

CINEMA

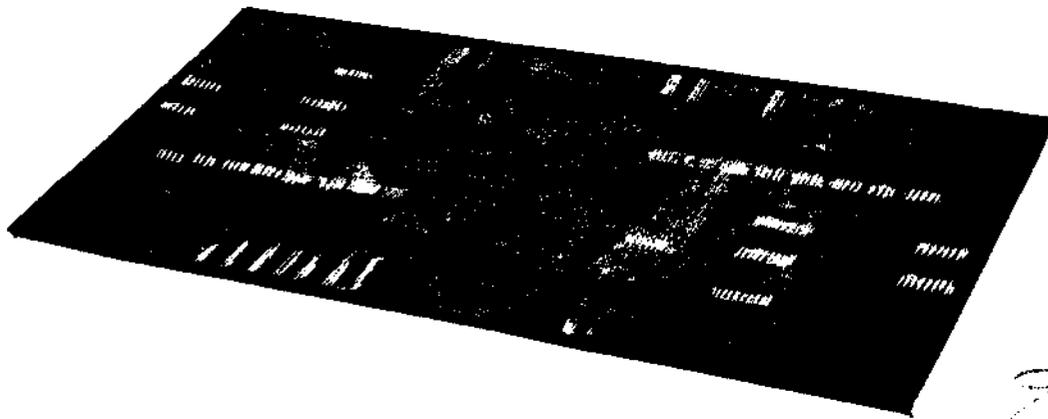


SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

43 DUE
LIRE

10 APRILE 1938 - XVI

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

ANTICIPAZIONE SULLA NUOVA STAGIONE

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA UERICO HOEPLI
Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo
Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

ANNO III
Volume I

FASCICOLO 43

10 APRILE
1938 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema Gira	215
Editoriale	221
G. B. ANGIOLETTI <i>Il cinema italiano in Francia.</i>	222
M. CAVALLÈ <i>Sale più perfette.</i>	224
M. CORSI <i>Un Grande film del 1918.</i>	226
P. STERBINI <i>New York commenta Hollywood.</i>	228
Quadro!	230
G. MARESCALCHI <i>Pioggia a pagamento.</i>	231
CIAK <i>Psicologia dei colori naturali.</i>	234
O. CAMPASSI <i>Pabst e Duvivier.</i>	235
G. VISENTINI <i>Film di questi giorni.</i>	237
G. MÉLIÈS <i>Memorie.</i>	240
C. BROWN <i>Dirigere, non deformare.</i>	242
D. MÈCCOLI <i>Clarence Brown.</i>	242
IL CRONISTA <i>Versioni di «Biancaneve».</i>	243
Galleria: Constance Bennett, 244 - Radiovisione, 247 - Fotografia, 248 - Capo di Buona Speranza, 250; Giochi e Concorsi, 252.	

DIREZIONE, REDAZIONE e AMMINISTRAZIONE: Roma, via Iazzero Spallanzani 1-a.
PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema" - Via Iazzero Spallanzani 1-a - Roma.
Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1-23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'Ufficio Periodici Hoepli in Roma (corso Vittorio Emanuele 21) e le principali librerie e le agenzie dell'Istituto Editoriale Scientifico. - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22. Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

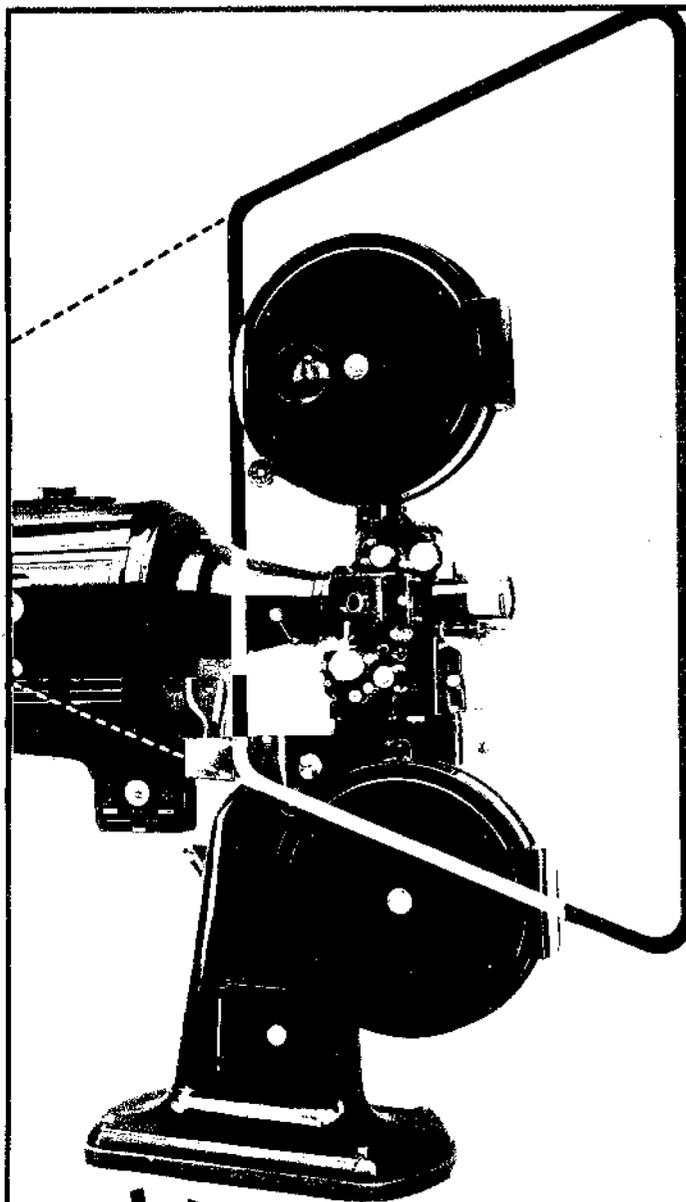
RADIO INDUSTRIA

Rassegna mensile di radiotecnica
diretta da
GIORDANO BRUNO ANGELETTI

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

Abbonamento annuo L. 30 - Un numero L. 3

L'abbonamento in combinazione: CINEMA-RADIO INDUSTRIA per un anno costa L. 56. Inviare l'importo ad una delle due amministrazioni: "Cinema", Roma, Via Iazzero Spallanzani, 1-a; "Radio Industria", Milano, Via C. Balbo, 23; C. C. P. 3.22468



Volete

risolvere i vostri problemi di verniciatura e coloritura per apparecchi cinematografici, apparecchi radio, sale cinematografiche, in modo veramente razionale ed economico?

I Prodotti

DUCO • DULOX • TITANIA
vi offrono tutte le possibilità.
Tecnici specializzati sono a vostra disposizione per qualsiasi studio.



MARCHIO DEPOSITATO N. 45327

IL QUARTETTO ANDREIS INCIDE ESCLUSIVAMENTE SU DISCHI

DI PRODUZIONE

CETRA

TORINO - Via Arsenale, 19

Acquistate questi dischi
di musica da ballo

IT. 533

AMORE MUTO

Tango di Andreis e Calvisi

SI SIGNORE

Fox trot di C. Andreis

IT. 534

L'HAI VOLUTO TU

Fox di Cioffi e Pisano

SIGNORINE IN BARCA

Canzone Fox di Cozziani

IT. 535

NOSTALGIA TZIGANA

Tango di Cozziani e Andreis

SOTTO QUELLA MADONNINA

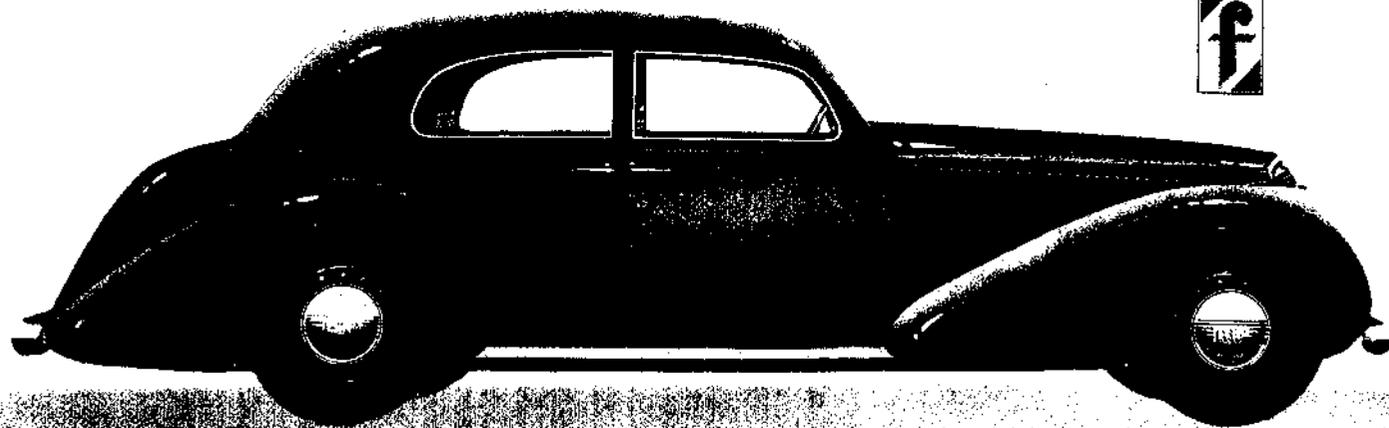
Canzone tango di Cozziani

DISCHI DA CM. 25 A L. 15



CARROZZERIA PININ FARINA

CORSO TRAPANI 107-115 • TORINO • TELEFONI 32-356 - 32-745



LANCIA ASTURA 4ª SERIE BERLINA 4-5 POSTI

CARROZZERIA DI LUSO E DI GRAN LUSO

CINEMA GIRA



Le tre famose Peter Sisters, tre negre di proporzioni abbondanti, ma con una voce dolcissima, che appaiono nel film 20th Century-Fox 'Una ragazza allarmante'

PEPÉ-LE-MOKO

...OVVERO IL BANDITO DELLA CASBAH, passa da una mano all'altra. Infatti, in un primo tempo la Metro Goldwyn Mayer aveva acquistato i diritti di riduzione dello scenario, pensando di affidarne la regia allo stesso Duvi vier e la interpretazione a Spencer Tracy. Ma ora la Metro ha rivenduto i diritti a Walter Wanger il quale avrebbe intenzione di far interpretare il film a Charles Boyer. Così si verifica il caso di un attore francese che interpreta la versione americana di un film francese. James Cain, uno dei migliori scrittori giovani americani, autore del romanzo tradotto in francese col titolo *Le facteur toujours deux fois*, scriverà la sceneggiatura ricavandola da quella originale di Julien Duvivier e Ashelbe, mentre John Cromwell sarà il regista del film che avrà per titolo ALGERI.

ROBERT WISNE...

...è finalmente riuscito nel suo intento: di rifare, parlato, il suo capolavoro: IL GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI. Non sono ancora scelti gli interpreti maschili, mentre il ruolo sostenuto da Lil Dagover nel vecchio film muto sarebbe interpretato ora da Dita Parlo. Il film si girerà in Francia.

PROGETTI E PROGETTI...

...fanno i produttori italiani per la prossima stagione cinematografica italiana. Intanto in questi giorni si sono iniziati i film ETTORE FIERAMOSCA e VERDI. È in preparazione per

conto dell'Era Films, L'OROLOGIO A CUCCU, regista Camillo Mastrocinque, interpreti principali Vittorio de Sica e Ugo Cèseri. È partita per l'Africa la comitiva del film SOTTO LA CROCE DEL SUD su soggetto di Jacopo Comin, il quale avrebbe dovuto esserne anche il regista. Senonché, pochi giorni prima di partire, i produttori del film hanno presentato a Comin un'altra sceneggiatura che modificava sostanzialmente quella elaborata da Comin stesso, da Marisa Romano e Arrigo Colombo, i quali avevano evitato motivi di retorica e di gusto decadente nonché luoghi comuni che, invece, si riscontravano nella sceneggiatura rielaborata da persone di fiducia dei produttori. Così Jacopo Comin ha rifiutato di realizzare un film che non corrispondeva a quei principi cui si era ispirato. I produttori hanno allora chiamato Guido Brignone il quale ha accettato la regia. La produttrice di SOTTO LA CROCE DEL SUD è la Mediterranea Film con direttore di produzione Eugenio Fontana. Fontana avrebbe intenzione di realizzare in seguito IL FIGLIO DELL'UOMO CATTIVO, soggetto originale di Luigi Pirandello per la regia di Gennaro Righelli. A sua volta Righelli sta preparando, fra l'altro, MARIO, film sulla vita di questo tenore, che sarà interpretato da Giovanni Manurita per la Juventus Film. La Juventus avrebbe intenzione di realizzare poi altri sei film. Ma la serie dei film canori non finisce qui. Vaste parti cantate avrà, intanto, VERDI, che viene diretto da Carmine Gallone per la Società Gran-

di Film. Storia ed è interpretato da Fosco Giachetti nel ruolo di Verdi, Germana Paolieri, Gaby Morlay, Camillo Pilotto, Maria Cebotari, Beniamino Gigli nelle parti principali. Molto cantato sarà poi RUGOLETTO prodotto dall'Era Films che verrà girato in estate, con la regia di Charles J. Brabin (il regista anglo-americano di PURO SANGUE e del PICCOLO PUBBLICO N. 1); interprete il baritono Tito Gobbi. E canterà ancora Tito Schipa in due film prodotti da Giulio Manenti, uno dei quali su soggetto di Bernard Zimmer, lo sceneggiatore di KERMESSE BROICA. E canterà infine il tenore Giuseppe Lago in un film prodotto dalla S.A.F.A. Ritorna sui nostri schermi Elsa Merlini che interpreterà due film per la produzione di Giuseppe Anato il quale, a quanto pare, diventerà direttore di produzione della Capriani Film con un programma di otto pellicole. Anche l'Astra Film ha intenzione di continuare a produrre: ha in programma MADIE, per la regia di Amleto Palmieri e la interpretazione di Vittorio de Sica ed Emma Gramatica. Intanto Palmieri sta terminando PARTIRE, con de Sica. Altri film in via di completamento sono ORGOGLIO diretto da Marco Elter, da un soggetto di Silvio Maurano, con Fosco Giachetti; IL DESTINO IN TASCA diretto da Righelli, dalla commedia di Alberto Colantuoni, con Enrico Viarisio, Anita Vanni e Claudio Ermelli.

MERIAN C. COOPER...

...il produttore di tanti grossi film americani, come LE QUATTRO PIVVIE, GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO, KING KONG, è passato dalla R.K.O.

alla Metro, dove produce PROUFRUC, su scenario di Zoe Akins, Richard Thorpe, il regista di SPOYMOCK IN QUATTRO, dirigerà il film che sarà interpretato da Louise Rainer.

IL QUARTO FILM DI DEANNA DURBIN...

...sarà iniziato, a quanto pare, prossimamente. Il produttore e la casa saranno gli stessi dei precedenti film di Deanna: Joe Pasternak e Universal. Il regista di THAT CERTAIN AGE sarà Edward Ludwig il quale ha stipulato con la Universal un contratto per dieci film, da realizzarsi in un periodo di cinque anni.

JEANETTE MACDONALD E NELSON EDDY...

...appariranno ancora insieme in un altro film, che sarà, naturalmente, cantato. Evert Freeman e Howard Emmett Rogers hanno scritto la sceneggiatura ricavandola da un soggetto di Marcella Burke e Ross B. Wills. Il regista nonché produttore del film, che avrà per titolo AVVENPURA PER TRE, sarà Robert Z. Leonard che ha diretto la coppia MacDonald-Eddy in PRIMAVERA.

PER PRECAUZIONE...

...durante la ripresa delle scene di battaglia di MARIA ANTONIETTA, Woody Van Dyke ha installato un ospedale con tre medici e venti infermieri.

I FRATELLI MARX...

...stanno per iniziare un nuovo film per la R.K.O. Pandro S. Berman e George Stevens, rispettivamente produttore e regista di PRIMO AMORE, stanno preparando il film ROOM SERVICE, il cui scenario è scritto da Mowie Riskind, lo sceneggiatore del-

BANCO DI ROMA

CAPITALE E RISERVE L. 244.258.172,98

FILIALI IN A. O. I.

ADDIS ABABA
ASMARA
ASSAB
DESSIÈ
DEMBI DOLLO
GIMMA
GONDAR
GORE
HARAR
LECHEMTI
MASSAJA
MOGADISCIO



Il vestito rococò di Norma Shearer, che sembra così grazioso e leggero, è sorretto da quaranta libbre di rete metallica e undici sottovesti di mussolina. Più di cento riccioli, stelline d'argento e alette formano la parrucca della regina. Perché Norma Shearer, nell'ultimo film di W. S. van Dyke, interpreta Maria Antonietta. Intorno a lei, questo film di grande pretese raccoglierà una trentina di attori "principali" e circa duemila comparse. Ma l'attenzione del pubblico rimarrà lo stesso concentrata nella protagonista, perché Adrian ha disegnato quaranta costumi stravaganti. Questo fatto viene storicamente giustificato dagli esperti, i quali hanno dichiarato che la moglie di Luigi XVI era la donna meglio vestita della sua epoca. Quando il regista van Dyke, che vediamo nella fotografia, si sarà spostato, appariranno, accanto a lei, il Re (John Barrymore), il duca Filippo (Joseph Schildkraut), il conte Axel (Tyrone Power) e la principessa di Lamballe (Anita Louise). (M. G. M.)

L'IMPAREGGIABILE GIBREY e di PACOSCENTICO nonché del film dei fratelli Marx *UNA NOTTE ALL'OPERA*, che non è stato proiettato in Italia.

RICORDATE 'CUPO TRAMONTO'?

...sotto il nome del regista e produttore Leo McCarey è stato istituito in Francia un concorso fra il pubblico per la migliore critica al film. Il concorso che aveva un premio di cinquemila franchi è stato vinto da una fanciulla diciassettenne, Georgette Matrienne, della Scuola di Maria in Langres.

FRANZ PLANER...

...l'operatore austriaco che ha fotografato numerosi film europei, tra i quali il nostro *CASA NINA* è andato a Hollywood, con un permesso di lavoro di sei mesi; è stato immediatamente scritturato dalla Columbia che gli ha affidato la direzione della fotografia di *HOLIDAY* con la Hepburn.

LA FIERA DI MILANO...

...coincide quest'anno col trentennale della fondazione delle officine *Pio Pion* di Milano. La Pio Pion è la prima fabbrica italiana di apparecchi cinematografici. Dalla modesta officina di Via Lambro a Milano, sono usciti nel 1908 i primissimi proiettori italiani e, assieme agli apparecchi, i primi tecnici che con la loro esperienza hanno saputo dare vita ad altre similari industrie italiane. Per festeggiare la ricorrenza, le officine Pio Pion di Milano offrono quest'anno due nuovi tipi di impianti cinematografici sonori, *Imperiali* ed *Eureka IV*, rispetti-



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
CAPITALE LIRE 180.000.000

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

DIREZIONE GENERALE IN ROMA

113 DIPENDENZE IN ITALIA E NELL'AFRICA ITALIANA
CORRISPONDENTI IN TUTTA ITALIA ED ALL'ESTERO

SEZ. AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000

SEZIONE AUTONOMA DI CREDITO FONDIARIO

CAPITALE E RISERVE LIRE 83.630.738

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

CAPITALE LIRE 50.000.000

CREDITO AGRARIO - CREDITO PESCHERECCIO



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



Il regista Michael Curtiz spiega agli attori Alan Hale e Eugène Pallette una scena del film 'Le avventure di Robin Hood' (Warner Bros.)

vamente dedicati a grandi locali e a sale medie, che verranno esposti alla prossima Fiera di Milano.

LA FEDERAZIONE FASCISTA DEGLI INDUSTRIALI DELLO SPETTACOLO...

... comunica che sono state dettate le richieste norme interpretative degli articoli 2 e 32 del regolamento per i servizi comunali delle pubbliche affissioni e della pubblicità affine, approvato con R. D. 14 giugno 1928-VI, n. 1309. In conseguenza di tale interpretazione autentica non lieve vantaggio deriverà alle imprese dello spettacolo in quanto deve ritenersi pacifico, tra l'altro, che i locali di pubblico spettacolo hanno diritto di beneficiare di tutte le facilitazioni concesse da tale R.D. per i locali di commercio e cioè esenzione di ogni e qualsiasi tassa per cartelli e avvisi inferiori a cmq. 50 esposti nelle vetrine e nelle finestre dei locali di spettacolo, applicazioni della tariffa normale della pubblicità permanente senza aumento di categoria per i cartelli e gli avvisi di superficie superiore ai cmq. 50.

'VITE PRIVATE'...

... la commedia di Noel Coward che fu portata sullo schermo nel 1931 con Robert Montgomery e Norma Shearer, sarà ridotta cinematograficamente una seconda volta da Mervyn LeRoy il quale ha scelto come protagonista Fernand Gravet. Ma questo non è il solo progetto di Le-

Roy. Oltre a quello, che forse non passerà all'esecuzione, di produrre LA VENTE per la regia di DuVivier, LeRoy realizzerà a quanto pare un film tratto dal soggetto originale di William Faulkner *The Unvanquished*. VITE PRIVATE avrà un altro titolo: IL DIAVOLO CON LE DONNE.

UN FILM-RIVISTA TEDESCO...

... di nuovo genere è stato presentato in questi giorni in una sala di Berlino. Il titolo è LUCERVALE STELLE e in esso appaiono, in vari atteggiamenti, personalità del mondo cinematografico e sportivo, come Willy Forst, Luis Trenker, Caracciola, Max Schreieffing, ecc.

GLORIA SWANSON...

... ritorna. È una casa minore americana, la Republic, che l'ha scritturata, per interpretare EX-LOVE, dal romanzo di Mateel Howé Farnum.

È STATO MODIFICATO...

... il regolamento dell'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, che avrà luogo, per la sesta volta, a Venezia dall'8 agosto in poi. Il programma comprenderà, al massimo, venti spettacoli diurni e altrettanti serali, composti da film in versione originale. Ogni paese che produce all'anno fino a 40 film a lungo metraggio, ne potrà presentare 2; se produce dai 40 ai 100 film ne potrà presentare 4; se produce dai 100 a 200 film, potrà presentarne 8. Que-

sti limiti sono raddoppiati per i corti-metraggi. La presidenza può rifiutare l'ammissione di un film se è già stato pubblicamente proiettato, oppure se è suscettibile di ledere il sentimento nazionale di un altro paese. Le copie dei film iscritti dovranno essere consegnate all'Esposizione entro il 20 luglio. I premi saranno assegnati da una giuria internazionale, composta dal presidente e del segretario generale della Biennale, di un delegato di ciascuna delle nazioni partecipanti, di due rappresentanti della Camera Internazionale del film e di tre mem-

brì designati dal presidente della Esposizione. La giuria potrà segnalare quei film che a suo parere risultassero opportuni da conservare nella cineteca dell'Esposizione.

UN ALTRO COWBOY CHIAMATO ROGERS...

... proverà a rifare le glorie del grande Will scomparso qualche anno fa. Roy Rogers, scritturato dalla Republic, è stato sui cavalli per 18 anni, pur avendone soltanto 25, e dispone inoltre di una bella voce tenorile. Come Will Rogers, anch'egli si è fatto una fama alla radio americana.

VIAREGGIO



LIDO DI CAMAIORE
MARINA DI PIETRASANTA
FORTE DEI MARMI

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

Informazioni:
Ente di Cura - Viareggio



A. Cencina
Cordiale
Delac

COLLOQUIO CON DELAC

Charles Delac, uno dei capi dello cinematografica francese, ci illustra un altro lato dei problemi offerti dal cinematografo odierno.

«Le tecnica europea in generale italiana e francese, per quel che ci interessa - è giunta ormai allo stesso livello di quella americana. Ma, essendo arrivati a questo, ci accorgiamo che se la tecnica è molto, è lungi dall'essere tutto, ben lungi.

«In Francia, la tecnica è ormai acquisita; tutto il nostro sforzo deve tendere a «pensare» cinematograficamente. Vedrete che c'è un'inevitabile questione di tempo, difficile da superare con altro mezzo che quello di attendere. Le nuove generazioni sentono già la sintesi cinematografica; da queste generazioni nasceranno le nuove basi del cinema: da un lato una speciale comprensione del pubblico per gli elementi intrinseci del film, dal-

l'altro lato una élite che scriverà per il cinema, «pensando e sentendo» cinematograficamente.

«Finora è questa realtà che ci divide spesso dagli Americani, i quali hanno già vari e importanti scrittori cinematografici.

«Il film dovrà evitare la pedanteria, come l'inesattezza; l'eccesso del particolare, come l'eccesso delle masse; un equilibrio, insomma, tra la tecnica dell'impressione e del suono, ormai perfetta, e le sensazioni nuove imposte da una lunga evoluzione del cinematografo. **LO**

PER IL RITORNO DI RAMON NOVARRO...

...sarà scritto da Hans Kraly un «soggetto sofisticato su sfondo continentale», intitolato AS YOU ARE. Kraly, tradizionale soggettista di Lubitsch, aveva scritto anche quel PRINCIPF STUDENTE in cui Novarro riportò uno dei suoi maggiori successi. Il secondo film di Novarro sarà probabilmente ONE ROMANTIC NIGHT, tratto da un racconto originale di Darell e Stuart McGowan.

UN GRUPPO DI SETTE FILM NUOVI...

...si sta facendo attualmente nei teatri di posa della Warner Bros-First National. William Keighley sta dirigendo Kay Francis, George Brent e Jan Hunter in LOVELY LADY. Il nuovo film musicale di Dick Powell si chiama COWBOY FROM BROOKLYN, mentre i due giovani Jackie Cooper e Bonita Granville appariranno in WHITE BANNERS a fianco dell'impressionante Claude Rains. In GOLD-DIGGERS IN PARIS vedremo Rudy Vallee e Rosemary Lane. La coppia Errol Flynn e Olivia de Havilland tenterà di



Oretta Fiume, vincitrice del concorso dell'Era Films (Foto Fracarro e Pasinetti)

ripetere in FOUR'S A CROWD il successo della CARICA DEI 600. Il programma di produzione è completato da CRIMP SCHOOL e LITTLE LADY LUCK.

DALLA COMMEDIA DI CESARE VICO LODOVICI...

...Ruota, che anni or sono ebbe tanto successo sulle scene italiane con l'interpretazione di Marta Abba. Ettore M. Margadonna ha tratto uno scenario col titolo TUTTA LA CITTÀ IN UNA NOTTE che è stato acquistato dalla Emperor Film. Il film sarà diretto da Corrado d'Errico, e interpretato da Luisa Ferida, Camillo Pilotto,

Germana Paolieri, Umberto Saccipanti, Lily Vincenti, Mino Duro, Guglielmo Sinaz e Fausto Guerzon.

MARGARET SULLAVAN...

...è stata prescelta per interpretare il ruolo principale nel film TOO HOT TO HANDLE, a fianco di Clark Gable. Il ruolo era stato, in un primo momento, stabilito per Myrna Loy.

L'UOMO DI STATO...

...è il titolo di un soggetto di Monroe Shaff, basato sulla figura di Anthony Eden, che probabilmente William Keighley porterà sullo schermo.

PRODUZIONE
DEKA-FILM - TOBIS-CINEMA

Si parla di Clara

INTERPRETI
VERA ENGELS
ALBRECHT SCHOENHALS
SABINE PETERS
REGISTA
WERNER HOCHBAUM



Esclusivite EN.J.C.





Gino Cervi insegna a Luisa Ferida come si adopera un fucile da caccia durante le riprese degli esterni del film 'L'argine'. (Scalera e C.)

DISCHI DI FILM

ORA CHE LA IRRESISTIBILE ineffabile Greta e il fatale Stokowsky sono salpati da Napoli verso altri lidi, se volete consolarvi della loro partenza c... di non averli visti nella realtà, non vi resta che andare al cinematografo: qualche film di Greta lo si trova sempre, e quanto a Stokowsky, eccolo apparire come attore-direttore d'orchestra in un film, che fa centro in lui e che ha un titolo un po' preoccupante: CENTO UOMINI E UNA RAGAZZA. Ma non preoccupatevi: la trama è una di quelle trame rose e dolci come uno sciroppino che Hollywood suole ammonirci: la ragazza unica (la giovanissima Deanna Durbin) protegge cento professori d'orchestra disoccupati, e Stokowsky si intenerirà e se li prenderà tutti sotto la sua bacchetta magica.

Il pezzo forte del film è musica di un altro e ben più grande taumaturgo, affascinante in vita e in morte: è la «Seconda Rapsodia» di Franz Liszt. E se poi a casa volete riudire proprio lo stesso pezzo, diretto dallo stesso Stokowsky, eccolo nel disco «Voce del Padrone» DB 3086. L'orchestra è la meravigliosa orchestra di Philadelphia e interpreta stupendamente la musica, mettendo in evidenza tutti i coloriti magiario-tzigani-orientali, che la trascrizione sinfonica ha tratto fuori dalla primiera stesura pianistica. Ogni effetto è magistralmente dosato e sapientemente somministrato agli ascoltatori dal provetto direttore, che non trascura alcuna occasione di mettere in valore il proprio virtuosismo, aiutato da questa, che è proprio una mu-

sica fatta per trascinare le folle, e dai bravissimi esecutori, capaci di vendere con loro strumenti ogni più complessa sonorità, ogni più travolgente ritmo della composizione bizantina. L'incisione è mirabile.

Cambiamo atmosfera, e, vista la primavera incantevole, andiamo al film: UN GIORNO ALLE CORSE. Eccone un piacevole fox-trot, «A message from the man in the moon» («Un messaggio dell'uomo nella luna») inciso pure dalla «Voce del Padrone» (GW 1459) con l'ottima orchestra di Guy Lombardo e con un coretto affiatatissimo, che intona con garbo il ritornello vocale.

Sull'altra faccia troviamo «Tomorrow is another day» («Domani è un altro giorno»), dallo stesso film: intonazione iniziale più patetica, con sonorità in penombra, motivi avvolgenti e insinuanti. Una voce baritonale si innesta discreta e sommissa sull'orchestra. Questi cantanti americani sono da ammirare per la misura con cui sanno equilibrare il metallo della voce coi timbri e con gli impasti strumentali. Dello stesso film troviamo ancora un valzer «Voce del Padrone» (GW 1495) con Richard Himber e la sua orchestra dell'Hôtel Ritz, intitolato: «Blue Venetian waters» («Acque azzurre di Venezia»), (si, qualche volta possono anche essere azzurre...). Ritmo cullante e melodia sognante, il cui sapore è rialzato qua e là da qualche droga jazzistica: ritornello vocale affidato a una buona voce baritonale, calda e ben timbrata.

Sul rovescio c'è un altro valzer: «Ich

liebe dich» («Ti amo»), da un film tedesco, che ha a protagonisti Kiepuwa e Marta Eggerth, intitolato WOHENNE. Il direttore qui è Robert Gaden che ha pure sotto di sé un'eccellente orchestra. La musica è assai graziosa e ben strumentata e si balla volentieri.

Il valoroso giovane pianista-jazz trapanese G. Cergoli eseguisce su un altro disco «Voce del Padrone» (GW 1499), un fox-trot, pure tolto dal film: UN GIORNO ALLE CORSE. Ritmo magistralmente segnato, e il tenore Arras ci avverte che «per l'amor ci vuol ritmo», una innegabile e riconosciutissima verità. Effetti di batteria segnati dal terzo esecutore di questo bellissimo disco.

Chi non ha visto CARNET DI BALLO? Il motivo su cui il film si imperna, il valzer appunto del carnet, lo ritroverete in un disco «Voce del Padrone» (GW 1496) eseguito dal maestro Dino Olivieri e dalla sua ottima orchestra. E se siete sentimentali e teneri verso i vostri ricordi di prima giovinezza come la protagonista del film, il turbine bianco delle vesti di velo, così come apparivano sullo schermo, vi travolgerà... Il protagonista del film LA SUCCIOLA, Allan Jones, ha inciso la festosa brillante «Serenata dell'asinello» su un disco «Voce del Padrone» (HN 1399): la canta di gusto e la musica colorita, viva, divertente, tutta punteggiata dal ritmo degli zoccoli del somarello, mette proprio di buon umore: è quindi consigliabilissimo, e va benone anche per ballare.

Dall'altra parte c'è un valzer, «Giannina mia», dello stesso film, eseguito dallo stesso Allan Jones. È carino, ma del solito tipo canzonettistico e certo non vale l'altro: la voce poi è forzata, e qua e là crescente.

La «Serenata dell'asinello» la troviamo anche eseguita, pure su disco la «Voce del Padrone» (GW 1490), da Ben Frankel e dalla sua orchestra americana.

Gli impasti timbrici sono assai riusciti, saporosi, con tocchi solistici che mettono in valore le abilità virtuosistiche e le possibilità sonore dei singoli strumenti. I quali strumenti poi, quando si fondono insieme, ora danno un magnifico pieno d'orchestra, ora effetti di pianissimi collettivi di bravoura... Il rovescio reca un fox-trot dal film NEW YORK SI DIVERTE, intitolato «Pericoloso! L'amore è all'opera!». Effetti gustosissimi, come di vaganelle fragorose, pennellate strumentali rapide e abbaglianti, come lampi di luce, variano il procedere incessante uguale del ritmo. Voci di sapore caricaturale si innestano con vivacità briosa sull'orchestra: l'insieme è quanto mai diver-



Ernest Lubitsch mentre dirige il suo ultimo film 'L'ottava moglie di Barbablu' nel quale Gary Cooper e Claudette Colbert sono gli attori principali. (Paramount)

tente e piacevole. Esecuzione veramente ottima dell'orchestra di Hal Kemp.

Una delle ultime canzoni del compianto canzoniere napoletano De Curtis è quella, assai riuscita, che egli scrisse per il nuovo film di Gigli: SOLO PER TE, e la troviamo interpretata appunto dal celebre tenore, più in voce che mai, nel disco «Voce del Padrone» DA 1608. Gigli canta con appassionato ardore: «Ti voglio tanto bene» e si lancia in «sogni d'amore» e simili con acuti vibranti e fervidi. Sull'altra faccia si trova la «Nimma-nanna della vita» dello stesso film, pure cantata da Gigli. La musica è di Bixio, del suo tipo caratteristico, melodioso e scorrevole, che blandisce il gusto del pubblico con tanto successo. Gigli si intenerisce forse un po' troppo, qui, e la commozione tende al bulato... meglio evitare questi effetti faciloni, anche se piacciono...

Si annuncia prossimo il film DAMIGELLA IN PERICOLO e già se ne trova un disco («Voce del Padrone» GW 1507) eseguito da Jack Harris e dalla sua orchestra americana, con la collaborazione di un buon tenore-baritono. La musica del fox-trot, «Nice work if you can get it», («Buon lavoro se ti riesce procurartelo») è scorrevole e piacevole; e anche l'altro pezzo: «Foggy day in London» («Giorno di nebbia a Londra») è assai carino, consigliabile per ballare. Ritornello vocale dolce e insinuante, cantato con garbo da una calda voce virile, che rialza il colorito orchestrale, mantenuto in penombra, verso la fine.

MARIA TIBALDI CHIESA

TRASPARENTE FIAT 500 A CABRIOLET 4 POSTI

POPULIT

Acustica perfetta

LA SALA DI PROIEZIONE

della Mostra Cinematografica alla
FIERA DI MILANO è completa-
mente rivestita con POPULIT
GAMMA e POPULIT ONDA

INVITIAMO

ad una cortese visita i signori architetti,
ingegneri, proprietari di cinematografi e
tutti coloro che hanno interesse al proble-
ma della correzione acustica degli ambienti

I pannelli Populit Gamma e Populit Onda, di elevato potere assorbente dei suoni e di elegantissimo aspetto, consentono la perfetta sistemazione acustica di cinema, teatri, aule, chiese, palestre, ecc.

CINEMA

SE I PROVVEDIMENTI annunciati dal Ministro Alfieri a favore della produzione cinematografica segnano per il nostro sistema industriale un nuovo orientamento, appare logico che si domandi quali sviluppi concreti sono prevedibili per questa attività di cui il Governo fascista ha voluto garantire le condizioni economiche. Non solo: ma è giusto indagare la nuova posizione, e le relative responsabilità, che l'industria cinematografica assume nell'ordine della produzione nazionale.

Innanzi tutto, occorre dire che si tratta di un riconoscimento formale, se pure implicito, del grado di maturità raggiunto dal settore industriale che, attraverso esperienze ben condotte, ha saputo sinora superare i molteplici e complessi problemi inerenti alla produzione cinematografica. Si è constatato, in sostanza, che a un'attività controllata e diretta poteva succedere l'organizzazione spontanea promossa dall'iniziativa privata; e si sono creati gli strumenti atti ad agevolare la formazione di nuclei industriali sul piano dell'equilibrio economico.

Ma se i provvedimenti in elaborazione accentuano e pongono in giusto rilievo il carattere decisamente industriale dell'attività di produzione di film, ne deriva all'imprenditore, non un semplice e puro stimolo alla speculazione, ma un accresciuto senso di responsabilità di fronte allo Stato per l'indirizzo della propria impresa. Responsabilità che si riflette in tutte le fasi organizzative, dalla scelta e preparazione dei soggetti alla formazione dei nuovi quadri tecnici e artistici, dall'adeguamento dei costi di lavorazione ai piani di lancio e distribuzione del film.

Alla disciplina esterna e programmatica, necessaria nel periodo, per così dire, di avviamento — in cui le incertezze degli inizi devono essere chiarite e superate con direttive precise e interventi immediati — si sostituisce la garanzia di poter conseguire i fini commerciali della produzione, mediante l'aumento automatico dei redditi. E si viene, così, con criteri d'una linearità matematica e intimamente aderenti alle esigenze industriali, a risolvere il problema che era al centro di ogni indagine relativa alle possibilità della produzione: il rendimento economico del film nazionale.

Si è discusso sui mezzi che potevano elevare questo livello, e mutare quindi le imprese in sé destinate a una chiusura di bilancio passiva in aziende finanziariamente equilibrate, e si è ritenuto che un miglioramento delle condizioni di sfruttamento potesse essere sufficiente allo scopo. In realtà, le dimensioni del mercato interno costituiscono per il film italiano un limite, che non consente di coprire il costo di produzione del film stesso. La rete delle sale cinematografiche esistenti, che offre un circuito poco esteso alla pellicola, la scarsa affluenza del pubblico nei cinema, il basso prezzo dei biglietti d'ingresso, sono attualmente circostanze insopprimibili che determinano l'impossibilità per il produttore di ritrarre un utile marginale dalla sua impresa.

Si confronti l'incasso lordo realizzato nel 1937 per spettacoli cinematografici in Italia, che è di cinquecento milioni di lire, con lo stesso incasso raggiunto in Francia, in Germania o in Inghilterra, che danno rispettivamente cifre di un miliardo, un miliardo e settecento milioni, e tre miliardi e duecento milioni. Si consideri la spesa annua media per abitante a scopo di spettacoli cinemato-

grafici che in Italia è di dodici, in Francia di ventiquattro, in Germania di ventisei e in Inghilterra di sessantotto lire. Si tengano, infine, presenti i diversi, notevoli oneri che gravano sui modesti incassi dei locali cinematografici: dal diritto erariale ai contributi speciali a favore di vari Enti, dai canoni LUCE ai piccoli diritti musicali, dalle tasse di bollo, visti e imposte sull'energia elettrica al compenso per i cigili del fuoco; si avrà una prima approssimazione al fenomeno reale dello sfruttamento del film, e un concetto, abbastanza chiaro se pure sommario, del complesso di motivi che rendono i proventi del mercato italiano sufficienti a coprire poco più della metà del costo di produzione della pellicola nazionale. Invero, la semplice considerazione di questi dati statistici ha fatto emergere l'urgenza di provvedimenti che alleggerissero le imprese produttrici dalla pressione esercitata dai vari oneri sull'attività cinematografica, eliminando il « troppo forte squilibrio tra i costi di produzione e gli utili che ne possono derivare ».

Non si deve certo, per questo, trascurare l'esame degli altri problemi che pone la distribuzione del film: il potenziamento dell'esercizio attraverso l'aumento del numero dei locali, la disciplina dei rapporti economici tra le varie categorie interessate e il collocamento delle nostre pellicole sui mercati stranieri. Sono problemi di vitale importanza per la cinematografia, che hanno già avuto il maggiore interessamento da parte degli organi competenti, e che potranno trovare in sede sindacale e corporativa l'adeguata soluzione.

Per valutare esattamente, dal punto di vista finanziario, il sacrificio che le nuove provvidenze rappresentano, è necessario rammentare che lo Stato attualmente ritrae dalla cinematografia un complesso di entrate per novanta milioni circa di lire (settantacinque a titolo di diritti erariali e quindici per tasse di doppiaggio). Ed è legittimo prevedere, d'altra parte, che la perdita inerente allo stanziamento dei fondi occorrenti per i vari premi concessi ai produttori sarà largamente compensata, anche sul terreno strettamente fiscale, dai maggiori proventi delle imposte e tasse derivanti dall'incremento dell'attività produttiva, nonché dal progressivo aumento del gettito dei diritti erariali sugli incassi del cinema. Con i provvedimenti in corso, alla cinematografia italiana è stata data una sistemazione, che se non deve considerarsi in sé immutabile, costituisce però una tappa decisiva, un punto d'orientamento preciso per l'attività dei prossimi anni. Di più e meglio non si poteva fare: sono state create oggi le condizioni per lo sviluppo d'una industria sana ed autonoma, e la responsabilità dell'indirizzo di questa industria, in perfetta armonia con i principi dell'ordinamento corporativo, è stata affidata agli stessi imprenditori. Si tratta oggi di creare una industria, intesa, questa parola, nel senso reale. Le speculazioni alle spalle dello Stato non sono né possono essere ammesse in Regime Fascista. Lo Stato aiuta immensamente, ma ha il diritto di pretendere serietà di propositi, di uomini, di imprese, di capitali. In questo senso, le dichiarazioni del Ministro della Cultura Popolare non rappresentano solo l'annuncio di nuove provvidenze a favore della produzione, ma sono anche un discorso ai produttori, che hanno il dovere di penetrarne il senso e attuarne i fini evolutivi.

CINEMA ITALIANO IN FRANCIA



FRA LE VARIE CAUSE che possono assicurare il successo dei nostri film all'estero, un buon posto va dato alla lingua. Il nostro linguaggio, anche a chi non lo comprende, riesce sempre gradevole, e tutti sono lieti di ritrovarvi una musicalità che fa parte di concetti ormai tradizionali. Nelle sale dei cinematografi stranieri spesso ci è capitato di sentir ripetere da gente del pubblico parole facili, suggestive, con un compiacimento quasi puerile. E poiché in Francia il doppiaggio dei film italiani è ancora assai raro, questo elemento positivo non sarà da trascurare quando si richiederà agli attori una dizione chiara e armoniosa. Anche i paesaggi italiani concorrono a creare sempre una pronta suggestione, specie i laghi lombardi, Roma, Napoli e Capri. Bisognerà certo variare i panorami, senza però trascurare, per un eccesso di raffinatezza, i più celebri. Ai francesi fanno gola il luogo comune e il pittoresco, quando sono piacevoli e indiscutibili; soltanto gradiscono qualche elegante variazione che rinfreschi il tema, proprio come avviene per la moda. Quanto al canto e alla musica, è indubitabile che aiutano sempre grandemente la divulgazione di un film, specie fra il pubblico popolare; ma gli stranieri restano freddissimi quando noi affrontiamo forme moderne, quasi che la nostra ispirazione dovesse essere in eterno contenuta fra le gloriose evocazioni ottocentesche: fenomeno che qui segnaliamo non certo per approvarlo.

Si ammira anche l'avvenenza degli attori, l'eleganza maschile, della quale gli italiani sono apertamente fieri. la grazia nobile e severa delle attrici; ma si nota una certa affettazione nei movimenti, una alterigia o vanità negli uomini, e nelle donne una di-

sinvolta ancora acerba, che contrasta troppo con quella nobiltà e severità dei volti; i gesti, in genere, appaiono troppo ripresi dal teatro, come se l'abitudine di trovarsi davanti a un pubblico in platea non si riuscisse a sradicare; e chi capisce l'italiano trova il nostro dialogo spesso artificioso, letterario, troppo scelto insomma, e troppo di prammatica. La risorsa del linguaggio popolare, del gergo, qui in Francia sfruttatissima, non fa per noi, perché a noi manca appunto un gergo comune per tutta la penisola e che perciò renda più espressiva la lingua nazionale; e quando cerchiamo una scappatoia nel dialetto diventiamo subito incomprensibili anche agli stranieri più addestrati nelle nostre sfumature linguistiche.

Tutto andrebbe abbastanza bene, ad ogni modo, se non ci fosse il pericolo dei soggetti. Senza alcun dubbio qui sta il nostro vero punto debole. I nostri soggetti, anche a detta degli stranieri, spesso appaiono convenzionali, sentimentali all'eccesso o banalmente ottimisti. Nei nostri film ci sono troppi bravi ragazzi, e quando ci si accorge che sono troppi, si cerca di rimediare all'ultimo momento inventando dei farabutti integrali da romanzo d'appendice, dei malvagi tutti d'un pezzo, povere teste di turco che non ottengono altro scopo che quello di far meglio risaltare i fini deamicisiani del film. I caratteri, insomma, sono poco approfonditi, le trame sono fragilissime, da novelle domenicali. I nostri scrittori, forse perché costretti dai produttori, non fanno nessuno sforzo per togliersi da una specie di giuoco teatrale - drammatico, farsesco o semplicemente operettistico - che non tiene conto delle infinite risorse del cinema. Gli stranieri si

stupiscono che un popolo di realisti come noi siamo, nel cinema sia rimasto a certe trite utopie.

Il pubblico francese non è, come generalmente si crede, attirato soltanto dalle *pochades*, dai *vaudevilles*, dai terzetti o quartetti di sposi e amanti, né si compiace soltanto alle verbosità spiritose di Sacha Guitry; ama anche le situazioni perigliose, complesse, umane, ha un debole per la vita popolare delle grandi città, e quindi per gli attori dimessi, espressivi più che belli, uomini che siano capaci di forti risoluzioni più che di insistite galanterie. Preferisce, come ambiente, la bottega di accessori per ciclisti tenuta da Raimu in GIBBOUILLE ai salotti aristocratici (che sono molto sfruttati dal cinema francese, certo, ma a preferenza con intenzioni caricaturali); preferisce il Gabin di PÉPÉ-LE-MOKO (*Il bandito della Casbah*) ai rilucenti cefebidi da vetrina di grande magazzino. Nessun attore francese si può dire veramente bello, e le attrici francesi belle se le è prese quasi tutte l'America; ma gli attori francesi possono contare sempre su un pubblico affettuoso e fedele. Risulta da queste tendenze che nei film italiani, solitamente, si nota un eccesso di decorativismo, di esibizionismo personale del tutto sproporzionato alla semplicità o povertà della vicenda; e lo si nota con rammarico perché si riconosce che i nostri attori, messi a contatto con difficoltà più impegnative e diretti con maggiore severità dai registi, potrebbero diventare i migliori d'Europa. Quando poi vogliamo noi stessi provare il *vaudeville* o la *pochade*, con sfoggio di locali notturni italiani che esistono soltanto nella fantasia di un pubblico abituato ai film americani, con una società borghese ricalcata pedestramente su quella francese, con salotti dove non si sa conversare e con mondane o donne fatali troppo comprese della loro parte di seduttrici, allora è inevitabile che i nostri vicini facciano dei confronti poco lusinghieri per noi (come succede, del resto, con i romanzi che certi nostri scrittori vorrebbero divulgare all'estero, e che di italiano non hanno, alla meno peggio, che la lingua). Nel genere *piccante* noi non riusciremo forse mai a battere i francesi; e questo, s'intende, sia detto senza il minimo rammarico, che a noi pare si possa fare benissimo a meno di perseguire scopi contrari alla nostra natura, cercando invece di eccellere in altri « generi » che più ci sono propri.

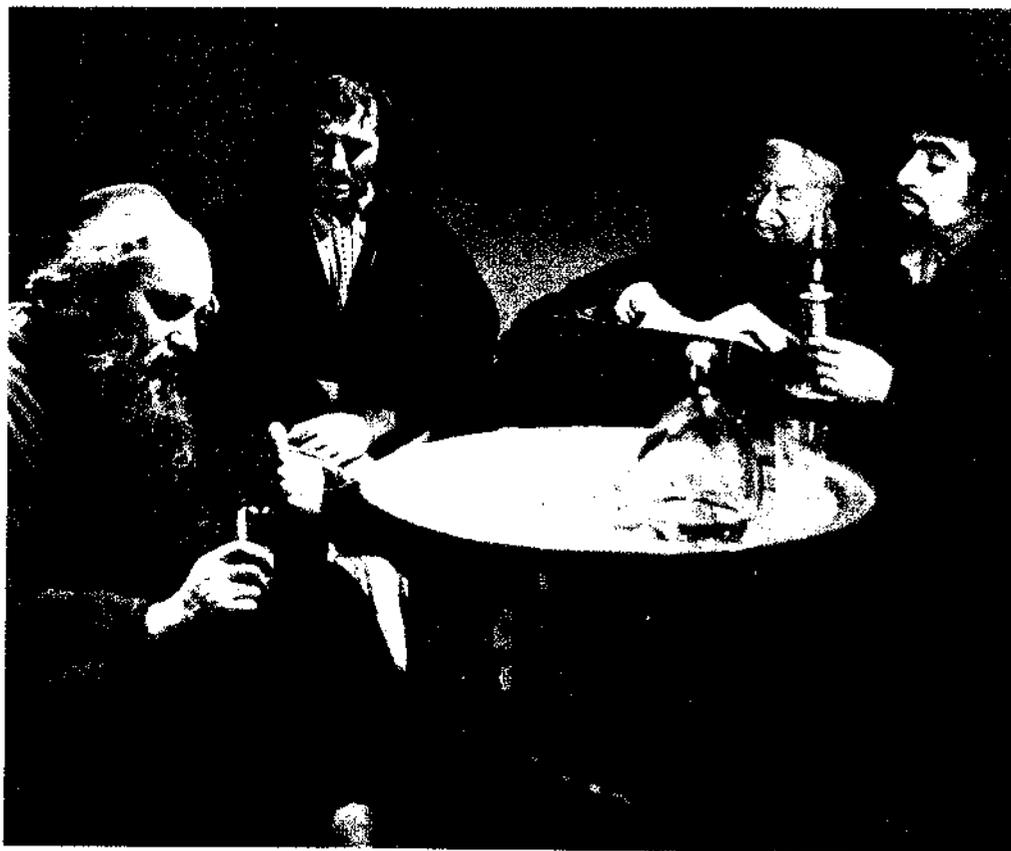
Queste considerazioni ci sono state suggerite soprattutto dall'unico vero, entusiastico successo ottenuto in Francia da un film italiano: SQUADRONE BIANCO. Ci siamo anzi domandato, noi italiani che viviamo a Parigi, come mai in Italia questo ottimo film non abbia avuto un'accoglienza pari o, come sarebbe giusto, ancora più favorevole. Bisognerà premettere che una causa indiretta del successo viene dal fatto che in Francia esiste da molti decenni una buona letteratura coloniale che ha educato e raffinato il pubblico (e non dimentichiamo che il soggetto di SQUADRONE BIANCO è stato preso da un romanzo di Peyré): una

letteratura nostalgica con discrezione, senza falso lirismo descrittivo, che è riuscito a dare il senso delle solitudini africane, e soprattutto è riuscita a sorprendere lo stato d'animo reale degli uomini che vivono in colonia. La vita dei coloniali diventa spesso così intollerabile nelle città, nelle sedi dei governatorati, dove intrighi e pettegolezzi assumono la virulenza di uno spasimo collettivo reso più feroce dal clima, che lo scamparne, anche a costo di ogni rinuncia, appare come una salvezza. Il deserto è la sola possibilità di riprendere contatto con se stessi, di risentirsi uomini e di rimettere alla prova il senso della propria responsabilità.

Notiamo ancora che, oltre al coraggio personale, anche il disprezzo per la vita facile, una certa malinconia scontrosa e l'amore per la solitudine, parrà forse strano, ma sono qualità che affascinano i francesi. Il francese è socievole più per educazione che per istinto, è borghese più per interesse che per natura. Questa è la patria di d'Artagnan, e se d'Artagnan è diventato prima Tartarin e poi un meticoloso *rentier*, lo si deve alla deformazione compiuta negli animi dallo spirito romantico del secolo scorso e dallo spirito livellatore del tempo presente; ma il francese conserva sempre tuttavia il suo gusto per il cavalleresco, lo spavaldo, l'individuale, non sottomettendosi a una disciplina se non davanti a una causa nella quale entri in giuoco il suo amor proprio, nazionale o personale che sia. Il francese confesserà raramente di essere un malinconico, ma lo è certamente, per quanto la sua malinconia, a differenza della nostra, segreta del pari ma più delicata e profonda, abbia un carattere protestatario e sia sempre guidata da scatti di malumore. Egli è sempre inuggito dalla vita attuale, e perciò gli piacciono gli uomini chiusi, aspri, ribelli, gli piacciono perfino i taciturni (non nei salotti, si capisce, perché nei salotti l'educazione gli impone di conversare e di non allontanarsi da una frivolezza piacevole e poco compromettente). Sempre a proposito di film coloniali, ricorderò l'immenso successo ottenuto qui dall'APPEL DU SILENCE, un film dove si riproduce fedelmente la vita di Père de Foucauld, il brillante ufficiale francese divenuto monaco, uno dei caratteri più puri e assetati di sacrificio che conti, nei nostri tempi, la fede cattolica.

Per tornare a SQUADRONE BIANCO, dirò che i francesi hanno ritrovato in questo film ciò che prediligono nella loro letteratura coloniale: una vita rude, semplice e, sopra tutto, solitaria; uomini a tu per tu con la loro propria coscienza, caratteri difficili, un po' tristi ma estremamente coraggiosi, pronti al sacrificio; e tutto ciò senza retorica, senza eccesso di colore, senza matrimonio finale e senza vittoriose malizie femminili.

Quanto ai particolari più « tecnici », mi scuserò per la mia scarsa competenza; ma ricorderò che si sono molto lodate in questo film la correttezza e il buon gusto del regista Genina, la straordinaria perizia del



'L'appel du silence' di Léon Poirier

fotografo, la sobrietà con la quale l'ambiente è stato sfruttato. C'è in certe scene una « pausa poetica » che, anziché intralciarla, rende più intensa l'azione; e d'altronde il pubblico francese è assai meno impaziente del nostro, si compiace cioè di certi particolari senza pretendere che i fatti si accavallino in una successione vertiginosa che strozza l'arte. Gli attori sono apparsi tutti ottimi, frenati nei loro gesti da prudenti consigli; e si sono ammirati senza riserve i nostri meharisti, rilevando la loro autenticità e il loro disciplinato fatalismo che offrivano allo spettatore stupendi effetti d'insieme.

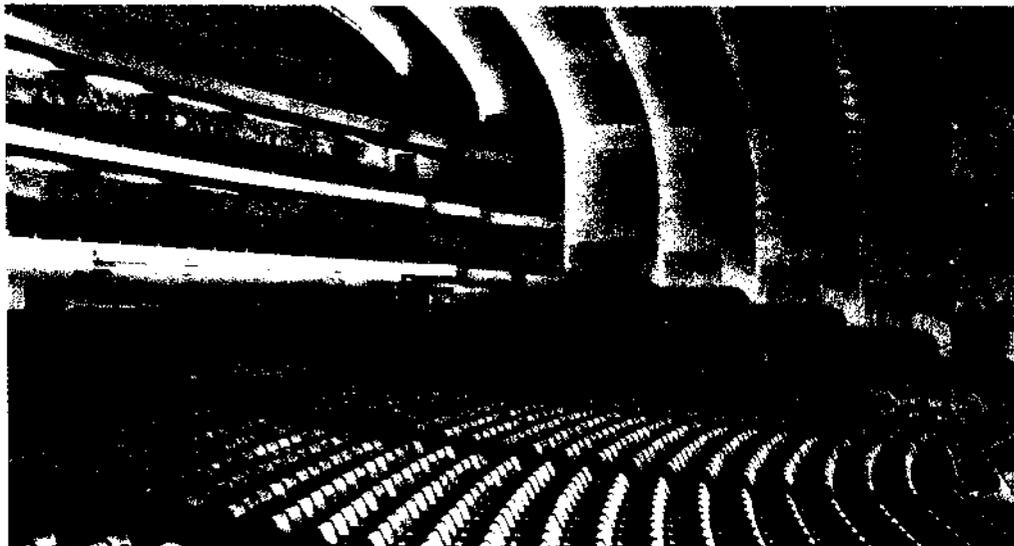
Poiché il film si è fatto anche nella versione francese, si poteva forse pensare che venisse a perdersi la suggestione del linguaggio. Così non fu. Il dialogo si è mostrato resistente, solido, ben congegnato anche in una lingua diversa. E a parte qualche lieve insistenza, qualche esclamativo sfuggito alla sorveglianza del regista, specie nella prima parte, tutto filava perfettamente. La versione francese è preceduta da un breve discorso di Peyré, il quale appare sullo schermo ad esprimere la sua commozone per aver visto bene espresse le sue idee in un film; commozone certo sincera e legittima, e che si chiude con un rammarico: « Abbiamo dovuto, dice lo scrittore, ricorrere all'aiuto generoso del governo italiano e all'intelligenza di un regista italiano per realizzare questo capolavoro. La Francia ci ha negato i mezzi per fare qualcosa di simile ». Che quel rammarico abbia stimolato, una volta di più, l'amor proprio francese, lo si vede ora nelle imitazioni che cominciano ad apparire qua e là di SQUADRONE BIANCO; imitazioni che però confermano, anche a detta della critica

e del pubblico, l'eccellenza del modello. Il film si è dato per quasi un anno di seguito a Parigi, e ancora gira nei quartieri eccentrici e in provincia. Le sale sono sempre gremite, la gente ammira, si commuove, applaude. Questi italiani che non suonano la chitarra a Posillipo intorno a un qualsiasi Tino Rossi (perché, proprio Genina, si è lasciato tentare da NAPLES AU BAISER DE FEU?), questi italiani che non si straziano, non si disperano con voce rotta e tremante, non si battono il petto giurando amori eterni e vendette tremende; che non gettano lontano i mozziconi di sigarette con l'aria di disfarsi di una fortuna, che non bevono il whisky imitando i gesti negligenti e disincantati degli anglosassoni, che non parlano di misteriose notti profumate, di travolgenti amori, di arcane voluttà; ma che invece venno tranquilli, eleganti, seri incontro alla morte, e amano il loro paese senza gridarlo a tutti venti, e sanno comandare senza brutalità e senza smancerie fraternizzanti le loro truppe indigene; questi italiani, direi, hanno irruentito la gente di qui; certo hanno dato l'impressione di una forza, di una volontà, soprattutto di una coscienza che erano ancora malnote quassù. SQUADRONE BIANCO ha giovato all'Italia più di tanti libri, di tanti articoli, di tante conferenze; e gli applausi unanimi che l'hanno accolto erano anche l'espressione di un rispetto che andava oltre il piacere di aver visto un bel film: un rispetto leale e anche compiaciuto per il nostro Paese.

Poi abbiamo visto altri film; ma in essi erano spesso ripetuti gli errori che fanno credere agli stranieri che noi siamo un popolo teatrale e gesticolante.

G. B. ANGIOLETTI

SALE PIU' PERFETTE



Il Radio City Music Hall di New York

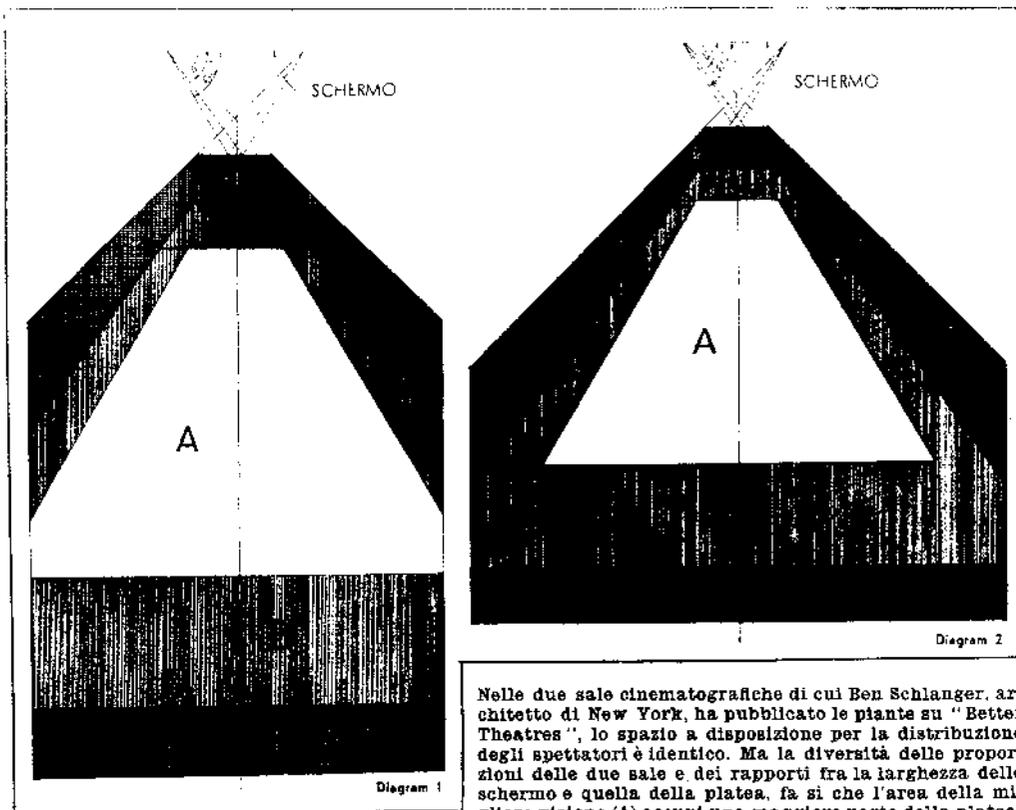
L'arch. Mario Cavallè, imitato da una grande Casa americana a recarsi a New York per studiare le recenti innovazioni relative alla costruzione delle sale cinematografiche, ha scritto per noi questo articolo in cui espone il risultato delle sue osservazioni. Sotto la guida dei tecnici costruttori, ha esaminato da vicino più di venti cinematografi, quali di recente impianto, quali ancora in costruzione: i più imponenti di Broadway e quelli della periferia. Le conclusioni cui giunge l'architetto Cavallè dovrebbero, ci pare, essere tenute nel massimo conto anche in Italia dove troppo sovente accade che un qualunque vasto ambiente, che potrebbe essere una sala da ballo, diventa cinematografo mediante l'aggiunta di posti a sedere e di una macchina da proiezione. Una delle poche eccezioni a questo stato generale è rappresentata dalla modernissima sala del Palazzo del Cinema al Lido di Venezia, inaugurata l'estate scorsa.

CONFRONTARE le nostre sale cinematografiche, il cui costo è sempre nell'ordine di grandezza delle centinaia di migliaia di lire, con le ciclopiche costruzioni di oltre Atlantico che, data l'enorme cubatura, si valutano certamente a milioni, è impossibile. Però tutto ciò che è esperienza preziosa in fatto di costruzione, tutto ciò che è perfezionamento, non dovrebbe essere da noi trascurato. La stessa cura meticolosa che l'America pone nella produzione delle pellicole cinematografiche, viene impiegata da tempo nella costruzione delle sale da proiezione.

È stata compresa, laggiù, una cosa fondamentale: che cioè il film non basta da solo ad esercitare una potente suggestione sulle masse, ma occorre che anche le sale in cui viene presentato possano contribuirvi con la loro perfetta costruzione e organizzazione. Nessun pubblico è tanto preso dalla febbre del cinema, quanto quello americano, forse perché in nessuna parte del mondo si è avuta, come in America, la cura minuziosa di blandire le folle, sollecitarle, affascinarle e asservirle nel loro costume, portato per natura a considerare il divertimento come al-cunché di indispensabile. Forse in nessun altro paese, il pubblico si dispone con pazienza in code interminabili lungo i marciapiedi, in attesa di poter assistere alla presentazione di un nuovo film. Questo, naturalmente, è

il frutto di una intelligente sottile opera di propaganda, che produce i frutti più impensati. Il cinema è diventato per l'americano una necessità quotidiana. La formula magica è oltremodo semplice: si è cercato sempre di mettere il pubblico in un ambiente irrealistico, fiabesco, che lo astragga dal resto del mondo e lo induca a vivere la vita suscitata dalle immagini che si muovono sullo schermo. L'attrazione che l'ambiente può esercitare sulla fantasia è incalcolabile. Da qui le proporzioni imponenti, lo sfarzo, le raffinate comodità, il benessere, le perfette condizioni di visibilità e soprattutto di acustica. Alla luce

di queste esperienze, la costruzione delle nostre sale cinematografiche dovrebbe essere tutta perfezionata. Nessuno dei nostri cinema può competere, dal punto di vista della perfezione costruttiva, con quei capolavori di tecnica, in cui predomina l'eleganza raffinata, spesso esuberante, ma sempre improntata ad una spettacolosa ricchezza: vestiboli immensi che potrebbero agevolmente contenere una nostra casa di 5 piani, pareti ricoperte di marmi lucenti, di affreschi, scalce di marmo, parapetti in bronzo, vasi, quadri preziosi, profusione di soffici tappeti in ogni vano. La sola città di New York possiede 500 sale cinematografiche, permettendo giornalmente ad oltre 600.000 persone di andare al cinema. 4000 posti offrono l'Astor e il Roxy, 5400 il Capitol, oltre 6000 il Radio City, per citare i più conosciuti. Questi cinema però, pur avendo pochi anni di vita, sono già largamente superati dalle nuove costruzioni, per le quali sono stati adottati schemi che sono il risultato di preziose esperienze in tutto il mondo. La forma della sala è stata radicalmente modificata. Si è tornati allo stadio: cioè alla configurazione classica del teatro latino: sale corte e pubblico disposto ad anfiteatro, su platee fortemente inclinate a forma di conchiglia. Dagli ambulacri, posti sotto la platea, il pubblico accede alla sala e si irradia sui diversi ordini di gradoni, attraverso accessi che si chiamano, come negli stadi romani, vomitori. Le gallerie sopraelevate, eseguite con gli stessi criteri, permettono agli spettatori anche la visione del resto del pubblico. La pianta preferita è a forma di trapezio; la più logica per la perfezione dell'acustica. Il soffitto ad ampi gradoni, si abbassa sensibilmente in corrispondenza del pal-



Nelle due sale cinematografiche di cui Ben Schlanger, architetto di New York, ha pubblicato le piante su "Better Theatres", lo spazio a disposizione per la distribuzione degli spettatori è identico. Ma la diversità delle proporzioni delle due sale e dei rapporti fra la larghezza dello schermo e quella della platea, fa sì che l'area della migliore visione (A) occupi una maggiore parte della platea: ossia almeno un 20 per cento di più nel primo schema che nel secondo. Infatti, nella prima pianta, la larghezza dello schermo corrisponde press'a poco a un terzo di quella della platea, mentre nella seconda corrisponde soltanto a un quinto. (Nella lunghezza considerata non è incluso lo spazio dei corridoi laterali). Le aree B e C segnano le posizioni di posti meno favorevoli ma sempre tollerabili. Dalle sue ricerche, lo Schlanger trae la conclusione che la larghezza dello schermo dovrebbe avvicinarsi a quella della sala fino al punto praticamente ammissibile per mantenere da tutti i posti una visione discreta.

coscenico e la visibilità risulta così garantita in ogni punto.

Come si vede, si sono affrontati in modo preciso tutti i problemi di ottica architettonica. La platea non è costituita, come da noi, da un piano digradante verso il palcoscenico orientato secondo l'asse maggiore del locale, ma inclinata secondo superficie paraboliche, le cui ordinate vengono determinate in corrispondenza di ogni ordine di sedie. Si tratta di piani circolari concentrici, calcolati in modo tale da togliere l'inconveniente di dover spostare il capo per vedere.

Tale soluzione è anche in diretta connessione col problema acustico. Quasi tutte le sale cinematografiche europee sono state costruite in epoca anteriore all'avvento del sonoro. Nelle poche recenti si è tentato di affrontare il problema mediante la preparazione delle pareti, creando su di esse come un'epidermide costruita da materiali assorbenti. Però si è visto un solo lato del problema. Una sorgente sonora in una sala di proiezione non è necessariamente continua: cessando essa di agire, lascia come una continuità del suono, per fenomeni di vibrazione dell'ambiente. Si ha la cosiddetta «riverberazione» o coda acustica che deforma le sfumature del parlato. In alcuni punti della sala, si possono avere concentrazioni d'onda per cui gli spettatori che vi sono prossimi udranno dialoghi in tono rafforzato; in altri, si possono avere rarefazioni d'onda e di conseguenza l'affievolimento della percezione sonora. Noi abbiamo persistito e persistiamo nel disseminare nell'ambiente materiali coibenti, illudendoci di trovare la vera soluzione ad un problema così complesso. L'America è andata più in là: non l'epidermide ha curato, ma la struttura. Ha studiato la forma della sala, le inclinazioni delle pareti, l'orientamento dei soffitti. E ha creato sale perfette: al Radio City, sala di circa 30 metri di altezza, con 6000 posti a sedere, si possono percepire i sospiri, tanto e perfetta l'audizione. Non vi sono pareti piane, ma interrotte da lesene che limitano le specchiature curve, o da pannelli inclinati sapientemente a seconda della direzione dell'emissione sonora. Le pareti sono rivestite con un impasto spugnoso di pomice (importato dall'Italia) misto a gesso. Esso viene sovrapposto a strati, nei punti in cui si vuol evitare la riverberazione. Nessuna sala cinematografica americana è munita di finestre. Il condizionamento dell'aria è uno degli impianti ai quali si dedicano le migliori cure.

L'aria prelevata dall'esterno viene lavata, raffreddata e immessa da una serie innumerevole di bocche impercettibili, praticate nel soffitto. Sotto ad ogni sedia, dei funghi in ghisa, di sezione regolabile, prelevano l'aria viziata, la quale, benché calda e portata quindi per natura a salire è costretta a scendere e a compiere un ciclo inverso nel locale. Si creano cioè artificialmente, dei moti convettivi, con direzione dall'alto verso il basso. L'aria estratta viene in parte eliminata, in parte purificata e con altra aria nuova, ricondotta nel locale. Ogni cinque minuti, si rinnova completamente tutta l'aria nell'ambiente. Il benessere che si ottiene, è naturalmente grande e il pubblico lo apprezza in modo particolare.

Anche l'illuminazione è molto curata quasi



Folla in attesa di entrare in un cinema di New York. (Foto 20th Century-Fox)

sempre la sorgente luminosa è nascosta e spesso serve come elemento decorativo per illuminare gli affreschi. Il pubblico americano, a differenza del nostro, non ama l'oscurità completa durante la proiezione, ma predilige una luce tenue che fa risaltare l'architettura del locale. L'illuminazione viene graduata a diversi colori, in modo da ottenere effetti suggestivi. Durante i concerti dell'orchestra e dell'organo, che si svolgono negli intervalli, vengono proiettati sul velario effetti di luce colorata: spesso bianche nubi che si sfoccano, aurore o tramonti di fuoco, che conferiscono all'ambiente un tono di simpatica vaporosità. In cabina si trovano abitualmente tre macchine di proiezione e una quarta per gli effetti di luce. I dispositivi per eliminare i pericoli d'incendio sono particolarmente geniali. La pellicola è tenuta in un ambiente raffreddato da un radiatore nel quale circola l'acqua. La rottura del film, porta con sé l'automatico spegnimento dell'arco voltaico, la chiusura pure automatica degli sportelli e l'accensione della luce di sicurezza nella sala. Questi accorgimenti sono, però, già in uso anche da noi. L'obiettivo della macchina è a fuoco variabile: cioè è possibile ingrandire lo schermo il quale per certe visioni può giungere alle proporzioni di tutta la parete di fondo della sala da proiezione (ed anche questo è stato già, almeno in una forma simile, effettuato in alcune nostre sale).

Il dispositivo per l'emissione del suono dietro allo schermo, è forse una delle cose più originali. Non due o tre altoparlanti (come si adotta da noi), ma una serie innumerevole di sorgenti sonore: cioè gli altoparlanti a nido

d'ar. Questo apparecchio, ampio quasi quanto lo schermo, seleziona le note a seconda della loro frequenza e spostando il punto di emissione dell'energia sonora, non localizza le riverberazioni. La voce è udita dal pubblico con tutte le sfumature originali.

Per avere sempre pubblico nel locale, vengono variati i prezzi d'ingresso a seconda delle ore. Lo stesso film si può vedere con un dollaro alle 8 di sera o con 25 cents qualche ora più tardi (cioè con 20 lire o con 5 lire).

La distribuzione dei biglietti è fatta sulla strada in un'edicola di bronzo e cristallo, perché è convinzione diffusa che sia necessario vincere l'esitazione del pubblico prima che entri nel locale. Tra una parte e l'altra del film non c'è mai intervallo: la proiezione può durare anche due ore continue. Il pubblico americano vuol vedere rapidamente l'epilogo del lavoro che si proietta. Il cartone a colori accompagna sempre ogni spettacolo. Le attualità sono sempre recentissime: illustrano cioè gli avvenimenti di qualche ora prima. Cartoni e attualità sono gli indispensabili complementi di ogni spettacolo. Il pubblico della zona d'influenza del cinema riceve regolarmente il programma dello spettacolo a domicilio. Viene invitato in mille modi e con tutte le astuzie. E si pensa anche ai disoccupati. Poiché gli individui in cerca di lavoro o trovano da occuparsi al mattino del lunedì, o debbono rassegnarsi ad aspettare altri otto giorni, al lunedì, si organizzano spettacoli adatti, a prezzi bassissimi e con programmi particolarmente sereni, per coloro che non hanno trovato lavoro e potrebbero lasciarsi vincere dalla malinconia

MARIO CAVALLÈ

UN GRANDE FILM DEL 1918

In questi giorni si sta elaborando un film su San Francesco d'Assisi per l'interpretazione di Pierre Blanchard. Ci pare interessante pubblicare questo articolo di Mario Corsi, che nel 1918 realizzò il primo film sulla vita del santo.

NEL 1918 IL CINEMATOGRAFO non aveva, secondo il suo vero atto di nascita, che ventitré anni. Era, dunque, molto giovane, e giovanissimo quanto ad esperienza. Aveva camminato però alla svelta e di strada, non si può negarlo, bene o male ne aveva fatta. Dal 1910 anche in Italia - e forse più che altrove - si lavorava con ritmo intenso. Dopo molte discussioni, interviste e polemiche, per stabilire se la cinematografia potesse o no assurgere a dignità d'arte, i più e i più autorevoli avevano concluso affermativamente, con le debite riserve che creasse nuove entità, nuove realtà estetiche e fosse affidata a persone di buon gusto, di fantasia, di cultura.

Così, lasciati sul tappeto i residui delle polemiche, i *forse*, i *se* e i *ma*, si videro delle brave persone fare il loro ingresso nel caotico mondo della pellicola; e qualche cosa di nuovo e di significativo cominciò a venir fuori dai nostri teatri di posa. Vennero fuori, per lo meno, quei primi grandi film storici che per un certo tempo assicuraron all'Italia un indiscutibile primato artistico e industriale nella cinematografia mondiale.

Questo avveniva tra il 1910 e il 1916: nei quali anni passarono sugli schermi italiani e stranieri - diciamo: trionfalmente - la dannunziana *CABIRIA*, il celeberrimo *QUO VADIS?* rifatto di poi, da noi e fuori, quattro o cinque volte, il *CHRISTUS* di Fausto Salvatori, girato

in parte - ne sbalordimmo tutti - in terra d'Egitto, il *CAPITAN FRACASSA*, *TEODORA*, la *GERUSALEMME LIBERATA*, *MADAME TALLIEN*, ecc. Non ci fu, in quegli anni, una casa di produzione di qualche importanza, e scrittore di scenari cinematografici e direttori artistici (la parola *regista* non era entrata ancora in uso) che non vagheggiassero un grande film storico. Ne avemmo, fino al 1920, una fioritura abbondantissima e tra i discreti, i brutti e i bruttissimi non mancarono taluni tentativi d'arte degni effettivamente di questo nome. Tra questi, un posto d'onore spetta (sono sicuro che nessuno, ricordandolo, vorrà tacciarmi d'immodestia) a quel *FRATE SOLE* di cui fui l'autore e in parte il realizzatore.

Tornato nel 1916 dal fronte, in seguito a ferita, anch'io mi sentii attratto, come parecchi altri scrittori e giornalisti, al cinematografo, e per due anni scrissi scenari su scenari, alcuni dei quali ebbero una certa fortuna. Un giorno del 1917 vennero a trovarmi l'avvocato Eugenio Sacerdoti (un ex-giornalista, che sulla fine dell'Ottocento aveva avuto fama di valente e battagliero critico musicale sotto lo pseudonimo di T. O. Casardi) e il commediografo Ugo Falena, il quale, da qualche anno, aveva lasciato il teatro per l'arte muta e dirigeva con fortuna la « Tespi Film ». Venivano a chiedermi un nuovo soggetto per film. L'avvocato Sacerdoti non si perse in chiacchiere.

- Devi prepararci un *FRATE SOLE*: un grande film, storicamente e religiosamente inattaccabile, tale da ottenere il *bene placet* della Chiesa. L'illustre maestro Luigi Mancinelli comporrà la musica. Dovrà riuscire un'operafilm. La direzione artistica sarà di Ugo Falena, coadiuvato da te e dal pittore Duilio Cambellotti per l'allestimento scenico e i costumi. Ti diamo quattro mesi di tempo per la trama e la sceneggiatura. Accetti?

Accettai, non immaginando la fatica a cui mi accingevo e non misurandone le responsabilità. Fu soltanto più tardi, dopo aver consultato la bibliografia francescana ed aver raccolto le fonti più sicure sulla vita del Santo, che compresi a quale impresa ardua e pericolosa m'ero impegnato; e mi tornarono allora in mente le parole dette qualche anno prima da Ferdinando Martini, in una conferenza, a proposito della *Francesca da Rimini* di d'Annunzio: « A cercare di elevarsi fino a così alte figurazioni, come quella cantata nel sommo Poema, c'è da correre il rischio di ruzzolare molto in basso ».

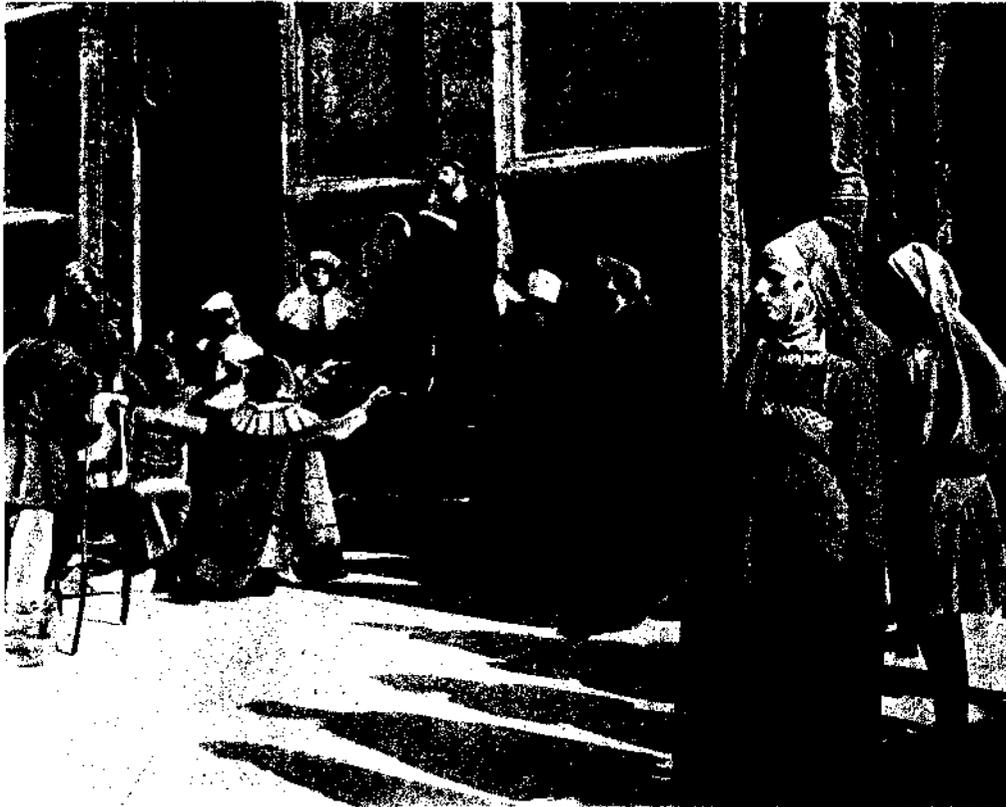
Ma oramai io ero in gioco. Perciò, cominciai col rileggere i *Fioretti*, poi passai alla prima e alla seconda *Vita* di Fra Celano, allo *Speculum perfectionis* di Fra Leone, e infine mi sprofondai nella vasta bibliografia francescana dell'età di mezzo e moderna. Le opere del Prudeniano, del Barone De Ségur, di Ruggero Bonghi, dello Schürer, del Goetz, dell'Alvisi, del Tarducci, del Tocco, del Gebhart, del Mazzoni, del Teza, del Mestica, del De la Rive, del Sabatier e, soprattutto, del danese Joergensen, il quale nella *Vita* del Poverello d'Assisi e nei *Pellegrinaggi francescani* ha forse innalzato il monumento più fulgido alla gloria di Francesco Bernardone, fecero a poco a poco rivivere dinanzi ai miei occhi tutto un magnifico mondo di vita italiana del Medio Evo, di cui il Poverello era la gran luce immortale. E mi accinsi al lavoro.

Io potevo rappresentare il Santo d'Assisi in tre diversi modi: o attenendomi alla leggenda, o drammatizzando la vita di Francesco nel suo progressivo distacco dalle cose di questo mondo, o mostrando questa vita nei suoi episodi storici. Scelsi il terzo modo. Ma poiché era senza dubbio il più arduo ad un compositore di pellicole che ha bisogno di una certa continuità d'azione e di un certo interesse di svolgimento, lo fusi col secondo. Misi così in *FRATE SOLE* la storia e il dramma stretti insieme indissolubilmente. Aggiungerò che non fu l'intera vita del Santo che intesi riprodurre nel film; ma piuttosto ricostruire, attraverso momenti sintetici e rappresentativi, con scrupolosa fedeltà storica, la figura gigantesca di lui ed il suo tempo, pieno di tenebre e di fulgori. E mirai più in là, facendo del figlio del ricco mercante d'Assisi non già il protagonista, come s'intendeva nel cinematografo, ma uno dei molti personaggi del vastissimo quadro che io mi proponevo di animare: un quadro fatto di folla, della grande variopinta folla che l'età di mezzo agitava nel suo cupo immenso erogiolo.

Sei mesi dopo lo scenario era pronto e Ugo Falena, Duilio Cambellotti ed io piantavamo le nostre tende ad Assisi, con un piccolo esercito di attori, di comparse, di operatori, di segretari. E là, scelti accuratamente i luoghi e dopo aver avuto io dei lunghi colloqui con lo scrittore Joergensen, il quale era solito trascorrere qualche mese dell'anno nella patria del suo Santo, e con alcuni padri francescani di profonda dottrina, cominciammo a girare gli esterni di *FRATE SOLE*, davanti e nel chiostro della Basilica, e due processioni nella Basilica stessa, davanti al convento di Santa Chiara, su pei fianchi del monte, e poi a Gubbio, a



Una scena che rappresenta il tribunale ecclesiastico nel film 'Frate Sole'



San Francesco predica alle turbe

Perugia e sul Lago Trasimeno. Interpreti principali del film erano l'attore drammatico Uberto Palmarini, il quale incarnava la figura del Fraticello d'Assisi, Silvia Malinverni, che era Chiara degli Scifi, Rina Calabria, nel ruolo di sua sorella Agnese, la ballerina Lucienne Myosa, nella parte di una cortigiana che si redime, Bruno Emanuel Palmi, in quella di un galante cavaliere, e Francesco Ricci in quella di Frate Elia.

Per almeno un mese Assisi e Gubbio offrirono il più bizzarro degli spettacoli, tra la viva e chiassosa curiosità degli abitanti e ancor più dei forestieri, che si stropicciavano sbalorditi gli occhi nel veder passare per le strade e le piazze ed entrare ed uscire dai templi inaspettati personaggi in costumi pittoreschi del 1200, e suore e fraticelli al braccio di soldatucci di ventura...

Ma lo spettacolo più caratteristico, ed anche commovente, era offerto dai veri francescani, i quali si facevano in quattro per aiutarci nella ripresa di talune scene, e ci fornivano perfino paramenti sacri; e pieni di premura tenevano indietro la folla dei curiosi nelle scene delle processioni davanti al tempio. Furono davvero degli intelligenti, umili, preziosi collaboratori alla nostra non lieve e non facile fatica. Ricordo che a Santa Chiara le suore, che vivono in stretta clausura, ad un certo momento, poiché faceva molto caldo, fecero distribuire dalla sorella guardiana alle attrici ed agli attori delle bevande fresche e dei biscotti. La lavorazione del FRATE SOLE continuò poi nel teatro di posa della "Tepsi Film" a Roma, e richiese quasi altri quattro mesi. La prima visione del film, annunciato come «restituzione francescana in 4 canti di Mario Corsi, con poema sacro per orchestra e cori di Luigi Mancinelli», ebbe luogo il 7 giugno 1918 all'Augusteo, concesso per la prima volta per uno spettacolo del genere, ed assurse a vero avvenimento d'arte. Dirigeva l'orchestra massima dell'Augusteo lo stesso maestro Luigi Mancinelli. Assistevano Principi di Casa Savoia, Ministri, alti Prelati e tutta la Roma artistica, intellettuale e mondana del tempo. Il successo del film e della musica furono gran-

dissimi. La stampa italiana, che allora non si occupava di film se non come pubblicità a pagamento, fece per una volta tanto uno strappo alla regola e dedicò a FRATE SOLE colonne intere, firmate dai maggiori critici drammatici e musicali: Fausto Maria Martini, sulla *Tribuna*, Goffredo Bellonci sul *Giornale d'Italia* ed altri.

FRATE SOLE rappresentò anche una nuova applicazione del cinematografo dal punto di vista musicale. Per la prima volta la musica entrava in un film come elemento integrativo, esercitandovi funzioni di imperio. Mentre nel primo grande film religioso realizzato in Italia, il *CHRISTUS*, la musica del maestro Fino si era aggiunta alla composizione cinematografica del Salvatori, accompagnandola e divenendone un vero e proprio commento, nel FRATE SOLE la musica era parte essenziale dello spettacolo. «FRATE SOLE» scrisse in un lungo articolo critico Alberto Gasco «segna indubbiamente una data nell'evoluzione del poema musicale cinematografico, al quale arriderà forse un avvenire mirifico».

Furono inni al musicista insigne e all'ideatore del film che ricorda oggi l'apparizione di quella vecchia rievocazione francescana definita (riproduco ancora un giudizio altrui, di un notissimo critico) «l'opera più significativa di una nuova orientazione del cinematografo verso una specie di sfruttamento culturale: orientazione che l'arte muta assume alla vigilia di acquistare una sua definitiva forma d'arte, con modi propri e proprie esigenze».

A coronare il successo di FRATE SOLE venne poco dopo il riconoscimento solenne e ufficiale del Vaticano, con una indimenticabile rappresentazione del film nell'aula magna del Palazzo della Cancelleria, dinanzi ad una decina di Cardinali e ad uno stuolo di Arcivescovi e alti Prelati e dignitari della Corte pontificia. Garantisco che l'eccezionale spettacolo della superba e vasta sala, in cui aveva avuto sede dopo il 1848 il primo Parlamento formato da Pio IX, gremita di un pubblico così eletto e così entusiastico (ci furono molti applausi) superava di gran lunga quello che si proiettava sullo schermo, accompagnato da una grossa orchestra diretta dallo stesso maestro Mancinelli.

Ricordo che dopo la proiezione i Cardinali e gli altri eminenti Monsignori vollero esprimere il loro vivo compiacimento al maestro Mancinelli, a Ugo Falena e a me, e dissero che dal cinematografo la Chiesa poteva aspettarsi, come l'Arte, grandi nobilissime cose.

MARIO CORSI



Rina Calabria e Silvia Malinverni nei ruoli di Chiara e Agnese Scifi

NEW YORK COMMENTA HOLLYWOOD



Fotografi di Hollywood ad una "prima" (Fox)

SERE FA, al « Morocco », l'elegantissimo ritrovo notturno di Broadway, un gruppo di artisti, di giornalisti e di attori, appena tornati dalla California dove avevano assistito alla premiazione annuale dell'Accademia, parlava delle ultime novità di Hollywood.

Le signore discutevano graziosamente sul nuovo fidanzato di Kay Francis, un Barone mezzo scandinavo e mezzo scozzese, alto, biondo, con gli occhi azzurri, e lodavano, come possono farlo delle buone amiche, il gusto della bella Kay, al secolo Katherine Gibbs. Anche sorridendo, commentavano l'ostentato entusiasmo della Crawford, di Montgomery e di Cagney - attori milionari a fastosi - per il movimento bolscevizzante americano ed il loro gran da fare per l'organizzazione del Guild (una specie di sindacato) degli attori.

Gli uomini, con molto maggior interesse, si occupavano della lotta in corso a Hollywood fra due gruppi di scrittori cinematografici. La lotta è cominciata quando, di recente, si è scoperto che il sacrificio sui salari, richiesto agli scrittori al tempo della chiusura delle banche nel 1933, è andato a beneficio dei produttori. Constatata tanta malafede, un gruppo composto dei più ricchi scrittori si è fatto patrocinatore di uno sciopero ad oltranza per il recupero del denaro perduto. L'altro gruppo, che accoglie gli scrittori « meno favoriti dalla fortuna », si contenterebbe invece di strappare qualche concessione immediata, magari temporanea... « È pensare », commentava il redattore di un giornale del

pomeriggio, « che un reporter che qui non riusciva a strappare la vita e che ora, a Hollywood, guadagna 1750 dollari alla settimana, è diventato il capo di questa crociata per la difesa « dei diritti umani » combattuti dai produttori! ».

Ma un attore grosso, elegante, dall'occhio ironico, conosciutissimo *bon vivant*, intervenne calmo: « Non dubitate, *boy*, che la commedia finirà molto più presto di quanto immaginate. Dopo il successo finanziario di BIANCANEVE, un vero esercito tra produttori, impresari, direttori e trafficanti si è messo in testa di far milioni con cartoni a lungo metraggio. Però non sono riusciti a trovare né soggetti né scrittori che valessero un penny. Qualcuno, più deciso, è scappato addirittura a Hollywood ed ha fatto offerte miracolose ai migliori collaboratori di Disney, per tirarli dalla sua parte; ma, dovunque, gli hanno risposto picche. Mentre ero laggiù, ho voluto fare una piccola inchiesta personale per accertare il fatto e per scoprire la ragione dei rifiuti, se pure erano veri. Tutto mi è risultato verissimo e la ragione dei rifiuti l'ho avuta da un mio amico che è con Disney. « I produttori - m'ha detto l'amico - sono in mano ai banchieri e costoro, preoccupati da tanta produzione povera, stanno tirando i cordoni della borsa. Meno film e migliori, è la parola d'ordine. Sono dunque in vista delle riduzioni di quadri in tutti gli studi, mentre i fratelli Disney, col milioncino e mezzo



In un intervallo di lavorazione, il regista Edmund Goulding e Bette Davis studiano il manoscritto del film « Vivo per il mio amore » (Warner Bros.)



Gary Cooper e H. B. Warner in una scena del film 'Le avventure di Marco Polo', diretto da Archie Mayo (Artisti Associati)

di dollari che hanno guadagnato negli ultimi anni, non hanno bisogno dei banchieri e con loro v'è sicurezza di lavoro... Credete a me, *boy*», ha concluso il giovane attore, «tutta questa paccottiglia di film, tutta questa cuccagna di paghe è destinata a finire presto».

L'iniezione di 10.000 comparse nell'Accademia di Hollywood ha fatto perdere qualsiasi interesse alla votazione che ogni anno vi ha luogo per la designazione dei «migliori». Molti che, appunto in virtù di questa idropisia elettorale, si ripromettevano, per effetto di abili manipolazioni elettorali, di fare personalmente o di far compiere delle acrobazie di carriera, sono rimasti con le mosche in mano. Passata in seconda linea la votazione dell'Accademia, tutta la strategia politica di Hollywood s'è concentrata sul premio in memoria di Irving G. Thalberg per «il produttore che abbia ottenuto il più notevole successo con una produzione di alta qualità». Quest'anno la consueta targa è stata rimpiazzata da un busto di Thalberg del valore di duemila dollari, e dodici giurati, scelti fra gli uomini più rappresentativi dell'industria cinematografica (registi, at-

tori, scrittori e tecnici del colore e del suono), sono stati designati a proclamare il nome del vincitore durante un banchetto. Dato il calibro de giurati, fra i quali erano compresi Frank Capra, Frank Lloyd, Jean Hersholt, Robert Riskin, Baker, Douglas Shearer, ecc., tutta Hollywood è stata presa da questo avvenimento. Nessuna indiscrezione era trapelata prima al riguardo - cosa meravigliosa in un ambiente come quello di Hollywood - ma era diffuso il presentimento che la scelta sarebbe caduta su Samuel Goldwyn o su David O'Selznick. Il premio è invece andato a Darryl Zanuck.

A combattere le attività snobiste di alcuni bolscevizzanti attori milionari di Hollywood, si è iniziato a New York un movimento per l'esclusione degli attori comunisti dalla «Actors Equity Association» che è da loro quasi controllata. Una vigorosa lettera, in cui si chiede che la dignità e la stabilità dell'antica associazione tra gli attori americani, siano restaurate con l'allontanamento degli attori comunisti, è stata scritta dal famoso George Arliss. Mr. Hallet, capo del partito di opposizione all'amministrazione

attuale dell'associazione, ha pubblicato la lettera di Arliss, che rappresenta una presa di posizione eccezionalmente energica per un vecchio attore che solo raramente ha preso parte a riunioni di classe.

Dopo gli entusiasmi per la cinematografia russa e per la cinematografia tedesca, ora, naturalmente, eccoci agli entusiasmi per i film francesi.

MAYERLING ha avuto, come già abbiamo scritto, il primo premio del 1937 per i film esteri. Oggi la critica prodiga grandi elogi a un altro film francese, GENERALI SENZA BOTTONI, una produzione che raccoglie ogni sera al «Filmarte Theatre» un buon pubblico. È un film satirico contro la guerra, con attori fanciulli che si disimpegnano abbastanza bene. Tutta la produzione ricorda molto I RAGAZZI DI VIA PAL, ma non lo eguaglia.

CAVALLERIA al «Roma» e QUE TIEMPOS AQUELLOS al «Teatro Hispano» sono entrambi lodati dalla critica, ma in tono minore. I protagonisti del film italiano raccolgono elogi sentiti per l'interpretazione delle parti loro affidate. Purtroppo il pubblico italiano continua a sentir poco il richiamo del film nazionale.

PIO STERBINI

QUADRO!

IL PASTORE AMICO E NEMICO DEL CINEMA

È doloroso ma vero che Clark Gable e Cary Cooper hanno finito con l'avere un'influenza su gran parte dell'opinione pubblica, assai più forte di quella dei pastori in ogni luogo. Queste parole sono state pronunciate dal reverendo decano McAlistier nell'inaugurare una serie di proiezioni nella cattedrale di San Giovanni l'evangelista in Scozia. Naturalmente lo strano prete e la strana chiesa sono protestanti e in paese protestante. È pare di udire il suono delle parole apocalittiche, che in fondo contrastano con l'iniziativa di proiettare film (normali, si badi), meglio la vogliono giustificare: ma con poco tatto.

LE BACIATRICI PESANTI E LE BACIATRICI LEGGERE

Greta Garbo, Gertrude Nissen e Lily Pons sono le baciatrici "pesi massimi" di Hollywood: i trucaggi delle loro labbra debbono essere rifatti dopo ogni bacio. Baciatrici "pesi leggeri" sono invece Loretta Young, Alice Faye, Mae West e la povera Jean Harlow, oltre qualche altra. Queste signore dello schermo baciano così delicatamente nelle loro scene romantiche che il rosso delle labbra resta quasi intatto. (Da un bollettino di Max Factor).



I GRANDI ESTETI DELLA SETTIMA ARTE

Uno dei giornalisti più celebri di America, deve gran parte della sua fama ai commenti di Hollywood che egli redige. Eccone qualche esempio: "Maureen O'Sullivan si è levata alle 5,45 nella sua casa di Malibu Beach per recarsi al primo giorno di lavoro nel film 'La mia cara signorina Aldrich'. Essa si è precipitata in teatro ed è stata immediatamente messa a letto dal regista George Leitz per la prima scena, che esigeva questo. - Anita Louise beve una pinta di sugo di carota per ogni pasto. Estrae lei stessa il sugo con una macchina speciale. - William Powell ha pagato un'altra visita al suo medico e così ha potuto non ritornare al lavoro in 'La baronessa e il maggiordomo'. - Beverly Roberts friziona sempre il suo viso con cetriolo. - William Hopper ha vinto un cuore femminile, ma non sa che cosa farne. Si tratta di "Queenie", un'orsacchiotta". Siamo in grado di dare ai nostri lettori uno spirituale ritratto del suddetto giornalista in un momento di forte ispirazione: attenzione! tra poco egli prenderà la penna.

STORIE D'ALTRI TEMPI

Erich von Stroheim, in un film per l'Universal (FEMMINE FOLLE) ci mostrò il vero Montecarlo, salvo un piccolo particolare: la terrazza dietro il Casino e in vista del Mediterraneo aveva nel film una superficie ghiaiosa invece d'essere pavimentata con lastre di pietra liscia com'è effettivamente. Io rimproverai Von per questo ed egli disse in sua difesa che il bilancio s'era afflosciato d'un tratto, proprio quando gli operai stavano costruendo una perfetta imitazione della vera terrazza. Questa domanda lo infastidì terribilmente.

(Ricordi d'un giornalista americano).

CONSIGLI AD UNA ATTRICE NOVIZIA

dati dal regista Mervyn LeRoy:

1. Non esagerare i gesti facciali.
2. Non distrarti quando stai imparando la parte.
3. Non imitare le stelle famose.
4. Non ti sforzare per riuscire: sii sciolta e semplice.
5. Non dimenticare che il tuo personaggio fa parte della produzione d'un film, non è isolato.
6. Non temere di chiedere consigli.
7. Non cercare mai di richiamar l'attenzione dello spettatore con gesti innaturali.
8. Impara bene la tua parte.
9. Non aver paura... tutti cercheranno di aiutarti.
10. Non montarti la testa in caso di successo.



PIOGGIA A PAGAMENTO

LA PRIMA VOLTA che il regista ebbe a disposizione una buona macchina perfezionata per la pioggia artificiale, dovette accorgersi di avere aggiunto — come si suol dire — una nuova corda alla propria lira. Da allora in poi la pioggia a scroscio fu la vera protagonista di alcune scene importanti, e la soluzione « originale » di certi fatti che altrimenti si sarebbero conclusi banalmente.

In principio la pioggia rappresentò un elemento di ridicolo nei film comici; sostituì, come effetto sicuro, il rovinio di pile di piatti del vecchio Polidor, trasformando quella rumorosa confusione in qualcosa di triste e di rassegnato com'è appunto la comicità di alcuni celebri attori: il più impassibile « incassatore » di divi è stato, io credo, Buster Keaton, l'uomo che aggiungeva danno al danno e alla fine si vedeva cader sulle spalle quel castigo di Dio. Ora, nei film comici piove assai meno, ma l'uomo bagnato e grondante fa sempre ridere, tanto che ancora oggi Oliver Hardy, appena trova una pozza d'acqua, ci si lascia cader dentro sicuro del fatto suo.

Dall'epoca comica si passa a quella drammatica: i robinetti dell'acqua non si aprono più per innaffiare il cappellino di Buster Keaton, ma lanciano i loro getti polverizzati sulle coppie errabonde sperdute nell'aperta campagna o per le vie della città, nella ricerca angosciata di qualcuno.

Evidentemente si è esagerato, si è calcato troppo sull'effetto. Abbiamo visto ragazze dai capelli allucignolati, dagli abiti incollati alle membra, portate sulle braccia da giovinotti che non temono i reumi; povere donne in cerca d'amore che approfittano di uscire proprio quando piove a dirotto per cantare, magari, una canzone appoggiate alla colonnina di un fanale; abbiamo visto coppie di amanti salutarsi lungamente davanti alla porta di casa sotto un rovescio d'acqua. « Perché non si riparano sotto il portone? » diceva qualcuno della platea. No, eravamo ai primi tempi delle piogge torrenziali, quelli erano i martiri, i pionieri, e non dovevano nemmeno pensare lontanamente a ripararsi; anzi l'occhio miope della macchina da presa si avvicinava alle mani strette per mostrare i goccioloni che scivolavano tra dito e dito, cercava tra uno stillicidio argenteo il viso della protagonista i cui occhi esprimevano tutti i sentimenti tranne quello di sentirsi i piedi bagnati e brividi di freddo lungo il filo della schiena. Bisogna riconoscere che quei registi, nella loro ingenuità, erano un po' brutali: avevano trovato nell'acqua un'alleata e la sprecaivano, turbavano la serenità degli idilli con improvvisi scrosci, chiedevano agli amanti inutili prove di resistenza fisica vietando loro, contro ogni logica e ogni consuetudine, l'uso dell'impermeabile e dell'ombrello. Si capisce che, aizzati da questi sentimenti malvagi, i registi dovettero in seguito ricorrere a terribili cataclismi per il gusto di far brancolare un povero amante tra le macerie di una città, in cerca della propria donna.

Finalmente arriviamo all'epoca romantica nella quale la pioggia è sempre un elemento necessario, ma da usare con una certa civetteria: a



Luisa Fazenda in una vecchia comica americana: 'Filomena e le furie del cuore'

questo punto il personaggio ha minore importanza e la fotografia prende il sopravvento. Ci si è accorti che un bell'acquazzone può ottenere stupendi effetti decorativi, e che le foglie degli alberi, vere o false che siano, s'ingemmano preziosamente: una goccia d'acqua diventa un coriandolo, un lustrino, una sfera iridescente da ingrandire a volontà; una pozza inghera fa centro nel quadro coi suoi tremolii che abbacinano l'occhio dello spettatore; la pioggia è diventata fine a se stessa: siamo alla lirica pura del cattivo tempo, agli « a solo » dell'obbiettivo.

È l'epoca di Sternberg che in CAPRICCIO SPAGNOLO ci ha dato una pioggia di bravura, una vera *soirée* romantica che ha richiesto, d'obbligo, dei signori vestiti di nero e in tuba: non importa se si trovassero sotto l'acquazzone per fare un duello; il loro preciso compito in quel momento era di distribuire alcune macchie scure tra tutto quell'argento fluido. Sternberg, regista acquatile, che aveva sorpreso le bianche ninfe nei laghetti nascosti, che si era nascosto tra le fronde come un satiro e velava l'occhio di sfocature come un Don Giovanni colto dal capogiro; Sternberg, il regista del glauco e del biondo, quello che punta gale d'argento e stende ricami d'ombra anche nelle camere d'affitto, aveva finalmente trovato il modo di rendere lirica anche la squallida, la greve pioggia dei vecchi film: dopo di lui non piovono mai più con tanto lusso. È l'ora insomma di riaprire gli ombrelli.

E gli ombrelli si riaprono nell'epoca nostra, la sentimentale. Ora i personaggi sono diventati più giudiziosi, si riparano dalle intemperie, hanno imparato l'uso dell'impermeabile e conoscono le qualità protettive della seta gloria; se si smarriscono in mezzo alla campagna durante un temporale trovano subito a poca distanza una casetta di caccia, col fuoco acceso nel camino; se invece sono ai giardini non manca il galante poliziotto che strappa da un arbusto una, due ombrelle, e con un lesto passo di danza — punta e tacco — offre un riparo alla coppia e uno spunto a tutti

per una canzone appropriata alla circostanza. Ma i nostri protagonisti non sarebbero sentimentali se cantassero soltanto delle canzonette. La pioggia, che una volta disgiungeva, che cresceva di drammaticità il distacco degli amanti, ora invece unisce, riconcilia, offre l'occasione di pronunciare una parola rivelatrice o di compiere un gesto definitivo.

Abbiamo visto degli amanti approfittare del momento di vicinanza sotto l'ombrello per capire subito ciò che stavano ingarbugliando in lunghe scene precedenti. Un bacio sotto la pioggia, oltre che un bel titolo di canzone per l'orchestra che sta sempre in agguato, è anche un modo facile per risolvere certe situazioni comuni. Senza contare che la casetta di caccia è pronta ad accogliere la coppia errabonda. Quando essa entra nella stanza gli spettatori trattengono il fiato: « Ci siamo ». Non ancora. Prima essi debbono accostarsi con piacevole stupore al fuoco, poi mettere ad asciugare gli abiti, poi scoprire qualche provvidenziale barattolo di marmellata (il sentimentalismo oggi di moda non trascura certi lati pratici) e infine si siedono nella poltrona volgendo gli occhi ai vetri delle finestre sui quali cola un liquido glutinoso: la pioggia. Il rumore delle scroscie, il sibilo del vento riempiono quei silenzi pieni d'attesa. Ma si capisce che due giovani simpatici, soli, in una camera confortevole, debbano parlarsi d'amore. E ciò avviene come era logico avvenisse: è in questi alloggi di fortuna dove cadono le mura di Gerico, dove il volto dell'attrice appare in originali inquadrature dietro il vetro della finestra, confuso da un tremolante velo di pioggia.

È in questi momenti che le protagoniste allentano le artificiose complicazioni della loro anima e si mettono finalmente in libertà: perché quando fa sereno son perfide e capricciose, e per una bella corsa su un prato contro luce, tra un fluttuare di veli e un baluginare di trasparenze, sono capaci di pantare in asso, senza ragione, l'amante bene intenzionato che era sul punto di offrire il cuore e il matrimonio.

GIANNINO MARESCALCHI



Con occhi asciutti che non riescono a piangere, Katharine Hepburn guarda gli sfoghi delle nuvole. ('Primo amore', R. K. O.)



In 'Anfitrione' Mercurio si trasforma in buffone e la pioggia in gioielli di vetro attaccati all'ombrello. (Ufa)



L'unica maniera di impedire a Eleanor Powell di ballare: inflarla nell'acqua. ('Follie di Broadway 1938', M.G.M.)



La pioggia ed il vento hanno fatto fuggire tutti i passanti, ma gli innamorati non si arrendono. ('Due donne sulle braccia')

La pioggia del cinema non scende e stata ottenuta in



Gli aspetti del paese dei dollari non sono tutti rosei, a giudicare da questa povera gente 'Sotto i ponti di New York', abbattuta dal destino, bagnata dalla pioggia. (R. K. O.)



Anche gli eroi della pioggia cinematografica richiedono un riflettore che illumini il loro dramma. ('Diluvio')



La pioggia è cessata, ma sull'asfalto umido risplendono ancora le luci della 'Città Anato!'. ('Oro nero', Ufa)

Rose Strader, preferisce che la pioggia gtitela disegnino sulla foto. (M. G. M.)

Quando piove, Marta Eggerth tace. Solo un bel sole, possibilmente artificiale, può ispirarle il canto. (Tobis)



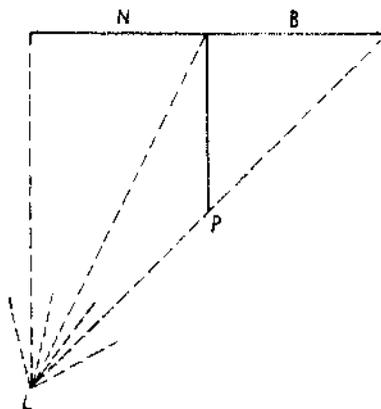
Quando piove, Marta Eggerth tace. Solo un bel sole, possibilmente artificiale, può ispirarle il canto. (Tobis)

Nei film forse troppo scuri e lenti di Gustav Machaty piove spesso: e sembra che la natura pianga. ('Notturmo')

PSICOLOGIA DEI COLORI NATURALI

I COLORI naturali che ci presentano i film e le fotografie ottenuti con i vari sistemi tecnici sono finora considerati poco soddisfacenti. In queste immagini spesso il colore sembra che risalti troppo, che si imponga in uno stile crudo e spettacolare da fiera. Nella natura, i colori passano come una caratteristica quasi inafferrabile degli oggetti, i quali essi soli assorbono l'attenzione. Sullo schermo, invece, gli oggetti sembrano colorati da un pennello non molto delicato. Questi sono i fatti, ma chi ne ha la colpa? Quasi tutti sono pronti a sostenere che il difetto si trova nei sistemi tecnici che non sanno ancora riprodurre fedelmente i colori reali. Ma qualcuno ha pure pensato che le ragioni dell'insufficienza dei risultati andrebbero ricercate nello spettatore, sia nei suoi occhi, sia nei processi psichici più intimi. Noi stessi abbiamo recentemente affermato come la nota «bruttezza» dei colori meccanicamente riprodotti in gran parte forse si spieghi col fatto che guardiamo l'immagine sullo schermo come un quadro, ossia esaminando i rapporti fra i diversi valori di colore; ma questo atteggiamento porterebbe allo stesso spiacevole risultato se lo adoperassimo pure davanti a una veduta reale. In un senso analogo, Franz Weil nelle sue *Osservazioni psicologiche sulla fotografia a colori* tratta non della bruttezza ma della poca naturalezza dei colori. (Il saggio è apparso nel quinto volume delle pubblicazioni scientifiche del reparto fotografico della Agfa: *Veröffentlichungen des wissenschaftlichen Zentrallaboratoriums der photographischen Abteilung der Agfa*, Lipsia 1937). Le considerazioni del Weil sono, in breve, le seguenti. Teoricamente si vorrebbe poter prestabilire un rapporto fisso fra una determinata lunghezza d'onda di luce e la sensazione cromatica provocata da tale ondulazione. Praticamente, però, questa sensazione è fortemente influenzata dall'ambiente in cui il singolo colore, mai isolato né nel senso spaziale né in quello della successione temporale, si presenta all'occhio, e anche dalle conoscenze che noi abbiamo dell'oggetto colorato. Sta di fatto per es. che i colori che percepiamo sono generalmente *Gedächtnisfarben* («colori della memoria») come li ha chiamati Hering, con un termine non troppo adatto. «Per noi una foglia è verde, perché ce la immaginiamo verde». Vediamo il mondo attraverso gli occhiali dei *Gedächtnisfarben* e ignoriamo spesso, inconsapevolmente, le tinte casuali nate dalle momentanee condizioni di illuminazione, ecc. La neve ci sembra bianca anche se coperta da ombre di un grigio cupo o bluastro. Un vestito blu comprato e abitualmente indossato alla luce diurna, ci sembra blu anche se l'illuminazione artificiale lo rende blu verde. Quindi, la nostra sensazione psicologica non corrisponde allo stimolo provocato sulla retina dell'occhio. Lo stesso

vale, del resto, per i valori del semplice chiaroscuro, come è ricordato da un altro scritto, pubblicato da Hans Arens nello stesso volume della Agfa: la nostra figura si riferisce a due superficie, l'una bianca *B*, separata mediante una parete *P* dall'altra superficie *N*, la quale in se stessa è nera ma illuminata da una sorgente *L* in modo da assumere, fisicamente, una chiarezza identica a quella della superficie bianca. Se guardiamo le due superficie attraverso due piccoli buchi di un diaframma, i quali dell'intera «situazione» non ci scoprono che un solo punto di ognuna delle due superficie, il nero illuminato ci sembrerà identico al bianco, ma appena guardiamo senza diaframma, rendendoci conto della lampada che illumina la superficie sinistra, non solo capiremo, ma vedremo addirittura



una forte disuguaglianza fra il nero e il bianco. L'emulsione fotografica rende i valori oggettivi, ossia ci presenta due superficie di identica chiarezza. Ecco un contrasto fra la nostra sensazione «pratica» e quella data dalla fotografia appunto per virtù della fedeltà meccanica di quest'ultima! Ammessa l'esistenza di tali trasformazioni psicofisiologiche degli stimoli, si potrebbe pensare che ad esse dovrebbero essere sottomesse non soltanto le immagini reali ma pure quelle riprodotte sullo schermo. E invece il nostro atteggiamento davanti all'immagine ritagliata dal complesso dell'ambiente vero e inquadrata da cornice rettangolare cambia in modo da dare maggiore evidenza ai valori puramente formali: la neve, oscurata dall'ombra, ci sembrerà blu, se dal nostro posto in platea la guardiamo in maniera puramente contemplativa, sebbene la si ricordi bianca dalla realtà.

In conseguenza, l'immagine cinematografica ci sembrerà troppo variegata, poco naturale. Si aggiungono fattori di altro genere. Il nostro occhio è abbastanza indulgente di fronte a modificazioni delle tinte, della chiarezza e anche della cosiddetta saturazione dei colori, premesso cioè la diminuzione di quest'ultima avvenga in maniera pressoché proporzionale per tutti i punti dell'immagine. Eppure, per es., l'inevitabile restrizione della gamma delle chiarezze può produrre inconvenienti indi-

retti, i bastoncini e i coni del nostro occhio non funzionano indipendentemente, ossia un oggetto nero risulterà meno cupo in un ambiente in cui non esistono bianchi molto forti. La nostra sensazione di nero, infatti, non si riferisce tanto a una forte mancanza oggettiva di luce quanto a un contrasto massimo fra valori chiari e valori scuri. Se dunque in una fotografia, per forza di cose, si riducono i contrasti, le ombre potranno risultare troppo deboli e quindi poco naturali.

Nella realtà, noi di rado osserviamo con lo sguardo fisso. Continuamente gira l'occhio, gira la testa, per allargare il nostro campo visivo e per poter esaurire, l'una dopo l'altra, le diverse parti dell'immagine con l'area centrale dell'occhio che corrisponde alla massima acuità visiva; inoltre ci facilitiamo, in questo modo, l'orientamento spaziale. Ne segue che uno stesso punto della retina riceverà successivamente stimoli diversi, ed è noto come lo stimolo precedente possa modificare quello successivo: dopo aver guardato una superficie blu, un'altra, realmente bianca, ci sembrerà giallastra, ossia tinta nel colore complementare. Queste modificazioni dei colori reali sono molto limitate nella osservazione delle immagini fotografiche e cinematografiche, le cui dimensioni ristrette provocano molto meno i movimenti degli occhi e della testa. Ecco una ragione per cui i colori riprodotti possono sembrare più crudi, meno legati.

Dicevamo che, nella vita, i colori non rappresentano altro che particolarità secondarie degli oggetti. L'uomo primordiale, come anche molte bestie, probabilmente disponeva di una sensibilità cromatica molto ristretta. Soltanto durante l'evoluzione dell'umanità la percezione visiva, perfezionandosi, si è completata sempre di più con le sensazioni cromatiche, che permettevano di distinguere e identificare i singoli oggetti con maggiore precisione.

La coscienza umana, afferma il Weil, ha dovuto conquistarsi il colore, e la storia della pittura ci offre esempi dello stupore provato dai contemporanei dei grandi artisti di fronte a nuovi passi compiuti da questi sulla strada delle nuove conquiste. Probabilmente un simile atto di adattamento sarà necessario per poter accettare la fotografia a colori. Bisognerà valorizzare diversamente i colori offerti da essa. Intanto si può fare qualche cosa per evitare contrasti troppo stridenti fra l'esperienza «pratica» e l'immagine riprodotta. Si eviterà, per es., di far svolgere una scena nell'ombra di alberi, perché l'illuminazione verde che si produce risulterebbe evidentemente antinaturale sullo schermo mentre in realtà non ce ne accorgemmo. Così si spiegano certe regole empiriche che già si sono formate nel campo della cromocinematografia dei dilettanti: «Preferire la luce a piombo!»: oppure: «Evitare vedute troppo profonde e provvedere invece a qualche superficie estesa in primo piano!».

Né è escluso di poter avvicinare anche tecnicamente l'immagine fotografica a quella psicologica che ci serve come misura del nostro giudizio. Si può restringere la gamma dei contrasti cromatici per ottenere effetti meno violenti, ecc. Ma dopo quanto abbiamo affermato sembra che il compito vero e proprio spetta invece allo stesso pubblico, il quale finirà per abituarsi ad immagini le quali, seppure non potranno mai essere fedeli al cento per cento, si avvicinano già oggi alla realtà maggiormente di quello che crediamo. Si noti che con un tale adattamento psicologico non sarebbe in nessun modo risolto il problema estetico, in quanto i colori, anche se ci sembreranno naturali, non già per questo formeranno composizioni armoniche e significative. Ma intanto un forte inconveniente sarà eliminato. Anzi, quasi l'unico per quanto riguarda il grande pubblico il quale, entro larghi limiti, si contenta di prendere atto dei fatti e degli oggetti senza preoccuparsi troppo della precisione e purezza della loro forma.

GIAC

PABST E DUVIVIER

NEL CINEMATOGRAFO, per cercare la unitarietà di tendenza, ossia la « scuola » in altre parole, si devono vagliare opere diverse, ricercarne le origini intime, paragonarne quei brevi episodi che sembrassero affini; scomporle nella loro maniera di impostare la vicenda, di condurla innanzi, poi di concluderla, e vedere se è sentita con la stessa forza, se i mezzi impiegati sono gli stessi ed hanno origine da intima necessità. Un metodo simile vogliamo seguire per due importanti registi moderni: G. W. Pabst e J. Duvivier.

Cominciamo con l'esaminare nella loro generalità due opere tratte da due capolavori, uno di vita, l'altro d'arte: GOLGOTTA e DON CHISCIOTTE. Entrambi i registi, messi di fronte a due opere di tono così elevato, ne sono rimasti abbacinati al punto da soffermarsi all'esteriorità della grandezza. In GOLGOTTA, Cristo è ritratto sovente in primo piano, come uomo, e la sua divinità resta un poco spostata nell'ambiente. Infatti la luce non è mai normale attorno a lui, ma è sempre simbolica, interpretativa, così che, invece di avere una divinità di Cristo in un ambiente umano, abbiamo una umanità di Cristo in un ambiente divino. Tutta la grandezza (in questo caso divinità) del soggetto, nell'opera cinematografica si trasferisce dall'interno all'esterno e diventa anche esteriorità.

Lo stesso è accaduto a Pabst nei riguardi del capolavoro di Cervantes. Sentitane la grandezza (che in questo caso era un misto di leggenda e di epopea), egli l'ha trasferita tutta nell'ambiente, degenerando anche in virtuosismi fotografici, in certi scorci di nuvole luminose che abbagliano e riducono nell'ombra la segnalina figura di Scialapin, abbandonata e sola alle prese con il grande *hidalgo* spagnolo.

Naturalmente, queste considerazioni non possono costituire né un biasimo, né un merito per i due registi: soltanto dicono il modo con cui essi hanno sentita l'opera, rendendola con gli stessi mezzi esteriori e denunciando così un identico temperamento d'artista.

Nella loro carriera cinematografica, essi hanno ridotto per lo schermo parecchie altre opere letterarie, se non proprio sempre dei capolavori. Sovente le opere letterarie non sono in tutto cinematografabili; spesso, per spiegare alcune situazioni particolari, è necessario mettere il lettore al corrente di alcuni antefatti, descrivere un ambiente che tali particolari giustifica. Questa specie di prologo è quanto di meno cinematografabile esiste in un'opera letteraria da ridurre per lo schermo.

A volte, i film si servono di qualche didascalia che, a prima vista, sembra indispensabile. Pabst e Duvivier, invece, non si abbandonano a tanta faciloneria, ma anche del prologo più letterario, dell'antefatto meno plastico, fanno una sequenza cinematografica delle più ritmiche. Si ricordi l'introduzione ad ATLANTIDE. La radio sulla terrazza del fortino parla di questo continente favoloso e l'obbiettivo, dopo le prime parole, quasi si alza a volo e incomincia

a scorrere sopra deserti fantastici e rupi preistoriche. Passa davanti agli occhi dello spettatore una panoramica silenziosa, soltanto interrotta dalle parole in sordina della radio, della quale ormai facciamo perfettamente a meno, introdotti come siamo, dall'aspetto del paesaggio stesso, nel senso della vicenda.

Così dicasi dell'introduzione al BANDITO DELLA CASBAH. Alla voce della radio è sostituita la voce dell'ispettore di polizia, il quale illustra una pianta del covo inviolabile. Dopo le prime battute, la pianta, per sovrapposizione, si trasforma nel dedalo di viuzze del quartiere infamato ed in quel delicato istante in cui lentamente al disegno della pianta si sostituisce il « disegno » reale dei vicoli e delle scalinate, sentiamo avvenire in noi l'emozione del paesaggio dall'arido discorso alla vitalità cinemato-

grafica. Siamo introdotti nell'ambiente. (Quantunque, in questo caso, la voce dell'ispettore di polizia non si abbassi di tono, ma seguita a descrivere cose per le quali, dato il grande valore cinematografico delle immagini, la parola diventa un pleonasma. Perché la voce insiste a dire « abissi di grasso », quando la visione di quell'enorme donna, ripresa dall'alto, con la perfetta messa in mostra del canaletto tra i seni flaccidi e gonfi, vale mille parole descrittive?).

Ora prendiamo in esame due personaggi che nell'interno della loro vicenda si sono rivelati perfettamente sullo stesso piano, se non addirittura uno la copia dell'altro: Mademoiselle Docteur e Pepé-le-Moké. Entrambi sono schiavi di un destino che li tiene racchiusi nel loro mondo: Pepé è schiavo della Casbah, Mademoiselle Docteur di tutti gli intrighi dello spionaggio. Essi, con la stessa intensità, anelano alla liberazione, a sciogliersi da tutti i legami che li tengono prigionieri di quel mondo dannato. Ad un certo punto della vicenda essi credono di aver raggiunta la liberazione attraverso la facile porta dell'amore; ma gli uomini



Dal « Don Chisciotte » di Pabst.



Da « Il bandito della Casbah » di Duvivier

tanno in agguato, e quali vendicatori dei loro precedenti peccati si interpongono e obbligano uno al suicidio, l'altro alla pazzia. Questa è l'identità dell'impostazione generale della situazione; ma si può ancora scendere a maggiori particolari per arrivare persino a quelli esteriori del vestire e del presentarsi.

La tendenza alla liberazione, a cui abbiamo sopra accennato, e che sentiamo nelle due vittime prigioniere, a un tratto ha un'esplosione violenta ed irresistibile causata da un fatto che le mette improvvisamente davanti alla triste realtà in cui vivono. Per Mademoiselle Docteur tale fatto è costituito dall'uccisione del compagno di spionaggio tradito, per Pepé dall'uccisione di Piero. Si noti che il fatto determinante la crisi accade proprio quando ad entrambi sorride l'amore, quell'amore che è diventato sinonimo di salvezza. Mademoiselle Docteur, infatti, incontra il compagno tra i soldati del plotone di esecuzione proprio mentre è in automobile col capitano Carrère; Pepé riceve tra le sue braccia Piero morente, quando ha da poco lasciato la fragrante Gaby. Gli effetti di questa tragedia che scoppia improvvisa, sono resi dai due registi con la stessa intensità; anzi, è sovente in questi particolari che Duvivier si dimostra più scervo di facilità e conseguentemente più artista. Pabst, nella scena della crisi, sembra non fidarsi eccessivamente della semplice immagine dell'attrice Dita Parlo, eccitata se non addirittura spiritata dal terrore della disperazione, e quasi a rafforzare la figura della donna sente la necessità di far intravedere, se pur attraverso l'originale e

riuscita irruenza palpitante di una tenda scompigliata dal vento, il viso del compagno tradito e ucciso. Duvivier invece tutto si abbandona alla maschera di Gabin e sembra averla plasmata con le proprie mani, come duttile creta. Non vi sono « visioni »; soltanto Pepé con gli occhi sbarrati guarda attento innanzi a sé, e poi, come se si offrisse alla sua vista qualche cosa di insostenibilmente orrido, si copre gli occhi con un gesto disperato delle mani. È questa una scena grandiosa di gran lunga più emotiva di quella analoga di Pabst.

Di sfuggita possiamo accennare al fatto che Duvivier, nel suo BANDITO DELLA CASBAH, non usa « visioni ». Parigi, il cui ricordo, da che Pepé conosce Gaby, diventa strettamente unito con l'amore, la liberazione, l'evasione dall'infernale Casbah, non appare una volta sullo schermo. Anche quando Pepé, dopo aver stretto tra le braccia Gaby, le confessa di aver sentito in quel momento, attraverso di lei, il brusio della grande metropoli; anche quando i due innamorati rievocano a parole i luoghi più poetici e caratteristici di Parigi, non appare sullo schermo né l'Étoile, né l'Opéra, né la Gare du Nord... C'è in questa « maniera » di Duvivier una specie di grandezza, una fuga davanti alla comodità di trasportare il dramma intimo di Pepé in una esteriorità figurata, e senza pregi. La nostalgia fiorisce lo stesso, forse più grande e sentita, perché non appagata da una visione reale.

Abbiamo detto che Pepé e Mademoiselle Docteur sono schiavi di un destino inviolabile, il quale, naturalmente, è rappresen-

tato nella vicenda da due personaggi che con loro agiscono. L'ispettore di polizia Sliman e la morsa della legge in cui il bandito è preso; il levantino Condoyan è la morsa del tradimento nella quale è stretta la spia. È strana coincidenza. I due personaggi sono esteriormente raffigurati nello stesso modo: entrambi portano il fez orientale e il bastone. Vogliamo vedere in questo una banale coincidenza o qualche cosa di più? Forse qualche cosa di più, perché anche il semplice uso di un oggetto insignificante, in registi di tale forza, diventa allusione, diventa simbolo.

Pabst è maestro nel creare le atmosfere: con un semplice quadro, con qualche accenno, rievoca tutto un mondo se non addirittura tutta un'epoca e una mentalità. È ormai classico l'esempio del famoso balletto di ATLANTIDE come quadro di alto e complesso valore allusivo. Duvivier, nel BANDITO DELLA CASBAH, crea qualche cosa di molto simile con la sequenza della fuga di Pepé dalla Casbah. Nel passo veloce e corto, nel dondolio delle spalle, nelle pieghe della giacchetta foscia è tutto Montmartre; camminare così abbiamo visto i ladri nei vicoli malfamati di Parigi, ai quali le viuzze sfocate della Casbah assomigliano stranamente. Parigi, il sogno di Pepé, è tutto condensato in quella sinfonia meravigliosa di luci, l'allusione è precisa, profonda e perfetta. Eppure Pepé ha sempre camminato così, ha sempre avuto la stessa giacchetta, la Casbah si è finora mostrata attraverso le sue viuzze; ma soltanto nell'istante della fuga, quando il desiderio raggiunge il suo apice, si avverte in quegli ele-

menti l'allusione a Parigi, cioè proprio quando è necessario. Forse prima sarebbe sembrata inutile retorica.

Il nuovo film *CARNET DI BALLO* è forse l'opera, se considerata nei singoli episodi costitutivi, meno personale di Julien Duvivier. O per lo meno non sapremmo dire se questa «personalizzazione» sia voluta o meno dal regista francese. Dato il carattere dell'opera, formata da diversi episodi eterogenei, trattenuti insieme da un filo tenue e pessimista, può essere che Duvivier abbia voluto dimostrare, elaborando diversi generi, la sua adattabilità. In ogni modo, siano volute o subite, le influenze da parte di altri registi, esistono. Per esempio, l'episodio di Padre Domenico arieggia un po' al Dreyer della prima maniera (*GIOVANNA D'ARCO*), con gli archi acuti dei grandi finestroni e la continua inquadratura del frate, mentre parla del suo passato, sotto l'arco della testa china di Cristo. Quel crocifisso medioevale sembra l'egida sotto la quale si ripara, dagli assalti dei ricordi mondani, l'austero religioso. Così pure l'episodio del sindaco Patusset è gustosamente alla Clair. Si notino i preparativi della festa con la banda popolare, gli addobbi di carta multicolore in municipio, la lettura del discorso e poi la figura del sindaco (Raimu) che con i baffi corti, i capelli scompigliati e la bombetta, gli occhiali di tartaruga, rassomiglia in un modo sorprendente all'industriale di *A ME LA LIBERTÀ*.

E naturalmente non manca l'episodio alla Pabst: quello del dottore Thierry. L'impiego continuo ed assillante dell'inquadratura obliqua ha la stessa funzione delle interminabili e dinamiche carrellate lungo i corridoi umidi e bui della *MINIERA* e fra i saloni a colonnati dell'*ATLANTIDE*. Qui tutto è obliquo: gli attori camminano in salita o in discesa, sui tavoli inclinati le bottiglie non cadono, le porte non si chiudono da sole contro muri per traverso; là era un continuo muoversi di tutti gli oggetti, gli stipiti, i mobili, i muretto, gli uni rispetto agli altri, per l'incessante muoversi della macchina da presa: pareva un mondo di cose sospese, fluttuanti separatamente in un liquido denso. L'ambiente, poi, dell'abitazione del medico, con i mobili vecchi, quella tenda, quei tetti visibili attraverso alla finestra, il vestito disordinato e i capelli biondici di quella maledizione di donna, ricorda in modo strano alcuni vecchi film di Pabst come *CRISTO* e qualche altro. L'episodio si svolge rapido e serrato, con un precipitare di inquadrature inclinate una al contrario dell'altra, tutte dominate dalla truce figura di Blanchar. È questo un attore efficace, anche adoperato da Pabst in *MADemoiselle Docteur* (e in *ATLANTIDE*), e sempre con lo stesso distacco dalla propria tragedia, un po' svagato, distratto quasi deliberatamente per non tradirsi. È con la stessa imperturbabilità glaciale che si appoggia al palo sotto le sembianze di Condoyan o carica la pistola in *CARNET DI BALLO*. Lo stesso viso disfatto, la stessa luce arida interna.

Così, esaminando molti film dei due registi, abbiamo potuto rilevare fra di essi un'identica aderenza nella scelta della materia, un'identica sensibilità di resa, un identico impiego di mezzi, elementi questi più che sufficienti per considerarli appartenenti ad un'unica «tendenza».

OSVALDO CAMPASSI

FILM DI QUESTI GIORNI



Claudette Colbert in 'Tovarich' (Warner Bros.)

T O V A R I C H

Solo ad un certo punto ci siamo accorti che Claudette Colbert e Charles Boyer facevano sul serio. Da quel momento fummo noi che non riuscimmo più a restar seri.

Il film ha inizio in una soffitta di Parigi. Naturalmente, i mobili e le suppellettili sono tanto vecchi e provvisori, che al primo urto cadono o si sfasciano. Ma nonostante la miseria del loro stato i due principi russi che vivono lassù non si scoraggiano: la loro felicità, anzi, è tanto grande che nessuno dei due pare sospetti d'essere un po' ridicolo.

Alla Banca di Francia il principe ha un deposito di quattro miliardi di franchi, versati a suo nome dallo zar in un momento in cui forse, ma non ne siamo ben sicuri, sperava di sfuggire ai fucili dei rivoluzionari. Ma il principe tollera che la moglie rubi al mercato piuttosto che toccare un centesimo di quel patrimonio, che per lui è sacro come la memoria del suo sovrano. Un giorno, vengono assunti come camerieri al servizio di un banchiere, ed è lì che incontrano un commissario sovietico, che è subito fatto bersaglio della loro sdegnosa ironia e perfino dei loro insulti: tanto che la principessa giunge a sputare nel suo bicchiere.

Tutto questo, però, senza che il commissario si scomponga da un atteggiamento di rigida etichetta che quasi lo fa apparire un campione della diplomazia e dell'educazione, sebbene con aria sinistra. Dopo tale scena, improvvisamente lo vediamo entrare in cucina, dove i due principi lavano i piatti e lucidano le scarpe dei padroni. Pensammo, in quel momento, che qualcosa stesse per accadere, ma fummo subito delusi. Non si trattava che di un mutamento di registro nel dialogo. Nel salone, le sciocchezze e le spiritosaggini erano dette con

lo stile allusivo e figurato dei settoannati umoristici, mentre ora, tra l'odore di lavandino e del lucido da scarpe, si avviano con piglio diretto, preciso, solenne come l'articolo di fondo dei giornali politici. Ma insomma, cosa vuole questo commissario dei porci, secondo la qualifica datagli dalla principessa-cameriera? È presto detto: vuole i quattro miliardi del principe, e li vuole per salvare i pozzi di petrolio di Batumi, che altrimenti cadrebbero nelle mani agli inglesi e ai francesi. Ebbene, di fronte a questo argomento... Sì, bisogna salvare il petrolio della Russia a costo di fare i camerieri per tutta la vita, in esilio.

Il film, come si sa, è tratto da una commedia di Jacques Deval, che ebbe un grande successo sui palcoscenici di tutto il mondo. Non abbiamo mai visto tale commedia: a giudicare dalla trascrizione cinematografica, essa ci sembra tanto puerile e di cattivo gusto, da indurci a credere che il cattivo gusto e la frivolezza francese debbono avere un fascino incomprendibile da parte nostra. Non abbiamo capito con quali intenzioni sia stata scritta, e tanto meno riprodotta sullo schermo, questa commedia da filodrammatici. A noi sembra che la vecchia Russia, quale ci viene rappresentata nei due principi esiliati, sia così scioccamente patetica e deamicisiana da giustificare altro che una rivoluzione.

A formare questa impressione contribuisce in parte anche l'atmosfera, gli ambienti e la luce del film, di uno splendore troppo artificiale e irreali: tutto quel bianco, quella pulizia squallida e disumana, non ha niente a che vedere con Parigi. Come il solito, quando gli americani vogliono raffigurare luoghi e cose d'Europa, difficilmente riescono a illuderci che la tecnica possa sostituire l'ignoranza completa della realtà o la mancanza d'immaginazione.



Spencer Tracy e Luise Rainer
in 'La grande città' (M. G. M.)

LA GRANDE CITTA'

Fra le attrici europee che lavorano a Hollywood, Luise Rainer possiede più d'ogni altra quella maniera di esprimersi senza parlare, con sospiri, sorrisi, seguendo con la mente segreti e lontani pensieri, che sullo schermo assume a volte un'intensità singolare, ma resta un po' fissa e uniforme. Sul suo viso appaiono spesso malinconie e ombre di presentimenti, come nei personaggi delle antiche tragedie coi quali ella è venuta educando la propria arte. Non stupiremmo infatti se un giorno le sue labbra pronunciassero improvvisamente i versi di Shakespeare, o recitassero la parte di un personaggio del teatro romantico.

Tuttavia, nel film LA GRANDE CITTA', Luise Rainer è moglie di un conduttore di tassi. Accanto a suo marito, l'attore Spencer Tracy, appare come una piccola e timida straniera emigrata, che a sorprenderla per le strade di New York ha un'aria sperduta, quasi spaurita. Un po' viziata come una bambina sempre stanca, si abbandona spesso, forse con grazia eccessiva, fra le braccia robuste di lui, che la portano su per le scale, rincasando, o nel letto, quando vanno a dormire. Sorride con malinconia, con quella strana nascosta riserva di chi essendo felice teme sempre qualche cosa e quasi non vuol credere alla propria felicità. Non ci vorrà molto, del resto, perché venga messa in serio pericolo, sull'orlo della disperazione.

La lotta per la concorrenza fra conduttori di tassi indipendenti ed una compagnia che tenta di averne il monopolio, è lo sfondo sociale di questo film, che ci narra come la vita onesta e felice di due giovani sposi rimanga vittima, a un tratto, di uno dei tanti intrighi che irretiscono una grande città americana.

Certo, nulla di nuovo in tutto ciò. Si tratta, poi, di un film corrente, dove ogni cosa è a posto secondo una logica cinematografica tipicamente americana, e non manca nulla per rendere il racconto drammatico e divertente: non manca il delitto e nemmeno il lieto fine, ch'è una rissa in grande stile come sanno farle solo a Hollywood, e in cui trionfa la giustizia e la verità mediante il sorprendente intervento di un gruppo di pugilisti, con a capo Jack Dempsey.

Borzage, dovrebbe apparire ormai chiaro, non è un grande regista; piuttosto, un regista di media intelligenza e di non eccezionali capacità narrative. Ma il suo racconto regge con naturalezza ed efficacia, le scene scorrono, senza intoppi né pesantezze, verso la fine con un ritmo sempre più intenso e rapido. La descrizione dell'ambiente e dei tipi è diretta con semplice e umano realismo, ba-

dando a non far concessioni letterarie o a non cadere in quella facile retorica del « caratteristico », ch'è ancora uno dei più frequenti difetti del cinema in generale e di quello europeo in particolare. Pregi senza dubbio modesti, ma d'altra parte tali da conferire a film come questi, che si sostengono sull'oggettività narrativa e sul carattere dei personaggi presi sempre di fronte e senza *arrière-pensées*, uno stile e un'evidenza di cui l'America è sola a disporre, e che ha finito col rivelarci tutti gli aspetti e i costumi di quel paese.

I personaggi della GRANDE CITTA' hanno una loro consistenza non genericamente umana, ma propria di una società e di un territorio, di cui Spencer Tracy è uno dei massimi e più efficaci interpreti. Un attore che non ha nulla di letterario e quasi sembra uscito direttamente da esperienze occasionali, venuto via via affinandosi con l'esercizio più che con uno studio su testi e modelli classici. Qualcuno ha detto che gli americani sono nati

per fare il cinematografato perché è il popolo più fotogenico, in senso di una specifica recitazione, e più cinematografico del mondo. Il che è vero senz'altro. Basta osservare le figure di secondo piano e di sfondo di questo film, tutti quegli autisti, quei poliziotti, quegli emigrati, quella piccola borghesia che popola le strade, i bar e gli appartamenti d'una New York minore, il loro modo di gestire, di guardare, di passare davanti alla macchina da presa, per convincersi che negli Stati Uniti la vocazione al cinema non è che la realtà della vita, quasi un costume nazionale, come in Spagna, poniamo, il *torero*.

Ma non volevamo concludere che LA GRANDE CITTA' è il film dei figuranti e dei generici. La presenza di Spencer Tracy e Luise Rainer ci assicura che il contrario è vero. Forse il personaggio di Anna resta un po' lontano, in quanto a stile, dagli altri: la Rainer si lascia prendere un po' troppo da languori e tenerezze, qualche volta impreziosisce i suoi atteggiamenti, a differenza di Spencer Tracy, ch'è sempre asciutto anche nei momenti più impegnativi. Tuttavia il loro idillio assume qua e là, nel racconto, un rilievo poetico che va oltre un semplice risultato di bravura.

URAGANO

Le isole della Polinesia sono state oggetto di molti film; qualche volta di film stupendi ai quali la memoria sempre ritorna. Finora il cinema ce le aveva mostrate come uno dei luoghi più felici di questa terra, prediletti dalla natura, che li trattava con particolare clemenza. S'era visto piovare, ma sempre una pioggia discreta e riverente, al pari del vento che vi soffiava per gonfiare le vele delle canoe o dissipare l'afa tropicale.

Quand'ecco improvvisamente ci appaiono nell'imminenza di una catastrofe. Si leva dapprima un vento stridulo che rende inquiete e irritabili le persone, si insinua nelle case, apre le finestre, solleva le carte e rovescia tutto ciò che si trova sul suo passaggio. Poi il cielo s'oscura, il mare infuria. E finalmente scoppia il più terribile uragano che si sia mai visto sullo schermo.

Dal principio del film lo aspettavamo. Tutto il pubblico della sala lo aspettava, attento a scoprirne i primi segnali. Gli episodi del racconto si susseguivano senza riuscire a distoglierlo da quell'attenzione. Né valse l'apparizione di Dorothy Lamour, una magnifica ragazza dagli occhi e dai denti equini. L'uragano durò circa venti minuti, durante i quali un'isola fu completamente distrutta, rimanendo una striscia di sabbia, senza un albero o un muro in piedi.



Dorothy Lamour in 'Uragano'

In questi venti minuti gli alberi venivano strappati dal suolo come fucilli, le case scoperchiate, poi sollevate in aria, dove s'aprivano disperdendosi come un mucchio di foglie nell'ultimo temporale d'autunno. A poco a poco vedemmo scomparire anche la casa del governatore dell'isola, e all'ultimo i muri della chiesa.

Eppure i protagonisti del film si salvarono. Il dottore riuscì perfino, in una piccola canoa piena di rifugiati, legata alla riva da una corda, ad assistere una partoriente indigena, che dopo quello spaventoso flagello diede alla luce un bel maschietto. Altri si salvarono tenendosi aggrappati ai rami d'un albero, sul quale le onde si scagliavano inutilmente con impeto accanito. Solo il parroco morì, ma suonando l'armonium, perché le cose verosimili e reali non piacciono a John Ford.

Le incongruenze e gli eccessi di URAGANO non sono soltanto di questo episodio, che pure è il più importante e il solo che conti nel film, non fosse che in considerazione dei trucchi e della tecnica di James Basevi, l'autore del famoso terremoto in SAN FRANCISCO. I difetti della sceneggiatura e della regia appaiono frequentemente, né sono fra i più lievi che oggi si possano dare. Basterebbero le scene di prigionia del protagonista, condannato ai lavori forzati per avere risposto con un pugno alla insolente provocazione di un bianco, a fornirne un esempio.

Ma l'errore più grosso è soprattutto nella psicologia di certi personaggi e, di conseguenza, nel loro agire. Forse John Ford ha un debole per i personaggi inflessibili e crudeli. Chi ricorda il fanatismo per il dovere, le regole e la disciplina del capitano della nave *Bonny* non stupisce di trovare qui, nel governatore francese di un'isola polinesiana, una specie molto rara di calvinista della legge, dal cuore più duro della pietra. Personaggi come questi possono non essere assurdi, ma assurdo o assai poco probabile è il loro modo di comportarsi, nello sforzo di attenersi a una logica che ad un certo punto diventerà incoerente, e ad una saggezza che finirà col trasformarsi in brutalità o tirannia.

La realtà è che i film come URAGANO non hanno altro scopo e non si appagano che del tentativo di meravigliare lo spettatore con scene di grandiosità tecnica, alle quali viene subordinato tutto il resto, in funzione di esse.

Resta tuttavia da vedere se tali scene, per non riuscire del tutto gratuite e fredde, non abbiano bisogno, più che quelle dei film comuni e normali, di una suggestiva preparazione nella cornice di un racconto ben congegnato e i cui personaggi non manchino di una consistenza precisa e umana.

GINO VISENTINI

Assorbito da altri impegni di lavoro Giacomo Debenedetti, ha dovuto purtroppo lasciare la sua mansione di critico cinematografico, a cui aveva saputo dare un'impronta di singolare acutezza che era molto apprezzata dai lettori di "Cinema". Ci auguriamo tuttavia che la sua nuova attività non lo costringa a privarci per troppo tempo di una collaborazione che per noi e per i nostri lettori sarà sempre assai gradita.

I FILM DEL MESE IN CENSURA

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

STATI UNITI

NEMICO DELL'IMPOSSIBILE (*The Go-Getter*). - Produzione: Cosmopolitan. Distribuzione: Warner Bros.-First National. Produtt.: Sam Bischoff. Regista: Busby Berkeley. Soggetto di Peter B. Kyne. Sceneggiatura di Delmer Daves. Interpreti principali: George Brent, Anita Louise, Charles Winninger. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

BACIAMMI COSÌ (*Tutto tuo - It's All Yours*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio E.I.A. Regista: Elliott Nugent. Soggetto di Adelaide Heilbron, sceneggiato da Mary C. McCall jr. Sceneggiatura di Stefano Goosson. Commento musicale di Morris Stoloff. Montaggio di Gene Havlick. Operatore: Henry Freulich. Interpreti: Madeleine Carroll, Francis Lederer, Mischa Auer, Grace Bradley. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

FIGLIA DI SHANGAI (*Daughter of Shanghai*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Regista: Robert Florey. Soggetto da un racconto di Garnett Weston. Sceneggiatura di Hans Dreier e Robert Odell. Commento musicale diretto da Boris Morros. Montaggio di Ellsworth Hoagland. Operatore: Charles Schoenbaum. Interpreti: Anna May Wong, Charles Bickford, Larry Crabbe. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

TUONO IN CITTÀ (*Thunder in the City*). - Produzione: Atlantic Film. Regista: Marion Gering. Interpreti: Edward Robinson, Lulu Deste, N. Bruce, C. Collier. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

ARTIGLIO DI VELLUTO (*The Case of the Velvet Claws*). - Produzione: First National. Distribuzione: Warner Bros. Produttore: Jack Warner. Regista: William Clemens. Interpreti: Warren William, Claire Dodd, Winifred Shaw, Dick Folan. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

DINAMITE BIONDA (*Ply Away Baby*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. Produttore e regista: Franck McDonald. Interpreti: Barton McLane, Glenda Farrell. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

MIA MOGLIE CERCA MARITO (*Second Honeymoon*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Regista: Walter Lang. Interpreti: Loretta Young, Tyrone Power. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

IL MISTERO DEL GATTO NERO (*The Case of the Black Cat*). - Produzione: First National. Distribuzione: Warner Bros. Regista: William McGann. Interpreti: Riccardo Cortez, June Travis, J. Bryan. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

VENDETTA (*They Won't Forget*). - Produzione: First National. Distribuzione: Warner Bros. Produttore e regista: Mervyn LeRoy. Interpreti: Claude Rains, Gloria Dickson, Edward Norris. Autorizzato (1).

HOLLYWOOD HOTEL (*Hollywood Hotel*). - Produzione: First National. Distribuzione: Warner Bros. Produttore: Jack Warner. Regista: Busby Berkeley. Interpreti: Dick Powell, Rosemary Lane, Glenda Farrell, Hugh Herbert, Louella Parson, Ted Healy. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

*** AMORE HA PRESO IL VOLO** (*Love Takes Flight*). - Produzione: Grand National Film. Distribuzione: Pisona Film. Autorizzato (1).

*** CENTO UOMINI E UNA RAGAZZA** (*One Hundred Men and a Girl*). - Produzione: Universal. Distribuzione: I.C.I. Autorizzato (1).

*** FIAMME SUL MAROCCO** (*Trouble in Morocco*). - Produzione Columbia. Distribuzione: Consorzio E.I.A. Autorizzato (1).

*** I FILIBUSTIERI** (*The Buccaneer*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Autorizzato (1).

*** LA GRANDE BARRIERA** (*La stirpe della selva - The Barrier*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Autorizzato (1).

*** LA GRANDE CITTÀ** (*The Big City*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Autorizzato (1).

*** INVITO ALLA DANZA** (*Varsity Show*). - Produz. e distrib. 20th Century-Fox. Autorizzato (1).

MEZZANOTTE A BROADWAY (*Charlie Chan on Broadway*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Autorizzato (1).

*** UN MONDO CHE SORGE** (*Wells Fargo*). - Produz. e distribuz.: Paramount. Autorizzato (1).

NON HO UCCISO (*Night Club Scandal*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Autorizzato (1).

*** UNA NOTTE ALL'OPERA** (*A Night at the Opera*). - Produzione e distribuz.: M.G.M. Autorizzato (2).

*** PAGATE PER DANZARE** (*Paid to Dance*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio E.I.A. Vietato il doppiaggio (2).

*** QUEI CARI PARENTI** (*Danger Love at Work*). - Produz. e distrib.: 20th Century-Fox. Autorizzato (1).

*** UNA RAGAZZA ALL'ARMANTE** (*Love and Hissee*). - Prod. e distr.: 20th Century-Fox. Autorizzato (1).

*** SPOSIAMOCI IN QUATTRO** (*Double Wedding*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Autorizzato (1).

*** TOVARICHI** (*La notte è nostra - Tovarich*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. Autorizzato (1).

*** L'ULTIMA BEFFA DI DON GIOVANNI** (*The Great Garrick*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. Autorizzato (1).

*** L'ULTIMO GANGSTER** (*The Last Gangster*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Autorizzato (1).

*** URAGANO** (*Hurricane*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. Autorizzato (1).

*** VIVI, AMA, IMPARA** (*Live, Love and Learn*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Autorizzato (1).

*** VIVO PER IL MIO AMORE** (*That Certain Woman*). - Produz. e distrib.: Warner Bros. Autorizzato (1).

FRANCIA

ALIBI. - Produzione B. N. Films. Distribuzione: Minerva Film. Direttore di produzione: J. Nash. Regista: Pierre Chenal. Soggetto e sceneggiatura: Marcel Achard. Scenografia: Lourie. Operatore: Ted Pahl. Interpreti: Albert Préjean, Eric von Stroheim, Jany Holt, Jouve. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

DOPPIO DELITTO DELLA LINEA MAGINOT (*Double crime sur la ligne Maginot*). - Produzione Comp. Franc. Cinematografica. Distribuzione: S. An. Gra. F. Regista: Felix Gandera. Soggetto tratto dal romanzo di Pierre Nord. Interpreti principali: Victor Francen, Vera Korène. Vietato il doppiaggio (1).

PRIGIONE SENZA SBARRE (*Prisons sans barreaux*). - Produzione: Cibra. Distribuzione: S. An. Gra. F. Direttore di produzione: Pressburger. Regista: Léonide Moguy. Interpreti: Annie Ducaux, Roger Duchesne, Corinne Luchaire. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

IL RICHIAMO DEL SILENZIO (*Appel du silence*). - Produzione: Comp. Cinemat. Franc. Distribuzione: Miniatura Film. Regista: Léon Poirer. Interpreti: Jean Jonnel, Pierre Gringaud, Suzanne Bianchetti, Jacqueline Francel. Autorizzato (1).

SIGNORINA MIA MADRE (*Mademoiselle ma mère*). - Produzione: Regina Film. Distribuzione: Sangraf. Interpreti principali: Danielle Darrieux, Pierre Brasseur, Marcel Simon, Alerne. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

GERMANIA

SETTE SCHIAFFI (*Sieben Ohrfeigen*). - Produzione U.F.A. Distribuzione: E.N.I.C. Produttore e regista: Paul Martin. Soggetto e sceneggiatura di B. E. Lütke e Paul Martin. Scenografia di Erich Kettelhut. Commento musicale: Curt Götz. Operatore: Konstantin Irmen Tschett. Interpreti: Alfred Abel, Willy Fritsch, Lilian Harvey. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

*** SI PARLA DI CLARA** (*Si parla di Jacqueline - Man Spricht ueber Jacqueline*). - Produzione e distribuzione: E.N.I.C. Autorizzato (1).

ITALIA

LA PRINCIPESSA TARAKANOVA. - Produzione: S. An. Film Internazionale. Regista: Mario Soldati. Scenografia: Andréieff e Fiorini. Commento musicale: Riccardo Zandonai. Operatori: Curt Courant e Del Frate. Interpreti: Annie Vernay, Pierre Richard-Willm, Memo Benassi, Roger Karl, Anna Magnani, Antonio Centa, Suzy Prim. Autorizzato (1).

INGHILTERRA

*** IL TRIONFO DELLA PRIMITIVA ROSA** (*The Return of the Scarlet Pimpernel*). - Produzione: London Film. Distribuzione: Manderfilm. Autorizzato (1).

Un documento eccezionale

LE MEMORIE DI GEORGES MÉLIÈS

QUARTA PUNTATA

Così, nei suoi primi anni, Méliès dovette accontentarsi di gente di buona volontà, senza capacità speciali. Tutti gli impiegati del teatro Robert-Houdin, alcuni vicini, qualche membro della sua famiglia, perfino i suoi domestici e il suo giardiniere, furono promossi al rango di attori. Quanto alle comparse, venivano reclutate nelle officine e nelle fabbriche delle vicinanze di Montreuil. Ma purtroppo, nonostante la buona volontà di questa gente raccogliatrice, i costumi che doveva indossare facevano una assai magra figura. Le donne specialmente mancavano di quell'eleganza che la pratica del teatro conferisce anche a chi non ha un corpo perfetto. In una parola le donne mancavano di portamento, di grazia nel gestire e nel camminare, infine di stile. Che fare? Méliès ebbe allora l'idea di rivolgersi alle danzatrici del teatro Chatelet, che essendo poco pagate accettarono volentieri. Da quel momento il personale femminile ebbe un'altra linea. Le ballerine dell'Opéra, avendo saputo

che il lavoro era interessante e vantaggioso, si presentarono numerose per farsi scritturare a loro volta; poi fu il turno dei cantanti di caffè-concerto e, infine, essendosi sparsa la voce nell'ambiente teatrale, anche di alcuni attori. Anche gli stessi attori della Comédie Française, a un certo punto, cedettero ed entrarono nel cinematografo; ma con grande sorpresa di tutti, essi furono spesso assai inferiori ad artisti di second'ordine. Non potendo appoggiarsi sulla parola, che a quel tempo non esisteva nel cinema, mentre per essi rappresentava l'elemento più prezioso, ed essendo abituati al palcoscenico, dove i loro gesti sobri acquistavano espressione e magia mediante una perfetta dizione, questi attori perdevano la più gran parte della loro suggestione sul pubblico. Senza contare poi che erano completamente inutilizzabili quando si trattava di ruoli sportivi o che esigessero agilità di movimenti. In poco tempo, Méliès giunse tuttavia a giovare dei suoi attori seguendo le loro capacità particolari, sicché finì con l'avere una trou-

pe completa e bene addestrata; ma nelle scene a trucco dovette sempre interpretare egli stesso il ruolo principale, perché gli riusciva più facile far capire agli attori le finchezze richieste da una buona esecuzione di un trucco complicato. Uno solo, l'acrobata André Decd, che recitò a lungo per Méliès, riuscì ad assimilare un certo numero di abili procedimenti - che gli permisero di interpretare con successo, in Italia, una serie di film conosciuti sotto il nome di Gribouille.

Altro particolare importante: fu Méliès che per primo girò i suoi film col sistema di illuminazione elettrica, in un'epoca in cui ciò sembrava impossibile anche a causa della poca sensibilità dei negativi. Con l'aiuto di trenta lampade ad arco riuscì a girare sulla scena, nell'esercizio del suo repertorio, il famoso cantante popolare Paulus. Gli operatori di quel tempo lo considerarono un fatto veramente straordinario. Più tardi Méliès tentò di rinnovare la ripresa nel suo teatro di posa. Ma lo spazio da illuminare qui era troppo grande: non poté ottenere un'intensità luminosa tale da sostituire interamente la luce del giorno. Durante venti anni di carriera cinematografica, Méliès continuò sempre ad assicurare le rappresentazioni magiche del teatro Robert-Houdin. La sua vita divenne così di un'attività prodigiosa. Méliès abitava a Montreuil. Si alzava alle 6 del mattino e alle 7 era già nei suoi teatri di posa, dove lavorava ininterrottamente fino alle 5 della sera. Alle 6 era a Parigi, e fino alle 7 riceveva nel suo ufficio coloro che desideravano parlargli personalmente. Poi, in fretta, si metteva a tavola. Alle 8 si trovava già al teatro Robert-Houdin; durante la rappresentazione disegnava, sorvegliando in pari tempo il buon andamento dello spettacolo. Finita la rappresentazione, ripartiva per Montreuil; non poteva quindi essere a letto prima delle 0,30. In questo periodo non dormiva più di sei ore per notte. Il venerdì e il sabato erano giorni riservati alla ripresa delle scene preparate durante la settimana. Queste due giornate erano particolarmente faticose, dovendo egli stesso provvedere alla messa in scena, e fare ad un tempo il macchinista e l'attore. Alla domenica, a Parigi, assisteva a una mattinata al teatro Robert-Houdin che durava dalle 14 alle 17; dalle 17 alle 19 presenziava a tre proiezioni cinematografiche, e finalmente alla sera dalle 20 alle 23,30 dirigeva lo spettacolo teatrale.

Questa fu la sua vita, senza un giorno di riposo. Salvo che in agosto, ogni anno, si concedeva un mese di vacanza, che passava al mare con la moglie e i figlioli. Ma sebbene in vacanza, Méliès non smetteva di disegnare schizzi per nuove composizioni cinematografiche. Il 15 agosto faceva sempre una scappata a Montreuil per eseguirvi la ripresa di qualche scena, sembrandogli eccessivo lasciare la sua clientela senza novità durante un intero mese. Alle ore 17 dello stesso giorno prendeva di nuovo il treno per ritornare al mare. Da questi detragli si vede quale divorante attività fu la sua: per Méliès fu anche un periodo di grande fortuna. Ma non durò a lungo. Una serie di malaugurate circostanze concorsero bruscamente a rovinare una carriera che aveva dato ottimi e importantissimi risultati. Il noleggiate dei film, che cominciava allora a stabilirsi nel commercio cinematografico, gli portò un colpo terribile. Méliès non era organizzato per questo genere di lavoro, e ciò ebbe come conseguenza l'arresto quasi completo della vendita dei suoi film.

Non dimentichiamo che Méliès non aveva né soci né azionisti, e che la maggior parte del suo capitale era stata spesa in costruzioni,



Particolare di una scena del film 'Le Royaume des fées'

macchine, magazzini di costumi e laboratori diversi. Perdette in quel tempo la sua prima moglie, e i suoi due figlioli, ch'erano ancora ragazzi, gli causarono grandi difficoltà finanziarie. Suo fratello Gastone, che dirigeva la succursale di New York, ebbe a un certo punto la disgraziata idea di mettersi a fare, anche lui, dei film americani, e tutto ciò senza nemmeno avvertire. Partì per il Far West con una grossa troupe di cowboys e di pellirossa. Ma il risultato fu completamente negativo. In un anno l'iniziativa gli inghiottì somme considerevoli, costringendolo a chiudere la casa di New York e a far perdere a Georges Méliès i capitali che vi aveva versati.

Per colmo di sfortuna, in questo momento scoppiò la guerra del 1914. Fu una catastrofe. Al principio delle ostilità dovette chiudere il suo teatro per ordine della polizia; poi dovette rassegnarsi a trasformare uno dei suoi studios in teatro (il teatro delle *Variétés artistiques* di cui abbiamo parlato) e ricominciare una nuova esistenza. È tanto se, durante la guerra, poté assicurare la sua vita e quella dei suoi. Le spese delle tasse e dei diritti, del personale e dei cantanti, coristi, attori, ecc., erano troppo elevate e d'altra parte il teatro era troppo piccolo per poter ricavare molti profitti nei giorni di buona cassetta. Tirò avanti così fino al 1923; ma dal '14 al '23 il mantenimento dei numerosi locali che egli gestiva e che non gli rendevano nulla, gli costarono una grossa cifra di debiti. Il giorno in cui si trovò a dover regolare i conti con i creditori, era in condizioni disastrose. Un creditore, uno solo, lo perseguì senza pietà rifiutandogli ogni dilazione e facendo pronunciare dal tribunale l'ordine di sequestro e di vendita della proprietà e dei laboratori di Méliès.

Come sempre accade in questi casi, i prezzi di vendita furono irrisori; la perdita fu di due milioni e mezzo. Completamente rovinato, Méliès sopportò il colpo senza scomporsi. Tuttavia, si può immaginare il suo dolore allorché dovette lasciare la sua proprietà, dove abitò per scessantun anni e nella quale aveva trascorso la giovinezza accanto alla sua famiglia. Il crepacuore di dover lasciare la cinematografia e di vedere asportare per più di un mese dai mercanti di ferrivecchi, tutto il materiale che gli era costato venti anni di accanito lavoro, fu immenso. I laboratori, i magazzini e le botteghe del vicolo dell'Opéra rimasero vuoti. Così pure quelli di Montreuil. A Montreuil vi erano numerosi hangars, magazzini di costumi, rimesse dove si ammassavano gli oggetti più ingombranti, strani e barocchi, di cui solo i magazzini del teatro Chatelet potrebbero dare un'idea. Aeroplani, palloni aerostatici, dirigibili, tranway, automobili, rotaie, locomotive, scale e « praticabili », mobili di tutte le epoche, armi e accessori di ogni genere; insomma un'attrezzatura completa e inimmaginabile per quei tempi.

Tutto questo ammasso di materiale voluminoso fu dovuto al fatto che Méliès eresse per primo, nei suoi film, grandi costruzioni scenografiche di legno ricoperto di tela e dipinte in maniera da rappresentare rocce, ghiacciai, grotte, soggiorni invernali o celesti, nei quali locomotive, autocarri o altri veicoli rimanevano vittime degli incidenti più comici e fantastici.

Nel 1923, con sua figlia, suo figlio, suo genero e i suoi due nipotini, lasciò definitivamente e senza speranza di rivederla mai più la sua proprietà familiare. Tale proprietà era molto vasta e comprendeva un magnifico parco che fu distrutto e venduto a lotti. Nello stesso tempo furono demoliti per ragioni urbanistiche le botteghe e i laboratori del vicolo



Particolare di una scena del film 'Les 400 coups du diable'

dell'Opéra e il teatro Robert-Houdin. La fatalità si accaniva contro di lui.

Che fare di tutte le casse contenenti centinaia di negativi che gli erano costati tanta fatica e tanta pena, dato che non aveva più nessun locale a sua disposizione per proiettarveli, né, d'altra parte, i fondi necessari per continuare il suo mestiere? In un momento di collera e di disperazione fece distruggere tutto questo prezioso materiale, senza pensare, d'altra parte, che commetteva un'imprudenza irreparabile: giacché, sette anni più tardi, avrebbe potuto giovare con rappresentazioni retrospettive di grande interesse, come infatti si vide nel 1930 ad una serata di gala, data con alcuni dei suoi migliori film per caso scampati al disastro e che ottennero un grande successo, riscuotendo l'ammirazione dei cineasti attuali.

Nel 1925, vedovo da quindi anni, Méliès sposò una seconda volta. La sua nuova moglie era stata nel 1888 una delle migliori attrici del suo teatro. Come lui, era vedova, e durante la guerra aveva perduto tutto ciò che possedeva. In quei tempi, grazie a qualche intervento protettivo, ottenne un piccolo bazar di articoli per viaggio, chincaglierie e giocattoli alla Gare de Montparnasse; esercitò tale commercio fino al 1932. Forse questo fu il periodo più penoso della sua esistenza. La bottega doveva essere aperta tutti i giorni dalle 7 del mattino alle 10 della sera. Méliès non poteva abbandonarla nemmeno per i pasti, né chiuderla alla domenica. Aperta a tutti i venti, giacché era situata in un cortile, gelida d'inverno e torrida in estate, essa fu, per un uomo della sua età, un vero martirio. Ma bisognava vivere, a qualunque costo!

Méliès rischiava di finire la sua vita in tale disagiata situazione, temendo inoltre che qualche malattia o infermità gli togliessero anche quest'ultimo mezzo d'esistenza, quando una circostanza fortuita venne a sollevare la sua sorte e a portargli un po' di gioia.

Dal 1914, cioè dopo la sua rovina, Méliès vi-

veva appartato e nel più assoluto silenzio; non avendo più sentito parlare di lui, i suoi vecchi colleghi lo credevano morto da lungo tempo. Un giorno, passando accanto alla Gare de Montparnasse, Druhot, proprietario del *Ciné-Journal*, udì qualcuno chiamare Méliès. Avvicinatosi alla bottega, Druhot disse: « Scusate, ho udito il vostro nome. Siete forse parente di quel famoso Méliès che fece del cinema prima della guerra? ».

« Ma certo », disse Méliès. « Sono difatti il suo più prossimo parente, giacché Georges Méliès sono io ».

Sorpresa, domande, spiegazioni. Infine Druhot gridò: « Ma voi non potete alla vostra età, e con la vostra fama, restare qui! ».

Dal giorno successivo, sui giornali cinematografici e corporativi, e poi sui grandi quotidiani, si cominciò a riparlare di lui. Per la generazione del dopoguerra, che ignorava perfino il suo nome, fu una rivelazione. Méliès era assalito dai giornalisti e dai fotografi nel suo bazar alla Gare de Montparnasse. I suoi ritratti, i fotogrammi dei suoi film, gli articoli che parlavano di lui, si sparsero in un baleno per tutta la Francia e all'estero. Méliès era rinato alla celebrità.

In quel tempo si produsse un altro fortunato avvenimento: il direttore di un cinematografo d'avanguardia, Mauclère, trovò per caso in un blocco di vecchie cose, una dozzina di film a colori di Méliès. Questi film, deteriorati nella perforazione, non potevano essere proiettati; col permesso dell'autore, Mauclère ne fece fare la copia; quindi, mediante il concorso del *Figaro*, de *L'ami du peuple*, dell'*Intransigent*, del *Paris Midi*, del *Paris Soir*, ecc., organizzò una serata alla Sala Pleyel in onore di Méliès. Fu una serata trionfale che fece vivere a Méliès una delle ore più brillanti e felici della sua vita. I suoi film, così differenti da quelli correnti, suscitavano una allegria folle ed entusiasmante.

(Continua)

GEORGES MÉLIÈS



DIRIGERE NON DEFORMARE

FRA gli spettatori comuni c'è chi, vedendo muoversi gli attori con tanta spontaneità, non si ricorda in nessun modo del regista e anzi non riesce a capire la mansione di questo misterioso uomo invisibile. C'è, al contrario, chi si immagina il regista come una specie di sovrano onnipotente che dirige gli attori come marionette attaccate ai fili. Il mio metodo di dirigere gli attori tende a confermare la prima opinione. Cioè non mi dispiace se durante la preparazione e la realizzazione di un mio film sorga ogni tanto come la sensazione che non ci sia regista. Infatti, mi limito, più che altro, ad aiutare l'attore a comprendere il personaggio che dovrà interpretare. Una volta entrato nello spirito di questo personaggio, l'attore, se è attore davvero, saprà creare con spontaneità quasi automatica le varie manifestazioni esteriori che corrispondano al carattere da rappresentarsi.

Non è che io stia in disparte quando si prepara una scena. Anzi, ne discuto ogni singola inquadratura dettagliatamente con tutti i collaboratori, ma lo faccio in modo da dar l'impressione che i miei suggerimenti nascono in loro stessi, perché l'uomo è fatto così: si entusiasma più facilmente di un pensiero che ritiene suo proprio. Queste discussioni e queste prove durano finché ciascuno non abbia una chiara idea delle possibilità drammatiche della scena.

Più forte e più intelligente è l'attore, più riduco questa fase di preparazione. Quando Greta Garbo arriva al mattino nel teatro di posa - ella non viene mai con un minuto di ritardo - ogni dettaglio delle scene da girarsi in quel giorno è già elaborato nella sua mente. Che potrei fare per rendere ancora più eccellente la sua interpretazione? Ogni tanto suggerisco di accelerare o di rallentare un gesto o di modificare uno spostamento, ma generalmente con lei le prove sono superflue.

Nel caso di MARIA WALEWSKA avevo per la Garbo

un *partner* veramente degno di lei. Considero Charles Boyer uno dei più grandi attori e uno dei più facili da dirigersi.

Non è mia abitudine di sostituirmi agli attori per far vedere come «dovrebbero fare». Sono loro che dovranno persuadere il pubblico e sono loro quindi che debbono creare la parte.

Si intende che una tale concezione della regia presuppone una accuratissima scelta degli attori. Infatti, trovare l'attore adatto a una determinata parte è, secondo me, una delle funzioni fondamentali del regista. Ho un metodo speciale per soddisfare a questo compito. Siccome sono del parere che l'attore non deve «recitare» ma realizzare il personaggio presentando semplicemente se stesso, ho bisogno di esaminare un nuovo attore nella disinvoltura dei suoi atteggiamenti normali, non in una scena recitata. Quando per esempio dovetti scegliere fra venti ragazzi quello che doveva interpretare «James Stewart giovane» nel mio ultimo film OF HUMAN HEARTS coniacca, seduto in una comoda poltrona, a chiacchierare con uno di loro. Si parlò di scuola, di *football*; e mentre il mio piccolo amico, entusiasmandosi dell'argomento perdeva ogni imbarazzo, io lo studiavo in tutte le sue possibilità espressive. Così anche Walter Huston non sapeva che io assistevo, con la massima concentrazione, a una sua vera e propria interpretazione mentre mi spiegava la tragedia del suo cane lupo, «Old Man», diventato vecchio e debole.

Quello che ho detto sulla funzione dell'attore, vale anche per MARIA WALEWSKA e per OF HUMAN HEARTS, un film che tratta delle persone piuttosto come sono che come agiscono. Ritengo che il cinema vada sempre più verso questo tipo di film, a scapito degli intrecci complicati, di cui ormai ognuno conosce l'esito prima che il film finisca.

CLARENCE BROWN

CLARENCE BROWN

A DISTANZA di parecchi anni Clarence Brown è tornato in Italia. Non sappiamo se per simpatia per gli Italiani o perché innamorato del nostro paese o per ragioni pubblicitarie. Comunque, l'abbiamo visto pacifico turista su quelle stesse strade percorse giorni prima da due altri divi di Hollywood: Greta Garbo e Stokowski.

Il suo viso pieno e cordiale ci spiega come egli sia un regista che non fa pesare la propria autorità, piuttosto cordiale camerata che tiranno. In fondo è rimasto il bravo ingegnere, costruttore d'automobili; e lo è rimasto nella sua aria di agiato borghese americano, nel suo corpo, un po' grosso ma ben curato, che non tradisce affatto l'emozione di aver diretto sette film della Garbo.

Del resto si dice che egli è capitato per caso nel cinematografo. Nel 1915 - aveva venticinque anni - ebbe occasione di assistere alla lavorazione d'un film diretto da Maurice Tourneur; ed eccolo egli stesso assistente di Tourneur insieme con John Gilbert e Charles Dorian che fu più tardi, a sua volta, assistente proprio di Brown.

Regista, Brown divenne nel 1923 (otto anni, dunque, di tirocinio) e la sua carriera, da allora ad oggi, presenta tre motivi di orgoglio: Greta Garbo, Marie Dressler e Joan Crawford. Non è egli il tipo da farci su dei gran discorsi, non pecca di vanagloria; semmai, nei momenti di maggiore confidenza, vi potrà raccontare qualche aneddoto pieno di simpatia. E in questi momenti è un uomo dalla vena facile, paciatore semplice, posato e riflessivo.

Esaminando la sua produzione si stenterebbe a trovare brutti film; sarebbe egualmente difficile trovare bellissimi film. Le opere più notevoli nascondono la regia sotto il richiamo di celebri interpretazioni. Per LA CARNE e IL DIAVOLO si fa prima il nome di Greta Garbo, e così per gli altri sei film di questa attrice da lui diretti; per L'AMANTE o per FORMENTO quello di Joan Crawford, per L'AQUILA NERA quello di Rodolfo Valentino, per INGRATTITUDINE quello di Marie Dressler... Sarebbe difficile anche precisare le sue preferenze, i suoi gusti, il suo stile, se stile è il modo personalissimo dell'espressione.

Tuttavia, Clarence Brown non ha mai smentito la sua abilità di costruttore di film convincenti. C'è, nelle sue opere, una persuasione umana, una psicologia che non è né profonda né contorta ma che non è nemmeno peregrina ed anzi presenta elementi d'interesse certi e duraturi, figure passionali con le quali tutto il pubblico di tutto il mondo si sente per lo meno solidale; e questo è causa di sicuro successo.

Si potrebbe anche dire che egli sfiora continuamente la grande arte; se non la raggiunge non è per mancanza di coraggio o d'ingegno, bensì per una semplice questione di mano. Probabilmente se avesse cominciato con un più alto indirizzo si sarebbe creato uno *standard* di produzione su quel livello. È un'impressione che si ha a sentirlo parlare, a sentirlo esporre le sue idee sicure e inconfondibili anche riguardo al suo spirito ed alla sua realizzazione. Un film di Clarence Brown perciò, sia pure quando gli danno da condurre in porto vicende un po' convenzionali, risulta armonico, pulito, soddisfacente per la cura generale dei dettagli; e non si può negare che la sua maniera di condurre gli attori sia ottima, se in realtà mai abbiamo notato sforzature nell'interpretazione. Quando sono con lui, gli attori, anche i maggiori che tuttavia non possono non cedere alla propria personalità, non presentano angoli o stonature: tutto procede in completa armonia nel migliore dei modi.

D. MÈCCOLI

VERSIONI STRANIERE DI "BIANCANEVE"

IN UN SALOTTO di un albergo romano trovammo riuniti i due che cercavamo: Roy Disney e Stuart Buchanan. Roy Disney, a differenza di suo fratello Walt Disney, manca, a prima vista, di cordialità. E non si può dire nemmeno che questa cordialità aumenti se gira il whisky: egli rimane il calmo uomo d'affari che ha sulle spalle il peso della direzione commerciale di tutta la produzione Disney e che ha per buona regola di parlar poco e sempre rispondendo a domande molto precise. Alle domande imprecise o ambigue — e non è difficile farne quando si parli in una lingua che non è la propria — lo si vede porsi immediatamente sul chi vive, acquistare freddezza, sottoporre a calcolo le vostre e le sue parole. Per il resto fuma volentieri grossi sigari che trae da una grossa scatola sul tipo di quelle usate per le conserve e che offre, bisogna riconoscerlo, senza parsimonia: distende volentieri le gambe come ogni buon americano e come ogni buon americano gira imperterrito il mondo conoscendo soltanto la sua lingua e pretendendo che la parlino tutti coloro che hanno a che fare con lui.

Molto strano è, perciò, che egli sia venuto in Europa per controllare di persona le versioni straniere di *BIANCANEVE E I SETTE NANI*, versioni che, a quanto sembra, si avranno in italiano, tedesco, olandese, svedese, danese, polacco, greco e forse in arabo (le versioni spagnola e francese sono già pronte). Veramente questo controllo spetta piuttosto a Buchanan, suo compagno di viaggio, il

quale è *Cast Director*, vale a dire Direttore della distribuzione artistica, presso la Casa Disney. Ma anche Buchanan non va più in là della conoscenza dell'inglese.

Rilevammo proprio questo fatto parlando con Buchanan.

— Come è possibile che possiate approvare buoni doppiaggi non conoscendone le lingue?

— È facile. — ci rispose Buchanan. Egli fumava i grossi sigari di Roy ma non beveva whisky. Ha un viso dai lineamenti decisi che non sfuggirebbero, pensiamo, sullo schermo. — Walt Disney vuole che *BIANCANEVE E I SETTE NANI* appaia come un film realizzato direttamente nelle lingue dei paesi cui è destinato (questo spiega il forte numero delle versioni). Perciò occorre, in ogni paese, trovare le voci corrispondenti alle voci originali di *Biancaneve*, dei sette nani e di tutti gli altri personaggi e oggetti che parlano nel film. Le voci originali sono state scelte con cura meticolosa, in modo da completare, diciamo così, l'espressione mimica data dal disegno. Se nelle versioni straniere queste voci fossero alterate, è chiaro che il film ne verrebbe a soffrire e allora sarebbe davvero il caso di considerare la possibilità di lasciar girare l'edizione originale benché, trattandosi di un lungo metraggio a intreccio, sia necessario che lo spettatore si renda conto di ciò che si dice. Ma questo è appunto il mio compito: di sorvegliare che le voci corrispondano esattamente; che, ad esempio, Sneezy abbia quella caratteristica voce nasale che è



Roy Disney



Stuart Buchanan



Una scena dell'ultimo film di Brown 'Of Human Hearts' (M.G.M.)

propria a lui, nano infreddato; che Sleepy riveli anche nel parlare la sua naturale pigrizia e la sua sonnolenza, e così via. Ciò che m'interessa è, dunque, il suono non la parola (*no words but sound*); e così si spiega come io, pur non conoscendo le diverse lingue, possa controllare i diversi doppiaggi. Del resto abbiamo già fatto la prova a Hollywood con le versioni spagnola e francese preparate laggiù.

— Con buoni risultati?

— Ottimi.

Obbiettammo ancora che egli, però, non avrebbe mai potuto rendersi conto del vero suono delle parole e del loro valore. Buchanan alzò le spalle. — Non è affar mio — disse. — Dovranno badarci i tecnici che dirigeranno in effetti il doppiaggio.

E ci mostrava una prima traduzione del copione, preparata da un professore italiano che vive in California. Si discusse poi sull'eventualità di lasciare ai nani, come già per la versione spagnola, i nomi originali, data la difficoltà di trovare brevi parole italiane equivalenti a Doc, Sneezy, Grumpy e agli altri. Roy Disney, nel frattempo, spiegava ad altri che erano con noi nel salotto, come nei primi tempi, quando con Walt dovevano arrangiarsi in una stanzetta, abbia fatto, a suo fratello, da sgarzero e da cuoco: allora era necessario soltanto l'artista, non ancora il direttore commerciale.

IL CRONISTA

CONSTANCE BENNETT è la sophisticated lady per eccellenza di Hollywood, la donna più complicata e caparriosa. Si tratta di complicazioni esteriori, se si vuole, ma i suoi capricci costano milioni. È questa una spiccata caratteristica di tutta la famiglia Bennett. Constance è figlia di Richard e sorella di Joan Bennett. Il vecchio Richard è uno dei più famosi attori del teatro americano, e discende da una progenie illustre quasi quanto quella dei Barrymore. Uomo strambo, la sua vita è ricca di aneddoti e di vicende mirabolanti. È un vecchio burbero, dall'aspetto temibile: come abbiamo visto in alcuni film, per es. in SE AVESSI UN MILIONE!.

Connie è certamente la sua figlia prediletta, perché s'è impegnata sempre a tener alta la leggenda dei Bennett, aggiungendovi stravaganze a stravaganze. È nata a New York circa trent'anni fa e il suo gran *dada* pubblicitario fu appunto quello di far da sola, come una povera cenerentola qualsiasi. Ecco riassunte le vicende principali della sua carriera e della sua vita in alcune date:

29 agosto 1925: Connie, dopo aver lavorato per un anno in ruoli secondari, firma un contratto con la M.G.M. per lavorare in SALLY, IRENE E MARY con Joan Crawford e Sally O'Neill: mille dollari alla settimana in giorni nei quali non è celebre né considerata buona attrice.

13 ottobre 1925: Connie (questo è il diminutivo che tutta Hollywood si permette con lei) divorzia dal suo primo marito, Mr. Moorhead.

3 novembre 1925: nell'Isola di Greenwich, dove aveva celebrato il primo matrimonio, Connie sposa Phil Plant, figlio del Re delle Ferrovie. Si fa molto chiasso intorno a questi avvenimenti, soprattutto perché il milionario ordina alla Metro di rompere il contratto di sua moglie.

Gennaio 1926: Cuba. Viaggio sontuoso. Connie dichiara pubblicamente che de-

GALLERIA

XLIII - CONSTANCE BENNETT

(v. tavola a fianco)

dicarlo la propria vita a Phil. Nicchi va cinematografate.

10 maggio 1926: Phil è stato di pagare. Tre braccialetti del valore di parecchie migliaia di dollari sono la goccia che fa traboccare il vaso.

19 febbraio 1928: da due anni Phil e Connie vivono separati. Phil parte per la caccia grossa in Africa.

18 marzo 1928: Connie è operata di appendicite. Chiede divorzio, poi si riconcilia.

20 marzo 1929: nuova richiesta di divorzio, e partenza di Connie per l'Europa.

10 aprile 1929: Constance Bennett accetta un contratto proposto da Henri de la Falaise, marito di Gloria Swanson. Essa annuncia che tornerà a Hollywood e al cinema. Interpreterà il ruolo principale nel film *CENTE RICCA*.

15 dicembre 1929: è concesso il divorzio. Phil Plant fa alla ex-moglie l'ultimo regalo: un milione di dollari.

3 gennaio 1930: il marchese de la Falaise e Constance Bennett sono sempre insieme. Si dice che Henri voglia divorziare dalla Swanson.

Dicembre 1930: Phil Plant viene a Hollywood, nel disperato tentativo di riconquistare l'amore di Connie.

Gennaio 1931: la Warner firma un contratto con la Bennett (la quale appartiene alla Pathé) perché giri per lei due film durante le vacanze. In questa occasione vien pagata 30.000 dollari la settimana e lavora sei giorni su sette, otto ore al giorno. Poco più tardi la Pathé le aumenta lo stipendio: 7500

dollari la settimana, per tutto l'anno. 16 luglio 1931: Connie e il marchese de la Falaise, che ha divorziato da Gloria Swanson, partono per l'Europa sullo stesso piroscafo. Ritornano il 26 agosto e il 22 novembre 1931, nella casa del regista Fitzmaurice, celebrano il matrimonio. 9 gennaio 1932: Connie adotta un orfano. I suoi genitori sono morti in un incidente automobilistico.

Primavera 1932: Constance Bennett lavora molto.

Autunno 1932: Connie e Henri passano soltanto ora effettuare la luna di miele. Nave senza passeggeri, per evitare noie.

Inverno 1933: ritorno a Hollywood. Fieri propositi di lavoro dei due sposi: difatti Henri si reccherà in Oceania per un film a colori finanziato dalla moglie.

Marzo 1933: rumoroso idillio tra Constance Bennett e l'attore Gilbert Roland, suo compagno (imposto da lei) in quattro o cinque film. Scarsi successi della coppia.

Agosto 1933: Connie si risollewa, ed è ora al culmine della carriera. Si distacca crudelmente dal suo povero Roland e riaccoglie amorosa il marito.

Gli anni successivi non meritano di essere descritti con tanta precisione. Sono più corretti e normali. Vive perfino in pace col marito. Constance Bennett è considerata la donna più elegante di Hollywood, ed è sempre apprezzatissima da un pubblico enorme. I suoi occhi grandissimi, il suo magro viso, il collo lungo e sottile, il corpo agile e morbido hanno un senso assai più vivo che nel

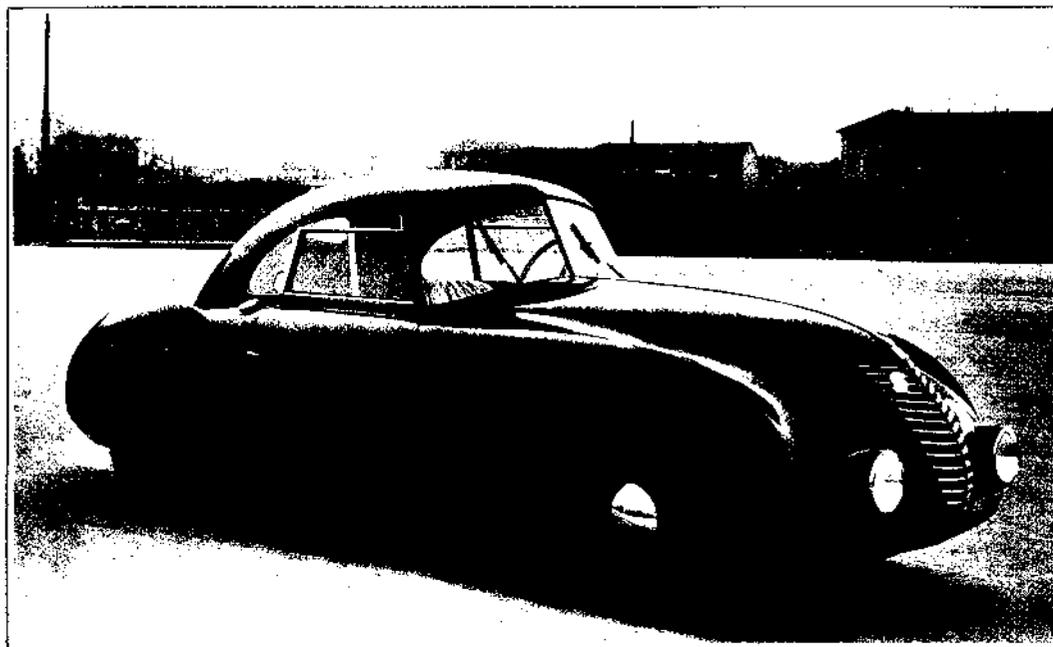
passato. Dal 1931 a oggi essa ha lavorato con grande successo e a tutti i costi senza stravaganza. Le stravaganze erano ormai con lei, quali lottava per diventare una star. Poi che era una vera grande stella di sembra un tipo di carattere. Una piccola donna bizzosa e difficile capace però di sfinci e anche di sacrifici. Malgrado il suo esile fisico, essa domina sempre il suo uomo soprattutto quand'è un uomo grande, grosso e tano come Gillier Roland o Clark Gable. Quel tipo pacifico e forte essa li tiene sotto il piedino leggero. Ma è qui sta il suo segreto: essi non se ne accorgono, e forse credono il contrario. Del resto, è un dono così discreto e grazioso: non pesa proprio. Con tutte le sue arie europee e di gran dama, essa non è in fondo che una *flapper* in abiti eleganti. Americana, insomma, fino al midollo. L'attrice si esprime con efficacia mordente e artificialmente caratteristica e ama le complicazioni e le tortuosità. Difatti la sua interpretazione più riuscita è forse quella ricercatissima anche per questioni di fruccaggio: poi d'essa interpretava un doppio ruolo di LA MOGLIE E UN'ALTRA COSA.

FILM PRINCIPALI: CYTHARA (First National 1924), L'UOMO DAL MANFREGO BIANCO (*The Goose Woman*, Universal 1925), SALLY, IRENE E MARY (M.G.M. 1925), RICH PEOPLE (Pathe 1929), IL FIGLIO DEGLI DEI (First National 1930), NATA PER AMARE (R.K.O. Radio 1931), LETTO DI ROSE (id. 1933), LA MOGLIE E UN'ALTRA COSA (*Moulin Rouge*, 20th Century 1933), CRILLINI (*Affairs of Cellini*, id. 1933), LO SCANDALO DEL GIORNO (*After Office Hours*, M.G.M. 1933), RAGAZZE INNAMORATE (*Ladies in Love*, 20th Century-Fox 1936), LA VIA DELL'IMPOSSIBILE (*Tapper* M.G.M. 1937), MERRYLY WE LIVE (M.G.M. 1938). **PUCK**

Piotti
S.A.

TORINO

MODELLI
1938



MODELLO TIPO MILLE MIGLIA SU FIAT 1100

STUDIO PARTICOLARE PER LA SOC. SPORTIVA PARIOLI



IM. G. M.J

CONSTANCE BENNETT



UNA REALTÀ IMPRESSIONANTE



CON QUESTO film Fritz Lang, il noto regista europeo, ha debuttato in America. Vicenda forte e interpreti incisivi: il pane che ci voleva per i suoi robusti denti direttoriali. L'azione si svolge in una di quelle contrade americane, dove la civiltà fa ancora a pugni con il primitivismo, che assurgono ogni tanto ai fasti della cronaca per nefasti residui della famosa legge di Lynch.

La Metro Goldwyn Mayer, che lo aveva chiamato a Hollywood, ha voluto appunto provare l'abilità di Fritz Lang affidandogli l'incarico di mettere a fuoco una di queste ripicissime esplosioni di violenza popolare che tutto travolgono e distruggono sotto la spinta brutta dell'istinto.

Prescelti a correre l'emozionante avventura furono Spencer Tracy e Sylvia Sydney, due maschere capaci di assurgere con trapassi immediati e spontanei dalla semplicità bucolica dell'idillio alla irruenza del pathos drammatico. L'intuito di chi ha voluto questa triplice fusione di elementi artistici non ha sbagliato. L'interpretazione e la regia, completamente affiatate sebbene al loro primo incontro, hanno dato corpo e vita ad un film che giustifica in pieno il titolo FURIA con cui viene annunciato.

L'atmosfera di distruzione descritta originariamente dalla penna di Norman Krasna fiammeggia nelle scene centrali della riduzione

cinematografica, in quadri vividi di realismo, efficacemente aiutata da una perfetta ricostruzione ambientale, di uomini e di cose.

È un film dall'azione serrata e dai caratteri marcati, fatto di materia viva: un documento umano interessante ed insieme uno spettacolo superbamente attrezzato per suscitare la reazione emotiva della platea. All'estero infatti e specie in America la presentazione di FURIA è stata accompagnata da un fuoco di commenti e di consensi sia per il suo contenuto drammatico di vita come per il realismo palpitante della realizzazione. Il debutto americano di Fritz Lang non poteva essere più convincente.

RADIOVISIONE

Una cabina per telefonia visiva



CINEMA E TELEVISIONE

CON LA TELEVISIONE sta per iniziarsi un nuovo genere di spettacoli. La scienza ha già passato la prodigiosa invenzione all'industria affinché questa possa studiarne il rendimento e provvedere alla pratica utilizzazione. È, perciò, spiegabile e naturale che, in questo momento, intorno alla televisione vi sia tutta una ridda di interessi e di affannosa tensione: lotta avida per lo sfruttamento, in una immane e silenziosa battaglia. Si tratta di calcoli e di esperimenti decisivi per la stessa vita della televisione, poiché, senza un proficuo rendimento industriale, l'invenzione, per quanto mirabile e prodigiosa, sarebbe condannata a rimanere nei laboratori, per solo uso scientifico tecnico.

Ma quali saranno le possibilità pratiche della televisione? Molti hanno finito con l'attribuire alla televisione alcune magiche possibilità che, almeno per ora, sono lontane dalla realtà. Si è ritenuto vicino il giorno in cui non si andrà più a teatro o al cinema, poiché gli spettacoli arriveranno in casa. Si pensa, infatti, che l'apparecchio di televisione installato in un angolo della casa, proietterà sullo schermo tutti gli spettacoli del Metropolitan o del Teatro Reale dell'Opera, le operette rappresentate a Vienna o a Berlino, tutti i film di questo mondo, gustando il caffè dopo un comodo pranzo.

Un senso di latente allarme ne è derivato in taluni ambienti teatrali e cinematografici, dove si attende supinamente la irreparabile morte del teatro e la ineluttabile fine del cinematografo.

Per contro, vi sono altri i quali si dimostrano indifferenti e sicuri, poiché - secondo essi - la televisione non sarebbe altro che una specie di lanterna magica a proiezione fissa, la quale non potrebbe mai avere alcuna possibilità di capovolgere o di minacciare l'andamento degli attuali interessi, tanto più che la nuova macchina di ricezione televisiva, essendo molto costosa, dovrebbe considerarsi come un monopolio dei ricchi, e rimanere perciò circoscritta in un campo di sfruttamento assai limitato e niente affatto preoccupante.

Di fronte a tanta incertezza e di fronte a questi allarmi ed ottimismo, conviene chiarire alcuni punti fondamentali.

L'apparecchio che si potrà acquistare sarà di grandezza presso a poco uguale agli attuali apparecchi radio, e funzionerà su una gamma di onde ultracorte. Esso servirà sia per la ricezione del suono, sia per la proiezione delle immagini. La proiezione apparirà sopra un piccolo schermo di grandezza approssimativa di centimetri 12 per 15. Le dimensioni molto ristrette di questo schermo di ricezione sono atte ad attenuare tutte le amplificate congetture o i pessimismi di cui abbiamo

parlato più innanzi; per cui sarà possibile intenderci meglio sulle attuali possibilità della televisione.

Che cosa potremo, dunque, vedere attraverso la televisione? Potremo effettivamente vedere dei film, potremo vedere e sentire i più celebri cantanti, potremo vedere e sentire illustri conversatori, potremo vedere e sentire qualche rinomato concertista, e potremo veder recitare gli attori a noi più cari. Ma le possibilità della televisione saranno anche più vaste: tuttavia, la televisione non si presta ancora a far vedere nitidamente cose minute e complesse, pur rendendo con una certa fedeltà tutto quanto viene presentato dinanzi alla macchina da presa, e questo sia per la piccolezza dello schermo sia per il numero ristretto delle linee di cui si compone l'immagine televisiva.

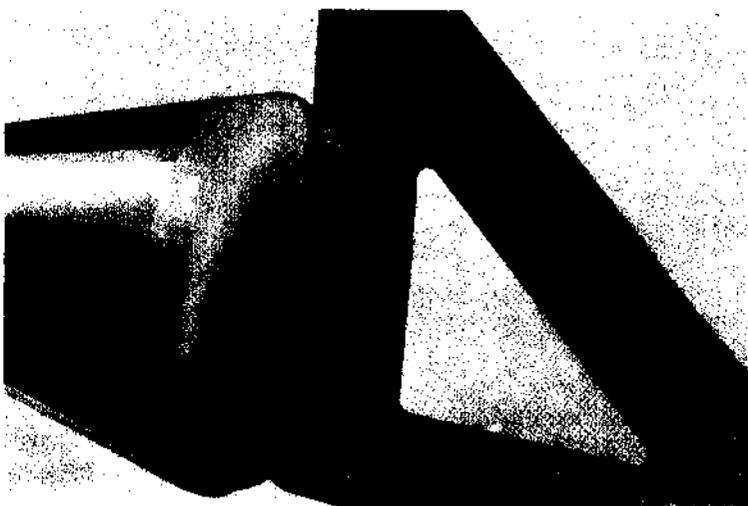
Le persone e le cose destinate ad apparire attraverso la televisione debbono, peraltro, sottostare, durante la presa, a speciali condizioni di luce e di acustica e, quindi, bisognerà evitare di collocare le macchine in teatro, durante i normali spettacoli. La trasmissione dai normali teatri di prosa e di opera lirica risulterà ancora più deficiente nella televisione che non nella radio. Le trasmissioni avverranno invece in teatri appositamente attrezzati, veri e propri teatri di posa televisiva. Va aggiunto che la portata, finora molto limitata, delle stazioni televisive permetterà la ricezione di stazioni lontane soltanto a mezzo della stazione della zona, la quale può derivare trasmissioni da altre stazioni mediante la rete telefonica. Infine si constata un certo contrasto con la piccolezza dell'immagine e l'intensità considerevole delle voci che provengono dall'altoparlante, contrasto che può ostacolare l'indispensabile fusione fra scena ottica e suono ma che probabilmente si potrà eliminare con l'abitudine.

Dopo quanto abbiamo detto più innanzi, sarà facile dedurre che un film trasmesso per televisione non potrà per il momento, apparire nella sua perfezione, né potrà appagare le nostre esigenze oramai troppo raffinate. Gli esperimenti fatti all'estero e specialmente in Germania dove la televisione è già da qualche mese passata nella fase industriale, possono confermare queste nostre affermazioni, pur essendosi tentato di ingrandire notevolmente lo schermo ricevente. I film si sono perciò diradati nei programmi televisivi.

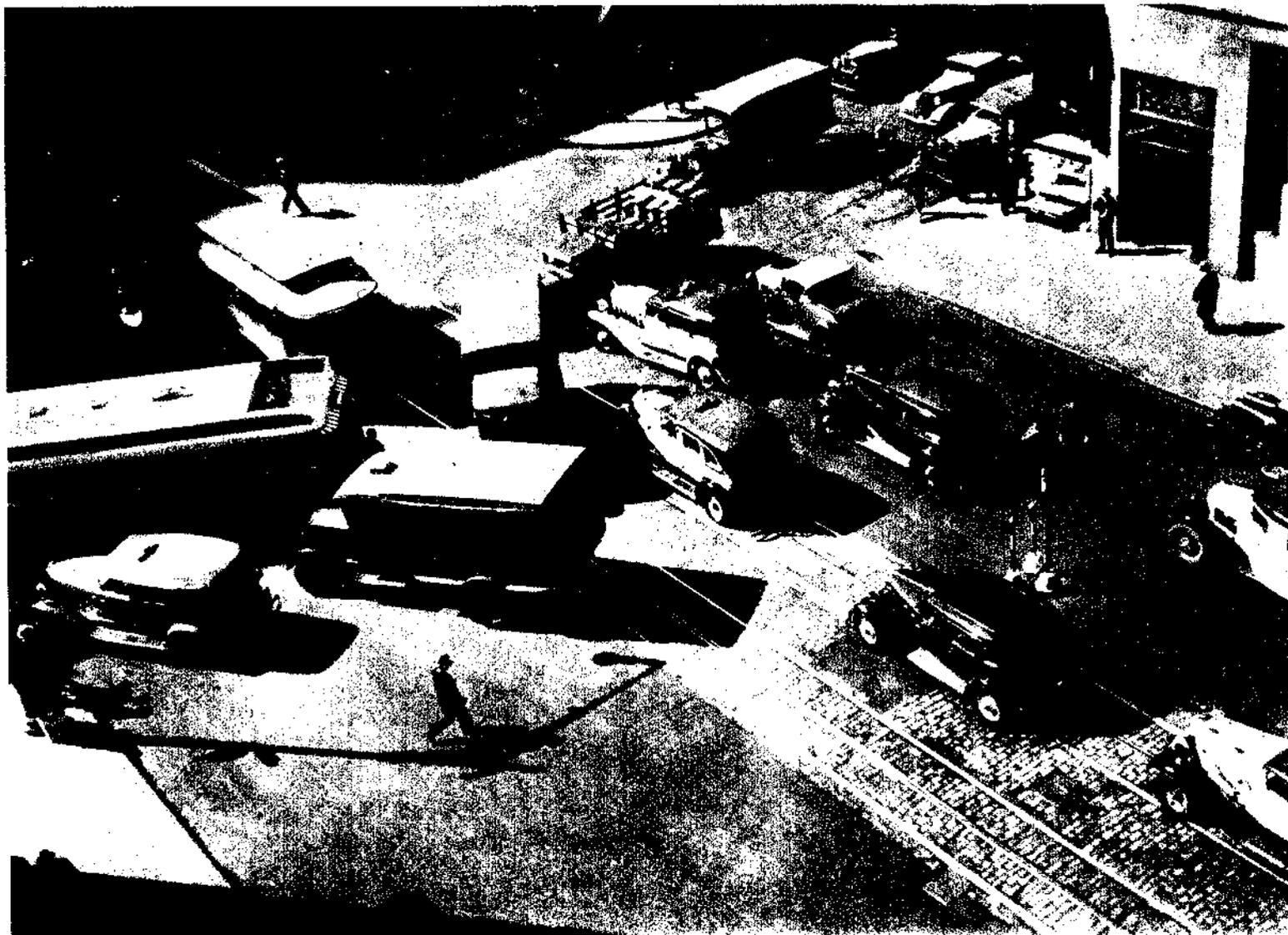
Occorrerebbero per la televisione speciali film, realizzati per le specifiche condizioni di rendimento televisivo, film basati quasi esclusivamente sull'esibizione dei primi piani. Ma, a prescindere dalle difficoltà derivanti da simili artificiosi adattamenti, sta di fatto che la realizzazione di tali film riuscirebbe di scarso interesse per il pubblico abituato a vaste e spaziose visioni, mentre essi avrebbero uno sfruttamento commerciale circoscritto e limitato dalla stessa natura della televisione.

Riteniamo invece che la televisione potrà essere una potente alleata della produzione cinematografica attraverso altri coefficienti. Infatti nessun mezzo più della televisione sarà adatto alla pubblicità del film mediante la cosiddetta "presentazione": un complesso di quadri, intelligentemente scelti e presentati per televisione costituirà il mezzo più efficace per spingere il pubblico a frequentare le sale di proiezione. La televisione costituirà una nuova fonte di vita per gli attori, per i cantanti, per gli artisti cinematografici, senza pregiudizio delle attuali attività e degli attuali interessi. E se un giorno l'immagine televisiva potrà ingigantirsi dinanzi ai nostri occhi, fino al punto da raggiungere una perfezione uguale a quella raggiunta dallo schermo cinematografico, e avrà superato la limitata portata delle trasmissioni in modo da poter offrire una larga scelta di programmi, non sarà questa una ragione di scoramento e di delusione. La folla avrà sempre bisogno di spettacoli e anche se se ne cambia la forma ci vorrà sempre chi li prepari.

G. M.



Questo piccolo tubo a raggio elettronico, lanciato ultimamente da Leybold e von Ardenne, possiede un fondo non più curvo ma piano, che quindi non deformerà più l'immagine visiva permettendone la proiezione su schermo grande



Una bella istantanea eseguita da Francesco Pasinetti all'angolo della 44esima strada di New York

FOTOGRAFIA

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO

LA FOTOGRAFIA è un processo meccanico, e perciò spesso vengono fuori dei risultati casuali e imprevedibili. Cito due esempi. Il divertente

"Sogno" (1) mandatomi dal dott. Alberto Lombardi (Napoli) è nato, naturalmente, da quella piccola disgrazia non troppo rara che è la doppia esposizione. Ma il caso ha voluto che due motivi molto adatti allo scopo si siano sovrapposti in modo da formare un montaggio che ha un certo fascino. Un po' di buona fortuna ci voleva. Bisognava che gli elementi essenziali di ognuna delle due esposizioni venissero a colpire parti del negativo lasciate quasi vergini dall'altra esposizione. Occorreva anche che le due pose fossero di intensità pressappoco uguale. Volendo far apposta una fotografia di questo genere, probabilmente non ci si riuscirebbe, a meno che, invece di effettuare la sovrinpressione durante la presa, non si combinassero due negativi normali su un identico positivo.

Un altro caso in cui si è prodotta una espressione non prevista, è quel-

to del ritratto doppio (2) di Mario Pucci (Roma), in cui, secondo l'autore, la spontanea e profonda interpretazione del padre che conosce le lotte della vita, è in pieno contrasto con quella del bimbo, che si affaccia alla vita con il suo giocondo sorriso. L'effetto è dovuto al fatto che una persona adulta più facilmente s'irrigidisce davanti all'obiettivo che non un bambino. Ora, in un dipinto, che è più lontano della realtà, l'identico soggetto forse darebbe l'effetto descrittoci dall'autore: ma nella fotografia, che concepiamo sempre come la registrazione di un attimo di vita reale, il soggetto ha qualche cosa di artificiale. Un atteggiamento più naturale sarebbe stato raggiungibile più facilmente se si avesse scelto una giornata più chiara. Allora, riducendo la posa di 1/5 a 1/25 di secondo, il padre non sarebbe stato obbligato a tenersi così fermo. Con un lenzuolo bianco si sarebbe potuto schiarire l'ombra. Nel senso puramente formale, il gruppo è bene equilibrato, e le luci più forti sono riservate al soggetto centrale in modo da otte-



nere un quadro tranquillo e in sé chiuso. La pellicola pancromatica in questo caso non portava vantaggi perché la luce diurna è povera di raggi rossi, mentre d'altra parte a pancromatica riduce la plasticità e rende male il carattere materiale delle superfici, soprattutto della pelle.

Il problema principale della presa notturna potrebbe sembrare quello di impressionare sufficientemente l'e-

mulzione, mentre, al contrario, è più difficile non impressionarla troppo. Con una posa opportunamente estesa si può ottenere durante la notte l'effetto del mezzogiorno, ciò che però generalmente non è nell'intenzione. Basta infatti coprire con la mano il cielo scuro della fotografia notturna del Foro Romano (3), eseguita da Carlo Mugellini (Roma) per persuadersi che la parte inferiore non dà quello speciale fascino notturno



che il fotografo voleva fissare. La ragione è che si vede troppo. La posa di un minuto secondo e mezzo era esagerata data l'illuminazione forte e l'uso della pellicola Kodak Panatomic e di un obiettivo 3,5. Inoltre le parti chiare sono sovrapposte - vedi quella specie di incendio davanti alla chiesa. Si poteva magari diaframmare di più per aumentare il campo di profondità. Una luce meno a piombo avrebbe meglio staccato i piani. (Per altri dettagli sulla fotografia notturna si veda l'articolo di A. Pasqualini nel numero 42 di *Cinema*).

Il modesto interno di un treno (4) di *Piero Panzani (Lirorno)* mi sembra molto suggestivo. C'è proprio l'atmosfera intima del compartimento, la conversazione tranquilla mentre fuori il paesaggio passa in corsa affannosa. In questo caso il paesaggio doveva risultare sfumato per dare l'effetto del movimento. Volendo invece fare dal treno una istantanea normale di un paesaggio, la posa di 1/50, usata dal nostro fotografo, sarebbe troppo lunga. Quale posa ci vorrebbe? Dipende. Se il movimento del treno è rapido bisogna ridurla: se il soggetto si trova in un piano molto lontano il pericolo dei contorni sfumati è minore.

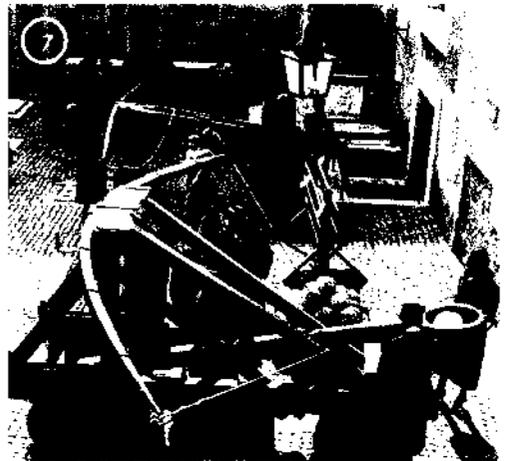
Può essere affascinante deformare un soggetto già in se stesso molto ricco di valori formali. Ma più ci allontaniamo dall'oggettività, più precisa ed istruttiva dev'essere la rappresentazione. Nel caso del Duomo di Orvieto (5) fotografato con ottime intenzioni dal *dott. Luigi Mori (Perugia)*, il soggetto si scioglie troppo. Il taglio, che limita troppo la vista, il punto di presa molto vicino e la forte angolazione, che eliminano troppo la differenza fra le orizzontali e le verticali, la luce, che non produce le ombre necessarie per mettere in rilievo le sporgenze della facciata, fanno sì che le linee fondamentali della struttura architettonica risaltino poco e

che quindi anche la loro deformazione non sia ben spiegata. È lodevole tuttavia la tendenza di staccarsi dalle inquadrature schematiche delle cartoline. (Senonché, i fotografi migliori riescono a creare quadri originali e belli anche senza ricorrere alle deformazioni).

G. Aquari (Roma) mi manda un gruppo di fotografie che rivelano una speciale sensibilità per l'inquadratura. Purtroppo tutte le copie sono troppo grige. Nel caso particolare della bassa marea (6) la colpa potrebbe anche essere del negativo. Capisco che ci voleva 1/100 per rendere la superficie movimentata del mare e che senza un filtro giallo l'acqua azzurra sarebbe diventata tutta bianca, priva di quei bei riflessi e dello stacco dalla sabbia e dal cielo. Ma allora bisognava scegliere una luce più forte. La vasta superficie della sabbia liscia dall'acqua, le poche figure isolate rendono veramente bene la grandiosa solitudine del paesaggio marino.

Molto animato il cortile del Castello S. Angelo (7) fotografato dal *dott. Luigi Monteforte-Ferrario*. È un motivo fotografato tante volte, eppure dà una impressione di freschezza, dovuta alla moltitudine dei visitatori, i quali con disinvoltura o con atteggiamenti caratteristici ci rievocano l'ambiente turistico di un mattino della domenica. Rinunciando giustamente a mettere in posa le persone, il nostro fotografo ha corso il rischio di non poter evitare una certa confusione. Occorre la pazienza di aspettare in agguato finché il caso produce una configurazione chiara e equilibrata. Un filtro giallo avrebbe attenuato i contrasti troppo forti fra luce e ombra; essi costringono a prolungare l'esposizione durante la stampa per rivelare qualche dettaglio nelle parti chiare, a scapito delle parti scure che in questo modo annegano in un buio uniforme.

MARIE ONUSSEN



LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA -

ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

(rischio sospensione lavorazione, per morte, infortunio o malattia degli attori, o per danni agli impianti, pellicole e materiale di scena; infortuni di tutto il personale;

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI:

AGENZIA GENER. DI ROMA

VIA DEL TRITONE 142
TELEFONI N. 487-851
487-852 - 487-853 - 487-854

NENE LEVI (Milano). - Teoricamente esiste la possibilità di rendere più alta e più snella la figura dell'attore sullo schermo mediante obbiettivi a lenti cilindriche o prismatiche che abbiano volutamente il difetto che esiste negli occhi astigmatici, ossia obbiettivi che deformano l'immagine in una determinata direzione. Ma se nell'immagine tutti gli oggetti si estendono nella direzione verticale, avviene che il corpo umano si deforma in maniera buffa non appena abbandoni la posizione verticale: una gamba in posizione verticale apparirà allungata, ma se giace orizzontalmente risulterà invece raccorciata. Ecco i limiti del sistema. Al cinema, lo spettatore vede spesso le persone allungate se guarda da un posto laterale, perché in questo caso l'asse ottico del suo occhio non è perpendicolare al piano dello schermo, il quale allora, per ragioni prospettiche, appare troppo stretto e troppo alto. - Se Grace Moore è sposata o no? Generalmente, al principio del film non lo è, ma dopo alcune avventure, più o meno musicali, finisce per esserlo.

ABBONATA BOLOGNESE. - Lei ha tutte le ragioni: da tempo stiamo studiando il problema. Anche la proposta è buona. Grazie e mi riscriva presto.

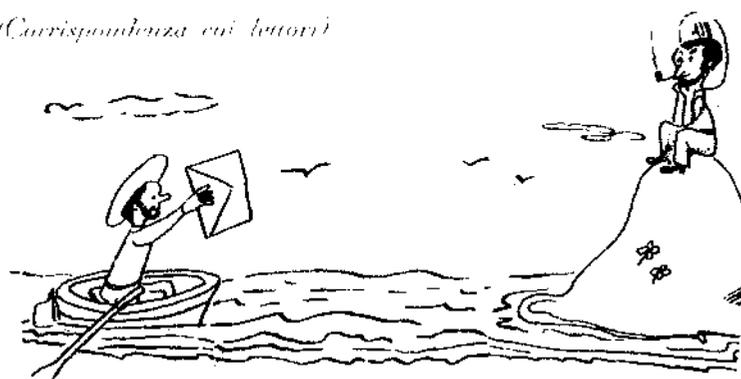
ENZO BARONI (Roma). - Per ricevere la copertina di cuoio basta mandare 9 lire alla nostra amministrazione. Per il resto ho provveduto.

MARIO PINTO (Roma). - Per ragioni di censura.

WILLY GIORGIO (Milano). - Vedo che Lei, dall'alto del Capo di Buona Speranza se la spassa in santa pace, impertentito fra l'infuriare dei venti e del mare, fumando una enorme pipa. Ma l'apparenza inganna, perché un barbuto nocchiero Le porta una lettera, abbastanza grande, sicuro di recapitarla in buone mani. Sì, il Nostromo fuma la pipa

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



anche nella vita. Per scrivere la sua rubrica quindicinale, ha bisogno di riempirla tre volte; di un tabacco dolce, naturalmente, per non perdere l'amicizia dei suoi lettori. - Volendo diventare un buon attore, non bisogna essere il sostituto di nessuno e quindi nemmeno di Nino Besozzi. Bisogna, invece, saper esprimere in modo preciso e vivace un qualunque tipo umano, sia quello di un bel giovanotto sia quello d'un vecchio brontolone.

ERCOLE CAZZOSA (Cava Manara). - Per il materiale informativo in lingua tedesca sul cinema italiano si rivolga alla UNEP (Roma, via Sistina, 91) che potrebbe averne.

MARIZIO SANTONOCITO (Bengasi). - Ha ricevuto quel numero?

MADDALENA (Modena). - Varie volte si è pensato di portare sullo schermo la figura di Leonardo da Vinci. Ma si tratta di un'impresa grossa, molto impegnativa, o riesce in pieno oppure è

nuglio non farla. MARIA WALISKA sarà proiettata ancora in questa stagione.

FRANCO MARESCA. - Non si tratta tanto di « affidare al cineasta l'incarico di fare della propaganda ». Se un artista è intimamente ispirato da una determinata concezione del mondo e della vita, con ogni suo lavoro, volendo o no, farà della propaganda a questa concezione. Altrimenti invece non svolgerà mai un'opera efficace. Lei poi mi indica alcune regole utili per dare al pubblico l'illusione di trovarsi di fronte ad un mondo vivo: occorre che si evitino le troppo brusche deviazioni dell'obbiettivo; che si dia al film quella continuità di azione che manca molte volte e che pure è resa necessaria dallo svolgersi del soggetto stesso particolarmente quando sia stato tratto da un romanzo; bisogna che il film abbondi, per quanto sia possibile, di campi lunghi, che sia ridotto al minimo il numero dei primi piani e che quelli indispensabili siano densi di significato artistico; ancora occorre che il distacco dal cam-

po lungo al campo corto sia studiato tanto da essere reso meno violento, e curato in modo che non disorienti il pubblico.

COLUI CHE SECCA LA GENTE. - È uno solo dunque? - I principali titoli di John Barrymore li trova citati nel numero 25 di *Cinema*; quelli di Carole Lombard nel numero 42.

SETTIROMO SCIOSA (Fes). - Non esiste in italiano un buon libro sulla tecnica della presa cinematografica. Il Centro Sperimentale prepara anche operatori. - Gli specchi nei sistemi ottici della macchina per il cinema a colori servono per mandare la luce alle tre emulsioni separate corrispondenti ai tre colori fondamentali. Ci sono specchi parzialmente riflettenti, specchi perforati e specchi rotanti. Il primo metodo è il più importante.

GRIFONE (Genova). - Sono un di ciassettente, slegatato ammiratore di Deanna Durbin e vorrei avere una sua fotografia firmata; vorrei anche saper l'indirizzo di essa. Caro Grifone, bisogna purtroppo che tu stenda le tue ali per poggiarti su una roccia più ospitale. Al Capo di Buona Speranza non si procurano né indirizzi né fotografie firmate. Potrà essere un difetto, ma può anche darsi che sia un pregio.

BARBARA MINETTI (Verona). - Non avendo potuto vedere Greta Garbo, certi giornalisti hanno scoperto che essa è brutta e perciò non vuol farsi vedere. Poverini! È un trucco previsto già nella favola esopiana della volpe che chiamava acidi i grappoli sospesi troppo in alto.

GI PIN (Torino). - Ci occuperemo più spesso della televisione, ma c'è la difficoltà che appena in questo campo si abbandonano i problemi e fatti generali presto esauriti nello stato attuale, ci si trova subito dinanzi ai segreti più

I più moderni impianti CINESONORI

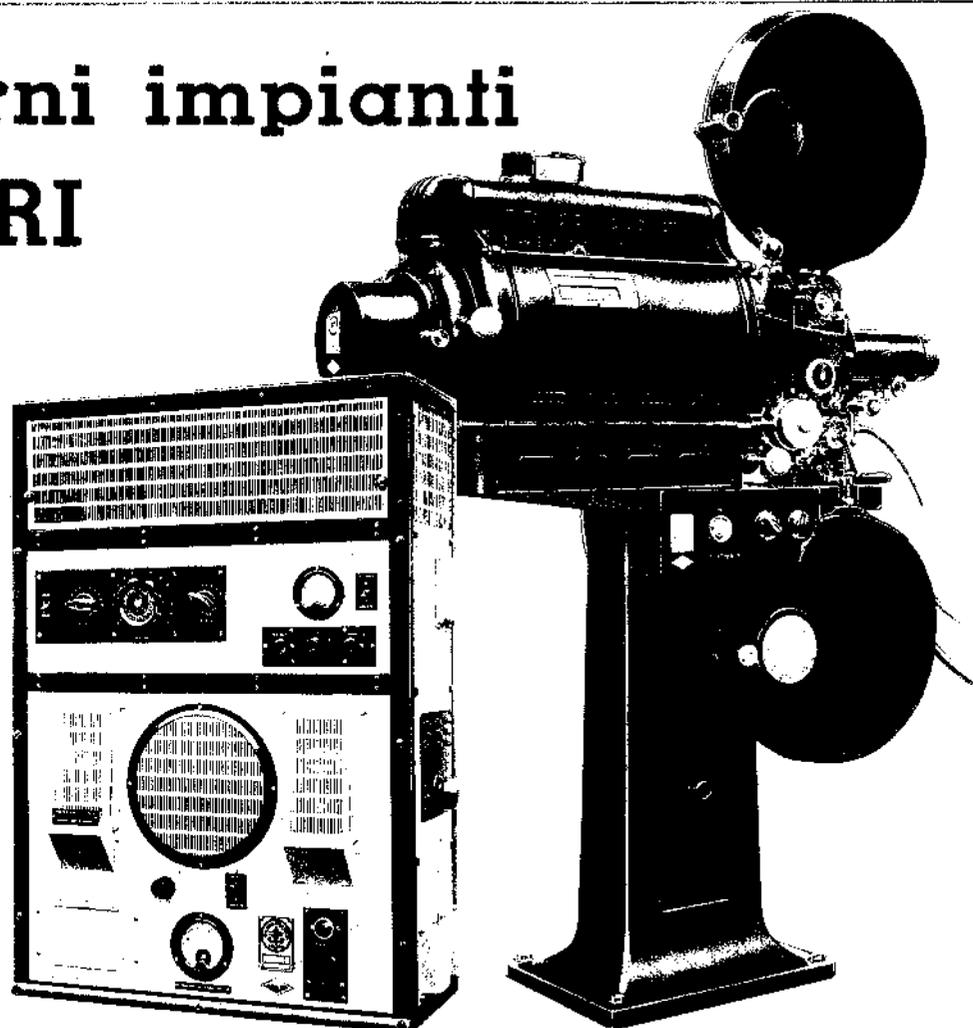
DUE GRAN PREMI
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
PARIGI 1937

SOC. ANON.
CINEMECCANICA
MILANO

VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.
MILANO

CORSO SEMPIONE, 93



RISERVATO AGLI ESERCENTI

Con questo numero iniziamo la corrispondenza con gli esercenti cinematografici, i quali possono inviarmi le loro domande intorno a tutti i problemi che li riguardano.

ESERCENTE F. 48 - Le sue considerazioni sono esatte: nelle mansioni svolte dall'operatore di cabina, mancano, evidentemente, gli elementi necessari per la assistenza del rapporto d'impiego. Ma, purtroppo, il Ministero delle Finanze ha già dichiarato di non poter tener conto - agli effetti della imposta mobiliare in art. C. 2 - dei criteri discriminativi fissati dai contratti collettivi di lavoro. Accade così che gli operatori, i quali a tutti gli effetti restano regolati dal contratto nazionale del 10 ottobre 1932 come dipendenti non aventi diritto alla qualifica impiegatizia (e cioè come operai), sono invece considerati impiegati dalle Agenzie Distrettuali delle Imposte per quanto concerne le trattative per R. M. Si tratta, per lo meno, di una incongruenza, che in regime corporativo non sarebbe concepibile. Stranezza, dunque, anche da parte del sindacato dei lavoratori che, a quanto pare, non è intervenuta nella questione, lasciando all'organizzazione industriale il compito di discutere con il Ministero delle Finanze, mentre, con il sistema adottato, i prestatori d'opera versano praticamente un contributo doppio (8% anziché 4%) e non godono dei limiti di esenzione stabiliti opportunamente per gli operai (180 lire settimanali). È da prevedere, però, che la questione, che non interessa soltanto gli operai di cabina ma anche altre categorie del genere, venga ripresa in esame da un punto di vista generale e risulti - ci auguriamo - con maggiore coerenza e rispetto delle norme e consuetudini vigenti in materia di lavoro.

CINEMA-TEATRO (Milano). - La licenza per spettacoli misti non è sufficiente

intimi del raggio catodico, i quali si rivelano soltanto ai tecnici smaltizzati. Per quanto riguarda i dilettanti di tecnica televisiva non vedo come possano cominciare a lavorare prima di disporre di una stazione trasmittente locale. Non possono mica ricevere Berlino o Londra! La portata di una stazione non supera finora i 40-60 chilometri.

ARRIGO VITTORELLI (Verona). - Sono le cosiddette « idee senza nessun valore pratico » che portano avanti il mondo. La Sua tesi non ha soltanto valore etico ma può anche intendersi in senso commerciale. « Qualora vengano posti in gioco i valori più grandi e più santi della vita, l'uomo, sia americano od europeo, cinese od australiano, non può non sentirsi scosso ». Sembra una predica ed è invece una formula per l'exportazione di pellicole.

MARIO LANDI (Verona). - Lei mi sottopone il seguente soggetto: « Partendo da una sensazione offertagli da una serenata udita nella notte, lo studente Stefano rievoca i suoi ricordi, dai più recenti ai più lontani, ecc. ». Il cinema, più delle altre arti, con eccezione della letteratura, è adatto per la realizzazione di fantasie, libere dai nessi spaziali e temporali. Credo perciò che un soggetto di questo tipo potrebbe andare bene per un film a formato ridotto, anche perché il film commerciale non si stacca mai dal racconto ben collegato e logico. Mi mandi, se vuole, un breve riassunto (dattiloscritto) del soggetto e ne potremo parlare più concretamente.

DANTE (Milano). - Quel libro costa 12 s. 6 d. Ogni libreria glielo può far venire. Per quanto riguarda la rivista, mi dia il Suo indirizzo privato, ripetendomi la domanda.

ADRIANO MAGLI (Bologna). - Lei mi spiega perché, a Suo parere, la personalità di Duvivier sarà certamente offuscata dalle ingenerenze pratiche dell'industria americana. Mancheranno non solo i suoi caratteristici soggetti e lo stile di fotografia francese, ma anche la

per poter dare nel suo locale spettacoli teatrali (interi). Tale concessione, infatti, consente soltanto l'esecuzione di spettacoli cinematografici e di avanspettacoli teatrali abbinati. Per dare una recita di prosa, o un'opera lirica, o anche una operetta, rivista, ecc., a spettacolo intero, occorre la speciale licenza teatrale, che viene rilasciata dall'Autorità Amministrativa locale previo nulla-osta del Ministero della Cultura Popolare (Direzione Generale del Teatro).

CINEMA DI P. - Il versamento dei contributi assistenziali da parte delle Agenzie cinematografiche viene effettuato anche quest'anno direttamente al contro, in base alle norme che sono state stabilite dalla Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo d'Intesa con la Segreteria Amministrativa del Partito. Questi contributi, che sono devoluti alle colonie climatiche, assorbono qualsiasi altra forma di contribuzione che può essere richiesta localmente agli esercenti per i fondi delle opere assistenziali. Lei può, quindi, rispondere senz'altro agli Istituti o Enti che le facciano richieste del genere nel senso sopra indicato.

S. OR. (Torino). - Le norme di legge sulla programmazione obbligatoria delle pellicole nazionali continuano ad avere pieno vigore. Lei è, pertanto, tenuto a proiettare nel suo locale un film riconosciuto nazionale per ogni due pellicole straniere ed in ogni caso non meno di cinque pellicole nazionali per ciascun trimestre. Scriva pure per avere ulteriori chiarimenti in proposito, se le occorrono.

Sua personale maniera di narrare: « Pensate al primo episodio, in GARNET DI BALLO, della madre pazza, le cui molte parole sono originate, accompagnate, potenziate quasi da quei particolari di primo piano come il ritratto, gli annunci mortuari, il diario, la porta che si apre lentamente con un concentramento di attenzioni che non sarebbe mai possibile su un palcoscenico; alle figure di delinquenti che Duvivier fa muovere in quel cabaret equivoco, più profondamente umani e seri di tanti gangsters americani, all'ossessione della pesante figura del frate presso la scaletta quando i continui cambiamenti d'inquadratura sembrano dare ancora più gravità alla mestizia delle parole - e vedrete come nel cinema americano cose di questo genere non ne trovate mai ». L'enorme interesse che da qualche tempo desta la figura di Duvivier agli appassionati del cinema, specialmente ai giovani, mi fa sperare che stia per verificarsi una certa reazione all'ammirazione incondizionata del cinema americano. Mandi pure qualche articolo per « Cinema ».

MARIO LA STELLA (Roma). - Chi Le ha detto che Margaretta Scott sia una nostra traduzione di Margaret Scott? L'attrice si chiama proprio Margaretta. Bisognerebbe invece mettere in rilievo che mentre ancora in molti campi più seri ci si sforza di tradurre, inutilmente, i nomi stranieri, parlando di Guglielmo Shakespeare o di Lodovico van Beethoven, ai cineasti non è mai venuto in mente di occuparsi, poniamo, dei rapporti fra Giuseppe von Sternberg e Maria Elena Dietrich. In questa materia, il cinema, modestamente, fa da pioniere.

MARIA PIA FERRETTI (Genova). - Il film SOTTO I PONTI DI NEW YORK mi sembra molto riuscito in tutti quegli elementi che non riguardano l'anima umana, cosa molto caratteristica per tanti film di Hollywood. Eccellenti la scenografia, le luci, l'ambiente umido e disperato; ottimi certi dettagli come quello degli enormi tubi che danno un po' di caldo ai poveri. Ma davvero insulti-

centi i dialoghi e la recitazione. Avrà visto il ritratto del regista Santelli da noi pubblicato, a pagina 161. Spiega molte cose, non Le pare?

R. C. (Roma). - Mi piacerebbe sapere se il film DESTINO interpretato alcuni anni fa dalla Garbo è stato tratto da Il cappello verde di Michael Arlen. Sì, è così.

LAURA. - Ecco i titoli originali da Lei richiesti il COMITATO DI DONNE: SHE COULDN'T TAKE IT; L'ULTIMO DEI PAGANI; The last of the Pagans; SARÒ TUA; If you could only cook; LE QUATTRO PERLE; Whipsaw.

PAOLO PICELI (Palermo). - Spero che troverò la vostra risposta sul prossimo numero... Questo spessissimo non è possibile: preparo la mia rubrica parecchi giorni prima della pubblicazione del numero, e inoltre dovrei limitarmi a brevissime risposte senza sostanza se volessi contentare subito tutti. Ma non c'è lettera che rimanga senza risposta. Per la regia del film L'ISOLA DELLE PERLE (Basta Maree), in un primo tempo era infatti scritturato Hathaway, il quale però poco tempo prima della realizzazione del film fu sostituito da James Hogan.

SANDRO (Lucca). - UNA NOTTE CON TE, con Elsa Merlini, fu diretto da E. W. Emo; IL MISTERO DELLA CAMERA GIALLA da Marcel L'Herbier.

DOTT. ITALO ANTINUCCI (Pistoia). - Ha letto gli articoli: « Parla il produttore » (num. 37) e « Parla il direttore di produzione » (num. 42)? Allora avrà capito la differenza fra le due mansioni. La Casa produttrice realizza il film, quella editrice lo distribuisce. Il supervisore è una specie di regista superiore, talvolta utile se si tratta di persona particolarmente competente nella materia trattata dal film. È una specie di esperto specialista, sorvegliante e con-

sulente. Una sequenza è una successione di inquadrature unite da continuità temporale, e quindi quasi sempre anche spaziale; fra due sequenze c'è sempre un salto di tempo, non sempre di spazio, inquantoché una sequenza può svolgersi nello stesso ambiente di quella precedente. D'altra parte durante una sequenza, l'ambiente può cambiare: una persona esce da una casa, passa la strada, entra in un negozio, ecc.

MARIA GRAZIA AMORETTI (Pisa). - Le indicazioni di Puck erano esatte. In genere le notizie sugli attori sono fornite dalle Case produttrici; ma Cinema ha inoltre dai diversi centri cinematografici fonti dirette di informazione. È evidente che se un giornalista si serve di materiale già elaborato da altri colleghi facilmente può finire vol raccontare delle favole.

UMBERTO BRANCHINI (Casteggio). - MARE NOSTRUM, IL GIARDINO DI ALLAH (con Ir. Terry), AMANTI e SCARAMOTICHE furono diretti da Ingardi; IL MONELLO da Chaplin; LO SCOSCIUTO e I TRE da Browning; NOTRE DAME DI PARIGI da Worsley; ROUGE ET NOIR da Rigbelli; SE PERDI LA PAZIENZA e IO E LA SCUMMA da Segdwick; LA VEDOVA ALLEGRA (con Mae Murray) da Stroheim; SANGUE E ARENA da Niblo; KÖNIGSMARK da Perret; MONSIEUR BEAUCAIRE da O'Loon; BARDELYS IL MAGNETICO e LA GRANDE PARATA da Vidou.

GIANNI MANTOVANI (Milano, via Gentile Bellini, 15). - « Desidererei conoscere, almeno per corrispondenza, delle persone residenti a Roma, dilettanti come me, che si occupino di soggetti cinematografici ». Avanti soggetti! L'inconveniente da Lei menzionato è inevitabile: le date delle prime visioni variano troppo da città a città.

DR. GIUSEPPINA VILLANOVA (Bari). - A quale delle nostre rubriche vorrebbe collaborare? **IL NOSTRO**

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

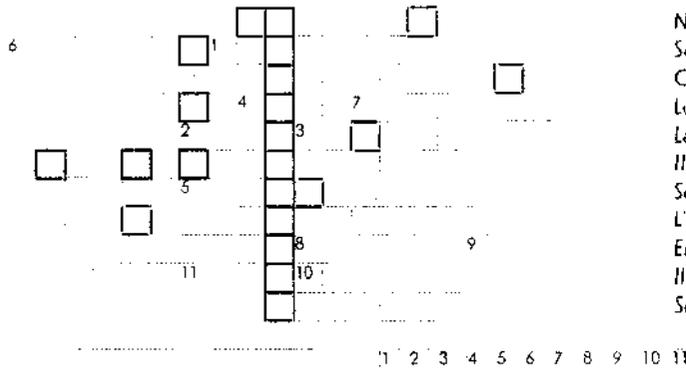
ACCUMULATORI
HENSEMBERGER



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 30 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.

REGIA ITALIANA

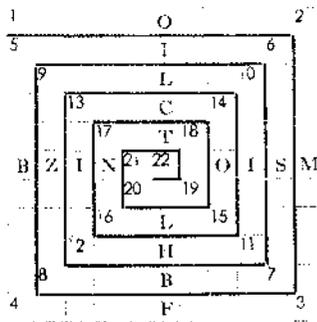


- Napoli d'altri tempi
- Scipione l'Africano
- Contessa di Parma
- Luciano Serra pilota
- La fossa degli Angeli
- Il signor Max
- Sentinelle di bronzo
- L'armata azzurra
- Eravamo sette sorelle
- Il conte di Bréhard
- Squadrone bianco

Porre nel casellario i nomi dei registi che hanno diretto i film a fianco presentati; a soluzione ultimata si avrà nella colonna centrale in neretto il nome di un regista che si cimenta per la prima volta; nei quadratini a bordo ingrossato il titolo del suo film e nelle lettere con il numero, le parole progressivamente, il nome dell'interprete.

Enzo Baroni (Roma)

LA SPIRALE



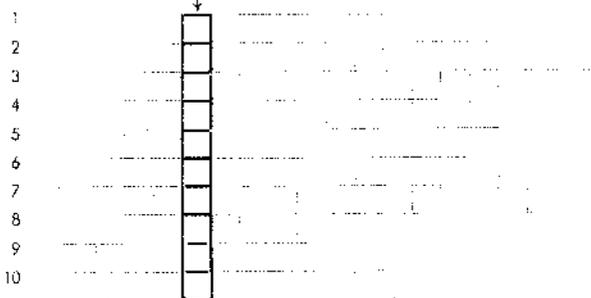
Sistemare nello schema parole di dato significato. La lettera finale di una parola è quella iniziata della seguente.

- 1-2. Il piccolo Davide Copperfield
- 2-3. Uno dei due Tarzan
- 3-4. Uno degli ultimi film di Adolphe Menjou
- 4-5. La regina filmata
- 5-6. Un film di Pierre Chenal
- 6-7. V'è pure quella cinematografica
- 7-8. La "francesina" di Hollywood
- 8-9. ... bianche
- 9-10. Si ha quando la pellicola s'accartocchia per fuoriuscita dalle guide

10-11. Vi sono pure quelli Associati - 11-12. Diva italiana - 12-13. Sposò "la moglie del pericolo pubblico" - 13-14. Annibale di nome, ma non di latte - 14-15. ... del tesoro - 15-16. Elisabeth... attrice M.G.M. - 16-17. Personaggio che Isa Miranda interpretò - 17-18. Un tempo cinematografico - 18-19. Questa febbre assalì pure Charlot - 19-20. Uno dei personaggi disneyani - 20-21. Le iniziali de "La Grande Imperatrice" - 21-22. Le iniziali di una Giulietta

Aldo Parodi (Genova)

CLARK GABLIANA



- 1. Myrna Loy
- 2. Jean Harlow
- 3. Norma Shearer
- 4. Dorothy Jordan
- 5. Jean Harlow
- 6. Joan Crawford
- 7. Constance Bennett
- 8. Greta Garbo
- 9. Myrna Loy
- 10. Joan Crawford

Scrivere in ogni riga dello schema il titolo di un film interpretato da Clark Gable con attrici di cui d'amo il nome. Nella colonna segnata dalla freccia si leggerà il titolo di un altro film interpretato da Clark Gable con Madge Evans.

Imo Benelli (Ferrara)

SOLUZIONE GIOUCHI DEL N. 41 (10-3-38-XVI)

ANAGRAMMI A SCARTO

VILLA	IL VA
FERIDA	FERIA
ROMERO	ROMEO
CENTA	CE NA
EVANS	SANE
GLORIA	LARIO
VEIDT	DIVE
MONIS	NO MI

Soluzione: IL FEROCO SALADINO

CRITTOGRAMMA CINEMATOGRAFICO

HOW	A	R	D
GAR	B	O	
HEP	B	U	R
SIM	O	N	
LION	N	E	L
AST	A	I	R
DIET	R	I	C
POWE	L	L	
OLIV	E	R	
DAVI	S		
ROLA	N	D	
MAR	C	H	
ROBI	N	S	O
SPEN	C	E	R
BOYE	R		
COLM	A	N	
ELEA	N	O	R

Soluzione: ABBONATEVI A CINEMA

MESOSTICO

B	L	O	N	E	L
B	O	R	A	T	T
B	A	X	T	E	R
B	R	U	C	E	
B	O	Y	E	R	
B	A	R	T	H	O
B	E	S	O	Z	Z
B	R	A	G	G	I
B	E	R	R	E	R

Soluzione: BARRYMORE

VINCITORI DEI GIOUCHI DEL N. 41

ADRIANO GALANTINI-NOVI LENA - Via Dandolo 60 - ROMA
RAFFAELE MAMONE - Via della Ce-a 57 - PALERMO

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Regia Italiana e La Spirale saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annuali a "Cinema". La soluzione dei giochi pubblicati nel 43° fasc. apparirà nel 45° (10-5-1938-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 dell'art. 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne cita la fonte

Gruppo cinematografico

Leoni

SOCIETÀ ANONIMA ITALIANA CINEMA E TEATRI
SOCIETÀ ANONIMA CINEMATOGRAFICA
SOCIETÀ ANONIMA CINEMA E TEATRI

MILANO: Cinema Odeon
Cinema Ambasciatori
Cinema Excelsior
Cinema Dal Verme
Cinema Impero
Cinema Pace
Super cinema
Cinema Italia
Cinema Diana
Cinema Giardini
Cinema Triennale
Cinema Tonale

ROMA: Cinema Barberini

TORINO: Cinema Corso
Cinema Vittorio Emanuele
Cinema Politeama Chiarella

GENOVA: Cinema Augustus

TRIESTE: Cinema Politeama Rossetti
Cinema Excelsior

BRESCIA: Cinema Reale
Cinema Palazzo

PARMA: Cinema Centrale

BERGAMO: Cinema Duse
Cinema Nuovo
Cinema Donizetti
Cinema Italia
Cinema Odeon
Cinema Centrale
Cinema St. Orsola

VERONA: Cinema Arena Teatro Sociale
Cinema Odeon

S.A.C.I.

STAMPA
ARTISTICA

CINEMATOGRAFICA ITALIANA
DI VIRGINIA GENESI CUFARO

PRIMO STABILIMENTO FONDATA IN ITALIA PER
LO SVILUPPO E LA STAMPA DEI FILMS SONORI

ROMA - VIA MARRUVIO N. 2-4-6

TELEFONI N. 70724 E 760077

DIRETTORE TECNICO: GIULIO GENESI

- Lo Stabilimento **S.A.C.I.** è fornito dei più moderni macchinari Debie per lo sviluppo e la stampa delle pellicole cinematografiche ed è dotato dell'unica macchina "TRUCA" di Debie esistente in Italia per i trucchi cinematografici. Speciali impianti accessori completano l'attrezzatura di questo modernissimo stabilimento. Tecnici specializzati e provette maestranze assicurano la perfetta esecuzione di qualsiasi lavoro nel più breve termine possibile.

La migliore produzione italiana ed estera viene sviluppata e stampata nello Stabilimento S.A.C.I.

CINECITTÀ

SOCIETÀ ANONIMA

ITALIANA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

ROMA

VIVO PER IL MIO AMORE

REGIA: EDMUND GOULDING

BETTE
DAVIS
HENRY
FONDA

JAMES
CAGNEY

PATRICIA
ELLIS

DINAMITE
DOPPIA

REGIA: LLOYD BACON

Warner Bros

