

CINEMA



SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

44 DUE
LIRE

25 APRILE 1938-XVI



Viaggiate in aeroplano
con le linee aeree della

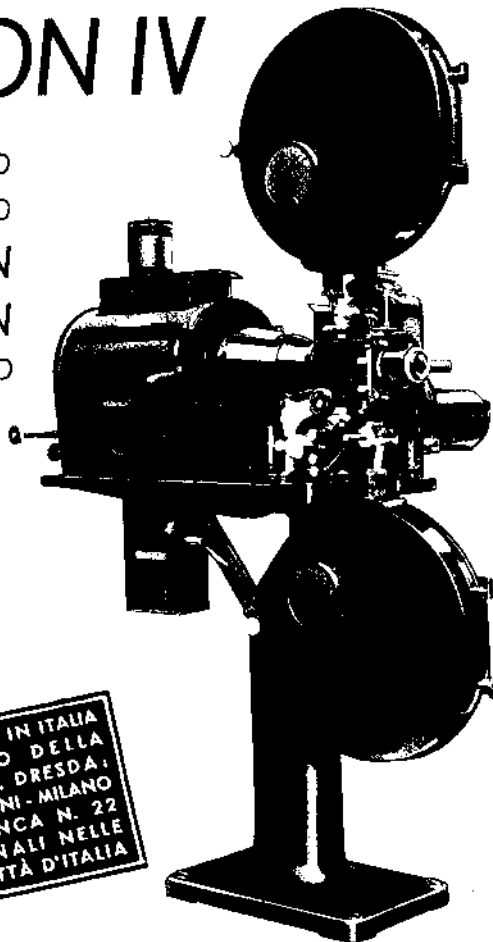
ALA LITTORIA S A

Per informazioni rivolgersi alla Direzione Generale dell'**ALA LITTORIA - ROMA AEROPORTO DEL LITTORIO** e a tutte le Agenzie di Viaggi

**rapide
sicure
comode
economiche**

ERNON IV

UN IMPIANTO
CINESONORO
ERNEMANN
ZEISS IKON
A PREZZO BASSO



RAPPRESENTANTE IN ITALIA
E NELL'IMPERO DELLA
ZEISS IKON A. G. DRESDA:
VITTORIANO SORANI - MILANO
VIA CARLO TENCA N. 22
UFFICI REGIONALI NELLE
PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA



ROMA

VIA SPEZIA 82-84
TELEFONO 74770

FOTOTECNICA
SOCIETÀ ANONIMA - ROMA

Il più moderno stabilimento
per lo sviluppo e la stampa
dei films

Precisione di consegna!
Perfezione di lavoro!

PRODUTTORI! La constatazione dei risultati tecnici da noi realizzati vi persuaderà ad affidarci lo sviluppo dei vostri negativi e la stampa delle vostre copie positive

S. A. FOTOTECNICA
VIA SPEZIA 82 - ROMA - TELEF. 74-770

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO 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 44

25 APRILE
1938 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	255
Editoriale	259
M. PANNUNZIO	
<i>Gli attori e gli esteti</i>	260
D. MÈCCOLI	
<i>Storia di Van Dyke II</i>	262
E. ORANO	
<i>Errori continui</i>	264
D. PURIFICATO	
<i>Cinema e pittura</i>	265
P. STERBINI	
<i>Capricci americani</i>	267
G. VI.	
<i>Verità negli ambienti</i>	268
CIAK	
<i>Topolino raggiunge lo spazio</i>	271
IL CRONISTA	
<i>Carrelli avanti e indietro</i>	274
<i>Parla l'operatore</i>	276
G. MELIÈS	
<i>Memorie</i>	277
G. VISENTINI	
<i>Film di questi giorni</i>	278
F. CERCHIO-A. ROMOLOTTI	
<i>I storici del Cinema</i>	280
F. PASINETTI	
<i>Gloria e illusione</i>	283
R. ARNHIM	
<i>Esame di coscienza</i>	289
Capo di Buona Speranza, 285 - Galleria: Shirley Temple, 286 - Fotografia, 289 - Giochi e Concorsi, 292.	

DIREZIONE, REDAZIONE e AMMINISTRAZIONE - Roma, via Lazzaro Spallanzani, 1-a.
PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema" - Via Lazzaro Spallanzani, 1-a - Roma.
Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1-21277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'"Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (corso Vittorio Emanuele 21) - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22. Estero, anno L. 60, semestre L. 30.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

RADIO INDUSTRIA

Rassegna mensile di radiotecnica
diretta da
GIORDANO BRUNO ANCELETTI

Illustratissimo, 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 Lazzaro Spallanzani, 1-a; - "Radio Industria", Milano, Via C. Balbo, 23; C. C. P. 3/22468

S.A. PERFECTA

DIREZIONE: E. CATALUCCI

STABILIMENTO

PER LO SVILUPPO E STAMPA
DI PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

C.I. NEMATOGRAFIA P.U. PUBBLICITARIA LABORATORIO TRUCCHI

IL PIÙ ATTREZZATO

DIRETTO DA ALBERTO VOGLER E TULLO GRAMANTIERI

LABORATORIO MECCANICO

COSTRUZIONE DI MACCHINARI ORIGINALI
PER STABILIMENTI DI SVILUPPO E STAMPA

DIRETTO DA ENRICO TACCARI

SALA DI REGISTRAZIONE SONORA

CARRO SONORO CON MACCHINA DA PRESA
BELL-HOWELL

3 SALE DI PROIEZIONE

SALE CON MOVIOLE

ROMA - VIA CAMPO BOARIO 56

(PORTA S. PAOLO)

TELEFONO 570.742

LA

GENERALCINE

PRESENTA

**DUE SUPERPRODUZIONI
RKO RADIOFILMS**



UNA DONNA SI RIBELLA

CON

KATHARINE HEPBURN

ED

HERBERT MARSHALL



Il calvario e la lotta di un'anima femminile per la conquista dei diritti della donna. Un dramma potente nel quadro del mondo moderno che sorge. Un'indimenticabile interpretazione di Katharine Hepburn. Londra e Napoli verso il 1870 in una ricostruzione perfetta.

MUSICA PER SIGNORA

CON

NINO MARTINI

E

JOAN FONTAINE



La voce d'oro del grande ed italianissimo tenore Nino Martini; l'inimitabile grazia spigliata di Joan Fontaine; una satira garbata ma mordente dei costumi di Hollywood; una vicenda d'interesse incessante fanno di questo film un prodotto di prim'ordine nel genere musicale.

CINEMA GIRA



A PARIGI...

...nella sede dell'Encyclopédie Française, il grande organismo culturale diretto da Anatole de Monzie - uno degli *italianisants* più noti, destinato, sembra, a essere il prossimo Ambasciatore della Repubblica a Roma - durante un ricevimento, al quale è intervenuto il fior fiore della Parigi intellettuale, da Valéry a René Clair, è stata esposta l'intera collezione di *Cinema*. Il pubblico ne ha gustata l'impaginazione e l'informazione, notando particolarmente le prime puntate delle *Mémoires* di Georges Méliès, al quale la Francia si prepara a rendere onori nazionali, intitolandogli un museo del cinematografo. Il compiacimento verso la nostra rivista non è stato disgiunto da una certa vivacità nel giudicare il ritardo della stampa francese a rendere un omaggio efficace al primo cineasta che l'Europa conobbe. (LO)

'L'OROLOGIO A CUCÙ'...

...il primo film della Era Films, si è iniziato in questi giorni a Cinecittà sotto la guida di Camillo Mastrocinque che ha Gianni Francolini quale aiuto-regista. Gli interpreti principali maschili sono: Vittorio de Sica, Ugo Cèseri, Lamberto Picasso, Guglielmo Sinaz, Oretta Fiume e Laura Solari, le vincitrici del concorso bandito dalla Era Films, sostengono i principali ruoli femminili. Completano il quadro degli interpreti: Gemma Bolognesi, Amalia Pellegrini, Liana Persi, Francesco Rissone, Sandro Dani, Guglielmo Barnabò, Augusto Marcacci. La sceneggiatura è opera di Mario Soldati e Renato

Castellani. Operatori: Stevens, fratello del regista americano, e Pupilli; scenografo: arch. Franz. Prepara le musiche il Maestro Vittorio Rieti. Sono previsti 45 giorni di lavorazioni, di cui 12 esterni a Livorno dove il regista Mastrocinque e il direttore di produzione Ernesto Lucente hanno già stabilito i luoghi delle riprese.

Continua intanto la preparazione del secondo film dell'Era: *RIGOLETTO*, per il quale si conferma la regia di Charles Brabin e l'interpretazione del baritone Tito Gobbi il quale ha fatto il suo debutto cinematografico nella parte di Nino il Cantore in *CONDOTTIERI*. In questa stagione lirica, Gobbi ha cantato al Teatro Reale dell'Opera.

IL DOPPIO PROGRAMMA...

...è oggetto di un'ardua lotta che da quattro anni si svolge negli Stati Uniti. Settimane fa, un tribunale ha deciso che una clausola con cui l'associazione dei noleggiatori voleva proibire agli esercenti la proiezione di due film nello stesso programma, violerebbe la legge cosiddetta *Anti-trust* perché rappresenterebbe una cospirazione. L'applicazione di una tale clausola in sé non fu ritenuta illegale. Il problema non ha soltanto aspetti economici: il doppio programma è stato dichiarato nocivo alla salute dei bambini da varie associazioni americane di pedagoghi e genitori. Anche il Parlamento francese ha preso in considerazione una legge che proibirebbe il doppio programma, su proposta del Ministro dell'Educazione e del Ministro della

Propaganda. Una tale legge minaccerebbe seriamente la posizione degli americani sul mercato francese in quantoché la maggior parte delle sale francesi di seconda e terza categoria ha l'abitudine di combinare un film francese con uno americano doppiato.

DOPO LA MASCHERA ETERNA...

...quel notevole film patopsicologico, lo svizzero Leo Japaire, autore del romanzo omonimo, ha diretto egli stesso un film di carattere un po' simile. Infatti, il protagonista di questa nuova pellicola, intitolata *LA DONNA E LA MORTE*, è un chiarovegente che si rifugia nella Legione Straniera perché in pericolo di essere internato in un manicomio. Rudolf Klein-Rogge, il famoso «Mabuse» di Fritz Lang, interpreta un tipo di scienziato scettico, capo di una spedizione africana. La realizzazione del film, che è stato girato a Münchenstein (vicino a Basilea), è caratterizzata da forti contrasti e da descrizioni di ambienti cupi come una bettola di porto e un accampamento notturno nel deserto.

DI PRIMA CATEGORIA...

...ossia destinati ai teatri di prima visione del gruppo A, saranno tutti i 52 film che prepara la Metro Goldwyn Mayer. Infatti, dopo aver esaminato attentamente gli incassi degli ultimi anni, la Casa è giunta alla conclusione di non produrre più film della categoria B. Trentasei di questi film saranno di peso massimo, ossia prodotti con un preventivo molto forte e col concorso di «stelle» di prim'ordine. Si è persuasi che il numero di attori apprezzati, a

disposizione della Casa, basta per realizzare questo ambizioso programma, alla testa del quale si trovano tre film in Technicolor e precisamente *NORTHWEST PASSAGE* con Robert Taylor, Spencer Tracy e Wallace Beery, diretto da W. S. Van Dyke; poi *THE WIZARD OF OZ* del regista Mervyn LeRoy e una riduzione delle «20.000 leghe sotto il mare» di Jules Verne. Almeno due film saranno girati in Inghilterra: King Vidor farà *THE CITIZEN* con Robert Donat e Rosalind Russell, e Sidney Franklin farà *GOODBYE, MR. CHIPS*, da un romanzo di James Hilton, autore di «Orizzonte perduto».

EDWIN KNOPE...

...è ritornato a Hollywood dall'Europa. La notizia forse non susciterà molto interesse in coloro che non sanno che Edwin Knopf è il direttore del dipartimento soggetti e sceneggiature alla Metro Goldwyn Mayer. Egli è rimasto in Europa due mesi per cercare soggetti originali, spunti, motivi, commedie, romanzi, dai quali ricavare sceneggiature per film. Ogni anno i direttori dei dipartimenti «soggetti e sceneggiature» vengono in Europa a cercare materiale e portano poi il risultato del loro viaggio ai produttori, i quali organizzano le combinazioni, stipulano contratti e talvolta invitano gli scrittori europei a passare a Hollywood come è avvenuto lo scorso anno per alcuni francesi e ungheresi.

IN LAVORAZIONE...

...sono attualmente verdi a Cinecittà ed ETTORE BERAMOSCA alla Farnesina; SOTTO LA CROCE DEL SUD ed EQUATORE in A. O. I.

OFFICINE PIO PION

SOCIETÀ ANONIMA

PRIMA FABBRICA ITALIANA

APPARECCHI CINEMATOGRAFICI

VIA ROVERETO 3 - MILANO - TELEFONO 287.834

1908 - 1938

IMPIANTO "IMPERIALE"
CON PROIETTORE "IMPERIALE"

IMPIANTO "EUREKA IV"
CON PROIETTORE "EUREKA IV"

NUOVI PRODOTTI

NUOVA AFFERMAZIONE DELLE
OFFICINE PIO PION S.A. - MILANO
VECCHIA CASA MILANESE

CHIEDERE CATALOGHI E LISTINI GRATIS



Terminati sono: ORGOGLIO, PARTIRE, IL DESTINO IN TASCA, L'ARGINE.

L'APPIA-SAPA prepara un grande film nelle versioni italiana e tedesca; interprete: Caterina Boratto la quale parteciperà anche, col tenore Lugo, ad un film il cui soggetto è stato scritto da Muta.

Il produttore Scalera ha intenzione, a quanto si dice, di organizzare una grossa produzione. A tale scopo si sarebbe assicurati gli stabilimenti della Caesar, che egli ha intenzione di ingrandire e di rimodernare. Avrebbe in programma cinque film: due per la regia di Goffredo Ales-

sandrini, due di Mario Bonnard ed una di Corrado d'Errico.

I TITOLI DI TESTA...

...sono stati oggetto in Germania di una disposizione della Camera Sindacale della cinematografia tedesca. Verificandosi il caso di interminabili e noiose liste di nomi in testa al racconto cinematografico, d'ora in poi non potranno essere menzionati che l'autore del soggetto e della sceneggiatura, il musicista, il regista, l'operatore, lo scenografo, gli interpreti principali, il produttore e il concessionario. Tutti gli altri colla-

boratori verranno trascurati. Rimane inoltre fissato che non si debba ripetere più volte, sotto qualsiasi forma, il nome di uno stesso personaggio, sia esso attore, regista o produttore. Sarà un piccolo dispiacere per Luis Trenker!

PER LA STAGIONE 1938-39...

...l'industria americana ha sotto contratto 615 attori, di cui 329 uomini (il 54 per cento); 293 scrittori, di cui 254 uomini (l'86 per cento); 129 registi.

Il maggior numero di attori lo ha la Paramount (107), seguita dalla 20th Century-Fox (101) e dalla M.G.M. (80). 20 registi ciascuno hanno la M.G.M. e la 20th Century-Fox, seguite dalla Paramount con 15.

Fra gli attori della Paramount manca Marlene Dietrich.

UN GRUPPO DI RAGAZZI...

...sui dodici-tredici anni interpreterà PICCOLI NAUFRAGHI, film diretto da Flavio Calzavara su soggetto di Giuseppe Zucca.

G. W. PABST...

...è tornato dalla Cina dove si è recato per girare le scene d'insieme del film IL DRAMMA DI SHANGAI, derivato da un racconto di O. P. Gilbert. In 35 giorni sono stati percorsi circa 30 mila chilometri fra andata e ritorno. Il film, i cui interni si stanno ora completando negli stabilimenti di Joinville, sarà terminato entro il mese di giugno.

LA LEGA DELLE NAZIONI...

...in imbarazzo perché coloro che credono alla sua opera si vanno facendo sempre più rari, ha pensato di

rialzare un po' le proprie sorti istituendo un premio per il miglior scenario di film sonoro sull'attività della Lega. È dotato di due premi: 2000 e 700 franchi svizzeri.

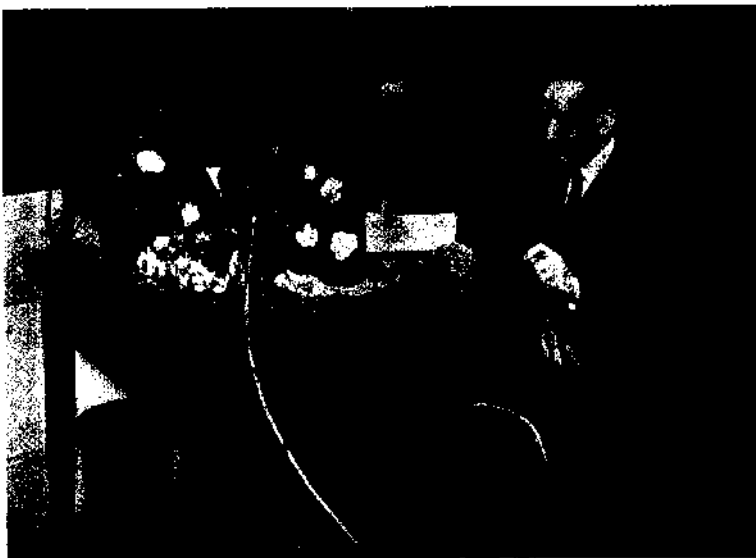
PAUL ROTH...

...è tornato in Inghilterra dopo cinque mesi di permanenza negli Stati Uniti dove ha tenuto una serie di conferenze ed ha lavorato sotto gli auspici della Sezione cinematografica del New York Museum Art; sta preparando fra l'altro - e già ne abbiamo dato notizia a suo tempo -

lo scenario per un film sulla tecnica e la storia del cinema. Ha riferito alcune sue osservazioni, notando che la vita americana è riprodotta nei film americani con maggiore autenticità che non sia la vita inglese nei film inglesi. Inoltre, con la proiezione di documentari inglesi ch'egli aveva portati con sé, ha voluto dare agli americani un senso più reale dell'Inghilterra, in opposizione a certa Inghilterra convenzionale fabbricata a Hollywood.

TOPOLINO...

...ha voluto interpretare una favola dei fratelli Grimm e Walt Disney gli ha assegnato il ruolo principale del nuovo cartone il coraggioso piccolo SARTO. Naturalmente anche Minnie è della partita nel ruolo della principessa conquistata dal valore di Topolino. Si potrebbe dire che i due abbiano voluto prendersi la rivincita sui personaggi di BIANCANEVE E I SETTE NANI che, in questo momento, sta ottenendo un'altra vittoria influenzando, con i costumi dei propri personaggi, sulla moda primaverile di Los Angeles e di New York.



Guglielmo Marconi, di cui ricorre il 25 aprile l'anniversario della nascita, assiste la marchesa Marconi mentre parla al microfono dell'EIAR alle donne italiane d'America nel settembre 1936 (foto Vasari, Roma)

UN UOMO FELICE



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

OMAS

Lucens

RINA DE LIGUORO...

...tornerebbe al cinematografo in un film prodotto da una società anglo-americana, presieduta dal Conte Wladimiro de Liguoro, suo marito, il quale dovrebbe anche essere produttore e regista. Il soggetto scelto pare che sia "The tragedy of an Empress" di Clifford King. Inizio: in maggio.

BETTI GALLIAN...

...una delle cosiddette vittime di Hollywood dove interpretò MARIE GALANTE ed altri due film, tornata in Francia sta ora girando LA PISTA blu, sul romanzo di O. P. Gilbert il quale, quest'anno, ha già for-

nito un gran numero di soggetti al cinema francese. Accanto alla Gallian è Jean Louis Barrault, nella parte dell'inquieto e tormentato Oicotti. Regista: Pierre Billon.

38 SOGGETTI...

...sono stati acquistati in febbraio dagli undici principali produttori americani. Fra essi, 28 sono originali, 10 sono opere letterarie. Non vi è compreso nessun lavoro teatrale. Notevoli sono: "Algeri" (IL BANDITO DELLA CASBAH) del detective Ashelbe e di Julien Duvisier; "American Beauty" di Martha Madison e Vincent Gerbino, per l'interpretazione di Carole Lombard e William Powell; "Corriere di Parigi" di Laszlo Fodor; "Rainbows in the Night" di Sid Silvers e Lillie Hayward; "The Unvanquished" di William Faulkner per l'interpretazione di S. Tracy. In totale dal marzo 1937 al febbraio di quest'anno, l'industria cinematografica americana ha comperato 560 soggetti, di cui 345 originali, 161 opere letterarie, ivi compresi 69 racconti pubblicati sulle riviste, 54 lavori teatrali.

LO ZAR DEL CINEMA...

...vale a dire Will Hays, dura nella sua carica di presidente della "Motion Picture Producers and Distributors of America" ormai da quindici anni. Tuttavia ogni tanto la stampa americana scopre che egli cadrà e sarà sostituito. Finora i candidati alla successione previsti da tale stampa, sono otto: Alfred E. Smith, Calvin Coolidge, James J. Walker, il Duca di Windsor, Joseph P. Kennedy, James A. Farley, John Roertiger, Edward J. Flynn.

UNA MOSTRA RETROSPETTIVA

...si svolgerà al teatrino della Sapienza a cura del Cineguf di Roma: otto serate, una la settimana a partire dal 29 aprile. Una serata sarà dedicata al film storico italiano, una a Chaplin, una al film tedesco, una all'evoluzione dell'attore cinematografico, ecc. Saranno proiettati, tra l'altro: IL PELLEGRINO, SINFONIA NUZIALE, CALIGARI, alcuni film d'avanguardia, GIOVANNA D'ARCO di Dreyer. Conferenze e dibattiti accompagneranno le proiezioni.



La più recente fotografia di Annabella (20th Century-Fox Player)



Una scena del film "Tamara" diretto da Felix Gandéra (ENIC)



COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI - VENEZIA

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

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

R O M A: HOTEL EXCELSIOR
GRAND HOTEL

N A P O L I: HOTEL EXCELSIOR

STRESA (Lago Maggiore):
GRAND HOTEL ET DES ILES BORROMÉES

ALBERGHI CORRISPONDENTI

GENOVA: HOTEL COLOMBIA (S. T. A. I.)

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



Per coloro che amano distinguersi "PRESTIGIO,, e
la prima **ACQUA di COLONIA** *personale,,*

NESSUNA SIGNORA elegante, nessun uomo veramente di buon gusto, vuol portare un profumo comune. Ricorrere a delle miscele? Un profumo domina sempre e si riconosce.

Esistono in profumeria delle sostanze che, trattate con procedimenti speciali, hanno il curioso potere di amalgamarsi con il profumo personale d'ognuno.



Nella nuova Acqua di Colonia PRESTIGIO sono incorporate le sostanze necessarie perchè esali DIFFERENTI profumi, tutti infinitamente gradevoli a seconda delle persone che la usano.

La nuova Acqua di Colonia PRESTIGIO si trova in vendita presso i migliori profumieri.


PRESTIGIO

crea la personalità

SAUZÉ di SIGISMONDO JONASSON - PISA



ATTESTATO N. 344

È una creazione
SAUZÉ
 di SIGISMONDO
 JONASSON
 PISA

Nome, flacone, capsula, etichetta e disegno, sono Proprietà Artistica e Intellettuale Riservata.

C I N E M A

IL TEATRO si dissangua. In seguito al nuovo impulso ricevuto dalla produzione cinematografica nazionale, le Case si formano, si rafforzano, studiano ed impostano programmi; e poiché non c'è che un numero assai limitato di attori esclusivamente cinematografici, è avvenuta una corsa affannosa all'accaparramento degli attori teatrali. A parte quelli già passati in modo definitivo al cinematografo, quali, ad esempio, Amedeo Nazzari, Fosco Giachetti o Camillo Pilotto, si annunciano scritture impegnative per Irma ed Emma Gramatica, Elsa Merlini, Sergio Tofano, Enrico Viarisio, Gino Cervi, Eri Maltagliati, Vittorio De Sica, Umberto Melnati, Nino Resozzi, Lamberto Picasso, Guglielmo Barnabò, Mario Ferrari e giù giù fino a molti anche dei minori. Si è commentato malinconicamente che, così stando le cose, il nuovo anno teatrale potrà a mala pena formare quattro compagnie di primo piano.

La questione ha un vizio fondamentale e sta nel modo di valutare la posizione dell'attore teatrale nel cinema. È un fatto che i primi attori cinematografici siano provenuti dal teatro e che dal teatro continuino a provenire attori di grande rilievo e personalità. Si deve anzi riconoscere che è stata, per buona parte, la reputazione di alcuni grandi attori - i quali ebbero il coraggio di dedicarsi al nuovo genere di spettacolo, considerato agli inizi passatempo da fiera - a nobilitare e a dare prestigio artistico al cinematografo.

La situazione che si creò allora fu ambigua ma soddisfacente. A giudicarla oggi appare falsa. Infatti, quegli attori imposero lo stile della loro solita recitazione teatrale; e poiché non potevano esprimersi con la parola, abusarono di mimica per spiegare i loro pensieri e le loro azioni. E ciò poté andar bene finché il cinema rimase pura registrazione di rudimentali spettacoli teatrali.

Ma poi ci fu un'evoluzione e si distinsero due maniere poiché si veniva formando un gruppo di attori che mai avevano calcato le tavole di un palcoscenico, e si chiamavano Asta Nielsen, Henny Porten, e da noi alcuni di quei grandi attori che entusiasmarono gli spettatori di tutto il mondo. Costoro distinsero uno stile di recitazione specificatamente cinematografico, e finirono, più tardi, per influenzare anche gli attori i quali si uniformarono sempre meglio alla nuova tecnica misurata e sintetica.

Ad ogni modo, si era alla divisione fra cinema e teatro, ma non a quella fra attore di cinema e attore di teatro, continuando le due attività ad alternarsi e, spesso, a procedere di pari passo nella stessa persona. Almeno in Europa; poiché l'America, con istinto pratico e sicuro, pretese che gli attori, i quali si dedicavano al suo cinematografo, abbandonassero, in linea di massima, il teatro - favorendo così sempre meglio la formazione di un puro stile cinematografico

e dando un notevole aiuto alla stessa struttura industriale della nuova arte, la quale poteva organizzare il proprio lavoro nella forma più economica e razionale. Gli attori che si presentavano al mattino negli stabilimenti di posa non avevano sul viso e nell'andata il segno della faticosa recita serale in un teatro. Il vantaggio era evidente.

E qui non si vuol fare una speciale discussione su quelle che sono le differenze fra la recitazione cinematografica e teatrale, differenze alle quali accenna in questo stesso numero Mario Pannozzo. È chiaro tuttavia che a questo punto, tornando al nostro motivo di partenza, occorre ora una precisa risoluzione per evitare che continui uno stato di fatto che può essere gravemente deleterio sia per il teatro che per il cinema.

Per il teatro: in quanto che, con una rapida e vasta « requisizione » quale si sta attualmente svolgendo, si rischia di recare un colpo mortale o, per lo meno, lungamente dannoso al teatro il quale non ha quadri di rincalzo di sufficiente preparazione, dato che anche in essi il cinematografo ha fatto e sta facendo man bassa.

Per il cinematografo: in quanto che si ostacola la costituzione di un gruppo di attori di tipo esclusivamente cinematografico, gruppo necessario in modo assoluto se si vuole accelerare l'apparizione di una forma espressiva originale.

Con ciò non si vuol dire che gli attori di teatro non abbiano dato un utile contributo al cinema italiano. Per lo meno saranno loro sempre grati i produttori i quali, ricorrendo a nomi celebri, hanno magari fatto spesso brutte opere ma ottimi incassi. E avranno anche la gratitudine di coloro che considerino come gli attori di teatro abbiano sostenuto il cinematografo in una situazione complicata quale ci fu subito dopo l'avvento del sonoro.

È, però, questo il momento di badare alla formazione di nuovi elementi. Il Centro Sperimentale può ora entrare in pieno nella vita produttiva dell'industria italiana la quale non riuscirà ad avere uno sviluppo continuativo e non avrà libertà di movimento nelle sue idee e nei suoi programmi se non deciderà di ampliare la possibilità di scelta. Lo si vede oggi che, per il numero ristretto degli attori a disposizione, non si fa che ribattere sui soggetti adatti alle caratteristiche di questi attori. È, iodevole, ci pare, ogni iniziativa che tenda a dare sempre nuovi elementi al cinematografo. Non è necessario che il teatro si sacrifichi per il cinema.

Ha già fatto opera paterna; ma ora è il momento di un preciso congedo. Il cinema italiano, deve decidersi a lasciare la casa in cui è stato allevato, ed avviarsi a sostenere per proprio conto le avventure della vita.



Spontaneità di "attori" improvvisati nel film Ufa 'Licenza su parola d'onore' di Karl Ritter

GLI ATTORI E GLI ESTETI

L'AMORE per gli spettacoli si manifesta nei bambini sin dalla più tenera età: forse perché s'accoppia d'ordinario con l'inclinazione per i giochi e il gusto per le finzioni; fors'anche perché la vita si rivela da principio come uno straordinario spettacolo, che ispira stupore e aspettazione. Fatto si è che spesso i bambini sono attori bravissimi e nei divertimenti infantili non è raro vederli recitare inconsapevolmente, imitando a loro modo i « grandi » con gli atteggiamenti e le parole. Piace, ai bambini, immaginare fantastiche vicende di cui s'assumono la parte di eroi: per loro, una stanza d'appartamento si trasforma in un castello, e un giardino diventa una grande foresta. E le battaglie, le fughe, gl'inseguimenti si succedono nel più breve tempo, senza che i piccoli interpreti, pieni d'ansia e d'esaltazione, s'accorgano che le spade sono di legno, i cavalli di cartapesta, e gli eserciti avversari seggiole e poltrone.

Si comprende facilmente il perché. Nei bambini, finzione e realtà s'equivalgono, e i ragionamenti e le abitudini non hanno ancora assuefatto le loro menti a distinguere quel ch'è vero da quel ch'è immaginario. Giocare e dar spettacoli è un modo di vivere secondo il proprio libero temperamento, portato a prediligere le cose festose e abbaglianti, piuttosto che le comuni e modeste. Il bambino crede sempre alle proprie finzioni, e soltanto a malincuore si persuaderà d'essersi ingannato.

Il vero attore è un po' come i bambini; o meglio, ha conservato le native qualità dei bambini; per lui il mondo è spettacolo, di cui vuole essere protagonista. Nei momenti che recita, finisce sempre col credere alla propria finzione. L'esperienza gl'insegna a crearsi dei modelli, a raffi-

gurare con esattezza il piano ideale in cui potrà muoversi, ma non gli toglie la fiducia nella realtà e validità fantastiche di ciò che vuole esprimere. Soltanto i mediocri sono guastati dall'esperienza, e, nella sciocca vanità di uniformarsi ai costumi correnti, fingendo sentimenti comuni, per paura degli insoliti, mostrano d'essere privi di qualsiasi sentimento. Se avessero un po' di quella foga, di quel candore appassionato che i fanciulli rivelano nei loro giochi e nelle loro ingenuità rappresentazioni, riuscirebbero interpreti assai più naturali e spontanei. Al contrario, succede che il pregiudizio d'una falsa naturalezza inaridisce ogni qualità naturale. Prendono in prestito, senza scelta e senza fantasia, gli atteggiamenti esteriori, gli schemi convenzionali, e vi si adattano pigramente come in un abito bello e fatto.

Gli effetti di certa cattiva recitazione si manifestano chiaramente nel cinema, ch'è un po' il miraggio dei mediocri e la terra di conquista dei dilettanti. Un'«estetica» recente, nata appunto col cinematografo e applaudita da molti intellettuali, col pretesto di scongiurare i pericoli della «teatralità», sembra volere incoraggiare la pigrizia degli attori, riducendo il loro compito nel prestarsi come fantocci alla volontà del regista. Questa teoria aveva qualche ragione al tempo del film muto e infatti servì i fini particolari di due o tre registi d'ingegno. Ma da allora ad oggi, dopo le innovazioni del film sonoro, molte cose sono cambiate, e lo strano successo



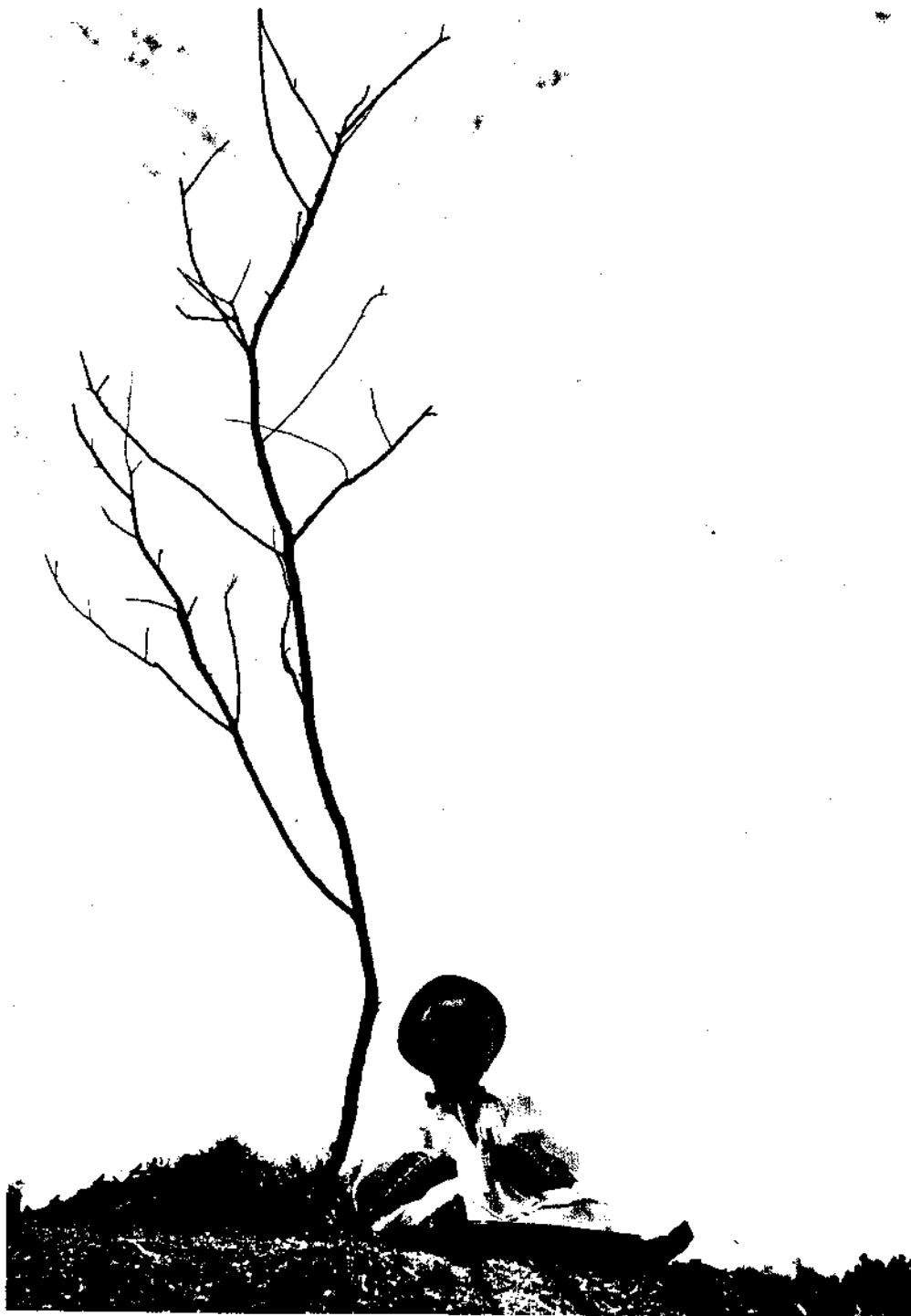
Spencer Tracy, il tipico attore che crea il personaggio

che quella teoria continua ad avere, nelle pavidè menti di molti, desta meraviglia. Scriveva il Pudovkin, dodici anni fa, che « nel film *non c'è da interpretare una parte*: c'è solo il fatto di possedere o no un complesso di requisiti e di qualità reali che costituiscano un aspetto esteriore e una espressione capaci di dare allo spettatore un'impressione che è quella necessaria per uno specifico soggetto », e più oltre: « si può dire in sostanza che nel film l'attore *interpreta se stesso* e che l'opera del direttore non consiste nel forzarlo ad assumere espressioni ch'egli non ha, ma nel cogliere, quanto più vivamente ed espressivamente è possibile, i suoi aspetti reali e caratteristici » (*Film e fonofilm*, trad. di Umberto Barbaro).

L'attore dunque, secondo le idee del Pudovkin, non dovrebbe essere un *interprete*, un artista cioè che secondo il proprio sentimento, raffigura fantasticamente un personaggio; ma un *mezzo* nelle mani del regista, una piccola ruota che fa parte d'una macchina di cui non conosce il funzionamento e gli scopi. L'attore, cioè, non farebbe che mettere a disposizione il proprio corpo, e diventerebbe un oggetto senza vita, un oggetto *espressivo* come una pianta o una statua. Si comprende facilmente che la personalità e autonomia dell'attore verrebbe così distrutta. Ogni sua attività si risolverebbe nell'addestrarsi meccanicamente a quei pochi movimenti ed espressioni che il regista richiede a volta a volta; e non sarebbe più un personaggio, ma un automa. In fondo, a percorrere le pagine del Pudovkin, si vede come le sue predilezioni si volgano verso un clima che abolisce gli attori come personaggi e caratteri morali, sostituendo successioni d'immagini, collegate da vaghe aspirazioni documentarie e simboliche.

Siamo insomma in pieno estetismo, quel particolare estetismo che ha subito conquistato i fotografi. Ora, l'estetismo dei fotografi è assai più fastidioso d'ogni altro perché è il più povero, affidandosi soltanto alle sorprese di una macchina. Che cosa può interessare, a un fotografo esteta, il significato d'un racconto, la poetica realtà d'un personaggio, gli atteggiamenti felici di un attore?

Nel fondo d'ogni esteta del cinema, si nasconde il sospetto che recitare, cioè esprimersi con parole e con gesti, sia far del teatro: e non osando dir tanto, l'esteta si sfoga ad affermare proposizioni piuttosto empiriche, come quella che la recitazione teatrale è diversa dalla cinematografica. E non tien conto che, sia nel teatro che nello schermo, il compito dell'attore consiste proprio nell'*interpretare* un personaggio, e nel vivere la propria parte e arricchirla come meglio l'ingegno con-



Tentativo estetizzante di annullare la figura umana nella scena della natura. (Dal film cecoslovacco 'La terra canta' di K. Plicka)

siglia. Che le « leggi » e le necessità del teatro siano diverse dalle altre del cinema è luogo comune che tocca soltanto dal di fuori la questione del recitare. Per l'attore, le uniche leggi valide sono quelle del personaggio e della fantasia. Penserà l'autore dello scenario a disporre lo schema del « racconto » cinematografico diversamente da quello teatrale.

Dal momento in cui il personaggio è dato, spetta all'attore incarnarlo, creando di se stesso una « persona » ideale, che non corrisponde alla propria figura, ma assume un volto immaginario, uno dei tanti possibili per quello stesso personaggio, a seconda del temperamento dell'interprete. C'è dunque, ripetiamo, un sol modo di recitare, dettato dal « carattere » del perso-

naggio creato dall'autore, e dalla fantasia dell'interprete. Le costrizioni esterne, della ribalta e del teatro di prosa, non sono tali da modificare gran che l'espressione. Perciò quando si dichiara *teatrale* un attore, non si rileva un vizio « esterno », dovuto soltanto all'influenza dell'ambiente, ma un vizio interiore, un modo scadente d'esprimersi dell'interprete: ed esser *teatrale* vorrà dire a volta a volta recitare con enfasi falsità, faciloneria. L'aggettivo *teatrale*, insomma, non indica una malattia congenita all'arte del teatro, che soltanto con il manifestarsi della nuova arte del cinema s'è rivelata; come l'aggettivo *letterario*, colpisce invece una speciale deformazione ch'è d'ogni arte quando s'illanguidisce e declina.

MARIO PANNUNZIO

STORIA DI VAN DYKE II

VAN DYKE II non è altri che il regista W. S. Van Dyke. Suo padre fu W. S. Van Dyke I e suo figlio è W. S. Van Dyke III. Niente di complicato: una dinastia. W. S. Van Dyke III nacque mentre il padre dirigeva PROPRIETÀ RISERVATA e si disperava, in lotta contro il tempo assegnatogli nel piano di lavorazione, perché Jean Harlow e Bob Taylor l'avevano abbandonato per recarsi a Washington al grande ballo di compleanno del Presidente Roosevelt. Anch'egli avrebbe dovuto esserci, a questo ballo, ma approfittò della sosta forzata, per assistere sua moglie che partoriva e dare così il « *Good luck!* » all'erede. La Harlow e Taylor gli tornarono che sembrava non avessero dormito da un mese; ma si erano divertiti ed apparivano felici. W. S. Van Dyke II poté terminare PROPRIETÀ RISERVATA in quattordici giorni e mezzo.

W. S. Van Dyke I era magistrato a San Diego. Morì qualche giorno prima della nascita di W. S. Van Dyke II. Laura Winston, sua moglie, era nelle doglie del parto e non le fu detto nulla. Ma finì con l'immaginare qualcosa e allora si alzò dal letto per cercarlo. Arrivò a stento sulla soglia della cucina. Qui le doglie l'afferrarono con violenza, le annessero lo sguardo ed ella cadde in terra. W. S. Van Dyke II nacque, così, in cucina. Il padre non era assicurato e non aveva lasciato un soldo; unica prospettiva, per sua madre e per lui, il lavoro. E Laura Winston tornò

al palcoscenico dal quale proveniva e W. S., a sei mesi, debuttò in teatro a San Diego nella parte di un bambino in fasce. Il primo ruolo importante lo ebbe a cinque anni, a San Francisco; egli era la ragazza cieca di cui si rappresentava la lagrimevole istoria.

Quando W. S. Van Dyke II ebbe dodici anni, intervenne la nonna che viveva a Seattle. La vecchietta era spaurita di questa vita di vagabondaggio. Suo nipote conosceva le scuole di quasi tutti gli Stati nord-americani; era sempre, ed in ogni luogo, il « nuovo alunno ». Allora pensò di chiamarlo a sé e di mandarlo regolarmente ad una scuola, ma poco tempo dopo W. S. era strillone di giornali in una stazione ferroviaria: egli amava, allora, l'avventura. Continuò come viaggiatore di campamenti elettrici, commesso di drogheria, sgattero, sterratore, minatore (a diciassette anni era grosso e in forze come un giovane di venticinque). Finalmente tornò a Seattle e lavorò nei *vaudeilles* di Alexander Pantages. Con *vaudeilles* arrivò a Los Angeles, nel 1915; nasceva Hollywood; e W. S. vi trovò un suo vecchio compagno di palcoscenico, Walter Long, che già lavorava nel cinema.

Per mezzo di Long trovò lavoro in un film proprio il primo giorno della sua permanenza in città; poi stette sei settimane a bussare di porta in porta. Il secondo impiego nel cinematografo lo ebbe in *INTOLERANCE*, il classico film di D. W. Griffith. Si dice, generalmente, che W. S. Van Dyke II fu aiuto-regista di Griffith in quell'occasione. Non è vero: W. S. agli occhi

di Griffith, non apparve che una delle quattromila comparse schierate in una pianura per le scene di massa. L'emozione ci fu perché Griffith lo chiamò, scegliendolo a caso fra gli altri: aveva bisogno di un giovanotto che durante il lavoro gli recasse le bevande e che avesse buone gambe per fargli, all'occorrenza, da fattorino. W. S. Van Dyke II rammenta sempre di essersi allora sforzato di ritenere gli insegnamenti che egli traeva dalla vicinanza di Griffith. « Ancor oggi — egli afferma — io tento di fare ciò che imparai da lui ». « Ragazzo mio, — diceva Griffith a W. S. — andrete avanti. Il lavoro vi piace. Si dovrebbe sempre fare ciò che piace, altrimenti non si riesce bene ». Ma, finito *INTOLERANCE*, W. S. Van Dyke II ebbe giorni duri. Giunto agli ultimi trentacinque centesimi si recò alla Fox che aveva in lettura il suo soggetto *La Madonna del Nord*. — Chi siete? — gli disse una segretaria.

W. S. Van Dyke II dette il suo nome.

— Accomodatevi, — accennò la ragazza dopo aver consultato un taccuino. W. S. Van Dyke II si trovò di fronte a Sol Wurtzel. Lo guardò. Sol Wurtzel fu sbrigativo.

— Quanto volete del vostro soggetto?

W. S. Van Dyke respirava a fatica. Nel cervello le cifre riddavano convulse. Ma volle fare l'indifferente. E buttò una cifra, disposto a ribassarla.

— Mille dollari.

— Va be', — disse Wurtzel. E lo congedò.

W. S. Van Dyke II si battè la testa con i pugni rimproverandosi di non aver chiesto centomila dollari. Il film fu poi *I PECCATI DEI CINQUARI*, la prima interpretazione di Gladys Brockwell.

Le esperienze direttoriali del giovane W. S. cominciarono poco dopo. Entrò nell'organizzazione di Jesse Lasky e fu assistente di Jimmy Young, il marito di Clara Kimball. La prima scena che diresse fu interpretata da Marie Doro, Bosworth e Theodore Roberts. Quest'ultimo, specializzato in ruoli di grandi banchieri e di uomini della City pieni di sussiego, era conosciuto come l'« uomo del sigaro ». Non fu, naturalmente, soddisfatto di essere diretto da un giovane e tentò di fare di testa sua. Ci furono discussioni, beghe. Infine si arrivò ad un compromesso: la scena si sarebbe fatta e come voleva Roberts e come voleva Van Dyke. Nel montaggio del film, Van Dyke II usò la propria versione: fu la sua prima vittoria come regista.

Lavorò poi a Chicago, negli stabilimenti Essanay: fra l'altro li scrisse, diresse e montò quattro film per un compenso complessivo di ventimila dollari. Fu soldato. Congedato, stentò a rimettersi nel giro del lavoro. Finì anche in quella famosa « strada della povertà » nei cui teatri ancor oggi, in film che spesso non costano più di duemila dollari, s'incontrano uomini che furono celebri o che lo saranno. Per un film che egli girò nella « strada della povertà » egli esaurì in due giorni e due notti di continuo lavoro tutte le scene in cui appariva un'attrice principale. La capacità di lavorare presto gli è rimasta: *L'ULTIMA PROVA*, 13 giorni e mezzo; *PROPRIETÀ RISERVATA*, quattordici giorni e mezzo...

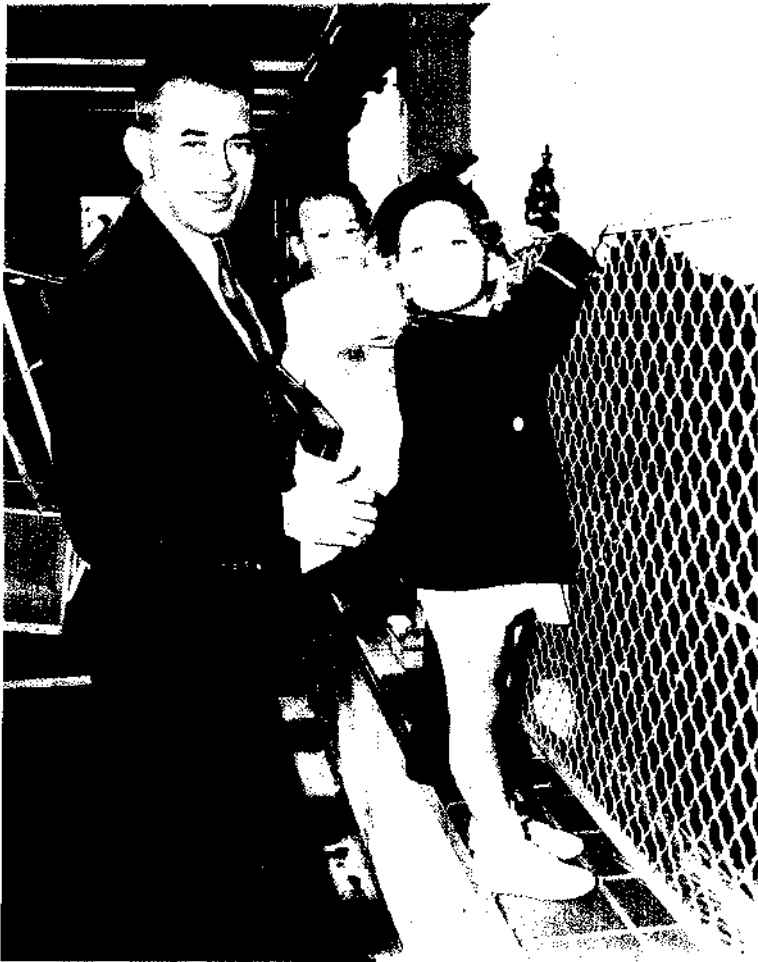
Ma fu di nuovo senza lavoro, sempre più ridotto alla disperazione. Ed un giorno ch'egli era definitivamente abbattuto, ricevette una telefonata.

— Chi è? — rispose W. S. Van Dyke II: non aveva proprio voglia di essere gentile. Era la Metro.

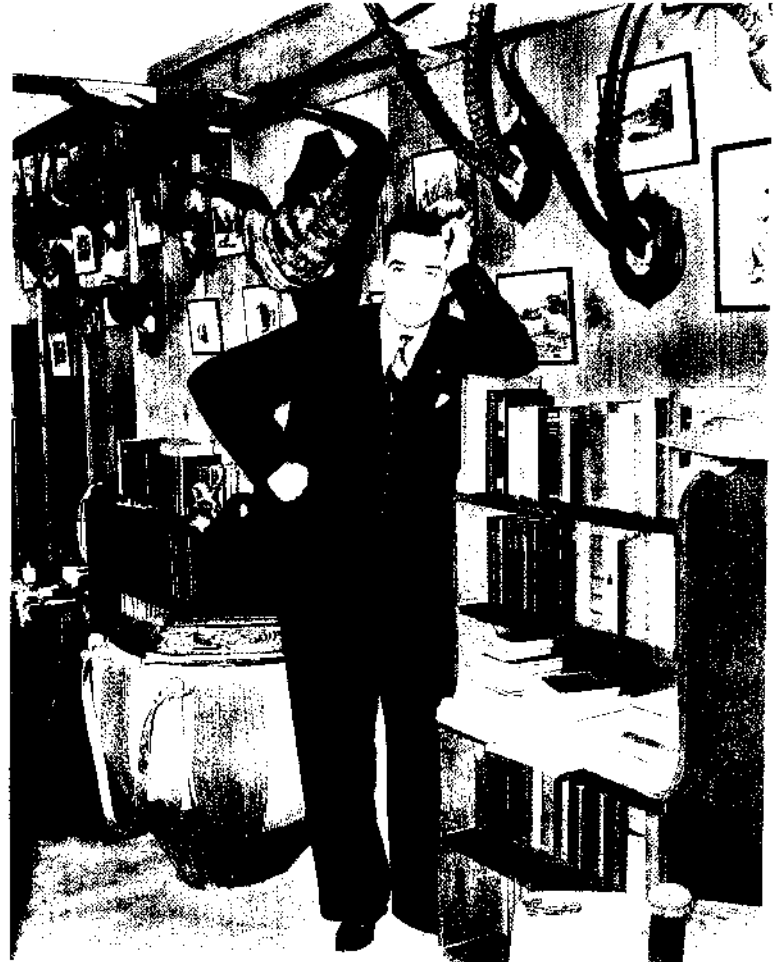
— All'inferno! — urlò.



Il regista W. S. Van Dyke fra un gruppo di eschimesi durante l'esecuzione del film 'Eskimo' (M. G. M.)



W. S. Van Dyke II, W. S. Van Dyke III, e la piccola Barbara Van Dyke, prendono il sole sul terrazzo



W. S. Van Dyke fra i ricordi d'Africa e dell'Alaska che ornano le pareti del suo studio

Egli non poteva, allora, soffrire Irving Thalberg; poi si ricredette e modificò questo suo atteggiamento.

— Non voglio lavorare per voi! — continuò. Eddie Hearn, che divideva la stanza con lui, gli si precipitò sopra. Era inferocito.

— Sei pazzo, — gli gridò — pazzo e minchione. Rispondi che prenderai in considerazione la proposta o ti spacco la testa con questo fermacarte.

— Va bene, va bene — rispose allora Van Dyke II, — verrò da voi, ma non voglio parlare con Thalberg.

Era stato il colonnello Tim McCoy, che egli aveva incontrato nel 1924 alla prima di *THE COVERED WAGON*, a proporlo alla Metro per una serie di *westerns* che furono girati nel *ranch* dello stesso McCoy. In uno d'essi debuttò primattrice Joan Crawford.

A questo punto, W. S. Van Dyke II cominciò a solcare i mari. Si recò dapprima a Tahiti per *OMBRE BIANCHE*, insieme con Flaherty il quale dovette presto ritirarsi per un attacco d'appendicite lasciandogli tutto il peso del film. Tornato da Tahiti, quando già tirava le somme dei rischi corsi e scampati (« In fondo poi, — egli disse allora, — i Polinesiani sono brava gente: ma amano il pesce crudo ed io no »), fu inviato di nuovo nelle isole del sud per girare *CANZONE PAGANA*. Questo gli fece decisamente una fama di esploratore con barba lunga e casco in testa. Il Club degli Esploratori lo nominò membro e gli chiese una conferenza; molti bussavano a casa sua per vedere i trofei portati dalle esotiche terre. C'era un po' la frenesia dell'esotismo; e proprio in quel momento « *Trader Horn* » otteneva un gran successo librario. « Perché non mandiamo in

Africa Van Dyke a realizzare *TRADER HORN*? » — si dissero alla Metro. E Van Dyke II questa volta dovette far la conoscenza della jungla africana.

Poi fu spedito fra i ghiacci del nord per *ESKIMO*. « Basta, — disse più tardi — nei miei nuovi contratti aggiungerò una clausola che mi garantisca di rimanere accanto al focolare di casa mia, dovesse anche presentarsi l'urgenza di intraprendere, per gli esterni, un viaggio nelle foreste africane, nelle regioni artiche o nei Mari del Sud ». Gli anni passano, le rughe solcano il viso e W. S. Van Dyke II ama sempre più la sua casa in California. Nella sua casa, davanti ai suoi trofei, egli può guardare le bestie feroci ben fermo negli occhi e dire schiettamente ciò che pensa di loro. Quando è a Hollywood, sua unica responsabilità è di badare a che gli attori non sforzino la laringe anziché preoccuparsi che i cocodrilli non li mangino o il freddo non li assideri. Bisogna proprio dire che a guidare quelle spedizioni non è stato un giuoco. Come avrebbe potuto dimenticare la voce delle donne che al momento di partire per l'Africa gli gridarono allo sportello del treno: « Abbiate cura dei nostri uomini »?

Dovette esser sempre pieno di energia, senza mai abbandonarsi. Anzi, proprio in occasione di *TRADER HORN* W. S. Van Dyke II pensò bene di radunare il personale al quale parlò così: « Io attendo di essere strettamente ubbidito, per il bene di tutti; ma, con ciò, accadde un incidente: uno degli uomini prese puntiglio. Bisognava chiarir subito la cosa, per evitare guai maggiori. W. S. Van Dyke II lo affrontò e lo stese K. O. Aveva imparato buoni colpi di pugilato da Jack Dempsey, da lui diretto in alcuni film. (« Sarete un ottimo pugilatore, — aveva detto a Dempsey in quel-

l'occasione — ma come attore siete un salame », e si era subito pentito; ma Dempsey prendendola dalla parte dello scherzo aveva riso di gusto).

La spedizione nei Mari del Sud, per il film *CANZONE PAGANA*, fu preoccupante per Renée Adorée, l'eroina della *GRANDE PARATA* di Vidor, che vi sosteneva il principale ruolo femminile. Renée Adorée era una ragazza gaia, ridente; le canzoni le fiorivano sulle labbra. In quell'isoletta polinesiana, Ramon Novarro, innamoratosi di una piccola caratteristica chiesa, vi si recava ogni mattina alle sei; ma Renée Adorée soffriva, non sorrideva più, né cantava. Qualcosa non andava bene in lei e tuttavia tacque. Soltanto quando furono sulla via del ritorno ella disse, un paio di volte, a Van Dyke: « Non sto bene. Mi sento così stanca! Cosa credete che sia? ». Van Dyke non era medico e non poté rispondere. Ma poiché Renée Adorée lo vide impensierito volle tranquillizzarlo e tornò ad essere ridente e scherzosa, a prezzo di grandi sforzi. Se prima dell'arrivo a casa non successe nulla, Renée Adorée risentì poi le conseguenze.

Ogni tanto Van Dyke II ripensa a quell'episodio. È un fatto che egli non dimentica nessuno. Una prova lampante la si è avuta con *SAN FRANCISCO* in cui egli radunò un mucchio di attori della vecchia guardia. Fra essi: King Baggott e Rhea Mitchell che furono i protagonisti del suo *IL SENTIERO DEL FALCO*; Flora Finch, venticinque anni avanti regina della commedia; Naomi Childers, dell'antica *Vitagraph*; Jean Acker, prima moglie di Rodolfo Valentino; Eddie Hearn, colui che minacciò di spaccargli la testa se non avesse accettato di contrattare con la Metro; Bob Ingersoll, Arthur Belasco ed altri definitivamente passati nell'oscurità.



W. S. Van Dyke in costume di capo indiano

Quando vive fra gli hollywoodiani, W. S. Van Dyke II ama combinar degli scherzi. Sono celebri quelli fatti a John Miljan ed ancora si ride, negli stabilimenti Metro, a rammentare la faccia di Jimmy Durante, detto «Nasone», quando, vestito in strano costume cubano, capi, mentre attendeva nell'Hollywood Boulevard, di essere stato l'oggetto d'uno scherzo. Proprio Van Dyke II, — si girava CANZONE D'AMORE CUBANA, — gli aveva detto d'indossare il costume perché si doveva girare una scena in esterno, avvertendolo di aspettare sull'Hollywood Boulevard mentre egli correva in stabilimento per apportare una modifica allo scenario. Il fatto viene rammentato come «il martedì grasso di Nasone»: la gente si fermava a guardarlo e lo segnava a dito. Nasone ne fu molto mortificato.

Ma quando girò SIMPATICA CANAGLIA, W. S. Van Dyke II ebbe pane per i suoi denti. Egli aveva diretto gente di tutte le razze; mai però si era imbattuto in un terzetto scatenato come quello formato da Freddie Bartholomew, Mickey Rooney e Jackie Cooper. Si cominciò subito, il primo giorno di lavorazione. W. S. Van Dyke II, arrivato in stabilimento, non trovò la sua poltrona. Mandò a cercarla e, intanto, Rooney, presente, si affrettò ad offrirgliene una. W. S. Van Dyke II sedette. Ma in terra.

Ogni tanto, poi, qualcuno dei tre scompariva. Una volta Rooney stette fuori un paio d'ore: lo si ritrovò al piano di sopra che imparava composizione musicale — «in dieci facili lezioni» — da Gus Kahn. Cooper, a sua volta, aveva scoperto che nella sala del montaggio lavoravano due ex-campioni di calcio dell'Università della California del Sud e si faceva insegnare la tecnica del centrattacco. Bartholomew aveva sempre da lavorare a qualche cosa: allora la sua grande passione era di diventare carpentiere.

W. S. Van Dyke II li radunava spesso vicino a sé e faceva loro delle prediche. Diceva che non s'illudessero troppo col cinematografo e dava libri da leggere. Poi, finito il film, li invitò a casa sua insieme ad altri ragazzi e ad

un gruppo di persone fra cui D. W. Griffith, Clark Gable, Eddy Nelson e Jeanette MacDonald. W. S. Van Dyke II aveva avuto l'idea di mettere in palio una coppa da aggiudicare a quello dei tre che avesse vinto una gara di nuoto nella piscina della sua casa. Vinse Rooney, ma Cooper e Bartholomew insistevano che la corsa era stata irregolare. W. S. Van Dyke II dovette intervenire, discutere per arrangiare la cosa. Ad un tratto scartò saltando di lato: si era accorto appena in tempo che Cooper, sull'orlo della piscina, gli si era accucciato dietro e che Rooney stava per spingerlo in modo da gettarlo nell'acqua. Bartholomew, ragazzino bene educato, si dava un'aria distratta e guardava ostentatamente gli alberi del florido giardino di W. S. Van Dyke II.

DOMENICO MEGGOLI

ERRORI CONTINUI

LE POSSIBILITÀ tecniche, pedagogiche e scientifiche del cinema, mentre sono e saranno di apporto grandissimo alla comune elevazione, non devono illudere sopra una diversa essenza del cinema nei suoi confronti con la massa. Individuata e precisata l'entità del soggetto nel problema cinematografico, non sarà inopportuno, al fine nostro, gettare uno sguardo sul meccanismo della ricerca e dell'accettazione dei diversi soggetti.

Il pregiudizio, secondo il quale il film è una creazione *ex nihilo* del regista, è stato ragione prima e fino a un certo tempo giustificata del disprezzo in cui era tenuto il soggetto. Da questo errore iniziale dipendono gli errori successivi, i quali costituiscono tuttora il maggiore difetto della nostra cinematografia.

Perché il soggetto non è ancora tenuto nella sua giusta considerazione. È guardato come un punto di partenza, come un grazioso superfluo pretesto. Si va verso di esso come verso una panchina qualunque, sulla quale ci si siede per ammirare un panorama qualsiasi. Il soggetto — secondo questo errore — può venir fuori dalla testa più dura e dall'intelligenza meno adatta. Quindi, a tutt'oggi, da parte dei produttori italiani, niente vera e propria ricerca di esso. Per disporne, basta o basterebbe rispondere a una delle tante offerte che piovono da tutte le parti, non importa per opera di chi. E, meno male se a questa superficialità, che induce all'accettazione del soggetto, seguisse un momento di riflessione, un momento di dibattito tra le varie menti che dovranno realizzarlo, in modo da poter giungere, sia pure in un secondo o in un terzo tempo, ad un rifiuto. Niente. Il soggetto, non si discute, non si vaglia, non si pesa, non lo si guarda contro luce; si porta nel bel mezzo del laboratorio per spendervi attorno, a traverso maestranze di ogni genere e sforzi di ogni qualità, uno o più milioni. Questo atteggiamento verso i soggetti, denuncia la gracilità del nostro organismo cinematografico. Perché assenza dei soggetti o accettazione inconsulta di essi vuol dire società produttrice senza un programma degno di tal nome, senza una direttiva economica, e, quel che è peggio, senza vitalità, intesa come resistenza a traverso il tempo. Un produttore che alla cieca acquisti un soggetto e vi lavori sopra alla spicciolata, è come un agricoltore che, per la fretta di mietere una messe, perde la possibilità degli altri raccolti della terra stessa da lui sudata. Un produttore che pro-

ceda così non si armonizza coi tempi, che vogliono la tutela dell'opera d'arte insieme a quella dell'artista; perché questo produttore non sarà mai in grado di garantire il pane ad alcuno per un periodo qualsiasi. Non industria cinematografica, in tal modo, ma zingarismo cinematografico. Non misura della grandezza di una nuova inarrestabile industria, ma rifiuto o incapacità di sguardo che superi la lunghezza di una spanna.

Contro questo disordine, quasi a stigmatizzarlo, si è parlato recentemente di una società produttrice che intenderebbe organizzarsi, d'ora in avanti, come una compagnia drammatica, ossia che assumerebbe i suoi artisti non più per una produzione, *una tantum*, ma per uno o più anni, allo scopo di assicurare a se stessa e ai propri collaboratori quel respiro e quella vitalità altrimenti impossibili.

Una società produttrice a produzione continuata, non solo ha bisogno di assicurarsi un certo numero di artisti per un determinato tempo, ma anche un adeguato numero di soggetti, sia per non dover interrompere la propria produzione, sia per valorizzare più volte, con notevolissima economia, la propria suppellettile scenica o meglio tutte le proprie spese inerenti alla produzione stessa. Come, del resto, avviene in America, dove la produzione a serie non è termine vago.

Il soggetto, quindi, diventa un fattore di fondamentale importanza anche per tutti coloro che finora non abbiano avuto il tempo di occuparsi di esso: elemento essenziale sul quale si deve fare un conto assoluto, non solo come qualità, ma come numero. Contentarsi di un solo soggetto felice, sia pure destinato al migliore successo, non risponderebbe a quel ritmo di lavoro continuato proprio di una vera e seria società produttrice. Non di soggetto, dunque, ma di soggetti si deve parlare; e, per giungere all'allineamento di essi di fronte alle aspirazioni dei produttori, occorre una organizzazione tuttora assente. Perché parlare di pletora di soggetti, asserire che di essi è piena ogni scrivania ed anzi ogni sottoscala di produttore, e insistere nell'errore del quale ho fatto cenno?

Non si può ritenere un soggetto che risponda al nostro fine organico quello che, fra troppa zavorra, sbuchi ogni tanto, per puro miracolo. Non è soggetto il lavoretto di un autore sopra una trama che abbia appena la forza di sostenere il virtuosismo di due mimi di second'ordine. E non è soggetto neppure il *lavorone* dove, ad ogni costo, ed a dispetto dell'arte e perfino del buon senso, si voglia sfruttare un nome ed un momento storico.

Si deve considerare soggetto quello che rientri in tutto e per tutto nell'industria cinematografica come argomento e come espressione di interesse comune, e che non faccia alcun conto sulla stupidità dello spettatore; perché questa presunta stupidità non è mai esistita e si appalesa sempre meno, via via che si rivelerà sempre più quella di coloro che contano sopra di essa.

In altre parole, per concludere, bisogna organizzarsi a cercare il soggetto.

Esiste forse fra i produttori un consorzio per la cernita e l'acquisto di questa materia prima? Esiste forse presso i nostri produttori singoli un serio ufficio di lettura che abbia questo incarico? Niente. Non esiste niente. Non esiste neppure il rispetto necessario. Non esiste neppure il concetto dell'imprescindibilità del soggetto. Siamo rimasti alla mentalità di quarant'anni or sono, quando la cinematografia non era industria, ma improvvisazione.

M. EMANUELE ORANO

PITTURA E CINEMA

Eliminando la quarta figura, al lato sinistro della fotografia ("Piccole donne"), il pittore Purificato, autore di questo articolo, ha potuto precisare il motivo della classica composizione triangolare, accennato impropriamente nella fotografia. Nel disegno, creato dall'artista, tutto diventa più equilibrato e costruito, perde quel realismo casuale che, d'altra parte, è il pregio essenziale della fotografia in genere. Gli atteggiamenti dei tre personaggi sono chiariti, le mani di Jean Perker, che si confondevano con la figura della Hepburn, hanno trovato nel disegno una loro funzione, servendo le braccia a creare un legame fra i tre personaggi staccati. Il carattere troppo rudimentale della mano della donna a destra, ha acquistato una giustificazione nel disegno in quanto è stata subordinata al ventaglio, capace di dare l'accento necessario per mantenere l'equilibrio fra la parte superiore e quella inferiore del quadro. La posizione più decisamente frontale, soprattutto dei visi, toglie al soggetto quel tanto di passeggero e illimitato che nel disegno si risolve così in una maggiore compostezza.



PUÒ ACCADERE talvolta al pittore di recarsi al cinema e trovarvi ispirazione (ho sempre a mente per un mio quadro un tavolino rotondo con un sottile vaso di fiori e un lungo tappeto cadente a pizzi su una geometria di mattonelle, e ancora una composta cantoria di ragazzi melanconici). Al pittore basta poco perché gli nasca l'idea di un quadro: una qualunque forma in rapporto a un'altra, un qualunque tema coloristico che ne impressioni la sensibilità, un qualunque elemento insomma che metta in moto tutto il meccanismo costruttore e ordinatore della sua fantasia; ma l'ispirazione che talvolta viene dal cinema è un fatto diverso dagli altri.

Il quadro offerto dal cinema è già bello e costruito nei suoi elementi essenziali e si richiede alla mente dell'artista in modo magari piuttosto limitato il sussidio delle sue qualità d'equilibrio a soppesarne le varie parti e a fonderle in un tutto armonico per via di soppressioni o aggiunte. Il lavoro consisterà, più che altro, in una personale interpretazione (quando si tratta di cinema monocromo, gran parte viene riservata al colore) su schemi già stabiliti, come avviene per chi, partendo da quadri di grandi maestri, si accinga a ricopiarli coi nuovi apporti della sua diretta sensibilità e interpretandone lo spirito in modo affatto soggettivo (valga ad esempio ciò che Cézanne faceva molte volte partendo dai quadri del Greco).

In questi motivi d'ispirazione, che il cinema è in grado di offrire agli artisti di oggi, può consistere un modesto disobbbligarsi di esso, come il pagare una percentuale minima di un grosso debito per tutto quanto esso ha preso e prende tuttora e prenderà dalla pittura d'ogni tempo. Perché non soltanto è risultato indispensabile in moltissimi casi (film storici in particolare) il ricorrere ad opere di antichi maestri per riprodurre con molta fedeltà costumi e ambienti e tipi, ma, molto sovente, è buon cinema laddove è ricchezza di elementi pittorici e soprattutto compositivi, che sono propri delle leggi della pittura.

Ciò s'intende al di fuori, anzi in complemento a quelli che sono i valori peculiari del cinema come forma d'arte a sé stante. Molte volte il regista è sembrato dotato di una particolare sensibilità pittorica, nonché di una buona educazione, e ha sentito il bisogno di eleggersi a modello o di ispirarsi all'arte di questo o di quel pittore per creare soprattutto il clima alla propria opera.

Nei ricordi non molto recenti è ancora vivo il Matisse della VEDOVA ALLEGRA di Lubitsch, e in quelli più prossimi è il Feyder breughelleggiante di KERMESSER EROICA; ma si potrebbe generalizzare at-

tribuendo a tutti i film francesi d'ambiente ottocentesco o del primo novecento una preparazione ambientale e un orientamento di gusti fatti sul modello dei grandi maestri di quell'epoca.

Pare anzi siano stati gli stessi francesi a dipingere in un primo momento quadri di quelle che sarebbero state poi le scene più importanti di un film. Ora, risultando innegabili e chiari da tutto ciò che abbiamo detto i legami di cognizione tra pittura e cinema, tenteremo di stabilire nel modo più evidente la natura di questa parentela e le possibilità di compenetrazione di queste due forme d'arte.

Pertanto cominceremo col considerare il cinema come un complesso di quadri staccati, a sé, uno per uno, indipendentemente dall'azione, la quale è invece un fenomeno del tutto diverso, dinamico, che non si spiega dalla semplice addizione di detti quadri fissi e in cui perciò soltanto occasionalmente si verifica un effetto compositivo del tipo di quello pittorico. Uno dei requisiti essenziali dell'opera d'arte in pittura è appunto il fatto compositivo, il modo cioè di legare fra loro i vari elementi che costituiscono un quadro, quasi seguendo leggi metafisiche che siano preposte all'ordinamento della natura (in ogni fascio di fiori scoprirai un ordine quasi geometrico, un giuoco di richiami coloristici e formali; in un mucchio di oggetti una casuale, ma innegabile legge compositiva).

Necessità dell'artista è penetrare questo mistero e aprirlo e spiegarlo nel quadro: si curerà che l'opera abbia un centro da cui parta o a cui confluisca la somma delle linee compositive; si curerà la distribuzione degli spazi, si da creare equilibrio tra vuoti e pieni, e ancora i nessi tra elemento e ele-



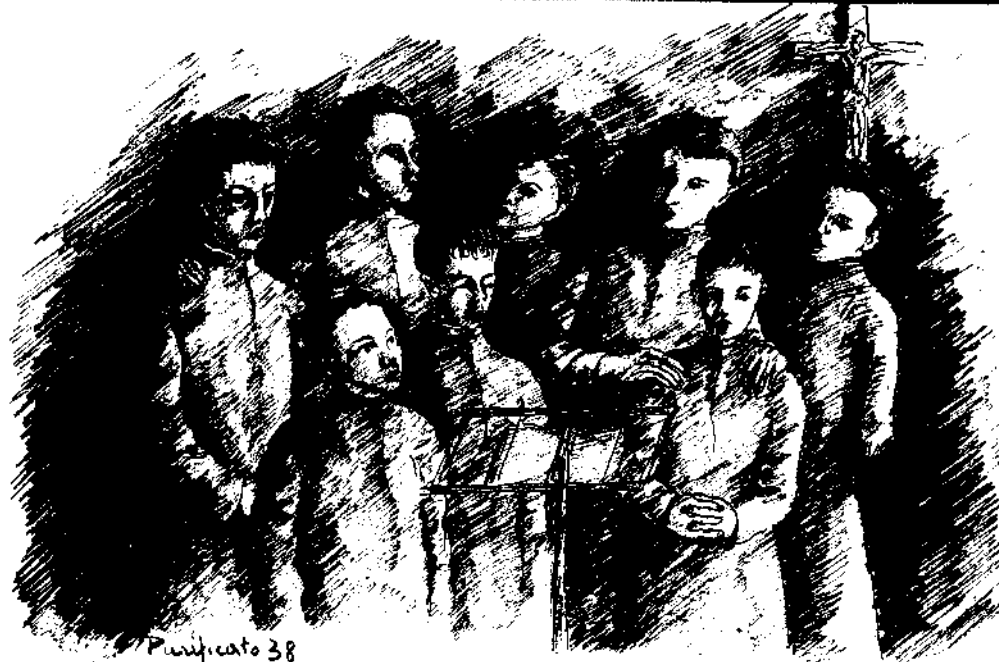
Purificato 38

mento del quadro (potrà servire molto bene il motivo di uno sfondo opportunamente scelto).

Tutto questo lavoro impensato, forse strano e quasi superfluo alla mente del superficiale osservatore, costituisce invece l'elemento costante di armonia che dà piacere e orientamento all'occhio, tanto più quanto più logica e sottile è stata la ricerca.

Tutto avrà il valore di un accordo.

Per via di una accurata preparazione che si svolga nel senso anzidetto anche l'inquadratura cinematografica, nei limiti di una libertà più ristretta, entra in possesso di quelli che sono indiscutibili valori della pittura e dinanzi ai quali l'occhio trova riposo e diletto. Così ogni ricerca, essendosi svolta conformemente alle leggi metafisiche della natura, negherà ogni idea di forzoso, di costretto e di artificioso, ma agevolerà la natura stessa, mettendone



Purificato 38

Anche in questo caso, il pittore, con sicura sensibilità per la differenza fra istantanea fotografica presa da un racconto cinematografico, e disegno, che si definisce in se stesso, ha tolto molti elementi casuali. Ha tolto la diagonale della balaustrata, che introduceva un indice spaziale non sviluppato e, per la stessa ragione, le travi del soffitto. Ha eliminato pure la donna (Jeanette MacDonald), la cui presenza si spiega unicamente dalla trama del film, non dalla nostra scena isolata. Ha limitato il numero dei cantanti per evitare la confusione della moltitudine e levato il forte contrasto fra vestiti neri e camicie bianche, che troppo distraeva l'attenzione dai visi. Il gruppo è raccolto in una specie di cerchio che trova il suo centro nel leggio, aggiunto dal pittore appunto per questa ragione. I visi, uniformati, hanno nel disegno una forte rassomiglianza fra di loro, e infatti non si tratta più di figli di tanti genitori diversi (come è il caso dei piccoli cantanti di 'San Francisco') ma di discendenti di un unico e comune padre: dell'artista che li creò.

in evidenza la sua peculiare facoltà ordinatrice, magari spogliandola del greve e del superfluo, e qualche volta correggendola (a volte un opportuno spostamento del punto di vista ci può salvare dai brutti risultati di linee tangenti ad altre, e da stonature e squilibri dovuti a tagli bruschi di elementi necessari alla composizione).

La buona inquadratura è pari al quadro ben congegnato in partenza, soppesato, distribuito secondo un'armonia e un ritmo.

Ma ridurre il cinema ai soli valori che potremmo chiamare statici non è possibile senza travisarne il senso stesso del nome che è azione, e che, proprio in essa, trova il motivo per diventare nuova forma d'arte. Anche in questo secondo caso le leggi della pittura, opportunamente traslate e allargate, possono soccorrere il regista.

Nell'inquadratura cinematografica come nel quadro dipinto esistono, in potenza, invisibili linee seguendo le quali un corpo in moto non interrompe l'equilibrio compositivo ma fa che esso conti-

nui a sussistere e che si avvii a uno sviluppo logico capace di creare altri motivi di equilibrio.

Sono in fondo queste le stesse leggi metafisiche di cui ci siamo già precedentemente occupati e che, mostrandosi suscettibili di ulteriori sviluppi e adattamenti, si prestano man mano a nuove applicazioni senza mai venir meno alla loro funzione di equilibrio e di armonia. Voglio dire che ogni movimento avverrà in una data direzione, in un particolare modo dettato e voluto da esigenze compositive che i quadri stessi creano a volta a volta. Quindi non arbitrari, disarmonici, confusionari spostamenti, ma gradualmente, starei per dire musicali passaggi da un motivo di composizione all'altro, e trapasso per riferimenti e indicazioni precise da elementi ad altri nei vari quadri cinematografici. Molto giova alla continuità e alla organicità di un film il creare, anche nei passaggi bruschi da scena a scena, motivi compositivi non troppo discordanti tra loro, che diano anche qui un senso di poetica continuità.

Da qualche tempo il cinema è sembrato non contentarsi di tutto quanto la pittura gli ha dato e s'è messo a rubarle la cosa a lei più cara: il colore. Con quali risultati?

Con questi: che finora quasi nessun rapporto se non quelli anzidetti si è riuscito a creare tra pittura e cinema a colori.

Il motivo essenziale di questa discrepanza penso debba ricercarsi in quella certa limitatezza della riproduzione meccanica, che toglie al colore certe importanti funzioni, riservategli invece nella pittura.

Nella pittura infatti il colore può costruire, senza peraltro circoscriversi e limitarsi in spazi definiti dal disegno. Può essere proprio esso a definire il disegno. Nel cinema invece, qualunque sia il procedimento adottato per la coloritura, il colore, meccanicamente determinato dal soggetto reale, si costringe in sagome delineate dalla fotografia e riesce a dare una fallace idea della terza dimensione quasi unicamente per via dei valori di chiaroscuro della fotografia stessa, e non già per una differenziazione o approfondimento tonale atto a definire e precisare la posizione dei vari punti nello spazio.

Parlando di pittura che costruisce lo spazio e parlando di «tono», premetto naturalmente una concezione particolare e personale di quello che si intende come pittura. E allora è bene confessare che noi non siamo di quelli capaci di svenire come tanti altri di fronte a una «Nascita di Venere» di Sandro Botticelli. Con ciò vogliamo intendere che non seguiamo certa pittura che si tiene su per grazia di un unico elemento, costituito dal contorno di un disegno, a volte ben fatto, e resa plastica da un po' di colorino con un po' di seuro sporco da un lato a indicarne le ombre. Con coloro che in tal modo intendessero la pittura il cinema a colori può arrivare più facilmente a dei compromessi e addivenire a scambiabili riconoscimenti di affinità, diventando la funzione del colore molto simile nelle due diverse forme d'arte (poiché, difatti, anche nel cinema esistono il contorno e le ombre della fotografia, il colore uguale e omogeneo si incupirà in quelle ombre e creerà l'illusione della terza dimensione).

Ma ben altro è il nostro punto di vista, perché ben altro il nostro modo d'intendere la pittura, e questi saranno i motivi che ci porteranno a parlare di discrepanza fino a quando l'obiettivo della macchina da presa non avrà raggiunto il risultato di assumere e tradurre in tono ciò che inevitabilmente sullo schermo appare e forse apparirà sempre, sotto forma di cromatismo e di valori che si possono definire chiaroscurali e illustrativi. Il valore costruttivo che si stabilisce per toni, ci sembra, almeno per ora, qualità particolare e inalienabile della pittura.

Ma tutto questo che abbiamo detto non nega una funzione poetica al colore nel cinema, e, quindi, la possibilità di fase dell'arte. E dirò di più: al pittore, forse più che agli altri, certe arbitrarie, irreali, fantasiose coloriture di alcune pellicole danno piacevoli sensazioni e si presentano come motivi poetici non trascurabili. E non soltanto i racconti di Walt Disney ci manderanno in visibilità, ma ci auguriamo giorno per giorno, per la nostra gioia, fiabe meravigliose interpretate da persone vere nell'atmosfera favolosa e quasi sognata che sanno creare i colori del cinema.

Questi desideri di nuove realizzazioni cinematografiche, attuate nei termini suddetti, non hanno origine nel nostro capriccio, ma hanno trovato motivo in alcuni momenti felici di alcune pellicole a colori che abbiamo avuto occasione di vedere. Non troppo presto si cancelleranno dalla mente il ricordo del meraviglioso cavallo bianco chiazato, in corsa folle nel film RAMONA, né intere scene d'alta poesia nel SENTIERO DEL PINO SOLITARIO, e in LA LEGGE DELLA FORESTA. (In quest'ultimo, dove era il verde d'alberi immani, dopo lo schianto di tronchi abbattuti, tutto l'azzurro intenso e profondo canterà a voce viva la caduta dei giganti colpiti a morte; e si farà vuoto nell'animo dello spettatore, come tra le foglie non più asserragliate). Qui è indubbiamente arte, arte che si esprime con un canto nuovo, ma che trova riscontro con la pittura soltanto se, trascurando le capacità costruttive del colore, ci limitiamo invece a considerare la sua espressività.

DOMENICO PURIFICATO

Ernst Lubitch non impedisce una scena pirotecnica antilubitchiana nel film 'L'ottava moglie di Barbablu' (Paramount)



CAPRICCI AMERICANI

NEW YORK, aprile. — Dopo un mese da che l'Accademia d'Arti e Scienze Cinematografiche — come magnificamente si autonoma l'Associazione che oggi comprende anche i generici — ha proclamato Spencer Tracy «nastro azzurro» degli attori ed ha insignito Luise Rainer dello stesso onore, i critici americani vanno ancora speculando per quali reconditi motivi il premio delle attrici non sia stato invece assegnato a Katharine Hepburn per la sua interpretazione di PALCOSCRINICO. Se ad un uomo può capitare oggi di rimanere sorpreso per qualcosa al mondo, io debbo confessare di avere provato questa sensazione, alla ingenua domanda della critica americana. Ma come? Non furono proprio gli stessi critici che, nel gennaio scorso, costituiti in Areopago nel Rockefeller Center decretarono l'alloro di «migliore» attrice del 1937 a Greta Garbo, mentre il pubblico si schierava in grande maggioranza per la Rainer ed in minor numero per la Hepburn? Di che dunque si dolgono ora? Diviene evidente che l'aderenza della critica col gusto o coi bisogni del pubblico va sempre più diminuendo. Sia il fenomeno dovuto a ragioni di compiacenza o di opportunità o debba piuttosto attribuirsi ad esagerato desiderio, da parte del critico, di affermare la propria personale originalità; sia esso originato dai contatti troppo frequenti della critica con artisti e con produttori e troppo scarsi con il comune pubblico, sta di fatto che la differenza tra i due giudizi, quello dei critici e quello del pubblico, si accentua tanto che un critico, dalle colonne del suo diffuso giornale pomeridiano, dichiarava, giorni or sono, che il gusto del pubblico americano è assolutamente

fickle e cioè capriccioso. La prova «Eccovela?» — scrive il critico. — Proprio di questi giorni sono stati licenziati quattro film OF HUMAN HEARTS, GENERAL WITHOUT BUTTONS, BRINGING UP BABY e MERILY WE LIVE, quattro capolavori meritevoli dell'attenzione di tutti. Eppure il pubblico non ha risposto. Non rispondere ai primi due è grave, ma rimaner muti di fronte a BRINGING UP BABY che la Hepburn interpreta in modo eccezionale e a MERILY WE LIVE in cui Constance Bennett, Billie Burke e Brian Aherne gareggiano per ottenere piacevoli effetti comici, è gravissimo. Forse i due film sono stati lanciati poco tempestivamente, proprio quando il pubblico comincia a mostrarsi stanco di commedie buffe, ma far durare la prima commedia una settimana al Music Hall e la seconda una decina di giorni al Capitol è troppo. Eppure questo è accaduto a New York, dove una commedia, «Tobacco Road», da cinque anni ininterrotti tiene le scene ed ancora dovete prenotarvi per poterla vedere». Il critico ha torto. Egli, che conosce i «temi», è in grado di apprezzare le «variazioni», ma il pubblico, col suo gusto elementare, non vuole rifritture. E così quando si vede presentare, nel giro di una settimana, lo spettro del vecchio MY MAN GODFREY sotto due differenti travestimenti in MERILY WE LIVE e FOOLS FOR SCANDAL, rimane freddo, anche quando l'apparizione avviene, come nella prima commedia, in forma indubbiamente attraente. A tutto questo aggiungete che le delusioni date dalle «novità» si fanno sempre più frequenti. Ecco, per esempio, il poco lusinghiero bilancio delle principali novità presentate, nella quindicina dal 10 al 25 marzo, in alcuni dei più importanti cinematografi di New York: THE BULLDOG DRUMMOND'S PERIL al Criterion — giudicata debole all'unanimità; RADIO CITY REVELS al Globe — definita «una strage di talenti comici»; LOVE HONOR AND BEHAVE, allo Strand, di cui si è detto che la cosa più bella è dimenticarla; ROMANCE IN THE DARK al Rivoli — povera malgrado il bel canto della Swarthout: START CHEERING al

Columbia e TIP-OFF-GIRLS al Criterion — due graziose commedie che hanno avuto entrambe una «buona stampa»; FOOLS FOR SCANDAL al Radio City Music Hall — povera, nel concorde giudizio del pubblico e della critica; OVER THE WALL, allo Strand — migliore del severo giudizio espresso a suo riguardo dalla critica; THE GIRL OF THE GOLDEN WEST, al Capitol — accolta senza entusiasmo nonostante la bella interpretazione di Jeanette MacDonald e di Nelson Eddy; REBECCA OF SUNNYBROOK FARM al Roxy — giudicata assai buona. L'OTTAVA MOGLIE DI BARBABLU' al Paramount è una commedia sulla quale i giudizi sono stati controversi. Alcuni la reputano eccellente, altri mediocre. Io la ritengo assai buona, pur convenendo col critico del Times che Gary Cooper in essa non è al suo posto. Come si vede, il bilancio della quindicina non è attivo...

Le cadute che hanno più sorpreso sono state quelle di THE GIRL OF THE GOLDEN WEST (La città dell'oro) e di FOOLS FOR SCANDAL non soltanto perché due attrici abili e care al pubblico, la MacDonald e Carole Lombard, ne sostengono i ruoli principali, ma, più ancora, per la clamorosa fanfara pubblicitaria che le aveva precedute.

Di film stranieri sono stati proiettati: MERLUSSÉ al Continentale e NINA PETROVNA al Filmarte. Il primo è stato giudicato eccellente; il secondo, di cui è protagonista la Miranda, è stato meno apprezzato. Pure eccellente è stato giudicato al Belmont UN CARNET DI BALLO. Due film russi al Cameo sono stati accolti favorevolmente mentre NOBILTÀ RUSTICA (Noblezza Gaucha), al Teatro spagnolo, ha avuto una menzione onorevole, detta quasi di sfuggita. La stessa sorte è toccata al film italiano QUESTI RAGAZZI che qui è stato banalmente ribattezzato TRIONFO D'AMORE. A me e ad altri è piaciuto come una ventata d'aria fresca, in mezzo a tanta soffocante monotonia convenzionale. Anche m'è piaciuto il tono dignitosamente paterno del critico del World-Telegram il quale, dal riassunto che fa della commedia, dimostra di non averne capito un accidente.

PIO STERBINI

VERITÀ NEGLI AMBIENTI



Cassa di arredi e costumi giunti dall'India per gli ambienti del film 'Kim' (M. G. M.)

FORSE VI È ANCORA chi considera la scenografia cinematografica come un elemento cui lo spettatore non fa molto caso. Si crede generalmente che lo spettatore sia troppo occupato a seguire l'azione e la recitazione per poter fermare il proprio sguardo sull'efficacia o precisione dell'ambiente in cui si svolgono le scene del film. Il che può essere vero; ma possiamo anche essere sicuri che il lavoro degli scenografi e degli arredatori, nel suo risultato, influisce inavvertitamente sul giudizio complessivo che lo spettatore formula riguardo al film.

Non è detto che il pubblico si lasci facilmente ingannare su questo punto. Un film può essere interpretato da buoni attori, girato da un ottimo operatore e diretto da un regista di primo ordine. Tuttavia, se si dimostrerà povero o scolorito nei suoi ambienti, il pubblico avvertirà un certo disagio, qualche cosa, infine, che lo lascerà incerto e vagamente scontento. Vi sono film in cui spesso l'azione è arbitraria, i personaggi artificiosi, le situazioni improbabili: eppure tali difetti a volte vengono « coperti » dalla naturalezza

del dialogo e della recitazione, ma soprattutto dalla verità e proprietà dell'ambiente. In tal caso, è proprio l'ambiente che regge tutto il film e rassicura o illude lo spettatore sulla verità di tutto ciò che appare sullo schermo, almeno per quel periodo di tempo in cui assistendo alla proiezione non ha il modo di riflettere sulla logica delle situazioni.

Si può dire che questo fatto accade quasi sempre, giacché difficilmente i personaggi e l'intreccio di un film riescono ad essere veri e logici. Il film di solito non è che una favola che vuole avere l'apparenza della realtà. Gli americani ci hanno dato innumerevoli saggi della loro maniera di far apparire reali le cose assurde. Anzi, tutti i film americani, che passano per i più realistici, in sostanza non lo sono se non nella descrizione esteriore dei tipi, degli ambienti e degli arredi. Ma gli scenografi di Hollywood svolgono il loro lavoro con una minuziosità e pazienza, con un'oggettività così precisa e sicura che rivela certamente un'organizzazione industriale perfetta, ma non soltanto un'organizzazione. Si tratta anche di un gu-

sto particolare e di una speciale competenza. Gli scenografi di Hollywood, infatti, hanno ciascuno un proprio « raggio » di competenza: c'è chi è esperto nella messa in scena di film storici, chi in quella di film *western* e chi è specializzato nell'allestire in tutti i dettagli ambienti di vita contemporanea.

Ciò significa che tutto quello che Hollywood chiede a uno scenografo, si riassume in due o tre parole: verità, esattezza, precisione. Che poi, specie nei film di ambiente europeo, il risultato non sia sempre perfettamente conforme a queste tre parole, è un altro discorso. Comunque, se attraverso i film di Hollywood possiamo dire di aver conosciuto un po' l'America, i suoi gusti e i suoi costumi, lo dobbiamo soprattutto all'obiettività scrupolosa degli scenografi. Se gli scenografi e scenotecnici si lasciassero prendere dalla smania di « creare », introducendo nel loro lavoro i loro gusti e convincimenti estetici personali, non curandosi invece della realtà più concreta e comune, quella cioè che fornisce il tempo e i costumi, finiremmo col non trovare più, nel cinema, quell'illusione della verità che ne costituisce il fascino principale. Se il film perdesse il suo carattere, che è quello di rappresentare con precisione fotografica gli aspetti della vita come appaiono sotto i nostri occhi, non sapremmo che giovamento o che interesse dovremmo trarne, dal momento che a soddisfare certi gusti, e a soddisfarli assai meglio del cinema, vi sono tanti libri e tante opere delle arti maggiori.

Da noi, si è parlato spesso della necessità di migliorare la nostra scenografia cinematografica, che infatti non dà quasi mai l'illusione dei nostri costumi, dei nostri ambienti, della nostra vita. In genere, la scenografia del cinema italiano è troppo generica, povera, scolorita; oppure, se si abbandona allo sfarzo, finisce con l'essere completamente falsa e rettorica. Il difetto degli attori italiani, che vogliono strafare, o che, volendo essere sobri, appaiono addirittura inespressivi, è avvertito ormai da tutti, ma non è un difetto che riguarda solo gli attori. L'allestimento scenico del film e ogni dettaglio che serve a sostenere e a rendere concreta l'azione, sono ugualmente inefficaci. Portare la nostra cinematografia su un piano oggettivo, dando ad essa, naturalmente, quel vivo senso della presenza umana che si riceve, per esempio, entrando in un qualunque ambiente reale, non è forse molto difficile; ma certo non deve essere nemmeno così facile come si dimostra di credere nei nostri ambienti cinematografici, dove ogni cosa appare astratta, arbitraria o approssimativa. In genere si incolpano i « soliti mestieranti », il che può esser giusto; ma un'industria costretta ad un estremo risparmio e che non può essere in grado di mantenere un personale fisso con uffici occorrenti allo scopo, non può affidarsi appunto, che ai « mestieranti ». D'altra parte, non è detto che la scenografia esiga dei « laureati »; l'importante è di avere un personale esperto, con quelle speciali capa-



Un ambiente del film "Jezebel" (Warner Bros.)

ciò che i film richiedono di volta in volta. Per ideare le scenografie di un film, non è necessario, per esempio, che lo scenografo sia un architetto; potrebbe essere anche un pittore; ma ciò che comunque si rende indispensabile è che costui possieda il gusto e le capacità specifiche per questo genere di lavoro.

Che non è quasi mai un lavoro di invenzione, piuttosto si tratta di un lavoro di riproduzione o di adattamento. Se il film, ad un certo punto, richiede una cucina d'albergo, lo scenografo non deve far altro che riprodurre esattamente, in tutti i suoi dettagli, anche e specie i più casuali, una cucina d'albergo com'è in realtà. È evidente così, che il ruolo dello scenografo nell'esecuzione del film non è tanto diverso da quello, poniamo, dell'elettricista.

I requisiti che qualcuno richiede allo scenografo, e l'autorità di « regista estetico », che ha creduto di attribuirgli, appaiono arbitrari e impropri; che è quanto dire dannosi. Si è parlato perfino di « prestigio nazionale » a proposito dello scenografo cinematografico, che avrebbe, fra l'altro, anche l'incombenza e l'obbligo di educare lo spettatore, di contribuire ad una pretesa « formazione artistica » del pubblico, col fargli ammirare case e ambienti ideali che rappresentino il « gusto del nostro tempo », ecc. Ognuno vede come tutto ciò non ha nulla a che fare col cinema, a meno che non si tratti di film che rispondano a programmi e scopi deliberatamente educativi o propagandistici. Il cinema industriale, il cinema spettacolo, non ha affatto il compito di proporre case e ambienti ideali, ma di mostrare le case e gli ambienti che l'azione esige, di mostrare insomma la verità dei luoghi e della vita.

Nel film italiano spesso appaiono ambienti assolutamente falsi, costruiti sulla falsariga di architetture provvisorie. Così l'ar-

redamento di tali ambienti fa pensare ai padiglioni di una mostra dell'artigianato o delle arti decorative. Tutto vi appare gelido, squallido, disumano; le parole che gli attori si trovano a dovervi pronunciare cadono nel vuoto e si spengono senza una

eco di naturalezza e di verità umana. L'azione, che quasi sempre è artificiosa, povera, tirata coi denti, risulta ancor più gratuita e inefficace.

Entrammo un giorno in uno studio cinematografico. Si stava girando una scena in un *music-hall*. L'architettura poteva esser quella di uno *stand* da fiera, o di qualunque altra cosa che nascondesse sotto le pretese di un lusso moderno e razionale quell'immane senso di estrema economia che rivelano le costruzioni provvisorie, messe su soltanto per un'apparenza decorativa. Questo senso era accresciuto da alcuni particolari, come le tovaglie di raso e le sedie di stile viennese simili a quelle dei vecchi caffè del centro e che non avevano alcun riferimento col resto dell'ambiente. I figuranti, sparsi per le scale, seduti ai tavoli apparecchiati con grande miseria, avevano l'aria di aspettare che la scena terminasse presto, come se si fossero prestati per convenienza a un gioco puerile organizzato da una vecchia zia stravagante e isterica. E tutto ciò doveva dare l'impressione di uno di quei luoghi dove i commendatori, i banchieri e le donne eleganti vanno a divertirsi...

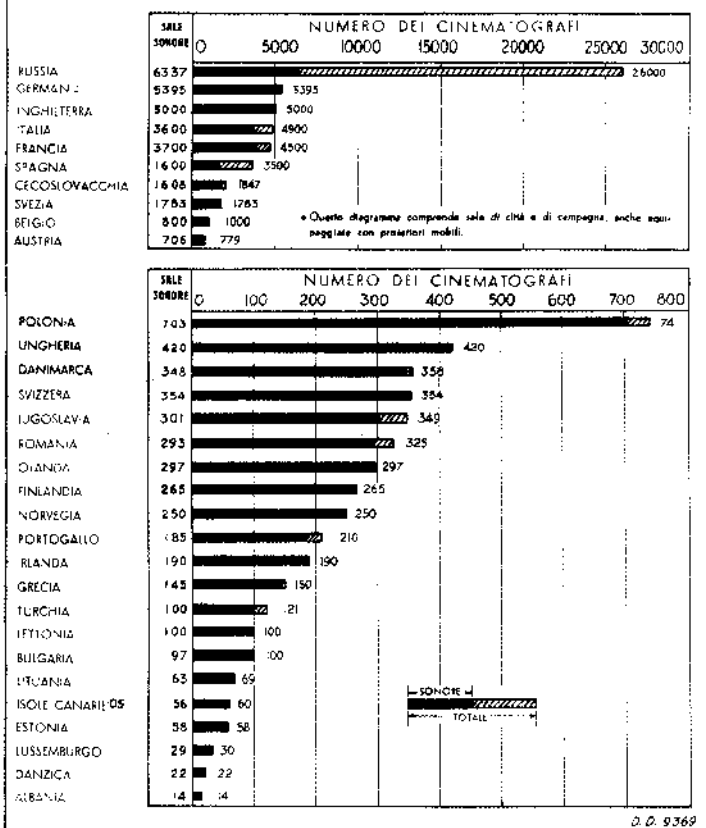
Uscimmo, colti dalla più tetra malinconia. Per la strada, qualcuno ch'era con noi disse: « In fondo, è facile fare del cinematografo ». Sì, è facile soprattutto quando non si sa che cosa sia. **G. VI.**



Lo studio di William Powell nel film "Sposiamoci in quattro" (M. G. M.)

CINEMATOGRAFI NEL MONDO

CINEMATOGRAFI IN EUROPA 1937



Al 1° gennaio 1938 c'erano nel mondo circa 89.097 sale cinematografiche, contro le 97.379 sale esistenti al 1° gennaio 1937, il che significa una diminuzione di 6.282 sale. In questa diminuzione la Russia entra per la maggior parte. Al 1° gennaio 1937 la Russia dichiarava 34.990 sale di cui 2285 sonore (nel numero delle sale russe sono comprese anche i cinematografi di fabbrica; inoltre sono classificati come cinematografi anche le sale di riunione pubblica e i cine-ambulanti). Al 1° gennaio 1938, la Russia accusa una diminuzione di 8.990 sale. Delle rimanenti 26.000, 6337 sono equipaggiate con macchine sonore. Delle 89.097 sale cinematografiche esistenti nel mondo al 1° gennaio 1938, 62.895 erano sonore, il che significa un aumento di 7.332 sale sonore in confronto alla situazione del 1937.

In Europa, al 1° gennaio 1938 c'erano 59.187 cinematografi, di cui 34.819 sonori, in confronto rispettivamente di 66.876 e 29.207 alla stessa data del 1937. Nell'America Latina, si segnala una diminuzione di 118 sale. Contro le 5.292 sale, di cui 4.068 sonore, esistenti al 1° gennaio 1937, si contavano al 1° gennaio 1938 5.174 sale di cui 4.355 sonore.

L'Estremo Oriente presenta, al 1° gennaio 1938, 5.834 cinematografi (5.244 alla stessa data del 1937), di cui 4.869 sonore (contro 4.387).

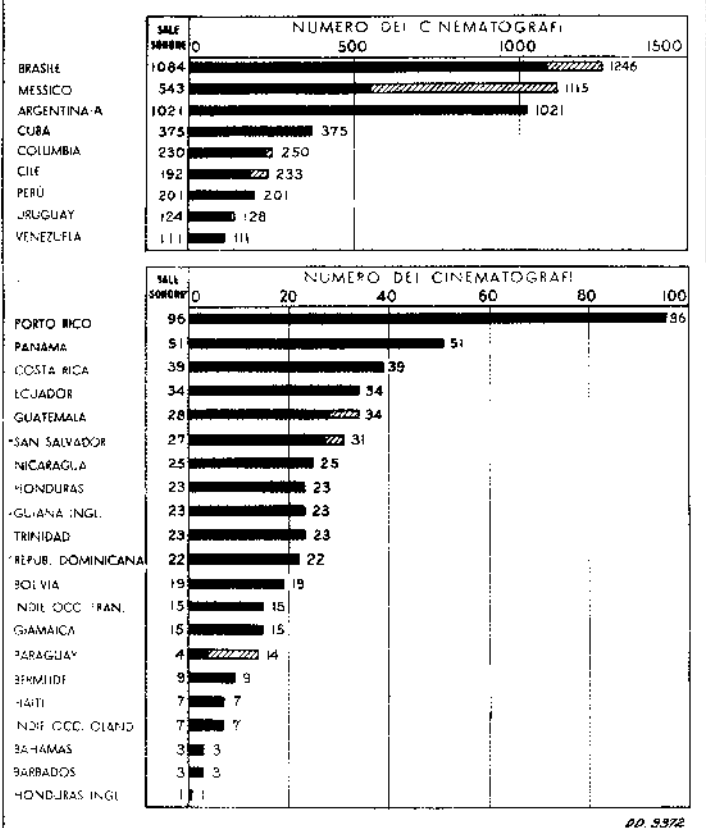
Al 1° gennaio 1938, l'Africa e l'Asia Minore avevano insieme 823 cinematografi di cui 763 sonori, contro 676 e 610 corrispondentemente al 1° gennaio 1937. Anche il Canada ha registrato un aumento di cinematografi nel 1937, passando da 1.083 a 1.089, tutte sonore.

Gli Stati Uniti, che, al 1° gennaio 1937 avevano 16.258 cinematografi con una capacità complessiva di 10.440.632 posti, presentavano, al 1° gennaio 1938, 17.000 cinematografi con 10.720.400 posti.

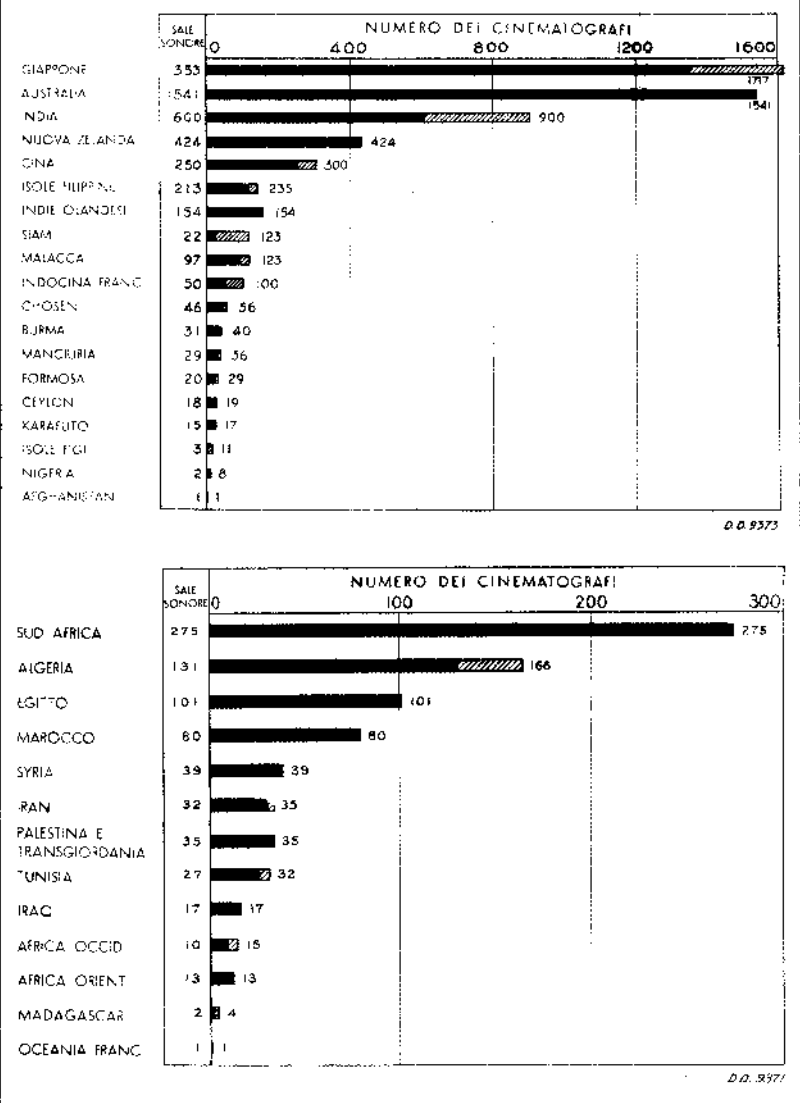
NATHAN D. GOLDEN

(Diagrammi del Dipartimento di Commercio degli Stati Uniti).

CINEMATOGRAFI NELL'AMERICA LATINA 1937



CINEMATOGRAFI IN ASIA, AFRICA E OCEANIA



TOPOLINO RAGGIUNGE LO SPAZIO

L'ufficio di Walt Disney è pieno di statuette, placchette e coppe che gli sono state concesse per premiare le gioiose bellezze delle sue piccole opere. Ma ultimamente gli è pervenuta una medaglia che non parla d'arte. Infatti, fra le onorificenze che l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences distribuisce annualmente per « perfezionamenti scientifici e tecnici » se ne trova una per il 1937, che spetta alle Walt Disney Productions, I.t.d., per aver ideato e utilizzato nella produzione la loro « macchina da presa Multiplane » di cui parla l'Accademia: « La macchina Multiplane ha migliorato di molto la qualità fotografica e l'illusione di profondità nei disegni animati a colori e semplificato il procedimento di produzione. Il sistema è inoltre suscettibile di essere esteso pure ai problemi delle proiezioni su sfondo incontrati normalmente nei teatri di posa ». In generale, quando Topolino si occupa di macchine, la cosa finisce male. Quale è dunque l'invenzione che gli ha, stavolta, procurato la medaglia?

Tempo fa, nel num. 17 di « Cinema », abbiamo parlato di un sistema escogitato negli stabilimenti di Max Fleischer per rendere plastico l'ambiente scenico dei disegni animati. La macchina Multiplane mira, in modo più raffinato e perfetto, allo stesso scopo e porta inoltre alcuni perfezionamenti generali della tecnica del cartone. I lettori ricorderanno che l'impianto per la registrazione cinematografica dei disegni ricorda la forma di una ghigliottina o di un ascensore. La macchina da presa, fotografando da su in giù, è sospesa al di sopra di un tavolino che regge il disegno. Nell'impianto Multiplane — perché più che di una nuova macchina si tratta di un nuovo impianto — l'impalcatura che porta la macchina consiste di quattro « pilastri angolari », tubi metallici dell'altezza di circa 3,40 m. e del diametro di circa 11 cm. Nell'interno di questi tubi scorrono quattro contrappesi i quali, collegati alla macchina mediante corde, tengono in equilibrio quest'ultima, la quale può liberamente spostarsi in su e in giù perché attaccata ai « pilastri » mediante ingranaggi. Una novità essenziale sta nel fatto che il soggetto non è più un semplice disegno appoggiato sul tavolino. Esso consiste, invece, in tanti piani, disposti in modo analogo al sistema delle quinte di un palcoscenico. Questi piani, a varia e variabile distanza dalla macchina, sono disposti anch'essi fra le quattro colonne, con lo stesso sistema di ingranaggi per cui possono salire e scendere liberamente come un ascensore nel suo pozzo. Questo piccolo palcoscenico, il cui piano non è orizzontale ma verticale (l'occhio del pubblico è sostituito dalla macchina da presa), comprende dunque tanti cosiddetti « piani di azione » e un « piano di sfondo ». Ogni piano di azione è un telaio che sorregge uno dei soliti disegni, eseguito su celluloidi trasparenti e che contiene quelle parti dell'ambiente scenico e quei personaggi che, in un determinato momento del film, debbono trovarsi in quel piano di profondità. Oltre a poter essere spostato nel senso verticale, ogni piano può anche essere girato fuori campo, con un movimento a ventaglio, per i casi in cui non servisse. Come si vede, non si tratta di un passaggio dal soggetto piatto bidimensionale a uno in sé totalmente plastico; si tratta invece di tridimensionalità parziale: l'azione si svolge su tanti piani bidimensionali e quindi gli oggetti e i personaggi sono sempre i soliti disegni piatti. Quali sono, dunque, gli effetti ottenuti col nuovo sistema?



Nel film « Biancaneve » di Walt Disney, i sette nani non sono plastici come questi loro modelli, ma disegni piatti: però lo spazio in cui si muovono è tridimensionale

Prima di tutto, bisogna sapere che il soggetto non è più illuminato da una sorgente unica ma che invece ogni piano dispone di un proprio impianto di lampade, che si spostano insieme con esso. Diventa quindi possibile di graduare l'illuminazione dell'ambiente: di tenere, per esempio, scuro il primo piano e rischiarare invece sempre di più i piani più distanti fino a rendere molto chiaro lo sfondo. È noto, dal cinema « normale », che una tale graduazione dell'illuminazione è uno dei mezzi principali per interpretare lo spazio e per creare quindi il senso della profondità. Allo stesso scopo si può, col nuovo sistema, graduare la nitidezza, sfocando, per es., lo sfondo e il primo piano in modo da concentrare la massima nitidezza sul piano medio; e, infine, procurare alle « carrellate » gli spostamenti prospettici corrispondenti a quelli che si verificano nello spazio reale. Per capire quest'ultimo concetto basta ricordarsi che se, nel solito sistema a disegno unico, si effettua un avvicinamento della macchina a una scena in cui si vede, per es., la luna, tutte le parti del soggetto si ingrandiscono in proporzione identica, quindi anche la luna! Secondo le leggi della prospettiva invece debbono ingrandirsi velocemente gli oggetti di primo piano, mentre nello stesso tempo deve risultare sempre minore l'ingrandimento degli oggetti più distanti, fino al caso estremo del piano a distanza « infinita » (in cui si trova la luna) e in cui la grandezza degli oggetti deve rimanere invariata. Col sistema Multiplane, si raggiunge infatti questo effetto spostando in modo opportuno i diversi piani durante la presa della scena: mentre la macchina da presa, sospesa, scende, avvicinandosi in « carrellata », il primo piano rimane fisso e quindi si « ingrandisce » man mano che l'obiettivo si avvicina; il piano di sfondo, invece, scende in modo da tener sempre costante la propria distanza dall'obiettivo e conserva immutate le proprie dimensioni nell'immagine che si forma sulla pellicola. I piani intermedi, intanto, scendono anch'essi, ma con velocità tanto minore quanto più sono vicini al primo piano. In questa maniera evidentemente si ottiene un effetto prospettico corrispondente a quello reale.

Ecco, dunque, il nuovo sistema che, secondo l'Accademia, potrebbe trovare applicazione anche nei modellini costruiti per la scenografia dei film

« normali ». Oltre alla particolarità sopra descritta e destinata a creare un ambiente plastico, l'impianto Multiplane è caratterizzato da altri perfezionamenti della tecnica dei disegni animati in generale. Per ottenere un'illuminazione particolarmente adatta alle prese cromocinematografiche si ricorre a lampadine ad incandescenza sovrapvolute. Per economia, il voltaggio delle lampade viene, mediante una resistenza, ridotto automaticamente a 85-90 volt durante gli intervalli ogni due esposizioni. La durata delle lampade è inoltre prolungata da un dispositivo di ventilazione che cambiando l'aria ogni minuto secondo toglie il calore (e, del resto, anche la polvere). La costruzione di uno speciale fotometro è stata necessaria perché i fotometri in commercio non si adattavano a una luce che cade sulla superficie riflettente sotto un angolo molto acuto (circa 27 gradi). Si tratta di un fotometro a fotocellula di cesio, sospeso al di sopra della superficie da esaminarsi, con un sistema simile a quello delle bussole marine. Anche uno speciale mirino, basato sul principio del periscopio, è stato aggiunto, dato che bisognerebbe arrampicarsi in alto per guardare l'inquadratura attraverso la macchina da presa: un sistema di prismi trasmette l'immagine vista dall'obiettivo fino al punto che concede all'operatore un comodo esame. La macchina da presa è capace di compiere un giro di 360° intorno all'asse ottico dell'obiettivo. Un sistema di lampadine di segnalazione e di bloccaggio automatico esclude errori che potrebbero avvenire nell'uso dell'impianto ormai piuttosto complesso. Un contafotogrammi indica il numero delle singole esposizioni.

Per quanto riguarda la plasticità va detto che naturalmente bisognerà evitare il contrasto fra l'ambiente profondo e i soggetti piatti che lo formano. Bisognerà cioè disegnare gli oggetti in modo da ottenere la massima illusione di plasticità e adattarli inoltre alla speciale illuminazione della scena. Se questa necessità, che presuppone naturalmente la soppressione della linea disegnata a favore di uno stile di ombreggiature pseudoplastiche, non è nociva allo specifico fascino grafico del disegno di Disney, lo constateremo in BIANCANEVE E I SETTE NANI, film in cui la macchina Multiplane ha fatto il suo debutto.

GIAR



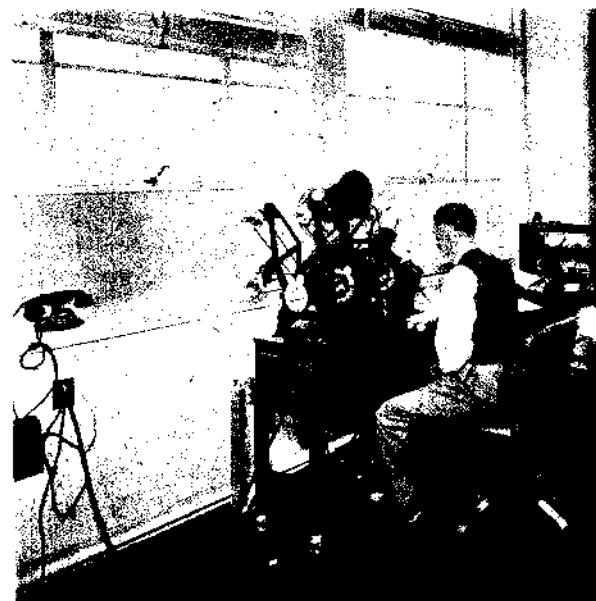
Immagine e musica debbono incontrarsi in un ritmo comune



Il personale del reparto disegni



La macchina da presa che fotografa, dall'alto, i disegni da animarsi



Nella moviola della sala di montaggio, per la prima volta voci e la musica



Con grande cura viene eseguito il piccolo sfondo che dovrà riempire l'enorme schermo di protezione



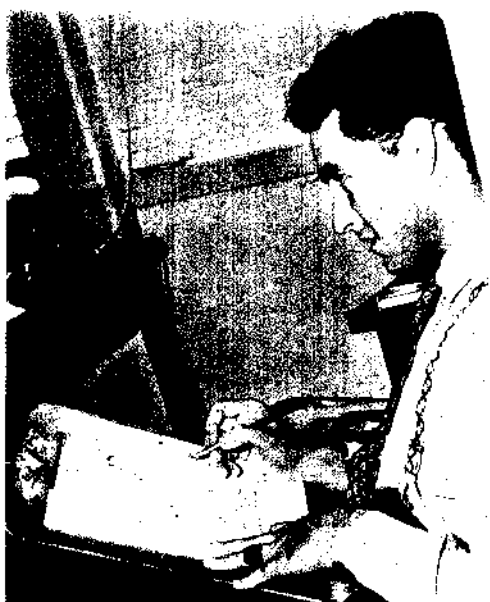
animati discute la trama e lo svolgimento del prossimo film



Quale scena si dovrà svolgere davanti a questa cassetta?



si muove l'immagine, suonano le



La prima idea per un nuovo disegno animato, fissata mediante parole e disegni



donne è riservato un lavoro meccanico ma delicato: i disegni vengono "trascritti" su fogli di celluloidi trasparente



Quando tutto è finito, i creatori del film, soli nella saletta di proiezione, se lo guardano, evidentemente divertiti (Fotografie M. G. M.)

CARRELLI AVANTI E INDIETRO



Una scena del film 'Verdi' (S. A. Grandi Film storici)

ENTRARE nel teatro n. 5 di Cinecittà, giorni fa, era come fare un balzo indietro di decenni per ritrovarsi nel teatro Apollo di Tordinona. Un teatro *sui generis*, con palcoscenico, quinte e fondali, ma quasi del tutto privo di palchi: soltanto sei od otto di questi, - l'inizio del comune cerchio, - si stringevano al palcoscenico, paurosi di trovarsi a un tratto separati. E ciò non avrebbe recato meraviglia, tanto sembravano, nel groviglio d'impalcature e di puntelli, posticci e inabitabili. Ma così non era sul davanti, dove, fra gli immancabili ori ornamentali, alcuni attenti spettatori, tesi verso la ribalta, seguivano quella che doveva essere la prima rappresentazione del *Trovatore* a Roma. Si girava il VERDI.

La platea era piena di gente, per mettere insieme la quale il direttore di produzione Nino Ottavi aveva forse passato notti insonni; ed era una platea che, priva della corona dei palchi, avrebbe potuto essere straordinariamente vasta, irregolare, capricciosa, mentre invece la disciplina di due assi di legno la costringeva in una proporzione armoniosa col palcoscenico.

Per questa platea andava avanti e indietro, sospinto e regolato da una dozzina di uomini, tutti con coccarda verde come si conveniva a scritturati del VERDI, un carrello-gru. Sull'alto della gru, l'operatore Terzano con i suoi aiutanti, sembrava un aviatore al quale fossero ad un tratto mancate ali e carlinga, rimasto tuttavia per miracolo sospeso nell'aria con una fusoliera ischeletrita.

Le cose stavano, in questo modo: nel teatro di Tordinona si rappresentava, come abbiamo detto, il *Trovatore*. Posti esauriti ed una bella dama desiderosa di non mancare alla recita. Un cavaliere che s'impegna, in simili casi, ad esaudire i desideri di una bella dama si trova sempre; ma, ahimè! questa volta senza risultato, ché il teatro è irrimediabilmente pieno

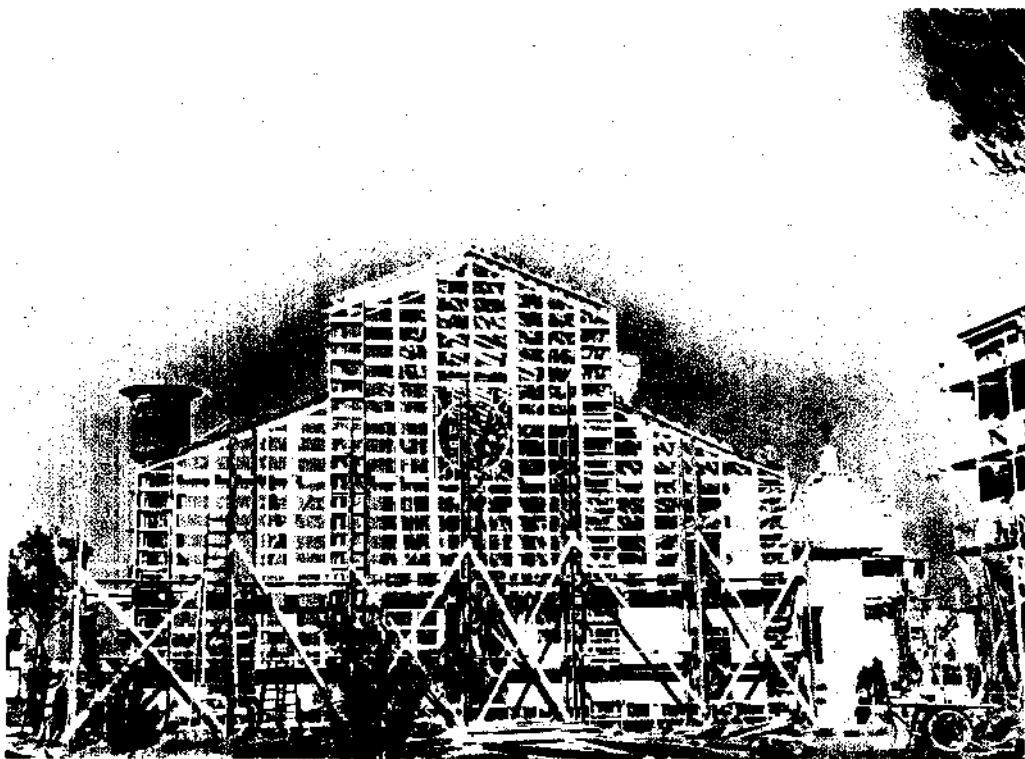
di gente davvero desiderosa di udire la musica di Verdi. Il cavaliere è, però, uomo di risorse ed alla bella dama offre una rappresentazione del *Trovatore* davanti al caffè Castelli, poco fuori del teatro, tanto che uno dei suoi amici, cantante, può orecchiare le arie nell'interno e venirle a ripetere fuori.

Tecnicamente la scelta risulterà così: carrello avanti dal fondo del teatro verso il palcosce-

nico, carrello da sinistra a destra davanti al caffè Castelli, carrello da destra a sinistra di ritorno sempre davanti al caffè Castelli, carrello indietro dal palcoscenico al fondo del teatro intercalando così il serio al faceto.

Per il momento non si trattava dei carrelli davanti al caffè Castelli, che se ne stava in disparte con i battenti chiusi, le luci spente, come se fosse fallito. Fin dal mattino, il problema di Carmine Gallone era di portare a termine il primo e il quarto carrello. «Una carrellata di 40 metri» - diceva orgoglioso Pietro, un bravissimo operaio che da quando è stato in montagna con Trenker, all'epoca di CONDOMBERTI, porta scarponi con chiodi anche nei teatri di posa.

Principale complicazione, sia nel carrello avanti, sia nel carrello indietro, era il sincronismo con la musica già incisa nei giorni addietro (maestro Serafin) e ridata ora attraverso il meccanismo detto *play-back* di cui abbiamo già altra volta parlato, in modo da fare svolgere l'intero movimento con la stessa durata del pezzo musicale. In secondo luogo, c'era da badare allo spostamento delle comparse che sedevano in platea. Il guaio, infatti, del carrello, era che non veniva mosso perpendicolarmente al boccascena, ma secondo una diagonale che finiva proprio sopra il maestro direttore, il quale, dirigendo in sordina la stessa musica già registrata (e ciò per la verità scenica), si vedeva di tanto in tanto capitare l'aereo Terzano sulla testa. Questa diagonale provocava un grande tramestio che dava forti preoccupazioni a Ivo Illuminati e a Caracciolo, incaricati della perfezione della scena: le comparse, non appena la macchina da presa, nel movimento in avanti, si trovava alla loro altezza in modo da porle già fuori campo, dovevano prendere le sedie e trarsi da parte per lasciare libere il passaggio al carrello. La cosa inversa avveniva nel movimento indietro: le comparse si tenevano pronte con le loro sedie in modo da rioccupare i posti non appena passato il carrello; e così la macchina



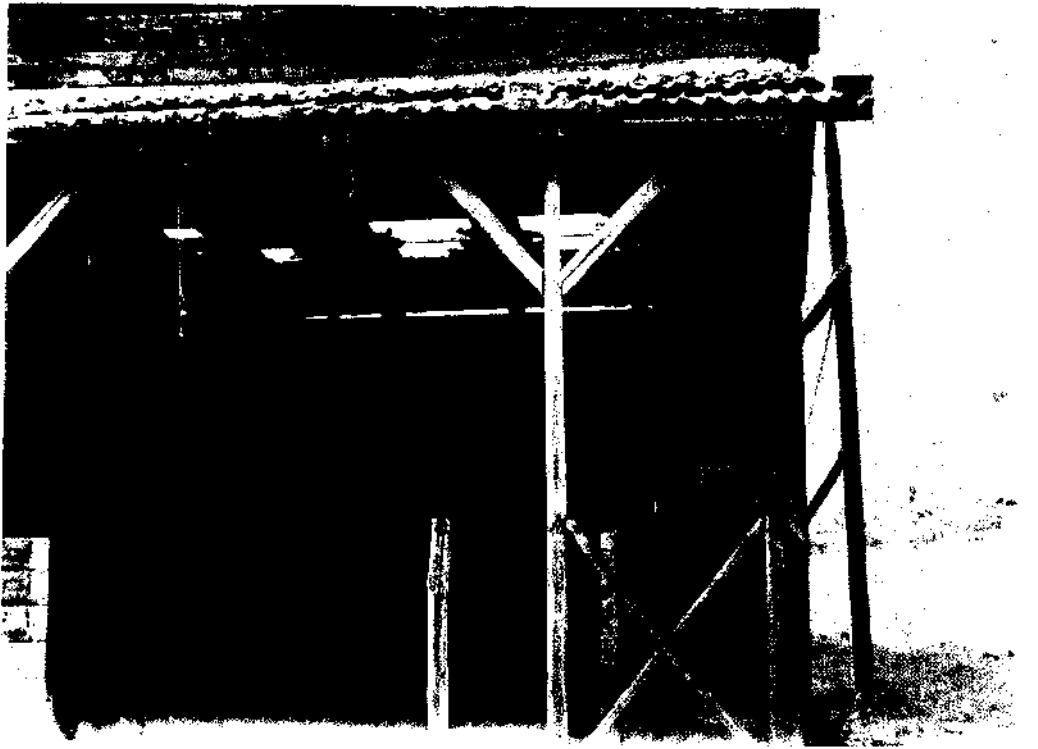
La piazza di Busseto in costruzione a Cinecittà per il 'Verdi'

da presa le ripigliava in campo, serie, composte, tranquille.

L'opera era alla prima scena del quarto atto, laddove il coro intona il «miserere» e poi Leonora, dopo aver cantato tutto il suo dolore e il suo timore «rimane assorta, — come dice il libretto, — e dopo qualche momento scuotasi, ed è in procinto di partire, allorché viene dalla torre un gemito e quindi un mesto suono: ella si ferma». Cantava Manrico dall'interno: «Ah, che la morte ognora»; era la voce di Gigli, ma Gigli non c'era. Leonora, sul palcoscenico, ascoltava il lamento di Manrico ed era un lamento che, da quel tipo di grammofono che è il *play-back*, ripetendo più volte «Leonora addio», all'ultimo, evidentemente seccato, non voleva andare più avanti e diceva soltanto «addi...». Ma era chiaro che, se nessuno protestava, quell'addio a mezz'aria era sufficiente lo stesso.

* * *

Ed ora volevo raccontare qualche cosa del FIERAMOSCA che è in lavorazione nei teatri della Farnesina. Ma mi è capitata un'avventura. Giunto un pomeriggio di sabato alla Farnesina con un amico giornalista, mi son dovuto limitare ad immaginare quanto avveniva nell'interno degli stabilimenti lassù in alto, sopra una collina, ad un centinaio di metri dal cancello d'ingresso. Il guardiano, secondo il suo dovere, annunciò per telefono me e il mio amico al direttore di produzione. Poiché il direttore di produzione dichiarò, sempre per telefono, di non conoscerci, chiesi di Blasetti; e mi fu risposto che egli riceve soltanto dalle 1,30 alle 2,30. Allora cercai di Mazzetti, aiuto-regista, e forse lo stanno ancora cercando. Intanto si attendeva sotto il sole, finché stanchi ci ricoverammo nella sala d'aspetto...



«...ci ricoverammo nella sala d'aspetto...»

Giusto allora passò rombando una macchina e s'incerpì su per l'aspra sassosa salita. Quelli che erano nella vettura avevano derto un qualche «sésamo» e il guardiano non li aveva trattenuti. Poi giunsero due ragazze. Chiesero di un tal conte e s'avviarono anch'esse, eleganti e profumate come se in capo alla salita ci fosse stato un bar di via Veneto. Ed ancora

un tassì, ed ancora altra gente. Il mio amico ed io pensavamo che dove Blasetti girava dovevano esserci file di spettatori contenti di questo mirabolante diversivo di fine settimana che doveva apparire loro una ripresa cinematografica...

Dopo mezz'ora d'attesa, naturalmente, ce ne andammo.

IL CRONISTA

Un grande film della prossima stagione

NAPOLI, TERRA D'AMORE



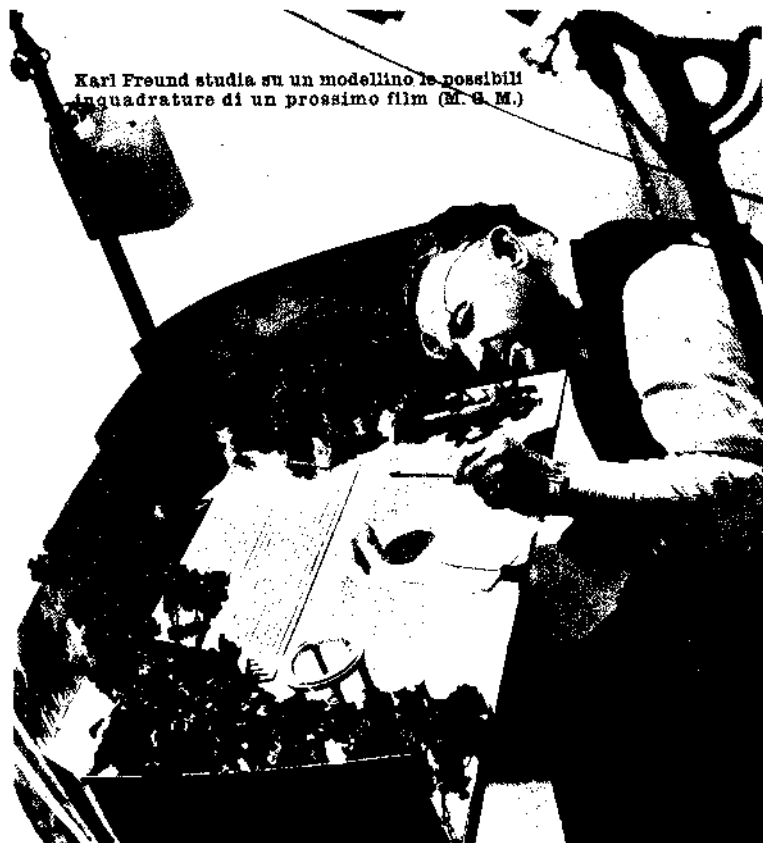
UN FILM DI
AUGUSTO GENINA

con
**TINO ROSSI - VIVIANE ROMANCE
MIREILLE BALIN - MICHEL SIMON**

Questo film non è soltanto la più recente e felice creazione di AUGUSTO GENINA. Si tratta di un'opera di grande valore cinematografico che rinnova in modo assoluto gli schemi sinora in auge in fatto di film musicale e d'atmosfera. Due saranno per il pubblico italiano le rivelazioni di **NAPOLI, TERRA D'AMORE**: **TINO ROSSI**, il famoso cantore italo-francese dalla voce di velluto, e **VIVIANE ROMANCE**, una delle più affascinanti attrici dello schermo europeo che questo film ha innalzato al livello delle più ammirate stelle internazionali.



VIVIANE ROMANCE - TINO ROSSI



Karl Freund studia su un modellino le possibili inquadrature di un prossimo film (M. G. M.)

PARLA L'OPERATORE

QUANDO nel nostro teatro di posa vengono i soliti visitatori, per vedere un po' come si gira una scena cinematografica, spesso non mi guardano nemmeno. Guardano gli attori, si intendet; e per il resto soltanto il regista, come se tutto si risolvesse in lui. Ma io mi consiglio. So che cosa questo cinema sarebbe senza l'operatore.

L'operatore è nato col cinema. Gli stessi fratelli Lumière erano, prima di tutto, operatori. Se con PARROUSEUR ARROUSÉ essi diventarono, involontariamente, soggetti e registi ad un tempo, i loro ARRIVO DI UN TRENO ALLA STAZIONE DI LIONE, USCITA DEGLI OPERAI DALLE OFFICINE LUMIÈRE non erano altro che «attualità» nelle quali l'operatore era tutto. In Russia, nel 1908, fu appunto un operatore, A. O. Drankof, a creare l'industria cinematografica: egli era regista, operatore, direttore di stabilimenti. L'operatore è, dunque, un personaggio indispensabile nella creazione di un film. È, infatti, fra le persone del mestiere, tenuto sempre in gran conto, da quando i film venivano ripresi esclusivamente in esterno o girati nei famosi capannoni di vetro dove si lavorava soltanto se il sole era propizio. Allora le macchine erano primordiali, e c'era la manovella che oggi non esiste quasi più; per quanto gli operatori di film di attualità abbiano ancora, e spesso la usino, la loro brava macchina a manovella. La manovella era un elemento indispensabile perché provocava, prima che alle macchine da presa fossero applicati la molla o il motore, la trazione della pellicola. Bravo era l'operatore che aveva, nel girare la manovella, la cadenza esatta: che, cioè, in un secondo, con due giri di manovella, faceva passare sedici fotogrammi di pellicola. La pellicola sonora vuole, invece, che i fotogrammi sieno ventiquattro e ha bisogno inoltre di un precisissimo sincronismo fra immagine e suono. Ecco perché la manovella ha dovuto cedere al motore elettrico. Ma la qualità dell'uomo della manovella era, in fondo, accessoria o per lo meno sottintesa. L'operatore doveva, ai tempi dei teatri di posa in capannoni a vetrata, disporre la scena in modo che la luce del sole illuminasse convenientemente gli attori, gli oggetti della stanza. Siccome il sole non si poteva spostare a piacere e secondo le convenienze, si spostavano i mobili e le pareti della scena che si muovevano da una parte all'altra del capannone come fossero scene di teatro.

L'operatore doveva poi — come lo deve ancora oggi — regolare il diaframma della macchina da presa. E qui entra in gioco un altro elemento: la sensibilità della pellicola. Oggi le pellicole sono molto sensibili, si parla di emulsioni pancromatiche, superpancromatiche. Ma allora non esisteva che un tipo di pellicola: la « normale » che dava bianchi e neri violenti, e che tuttavia sapeva rendere, quando l'operatore era bravo, anche i mezzi toni. Oggi Charlot usa ancora, se non quella pellicola, gli effetti che dava quella pellicola. L'abilità consisteva nel saper dosare opportunamente la luce del sole, con schemi e riflessi.

Con l'intervento della pellicola ortocromatica prima, e pancromatica poi, e infine con le pellicole per le riprese notturne, il compito dell'operatore è stato facilitato in un certo senso, ma reso più difficile in un altro: non si tratta

più oggi di aver a che fare con la luce solare, piuttosto uniforme, ma con la varietà di effetti data dalla luce artificiale. Una scena può venire illuminata da una sola lampada come da cento lampade, di vario tipo, misura e intensità. La disposizione di queste lampade è compito dell'operatore, d'accordo, si intende, col regista. Ma il regista lascia spesso fare all'operatore, il quale deve illuminare la scena e fotografarla. Anche per gli esterni intervengono spesso le lampade, o almeno i riflessi. Ma naturalmente è negli interni dove l'abilità dell'operatore si rende più o meno manifesta.

Però, dopo anni e anni di lavoro « si fa la mano e l'occhio » alla scena. E il diaframma si mette a posto in meno di un secondo. Le macchine oggi hanno obbiettivi a grande apertura, le lampade sono molto potenti. La disposizione di esse dipende anche dall'azione che avviene in quella certa scena: può essere una scena diurna o notturna; quest'ultima con o senza luce artificiale. Se la scena è diurna, la luce dovrebbe, a rigore, provenire dalle finestre e, se la luce è artificiale anche nella scena, dalle rispettive sorgenti: fanali, lampadine elettriche, candele. Ma se andare a vedere un film con l'intenzione di scoprire errori di illuminazione, tornerete senz'altro a casa soddisfatti. Perché ogni film non è altro che un museo di errori di illuminazione. Spesso accade di vedere, per esempio, un personaggio illuminato da sinistra quando invece la luce nell'ambiente dovrebbe venire da una finestra che sta dalla parte opposta. Oppure, in una stanza buia si vede entrare un Tizio con una candela e immediatamente si forma non solo l'ombra della persona ma anche della stessa candela. E altri errori: primo fra tutti quello, generale, delle aureole ingiustificate sulla testa di ogni personaggio, il cosiddetto « controluce » che, se dà rilievo al personaggio, staccandolo dallo sfondo, è quasi sempre innaturale.

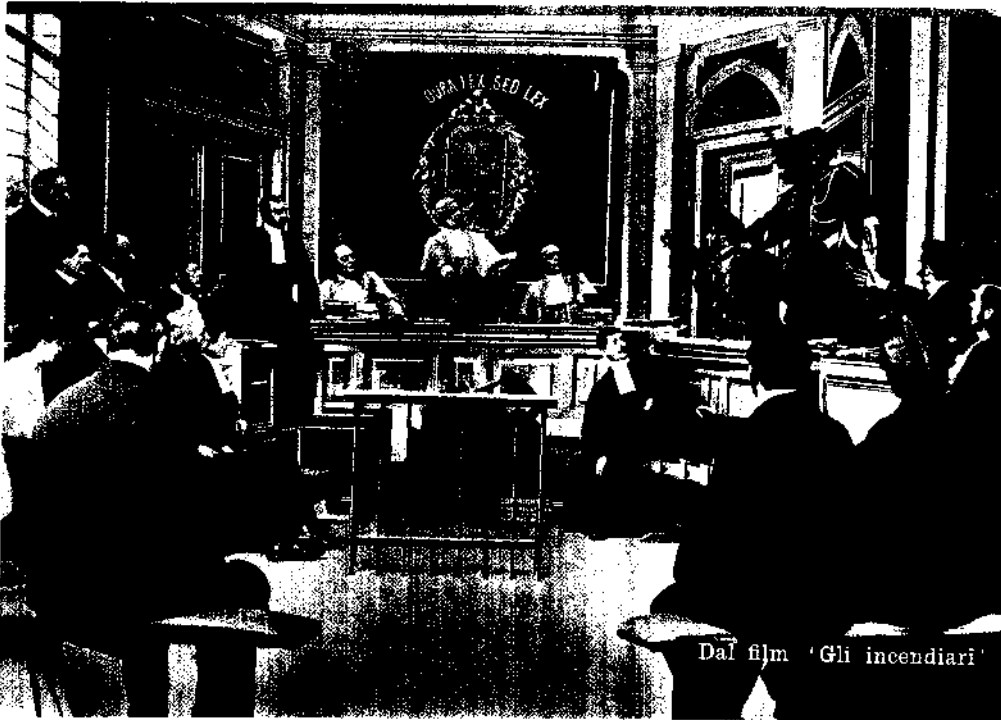
Ma il film, si dice, è opera di fantasia; quindi si deve giustificare certa irrazionalità. E non crediate che io non abbia fatto errori. Anzi: ho sbagliato spesso. E ho fatto anche errori grossi. Il segreto e la bravura dell'operatore consistono nel dare una fotografia, sia pure irrazionale, ma coerente: un quadro di un certo tono deve essere seguito da un altro dello stesso tono, senza sbalzi, a meno che non si passi da un ambiente ad un altro, diversamente illuminati. Ma è brutto vedere seguire un campo lungo di tono scuro da un primo piano chiarissimo. Il difetto può derivare anche da causa indipendente dall'operatore: dalla disponibilità delle lampade. L'ultima parola spetta, del resto, allo stabilimento di sviluppo e stampa.

Esistono « stili » diversi di fotografia come di regia e spesso mi sono stupito di sentir parlare dello stile leggero e morbido oppure pesante e contrastato che il regista avrebbe saputo dare alle sue immagini. È vero che ho visto dei registi esaminare ogni inquadratura attraverso il mirino della macchina; e non solo guardavano ma sapevano giudicare, proporre modifiche ragionevoli. Ma ne ho incontrati tanti che mi hanno lasciato fare tutto da me, rimanendo tranquilli in un angolo, la sceneggiatura sotto il braccio, mentre io piazzavo la macchina, disponevo gli attori e i mobili, dirigevo la luce delle lampade. Quei registi intervenivano ad occuparsi dei « loro » attori quando la scena era preparata. Si ha una certa soddisfazione in questi pieni poteri; eppure le mie più belle giornate di lavoro sono state senz'altro quelle in cui ho avuto da realizzare, con enorme fatica e pazienza, le visioni di un grande regista, precisissime, ma non ancora tradotte in quelle formule tecniche alle quali dovevo provvedere io. Mi sentivo uno strumento, sì; ma in quale mano! Ho detto che una volta l'operatore doveva badare alla manovella. Oggi deve badare a tante altre cose meccaniche, anche se per queste abbia, come collaboratori, l'aiuto operatore e i macchinisti. Oggi è spesso montato sul carrello dove poggia la macchina da presa, o addirittura sulla gru, che ad un certo punto si alza e porta con sé anche l'operatore. Il quale, avvicinandosi o allontanandosi dall'oggetto principale della scena, che dovrà essere sempre ben visibile, deve regolare la « messa a fuoco » appunto su di esso.

E mentre la gru si muove mi par quasi di volare sul tappeto magico delle « Mille e una notte ».

Un documento eccezionale

LE MEMORIE DI GEORGES MÉLIÈS



Da film 'Gli incendiari'

ULTIMA PUNTATA

QUANTO alla gente del mestiere, stupi che si fossero potute realizzare, trent'anni prima e con apparecchi rudimentali, scene tanto perfette, complesse e di una tecnica così matura, in cui il colore eseguito a mano appariva straordinariamente bello. Quello che è certo, del resto, è che i tentativi meccanici compiuti fino a quel giorno per i film a colori, tentativi che non si giovavano, qualunque fosse il loro procedimento, che di qualche colore, non potevano avvicinarsi nemmeno da lontano alla varietà infinita dei toni ottenuti mediante il talento degli artisti che potevano disporre della gamma completa della tavolozza: com'era infatti il caso di quei film che trascorrevano davanti ai loro occhi.

Madame Thuillier, la pittrice che aveva colorito i film di Méliès, venne dalla provincia, dove ella si è ritirata, ad assistere alla rappresentazione parigina e fu profondamente commossa di rivedere dopo vent'anni Méliès, che anch'ella credeva morto da lungo tempo.

La conseguenza di quella serata, che fu seguita da molte altre, fu la ripresa degli articoli che i giornalisti scrivevano in favore di Méliès. La Corporazione si commosse, e Auber, in quel tempo presidente della Camera Sindacale della Cinematografia, pronunciò in uno degli annuali banchetti un discorso energico che colpì e che doveva portare a Méliès il completo mutamento della sua situazione. Davanti a ottocento professionisti presenti al banchetto, Auber disse: «Noi anziani sappiamo, ma voi giovani forse ignorate che a Méliès dobbiamo tutti i procedimenti tecnici che attualmente impieghiamo; che è a lui che noi dobbiamo il successo del cinematografo e che quelli fra noi che con esso hanno fatto fortuna debbono ugualmente ringraziare Mé-

liès. Disgraziatamente, una catastrofe immeritata lo ha abbattuto, ed è giusto che noi facciamo il nostro dovere verso di lui, in modo che egli possa ritrovare nella nostra industria il posto che gli è dovuto».

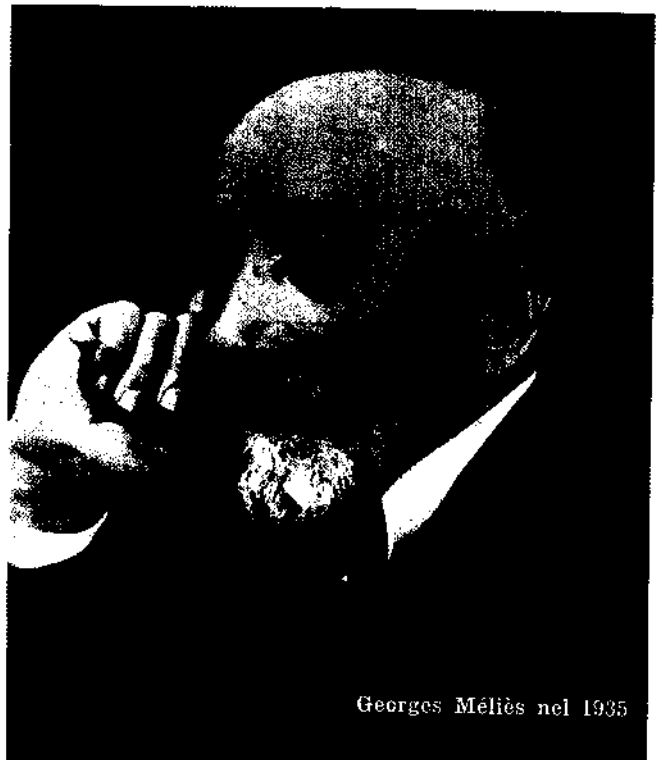
Qualche tempo dopo offrirono a Georges Méliès una pensione, modesta certamente, ma che gli permetteva di vivere senza i dolori e le fatiche che da dieci anni sopportava. La *Mutuelle du Cinéma* possiede a Orly, vicino a Parigi, un castello circondato da un parco dove oggi ha trovato sede la casa di ricovero dei «cinematografisti». In un'ala di questo castello Méliès abita con sua moglie e una nipotina di tredici anni (quella che ne aveva quattro allorché Méliès lasciò Montreuil). Questa nipotina particolarmente intelligente, che egli educa e dirige negli studi, rappresenta la sua gioia e la sua distrazione quotidiana, ma ciò non gli impedisce di seguire tutto quello che si fa nel campo cinematografico. Spesso infatti molti vanno a consultarlo per documentarsi sul passato del cinema, e la sua memoria, rimasta intatta come tutte le sue facoltà mentali, è una guida preziosa. È sorprendente come le disgrazie non abbiano diminuito il suo abituale buon umore; la sola cosa di cui egli non riesce a consolarsi è la morte di sua figlia, che gli fu a suo tempo una devota collaboratrice e che egli adorava.

A quei tempi qualcuno rammentò che nella succursale di

New York esiste qualche film di Georges Méliès in negativo. Quando avvenne il fallimento di questa succursale, i negativi furono depositati presso il più anziano costruttore di proiettori cinematografici, che era un americano nato da genitori francesi e si chiamava Le Roy. Durante la guerra, essi furono rubati da un conducente di camion, che li vendette a un americano. Costui pretendeva di rappresentarli senza pagare i diritti di autore, ma essendo protetti dal *copyright*, Méliès si oppose. Ci furono lunghe discussioni che però non vennero risolte in favore di nessuna delle due parti, così che l'acquirente americano si decise alla fine di offrire i negativi al Museo Storico «Motion Pictures» di Los Angeles. Si deve dunque a un caso fortunato se la straordinaria produzione di Méliès non è scomparsa per sempre.

Ai tempi in cui Méliès lavorava, la polizia proibiva che si riprendessero scene di vita pubblica; i documentari non erano ancora entrati nella fiducia delle autorità. Ma Méliès non si arrendeva facilmente davanti agli ostacoli, tanto è vero che i fatti più importanti di allora egli li ricostruiva nello studio. È così che girò L'ERUZIONE DEL MONTE PELÉ alla Martinica, il NAUFRAGIO DELLA CORAZZATA «MAINE» nel porto dell'Avana, e più tardi il famoso AFFARE DREYFUS alla cui rappresentazione il pubblico dei partigiani e dei nemici venne alle mani. Sulla richiesta di Urban, direttore della Warwick Trading Co., Méliès ricostruì L'INCORONAZIONE DI EDOARDO VII D'INGHILTERRA, che fu proiettato in tutti i grandi *music-halls* inglesi con grande successo. Questo successo giunse perfino alla corte di Windsor, che manifestò il desiderio di vedere il film e al quale Edoardo VII diede tutta la sua ammirata approvazione.

Per concludere, ecco l'elenco dei film più importanti eseguiti da Méliès e che figurarono per venti anni su tutti gli schermi del mondo: IL FACHIRO, IL CASTELLO DEGLI SPETTRI, IL DOMINIO DEL DIAVOLO, IL LABORATORIO DI MEFISTOFELE, L'ALBERGO STREGATO, IL CHIRURGO FINE DI SECOLO, L'IPNOTIZZATORE, FAUSTA E MARCHERITA, L'ESPLOSIONE DELLA CORAZZATA «MAINE», I TUFFATORI, PIGMALIONE E GALATEA, IL SOGNO DELL'ASTRONOMO, LE ILLUSIONI FANTA-



Georges Méliès nel 1935

STICHE, LO SPECCHIO DI CAGLIOSTRO, L'AFFARE DREYFUS, COPPELIA, NETTUNO E ANFIRITE, FRENOLGIA BURLESCA, LA CATASTROFE DEL DIRIGIBILE « PAX », L'UOMO ORCHESTRA, GIOVANNA D'ARCO, SOGNO DI NATALE, CAPPUCETTO ROSSO, BARBABLÙ, L'UOMO DALLA TESTA DI GAUCCIO, LA DANZATRICE MICROSCOPICA, VIAGGIO NELLA LUNA, L'UOMO MOSCA, I VIAGGI DI GULLIVER, ROBINSON CRUSOÈ, IL CAKE-WALK INFERNALE, LE ALLUCINAZIONI DEL BARONE DI MUNCHHAUSEN, IL REGNO DELLE FATE, TRENTAMILA LEGHE SOTTO IL MARE, L'IMPERO DI NETTUNO, IL PALAZZO DELLE MILLE E UNA NOTTE, SE FOSSI RE, I 400 COLPI DEL DIAVOLO, PARIGI-MONTECARLO IN DUE ORE, LA CONQUISTA DEL POLO, IL TUNNEL SOTTO LA MANICA, CENERENTOLA, LA FATA CARABOSSE, FAUST (Gounod), LA DANNAZIONE DI EDOARDO VII, LA CIVILIZZAZIONE ATTRAVERSO I TEMPI, ANNA BOLENA NELLA TORRE DI LONDRA, AMLETO, GLI INCENDIARI, RIP VAN VINEKLE, MINUETTO LILLIPUZIANO, L'ANGELO DI NATALE,

EBREO ERRANTE, VIAGGIO ATTRAVERSO L'IMPOSSIBILE, IL BARBIERE DI SIVIGLIA, IL MIRACOLO DEI FLUTTI, BENVENUTO CELLINI, LE TRASFORMAZIONI IMPERCEFFIBILI, IL SOGNO DI UN OROLOGIAIO, LA LANTERNA MAGICA, GIOVE E LE MUSE, L'ALBERGO DEL BUON RIPOSO, IL POZZO INCANTATO, L'ARMADIO SPIRITATO DEI FRATELLI DAVENPORT, IL BRAMINO E LA FARFALLA, GUGLIELMO TELL, VENTI VEDUTE PANORAMICHE (Esposizione Universale del 1900), LA FATA DEI FIORI.

La maggior parte di questi film rappresentava scene comiche, ma a questa produzione s'intercalavano di quando in quando scene documentarie o d'attualità. Méliès eseguì anche le scene per la pubblicità cinematografica, che venivano proiettate tutte le sere sulla facciata del teatro delle « Variétés » al boulevard Montmartre. Possiamo dire dunque che Méliès aveva previsto quasi tutti gli impieghi possibili del *Moulin à images* di Louis Lumière.

(fine)

GEORGES MÉLIÈS

FILM DI QUESTI GIORNI



Jean Gabin nella "Bella brigata" (Colosseo)

LA BELLA BRIGATA

Su Duvivier i pareri sono discordi. I suoi ultimi film hanno diviso i critici e il pubblico delle « prime » in due partiti. Chi afferma che Duvivier non è che un mediocre regista, abile solamente nel far passare per sue certe esperienze proprie invece d'altri registi; chi lo considera addirittura un « intellettuale » pieno di sottintesi poetici. Alcuni vedono nei suoi personaggi e nei suoi ambienti il pittoresco greve e volgare di certi romanzi della peggiore letteratura parigina; altri trovano nella sua predilezione per certi tipi, luoghi e racconti di cattivo gusto, un atteggiamento estremamente raffinato, un po' simile al decadentismo di Baudelaire, che restituiva alle cose esotiche o plebee un senso capace di evocare immagini strane e turbamenti misteriosi. Mettere d'accordo questi due partiti, è un'impresa disperata, benché, quando si trovano l'uno di fronte all'altro, spesso si direbbero preoccupati di smussare il taglio delle loro armi o di farsi qualche reciproca concessione. Certo, si tratta di un regista non facilmente qualificabile, di quelli che sfuggono ad una definizione precisa e sommaria. I suoi film non sono mai completamente belli né completamente brutti: c'è sempre qualcosa che li salva o li diminuisce. E il difetto non è soltanto di Duvivier, ma di tutto il cinema europeo.

Il cinema europeo si dibatte sempre in una curiosa perplessità: pare che non sappia decidersi a voler essere e restare soltanto cinema. In Europa il cinema non è preso molto sul serio dal punto di vista estetico; in fondo è considerato come un genere che non supera, in quanto a consistenza poetica, quello che comprende le arti minori, limitate ad una funzione pratica e specifica. Si avverte allora, nel cinema europeo, la volontà di sfuggire a questi limiti e di raggiungere un'intensità rappresentativa che non sia inferiore alla letteratura o alla pittura. Ma i mezzi generalmente meccanici e di seconda mano a cui esso si affida per necessità, non gli consentono tale liberazione e rivelano l'inutilità dello sforzo. In America questi problemi non esistono; i produttori di Hollywood non ne vogliono sapere. Il cinema americano ha ormai accertato la propria natura, definito i propri limiti organizzandosi secondo la libertà e la fisionomia che le esperienze e l'attività di tanti anni gli hanno fissato forse per sempre. Tanto è vero che quando si dice « cinema » si pensa immediatamente al cinema americano; perché infatti è il più cinematografico del mondo. I film di Duvivier fanno sentire lo sforzo di superarsi, di diventare racconto e romanzo. Per questo piacciono e dispiacciono. LA BELLA BRIGATA non è per niente diverso da altri suoi film. POIL DE CAROTTE, LA BANDERA, IL BANDITO DELLA CASBAH, hanno un andamento molto simile fra

loro, in ogni senso. Ormai si è capito quali sono i personaggi, gli ambienti, i sentimenti, gli umori umani e poetici, sociali e psicologici di questo regista. Si è capito insomma il suo stile e ci si è accorti, anche, che la sua tecnica è lenta, confusa, spesso presa in prestito. Qualcuno ha parlato di un pessimismo di Duvivier: LA BELLA BRIGATA non smentisce certamente questa voce. Può darsi, forse è vero, che tale sentimento sia l'unica cosa veramente personale nei suoi film. Ma sarà bene avvertire subito che si tratta di un pessimismo da quattro soldi, facile e artificioso.

Eppure, LA BELLA BRIGATA, da quando lascia certa rettorica ambientale parigina e si trasferisce sulle belle rive della Marna, è un buon film, umano spesso, qualche volta davvero poetico. Fin dal principio si capisce troppo bene, però, che quei cinque amici, con quelle facce così stranamente sgradevoli, con quel loro contegno troppo calcolato e guardingo, non combineranno nulla di buono. Questi attori appaiono eccessivamente padroni della loro parte per intonarsi ad un ambiente che vuol essere semplicemente naturalistico. La bonarietà del gendarme, benché si tratti di un gendarme parigino, democratico, paterno, pieno di buoni consigli e di ottimismo verso l'umanità, è veramente troppo esemplare. Così anche Gabin, che non è se non un modesto operaio, sorprende quando, all'inaugurazione del ristorante di campagna, si mette a cantare passando di tavolo in tavolo, pizzicando l'uno, accarezzando l'altro coi modi di un'attrice di varietà, sollecitando infine i clienti e gli amici a cantare in coro. Senza contare che una scena come questa, e la tecnica con cui è svolta, hanno un forte sapore di René Clair.

Dai film di Duvivier si esce turbati e, in fondo, scontenti sempre di qualche cosa. Poi passano i giorni, quasi ci si dimentica del loro racconto; nella memoria allora riaffiorano soltanto alcune scene staccate e bellissime.

UN MONDO CHE SORGE

La tecnica dell'illuminazione e la bravura fotografica degli operatori americani, hanno raggiunto un tal grado di abilità nel render tutto brillante e nitido, che infine rischia di far diventare ogni cosa convenzionale. Di fronte a certi paesaggi veri, naturali, che si sa girati sul posto, quasi ci prende il sospetto che siano invece falsi.

Nel film di Frank Lloyd, UN MONDO CHE SORGE, ci si trova in certe piazze che non sembrano affatto ricostruite negli stabilimenti della Paramount; la luce che scende su queste piazze, sfiorando o stendendosi sui muri dei palazzi, rompendosi sui visi e sugli abiti dei passanti, sembra quella che ogni giorno splende sul cielo della California. Ma certo l'immaginazione si ribella a questa perfetta identità. L'immaginazione vuole le sue illusioni, la sua libertà, la sua parte di lavoro. UN MONDO CHE SORGE è uno di quei film che lasciano inerte l'immaginazione dello spettatore; di più: la paralizzano. Non c'è modo di sottrarsi a questa specie di tirannia. Poi, il film è così attraente, gli episodi così rapidi e concatenati, che non resta nemmeno il tempo di lamentarsene. Solo quando si è usciti ci si può togliere la soddisfazione di pensarla a modo nostro.

Si pensa, per esempio, che il lontano West leggendario sarà stato un po' meno pulito, che qualche volta avrà piovuto, e che i sentieri e le strade delle praterie e delle montagne saranno state più insicure.

Ci viene a mente, così senza volerlo, un libro sulla vita giovanile e avventurosa di Mark Twain. Il tempo è proprio quello descritto nel film di Frank Lloyd. Eppure, come ci appare diverso. Leggere quel libro, in fondo un libro abbastanza mediocre e senza pretese, le parole aprono nella nostra immaginazione un mondo al cui confronto quello evocato da Frank Lloyd non è che un grazioso acquerello dipinto con diligenza.

UN MONDO CHE SORGE, per essere la storia di circa un quarto di secolo, che termina con l'unione degli Stati del Sud con quelli del Nord, non risulta abbastanza intenso e vasto. L'azione, in questo senso, è scarsa, condotta con una logica fin troppo ottimistica. Sembra che lo sceneggiatore e il regista abbiano voluto evitare ogni complicazione. Il film vorrebbe avere quasi l'aria dell'epopea, mentre



Una scena di "Cavalcata" (Paramount)

non è che un racconto senza dubbio pregevole e qua e là poetico, ma ristretto ad un episodio non sufficientemente rappresentativo. Un episodio che potrà indicarci magari con quali sforzi e con quali uomini l'America ha organizzato le proprie comunicazioni, con quali iniziative e con quale coraggio ha sviluppato il suo commercio; ma l'epopea, né in fondo la storia di una famiglia, possono dirsi raggiunte. Come lo furono, invece, in CAVALCATA.

A CAVALCATA infatti vorrebbe assomigliare, per quel che riguarda l'impostazione, questo film. Anche qui la storia e gli avvenimenti di un'epoca vorrebbero trovare nella famiglia dei protagonisti il loro specchio umano, drammatico e lirico. Ma se facciamo tanto da ricordare qualche episodio di CAVALCATA, ogni altro film di questo regista cade nell'ombra; le loro dimensioni narrative si rivelano assai più limitate, e così la loro evidenza espressiva. CAVALCATA è uno di quei film che si ricordano ormai come un modello classico, di quelli che fanno testo. Non so se la storia di quel periodo fu rappresentata altrettanto bene nella letteratura europea. Solo, io credo, leggendo i giornali di quel tempo e affidandoci all'immaginazione, ai ricordi, a certi dati storici, potremmo evocare il tono di quell'atmosfera, di quei costumi, di quell'umanità tanto lontana da noi.

UN MONDO CHE SORGE ci fa pensare a quella che è la produzione attuale rispetto alla produzione di alcuni anni fa. In genere, una produzione che difficilmente riesce a impegnarsi in cose importanti, in film d'ampio tema narrativo. L'anno scorso, è vero, la vita del « grande Ziegfeld » ci ha fatto rammentare i film ciclici del passato. Forse UN MONDO CHE SORGE aveva una simile pretesa, ma la sua intelaiatura, la portata degli episodi, la limitatezza dei personaggi gli hanno dato una costituzione un po' scarna che non esce dalla misura e dalla qualità di molti fra i migliori film normali.

I FILIBUSTIERI

« Quest'uomo vorrebbe farci paura » disse un giorno Tolstoj a chi ebbe a chiedergli un giudizio sulle opere di Turghoniew. L'amico che durante la presentazione dei FILIBUSTIERI ci raccontava l'aneddoto, evidentemente intendeva riferirsi al regista del film. Sì, Cecil De Mille vorrebbe farci paura; da tanti anni, pare, lavora con la sola intenzione di strapparci un grido. Ma tuttavia, benché non ci riesca, come negargli la nostra « stima e considerazione »? Un De Mille non nasce tutti i giorni. E forse sono i suoi difetti, più che le sue qualità, a suscitare i nostri consensi.

Non tutti i registi di Hollywood possono vantare i difetti di Cecil De Mille. Non sono difetti di poca importanza, ed è strano come essi riescono a convertirsi in pregi. Probabilmente, si tratta di

un fenomeno simile a quello che avviene in certi pittori, in cui le convenzionalità più elementari sono date con tale coraggiosa ingenua impudicizia da superare ogni volgarità e diventare l'immagine d'una felice innocenza. Sarà forse esagerato, ma un po' più in là la finzione smette di essere imitazione della realtà per assumere una sua indipendenza e magia simbolica. Stroheim ha convertito in poesia cosciente questi difetti che, spinti fino all'assurdo, portano al surrealismo di Buster Keaton.

Certo è che Cecil De Mille non ha paura della cartapesta. Nei suoi film, la si calcola a tonnellate, a montagne, e sempre ne avanza. Ma De Mille sa cosa vuole e dove lo porterà quel suo gusto carnevalesco delle finzioni mastodontiche; bisogna convenire che al posto suo, altri sarebbero presi dal pánico. In questo, non ha rivali.

Con LA CONQUISTA DEL WEST, sembrava che Cecil De Mille avesse abbandonato per sempre un genere che sarebbe giusto prendesse il suo nome. Ma non si è trattato che di una momentanea distrazione, quasi per dimostrare che un film senza cartapesta e di proporzioni normali non è poi tanto difficile. C'è da dubitare, al contrario, che sia facile fabbricare un film alla De Mille, dove i boschi

e le paludi della Luisiana, come si vedono nei FILIBUSTIERI, possano gareggiare con le finzioni sceniche del teatro d'opera, e le stive cariche d'oro e di diamanti dei vascelli corsari rammentino le narrazioni dei romanzi picareschi. Raggiungere, quel senso di rappresentazione leggendaria, victorughiana e popolare, pensiamo sia abilità di pochi, forse di uno solo, di un regista come Cecil De Mille.

(Se qualcuno tuttavia volesse cimentarsi, potremmo segnalare uno stupendo soggetto piratesco nel romanzo di Richard Hughes: « Un ciclone nella Giamaica ». È strano come nessuno finora si sia accorto come da questo bellissimo romanzo si potrebbe cavare un film eccezionale; sarebbe un peccato che dovesse cadere nelle mani di un regista mediocre e senza immaginazione).

Nei FILIBUSTIERI si potranno riconoscere alcuni meriti a De Mille; ma il più alto è certamente quello di aver creato un personaggio come Dominique, ex-cannoniere di Napoleone, sul quale sembra gravitare l'amore di tutto il film. Dominique è una figura da non dimenticarsene facilmente, paragonabile, se non si trattasse di una canaglia, a uno di quei vecchi soldati della Guardia napoleonica che il De Vigny descrive in *Servitù e grandezza militare*.

La fedeltà di De Mille per una certa epica teatrale e monumentale in cui ormai ha dimostrato di credere con serietà e con entusiasmo, è una cosa che non ci lascia indifferenti. De Mille non ci fa paura, forse non riuscirà mai a strapparci quel grido che potrebbe essere il segnale di un capolavoro, ma certo non possiamo trattenerci dal dimostrargli un'interesse e una simpatia da spettatori che spesso rimangono presi nella suggestione e nel prestigio del suo « mestiere ». Un mestiere che a volte, in certi episodi drammatici e marziali, raggiunge una forza e un'evidenza da far pensare a certa letteratura ottocentesca. Il bombardamento di Baratavia, con quelle cannonate victorughiane, quei « valorosi » sorpresi e traditi nel loro generoso slancio, con Maître Laffitte che inutilmente sventola una bandiera americana per salvare un proprio ideale di uomo d'armi e diventare finalmente una « persona rispettabile »; e tutta la sequenza dei bucanieri che sbucano come d'incanto dai canali della Nuova Orleans al richiamo del padrone Laffitte e al suono cupo delle buccine, per correre in aiuto del generale Jackson e combattere contro gli inglesi, hanno un ritmo e un crescendo che risvegliano un'emozione non superficiale né sciocca.

Si vedrà in questa battaglia di che lega sarà composta la feccia della filibusteria. La Nuova Orleans sarà salvata all'America dai terribili pirati di Jean Laffitte.

GINO VISENTINI



Franciska Gaal e Akim Tamiroff in "Filibustieri" (Paramount)

I LITTORIALI DEL CINEMA



'Il popolo ha scritto sui muri', film sceneggiato e diretto da Fernando Cerchio per il Cine-Guf di Torino (1938)

USCIRE da un Convegno Littoriale, specialmente quando vi si tratta di Cinema - anche se il « passo è ridotto » - è come uscire da una fresca burraschetta fertilizzante, di quelle che fanno apprezzare di più la nostra primavera.

Fervide le discussioni e ricche, la maggior parte, di quel germe vitale che è inconfondibile prerogativa dei nostri giovani formati nel clima nuovo.

Analizzare le « possibilità tecniche ed artistiche del passo ridotto », come imponeva il tema, poteva apparire per molti problema teoricamente già risolto e più tentabile, se mai, nella pratica sperimentazione, alla quale molti giovani si sono accinti da tempo con la ben nota passione: tutti invece si sono sforzati di esaminarlo sotto aspetti, non solo più nuovi, ma sensatamente più vitali. E questa serietà di intendimenti ha fatto sì che la Commissione giudicatrice, e per essa il Presidente Freddi, Direttore Generale per la Cinematografia, non ha esitato a constatare come una cinematografia che può contare su forze di rincalzo, quali sono appunto quelle che si temprano nei Cine-Guf, tanto ricche di fede e di equilibrio, non disgiunte dalla buona preparazione tecnica già rilevata, non potrà che giungere in breve a realizzare quella che è stata ed è la mèta prefissa: avere una cinematografia italiana.

Dai giovani d'oggi, del resto, ci si deve aspettare in ogni occasione la prova di una preparazione spirituale salda e rivolta a quel fine ideale che è in sostanza il medesimo in ogni campo dell'umana attività.

E così anche al Convegno del passo ridotto, il contributo portato da quei Gufini che si sono soffermati ad illustrare il problema tecnico, non è di valore diverso da quello di coloro che hanno cercato di addentrarsi nel campo estetico ed in quello sociale.

Il fatto anzi che queste ultime vie sono state intelligentemente battute quasi sempre con stretto reciproco legame, è quanto mai significativo. Che il problema di carattere sociale e quindi morale e politico, venga inserito quasi inavvertitamente in quello puramente estetico è indizio di una maturità spirituale e di una inconfondibile impronta di razza.

Così - per citare qualche esempio - le relazioni di Doglio (il Littore dell'anno XIV) che si è soffermato proprio sul valore estetico del contenuto di una eventuale produzione a passo ridotto, adeguata alla mentalità di determinati ambienti sociali, come pure quelle di Ducci e di Cantoni e di qualche altro, che non hanno esitato a portare arditamente la funzione estetica di questa cinematografia ancora dilettantistica fino davanti alle mentalità più semplici quali ad esempio gli abitanti del nostro Impero, non sono, come si vede, rimaste affatto nel ristretto campo, sia pure interessante, di un'indagine erudita, ma hanno portato questa al livello della vita più reale. Ed in ciò sta il loro maggior merito. Doglio, che si chiedeva a quali spirituali esigenze, per esempio, di una popolazione rurale meridionale potesse esteticamente rispondere meglio il contenuto di un film 16 mm. fatto apposta per loro e tra loro, in luogo di un comune film commercialmente universale, mirava con questo a risolvere più di un solo problema (estetico o morale, filosofico o pratico).

E altrettanto, o quasi, faceva Piacentini, con la sua chiara, lucidissima esposizione che, pur riguardando l'applicazione particolarmente scientifica del 16 mm., non escludeva anzi invocava anche nella descrittività documentaria di tali film (ed anche degli altri documentari in genere) la presenza di quel germe vivificante e nobilitante che rivela l'afflato artistico e, come tale - fuso, ma presente nel « fatto » - parli allo spirito oltre che all'occhio curioso dello spettatore.

Interessante è stata anche la relazione di Franchina, in cui erano esaminate brevemente le particolarità pratico-organizzative del passo ridotto, ma specialmente le possibilità di giungere ad un documentario d'arte al quale dovrebbe proficuamente rivolgersi la sensibilità artistica dei cinedilettanti; senza trascurare per questo il continuo progresso dell'attività sperimentale.

Il campo organizzativo e particolarmente distributivo è stato toccato un po' da tutti; e tutti hanno visto nel giusto auspicando un più esteso e funzionante sistema di scambi e di circuiti. A questo si riferivano per esempio le idee dei camerati veneziani e specie di Dorigo: il quale anzi, toccando lo scottante problema finanziario, proponeva un interessante schema utile per una distribuzione del film didattico nelle scuole. Ma al passo ridotto è stata riconosciuta anche un'altra e ben precisa funzione: l'insegnamento e l'allenamento a « raccontare per immagini ».

La preparazione insomma grammaticale e sintattica a « fare il cinema » in genere; cosa di cui quasi tutti, se non tutti, i nostri cineasti - mentre i giovani vi si accingono - rivelano la deficienza. Questa è stata l'opinione di Gianni e di qualche altro che lo ha seguito nelle discussioni; e questo sembra invero anche a noi uno dei punti più bene a fuoco.

Guai però se dovessimo passare in rassegna tutti gli interessanti vertici intorno ai quali hanno girato per quasi due giorni le vive ed accese digressioni dei giovani cineamatori! Non finiremmo mai e commetteremo involontariamente tante ingiustizie.

Già dobbiamo chiedere venia al Littore Francesco Cerchio perché lo citiamo in ultimo. Ma la completezza della sua relazione e della discussione successiva nelle quali ha toccato e lucidamente messo a punto, tutti, si può dire, gli argomenti cui s'è già fatto cenno, ci risparmia così la piccola fatica di doverci ripetere. Il suo merito maggiore tuttavia deve attribuirsi alla serietà con cui ha affrontato il problema ed esaminato le possibilità tecniche del

passo ridotto, quale è allo stato attuale, superiore cioè - asserisce il Cerchio nell'elencare le caratteristiche delle macchine da presa - al passo normale, e le possibilità di applicazione all'insegnamento superiore.

Da tutto quel che si è detto, dunque, potrebbero ancor più a buon diritto trarre la conclusione, cui ha fatto cenno anche il Presidente Freddi a chiusura del Convegno, che il « fatto cinematografico » anche attraverso il passo ridotto è ormai sentito dai nostri giovani che vi si dedicano, nella sua essenza intima, nella sua sublimità.

ALDO ROMOLOTTI

MODESTIA E SERIETÀ

IL TEMA del Convegno di Critica Cinematografica ai Littoriali, che si sono svolti gli scorsi giorni a Palermo, mi pare fosse di particolare importanza, riguardando direttamente l'attività dei Cine-Guf; e particolarmente indicativa ne è stata la scelta, perché dimostra come sia stata sentita la necessità di riesaminare, al lume dell'esperienza degli scorsi anni, il problema della produzione in formato ridotto, della sua funzione e delle sue possibilità.

Chi crede, come me, che il « ridotto » possa avere realmente una sua importanza ed una sua precisa pratica funzione, non ha potuto constatare che con tristezza il formarsi, in questi ultimi anni, di una particolare mentalità che, se si distacca dal primitivo modesto dilettantismo « fotografico », di dilettantismo rimane tuttavia impegnata, e di un dilettantismo, a parer mio, peggiore. E notando come negli ambienti ufficiali, e da parte di persone che non possono essere sospettate di inimicizia verso i giovani, il ridottismo venga poco o punto considerato, si deve con amarezza ammettere che il torto non è completamente da quella parte.

Sintomi chiarissimi della situazione che ho detta si poterono constatare a Como, durante il concorso di settembre. Nell'atrio di Villa Olmo, per



'Poesia', film del Cine-Guf di Padova (Regia di Guido Pallaro)



Un'altra inquadratura del film 'Il popolo ha scritto sui muri', di Fernando Cerchio

esempio, stavano esposti cartelloni fotografici, di film a formato ridotto, simili a quelli che si vedono all'ingresso di ogni cinema, con la sola differenza che qui il nome del regista era scritto in caratteri molto più grandi. Sulle riviste comparvero stranissime pagine pubblicitarie, nelle quali si poteva leggere di « un documentario d'eccezione » o si trovava una botta ai produttori perché non conoscevano il signor XY che era stato a girare in montagna. Ora ognuno vede quale mancanza di serietà fosse alla base di queste manifestazioni, che hanno sapore di giochi da ragazzi. Ragazzi giocano ai grandi cineasti; è logico facciano sorridere. Specialmente quando in sala di proiezione si deve constatare come tali lanciatissime produzioni siano, in massima, i peggiori film a formato ridotto, privi di qualsiasi interesse e di qualsiasi utilità, se non sono addirittura pezzi di pellicola ove manca in pieno il senso del cinema.

Io credo sia perfettamente plausibile domandare il « perché » è stato fatto un film. Un normale produttore potrà rispondere « per proiettarlo e per incassare »; ma non un ridottista. Le risposte dovrebbero quindi essere di ordine ben diverso. Ma qualcuno sarebbe purtroppo costretto a rispondere d'aver fatto un film per poter dire di averlo fatto, per mettere i comunicati sui giornali o le fotografie nell'atrio di Villa Olmo; oppure « per divertirsi a farlo ». Siamo ossia sul piano del dilettantismo, e il dilettantismo è un vero e proprio male, caratteristico di certa società borghesuccia che odiamo, un male che deve essere combattuto in tutti i modi. Ma la risposta al nostro perché potrebbe anche essere « per vincere un concorso » e, in particolar modo, « per vincere i Littoriali ». Infatti io credo che, assieme a molti altri fattori, abbia contribuito al formarsi di questa situazione il regolamento del concorso per un film ai Littoriali. Per questo le varianti che sono state apportate quest'anno al regolamento mi paiono le più opportune e credo non mancheranno di avere una benefica influenza sull'evoluzione del ridottismo in Italia. Ma fino allo scorso anno il concorso ai Littoriali non presentava divisioni in categorie, né stabiliva metraggio e durata e, dati anche i concetti serviti da alcune giurie — concetti che non mi pare siano stati i più opportuni trattandosi di cinema sperimentale — se ne ebbe di conseguenza che, per imporsi ai Littoriali, era obbligatorio fare un « soggetto » e farlo più lungo, più « spettacolare », più — per dire un termine caro ai noleggiatori — « colossale » possibile. In un certo senso veniva premiato non tanto il film più bello, ma il film più difficile a farsi. Ecco quindi i ridottisti buttarsi allo sbaraglio, quasi in concorrenza con l'industria normale. Ne vennero fuori film riguardo ai quali bisognava sempre considerare « gli scarsi mezzi » con cui erano stati realizzati. Ora il ricordare « gli scarsi mezzi » per far apprezzare un'opera è altro atteggiamento tipico del dilettantismo. Gli scarsi mezzi non scusano nessuno, anzi, secondo me, condannano, perché il non misurare i propri mezzi mi pare sia sintomo più che altro di incoscienza e di poca serietà.

Ora, se sul piano teorico le possibilità tecniche del formato ridotto sono identiche a quelle del normale, scendendo al piano pratico, che è quello che interessa, e dovendosi non più parlare di possibilità del « ridotto », ma di possibilità dei ridottisti, ci troviamo allora in una posizione di netta

Fernando Cerchio nuovo Littore del Cinema espone le sue idee sul formato ridotto

inferiorità. Posizione di inferiorità tuttavia alla quale fa riscontro una grande qualità, caratteristica del ridotto e che, di tale inferiorità, può ampiamente ripagare: ossia l'indipendenza assoluta da qualsiasi legame industriale e commerciale, la natura antispeculativa della produzione, la libertà del lavoro. Ed è veramente strano come si sia verificato il caso di ridottisti che hanno completamente dimenticato questo enorme vantaggio per tentare il film spettacolare, di successo, quasi « di cassetta »; negando così le tipiche possibilità artistiche del formato ridotto, e rinunciando ai suoi vantaggi, per andare ad impigliarsi in una ridda di difficoltà od impossibilità tecniche. Con ciò non si vuole affatto

stimolare i ridottisti a ripetere come « in sordina » certi superati tentativi e ricerche di male intesa avanguardia. È anzi con molto piacere che abbiamo visto il ridottismo italiano distaccarsi a poco a poco da tutte queste tendenze, ma, mentre ci si augurava il formarsi di una mentalità più seria, più solida e pratica, si è invece visto che « dalle nuvole » si è andati a finire « nelle nuvole ». Dalle nuvole di ricerche senza interesse e sorpassate, alle nuvole di grandi sogni, anche questi privi di interesse e di utilità. Ora io penso che volendo

ripudiare, come si deve ripudiare, qualsiasi forma dilettantesca, la produzione in formato ridotto possa presentarsi sotto un duplice aspetto:

1° Studio dei mezzi propri del linguaggio cinematografico e ricerche in proposito, studi e ricerche di carattere essenzialmente personale e di personale utilità.

Presentazione di idee e spunti per film, in una forma che si potrebbe paragonare a « bozzetti » od « appunti » (come uno scrittore, ad esempio, può, in una colonna di giornale, esporre una « idea di romanzo »).

2° Produzione di documentari che abbiano una reale utilità e possibilità di applicazione come: documentari industriali e pubblicitari e, specialmente, film tecnici, scientifici e didattici.

Potremmo chiamare il primo aspetto « artistico », e « tecnico » il secondo.

Queste mi pare siano le uniche possibilità del ridotto, qualora lo si voglia finalmente intendere come una seria attività. E verso una produzione ispirata a questi criteri si dovrebbe dirigere l'attività dei Cine-Guf.

Esaminiamo quindi più dettagliatamente le caratteristiche e le possibilità di una tale produzione.

1° Aspetto artistico:

Dirò innanzi tutto come sia per me inconcepibile, tranne, ripeto, che sul piano del dilettantismo — che interessa, credo, nessuno, oltre gli zii e le zie ed altri prossimi parenti del piccolo regista — come sia inconcepibile che un giovane faccia del ridotto senza l'intenzione di dedicarsi al cinema o, almeno, di studiarne profondamente tutti gli aspetti. Logicamente allora questo giovane dovrebbe, prima ed invece di buttarsi al grande film a soggetto, che lo costringerà inevitabilmente ad ogni sorta di compromessi ed arrangiamenti, sino alla scusa finale degli « scarsi mezzi », dovrebbe, mi pare, studiare attentamente i mezzi espressivi del cinema cominciando dalla grammatica di questo nuovo linguaggio, anzi dalle aste. Fare le aste può essere noioso, tuttavia anche i maggiori scrittori hanno cominciato facendo le aste; nessuno, che io mi sappia, cominciò scrivendo un romanzo in tre volumi. So che le tentazioni sono molte e mi si potrebbe obiettare che tutti, più o meno, da bambini abbiamo scritto qualche poesia. Però queste poesie non sono mai state prese in seria considerazione e nessuno di noi aveva tale pretesa, mentre troppi film che a quella poesia corrispondono partecipano ai Littoriali e ad altri concorsi, qualche volta anche affermandovisi. Poi non ci si arresta alle aste; perché, superate queste, vi è tutto un complesso mestiere ed una difficile tecnica di cui bisogna impadronirsi ed il cui studio può essere oltremodo attraente. Ed il cinema è un'arte talmente giovane ed in continuo divenire che lascia campo alle più vaste esperienze. Il ridotto ha ora raggiunto, per esempio, due importantissime possibilità tecniche: il sonoro ed il colore. E se il film sonoro non si può dire abbia ancora completamente scoperto se stesso, il colore è addirittura agli inizi. Abbiamo invece visto nel ridotto, finora, si sia sempre fatto uso del sonoro secondo la formula più comune e corrente del cinema commerciale, mentre nessuno ancora ha pensato ad affrontare

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

praticamente i problemi estetici del colore. E sotto quest'ultimo aspetto il ridotto potrebbe anche essere un utilissimo mezzo di studio in mano ad un uomo di cinema.

Oltre queste possibilità di studio ed esperienza che hanno, specialmente le prime, un valore più che tutto personale, il ridotto può servire, ho detto, « alla presentazione di idee e spunti per film ». Noto a questo proposito come la « idea per un film » o il « bozzetto di film » possa essere migliore di molte produzioni che hanno la pretesa di essere opere definitive e compiute, mentre solo in questo modo il ridotto potrà veramente portare un serio contributo al cinema.

2° *Aspetto tecnico:*

È sotto questo aspetto, che chiameremo più propriamente di applicazione del cinema alla tecnica ed alla didattica, che il formato ridotto può veramente acquistare una sua funzione ed una sua importanza.

Le applicazioni che il cinema può avere nelle varie branche della scienza, dell'industria e dell'insegnamento sono così varie e numerose che sarebbe troppo lungo elencarle. D'altronde, di questi problemi si è più volte scritto e parlato. Ciò che mi preme notare è come in questo campo il ridotto possa essere un'attività fine a se stessa, non solamente un primo gradino di studio ed esperienza. Per questo è augurabile un più attivo interessamento del Cine-Guf al problema, ed una maggior produzione in questo senso. Interesse che è logico attendersi dopo il convegno di Palermo durante il quale molto si è parlato di questo aspetto della produzione in ridotto e ne è stata posta in giusta luce l'importanza particolare; mentre il nuovo regolamento del concorso per film ai Littorali, che stabilisce due apposite categorie per le produzioni a carattere documentario e scientifico, non mancherà certamente di stimolare a lavorare maggiormente in questi ultimi campi, nei quali il ridotto può giungere al massimo del suo rendimento.

Ma anche in questo campo, prima di buttarsi al film, sarà necessario un attento e paziente studio delle caratteristiche, delle possibilità e, diciamo pure, delle « regole » del linguaggio cinematografico. Un film scientifico fatto da chi ignora anche parzialmente queste « regole », sarebbe come un libro scientifico sgrammaticato il quale risulterà, oltretutto brutto, oscuro se non incomprensibile, come oscuri ed incomprensibili sono purtroppo molti « grandi film » a soggetto realizzati in ridotto. Per questo credo non inutile insistere particolarmente su questa funzione del « ridotto », alla quale già ho accennato, che più che di « segnalare », — quanta fretta, a volte, di essere segnalati — sarà di « preparare » elementi capaci e competenti.

Concludendo, noto come un orientamento della produzione in formato ridotto secondo i concetti che ho brevemente esposti — e, in particolare modo verso quelle produzioni che possono essere di pratica utilità (scientifica, didattica) — segnerebbe il definitivo distacco da qualsiasi forma dilettantesca ed i Cine-Guf, lontanissimi dai vecchi Filo-Cine-Club di amara memoria, verrebbero veramente ad essere centri di studio e di lavoro e porterebbero un loro attivo contributo a molte importanti attività nazionali.

FERNANDO GERCHIO

RINNOVATE LA VOSTRA BELLEZZA OGNI MATTINA CON I SALI DI FRUTTA ALBERANI

Non si può essere in perfetta salute fino a quando il sangue è inquinato dalle tossine dovute ad un'eliminazione imperfetta dei rifiuti della digestione. Le persone dalla carnagione giallastra o terrosa rivelano un sangue viziato da questi prodotti tossici e dovrebbero prendere al mattino a digiuno un cucchiaino di "SALI DI FRUTTA ALBERANI,, in un mezzo bicchiere d'acqua tiepida.

L'orticaria, l'acne, i bottoni rossastri, i punti neri cederanno subito ad una cura regolare di "SALI DI FRUTTA ALBERANI,,

Prezzi :

flac. grande L. 12
piccolo .. 7
min. .. 2,65

TOGLIETEVI LA BRUTTA MASCHERA DI UNA BRUTTA CARNAGIONE



ACME

"SALI DI FRUTTA" "ALBERANI"
PRIMAVERA DELL'ORGANISMO

GLORIA E ILLUSIONE

se
forn' a Roma forei tutte
cose, forse tutte illusioni,
vedo Roma niente' altro
che Roma il ceppo delle
miei gloria. — (4)

IN TRENO, in istrada, nei salotti, dovunque, le ragazze parlano di cinematografo. Sempre più, con l'andare del tempo, la cosiddetta «settima arte» rappresenta l'ideale di quasi tutte le ragazze. Imitano le stelle nell'abito, nell'atteggiamento, nella maniera di pettinarsi: o almeno, credono di imitarle. Oggi, infine, è di moda fare del cinema. Il giornale illustrato, il fascicolo con la vita di questa o quell'attrice che vive sotto il cielo della California dopo un passato magari infelice o pieno di difficoltà, hanno contribuito involontariamente a creare nelle ragazze d'ogni specie la convinzione che anch'esse potranno un giorno apparire sullo schermo. Anche loro, infatti, fanno le dattilografe, o sono impiegate in qualche ufficio, hanno avuto una adolescenza simile a quella d'una «star» di Hollywood.

La mèta sarebbe naturalmente Hollywood. Ma c'è molta strada, c'è l'oceano, in mezzo. Invece Roma o Tirrenia sono più vicine. Da Roma una volta per caso sono giunti nella città, dove abita una di queste ragazze, certi tipi con macchina a schermi a riprendere una scena nella piazza o in una strada. C'erano anche attrici nostre, col viso rosso per il cerone e le labbra scure, le ciglia artificiali. La ragazza ha visto, ha aperto gli occhi. Ha detto: «Anch'io, anch'io voglio fare la diva!». E si è recata dal miglior fotografo locale, prima con un abitino marrone e poi in costume da bagno.

La ragazza, dopo aver visto se stessa in più pose ed aver mostrata la serie delle fotografie alle amiche, alle compagne e anche al cavalier tizio, direttore della filodrammatica (il quale le aveva raccomandato

di frequentare la filodrammatica, ma lei non ha mai voluto, perché pensava al cinema e solo al cinema che non deve essere «contaminato dal teatro»), manda la serie a Roma indirizzando la busta contenente anche una lettera di autopresentazione, alla Cines. Naturalmente la Cines non risponde, e ciò per due ragioni: prima, perché la Cines non esiste più; seconda, perché ci vorrebbe altro a rispondere. Meglio lasciar cadere ogni illusione.

Ma la ragazza non abbandona. Vive sempre in lei la speranza; il desiderio si fa di giorno in giorno più forte. Ogni mattina si guarda allo specchio, ogni pomeriggio è cattiva col fidanzato, ogni sera è scontrosa verso i genitori. Un giorno appare sul giornale una notizia che fa esultare di gioia, almeno per un momento, l'aspirante attrice. Si tratta di un concorso, al quale anch'ella può partecipare, perché ha i requisiti richiesti dal bando; ovvero: crede di averli. E manda le fotografie alla Commissione giudicatrice.

La fanciulla scelta dalla Commissione si reca a Roma, entra per la prima volta in un teatro di posa, si mette sotto la luce e il calore delle lampade, dopo che il suo volto è stato più o meno accuratamente truccato. Sono tante le partecipanti al concorso e tutte si sono truccate, hanno tenuto il volto davanti allo specchio per oltre un'ora: a quel volto, che il truccatore ha lievemente modificato, arcuando meglio le sopracciglia, dando forma fin troppo esatta alle labbra, la concorrente ha voluto aggiungervi un ritocco suo: magari la cipria soltanto. Se prima si riteneva fotogenica, adesso si crede dieci volte fotogenica: è sicura, è certa di vincere, di ottenere un contratto ragguardevole. Davanti alla macchina da presa le aspiranti si sentono imbarazzate; a volte, fin troppo: nervose, agitate, con lo sguardo dappertutto, si tormentano le mani, sudano, fumano sigarette e imparano così quel vizio smodato del tabacco che è tipico di ogni aspirante attrice. Poi viene il momento di muoversi, di dire una battuta, di «far qualcosa». L'operatore, con l'occhio al mirino, fa una smorfia. Finalmente il provino è fatto. Giorni d'attesa. Le fanciulle potrebbero ritornare a casa loro, invece rimangono a Roma. Sicure, tutte, di vincere, vanno



«...hanno tenuto il volto davanti allo specchio per oltre un'ora...»

nei negozi, comperano orribili cappelli, si fanno la permanente e schiariscono i capelli, se non l'hanno già fatto prima; e così tingono le unghie di rosso vivo. In tal modo, e anche peggio ridotte, stanno sulla soglia del mondo cinematografico, dove ancora non riescono ad entrare.

Se non c'è il concorso, c'è qualcuno: un tale che la ragazza ha conosciuto per caso: un tale che « fa del cinema », uno di quelli che gli intellettuali chiamano « cineasti » e che la ragazza ritiene una persona influente. Magari è un povero diavolo che batte il « ciak » e che aspira a diventare almeno aiuto-regista. Gli scrive, gli si raccomanda. Il bravo giovane non risponde: ha altro per la testa. Anche lui è sulla soglia: il produttore gli ha detto: « Ripassi domani, mi cerchi, mi telefoni », ed egli è ripassato due volte, ha cercato tre volte, ha telefonato dodici volte per giorni e giorni senza venire a capo di nulla. E quando meno se l'aspetta, riceve, sì, una telefonata: « Sono io, perché non mi ha scritto? Adesso vengo da lei ». « Ma che ho fatto io a quella ragazza? » pensa il giovanotto abbassando il ricevitore del telefono della pensione dove abita. In questa pensione non c'è posto per la ragazza, che d'altra parte ha pochi soldi, quanti gliene basterebbero per ritornare al suo paese. Ma viene sistemata comunque dalla padrona che ha un debole per le aspiranti dive: spera sempre che dalla sua pensione esca quella che domani diventerà la più grande attrice italiana e la meglio pagata. Ma, ahimè, la padrona non ha l'occhio clinico. E per quanto la fanciulla sogni che un'automobile bianca la conduca verso la gloria, l'automobile non giunge mai. Il bravo giovanotto finalmente ottiene un posticino, in un film, la fanciulla farà la comparsa in quel film e può darsi che domani sia accompagnata per la difficile strada da un distinto signore compiacente. C'è un altro mezzo per tentare il cinema: la scuola, ovvero il Centro Sperimentale. Anche qui, giungono parecchie domande, fotografie, autopresentazioni, raccomandazioni: ma c'è poco da raccomandare: la stoffa c'è, o non c'è. E il Centro ha, più che una casa di produzione, il dovere di togliere le illusioni alle fanciulle che aspirano alla gloria. Però le escluse non si danno per vinte. Dopo qualche mese di scuola, e il risultato negativo all'esame, continuano a persistere. Il bar accanto al Centro Sperimentale è molto frequentato da allievi del Centro e dalle escluse: vorrebbero queste ultime ritornare, fare ancora la « vita del cinema ». E poiché il Centro le ha rifiutate cercano altra via: ed eccole « comparse » o qualcosa di più (dipende, il « qualcosa di più », da fattori indipendenti dalla loro capacità) in un film.

Quando in un film hanno raggiunto un « primo piano », pensano di essere dotatissime: non vedono, magari, che il primo piano è mal riuscito e che il film è brutto. Tuttavia c'è anche un'altra cosa da tenere presente: il « come tirare avanti », la vita, insomma. Ormai la strada, sbagliata, è



«...le illusioni sono cadute, addio gloria!»

scelta e la speranza vive sempre. Passano giorni, settimane, mesi. La fanciulla ripensa al paese che ha lasciato, ai parenti, è presa da un amaro sconforto, e si abbatte, piangente, sul letto della sua camera d'affitto; le illusioni sono cadute, addio gloria!

Ne ho conosciute parecchie: una diversa dall'altra, ma tutte con un motivo in comune, che si potrebbe definire con l'e-

spressione: « disordine morale »; il solo fatto di pensare alla carriera cinematografica avventatamente, è indice di questo disordine. È strano che ci pensino, in massima parte, quelle che non hanno possibilità, mentre quelle che ne avrebbero, rimangono volentieri a casa. Ne ho conosciuta una soltanto dotata di un temperamento eccezionale, istintivo, per quanto non priva di una certa dose di disordine. Questa fanciulla avrebbe potuto suggerire a un produttore intelligente motivi per film da farsi su misura per lei. Invece, è stata male impiegata in mediocri film, o in ruoli di secondo piano. Sul rapporto tra aspiranti attrici e produttori o registi, ci sarebbe anche da fare un lungo discorso. Ho accennato al caso di una ragazza che aveva doti naturali per riuscire e fino ad oggi non è riuscita, per dire come sia necessario possedere oltre che il temperamento, quando c'è, anche la visione chiara di quello che si vuol raggiungere. Per questo occorrono, prima di tutto, intelligenza e volontà. Fino ad oggi, salvo due o tre, le numerose giovani attrici apparse nei film italiani sono risultate piuttosto convenzionali. Da che dipende? Per quanto riguarda la giovane attrice, il modo di vivere influisce direttamente sulla espressione cinematografica; il complesso delle parentele, delle relazioni nell'ambiente del cinema e fuori del cinema; la maniera di vestire, di pettinarsi. La ragazza che sullo schermo vuole risultare attraente deve essere, prima di tutto, nella vita, una persona attraente. E questa è forse la cosa più importante su cui possa contare una ragazza che voglia raggiungere la gloria cinematografica. **FRANCESCO PASINETTI**



«Il bar accanto al Centro Sperimentale è molto frequentato...» (foto Pasinetti)

PATHE BABY R. M. - Per ottenere film ridotti per la proiezione col Pathe Baby si rivolga alla SICET di Roma che li ha in esclusiva. Probabile che vi trovi anche qualche film di Valentino. Poco fa ho visto in un cinema il suo **MONSIEUR BRACCAIRE**, e mi è sembrato che la sua recitazione non sia per niente caduta nel ridicolo. Questo avviene, del resto, per quasi tutti i grandi attori cinematografici, come la Garbo, Charlot, Keaton, Stroheim. Loro sapevano trarre dalla recitazione teatrale di allora uno stile sostenuto che non è quello di oggi ma che oggi ci risulta per niente affatto vuoto o buffo.

ORLANDO S. (Napoli). - Il film **CENTO UOMINI E UNA RAGAZZA** mi è piaciuto non solo perché è pieno di allegre trovate che non sono tirate per i capelli ma che derivano organicamente dall'azione, e perché gli attori divertono senza ricorrere a facili caricature. Mi sembra anche che alcuni accenti di critica sociale - la «sovrapposizione acustica» di musica classica e di penose discussioni finanziarie; il circolo elegante che si diverte della povera ragazza e delle sue preoccupazioni - siano inserite in un film leggero senza che ne nasca un'impressione penosa ma anzi con l'effetto di rendere più vero e più umano il modesto soggetto e la sua realizzazione. Il regista Henry Koster già in Germania, col nome di Herman Kosterlitz, aveva fatto alcuni film notevoli. Mi ha stupito un po' Leopold Stokowski, musicista che finge il musicista, in quella maniera piuttosto buffa finora riservata a Boris Karloff al pianoforte. Egli, in fondo, dovrebbe sapere come si comporta un direttore d'orchestra; ma del resto anche la sua maniera di dirigere è sempre un po' teatrale.

P. Z. (Torino). - Facendo dei film documentari un elemento costante del programma cinematografico bisognerebbe naturalmente evitare che il pubblico, in un altro cinematografo, sia costretto a vedere per la seconda volta lo stesso film documentario. Un rimedio sarebbe quello di collegare la distribuzione di ogni film documentario a quella di un determinato film a soggetto, in modo che, per es., **LA GRANDE CITTÀ** si proietti in ogni sala italiana insieme all'**ALLEVAMENTO DEI CAVALLI**, o che so io. Per il momento, tuttavia, preferisco vedere un documentario due volte invece di non vederlo per niente.

GIOVANI TEORICI. - Un lettore si è dichiarato pronto a cedere a qualcuno la sua copia doppia del libro di Pudovkin. Chi se ne interessa mi mandi il proprio indirizzo.

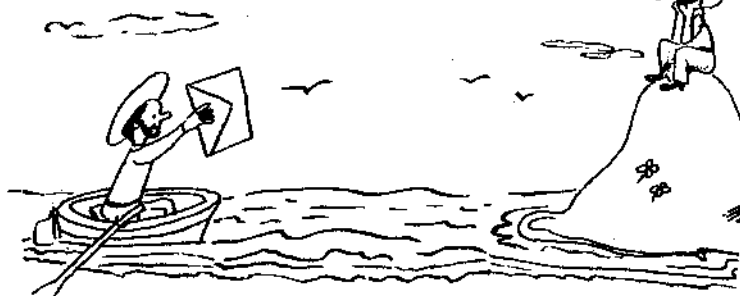
FRANCO (Napoli). - Non ci siamo ancora: uno degli argomenti è troppo sfruttato, l'altro si presta a esser frainteso. Grazie egualmente, e mi propongo subito qualche altra cosa, possibilmente col Suo indirizzo privato.

ETTORE GARGIONI (Tivoli). - Non vorremmo aumentare il numero delle nostre rubriche fisse, ma pubblicheremo più spesso articoli informativi sull'uno o l'altro regista.

VITTORIO SANDRACCA (Alessandria). - Il film **IL CABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI** (non *Calligaris*) è stato infatti portato in Italia da un noleggiatore che però ne ha fatto soltanto qualche proiezione in pochissime città; ma ne

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



esiste tuttora una copia al Centro Sperimentale di Roma. Non è escluso, quindi, che i critici che ne parlano lo abbiano visto. Tuttavia esiste il problema di cui Lei mi parla e che nasce appunto dall'impossibilità di vedere i vecchi film: moltissimi critici, saggisti e teorici parlano con la massima sicurezza di film che hanno visto molti anni fa o che conoscono attraverso qualche fotografia o descrizione. Ne nascono discorsi che non reggono e molti film ne approfittano per acquistarsi una stranissima fama postuma. Uno di essi riguarda il **CALIGARI**, film che ho rivisto qualche anno fa e che mi sembrava interessante, ma molto artificiale e per nulla una grande opera d'arte. La colpa non è tanto degli scrittori che giustamente sentono il bisogno di citare i «classici» quanto della mancanza di musei cinematografici. Il libro *Movie Parade* di Paul Rotha se lo può far venire, attraverso una libreria, dall'editore «The Studio Ltd.», 44 Leicester Square, London WC 2.

GUIDO S. (Torino). - La rivista mensile *Intercine* fu pubblicata, per un anno solo (1935), dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa. *Cinema* ne è una specie di successore. Le Sue idee sul documentario, certamente giustissime, non fanno che confermare quanto fu detto su *Cinema* in varie occasioni. - Io intendo il cinematografo, quello muto, non come una forma di spettacolo ma di fotografia. Il sonoro ha poi portato un'altra forma di cinematografo: la commedia, il teatro sullo schermo. Il cinema vero non è altro che un miglioramento dell'immagine fotografica e come tale il suo scopo dev'essere essenzialmente quello di vedere: di far vedere. Da ciò la cinematografia documentaria. Io queste affermazioni le formulerei così: «Il cinematografo vero, quello muto, è un genere autoctono di spettacolo, basato sulle capacità espressive e narrative dell'immagine fotografica. Il sonoro poi ha messo il cinema al servizio di una forma spettacolare già esistente: quella della commedia teatrale. Il cinema vero non è che un allargamento dell'immagine fotografica e come tale il suo scopo dev'essere essenzialmente quello di vedere: di far vedere. Onde l'importanza dell'elemento documentario». In complesso dunque siamo d'accordo.

UN ROMANO. - Come dissi già altre volte, è opportuno presentare un soggetto nella forma riassuntiva di due o tre cartelle dattiloscritte. Sono senz'altro

pronto ad esaminare uno dei Suoi soggetti se me lo presenta in questa forma.

REMO LIUBICICH (Fiume). - **LA LUCCIOLA:** Jeanette McDonald, Allan Jones, Warren William. **IL RE DEI FILLIROSSE:** Randolph Scott, Bruce Cabot. **LA CANZONE DEL FIUME:** Barbara Stanwyck, Joel McCrea. **SIGNORA VAGABONDA:** Robert Young. **ULTIMA PARTITA:** Claire Trevor, Cesar Romero. **CAVALIERI DEL TEXAS:** Fred McMurray, Jean Parker, Jack Oakie. **STERMINATELI SENZA PIETÀ:** Bruce Cabot, Rochelle Hudson. - Volendo avere gli indici pubblicati nei numeri 13 e 25 bisognerebbe chiedere questi numeri arretrati alla nostra amministrazione.

RENATO SANSONI (Milano). - Il primo film sonoro del mondo fu **IL CANTANTE DI JAZZ** della Warner; il primo film sonoro italiano: **LA CANZONE DELL'AMORE** della Cines. - La targa di doppiaggio per un film straniero è di 50.000 lire. - Se io credo che gli astri della Garbo e della Dietrich stiano per cadere? Credo che ogni carriera di attore cinematografico rappresenti una specie di lotta fra la sostanza vitale di cui l'artista dispone quando firmò il suo primo contratto, e il meccanismo della produzione industriale che fatalmente la consuma e quindi la diminuisce sempre di più.

HERTA LEVI (Lawrana). - Ermete Zacconi è partito in questi giorni per l'America del Sud. Potrebbe provare a scrivergli per il tramite della Direzione Generale del Teatro, Roma, via Boncompagni, 15.

CARLO BARSOTTI (Luca). L'argomento è ottimo, ma bisognerebbe trattarlo molto bene. Ho bisogno quindi di vedere il manoscritto per dare un giudizio definitivo. - Per quanto riguarda la critica vedo che mi debbo spiegare meglio: io credo dunque, come Lei, che ogni opera d'arte abbia un suo valore e carattere assoluti; soltanto che non si possono definire e fissare in modo scientificamente esatto perché non sono riconducibili a cifre. Discutendo dunque valori spirituali non si può far altro che cercare di dimostrare l'evidenza delle proprie affermazioni. Una via matematica per riconoscere la verità oggettiva non esiste, e perciò la discordanza fra i singoli critici ci sarà sempre. Il critico deve cercare appunto di dimostrare l'evidenza dei propri giudizi. Unicamente con questa dimostrazione può, se mai, persuadere l'uomo comune

ch'egli è un esperto autorevole degno di essere ascoltato e seguito. Ecco perché secondo me i giudizi senza motivazione espressa non hanno valore, seppure spesso sono inevitabili per la mancanza di spazio e di tempo, e giustificati dalla poca importanza dell'oggetto. (Ci siamo?) - Quella tesi estetica poi sulla insufficiente durata della pellicola di celuloide sembra così assurda anche a me che non la vorrei nemmeno confutare.

V. A. (Valenza). - Non posso far di meglio che rimandarla al num. 34 di *Cinema*, pag. 347.

GIOVANE ARTISTA ROMAGNOLO. - Luigi Trenker è nato nella Val Gardena. Attualmente gli può scrivere a Berlin-Charlottenburg 5. Il suo nuovo film **LA GRANDE CONQUISTA** non è stato ancora proiettato. Sta preparando **DA S TIROLER-RÜTCHEN**.

Dr. A. G. P. (Genova). Il concorso di Como è limitato ai film documentari e turistici a formato ridotto. Se Lei si iscrive a un Cine-Guf potrà partecipare col suo film a soggetto ai Littoriali del Cinema che si svolgeranno a Venezia in agosto.

L. P. (Roma). - Va benissimo: aspetto il nuovo saggio. Ma perché imitare la calligrafia di d'Annunzio? La prima condizione per riuscire è trovare una via propria personale.

PUCCI (Comigliano). - Sulla rubrica *Voi fotografate noi pubblichiamo* non appaiono tutte le fotografie inviate dai lettori ma soltanto quelle che o sono molto buone o dimostrano qualche difetto la cui discussione può riuscire utile a tutti i lettori. - Dei film della piccola Jane Withers abbiamo visto **LA MASCOTTE DELL'AEROPORTO**, L'attrice è apparsa inoltre in **GINGER; THE FARMER TAKES A WIFE; PADDY O'DAY; GENTLE JULIA; LITTLE MISS NOBODY; PEPPER; CAN THIS BE DIXIE?; THE HOLY TERROR.**

RADIO B. (Torino). - Quando mi dispiace di non avere lo spazio per riprodurre in esteso il suo suggerimento di un soggetto cinematografico. Ecco la serietà che occorre, ecco un argomento simile a quelli da cui sono nati grandi film di Flaherty, di Vidor, di Dalsheim e di altri. Lei mi descrive le tragedie e l'eroismo dei viticoltori negli anni del dopoguerra: la speculazione durante la prosperità, le terribili perdite provocate dalla fillossera, la crisi, la miseria e poi la ripresa, la nuova fede nelle proprie energie, l'opera delle catrede ambulanti di agricoltura. E, invece di indicarmi una trama Lei mi dice semplicemente: una trama è presto trovata; basta interrogare qualche famiglia più provata dagli avvenimenti su esposti e ne usciranno esempi davvero edificanti. È proprio questo il metodo, sperimentato, che potrebbe darci i grandi film che aspettiamo dalla produzione italiana. Lei è un semplice operaio. Eppure c'è più buon senso nelle Sue poche righe che non in dozzine di cervelli di soggettisti colti e quotati che non dormono la notte per trovare il modo di ritardare con un nuovissimo trucco il primo bacio dei due giovani protagonisti, tanto affascinanti e tanto noiosi. Lei mi conforta e allo stesso tempo mi fa soffrire.

Rag. ENRICO GUSTARELLI (Milano). - Sarei lieto anch'io. Speriamo che l'occasione si presenterà.

IL ROSTRONO

tutto

La più fresca, varia, originale delle riviste settimanali, il più divertente commento alla vita

DIRETTORI
MOSCA e METZ
in collaborazione con
GUARESCHI e MANZONI
È in vendita ovunque a cent. 60

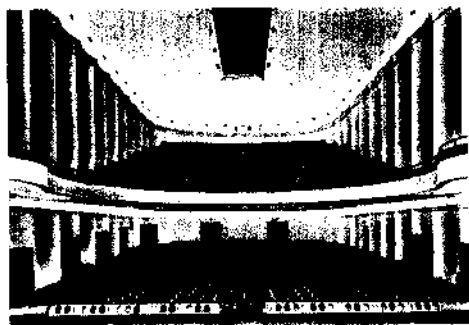
Il più gustoso riflesso degli avvenimenti di tutti i giorni, di tutti i campi, di tutti i tempi

tutto

NUMERO GRATUITO DI SAGGIO A RICHIESTA - RIZZOLI & C., EDITORI - PIAZZA CARLO ERBA 6, MILANO

CINEMA TEATRO ROMA

VICENZA



IMPIANTO DI

CONDIZIONAMENTO D'ARIA

ESEGUITO DALLA

AEROMECCANICA MARELLI S.A.

MILANO - BASTIONI VIGENTINA 39, TELEF. 52.450 - 52.451

GALLERIA

XLIV SHIRLEY TEMPLE

(v. tavola a fianco)

SHIRLEY TEMPLE è nata a Santa Monica (California) il 23 aprile 1929. Ha compiuto dunque nove anni in questi giorni, festeggiata in pompa solenne come una principessa regale. È tuttavia quasi una veterana del cinema, poiché interpreta film da più d'un lustro. Aveva tre anni quando per la prima volta affrontò i *sunlight*. I genitori, l'impiegato di banca George F. Temple e signora, s'accorsero molto presto che Shirley era una bambina eccezionale: e cominciarono col mandarla a una scuola di danza per bambini. Qui la vide un giorno Lee Brown, musicista e, a tempo perso, famoso scopritore di talenti cinematografici infantili. Egli difatti deve questa riputazione, oltre che a molte scoperte secondarie, all'aver scovato Jackie Cooper: quindi in un certo senso è una sorta di eroe nazionale americano, soprattutto dal punto di vista dei produttori di film. Brown affidò Shirley alla Educational Pictures, un'organizzazione minore specializzata nella produzione di cortometraggi. Shirley debuttò come *bathing beauty*, come «bellezza balneare», in costumino da bagno, alzando il ditino con mossetta buffa e disinvoltata, e tenendo per il manico una coppa più grande di lei. L'atteggiamento era già allora inaspettato, per una bambina di tre anni: ecco, si sarebbe detto, questa conosce almeno le aste della prima elementare — soltanto è scarsamente sviluppata. E sulla coppa c'era scritto, con un dubbio umorismo che fu la sua corona fin da allora, ch'era data in premio alla *bathing beauty* più notevole della categoria «peso marzapane». Poi nelle commedie infantili dell'Educational le sue doti furono messe in opera con maggiore scienza, e di lì Lee Brown, che aveva buona memoria, la ripescò per darle una partecina nel TRIONFO DELLA VITA, dov'egli aveva un posto preminente come produttore e arrangiatore musicale. La bambina cinqueenne entusiasmò tutti, e per decisione unanime la piccola parte le fu un tantino allungata. E poi vennero i film «importanti», e dopo un anno circa lo *stardom*, il trono stellare. È da tre anni la «stella» che rende di più, lasciando a netta distanza Gable e Cooper, Astaire e la Garbo. Il suo nome è già nella World Wide Encyclopedia. Il Governatore dell'Idaho l'ha creata aiutante di campo, e l'American Legion Post, colonnello onorario. Tutto il mondo è pazzo per lei. Oltre al disinteressato entusiasmo degli spettatori neutrali, Shirley ha provocato quello peloso dei genitori di bambini vivaci. L'ufficio centrale di reclutamento di Hollywood ha dovuto aggiungere molti nomi alle sue liste infantili; esse contano oggi la cifra cospicua di 1400 nomi: 1400 piccoli aspiranti alla gloria, dall'erà di sei mesi in su. Per fortuna, le statistiche dicono: soltanto il 0,6 per mille dei bambini che vogliono diventare stelle riesce. Il caso di Shirley è realmente un caso unico. La sua vita è faticosa, ma ben equilibrata. Essa si muove in un fasto ovattato, felice e famosa. Si fa molto per farla rimanere bambina; ma altrettanto per maniarla. Il primitivo filone di zucchero in canna ch'essa possedeva come un inconsapevole animalletto, s'è trasformato in rivoli di melassa. Comunque, Shirley si alza alle sette del mattino, gioca con migliaia di balocchi sempre nuovi (pare se ne stanchi presto; però, da buona fata autorizzata, li regala ai bambini poveri). Fa tre, al massimo quattro film l'anno. Lavora quattro ore al giorno, ha sei settimane di vacanza ogni anno, tra un film e l'altro riposa due settimane. Non adopera truccaggio. Uno dei suoi giochi preferiti è quello di far collezione di autografi celebri. Gli uffici pubblicitari, esaltando a,

assicurano ch'essa comprende tutto e s'interessa perfino alla tecnica del film. un giornalista americano ha concluso con serietà: «Quando sarà grande, non reciterà più, bensì dirigerà film». I grandi sono il suo pericolo costante. Quando i grandi la guidarono con discrezione, essa pareva giocasse (PICCOLA STELLA, LA MASCOTTE DELL'AEROPORTO), ed era attraentissima. Era bello vederla: la salute e il benessere (difatti non è mai stata ammalata) furono la prima base della sua fortunata irrequietezza. Nel suo argento vivo. Più tardi, gli errori dei grandi e la sua propria intelligenza precoce le hanno fatto comprendere chi è e che cosa fa. Nel suo gioco, è subentrata la consapevolezza, s'è infilato addirittura il mestiere. Il suo successo è enorme. Le folle si accalcano ridenti per applaudirla. Ma Freud ha detto: la curiosità che muove la gente, appartiene alla categoria «curiosità verso i mostri, i nani, i giganti». Quel che abbiamo potuto osservare noi è ben diverso, a dire il vero. Ai giovani d'ambo i sessi generalmente non piace; i vecchi, le mamme, i bambini, le zittelle e i giovani sposi ingenui sono i suoi più fedeli «tifosi». Gli sposi ingenui se la mangiano con gli occhi, perché essa incarna la bellezza infantile ideale secondo gli accreditatissimi schemi di Hollywood; e perciò essi vorrebbero mettere al mondo tesorucci che almeno un poco somigliassero a Shirley. Gli sposi smalzati, invece, evitano di vedere i suoi film; o, se li vedono, pregano il Signore che regali loro una bambina taciturna e timida. Le persone acide da due anni non si recano più nei cinematografi dove si proiettano film di Shirley Temple. Gli altri invece, come s'è detto, li affollano; e siccome gli altri sono la massa, la Casa che paga sei milioni di lire l'anno i servizi non leggeri della bambina-miracolo, ha risolto completamente ogni problema di *box-office*, e naviga nell'oro; ma ogni tanto consulta ansiosamente il calendario, mormorando di giorno e di notte: «Fino a quando?». D'altra parte, essa è davvero inimitabile. Le doti ch'essa possiede sono rarissime: prodigiosa semplicità e intuizione (una vera attrice, nel senso più preciso della parola: una di quelle bambine fantasiose e chiacchierine, che continuamente mettono sossopra la casa per i loro giochi, e imitano con abilità naturale la vita dei grandi), e, nelle grassocce gambette e nell'ugola, i doni, in pectore, d'una Eleanor Powell e d'una Alice Faye. Memoria ferrea, sensibilità pronta e docile. Nulla le manca: no, soltanto di diventare una donna. Ma allora finirà la sua vita?

FILM: una serie di cortometraggi (*Baby Burlesques*) per la Educational Pictures, il TRIONFO DELLA VITA (*Stand Up and Cheer*, Fox 1934), PICCOLA STELLA (*Baby, Take a Bow*, idem), LA MASCOTTE DELL'AEROPORTO (*Bright Eyes*, idem), NOW I'LL TELL (idem), CHANGE OF HEART (idem), LITTLE MISS MARKER (Paramount 1934), RIVELAZIONE (*Now and Forever*, Paramount 1934), IL PICCOLO COLONNELLO (*The Little Colonel*, Fox 1935), UN ANGOLO DI PARADISO (*Our Little Girl*, id.), RICCIOLO D'ORO (*Curly Top*, id.), LA PICCOLA RIBELLE (*Littlest Rebel*, 20th Century-Fox, id.), CAPITAN GRONATO (*Captain January*, id. 1936), UNA POVERA BIMBA MILIONARIA (*Poor Little Rich Girl*, id.), CIN CIN (*Stowaway*, id.), LA REGINETTA DEI MONELLI (*Dimples*, id.), ALLE FRONTIERE DELL'INDIA (*Wee Willie Winkle*, id. 1937), ZOCCOLETTI OLANDESI (*Heidi*, id.), RONDINE SENZA NIDO (*Rebecca of Sunnybrook Farm*, id.), LITTLE MISS BROADWAY (id. 1938). PUCK

RICORDATEVI CHE

Miranda Bonansea

la prodigiosa sincronizzatrice di SHIRLEY TEMPLE ha inciso sui

DISCHI COLUMBIA

alcune note canzoni di film e delle deliziose canzoncine scritte esclusivamente per lei.

AUDIZIONI E CATALOGHI GRATIS PRESSO I MIGLIORI RIVENDITORI DI ARTICOLI FONOGRAFICI

DISCHI COLUMBIA
MILANO - VIA DOMENICHINO 14





(20th Century-Fox)

SHIRLEY TEMPLE



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 Gam-
ma e Populit Onda, di
elevato potere assor-
bente dei suoni e di
elegantissimo aspetto,
consentono la perfetta
sistemazione acustica
di cinema, teatri, aule,
chiese, palestre, ecc.

FOTOGRAFIA



ESAME DI COSCIENZA

OGNI VOLTA che arrivano dai vari paesi i lussuosi almanacchi che fanno passare in rivista la produzione fotografica dell'annata, il fotografo dovrebbe compiere una specie di esame di coscienza, analogo a quello a cui l'uomo comune può sentirsi indotto nella notte di San Silvestro o il giorno del suo genetliaco. A che punto stiamo? Quali risultati sono stati ottenuti? C'è o ci può essere un progresso? Quali sono le mete da raggiungersi e quali i limiti naturali non superabili?

Per rispondere a queste domande non ci può essere materiale più bello e completo di quello offerto dal *Photography Year Book* del 1938 pubblicato a cura di T. Korda dalla «Cosmopolitan Press» di Londra. Ci troviamo davanti a più di mille fotografie, scelte con la massima cura dalla produzione mondiale del 1937 e stampate magnificamente su 320 pagine di carta lucida. Inoltre, in un centinaio di pagine di carta scadente di giornale sono presentate le fotografie pubblicitarie tolte dalla stampa quotidiana. Meno perfetto e meno vasto è l'almanacco *Modern Photography 1937-38* diretto da C. G. Holme e pubblicato da «The Studio» di Londra, ma è completato da ele-

menti utili che mancano a quello citato prima: denominazione del soggetto, dati tecnici delle fotografie riprodotte, cenni sui fotografi collaboratori, un indice che raggruppa le fotografie secondo i paesi di provenienza e, infine, una dozzina di tavole a colori - terribili, ma appunto per questo molto istruttive.

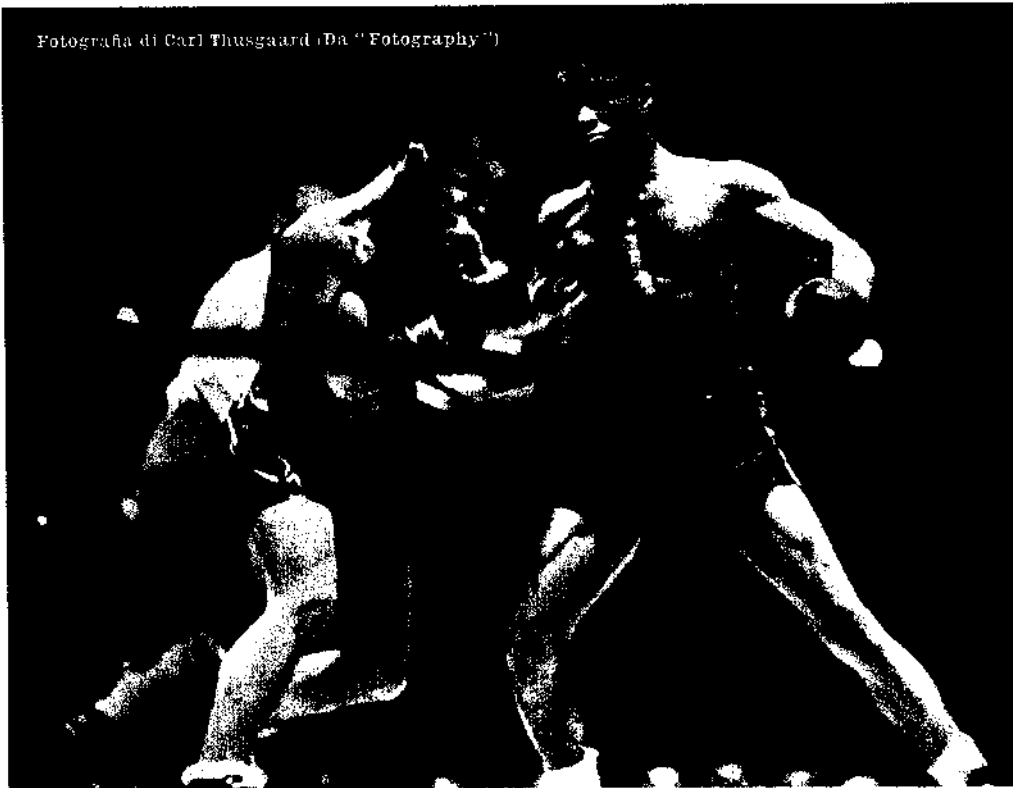
Nella fedele riproduzione del nostro mondo, la fotografia monocroma è arrivata a una perfezione difficilmente superabile. Basta guardare la sorprendente e istruttiva bellezza delle prese scientifiche che presentano, e nello stesso tempo interpretano, per es., il movimento reso rigido - mediante un'istantanea di un centomillesimo di secondo - della superficie di un liquido su cui cade una goccia, oppure l'immagine microscopica del cuore di un pollo, la testa di una zanzara, le particelle cristalline della polvere. D'altra parte, la tecnica fotografica permette ormai di smaterializzare gli oggetti reali fino a farli divenire una specie di pura materia fotografica: una testa femminile, ben truccata, illuminata con raffinatezza, purificata da ogni elemento casuale e, diciamo, fisiologico mediante i trucchi magici della stampa e del ritocco, stilizzata magari da uno

dei nuovi procedimenti come quello che trasforma ogni contorno in linea nera, sembra veramente più creazione della fantasia artistica che non riproduzione di un prodotto di madre natura. È appunto fra questi due punti limite, fra materia reale e materia artistica, che il fotografo, come ogni altro artista, deve trovare la «sua» soluzione. Ogni possibile fotografia trova il suo posto in una gamma che va dall'istantanea fulminea, che, senza pretese e possibilità di inquadratura ponderata, fissa la rara curiosità di un uomo mentre salta dall'aeroplano o di un serpente mentre inghiottisce un coniglio, fino alle studiatissime composizioni preparate con pazienza sotto le lampade dello studio.

Qual è la differenza essenziale fra pittura e fotografia, ossia fra l'immagine creata dall'uomo e quella fissata meccanicamente dall'obiettivo e dalla emulsione? Probabilmente questa: che la pittura partendo dalla materia artistica vuole avvicinarsi soltanto fino ad un certo punto a quella reale, mentre al contrario la fotografia parte dalla riproduzione della materia reale e trova quindi la sua base naturale in essa anche quando la trasfigura. Ecco perché un genere fondamentale di fotografie rimane quello che ci presenta l'autentica struttura delle cose vere con tutti gli elementi casuali, superficiali ma tuttavia caratteristici: il maglione stracciato di un vecchio pescatore, una gamba nuda con sottile peluria abbandonata su una stuoia di paglia fino a raggiungere l'erba schiacciata dal peso del corpo umano. L'ebbrezza della verità documentaria, per cui l'occhio si avvicina alle cose umili fino a escogitare i dettagli quasi microscopici, porta all'estremo quella che era la fatica di certi pittori olandesi e tedeschi i quali copiavano con esattezza fanatica le venature di una foglia o le rughe di un viso senile. Da anni vediamo tante di queste fotografie e non ne siamo ancora sazi. Perché? Probabilmente perché la ricchezza dei dettagli naturali è inesauribile. Non lo è però la loro particolare espressione. E perciò un giorno ne saremo stanchi.

Potrebbe sembrare facile eseguire questo tipo di fotografia ed è invece molto arduo. A parte il compito quasi puramente tecnico ma duro di rendere nitidamente la struttura delle superficie, c'è anche la necessità di presentare gli oggetti veri in atteggiamenti che non sembrano preparati apposta ma che pure siano caratteristici in un senso universale. Le possibilità creative del fotografo documentarista quasi si risolvono nella scelta del momento e del punto di presa buoni, scelta che normalmente acquista il sapore sportivo di una caccia affannosa e emozionante. Dovendo evitare la poca naturalezza, il documentarista si appoggia su tutto quanto non è devastato dalla coscienza umana: sugli oggetti inanimati, sulle bestie, sugli inconsapevoli bambini, sulle persone semplici e forti, che non si confondono davanti all'obiettivo. La vera difficoltà comincia di fronte all'uomo cosciente e al soggetto raggruppato consapevolmente. Onde l'invasione di paesaggi suggestivi, di bambini ridenti, di vecchi contadini che fumano la pipa: autentica materia fotografica, ormai però spesso meccanizzata fino a diventare vuota convenzione. Di qui la rarità di ritratti veramente riusciti e di nature morte non convenzionali. Sfogliando gli almanacchi, ci si accorge che non tutti i soggetti sono ugualmente graditi ai nostri documentaristi. Prevale un genere, diciamo, nostalgico: la natura bella o anche cruda ma sempre fresca, l'aria buona, il sole caldo e chiaro, la purezza ingenua. Non crediamo che sia per colpa degli editori se così poche fotografie ci riportano i monotoni grigi della vita

Fotografia di Carl Thusaard (Da "Photography")



industrializzata, le durezza delle grandi città e inoltre tutto quello che potrebbero essere le attualità del giorno, i riflessi visivi dei problemi nostri. Nella pittura, una simile serenità bucolica può essere, fino ad un certo punto, giustificata dal carattere specifico di questa arte. Ma nella fotografia, arte riprodotiva e descrittiva per eccellenza, la fuga dalle manifestazioni della nostra vita moderna riesce un po' penosa.

La fotografia parte, dicevamo, da una riproduzione meccanica della materia reale. Ecco perché è così difficile presentare fotograficamente oggetti o pose che non si incontrano nella vita. Per dimostrare questo, non occorre nemmeno citare casi estremi come certi buffi quadri fotografici in cui si vede lo scheletro della morte alzare la clessidra sopra il Globo terrestre. Errori di questo genere sono ormai diventati rari. Ma si pensi, per es., alle difficoltà artistiche che nascono ogni giorno quando si tratta di fotografare attori mentre recitano. La finzione, accettata se proviene dal palcoscenico, risulta troppo spesso ridicola nella fotografia, se la consideriamo rappresentazione della vita reale. Ancora più significativo è forse il problema del corpo nudo. Il nudo è la prova superiore di un buon fotografo, perché si tratta di spiegare forme complicate quasi esclusivamente coll'aiuto di luce e di ombre: la pelle liscia, le forme dolcemente arrotondate offrono pochissimi dettagli strutturali che potrebbero servire come punti di orientamento. E allora molte fotografie del genere risultano poco soddisfacenti. Non solo, ma anche strane e ridicole; e questo appunto perché nella vita reale il corpo nudo non appare sovente. L'aspetto di una polinesiana al bagno potrà risultare piacevolmente naturale ma le spiagge o gli interni e anche i visi troppo personali delle nostre modelle danno alle fotografie del genere un strano sapore di nudismo come soggetti analoghi non lo avrebbero mai nella pittura. Ecco perché fra tutti i nudi riportati dal *Photography Year Book* ci sembra meglio riuscito quello che, davanti a sfondo vuoto e con la testa e le gambe fuori campo, appare come un torso astratto. Per le fotografie di moda, la situazione è analoga: la

posa affettata e raffinata delle indossatrici parigine non stona affatto se la tecnica fotografica riesce a togliere al soggetto ogni materialità e ad ambientarlo in maniera analoga, magari con un insieme di «alberi» e «monti» evidentemente fatti con cubi di cartapesta e lunghi nastri di carta. Mentre i sorrisi, i gesti convenzionali e i costumi troppo stirati diventano ridicoli se hanno per sfondo sabbia vera e nuvole autentiche.

Opportunamente stilizzati, dunque, anche i motivi non veristici possono dare effetti persuasivi. Ma rimangono sempre eccezioni. La formula più felice della fotografia ci sembra sempre quella di portare su un livello formale superiore il soggetto documentario, cioè non preparato. In questo senso ci persuade molto il ritratto di due parigine sfocato fino a sopprimere ogni concretezza: ma come attraverso un velo brillano due paia di pupille scure agli angoli degli occhi, cadono sulle fronti alcune matassine di capelli neri, si rizzano i peli di una pelliccetta chiara; oppure una barca a remi sul mare notturno, fotografia in cui l'acqua è trasformata in un gioco di cerchietti chiari su sfondo nero e la barca con i nove rematori diventata quasi un merletto nero. Tutto questo senza che la scena per-

da il suo carattere naturale. Invece non servono né le fotografie realistiche e soltanto realistiche in cui l'occhio dello spettatore erra senza la guida di un qualunque motivo formale, né quelle pittoriche e *flou* o quelle a silhouette in cui è scomparsa l'immediatezza delle superfici e assente, d'altra parte, ogni precisa composizione e invenzione formale.

Sta per tramontare definitivamente quel certo formalismo estetizzante che si sfogava in inquadrature sforzate, angolazioni nauseatiche, ombre decorative e deformazioni prospettiche. La forma ormai è allo stretto servizio del soggetto. Si è formato un ottimo mestiere portato avanti in tutti i pacci da bravi fotografi che si mantengono su un livello medio, sicuri di non più cadere negli abissi del dilettantismo e del cattivo gusto, ma d'altra parte impediti, evidentemente dal carattere stesso dello strumento di cui si servono, a raggiungere la grande arte. Sembra ormai provato che la fotografia non è un mezzo adatto per la manifestazione del genio e che i magnifici ritratti del grande ottocentista Hill rappresentano il massimo di quanto si possa ottenere con una tecnica vincolata sempre alla riproduzione meccanica.

Ma non per questo perderemo il gusto delle immagini tracciate dalla luce, immagini armoniose, suggestive e istruttive. Oggigiorno non c'è più chi vorrebbe sottrarsi al fascino dell'*orbis pictus* fotografico, come presentato dagli almanacchi. Concludiamo dicendo che nel *Photography Year Book* sono anche considerati gli ultimi progressi: la telefotografia, quella a luce polarizzata, le fotografie a serie, i fotocartelloni, e che la parte pubblicitaria offre allo specialista in materia tante idee da rubare quanto basta per compensare tre volte il prezzo del bel volume. **RUDOLF ARNHEIM**

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER



L'ASSURDO PIÙ DIVERTENTE

LA VIA DELL'IMPOSSIBILE



Constance Bennett e... una parte di Cary Grant nel film LA VIA DELL'IMPOSSIBILE (M.G.M.)



Gli spiriti burloni de LA VIA DELL'IMPOSSIBILE hanno preso di mira Roland Young

Il film esce da quella meravigliosa bottega delle mille e una risate che prospera a Hollywood sotto il nome di stabilimenti Hal Roach. Il che significa che alle mille e una risate se n'è aggiunta un'altra. La fonte ed il sapore della medesima sono però completamente inediti, requisito questo tutt'altro che trascurabile e difficilmente raggiungibile nell'ormai sfruttatissimo campo del film comico.

La risata questa volta, più che alla originalità dei tipi e delle situazioni, si affida infatti alla tecnica ultraprogressiva del trucco. Dagli assurdi ottici che essa riesce ad ottenere dipendono e si sviluppano le situazioni e gli atteggiamenti comici dei personaggi: da questo doppio gioco scenico di cause e di effetti scoppia la risata dello spettatore.

L'azione del film, il titolo lo dice, si svolge nel regno dell'impossibile, o - per essere precisi - dell'invisibile. Due spiriti burloni - Constance Bennett e Cary Grant - hanno la buona idea di ritornare fra i mortali per catechizzarne uno - Roland Young - che ha il difetto di vivere troppo borghesemente.

Detto questo, immaginatevi un fuoco di fila di tiri birboni che espongono la vittima alle più ridicole figure di fronte alla famiglia e al mondo sino alla liberazione finale.

Il trucco dell'invisibile, se altre volte è stato sfruttato dal cinema, mai però ha raggiunto tanta perfezione di passaggi e di ombre, né mai è stato impiegato con tanta originalità e finezza.

A rendere più sentita la comicità dello spettacolo concorre indubbiamente la elegante personalità dei due... pseudo spiriti e la spassosa maschera del perseguitato.

Gruppo cinematografico

Leoni

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

MILANO: Cinema Odeon
Cinema Ambasciatori
Cinema Excelsior
Cinema Dal Verme
Cinema Impero
Cinema Pace
Cinema Europa
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

MODENA: Cinema Arca Teatro Sociale
Cinema Odeon

CINECITTÀ

SOCIETÀ ANONIMA

ITALIANA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

R O M A

LE SUCCESSIONI EREDITARIE E LE POLIZZE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

In un pregevole studio pubblicato dal Notaio Guasti di Milano «Perché e come si deve fare testamento» si leggono questi chiari riferimenti sulle caratteristiche peculiari delle

ASSICURAZIONI SULLA VITA

e sui benefici importantissimi che esse possono apportare in molte contingenze familiari e personali per la sistemazione di una successione ereditaria in conformità al volere ed all'interesse di ciascuna.

Tali caratteristiche e tali benefici sono così formulati dal Notaio Guasti:
1° L'importo delle assicurazioni sulla vita, maturato colla morte del titolare, non fa parte del patrimonio ereditario, e non si computa, né per formare la quota per gli eredi, né per calcolare se vi sia lesione di legittima.

Il beneficiario potrà soltanto essere tenuto a restituire ai legittimari, che risultassero lesi, l'ammontare dei premi pagati dal testatore (art. 455 codice civile, e Cir. Min. 30 novembre 1885, pag. 1207 Boll. U.P. Demanio e Fisco).
2° L'importo delle assicurazioni non viene calcolato neppure agli effetti delle tasse di successione, tanto se maturato a favore di parenti successibili che di estranei.

3° L'esenzione da tasse permane anche nel caso che il beneficiario di una polizza venga designato nel testamento o che con questo atto venga modificata una precedente designazione.

4° L'assicurazione sulla vita è quindi una forma di illuminata previdenza che offre il mezzo, pur rispettando pienamente la legge, di beneficiare parenti ed estranei in misura superiore alla disponibilità del proprio patrimonio, senza danneggiare gli aventi diritto a legittima, né imporre al beneficiario l'onere di una rilevante tassa di successione.

Chiunque si soffermi un attimo su queste eccezionali prerogative di una polizza di assicurazione-vita, e consideri la propria situazione patrimoniale e di reddito, non può esitare, se già non è assicurato, ad assicurarsi senza ritardo nei limiti delle proprie disponibilità, e se già è assicurato, forse si indurrà a rafforzare con una nuova polizza il suo atto previdenziale, e comunque si allisterà della saggia determinazione già attuata.

Fra tutte le polizze di assicurazione-vita la più favorevole è indubbiamente quella dell'

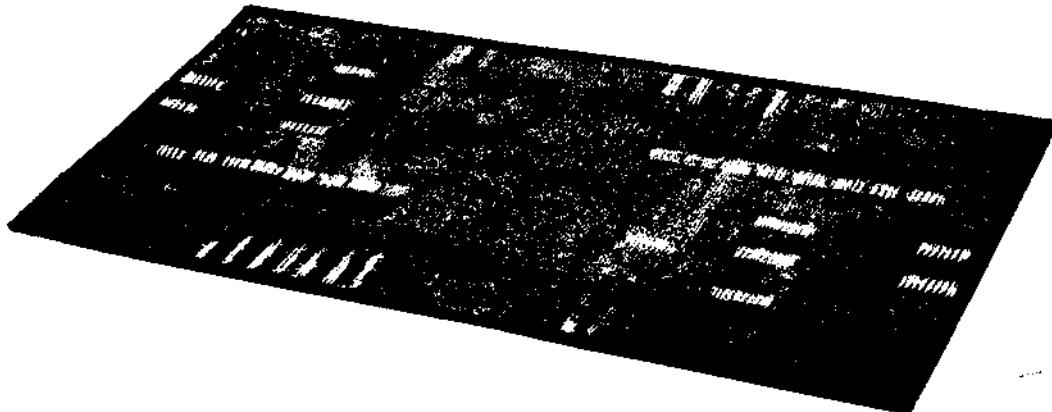
ISTITUTO NAZ. DELLE ASSICURAZIONI

1° Perché è garantita, oltre che dalle formidabili riserve dell'Istituto, anche dal Tesoro dello Stato;

2° Perché gli assicurati dell'Istituto Nazionale partecipano agli utili annuali dell'Azienda, ciò che significa, per i nuovi assicurati, un beneficio equivalente al 6% del premio annuo dovuto per la polizza stipulata.

PER INFORMAZIONI E CHIARIMENTI RIVOLGERSI ALLE AGENZIE
GENERALI E LOCALI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

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.

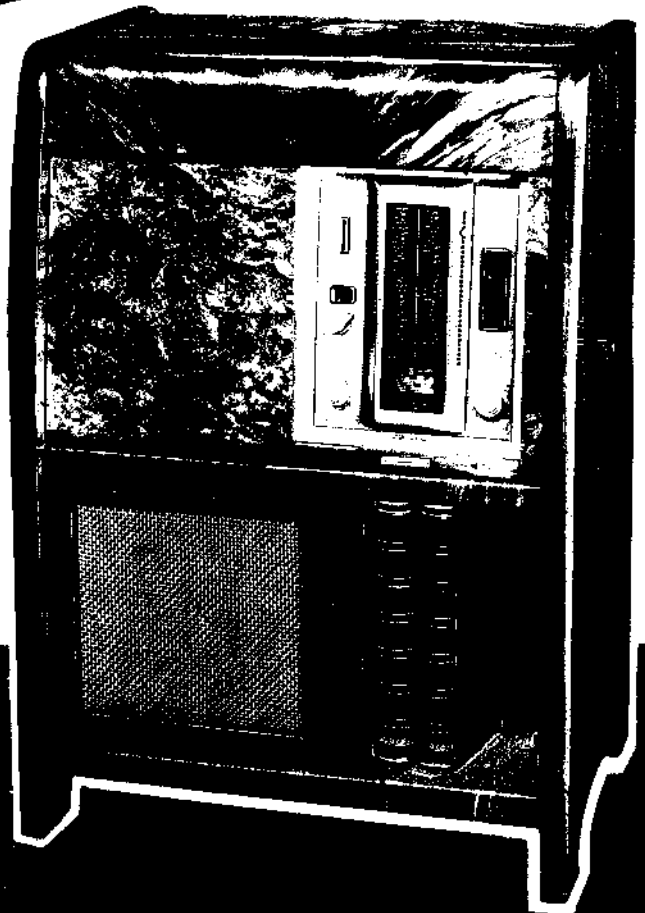
VIA E. BASSINI N. 15 MILANO

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

