

CONTEMPORANEO



42

26 MARZO 1948 - XVI

★

**LA LORO
VITA
PRIVATA**

★

**TITO A. SPAGNOL:
METODO, NON
IMPROVVISAZIONE**

**RUDOLF ARNHEIM:
IL FORMATO
RIDOTTO DIVEN-
TERA NORMALE?**

★

Abbon. in abb. postale

**DUE
LIRE**

EM 321 XV

selettività: 9 kHz
sensibilità: 5 μ V
potenza: 3 W



... il migliore apparecchio radio

È QUELLO CHE MEGLIO RISPONDE ALLE VOSTRE ESIGENZE, ED IL CUI OTTIMO FUNZIONAMENTO È ASSICURATO DALLA PRESENZA DI CONDENSATORI "DUCATI"



PREFERITE GLI APPARECCHI RADIO CHE CONTENGONO
CONDENSATORI DUCATI
FUNZIONANO MEGLIO, DURANO DI PIÙ

CINEMA

quindicinale di divulgazione

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: LUCIANO DE FEO

Organico della Federazione Nazionale e Fascista dei
"Giornalisti del Cinema"

Organizzatore del Festival Nazionale per
la Ricerca Culturale con "L'Espresso"

Anno III • 25 Marzo 1938. XVI

FASCICOLO 42

IN QUESTO NUMERO:

Cinema gira 181
Editoriale 185

F. SORO
L'opera cinematografica
di d'Annunzio 186

T. A. SPAGNOL
Le parole per le immagini 188

R. ARNHEIM
Il formato ridotto diven-
terà formato normale? 190

G. MÉLIÈS
Memorie 192

C. E. RAVA
L'architettura e il cinema. 194

R. N. H.
La loro vita privata. . . 195

R. TASSINARI
Seaghi di Hollywood . 198

IL CRONISTA
Nervosi e tranquilli . . 199

Parla il direttore di pro-
duzione 200

Figurini 201

G. DEBENEDETTI
In questi giorni 206

Galleria: Carole Lombard,
202 - Radiovisione, 208 -
Fotografia, 209 - Dischi
di film, 210 - Capo di
Buona Speranza, 211 -
Giochi e Concorsi, 212.

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

Gli abbonamenti si ricevono direttamente
dall'Amministrazione del periodico, o me-
diante 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 Colo-
nie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero,
anno lire 60, semestre lire 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE
DUE LIRE

CINEMA GIRA



Il famoso operatore Karl Freund esamina la sua ultima pellicola (M. G. M.)

DI THEODORE DREISER...

...è già apparsa sullo schermo la riduzione del romanzo *Una tragedia americana*. Ora è venuto in mente a Leland Hayward di acquistare altri romanzi dello scrittore americano, da proporre alle case per riduzioni cinematografiche. L'agente di Dreiser, William Lengel, ha ricevuto l'offerta per l'acquisto di *Sister Carrie*; ma la cifra di cinquantacinquemila dollari (un milione di lire circa) non è stata accettata.

MADAME CURIE...

...l'inventrice del radio, avrà la sua biografia sullo schermo. Già da tempo la casa Universal aveva progettato col regista John M. Stahl la realizzazione di questo film. Come interprete si è pensato a Irene Dunne che ha interpretato, sotto la regia di Stahl, il suo film più celebrato: *BACK STREET* (giunto in Italia col titolo *LA DONNA PROIBITA*). In questi giorni, Leonard Spigelgass è stato scritturato per preparare la sceneggiatura del film.

UNA GRANDE NOTIZIA...

...data dal giornale "Hollywood Reporter": George Raft sarebbe stato invitato da una casa italiana a dire se sarebbe disposto a interpretare la parte di Cristoforo Colombo nel film omonimo.

KATHARINE HEPBURN...

...ha lasciato dunque (provvisoriamente?) la R. K. O., Casa presso la quale ha interpretato fino ad oggi tutti i suoi film, dal primo *FEBBRE DI VIVERE* all'ultimo *BRINGING UP*

BABY, HOLIDAY, il suo prossimo film, viene infatti prodotto dalla Columbia. George Cukor è il regista del film che Sidney Buchman sta sceneggiando. Everett Riskin dirigerà la produzione e ha messo a fianco della Hepburn Joan Bennett e Cary Grant; quest'ultimo è stato già compagno di Katharine in *SVVIA SCARLETT* e *BRINGING UP BABY*, due film che non sono giunti in Italia.

JUDY GARLAND...

...la bambina cantante che si è vista in *FOLLIE DI BROADWAY* 1938, vuol competere con Deanna Durbin. Infatti la Metro dopo averla messa accanto a Allan Jones in un film, ha deciso di affidarle in un prossimo

film il ruolo di protagonista assoluta. Il film sarà *LITTLE DARLING*, dal romanzo di Katharine Brush che Anne Morrison sta sceneggiando.

FRANK BORZAGE...

...ha iniziato *THREE COMRADES*: Karl Freund, uno degli assi fra gli operatori europei passati in America, è il tecnico della fotografia. Robert Taylor, Robert Young, Franchot Tone e Maureen O'Sullivan sono gli interpreti.

PACE SUL RENO...

...è il titolo di un film francese che Jean Choux si appresta a realizzare dal romanzo di Pierre Claude, sceneggiato da J. Mills, J. de Bénac, Emile Fieg e A. C. Brun. Gli interpreti sono Françoise Rosay, Dita Parlo, John Loder, Vanni-Marcoux.

PRODUZIONE ITALIANA...

...sono entrati in lavorazione in questi giorni: *EQUATORE* della Roma Film, diretto da Gino Valori; *PARTIRE* dell'Astra Film, diretto da Amleto Palermi; *VERDI* della Soc. Grandi Film Storici, diretto da Carmine Gallone; *IL DESTINO IN TASCA* della Juventus Film, diretto da Gennaro Righelli.

Intanto la Società APPIA-SAFA ci ha comunicato quanto segue: - La notizia apparsa su giornali e riviste secondo la quale la signorina Caterina Boratto prenderebbe parte ad un secondo film di produzione *Juventus* è destituita di qualsiasi fondamento. La Società APPIA-SAFA ha ceduto alla Società *Juventus* la signorina Boratto unicamente per il film *HANNO RAPITO UN UOMO!*, per la regia di Gennaro Righelli a fianco di Vittorio De Sica. I film che nel 1938 girerà la signorina Boratto saranno quello con protagonista il tenore Lugo e altri due che sono in preparazione.

IL GIOCATORE DI SCACCHI...

...dal romanzo di H. Dupuy Maznel, sarà realizzato in Francia da Jean Dreville. Interpreti Françoise Rosay, Conrad Veidt, Madeleine Ozeray.

KING VIDOR...

...ritorna alla Metro Goldwyn Mayer con la quale realizzò tra l'altro *LA GRANDE PARATA*, *LA FOLLA*, *ALLI-LUIA!* Egli è stato designato infatti quale regista del film *LA CITTADELLA* tratto da uno scenario di A. J. Cronin, l'autore di *Le stelle stanno a guardare*. Il film sarà girato in Inghilterra come lo è stato *UN AME-*

VIAREGGIO



LIDO DI CAMAIORE
MARINA DI PIETRASANTA
FORTE DEI MARMI

20 km. di spiaggia balneare
200 alberghi e pensioni. Stagione
Meglio-Ottobre. Ottimo soggiorno
primaverile ed autunnale

Informazioni:
Ente di Cura - Viareggio



Frances Dee nel film 'Un mondo che sorge' (Paramount)



'Lettera anonima' è il titolo del prossimo film RKO, in cui vedremo questa buffa scena con Jack Oakie e Ann Sothern

RICANO A OXFORD, finito recentemente. Il direttore di produzione sarà Victor Saville, regista inglese. Interpreti Robert Donat e Elizabeth Allan. Vidor stesso scriverà la sceneggiatura del film in collaborazione con John Van Druten.

UN FILM SU ROBERT KOCH...

...il clinico che per primo riuscì a isolare i bacilli della tubercolosi e del colera, sarà girato in Germania, auspice la Tobis, regista Erich Engel, scenario di Gerhard Menzel. Il ruolo principale sarà sostenuto da Emil Jannings. Non sono ancora stati scelti gli interpreti per i ruoli di Virchow, Pettenkofer e Pasteur.

DENTRO LO SCHERMO...

...Mary Jane Irving non è attrice, però è apparsa talvolta sullo schermo: ella è infatti la « controfigura » di Janet Gaynor. Non ha ammiratori,

e il pubblico non conosce la sua faticosa esistenza. Ma di lei si è accorto Robert Carson, un famoso sceneggiatore che lavora presso la Paramount e che ora sta lavorando allo scenario di UOMINI CON LE ALI. Carson si è innamorato di Mary Jane e i due si sono uniti in matrimonio. Il viaggio di nozze è stato rimandato a quando Carson avrà finito la sua sceneggiatura.

JEAN BENOIT LÉVY...

...ha iniziato in questi giorni il suo nuovo film. Si tratta di NOI GIOVANI, nuovo titolo di ALTITUDINE 3200, dall'omonima commedia di Julien Luchaire. S'era detto in un primo tempo che questo film sarebbe stato realizzato in Italia. E infatti qui vennero il produttore e il regista per organizzare una combinazione che poi non è giunta a buon fine. Il film si girerà negli stabilimenti di Neuilly. Gli

esterni verranno ripresi sulle Alpi Marittime al Colle d'Auron. Interpreti: Jean Louis Barrault, Blanche Bruyoy, Charles Dorat, Jacqueline Porel, Odette Joyeux. Jean Benoit Lévy ha come al solito al suo fianco la preziosa collaboratrice Marie Epstein.

LO STATO DI DELAWARE...

...degli Stati Uniti d'America ha espresso a Greta Garbo il desiderio che l'attrice interpreti un film basato sulla vita di Arnegot Printz, figlia dello svedese John Printz, antico governatore del Delaware. Il film dovrebbe essere realizzato in occasione della celebrazione trecentenaria svedese che avrà luogo a Wilmington in giugno. Siegfried Edstrom, commissario del Trecentenario a Stoccolma, ha parlato con Greta Garbo della iniziativa che l'attrice sarebbe ben disposta a prendere in considerazione, qualora la Metro Goldwyn Mayer fosse d'accordo.

ZAZA...

...sarà il primo film americano di Isa Miranda. Albert Lewin, il produttore, ha affidato in questi giorni la sceneggiatura a Jules Furthmann.

CLARE GABLE...

...sarà il protagonista di un film avventuroso: JIM IL CONQUISTATORE, dal romanzo di Peter B. Kyne che è stato scritturato dalla Metro Goldwyn Mayer per sviluppare il romanzo in uno scenario cinematografico.

ANNA NEAGLE...

...dopo aver interpretato LA REGINA VITTORIA avrebbe dovuto, secondo le intenzioni del suo produttore-regista



Ginger Rogers e Douglas Fairbanks Jr. in 'Having Wonderful Time' (R.K.O.)

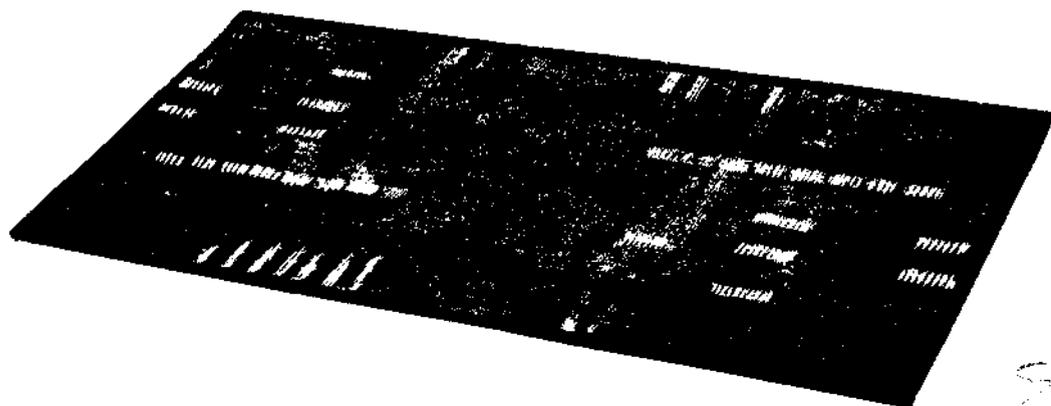
Herbert Wilcox, interpretare la vita di un'attrice del varietà, Marie Lloyd. Ma Wilcox ha in questi giorni mutato parere. E pensa di realizzare quindi un film su Lady Hamilton e Horatio Nelson, in Technicolor. Anna Neagle sarà dunque Lady Hamilton in passato lo fu Corinne Griffith nel film di Frank Lloyd TRAIATGAR.

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER

TAPPETO-ANTENNA SAFAR



- Migliora la ricezione.
- Aumenta il rendimento del vostro apparecchio.
- Sostituisce le scomode antenne interne.

RICHIEDERE LISTINO DESCRITTIVO:

S.A.F.A.R.

VIA E. BASSINI N. 15 - MILANO

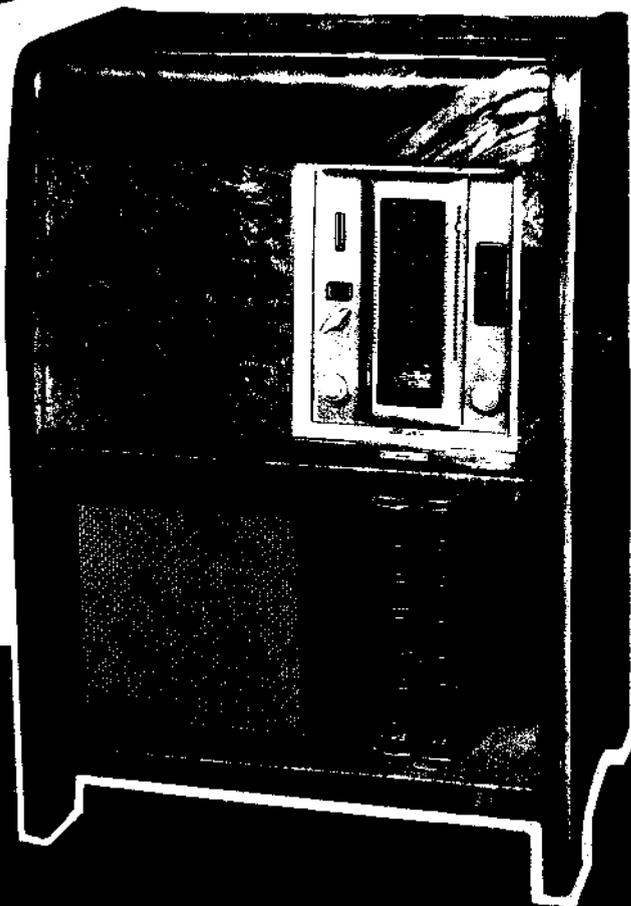
RADIO SAFAR

SUPER 7 VALVOLE

DOPPIA GAMMA DI ONDE

CORTE, MEDIE E LUNGHE

Scala parlante alfabetica
con ricerca automatica
e silenziosa delle stazioni.



744

MATRIMONIO... GIALLO

Sposiamoci in quattro



I protagonisti sono William Powell e Myrna Loy, una coppia che giustifica e chiarifica titolo e soprattitolo del film. A dirle sue virtù basta... il sorriso di Myrna Loy - così afferma, o meglio ha affermato il cavalleresco "Uomo ombra". In occasione della sua recente venuta a Roma William Powell, intervistato da un giornalista sul film, si limitò infatti a rispondere: Myrna Loy è più deliziosa che mai. E voi? - ribatté la stampa - Oh! io?... Io sono semplicemente un moscone innamorato di lei. - Non un marito?... - Non ancora, per colpa del soggetto, ma "l'oggi sposi" è inevitabile anche in questo film perchè, torno a ripetere, Myrna è più deliziosa che mai. ● Infatti è proprio così. Con perfetta aderenza al titolo,

SPOSIAMOCI IN QUATTRO

presenta la ormai tradizionale coppia del marito e della moglie ideali in veste prematrimoniale, quindi si può dire inedita, perchè solo una volta nei sei precedenti loro incontri sullo schermo, abbiamo trovato i due protagonisti ancora da sposare, e precisamente nella non dimenticata avventura de "La donna del giorno". Per originalità e ritmo di personaggi, di situazioni e di battute, e per il brio indavolato della interpretazione, il film attuale non ha niente da invidiare al suo illustre predecessore. Vanta invece su di esso una più perfetta intonazione con il simpatico stile scenico della coppia e una vena umoristica più spontanea e più contagiosa.

● L'altra coppia di SPOSIAMOCI IN QUATTRO

è formata da Florence Rice e da John Beal, due giovani scelti con felice intuito per far da contrapposto efficacissimo alla coppia principale. Sotto la guida di Richard Thorpe, la eccezionale quadriglia di candidati al matrimonio fila in crescendo vertiginoso di scena in scena sino al traguardo finale, un finale che basterebbe da solo ad assicurare al film l'entusiasmo delle platee.

C I N E M A

SEBBENE IL FILM musicale abbia una storia ormai abbastanza lunga, storia di origine tipicamente italiana, alla quale grandi musicisti come Mascagni e grandi direttori d'orchestra come Mancinelli dedicarono, per primi nel mondo, il loro ingegno nel commentare con musiche d'orchestra film muti, tuttavia questo genere di spettacolo cinematografico non accenna ancora a tramontare. Anzi, esso fa parte di quel gruppo di «generi» che il pubblico delle sale di proiezione mostra di preferire. Abbiamo constatato altra volta, attraverso i referendum degli esercenti americani (vedi Cinema, n. 39) come le preferenze del pubblico vadano soprattutto a certi film brillanti, leggeri, di rapida e facile assimilazione, dove non vi siano problemi psicologici, sociali o passionali che impegnino la mente dello spettatore. È vero che si tratta di un pubblico non europeo, ma è altrettanto vero che il gusto del pubblico, nei riguardi del cinematografo, non ha confini nazionali. Se così non fosse quei film che tanto piacciono al pubblico americano forse non avrebbero successo in Europa e in Italia. Ma i produttori americani conoscono il pubblico internazionale meglio delle loro tasche, e sanno cosa vuole.

Non facciamoci illusioni: se i film musicali e brillanti continuano ad invadere il mercato, segno è che sono richiesti dal pubblico. A noi, questo fatto può anche suggerire alcune considerazioni sfavorevoli nei riguardi di tale produzione, che mostra di non tener conto di certe esigenze non del tutto commerciali, ma che d'altra parte hanno una loro importanza precisa per quel che sarà il gusto del pubblico in un prossimo avvenire. Vogliamo alludere ad una mancanza forse troppo palese e sentita, almeno per il pubblico più intelligente, di una produzione più elevata sia nel gusto, sia nei mezzi, sia infine negli scopi da raggiungere. In breve, possiamo dire che una produzione, la quale riportasse sullo schermo quelle aspirazioni artistiche che da tempo sembrano completamente abbandonate, sarebbe necessaria non soltanto per mutare un po' l'atmosfera usuale del cinema corrente, ma anche per provocare indicazioni sicure riguardo a ciò che il pubblico vorrà per l'avvenire. È un argomento sul quale vale la pena di tornare. Frattanto vorremmo notare come, mentre da un lato sono già in lavorazione film musicali italiani nel senso operistico e classico, quali RIGOLETTO e VERDI, non vi sia ancora chiaramente palese una iniziativa cinematografica analoga, che rappresenti un ambiente o quegli ambienti ove dominò il motivo delle canzoni. Gli americani hanno saputo fare un film sulle canzoni trasmesse per radio, ed è un film per tanti lati divertente, senza essere la solita spettacolosa rivista. Forse noi non abbiamo chi sappia cantare con grazia e trasporto, e forse non abbiamo nemmeno le canzoni. Tuttavia, appunto per questo, la rivista «Tutto» che fra breve uscirà rinnovata, bandisce un concorso inteso a ridare vigore alla canzone italiana, come l'ebbe cinquant'anni fa in tutto il mondo. Un tale concorso, che si rivolge non solo ai compositori e ai poeti, ma anche agli interpreti, potrebbe avere senz'altro un ottimo risultato e offrire l'occasione per pensare ad un vero film musicale.

In fondo, fra le tante esperienze di soggetti comico-sentimentali tentate dal cinema italiano, alcune delle quali con qualche successo,

questa non potrebbe poi dirsi la più stravagante, né dare minori garanzie di successo. Senza contare che un film che riuscisse a lanciare una canzone moderna italiana, sarebbe fra l'altro opportuno. Abbiamo detto canzone moderna. Con questo vogliamo intendere una canzone che rappresenti il gusto contemporaneo della società italiana; non il folclore nel senso deteriore, ma qualcosa, d'altra parte, che abbia origine dalla nostra tradizione schiettamente popolare. Vi sono ancora troppi amanti di quel folclore, purtroppo anche nell'ambiente cinematografico; mentre l'Italia di oggi non è più, se Dio vuole, una nazione folcloristica, bensì una nazione moderna.

Il folclore canzonettistico italiano, quello di Posillipo e di Piedigrotta, come ancora ai nostri giorni stancamente sussiste, ci ha reso, specie all'estero, cattivi servizi. I turisti stranieri, si sa, vengono in Italia in cerca del «pittoresco», e toruano con strane opinioni sui nostri costumi. Ne abbiamo avuta una prova al tempo delle sanzioni. In buona o in mala fede, molti stranieri dipingevano gli italiani come gente che sapeva suonare il mandolino al chiaro di luna, ma dubitavano che sapesse governare un impero. Uno scrittore francese, André Suarès, scrisse un articolo per cui il carattere genuino dell'Italia non sarebbe da ricercarsi, press'a poco, che nel pittoresco delle canzonette di Piedigrotta. Evidentemente, una guerra e una rivoluzione non significavano né avevano significato nulla, per quegli stranieri, nei riguardi dei costumi italiani.

Ma il peggio si è che anche oggi tale pittoresco sopravvive qua e là, non certo nella vita sociale, piuttosto in talune manifestazioni coreografiche e artistiche. Nei teatri di varietà è rimasta ancora molta di questa vecchia estetica. E non vi mancano mai i «numeri» offerti dalle cantanti di canzonette napoletane e passionali, il cui ritmo logoro e anacronistico riempie lo spettatore di una noia penosa e acuta come i loro strilli.

Per un film musicale italiano non mancherebbe dunque un materiale «retrospettivo», sul quale si potrebbe fare un umorismo straordinariamente efficace qualora lo si sapesse rielaborare con una fantasia non provinciale o dialettale. Il segreto è qui; perché altrimenti anche un soggetto di ambiente modernissimo può prendere un colore vecchio e meschino. Le nostre ricchissime e varie tradizioni musicali popolari potrebbero offrire molti spunti e motivi per un musicista che ne intendesse la grazia melodica e il significato etnico. Si tratterebbe di rielaborare tali spunti e amplificarli in maniera che si riferissero allo spirito nazionale moderno. Ad ogni modo, un concorso come quello cui abbiamo accennato potrà dare un'idea abbastanza precisa sulle possibilità della musica italiana in quel particolare settore che molto interessa il cinematografo, e che per il cinema italiano in ispecie dovrebbe rappresentare senz'altro la soluzione di un problema: se cioè in Italia sia possibile fare un film musicale ispirato alle canzoni. Il bando dichiara che tale concorso è inteso anche a «scoprire nuovi interpreti che — come Lucienne Boyer fa echeggiare sui palcoscenici la voce stessa di Parigi e Rudy Vallee quella di New York — siano capaci di esprimere il canto che sgorga dalla calda e vibrante anima del popolo italiano».

SOCIETÀ ANONIMA AMBROSIO TORINO



LA NAVE

TRAGEDIA DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Dalla copertina della "Vita cinematografica" (aprile 1919)

L'OPERA CINEMATOGRAFICA DI D'ANNUNZIO

LA PRIMA IDEA di rendere in film le opere di Gabriele d'Annunzio ebbe la Casa Ambrosio di Torino la quale tentò invano ogni mezzo per intavolare dirette trattative con lui. Egli, per appagare il suo desiderio di solitudine claustrale, dopo una vita movimentata ed errabonda, aveva nel 1908 fissato in maniera definitiva la sua dimora nella « Capponcina », la bella villa di Settignano. Qui egli visse in completa solitudine, sottoponendosi a duro lavoro.

È questo della Capponcina un periodo assai felice della produzione letteraria e teatrale del d'Annunzio. Si comprende quindi come egli neppure rispondesse alle lettere che lo invitavano a trattare d'affari e non ricevesse, sdegnoso, gli importuni che avrebbero potuto distrarlo. Fu solo più tardi che Arturo Ambrosio poté stringere col d'Annunzio il contratto di cui dirò: e vi riuscì sotto gli auspici di Ida Rubinstein, che del Poeta fu ammiratrice, interprete ed amica.

Non occorre parlare del tristissimo periodo in cui, per le molteplici cause della crisi economica che afflisse il Poeta, fu fatto scempio di quella villa, che fu fucina donde uscirono tanti

capolavori: di quella Capponcina, che fu venduta all'asta pubblica, perpetrata in tempo di epurazione e di esilio da un branco d'usurieri, che dispersero i belli arredi che con tanto amore e con tanto gusto il Poeta aveva raccolto e in mezzo ai quali aveva cantato le « Laudi ». Egli se ne andò a Parigi, nell'aprile del 1910, in volontario esilio, né rimise piede in Italia prima del maggio 1915, per incitare, colla parola e con l'opera eroica, l'Italia alla guerra. A Parigi il Poeta, non scoraggiato, si sottopose all'abituale duro lavoro, e un nuovo fascino destò negli ambienti intellettuali con la sua produzione letteraria, scritta in lingua francese. Fra questa produzione ci fu anche *Le Martyre de Saint Sebastien*, che nell'interpretazione di Ida Rubinstein - fu rappresentato il 22 maggio 1911 al Teatro Châtelet di Parigi. Invitato telegraficamente dalla Rubinstein e dal d'Annunzio stesso, Arturo Ambrosio assistette alla rappresentazione e due giorni dopo, il 24 maggio 1911, poteva far ritorno a

Torino con in tasca, firmato nello stesso giorno, il contratto con Gabriele d'Annunzio per la riduzione delle sue opere in film. Con questo contratto Gabriele d'Annunzio, mediante il corrispettivo di lire quattromila da pagarsi alla consegna di ciascun « soggetto », concedeva alla Società Ambrosio il diritto di riproduzione e rappresentazione cinematografica di sei opere da scegliersi nella produzione letteraria del Poeta fino ad allora pubblicata. Alla « sceneggiatura » e alla « relativa descrizione di ciascun film per la réclame » doveva provvedere lo stesso d'Annunzio. Il quale « per il periodo di mesi otto dal giorno del contratto si impegnava a non cedere ad altri soggetti cinematografici nuovi (cioè non tratti dalle sue opere letterarie già pubblicate); e trascorso detto periodo di otto mesi si impegnava ad offrire alla Casa Ambrosio prima che ad altri i soggetti cinematografici nuovi che esso sig. d'Annunzio avesse creato ». In realtà le « sceneggiature » delle sei opere dannunziane e le « descrizioni di ciascun film per la réclame » non furono poi scritte dall'autore, ma, col consenso di questi, dallo scrittore e poeta piemontese Arrigo Frusta (avv. Augusto Ferraris).

In esecuzione del contratto, la Casa Ambrosio pubblicò, e naturalmente fece proiettare, durante gli anni 1911 e 1912, i seguenti film: LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO (con Umberto Mozzato, Mercedes Brignone ed Elena Makowska), SOGNO DI UN TRAMONTO DI AUTUNNO (protagonista: la Makowska), L'INNOCENTE (una delle più belle produzioni dell'Ambrosio, interpretata da Fernanda Negri Pouget e da Febo Mari), LA GIOCONDA (interprete: la Makowska), LA FIGLIA DI TORO (protagonista: la Calderari) e LA NAVE (protagonista ancora la Calderari).

De LA FIGLIA DI TORO la Casa Ambrosio, in collaborazione con la Caesar Film di Roma, fece nel 1916 una seconda edizione, con la contessa Saffo e Mario Bonnard. Ricordo che le due Case produttrici, affinché questa riedizione riuscisse un'opera d'arte, naturalmente in rapporto ai tempi e ai mezzi tecnici allora a disposizione, avevano avuto l'idea di chiamare a collaboratori i due, più che amici, fratelli di d'Annunzio, Edoardo Scarfoglio e Francesco Paolo Michetti: Scarfoglio avrebbe dovuto fare la sceneggiatura e Michetti curare la scenografia. Ma dopo lunghi colloqui e piacevolissime ore trascorse insieme, dopo un piacevole banchetto al Castello dei Cesari in una splendida giornata di primavera, in cui Scarfoglio, con quel brio immaginoso che gli era proprio, rievocò, in cento episodi, gli anni trascorsi con Gabriele d'Annunzio e la scapigliata vita giornalistica dei bei tempi del *Capitan Fracassa*, non se ne fece più nulla.

D'Annunzio invece - pur continuando nella sua intensa e gloriosa attività di combattente della Grande Guerra - volle insorgere giudiziariamente contro questa riedizione della sua opera; e ritenendo che con le prime edizioni del 1911 e 1912 ogni diritto della Casa Ambrosio, relativo al contratto del maggio 1911, dovesse intendersi esaurito, evocò la Casa Ambrosio e la Caesar Film avanti il Tribunale di Torino per far dichiarare la illegittimità della riproduzione cinematografica e la contraffazione della sua opera. Ma la causa non fu portata a termine perché si giunse ad un'amichevole transazione. E così il piacere di veder d'Annunzio discutere in Tribunale fu purtroppo negato alla magistratura e agli avvocati di Torino. Questo piacere ebbero, invece, quelli di Firenze quando d'Annunzio comparve colà davanti al Pretore per insistere, come parte civile, nella querela che egli aveva sporta contro il contadino Francesco Volpi, accusato di aver ucciso uno dei ventisette cani levrieri che teneva alla Capponcina: « il povero Magog, un Grehlond che - come ebbe a dire d'Annunzio - portava un nome barbarico, ma era una creatura molto timida e affettuosa ».

È passata alla storia la risposta che d'Annunzio - quarantaquattrenne - dette allora al Pretore, quando gli fece la domanda di rito sulla sua età:

- Signor Pretore, alle donne e agli artisti non si domanda mai l'età: ne confesso trentanove! Ma non fu questa la sola battuta scherzosa che egli ebbe nel processo. Quando giunse il turno della causa, l'uscire - chi sa come mai - chiamò: « Commendator Gabriele d'Annunzio... ». E d'Annunzio (per la cronaca, elegantissimo: abito grigio chiaro, solino alto diritto, alla militare, scarpe colorate, ghette bianche)

subito si fece avanti dicendo: « Protesto. Non sono commendatore. Mi dispiace di dover cominciare con una protesta ».

* * *

L'edizione cinematografica del 1916 fu l'ultima de LA FIGLIA DI IORIO. Ed è gran peccato, che un'opera di così alto valore artistico e letterario, di così intensa drammaticità, avrebbe dovuto trovare, specialmente oggi, artisti degni e mezzi adeguati per essere riportata, onorando l'Uomo e l'Italia, sugli schermi di tutto il mondo. Di che si sarebbe compiaciuto anche d'Annunzio il quale aveva accolto con gioia il progetto per una nuova realizzazione fatto da Gabriellino nel 1933, progetto poi, per ragioni varie, sfumato. Allora il Poeta, scrivendo al figliuolo, esponeva alcuni suoi pensieri e gli dava qualche consiglio per la realizzazione dell'opera, concludendo: « Per LA FIGLIA t'ingegnerai: che io ti eleggo *Direttore artistico* ed eleggo *maestro dei commenti musicali* Ottorino Respighi ».

Anche de LA NAVE la Società Ambrosio fece una seconda edizione nel 1920, questa volta d'accordo col Comandante, che incoraggiò l'idea e indicò come protagonista Ida Rubinstein, esprimendo il desiderio che la direzione artistica fosse affidata a Gabriellino il quale, sotto la guida di Arturo Ambrosio, di cui era da parecchio tempo collaboratore, si cimentava così per la prima volta come regista.

Il Comandante, che allora si trovava a Fiume, non si occupò direttamente dell'esecuzione del film, ma fu largo di consigli al figlio e si recò spesso a Venezia dove si svolgevano le principali scene.

Mentre si attendeva al « montaggio » del film Gabriele d'Annunzio richiese che il suo Gabriellino gli fosse mandato a Fiume, « in un'ora tanto dura per lui e per i suoi compagni ». E di ciò ringraziava in umiltà Arturo Ambrosio, con la lettera dell'8 dicembre 1920, scusandosi di « avere trattenuto Gabriellino qualche giorno di più », ma mostrandosi certo che « con la solita buona volontà di lavoro egli avrebbe compensata l'assenza ».

* * *

Nel contratto del 24 maggio 1911, come ho rilevato, era contenuto anche un diritto di prelazione o di preferenza a favore della Società Ambrosio - e senza limitazione di tempo - « per gli altri soggetti cinematografici nuovi (cioè non tratti dalle sue opere letterarie già pubblicate) che il signor d'Annunzio avesse creato ». Credo che di questa clausola contrattuale d'Annunzio abbia sentito - nella sua lealtà di contraente - tutto il disagio, quando, nel 1913, egli fu insistentemente pregato da Piero Fosco (al secolo: Giovanni Pastrone), recatosi appositamente ad Arcachon, dove il Poeta si trovava, perché gli scrivesse un'opera cinematografica originale, di largo respiro, di grosso calibro, sia come concezione sia come fantasia di scene, da realizzarsi dall'Itala Film, la Casa cinematografica torinese dell'ing. Sciamengo e di Pastrone. E allora il Poeta, l'8 settembre 1913, scriveva da Arcachon ad Arturo Ambrosio per « domandargli di liberarlo da questo obbligo, che in pratica per lui aveva scarsissimo valore: confidava nella sua liberalità e nella sua lealtà, e fin d'allora lo rin-

graziava cordialmente ». Così, avendo la Casa Ambrosio subito aderito al desiderio del Poeta, la stesura di CABIRIA, sollecitamente approntata, si può dire, improvvisata, poté essere consegnata a Piero Fosco. CABIRIA è stato il primo, anzi l'unico, « soggetto » scritto appositamente per il cinematografo da Gabriele d'Annunzio.

Non è mancato a CABIRIA neppure il sussidio d'una musica originale, considerata come elemento integrante della visione, perché Ildebrando Pizzetti (Ildebrando da Parma, come amava allora chiamarlo d'Annunzio) scrisse la *Sinfonia del fuoco*, ad animare con soli e cori la terribile scena del rito di « Molok ».

A dare un'idea della grandiosità del film - lungo tremila metri - basta ricordare che esso costò un milione di lire oro, mentre a quell'epoca nessuno al mondo aveva mai superato le centomila lire per un film.

Mi ha raccontato Piero Fosco che l'impresa di CABIRIA era stata ritenuta allora così pazzesca, che il direttore di una grande banca - che era stata interessata per un finanziamento - se ne preoccupò a tal punto da assumere informazioni sullo stato mentale di lui, Piero Fosco!

Particolare curioso: il Poeta, come ha raccontato Gabriellino, non vide mai CABIRIA.

* * *

Gabriele d'Annunzio, che dal 1913 non aveva più scritto un'opera per il cinematografo, pensava - ed è strano - di farlo proprio in questi ultimi tempi, nella sua operosa vecchiaia, nella gloria del Vittoriale. Nel 1933, infatti, egli scriveva a Gabriellino, che l'aveva interpellato, come ho detto, per una nuova realizzazione cinematografica de LA FIGLIA DI IORIO: « Credo che tu conosca in parte le mie dottrine. Ti ricordo queste, perché tu sappia - oggi - che io volentieri, dopo questo esperimento della tragedia pastorale, comporrei un

poema, qualora il mio mio
suo lavoro me lo consenta, fatto
finale esperimento, al quale
provverebbe l'intera libertà.

So che la Sua Casa s'è in
prontezza ed ha moltiplicato ed
affinato i mezzi d'arte nell'esecuzione. Per ciò è probabile che un giorno o l'altro si potrà un ritrovare. Io, da parte mia, ne sarò lieto.

Pragga, mio caro Cabiride.
Un ricordo al signor Pastrone.
E si abbia una molto cordiale
le chiedo di mano del suo
Gabriele d'Annunzio

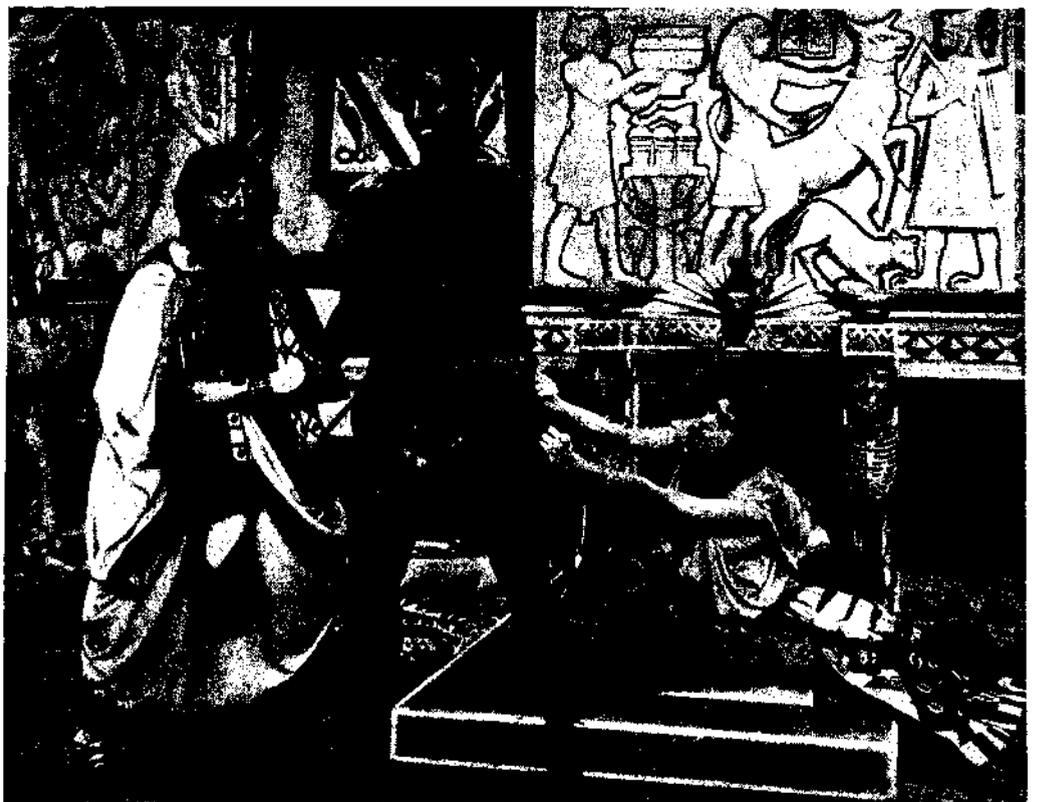
Arcachon:

8 settembre 1912+1.

Lettera autografa di Gabriele d'Annunzio ad Ambrosio

grande mito moderno servendomi del trucco che abolisce i limiti alle invenzioni. Trucco, trucchi, truccherie... Non chiamate così le stupende frodi che tessono lo schermo col ritmo dei rapsodi? So che oggi i trucchi sono innumerevoli: e penso che nei trucchi appunto sia la potenza vera e inimitabile del Cine ».

F. SORO



Maciste nel film 'Cabiria'

William Anthony Meszler, produttore e soggettoista della M.M., per il film 'Eosalie', con le due segretarie



LE PAROLE PER LE IMMAGINI

TEMPO fa Giovanni Comisso mi faceva leggere una lettera circolare con la quale una casa di produzioni cinematografiche si rivolgeva a diversi scrittori chiedendo un soggetto adatto per un film che avrebbe dovuto essere interpretato da un famoso tenore. La casa offriva un compenso di 15.000 lire se il soggetto fosse stato approvato, e lo scrittore avrebbe dovuto impegnarsi a consegnare la sceneggiatura completa del soggetto nello spazio di un mese.

Non tanto la modestissima cifra, quanto il limite di tempo entro cui lo scrittore avrebbe dovuto stendere la sceneggiatura, mi ha fatto sospettare che negli uffici delle nostre case di produzione forse saranno mutati i mobili e le persone, non certo le idee. Eravamo nel 1920, e mi par oggi udire il consigliere delegato di una casa romana esclamare: «Non abbiamo un soggetto adatto a Novelli e alla Karenne? Ma Doria, Salvadori, D'Ambra, uno qualunque di questi scrittori un soggetto ce lo sbatte giù in una settimana!». Evidentemente. Però è finita che i film girati con scenari sbattuti giù in una settimana, furono sbattuti fuori da tutti i cinematografi, e che non più rosee pre-

visioni si possono fare oggi, quantunque il pubblico accordi i suoi favori ai nostri artisti. Ma ho detto artisti, e non produzioni, alle quali anche la gente dei terzi posti e quella di provincia storce il naso e muove appunti, che nel complesso sono assai più sensati di quelli che escono dalle penne dei riformatori e degli esteti.

Tra costoro, molti asseriscono nelle loro diagnosi pessimiste che noi manchiamo soprattutto di registi e di attori. Sarà poi vero? In senso assoluto e prendendo come pietra di paragone l'America, la cosa è vera. Soltanto, l'errore è di voler confrontare il topo con l'elefante. Ma chi consideri da un punto di vista più realistico e pratico, alla stregua dell'esperienza infelice di quest'ultimi anni, può invece concludere che non difettiamo di attori e registi discreti, in grado di bastare a una produzione di medio livello, quale i mezzi tecnici e finanziari disponibili consentirebbero; soltanto che da tali per lo meno dignitosi risultati, la nostra industria rimane invece lontana per colpa di un vizio d'origine che essa ha ereditato dal passato. Su queste stesse pagine, Mario Panunzio lo rilevava di recente, osservando come nei film italiani dominano una specie di com-

medii dell'arte, una esecuzione cioè improvvisata, dove molto è affidato agli attori e molto, forse troppo, al regista. Esatto. Nei film italiani comparsi infatti fino ad oggi, non ce n'è uno che appaia realizzato sopra uno scenario organico e ben costruito, nel quale la necessità d'ogni scena sia stata valutata, ove gli effetti siano stati giustamente dosati e curati assieme ai particolari, con uno studio paziente e intelligente: spunti originali come quello di DARÒ UN MILIONE di Zavattini, ricco di buonissimi sviluppi, sono stati sciupati, avviliti da una sceneggiatura frettolosa, grigia, banale e sciatta, e queste mancanze anche il profano del mestiere può rilevarle nelle riduzioni di lavori teatrali, comparando la freschezza delle scene tolte di peso dal copione con gli inserti dello scenario: in FELICITA' COLONBO, ad esempio, per citare un film uscito da poco tempo.

Ora, da un ottimo scenario, è vero, qualche volta s'è visto uscire un pessimo film, però il contrario non s'è mai veduto. La decadenza della nostra cinematografia muta è incominciata precisamente il giorno in cui gli americani hanno tolto il cinematografo dalla com-

media dell'arte, cioè dall'improvvisazione degli attori e del regista, obbligandoli a lavorare non più quasi a soggetto, o sul filo conduttore di una sceneggiatura schematica, ove quasi tutto era lasciato all'estro e al getto degli artisti, come invece abbiamo seguito a fare noi, ma sul testo ben nutrito e calcolato di uno scenario.

Grazie alla cortesia di Frank Borzage, ho avuto modo a Hollywood di esaminare alcuni «scenari» di film realizzati tra il 1920 e il 1928. Quale differenza tra quei corpulenti zibaldoni, e i quadernetti di venti o trenta pagine dattilografate in cui, intorno al 1920, io medesimo seguendo l'usanza avevo steso le sceneggiature di alcuni film per una casa romana, guadagnandomi l'osservazione d'essere troppo prolisso nei dettagli e nello sviluppo delle scene! E cosa direbbero quei produttori nostri, i quali pretendevano, non vent'anni ma pochi mesi fa, dall'amico Comisso, la sceneggiatura di un film in un mese, dinanzi a un qualunque scenario americano di oggi?

Occorre notare che tra i produttori suddetti, almeno due hanno più di trent'anni di esperienza e di mestiere sulle spalle. Ciò fa dunque presumere a ragione, che essi lavorano in una industria della quale ignorano, se non i fondamenti, di sicuro i progressi e gli sviluppi, come quelli relativi appunto alla sceneggiatura, che è diventata, non da un mese, ma da vent'anni, la fase più importante e vitale dell'intero ciclo della produzione americana.

Chi ama le ragioni in cifre, ricordando sempre quelle inerenti al costo e al tempo di elaborazione di uno scenario preventivate dai nostri citati produttori, si convincerà apprendendo che a Hollywood, la voce «scenario» incide con un 20% sul costo unitario di un film, mentre la voce «cast» (attori) incide col 7% (medie statistiche della Metro-Goldwyn-Mayer, 1931). Circa i tempi, l'elaborazione di uno scenario dura dai tre ai sei mesi, mentre il periodo di ripresa dura dalle quattro alle otto settimane, sempre secondo le medie della stessa casa.

Il divario tra il costo di uno scenario e quello dei ruoli meraviglierà, poiché generalmente si crede che le spese per gli attori siano le più onerose. Ma non stupirà più, quando si saprà che nell'anno cui si riferiscono i dati riportati sopra, la Metro-Goldwyn-Mayer aveva alle proprie dipendenze novanta scrittori, le paghe dei quali oscillavano da un minimo di 150 ad un massimo di 3000 dollari alla settimana (Marion Frances), oltre alla falange dei lettori, dei traduttori, bibliotecari, stenografi addetti allo «Scenarios Dept.», e che a queste spese fisse rimangono da aggiungere quelle per l'acquisto dei soggetti e dei diritti di riduzione di lavori letterari e teatrali, ingentissime, talora iperboliche, come ad esempio quella di 40.000 dollari per i diritti del «Cappello verde» di Michael Arleen, o i 150.000 per «Cimarron», poi i diritti musicali, ecc.

Riferisco queste cifre a titolo di curiosità, non di paragone, poiché sarebbe pura accademia, come ho già detto, confrontare il topo con l'elefante, ma il raffronto è possibile, con

«Da un ottimo scenario qualche volta s'è visto uscire un pessimo film, però il contrario non s'è mai veduto».

le dovute proporzioni, e si impone per quanto riguarda i metodi seguiti.

Quello impiegato dalle case americane ha poche varianti, e non costituisce un segreto altro che per i nostri produttori.

Le varianti sono in funzione non del sistema, ma della mole del lavoro da espletare. Le case che producono quaranta-cinquanta film all'anno, hanno per esempio dei reparti speciali addetti alla raccolta delle «ideas» e delle «gags», raccolta che viene eseguita da lettori i quali spogliano tutto ciò che si stampa in fatto di novellistica, archiviando trovate e spunti di ogni genere, perfino barzellette e battute di dialogo. Tutto questo materiale serve, opportunamente scelto, alla imbottitura degli «scenarios», come vedremo in seguito, mentre le piccole case e i produttori indipendenti, che producendo pochi film all'anno non potrebbero sostenere simili spese, per imbottire gli «scenarios» ricorrono agli specialisti del genere, che vengono ingaggiati di volta in volta.

Sorverò in questa breve rassegna sul lavoro che si compie per la scelta del soggetto, e sui requisiti che una trama deve possedere per essere giudicata idonea, poiché oltre alle qualità strettamente rettoriche, moltissimi altri motivi possono orientare il comitato esecutivo di una casa verso un dato soggetto. Comunque, la prima scelta non costituisce il giudizio definitivo, il quale viene emesso soltanto dopo che la novella, romanzo o commedia da cui si intende ricavare lo scenario, abbia subito una prima stesura.

Questa prima stesura è una specie di lavoro anatomico dell'opera, che ne pone in rilievo le caratteristiche strutturali per quanto riguarda ciò che prima d'ogni cosa interessa il cinematografo: l'azione. Di solito l'acquisto dei diritti dell'opera viene deciso soltanto su questa prima stesura, sulla quale il comitato esecutivo fissa i nomi degli attori destinati ai ruoli principali.

Dopo di che, se il lavoro viene stabilito, si intraprendono le successive stesure del «plot»: stesure il cui numero è variabile, e che vengono compiute da due o più scrittori in collaborazione, allo scopo di sviluppare ed articolare l'azione principale. Certi «plots» passano talora per le mani di tutti gli scrittori di una casa. Sono i «plots» rachitici, a cui nessuno riuscirà mai di rinvigorire o raddrizzare le ossa, e in gergo vengono chiamati «lemons» (limoni), chi sa perché.

In genere bastano due stesure per delineare compiutamente lo scheletro dell'azione principale, quindi si passa alla terza stesura, che è quella di completamento, o di imbottitura, che ha il fine di inserire nell'azione principale gli episodi secondari per i ruoli dei caratteristi: tutti quei particolari e dettagli, come situazioni, scenette, battute, trovate, lazzi, che completano l'azione principale, nutrendola e condendola saporosamente. Abbiamo già visto

dove le grandi case pescano questo materiale. I piccoli produttori lo traggono dal cervello fantasioso dei «gagmen» o da quello dei loro scenaristi, quando questi abbiano del talento oltre che del mestiere, e per questi apporti essi sono compensati a parte: una buona trovata frutta talora più di qualche mese di paga. La stesura così completata, che finora ha avuto sempre veste narrativa, entra nella fase della sceneggiatura vera e propria: lavoro minuto, che richiede in chi lo esegue una grande fantasia visiva, qualità posseduta da pochi, durante il quale la stesura viene frazionata in scene o sequenze, nelle quali oltre alle indicazioni tecniche per l'operatore e a quelle degli ambienti in cui l'azione di volta in volta si svolge, vengono descritti gli atteggiamenti e i movimenti dei personaggi, i loro caratteri fisici e psicologici, le vesti che indossano: naturalmente la descrizione particolareggiata dell'azione, è accompagnata dal dialogo relativo e da tutte le indicazioni relative ai rumori sussidiari e alle musiche.

Normalmente lo scenario di un film di lunghezza media si compone di circa 600 inquadrature di macchina, oltre alle numerose interpolazioni, e una volta compiuto contiene tutti gli elementi ai quali attingeranno gli architetti, i direttori d'arte, i vestiaristi, gli operatori, il regista, gli attori, i suntuaristi, e il *deus ex machina* del film, cioè il produttore, a cui spetta l'ultima parola su ogni dettaglio. Da questa succinta esposizione delle fasi di elaborazione di uno scenario, appare chiaramente quanto complesso sia il lavoro che richiede e quanto difficile sia il compito d'uno scenarista, quante conoscenze e capacità egli deva possedere, anche nel campo strettamente tecnico, ed emerge la fondamentale importanza che lo scenario ha assunto in America.

Qualcuno non mancherà di osservare come con siffatti «scenarios» la mansione del regista passi in secondo ordine. Ma questo non è esatto. Gli «scenarios» così elaborati mirano invece soltanto a facilitare l'opera del regista, offrendogli un testo che serve molte volte a stimolare le sue facoltà ideatrici durante la traduzione in immagini delle parole, liberandolo dall'obbligo di inventare egli medesimo, e spesso sul momento, l'azione, come si fa ancora da noi, a detrimento della sua vera funzione, che è quella di sviscerare un testo e di ottenere il massimo degli effetti dall'interpretazione degli attori che egli deve istruire e dirigere.

La mole di un comune attuale scenario americano per un film di metraggio normale, si aggira sulle 250 cartelle dattilografate, e rappresenta, almeno da quanto posso dire in base all'esperienza acquistata in questo mestiere, un minimo di tre mesi di lavoro in collaborazione per due scenaristi, che siano coadiuvati da una stenografa e dal personale dello «Scenarios Dept.» per le consultazioni e per le ricerche necessarie: qualche cosa, come si vede, che anche nei puri limiti di tempo materiale, è ben distante dai concetti cui si uniformano i nostri produttori, ancora legati alle vecchie e inestirpabili tradizioni di famiglia.

TITO A. SPAGNOL

«A Hollywood, la voce «scenario» incide con un 20% sul costo unitario di un film, mentre la voce «cast» (attori) incide col 7%. L'elaborazione di uno scenario dura dai tre ai sei mesi».

IL FORMATO RIDOTTO DIVENTERÀ

FORMATO NORMALE?



Da 'Vita', film a formato ridotto di Parnigotto e De Marzi del Cine-Guf di Padova.

Il formato ridotto può avere i suoi pregi. Poco fa, il noto industriale francese André Debric ha messo in rilievo il fatto che in Francia esistono 2000 comuni di più di 1500 abitanti che non dispongono ancora di una sala cinematografica perché la spesa dell'impianto sarebbe troppo alta. Il Debric perciò propone di creare per questi luoghi il «cinema da trecento posti» munito di proiettore sonoro 16 mm. e rende noto che egli già attualmente dirige la sua produzione di macchine in questo senso. Secondo lui, con una macchina di questo genere si può proiettare per un'ora intera senza interruzione, e la pellicola di sicurezza, ininfiammabile, rende superflue le cabine costruite secondo le prescrizioni della legge. «La differenza fra i film normali e quelli a formato ridotto deve scomparire: tutti i film nuovi si debbono stampare simultaneamente anche a formato ridotto». Il formato ridotto non sarebbe un concorrente, ma un complemento indispensabile. In altri paesi, naturalmente, ci troviamo di fronte a una situazione analoga; per l'Italia basta rileggere l'articolo del Marchese Paulucci di Calboli sul numero 25 di *Cinema* per trovare l'identica soluzione proposta per i 4000 comuni italiani ancora sprovvisti di sale e inoltre per le sale che hanno ancora l'impianto muto.

Le difficoltà puramente tecniche si potrebbero ormai considerare superate. Volendo utilizzare pellicole a formato ridotto per la proiezione nelle sale comuni, basta trarre delle copie a formato normale a mezzo della stampatrice ottica (la quale, come l'ingranditore fotografico, dispone di un sistema ottico fra negativo e positivo). Queste copie attualmente non sono più inferiori a quelle dei film ripresi su formato normale. Infatti, nelle copie del film tedesco sulla spedizione del Nanga-Parbat, fatte interamente su formato ridotto, e in quelle del film di Walter Mittelholzer sull'Abissinia, nessuno è riuscito a trovare quelle deficienze che, secondo l'opinione di certi tecnici conservatori, dovevano rivelare nella proiezione in sala normale. Ma la relazione di Debric permette anche la supposizione che, nell'avvenire, forse non ci si contenterà di stampare su formato normale le pellicole «ridotte» ma che invece, in un certo momento, la proiezione passerà al formato ridotto:

I DUE CAMPI in cui si divide oggi il mondo del cinema, hanno trovato finora una loro manifestazione concreta anche in una differenza puramente tecnica. I film che si producono per l'ordinazione di commercianti secondo principi industriali, e che sono rappresentati da commercianti alla massa del pubblico, pronto a pagare per il suo divertimento, vengono ripresi e proiettati su un nastro di pellicola largo 35 mm., che è il formato normale introdotto da Edison. Il dilettante, invece, il quale adopera l'apparecchio cinematografico per il piacere dell'immagine animata; il seguace dell'arte cinematografica, che proietta in famiglia copie di vecchie film a soggetto; lo scienziato che si serve della «camera» per fissare azioni in movimento a scopo di ricerca e di didattica, e infine il professore che utilizza il film per la cosiddetta educazione visiva - tutti costoro lavorano con un nastro di pellicola più stretto, a formato ridotto.

I rapporti fra questi due campi, fino ad oggi si sono sempre trascurati, mentre invece dovrebbero e dovrebbero essere più stretti. Un ostacolo, puramente tecnico, sta appunto negli inconvenienti pratici che derivano dalla differenza dei formati. Per l'amatore, le pellicole e le macchine da presa e da proiezione del formato normale, sono troppo care, e d'altra parte le pellicole a formato ridotto prodotte dall'amatore stesso non potrebbero essere proiettate nelle comuni sale cinematografiche, che hanno un'attrezzatura adatta solo per il formato normale. In più, l'amatore che volesse proiettare in famiglia le pellicole dei comuni programmi cinematografici, è ostacolato dal fatto che il suo proiettore è limitato al formato ridotto.

L'amatore si lamenta di questi ostacoli, che il commerciante cinematografico ritiene in un certo senso providenziali, in quanto eliminano la possibilità della concorrenza dei film non industriali nelle sale pubbliche. Non solo, ma evitano inoltre il danno che l'esercente potrebbe avere se diventasse possibile proiettare nelle famiglie private i film commerciali in corso di programmazione. È quindi evidente come alcuni potenti gruppi economici siano direttamente interessati a non voler gettare il ponte fra questi due campi del cinema.

Fortunatamente, la situazione si presenta al commerciante anche sotto un altro aspetto. Egli desidera, è vero, evitare ogni concorrenza da parte dei «ridottisti», ma d'altra parte non può ignorare i vantaggi che il formato ridotto potrebbe offrire a lui stesso. In prima linea è da considerarsi il notevole risparmio che risulterebbe dall'uso di pellicole più strette e più corte e da macchine più piccole. Ma poi, la macchina da presa a passo ridotto rappresenterebbe anche per l'operatore professionale lo strumento ideale per tutte le occasioni in cui si tratta di viaggiare con le macchine, di entrare di nascosto, di fare ascensioni, di lavorare velocemente e senza grande preparazione, di contentarsi di uno spazio ristretto e così via. Questo vale soprattutto per le prese di attualità e per i film documentari, ma pure per certi tipi di scene del film a soggetto. Ora è vero che ci sono le «camere a mano» del formato normale, ma queste macchine finora non hanno saputo soddisfare al loro compito di essere leggere e maneggevoli e allo stesso tempo solide, capaci. Secondo le indicazioni fatte, a suo tempo, da Hans Pander nella «Filmtechnik», una capacità di 25-30 metri di pellicola e un motore a molla che trasporti non più di 16 metri, non bastano per le inquadrature «lunghe» richieste oggi dal cinema sonoro; bastavano appena per quello muto. Se, d'altra parte, si costruiscono modelli di una capacità di 60-120 metri, allora si arriva a tipi pesanti e ingombranti. L'unica via di uscita è offerta dalla macchina 16mm.

Ma anche per l'esercizio,



Da un «formato ridotto» di un club d'avanguardia francese

quello che oggi è possibile nella sala da 300 posti, sarà impossibile domani nella sala grande?

Rimane da aggiungere che il commerciante cinematografico non è poi disinteressato nel cinema a formato ridotto come tale. Una grande industria infatti vive dalla produzione e dalla elaborazione delle pellicole a formato ridotto e dalla fabbricazione delle relative macchine da presa e da proiezione. Per i bisogni delle proiezioni in famiglia si è formato un speciale servizio di noleggio. E il numero dei cineamatori cresce di anno in anno. Verrà il momento in cui i film degli amatori faranno il loro ingresso nella sala cinematografica e in cui si proietteranno a casa le produzioni dell'industria cinematografica? L'industria e il commercio cinematografici avrebbero la potenza di impedirlo anche se l'ostacolo tecnico della differenza dei formati fosse superato. Ma si intende che un progresso di questo genere indebolirebbe la loro forza di resistenza e chi sa se alla lunga una tale resistenza sembrerebbe loro ancora opportuna.

Tutti coloro che desidererebbero trovare sullo schermo rappresentazioni sincere e fresche della nostra vita, avrebbero motivo di rallegrarsi per una tale evoluzione. Attualmente, l'industria cinematografica ha raggiunto, con perfetti mezzi tecnici e organizzativi, un prodotto talmente sterile perché lontano dalla vita reale che le occasionali iniezioni di sangue fresco servono sempre di meno. Quello che da lungo tempo non è approvato dai fautori dell'arte e della verità, perde man mano il suo fascino attrattivo pure per il grande pubblico. Già si verificano sintomi strani: è recentissimo un articolo di un uomo che nessuno vorrà chiamare un intellettuale fuori del mondo pratico, ossia di Ernst Lubitsch, in cui il produttore e regista americano indica come esempio alla produzione del suo paese un film francese, in cui si sarebbe ottenuta una affascinante naturalezza e vivacità girando molte scene in ambienti che offrivano le stesse difficoltà degli ambienti «veri». Infatti ciò che manca di più ai «grandi» film d'oggi è appunto un elemento dilettantesco, ossia l'ispirazione immediata dalla realtà, gli utili ostacoli offerti da quell'ambiente naturale, in cui la vita stessa corregge le immagini di fantasia create dagli uomini del cinema con le loro macchine. La forza del cinema sta appunto in quel che rappresenta la sua più intima debolezza: in quel suo essere vincolato alla realtà; e sono proprio questi vincoli che il regista del film a soggetto, racchiuso fra le quinte del teatro di posa, ha saputo eliminare fino ad un punto da trasformare la sua opera in pura ombra inconsistente.

Scrivere nuovi registi e attori, ormai non può più portare la salvezza. La macchina produttrice disgrega le nuove forze prima che si siano potute mettere a lavorare. L'unica cosa che potrebbe arginare questa decadenza sarebbe la concorrenza del dilettante, ossia, come si suol dire in altri campi,



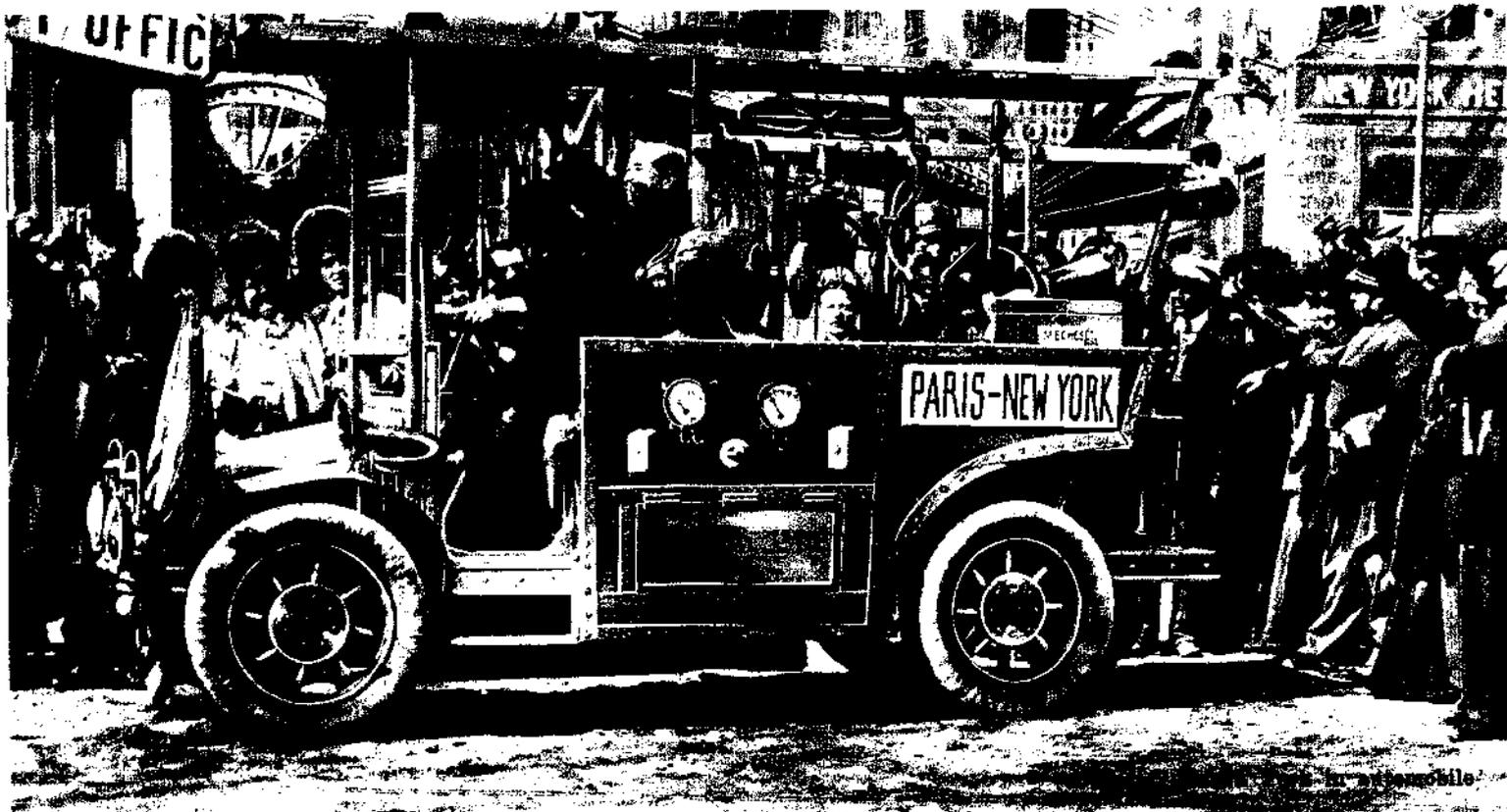
Durante la ripresa di un "formato ridotto" del Cine-Guf-Padova. Regia di Guido Pallaro

dell'artista individuale che crea per la gioia dell'espressione sincera; sarebbe la concorrenza dell'uomo civile che desidererebbe proiettare a casa propria dei film che potrebbero anche non essere dell'ultima stagione e non fatti secondo il canone dell'industria del divertimento. Con questo non si vuol dire che il cinema debba ridursi a una produzione a domicilio e che il pubblico delle sale debba spezzarsi in tanti spettatori singoli. Si vorrebbe dire soltanto che una grande industria irrigidita potrebbe essere utilmente influenzata e rinnovata se apparisse accanto ad essa l'opera di individui per individui, ossia se si ricorresse alla forma attualmente più sicura per qualunque lavoro culturale.

RUDOLF ARNHEIM



Un "si gira" che è poi una scena del film 'Hanno rapito un uomo!', interpretato da Vittorio De Sica e Caterina Boratto. Infatti, Vittorio De Sica interpreta un attore cinematografico; qui lo vediamo appunto nella sua doppia funzione (Juventus Film)



Un documento eccezionale

LE MEMORIE DI GEORGES MÉLIÈS

TERZA PUNTATA

Con tali inverosimili strumenti Méliès riuscì a perforare le sue prime pellicole e fare le prime riprese. Ma si trovò immediatamente di fronte a un'altra difficoltà: come eseguire lo sviluppo di queste lunghe strisce che non avevano niente a che vedere con i soliti formati 13 x 18 o 18 x 24? In principio Méliès fu costretto a tagliare le pellicole, che erano lunghe dai 17 ai 20 metri, in tanti pezzi di circa 4 metri l'uno e a riattaccarli dopo il loro sviluppo. Lavoro molto lungo e delicato, soprattutto per il pericolo di graffiare la gelatina o di imprimervi le impronte digitali. Ma si sa che per sua natura Méliès era assai ingegnoso. Infatti trovò subito un rimedio soddisfacente; arrotolò i suoi film attorno a una grande bottiglia di vetro bianco, fissandone le estremità con cera da modellare; poi immerse tutto in un secchio per il bagno di sviluppo. Méliès poteva così controllare attraverso il vetro lo sviluppo della pellicola senza pericolo di danneggiare le immagini. Non contento di questo felice esperimento, il giorno dopo costruì due bacinelle alle quali applicò due tamburi di legno che potevano essere girati con una manovella. Tale sistema di sviluppo Méliès lo preferì per tutta la sua vita a quelli che in seguito furono inventati da altri. Il vantaggio era dovuto soprattutto al risparmio dell'acido e alla velocità dell'operazione di sviluppo; in-

fatti, bastava una piccola quantità di acido perché tutto il film si bagnasse nella rotazione dei tamburi. Ma c'è di più: la rotazione dei tamburi, che teneva continuamente agitato l'acido, escludeva la possibilità che qualche bolla d'aria o qualche granello di polvere potesse aderire alla pellicola e causarvi perciò un difetto. Da notare poi che lo stesso tamburo poteva essere trasportato facilmente da una bacinella all'altra per il fissaggio e il lavaggio finale dei film. Il sistema dei rulli veniva usato anche per asciugare le pellicole: i rulli funzionavano elettricamente e girando gettavano lontano le gocce d'acqua producendo l'aria indispensabile ad un rapido prosciugamento.

Risolto il problema dello sviluppo, restava quello non meno difficile della stampa delle pellicole. Dopo molte prove complicate e inutili, Méliès s'accorse che la macchina per tirare le copie dei suoi film non poteva essere che la ripetizione della macchina da presa: bastava farvi passare due pellicole in una sola volta, e cioè il negativo e il positivo. Poi vennero le macchine costruite per questa speciale funzione, che semplificarono e perfezionarono il sistema.

Sarebbe ingenuo credere che Méliès, dopo aver creato un materiale di buon rendimento pratico, non incontrasse più nessuna difficoltà per la produzione dei suoi film. Si sa che egli finì per specializzarsi

negli spettacoli a trucco, offrendo visioni cinematografiche composte delle più grandi difficoltà tecniche. Ma il suo più grande piacere era di cercarne sempre di nuove e più straordinarie, di accumulare cioè tutte le apparenti impossibilità per trovare il modo di risolverle. In questo ordine di idee era giunto a un virtuosismo che per lungo tempo restò insuperato. Nessuno del resto contesta la sua straordinaria abilità nelle opere fantastiche.

La complessità tecnica di tali opere comportava grandi e numerosi ostacoli nella stampa delle pellicole. Sarà facile comprenderne la ragione. Oggi, la gran maggioranza dei film è ripresa con l'illuminazione artificiale, ciò che permette di ottenere immagini d'una intensità sempre regolare. Le emulsioni negative che si fanno ora sono anche assai più sensibili d'una volta. Niente di più facile, quindi, che l'ottenere, mediante la stampa meccanica, copie regolari e perfette. È chiaro che non poteva essere lo stesso per le immagini prese esclusivamente alla luce del giorno; gli incessanti cambiamenti della luce, causati dal passaggio delle nubi e dall'irregolarità del tempo, facevano sì che i negativi riuscissero inevitabilmente ineguali. Per ottenere da queste immagini, che ora risultavano troppo chiare e ora troppo scure, le copie positive quasi regolari, Méliès dovette impiegare un sistema complicato.

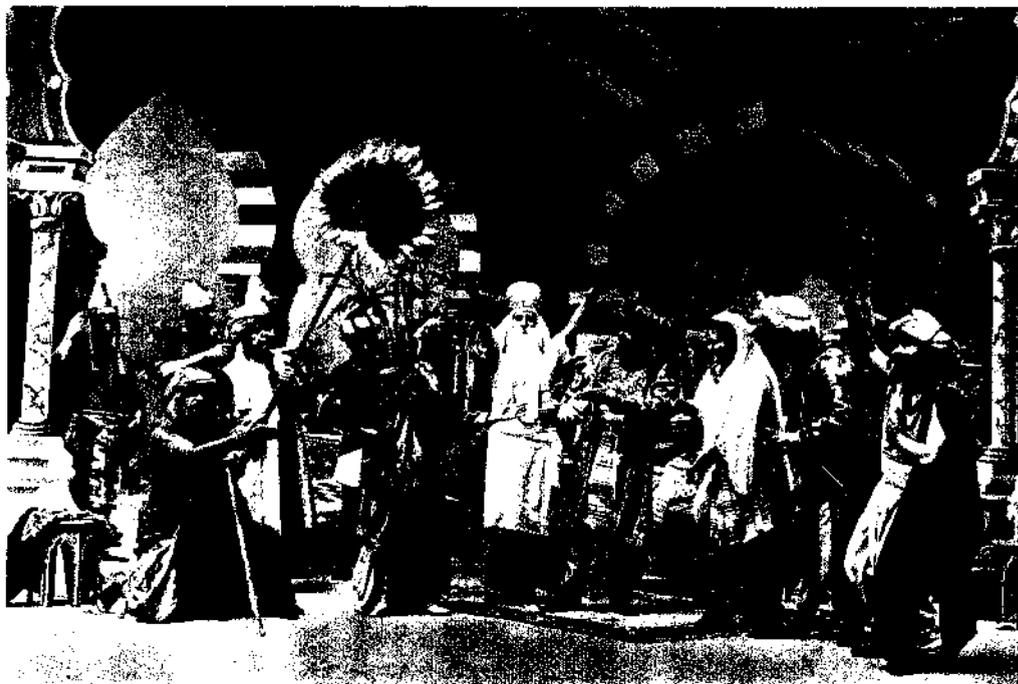
Le sue pellicole dovette allora stamparle con una stampatrice a mano. Davanti allo stampatore un metronomo batteva il tempo corrispondente ad ogni giro di manovella. Una scheda che accompagnava ogni negativo, portava indicazioni di questo genere: da 1 a 25, velocità normale; da 25 a 41 velocità ridotta; da 41 a 100, velocità molto lenta; da 100 a 150, velo-

cità rapidissima; da 150 a 200, velocità normale, ecc. Queste velocità erano stabilite, una volta per tutte, per ciascuna parte del negativo. L'operatore contava ad alta voce ed era obbligato a seguire le indicazioni della sua scheda con la più scrupolosa attenzione, variando continuamente la velocità della sua manovella e qualche volta anche l'intensità della luce. Grazie a questa rigorosa attenzione fu possibile ottenere positivi quasi regolari da negativi irregolarissimi. Lo spettacolo degli stampatori che giravano la manovella ora svelti ora lenti senza nessuna apparente ragione, colpiva i rari visitatori del laboratorio, che si domandavano se gli operai non erano per caso un po' malati di cervello.

Dopo aver girato nello studio molti film comici o fantastici, Méliès ebbe un giorno il desiderio di riprendere sul posto qualche scena di mare per completare il suo programma con visioni all'aria aperta, che oggi hanno preso il nome di documentari.

Caricato come un mulo, partì per Trouville, poi andò all'Havre. Stette fuori due giorni: furono due giorni terribili. Méliès aveva scelto apposta il cattivo tempo per ottenere effetti drammatici. La tempesta infuriava; il vento gli strappava il panno nero dalle spalle e lo portava lontano. Una raffica soffiò con tanta violenza che Méliès perdette l'equilibrio e cadde insieme al suo apparecchio. Ma il peggio si è che l'apparecchio non poteva contenere più di venti metri di pellicola e non poteva essere caricato o scaricato alla luce. Per fare queste operazioni, dovette assoggettarsi a una ginnastica senza precedenti: lo smontava ad ogni presa e lo trasportava da un fotografo. Essendo solo, non osava lasciare incustoditi sul posto i suoi strumenti, per il timore che qualcuno venisse a manometterli o addirittura a rubarli. Era necessario portarli con sé. Si può immaginare così la fatica di questi andirivieni ripetuti venti volte nello stesso giorno, percorrendo parecchi chilometri sulla spiaggia sabbiosa nella quale affondava con tutto il piede. Ma Méliès in quei giorni era invaso, come si dice, dal furor sacro.

Tornò a Parigi affranto dalla fatica ma con una quindicina di scene che dovevano produrre sugli spettatori un effetto prodigioso. Non s'era mai visto nulla di tutto ciò; l'assalto furioso delle onde sulle scogliere di S.te Adresse, la schiuma, gli spruzzi e il risucchio vorticoso che oggi appaiono come cose comuni e banali, allora affascinavano grandemente lo spettatore. Il pubblico era avvezzo alla piatta rappresentazione del mare che nei palcoscenici si otteneva con teloni dipinti di azzurro, distesi orizzontalmente e fatti ondeggiare da alcuni ragazzi che vi camminavano sotto carponi. Ciò che entusiasmava il pubblico di allora era il vedere per la prima volta una riproduzione rigorosamente esatta della natura. Coloro che conoscevano il mare gridavano: «Sì, è proprio così!»; quelli che non l'avevano mai visto, avevano l'illusione della spiaggia.



Sopra: 'Se fossi Re!' - Sotto: 'L'arresto dei cristiani nelle catacombe di Roma'

Il primo *Kinétograph* di Méliès fu costruito nel 1896, un anno prima che uscissero quelli di Gaumont, di Pathé e infine di Lumière. In quell'anno Méliès aprì il suo primo negozio di vendita, posto al numero 14 del vicolo dell'Opéra e oggi demolito; poi, per far fronte alle crescenti ordinazioni, prese in affitto altri locali ai numeri 13, 16 e 17, ingrandendo contemporaneamente il laboratorio che si trovava in quella stessa via.

Dopo la costituzione della sua casa di New York (204 East, 38th Street), avvenuta nel 1904, Méliès fece costruire nella sua proprietà di Montreuil, dove si trovava già il suo teatro di posa, alcuni laboratori più vasti e perfezionati di quelli del vicolo dell'Opéra e che funzionarono fino al 1914. Ciò gli diede un immenso vantaggio, quello cioè di svilupparvi i ne-

gativi appena finita la ripresa e di poter ricominciare immediatamente la scena in caso di cattiva riuscita; mentre prima bisognava portare a Parigi i negativi da sviluppare, e se la pellicola non era riuscita si rendeva necessario di tornare a Montreuil per rifare la scena, convocando di nuovo tutto il personale che spesso era numerosissimo, con grande dispendio di tempo e di denaro.

Fra le tante difficoltà dovute superare da Méliès per realizzare e perfezionare i suoi spettacoli cinematografici, non bisogna dimenticare quella riguardante gli attori. Da principio gli attori si rifiutarono ostinatamente ad apparire nelle scene cinematografiche; dedicare il loro talento al cinematografo, significava per essi abbassarsi a un genere di second'ordine.

(Continua)

GEORGES MÉLIÈS

L'ARCHITETTO E IL CINEMA

Pubblichiamo il secondo articolo dell'architetto Carlo Enrico Rava sui rapporti fra scenografia e cinematografo. Tali rapporti costituiscono un problema della massima importanza per il film italiano. Ci riserviamo perciò di riprendere l'argomento nei prossimi numeri.

TUTTO quanto son venuto esponendo nel mio precedente articolo, circa la « figura » e le caratteristiche dell'architetto-scenografo in rapporto al cinema, non basta a risolvere se non parzialmente il problema, come già accennai, poiché anche quando la scelta della persona venisse fatta in base ai principi che indicavo, ciò non sarebbe ancora sufficiente a garantire la perfetta riuscita delle architetture sceniche. Per un risultato veramente buono occorre infatti che allo scenografo, quando abbia ricevute le opportune istruzioni preliminari dal regista, venga riconosciuta quell'autorità e parziale autonomia nel realizzare la propria opera, che, nella maggior parte dei casi, gli vengono, invece, negate. E in realtà, se in qualche circostanza, come riuscirebbe forse facile obiettare a quanto dicevo più indietro, taluni architetti chiamati a creare appositamente le scene di un film, non diedero risultati molto superiori a quelli dei soliti mestieranti, ciò deve imputarsi soprattutto al fatto che, lungi dall'essere ascoltati, furono invece intralciati con incomprensioni, inframmettenze, ostacoli e preconcetti d'ogni specie, fino a vedere, in certo senso, totalmente annullato il loro lavoro.

D'altronde, la definizione della « figura » dell'architetto-scenografo, dei suoi limiti e delle sue specifiche attribuzioni, è senza dubbio assai delicata, e vediamo che anche il Rossi, nel già citato articolo sulla *Gazzetta del Popolo*, pur consentendo con me dove parla di « quei mestieranti buoni a tutto fare, inevitabilmente chiamati a fornire gli ambienti con quegli effetti di banalità commerciale che tutti sanno », trova tuttavia che affidare « all'architetto-scenografo l'incarico di provvedere a tutta l'atmosfera del film sarebbe andare alquanto troppo oltre, generalmente parlando ».

In un articolo pubblicato nel fascicolo di ottobre di *Bianco e nero* scrivevo in proposito: « Mi sembra evidente che, per realizzare un'ambientazione tutta armoniosa ed unitaria, l'architetto scenografo debba essere non soltanto il progettista delle architetture e delle decorazioni, l'ideatore degli addobbi, degli arredamenti e, possibilmente, dei costumi, ma debba anche avere facoltà, se non di giudizio, per lo meno di parere consultivo, in accordo col regista, su tutti gli altri elementi accessori che concorrono alla totalità del quadro; e soprattutto, in modo particolarissimo, che egli possa dare il suo parere, sempre, s'intende, in collaborazione col regista e con l'operatore, sull'illuminazione ed il taglio delle inquadrature: infatti è evidente come il valore plastico e volumetrico di un'architettura cambi a seconda delle luci e dell'angolo visuale ». E più avanti, concludevo: « Si dovrebbe riconoscere all'architetto delle scene una funzione assai più significativa e complessa di quella che, finora, si è voluta ammettere, ed una maggiore autonomia creativa. Non solo, ma all'architetto (sentita l'opinione del produttore, e sempre in collaborazione, naturalmente, col regista, gerarca massimo del film in lavorazione) dovrebbe risalire tutta quanta, chiamiamola così, la regia estetica del film: dovrebbe essergli concesso, insomma, dandogli i due fattori indispensabili che sono il tempo e i mezzi, di curare personalmente ogni minimo dettaglio ».

Con questa definizione di « regia estetica » (con la quale rivendicavo e rivendico agli architetti il diritto di sovrintendere all'allestimento scenico) del film, cioè a qualcosa di più che la semplice scenografia), definizione che si è reputato, a gran torto, mirasse invece a colpire il giusto ordine della gerarchia cinematografica e la suprema autorità, coordinatrice e direttrice, del regista, tutte cose che sono il primo a riconoscere e sottolineare proprio nelle frasi riportate, io intendevo naturalmente conglobare soltanto tutti gli elementi estetici concorrenti alla totalità del quadro, e non le caratteristiche dell'azione scenica, le quali sono

dominio esclusivo del regista, come ben si capisce. Semmai, la mia tesi mirava a limitare un'inutile, e spesso dannosa, intrusione del supervisore nelle mansioni dell'architetto, quando alla « figura » del supervisore si vogliono riconoscere i caratteri di « una specie di sovrintendente cinematografico ». Infatti, è d'uso corrente pensare che, come vi può essere un supervisore per la fotografia, un altro per la recitazione, ecc., così si possa far risalire alla responsabilità di esso supervisore anche una specie di superiore coordinamento degli aspetti estetici e decorativi del film. Ora, se vi può benissimo essere un competente in materia fotografica che non sia esattamente un operatore né un fotografo, ma, in certo qual modo, un giudice di questa materia, se si può facilmente immaginare un conoscitore di recitazione che non sia attore né regista, e concepire un consulente di musica che non sia compositore, non vi può viceversa essere, lo sostengo, ed il nocciolo del problema è tutto qui, competente e giudice d'architettura né di decorazione scenica, se non sia innanzitutto architetto e decoratore: è precisamente questione di quelle famose « specializzazioni », di cui tanto si vuol parlare a proposito di cinema.

Ammetto che vi siano anche studiosi e critici d'arte i quali possano discutere e giudicare d'architettura come fossero architetti, ma fin quando uno di questi critici o studiosi non si sia messo a fare anche il supervisore (ciò che non mi sembra troppo probabile) *nego* che il supervisore possa avere la benché minima veste a vagliare o discutere l'opera dell'architetto-scenografo, come spesso, invece, s'è visto verificarsi a tutto svantaggio della cornice scenica del film. Concludendo, non bisogna dimenticare che l'architettura, disciplina altissima, materializzata d'arte e di scienza insieme, è cosa alla quale non ci s'improvvisa, e che chiunque, supervisore od altri, voglia, non essendo del mestiere, discuterne o giudicarne, parla di cosa che non conosce, e sulla quale, di conseguenza, non può dar giudizi, se non recando intralcio e danno all'opera dell'architetto.

Del resto la stessa nota apparsa su *Bianco e nero* di novembre, in risposta al citato mio articolo, concorda con me, dove dichiara che « all'architetto-scenografo si deve senz'altro riconoscere senza patteggiamenti né mezzi termini la sua indispensabile e completa funzione di collaboratore cosciente e responsabile anche del più piccolo dettaglio cinematografico ». Appunto, ed è ciò che intendevo dire quando ho parlato di « regia estetica », riferendomi, naturalmente ad un'estetica

della scenografia, cioè limitata alla scena coi suoi accessori (arredamento, costumi, attrezzi) e la sua presentazione sullo schermo (luce, inquadratura). Solo questa totalitaria concezione della « figura » dell'architetto nella lavorazione del film, ed il riconoscimento di una responsabilità piena delle sue mansioni nel campo cinematografico, potranno permettere che la cornice scenica riesca ciò che dovrebbe sempre essere: rappresentare, cioè, già di per se stessa, un'interpretazione plastica della particolare psicologia della vicenda, e, prima ancora dell'azione, creare l'atmosfera, preparare lo spettatore ad intendere il clima del soggetto.

In parecchie circostanze, su queste stesse pagine, ed anche nell'editoriale del fascicolo del 10 dicembre 1937, dove si parla delle esigenze del « nuovo » nel cinematografo, si è insistito sull'opportunità, anzi, necessità di immettere nel cinema italiano forze giovani, si sono invocati « nuovi » registi, « nuovi » attori, operatori, soggetti, sceneggiatori, ecc. Quando si parlerà, dunque, serenamente, coraggiosamente, di nuovi scenografi, che siano architetti? Certo, qualche esempio sporadico già c'è stato: appunto nel suo articolo, Alberto Rossi, da buon piemontese, parla delle recenti prove di alcuni piemontesi; inoltre, è noto che, saltuariamente, alcuni architetti romani e milanesi sono stati incaricati delle scenografie di qualche film. Ma si è trattato, salvo eccezioni, di esperimenti isolati e, di solito, come già osservai, mal coadiuvati o risolti con insufficienza di mezzi. All'infuori di questi tentativi, troppo scarsi per permettere qualsiasi obiettivo e leale giudizio, il solito « mestiere » continua ad imperversare.

Ora, sarà opportuno rammentare che qui non si tratta più solo d'una questione di miglioramento della produzione cinematografica italiana ma, in ultima analisi, d'una questione di prestigio nazionale. Siccome il cinematografo, mentre da un lato riflette la vita, dall'altro, per una logica reciprocità d'influenze, crea (data la sua universale forza di espansione) in certo qual modo dei prototipi, cui la vita, a sua volta, tende ad uniformarsi, è chiaro che, nella formazione del gusto di un'epoca, esso rappresenta ormai un fattore di prim'ordine del quale non si può non tenere il massimo conto. Di conseguenza, e concludendo, all'architettura e all'arredamento scenici si deve riconoscere (considerando la caratteristica di larghissima azione sulle masse, che è specifica del cinematografo) anche la facoltà educativa di contribuire alla formazione artistica del pubblico, offrendogli, dove sia possibile, visioni di ambienti perfetti, case ideali che rappresentino la più alta espressione del gusto del nostro tempo. Ma questa facoltà rappresenta, innanzitutto, un impegno ed un dovere, troppo spesso trascurati, e che sarebbe inperdonabile colpa continuare a trascurare e a sciupare.

CARLO ENRICO RAVA



Da *L'argine* di Corrado d'Errico, scenografia degli architetti Rava e D'Angelo

LA LORO VITA PRIVATA

La signora era seguita da un alto e magnifico cane lupo nero siberiano, in tutto simile a quello della Metro che ha avuto un ruolo importante in parecchi film e specialmente in quello intitolato IL RICHIAMO DELLA FORESTA, dove la Garbo si è prodotta con insuperabile successo.

(Da un grande quotidiano).

PONIAMO che qualcuno di noi si ritirasse in una spiaggia solitaria per rimettersi, lontano dai rumori della vita, dal logorio di un lavoro faticoso e dal quotidiano contatto con altri. E poniamo che, appena arrivati, ci si trovasse assediati da un centinaio di persone accorse da tutto il mondo che, con la massima insistenza, tentassero di vederci, di accompagnarci dappertutto, di parlarci ininterrottamente, di strapparci confessioni sui nostri più intimi fatti personali, non soltanto per conoscerli ma per trasmetterli, più o meno falsificati, a tutto il mondo. Come si giudicherebbe il comportamento di queste persone?

Bisognerebbe allora sopprimere questo costume pubblicitario, che si manifesta ogni giorno un po' dappertutto? La cosa non è tanto semplice. Le vittime non sono individui casuali ma persone che per le loro particolari capacità hanno assunto una funzione importante nella società umana. Ed è noto che sempre questa società non si è occupata soltanto dell'opera dei grandi uomini ma anche della loro vita. Per ragioni ovvie: il grande personaggio non è soltanto caratterizzato dalle sue facoltà in un campo speciale, sia dell'arte, della scienza, della politica o altro; ma dal suo modo di andare fino in fondo, di considerare molto impegnativi i compiti della vita e di soddisfarli con una intensità che non conosce compromessi. Basta, per es., leggere una buona biografia di Eleonora Duse o anche quella di Marie Curie, pubblicata poco fa, per persuadersi che il valore di queste persone non sta affatto soltanto nel saper recitare o scoprire nuovi elementi della fisica, ma anche in quel capolavoro che è la loro vita privata. L'esempio dato da queste vite rappresenta un tesoro prezioso che l'umanità non può ignorare e non ha mai ignorato, e bisogna ammettere che, in questo senso, sono significativi tutti gli elementi di una tale vita, anche i più intimi, e anche i piccoli costumi d'ogni giorno. C'è poi evidente rapporto fra opera e vita, per cui, per es., il lavoro di un artista si può comprendere molto meglio conoscendo il carattere, le opinioni e le intenzioni di colui che lo fa.

Ma naturalmente sarebbe ridicolo voler comparare la delicatezza e l'intelligenza di un Johann Peter Eckermann, che ci ha conservato con tutti i dettagli la preziosa vita di Goethe, con le manifestazioni di certo giornalismo attuale, dal tipo americano (di cui, del resto, è responsabile soltanto in parte il giornalista stesso, il quale, una volta preso il suo incarico, è costretto a eseguire gli ordini). Questo giornalismo è uno dei non pochi elementi della vita presente che, con la scusa di servire ai bisogni e ai gusti del grande pubblico, lo corrompono. Indubbiamente esiste una forte curiosità dell'uomo comune per la vita altrui e specialmente per quella dei personaggi di primo piano. La psicologia di questo fenomeno è assai complessa: in parte questa curiosità è la conseguenza del desiderio di voler raggiungere un ideale incarnato appunto in qualche personaggio pubblico, di cui si cerca di sapere tutto per poter imitarlo sempre meglio - tendenza che, se indirizzata bene, è senz'altro di grande valore educativo; ma questa curiosità è anche conseguenza del fatto che l'uomo comune sogna rapporti personali col suo idolo, in termini cinematografici: che lo spettatore, inconsapevolmente, si crede per es. amato da quella perfetta creatura che egli vede sullo schermo e di cui vorrebbe saper tutto per poter corredare in modo sempre più completo il proprio sogno. (È significativo, a questo proposito, l'episodio di quello squilibrato che si presentò a Ravello pretendendo che Greta Garbo fosse sua moglie). Ecco il motivo del *fan mail* ossia delle lettere dei « tifosi » e dell'enorme interesse che trova ogni informazione, possibilmente indiscreta, sulla vita di tali persone. Una tendenza psicologica, insomma, che, se sublimata, produce notevoli valori culturali, viene spinta alle sue più sciocche espressioni da un genere pubblicitario di cui l'unica intenzione è quella di attirare, con qualunque mezzo, il più grande numero di lettori.

Il comune « divo » cinematografico non è certo da paragonare con quei personaggi secolari di cui si scrivono e si leggono le biografie. È gente semplice, talvolta volgare, da cui non c'è da trarre un grande profitto culturale. Eppure basta leggere certi scritti, dettati o ispirati da essi, per vedere che nei loro costumi e nelle loro opinioni ci sono tanti elementi che possono, modestamente, essere utili a un pubblico che si diverte a conoscerli. Le loro esperienze tratte da una ardua lotta per la vita, la loro disciplina richiesta da un lavoro snerante, possono certamente fornire al grande pubblico delle letture dignitose e allo stesso tempo piacevoli, se il giornalista si preoccupa di presentare questo materiale con la responsabilità indispensabile alla sua mansione. È un caso analogo a quello della cronaca giudiziaria, la quale, se non decade in cro-



naca nera, può avere effetti benefici sul lettore che appagando la sua curiosità perfeziona, senza saperlo, la propria sensibilità morale.

Bisogna essere signori col pubblico ma anche con gli idoli di esso. Non esiste nessun diritto di disturbare la libera vita altrui. Normalmente, l'uomo famoso non è affatto avverso a parlare di se stesso, del proprio lavoro, delle proprie opinioni. Ma se si vede fatto oggetto di stupide domande, se vede deformati i propri giudizi e i fatti più intimi da un basso pettegolezzo, non gli rimane che la difesa e la fuga. Il noto atteggiamento di Greta Garbo, che si vuol chiamare misterioso o ispirato da ragioni pubblicitarie, non è altro che la più naturale reazione di una persona sensibile contro il cattivo gusto delle continue invasioni nella sua vita personale. Lei, come ogni altra persona, probabilmente non avrebbe nessuna difficoltà a parlare ogni tanto di se stessa, magari anche dei suoi vestiti e dei suoi cosmetici, se non fosse spaventatissima da sistemi pubblicitari, che potranno fare minore impressione a persone più robuste. Per rimediare, basterebbe un minimo di riguardo da parte di giornalisti che sapessero avvicinarsi senza diventare ossessionanti e scrivere senza screditare. E va detto a questo proposito che quello che può essere scusabile in un popolo giovane, privo del tradizionale rispetto per i diritti dell'individuo, non avrebbe dovuto certo servire come esempio alla vecchia Europa.

Non si vuol negare che esistono molti capaci di conciliare l'abilità del cronista con la dignità del pubblicitario. Ma è tuttavia opportunissimo ricordare che i mezzi tecnici di comunicazione e di trasmissione, magnifici perfezionamenti della vita sociale, sono abusati se si arriva al freddo coraggio di girare la manovella mentre, poniamo, un aviatore prima di partire per un volo pericoloso bacia per l'ultima volta la moglie e i bambini. E la sosta davanti a certi cancelli chiusi potrebbe essere una buona occasione per riflettere se, in fin dei conti, la troppa spensieratezza e violenza non porti per caso al risultato opposto a quello desiderato.

-REN-



Freddie Bartholomew guarda il suo aeroplano con una certa riserva, quasi che il giocattolo gli sia stato imposto. Persuade di più la gioia con cui George Burns e Gracie Allen guardano l'arancio nel giardino della loro nuova casa. (M. G. M., Paramount)



La spontaneità di Spencer Tracy attore nasce direttamente dalle esperienze di quelle del suo regno.



Riposandosi dall'ultima scena, Rosalind Russell tenta di dare un saggio di dattilografia con una macchinetta "da campo". Ma Robert Montgomery la osserva con aria canzonatoria. (M. G. M.)



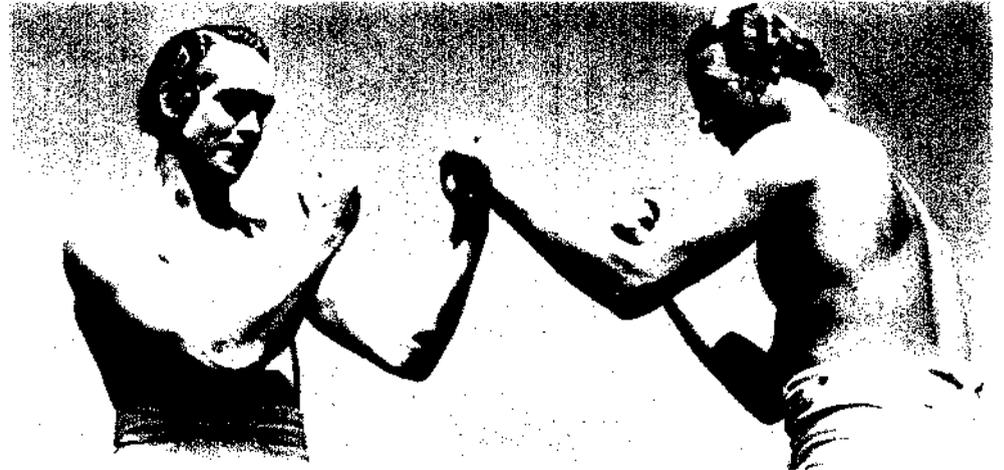
Nemmeno nella vita Annabella è rimasta la timida fanciulla di René Clair: disinvolta, splendente, il suo viso esprime l'orgoglio di chi è stato assunto fra le stelle di Hollywood. (20th Century-Fox)



Dalla leggerezza delle sue parti cinematografiche, Franchot Tone si rimette immergendosi nelle fatiche cerebrali: niente più sorrisi; perfino i capelli sembrano esser diventati più radi. (M. G. M.)



ero: le sue sono risate al cento per cento, molto più espres-
a Frank Borzage. (M. G. M.)



La Primula Rossa (Barry Barnes) si è finalmente scoperta: eccola mentre si addestra alla boxe. (Manderfilm)



L'obbiettivo del reporter ha colto John Barrymore accanto alla moglie e alla suocera, mentre esce da un cinema. Il grande attore sorride, ma non riesce a nascondere una certa noia. Forse il film non gli è piaciuto affatto. (Selznick)



Ginger Rogers riposa le proprie gambe usufruendo di quelle di un buon cavallo. (R. K. O.)

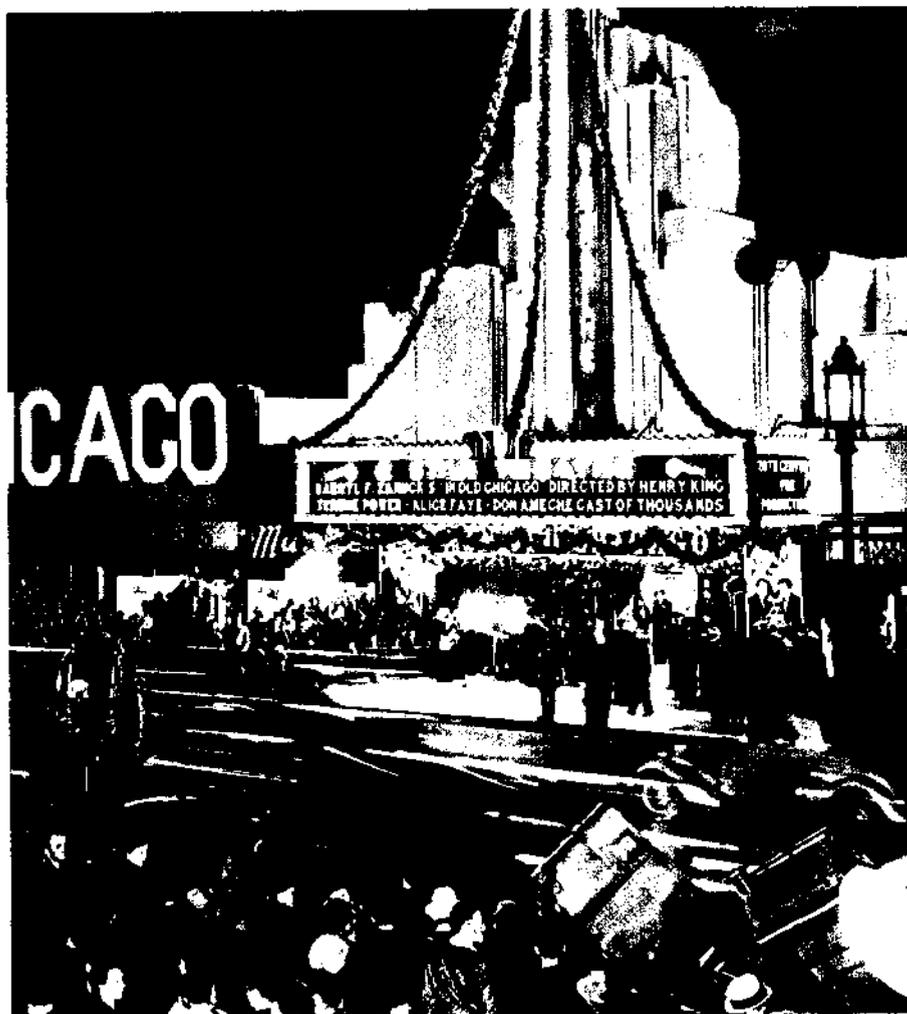


Alla stazione, Gloria Swanson non è più la donna stilizzata dello schermo. È strano che il suo viso straordinario sia sfuggito all'attenzione dei passeggeri. Possibile che nessuno si sporga al finestrini?



Nel ristorante, Nelson Eddy abbandona le attrici di prima categoria e si fa partner di una modesta ballerina, mezzo divertita, mezzo imbarazzata di questa degnazione. (M. G. M.)

SVAGHI DI HOLLYWOOD



La "prima" di "In Old Chicago" allo Star Theatre

E' strano che questo articolo ci sia arrivato proprio nei giorni in cui le acque e il fango hanno trasformato la città mitica del cinema in un mare di limo e di macerie. Non si tratta, purtroppo, delle scene di un grande film, benché a renderle vicine all'atmosfera del film non sia mancato il concorso di episodi quasi inverosimili, e perfino quello dei gangsters gettatisi al saccheggio delle ville più sontuose. Si tratta invece di una realtà tragica e angosciata nella quale molte vite umane hanno trovato la morte. Tuttavia, se si pensa al senso favoloso che il nome di Hollywood suscita nell'animo di tutti quelli che vedono il cinema come un mondo di delizie, i drammatici avvenimenti di questi giorni potrebbero considerarsi, per costoro, come un diluvio mandato dagli Dei invidiosi. Ma di tutto ciò fra poco non si parlerà più. Forse di questo diluvio qualcuno starà già preparando uno scenario; probabilmente alcuni operatori hanno già fatto preziose riprese "dal vero". In ogni modo, la vita cinematografica non lascia tempo per rimpianti e rimembranze: il lavoro più realistico e forse più noioso del mondo aspetta di essere ripreso nei teatri di posa. Quanto agli svaghi del mondo della celluloida, essi cominciano già a riacquistare il loro ritmo più consueto, facendo dimenticare, forse con troppa leggerezza, tante disgrazie e tanti dolori.

Los Angeles, marzo

Nella nebbia perlacea che si leva dall'Hudson si nascondono le cime dei grattacieli. Il lungo treno abbandona Nuova York correndo tra i casamenti bassi del quartiere povero, dove gli stracci lavati ondeggiavano sospesi alle corde tese attraverso le piccole strade, da una finestra all'altra, desolanti bandiere della miseria di una metropoli.

Nei viaggiatori nasce il desiderio di sole e di azzurro;

la California, ancora lontana cinque giorni e quattro notti di treno, si promette ormai in tutta la sua bellezza. Si dovrà percorrere, sui lustrati binari, il cammino aperto dai pionieri in un tempo non molto lontano ma già sfumato nella leggenda.

Los Angeles è la nostra meta; ma di Los Angeles ci attrae il nome di un quartiere: Hollywood.

La grande industria della pellicola ha trasformato in pochi anni questo quartiere adagiato ai piedi di una collina, che aveva alle sue origini carattere religioso e che accoglieva, come il suo stesso nome ricorda, il legno benedetto.

Ora è diventato un moderno giardino d'Armida. Nella notte stellata, Hollywood ci è apparsa più favolosa e iridescente di quanto la nostra fantasia l'avesse immaginata. Centinaia d'insegne infuocate scrivono sulla lavagna del cielo nomi esotici, si muovono in strani ritmi, si rinnovano e si cambiano.

Ristoranti, cinematografici, teatri, sale da ballo. A Hollywood si balla dovunque: nelle cantine, ai pianterreni, ai primi piani, sui tetti che sono i più in voga, e non vi è difatti grande albergo che si rispetti che non abbia il suo «tetto danzante» con ordinato contorno di piante cariche di globetti multicolori.

Migliaia di orchestre, di bianchi e di negri, diffondono le canzoni, alternano ai sincopati i tanghi argentini, le rumba messicane e i valzer viennesi ricostruiti in territorio americano per l'uso del sassofono. Nelle sale da ballo, nei cinematografi e nei teatri le «stelle» e i divi fanno brevi apparizioni, quasi per avvalorare con la loro presenza il contenuto cinematografico di una così vistosa parata mondiale. Da voci raccolte e abilmente diffuse, questa sera tutta una «costellazione» dovrebbe apparire sul giardino pensile al ventesimo piano del «Baltimore Hotel». Nella grande discesa di tavoli, al margine del rettangolo luminoso dove si balla, Norma Shearer, Joan Crawford, Clark Gable attraggono tutti gli sguardi. Norma Shearer è piccola, con un sorriso frequente e furbesco, di quando in quando si fa seria, spalanca gli occhi e alza il viso come per un «primo piano».

Soltanto quando questo gruppo si decide a lasciare la terrazza, gli altri attori prendono il loro modesto ruolo e si comportano con una mimica acconcia all'altezza della loro celebrità.

Tra i camerieri curvi, tra i colli tesi e le teste rivolte del pubblico, le «stelle» passano lente, con lo sguardo smarrito nel vuoto, le bocche socchiuse, i lineamenti rigorosamente composti, come se una macchina da presa girasse sulla porta d'uscita. Il bisbiglio dei loro nomi li accompagna come il mormorio della gloria.

RENATO TASSINARI



Simone Simon, Pat Patterson e Charles Boyer nel ridotto del "Grauman's Chinese Theatre" di Hollywood

NERVOSI E TRANQUILLI

QUANDO si girano scene con lunghi dialoghi, il teatro di posa vive momenti drammatici. Tutti sono in preda al nervosismo: la gente scatta per un nonnulla, il direttore di produzione perché l'ordine del giorno è stato attaccato storto. L'operatore perché gli si appanna il vetro del mirino. Gli attori guardano sgomenti i dialoghi che hanno imparato e che ora non ricordano più. Li rileggono e le parole si confondono. Finché, in uno sforzo di volontà, si estraniavano da ciò che li circonda, li prende una tensione che li sostiene, fa straordinariamente lucida la loro mente.

In una situazione simile ci siamo trovati giorni fa alla Farnesina mentre si girava l'ARGINE, sotto la direzione di Corrado d'Errico. Protagonisti del lungo dialogo erano Gino Cervi e Rubi D'Alma. Ancor prima che si iniziassero le prove, tutti coloro che erano presenti nel teatro avevano cominciato a parlare sottovoce, a muoversi senza far troppo rumore. Erano state escluse le persone non proprio necessarie; e intanto gli attori prolungavano, quasi per timore, la preparazione prima di iniziare la scena: un ritocco alle labbra, una pettinata, un po' di sudore da asciugare sulla fronte... Più lenta era la D'Alma.

Poi, i due attori si dissero a bassa voce le battute del dialogo; le mormorarono in fretta due volte, tre volte. D'Errico, presso di loro, interveniva ogni tanto a suggerire o a consigliare. Gli altri continuavano

sin qui corretto. Man mano che s'avvicinava alla fine aumentava l'ansia. È terminato! E senza uno sbaglio. Il ghiaccio è rotto. Le facce si rischiarano: gli attori hanno avuto quasi un grido di gioia, ridono di gusto. Sanno che non sbaglieranno più.

Tutt'altra atmosfera si ha agli inizi di lavorazione. Si scherza volentieri, il regista non s'arrabbia di aver gente fra i piedi. Scompare in mezzo a quelli che assistono alla ripresa e se gli attori lo cercano per domandare qualche cosa non lo trovano più. C'è aria di fiducia, di ottimismo, di vita facile. Tutti sono cordiali; la compagnia si è appena formata ed ancora non ha avuto modo di distinguere simpatie o antipatie. Si ha l'idea che la scena che segna l'inizio di lavorazione di un film sia una scena da burla, o meglio da parata, e si debba poi rifarla senza tanti curiosi, più in famiglia; ma forse questa è soltanto un'impressione. D'altra parte, salvo gli elementi direttivi e alcuni degli attori principali, nessuno sa che diavolo sia il nuovo film, che cosa narri e dove si svolga. Capisce alla meno peggio l'epoca dai costumi. Qualche giorno fa assistevo appunto al primo giro di mano-



Fosco Giachetti nel film 'Orgoglio'



Fosco Giachetti, Paola Barbara e il regista Marco Elter a Cinecittà

a muoversi facendo il minimo rumore possibile. «Si va!» disse d'Errico ad un certo momento. Vich, l'operatore, fece accendere le luci e s'arrabbiò un poco perché un riflettore non dava il rendimento che voleva lui.

Ora si provò regolarmente, le battute non erano più mormorate. Ma ecco, qua e là, qualche amnesia, qualche idea fissa. Uno degli attori dovrebbe dire, per esempio: «...una favola che non deve essere vera», e invece dice sempre: «...una favola che non può essere vera». Si ricomincia continuamente, pazientemente, ma i nervi si tendono: si vede dagli occhi, dalle mani; e non soltanto negli attori. L'unico che, per lo meno all'apparenza, conservi la calma, è d'Errico. Appar chiaro, però, che lo fa per non aumentare il nervosismo. Anzi - e non s'è ancora alla prova definitiva - dà un po' di riposo. Gli domando perché mai si preoccupi tanto della precisione di un così lungo dialogo poggiato sopra una sola inquadratura di campo medio dato che, intercalando altre immagini da diversi punti di presa, avrà modo di inserire anche le battute corrette. «C'è una ragione, - mi risponde d'Errico. - Il film, anche dal punto di vista dell'immagine, risulterà molto dinamico. È probabile che questa debba essere, per l'equilibrio, una delle scene più distese, ed è quindi necessario che gli attori parlino senza errori».

Si riprende ancora. Il dialogo comincia e prosegue:

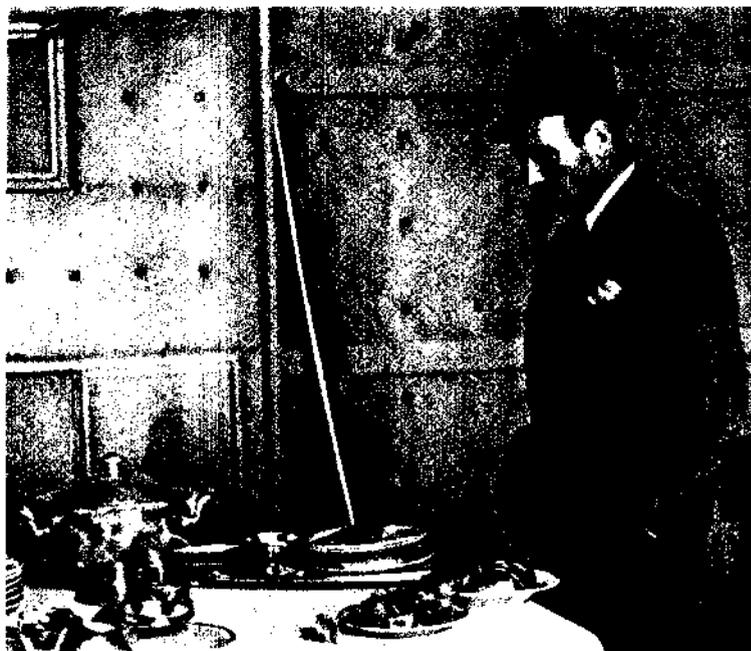
vella» (è sbagliato dire così, ma è nell'uso) del film ORGOGLIO su soggetto di Silvio Maurano, sceneggiato da Leo Bomba e diretto da Marco Elter. La scena era interpretata da Fosco Giachetti, Achille Majeroni ed Hesperia. Proprio Hesperia, colei che fu una delle stellissime del muto! Una bella signora, dal portamento cordiale: la donna fatale ha semplicemente cambiato ruolo: ella è ora madre nobile.

Lavorava d'uncinetto mentre Majeroni - occhiali sulla punta del naso, mezzo sigaro e giornale - con un'aria da buon borghese che ha paura dei colpi di testa e dei tentativi troppo arditi, ascoltava Fosco Giachetti il quale gli esprimeva il risultato d'un

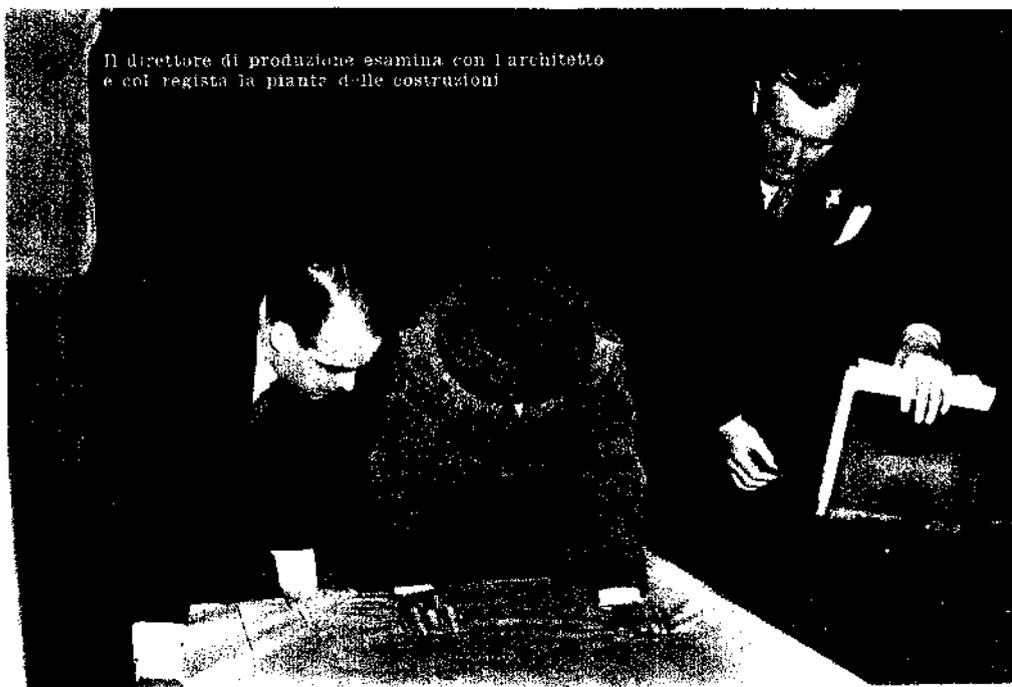
suo fortunato esperimento per il ricupero dei gas di benzina. Qui, dunque, Fosco Giachetti, in attesa di diventare Giuseppe Verdi, è ingegnere. È già stato un paio di volte ufficiale coloniale, poi medico. I ruoli del protagonista serio, dell'uomo che ha gravi pensieri per la testa, non glieli levava nessuno. Una sola carriera gli è andata male perché si è interrotta appena cominciata: quella dell'aviatore in PONTE DI VETRO, ma non per sua colpa.

In un altro ambiente, già preparato, era apparecchiata una tavola. Ma non v'era traccia di cibo. Sopra un tavolo separato c'erano invece un mucchio di resti: tozzi, bucce. Qui Mario Ferrari, il quale, oltre ad essere attore nel film, funziona anche da direttore di produzione, volle darsi delle arie di fronte agli estranei e parlando con G. V. Sampieri, *producer*, mostrò di essere preoccupato di ciò che ci sarebbe stato da pagare per la roba mangiata. Ma volgendo gli occhi d'improvviso mi accorsi d'un garzone del ristorante che rovesciava sul tavolo altri tozzi ed altre bucce.

IL CRONISTA



«...Mario Ferrari mostrò di essere preoccupato di ciò che ci sarebbe stato da pagare...»



Il direttore di produzione esamina con l'architetto e col regista la pianta delle costruzioni

PARLA IL DIRETTORE

IL PRODUTTORE di un film mi invita a fargli da direttore di produzione. Mi dice: - Io me ne intendo poco di cinema. Cioè, me ne intendo così, forse perché me ne sono interessato qualche volta da dilettante. Ma tu hai una certa praticaccia, hai dell'esperienza. Sarai il mio braccio destro. Il mio film deve riuscire perché ci metto molti denari: quanto basta per fare un ottimo film. I denari sono miei e di alcuni amici; non bisogna buttarli via. La cifra è un milione; ma attenzione a non superarla. Finito il milione, chiudo la borsa e non se ne parla più. Responsabile della baracca sei tu. Te la affido.

- Grazie, - rispondo. - Ma il film è piuttosto complicato e non mi pare che col regista che abbiamo, col complesso degli interpreti che il regista vuole e tu stesso hai approvato, ci possiamo stare in un milione.
- Sei tu che devi starci.
- E va bene.

Cominciamo dunque a fare i calcoli. Una volta, questo ingrato mestiere non esisteva; il direttore di scena stesso, l'industriale o il direttore degli stabilimenti si occupavano di questa partita. D'altra parte è giusto che il direttore di produzione esista. E se alla fine il film riesce bene, il merito è in parte anche mio. Mettiamoci allora al lavoro. Ecco le voci della produzione: soggetto-sceneggiatura; musica ed esecuzione; direzione (regia e assistenti); produzione (io, l'ispettore di produzione, il segretario, il contabile); teatri di posa (affitto degli stabilimenti, costruzioni), scenografo e costumista; pellicola (acquisto pellicola, sviluppo e stampa); presa (operatore e aiuti, fonico, fotografo); truccatori; interpreti e comparse; esterni e trasporti; assicurazioni; spese generali e imprevisti.

Stabilisco quindi una prima divisione di voci, a ciascuna delle quali dedico una certa somma. Ripartito così il milione, passo alle sottovoci: quanto a ciascun attore, quanto per gli esterni, quanto per le singole costruzioni. Bisogna badare molto ai dettagli se si vuol risparmiare, o anche soltanto se si vuole rimanere entro alla cifra preventivata. Ci sono naturalmente degli squilibri; il primo attore, per esempio, in questo film si fa pagare parecchio rispetto agli altri interpreti; ma, si dice, è un «divo», richiama il pubblico, e quindi è giusto che sia pagato così. E poi, il regista lo vuole ad ogni costo, un altro non saprebbe fare quella parte altrettanto bene, dice. Ma c'è anche un altro attore che ha qualche pretesa. Azzardo allora: - Non si potrebbe sostituire questo secondo; invece di lui mettiamo quell'altro che ha reso così bene nel film tal dei tali e si risparmiano diecimila lire. - Mi guardano male. - Quello è un cane per me - so-

DI PRODUZIONE

stiene il regista. E poi soggiunge: - A proposito, tieni presente che di saloni ce ne vogliono due; le due feste avvengono in luoghi diversi. - Ma dico io - non si era detto che la seconda festa si eliminava? In fondo quell'azione, secondo quanto si può desumere dalla sceneggiatura definitiva, si potrebbe svolgere benissimo nel salotto, e approfittare così... - Ma il regista non mi lascia finire: - Approfittare un corno. Io non approfitto di niente. Queste cose veditele da te che sei il direttore di produzione. E poi, guarda, lo scenografo ha portato adesso due bozzetti. A me piace sia questo che quest'altro. Quindi, due feste, due saloni... - E anche due giorni di lavorazione di più - soggiungo io. - No, un giorno, un giorno soltanto di più. In un giorno la seconda festa me la sbrigo - dice il regista. Ma io gli faccio presente che non ho nessuna intenzione di fare ore straordinarie. Poi, si sa, lui è un temperamento che si stanca e finisce con l'essere svogliato. Perciò senza dir nulla, metto due giorni di più in preventivo. E non mi sono sbagliato. Nel film in cui accadde la faccenda dei due saloni, per il secondo salone impiegammo non due giorni ma tre. Riuscii tuttavia a far risparmiare un giorno di lavorazione sull'ambiente successivo (si trattava di particolari di uno studio) che venne ricavato da un angolo non utilizzato del secondo salone, spostando due mobili. Perché, in cinema, bisogna arrangiarsi. E il direttore di produzione deve oltre a tutto convincere gli altri ad arrangiarsi. Può darsi che si trovi con collaboratori che non abbiano temperamento per far questo, può darsi che invece il regista abbia fretta, «tiri via» per così dire, e che quindi - mi arrangio, va bene lo stesso - dica a qualsiasi inconveniente che sopraggiunge. Perché gli imprevisti durante la lavorazione sono all'ordine del giorno. Il piano di lavorazione è, col preventivo, il «testo» del direttore di produzione: una grande tabella, che di solito si appende anche nella sede della società, con righe orizzontali e verticali e segni di vario genere nei punti di incontro delle colonne. Le colonne verticali danno gli ambienti, quelle orizzontali sono riservate agli interpreti. Il segno nel punto di incontro delle colonne indica che quell'attore deve lavorare in quel determinato giorno, quando si gira il tale ambiente. Ogni attore ha dunque una disponibilità, un certo numero di giorni, nel quale deve essere girata la parte del film in cui l'attore agisce. Può darsi che per una ragione qualsiasi, dipendente o meno dall'attore, un certo giorno egli non sia a disposizione. Bisogna immediatamente che il direttore di produzione provveda a rimediare all'inconveniente.

posponendo la scena in cui l'attore deve figurare, e anticipandone un'altra. Ma può accadere che l'ambiente di quest'altra scena non sia ancora pronto. E allora? Si studia un po', si fanno i calcoli dovuti e si guarda un attimo fuori della finestra: - To', il sole. - Esterni dunque; nel film ci sono due giorni di esterni; uno di questi giorni è dedicato ad una scena in cui deve figurare soltanto la prima attrice e la prima attrice si trova nello stabilimento. Una mezz'ora per il trucco, e partenza. Gli esterni vengono girati con soddisfazione di tutti. Ma accade talvolta il contrario. Tutta la comitiva del film parte per girare, secondo il piano di lavorazione, le scene di esterno. Il posto scelto è bellissimo, dall'alba si è annunciata una giornata stupenda. Tutti felici, in quattro automobili, gli attori pronti e truccati. Si giunge sul posto, si piazzano le macchine. Ma ecco... una nuvoletta. Be', passerà; avanti, che per mezzogiorno abbiamo finito e si va a colazione. Macché mezzogiorno! Alle tre del pomeriggio, siamo tutti lì, seduti alla meglio sull'erba, sui sassi, sulle cassette degli accessori per la presa, a guardare il cielo, rosicchiando un panino imbottito. - Vuoi anche quest'arancia? -; - Sì, sì, dammela, tanto ormai il sole per oggi lo abbiamo salutato. - Proprio così; un giorno di lavorazione perduto. Ci sono, è vero, giorni di riserva proprio per gli esterni, ma insomma...

Ritorniamo un po' al nostro preventivo di un milione. Come sono riuscito, sia pure girando due saloni, e quindi spendendo di più per le costruzioni, a rimanere nel preventivo? Ve lo dirò in un orecchio: il preventivo è salito a un milione e cinquantamila lire. Ma che volete, arrivati agli sgoccioli, il produttore era tanto contento del materiale girato, che battendomi sulla spalla mi ha detto: - Vecchio animale, se mi avessi superato di un centinaio di biglietti da mille quel milioncino, va là, per questa volta ti perdonerei...

Mi accadde una volta, di partecipare a due film che si realizzavano in parte contemporaneamente; le prime scene del secondo vennero riprese mentre si finiva il primo. Due truppe erano al lavoro. Ed anche per me il lavoro era piuttosto faticoso. Quella volta, pareva facessero apposta a non andare d'accordo. Tutti erano scontenti, e litigavano: il regista col produttore, il regista con l'operatore; l'aiuto regista poi era un demone. Per fortuna quando si incominciò il montaggio le cose cambiarono. Si trattava, infatti, di uno stranissimo film, un po' fantastico e comunque diverso dalla normale produzione. Il regista sembrava impazzito e ogni giorno cominciava il suo lavoro con: - Oggi io non giro, non mi sento. - Poi girava lo stesso. A montaggio iniziato, dicevo, tutti si accorsero che c'era qualcosa di buono nel materiale girato, e che un film discreto poteva uscirne. Ma ormai il mio lavoro era quasi finito, e non ero riuscito a mettere d'accordo tutti, per quanti sforzi avessi fatto.

Ma questi sono casi eccezionali. In genere i film si svolgono abbastanza regolarmente. Purché tutto sia, fin da principio, previsto al minimo dettaglio. È difficile, comunque, che tutto vada liscio, anzi non è mai accaduto, ma infine bisogna, che tutto vada liscio, anzi non è mai accaduto, ma infine bisogna riconoscere che quello del cinema è un mestiere difficile.

Dovrei dirvi ora come sono diventato direttore di produzione. Ma la mia storia non è molto interessante. La mia posizione nacque per combinazione; avevo messo in scena qualche film muto e una volta ho fatto anche l'attore. Divenni quindi segretario di un industriale; ma era uno che aveva fatto del cinema in passato, e avendo perduto molti quattrini, non voleva più sentir parlare di cinematografato. Un giorno incontrai un attore: sai, il tale - mi disse - fa del cinema. Perché non ti ci metti anche tu, con lui; cerca gente che abbia una certa esperienza... - Vi andai. E, infatti, i suoi progetti erano ottimi. Però non ne realizzò nemmeno uno. Fu tuttavia in quell'occasione che, rivedendo alcuni teatri di posa dopo qualche anno di assenza, mi rinacque la voglia del cinema. E un caso fortuito - un incontro al caffè - mi fece diventare ispettore di produzione prima, direttore di produzione poi. Si trattava di un filmetto che costava pochissimo e rese il quadruplo di quello che era costato. Divenni un direttore di produzione apprezzato. E lo sono ancora oggi. **

FIGURINI

PASSARE da uno studio di pittura ad uno studio cinematografico, lo sforzo non è eccessivo né, in fondo, svantaggioso. I compromessi tra pittura come arte indipendente e pittura come arte applicata allo spettacolo non sono di oggi soltanto, ma hanno anche un loro passato illustre. Vent'anni fa, quand'erano di moda i « Balletti », molti pittori vi dedicarono la loro opera, che poi risultò un'opera egregia sotto ogni punto di vista. L'arte decorativa nacque infatti dalla fantasia dei pittori genuini, né sarebbe da meravigliare se il suo rifiorire dovesse dipendere, per l'avvenire, da un compromesso con la pittura pura.

È da considerarsi comunque molto utile la partecipazione di pittori autentici allo sviluppo e al miglioramento del cinema italiano. Essi non potranno che portarvi un gusto sicuro, una precisione e una fantasia che non sempre hanno saputo portarvi i mestieranti e tutti coloro che si affidano all'improvvisazione. Perché uno dei difetti maggiori del nostro cinema è appunto in quel sapersi troppo « arrangiare ». Arrangiarsi è una grande risorsa, che però diventa svantaggiosa qualora se ne faccia un sistema.



Da notare, poi, un'altra cosa: come cioè tra la pittura e il cinema vi siano rapporti non soltanto di gusto e di cultura, ma dovuti anche al fatto che si tratta di due arti figurative. La scenografia e l'arredamento sono campi in cui il pittore generalmente ha sicura familiarità e può essere senz'altro impiegato con grande rendimento. Infatti il pittore ha un senso dell'inquadratura, del particolare, del chiaroscuro e del movimento come difficilmente possono averlo altri artisti. Tra l'operatore e il pittore vi possono essere un'intesa e una comprensione perfette.

Ma il pittore è utile soprattutto quando si tratti di film in costume, e vi sia quindi bisogno di crearne i figurini. Un'ottima prova l'ha data infatti il pittore Italo Cremona, che ha eseguito i bozzetti per le scenografie e per i costumi del film CRISPINO E LA COMARE. Noi abbiamo visto come i suoi bozzetti, tradotti nella realtà, abbiano dato risultati soddisfacentissimi, sia per quel che riguarda il gusto e l'eleganza, sia per quel che riguarda il particolare carattere fotografico che essi dovevano avere, giacché il film si svolge in un'aura fiabesca. *



Figurini di Italo Cremona per il film 'Crispino e la comare'

L'UOMO CHE HA CONQUISTATO
L'AMERICA:



CARLO BUTI

PRESENTA LE SUE ULTIME INCISIONI

DQ 2600 - NINNA NANNA DELLA VITA
L. 15 TI VOGLIO TANTO BENE
(dal film «Solo per te»)

DQ 2601 - VIENI, VIENI
L. 15 TCHI, TCHI (Ci/Ci)

DQ 2603 - GUITARRERA
L. 15 SENZA DI TE

DQ 2605 - CHI È PIÙ FELICE DI ME
L. 15 (dal film omonimo)
PARLANO LE ROSE



SU

DISCHI COLUMBIA

MILANO - VIA DOMENICHI 14 • CATALOGHI GRATIS

GALLERIA

XLII-CAROLE LOMBARD

(9. tavola a fianco)

CAROLE JUNE PETERS, che poi divenne la famosissima Carole Lombard, è nata il 6 ottobre 1909 a Fort Wayne, Indiana. I Peters brillano tra i notabili della città: forse in altri tempi combatterono i pellorosse, ma oggi sono possessori rispettabili di mobili e immobili. Il nonno di Carole, oltre ad essere uno dei maggiori azionisti della National City Bank, fu direttore del sindacato che presiedette alla costruzione del primo cavo elettrico attraverso l'Atlantico. In breve, la nipote era per tradizione avviata a una decorosissima vita familiare. Ma le cose non erano per verso giusto. Mamma Peters era malata, aveva bisogno di un clima dolce ed eternamente primaverile. La California! La famiglia si recò quindi in California e anzi, vuoi caso, si stabilì a Hollywood. Il soggiorno era fissato per sei mesi, ma la mamma e i tre figli (due atletici giovanotti, oltre Carole) erano così felici di tanto sole e di tanta aria, che i mesi divennero anni. La vita della futura attrice in questi anni si svolge placidamente e sanamente. I suoi unici compagni nelle ore di vacanza sono i fratelli. Con loro fa i giochi più energici, pratica gli sport più maschili. Oltre la pesca, il golf, il tennis e l'equitazione, Carole era ammessa perfino sul campo di baseball. Erano così pronte e allenate le belle membra della fanciulla, ch'essa a sedici anni vince alcune gare femminili di salto e corsa, emulando la collega d'oggi Kay Francis. Ma lo sport doveva essere per lei non un fine, bensì appena un mezzo. Dopo una vittoria, fu invitata a un banchetto. Vicino al suo tavolo - ognuno l'immagina - erano alcuni uomini di cinema, tra i quali un regista allora famoso. La bellezza della giovanissima atleta spiccava bianca e bionda, e i cineasti fecero di tutto pur di attaccar discorso con la sua comitiva. Dopo preamboli vari, lanciarono coraggiosamente la bomba: «Le piacerebbe di fare del cinema? Lei possiede alcuni numeri di grande peso per la carriera di attrice cinematografica». Furono certo stupiti della risposta. Carole non si scompose, sorrise lievemente e disse che accettava qualunque proposta. Stupiti i cineasti, e anche di più i fratelli, gli amici, la mamma di lei. Furono lunghe le lotte. Ma Carole perorò con tanta abilità la propria causa, che i parenti cedettero. Su questo punto non sappiamo altro. Carole June Peters divenne dunque Carole Lombard; e debuttò come attrice, senza passare per la dura strada degli extras. Fu accanto a Edmund Lowe nel suo primo film, e successivamente interpretò tre western, due con Buck Jones e uno con Tom Mix. Era circa il 1926: l'attricetta diciassettenne era ancora lontana dalla notorietà, ma la ferma volontà del suo modo di lavorare e la pazienza e la fiducia in se stessa erano doti fatte su misura per la speciale e snervante carriera scelta. Dopo due o tre mesi di lavoro il famoso Mack Sennett le offrì un contratto: egli doveva rinnovare le file delle sue *bathing girls* e per essere al corrente coi tempi aveva bisogno di bellezze eleganti. Essa era incerta se accettare o no. Essere una *bathing girl* voleva dire accontentarsi di apparire in costume da bagno nelle esplosive «comiche» del maestro del riso. S'aprivano prospettive curiose e incredibili: ma, dopo aver riflettuto, Carole Lombard accettò. Grande, virile addirittura il coraggio di questa decisione; e straordinaria la sua silenziosa capacità di attesa. Aveva compreso che la strada da percorrere era lunga spinosa e invece di slanciarsi a corpo morto in linea retta, seppe indovinare i sentieri giusti, che allungavano solo apparentemente il cammino. Nel caso di Sennett, ripensò alla gente che il mago aveva avuto con sé: tanti avevano conquistata una fama duratura: Gloria

Swanson, Bebe Daniels, Mabel Normand, Marie Prevost, eccetera. Fu a quei vuoti indugiati c'era modo di imparare mille segreti del difficile mestiere. Così fu. Essa, ai primi passi, era la più scialba e insipida attrice di Hollywood; ma, questo è il miracoloso, nessuno le sapeva meglio e più precisamente di lei. Carole passò quasi due anni con Mack Sennett, e quando s'allontanò aveva imparato a muoversi con naturalezza e scioltezza davanti alla camera; era poco, ma era almeno una solida base per qualsiasi conquista nel suo mestiere. Fu scritturata dalla Pathé: ma dopo cinque o sei film, la sua vita ebbe una svolta tragica ed essenziale. Un incidente automobilistico le sfiorò il viso. Per fortuna le ferite furono curate con estrema abilità, ed essa ritornò quasi come prima: leggerissime cicatrici sulle guance sono oggi l'unico segno. Ma appena guarita, Carole Lombard si sentì un'altra. Come liberata da una bellezza troppo perfetta e composta, avvertì una nuova vivacità nella mimica del suo viso, e una voglia di agitarsi, perfino infantile, che prima era molto più facile (e anzi doveroso) comprimere. Nuova vita, dopo l'incidente che pareva dovesse spezzare ogni cosa attorno a lei. La Paramount la scritturò con un contratto tutt'altro che severo, e Carole, dopo aver lavorato in due film con William Powell, lo sposò. Tutti sanno che poi essi hanno divorziato: ma per Carole Lombard l'incontro e il matrimonio con il grande William furono esperienze estremamente utili. La carriera di star è certo la più crudele di tutte le carriere: se si vuol riuscire, bisogna relegare in un canto i sentimenti, e tener continuamente gli occhi aperti sulle proprie «quotazioni» commerciali. Carole Lombard, forse sacrificando qualche brano di cuore, ha sempre saputo farlo. E più tardi, dopo tante prove ed esperienze, è finalmente diventata un'attrice. Non ci ha mai persuaso nelle vesti eccessive di vamp: apprezzavano la sua bellezza e anche una certa hollywoodiana eleganza, ma insomma ricordiamo quei giorni con un sorriso lievemente ironico. Ma, prima d'arrivare sul serio, essa ci diede un'interpretazione che poteva portarla verso una strada. Ne ha scelta un'altra, ma qui è giusto accennare che la sua apparizione in PER UNA DONNA (con Gary Cooper) - una ragazza con le vesti corte e semplici, colle labbra calde e un modo di vita naturale e arioso - fu una sorprendente e isolata pagina di vita non affatturata. Poi, tre anni or sono, dopo i vari HOLERO e INFERNO VERDE, venne il suo incontro con John Barrymore, e venne XX SECOLO. Essa sostiene che durante la lavorazione di quel film, imparò più che in tutto il passato, sorretta da Barrymore. Insieme a lui essa comprese se stessa, e la sua vena più autentica. Oggi ha saputo e potuto trasformare stabilmente il suo «vampirismo» in un istintismo acceso e pieno di risorse, in fondo al quale c'è una ragazza buona e gentile, vizziata ma salvabile. XX SECOLO e L'IMPAREGGIABILE GODFREY sono in questo senso i suoi capolavori: e, moderando il termine, interpretazioni azzeccate in pieno: tra le più vive degli ultimi anni.

FILM PRINCIPALI: THE PERFECT CRIME (Pathé 1928), L'ANGELO BIONDO (The Arizona Kid, Fox 1930), PER UNA DONNA (I Take This Woman, idem 1932), LA MASCHERA DEL PECCATO (Virtue, Columbia 1933), L'INFERNO VERDE (White Woman, id. 1934), HOLERO (id. 1934), XX SECOLO (Columbia 1934), RUMBA (Paramount 1935), L'IMPAREGGIABILE GODFREY (My man Godfrey, Universal 1936), SWING HIGH, SWING LOW (Par. 1937), TRUE CONFESSION (id. 1938), NOTHING SACRED (United Artists 1938). **PUCK**

perché

le pastiglie Madonna della Salute sono veramente medicamentose per la tosse?

Le pastiglie "Madonna della Salute" sono un preparato zuccherino aromalizzato e gradevole al palato, contenente quanto occorre per fluidificare il secreto bronchiale e favorire la espulsione (ipecacuana), per calmare la tosse (eilmorfina cloridrato) ed altri sedativi capaci di coadiuvare l'azione di questa ultima (tintura di belladonna e giusquiamo).

Con le pastiglie Madonna della Salute la tosse viene calmata e altresì curata, al primo accesso di tosse ricorrete subito alle



pastiglie

MADONNA DELLA SALUTE

MEDICAMENTOSE PER LA TOSSE

G. ALBERANI - BOLOGNA



CAROLE LOMBARD



FRANCISKA GAAL
nel capolavoro di
CECIL B. DE MILLE

I FILIBUSTIERI

con **FREDRIC MARCH**
AKIM TAMIROFF - MARGOT GRAHAME
WALTER BRENNAN



Il suo nome era Gretchen... Seguiva su tutti i mari, in tutti i paesi, i filibustieri di Jean Lafitte, donna libera e tuttavia prigioniera del suo stesso cuore.



è un film Paramount



IN QUESTI GIORNI



MADemoiselle Docteur di G. W. Pabst

Si crede comunemente che l'originalità, in arte, consista nel portare una rivoluzione, piccola o grande, nelle cose da dire. Si parla di un artista originale presso a poco come si parla di un «bell'originale», a proposito del primo Tizio incontrato per via. Poniamo il caso, l'originalità del teatro di Pirandello fu salutata e battezzata come «novità» del cosiddetto contenuto: che, in parole povere, sarebbe ciò che rimane, distruggendo l'opera d'arte e riducendola al fatterello che ve ne può riferire il vostro barbiere. Originalità è invece rivoluzione nei rapporti tra le cose da dire, rivoluzione nell'ottica con cui quelle cose sono guardate. Non si riprenderà mai abbastanza alle buone il vecchio *distinguo* tra immaginazione e fantasia. Vecchio, ma sempre valido a raddrizzare le più ostinate storture. Insomma: l'uomo di pura immaginazione è un fabbricatore di orologi, un giocatore di scacchi; solo l'uomo di fantasia è poeta.

Cheché si dica del cerebralismo di Pabst, egli è uomo di fantasia, è poeta. Con tutti i suoi limiti, con tutti i suoi difetti, MADemoiselle Docteur ce ne fornisce la riprova. È un film abbastanza piccolo, è un film di quelli che, a valutarli col criterio comune, in base alla trama, difettano tipicamente di originalità. Viceversa, per realizzarlo, il suo autore mostra di essersi messo nella posizione classica del poeta, che si rifiuta qualunque risorsa di immaginazione, per buttarsi allo sbaraglio, munito della sola sua fantasia. Le cose da dire qui erano già tutte note, attraverso la serie innumerevole dei film di spionaggio, e di spie innamorate. Pabst ha avuto la forza di ricominciare: che, per un artista come lui, voleva dire il coraggio di mettersi a rivivere vecchie immaginazioni con fantasia nuova.

In cinematografia è sempre difficile stabilire con esattezza i meriti e le responsabilità di una iniziativa. Fino a qual punto possiamo attribuire a Pabst l'idea di misurarsi con un soggetto frusto e banale, per infoltirlo di quel *quid* che specificamente si chiama Pabst? Certo ameremmo che così fosse: la fisionomia di questo regista, già così eccezionale, ne uscirebbe ancor meglio iscritta nello sforzo di portare il cinema al livello delle altre arti. Ma i film, più che quando un artista li vuole, generalmente nascono allorché una «combinazione» industriale od una qualunque confluenza di interessi pratici e finanziari li permette: l'artista deve accettare il genere, quando non addirittura il soggetto, per cui il gruppo produttore ha trovato i quattrini. E allora non gli rimane che fare di necessità virtù, e trasformare l'ostacolo in una condizione favorevole, il vincolo in una spinta a più acute e concrete invenzioni. Ora di questo almeno va data lode al Pabst di MADemoiselle Docteur: che in un tema probabilmente coercito, in un tema di tutti e di nessuno, ha ritrovato i suoi motivi, originali appunto perché suoi.

Si sa che intorno alla figura, storica e romanizzata, della famosa spia tedesca, nota sotto il nome di Mademoiselle Docteur, il film lascia imperversare la solita trama: incontro ed innamoramento con un ufficiale dell'esercito nemico, conflitto tra il dovere e l'amore con la complicazione di tutti i rischi a cui si espone una donna fatale, allorché si consacra ad un uomo, sventando e respingendo le adorazioni da cui è circondata, buttandosi dietro le spalle i torbidi drammi che la sua bellezza suscita. Intorno a questo facile mistero, a questa — è il caso di dirlo — opera o melodramma da quattro soldi, Pabst ha lavorato per creare il più vero mistero, che non consiste nell'ingranaggio dei fatti, ma nel presentarsi delle cose, nel loro modo di apparire, gratuito

ma subito pieno di sensi oscuri; nella reazione sempre imprevedibile per cui la loro naturalezza diventa fatalità, al contatto con le anime e con la varia loro angoscia. S'intende che il più esasperato romanticismo è sotteso ad una simile concezione del mondo; e si potrà infatti discuterlo ideologicamente o sentimentalmente, si potrà anche contestarlo negli indirizzi di gusto che esso determina, si potrà perfino dichiararlo vizioso e sorpassato; ma non rifiutare le immagini che crea, quando siano veramente vive e toccanti. Come appunto avviene in questo film, allorché ad evocare l'incubo e il terrore di un covo di spie installato in una sedicente bottega di fruttivendolo, Pabst sviluppa la miracolosa sequenza dell'innocente, che viene ad acquistare un melone in quella bottega. Lo stupore stranito, dolce e inoffensivo di quell'uomo che, colla sola sua presenza, così immotivata, basta a seminare il picco di una sorpresa del controspionaggio, si potrebbe quasi assumere come il simbolo della forza, del potere inconsueto — in una parola: della magia — che le cose e gli aspetti generano col solo loro presentarsi. C'è di più: chi ha veduto Salonicco al tempo della guerra europea conferma che la Salonicco di MADemoiselle Docteur è di una verità da giurarci. Eppure, niente è meno costruito, meno documentario. La verità è raggiunta per corrispondenze psicologiche, piuttosto che per una diretta testimonianza delle cose. È precisamente questa capacità di allusioni, attraverso l'inconscia complicità delle cose, che crea a Pabst un linguaggio tutto cinematografico, un vocabolario prettamente visivo, ma di una ricchezza, di una complessità e, in un senso quasi sempre buono, di una sottigliezza raramente uguagliate. A conferma, si veda in questo film la descrizione, senza pettegolezzi e senza inutili compiacenze, dell'albergo equivoco dove un individuo, che fa il doppio gioco dello spionaggio e del controspionaggio, attira Mademoiselle Docteur in un agguato che egli non sa ancora quanto, tra le maligne e corrotte persuasioni del luogo, diventerà agguato per lui; avvincente e mortale agguato dei sensi.

Il lavoro di Pabst consiste appunto in questo assiduo e tortuoso spionaggio (ci si perdoni l'involontario incontro di parole) delle anime nelle loro situazioni più ambigue e insidiate. Spionaggio, ripetiamo, e non esplorazione, come si direbbe per altri artisti specialmente dediti allo studio delle psicologie. Pabst prende a tradimento i suoi personaggi, li coglie alle svolte; e non li confessa, anzi lascia che si accusino da soli, indotti in una sorta di tentazione che emana dall'ambiente e dalle circostanze. Si ricordi la corsa in auto sotto la pioggia, la villa di campagna, aperte, come un fatato asilo di fortuna, ai due protagonisti, allorché tra loro comincia a nascere l'amore. E tutta questa storia d'amore ha un'andatura sinuosa, sospesa: come la danzatrice di Baudelaire «elle se développe avec indifférence». Quando una circostanza qualsiasi l'arresta, allora il gesto in cui si immobilizza diventa di delirio e di passione. Ed è il caso, per esempio, dell'ultimo colloquio tra Mademoiselle Docteur e il suo amante, prima della fuga. Poche volte il cinema aveva reso quell'ebbro bruciori di febbre rappresa sotto la pelle; quella torturata e lancinante trepidazione di un'offerta d'amore destinata ad essere un addio; quell'ansia di dover tutto dire in un luogo in cui non si può parlare. Ed è forza di poesia trasfusa da Pabst nei suoi personaggi, che di un'attrice, in se stessa mediocrementemente autorevole e fisicamente poco felice qual è Dita Parlo, fa una creatura di prestigio veramente fatale. Che non è tra i minori miracoli di una regia veramente ispirata.

PELO DI CAROTA di Julien Duvivier

Questo film di alcuni anni or sono giunge soltanto ora agli schermi italiani; ma era stato anticipato dagli osanna e dai punti di esclamazione della piccola, snobistica massoneria ammessa alle «visioni private». Nella ortografia spagnola, per esempio, è regola che il punto esclamativo preceda la frase; ma poi deve anche seguirla. Nel caso di PELO DI CAROTA non è detto che avvenga altrettanto. È destino di tutte le produzioni sperimentali e d'avanguardia che, poco o tanto, finiscano sempre con lo scontare le loro audacie ed unilateralità, i loro partiti presi. Chi indica la Terra Promessa non entra nella Terra Promessa; questo ce lo insegna anche la Bibbia. Che non è, s'intende, argomento per scoraggiare l'avanguardia; anzi aggiunge un valore morale il gusto e la virtù di un sacrificio certo — ai valori ed alle necessità artistiche di ogni «arte dell'avvenire». Se, in questi ultimi tempi il film francese si è portato così energicamente in linea, è proprio perché aveva saputo per anni immolarsi, di là da ogni calcolo immediato, a ricerche di intelligenza, di finezza, di spiritualità e di buongusto.

Il PELO DI CAROTE di Duvivier è tratto con fedeltà sintomatica ed esemplare dall'omonimo romanzo di Jules Renard: un romanzo fine Ottocento, che aveva fatto subito il giro del mondo non meno per i suoi intrinseci pregi stilistici e narrativi che per un gagliardo equivoco. La massa dei lettori — e delle lettrici — aveva creduto raccogliere tra le mani un tepido e patetico passero caduto dal cielo, mentre invece stringeva tra le dita una boria. E non già, badiamo, una bomba carica di gas lacrimogeni, bensì di esplosivi ad alto potenziale. È uscito pochi anni or sono il diario, il *Journal* di Jules Renard; ed ha mostrato, più chiaro di quel che si fosse veduto fino allora, come le invenzioni narrative (e teatrali) di questo autore non fossero che travestimenti della sua autobiografia, i suoi personaggi metafore di se stesso. Figlio della piccola borghesia campagnola di Francia, il Renard ripete il caso (citiamo da un grande e brillante critico) dell'ovo dell'analisi «deposto dal genio immanente della letteratura francese, dentro un buon braco borghese in cui si sviluppa, e che lo nutre senza sentirsi distruggere». Soggiungiamo che di quella piccola borghesia, ch'egli criticava senza distruggerla, il Renard aveva preso anche l'utile, ma non affascinante virtù della economia. Il *Diario* ci rivela un uomo intento a convertire in brevi e brillanti notazioni letterarie tutti gli episodi e gli incontri, tutto il succo, non



UN GIORNO ALLE CORSE

dei Fratelli Marx

Preceduti da una unanimità di entusiasmi che ne avevano fatto quasi una leggenda, sono dunque arrivati anche fra noi, con un saggio dei più decisivi, questi famosi comici americani. La loro grazia spregiudicata, la loro poesia generosa, implacabile e violenta ha intanto un primo effetto: quello di risolvere senza ambagi né pentimenti la fase autocritica che il cinema viene oggi attraversando. Alla favola-mascheratura, alla favola accattata e faticosamente combinata per tener su in un modo qualunque i necessari duemilacinquecento o tremila metri di film, essi sostituiscono con allegra disinvoltura una parodia di racconto, qualche cosa che, non avendo capo né coda, si difende dichiarando che, un capo ed una coda, finge di averli solo per burla. Siamo ben lontani da quelle ansiose contraffazioni di racconto con cui, condannando la logica ai lavori forzati, si è tentato troppe volte di dare una fittizia ossatura alle esibizioni di celebri - numeri - teatrali: dai tenori ai divi del *music hall*.

Dal momento in cui comincia ad esistere sul serio, questo film non ha giustificazioni estrinseche più di quanto ne possa avere un'uscita di *clowns* al circo equestre. Che se la validità dei risultati non ci dimostrasse i vantaggi di questa liberazione da una trama strettamente consequenziale, una controprova negativa si troverebbe nei primi tre o quattrocento metri del lavoro. Che, per dosare l'entrata dei protagonisti e fissarne in qualche modo le posizioni, fanno le viste di impostare una specie di racconto suppergiù plausibile e approssimativamente realistico. Sono proprio i pochi metri in cui il film sembra pericolare, minacciare di aver torto, se poi viceversa non covasse sapientemente una domanda ed un'attesa: dove sono questi fratelli Marx? Ed eccoli. La più suggestiva definizione del comico - quella notissima del Bergson - stabilisce che il riso nasce in noi dalla constatazione di un automatismo. L'esempio tipico è quello dell'uomo che cade per via: non si ride per crudeltà, ma perché quel passante non è riuscito a vincere l'automatismo del proprio peso, vi ha obbedito come una marionetta. Il comico è colui che non riesce mai ad uccidere in sé la marionetta. Che cosa ricordiamo dei primitivi del cinema, di quelli che coi loro lazzi frenetici e superiori hanno conquistato i pubblici all'arte nuova? Non già dei caratteri, ma degli automatismi caratteristici. Il film dei fratelli Marx indugia a fissare delle posizioni, non per creare tre personaggi destinati a vivere e risolvere una vicenda, ma per stabilire tre differenti automatismi, che reagiranno l'uno sull'altro con un gioco di rimbalzi e di reciproche combinazioni dal ritmo irresistibile. Se osserviamo da vicino gli *sketches* dei Marx, quello del gelataio che vende libri sulle corse dei cavalli, quello della visita medica evitata, quello dell'appuntamento amoroso mandato a vuoto, vediamo che la comicità non è mai, o non è prevalentemente, esplosiva ed estemporanea: anzi è generata con la ripetizione del medesimo gesto, ricondotti dalla più ingegnosa varietà di motivi. Si comincia a ridere quando il gesto si replica, quando vi ravvisiamo l'ineluttabilità di un automatismo. La novità dei Marx è di avere ridotta al minimo la marionetta iniziale, e di farla rinascere ogni volta su nuove basi, con una sorta di imitazione di se stessi. Quando ci compaiono davanti, essi sono quasi dei personaggi: il comico scaturisce dal modo come riescono ogni volta a sventare il loro personaggio, a liberarsi dai loro motivi umani, facendosi surrogare da un fantoccio capace di muoversi in una sola direzione. Del resto, quando Groucho suona il pianoforte (è uno dei passaggi più belli del film), la sua mano sorpresa e isolata in primo piano sulla tastiera, comincia a rivelare la propria personalità esilarante, allorché va caparbiamente a ricadere, attraverso i più vertiginosi glissando, sulla nota che la logica del pezzo non richiederebbe né comporterebbe.

Anche questa esibizione musicale, come gli altri *sketches*, nasce dal bisogno di sfuggire a qualche cosa: qui Groucho si attacca al pianoforte per eludere lo sceriffo che sta cercandolo. Non vorremmo appesantirci più del necessario: ma si sa che la psicologia di Freud vede nel comico una fuga da ciò che la censura dell'io non vuol lasciare accedere o venire in luce. Il doppio fondo della comicità dei Marx, la ragione per cui essa prende subito una singolare, quasi misteriosa, autorità, consistono forse in questo segreto. Un comico che scende alle origini, che disegna direttamente i motivi umani e dolorosi da cui è provocata, e forse comandata, la comicità.

GIACOMO DEBENEDETTI

ricchissimo né molto vario, della propria vita intima ed esteriore: un tipo armato di tacchino per non lasciar disperdere nemmeno una briciola degli aneddoti, epigrammi, trovatine, arguzie, battute amare o maliziose che veniva secerbando lungo la giornata. POIL DE CAROTTE è costruito appunto a piccoli aneddoti, che gravitano ciascuno verso uno di quegli epigrammi. È una serie di poemetti in prosa infilati, come gli acini di una collana, su un filo narrativo. Sebbene scarna e lineare, c'è più la trama che il tempo del romanzo. Che sarebbe, com'è noto, la storia penosa, disgraziata e sadica di una infanzia sevizata da una famiglia, la quale conserva, della struttura familiare, soltanto le apparenze, distrutta ormai ogni sostanza ed ogni cemento affettivo.

Si capisce perché Duvivier abbia scelto un simile soggetto. Vi trovava, nel contenuto, un'acre e paradossale conferma al proprio pessimismo: e difatti, nel passare dal romanzo al film, egli ha ulteriormente esasperato quel pessimismo, togliendogli anche la vena di umore che apparentemente lo consolava. E vi trovava forse, nella forma, quell'andatura episodica che a lui, futuro autore del CARNET DI BALLO, preannunziava la possibilità di un componimento strofico, svincolato dai meccanismi addentellati e congegni di un ingranaggio, libero di accettare tutti e soli gli episodi avventi un valore poetico, senza doversi assoggettare mai alla necessità di passaggi esplicativi, di ponti e connessioni didascaliche, di legami puramente strutturali e quindi prostacici.

Non è la prima volta che ci accade di constatare e di lodare la fisionomia culturale e letteraria della personalità di Duvivier. Anche qui, mossosi ad elaborare cinematograficamente un'opera illustre della letteratura, egli ha mostrato prima di tutto di capire a fondo di che si trattava, e s'è fatto scrupolo, come sceneggiatore e come regista, di rispettarne e restituirne tutti i valori. Siamo completamente agli antipodi del canone americano, e non americano, che consiste nello sconvolgere e nel violentare l'opera originale, pur di cavarne quello che si chiama, o si crede, del cinematografo. Tutto quel che Duvivier si è permesso è stato di concentrare in una sola sequenza alcuni episodi particolarmente adatti a chiarirsi e motivarsi vicendevolmente; di spostare le occasioni, non però le ragioni, di talune battute. Ma come il suo autore, esaurito appena il breve aneddoto o tocco descrittivo destinato ad aggiungere una nota alla biografia del suo protagonista o alla descrizione dell'ambiente, staccava la penna, così Duvivier stacca l'obiettivo, dissolve al nero. Dal punto di vista sceneggiatura, l'aspetto più tipico di questo film è la frantumazione episodica del racconto, l'infiltrarsi degli « a capo » e dei *fondus*. E dal punto di vista regia, gli equivalenti stilistici del romanzo sono ottenuti mediante un controllo del gioco e dell'azione, che li fa risultare densi e pregnanti nei motivi, nelle intenzioni, nel sostrato psicologico, quanto invece schematici e quasi appena abbozzati nel gesto. Il linguaggio di Jules Renard, duro e preciso e scintillante ma nel tempo stesso succoso e assaporato, è riprodotto in una fotografia splendidamente contrastata, cupa e luminosa, come iscritta in un oro che non fa pulviscolo.

Questa stessa fedeltà, e quasi religione, verso l'originale letterario (i brevi sconfinamenti cinematografici, come la giornata col padrino, si isolano tra il contesto e non costituiscono concessioni) crea le tare del film. Si è detto che POIL DE CAROTTE è una autobiografia larvata. Ha dunque i segreti limiti del genere: che si riassumono principalmente nella incapacità, da parte dell'autore, di uscir da se stesso, di migrare nella fantasia del possibile. Letterariamente, questo difetto può trovare, come trova in Renard, mille compensi o surrogati: la pagina riesce sempre, se ha certi numeri, a giustificarsi e vivere come pagina. Ma al cinema è difficile rimanere incatenati e passivi di fronte al « pezzo » che non rinnova la situazione, né la fa progredire; anzi si limita a riprodurla in nuove immagini, per quanto belle, o a riprenderla con nuovi pretesti, per quanto validi. La pietà per il piccolo Poil de Carotte, così ben suscitata dalla figura e dalla recitazione di Robert Lynen, l'adolescente attore dal fascino e dalla dolcezza morbosi e quasi ambigui, non basta a reggere, come tema unico e sempre uguale, un intero e lungo film. Che patisce di uno squilibrio tra il fatale, indugiato distendersi della descrizione ambientale e la relativa semplicità dell'assunto drammatico. POIL DE CAROTTE è l'opera di un Duvivier che ha trovato già i suoi mezzi, ma non ancora se stesso; e chiede in prestito ad altri una parola da dire, simile a quella che sarà la sua, ma non ancora precisamente la sua.



RADIOVISIONE



Lily Pons canta per i suoi ammiratori

che perciò ne diminuisce il rendimento. Egli intuisce che l'ascoltatore non ha un volto: è uno sconosciuto senza fisionomia, e che appartiene a quella folla anonima, invisibile e paurosa, la quale è molto più esigente ed indeterminata dell'altra che assiepa le sale cinematografiche durante la proiezione di quel film le cui scene vennero ripetute fino a diventare perfette.

È, dunque, questo, lo stato d'animo che talvolta provoca un senso di panico nell'attore che non riesce a controllarsi dinanzi al microfono della Radio. Variano, al microfono della Radio, anche le condizioni ambientali. Quando è nel suo teatro di posa, l'attore cinematografico si trova in condizioni di ambiente tutte tese a realizzare la sua esteriorità. La luce ed il costume lo mantengono in uno stato che lo riporta permanentemente alla azione, traducendosi in realtà.

La luce diventa un elemento concreto e permanente, una compagna essenziale per l'attore cinematografico, abituato ad offrire la sua personalità più all'obbiettivo che al microfono.

Alla Radio l'attore si trova lontano da questa atmosfera luminosa, dal richiamo permanente alla esibizione che alla Radio non serve e non interessa affatto. Tutti gli attori di teatro potrebbero dirci quale elemento vivificante rappresenti la luce della ribalta, così come quelli del cinema potrebbero descriverci l'eccitamento che essi provano allorché i riflettori battono sopra di essi. Alla Radio, invece, la luce è normale, e l'attore cinematografico finisce col trovarsi a recitare in un ambiente che non è il suo, e che, anzi, gli appare oscuro, fastidioso, trascurabile.

È questa, dunque, una condizione ambientale che costituisce, per l'attore cinematografico, un altro fattore negativo di rendimento, almeno per quanto si riferisce alle prime trasmissioni.

Pertanto, l'attore cinematografico si trova in condizioni di inferiorità, alla Radio, rispetto all'attore di teatro che, non avendo mai fatto del cinema, ignora quella mentalità e quello stato d'animo a cui l'attore cinematografico si è inconsapevolmente asservito.

Ma, attraverso la televisione, l'attore cinematografico sta per prendere la sua rivincita. Infatti, egli ritroverà per intero, dinanzi alle misteriose macchine della ripresa radiovisiva, luce, costume, azione. Avrà così modo di trionfare proprio per quei requisiti che, di fronte al solo microfono, rappresentavano invece per lui elementi negativi.

G. M.

ALCUNI ritengono che l'attore cinematografico debba trovarsi a casa sua quando recita alla Radio, dove il microfono è uguale a quello che gli è familiare nel teatro di posa. Anzi, alla Radio l'attore non è infastidito dalla luce, preoccupato dell'azione, bersagliato dal regista. Invece, la Radio provoca nell'attore cinematografico un fenomeno del tutto diverso, come ci risulta da personali osservazioni e dalle confidenze ricevute da molti attori ed attrici del cinema. Bisogna considerare che il microfono della Radio ha un effetto assai diverso, in conseguenza di due coefficienti sostanziali, rappresentati dallo stato d'animo dell'attore cinematografico e dal valore della parola.

Durante la ripresa cinematografica sonora, l'attore vive e lavora in uno stato d'animo ben differente da quello che non abbia allorché recita alla Radio. Per il cinematografo egli recita ed agisce sapendo che se anche gli sfugge un errore di parola, questo non lo pregiudica affatto: la scena si può sempre ripetere. Il danno peggiore sarà rappresentato da un rabbuffo del regista e dallo sciupio di qualche metro di pellicola.

Tutto ciò provoca, nell'attore cinematografico, quello stato d'animo e quella tranquillità che non ritrova dinanzi al microfono della Radio.

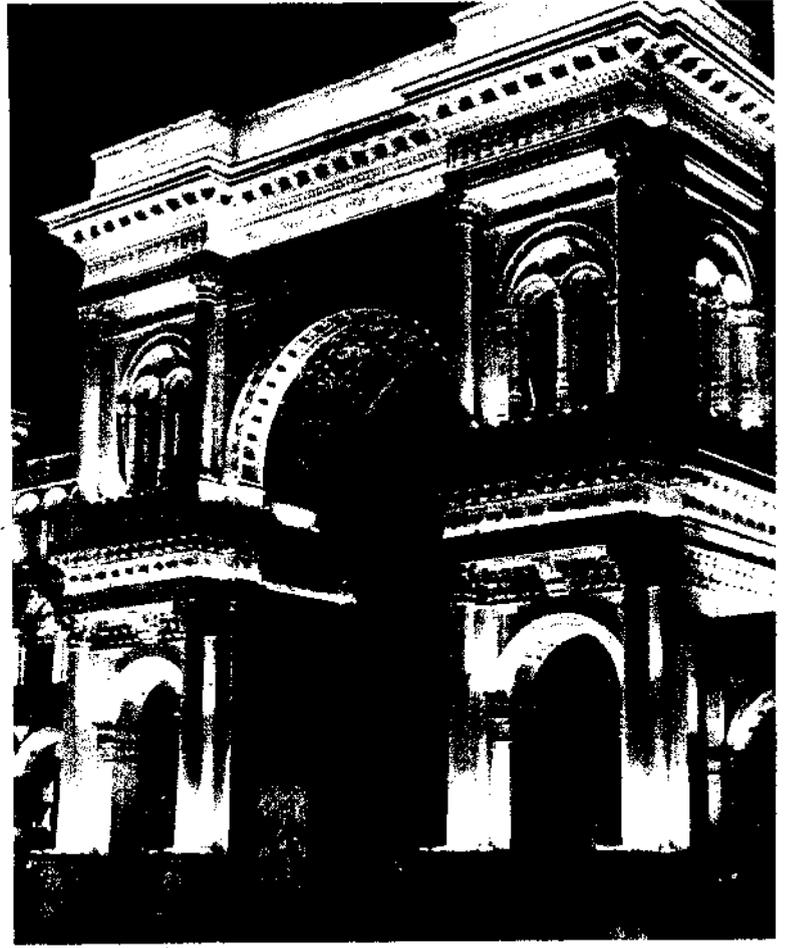
L'attore cinematografico che recita alla Radio sa che la sua voce non si sofferma alla membrana che è in collegamento col microfono, ma va molto più lontano, arriva direttamente all'ascoltatore nello stesso momento in cui recita. Un errore di parola, un lapsus, non è più suscettibile di correzione. In queste condizioni l'attore cinematografico è costretto a lavorare alla Radio con una tensione nervosa alla quale egli non è affatto abituato, e

ATTORI AL MICROFONO



Sergio Tofano, Evi Maltagliati, Gino Cervi, Federico Collino recitano all'EIAR di Roma

FOTOGRAFIA



È SERA. Una di quelle sere nelle quali a Milano è stata forse realizzata la migliore festa di luci notturne. Un esercito di fotografi, allineati su fronte della gradinata del Duomo, ha messo in posizione tutte le macchine fotografiche antiche e moderne: dalla grossa macchina a lastre piazzata su di un robustissimo cavalletto di legno e sotto il drappo nero della quale è scomparso l'operatore, alla piccola e modernissima macchina 24 x 36 mm. Mentre, dopo una rapida occhiata attraverso il mirino della mia piccola macchina, sto facendo uscire da una tasca del soprabito un leggero cavalletto e da un'altra la testa snodata ed il raccordo flessibile dello scatto, mi si avvicina un fotografo, come me dilettante, che, armato egli pure di una macchina come la mia, mi osserva:

— Permetta, ma perché lei non opera a mano libera, date le possibilità della macchina? — Infatti potrei — rispondo io — ma non uso l'istantanea che quando non ne posso fare a meno. Quando, come nel caso attuale, siamo davanti a soggetti statici, vede, preferisco la fotografia, per così dire, piazzata.

NOTTURNI

— E perché? — È presto detto. Dalla sua domanda ho dedotto che lei deve aver già fatto altre foto del genere di quelle che stiamo per fare. Lei avrà quindi potuto notare come, specie quando fotografa con istantanea, e quindi a piena apertura, un soggetto fortemente illuminato a luce artificiale, si ottengano fotografie quasi generalmente coperte da una velatura chiara, direi quasi luminosa, che le toglie la nitidezza dei particolari.

— Vero. Allora lei lavora diaframmando. — Precisamente, diaframmando quasi costantemente su 6,3 ed anche 9. Ne viene di necessità l'uso del cavalletto poiché le pose dovranno di regola variare fra gli otto ed i dodici-quindici secondi, secondo le intensità delle luci. — E come le valuta queste? — Questo è il difficile. Mi servo del mio occhio e delle precedenti esperienze, ripetendo le esposizioni per quelle foto sulle quali non mi sento troppo

sicuro del giudizio dell'occhio. Ho visto però in generale che fra gli otto ed i dodici secondi, grazie anche alla latitudine delle moderne emulsioni sensibili (io uso quelle di 30 gradi Scheiner), si hanno sempre ottime fotografie. — Ottimamente. A lei non spiacerebbe che fossimo buoni compagni per la serata? — Affatto; anzi, con piacere.

Ecco qualche risultato.

Con una esposizione di circa otto secondi e diaframma 6,3 inquadrando ottimamente questo ingresso della Galleria Vittorio Emanuele II.

Vediamo ora un interessante scorcio dell'Arco della Pace con un diaframma di 12,5 ed una esposizione di circa 12-13 secondi che, pur fortemente illuminato, ha dato tutti i più minuti particolari senza quella famosa velatura chiara che abbiamo invece a piena apertura.

Nel prossimo maggio, con la visita di Hitler in Italia, penso che i dilettanti di Roma, Napoli e Firenze, potranno aver modo di trar profitto da queste note.

A. PASQUALINI

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000 INTERAMENTE VERSATO
RISERVA LIRE 147.596.198,95

MILANO

200 FILIALI IN ITALIA - 4 FILIALI E 14 BANCHE AFFILIATE ALL'ESTERO

GRATUITAMENTE A RICHIESTA IL "VADE MECUM DEL RISPARMIATORE"
AGGIORNATO E INTERESSANTE PERIODICO QUINDICINALE

L.A. CASI Decca ci offre sei ottimi dischi: sono di Charlie Kunz e il nome del pianista jazzistico è così noto che non ha bisogno di presentazioni.

Sul disco 511 troviamo sei motivi: ciascuna faccia ne porta tre; è questo il sistema invariabile adottato dal pianista per rendere più piacevoli i dischi ed evitare la monotonia che potrebbe derivare dall'impiego esclusivo del pianoforte.

Ecco qui dunque: «Love, please, stay» («Amore, ti prego, rimani»), «Keep calling me 'sweetheart'» («Seguila a chiamarmi 'diletto'»), e «Twinkle, twinkle, little star» («Brilla, brilla, piccola stella») riuniti insieme. Uno slows ben ritmato inizia incisivamente il disco; segue un foxtrottino calmo e piano, che si tramuta in un motivetto festoso, adorno di armonie jazzistiche in impasti elaborati, magistralmente ottenuti sul pianoforte.

Sul rovescio altri tre motivi di film, prediletti dal pubblico: «Where are you?» («Dove sei?»), «September in the rain» («Settembre piovoso») e «My little backaroo» («Il mio piccolo 'backaroo'»).

Alcuni arpeggi iniziali si sgranano, quasi un invito melodioso, un motivetto agile e leggiadro si dispiega in ritmo di fox, con buon temperamento di sonorità, a mezzi toni nei centri e nei bassi; appare la melodia languida e sentimentale del «Settembre piovoso», condita di droghe jazzistiche; e alla fine essa si concatena col terzo tema, affidato ai bassi, e che si spegne a poco a poco...

Il disco 512 reca: «I need you» («Ho bisogno di te»), «What will I tell my heart?» («Che mai dirò al mio cuore?»), e «The love bug will bite you» («L'insetto dell'amore ti pungerà»).

La musica esprime, senza prendersela troppo, l'amorosa necessità delle parole: «Ho bisogno di te...»; tuttavia una certa energia appare nella affermazione-confessione in note. Il secondo motivo è dolce e affettuoso, sembra intenerirsi su se stesso; poi a un tratto la musica cambia aspetto, e risuona un tema vivace, che si snoda con slancio e con brio, eseguito a perfezione da Kunz.

DISCHI DI FILM

Su l'altra faccia troviamo: «With plenty of money and you» («Con tanto denaro e con te»), «Let's put our heads together» («Accostiamo le nostre teste») e «Moonlight and shadows» («Albor di luna ed ombre»). Il primo tema è sì capisce! - è allegrissimo, e fa contrasto con la seconda melodia tenera, dal ritmo persistente. Il finale è brillante, con acrobazie e virtuosismi di grande effetto.

Il disco 513 porta: «Carelessly» («Con noncuranza»), «Was it rain?» («Era pioggia?»), «One in a million» («Una in un milione»). L'inizio è dato da accordi buttati là, appunto, con noncuranza - ma magistrale noncuranza! -, i quali segnano il passo ritmico del fox. Poi si delinea un motivetto garbato, adorno di fioriture e di arpeggi leggiadri. La chiusa (quasi galoppo finale) è brillante e viva, e solo alla fine la musica risuona più quieta e pacata...

Voltiamo il disco e troviamo: «Sweet Lelami» («Dolce Lelami»), «Sweet heartache» («Dolce dolore di cuore» - quante dolcezze su un disco solo!) e «I'm gonna to kiss myself goodbye» («Darò il bacio dell'addio» - questo è già un po' meno dolce...).

Senza dubbio questo è il più bello della serie di dischi di Kunz. Magnifici effetti di sonorità: un motivo arpeggiato, sommesso, che si innesta su un tessuto di accordi simile a un cinguettio bene imitato di uccellini tra le fronde. Qui il pianista riesce a dare col pianoforte impasti orchestrali veramente sorprendenti.

Il secondo motivo è in ritmo tipico di ballabile jazzistico, il terzo si scatena scapestrato, divertente, spumeggiante: una melodia di felicissima invenzione si ripete, finché alla fine è punteggiata in una nota breve - tac - e si chiude...

Altro disco, 514, e altri tre motivi già popolari tra i «film-ascollatori»: «Never in a million years» («Mai in un milione

d'anni»), «Will you remember?» («Ricorderai?»), e «Beginners luck» («Fortuna dei principianti»).

Il pianista fa sfoggio all'inizio di una meravigliosa morbidezza di tocco, rendendo magistralmente sulla tastiera un delicato colorito sinfonico in penombra. Sovr'esso s'innesta un motivo in ritmo esatto e nettamente delineato, cui segue un altro tema discreto e sommesso, in contrasto col motivo finale allegro e vivace, adatto al tono brillante della chiusa.

Sul rovescio sono incisi: «Smile when you say good-bye», («Sorridi quando dici addio», consiglio giudizioso, ma di esecuzione difficile...), «It looks like raining in Cherry Blossom Lane» («Pare che debba piovere nella stradina dei bocciuoli di ciliegio»), «Let's call the whole thing off» («Facciamola fuori!»).

Un foxtrottino tipico, scorrevole e piacevole, si trasforma in un motivetto di ballabile piano e orecchiabile. Anche qui effetti orchestrali magistralmente ottenuti nei vari registri del pianoforte. Alla fine una melodia dal ritmo preciso e incessante chiude il disco.

Il disco seguente 515 reca: «The greatest mistake of my life» («Il più grande sbaglio della mia vita»), «Let us be sweet hearts again» («Facciamo ancora gli innamorati») e «Ten pretty girls» («Dieci belle ragazze»).

All'inizio si ode una proposta languida e carezzevole, poi una calda perorazione si stempera in virtuosismi sonori di sapore quasi ottocentesco (i funambolismi sonori e canori son sempre di moda!) e in un motivo sentimentale: il finale è gaio e soleggiato, amabile e piacente, appunto come possono esserlo dieci visetti di primavera. Chiusa languida, che viene a posarsi dolcemente sull'ultimo accordo.

Dall'altro lato vi sono: «Moom at sea» («Luna sul mare»), «No more you» («Non più tu»), e «Wake up and live» («Ridestati e vivi»). Anche questo di-

co, di tipo un po' inconsueto, può dirsi veramente riuscito. La seconda melodia è piana e pacata; poi la musica si ridesta e vive, secondo il testo, vive a passo precipitato e ansante, in un accanirsi di note, in funambolici virtuosismi...

Eccoci all'ultimo dei sei dischi, il 516. Sulla faccia A sono incise: «Poor little thing» («Povera farfalla»), «After you're gone» («Dopo che te ne sei andata»), «Whispering» («Bisbigliando»).

L'introduzione è calma e garbata; poi il passo si accelera, si affretta il ritmo, e la fine si dispiega in chiarezza e baldanza. Sul rovescio stanno: «Alice's blue gown» («La veste azzurra di Alice»), «Just a little love, a little kiss» («Solo un pochino d'amore, un baccetto»), e «The chocolate soldier waltz» («Il valzer del soldatino di cioccolata»). La veste azzurra di Alice dà luogo a una musicchetta carezzevole, sfumata, vaporosa come i voli di una veste da primo ballo: sonorità delicatissime, effetti d'arpa e di clavicembalo, con ticchettii di corde pizzicate accanto ad accordi armoniosi e soavi; il valzerino finale delizioso.

E ora un pianista italiano: Semprini. Sentite il suo disco Fantasia N. 8 della Fonit.

Da una parte troviamo: «Yours and mine» («Tuo e mio»), «I am feeling like a million» («Mi sento un milionario»), e «Your Broadway and my Broadway» («Il tuo Broadway e il mio Broadway»). Semprini pure fa sfoggio di una tecnica magnifica, e il suo tocco è armonioso ed energico insieme. Egli rende benissimo i ritmi vivi, con slancio e con disinvoltura, date da una sicurezza assoluta: come nell'ultimo trascritto «prestissimo» di questo disco.

Sul rovescio troviamo (anche qui): «September in the rain» («Settembre piovoso»), poi «The girl of the Police Gazette» («La ragazza della gazzetta poliziesca») e «This year's hisses» («Piaci di quest'anno»). Note alte, sonorità cristalline e argentine, come di vetro e di metallo, accanto a impasti saporosi e armoniosi: un bellissimo disco.

MARIA TIBALDI CHIESA



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:

AEROPORTO DEL LITTORIO R O M A

Riduzione del 30 % dal 15 gennaio al 15 maggio

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

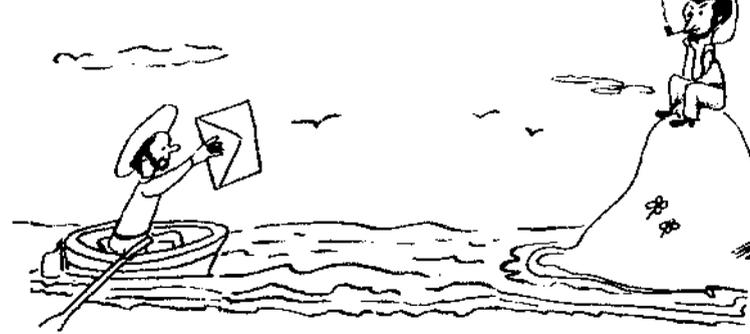
MARIO CAPPRIERI (Roma). - Raramente ho ricevuto considerazioni così giuste. Ho vissuto una decina d'anni fra gli anglosassoni comprendendoli e oserei dire che è il loro *humour*, la semplicità e dritture dei loro gesti morali, intellettuali e materiali che fanno presa, nella loro produzione cinematografica, sulle menti nostre latine. Siamo più compiaciuti, esprimiamo tutto con più gesti, anche nel senso dei moti psichici, e forse è proprio il contrasto con la nostra natura latina che ci fa apprezzare tanto molta parte della produzione americana. In un certo senso pare più bello e ARRIVATA LA FELICITÀ a noi che non agli americani, appunto per il suo contenuto di *Beve*, fine umorismo che per noi è una novità. Ossia: noi attribuiamo come merito a un singolo film ciò che in realtà è patrimonio universale di un popolo.

SILVIO PAPPALARDI (L'opera). - Deve il cinema essere proprio il moralizzatore, l'educatore del popolo? Ne verrebbe per logica conseguenza, secondo me, che lo scopo dell'arte debba essere morale. Gli artisti, consi del tempo e più del loro pubblico, cercano divertirlo come meglio la cassetta torna. Perché i cineasti dovrebbero fare diversamente? L'educazione morale va dovuta allo Stato col suo Ministero di Educazione Nazionale. Stavolta sono di opinione nettamente contraria, perché trovo infatti che ogni vera arte è morale, anche senza volerlo, giacché penetrare la nostra vita fino a scoprirne il carattere intimo significa, nello stesso tempo, insegnare come questa vita dovrebbe essere, porta cioè un indirizzo morale. Detesto i commercianti camuffati col cappello e la cravatta d'artista e trovo che la scissione fra educazione e divertimento rappresenterebbe un grave sintomo di decadenza culturale a cui bisognerebbe opporsi. Che ne dice?

FRANCO (Napoli). - È vero: la critica dei nuovi film è il modo più immediato con cui una rivista come la nostra possa formare il gusto del pubblico. Per quanto riguarda i film astratti, ho visto giorni fa quel film pubblicitario della Casa Alberani di cui una lettrice mi

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza ai lettori)



parlò: si tratta di un lavoro di Oskar Fischinger prodotto in Germania col sistema Gasparcolor. Sarei contento se altre case seguissero questo lodevole esempio di elevare e intensificare la pubblicità con mezzi così altamente artistici. Lei afferma: «Dante ha detto che "il sol tace", cioè ha trasferito un'immagine visiva in una forma acustica: sulla stessa base, noi possiamo dire che "i violini scoppiano, si frantumano, cadono, si incendiano"....». Infatti, questa è la base teorica dei film astratti. Mi proponga qualche argomento per un Suo articolo per «Cinema».

BOZZOLO (Mantova). - Lei è rimasto stupito dal trovare in netto contrasto i giudizi di due noti critici sul film *PRIMAVERA*. Mentre l'uno scrive che la MacDonald «non è mai stata così calda», l'altro trova che «è come al solito, o forse più del solito, leziosa, dolciastra, stucchevole»; altrettanto avviene per Nelson Eddy. Lei questa discordanza la trova sconcertante, io invece la trovo utile perché mi serve a spiegare che la critica non è fatta per essere seguita ciecamente ma per essere esaminata... criticamente. Non ho bisogno di citarle illustri esempi del passato che dimostrino come i critici non siano mai stati d'accordo, anche per

quanto riguardava i più grandi artisti: altro che Jeanette MacDonald! Ma queste critiche, se fatte bene, servivano e servono lo stesso e precisamente perché un buon critico cerca di giustificare il suo giudizio, esponendo dei punti di vista che sono tante piccole lezioni pratiche in materia d'arte. Ossia: è di importanza secondaria il fatto che la MacDonald sia dolciastra o no, e non esiste un modo, diciamo, scientifico di verificarlo in maniera assoluta; ma è invece importante la tesi implicita del critico che un'attrice non dovrebbe essere dolciastra. La critica, insomma, è preziosa non per il giudizio, che rimane sempre soggettivo, ma perché può fornire la misura per giudicare. Non so se mi spiego.

TESSERA UNIVERSITARIA 13.631 (Roma). - Se ha bisogno di un elenco di tutti i film italiani si rivolga alla Direzione Generale per la Cinematografia. Citazioni di libri adatti trova nella mia rubrica dei numeri passati; tuttavia se ha qualche desiderio speciale mi scriva. E mi mandi una copia della tesi.

BASIA V. (Bologna). - Le debbo fare una confessione: già parecchie volte ho cominciato a leggere la Sua lunghissima lettera, certamente piena di cose interessanti, ma la Sua calligrafia non mi ha mai permesso di andare avanti: ci vorrebbe Tarzan per penetrare questa giungla. È un fatto che mi preoccupa perché vorrei conoscere quel che Lei mi dice e perciò le faccio la seguente proposta: mi scriva ancora, magari a macchina, e allora, se vuole, anche dieci pagine, oppure mi mandi un riassunto brevissimo scritto a mano su mezza pagina. Scusi sa, ma non vorrei lasciarla senza risposta.

UNO STUDENTE (Mantova). - Provi a rivolgersi per l'americano al Consorzio E.I.A. Columbia, Via Varese 16a; per il francese alla Colosseum Film, Via XX Settembre 58, Roma.

R. G. (Chiavari). - Non è soltanto possibile ma necessario che la narrazione di un Suo soggetto che Lei desidera mandare a un produttore si tenga nei limiti di tre o quattro cartelle dattiloscritte. Il *treatment*, è un'altra cosa e per esso La rimando all'articolo «Parla lo sceneggiatore» (numero 40), articolo competentissimo ad eccezione dell'accento acuto sulla parola «*treatment*» inventato dal tipografo con grande dispiacere dello sceneggiatore stesso. Si intende che in una parola inglese (che significa semplicemente «trattamento»), l'accento è fuori luogo.

NEBENHANDLUNG. - Fra tutti gli pseudonimi che voi altri inventate per fare un dispiacere al Nostromo, il quale preferisce i nomi veri, questo è finora il più buffo, dato che si tratta di una parola tedesca niente affatto poetica e che significa semplicemente «azione secondaria». Dove mai l'ha pescata? Dunque Lei, signorina «Azione Secondaria», mi domanda perché mai non esistano film che si svolgano nell'antica Grecia e

ne propone uno sul filosofo Socrate. «Non si spaventi, noi servire: ma noi spavento lo stesso. Finora non l'avranno fatto perché nella vita greca i fatti esteriori, i quali unicamente riguardano il cinema, sono talmente subordinati a fatti spirituali che, anche se falsificati nel solito modo, non riuscirebbero forse a dare la necessaria sostanza spettacolare. Lasciamo da parte Socrate, ma nemmeno la battaglia di Maratona potrebbe, secondo me, dare un soggetto cinematografico: tanto poco la pura azione guerriera renderebbe di quello che è il suo intimo significato. Ma parliamo piano, perché Cecil de Mille non si accorga di noi».

GHIGO (Cagliari). - Ha vinto la scommessa: Roberta Mari è infatti la Sua ex-compagna di scuola. Anche le Sue indicazioni sul lavoro della giovane attrice sono esatte. Si prova una strana sensazione, vero?, quando una persona del nostro ambiente privato diventa un personaggio pubblico. Si sente la trasfigurazione per cui un individuo qualunque diventa un tipo esemplare, rappresentante della specie umana in genere, portatore di una missione. Si crede di assistere a un miracolo, grande o piccolo, secondo i casi.

FEDELISSIMA LETTRICE. - Se Lei desidera avere il numero 8 di *Cinema*, in cui fu pubblicato un articolo «La vita ardua di Grèta Garbo» (e non si parlava ancora di Ravello!) mandi due lire alla nostra amministrazione.

NTN (Mantova). - Il soggetto va spedito anzitutto alla Società degli Autori, Sezione soggetti cinematografici, via Valadier, Roma, con lire 25 e con la firma dell'autore su ogni pagina del manoscritto. Una seconda copia va alla Direzione per la Cinematografia, via Vittorio Veneto, Roma. In seguito può mandare delle copie a qualche produttore, per es.: SAFA, via Mondovì, 33; Caesar, circoscrizione Appia, 110; Era Films, Cinecittà; Scia Film, via Bocca di Leone, 23; tutti a Roma. Per quanto riguarda poi il successo: certo, qualche contatto personale servirà sempre ad aumentarne di molto la possibilità. Auguri!

IL NOSTROMO

TENDE COLONIALI
MATERIALI PER ATTENDAMENTO

Ettore Moretti
MILANO FORO BONAPARTE, 12

ASPIRINA

BAYER

LA PICCOLA COMPRESSA DAL GRANDE EFFETTO

UN UOMO FELICE

perché possiede la "Omas Lucens" la vera penna a serbatoio trasparente che non riserva sorprese.

OMAS Lucens



GIUOCHI E CONCORSI

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

CHI È QUESTO ATTORE?



Sotto questa irruccatura si nasconde un celebre attore che certamente conoscete. Sapete riconoscerlo?

FILM OMONIMI DI IERI E DI OGGI



Alice Terry - Marlene Dietrich
 Janet Gaynor - Simone Simon
 Greta Garbo - Greta Garbo
 Ronald Colman - Fredric March
 Lillian Gish - Helen Hayes
 John Barrymore - Fredric March
 Pina Menichelli - Marie Bell

Il primo nome a fianco di ogni riga (nella quale andrà messo il titolo del film) è quello dell'interprete del film in edizione muta, l'altro quello dell'interprete nell'edizione sonora. I tratti marcati dividono parola da parola. A soluzione ultimata leggendo di seguito le lettere dei quadrati a fondo grigio si avrà il titolo di un film e il cognome delle attrici che l'hanno interpretato; la prima nell'edizione muta, l'altra in quella sonora.

Bruno Certapatti (Milano)

SOLUZIONI GIUOCHI N. 40 (25 febbraio 1938-XVI)

PAROLE INCROCIATE

CINELANDIA CARO
 INADATTA VB MIO
 NES EGGLE LOTO
 EST UB HERBERT
 SRAFT ET O EIA
 ROCA RAME S
 IA N BARRYMORE
 CINEMATOGRAFICO
 IO CUTTON POW
 NATROIAGIRE
 STRIPPIOAN
 TELEOBIETTIVO
 ANELEASIMIA C
 RITOTERMA SIRIO
 SCANNATORE JEAN

CRITTOGRAMMA

LUCIODAMBRA
 LABONAMENTO
 CINELANDIA
 EANARTHUR
 NAZIMOVA
 ERROLFJYNN
 MINISTERO
 ALESSANDRINI
 TIRRENIA
 OPERATORE
 GIACOMINO
 GRIDUTTORE
 ANNABELLA
 FRANKLLOYD
 IANETGAYNOR
 ADOLFOMENJOU
 MOZIONANTE
 EDAGLORIA
 AVVENTUROSI
 RCBERTTAYLOR
 MASCAGNI
 ADABIAGINI
 PAULWFGENER
 ISAMIRANDA
 ULTIMAPROVA
 FRANCOCOOP
 OLIVIAFRIED
 RENECLAIR
 TROPPOAMATA
 ELISSALANDI

Soluzione - Frase cinematografica del DUCE:
 LA CINEMATOGRAFIA È L'ARMA PIÙ FORTE

SOLUTORI GIUOCHI N. 40

Fulvia Pierini - Via Castiglione, 80 - Bologna
 Olga Stancich - Via XXX Ottobre, 16 - Fiume

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di **Chi è questo attore?** e **Film omonimi di ieri e di oggi** saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annuali a "Cinema". La soluzione dei giochi pubblicati nel 42° fascicolo apparirà nel 44° (25 aprile 1938-XVI).

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO
 RIZZOLI & C. - An. per l'Arte della Stampa - Milano
 Propr. lett. riser. per i testi e per le illustr. A norma del
 l'art. 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativa-
 mente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni
 della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte

CINECITTÀ

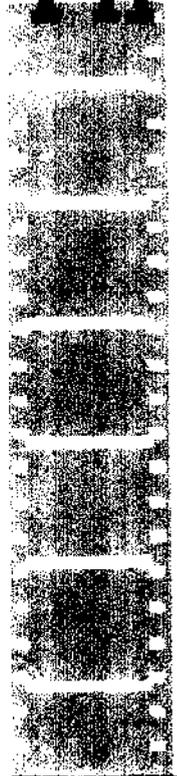
SOCIETÀ ANONIMA

ITALIANA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

R O M A



Agfa

La Cinematografia
16 mm
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

L'ASSICURAZIONE MISTA CRESCENTE A CAPITALE RADDOPPIATO DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

In situazioni delle famiglie e dei singoli assumono spesso degli aspetti speciali, che portano ad esigenze economiche diverse dalle normali.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

si è preoccupato di ciò e quindi, a fianco delle forme assicurative tradizionali, ne ha create nuove, che mirano a meglio fronteggiare questi casi particolari.

Oggi illustriamo la forma

MISTA CRESCENTE A CAPITALE RADDOPPIATO

la quale prevede alla costituzione di un capitale, di cui l'assicurato potrà liberamente disporre dopo trascorso il periodo di tempo convenuto e offre inoltre speciali garanzie nel caso di morte dell'assicurato dopo il periodo di pagamento dei premi o prima della scadenza di tale periodo.

ESEMPIO

Un commerciante dell'età di 30 anni desidera disporre al suo 55° anno di L. 25.000 e intende inoltre che i suoi eredi ricevano una somma pari almeno a L. 25.000 dopo la sua morte, in qualunque momento essa avvenga. A tale scopo stipula con l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI un contratto in forma di Mista crescente a capitale raddoppiato, impegnandosi a pagare, al massimo per 25 anni, un premio annuo di L. 1.280. Egli acquista con ciò la sicurezza:

1° di riscuotere L. 25.000, se sarà in vita alla scadenza del contratto;

2° di garantire agli eredi, in caso di sua morte dopo il periodo di pagamento dei premi, la immediata riscossione di L. 25.000.

3° di garantire agli eredi, in caso di sua morte prima del termine di pagamento dei premi, l'incasso immediato di una somma base di L. 25.000, accresciuta di tante volte L. 1.000, quanti risulteranno gli anni trascorsi dalla data di effetto del contratto, considerando per intero l'anno incominciato. Se, ad esempio, nel caso considerato, l'assicurato venisse a mancare dopo 14 anni e sei mesi di durata del contratto, gli eredi riscuoterebbero L. 25.000 più L. 15.000 e cioè complessivamente la somma di

LIRE 40.000

LE AGENZIE GENERALI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI
FORNISCONO GRATUITAMENTE INFORMAZIONI E CHIARIMENTI



COMPAGNIA ITALIANA DEI
GRANDI ALBERGHI - VENEZIA

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

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

R O M A: HOTEL EXCELSIOR
GRAND HOTEL

NAPOLI: HOTEL EXCELSIOR

STRESA (Lago Maggiore):
GRAND HOTEL DES ILES BORROMÉES

ALBERGHI CORRISPONDENTI

GENOVA: HOTEL COLOMBIA S.T.A.C.

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

È imbarazzante!
mia moglie
cerca il marito!

È sconsolante!
mio marito
non vuole sposarmi!

la
"coppia ideale"

Lois **POWER**
Loretta **YOUNG**

è... impegolata in un delizioso ma preoccupantissimo film

mia moglie
cerca
marito



STAGIONE D'ORO

