grandi Case americane, alla Universal e in seguito alla Metro e alla Paramount, iniziando un vasto lancio di tali film, a sensibile detrimento della propria produzione. Il risanamento avvenne nel 1927 quando l'Ufa fu assorbita dal potente «Hugenberg Konzern». Dieci anni dopo, ossia nella primavera del 1937, una nuova trasformazione ha messo l'Ufa sotto la direzione di un consorzio dominato dalla «Deutsche Bank». L'assunzione di noti artisti e registi nel consiglio d'amministrazione e la stretta collaborazione con l'altra grande casa tedesca, la Tobis, contribuiranno a riportare la Ufa su un livello artistico d'importanza internazionale. G. T.



Nibelungen di Fritz Lang



Impresa Michael di Karl Ritter



Impresa Michael di Karl Ritter

# PARLA LO SCENEGGIATORE



Le sigle con cui lo sceneggiatore determina le diverse inquadrature. A: Primitissima piano (PPPI); B: Primo piano (PP); C: Campo medio (CM); D: Campo lungo (CL).

Il MIO NOME e la mia attività esistono da non molto tempo. Al tempo del cinema muto lo sceneggiatore si confondeva spesso con l'autore del soggetto. C'era la persona che scriveva il «manoscritto del film», spesso d'accordo col regista, allora «direttore di scena». Talvolta l'autore del soggetto era colui che componeva le didascalie; a volte, esse narravano un vero e proprio fatto che veniva poi mostrato nella visione. Molti scrittori celebri scrissero didascalie di film, ed erano sceneggiatori avanti lettera. Quando venne il parlato, l'opera di chi elaborasse il soggetto originale, o la commedia o il romanzo che si voleva trasformare in film, si rese più necessaria. Si vennero così a stabilire, prima approssimativamente poi in forma sempre più precisa, le mansioni che spettavano allo sceneggiatore. Si inventò la parola «sceneggiatura», che corrisponde alla inglese «screen play» o «screen story» (ovvero commedia o racconto per lo schermo) e alla francese «scénario» oppure «découpage»; quest'ultimo costituisce una sceneggiatura tecnica, cioè con tutte le indicazioni circa il movimento della macchina da presa e i campi di ripresa. La parola «sceneggiatura» ha destato sovente confusione. Ancor oggi ci sono parecchie persone che non sanno che cosa sia la sceneggiatura, e pensano che sia la stessa cosa che «scenografia»; e che quindi «sceneggiatore» sia l'architetto che fa i bozzetti delle scene e ne cura l'esecuzione. Ora non è detto che lo sceneggiatore debba trascurare la conoscenza dei problemi inerenti alla costruzione degli ambienti, ma la sua opera è innanzitutto e quasi esclusivamente un'opera di carattere letterario, mentre quella dello scenografo è opera di carattere pittorico e architettonico. Esistono sceneggiatori di professione? Sì, in America soprattutto. Ci sono persone che dedicano le

loro attività, continua e a stipendio fisso, alla elaborazione di soggetti originali, alla trasformazione di drammi, romanzi e racconti in forma cinematografica. Lo sceneggiatore ha acquistato una fisionomia propria anche in Germania, dove ai tempi del muto ebbero fama scrittori di soggetti e sceneggiature per film. In Francia vi si dedicano particolarmente commediografi. E soprattutto al dialogo è riservata molta importanza nei film francesi. Anche in America vi sono scrittori specializzati nel dialogo. Di solito negli U.S.A. si formano dei binomi di sceneggiatori fissi, che lavorano per parecchio tempo o per sempre insieme, e delle due persone una si dedica alle trovate e alla consequenzialità dei fatti, l'altra al dialogo.

In Italia oggi si usa parlare di sceneggiatura. Si è riconosciuto al manoscritto per il film un valore, mentre una volta non ci se ne preoccupava affatto, o ben poco. Vent'anni fa alcuni direttori di scena incominciavano un film avendo in mano soltanto un foglietto di carta sul quale avevano segnato all'incirca lo svolgimento della vicenda. Ma allora contavano le dive, tutto veniva reso plausibile dalle didascalie e tra scena e scena non vi era spesso legame alcuno.

Ma anche oggi accade talvolta, se non proprio quanto accadeva vent'anni fa, almeno qualcosa di analogo. Succede che un film si inizi senza che la sceneggiatura sia definitivamente pronta, oppure si cominci con una sceneggiatura e lo si finisca con un'altra, di modo che il film completo non ha più nulla a che vedere con la sceneggiatura di partenza. Da ciò i molti film squilibrati e talvolta incoerenti che si sono prodotti da noi. Lo sceneggiatore è molto trascurato. I produttori non ne riconoscono infatti la necessità assoluta, perché pensano che il regista possa fare da sé la sceneggia-

tura, senza bisogno di altre persone. Comunque ci sono dei produttori più coscienti, i quali mi hanno scritturato perché io componessi le sceneggiature dei film che intendevano realizzare. Il regista, naturalmente, deve seguire l'opera dello sceneggiatore, e fino ad oggi ho trovato sempre, per fortuna, registi che andavano d'accordo con me. L'accordo dipende spesso dal carattere della persona. Io, non faccio per vantarmi, ho un carattere molto socievole. In fondo, questa è la dote principale che deve avere uno sceneggiatore. Inoltre deve possedere un'altra dote: quella dell'assimilazione. Perché lo sceneggiatore deve avere un temperamento versatile, al fine di poter scrivere una battuta spiritosa, o delineare il carattere di un personaggio attraverso le sue azioni, o descrivere i particolari di ambienti i più disparati fra loro.

Prima di accingermi al lavoro, io mi sono dunque sempre reso conto del significato che il film voleva avere. Siccome, di solito, i film vogliono avere più significati, allora la faccenda era tanto più difficile e complessa. Ho sceneggiato film disparatissimi: da una commedia in costume a una farsa, da un film drammatico a un film lirico. Altri miei colleghi preferiscono specializzarsi: c'è chi fa soltanto il genere comico, chi soltanto quello drammatico. In genere a me divertiva cambiare da un tipo all'altro di film per quanto anch'io abbia le mie preferenze.

Una volta, dunque, il soggetto consisteva in una vecchia commedia, della quale bisognava mantenere il sapore, volgendo il serio in caricatura, e rendendola accessibile al nostro pubblico di oggi. Ho cominciato il mio lavoro con lo studio accurato attraverso libri, stampe e quadri dell'epoca in cui la commedia si svolgeva. Ho quindi fatto una specie di biografia di ciascun personaggio, non

trascurando di leggere altri lavori dello stesso autore per vedere se vi fosse qualcosa da cui poter ricavare caratteristiche che potessero essere aggiunte a quelle dei personaggi che avrebbero dovuto vivere sullo schermo. L'azione si svolgeva, nella commedia, tutta nello stesso ambiente. Occorreva trasportarla in parte altrove. Nella commedia erano raccontati episodi accaduti in precedenza, lontani dall'ambiente; ho scelto i principali e li ho ricostruiti vivamente e col dialogo; altri personaggi di contorno sono usciti così. Ancora: altre scene che nella commedia venivano raccontate, sono state da me svolte nei rispettivi ambienti naturali; ed altri personaggi di contorno sono usciti così, mentre i principali, quelli della commedia, venivano acquistando rilievo. Ho iniziato quindi la stesura del nuovo soggetto, stesura che tecnicamente si è soliti chiamare «tratement» e che comprende il susseguirsi delle azioni coi dialoghi principali. Ogni periodo è l'azione che si svolge in un determinato luogo. Praticamente conviene stendere il riassunto di ogni scena o sequenza su un foglio di carta, e dare quindi una continuità ai diversi fogli. Si può osservare così se qualche scena è di troppo, se vi sono incongruenze di racconto, se conviene spostare qualche avvenimento. Fatto questo secondo lavoro, ho distribuito la materia nella forma che presumevo definitiva ed ho completato i dialoghi. È uscita così la stesura sulla quale potevo lavorare per la sceneggiatura tecnica.

Con gli altri lavori, ho usato dello stesso procedimento. Giova sempre fissare subito le caratteristiche degli ambienti e dei personaggi, e soprattutto il tono che il film vuole avere. Molte cose gustose che si apprezzano nei film provengono appunto dal fatto che lo sceneggiatore ha tenuto presente il tono, e sono quindi scaturiti molti particolari, sfumature che permettono allo spettatore di vivere quasi nell'azione del film, di diventare uno dei personaggi, di appassionarsi, in una parola, alla vicenda che lo schermo gli offre.

Ci sono, infatti, soggetti di forma e soggetti di sostanza. Nei secondi l'intreccio conta molto. Nei soggetti di forma l'opera dello sceneggiatore è de-

licata e difficile. Si tratta di soggetti di caratteri, intimisti, psicologici, umoristici, nei quali il valore consiste principalmente sui particolari, sulle trovate, sul ritmo dell'azione, e sono questi i soggetti nei quali anche l'opera del regista è più difficile. È qui entriamo nella sceneggiatura tecnica. Eccoci di fronte a quelle abbreviazioni che molti di voi conosceranno: P. P. (primo piano), M. F. (mezza figura), C. M. (campo medio), C. L. (campo lungo), Tot. (totale), Pan. (panoramica), Carr. (carrello). Ce ne sono altre, da queste derivate. Esse indicano la distanza della macchina da presa dall'oggetto fotografato, o il movimento della macchina. Queste indicazioni servono per fissare preventivamente sulla carta la continuità dell'azione. Naturalmente molto spesso esse sono date dal regista stesso, il quale può preferire di unire due quadri staccati con un carrello o una panoramica, o riprendere la battuta di un personaggio sul primo piano di lui, anziché sulla mezza figura. Occorre tener presente che il pubblico non deve avere l'impressione degli stacchi da un quadro a un altro.

Molti profani credono che della sceneggiatura quest'ultima parte, la cosiddetta parte tecnica, sia la più importante. In fondo tutte le parti sono importanti. Quest'ultima è però la meno difficile. La più importante è, semmai, quella che precede, cioè il «tratement». È qui dove lo sceneggiatore deve prodigarsi. Poi, a dare una continuità tecnica alle azioni e ai dialoghi, ci penserà assieme al regista. Ma se la materia non è interessante c'è poco da mettere P. P. e C. M. Il film non verrà fuori bene. Potranno salvarlo gli interpreti abilmente guidati dal regista, ma sarà sempre un film male raccontato. Soprattutto è necessario che le azioni siano, nel «tratement», descritte con somma chiarezza, che chiunque, leggendolo, possa farsene un'idea. Io ho fatto sempre leggere le mie sceneggiature a persone le più disparate: sono loro che fanno il pubblico. E talvolta sono stati dati suggerimenti, talvolta mi sono state fatte domande. Molto spesso le domande sono ingiustificate, ma a volte sono per lo meno logiche. Ora la logica del film è data dalla sceneggiatura.

Altra cosa che io ho dovuto sempre tener presente

e sulla quale anzi vorrei dire di essermi specializzato è il rapporto tra sceneggiatura e costo del film. Perché il film ha un determinato preventivo base, che deve essere a conoscenza dello sceneggiatore, il quale deve dire talvolta a se stesso: no, questo non lo posso mettere. E allora? Trovare la soluzione. Accade che la soluzione così ricercata, torni a vantaggio del film, della sua economia in duplice senso.

Ed ora mi sento fare delle domande, circa il tempo impiegato e circa i collaboratori. Rispondo subito: è molto utile che la sceneggiatura sia fatta da due persone almeno. È pericoloso se viene fatta per esempio da cinque o più persone e tutt'e cinque si mettono attorno a un tavolo a «discutere sulla sceneggiatura». Questo sistema è stato auspicato qualche tempo fa da un gruppo di miei conoscenti i quali, da amicissimi che erano, dopo due anni di lavoro in tale forma, se si incontrano per la strada fingono di non vedersi.

Due persone sono sufficienti per fare una buona sceneggiatura. Io di solito ho lavorato in tale forma: il mio abituale collaboratore faceva le ricerche, se si trattava di film storici e di particolari ambientazioni (fabbriche, ospedali, ecc.), ed io stendevo intanto l'ossatura del «tratement» sul soggetto dato, quindi si discuteva punto per punto, personaggio per personaggio. Egli ampliava la prima stesura ed io infine facevo, dopo un ulteriore scambio di idee, la stesura definitiva con i dialoghi completi, sulla quale si faceva quindi la sceneggiatura tecnica. Circa il tempo impiegato, una volta ho avuto a disposizione tre mesi, un'altra quindici giorni. E quindici giorni per ricavare da un soggetto in dieci pagine un copione di duecentocinquanta, sono, invero, non molti. Né tre mesi sono moltissimi. Ma il tempo dipende dalla natura del soggetto, dalla difficoltà delle ricerche.

Ora mi sento fare un'altra domanda: quanto vengo pagato per il mio lavoro. Preferirei che a questo vi rispondesse un direttore di produzione. A me sembra di essere stato pagato, fino ad oggi, molto poco. Per consolarmi ho letto che un mio collega americano percepisce uno stipendio di dollari 260.000 annui per tre sceneggiature all'anno. \*\*

LA  
**FONO ROMA**  
PRODUZIONE ANGELO BESOZZI - EDIZIONE AURORA FILM

presenta

**VITTORIO DE SICA**  
**UMBERTO MELNATI**

in

**LA MAZURKA DI PAPA'**

**ELSA DE GIORGI**  
**ROSSANA MASI - PINA DE ANGELIS**  
**GEMMA BOLOGNESI - LISL ANDER**  
**OLIVIA FRIED - IVANA CLAAE**  
**PINA RENZI - GIUSEPPE PORELLI**  
**GUGLIELMO SINAZ**

**Regia ORESTE BIANCOLI**  
**Soggetto**  
**FALCONI e BIANCOLI**

**Sceneggiato da**  
**GIACOMO DEBENEDETTI**  
**e CARLO BOCCONIO**

# UNA NASCITA E UN MATRIMONIO



Vittorio De Sica, Caterina Boratto, Evelina Paoli, Romolo Costa, hanno girato alla Stazione Termini il primo esterno del film "Hanno rapito un uomo!" (Juventus).

LA PORTA del teatro di posa era aperta. Secondo un ordine del giorno, letto poco prima, avremmo dovuto trovare Vittorio de Sica, Caterina Boratto, Maria Denis e Romolo Costa ad imbastire le fila di HANNO RAPITO UN UOMO! sotto la direzione di Gennaro Righelli. Invece non vi si udiva che un picchiare accanito di martelli. Gli operai badavano alla costruzione delle scene. «Che ne pensi, tu? Maschio?» chiedeva uno di essi. «Femmina», rispondeva un altro. «Be', se viene femmina pago da bere io, se viene maschio lo paghi tu», riprendeva il primo. «Che diavolo accade?» ci domandammo. Comunque, nessun indizio che si sarebbe girata qualche scena. Sui praticabili non c'erano gli elettricisti a piazzare riflettori, né gli arredatori davano alle costruzioni illusioni di abitabilità. Intanto, nella discussione, era intervenuto un terzo operaio: «Forse due gemelli», disse.

Ci recammo al ristorante. Sparse ai diversi tavoli si trovavano molte persone. Righelli parlava con i suoi aiuti. Di cinematografo o del suo film? Mai più. Parlava di bambini. «Che nome gli metteranno?», chiese. «Umberto», gli risposero, «se è maschio; Emilia se è femmina». Caterina Boratto ogni tanto scompariva per riapparire, poco dopo, con un vestito diverso. Andava da Righelli, insieme criticavano il vestito e guardavano le modifiche da fare. «Prove per il Carnevale?». La supposizione era giustificata. «No, i vestiti del film», ci disse la Boratto; e invece era proprio mascherata da russa: Sonja. Ma una russa moderna, senza folclore e molto carattere. Qui intervenne Romolo Costa, altro russo della situazione. (Era contento. Nella prima stesura del progetto egli rimaneva a mani vuote; ma ora hanno pensato di farlo felice, e mentre De Sica sposa la Boratto, a lui lo accontentano ammogliandolo con Maria Denis). «Sa niente se è nato?», domandò.

La Boratto scomparve nuovamente. Sopraggiunsero Aversa, il truccatore, e Montuori, l'operatore. «Quanti figli hai, tu?», chiedeva Aversa a Montuori. Papà Montuori glielo disse: alcuni sono già sposati. In questi discorsi passò il pomeriggio. Si continuava a parlare di bambini, sembrava di

essere alla Maternità e Infanzia. A sera, d'improvviso, un uomo si precipitò nel ristorante. Aveva corso molto, ansava. «Fatto!», gridò. Aveva l'atteggiamento d'un creatore. «Femmina!», disse ancora.

Quella gente parve sciolta da un incubo, le facce tornarono sorridenti. «Un brindisi a De Sica e alla Rissoni!», propose qualcuno. «E alla bambina!», aggiunse un altro.

Così scoprimmo il mistero di quello strano pomeriggio di Cinecittà: si attendeva il figlio di De Sica, e De Sica, dal giorno prima, non aveva voluto muoversi dal letto di sua moglie. Per una volta tanto l'ordine del giorno aveva fatto cilecca.

\*\*\*

Negli stabilimenti della Caesar trovammo aria di festa. Una folla di comparse dava colore e movimento ad una viuzza paesana. Fuori pioveva e, dall'interno del teatro, si sentivano gli scrosci sulle pareti. Gli organizzatori del film - si girava CRISPINO E LA COMARE - si fregavano le mani per la gioia di non aver costruito fuori l'«esterno». «Qui il sole ce lo mettiamo ogni volta che ci pare», dicevano. La festa era per lo spozalizio di Silvana Jachino - guarita, secondo la sua parte, per virtù d'amore, da una lunga malattia - e Mario Pisu che pareva portasse in testa un tubo di stufa; tanto era alto il suo ottocentesco cilindro. Ma l'importante nella festa erano le comparse. Non dovevano fare che questo: parte seguire il corteo degli sposi,

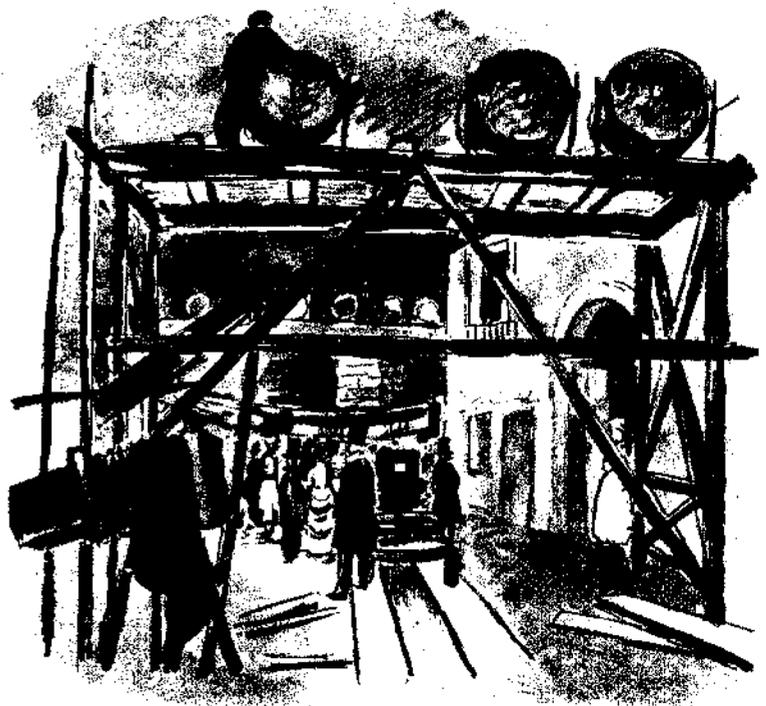
parte affollarsi ai lati della strada ad applaudirli finché non fossero entrati nel portone e non si fossero affacciati alla finestra.

Alcune reggevano archi di sempreverde abbelliti da fiori, naturalmente finti, e furono proprio queste a portare il primo scompiglio; si preoccuparono di essere bene nel quadro in modo che tutti le vedessero distintamente. Poi, quando passò il corteo, gli si strinsero addosso, occhieggiando verso la macchina, finché il regista Sorelli - disperato per le confusioni che ne derivava - pensò bene di disfarsi degli archi di sempreverde. (Sorelli non si arrabbia mai. Dirige tranquillo, buono, paterno: accompagna le osservazioni con un cordiale sorriso; aria di famiglia).

Il corteo ora veniva avanti libero da ogni intralcio. Ma ecco di nuovo l'intervento delle comparse. Laggiù, dietro gli sposi, prima ancora di muoversi, si vedeva una distesa di facce che approfittavano di ogni varco per spingersi avanti, alla caccia di quel benedetto obiettivo che un giorno o l'altro dovrà pure accorgersi di loro. Invano Sorelli gridò che si spostassero e che voleva provare con i soli sposi; quando dette il via tutti quanti si mossero, in atteggiamenti di circostanza, sorridenti - e come sorridenti! - allegri, vivaci. Applaudirono agli sposi con calore, ed al comando applaudirono rivolti in alto e sembravano tanti pazzi perché in alto non c'erano che i riflettori e gli elettricisti.

In tutto questo frastuono una sola persona conservava una immobilità assoluta: mentre gli sposi entravano felici, mentre le comparse si divertivano e Dina Perbellini, chiamato in disparte Ugo Cèseri - oh, dove l'aveva pescato quel cappello a pan di zucchero? - gli diceva, agitata, non sappiamo bene che cosa, una guardia, messa lì sul portone, s'impalava sull'attenti e, con gli occhi fissi, guardava lontano: l'unico, forse, che prendesse molto sul serio il suo ruolo. Un'altra guardia aveva poco prima disertato: era lì dalla mattina alle otto e disse che non ne poteva più.

Finalmente giunse l'ultima fase e si girò sul serio. Sorelli seguiva l'azione indicando i tempi ed alla fine parve soddisfatto. Ma bisogna ricominciare: nella foga era finito davanti alla macchina da presa e l'obiettivo non aveva colto che le sue spalle. IL CRONISTA



Alla Caesar, mentre si gira "Crispino e la comare" (Scia film)

## DOLCE INGANNO



di Katharine Hepburn

Fa meraviglia che questo film sia potuto incorrere in curiose riserve proprio qui in Italia, e proprio da parte della critica. Una tradizione gloriosa, ormai più che secolare, dovrebbe averci allenati a distinguere il « libretto » dalla « musica », e a riconoscere come le melodie più ispirate e sincere possano nascere sulle parole più goffe, sulle situazioni più artefatte e, in apparenza, inette a comportarle. Si dirà che cinema e melodramma lirico sono due cose ben diverse. Il cinema è uno spettacolo, dove azione vuol dire tanto la vicenda quanto il gesto che esteriorizza la vicenda. Il gesto non ha facoltà di svincolarsi dalla vicenda, e partirsene per la tangente, come la musica faceva col libretto. Nella favola aggrottata e confusa del *Trovatore*, in quel pittoresco assurdo e di bassa lega, Verdi poteva benissimo appurare i momenti d'una passione incalzante e generosa per renderli veri, riscattando la cabaletta e mirando al cuore. Ma il cinema, almeno quello normale ed attualmente in corso, non usa permettersi questi superiori *escamotages*: evadere dal soggetto, sia pure poeticamente, vuol dir correre il rischio di farsi fraintendere, o quanto meno di cambiar sottomano il soggetto.

La Hepburn ha invece osato di avventurarsi nel gioco disperatamente pericoloso. Ci è riuscita, anche se è stata incompresa da una parte della critica; anche se una parte del pubblico rimane perplesso e agnostico di fronte all'alta, nobile, patetica poesia in cui ella ha trasfigurato la piccola materia che le avevano messo tra le mani. Ci si perdoni il confronto: ma come certi insetti, che l'entomologia descrive tra i miracoli un po' mostruosi della natura, istintivamente vanno a colpire gli organi vitali delle loro vittime, così la Hepburn ha centrato il dolente segreto umano che s'annidava nelle pieghe del frivolo e semplicistico soggetto, ha superato il cinismo di paccottiglia del paradosso narrativo (una donna è amata non per la sua buona e profonda verità, ma per i suoi pettegoli ed acciuffati infingimenti) ed ha portato, per quanto la concerneva, la sterile commediola ad un dramma della propria statura. Con una superchieria lecita a lei sola, e della quale non ci stancheremo di ripetere le lodi, ha reso vero un pretesto terribilmente falso.

La Hepburn è più che un'attrice nel senso normale della parola: è una presenza lirica. Qualcuno faceva giustamente osservare che se domani la sapessimo autrice di un grande romanzo o di una bella poesia, non ce ne meravigliremmo. Si tratta probabilmente di una illusione, di un miraggio: ma miraggio sintomatico, paragonabile a quello creato, supponiamo, da un Toscanini, allorché tramuta in suoni una partitura. Qual è, di fatto, la differenza tra Toscanini e un comune, anche ottimo, direttore d'orchestra? Che mentre quest'ultimo non cessa mai di apparire un depositario, magari autorizzato, della musica che ci trasmette, Toscanini diventa a volta a volta il responsabile diretto di quella musica, con una fedeltà ed autenticità di autore. Se gli altri riescono a consegnarci, più o meno integra, e tutt'al più accompagnata da un « modo di usarla », la formula con cui un poeta, Beethoven o Verdi, ha interrogato il destino, Toscanini invece, come per virtù di una investitura privilegiata ed unica, diventa lui stesso l'eroe che scende ad interrogare il destino, riportandone, non già la formula, ma l'immediata rivelazione. Anche la Hepburn ha un dono consimile. Nell'incarnare un personaggio, ella non ci presenta soltanto una maschera umana o una sorte individuale da decifrare con la nostra partecipazione di spettatori. Ci fa toccare alcuni termini solenni e precisi, alcuni segni definitivi del Destino con la maiuscola. È andata lei personalmente, è andata lei per noi, così fragile e femminile e lieve, a parlare con la Sfinge. V'è andata con quel suo passo che pare ancorarla alla terra contro la tentazione e la possibilità continua del volo. E del dialogo ansioso ed oscuro, del dialogo ch'ella ha affrontato con la sua scorta del suo coraggio, facendosi una forza della propria vulnerabilità, ci riporta gli enigmi divenuti trasparenti attraverso la trasparenza profonda e inesauribile del suo volto; attraverso gli scatti repentini eppur melodiosi del suo gestire; attraverso le sospensioni del suo parlare, obbedienti ad un ritmo interno e segreto, che trascende il disegno immediato della frase; attraverso le armoniche impulsive e i guizzi e le oscillazioni della voce. La Hepburn è una di quelle che vanno al di là. Dove? Bisognerebbe aver chiarito il mistero della poesia. È una di quelle che si sono voltate indietro, e tuttavia ritornano a noi, non si sono lasciate risucchiare dal gorgo. Oh, Euridice!

Basti uno, per tutti i miracoli a cui ci fa assistere il *DOLCE INGANNO*. Dieci anni sono passati, da quando un crollo d'amore sembrava avere per sempre frustrata la vita della protagonista, allora così ridente di speranze, così dolcemente trepida di giovinezza appena dischiusa. Questo passare del tempo sulle vite umane, questo cieco e crudele frammettersi degli anni è uno dei più usuali espedienti di emozione e di lirismo. E il cinema l'ha copiosamente sfruttato a proposito ed a sproposito: pronta e comoda ricetta per i suoi surrogati e le sue pretese di poesia, fin da quando le didascalie tentavano di far la voce patetica ed ispirata, per cantare: *E X anni erano trascorsi...* Anche *DOLCE INGANNO* perpetra questo trapasso, e neppure con la debita serietà. La regia di Stevens non riesce a vincere un difetto di invenzione e di sceneggiatura: che dipinge il tempo con mano inopportuna volubile e leziosa. Ma quella serietà ce la mette in compenso la Hepburn. Quando la rivediamo, dieci anni dopo, al ritorno dell'uomo che l'aveva lusingata e delusa, tutto, dalla veste alla persona scheletrica alla cuffietta da nonnina, potrebbe far pensare ad una facile e scipita caricatura della zitella precoce e predestinata. E invece, no. La Hepburn reinventa la poesia della rassegnazione mal rassegnata e peraltro decisa a non tradirsi. Ne fa un attributo della carne, un'ultra dall'anima dolente più ancora che dal lavoro del tempo. Quando le vediamo insegnare, con mimica pudica e impacciata, il minuetto ai bimbi della sua scuola privata, soffriamo con lei l'irrisione di una condanna sproporzionata e ingiusta. Questa trasfigurazione della vicenda in lirismo avviene ad ogni attimo. E fa del *DOLCE INGANNO* una scatola a sorpresa, da cui scattano prodigi, impreveduti forse agli stessi produttori che pure, nella scatola, avevano rinchiuso Katharine Hepburn.

## VOGLIO VIVERE CON LETIZIA



di C. Mastrocinque

« Sono sicuro che tra qualche anno, quando questo periodo di prova sarà finito, quando saranno svaniti gli ultimi fumi della Bengodi cinematografica, quando si lavorerà con più serietà, passeremo gli altri *in tromba* e saremo nelle primissime posizioni ». Queste fiducie, recentemente espresse da Vittorio Mussolini, non manifestano soltanto il necessario ottimismo di chi si accinge a costruire; rivelano una sollecita e ragionata osservazione dei sintomi che, per quanto ancora in germe, per quanto ancora parziali e frammentari, non potranno che finire col saldarsi e orientarsi organicamente, sprovvincializzando il cinema italiano e portandolo su un piano mondiale. Costatiamo intanto che sempre più frequente, assunta quasi ad intercalare, circola tra i cineasti italiani la parola « film pulito »: e con la parola anche l'esigenza. Pulito, cioè capace di salvare con decoro un tono e uno stile, senza cafonerie, senza pigri rimedi, senza goffe pretenziosità. Le eccezioni, anche per il modo come il pubblico ha saputo difendersene e metterle subito in quarantena, confermano la regola. In altra occasione, a proposito dell'attuale e ben visibile crisi del cinema americano, notavamo che il residuo per cui oggi Hollywood riesce ancora a salvarsi ed a battere i mercati, è l'*involucro* del film ben fatto. Ebbene, oggi in Italia si manifestano i primi segni di maturità, creando e perfezionando un consimile involucro. (Sappiamo le obiezioni, perfino le accuse, che si possono muovere contro questo nostro modo di ragionare: vi risponderemo tra poche righe).

*VOGLIO VIVERE CON LETIZIA!* è precisamente, è quasi esclusivamente un film di involucro. La vecchia commedia del conte Almaviva che si fa credere Lindoro per giungere alla sua bella, è appena modificata qui nel caso, non peregrino, di un ricchissimo giovanotto che si finge pittore squattrinato per esplorare il cuore della ragazza destinatagli in isposa. Frattanto manda in avanscoperta un amico, munito del suo nome e di un buon gruzzolo dei suoi quattrini; il quale amico dovrebbe funzionare come paracadute, qualora l'esperienza desse risultati negativi. E nel contempo provvedere del necessario contrappunto comico, o addirittura elegantemente farsesco, la vicenda satirico-sentimentale.

In questo ennesimo risvolto di una commedia secolare come l'*INUTILE PRECAUZIONE*, le precauzioni ce le ha messe tutte, e assai lodevolmente, la regia. Per un novanta per cento essa è buon senso e misura: procede con la studiata cautela di gesto di chi pensa a quel che fa. Piuttosto prendere l'accelerato,

anche là dove sarebbe più normale saltare sul direttissimo; ma arrivare in stazione, e arrivarci in orario. Certe lentezze e indugi, soprattutto nel primo tempo, possono anche ascrivarsi a troppa diligenza e indulgenza del montaggio, che ha cercato di utilizzare il massimo possibile della pellicola girata; ma soprattutto dipendono dal modo guardingo e prudente di condurre le scene, sì da ottenerne tutta e sola la resa preveduta, senza pericolo di scarti né in più né in meno. Dipendono dalla pazienza di tener la scena sotto l'obiettivo, fino all'assoluta certezza che non ne verranno fuori sviste od errori. Lo si sa fin dai tempi di Dante che il voler camminare con furia - l'onestate a ogni atto dismaga - qui lo scopo di Mastrocinque è stato appunto di salvare l'onestà, le belle maniere. La discussione che si potrebbe fargli è se le «belle maniere», le quali implicano anche il buon gusto, possano identificarsi col Gusto in senso assoluto. Diremmo che le «belle maniere» sono, o dovrebbero essere, un'abitudine quotidiana, mentre il Gusto è estro, invenzione, innovazione.

Nei film di buona media, il regista deve rappresentare il luogo geometrico di incontro e di equilibrio tra le esigenze pratiche della produzione e quelle teorico-creative del progetto letterario (soggetto e sceneggiatura). Anche da questo punto di vista, Mastrocinque ha lavorato esemplarmente, e con esemplare fedeltà al proposito di creare il film di *involucro*. Dalla produzione ha ottenuto un gruppo di attori principali (Noris, Melnati, Cervi) che, messi in determinate situazioni e sottoposti a determinati sforzi, potessero fornire risultati già collaudati, realizzare effetti precisi e preventivamente al sicuro da ogni sorpresa (il meglio è nemico del bene). Per le parti minori si è assicurato interpreti veri, dalla Stagno Bellincioni alla Baghetti a Bernabò, che lo garantissero contro quelle zeppa e stonature, in cui incorrono i film di «assi» mal circondati. E si è procurato un operatore come Farkas, capace di mantenere per tutto il film una fotografia piana e sobria, senza preziosità ma senza cedimenti, senza estetismi ma senza sciatterie, unita, energica: tale insomma da dare al lavoro, anche nella vernice esterna, immediata autorevolezza. La sceneggiatura aveva da risolvere il problema di fornire consistenza ad un soggetto assai evanescente. Bisognava riempire, creare una narrazione e una struttura, dove c'era poco da narrare e meno da costruire. Il criterio è stato sempre lo stesso: dar vita e dignità ad un involucro. E sono stati messi a partito tutti i *gags*, tutte le trovate, magari tutti i «luoghi comuni» di repertorio, ma col criterio di mantenere un livello. Tra la prima e la seconda idea che potevano venire in mente per ogni singolo punto e passaggio, non è quasi mai stata cercata una terza, ma almeno è stata scelta la seconda. Un fondo piccante e più risentito affiora: è la satira nostalgica che la borghesia fa dei propri usi ed amori (la premiazione nel collegio di suore, il mito della signorina, la visita alla mostra di pittura). Affiora, ma non sfiora. Che, in un film come questo, è anche un merito. Dimostra una volta di più come l'intervento di uomini di cultura raffini il cinematografo, specie quando le iniziative di quella cultura siano trattenute nelle misure suggerite da un esperto mestiere. Si dirà: sta bene l'involucro, ma perché partir dall'involucro, e non dal nucleo? Intanto non è ancora ben dimostrato che l'abito non finisca col fare il monaco. E poi nel cinema non deve né può riprodursi il caso toccato in Italia al romanzo, dove è sempre difettata l'opera di buona media, fatta bene in un senso normale. O capolavori, o niente; e intanto il pubblico, se non ha fame di capolavori, non sa che cosa leggere. Il pubblico del cinema vuol sapere sempre che cosa vedere. E d'altronde oggi in Italia ben venga l'involucro, che per il nucleo non abbiamo paura.

## CARNET DI BALLO

di Julien Duvivier

Per i duemilacinque o duemilaseicento metri (che tanti ne sono sopravvissuti, dopo non gravi amputazioni, nella edizione italiana) di questo film ambizioso e felice, assistiamo, incatenati alla nostra sedia di spettatori, incatenati e tentati e spesso sedotti, ad un pericoloso confronto del cinema con i suoi limiti e le sue formule espressive. Giustamente a CARNET DI BALLO l'ultima Mostra veneziana ha assegnato il massimo premio: non si può che plaudire ad un riconoscimento dell'intelligenza, dell'iniziativa spirituale, della maturità culturale in lotta contro le pigre abitudini spettacolari e in implicita polemica contro il luogo comune, anche se fortunato. La riuscita apparente corrisponde ad un'intera riuscita reale? Ecco il problema critico. Il cinema americano (che possiamo sempre ancora prendere come un esempio ed un punto di arrivo) aveva largamente messo a contributo la letteratura, ma trattandola come un serbatoio di idee, come una miniera di fatti e di situazioni. Uccidendola, cioè, come letteratura; estraendone e mettendone a contributo tutto il residuo extraletterario o antiletterario. Prova ne sia che poi le rare volte che ci è ricascato, ha fatto della cattiva letteratura, della letteratura da biblioteca circolante, con tutti i deteriori sentimentalismi annessi e connessi.

Invece Duvivier, in concordanza coi più rappresentativi cineasti europei, e forse con mezzi di realizzazione maggiori e più vistosi che quasi tutti i suoi compagni, s'impegna in un'altra direzione. Abbandona la letteratura come intermediaria, per assumerla come complice. Va lui direttamente ad ispirarsi negli stessi luoghi dove si ispirano i poeti e gli artisti della sua leva spirituale. Strappa il cinema alla civiltà di Broadway, cioè dello spettacolo, e lo riconquista, come linguaggio diretto ed oramai pienamente responsabile, alla civiltà delle grandi capitali europee, intesa come civiltà di poesia, o quanto meno di aspirazioni verso la poesia. Non è il primo a tentar la prova: è però il primo che giunga così immediatamente, così integralmente, al pubblico. Vi era giunto, sì, Chaplin, lavorando in solidarietà con alcune tra le più sintomatiche tendenze della poesia contemporanea. Ma il procedimento era



forse meno diretto, meno dichiarato, come tutti gli istintivi. Chaplin è sottile e complicato nei suoi raffinamenti e sottintesi. Come tutti i raffinati, Duvivier finisce invece col risultare semplice, quasi candido.

Intanto, per segnare la diretta origine della sua ispirazione dal mondo della poesia anziché dai moduli dello spettacolo, non ha preso un tema singolo e specifico, di quelli che s'intrecciano nel patrimonio collettivo degli artisti d'oggi, bensì ha celebrato una sorta di poesia di quella poesia. Cristina, la protagonista, colei che ci fa da guida attraverso le varie tappe del viaggio in cui il film consiste, non è un *caratter* nel senso ordinario della parola, non è una figura dai tratti univoci e disegnati: è un punto di confluenza di luoghi poetici, un mutevole indizio di movimenti lirici, una ondeggiante e suggestiva figlia dell'amor di poesia. (Non sempre, s'intende, il *poetico* è sinonimo di *poesia*: la poesia più vera è quasi sempre una cosa concreta, preciso, di cui si fa il giro).

Cuor pensoso non sa dove va, diceva alcuni anni or sono un vecchio romanziere francese. Cristina ha un itinerario ben certo: quello fissato dal *carner* del suo primo ballo, in traccia degli amici e compagni e timidi «partiti» di allora. Eppure ha l'errabonda indecisione e l'inquietezza del «cuor pensoso». È la sua una «ricerca del tempo perduto»? Anche: un letterato come Duvivier, un colto come Duvivier non poteva lasciarsi sfuggire una ispirazione così intrinseca alla civiltà letteraria di questi anni. Ma non è poi anche una nuova versione della romantica crisi della donna alle soglie dei quarant'anni? E non anche un pretesto a rievocazioni nostalgiche, struggenti, ebbre di una grazia febbrile e malinconica, e per il cinema, da un pezzo in qua, così fruttuosamente incantati? (Commemorazione del «primo ballo», assaporato al rallentatore, risognato in una sala splendida, con le grandi tende agitate da una tiepida brezza, e la bianca, vaporosa ghiglianda delle fanciulle in crinolina). O non è finalmente il dramma più semplice, più terra a terra, della donna delusa dal matrimonio, che da cercando, negli innamorati della sua adolescenza, una nuova possibilità d'amore?

Appunto perché depositaria di questo groviglio di motivi, Cristina non ha una sua volontà, non è un personaggio. In lei e per lei avviene il più tipico urto tra le intenzioni poetiche da cui Duvivier era animato ed i canoni della drammaturgia cinematografica, ch'egli ha accettato per esprimersi. Per risolvere il film, per non ridurre Cristina ad un semplice compare di rivista, egli ha dovuto depotenziarla, cercar di ridurla a «personaggio». E si è piegato, per esempio, alla soluzione sentimentale e facile di portarla a confronto con una fanciulla sedicenne, ella pure al suo primo ballo, come la Cristina del «tempo perduto».

Il medesimo contrasto si riproduce in seno ai singoli episodi. Lasciamo stare che quello di portarli tutti ad una conclusione negativa, di chiudere tutti i conti con un bilancio fallimentare è un modo di seguir la linea di minore resistenza. Veder tutto in nero è una di quelle forme di scetticismo elementare, che hanno ragione solo per il loro semplicismo; la vita, non occorre dirlo, è una cosa più ricca e complicata. Ma soprattutto la necessità di rendere *presenti* quegli episodi, di praticare uno spaccato nel mondo, costringe il Duvivier a venire a patti col più normale realismo cinematografico, a dimenticare l'intensità lirica che aveva tentato rinchiudere nella sua «pellegrina appassionata», per abbandonarsi ad una cronaca a volta a volta maliziosa o palpitante, abbastanza spicciola sempre, del dramma o della commedia quotidiana. Purtroppo, così com'è, CARNET DI BALLO ci induce con una probabilità in più, e quale probabilità, a puntare in pieno, e con sempre maggior fiducia, in un cinema nostro, in cui si trasfondano le nostre tradizioni di cultura e di pensiero e di poesia, in cui si verifichi la nostra matura coscienza ed esperienza dell'arte. Senza contare la lode che va data a Duvivier per aver mostrato come ci s'vincoli dagli intranaggi della macchina standardizzata in cui il cinema potrebbe anche arrugginire.

GIACOMO DEBENEDETTI

### RADIO INDUSTRIA

Rassegna mensile di radiotecnica

diretta da

GIORDANO BRUNO ANGELETTI

Illustratissima, interessante e ricca di contenuto, indispensabile a quanti si interessano di radio. Contiene, per concessione speciale, la Rubrica del Gruppo Costruttori. Apparecchi: Radio (ANISMA) e pubblica i comunicati del Sindacato Fascista Ingegneri (Gruppi I.R.T.C.)

Abbonamento annuo L. 30 - Un numero L. 3

L'abbonamento in combinazione: CINEMA-RADIO INDUSTRIA per un anno costa L. 55. Inviare l'importo ad una delle due amministrazioni: «Cinema», Roma, Via Lazzaro Spallanzani, 1-a; - «Radio Industria», Milano, Via C. Balbo, 22; C. C. P. 3.22468

# SALGARI SOGGETTISTA



NEI SUOI ARTICOLI «Pane per i giovani» (*Cinema*, 23 dicembre 1937), Maria Tibaldi Chiesa ha fatto un intelligente elenco di opere atte ad essere portate sullo schermo, per realizzare un cinematografo per i giovani, ma ha dimenticato di citare i romanzi di avventure di Emilio Salgari, il mago dei racconti di viaggi e l'autore preferito degli anni giovanili.

La produzione salgariana ha già fornito al cinematografo il soggetto del *CORSARO NERO* (soggetto che, è bene si sappia, malgrado tutte le sue manchevolezze, ottenne un notevole successo commerciale). Si sperava che l'esempio fosse seguito; ma non fu così. Presto ci si dimenticò di questo scrittore che ha dato ai suoi romanzi un caratteristico andamento cinematografico.

Quando Salgari scriveva i suoi ultimi lavori - dei cento di cui consta la sua produzione - il Cinema iniziava il suo prodigioso cammino nel mondo. In Italia, Torino aveva meritato, per opera di Giovanni Pastore, Arturo Ambrosio ed Ernesto Maria Pasquali, il nome di Filmopoli e dall'opera sagace di questi tre personaggi uscivano le prime pellicole tratte da drammi o da commedie.

Emilio Salgari, fin dal primo apparire del cinematografo (così mi ha narrato Omar, l'unico suo figlio superstite), meditava e si arrabbiava. Si arrabbiava a vedere come gli attori aprissero la bocca ritmicamente senza profere alcuna parola e meditava sulla certezza che un giorno non lontano l'intelligenza dell'uomo avrebbe rivoluzionato il cinematografo, la parola e il suono. Egli vedeva l'avvenire incontrastabile del cinematografo e l'importanza che avrebbe avuto nella vita materiale e spirituale dell'uomo. A questa previsione, più che dalla fantasia, Salgari fu spinto dall'affinità del suo spirito creativo al movimento cinematografico. I romanzi di Salgari hanno la rapidità dell'azione e la varietà dei luoghi che oggi ritroviamo nei film, e, come questi, sono intesi ad idealizzare la materia, sia pure attraverso facili intrecci psicologici tesi sempre alla vittoria del bene sulle malvagità e le bassezze umane. Che differenza c'è col meccanismo di centinaia di film avventurosi e romanzeschi che, col loro successo, hanno assicurato ai produttori stranieri - e bisognerebbe vedere fino a qual punto essi hanno saccheggiato l'opera dello scrittore italiano - guadagni non ancora dimenticati? Ma i dirigenti della vecchia cinematografia italiana sorridevano di compatimento a chi offriva loro il materiale salgariano da sfruttare! Soltanto, dunque, col *CORSARO NERO* ci si è ricordati di Salgari; ma la realizzazione, purtroppo, malgrado la facilità dell'attuazione cinematografica dei suoi romanzi, è apparsa molto discutibile.

Ho già detto che Emilio Salgari amava il cinematografo e infatti ad esso volle dedicare gli ultimi lampi della sua fantasia scrivendo soggetti cinematografici che ci sono pervenuti sotto forma di trame di romanzi. Ma il riassunto dell'azione progrediente è improntato da tale rapidità e da tale ritmo che fanno di quelle trame autentici copioni cinematografici come infatti Salgari li pensò e li sognò. Quando Antonio Baldini dichiarò Salgari «insostituibile» mancò di aggiungere che la causa prima dell'immortalità dell'opera salgariana era da ricercarsi nel suo svolgimento cinematografico. Il romanzo del Salgari avvince e soggioga l'animo dei giovani come la rappresentazione di un film. Negli scritti salgariani, come nei film d'avventure, la vita è concepita nella pienezza del suo dramma passionale e brutale; nello sforzo gigantesco e tormentante di un continuo superamento di se stesso; nella lotta aspra contro la brutalità; nell'orgoglio del combattimento. Quale migliore fonte di spunti cinematografici?

SILVIO ZAVATTI

## S.A. PERFECTA

DIREZIONE: E. CATALUCCI

## STABILIMENTO

PER LO SVILUPPO E STAMPA  
DI PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

C.I. NEMATOGRAFIA P.U. PUBBLICITARIA

LABORATORIO TRUCCHI

IL PIÙ ATTREZZATO

DIRETTO DA ALBERTO VOGLER E TULLO GRAMANTIERI

LABORATORIO MECCANICO

COSTRUZIONE DI MACCHINARI ORIGINALI  
PER STABILIMENTI DI SVILUPPO E STAMPA

DIRETTO DA ENRICO TACCARI

SALA DI REGISTRAZIONE SONORA

CARRO SONORO CON MACCHINA DA PRESA

BELL-HOWELL

3 SALE DI PROIEZIONE

SALE CON MOVIOLE

ROMA · VIA CAMPO BOARIO 56

(PORTA S. PAOLO)

TELEFONO 570.742

# perchè

questa Pastiglia è tanto efficace?  
Perchè  
i componenti la formula di questa famosa pastiglia esercitano ciascuno la loro funzione medicamentosa sugli organi che costituiscono l'apparato respiratorio:

Zucchero e aromi la rendono gradevole al palato.  
L'ipecaacuana, fluidifica il secreto bronchiale e ne favorisce l'espulsione decongestionando i bronchi.

L'Etilmorfina cloridrato, la tintura di bella donna ed il giusquiamo opportunamente associati esercitano un'azione sedativa e calmante.

Con la Pastiglie "Madonna della Salute" la tosse viene non solo curata ma altresì curata. Al primo accesso di tosse ricorrete alle



## pastiglie MADONNA DELLA SALUTE

MEDICAMENTOSE PER LA TOSSE  
G. ALBERANI - BOLOGNA

### IL MIGLIORE INVESTIMENTO PER I BENI DEI MINORI È OFFERTO DALLE POLIZZE DI "PRAEVIDENTIA" GARANTITE DALL'ISTITUTO NAZION. DELLE ASSICURAZIONI

Che le polizze di PRAEVIDENTIA, nella loro forma di capitalizzazione, costituiscono, tra l'altro, il migliore investimento delle somme dovute ai minorenni, lo conferma il seguente

#### GIUDIZIO FORMULATO DAL MINISTRO DI GRAZIA E GIUSTIZIA:

«Tra le forme più moderne del risparmio, si è ormai divulgata e affermata quella della capitalizzazione, che consente l'investimento di una somma di denaro e la sua sicura restituzione, debitamente aumentata degli interessi composti, al termine di un periodo prestabilito.

«Essa è particolarmente indicata per l'investimento di capitali spettanti a minorenni per lasciti, eredità, legati, liquidazioni, indennità, doti e via via, o comunque per tutte le forme in cui si abbia bisogno di assicurare l'incolumità del patrimonio e il suo giusto frutto, senza pericoli più o meno gravi e possibili, che quasi normalmente accompagnano la destinazione dei capitali.

«Questa forma offre in Italia il massimo della garanzia, poiché è affidata ad una Società tutta singolare, che si intitola PRAEVIDENTIA, la quale è gestita, controllata e garantita da un istituto parastatale, che è tra i più potenti d'Europa: L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI; e pertanto non corre nemmeno quel minimo d'alea, che potrebbe essere determinata dalle vicende di maggiore o minore solidità, comuni anche ai grandi Istituti finanziari.

«La capitalizzazione offerta dalla italianissima PRAEVIDENTIA è pertanto la forma più sicura, più solida, più proficua dell'investimento dei capitali.»

ARRIGO SOLMI  
MINISTRO DI GRAZIA E GIUSTIZIA

LE AGENZIE GENERALI E LOCALI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI RAPPRESENTANO LA "PRAEVIDENTIA" NELLE SINGOLE ZONE. RIVOLGERSI AD ESSE PER MAGGIORI INFORMAZIONI E PER LO STUDIO DEI PROGETTI

# GALLERIA XL - DOLORES DEL RIO

(v. tavola a fianco)

DOLORES DEL RIO, messicana puro sangue, è nata nella calda città di Durango. La famiglia Asunsolo, la sua famiglia, è tra le più cospicue di Durango: il padre, un ricco banchiere, le diede una educazione da ereditiera, iscrivendola prima al collegio San Giuseppe di Città del Messico, inviandola poi a Madrid e a Parigi. Precocemente donna, Dolores sposò molto presto, ancora adolescente, il compatriotta Jaime Martínez Del Rio, ricco signore, «della migliore società». Viaggio di nozze sontuoso - Spagna, Italia, Francia, ecc. (a Madrid la bellissima messicana fu presentata a Cortes) - e ritorno felice a Durango. Tutta la sua vita sembrava avviata verso un tranquillo e stabile decoro borghese; ma improvvisamente e inopinatamente le acque calme s'increspiano. Erano passati due, tre anni dalle nozze. Il regista americano Edwin Carewe, allora in auge, durante le vacanze si recò al Messico, e toccò anche Durango. A un ricevimento conobbe la giovanissima signora Del Rio, e fu colpito dall'occhio umido e brillante di lei, dalla sua pallida e rilucente pelle di bruno, dai suoi lineamenti perfetti. Come scherzando, la vecchia volpe iniettò un sicuro veleno in quelle vene: «Oh, se lei si recasse a Hollywood, diverrebbe di colpo una «stella», avrebbe un successo sensazionale, oscurerebbe molte celebrità. Penso che lei sarebbe presto giudicata la più bella tra le belle». Dolores, sangue caldo, era forse noia della uniforme, pacifica vita che essa teneva a fianco del buon marito. Sapeva d'essere la più bella messicana in un raggio di molti e molti chilometri; una donna giovane, ricca, insoddisfatta e bollente fa presto a prender decisioni, magari dando loro l'aspetto di capricci originali da *snob*. Detto fatto: andò dallo sposo e formulò infine il curioso capriccio. Don Jaime, che sapeva di certa preoccupante noia che spesso circondava la sua donna, acconsentì di buon grado. Il gentile uomo l'accompagnò sorridente; ma Carewe aveva fatto bene i suoi calcoli, e disse egli stesso la messicana in JOANNA. Dolores ebbe un ruolo secondario, ma la sua vivacissima apparizione oscurò la pur diligente interpretazione della protagonista, Dorothy Mackaill. Il pubblico accolse con entusiasmo la nuova attrice, e la Fox la scritturò subito. Ma spesso i produttori di Hollywood amano una dignitosa cautela: e passò un anno di piccole parti prima che la Casa si decidesse a darle il ruolo di «Charmaine» in GLORIA, un film che ebbe un enorme successo. Don Jaime era sconfitto: egli accettò la nuova situazione, e si rassegnò a essere un principe consorte malinconico. Ma forse le sue ribellioni, noi non lo sappiamo, esplosero più d'una volta se, appena tre anni dopo il suo ingresso a Hollywood, Dolores divorziò da lui per sposare il famoso scenografo Cedric Gibbons, che è tuttora il suo felice marito. Era il 1928, e i grandi successi di Dolores Del Rio (RESURREZIONE, RAMONA, MARUSKA, EVANGELINA) erano già venuti. Grandi, clamorosi successi. Il calore della «stella» messicana era tale e tanto che le «stelle» americane, pur vive e attraenti, parvero per qualche

tempo pallide e fredde al confronto. Per l'imfatuazione del pubblico passò: ma intanto il successo di Dolores aveva aperto le porte di Hollywood a molti altri vulcani in gonnella: Lupe Velez (a conti fatti, forse, la più tipica di tutte), Raquel Torres, Conchita Montenegro, Rosita Moreno; così come il successo di Ramon Novarro aveva permesso ad attori secondari quali Gilbert Roland, Don Alvarado e altri di ottenere un piccolo quarto d'ora di fortuna. Successo dei meridionali, dei latini. Purtroppo le qualità artistiche di tutta quella gente focosa, dagli occhi e i capelli nerissimi, non erano troppo auliche, e il successo non poteva essere duraturo. Dolores Del Rio ha avuto, col sonoro, alcuni anni di oscurità, e oggi, rinfrescato il suo gioco stantio, ritorna in auge. Vittoria d'una volontà acuta: Forse.

A ogni modo, se ricordavamo con ammirazione le sue grandi interpretazioni mute, i mediocri film sonori nei quali abbiamo rivisto il suo viso puntuto hanno mutato le nostre impressioni. Stereotipata attrice. Ai suoi bei tempi essa portò una ventata di caldo vento del sud, e apparve stile quello che non era se non appena un linguaggio naturale fiorito e rettorico, ricco d'apparenza e non di sostanza. Erano movenze feline, sguardi di fuoco, piroette simili ai passi delle danze notturne nel *patio*. I personaggi che le affidavano, il loro insieme di miele e di fuoco, avevano una suggestione facile e immediata sulla folla. Ma RESURREZIONE? RESURREZIONE fu forse l'unica interpretazione «cosciente» e raffinata di Dolores Del Rio. Quella recitazione pantomimica e ampollosa, un giorno che trovasse un'ispirazione estrosa e sincera, poteva dare i suoi frutti: ed era indubbiamente una recitazione assai adatta al muto. La tolstojana Katriuscia accese la fantasia di Dolores, quella volta. Le altre volte restarono soltanto le piroette, e il languore guizzante, acceso e barbarico del bellissimo corpo e del bellissimo viso. Abbiamo visto più tardi una sua incredibile Dubarry, nel sonoro, espressa con l'ingenuità del passato; e abbiamo potuto fare il punto, come si suol dire. Era una «trovata», non una vera attrice. Affascinante, delicata e amabile «trovata», ma non altro. Non sarà giusto, però, disconoscere in quel fuoco nativo un certo plasmabile vigore autentico: e se ora le azioni della bella «morena» di Durango sono in rialzo, può ben essere che gli stregoni di Hollywood abbiano saputo inventare per lei nuove scintillanti diavolerie.

FILM PRINCIPALI: JOANNA (First National 1925), GLORIA (What Price Glory, Fox 1926), RAMONA (Fox 1926), RESURREZIONE (id. 1927), MARUSKA (Revenge, id.), EVANGELINA (id. 1928). LA SETE DELL'ORO (The Trail Of '98, M.G.M. 1928), LUANA, LA VERGINE SACRA (Bird of Paradise, RKO 1932), CARLOCA (Flying Down to Rio, RKO 1933), WONDER BAR (Warner 1934), MADAME DUBARRY (Warner 1934), AVVENTURA MESSICANA (In Caliente, First National 1935), ACCUSATA (United Artists 1936), THE DEVIL'S PLAYGROUND (Columbia 1937). PUCK



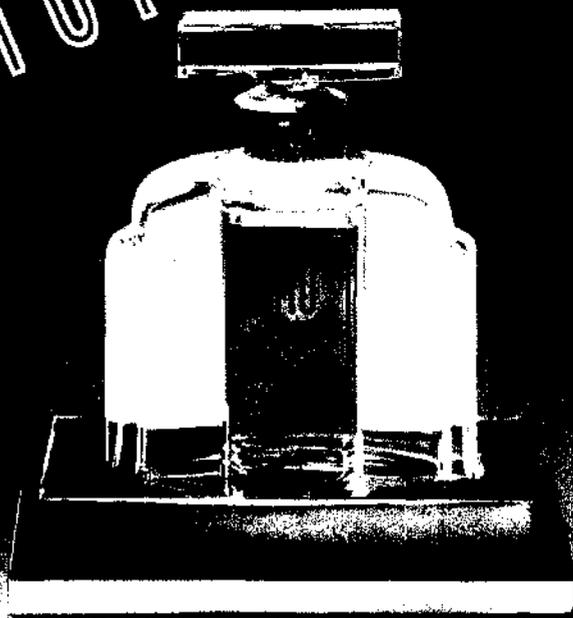
©2011 Century-Fox

DOLORES DEL RIO



*Il tuo profumo è veramente "tutto tuo"*

TUTTO TUO



*gi.vi.emme*  
MILANO

PROFUMI e PRODOTTI DI BELLEZZA

# QUALE FORMATO?

# VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO

OGGI tutti sanno come gli apparecchi di piccolo formato, che vanno generalmente intesi come quelli che forniscono negativi dal 24 x 36 mm. sino al 4 x 4 o 4 x 6 1/2 cm. al massimo, hanno quasi completamente conquistato il mercato; dotati di accorgimenti e perfezioni tecniche aggiornatissime, maneggevoli, capaci di intercambiabilità di obiettivi di varie lunghezze focali per ogni uso e per ogni evenienza, essi si staccano con così sicuro vantaggio dagli apparecchi di maggior volume, scomodi, pesanti ed ingombranti, che non temono certo concorrenza.

Con questo non diciamo che, come si vorrebbe far credere, essi diano sempre in ogni caso e perfettamente, specie i minori, tutto quello che sarebbe desiderabile di ottenere e che si può ottenere coi loro fratelli di mole maggiore: diciamo, piuttosto, che alla immensa ed innegabile comodità del loro uso si sacrifica quel tanto di più che si potrebbe talvolta ottenere con gli apparecchi di formato maggiore. Ma, se è ancora facile ed agevole all'accorta dilettante di ottenere ingrandimenti 30 x 40 cm. da un completo negativo 24 x 36 mm., è ovvio giudicare come non sia altrettanto comodo e pratico ottenere ingrandimenti analoghi da una piccola parte di quegli stessi negativi; come talvolta si rende necessario, in quanto non sempre tutto il negativo è utilizzabile, dovendosi escludere parti di esso, che nuocciono alla sua migliore composizione. È opportuno, dunque, a seconda dell'uso abituale cui l'amatore destina il suo apparecchio, scegliere questo ponderatamente, per la sua migliore utilizzazione. E cioè:

Lo sciatore, l'alpinista, lo sportivo in genere, che hanno bisogno della massima libertà di movimenti e di spostamenti, si atterranno senz'altro all'apparecchio minimo 24 x 36 mm.;

l'architetto, l'ingegnere, il chirurgo, lo scienziato in genere, che esigono per il loro lavoro la più alta precisione di presa, unita alla maggiore possibile mobilità e maneggevolezza dell'apparecchio fotografico, debbono pure attenersi al piccolissimo formato; dotato, a seconda dell'uso, di obiettivi grandangolari, che ritraggono la maggior porzione possibile d'immagine; o di teleobiettivi di 9 o 13 cm. che, senza avvicinarsi eccessivamente al soggetto, diano particolari dettagli in relazione alle loro specialissime esigenze.

Tutti conoscono gli ottimi modelli di questi tipi che sono sul mercato, dotati di ottica luminosissima, otturatore a tendina, telemetro; tipo Leica, Contax, Retina, Robot, eccetera.

Il cronista sportivo, invece (e questo diciamo, più che altro, per quando i giornalisti si decideranno anche da noi a diventare esperti fotografi), che ha bisogno talvolta di eseguire istantanee rapidissime ben chiare e dettagliate, per identificare i momenti salienti di una qualunque gara sportiva, dovrebbe attenersi ai modelli un poco maggiori, 6 1/2 x 9 cm., od anche 9 x 12 cm. a tendina, mirino iconometrico, obiettivo intercambiabile a grande apertura. Di questi modelli ve n'ha sul mercato in gran numero, tutti buoni, solidi, sicuri, perfezionatissimi.

L'artista fotografo, poi, che si preoccupa dell'armonia del quadro in riferimento alla composizione delle sue linee e delle sue masse; il fotografo pubblicitario, che a tavolino, pacatamente e riflessivamente, costruisce una sua visione particolare, la quale deve rispondere ad originali e personali suoi concetti estetici e reclamistici; e lo studioso della natura nelle sue più piccole e riposte figurazioni vegetali animali e minerali, debbono ricorrere all'apparecchio « Reflex » come quello che dimostra l'immagine completa in ogni suo particolare e nella grandezza normale del negativo da ottenere, prima della presa; per modo che il fotografo si rende conto, comodamente ed a tutto suo agio, di quello che otterrà sulla superficie sensibile. Ogni grande Casa di apparecchi fotografici ha, ormai, perfezionato questo modello sul tipo originale Rolleiflex, che è stato il capostipite: e non c'è che l'imbarazzo della scelta.

Il fotografo ritrattista può effettivamente scegliere un po' fra tutti i tipi suesposti, a seconda del suo modo di lavorare e del risultato che si dipromette: e, sebbene sembri ad un primo esame che egli dovrebbe attenersi ai modelli grandi, per la tradizione ancora vigente del ritratto in camera com'era una volta generalmente praticato, pure, in realtà, egli può molto bene lavorare anche con l'apparecchio di piccolissimo formato, purché dotato di obiettivi a lunga distanza focale di 9 e 13 cm. sul formato 24 x 36 mm.; obiettivi che gli permettono di distanziarsi dal soggetto, pur riuscendo ad ottenere ancora immagini abbastanza grandi, da ricavarne bellissimi ingrandimenti; mentre la lunga distanza focale gli evita agevolmente quelle deformazioni d'immagine, che sono dovute ai differenti piani su cui essa viene a trovarsi dinanzi al fotografo.

GUIDO PELLEGRINI



COMINCIAMO con un gruppo di tre ritratti femminili — ricordo e speranza estivi.

La vivacità di « Marcella appoggiata al muro » (1) mandataci da *Frantz Grünwaldt (Roma)* è, in parte, dovuta senza dubbio alla scelta dell'atteggiamento: l'arduo compito di assumere, deliberatamente, una posa disinvolta è facilitato se il soggetto ha modo di appoggiarsi. Con questo non intendo dire che ogni persona da fotografarsi dovrebbe essere inclinata contro un muro come una statua senza piedi, ma lo indico come occasionale espediente. Non si capisce senza difficoltà che si tratta di una presa dall'alto, ma questo, nel nostro caso speciale, non ha grande importanza. La ragazza, coperta dall'ombra, si stacca bene dal suolo, illuminato dal sole e perciò fortemente sovraesposto. Questa sovraesposizione procura al suolo un aspetto fotograficamente misero ma che serve a dare il senso della profondità e a non distrarre la nostra attenzione dal soggetto principale. Qualcuno mi dirà che non c'era alcun pericolo di questo genere, e infatti la luce molto morbida, ma sempre modellante, presenta Marcella in modo molto favorevole, anche se la presa da poca distanza rende le braccia troppo grandi.

Un po' meno riuscito mi sembra il ritratto (2) del dottor *Franco Guerci (Parma)*. È vero che il giro della testa dà un tanto di imprevisto anche a questa fotografia, ma il viso ha quella tipica espressione di un sorriso trattenuto con imbarazzo, che distrugge la spontaneità. Inoltre la mancanza di sole ha sommerso la scena in un grigio uniforme senza plasticità e senza resa materiale degli oggetti. Non si « sentono » né la pietra, né il bronzo (che forse è marmo!), né le foglie. Per quanto riguarda l'inquadratura bisogna dire che la persona risulta fusa con l'ambiente, né si trova chiaramente davanti a uno sfondo, in modo che la molteplicità delle cose intorno non permette alla persona di staccarsi. La giacca in sé è molto fotogenica perché potrebbe dare un buon contrasto alle forme tranquille del viso, ma essa si dovrebbe contentare di un ruolo secondario.

*Elzbieta Wilder (Merano)*, non ha voluto fare un ritratto vero e proprio (3), ma ha voluto esprimere invece quel piacevole abbandono al caldo e al sogno che è proprio alle più riuscite giornate delle vacanze estive. La doppia diagonale dei due corpi giacenti avrebbe potuto



risultare monotona se il braccio inclinato non formasse un contrapposto ben indovinato (peccato però che non si veda il gomito!). C'era molto sole, ma la mancanza di ombre rende piatta anche questa fotografia; mancanza che però è pienamente giustificata dal disegno svariato dei vestiti e dai forti contrasti di bianco e nero, riprodotti benissimo per merito di una nitidezza perfetta. Avrei scelto magari un punto di presa leggermente più laterale per evitare lo scorcio troppo forte dei corpi, le cui gambe strozzate mi danno un po' di fastidio. Non soltanto le cose graziose sono degne di essere fotografate. Scegliere un

soggetto come quello mandatoci da *Lucia Bonvecchiato (Monza)*, significa aver capito che le cose modeste di ogni giorno acquistano significato se diventano quadro. Sentite il calmo benessere estivo di questo semplice spettatore di un motoraduno (4)? D'altra parte di quel raduno ce ne accorgiamo solo se scrutiamo attentamente lo sfondo. Bisognava decidere quale doveva essere il soggetto proprio. L'uomo in primo piano? E allora ci voleva uno sfondo più uniforme, magari velato dall'ombra. La scena di fondo? Allora bisognava attenuare l'importanza dell'uomo, immergendolo nell'ombra o spostando l'inquadratura verso la sinistra. Oppure creare un equilibrio fra ambedue i piani? Allora



bisognava fotografare da maggiore distanza per diminuire la differenza di grandezza e quindi di importanza fra spettatore e scena.

Naturalmente è più facile risolvere il problema dello sfondo quando uno per es. si trova alla spiaggia e riprende il suo soggetto (5) davanti al cielo vuoto. Senonché il vuoto totale minaccia di togliere il senso dell'ambiente. Un cielo, dunque, un poco « riscaldato » mediante uso di filtro, ecco l'unico desiderio che esprimo circa il pescatore di *Antonio Errani (Ravenna)*. Per il resto, questa fotografia è perfetta. La posa non è soltanto naturale ma anche ricca e interessante: non soltanto spiega



linea l'inclinazione del corpo.

Ancora in materia di sfondi: quel residuo di edificio che *Fia* (Napoli) fa apparire dietro la testa di sua mamma (6) non sta tanto bene. Non è tale da « creare un ambiente » e quindi era meglio eliminarlo del tutto. L'atteggiamento persuade: c'è un tipo di persona che non perde la propria naturalezza davanti all'obiettivo, e il ritratto di queste persone quasi sempre riesce fedele. La fotografia è sfocata, ma una buona illuminazione ha salvato il ritratto. Si eviti di avvicinarsi troppo al soggetto del ritratto, soprattutto con macchine a buon prezzo e quindi a ottica poco capace: facilmente il viso si deforma, diventa poco preciso e massiccio. Quest'ultimo effetto è aumentato anche dal punto di presa piuttosto basso. Lo sfondo davanti a cui si presentano i due gattini (7) di *Mario Morganti* (Milano) è quanto mai semplice, ma pure adattissimo. La sua divisione in una parte chiara e una scura non solo evita la monotonia ma fa sì che il gatto bianco si stacchi dallo sfondo nero e quello scuro dal bianco. Questo distacco crea subito una certa profondità spaziale e serve per precisare il soggetto. Una nitidezza maggiore e una luce meno a piombo, che avrebbe reso meglio la pelle, avrebbe completato l'effetto di intimo contatto che nasce da oggetti avvicinati molto allo sguardo dello spettatore. Se il dettaglio è espressivo, come queste due testine, allora è bene seguire l'esempio del nostro fotografo, ossia avere il contagio di escludere tutto il resto. Limitato in questo modo lo spettacolo, esso diventa anche più intenso.

con ottima chiarezza che cosa il pescatore sta facendo ma rende anche l'attenzione e la cura con cui egli eseguisce il suo lavoro. La luce radente dà la massima plasticità. La nitidezza limitata al primo piano esclude gli elementi secondari. La diagonale dell'albero sotto-



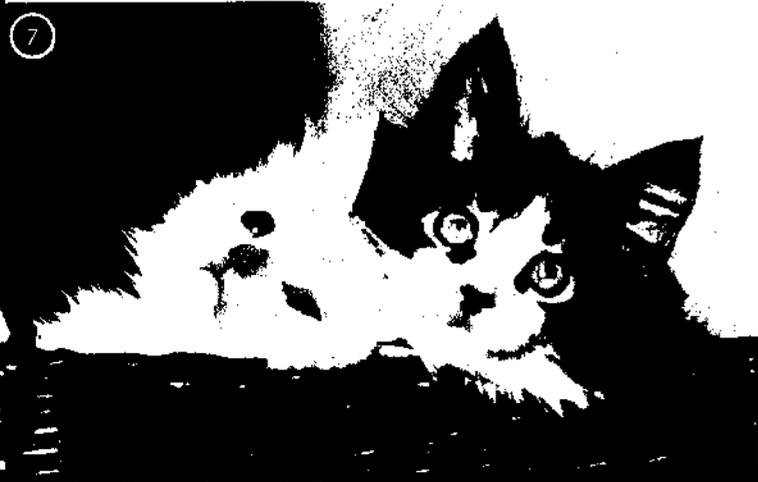
no dalla signora *Angeletti* (Milano): Sono pericolose, lo so, perché facilmente distruggono l'unità degli oggetti. Nel nostro caso trovo però che non disturbano, ma che anzi danno vita. L'esposizione (piuttosto difficile quando il soggetto include forti contrasti, perché spesso le parti chiare sono già sovraesposte mentre quelle all'ombra non rivelano ancora i dettagli) è riu-



scita bene, e una nitidezza perfetta permette di distinguere la materia fredda e lucida delle teste di bambola dalla pelle morbida e opaca della bambina. Ecco perché lo strano contrasto fra viso vivo e viso di fantoccio riesce efficace. La forte macchia di luce conduce lo sguardo verso il motivo centrale, mentre per es. la mano rimane giustamente all'ombra. Taglierò tuttavia la parte destra dell'immagine e avrò anche levata, prima di fotografare il gruppo, quel vasino prepotente. Succede spesso che il fotografo concentrato su quanto lo interessa trascuri elementi secondari che poi disturbano l'effetto; bisogna, prima di scattare, esplorare il campo intero abbracciato dall'inquadratura. Non mi dispiace affatto se le fotografie mandate mi sono commentate da una letterina che oltre a dare gli indispensabili dati tecnici (completi!) mi spieghi con quale intenzione, a quali condizioni, ecc., la fotografia fu fatta.

MARIA ONUSSEN

5



7

per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI**  
**HENSEMBERGER**

**FRANCO DEL BONO (Firenze).** Per avere quella fotografia dal film LA CANZONE DELLA MAMMA, che ora si chiama solo PARTE, si rivolga alla Generalcine, Cinecittà. Interpreti: Beniamino Gigli, Maria Cebotari, Michael Bohner, Peter Bossi; direttore di produzione: Ferruccio Bianchini.

**T. C. (Firenze).** Le Sue intelligenti lettere mi fanno estremo piacere e perciò la prego di scrivermi più spesso. Vedrò tra giorni quei film pubblicitari dei Sali Alberani e sono contentissimo di sentire che tentativi di questo genere ci siano anche da noi. Il genere dei film astratti - segni geometrici che ballano nel ritmo di una musica - ha già una lunga storia. Lo stesso Ruttmann, che Lei conosce come autore di ACTA, ha cominciato disegnando film astratti a colori sulla pellicola. (Andavo ancora a scuola quando li vidi). Il creatore più famoso di film astratti è Oscar Fischinger che da qualche anno li fa anche a colori (Gaspardcolor). Egli attualmente si trova a Hollywood: era l'ultimo da cui mi sarei aspettato il grande pellegrinaggio, e sono davvero curioso di vedere che cosa mai gli americani tireranno fuori da questo avanguardista puro al cento per cento.

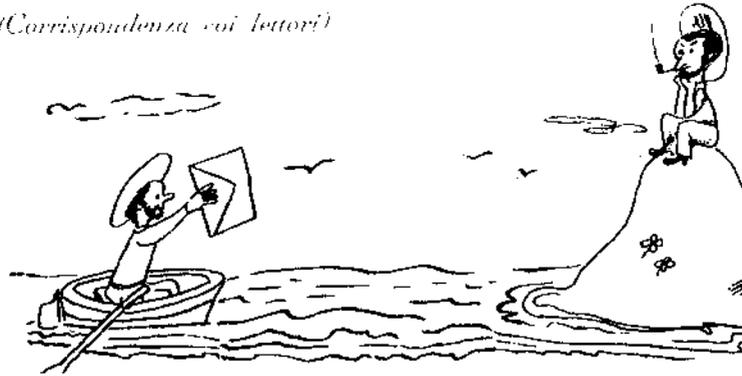
**BIANCA MARIA (Milano).** - Nella Sua analisi dei due film ha saputo precisare alcuni punti di vista essenziali. Mi scriva ancora.

**AMMIRATORE DI FILM AMERICANI.** - Non lo so. Veda la mia risposta a Nino Colonna sul num. 38.

**VIRGILIO ROSSI (Roma).** - Non a me solo sarà venuta l'acquolina in bocca leggendo sull'altro numero di "Cinema" l'annuncio di 18 nuovi cartoni Topolino. Ma li vedrò poi? L'uno o l'altro mi capiterà, e anche stavolta mi sobbarcherò pazientemente alle avventure comiche e tragiche di qualcuna delle cosiddette belle donne per godermi nello stesso programma un piccolo capolavoro del grande Disney. Ma molti mi sfuggiranno. Faccio perciò domanda alla spettacolare Casa Enic di voler provvedere ad alcuni di quegli spettacoli dedicati unicamente a Topolino che due

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



anni fa ebbero un successo così grande. Anche stavolta il successo non mancherebbe e tanti sarebbero molto grati! Fra loro il Nostromo.

**Ing. GIOVANNI GAMBERAI (Roma).** - All'indifferenza di quanti sfogliano superficialmente le pagine mescolate insieme con zelo e fatica, preferisco di molto la sua violenta presa di partito che rivela una sincera passione per il nostro argomento. Senonché, come spesso succede nella collera, Lei non si è spiegato a sufficienza. Le Sue obiezioni riguardano solo ciò che fu annotato a proposito di quel film o vanno oltre? Per quali ragioni Lei dissente e quale sarebbe stata secondo Lei la maniera di comportarsi? Per superare insomma la fase del semplice dissidio di opinioni, vorrei che Lei concretamente mi esponesse le ragioni di quanto mi scrisse. (Anche perché ho il fiuto che Lei finirà per essere un mio assiduo corrispondente).

**G. D. (Torino).** - Nell'essenza, sono in accordo con Ottavio Profeta in quanto questi afferma: Angelo Musco attore comico fu un malinteso. Però a me è sembrato che Profeta faccia quasi intendere che Musco, soltanto prima della sua fine, pareva si evollesse, si rino-

vasse. Da quanto ho sentito Jire nel suo ambiente familiare e come scrive Profeta, mi convinco invece che il passaggio di Musco al cinema gli è costato una grande sofferenza che certamente l'avrà stancato in modo così evidente. Dico questo non per fare un torto al cinema, tutt'altro: ritengo semplicemente che fare un film è per gli attori una grande fatica fisica e psichica, la quale quindi riesce alquanto nociva alla salute di un artista, specie quando questo, nato e formatosi sul teatro, ha basato la sua arte nella sua spontaneità tutt'altro che studiata. D'accordo, ma credo che il logorio dei nervi non derivi tanto dal lavoro nel teatro di posa in sé, ma dallo sforzo di dover continuamente agire contro la propria sensibilità e contro i propri desideri. Si dice che l'attore finge. Sta bene, ma se egli è costretto a un eterno attrito fra quello che sente e quello che deve esprimere, muore. Ne sono certo.

**F. P. : NON RISPONDE.** - Ma almeno chiede qualche cosa. Dunque: MAYERLING fu girato tre anni fa in Francia da Anatole Litvak, lo stesso regista che recentemente in America ha girato TOVARICHI (LA NOTTE È NOSTRA).

**LETTORE CURIOSO.** Perché, attualmente, si usa così spesso il termine ripresa anziché presa cinematografica, come un tempo, ai primordi del cinema, si poteva leggere? Secondo me, ripresa sta a significare una cosa presa la seconda volta. Infatti, nella grande Enciclopedia del Cinema troverà usato unicamente il termine presa. Basta tuttavia pensare al fatto che comunemente si dice «ritrarre» una scena, un paesaggio, una figura, e non «trarre», per capire come la lingua in questi casi voglia esprimere quasi un rifacimento della creazione naturale.

**CATERINA BARDI (Parma).** Il disagio suscitato dal personaggio interpretato da Olivia de Havilland in AVVENTURA DI MEZZANOTTE si spiega col fatto che la parte di una ragazza la quale, senza alcun senso di dignità, corre dietro a un individuo che si comporta da stupido maleducato, è presentata da una attrice fine, intelligente e di buon gusto. La ragazza dovrebbe dimostrare caratteri negativi che motivassero le sue reazioni ridicole, ma per ragioni commerciali il produttore avrà voluto opporre alla caricatura di donna, realizzata magistralmente da Bette Davis, una donna «positiva», ideale e adorabile. Un conto che non torna, come si vede dalla Sua giusta reazione.

**Dotr. A. POLLI (Monsunmano).** - Quanti?

**LEONELLO CAPOLAZZA (Roma).** Giusto quanto Lei afferma che il soggetto dovrebbe essere pagato meglio per non aver la necessità di produrre tanto. Ma c'è un'altra ragione per questo inconveniente: i produttori puntano, a ragione o a torto, su alcuni nomi ai quali credono, senza tener conto che anche il più robusto e fertile soggettista non è inesauribile. Augurei ai cam-

ioni di questo mestiere un lavoro più calmo a favore di tanti altri loro colleghi che, in tal modo, potrebbero dimostrare la propria capacità.

**CARLO BARSOTTI (Lucera).** Bisogna distinguere bene, mi pare: si può guardare e rappresentare il mondo da diversi e opposti punti di vista ugualmente validi, tanto che il mondo di Leopardi non esclude quello di Manzoni o di Dante. Ma scendendo dalle vette della verità poetica bisogna pure ammettere che ci siano concezioni artistiche della vita da discutere: da accettare o da combattere. Soprattutto per certa arte deliberatamente baraglieria rappresenta addirittura un'offesa il voler prescindere dal contenuto per appagarsi unicamente del modo con cui esso vien presentato. Per l'artista il modo è un semplice mezzo. Non discutere quel che esso ci espone e magari ci predica, significa disprezzare lui e l'arte. Che ne dice? E quando si deciderà a fare qualche vero e proprio articolo? Un uomo che scrive così bene. Proponga qualche argomento!

**LUCIANO COMUNI (Spinetta).** - Lei propone una riduzione cinematografica di «Malombra», il famoso romanzo di Fogazzaro. Prenderebbero così vita quelle meravigliose pagine che hanno il potere di esortarci a vivere lottando contro la fortuna e l'indifferenza degli uomini. Riviverebbe la figura di Corrado Silla, con il suo muto tormento, le sue cadute e la sua rinascita finale, riviverebbe la folle e allucinata Marina e la mite Edith, assieme a quel contorno di personaggi tipici che formano la caratteristica di ogni romanzo fogazzariano. Le mi ricorda inoltre la versione muta di questo soggetto, interpretata da Lyda Borelli e Anleto Novelli. Confesso di non averlo visto, ma mi faccio senz'altro portavoce della Sua proposta. - Il soggetto di SAN FRANCESCO era dovuto a Robert Hopkins.

**ELMA BUI (Genova).** - Errol Flynn, prima di CAPTAIN BLOOD, aveva interpretato in Inghilterra un'edizione scadente della TRAGEDIA DEL HOUNTY. Per avere un numero arretrato di "Cinema" basta mandare due lire alla nostra amministrazione.

IL NOSTROMO



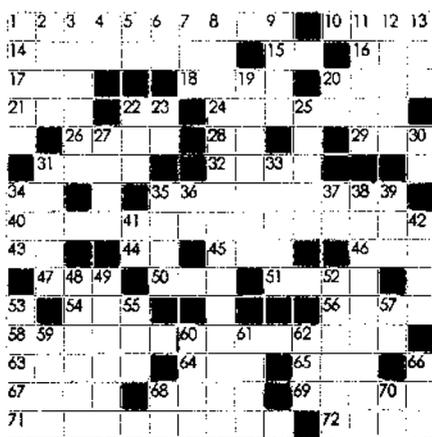
# GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lazzero Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 15 marzo 1938-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

## ORIZZONTALI:

1. l'italiana sarà la più perfetta.
10. pur se è costoso tu gli porti affetto.
14. certo che questa qui non è capace...
15. In Casta Diva udisti la sua Norma.
16. questo appartiene a te, che stai leggendo.
17. si trova proprio al centro dell'innesto.
18. Un breve dolce nome femminile.
20. fiore di stagno... cantano i cinesi.
21. E francese, contrario all'occidente.
22. nome proprio del babbo di Ranocchietto.
24. nome di un bravo attore americano.
26. ballò una rumba... non quella d'amore.
28. latina e telegrafica... la sai?
29. Ente italiano - gridato tre volte.
31. tal voce non è buona pel sonoro.
32. metallo, color... biondo tizianesco.
34. Teutone sì, puoi pure esserne certo.
35. sempre tra i primi, questi due fratelli!
40. È pien di stelle questo firmamento.
43. sei tu lettore, oppure è il sottoscritto?
44. così si chiama il rame, in gabinetto.
45. il tuo francese è questo - lo sapevi?
46. è la prima metà di un certo William.
47. non è ancor nato, il lungo Pendleton.
50. il suo papà stava cercando moglie.
51. è fare, sì, l'azione all'infinito.
54. questo prefisso più del doppio vale.
56. è stata molto amata, quest'« Amante ».
58. un occhio lungo (non della lumaca).
63. Elena nello specchio si riflette.
64. gli ormai famosi norvegesi dèi.
65. Mai... questa fu del mondo la signora.
67. Cerimonia simbolica, fascista.
68. ipòcrita non è, pur s'ha due facce.

## PAROLE INCROCIATE



69. questa è una stella di grandezza prima.
71. l'hai visto nei misteri di Parigi?
72. nome di divo e dive dello schermo.

## VERTICALI:

1. chi non conosce questa nota casa?
2. nome di donna, nome di falena.
3. quante impressioni quando questo scorre!
4. questa congiunge innanzi alla vocale.
5. in quel tal posto, dopo il sol si leva.
6. mezz'atto, in sull'alzare del sipario.
7. sintesi - spoglia d'ogni affermazione.
8. primo sistema di fotografia.

9. avar non è, pur se contrario al dare.
11. il condimento primo d'ogni film.
12. piccoli schermi neri, stanno in piedi.
15. fai pur la somma: zero troverai.
19. ne soffri qui da noi la nuova musa.
20. articolo per donne... l'hai capito?
22. da Berlino ci viene questa sigla.
25. vien dopo l'alfa, pur se manca d'ca.
25. zingara del paese dei cristalli.
27. guardati o divo da codesto male...
30. Piemontese città dello spuntante.
31. tessuto nuovo per le nostre donne.
33. l'hai conosciuta in una notte al Cairo.
34. rotonda sigla di nostrana casa.
35. che bravo nel delitto e nel castigo!
36. l'attrice preferita da Rex Ingram (iniz.).
37. di inglese è questo (anche di americano).
38. lo si può - solo dopo aver provato.
39. da evitar, sia nel cine che in teatro.
41. Tenente allegro e principe consorte.
42. eccoti Moore (ma non Colleen, prego!).
48. lo diventa colui che fa lo sport.
49. povere lontre, in brani e rovesciate!
52. contali, e nel totale scrivi: sei.
55. ne è pieno il firmamento americano.
55. la « Signora del Mondo »? Ecco il consorte.
57. la più recente italiana vittoria.
59. Ente che darà vanto al nostro cine.
60. Richard (del giglio infranto) a mezzo busto.
61. Un ente per l'orecchio - almen per ora.
62. con queste suona il nome di Tomaso.
66. Semplicemente una preposizione.
68. Ulisse quivi scese a veder Circe.
70. Jannings approva - com'è suo principio.

ALBERTO MANETTI (Roma)

## CRITTOGRAMMA

### DEFINIZIONI:

1. Nota scrittore italiano - 2. La migliore cosa da fare dai lettori di « Cinema » - 3. Città cinematografica - 4. Protagonista del film « Il fantino di Kent » - 5. Attrice cinematografica dei tempi passati - 6. Nuovo attore della « Warner-First » - 7. Ente a capo della Direzione Generale della Cinemat. - 8. Regista della « Segreteria Privata » - 9. Casa di produzione - 10. Necessario agli artisti di cinema - 11. « Pensaci... » - 12. Al servizio di una Casa di produzione - 13. La bella... Anna - 14. Il regista di « Sotto due bandiere » - 15. Una delle interpreti di « Ragazze innamorate » - 16. L'elegante hollywoodiano - 17. È un film d'avventure - 18. Protagonista del « Palio » - 19. Sono tutti i film di Tarzan - 20. L'attore del giorno - 21. Appare per la prima volta nel film « La Regina della Scala » - 22. La protagonista del « Corsaro Nero » - 23. Tragico tedesco dello schermo - 24. Purtroppo anch'essa ad Hollywood - 25. Film di R. Taylor con B. Stanwyck - 26. Uno degli interpreti brillanti di « Corte d'Assisi » - 27. Una delle interpreti del film definito al N. 21 - 28. Celebre regista francese - 29. Film della Crawford con Taylor - 30. Attrice che si dice veneziana.

A soluzione finita le iniziali delle parole trovate dovranno dare una frase cinematografica del DUCE.

BRUNO PICCO (Fiume)

## SOLUZIONE GIOCHI N. 38 (25 gennaio 1938-XVI)

### RAGAZZI ATTORI

J I A I C K I E C O O P E R  
 F R E D D I E B A R T H O L O M E W  
 M I C K E Y R O O N E Y  
 P E T E R B O S S E  
 G I N O M O R I  
 M A R I E D I O N N E

Soluzione:  
 JACKIE COOGAN

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

Soluzione: SIMPATICA CANAGLIA

### CIFRA A CHIAVE

La cifra chiave è sei (6). Quindi incominciando da (VI) con intervallo di sei, si leggerà « Vivere » di Guido Brignone.

### VINCITORI N. 38

PIERINO COMISSO - Via A. Ponchielli, 1 - Trieste

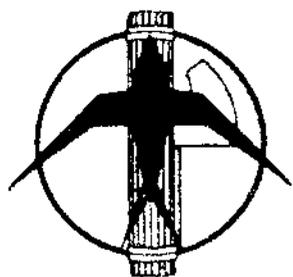
BRUNA CECCHETTI - Via Montello, 17 - Bologna.

Scrivere le soluzioni in incastro e con scrittura molto nitida. Tre i solutori di Parole Incrociate e Crittogramma saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annuali a « Cinema ». La soluzione dei giochi pubblicati nel 40° fascicolo apparirà nel 42° (25 marzo 1938-XVI).

Dir. resp. : Dott. LUCIANO DE FEO

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

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



## Andate in Libia in aeroplano

in occasione della Fiera e per la stagione turistica  
sulle linee aeree della

# ALA LITTORIA S A

Chiedete informazioni  
alle Agenzie di Viaggi  
o alla Direzione della  
Società:

**Riduzioni del 30% dal 15 gennaio al 15 maggio**

**AEROPORTO  
DEL LITTORIO  
R O M A**

Roma - Napoli - Siracusa - Malta - Tripoli, trisettimanale ●  
Roma - Siracusa - Tripoli, trisettimanale ● Roma - Tunisi -  
Tripoli, trisettimanale ● Tripoli - Bengasi, trisettimanale.

# CINECITTÀ

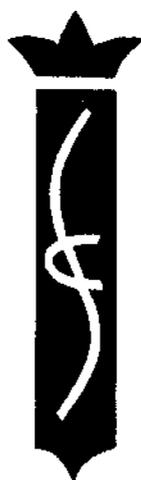
SOCIETÀ ANONIMA

ITALIANA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

R O M A



## CASA SOVRANA

ROMA - VIA DEL TRITONE 198

CONSORELLE:

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

Un incomparabile  
assortimento in tessuti novità  
ai prezzi più convenienti

LANERIE - SETERIE - VELLUTI

VISITATE LA NOSTRA ESPOSIZIONE

# L'ULTIMA BEFFA DI DON GIOVANNI



*Brian* **AHERNE**

*Olivia* **DE HAVILLAND**

EDWARD EVERETT HORTON & LIONEL ATWILL



REGIA: JAMES WHALE