

CHINEROTTO



IN QUESTO NUMERO
UN NUOVO SISTEMA
ITALIANO PER IL
CINEMA A COLORI

SPERICHIE IN APP...

47 LIRE

10 GIUGNO 1938-XVI

CEA CONSORZIO CINEMATOGRAFICO S.A.

L'ORRIBILE VERITÀ

con IRENE DUNNE - CARY GRANT
Regia: LEO McCAREY
Produzione: COLUMBIA

LA VITA COMINCIA CON L'AMORE

con JEAN PARKER - DOUGLAS MONTGOMERY - Regia: RAYMOND B. McCAREY - Produz.: COLUMBIA

LA CITTÀ DALLE MILLE LUCI

con FAY WRAY - RICHARD ARLEN
Regia: HARRY LACHMAN
Produzione: COLUMBIA

UN DELITTO A GREENWICH

con FAY WRAY - RICHARD ARLEN
Regia: ALBERT S. ROGELL
Produzione: COLUMBIA

PRESI DAI G-MEN

con JACQUELINE WELLS - JACK HOLT
Regia: LEWIS D. COLLINS
Produzione: COLUMBIA

SCHIAVE

con JACQUELINE WELLS - DON TERRY
Regia: C. C. COLEMAN JR.
Produzione: COLUMBIA

RECLUSE

con WYNN CAHOON - SCOTT COLTON
Regia: LAMBERT HYLLIER
Produzione: COLUMBIA

LA SUA MANIERA D'AMARE

con LILI DESYÉ - JOHN BOLES
Regia: MARION GERING
Produzione: COLUMBIA

QUANDO LA VITA È ROMANZO

con GRACE MOORE - MELVYN DOUGLAS
Regia: EDWARD H. GRIFFITH
Produzione: COLUMBIA

PENITENZIARIO

con JEAN PARKER - JOHN HOWARD - Regia: JOHN BRAHM
Produzione: COLUMBIA

BACIAMMI COSÌ!

con MADELINE CARROLL - FRANCIS LEDERER - Regia: ELLIOTT NUGENT
Produzione: COLUMBIA

IL LUPO DI PARIGI

con FRANCES DRAKE - FRANCIS LEDERER - Regia: ALBERT S. ROGELL
Produzione: COLUMBIA

C'È SOTTO UNA DONNA!

con JOAN BLONDELL - MELVYN DOUGLAS - Regia: ALEXANDER HALL
Produzione: COLUMBIA

FEBBRE DI VIVERE

con KATHARINE HEPBURN - CARY GRANT - Regia: A. ZUKOR
Produzione: COLUMBIA

L'IMPOSSIBILE DESIDERIO

YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU!

con JEAN ARTHUR - LIONEL BARRYMORE - Regia: FRANK CAPRA
Produzione: COLUMBIA

? ? ? ?

con EDWARD G. ROBINSON
Produzione: COLUMBIA

DESTINO DI SANGUE

con NOVA PILBEAM - SIR CEDRIC HARDWICKE - Regia: R. STEVENSON
Produzione: GAUMONT BRITISH

OLIMPIA

FESTA DEI POPOLI - FESTA DI BELLEZZA

di LENI RIEFENSTAHL
Produzione: TOBIS OLYMPIA FILM

TUNDRA SELVAGGIA

con DEL CAMBRE - McCORMICK
Regia: NORMAN DAWN

In preparazione:

DUE GRANDI FILM ITALIANI

STAGIONE - 1938 - 1939 -

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 47

10 GIUGNO
1938 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	359
Editoriale	365
ALBERTO SPAINI	
<i>Spettacoli storici</i>	366
A. G. MAJANO	
<i>Cavalleria e cinema</i>	368
R. A.	
<i>Il nuovo sistema italiano per la cinematografia a colori naturali</i>	370
BILLIE BURKE	
<i>Le due carriere</i>	373
IL CRONISTA	
<i>Macchie d'inchiostro</i>	375
Mani che lavorano per il cinema	376
S. K.	
<i>Lo schermo al servizio del Komintern</i>	379
GIUSEPPE COSTA	
<i>Stile italiano</i>	380
GINO VISENTINI	
<i>Film di questi giorni</i>	382
A. CHAKATOUNY	
<i>Responsabilità e noie del truccatore</i>	384
LO DUCA	
<i>Parole di Lumière</i>	385
E. R.	
<i>Film del Centro Sperimentale</i>	390
Dischi di film, 378 - Film del mese in censura, 383 - Galleria: Spencer Tracy, 386 - Fotori- grafia, 392 - Brevetti rilasciati in Italia, 392 - Radiovisione, 393 - Capo di Buona Speranza, 395 - Giochi e Concorsi, 396.	

DIREZIONE, REDAZIONE e AMMINISTRAZIONE: Roma, via Tazzano Spallanzani, 1-a. UFFICIO ITALIA: Ufficio Pubblicità "Cinema" - via Tazzano Spallanzani, 1-a - Roma. Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1-28277 oppure presso le Edizioni Loescher di Milano, via Bernabè e Roma, largo Chiari, l'Ufficio Periodici Hoepli di Roma, corso Vittorio Emanuele 211 - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22, Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

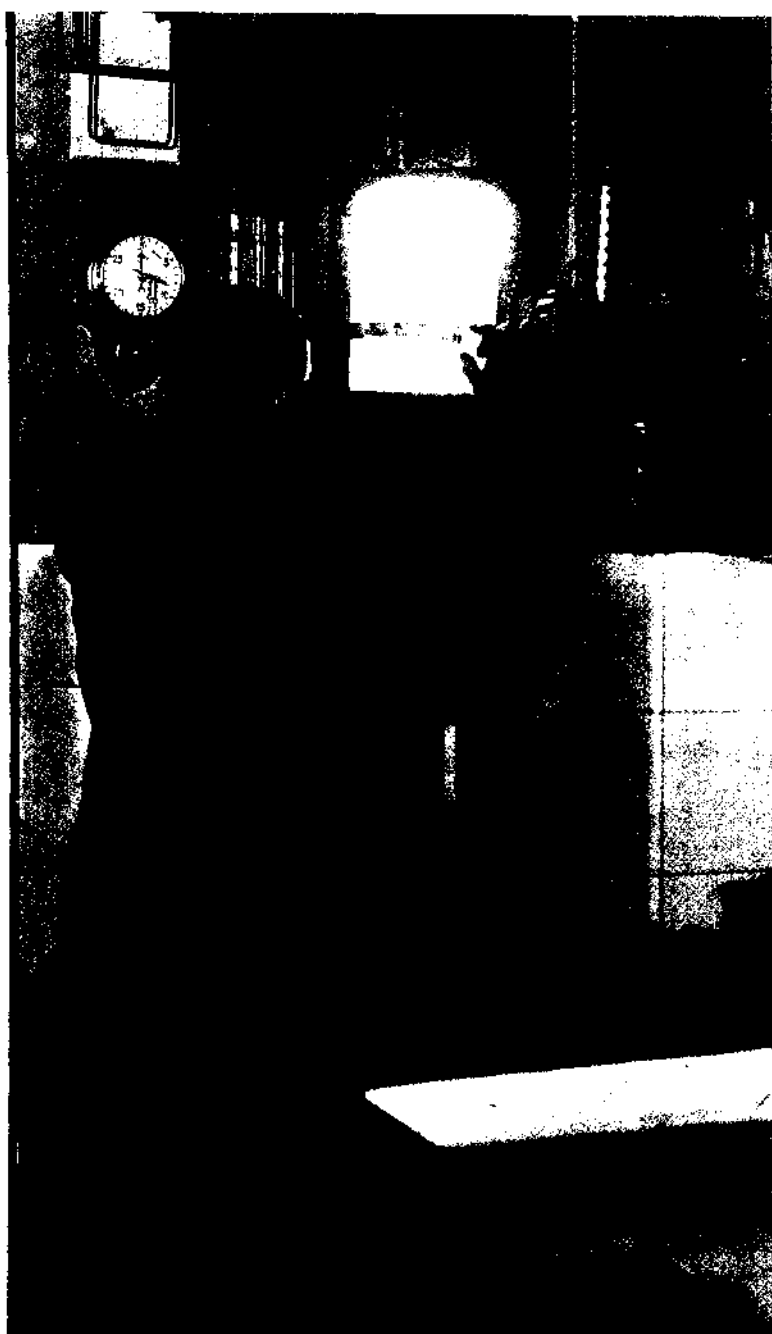
RADIO INDUSTRIA

Rassegna mensile di radiotecnica diretta da GIORDANO BRUNO ANGHETTI

La rassegna, interessante e ricca di notizie, indispensabile per quanti, interessati di vario carattere, per concessione autorizzata dalla Repubblica di Venezia, C. Studi e Associazioni, hanno l'ANIMA e pubblicano le comunicazioni del Sindacato degli Editori (Gruppi I.R.T.C.)

Abbonamento anno L. 30 - Un numero L. 3

La pubblicazione in collaborazione con CINEMA RADIO "INDUSTRIA" per un anno costa L. 56. Inviate l'importo ad una delle seguenti amministrazioni: "Cinema", Roma, via Tazzano Spallanzani, 1-a; "Radio", Venezia, Milano, Via C. Battuti, 27 - C. C. P. 322468



pubblicità m

GELATINE PER USI FOTOGRAFICI

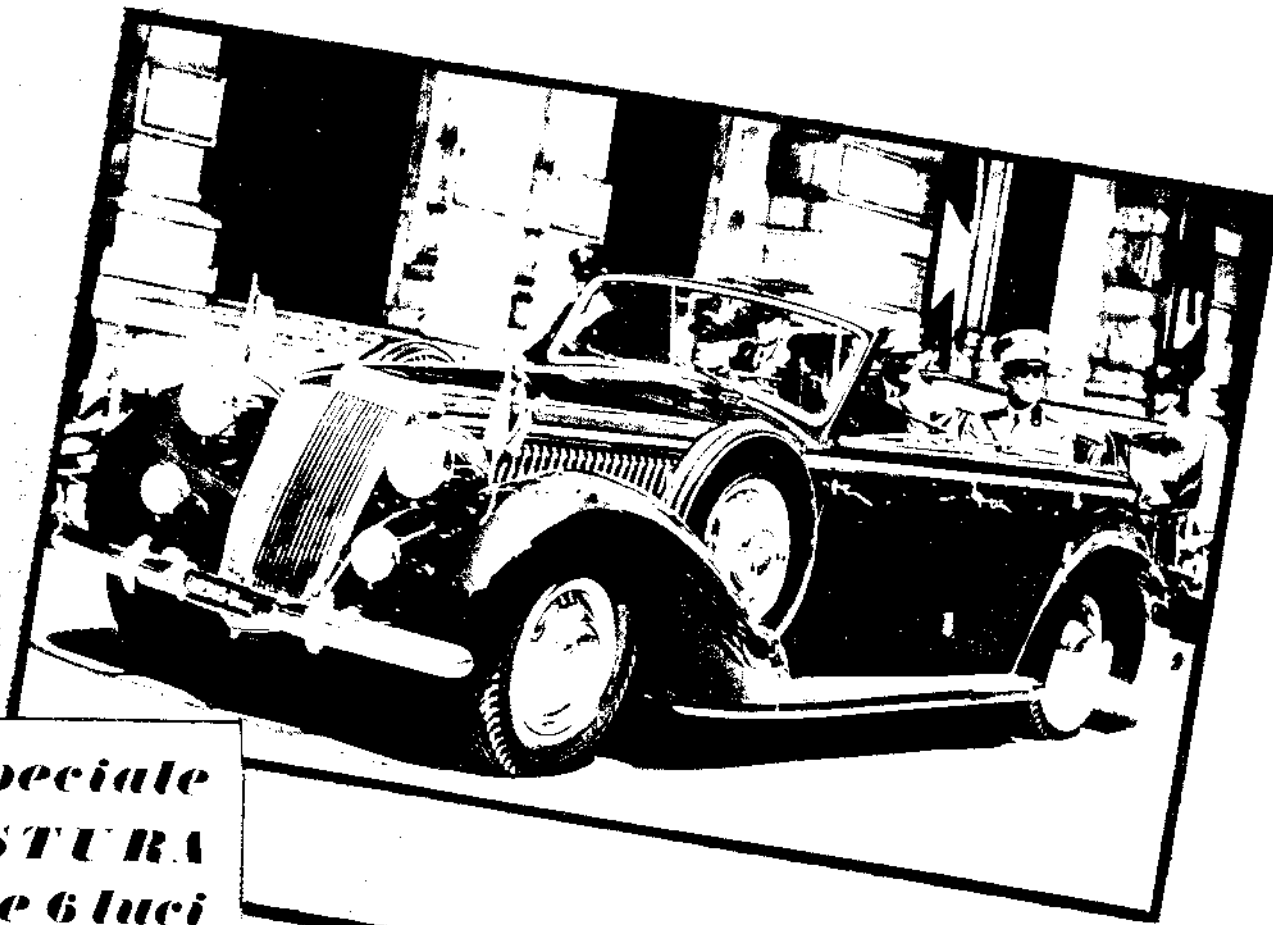
PRODOTTI PER FOTOGRAFIA:

C H I N O N E
C O L L O D I O
F O T O G R A F I C O
I D R O C H I N O N E

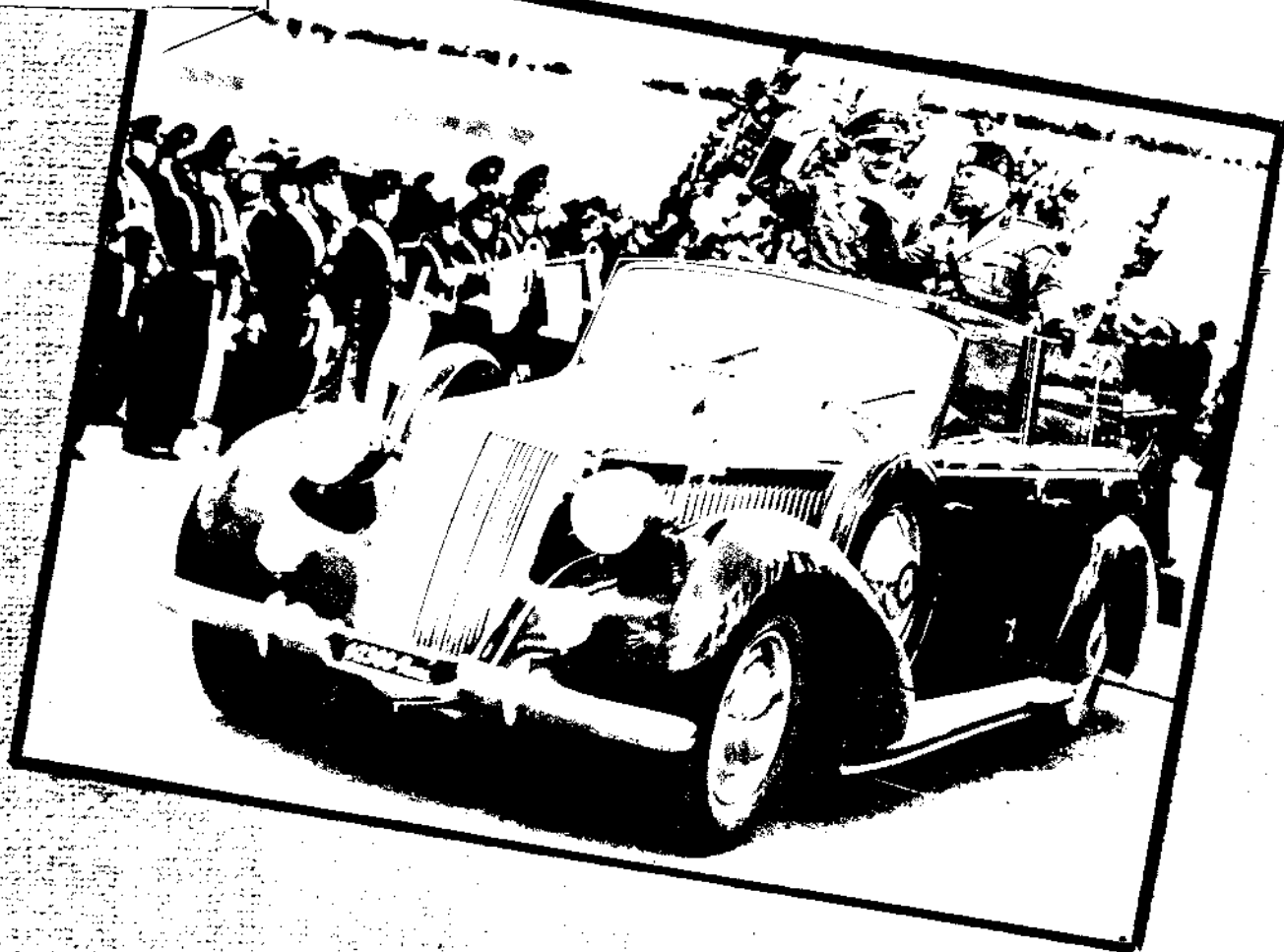
"MONTECATINI"

SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA ED AGRICOLA

MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO, 18



Cabriolet speciale
ASTURA
6 posti 1 porte 6 luci



CARROZZERIA PININ FARINA

TORINO - CORSO TRAPANI 105-117 - TORINO

CINEMA GIRA



Quadretto familiare: Ronald Sinclair, Judy Garland, Mickey Rooney intorno a Sophie Tucker (M.G.M.)

LA WARNER BROS...

...nella stagione 1938-39 presenterà in Italia 27 film, scelti su un totale di 70 lavori visionati. In questo gruppo, tutti i generi sono rappresentati: il poliziesco, il musicale, il comico, il drammatico, l'avventuroso. Notiamo, fra gli altri, FIGLIA DEL VENTO (*Jeeds*) con Bette Davis, LA LEGGENDA DI ROBIN HOOD e OCCIDENTE IN Fiamme a colori, BANDIERE BIANCHE che porta sullo schermo il dramma della scienza in antitesi con l'incomprensione e la speculazione degli ambienti industriali,



Edison Harvey a Cinecittà

INNOCENZA SELVAGGIA, che narra la tragedia della precoce emancipazione femminile (interpretate Bonita Granville). Dei tre film che si stanno preparando per Paul Muni (IL LIDO DI MARE, IL CANALE DI PANAMA, GUO ICLAO TELI) non si sa ancora quale sarà presentato in Italia.

UNA CINEMATECA...

...di film d'insegnamento è stata iniziata da Larousse in Francia. La prima serie comprende: I MOVIMENTI DELL'UOMO, I TRE STATI DEI CORPI, L'ARIA, L'ACQUA, LE COMBUSTIONI VIVE. Questi film sono stati realizzati, per la maggior parte, da Brucker e Cantagrel i quali li hanno anche commentati. Il disegno animato vi è largamente usato. I film sono accompagnati da libretti esplicativi.

IN INGHILTERRA...

...la Warner britannica sembra scossa: Irving Asher - che la dirigeva - ha dato le dimissioni, rifiutando di continuare, qualora dagli Stati Uniti non gli fossero giunte tre o quattro « stelle » di prima grandezza.

Gabriel Pascal, produttore a Berlino e a Parigi, è a Londra per realizzare un film su Nelson. Costo preventivato: 200 mila sterline.

Una sola novità tecnica in vista: pare che la Technicolor britannica sia pronta a lanciare sul mercato europeo una tetracromia a 3 lire il metro, privativa compresa.

È annunciato un film francese, da girarsi a Londra: FACIOTTA. Lo si

capirebbe come film britannico, ma che sia un gruppo francese a produrlo ci sembra superare i limiti dell'opportunità politica, anche se fatto sul Tamigi.

Il riarmamento britannico avrà il suo grande film destinato all'Impero. Vi si vedrà la produzione di serie dei nuovi aeroplani, la motorizzazione estrema del minuscolo esercito di Gran Bretagna e la vita delle basi navali. Nelson Crawford darebbe a questo film un ritmo comparabile a quello che annunciò nel 1936-37 le Olimpiadi di Berlino.

Pettegolezzi a parte, un nuovo risveglio si osserva nel cinema anglosassone. L'Inghilterra sa che, riuscendo, essa può contare su 24 mila sale (17 milioni di posti) di lingua inglese. I « quadri » necessari non costeranno dunque mai troppo; anche la City l'ha compreso. Questo riguarda pure la produzione dei disegni animati a colori, iniziatisi tre anni or sono con alcuni cortometraggi pubblicitari. L'impulso maggiore viene da Anson Dyer, affermatosi col recente THREE-HA' PENCE A FOOT, cartone variatissimo che porta le tracce dell'esperienza europea e hollywoodiana. (LO)

'TROVARSI' DI PIRANDELLO...

...sarà messo in cantiere a Hollywood per la regia di Max Reinhardt e l'interpretazione di Marta Abba.

LA PRODUZIONE ITALIANA...

...attraversa una fase di grande attività. In lavorazione sono VENTI di Gallone, PIRAMIOSCA di Blasetti, L'OROLOGIO A CUCCO di Mastrocinque, SOTTO LA CROCE DEL SUD di Brignone, L'ALBERGO DEGLI ASSENTI di Matal-



Louisa Beavers stella negra (Paramount)

razzo, MA L'AMOR MIO NON MUORE di Amato, FUOCHI D'ARTIFICIO di Righelli, EQUATORE di Veloni, TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE di d'Erice. Al definitivo montaggio è invece passato LUIGIANO SERRA PILOTA.

Durante il mese dovrebbero iniziarsi: LA SPOSA DEL RE, dalla commedia di Ugo Falena, sceneggiatura di Zeglio e Coletti, regia di Coletti; LE DUE MADRI soggetto e regia di Palermo, sceneggiatura di Giacomo Debenedetti e Murolo, interpretazione di Maria Denis, Vittorio De Sica, Lydia Johnson, Maddalena, Porelli; PICCOLI NAUFRAGII, soggetto di Zucca, sceneggiatura di Bomba, regia di Calzavara, interpretazione di un gruppo di 12 ragazzi; PICCOLO IDOLE,



soggetto e regia di Ballestrin, interpretazione di Irma Gramatica, Laura Nucci, Luisella Begli ed altri attori del Centro Sperimentale di Cinematografia.

In luglio dovrebbe iniziare l'ORNA, OZIO IDEALE, soggetto e sceneggiatura di Margadonna e Vergano, protagonista Caterina Boratto.

È intanto in preparazione TRE GIORNI IN PARADISO, il film che deve essere interpretato da Lillian Harvey e Vittorio De Sica. Il soggetto è tratto da una novella cinematografica di Franchy. Alla sceneggiatura stanno lavorando Soldati, Castellani e Genina il quale sarà anche il regista del film.

Alla sceneggiatura contribuiranno anche due drammaturghi tedeschi. Gli esterni saranno girati a Vienna, Firenze, Venezia, Roma, Napoli, Capri. Spesa prevista: 8 milioni di lire. Tra i progetti sono un FRANCESCO BORGIA, una CONTESSA CASFIGNONE (soggetto di Guido Stacchini, interpretazione di Francesca Bertini), un film per l'interpretazione di Ermanno Spalla.

Per LA SIGNORA DEI MERLETTI si fa il nome di Bianchi quale regista.

UN FILM DI GIOVANI...

...per i giovani sta preparando in Francia Mare Allegret. Sceneggiatore è A. Cazotte e dialoghista Henri Jeanson. Essi hanno lavorato in stretta collaborazione, lontano da Parigi, in alta montagna.

JOAN CRAWFORD...

...ha firmato il nuovo contratto che la lega per cinque anni alla M.C.N. Questo contratto, che non ha alcuna clausola d'opzione, le assicura 1.500.000 dollari. I cinque anni di



In questa scena del film 'Zoccoletti olandesi', Shirley Temple ha dormito nel fienile (20th Century-Fox)



Joan Fontaine si nutre di latte (RKO Generalcine)

lavoro sono scelti in un periodo di sette anni durante i quali ella si è riservata il diritto di dedicarsi per due anni al paleoscenico. Durante il periodo di scrittura dovrà girare tre film all'anno.

GARANZIE DI STATO...

...per 50 milioni di scione sono state concesse in Cecoslovacchia alla produzione cinematografica.

DA 'VOLPONE'...

...la commedia di Ben Johnson rappresentata assai spesso, in questi ultimi tempi, anche in Italia, sarà realizzata un film in Francia. Per meglio precisare, diremo che il soggetto del film è stato tratto dal 'Volpone' che Jules Romains e Stefan Zweig hanno derivato dalla commedia di Johnson. La riduzione cinematografica è opera di Jules Romains e André Lang; i dialoghi, di Jules Romains.

Gli interpreti saranno: Harry Baur (Volpone), Louis Jouvet (Monca), Jacqueline Delybac (Colomba), Alexandre Rignault (Leone).

Il soggetto, ambientato nel Quattrocento, ma senza una precisa indicazione dell'epoca, sarà come un racconto, trattato con libera fantasia, in modo tale, però, che non gli si possa muovere accuse di anacronismi. I costumi si ispirano al Rinascimento italiano. Gli esterni del film saranno girati a Venezia.

IL ROMANZO DI SIMERON...

...La Marie du Port ha fornito il soggetto di un film che sarà presto girato in Francia. Le scenografie saranno opera del pittore belga Wlaminck il quale, affermatosi già prima della guerra, continua ad avere molta fama per le sue doti di paesista di sensibilità un po' romantica e la sua qualità di forte chiaroscurista. Si tratta indubbiamente di una collaborazione interessante che può fornire utili indicazioni anche per la nostra cinematografia che, se tirasse a sé i nostri artisti di maggior valore, potrebbe averne notevole vantaggio.

JASCHA HEIFETZ...

...il celebre violinista, giunto in America, per girare un film, è stato preso nel giro di un'organizzata vita commerciale. In America, egli ha detto sarcasticamente, lo sportivo è applicato ad ogni cosa. È il credo americano. Va benissimo, allora, applicarlo anche alla musica. Un'orchestrina da ballo può suonare


Beethoven e Bach a tempo di swing. È una trovata, un'ingenua trovata musicale, rebbene non aggiunge proprio nulla alla fama di questi grandi compositori, se non cose che possono accadere. Ma è presto che i cultori della musica leggera



Mary Astor appare in 'Un uomo tradito' titolo italiano di 'Dodsworth' dal romanzo di Lewis (Artisti Assoc.)



Katharine Hepburn e Cary Grant appaiono insieme in 'Un giorno di festa' (Columbia-Eia)



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

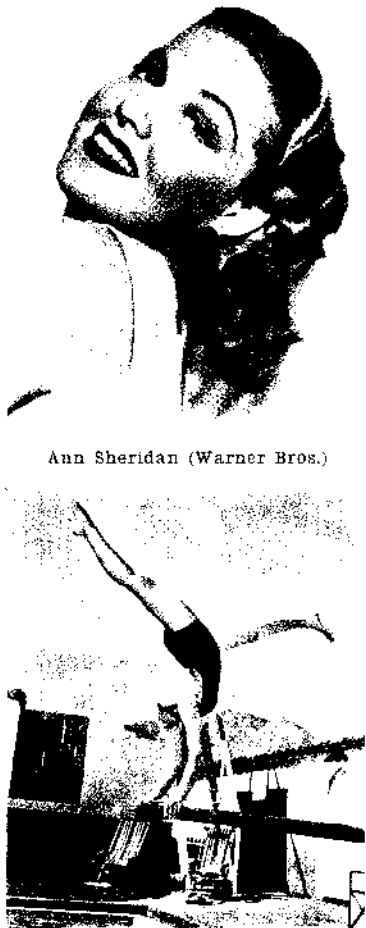
CAPITALE L. 200.000.000 - RISERVE L. 12.000.000

SEZIONI AUTONOME:

CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve	L. 86.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capitale	40.000.000
CREDITO ALBERGHIERO	capitale 50.000.000
	fondo di garanzia 125.000.000

**TUTTE LE
OPERAZIONI
DI BANCA**

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



Ann Sheridan (Warner Bros.)

Dickie Moore si esercita sul trampolino (RKO)



Anna May Wong, che vedremo nel film Paramount 'Conoscenza pericolosa'

invadano il campo della musica seria quando non hanno nulla da offrire in cambio? Io dico di no. Riguardo al film che farà, egli ha affermato che per lui si tratta di un interessante esperimento, non di una carriera.

LA PROPAGANDA BOLSCEVICA...

...attraverso il cinematografo, secondo notizie riportate dalla *Isvestia*, si è molto intensificata negli Stati Uniti. Nel 1934, i film sovietici non venivano proiettati che in 39 città; nel 1937 sono stati proiettati in 232 città. Oggi, 100 sale a New York e da 10 a 15 sale a Chicago e a Filadelfia presentano regolarmente film sovietici.

Qua e là s'incontrano delle resistenze a questa propaganda, specialmente da parte di due organizzazioni: i Cavalieri di Colombo e le Figlie della rivoluzione americana.

In Columbia, il proprietario di una sala in cui è stato proiettato un film sovietico, è stato imprigionato per propaganda sovversiva; nel Cile, un film è stato proibito perché gli attori vi parlavano russo. Nel Canada, la proiezione di TOLSTOJEV ha provocato la proibizione di tutti i film sovietici.

DA 'COLOMBA'...

...di Prospero Merimée, si trarrà un nuovo film la cui vicenda, però, è stata modernizzata pur lasciando identica l'azione nelle sue grandi linee.

La maggior parte delle scene sarà girata in Corsica.

Protagonisti saranno Madame Redel e Paul Cambo.

LOUIS LUMIÈRE SI RITIRA...

...dalla vita cinematografica, deciso a passare il resto della sua vita nella Francia meridionale.

Amici e ammiratori gli hanno offerto un pranzo d'addio che è stato preceduto dalla proiezione dei suoi primi film: LA BARCA IN MARE, UN TRENO ALLA STAZIONE, L'INNAFFIATORE INNAFFIATO, L'USCITA DALLE OFFICINE LUMIÈRE, PARTITA A CARTE.

DALL'UNIONE AUSTRO-GERMANICA...

...gli stabilimenti cinematografici di Berlino e di Vienna si ripromettono un reciproco vantaggio. La produzione viennese che fino all'Anschluss poteva introdurre in Germania soltanto quattordici film all'anno, avrà la possibilità di un completo sfruttamento. Inoltre, a favore della produzione germanica, sarà ristretto il numero che era abbastanza ampio

- dei film esteri importati in Austria. Com'è naturale, in tutto il territorio austriaco hanno ora libera circolazione i film di spiccato carattere nazionalsocialista; e così sono già stati proiettati a Vienna S.A. MANN BRAND, HITLERJUNGE QUER e il documentario di Leni Riefenstahl IL TRIONFO DELLA VOLONTÀ.

La Intergloria ha avuto, intanto, il rinnovo della concessione di produzione in modo che potrà produrre al più presto il film, già in prepara-

zione, CASANOVA per la regia di Karl Hartl. Interprete: Hans Albers.

UN ALTRO 'PINOCCHIO'...

...è in lavorazione in America e apparirà sul mercato molto prima del film che sta preparando Walt Disney il quale non sarà pronto prima dell'anno prossimo.

Si tratta di un cartone animato, realizzato in 16 mm. La direzione è di Leon Barska, la sceneggiatura di Endre Bohem.



Myrna Loy affannata a concedere autografi (M.G.M.)

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

La Paramount



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

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

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

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

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

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

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

I PERSEGUITATI
con: MARY CARLISLE - LLOYD NOLAN
Regista: L. KING

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

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

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

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

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

IL DIAMANTE FATALE
con: JOHN BARRYMORE - JOHN HOWARD
Regista: J. HOGAN

L'INFORMATRICE
con: MARY CARLISLE - LLOYD NOLAN
Regista: L. KING

DUE LUNGOMETRAGGI A COLORI

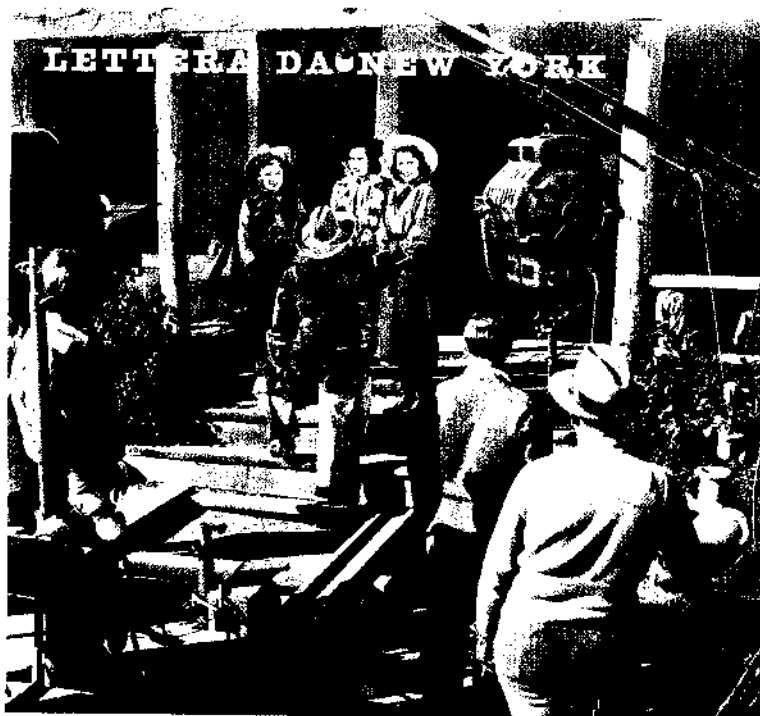
**BRACCIO DI FERRO
CONTRO ALI BABÀ**

**BRACCIO DI FERRO
ALL'ISOLA MISTERIOSA**

LE NOSTRE AGENZIE SONO A VOSTRA
DISPOSIZIONE PER IMMEDIATE TRATTATIVE

SARÀ LA STAGIONE DEL PRIMATO





Ragazze in costume del West nell'ultimo film musicale 'Il Centauro innamorato' con Priscilla Lane e Dick Powell (Warner Bros.)

OPINIONI DISCORDI

NEW YORK. - giugno. Si agita, di questi giorni, un'interessantissima polemica tra l'Associazione dei Proprietari di Teatri Indipendenti, da un lato, e gli Studi di Hollywood ed i loro grandi Teatri Affiliati, dall'altro.

La polemica richiama la nostra attenzione sulle incrinature che serpeggiano sulla grande mole della cinematografia americana, le quali per quanto non indichino che l'edificio debba crollare, rivelano un urgente bisogno di riparazioni e di cambiamenti forse radicali. Il dibattito è il corollario logico di quanto esposi in una mia precedente lettera: esso pone all'ordine del giorno il conflitto tra la produzione cinematografica ed il mutato gusto del pubblico americano.

A prima vista, la polemica, che ha già raggiunto i grandi giornali, non sembra avere un carattere così profondo quale invece appare ove la si esamina più attentamente.

Da un pezzo l'Associazione muoveva obiezioni sulle direttive della produzione perseguite dagli Studi di Hollywood, finché, pochi giorni or sono, affermò con chiarezza che molte delle più note « stelle » rappresentano un vero e proprio « veleno di Cassa ».

Era troppo. A nome dei Grandi Teatri, Ben Serkovich, direttore del Capitol (M.G.M.), ha preso le difese degli Studi Californiani e dei Teatri loro affiliati.

« Saremmo lieti - ha scritto - di aver ogni settimana la Garbo e la Crawford nei nostri programmi. Se gli Indipendenti non fanno affari con questi nomi, accusino piuttosto il loro metodo, il poverissimo equipaggiamento dei loro teatri antiquati e poco confortevoli sia in inverno che

in estate, e, soprattutto, accusino la loro réclame insufficiente e poco appropriata. I film sono materie piene che debbono essere abilmente manipolate e sfruttate e non possono essere considerate come prodotti finiti. I lamenti e le accuse degli Indipendenti sono dunque infondati ed illegittimi ».

Dal canto suo, il signor Harry Brandt, Presidente dell'Associazione ecc. ecc., ha ribattuto: « I teatri affiliati ai produttori non possono, necessariamente, parlare in modo diverso. Ebbene, noi li sfidiamo a paragonare le nostre direzioni con le loro, e saremmo proprio curiosi di sapere ciò che hanno incassato con alcuni dei loro film più « lanciati », aventi a protagonisti le loro più celebrate « stelle ». Che colpa abbiamo se il pubblico ne è stufo? Non crediamo - assolutamente non crediamo - che la nostra critica sia illegittima. Crediamo, invece, che sia costruttiva; continueremo perciò a criticare gli Studi finché non faranno qualcosa che si adatti meglio al gusto ed alle esigenze del pubblico ».

Poi, a rincalzo, il signor Brandt ha lanciato una specie di lista nera di nomi che non hanno « richiamo di cassa ». Tra i quali figurano quelli di Mae West, Greta Garbo, Joan Crawford, Kay Francis e Marlene Dietrich.

Si tratta di un assalto clamoroso all'Olimpo di Hollywood.

La gestione del « Paramount » e Lesser Irving, del « Roxy », sono intervenuti nella polemica in nome dei Teatri Affiliati, mentre Clarence Brown, il « direttore favorito » della Garbo, ha affermato che « Greta Garbo sovrasta delle spalle e della testa ogni altra attrice, e in Europa è acclamatissima ».

Benone, - ha risposto un altro amico per gli Indipendenti, - ma questa ammirazione europea lascia il nastro pubblico indifferente e le nostre tasche vuote ».

La Crawford, che, dopo il clamoroso insuccesso di LA SPOSA VESTITA DI ROSA, è caduta assai dal favore del pubblico americano, è stata particolarmente presa di mira nella polemica; il suo nome e quello del film sono stati spesso ripetuti con poca simpatia. « Nulla manca alla Crawford che non debba esser tenuto in debito conto nella produzione di un buon film » ha protestato, quasi stizzito, Clarence Brown.

Ma il pubblico non sembra essere del suo parere.

Una mia grande curiosità, quando vedo un film, è di sapere quale accoglienza gli sarà riservata dal pubblico della provincia.

È appunto a causa di questa curiosità, che, appena ricevo la bella rivista del Quigley *Motion Picture Herald*, corro a leggere la rubrica « Cosa ha fatto il film per me ».

Essa contiene, in forma incisiva, il giudizio dei proprietari di piccoli teatri di provincia sui film da loro proiettati, l'accoglienza ad essi fatta dal pubblico, con un accenno alla classe di questo, ed il risultato di cassa. Dalla lettura frequente di tali corrispondenze ho appreso anzitutto che, come accade ed equivoche critiche, molti di codesti gestori di piccoli teatri non hanno nulla da invidiare ai migliori critici professionali, ma, soprattutto, ho capito che il pubblico provinciale americano è terribilmente indipendente e non si lascia influenzare, né dal giudizio, né dalla réclame, né dalla celebrità degli attori, né dal successo riportato altrove da un film.

Appena questo pubblico provinciale ha notizia che un film non è interessantissimo; oppure, se rileva da qualche punto, o dai quadri proiettati in anticipo, che non si tratta di cosa molto originale, da gente fin troppo pratica diserta il teatro.

Un'altra peculiarità del pubblico delle piccole città americane è l'avversione per gli attori stranieri, determinata dal fatto, forse comprensibile, che, mancando esso di contatti fre-

quenti con elementi stranieri non arriva a capirli.

TOVARICH e MARIA WALEWSKY con Boyer, hanno, per tale motivo, poco incontrato nella provincia americana. Perfino George Brent è diffidato per il suo accento spiccatamente irlandese. A parte quest'ultima osservazione, il complesso delle corrispondenze dalle provincie è nettamente in favore degli « Indipendenti » delle grandi città. Esso ripete, in modo inequivocabile, che il pubblico americano è arcisfido della « policy » (retrovia) degli Studi di Hollywood. Cambiare rotta o correre il rischio di perder tutto: questa è l'alternativa posta dal gran pubblico frequentatore dei cinematografi americani ai produttori, e questo è il significato essenziale della polemica riassunta più innanzi.

Bisogna convenir, ad onor del vero, che l'annunzio non è caduto nel vuoto. Si annuncia infatti, prudentemente, è vero, ma con significativa insistenza, che nell'anno prossimo avremo molti « revivals » e molti film documentari.

I « revivals » sono né più né meno che riesumazioni di vecchi film, alla qual cosa i magnati di Hollywood si erano sempre ostinatamente opposti, per non intralciare il ritmo affrettato della loro produzione.

I film « documentari », sul tipo di THE RIVER (Il Fiume), che ha avuto qui grandissimo successo, sono noti in Italia; e mentre contengono elementi interessanti e di grande valore per lo scottore di cronache e per lo storiografo futuro, non richiedono la partecipazione di artisti di cartello e, conseguentemente, l'investimento di grandi capitali.

I « revivals » sono già cominciati - al « Rivoli » si dà il CONTE DI MONTECRISTO, al « Globe » LA NASCITA DI UNA NAZIONE - e film documentari sono in corso di produzione.

Insomma, se non si tratta ancora di una vera e propria crisi della produzione cinematografica americana, come quella economica in atto da parecchi mesi, siamo certamente ad una « battuta di aspetto » la cui durata e soluzione non sono facili da prevedersi.

PIO STERBINI



OFFICINE PIO PION S.A.
PRIMA FABBRICA ITALIANA
APPARECCHI CINEMATOGRAFICI
VIA ROVERETO 3 - MILANO - TELEF. 287-834
1908-1938

LA PIU' VASTA PRODUZIONE 1938
IN TUTTI I CINEMATOGRAFI DELLA CITTÀ DI MILANO

CINEMATOGRAFISTI!
PRIMA DI FARE I VOSTRI ACQUISTI **INTERPELLATECI**

UNA SICURA PROMESSA DI DIVERTIMENTO

VIVA L'ALLEGRIA

PRESENTIAMO una famiglia paradossale: Reginald Owen, ex commediografo, è il capo; Billie Burke ex attrice drammatica è la moglie; Judy Garland e Lynne Carver sono le due uniche e graziosissime figlie. Il bacillo del teatro, dal palcoscenico ha accompagnato i protagonisti anche nella loro vita privata, contagiando persino la prole. La madre recita in continuazione, il padre urla e le figlie cantano. Per completare il panorama troviamo in cucina Allan Jones e Fanny Brice che cuociono frittate a ritmo musicale.

In questa ultraspassosa atmosfera l'amore, camuffato da cuoco, viene a ficcare il naso impertinente per determinare il crollo. Ricordate la figurina argutamente melodiosa di Judy Garland in *FOLLIE DI BROADWAY 1938*? È proprio lei, più arguta, più petulante e più armoniosa che mai, a provocare il capotribolo dello statu quo familiare, dando origine con le sue diavolerie ad una serie di situazioni gustosamente imbrogliate, che dal sacrario delle domestiche mura balzano di colpo la famiglia sul palcoscenico di un varietà.

Giudicato nel suo valore morale questo *VIVA L'ALLEGRIA!* è una satira divertente e ben riuscita di un determinato tipo di umanità da palcoscenico che non vuole e non sa decidersi a vivere la vita come la realtà comanda. Preso come spettacolo e portato sullo schermo è un film che assicura allo spettatore una buona ora di passatempo condito di schiette risate e di piacevoli armonie. Poche volte infatti la musica si è alleata così felicemente con la materia comica: strettamente intrecciati all'azione i due elementi concorrono in misura sensibile a creare l'atmosfera allegra dello spettacolo e a movimentarne gli episodi.

VIVA L'ALLEGRIA! nel suo ricco complesso d'interpretazione e di messinscena e nella briosa originalità della sua trama manterrà indubbiamente fede alla promessa implicita del titolo.



Una scena del film 'Viva l'allegria' con la graziosissima Judy Garland (M.G.M.)

IL PIÙ AUTENTICO CASTELLO IN ARIA

LA VIA DEL POSSESSO

FRANK MORGAN, non a torto ritenuto uno dei più brillanti caratteristi del cinema americano, è il vero padrone del film, sia per l'importanza del personaggio come per l'abilità scenica con cui lo interpreta.

Emigrato in Francia e imbattutosi in alcuni tipi tutt'altro che stinchi di santo, egli li attrae nella sua orbita riuscendo a dominarli e a sfruttarli per le sue combinazioni avventurose. Questa sua vita svoltasi regolare per tre lustri, si complica il giorno in cui egli vede piombarsi addosso la moglie, la figlia e il fidanzato di questa con i genitori. Costretto ad ospitare tutta questa gente nel castello del quale si era vantato fortunato possessore, Frank Morgan si ritrova trascinato in un ginepraio di situazioni gustosissime che con la sua mimica e più ancora con l'espressione caratteristica del suo viso egli rende maggiormente divertenti. Nel nuovo stato di cose venuto a crearsi egli è egregiamente coadiuvato dai suoi soci, i quali, costretti a vivere in un modo contrastante con le loro normali abitudini, contribuiscono a rendere sempre più spassose le situazioni.

La trama, che si svolge di sorpresa in sorpresa fino a culminare nel più imprevisto finale, conserva sempre un andamento movimentato e umoristico, fonte per lo spettatore di continue e schiette risate.

A Frank Morgan, in questa « via » fatta di ripieghi e di strani accomodamenti, nella quale egli si muove con sicura padronanza, sono affiancati attori bravissimi che la percorrono con eguale disinvoltura: Florence Rice, John Beal, Tom Rutherford, Herman Bing, George Givot, E. E. Clive ed altri, che incarnano i rispettivi personaggi con una spontaneità bene intonata all'ambiente.

Il film fruisce di una messinscena accurata ed elegante; basta ricordare in proposito la ricostruzione del lussuoso castello sulla Costa Azzurra con i suoi giardini e i suoi meravigliosi viali, dove si svolge grande parte della vicenda.

William Thiele è il responsabile della regia.



John Beal, Florence Rice e Frank Morgan nel film 'La via del possesso' (M.G.M.)

C I N E M A

FRA DUE MESI, allorché la stagione degli spettacoli cinematografici sarà finita da un pezzo, si aprirà al Lido di Venezia la VI Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica. Negli anni scorsi, il carattere della Mostra si presentava, nelle sue linee generali, aderente ad un criterio di selezione prevalentemente artistica. E cioè la giuria dell'Esposizione si prendeva il diritto e la responsabilità di accettare o rifiutare l'ammissione di quei film che a suo giudizio ritenesse degni o indegni, dal punto di vista artistico, di figurare alla competizione. Questo criterio diede certamente i suoi buoni risultati, ma suscitò qualche difficoltà di ordine materiale: da moglie troppo rilasciate in situazioni speciali sfuggivano compromessi forse inevitabili; per cui ad ogni chiusura di mostra tutti si trovavano concordi nel dire che si erano proiettati troppi film inutili, a scapito dell'interesse stesso della mostra, che risultava appesantita e in fondo falsata nel suo precipuo programma artistico.

Forse dall'esame di questi compromessi si è arrivati alla stesura del nuovo regolamento che entra in vigore quest'anno. Tale regolamento è stato elaborato col concorso della Camera Internazionale del Film, (che ha tenuto conto dei suggerimenti della stampa e delle Delegazioni Internazionali all'Esposizione) e, dopo aver sentito il parere dei principali delegati stranieri, la Direzione Generale della Cinematografia lo ha approvato.

Il fondamentale carattere della VI Esposizione d'Arte Cinematografica, quale risulta dal nuovo regolamento, consiste nel rovesciamento completo di quella posizione che si era tentato di mantenere negli anni precedenti. Infatti, la responsabilità dei film che dovranno essere presentati alla Mostra non sarà più da attribuirsi alla giuria, ma alle nazioni medesime, in quanto spetta ad esse di scegliere i film coi quali intendono presentarsi a Venezia.

Ora, declinando così la propria responsabilità, l'Esposizione di Venezia viene a perdere il vantaggio di una scelta qualitativa, che determini con precisione un suo criterio artistico, e quindi un suo profilo individuale. Tuttavia, viene anche a evitare il pericolo di una soggettività di scelta che potrebbe sollevare sospetti o difficoltà nei partecipanti. L'Esposizione di Venezia, nel suo nuovo aspetto, non somiglia tanto a una mostra di pittura e di scultura in cui tutto ciò che vi appare risponde a certi particolari criteri della giuria di ammissione, ma più logicamente si accosta al carattere delle grandi fiere internazionali, dove ogni paese espone i prodotti delle proprie industrie.

In questo modo, la VI Esposizione di Venezia diventa uno specchio dell'attività dell'industria cinematografica mondiale. Sta naturalmente alle particolari Delegazioni di scegliere i loro gruppi di film con criteri non esclusivamente commerciali, dati i premi ambiti

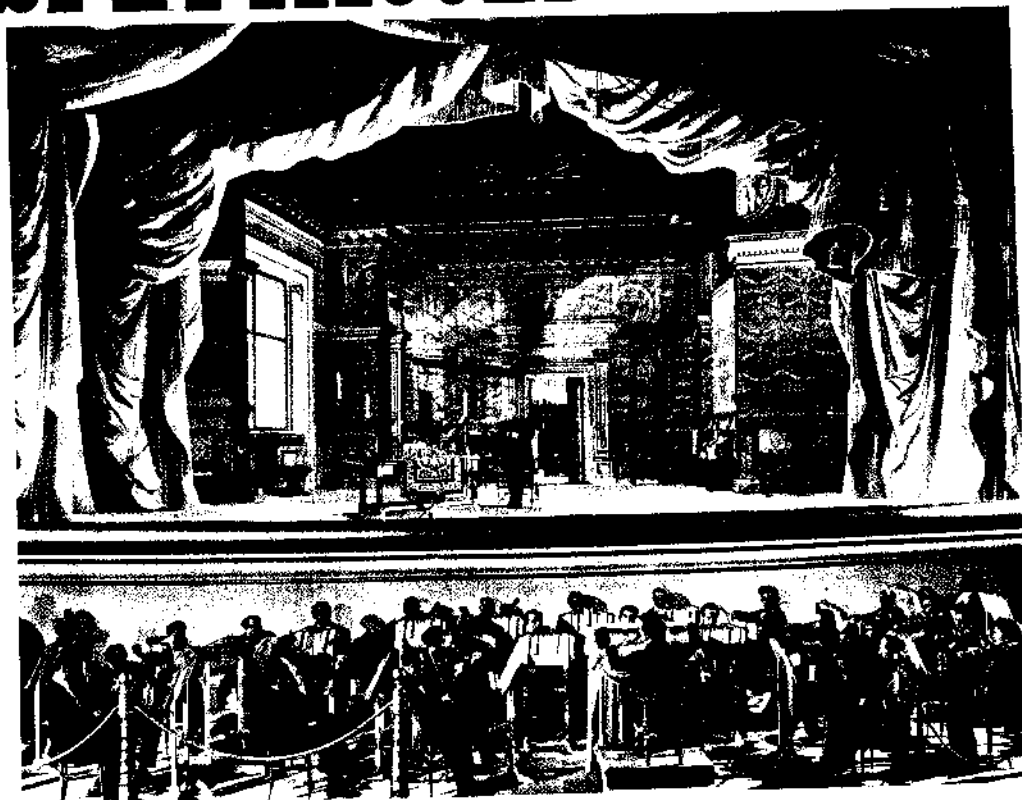
che appunto si riferiscono al valore artistico delle opere. Questi premi rappresentano anche un grande valore propagandistico, quindi anch'esso implicitamente commerciale. Si è non per tanto discusso da varie parti il prestigio che può avere sul pubblico delle platee l'annuncio di un film con l'indicazione «premiato a Venezia» ed è stato rilevato che una opportuna riduzione del numero dei premi potrebbe forse aumentare ancora tale prestigio.

Dato che si è passato da un criterio soggettivo a uno obbiettivo, bisognava trovare così una proporzione per stabilire il numero dei film con cui ciascuna nazione poteva contribuire alla Mostra. Finora questo numero era stato, entro certi limiti, determinato dalla qualità dei film, di modo che, per es., un paese che disponeva di una produzione ristretta ma di qualità elevata poteva teoricamente essere rappresentato con un numero uguale a quello riservato a un paese di una produzione assai più vasta. Si era sempre temuto che nella determinazione della quantità dei film da presentare, intervenisse in un certo momento un criterio meccanicamente proporzionale: ciò che ora è avvenuto come logica conseguenza del nuovo criterio adottato. Infatti il regolamento prevede che paesi i quali producono annualmente fino a 40 lunghi metraggi possono presentare 2 film; quelli che annualmente ne producono da 40 fino a 100, possono presentare 4 film; e così da 100 a 200, 6 film e da oltre 200, 8 film. Per i cortometraggi (meno di 100 m. di lunghezza) questo canone è raddoppiato.

La clausola che dice: «La Direzione può, in caso di necessità, aumentare tali limiti, sotto riserva di riferirne alla Giuria» permette delle eccezioni alla proporzionalità puramente meccanica, ma si intende che può trattarsi soltanto di una compensazione molto ristretta dei relativi scantaggi. Infatti la Direzione potrà senz'altro ammettere qualche buon film in più, ma non potrà eliminarne molti che senza dubbio rappresenterebbero la parte più scadente e tale da appesantire lo svolgimento dell'Esposizione. Quindi si riarranno ancora le visioni pomeridiane e serali che il pubblico immediatamente distingue in visioni di scarso interesse e visioni di primo ordine. Selezione automatica, ma poco corrispondente al carattere di un'esposizione d'arte.

Nel regolamento si parla di una cineteca dell'Esposizione. Della cosa si era parlato anche negli anni scorsi ma senza alcun risultato pratico. Questa della cineteca è un'idea importantissima e senz'altro apprezzabile, in quanto, con scopi strettamente artistici, potrà raccogliere ciò che di più significativo si sia presentato nel corso delle Esposizioni. Vogliamo sperare che la Mostra che si aprirà in agosto dia occasione di iniziare questa preziosa collezione con film che possano avere un valore anche per il futuro.

SPETTACOLI STORICI



Una scena del 'Don Carlo' come si vedrà nel film 'Verdi'

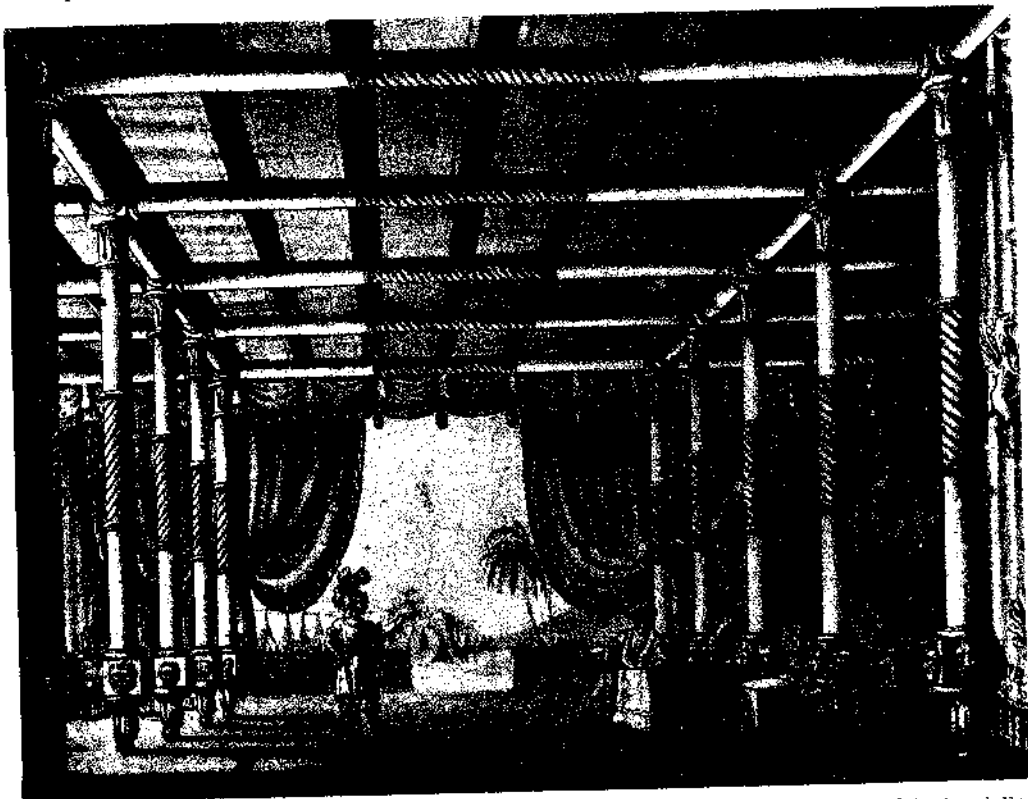
ANCORA OGGI, dopo quasi un secolo di scenografia archeologica, scene e costumi dei così detti spettacoli storici obbediscono a un certo sottinteso convenzionale: un'idea generica, accolta oramai dal pubblico, colla quale non bisogna permettersi eccessive libertà, perché il pubblico si sentirebbe disorientato; ed un pubblico disorientato è un pubblico disattento; peggio, è un pubblico scontento, che facilmente cederà a quel bisogno di critica che nasce dalla scontentezza. E tutto ciò potrebbe compromettere le sorti dello spettacolo che, come tutti gli spettacoli in costume, costa un sacco di soldi. Perciò, più che lo stile dell'epoca rappresentata, in uno spettacolo in costume si trova piuttosto lo stile del teatro che lo rappresenta e dello scenografo che, per forza di cose, in ogni grande teatro finisce coll'imporre e dominare durante un'epoca intera. Ed anche, dentro i luoghi comuni e convenzionali che il pubblico riconosce subito come una scena romana, medievale, settecentesca, si può constatare lo stabilirsi ed il variare di un'altra impronta: quella della moda corrente. Trent'anni fa il buon Goldoni si rappresentava in un rococò che auliva potentemente di stile fiorente; oggi questo stesso rococò si è fatto severissimo e risente molto delle rigidità dello stile novecento. Una vera e propria ricostruzione archeologica, veramente fedele all'epoca che si vuole rappresentare, sul teatro non è stata fatta mai; per un sacco di ragioni, quasi tutte buone, del resto. Negli ultimi trent'anni sulla scena era venuta di moda una particolarissima archeologia: che si basava tutta sulla riproduzione esatta di un determinato quadro, delle opere di un determinato pittore. Un postremo esempio di questa ricetta, affermata in una società così raffinata e supercoltivata da meritare di essere chiamata

decadente, l'abbiamo veduto due anni fa sugli schermi, nella messa in scena del SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE di Max Reinhardt, il quale negli studi di Hollywood aveva ripetuto l'impresa così spesso felicemente realizzata nel suo Deutsches Theater di Berlino, di copiare messa in scena e costumi da qualche grande pittore nostro del Rinascimento - nel caso specifico, dalle « Nozze » del Veronese. A chi pensi che il teatro possa essere un docu-

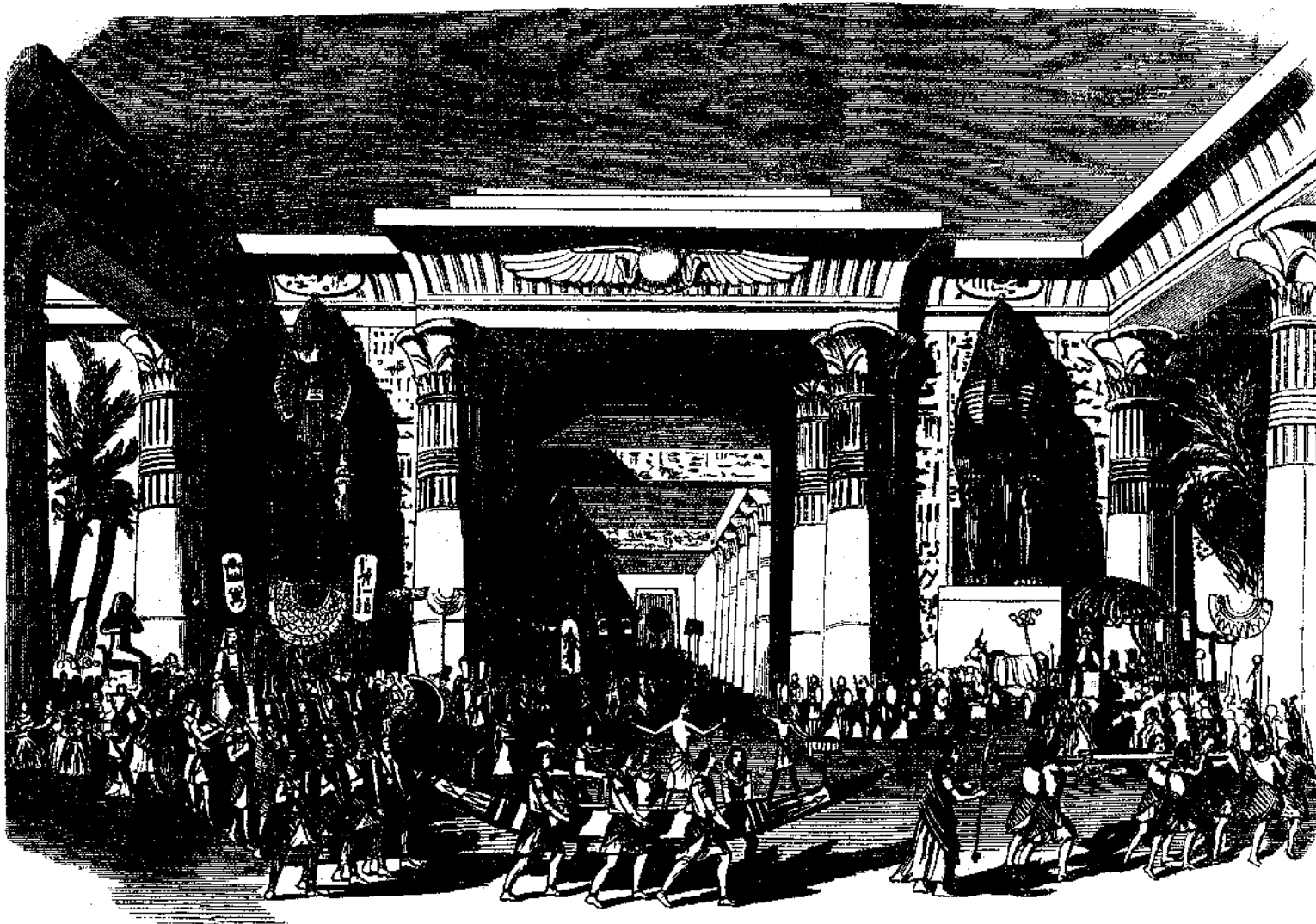
mento scientifico, questa idea di collocare la fantasia classicheggiante di Shakespeare nel mondo di un pittore veneziano, sembrerà burlarda, quanto quella di creare un costume immutabile per rappresentare un intero secolo; mentre è supponibile che un costume del 1732 dovesse parere non meno avventuroso e straordinario ad un uomo del 1765, di come appare a noi. Ma è evidente che a teatro non è possibile creare documenti scientifici; che non si può perseguire una verità archeologica; ma che si può perseguire solamente una verità ipotetica. E questa si impone ad onta di tutti gli sforzi fatti dagli archeologi per portare sul teatro in costume una certa plausibilità scientifica. Crediamo che il maggiore successo potranno avere quegli scenografi e quei costumisti i quali riusciranno a portare il massimo della novità entro i luoghi comuni e le immagini convenzionali che sul teatro oramai dominano indiscussi.

Al cinematografo la situazione non è molto diversa. In fatto di archeologia, tutti gli scenografi ed i costumisti del cinema si permettono tutte le libertà contro la scienza, ed anche molto maggiori, che si sono già permessi e continuano a permettersi i loro colleghi del teatro. La verità è che un costume, di qualunque secolo sia, deve tenere conto della moda del momento in cui si gira il film. Effetto che si raggiunge quasi automaticamente forse perché la moda ha i suoi periodici flussi e riflussi, che debbono durare un numero di anni abbastanza limitato, e quindi in ogni epoca ogni costume fa a tempo a subire sempre le stesse modificazioni.

Eguale avviene negli scenari: molte curiose osservazioni si possono fare a proposito di alcune scene che Camillo Parravicini ha allestito per il film GIUSEPPE VERDI, ripetendo colla massima esattezza la messa in scena delle prime esecuzioni di alcune opere verdiane. Vediamo così la riproduzione di scenari ori-



Una scena del Sanquirico per i 'Lombardi alla prima crociata' di Verdi, opera eseguita al teatro della Scala di Milano nel 1843.



Opéra di Parigi 1873. «Aida» di Verdi. Atto II. (Da una illustrazione del tempo)

ginali eseguiti durante mezzo secolo, dal « Nabucco » che è del 1842, al « Falstaff » che è del 1893. E mentre possiamo seguire lo svolgimento di quest'arte così importante eppure così ignorata, possiamo anche constatare come essa, proprio in quegli anni che videro imporsi la verità archeologica e documentaria, fu costantemente lontana da tutti i risultati scientifici, corrispondendo invece alle contemporanee mode pittoriche ed intellettuali. Siamo, in tutto il mezzo secolo in questione, nel regno delle scene dipinte: un fondale, quattro quinte, in casi eccezionali un principale, e la scena è fatta. Per lo spettatore di oggi, abituato alla scena costruita, queste scene dipinte, con gli effetti di una prospettiva esasperata, sono veramente sorprendenti, e sembrano molto più vivaci, più mosse — più costruite, si direbbe — delle scene costruite dei nostri giorni. Da questo punto di vista il GIUSEPPE VERDI è destinato a destare molta curiosità, e non ci meraviglieremo se qualche giovane regista rivoluzionario trovasse in questo film l'ispirazione per qualche messa in scena a teatro (e magari anche sul cinema, che sarebbe una bella novità) con scenari dipinti. Il Parravicini ha potuto ritrovare le scene originali delle opere di Verdi alla Scala, solo per l'«Aida», l'«Otello» ed il «Falstaff». Ma per le altre opere non è difficile una ricostruzione analogica con altre messe in scena con-

temporee. Nel 1842 («Nabucco») e nel '43 («Lombardi»), per esempio, la Scala era ancora dominata dalla scuola del Sanquirico, e le scene delle due opere verdiane potevano essere state dipinte dal Perego o dal Landriani, dei quali si conoscono molti bozzetti di un elegante stile neo-classico. Ed ancora dieci anni più tardi questo stile dominava alla Fenice di Venezia, dove il «Rigoletto» e la «Traviata» furono messi in scena da qualche scolaro del Gonzaga, che ai principi del secolo aveva mietuto allori alla Corte di Russia ed aveva imposto durante trent'anni il suo rigido gusto «Impero» a Pietrogrado ed a Venezia. Per il «Trovatore», andato in scena a Roma, al teatro Apollo, nel 1853, troviamo invece diggià un «modernista», un pittore di gusti romantici, il Bazzani, che avrà collocato l'opera verdiana in una cornice ispirata al Medio Evo di fantasia di Walter Scott e del Guerrazzi. Col «Don Carlo» (Bologna 1867 e Scala 1868) la scenografia verdiana non ha fatto certamente altri progressi: siamo in pieno romanticismo. Ma l'autore degli scenari alla Scala è il Ferrario, che tre anni più tardi metteva in scena anche la prima rappresentazione dell'«Aida». In entrambi c'è sempre una convenzione: quella romantica e quella vagamente egiziano-orientale, nelle quali troviamo una volta di più riconfermata la regola: che lo scenario come il costume non corrispondono

già all'epoca che vogliono rappresentare, ma alla moda dell'epoca che li produce.

Infatti le due ultime messe in scena che vediamo nel VERDI, quella dell'«Otello» e quella del «Falstaff», entrambi opere del Ferrario, sono coraggiosamente veriste: rotta la simmetria nel fondale del porto di Cipro per l'«Otello», una vera foresta, con alberi quasi verisimili, per il «Falstaff»: siamo infatti nell'epoca della pittura *en plein air*; si sa che le torri non crescono a due a due in riva al mare e che nelle foreste non si aprono ampi spazi quadrati dove i cantanti possano manovrare a piacere, ma i tronchi si alzano anche in mezzo alla scena, ed i rami scendono dai principali, suddividendo il palcoscenico in tante zone di ombra, fra le quali filtrano vivi raggi di luce. È la foresta di «Falstaff», questa? Chi sa com'era la foresta di Falstaff! Quest'è invece la foresta di un pittore impressionista. Il Ferrario, infatti, nella sua lunga carriera ha dimostrato molta capacità di rinnovamento. C'è bisogno di dire che ogni epoca ha sognato, a modo suo, di dare allo spettacolo in costume il massimo della verità storica, e che invece ha lasciato un ricordo di sé solo quando è riuscita a realizzare il massimo della verità poetica? E c'è bisogno di aggiungere che questo continua a succedere anche ai nostri giorni, con tutte le nostre pretese scientifiche?

ALBERTO SPAINI



CAVALLERIA E CINEMA

I PAUROSII inseguimenti automobilistici dei film di *gangsters* e le folli acrobazie aeree di quelli d'aviazione, non sono riusciti a soppiantare il cavallo nel suo vecchio trono di re del movimento. Nella realtà, l'egemonia del motore l'ha relegato a masticare tranquillamente la sua biada all'angolo di qualche strada secondaria, attaccato alle superstiti carrozzelle; e la meccanizzazione degli eserciti, decimando i reggimenti montati, ha ridotto la sua importanza come arma di guerra. Ma se le superbe pariglie che tanto piacquero a d'Annunzio più non scalpitano negli androni sonori, se intere masse di cavalleria mai più - dopo Sedan - proveranno la travolgente ebbrezza della carica, il cavallo resta però ancora, in pace e in guerra, il più nobile e interessante collaboratore dell'uomo. Il suo fascino sportivo non solo è rimasto immutato, ma si è anzi accresciuto, specialmente da quando la genialità del nostro Caprioli ha creato il modo di sfruttarne tutte le possibilità, non più adoperando la costrizione, ma la convinzione. Dall'anonimo bato di William Hart, dal «Tony» di Tom Mix, al purosanguine che ha la fobia del canto in *FOLLIE DI BROADWAY* 1938, dalle polverose galoppate dei «western» alle cariche «dei 600» nel film omonimo e quelle di *CONDOTTIERI*, fino alle corse elettrizzanti di tutti i film ippici, il cavallo ha continuato a ritmare l'ansia delle più entusiasmanti sequenze. La sua sagoma annervata e febbrile nell'impeto del galoppo, la sua testa espressiva ed altera, hanno riempito milioni di fotogrammi. Quando è in campo, sembra che perfino la vicenda umana perda d'interesse. Ogni spettatore salta in groppa al cavallo che fugge inseguito, o a quello che lotta per vincere la corsa, o a quello che galoppa, eroico e noncurante, addosso al nemico. Il cavallo racchiude in sé lo scattante segreto del vero cinema: il movimento. Ma un movimento animato, vibrante, a cui egli stesso partecipa visibilmente, e che è ben diverso da quello di un'auto o di un velivolo, così pronti a tornare ciechi ed inerti non appena le mani e la volontà dell'uomo cessino di comandarli. La sua generosità istintiva, la bellezza degli scenari nei quali vive, la sua aria di signorile riserbo, ne fanno inoltre l'animale più simpatico dello schermo. Ed è anche un magnifico attore, che non dà mai, a differenza del cane, suo rivale, l'impressione di recitare. Del famoso terzetto di *STRETTAMENTE CONFIDENZIALE* nella baracca frustata dalla pioggia, preferiamo ricordare il bel purosanguine che soffiava della propria malattia così inopportuna nella vicenda dei suoi padroni. E comprendiamo perfettamente la commo-

zione di Lionel Barrymore in *SARATOGA*, nel patetico carrello sulle lapidi del cimitero equino del suo allevamento.

Era poco il cavallo avrà un punto di più al suo attivo, a causa della sua cromogenia. Basti pensare alla partenza di una corsa, con le lucide groppe guizzanti baie, saure, grigie, morelle, con le giubbe multicolori dei fantini sullo sfondo verde e assoluto della pista; o, nel campo militare, alla ricostituzione di una battaglia napoleonica, quando intere divisioni di cavalleria - ussari, corazzieri, guardie imperiali, ulani, dragoni, lancieri - caricavano insieme in uno sfolgorio di dolman, tuniche, mantelli, casacche d'ogni foggia e colore. Ma, se da un lato il cinema ha sfruttato moltissimo il cavallo come elemento d'interesse spettacolare, dall'altro ha dimostrato di non comprendere né la sua sensibilità, né la sua intelligenza, né la vera natura dei rapporti che lo legano all'uomo, suscitando ciò che si chiama «la passione al cavallo», estranea a qualunque snobismo, estetismo o ricerca d'effetto. Se potessero parlare, i cavalli dei film americani si dichiarerebbero stanchi di scimmiottare gli uomini, compiendo prodezze mirabolanti in virtù di trucchi da circo equestre o del montaggio; e altrettanto stanchi di vincere regolarmente la corsa finale, permettendo alla coppia dei protagonisti di eliminare così ostacoli e malintesi, e procurandole la e perfino la de-

te matrimoniale. Si lamenterebbero anche le comparse dei film di guerra, i cavalli destinati a correre in campo lungo, a cui la macchina da presa si degna d'avvicinarsi soltanto per vederli cadere o per spiare nei zoccoli frenetici. Per creare un cavallo «vivo» sullo schermo, ci vorrebbe qualcuno che li amasse realmente, che conoscesse la bellezza e la difficoltà della loro educazione e del loro addestramento, che sapesse apprezzare la finezza della loro sensibilità, così ricca di sfumature da plasmare in ogni cavallo una individualità ben precisa e distinta. La vita di un cavallo supera appena i vent'anni. Ma in questo breve periodo quanta ricchezza di vicende e di sfondi! Si pensi ad un qualunque cavallo da corsa o da concorso ippico che chiude la sua carriera fra le streghe di un caselle di campagna: non è una parabola patetica e interessante che può somigliare a quella di un granduca russo che diventa autista o cameriere? Od anche a un «Donatello», che assorbe prima tutte le ansie e le speranze del grande allevamento che lo ha prodotto e preparato, e poi quelle di milioni di persone che lo seguono nella sua lotta contro i campioni di altre scuderie e di altri paesi. E un famoso stallone, gemma e capostipite di una grande razza, non è qualcosa di più del simbolo della selvaggia possanza sessuale che hanno visto in lui Lawrence e Machat? Perfino in un nostro squadrone non sarebbe difficile trovare una folla di divi e di caratteristi equini, quanto mai brillanti, divertenti e starei per dire personali. Noi italiani, che abbiamo insegnato la vera equitazione agli sportivi e agli eserciti di tutto il mondo, dovremmo ricordarci di questo nostro primato, e smetterlo cinematograficamente in un film che potrebbe riuscire veramente vario e interessante. Ciò che è stato fatto finora, per ragioni che più appresso diremo, non ha nulla a che vedere con la nostra cavalleria di oggi; e forse d'ogni tempo.

A parte precedenti tentativi, in genere amorfi e mai riusciti, quattro film recenti hanno esaltato l'emozione spettacolare della carica: *CAVALLERIA*, *LA CARICA DEI 600*, *CONDOTTIERI* e *SCIPIONE*. Val la pena



Una mischia fra indiani e cowboys nel film 'I cavalieri del Texas' (Paramount)



di accennarvi, non per far paragoni, ma per dimostrare che una vera carica - come ne avvenivano in passato e come anche potranno ripetersi nel futuro, sebbene in casi particolari e per reparti di forza limitata - è ancora da realizzare sullo schermo.

La tecnica della ripresa è teoricamente facile. Una serie di campi lunghi ottenuti per lo più con panoramiche in direzione opposta a quella del movimento e quasi sempre dall'alto, in modo da non creare dei vuoti disperdendo l'impressione della massa. Quindi una serie di dettagli in campo medio e in primo piano, che possono riferirsi o all'azione vista dal nemico o sul nemico, o a momenti particolari di essa. Fra i dettagli, gli episodi individuali della mischia e le famose « cadute », provocate sia dal fuoco che dall'avvenuto contatto con l'avversario. Questi ruzzoloni avvengono effettivamente, affidati ad acrobati specialisti che conoscono bene ciò che in gergo equestro si chiama « arte del cascare », la quale permette, come sa per esperienza chi monta a cavallo da tempo, di fare dei voli impressionanti quanto, meno rare eccezioni, innocui. Sono i poveri cavalli a cavarsela peggio, destinati spesso a rompersi una gamba e cioè a rimetterci la pelle, a causa di un invisibile fil di ferro o di un fosso mascherato. Le cadute sono girate di solito con ripresa multipla, ossia con più macchine da presa, e le diverse inquadrature passano facilmente per azioni diverse. Creando la sequenza, campi lunghi e dettagli vengono alternati con un montaggio più o meno scaltro, efficace, incalzante, più o meno ricco di forza e di ritmo. Uno sfondo musicale in genere facile aumenta l'effetto. Tutto questo non dovrebbe avere nulla di coreografico, dovrebbe strappare lo spettatore dalla sua poltrona e metterlo in sella ad uno dei cavalli, farlo partecipare all'ebbrezza ansiosa ed eroica della carica.

Ma in nessuno dei quattro film già accennati c'è una carica « vera ». Quella di *CONDOTTIERI* ha una struttura sinfonica che ha dovuto necessariamente aderire al clima simbolico del film, prolungandosi nel tempo ed evitando di frazionarsi al momento dello scontro e della mischia. Quella di *SCRIPIONE* è aritmica, manca di quel violento impulso aggressivo che infiamma cavallo e cavaliere trasformandoli in un'arma scagliata contro il nemico: inoltre, pur giovandosi di grandi masse, si disperde senza farne sentire la forza. La tanto discussa carica « dei 600 », concepita come tagion d'essere del film e unicamente col criterio dell'effetto ad ogni costo, è però inconcepibile per chi conosca un po' i cavalli e la cavalleria. Un cavallo che carica fa almeno 700 metri al minuto. Poiché la sequenza dura 8' 30", i 600 avrebbero dovuto caricare per 6 chilometri prima di arrivare addosso ai russi: cosa assurda sia dal punto di vista militare che da

quello tipico; inoltre, quell'aumento progressivo delle andature e della cadenza - che nel film serve a creare artificiosamente una tensione - è inammissibile già sotto il fuoco nemico. Le altre cariche sono quelle che abbiamo visto in *CAVALLERIA*. È vero che esse sono state eseguite - come del resto quelle di *CONDOTTIERI* e di *SCRIPIONE*, - da veri reggimenti dell'Arma. Ma ciò non toglie che siano rimaste quelle che erano nella realtà della ripresa: cariche da tempo di pace, esercitazioni tattico-addestriative. In mancanza della reazione nemica, era la macchina da presa che doveva creare il clima di guerra, trasformandosi in mitragliatrice, galoppando insieme ai soldati... Una carica « vera » ha in sé tutti gli elementi e i valori per diventare una grande sequenza, senza bisogno di alcuna trasposizione cinematografica. Beninteso, però, la galoppata da equitazione di campagna deve trasformarsi in « combattimento ».

Oltre a questi rapporti di natura tecnica e spettacolare, ve ne sono altri fra Cavalleria e cinema, e

riguardano l'ambiente dell'Arma e la personalità caratteristica dell'ufficiale, basata su una tradizione di civismo senza smancerie, di passione sportiva e di signorilità. Già certa cattiva lettrice salottiera dei primi anni del secolo aveva reso una macchietta puerile l'ufficiale di cavalleria descrivendolo come un tipo fatuo, mondano, lezioso, monocolato, dalla divisa elegante e dalla testa vuota, occupato a dividere il suo tempo fra un duello e un'avventura amorosa, fra uno scandalo e una caccia alla volpe. Nella vita, questa concezione - diremo così - d'averoniana, è del tutto scomparsa, distrutta dalla realtà. Ma disgraziatamente essa va riaffiorando in certo cinema nostro, troppo sospirato, malato di nostalgia ottocentesca, che uno scialbo eroismo di maniera o un'ostentata intenzione satirica non valgono a mascherare. Tuttavia è necessario avvertire che questo romanticismo è completamente estraneo e non ha nulla a che fare con lo spirito della Cavalleria.

ANTON GIULIO MAJANO



Leo Carrillo e il suo cavallo ammaestrato nel film 'La città dell'oro' (M.G.M.)

IL NUOVO SISTEMA ITALIANO PER LA CINEMATOGRAFIA A COLORI NATURALI

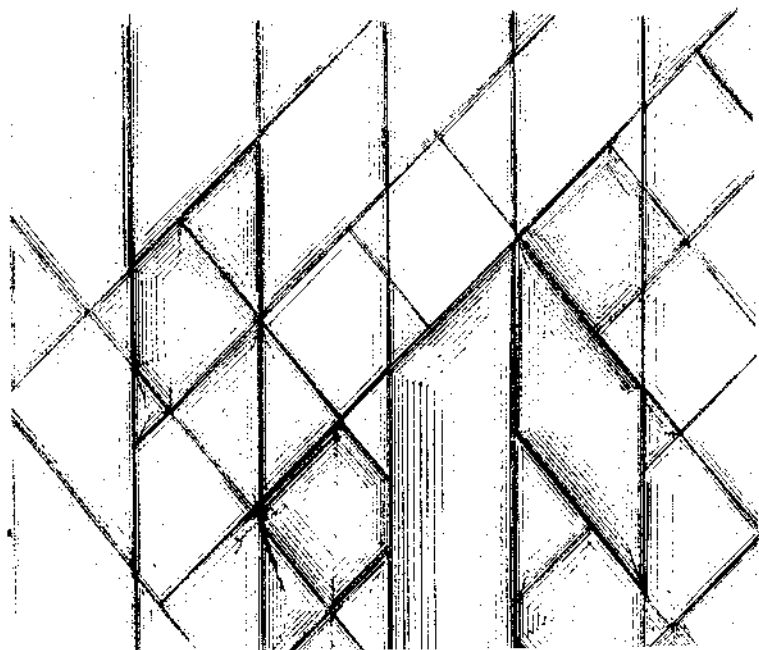


Fig. 1 - Un esempio della infinitamente varia e straordinariamente complessa struttura del film stereotipico Bocca-Rudatis. La superficie qui rappresentata corrisponde ad un millesimo di mmq. all'incirca, ma gli inventori hanno già realizzato strutture più complesse, con oltre 100.000 elementi diottici per mmq.

OGNI « problema del giorno », per cui lo spirito umano si sta faticando di trovare una soluzione definitiva, attira magicamente migliaia di pseudo-inventori, cervelli mediocri che per mancanza di autocritica non ammettono obiezioni e spesso anche disgraziati ossessionati da una monomania patologica. È quindi con la massima riserva che si accoglie sempre l'annuncio di un qualunque sistema cosiddetto a colori naturali, dichiarato tale da provocare con un metodo nuovo un considerevole e forse definitivo progresso. Comunque, essendo la cinematografia a colori già entrata nella fase dell'applicazione pratica su larga base industriale, la necessità di arrivare a una effettiva soluzione diventa sempre più scottante. Oggi siamo quindi doppiamente lieti di poter affermare che il sistema brevettato recentemente dal pittore lombardo Carlo Bocca e dallo scrittore e tecnico veneziano Domenico Rudatis (alpinista di fama internazionale) rappresenta, finché possiamo giudicare noi, un vero e proprio uovo di Colombo. Siamo stati fra i primi ad assistere a una dimostrazione pratica del sistema e ci affrettiamo a darne una prima spiegazione che, meglio di ogni altra affermazione, potrà persuadere dell'importanza di questa invenzione italiana.

Due sono le particolarità del sistema Bocca-Rudatis che ci inducono a attribuirgli un valore eccezionale: esso rappresenta un logico e rettilineo sviluppo dei risultati finora ottenuti nel campo del cinema a colori; e la soluzione da esso offerta è inoltre di quella straordinaria semplicità che contraddistingue le trovate autentiche. Per comprendere di che cosa si tratta ricordiamoci che l'immagine colorata sullo schermo si può sostanzialmente ottenere in due modi: 1) il fotogramma della pellicola

proiettata è colorato in sé; in questo caso il fotogramma consiste di più strati sovrapposti, di cui ognuno porta una delle immagini parziali, per es., nella tricromia, l'immagine gialla, l'immagine rossa e l'immagine blu-verde. È questo il principio dei sistemi sottrattivi. Oppure 2) il fotogramma non è colorato. In che modo ottengono i sistemi additivi una immagine colorata sullo schermo da un fotogramma non colorato? Per semplificare, poniamo che l'immagine colorata si debba comporre da tre specie di punti: punti rossi, punti blu e punti verdi, e immaginiamo di voler riprodurre come

Dopo innumerevoli e vani tentativi tecnici e altrettante delusioni degli spettatori cinematografici, il sistema inventato dai due italiani Bocca e Rudatis sembra destinato a compiere un passo definitivo verso il colore naturale nel film. In attesa di vederne i risultati sullo schermo, 'Cinema' ha saputo riservarsi la primizia di una descrizione dettagliata di tale sistema

o stampata, quella mela come una macchia trasparente su sfondo nero. Proiettata attraverso un simile filtro rosso, questa immagine evidentemente ci darà sullo schermo una macchia rossa su sfondo scuro. Al contrario, l'immagine fotografica ottenuta attraverso il filtro verde ci darà una macchia nera su sfondo trasparente; proiettata attraverso il filtro verde, essa produrrà sullo schermo uno sfondo verde con macchia scura centrale. Dalla sovrapposizione delle immagini risulterà la riproduzione completa e colorata del nostro soggetto. Questo è il principio dei sistemi additivi dimostrato per la prima volta nel 1861 da J. Clerk Maxwell.

L'effetto sullo schermo nasce dunque dalla fusione di più immagini di cui ognuna corrisponde a un colore fondamentale. Ora, questa fusione può anche avvenire separatamente per ogni punto dell'immagine. Immaginiamo che davanti a ogni « punto » dell'immagine fotografica si trovino tre minuscoli filtri, uno rosso, uno verde, uno blu. Esaminiamo uno dei punti che si trovano in quella parte dell'immagine che riprodurrà la mela rossa e che perciò durante la presa è colpita da sola luce rossa: è ovvio che questa luce rossa attraverserà soltanto il filtrino rosso e impressionerà quindi l'emulsione soltanto sotto di esso, mentre sotto i filtrini blu e verde l'emulsione rimarrà vergine. Dopo l'inversione chimica della pellicola avremo quindi, come fa vedere il disegno A della figura 2, un « buco » trasparente dietro al filtro rosso, mentre per il resto l'immagine rimane opaca. Potendo passare la luce soltanto attraverso il filtro rosso, questo « punto » dell'immagine avrà color rosso. Questo principio fu realizzato nel 1904 dai fratelli Lumière nella loro celebre lastra autocroma, la quale rappresenta la prima e finora non superata soluzione pratica della fotografia a colori naturali. (Come « filtri » servivano grani di fecola colorati).

Senonché il metodo Lumière non si prestava all'applicazione cinematografica. È fu perciò poco tempo dopo che un altro francese, Rodolphe Berthon, propose una ingegnosa modifica: la pellicola lenticolata, brevettata nel 1909. Il nostro disegno B dimostra schematicamente come nel sistema Berthon, i tre filtri sono sostituiti con una lente cilindrica, impressa con matrice di metallo sul supporto di celluloido della pellicola. È minuscola anch'essa giacché entro lo spazio di un millimetro si trovano impresse circa trenta di queste strisce cilindriche. L'immagine fotografica è situata nel piano focale di queste lenti, e la luce di proiezione che attraversa l'immagine viene quindi, dalla lente, deviata secondo le elementari leggi dell'ottica. Il nostro disegno B dimostra come un raggio che attraversa l'immagine in un determinato punto vien lanciato dalla lente in una determinata direzione, ed è ovvio che se il raggio fosse entrato da un altro punto, sarebbe stato lanciato in altra direzione. Anche in questo sistema dunque l'immagine fotografica ha funzione di « limitazione » ossia fa sì che la luce entri soltanto in quel punto da cui la lente la lancerà nella direzione desiderata. In quella direzione, difatti, si trova il filtro appropriato, che « colora » la luce e la manda sullo schermo. In altre parole: il sistema Berthon prevede un unico filtro grande che consiste di tre strisce orizzontali, una rossa, una verde, una blu. La funzione della minuscola lente è quella di mandare la luce attraverso una di queste tre strisce, e l'immagine fotografica pensa a dirigere il processo.

L'idea di Berthon ha trovato applicazione pratica nel Kodacolor (1928) e nel sistema Berthon-Siemens (1933), ma malgrado gli

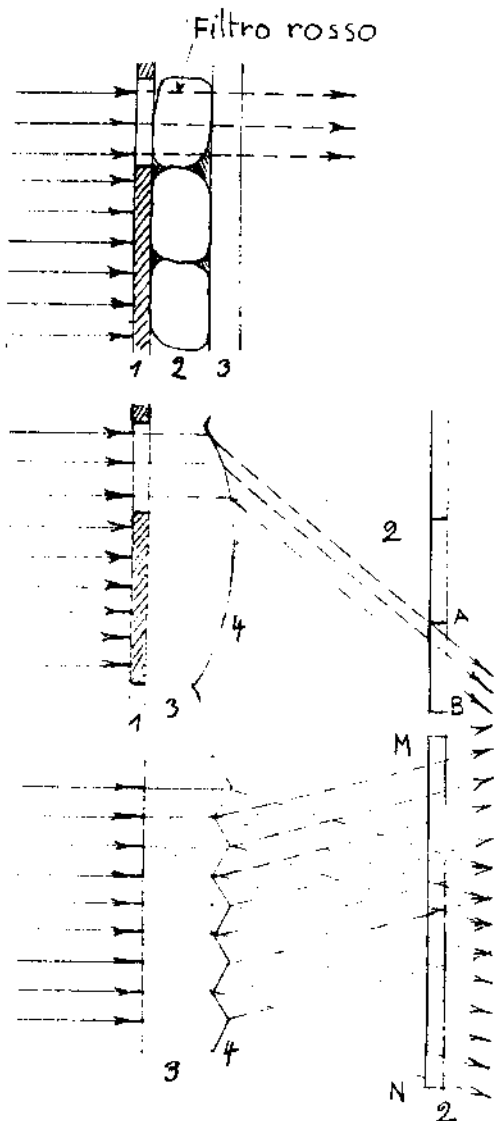


Fig. 2 - Produzione del colore rosso nella proiezione additiva: A) lastra autocroma Lumière. B) pellicola lenticolata Berthon. C) pellicola stereotipica Bocca-Rudatis. - 1. Immagine fotografica - 2. Filtri - 3. Supporto della pellicola - 4. Dispositivo di distribuzione spaziale - AB e MN rappresentano il filtro rosso

enormi capitali investitivi non ha dato finora risultati soddisfacenti, specialmente per quanto riguarda la luminosità della proiezione, la resa di certi colori e la stampa delle copie. A questo punto entrano in scena Bocca e Rudatis con una innovazione degna delle precedenti. (Non ci fermiamo qui sull'originario sistema Bocca basato sul fenomeno della diffrazione, ma descriviamo subito quello attuale che si serve invece della rifrazione). Il reticolo lenticolare di Berthon è uniforme, meccanicamente impresso sulla pellicola, e ha quindi bisogno dell'immagine fotografica perché governi la riproduzione secondo le esigenze individuali del soggetto da riprodursi. Ma se si riuscisse invece a plasmare individualmente le lenti stesse sotto l'influenza del soggetto da riprodursi, in modo che la lente da sola pensasse a dirigere il raggio nella direzione desiderata, allora evidentemente l'immagine fotografica sarebbe diventata superflua e una geniale semplificazione raggiunta! Il disegno C illustra come, nel sistema Bocca-Rudatis, la lente di Berthon è sostituita con una piccola piramide di forma irregolare. È sparita l'immagine fotografica! La luce di proiezione attraversa il supporto della pellicola e allo spigolo di uscita della piramide subisce una "rifrazione" (fenomeno

ottico per cui, per es., un bastone immerso parzialmente nell'acqua appare piegato) per cui è deviata dalla sua direzione originaria. Basta ora che la posizione ed inclinazione della faccetta rifrangente sia tale da mandare il raggio nella direzione desiderata del nostro filtro perché il problema sia risolto anche senza il concorso selettivo dell'immagine fotografica. Il principio è abbastanza facile da comprendersi, ma sembra impossibile costruire sul piccolo fotogramma della pellicola tante piramidi microscopiche, diverse in ogni punto secondo il colore da trasmettersi! In realtà, la formazione di queste piramidi avviene fulmineamente e meccanicamente. Sarebbe troppo complicato la spiegazione dettagliata del processo che porta a questo risultato e ci limitiamo ad alcuni accenni.

Il sistema Bocca-Rudatis è, per ora, un sistema di sola proiezione (il che non diminuisce il suo valore). Si parte da una immagine ripresa con un qualunque sistema di selezione attualmente in uso. Dai negativi si passa a delle matrici, nelle quali i rilievi sono ottenuti distruggendo una preesistente reticolatura uniforme impressa sullo strato. Tale distruzione viene modulata secondo le caratteristiche dell'immagine originale. Metodi per trasformare in rilievo immagini fotografiche sono da molto tempo usati dalla tecnica fotografica in quei procedimenti in cui si tratta di stampare l'immagine, per es., a colori, sulla carta. Ma Bocca e Rudatis hanno usato ai loro scopi altri metodi del genere, per cui, per es., non è adoperata una normale emulsione ma uno speciale strato di gelatina sensibilizzato a cui, dopo l'impressione, basta un semplice lavaggio perché venga fuori la modulazione del rilievo. Il fatto che la modulazione del reticolo non risulta da una incisione meccanica ma da un processo ottico-chimico, permette di ottenere dimensioni microscopiche mai raggiunte con mezzi esclusivamente meccanici. Gli inventori ci fecero vedere al microscopio la pellicola lenticolata tipo Berthon che rivelava delle strisce abbastanza strette. Ma queste strisce apparivano - ci sia permesso questa similitudine - come delle fettucce larghe accanto a minuscoli granelli di semolino quando, in seguito, vedemmo l'immagine microscopica delle piramidi ottenute col nuovo sistema. Infatti, mentre, come dicevamo prima, nel sistema Siemens-Berthon si hanno circa trenta elementi lenticolari al millimetro, la pellicola Bocca-Rudatis possiede

oltre 50.000 elementi rifrangenti per millimetro quadrato. (Ogni lente piramidale consiste di 2-6 faccette, di cui ognuna rappresenta un elemento rifrangente). Con una perfetta messa a punto meccanica, gli inventori promettono di raggiungere circa 300.000 elementi per mmq. Questa inconcepibile finezza degli elementi, che supera quella della normale grana fotografica, permette naturalmente di risolvere una quantità di problemi inerenti alla proiezione cinematografica.

Le piramidi sono composte in modo complicato da faccette sferiche e cilindriche. L'altezza della piramide, le curvature delle faccette e la direzione in cui esse sono inclinate, determinano l'intensità, la saturazione e la tinta del colore da formarsi nel corrispondente punto dell'immagine sullo schermo (fig. 1). Guardando a occhio nudo si vede una pellicola completamente trasparente sulla quale appaiono come una leggera smerigliatura le forme del soggetto. Per proiettarla ci si serve di una macchina da proiezione che, a prescindere da un adeguato condensatore e dal filtro, è normalissima: la solita sorgente di luce, il solito obiettivo. Un proiettore comune raccoglie, come è noto, la luce della sorgente in un fascio che, mettendo un foglio di carta nel piano focale dell'obiettivo, si può vedere come un piccolo disco molto luminoso, situato nell'asse ottico. Appena si è invece infilata al suo posto nel percorso dei raggi la nostra pellicola si vedono nel piano focale invece di quell'unico disco centrale circa una cinquantina, raggruppati intorno ad esso in forma di stella; mediante la rifrazione, la pellicola ha diviso la luce in tutti questi fasci, che attraversano il filtro in punti differenti (fig. 3). Le strisce colorate di questo filtro non sono parallele come quelle del sistema Berthon ma disposte invece come le razze di una ruota. Per la tricromia, per es., questo filtro può consistere di tre strisce diametrali, una rossa, una verde, una blu. Il resto del filtro è trasparente ed incolore, il che ha particolare importanza, perché nel sistema Bocca-Rudatis il bianco non è ottenuto soltanto dalla addizione di tutti i colori ma anche dalla luce diretta non filtrata, precisamente come nei sistemi sottrattivi, i quali da questo fatto traggono il vantaggio di una maggiore luminosità. Infatti la considerevole luminosità è una delle particolarità che distinguono il nuovo sistema.

Nel centro del filtro vediamo un dischetto

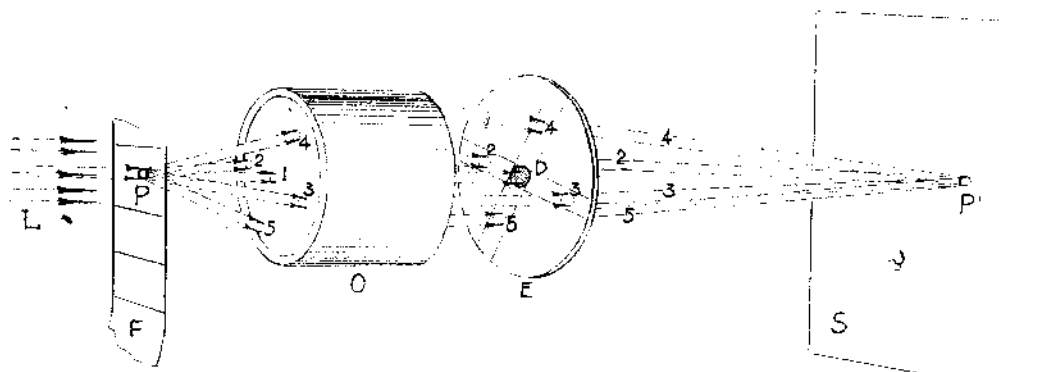


Fig. 3 - Schema di proiezione del film stereotipico Bocca-Rudatis: L) luce del proiettore - F) film - P) punto del fotogramma, ossia, precisamente, elemento diottrico infinitesimale che suddivide il fascio incidente in cinque fasci: 1, 2, 3, 4, 5 - O) obiettivo normale - E) filtro di selezione - D) disco opaco - S) schermo - P') riproduzione del punto P - La figura si riferisce alla riproduzione di un punto P il cui colore è caratterizzato da due valenze cromatiche. I fasci elementari 2 e 3 corrispondono ad una valenza cromatica, e i fasci 4 e 5 all'altra. Il fascio 1 corrisponde ai valori chiaroscurali, ossia alla luce da sottrarre per generare le ombre. Il caso più generale con tre valenze cromatiche è più complesso, ma analogo

LE DUE CARRIERE



Constance Bennett e Billie Burke nel film 'Gioia di vivere' (M.G.M.)

ERA PRIMAVERA, in Inghilterra. I fiori sbocciavano, e nel mio cuore sbocciava l'ambizione. Una maestra di canto, la signora Doustes de Fortis, parlando con mia madre aveva elogiato la mia bella voce. « Dovreste mandarla a studiare in Italia », aveva suggerito. Ascoltando dietro una porta socchiusa, mi sentii svenire dalla gioia. Ma, in primo luogo, non c'erano i mezzi per il viaggio in Italia; poi mia madre era convinta che il mio talento, se talento fosse stato realmente, avrebbe potuto svilupparsi in qualsiasi luogo. Così rimasi in Inghilterra, dove, a quindici anni, debuttai al *Music Hall* con una imitazione di Edna May, una celebrità dell'epoca. Cantai « *Follow Me* », la canzone dell'Esercito della Salvezza, da una commedia musicale intitolata « *Belle of*

New York ». Un anno più tardi il caso volle che io recitassi proprio insieme con Edna May.

Passarono parecchi anni; finalmente venne un'offerta dall'America. Non aspettavo che questo. Io sono nata a Washington e ciò spiega come, nei giorni precedenti l'imbarco, non avessi più né appetito né voglia di dormire.

I preparativi della partenza, il viaggio, tutto ormai non è più che un ricordo confuso nella mia mente. Ma una cosa vi è rimasta nitida: l'enorme impressione di New York notturna.

La commedia che doveva interpretare si chiamava « *My wife* ». Enrico Caruso era, con Geraldine Farrar, l'idolo del giorno. Egli non mancava mai ad una recita e sedeva in un palchetto e mi gettava fasci

di rose. Dopo teatro si andava a cena: io, Caruso e tre giovanotti dell'Università di Harvard. Una notte, però, io e Caruso cenammo soli ed egli mi propose di sposarlo. Fui stupita, ma per nessuno al mondo e nemmeno per Caruso, io avrei abbandonato quella che consideravo la mia brillante carriera. Non potevo sapere allora quante volte avrei sacrificato la carriera per coloro che ho amato. In quei tempi la vita mi appariva vasta ed esuberante e non volevo limitarla con un matrimonio.

Passavo l'inverno in America e l'estate in Inghilterra. La stagione americana era riempita da continue riunioni, colazioni, pranzi organizzati da celebrità del giorno, quali Freddie Martin, Bessie Mowbray, gli Astors e i Goulds.

Intanto una fortuna dopo l'altra alimentava la mia ambizione. Ottenni un grande successo, in una commedia di Pinero, comparando sulla scena in una camicia da notte di *chiffon*, a piedi nudi con le dita e i calcagni dipinti di rosso. Per quel tempo era una cosa molto rischiosa.

Un altro ricordo vivissimo mi è rimasto dall'incontro con Florenz Ziegfeld, in un'epoca in cui recitavo « *Jerry* » e i romanzi m'interessavano poco o nulla. Egli mi circondò di una corte turbinosa. Più io lo rifiutavo, più lui s'intestardiva; finché, dopo un anno dal nostro incontro, fuggimmo insieme, in un pazzo pomeriggio di sabato, nell'intervallo fra la *matinée* e la rappresentazione della sera. Tenemmo segreto il matrimonio per un intero giorno, la domenica.

Sfortunatamente il nostro entusiasmo per quanto avevamo fatto non era condiviso da tutti. Il mio impresario, Charles Frohman, era addirittura furioso. Si facevano le peggiori previsioni, benché, malgrado le finanze difettassero sempre di più, noi vivessimo insieme molto felicemente.

A quell'epoca Ziegfeld era l'impresario delle « *Follies* ». La Rivista, assai fastosa, ci costava tutto quanto potevamo guadagnare. Ma, infine, la stagione si chiuse e ci prendemmo le vacanze in California. Era un'estate splendente. In California, tutti si affaccendavano intorno ad una nuova industria chiamata cinematografo, e Thomas Ince mi chiamò per affidarmi il ruolo principale del film PEGGY: accettai entusiasticamente. William Desmond era l'attore principale. Non lo dimenticherò mai coi suoi capelli neri, le profonde fossette nelle guance: egli era, senza dubbio, l'uomo più elegante che io avessi mai visto.

Lavoravamo in un luogo chiamato Inceville, sulla riva dell'Oceano, vicino a Santa Monica. La chiesetta che appare nel film rimase in piedi ancora per molto tempo, quando già il cinematografo aveva tra-

sportato altrove le sue tende, diventando una delle più grandi industrie d'America. Terminato quel primo film, fece mi chiese di rimanere, ma Ziegfeld stava per mettere in scena una nuova rivista ed io dovevo decidere fra la carriera del cinematografato e quella del matrimonio. Scelsi la seconda e tornai a New York dove fui di nuovo alle prese col furibondo Frohman.

Il cinema mi seguì a New York dove Thomas Ince, a corto di elementi sulla costa californiana, venne ad impiantare uno stabilimento; e lo situò sopra una stalla.

Dovevo apparire in un film di gran costo per cui era previsto un anno di lavorazione: GLORIA'S ROMANCE. Ma il destino aveva stabilito altri piani, tra i quali c'era mia figlia Patricia. Il risultato fu che né denaro né tempo furono spesi per il film.

Più tardi, dopo la nascita di Patricia, tornai al cinematografo, in una compagnia capeggiata da Adolph Zukor: la Famous Players-Lasky, che aveva un bellissimo stabilimento a New York. Molte scene furono prese nei quartieri poveri, verso il fiume. Sostenevo il ruolo di una derelitta della strada. Rammento un episodio: un giorno, verso il tramonto, si avvicinò un'automobile. C'era dentro la mia bambina, molto linda, molto curata. Feci cenno di accoglierla fra le mie braccia ed essa si diresse verso di me. La governante la tirò indietro: «No, signora Ziegfeld, - ella mi disse in tono molto severo, - non la toccate finché non vi siete pulita».

Finalmente venne il successo anche per mio marito ed esso mi occupò molto. Inoltre la salute di Patricia non andava affatto bene e malgrado io mi credessi un



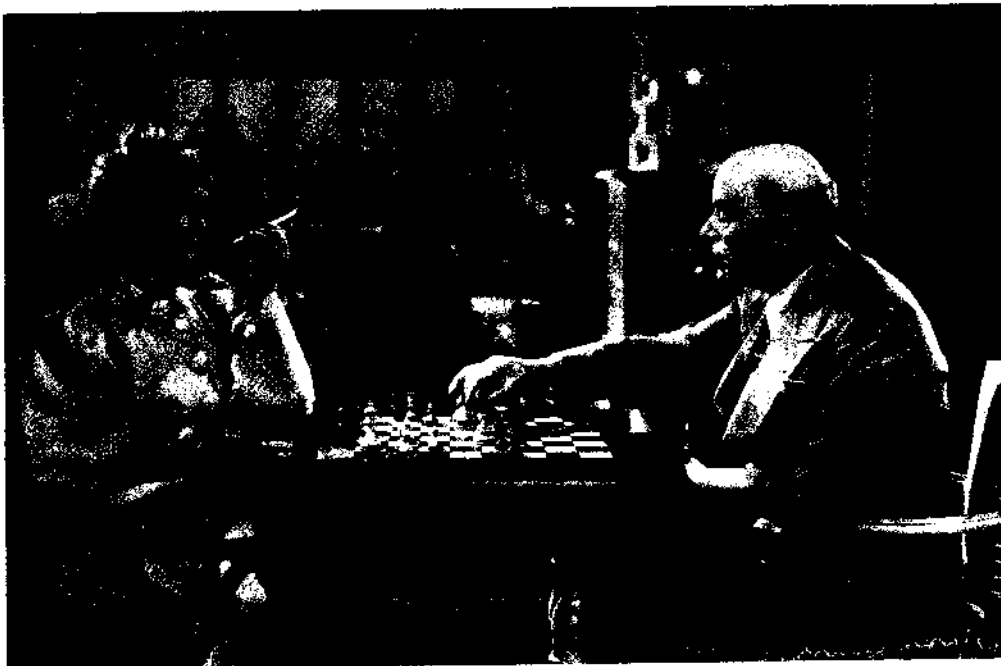
Billie Burke e Roland Young in una scena del film 'La via dell'impossibile' (M. G. M.)

misto della Duse e della Bernhardt, delibato di tornare sullo schermo. Vi tornai per MARRIAGE OF CONVENIENCE con Henry Miller. In quel periodo Ziegfeld faceva quattro esauriti al giorno in Broadway. Passò del tempo. Mio marito mise in scena un nuovo lavoro, SMILES, in cui comparivano anche Fred e Adele Astaire. Esso cadde. Allora accettai un nuovo ruolo a Hollywood in THE VINEGAR TREE. Ricordo assai bene un programma radio

di Ziegfeld. Egli, nell'intervallo del programma, era solito dire qualche parola. La sua voce, così, mi giunse a Hollywood da New York. Ma sentii subito che qualche cosa non andava. Rinunciai ai miei impegni e mi precipitai da lui. Era malato. I mesi che seguirono furono capovolgimenti d'illusione. Lo portai con me a Hollywood e lo nascosi in un luogo dove non potevano raggiungerlo le mille scaturite che aveva a New York.

Nel medesimo tempo George Cukor mi scritturava, con John Barrymore, per il film FEBBRE DI VIVERE, in cui appariva una nuova attrice: Katharine Hepburn. Ogni momento libero lo passavo vicino a Ziegfeld. Infine le condizioni di mio marito divennero tali che fu necessario trasportarlo in un ospedale: fino allora nessuno aveva saputo il mio segreto. Ancora tre mesi e poi si spense. Ero stata con lui tutto il giorno. Sembrava che migliorasse. Verso sera mi richiesero in teatro e lo lasciai l'ospedale dopo che egli si fu addormentato. Mentre ero in teatro, mi telefonarono da casa dove mi avevano cercato dall'ospedale. Corsi immediatamente, ma era troppo tardi.

Gli amici mi furono intorno. Io mi ritirai, con mia figlia, in casa del povero Will Rogers. Dopo alcuni mesi ricominciai a lavorare e non ho più cessato.



Billie Burke e Reginald Owen nel film 'La sposa vestita di rosa' (M. G. M.)

BILLIE BURKE

MACCHIE D'INCHIOSTRO



«...Matarazzo tentava di porvi un po' d'ordine...» (foto Cinecittà)

VENGA più tardi in teatro, a vederli, mi aveva detto un tale a Cinecittà. E, infatti, mi recò nel teatro dove si girava *L'AMOR MIO NON MUORE*. C'era un po' di folla e dovetti cercare l'uomo da poco prima. Tuttavia non lo trovai. Vidi però una specie di mostro che mi seguiva e mi girava attorno: basso di statura, aveva la gobba, la testa schiacciata, la bocca senza labbra e senza denti, faccia pelosa e irritata. Ne ero infastidito. Stavo per trattarlo male. Ah, ah! - s'ubignazzò. Non mi riconosce! Sono quello che le ha parlato qualche momento fa. Ha visto che truccatura? Fatta da me. Io una volta ero truccatore. Ora faccio l'attore specializzato in queste truccature strane. Altro che Dottor Jekyll! Altro che la manomania! Altro che Frankenstein! Non è vero che è una meravigliosa truccatura, signore?.

Matarazzo, il regista, interruppe il suo inno e lo alzò, con altra gente, sul fondo della scena. E qui fece attenzione all'azione che si andava preparando. Matarazzo tentava di porvi un po' d'ordine. Un primo gruppo di gente si trovava davanti alla macchina da presa: c'era una donna in ginocchio, c'erano uomini in vestaglia, altre donne in camicia e cuffia da notte e c'era, infine, *Piloto in smoking a doppio petto*. Un secondo gruppo era spostato un po' sulla sinistra e lo componevano Paola Barbara e Carlo Tamberlini. Sul fondo, fra le due colonne che limitavano un attio, un terzo gruppo composto dai mostriacchi, da camerieri alti e grossi come infermieri di manicomio e da Giuseppe Pirelli, anch'egli in abito da sera.

L'azione che la macchina da presa ad un certo momento seguiva carrellando indietro, si svolgeva così: nel primo gruppo un pazzo, che era Duse, schiattava sopra *Piloto* e veniva afferrato e portato via da quelli del terzo gruppo che si precipitavano su di lui. Gli altri del primo gruppo, molto rattristati, uscivano di campo in fila per avviarsi su per una scala. Rimaneva *Piloto*, con due di quei camerieri dalle manine corte e stinte. Egli guardava ambigualmente il secondo gruppo; e dappinna se ne andava Tamberlini, a testa bassa: poi la Barbara, con aria dura e superba.

Matarazzo aveva un bel da fare a badare al sincrono

nismo dei tre gruppi. Correva, si sbracciava, indicando posizioni e movimenti. Una piccola attrice gli era sempre fra i piedi. La spostava di qua, di là, in primo piano. Finì per dirle di fare un lungo giro, al momento dell'azione, per terminare in coda.

Si ripeterono prove, si cominciò a girare. I gruppi si fondevano, uscivano di campo verso la scala.

Ad un tratto Matarazzo saltò giù dal carrello della macchina da presa. Ah! gridò - Ah! - Si era accorto che mancava un attore: lo trovò dal fotografo a f. si fotografare.

Il problema che affannava Don Peppino Amato, produttore e regista de *L'AMOR MIO NON MUORE*, Carlo Montuori, Poperatore, Edoardo e Titina De Filippo e infine Mida Valli sorressa da un asciugamani, Titina De Filippo, a quanto abbiamo capito in veste di domestica, ce l'aveva con Edoardo per via dell'asciugamani che Mida Valli aveva insufficiente per pulirgli l'abito macchiato d'inchiostro. Edoardo, con aria distinta, diceva che era una cosa da nulla; ma Titina era arrabbiata, e malgrado che lo Valli, con la sua fresca grazia, cercasse di sistemar le cose, non ripeteva altro che quell'asciugamani era stato ridotto proprio male. Non era convinto Montuori il quale, dopo aver guardato dalla macchina da presa, sentenziò: - La macchia non si vede. - Si tenne un breve consiglio e si decise di rinforzare la macchia. Ne fu incaricato un macchinista il quale, dopo alcuni minuti, non era ancora tornato. Amato s'impensierì. Sta a vedere, - disse in napoletano, - che quello ti spora d'inchiostro tutto l'asciugamani. Infatti tornò il macchinista con un asciugamani nero d'inchiostro. Tutti furono d'accordo che così era troppo e si cercò un altro asciugamani e lo si macchiò. Montuori non era mai contento della gradazione della macchia; voleva anche che fosse bene in vista, malgrado il parere contrario di Amato. Finalmente, trovata la giusta gradazione, Titina ricominciò a fare la bistetica, Edoardo il signore complimentoso e la Valli la signorina pacifica.

Montuori aveva lasciato la macchina da presa al suo allievo Seratrice e ne guidava il lavoro con aria paterna.

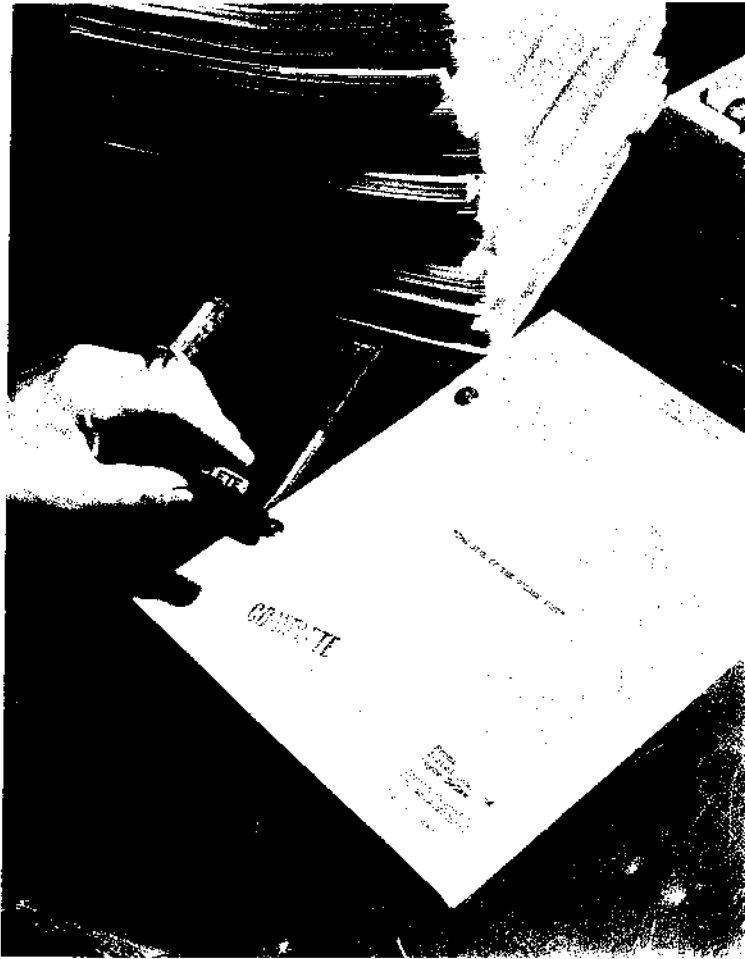
Fino le cinque del pomeriggio. Sopra un divano, con aria stanca, sedeva una giovane donna; dalle otto del mattino aspettava trecento e le fecessero un provino.

IL CRONISTA



Peppino ed Edoardo De Filippo nel film *'L'amor mio non muore'*

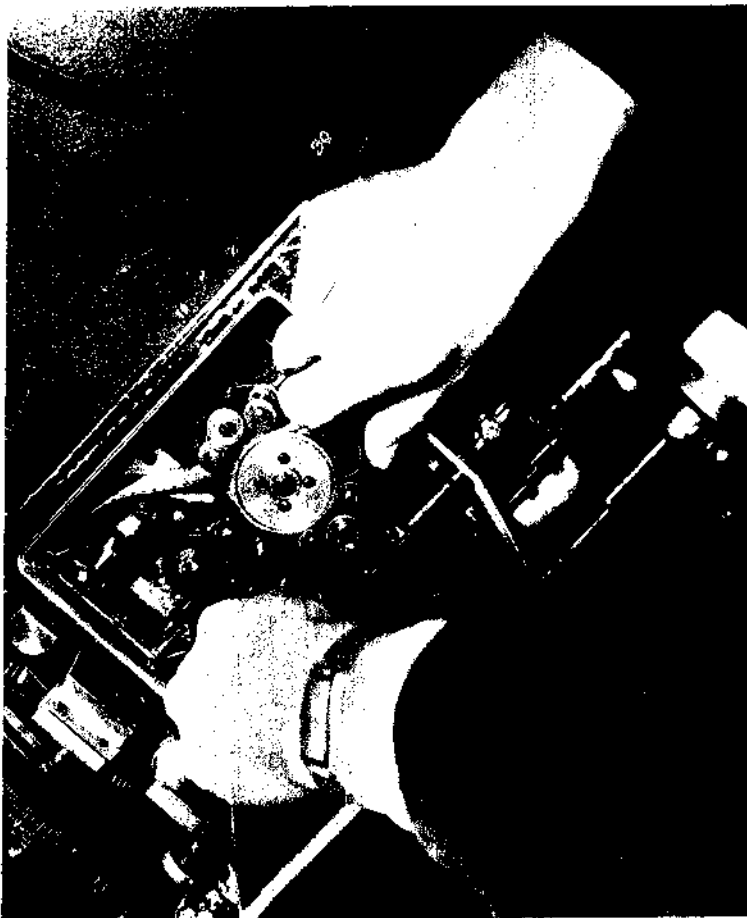
MANI CHE LAVORANO



Il timbro con l'indicazione "Completo" segna la fine della sceneggiatura, la quale finalmente, dopo la lunga preparazione, lascia l'ufficio soggetti per essere "realizzata".



Una testa in gesso di Nelson Eddy serve per suggerire la truccatura più adatta. Studio importantissimo per la buona riuscita dell'attore e del film.

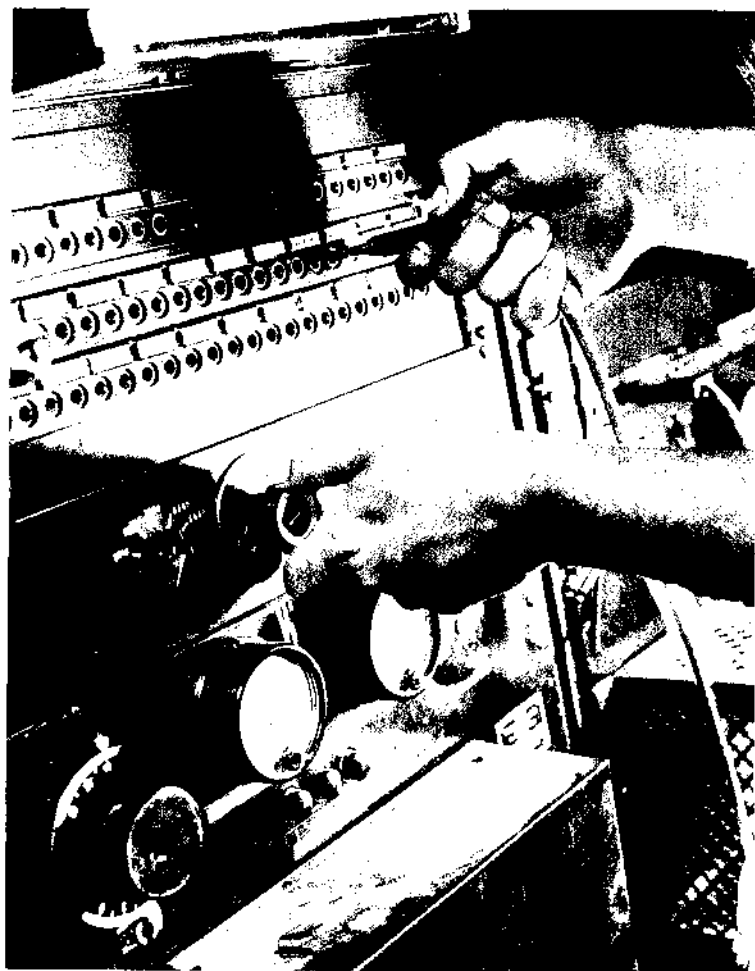
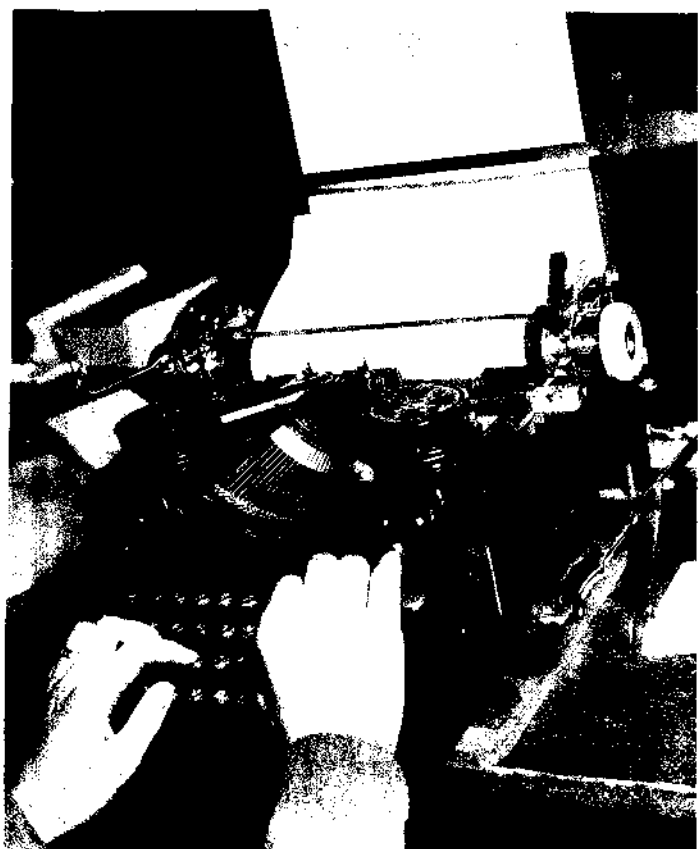


Per fare apparire l'immagine sullo schermo, la pellicola viene infilata nella macchina da proiezione. Si vedano i roccetti dentati che agiscono sulla perforazione della pellicola.



La signorina addotta all'ufficio ricerche ha trovato l'immagine di una carrozza ottocentaria riprodotta fedelmente per il film "La città dell'oro".

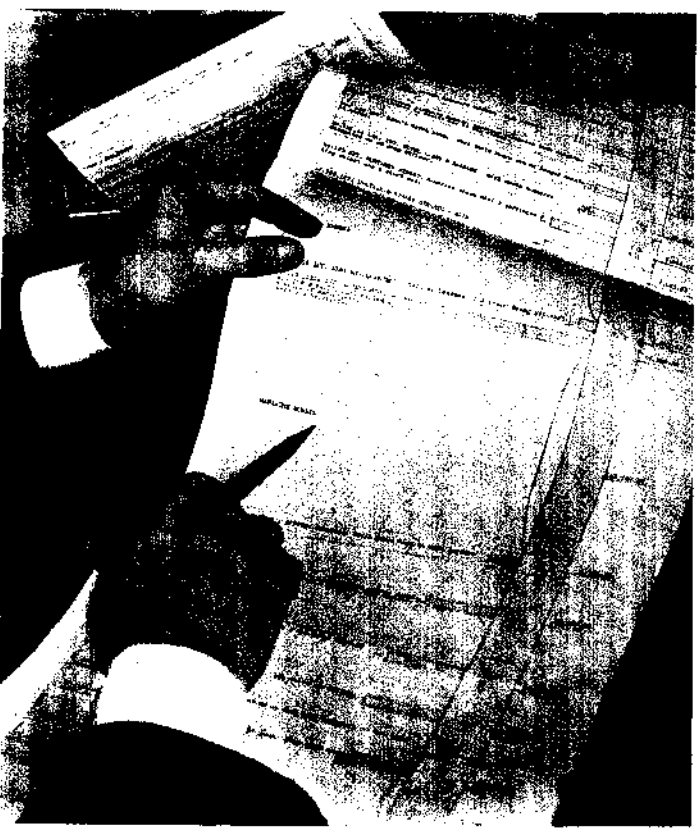
NO PER IL CINEMA



Dialoghi, musica, rumori, colti dal microfono durante la realizzazione di una scena, sono opportunamente rinforzati o affievoliti e quindi fusi sul pannello di messaggio, che controlla gli amplificatori

stante.

Una macchina speciale serve per copiare la "sceneggiatura musicale", che, come quella del regista, predispose l'intero film



ca che

In questo schema, lungo due metri, preparato dal reparto produzione, sono elencate tutte le scene del film. Di ogni scena sono indicati il preventivo, la durata, il carattere e il contenuto



Fra quei centinaio di strumenti di cui si compone l'orchestra del teatro di posa, per creare il commento musicale del film, questo è uno dei principali (Foto M. G. M.)

DISCHI DI FILM



La piccola Edith Fellows canta per l'incisione di un disco dal film "Little Miss Roughneck" (Columbia)

PASSIAMO un po' in rassegna i dischi di film incisi dalla «Odeon». L'orchestra di Victor Silvester (uno degli eccellenti complessi jazzistici) ha seguito per un disco (19125 GO) due pezzi tratti dal film ZAMPELLA D'ORO; il primo, «Can I Forget You?», è un fox bellissimo di Hammerstein-Kern, di tipo languido e di ritmo cullante; impasti timbrici soffici danno rilievo alla melodia, che si snoda dolcemente, con grazia suadente e avvolgente, passando da uno strumento all'altro con sciarre di colori e di luci. Il pianista solista è ottimo, rigorosa spina dorsale dell'orchestra.

Sul rovescio c'è un valzer: «Seal It With a Kiss» (Suggellato con un bacio), di carattere sospirato e tenero; il pianoforte ha una parte ancor più preponderante (forse troppo). La musica è aggraziata, indicatissima per essere ballata a luci abbassate, ma nel complesso non così buona come quella del fox.

Dal film L'UCCELLO l'orchestra di Victor Silvester ha preso un valzer: «Giannina mia» (GO 19216). Violino e pianoforte si accoppiano per emanare il motivo dolce e morbido, e ad essi si aggiunge poi il sassofono, finché il pianoforte rimane solo dominatore. La musica non è molto peregrina, ma piacevole come ballabile per chi non ha intenzione di scalmanarsi, soprattutto... Sull'altra faccia c'è un «quickstep», tanto per cambiare un po' svelto, solo dal film NEW YORK SI DIVERTI. La musica è scorrevole, animata, gra-

ziosa, eseguita con brio dall'orchestra ben fusa in impasti timbrici nutriti, onde emergono qua e là i solisti monologanti.

Lo stesso pezzo lo troviamo inciso su disco GO 19216 dall'orchestra del M^o Mariotti, con Aldo Visconti che intona il ritornello vocale (nell'altro disco non s'era che l'orchestra). Il «quickstep» si è trasformato in «slow», con ritmo illanguidito e intenerito. Il tenore ha bella voce squillante e ben modulata.

Il disco GO 19220 è inciso con l'orchestra «Blue Hawaii» del M^o Di Ceglie, che eseguisce un fox-trot dal film UNA RAGAZZA MIAVAMENTE, accontente per titolo «Portatemi con voi».

Lo strumento centrale qui è la chitarra di Di Ceglie, chiamato dai suoi stessi compagni d'orchestra: il pazzo della chitarra. La sfrutta davvero molto bene, in tutte le sue possibilità, fondendola con l'orchestra piacevolmente e accompagnando con grazia il ritornello cantato.

Il soprano Meme Bianchi (GO 19220) canta due canzoni del film L'INFERNO DEL JAZZ: «Sal grattacielo», in ritmo di fox, e «Senza te» in ritmo di «slow». L'orchestra è quella del M^o Mariotti, la musica si deve a Hugh Lulli; è piena e garbata, non dicevamo originale; ma si sa che il tipo è quello, ormai, standardizzato, per quanti noi film e per quanti suoi dischi?... La migliore delle due canzoni è la seconda, di fluida vena melodica.

Il tenore Giovanni Mamurva, recente recluta della cinematografia italiana, interpreta sul disco GO 19148 due can-

zoni dal film L'ALLEGRO CANTANTE: «Presentimento» e «Canta che ti passa». Egli possiede una bella voce calda e ben timbrata, una dizione chiara e perspicua, ed eseguisce assai bene sia il primo pezzo, un languido e sentimentale tango di Fragna-Cherubini, che il secondo, un vivace e giocondo fox di Bixio-Cherubini; quest'ultimo pezzo ha un motivo orecchiabile e piacevole, che il coro riprende con gusto, appunto per queste qualità non disprezzabili. Un ballabile di sicuro successo.

Mamurva poi ci fa sentire una terza canzone dello stesso film, intitolata: «Nuvola di fumo», creazione di Frustaci-Cherubini, melodica e appassionata (GO 19149), che potrà pure piacere ed essere ballata molto bene, con qualche rallentando finale, per seguirle «carona» del tenore...

Sul rovescio troviamo «Maria», una canzone-valzer di Bixio-Cherubini-Fragna del film: LASCIATE OGNI SPERANZA, una esaltazione di colori da cui il pezzo prende il titolo e di cui il tenore ripete il nome con ardente nostalgia.

L'orchestra famosa guidata da Harry Roy ha inciso per l'Odeon vari pezzi del povero Gershwin dal film VOGLIO DANZARE CON TE. Uno, «C'è chi ride», ha degli effetti di risata piuttosto eloquentemente emessi dal cantante cui è affidato il ritornello vocale, con gusto discutibile; meglio il commento orchestrale, in cui appaiono i notevoli pregi di uno strumentale, elaborata con non comune perizia dal compositore americano (GO 19135). Sull'altra faccia c'è

il pezzo più popolare del film: «Felice e fortunato», di sapore grottesco, con coloriti parodistici e umoristici, e impasti timbrici assai gustosi e inconsueti, di mano maestra.

Su un altro disco (GO 19136) troviamo altri due pezzi dello stesso film e dello stesso musicista: «Zum-Zum» è brillante, divertentissimo, eseguito alla perfezione dalla magistrale orchestra, con continuo scintillio di timbri smaglianti, con brio indisciplinato; ottimo il pianoforte solista.

Sul rovescio troviamo il fox: «Se tu mi dici», pure buono; un cantante dalla voce squillante intona il ritornello vocale baldauzosamente, giocando fucambol-scantente con le parole rapidissime, con effetto assai divertente. L'orchestra commenta con vivacità di colori, parodiando le parole con ruscitissimi effetti mimetici.

L'orchestra che accompagna Zarah Leander non è all'altezza di quella di Harry Roy, ma ha buone qualità. In ascoltiamo sul disco 15645 B in due pezzi presi dal film SEPATA TRAGICA: una canzone di carattere eminentemente sentimentale, secondo le parole:

«Forse non ho mai amato...» che si snodano mollemente in ritmo di valzer romantico, animato di colpo verso la fine, poi nuovamente disimperante in languido abbandono; un fox-trot pacifico e rispettabile. «Merci, non ami!» si offre come ballabile dal ritmo monotono e uguale di passaggio piacevole più che di danza... Ma così è la moda!

MARIA TIBALDI CHIESA

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

LO SCHERMO AL SERVIZIO DEL KOMINTERN



Il forte realismo che caratterizza questo gruppo di attori sovietici, non corrisponde ad alcuna intima verità e obiettività del racconto. Il film cui appartiene questa scena (*Circo*), non è che uno dei tanti spettacoli rettorici e artificiosi al servizio della propaganda sovietica.

La grande povertà della produzione filmistica nell'U.R.S.S. non basta alle esigenze del pubblico sovietico, ma è più che sufficiente per la "lavorazione" propagandistica delle masse popolari.

NELL'ATTUALE STAGIONE, la produzione cinematografica dei Sovieti non presenta che 61 film in tutto, per una popolazione di circa 150 milioni di abitanti. Al confronto colle relative cifre germaniche - da 120 a 130 film - per 65 milioni di abitanti, le proporzioni della produzione sovietica risultano più che limitate.

È interessante notare che, a giudicare dai dati statistici, ogni cittadino sovietico non vede, durante un anno, che due film in media, anche prendendo in considerazione quelli che per una grossolana ironia vengono dichiarati come puramente e propriamente propagandistici.

Malgrado l'incredibile povertà e la mancanza di qualsiasi principio di cultura, il film continua a rimanere nell'U.R.S.S. come il mezzo più efficace per la «lavorazione» delle masse popolari. All'esame più o meno attento della produzione recente della cinematografia sovietica, bisogna prima di tutto riconoscere che in nessun altro paese del mondo il film è stato sfruttato come dai Sovieti per la propaganda politica e sociale.

In sostanza, la produzione cinematografica sovietica non conosce tuttora un film veramente artistico, privo di tendenziosità. Anche in quei film che perseguono problemi politici chiaramente dichiarati, spicca nettamente, in molte scene, la tendenziosa moralità bolscevica.

La maggioranza schiacciante della produzione sovietica, colla stessa scelta dei soggetti, viene realizzata soltanto per la stretta esecuzione delle deliberazioni della propaganda sovietica.

Citeremo alcuni esempi: il film, recentemente presentato, *ALL'ORIENTE REMOTO*, è una sfrontata polemica contro il Giappone. Il Comando sovietico sta costruendo una via ferroviaria strategica, che deve assicurare l'attacco contro i giapponesi. Una spia nipponica, insieme con un traditore, cerca di sabotare tale costruzione con attentati e intrighi di vario genere. Ma alla fine questi due personaggi vengono smasche-

Il cinema sovietico, non riconosce nessun problema umano, nessuna obiettività storica o realistica, e presume che il pubblico sia tanto puerile da ritenere come verità esistenti le favole terribili e sfrontate che gli vengono mostrate sullo schermo.

ati e consegnati al plotone di esecuzione. Pertanto un critico sovietico, a proposito di questo film, scrive:

«Il più grande pregio di questo film, è che ci fa conoscere, nella forma dimostrativa, i metodi dello spionaggio estero ed il lavoro di sabotaggio dei traditori (controrivoluzionari)».

Un problema dello stesso genere è trattato anche in un altro film intitolato *GLI AMICI*. In esso vi sono rappresentate scene di guerra civile nel Caucaso. Naturalmente, i bolscevichi sono rappresentati come eroi, mentre coloro che combattono per difendere la propria esistenza appaiono come turpi mascalzoni.

Oltre i film anti-nipponici, nella produzione cinematografica recente dell'U.R.S.S., occupano un posto importante anche quelli di carattere anti-germanico. Così, per esempio, F. Wolff ha prestato col suo dramma *Il professor Mangow* il materiale per il film *VIGILIA*, l'azione del quale si svolge nei primi giorni dell'avvento del partito nazionalsocialista in Germania. In questo film ci si è sforzati di dimostrare, mediante una serie di scene completamente prive di verità, la barbarie selvaggia e il vandalismo dei tedeschi.

Nel film *WALTER*, i registi sovietici cercano di dipingere il destino dell'operaio tedesco. Con ciò, essi stravolgono completamente i fatti, per dimostrare che il fascismo significa la dittatura «dei rappresentanti ultra-reazionari del capitalismo». Anche i cosiddetti film «di avventure», nella



Un fotogramma di *'Noi siamo di Cronstadt'*, uno dei film pseudo-storici con cui i Sovieti hanno tentato di giustificare alcuni aspetti del bolscevismo



Un'altra inquadratura del film "Cinco", dove la retorica sociale e psicologica si unisce a quella estetica.

Russia sovietica hanno un carattere specificamente propagandistico. Come esempio tipico può servire il film intitolato: *SPERZA DING L'ATAMAN*. Un certo professore mongolico ha intrapreso una spedizione in una regione montagnosa della Mongolia Esterna per la ricerca delle sorgenti di nafta, necessarie per gli armamenti diretti contro i giapponesi. Questi ultimi fanno di tutto per impedire i lavori di tale spedizione, avendo essi stessi già fatte ricerche per l'estrazione di nafta in detta regione. I giapponesi hanno costretto i kuli cinesi a lavorare per loro. In seguito, i terrori si aggiungono ai terrori. I giapponesi, camuffati, gettano un serpente velenoso nella tenda del professore, avvelenano l'unica sorgente d'acqua scoperta dai partecipanti alla spedizione, sopprimono tutti i cammelli, distruggono la stazione radio, sollevano alla rivolta i facchini, e via di questo passo. La spedizione intanto raggiunge il suo scopo. Allora i giapponesi attaccano i partecipanti alla spedizione. La faccenda finisce con una battaglia sanguinosa, durante la quale gli esploratori mongolici e sovietici si difendono contro il nemico lanciando bombe a mano. In ultimo arrivano gli aeroplani mongolici che sterminano il nemico col fuoco di mitraglia.

È difficile dire in quale modo questo film, apparentemente « d'avventure » si distingua da tutti gli altri film di spiccata tendenziosità politica. La caccia anti-nipponica in esso condotta, è rappresentata forse in maniera più aspra che in quelli di carattere dichiaratamente politico. La produzione sovietica recentissima e interamente agli ordini e al servizio del Komintern, di modo che dei 61 film creati in questa stagione dai Sovietici, non è possibile indicarne nemmeno uno in cui siano trattati, in maniera dal più al meno obbiettiva, problemi umani, legati ad una realtà più possibile.

La *Fränkische Tageszeitung* comunica, nel suo 95° numero, che secondo le informazioni da Mosca, il Comitato Centrale del « Senza Dio » ha deliberato di girare un film speciale, ateo, in cui saranno disonorati i preti ed i missionari. Questo film è destinato soprattutto per le colonie, allo scopo di seminare la rivolta fra

gli indigeni. Per la realizzazione di questo film, sono stati assegnati 400.000 rubli.

Tutti gli Stati civili dovrebbero astenersi dall'accettare qualsiasi film sovietico, poiché è evidente il loro carattere esclusivamente propagandistico, di una tendenziosità espressa con arte sottile e maligna.

S. K.

STILE ITALIANO

CHE OGGI non si possa parlare in modo assoluto del cinema italiano — come del resto di qualunque cinema europeo preso a sé — ma si debba necessariamente ricorrere ad un rapporto di relatività col cinema americano, è certamente inevitabile; d'accordo.

Ma tutto sta, a mio avviso, nel comprendere e valutare al suo giusto peso la portata di tale relatività: è esatto cioè interpretarla, come si fa generalmente, nel senso di dover considerare il cinema d'oltreoceano come un platonico modello che sempre deve starci dinanzi agli occhi e che solo ci può continuamente additare il cammino da percorrere?

La soluzione del quesito è, a parer mio, assai diversa: l'importante della questione sta nel considerare tale relatività — anziché come rapporto di subordinazione a un modello — come, invece, necessario rapporto di « contrapposizione ».

In altre parole, lo studio e l'osservazione della cinematografia americana ci deve servire sì di esempio, ma esempio inteso non come perfetto esemplare cui rigidamente attenerci, bensì quale viva esperienza altrui, da cui trarre quegli utilissimi insegnamenti ch'essa può fornire a chi compia (rispetto ad essa) un necessario processo di adattamento e di assimilazione; quello stesso che noi uomini compiamo nei riguardi dell'esperienza dei nostri simili, quando, anziché tentare un'identica ripetizione anche nel nostro caso, sappiamo invece adattarne differenzialmente i frutti a seconda delle nostre diverse esigenze spirituali.

Per chiarire ora maggiormente il mio pensiero, dirò che il cinema americano (di cui sono

personalmente un ammiratore), in presenza sebbene e generi di film relativamente perfetti; ma tale osservazione non deve trarsi e stringersi al punto da spingerci sulla via di una inutile imitazione; al massimo potremo giungere a fare questa constatazione.

In quel genere di film — gli americani hanno raggiunto un livello assai elevato; ma tutto sta nel renderci conto che appunto tale genere non deve segnare anche per noi la meta ultima cui tendere.

È inutile quindi che il cinema italiano si sforzi di trasportare sullo schermo farse più o meno scocche, insipide, vuote di qualunque contenuto spirituale; è assurdo che l'ammirazione per le sbrigliate commedie americane ci chiuda tanto gli occhi da non farci accorgere che l'inarriabilità degli americani in quel campo, più che nel genere, sta nel modo con cui tale genere è trattato: non si comprende che quel tipo di film non è da essi scelto a caso, ma è preferito a bella posta come la più adatta occasione per quello spirito, per quel brio, per quella spigliatezza che caratterizzano le loro commedie e che sono frutto di una superficialità (a mio parere: cosciente e voluta), che trova riscontro nel diverso spirito e nella diversa sensibilità di quel popolo.

Finché il nostro studio e la nostra emulazione si limiti ad andare alla parte tecnica del film, allora tutti d'accordo; anzi, senza ricorrere direttamente a stranieri (il che non risolverebbe il problema), sarebbe cosa ottima che il nostro personale si formasse in America la conoscenza dei progressi tecnici necessari per avere a disposizione i migliori mezzi di espressione; ma fuori di questo campo, liberiamoci dalla soggezione e pensiamo finalmente un po' con la nostra testa.

È la nostra inferiorità tecnica deve essere una ragione, uno stimolo di più per innalzarsi a una maggiore elevatezza artistica, che compensi tale insufficienza, in modo da non farci troppo sentire.

Dato che si ammette universalmente la maggiore profondità di sentire, il più affinato senso artistico, il superiore patrimonio spirituale di noi europei, in generale, e di noi italiani, in particolare, cerchiamo, anziché insistere a tentare di rabberciare una produzione mancata, di renderci conto obiettivamente di avere sbagliato strada, di non avere seguito finora una mèta coerente e corrispondente alle nostre tradizioni artistiche e alle nostre profonde esigenze spirituali. Ricostruiamo la nostra produzione su nuove fondamenta: così come, volendo riprendere un documentario sulla nostra terra, sfrutteremo le nostre bellezze naturali, allo stesso modo, corrispondentemente e coerentemente, utilizziamo le nostre risorse spirituali nel film: e non costruiamo forse il cinema un documento anch'esso, come tutte le arti, delle particolari attitudini, capacità, possibilità dello spirito di un popolo?

I problemi sociali studiati nella loro realtà; le vicende umane viste nella loro semplicità di tutti i giorni (non nella immaginazione balzana di un ideatore di farse paradossali); le situazioni — non le più impensate, che richiamano al labbro il sorriso incredulo come di fronte all'inverosimile, ma le più lineari, le più vive e umane, quelle che improvvisamente ci fanno scoprire la vita del nostro simile, di quello cui eravamo finora passati accanto insensibili. Siano pure vicende un po' rozze quanto a forma: se non potremo raggiungere le sfumature perfette delle migliori produzioni americane, contrapponiamo ad esse una rudezza che però sia solida e vitale.

GIUSEPPE COSTA

Trattamento dei lavoratori dello Spettacolo nelle ricorrenze del Natale di Roma, Fondazione dell'Impero, Marcia su Roma e Anniversario della Vittoria

Il 27 aprile u. s. è stato stipulato tra la Confederazione Fascista degli Industriali e quella dei Lavoratori dell'Industria, un accordo per l'applicazione delle disposizioni contenute nella Legge 11 aprile 1938-XVI, n. 331, ai lavoratori dipendenti da aziende industriali.

Per meglio precisare il trattamento spettante in base alle norme sovra indicate ai dipendenti da Imprese di Spettacoli, si è ritenuto opportuno procedere, con l'intervento delle Confederazioni competenti, alla stipulazione di un accordo particolare per le categorie rappresentate da questa Federazione.

Tale accordo, di cui riportiamo il testo, è entrato in vigore con il 9 maggio u. s. La F.N.F.I.S. si riserva di dare le opportune istruzioni per la definizione delle divergenze sorte in ordine al trattamento dei lavoratori che hanno prestato la propria opera presso le Imprese di Spettacoli nella giornata del 21 aprile u. s.

Senza soffermarsi ad illustrare il contenuto e la portata dell'accordo allegato, si aggiunge solo che, al fine di eliminare ogni eventuale motivo di divergenza tra gli esercenti cinema o teatri e le ditte capocomiche, la F.N.F.I.S. ha disposto che, nella ricorrenza della Fondazione dell'Impero, alle compagnie, le quali percepiscono una paga giornaliera a forfait, l'esercente cinema o teatro debba corrispondere, oltre la paga fissa prestabilita, un compenso da concordarsi tra le parti e che in ogni caso non potrà essere inferiore al-

ATTI UFFICIALI

della Fed. Naz. Fascista Industriali dello Spettacolo

l'importo del foglio paga. Nel caso, infine, che il contratto tra capocomico ed esercente sia stato stipulato a percentuale, il capocomico avrà facoltà, nel giorno predetto, di richiedere l'osservanza dell'orario festivo da parte del locale o l'esecuzione della doppia rappresentazione.

Addì 5 maggio 1938-XVI, in Roma, tra la Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo, rappresentata per delega del Presidente dal Direttore Avv. Eitel Monaco, assistito da Dr. Atilio Riccio, e la Federazione Nazionale Fascista dei Lavoratori dello Spettacolo, rappresentata per delega del Commissario On. Rodolfo Vecchini, dal Sig. Amedeo Purinan, con l'intervento della Confederazione Fascista degli Industriali, nella persona del Capo dei Servizi del Lavoro Avv. Rosario Toscani e della Confederazione Fascista dei Lavoratori dell'Industria nella persona del Direttore dei Servizi Sindacali Dr. Italo Stagno; presa in esame la legge 11 aprile 1938-XVI, n. 331, relativa alla corresponsione del salario normale ai lavoratori nelle ricorrenze del Natale di Roma, della Fondazione dell'Impero, della Marcia su Roma e dell'Anniversario della Vittoria, nonché l'accordo interconfederale del 27 aprile 1938-XVI, contenente le norme per l'attuazione pratica di alcune delle disposizioni della legge stessa; riconosciuta l'opportunità di preci-

sare il trattamento spettante in base alle disposizioni considerate ai lavoratori dipendenti dalle Industrie dello Spettacolo;

è stato convenuto quanto appresso:

1) - Ai lavoratori (operai, prestatori d'opera artistica e impiegati) i quali nei giorni festivi di cui sopra non abbiano lavorato, verrà corrisposta la paga normale, intendendosi per tale quella che avrebbero percepito se avessero lavorato secondo l'orario giornaliero normale dell'impresa.

2) - Agli operai, ai quali sia richiesta nei giorni festivi di cui sopra l'effettuazione del lavoro, verrà corrisposto oltre la retribuzione normale relativa al lavoro eseguito (con esclusione della eventuale maggiorazione stabilita nei contratti collettivi per il lavoro festivo) un importo ad essa equivalente.

Agli impiegati e agli altri lavoratori la cui retribuzione è stabilita in misura fissa (non variabile in relazione ad eventuali festività cadenti nel periodo di paga) si applicano le precedenti disposizioni solo nel caso in cui sia ad essi richiesta l'effettuazione del lavoro in una delle giornate festive considerate.

3) - Ai prestatori d'opera artistica (attori, orchestrali, coristi, ballerini e scritturati in genere) i quali abbiano lavorato nei giorni festivi di cui sopra, spetterà una maggiorazione del 100% sulla paga normale giornaliera.

Tale percentuale assorbe quella eventuale stabilita nei contratti col-

lettivi per il caso di spettacoli festivi o di doppia rappresentazione. La disposizione del presente articolo non si applica ai lavoratori scritturati a prestazione la cui retribuzione a recita o a posa supera le L. 100. Agli effetti del presente accordo, per paga normale giornaliera si intende la paga corrisposta per l'orario normale dei giorni feriali.

Regolamento Nazionale di vigilanza per i pubblici spettacoli

A giorni saranno terminati i lavori della Commissione costituita presso il Ministero delle Corporazioni, a seguito di una deliberazione adottata dalla Corporazione dello Spettacolo, allo scopo di predisporre la compilazione di un Regolamento Nazionale di Vigilanza per i locali di pubblico spettacolo del Regno. Il nuovo regolamento unificherà e coordinerà le norme contenute nei Regolamenti Provinciali di Vigilanza, che apparivano spesso discordi.

Registro delle programmazioni cinematografiche

La F.N.F.I.S., come per gli altri anni, ha provveduto alla stampa del registro delle programmazioni cinematografiche, di cui ogni esercente cinematografico ha l'obbligo di essere provvisto in base all'art. 9 del R. D. 26 luglio 1934, n. 1301. Il costo del suddetto registro, che ha validità dal 1° luglio 1938 al 30 giugno 1939, è di L. 5 (cinque). Il versamento del suddetto importo dev'essere effettuato a mezzo vaglia postale, alla ricezione del quale la F.N.F.I.S. provvederà a rimettere il registro.

(Completare gli Atti Ufficiali nel prossimo numero)

Beniamino Gigli
il virtuoso dello schermo canoro
 apparirà nel film

MARIONETTE

Regista: **Carmine Gallone**

Esclusivita': **E.N.T.G.**

IL RE DEL DENTIFRICO LANCIA UN NUOVO GRANDE TENORE

FILM DI QUESTI GIORNI



picamente americano da dirigere, Lang ha dovuto di necessità metter da parte il suo vecchio stile, col quale aveva evocato sogni, favole e miti germanici. Così FURIA è riuscita un'opera del tutto conforme al solito tipo che Hollywood pone sul mercato internazionale. Ma sarebbe ingiusto, dopo aver detto ciò, tacere della sua efficacia rappresentativa, della sua impressionante drammaticità, che ne fanno uno dei più suggestivi documenti su certi istinti disumani che spesso si manifestano nella società americana.

FURIA è la storia di un linciaggio in cui il presunto colpevole, sfuggito per caso alla morte, che tutti credono avvenuta, e persa ogni fiducia nella giustizia degli uomini, vuol mandare sulla sedia elettrica i suoi carnefici intenzionali. Ma non ha la forza d'animo di portare sino in fondo la sua vendetta; alla fine, fra lo stupore di tutti, compare in tribunale e salva i condannati. Ciò che dice, giustificando la sua condotta, basterebbe a provare il coraggio degli americani nel denunciare i propri costumi più criminosi e terrificanti, se tutto il film non fosse un'accusa aperta, vigorosa, condotta con un realismo, una precisione, un senso di umanità sorprendenti. A volte, specie durante la sollevazione della folla, l'assalto e l'incendio della prigione ove è rinchiusa la vittima, pare di assistere a un documentario, tanta è la naturalezza delle scene e delle figure che vi si muovono.

LA VIA DELL'IMPOSSIBILE

L'America non è tutta tragica e sinistra, crudele e desolata. C'è un'America gaia, lussuosa, stravagante, ingenua, sfrontata. E non si può dire che non sia divertente.

LA VIA DELL'IMPOSSIBILE di Norman Z. McLeod,

FURIA

Del regista viennese Fritz Lang è assai difficile trovare in questo film da lui diretto i caratteri più propri e personali, cioè quello stile che molti anni fa lo rese celebre e acclamato in tutto il mondo. In quei tempi il cinema tedesco, turbolento, macchinoso, allucinato o crudamente realistico, diede comunque un gruppo di opere pregevoli che ebbero non soltanto il consenso e l'ammirazione generale in Europa e all'estero, ma ne destò la concorrenza in America con quella che a mano a mano diventò una vera industria cinematografica.

Il tramonto del cinema tedesco ed europeo coincide infatti con la nascita di tale industria, che ne assorbì i migliori elementi. Da quel momento, al dire di alcuni, il cinematografo avrebbe perduto il meglio della sua ispirazione artistica, mai più raggiunta con quella intensità; ma sta il fatto, nonostante il suo carattere prevalentemente commerciale, che la produzione americana portò nel cinema una ingenuità, una distensione, una naturalezza, insomma una vitalità giovane, che acquistò subito il favore universale del pubblico e della critica.

Si trattava di un nuovo stile, nel quale gli americani presto divennero insuperabili. Più moderno, d'un realismo meno opprimente e ossessionante di quello tedesco, il cinema americano non è che non abbia, al di sopra dei suoi fini commerciali, aspirazioni artistiche: spesso ha dimostrato ispirazioni schiettamente poetiche; solo che gli americani sembra facciano di tutto per non ostentarle, e non renderle quindi artificiose o enfatiche. Quello che è accaduto nel cinema è accaduto del resto in letteratura. Gli scrittori americani più giovani o più tipici, che apparentemente sembrano fermarsi all'impressione o al documento, finiscono invece, indirettamente, quasi senza parere, col creare quel clima fantastico e intuitivo nel quale la realtà pratica e contingente si trasforma con discrezione in spirituale e poetica.

Nei riguardi di Fritz Lang, per quanto allo spettatore attento non siano sfuggiti alcuni accenni psicologici e descrittivi che in qualche modo rammentano certo suo gusto violento e cupo di una volta, è chiaro che in FURIA non si mostra diverso da altri registi americani o che lavorano a Hollywood. Il fatto è che in America, con un film ti-

Willie Burke e Roland Young in 'La via dell'impossibile' (M.G.M.)



È uno dei tanti film che ci hanno svelato questi caratteri della società americana, contrapposti ad altri del tutto diversi e contrari, più antichi e tradizionali, in cui il puritanesimo e il femminismo hanno lasciato tracce profonde e indelebili. L'abilità nel descriverci tali contrasti, con uno stile fatto di ironia e di cordialità, di umorismo e di fantasia, si è dimostrata negli sceneggiatori e nei registi americani acuta e incomparabile. Da che cosa nasce l'ingenua stupidità di certe classi sociali degli Stati Uniti, forse non è difficile capire; e si può senz'altro considerarla come un'istintiva e materiale reazione all'amore forsennato per il denaro e alla furiosa smania degli affari, che in quel paese si concepiscono come un ideale di vita e di civiltà.

Chi non ha più necessità di gettarsi alla conquista della ricchezza, deluso altresì dalle gioie che può dare la vita degli affari, rimane con una sola risorsa: quella di uccidere i giorni, e più ancora le notti, divertendosi nei *dancings*, nei teatri, bevendo liquori o pilotando sontuose e mostruose automobili per le agevoli strade degli Stati, in cerca di piccoli alberghi sperduti nella campagna. Infrangere il traffico, contravvenire ai regolamenti urbanistici, darsi senz'altro in mano agli istinti più stravaganti o irragionevoli, comunque contrari al buon costume corrente delle classi medie, appare per queste gaie genti l'unico modo di scacciare la malinconia naturale dell'uomo e di giungere alla vecchiaia con la soddisfazione di aver veramente provato a vivere, e a vivere felicemente.

È quello che infatti sogna di fare un banchiere, oppresso dalle metodiche premure igieniche e convenzionali della moglie. Sogna di vivere con una graziosissima e strana donna, che ha il magico potere di rendersi invisibile. Ma presto si trova in mezzo ai guai, la sua reputazione è scossa ed egli, non essendo capace di sostenere tale equivoca situazione in quanto non gli procura nessuna felicità, fa di tutto per liberarsene e tornare alle dolci tirannie coniugali.

Evidentemente la trovata della invisibilità della donna, non è che un simbolo morale, che vuol dimostrare l'impossibilità di uscire dal proprio carattere e dalle proprie abitudini, vagheggiando un ideale di vita lontano e completamente estraneo alla propria educazione; e insieme il ridicolo e grottesco che tale situazione comporta in chi l'accetta o si trova costretto, a fin di potervi rimediare senza scandalo, ad accettarla.

La favola è condotta con molta intelligenza e scaltrezza: col proposito commerciale di divertire il pubblico, si è fatto, sotto sotto, una satira cordiale e sottile a certi costumi, a certe idee correnti nella società dell'America contemporanea, e che non mancano di trovare anche fra noi adesioni e nostalgie.

Quando si dice che il cinema americano è commerciale, non è artistico, ecc., sarebbe utile fare meno attenzione a certe apparenze e cercare al di là di esse. Spesso ci si troverebbe sorpresi della delicatezza con cui si è saputo nascondere dietro le immagini più abbaglianti l'interesse e l'ispirazione vera delle opere.

GINO VISENTINI

I FILM DEL MESE IN CENSURA

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

FRANCIA

CLAUDINA IN COLLEGGIO (*Claudine à l'école*). - Produzione: Régent. Distribuzione: Colosseum Film. Direttore di produzione: André Dugès. Regista: Serge de Poligny. Soggetto dal romanzo di Colette. Sceneggiatura e dialoghi di Jacques Constant. Musiche: Misraki. Scenografo: Krauss. Operatori: Willy e Goreaud. Interpreti principali: Max Dearly, Pierre Brasseur. *Vietato il doppiaggio* (1).

FANCILLE ALLA SBARRA (*Les morts du régime*). - Produzione: Ossa. Distribuzione: Colosseum Film. Direttore di produzione: Orientier. Regista: Jean Benoit-Lévy, assistito da Marie Epstein. Soggetto di Paul Morand. Sceneggiatura: Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein. Musiche: Szyfer. Coreografie di Serge Lifar. Scenografo: Carré. Operatore: Barel. Interpreti principali: Yvette Chauvière, Mia Slavenska. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

L'INTRUSA (*Abuse de confiance - Abuse de confiance*). - Produzione: U.S.I.F.-Borcholz. Distribuzione: ENIC. *Approvato* (1).

GERMANIA

DRAIMIA AL CIRCO (*Manège*). - Produzione: J. K. Fritsche Tobis Magna. Distribuzione: ENIC. Regista: Gallone. Interpreti principali: Albert Matterstock, Atila Hörbiger. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

VERSO NUOVI ORIZZONTI (*Zu neuen Ufern*). - Produzione: U.F.A. Distribuzione: ENIC. Regista: Detlef Sierck. Soggetto tratto dal romanzo di Louis H. Lorenz. Interpreti principali: Sarah Landau, Willy Birgel. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

INGHILTERRA

SEI ORE A TERRA (*Face to Face Again*). - Produzione: London Film. Distribuzione: Manderfilm. Produttore: Erich Pommer. Regista: Tim Whelan. Soggetto di Wolfgang Wilhelm. Dialoghi: Jan Hay. Interpreti principali: Leslie Banks, Flora Robson, Patricia Hilliard. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

LA GRANDE IMPERATRICE (*Victoria the Great*). - Produzione e regia di Herbert Wilcox. Distribuzione: Generaline. Sceneggiatura e dialoghi di Miles Maleson e Charles de Grandcourt. Musiche di Anthony Collins. Operatore: F. A. Young. Sequenze in Technicolor di William V. Skall. Interpreti principali: Anna Neagle, Anton Wallbrook. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

PARTITA SCANDALOSA (*Action for Slander*). - Produzione: London Film. Distribuzione: Manderfilm. Interpreti principali: Clive Brook, Ann Todd. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

ROSA DEL TUDOR (*Tudor Rose*). - Produzione: Gaumont British. Distribuzione: Consorzio EIA. Regista: Robert Stevenson. Interpreti principali: Cedric Hardwicke, Felix Aylmer, Nova Pilbeam. *Approvato* (1).

SETTE PECCATORI (*The Seven Sinners*). - Produzione: Gaumont British. Distribuzione: Titanus Film. Regista:

Albert de Courville. Interpreti principali: Edmund Lowe, Constance Cummings, Tony Boardelle. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

STATI UNITI

OCcidente IN FIAMME (*Gold Is Where You Find It*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Produttore: Sam Bischoff. Regista: Michael Curtiz. Sceneggiatura: Warren Duff e Robert Buckner. Operatore: Sol Polito. Scenografo: Ted Smith. Direzione del colore: Natalie Kalms. Interpreti principali: George Brent, Olivia De Havilland, Claude Rains. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

TORNA ARSENIO LUPIN (*Arsène Lupin Returns*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: John Considine jr. Regista: George Fitzmaurice. Soggetto e sceneggiatura di James K. McGuinness, Howard Emmett Rogers, e George Hartman; Coxie, da un romanzo di Maurice Leblanc. Musiche: Franz Waxman. Montaggio: John Hoffmann. Operatore: George Folsey. Interpreti principali: Melynn Douglas, Virginia Bruce, Warren William. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

L'INCENDIO DI CHICAGO (*In Old Chicago*). - Produzione e distribuzione: Fox Film. Produttore: Darryl F. Zanuck. Regista: Henry King. Sceneggiatura di Lamar Trotti e Sonya Levien, da un racconto di Niven Busch. Effetti speciali studiati da Fred Sersen, Ralph Hammeras, Louis J. Write e diretti da H. Bruce Humberstone. Musiche di Mack Gordon, Harry Revel, Lew Pollack, Sidney D. Mitchell. Operatore: Peverell Marley. Interpreti principali: Tyrone Power, Alice Faye, Don Ameche. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

GIOIA DI VIVERE (*Merrily We Live*). - Produzione: Hal Roach. Distribuzione: M.G.M. Produttore: Milton H. Bren. Regista: Norman Z. McLeod. Sceneggiatura di Eddie Moran, Jack Jevne. Scenografo: Charles D. Hall. Effetti fotografici: Roy Seawright. Direzione musicale: Marvin Hatley. Interpreti principali: Constance Bennett, Brian Aherne, Billie Burke. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

LA CITTÀ DELL'ORO (*The Girl of the Golden West*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: William Anthony McGuire. Regista: Robert Z. Leonard. Sceneggiatura di Isabel Dawn e Boyce DeGaw. Musiche di Sigmund Romberg e Gus Kahn. Direzione musicale: Herbert Stothart. Danze dirette da Albertina Rasch. Scenografo: Cedric Gibbons. Operatore: Oliver T. Marsh. Interpreti principali: Jeanette MacDonald, Nelson Eddy. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

ROSALIA (*Rosalie*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: William Anthony McGuire. Sceneggiatura di William Anthony McGuire. Regista: W. S. Van Dyke. Musiche: Cole Porter. Direzione musicale: Herbert Stothart. Danze e coreografie di Albertina Rasch. Operatore: Oliver T. Marsh. Interpreti principali: Nelson Eddy, Eleanor Powell, Frank Morgan. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

MURAGLIA INVIOLETTA (*Over the Wall*). - Produzione: Cosmopol-

itan. Distribuzione: Warner Bros.-First National. Regista: Frank MacDonald. Scenografo: Esdras Hartley. Operatore: James Van Trees. Interpreti principali: Dick Foran, John Litel, June Travis. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

ACCADDE A HOLLYWOOD (*It Happened in Hollywood*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio EIA. Regista: Harry Lachman. Interpreti principali: Richard Dix, Fay Wray, Victor Kilian. *Approvato* (1).

ALTA TENSIONE (*Slim*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Produttore: Sam Bischoff. Regista: Ray Enright. Soggetto e sceneggiatura di William Wister Haines. Interpreti principali: Pat O'Brien, Henry Fonda, Margaret Lindsay. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

UNA DONNA SI RIBELLA (*Of Women Rebels*). - Produzione: RKO. Distribuzione: Generaline. Regista: Mark Sandrich. Interpreti: Katharine Hepburn, Herbert Marshall. *Approvato* (1).

GIGANTE BIONDO (*The Kid Comes Back*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Regista: B. Reeves Eason. Interpreti principali: Wayne Morris, June Travis. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

FLUGA (*Escapade*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Regista: Robert Z. Leonard. Interpreti principali: William Powell, Laisa Rainer, Frank Morgan, Virginia Bruce. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

NEMICO PUBBLICO N. 100 (*A Slight Case of Murder*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Regista: Lloyd Bacon. Interpreti: Edward G. Robinson, Jane Bryan. *Vietato il doppiaggio* (1).

PARADISO PER TRE (*Romance for Three*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Regista: Edward Buzzell. Interpreti principali: Robert Young, Frank Morgan, Mary Astor, Florence Rice. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

VAGLIA DEI 20 MILIONI (*Charlie Chan at Montecarlo*). - Produzione e distribuzione: Fox Film. Regista: Eugene Ford. Scenografo: Halldan Douglas. Operatore: Daniel E. Clark. Interpreti principali: Warner Oland, Keye Luke. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

LA VITA COMINCIA CON L'AMORE (*Life Begins With Love*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio EIA. Regista: Raymond Bennett. Interpreti: Jean Parker, Douglas Montgomery. *Vietato il doppiaggio* (1).

*** ARTIGLIO DI VELLUTO** (*Missing Witnesses*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. *Approvato* (1).

*** IL GRANDE SEGRETO** (*Bad Man of Brimstone*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Approvato* (1).

*** FURIA** (*Fury*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Approvato* (1).

*** IL MISTERO DEL GATTO NERO** (*The Case of the Black Cat*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. *Approvato* (1).

*** NEMICO DELL'IMPOSSIBILE** (*The Go-Getter*). - Produzione: Cosmopolitan. Distribuzione: Warner Bros.-First National. *Approvato* (1).

*** L'OTTAVA MOGLIE DI BARRABLU** (*Bluebeard's Eighth Wife*). - Produzione e distribuzione: Paramount. *Approvato* (1).

*** LA SPOSA VESTIVA DI ROSA** (*La ragazza di Trieste - The Bride Wore Red*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Approvato* (2).

*** IL TESORO DEI DIRIGIBILI** (*Dynamite Bionda - Fly Away Baby*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. *Approvato* (1).

*** VIA DELL'IMPOSSIBILE** (*Topper*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Approvato* (2).

Chakatouny osserva la truccatura di Maria Cebotari



o a quella pelle o rispondente a questa o a quella determinata espressione che si vuole sullo schermo. Il truccatore non deve ignorare nessuna delle specifiche proprietà delle differenti epidermidi; deve conoscere le leggi della luce e la maniera come ne dispone il suo capo immediato, cioè l'operatore. Egli deve studiare lo scenario e tutte le parti che lo compongono; avere nozioni storiche; conoscere le reazioni dei differenti veleni e i sintomi delle malattie. Deve avere spirito di osservazione e di penetrazione, perché la vita umana è per lui un vasto campo di studi che potranno permettergli di trasportare sullo schermo, con esattezza di rappresentazione, le espressioni della vita. Il truccatore deve essere, come il chirurgo, di una meticolosa cura della propria persona e deve conformarsi alle più severe leggi dell'igiene, perché l'artista confida a lui il tesoro che gli è più caro: il volto. Questo rappresenta una terribile responsabilità. Egli deve anche avere il migliore dei caratteri e una grande padronanza di sé e dei propri nervi perché gli attori sono spesso capricciosi; sovente, anzi quasi sempre, snervati dal lavoro notturno o per difetto di sonno e qualche volta (diciamolo sottovoce) guastati un po' dal loro successo. E allora sta al truccatore, mentre si appresta a lavorare sul loro viso, di distrarli, di riportarli a quella salutare calma che permetta loro di affrontare con serenità la difficile parte che li attende. E quando l'artista è davanti all'obiettivo, il truccatore deve essere ancora là, pronto a sorvegliarlo senza tregua durante tutti i movimenti. Difficile dunque il lavoro del truccatore, difficile e nel medesimo tempo anche ingrato. E sapete perché? Perché non c'è stella al mondo la quale non sia più che convinta che essa deve per la maggior parte la propria bellezza, la propria grazia sullo schermo a se stessa e non al truccatore. **A. CHAKATOUNY**

RESPONSABILITÀ E NOIE DEL TRUCCATORE

A Giacità si è aperta una scuola di truccaggio. Il suo direttore, che è anche il truccatore del film "Verdi", ha scritto per noi questo articolo.

PER L'ARECCHIO tempo la truccatura cinematografica è stata tenuta in poca considerazione, almeno in Europa. Molti produttori, ed anche molti registi, non hanno prestato a questa sottile arte tutta l'attenzione che merita.

La macchina produttiva è in moto: le scenografie sono pronte, il regista ha finito di distribuire i ruoli, il pittore esegue le decorazioni, i tecnici preparano i costumi, il compositore ritocca lo spartito, gli artisti hanno ripassato la loro parte... Non è evidente che anche il loro volto, la loro espressione debbono essere in piena armonia con l'epoca che essi rievocano? L'artista del nostro tempo può, senza una truccatura precisa ed appropriata, incarnare personaggi come l'omaggio da Vinci o Enrico IV?

Questo, bene inteso, nei film storici. Ma consideriamo la truccatura per i film contemporanei. È raro che in un film non vi siano figure e parti di speciale composizione: tipi che rappresentano tipi diversi, visi stregiati da cicatrici o da ferite, visi su cui, più o meno sfioratamente, la malattia ed il vizio hanno lasciato la loro traccia! Oppure, al contrario, il film esige personaggi di una bellezza ideale, di una bellezza senza difetti (lungi da noi l'insinuazione che le nostre stelle o i nostri astri del cinematografo non siano tutti campioni della più pura bellezza), ma basta avere la minima conoscenza del prodotto cinematografico per avere la percezione precisa che i tratti più armoniosi possono divenire iriconoscibili sullo schermo, se non sono stati prima preparati da una razionale ed accurata truccatura. Basti, ad esempio, notare come risaltano nei documenti e di attualità uomini che tutti conosciamo nella città!

Vi sono, dunque, tre generi di truccatura: la truccatura storica, quella di composizione e classiche e quella che fa risaltare la bellezza o le caratteristiche naturali.

Complicata è l'opera del truccatore. Oltre che una conoscenza profonda e completa della tecnica della propria arte, egli deve conoscere la parte anatomica del viso, deve avere l'occhio adato a discernere, a percepire, direi quasi ad intuire il vero esatto della truccatura conveniente a questa



L'archivio dei baffi (M.G.M.)



La truccatura di Fosco Giachetti protagonista del film 'Verdi' (Enic)



Il reparto degli stabilimenti di Max Factor dove si prepara il truccaggio del technicolor

PAROLE DI LOUIS LUMIERE

IN QUESTI GIORNI abbiamo fatto visita a Louis Lumière. È sempre utile tastare ogni tanto il polso del cinematografo attraverso colloqui con i suoi uomini rappresentativi. E particolarmente interessante ci pare quanto Lumière ci ha detto. Egli ha cominciato con un paradosso: «Io vado molto poco al cinema; la sera, per ragioni di salute, non esco; durante il giorno, il lavoro mi prende, a cominciare dal laboratorio. E poco m'interessa allo spettacolo cinematografico, come d'altronde mi succedeva nei primi tempi. Anche nella cantina del Grand Café, nelle rappresentazioni organizzate da Clément Maurice, fui assente. Spetta a Méliès l'idea dello spettacolo cinematografico; poi vennero Pothé, Gaumont...». Ma credo che il cinematografo ha preso il suo sviluppo solo quando furono creati i «primi piani», e il pubblico poté seguire, sulla fisimonia degli attori, tutte le sfumature che il teatro disperde.

«Ho intanto ritrovato negativi di film che sono di 43 anni fa; e ne faccio tirare accuratamente i positivi; contribuiremo in questo modo a un museo del cinematografo, sempre più urgente. Solo, i primi negativi domandano un lavoro di adattamento, perché in quel tempo avevo creato una perforazione a intervalli di 20 mm. e a due soli fori per immagine...»

«A che punto si è col cinema in rilievo?»
«Allo stesso punto di quindici anni fa, quando si pensò all'impiego delle interposizioni e degli occhiali a filtri rossi e verdi. Ma il risultato è sempre faticoso. È quello che mi preoccupa, nei miei lavori, e che mi spinge a tentare una forma corretta di visione, dal punto di vista energetico e dal punto di vista fisiologico. Così, si continua a lavorare con i vecchi schermi che ho realizzati; d'altronde non erano una novità; nel 1855 Dalmeida presentò all'Accademia delle Scienze queste proiezioni aiutate dal colore. Altri ancora si allontanano da questa via del rosso e del verde e cercano nuovi elementi cromatici; ma i risultati tardano a venire.

«La mia scelta, mi pare, permette per almeno una ora di seguire uno spettacolo senza fatica. Hays, in America, fa altre esperienze, forse interessanti, ma che si limitano ancora a frammenti, cosa che non esclude l'eventualità d'un'applicazione. Trattasi d'altronde di un metodo ch'io analizzai molti anni fa. Un altro americano ha inventato degli schermi polarizzanti, molto curiosi dal punto di vista costruttivo, ma che assorbono troppa luce; von Harden, in Germania, ha applicato questo sistema per una corsa automobilistica, nel 1936, ma a me pare che questa via sia pericolosa.

«Non bisogna poi dimenticare certi studi di Broca, in America, sulla cinematografia oscillante a obiettivo unico, che darebbe allo spettatore la stessa impressione di rilievo che hanno i guerri. Questi sentono il rilievo con degli spostamenti; è insomma il rilievo nel tempo, se posso esprimermi così, invece che nello spazio. Molti hanno ripreso questi studi, ma non mi sembrano destinati a una soluzione efficace.

«Credo fermamente che la via è negli apparecchi di presa che avvicinano il fuoco dei loro obiettivi al fuoco dell'occhio, tenuto conto della distanza tra i due occhi; insomma, una ricostituzione rigorosa, geometrica, di quel che gli occhi vedono.

«Ma le difficoltà sono molte; c'è, ad esempio, una differenza di valore della messa a fuoco nell'azzurro e nel giallo, la differenza causata dalle variazioni d'intensità luminosa e d'immagini... Sono cose molto complicate... C'est tout».

LO DUCA

Consultate il vostro dentista!



Benone!...

...il risultato è più
che soddisfacente!

Gengive sode e forti, denti sani e candidi, ecco il risultato dell'impiego quotidiano della **PASTA DENTIFRICIA GIBBS «S. R.»**.

Questa pasta a base di **Sodioricino leato**, realizzata coll'ausilio delle più moderne risorse della scienza odontoiatrica, si è dimostrata di straordinaria efficacia nella prevenzione di quasi tutte le affezioni della bocca, e della Gengivite e della Piorrea in particolare.

Migliaia di attestati di Medici Dentisti esaltano le qualità di questo nuovo prodotto Gibbs!

La **PASTA DENTIFRICIA GIBBS «S. R.»** vi offre tutte le garanzie per la conservazione della bellezza e della salute della vostra dentatura. Di **sapore gradevolissimo**, rinfresca e profuma l'alito e rende i denti bianchi e lucenti senza intaccarne minimamente lo smalto.



S.R.

PASTA DENTIFRICIA GIBBS

AL

SODIORICINOLEATO

GALLERIA

XLVII SPENCER TRACY

(v. tavola a fianco)

SPENCER TRACY, di origine irlandese, è una delle persone più simpatiche di Hollywood, a quanto ci riferiscono cronisti e biografi. Possiede, e lo ha dimostrato durante la sua non facile vita, le doti più tipicamente irlandesi, che sono la pazienza e il colpo d'occhio nell'afferrare al balzo la palla risolutiva. Tutto sommato, siamo ben disposti a crederlo un uomo chiaro e perciò simpatico anche nella vita. Quel suo viso largo e plebeo, quegli occhi aperti e diritti, quel sorriso compagno non sono, non possono essere armi istriorniche soltanto. È nato circa quarant'anni fa a Milwaukee, nello Stato del Wisconsin. Avventuroso e coraggioso, aveva diciassette anni quando scoppiò la guerra, e tanto fece che riuscì a entrare nella marina, volontario. Finita la guerra, egli era però quasi uno spostato. Il padre, che lo vedeva gironzolare per casa scarmigliato e triste, riuscì a farlo entrare nell'Accademia Militare di Marquette. Di lì il giovanotto passò in quella di Northwestern. Poi s'iscrisse come studente di medicina all'Università di Ripon. Un professore di quella scuola, il professor Beedy, dopo averlo sentito discorrere con veemenza straordinaria in più occasioni all'università, lo consigliò seriamente a cambiar professione. Così Spencer cominciò a recitare nella scuola, e poi si recò a New York, per frequentare l'Accademia di Arte Drammatica. Furono tempi duri per lui e per il suo amico ed ex commilitone Pat O'Brien, col quale divideva affanni e soddisfazioni. Tempi duri: spesso essi mangiavano solo pane e acqua; Spencer per orgoglio non chiedeva nulla ai genitori, e la famiglia di Pat era povera. I tempi duri non finirono troppo presto; ma finalmente la fortuna mutò. Spencer Tracy ottenne una partecina, poi, a forza di gomiti, arrivò sempre più in alto nel suo lavoro. Si sposò con l'attrice Laise Treadwell, insieme a lei intraprese giri teatrali con alterna fortuna. I due sposi entrarono poi nella compagnia di Ethel Barrymore, e vicino a tanta maestria il nostro attore imparò molte e molte cose, e tra le prime a conoscere le proprie risorse. Poi, di colpo, l'avvenimento decisivo. Il lavoro, è vero, si svolgeva già in un'atmosfera calda e soddisfacente; ma *The Last Mile* da un giorno all'altro inondò di luce potente quel nome ancora piuttosto oscuro. Spencer Tracy aveva il ruolo di Killer ("l'assassino") Mears, e il dramma era un cupo dramma di gangsters. Interessante, e interessante l'interpretazione di Tracy. Ma l'uno e l'altra assunsero d'un tratto un ruolo sensazionale: un gruppo di malviventi aveva preso lo spunto dall'*Ultimo miglio*, e agitò esattamente come Mears e i suoi compagni. Non ci voleva altro per emozionare il pubblico di New York, che così si riversò in massa a quel teatro. Spencer Tracy divenne l'attore del giorno, e anche il cinema volle utilizzare la sua maschera quadrata e rozza. È curioso che anche per Clark Gable il trampolino di lancio verso Hollywood fu l'interpretazione sul palcoscenico di *Last Mile*. Da allora (1930) a oggi, Spencer Tracy ha compiuto un cammino enorme. Dal primo film a FURIA, che per noi è l'ultimo, quante posizioni scavalcate, quanti ostacoli lasciati dietro le spalle! Ma, convien dirlo, ostacoli pacifici, affrontati al lume della ricchezza materiale. Il primo film fu, per la Fox, *UP THE RIVER*. I più importanti, difficili a dimenticarsi (e quasi sempre per suo merito): POTENZA E GLORIA, VICINO ALLE STELLE, 20.000 ANNI A SING SING, MARIA GALANTE, LE QUATTRO PERLE, SAN FRANCISCO, CAPITANI CORAGGIOSI, AFFRONTATI AL LUME DELLA RICCHEZZA MATERIALE. Il primo film fu, per la Fox, *UP THE RIVER*. I più importanti, difficili a dimenticarsi (e quasi sempre per suo merito): POTENZA E GLORIA, VICINO ALLE STELLE, 20.000 ANNI A SING SING, MARIA GALANTE, LE QUATTRO PERLE, SAN FRANCISCO, CAPITANI CORAGGIOSI, AFFRONTATI AL LUME DELLA RICCHEZZA MATERIALE. Il primo film fu, per la Fox, *UP THE RIVER*. I più importanti, difficili a dimenticarsi (e quasi sempre per suo merito): POTENZA E GLORIA, VICINO ALLE STELLE, 20.000 ANNI A SING SING, MARIA GALANTE, LE QUATTRO PERLE, SAN FRANCISCO, CAPITANI CORAGGIOSI, AFFRONTATI AL LUME DELLA RICCHEZZA MATERIALE.

una fattoria lontana da Hollywood, dove trionfano aria aperta, galline, pavoni e bambini. Ama enormemente la carpigna e spesso prende in mano zappa e vanga. È inoltre un bravissimo giocatore di polo. Attore sincero e col cuore in mano, l'una e l'altra cosa s'armonizzano assai felicemente: il sentimento non diventa mai eccessivo e melato, mentre il lavoro complessivo di Spencer Tracy ha sempre una spoglia e ruvida immediatezza. Sembra che la sua, non recitazione, ma natura. Invece è un attore coltissimo: il suo grande merito è di portare tutti i suoi bagagli al servizio d'uno stile essenziale e attentissimo. La sua recitazione, così disadorna e schiva delle espressioni ridondanti, è tra le meglio riuscite cinematograficamente. Spencer Tracy, con Gary Cooper, James Cagney e pochissimi altri, è uno dei veri attori di Hollywood che non si preoccupino della propria levigata bellezza, che abbiano il coraggio di qualunque scena, e che sappiano essere continuamente «ingenui» come capitassero per caso davanti alla «camera». Nei suoi film, Tracy ama donne fragili e bisognose d'appoggio, protegge bambini ammalati. Si ferma irrobolito davanti alle vetture lussuose e somma di comprare alla sua tenera Loretta o Luise o Sylvia quei costosi oggetti, domani che il suo lavoro lo metta in grado di offrire simili favolosi regali. È un uomo che si fa da sé, e procede coraggioso e testardo nella strada difficile (egli non prende mai le vie tortuose) che s'è scelta: tra barzellette e pugnò si svolgono le sue modeste ma palpitanti avventure, e il suo viso di popolano onesto e laborioso ha sempre un suo non divistico fascino, che forse non agisce sulle ragazze infatuare del sorriso smagliante di altri «astri», ma scende diritto al cuore delle persone buone e gentili. La sua passeggiata coi trampoli in VICINO ALLE STELLE è la più tipica espressione cinematografica di una tale natura. Il giovanotto robusto e disoccupato, per guadagnare pochi soldi, faceva l'uomo *sandwich* coi trampoli. Lo vedevamo passare allegro, e salutare dalla finestra la gente che abitava al primo piano; e trovare il tempo per far divertire un bambino. Fanciullone, ma capace, se il suo sviluppatissimo senso della giustizia viene offeso, di vendicarsi nel modo più aspro, o comunque di reagire assai caldamente. In tutta il suo senso della giustizia è così accentuato che diviene a un tratto patologico, e porta sul limite della più nera ingiustizia. In queste descrizioni frettolose, nelle quali si parla delle avventure sullo schermo di Tracy come fossero vere avventure di vita, s'è dato (senza darlo) un compiuto ritratto «professionale» di lui. L'attore è così umano che si confonde con l'uomo.

FILM PRINCIPALE: UP THE RIVER (Fox 1930), GOLDIE (idem 1931), 20.000 ANNI A SING SING (20.000 Years in Sing Sing, First National 1933), POTENZA E GLORIA (The Power and the Glory, Fox 1933), VICINO ALLE STELLE (A Man's Castle, Columbia 1933), MARIA GALANTE (Marie Galante, Fox 1934), LA NAVE DI SAIANA (Dante's Inferno, idem 1935), LE QUATTRO PERLE (Whipsaw, MGM 1935), RIFE RAFF (MGM 1936), FURIA (Fury, idem 1936), SAN FRANCISCO (San Francisco, idem 1936), LA DONNA DEL GIORNO (Labeled Lady, idem 1936), THEY GAVE HIM A GUN (idem 1936), CAPITANI CORAGGIOSI (Captains Courageous, idem 1937), LA GRANDE CITTA' (The Big City, idem 1937), MANSQUIN (idem 1937), THE PILOT (idem 1938).

PUCK



SPENCER TRACY

WARNER BROS. PICTURES



PRODUZIONE

Un film con

PAUL MUNI

**LA LEGGENDA
DI ROBIN HOOD**

*Con: Errol Flynn - Olivia De Havilland.
Regia: Michael Curtiz - William Keighley.
(1 colori naturali).*

FIGLIA DEL VENTO

*Con: Bette Davis - Henry Fonda.
Regia: William Wyler.*

OCCIDENTE IN FIAMME

*Con: George Brent - Olivia De Havilland.
Regia: Michael Curtiz. (1 colori naturali).*

HOLLYWOOD HOTEL

*Con: Dick Powell - Rosemary Lane.
Regia: Busby Berkeley.*

**IL PIACERE
DELLO SCANDALO**

*Con: Carole Lombard - Fernand Gravet.
Una creazione di Mervyn Le Roy.*

QUATTRO IN PARADISO

*Con: Errol Flynn - Olivia De Havilland.
Regia: Michael Curtiz.*

L'ISOLA DEI DIMENTICATI

*Con: Ann Sheridan - John Litel.
Regia: William McGann.*

**IL MISTERIOSO
DR. CLITTERHOUSE**

*Con: Edward G. Robinson - Humphrey Bogart.
Regia: Anatole Litvak.*

LA PANTERA GIALLA

*Con: Boris Karloff - Beverly Roberts.
Regia: John Farrow.*

BANDIERA BIANCA

*Con: Claude Rains - Bonita Granville.
Regia: Edmund Goulding.*

IL NEMICO PUBBLICO N. 100

*Con: Edward G. Robinson - Jane Bryan.
Regia: Lloyd Bacon.*

**IL CENTAURO
INNAMORATO**

*Con: Dick Powell - Priscilla Lane.
Regia: Lloyd Bacon.*

LA MURAGLIA INVIOLABILE

*Con: Dick Foran - June Travis.
Regia: Frank Mac Donald.*





1938-39

FARFALLE D'ORO

*Con: Rudy Vallee - Rosemary Lane.
Regia: Samuel Bischoff.*

IL SESSO INVINCIBILE

*Con: James Cagney - Marie Wilson.
Regia: Lloyd Bacon.*

LA RIVINCITA DELLA REALTA'

*Con: Kay Francis - George Brent.
Regia: William Keighley.*

IL NEMICO DELL'IMPOSSIBILE

*Con: George Brent - Anita Louise.
Regia: Busby Berkeley.*

LA MINIERA MALEDETTA

*Con: Jean Muir - Barton MacLane.
Regia: Louis King.*

**LA MONTAGNA
INCATENATA**

*Con: Russ Alexander - Patricia Ellis.
Regia: Frank MacDonald.*

**L'UOMO UCCISO
DUE VOLTE**

*Con: Warren William - Claire Dodd.
Regia: William Clemens.*

IL MISTERO

DEL GATTO GRIGIO

*Con: Ricardo Cortez - June Travis.
Regia: Alan Crosland.*

L'ARTIGLIO DI VELLUTO

*Con: John Latel - Jean Dale.
Regia: William Clemens.*

IL GIGANTE BIONDO

*Con: Wayne Morris - June Travis.
Regia: B. Reeves Eason.*

IL TESORO DEL DIRIGIBILE

*Con: Glenda Farrell - Barton MacLane.
Regia: Frank MacDonald.*

INNOCENZA SELVAGGIA

*Con: Bonita Granville - Dolores Costello.
Regia: Arthur Lubin.*

ALTA TENSIONE

*Con: Pat O'Brien - Henry Fonda.
Regia: Ray Ewright.*



FILM DEL CENTRO SPERIMENTALE

CINQUE sono i soggetti che la Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia si propone di tradurre in brevi film, non inferiori, ciascuno, ai trecento metri; autentici corti metraggi, ai quali, per divenire spettacolo da schermo, non manca che la realizzazione nel teatro di posa. Infatti, di essi, soggetto, trattamento del soggetto, sceneggiatura, piano di lavorazione, e rispettivi gruppi collaborativi (dagli attori agli operatori, agli aiuti, ai fonici), tutto è già stato discusso, definito, tecnicamente vagliato ed approvato.

Con la ripresa effettiva del corto metraggio TRIONFO D'AMORE, che si inizia in questi giorni nel piccolo teatro di posa di Via Foglino, il Centro Sperimentale muta fisionomia. Dalle aule di esercitazione si passa al teatro di posa, e tutti gli allievi registi, a turno, si alternano nelle varie mansioni, non solo di registi e aiuto registi; ma anche di elettricisti, attrezzisti, ciacchisti, trovarobe, segretari di edizione, assistenti, e qualche volta, ove necessità lo imponga, si trasformano in attori.

Per queste esercitazioni, che termineranno il 31 luglio, il programma di preparazione è stato in sintesi il seguente: si è cominciato con lo scegliere un tema unico, che rispondesse il più possibilmente ad una esperienza di sentimenti e di fatti, comune a tutti i soggetti. Questo tema fu «primo amore». Dei venti soggetti presentati dagli allievi, quattro di questi la Direzione ha destinati allo schermo; più un quinto, l'autore del quale è il romanziere Marcello Gallian, in collaborazione, nella stesura cinematografica del racconto, con l'allievo regista Renato May.

Questi cinque soggetti si diversificano nettamente l'uno dall'altro, ed hanno ormai raggiunto in sede di sceneggiatura quella espressività cinematografica, per merito della quale il linguaggio del soggetto, si è mutato, con perfetta equivalenza di valori e totale corrispondenza di significati, in materiale plastico, in narrazione viva. La collaborazione costante fra gli allievi registi del Centro, sostenuta dall'esperienza degli insegnanti Chiarini, Barbaro, Pasinetti, prepara per ogni lavoro, un abbondante materiale, tra il quale la scelta del più significativo, segna il momento di lavoro maggiormente delicato e interessante.

Dei cinque soggetti approvati, il primo che entra in fase di lavorazione, è quello dell'allievo Federico Sinibaldi, regista del terzo corso. Avrà come collaboratori Vittorio Cottafavi, aiuto-regista, Antonino Traverso, costumista e scenotecnico, Carlo Nebiolo, operatore, Morelli, musicista, Cerchio, direttore di produzione, e gli altri allievi Marisa Romano, Vayra, Pierotti, Capparuccia, Germi, ecc., in mansioni di minore responsabilità. Attori principali; Signorina De Santis e Pietro di Falco, allievi entrambi del primo corso.

Questo cortometraggio presenta difficoltà tecniche non facili a superarsi. Particolarmente ardua come scenotecnica, commento musicale e montaggio. Il racconto dettagliato del soggetto, che faremo seguire a queste righe, ne sarà, per i lettori, dimostrazione palese.



Il capostazione, tenore Pietro (attore Pietro di Falco). (Foto Nebiolo)

Il tono del corto metraggio di Sinibaldi, consiste in una comicità caricaturale attenuata da malinconia amorosa, ravvivata da fantasia di color surreale. L'impossibile in maschera carnevalesca che canta una romanza, il melodramma che risvegliandosi all'improvviso in un teatro di posa cinematografico impazzisce d'ilarità, ecco le paradossali ed umoresche tinte di questo soggetto che vi esporteremo ampiamente.

Un tenore dalla mancatissima carriera, per virtù di altra sorte è divenuto capostazione ferroviario di una stazioncina di provincia, la quale, sarà magari l'ultima stazioncina di provincia del mondo, ma quanto a stile essa è di un novecentismo ad oltranza, che tira gli schiaffi.

Una sera Pietro (ecco il nome del capostazione), mentre attende che l'ultimo treno, il 17 B. K. 3, levandosi presto dai piedi arrivi e parta senza dargli troppe seccature, si sente tormentato da un guazzabuglio di ricordi nostalgici e di rimpianti sconsolati. Sospira grosso, mentre la sua fantasia gli trasforma il cervello in un palcoscenico, di fronte al quale Pietro dal berretto rosso, riascolta Pietro dagli acuti squillanti, e non sa darsi pace che il passato sia passato senza scampo. Ma quella sera il passato ritorna di colpo. Una viaggiatrice in tutto si avvicina allo sportello dei biglietti. Bussa con nocche lievi. È molto elegante. Pietro si accosta allo sportello e, a mezzo metro di distanza, la donna, che gli chiede a voce bassa e con un tono d'acqua cheta che incanta informazioni di orari, gli appare veramente carina. E non soltanto carina è. Quel viso lì, Pietro lo ha già ammirato altrove!

Ma che ammirato d'Egitto! Amato lo ha! Potenza del destino! Quel viso è di lei, di Susanna! Il suo primo amore!

Allora Pietro invita subito la donna ad entrare. Anche Susanna ha riconosciuto in Pietro il suo bel tenore di un tempo, il timore di ieri, che ritirandosi al momento buono le permise di sposare l'altro che non le piaceva, ma era tanto ricco! Adesso è morto, per via di un'auto che andò a rotoli, e riposa in pace. Le due lacrime di Susanna commuovono Pietro, fin sopra il velluto del suo berretto rosso, e naturalmente dopo un simile incontro, i fantasmi del passato non possono fare altro che ritornare a dozzina. Pietro e Susanna ne godono un rapido assedio.

Ecco Radames, ecco Alfredo. Ecco Cavardossi. «La tua voce, Pietro, non l'ho dimenticata mai!». Ecco Rodolfo! Questi ricordi danno i brividi.

«Che gelida manina! Se la lasci riscaldare...».

«Cercar che giova, se al buio non si trova?...».

Tac! La luce adesso si spegne sul serio. Manca la corrente. Il dialogo dei due al buio si fa più tenero. Le parole diventano pura evocazione ormai; ogni lontana memoria acquista subito la sfacciataggine del presente. Inevitabilmente, da questo buio, l'evocazione di Pietro il lirico, a poco a poco si incorpora nella realtà di Pietro il ferroviere, sino a restituirgli intero, accanto alla smaterializzata (dal buio)

Susanna, quel coraggio che allora non fu che uno scampolo, una percentuale di coraggio... E poiché il dittafono rimasto aperto nella salotta del capostazione, non ha un sol briciolo di discretezza, quel che Pietro dice e canta a Susanna, i binari, le locomotive, i bagagliai, le cisterne, le sagome ultranovecento della stazione, ascoltano in estasi.

«Amore, amor mio!...».

La commozione lirica di questo rinnovato fervore di Pietro, tutto afferra, tutto affascina e trasfigura. Sospirano d'amore le locomotive, si torcono i binari come precordi illanguiditi, ogni minima struttura razionale della stazione non brama che melodrammarsi; come per incanto le sue geometrie scatolistiche si arrotondano in torri di merlate castella, la sala d'aspetto diviene sala d'armi, i rudi manovali, guerrieri fedeli dai morioni sdegnosi, o paggi barbati, ma devoti fino al sacrificio. Infine la canorità di Pietro non conosce più ostacoli. Tutto il passato ritorna. Susanna è Lucia di Lammermoor. Quel buio è notte fonda. Vi aleggia Donizetti e Pietro è un rosignolo...

E Amore è Morte e Lucia è spirata.

«Tomba degli avi miei... l'ultimo avanzo di una stirpe infelice...».

Sicuro! C'è adesso l'armonium che suona e strapperebbe l'anima ai sassi. Pietro il lirico canta:

«Tu che a Dio spiegasti Pali, o bell'alma innamorata...».

Sull'acuto finale Pietro si trafigge il cuore con un tagliacarte réclame della ditta Felsina Ramazzotti, e cade a picco sul freddo corpo di Lucia, mentre svanendo le note del canto funebre, ecco sorge di lontano il coro:

«Va pensiero sull'ali dorate...».

Pietro e Lucia lentamente risorgono. Mano



Scena del coro finale del 'Nabucco'. (Bozzetto dell'allievo Antonino Traverso)

nella mano avanzano verso una porta che si spalanca. Appare dietro questa un palcoscenico scoppiante di luce, con i coristi che cantano a squarciagola. Leggeri come piume, gli amovibili sollevati dal rallentatore, svaniscono mentre cala un grande sipario su semisciar temporalesco di applausi e il corto metraggio finisce dignitosamente.

Questa scherzosa allegra fantasia, ha un suo schietto pregio di ispirazione che ci piace sottolineare. Il fantastico che vi sta di casa dentro, è un fantastico cinematograficamente autentico, poiché soltanto suggerito dalle possibilità tecniche del cinematografo stesso.

Il cartone animato è appunto cosa artisticamente schietta, poiché non meno della poesia, la quale trae i suoi mezzi comunicativi dalle possibilità armoniose della parola, esso ricava dalle meccaniche possibilità del cinematografo le sue stupefacenti invenzioni.

Solo un estro scenotecnico bene sposato alla tecnica delle dissolvenze, può generare in concreto l'effetto di una costruzione '900, irta di spigoli, la quale a poco a poco si smammola in un castelluccio di teatral cartapesta, che vuol apparire lo scrigno di tutti gli eroici languori del ridicolo melodramma.

La scenografia e la scenotecnica in questo corto metraggio hanno grandissima importanza. La stazione in stile '900 e le sue trasformazioni, saranno realizzate con modellini di legno e cartoni. La sala del capostazione ed il palcoscenico dietro questa sala, verranno costruiti invece in grandezza naturale. Il difficile lavoro è affidato alla perizia dello scenotecnico prof. Antonino Traverso, allievo del primo corso del Centro. L'ambiente esterno della stazione si otterrà con montaggi di altra pellicola già esistente, riproducente la vertigine ferroviaria di una stazione moderna. Particolare importante, nella realizzazione di questo corto metraggio, la colonna sonora verrà preparata in anticipo, rispetto alle riprese otti-

che, in modo che poi, durante l'attuarsi di queste, la mimica degli attori combaccerà con il ritmo esatto che la colonna sonora, proiettata contemporaneamente alla ripresa ottica, imporrà loro.

Si riassume in questo corto metraggio un complesso di esercitazioni sperimentali, che potranno servir di modello a più ampie applicazioni per gli spettacoli normali. TRIONFO D'AMORE dovrebbe riuscire un esemplare di film comico, moderno e autenticamente italiano.

Quando gli allievi Sinibaldi e Cottafavi, coadiuvati da altri collaboratori di sceneggiatura e regia, egregiamente controllati nel lavoro dal direttore del Centro Dott. Chiarini, via via

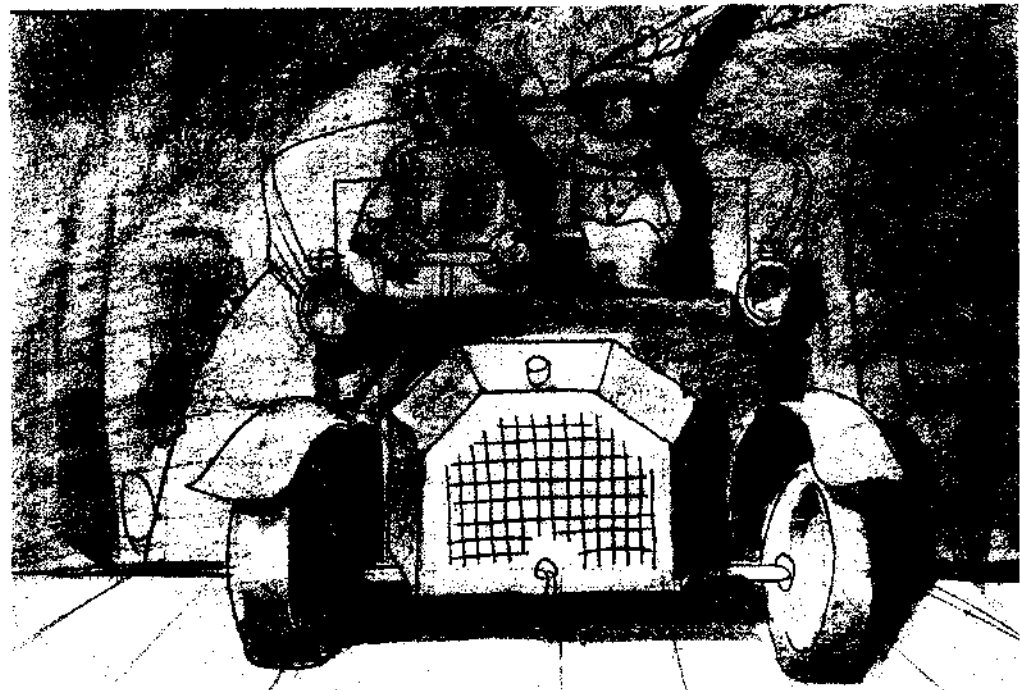
superando le difficoltà di soluzioni che il pezzo opponeva ad ogni passo, si trovarono di fronte all'ultima che pareva insormontabile, accadde questo episodio curioso, ma significativo. La grave difficoltà era di trovare il tipo adatto per la parte del capostazione-tenore. Tra gli attori allievi del Centro, un volto di tal fatta non esisteva. E allora?

Allora camminavamo nel corridoio, in su ed in giù, col viso scuro, quando dalla porta di fondo spuntò un messere, mai visto prima di quell'istante al Centro. Ci precipitammo su di lui. Pietro si trovava in nostra presenza; fatto su misura. Il cielo lo inviava. Il tenore Pietro di Falco (tenore autentico, specializzato in concerti di lirica melodrammatica e particolarmente nella Lucia), veniva al Centro Sperimentale proprio quel giorno, per iscriversi in qualità di allievo attore. Non descriveremo il tenore Pietro (anche « Pietro » si chiama, signori!). Assolutamente no. Ma osservate la fotografia N° 1.

« O bell'alma innamorata! ». È lui. Un altro Pietro capostazione-tenore così perfetto, io, personalmente giuro che non lo troveremo nemmeno mettendo il mondo a soqquadro. Più che l'attore, egli è il personaggio medesimo.

Ora in sede di realizzazione si tratta di lavorare questo corto metraggio tutto di stile. L'unità di tono a raggiungersi col montaggio fra scenari, colonna sonora e suo commento musicale, recitazione, illuminazione, deciderà delle sorti artistiche del pezzo. Quell'unità di tono che in pittura, per esempio, crea la giusta relazione fra tinta e colore, fra luce ed ombra. Nella storia di Pietro, il buon grado di espressività cinematografica, lo si dovrà raggiungere più con il gusto, che con l'arte medesima, volendo considerare il gusto come quel punto estremo di obiettivazione cosciente, che la tecnica di un'arte coglie nel suo sforzo di autonomizzarsi come opera compiuta dalla vita.

E. R.



Nella sequenza che evocerà il passato di Pietro e Susanna, ci sarà anche questa immagine, immobile, per cui davanti a un fondo dipinto, sarà posta un'automobile di legno; mediante il fotomontaggio, si aggiungeranno poi le fotografie degli attori con i costumi e le posizioni mostrati dal disegno

FOTOGRAFIA



'Marta', ritratto del dott. Alberto Lombardi, Paduli

GUSTO FOTOGRAFICO

CHI ESCE di casa in cerca di «soggetti» da fotografare, dovrebbe tener presente una cosa: che la macchina fotografica è uno strumento meccanico. Non si tratta, come ognuno vede, di una scoperta; la proposizione, anzi, è senz'altro ovvia. Tuttavia, il tenerla presente nelle varie circostanze in cui di solito viene a trovarsi chi fotografa, è più utile di quanto non sembri. Potrà servire a non commettere certi errori di scelta del soggetto, e d'altra parte a sfruttare al massimo grado le possibilità dell'obbiettivo.

L'obbiettivo non vede come il nostro occhio umano, né può avere che reazioni meccaniche. L'occhio fotografico è freddo, impassibile, fine a se stesso. L'occhio umano, al contrario, provoca infinite reazioni a molti altri organi sensibilissimi. Quando noi vediamo un albero o una casa, non vediamo soltanto un albero o una casa: la nostra



'Gabbiani'. Fotografia eseguita dal sottotenente pilota Gianni Sotgia, Cagliari

immaginazione si mette in moto; così la nostra sensibilità psichica, la nostra memoria, la nostra cultura, ecc., che concorrono ad arricchire di sensazioni e pensieri ciò che vediamo. Ecco perché un pittore, il cui pennello obbedisce a tutte queste cose, trasforma la realtà rendendola un equivalente delle sensazioni provate e delle idee suggerite da essa.

La realtà si lascia ritrarre solo in parte: non tutto ciò che il nostro occhio vede può essere riprodotto sulla carta o sulla tela. Anche il pittore dunque, benché il suo «campo d'azione» sia molto vasto, ha una certa limitazione nel riprodurre la realtà: solo, egli può supplire a tale limitazione mediante facoltà imponderabili e misteriose di cui la sua natura è dotata.

L'obbiettivo fotografico non ha questa possibilità: esso non vede al di là della superficie delle cose e non ha che una sola risorsa: quella di riprodurre un'immagine attraverso un gioco di chiari e scuri, di ombre e luci. La reazione che essa provoca in chi guarda tale gioco, determina la maggiore o minore bellezza della fotografia (non in senso tecnico). Saper riconoscere i limiti degli strumenti che ci si trova a usare, ecco in che cosa consiste il segreto per ogni buon risultato.

È evidente, allora, che la conoscenza e l'esperienza tecnica non sono sufficienti per eseguire

una bella fotografia. C'è un altro elemento, importantissimo: il gusto. Solo il gusto può dare alla fotografia una «dimensione» che non sia freddamente meccanica, e destare in chi la guarda sentimenti e sensazioni non superficiali.

CARLO BOTTA

BREVETTI RILASCIATI DI RECENTE IN ITALIA

Procedimento per la proiezione in rilievo: BIDEAUX e G., a Parigi. (11-734).

Sistema ed apparecchio per la proiezione cinematografica stereoscopica: DUDLEY L. P., Londra. (11-735).

Apparecchio di presa di vedute senza parallasse, più specialmente destinato alla cinematografia a colori: IONESCO J., a Monaco. (11-735).

Dispositivo per la proiezione di pellicole sonore: JULIUS PINTSCH, a Berlino. (11-735).

Proiettore d'immagini per uso domestico, specialmente da usarsi in unione ad un ordinario apparecchio grammofonico per proiezioni cinematografiche sonore: LAMAC K., a Prag-Kosice. (11-735).

Sistema per l'esplorazione fotoelettrica di registrazioni acustiche eseguite in controfase: ZEISS IKON A. G., a Dresda (Germ.). (11-736).

Procedimento per l'ottenimento di positivi per cinematografia a colori naturali: FRANCOLOR, a Lussemburgo. (11-735).

Dispositivo per mantenere in movimento le pellicole fotografiche durante lo sviluppo: GIANFELICI C., a Roma. (11-753).

Procedimento per la produzione di emulsioni all'alogeno d'argento per fotografia a colori: I. G. FARBEN-INDUSTRIE a. G., a Francoforte s. M. (Germ.). (11-753).

Procedimento per la produzione di emulsioni all'alogeno d'argento contenenti sostanze cromatiche per la fotografia a colori. La stessa. (11-753).

Fodero per pellicole in rotoli. La stessa. (11-753).

Materiale fotografico a più strati per fotografia e cinematografia a colori. La stessa. (11-753).

Procedimento per la produzione di pellicole sonore con immagini a più colori su strati di emulsione all'alogeno d'argento contenenti componenti di copulazione di coloranti per lo sviluppo a colori. La stessa. (12-798).

Sistema ottico per apparecchi di restituzione stereofotogrammetrici: CARL ZEISS, a Jena (Germania). (12-798).

Sistema ottico per pellicole sonore: KLANGFILM G.M.B.H., a Berlino. (12-798).

Perfezionamenti agli apparecchi cinematografici: RADIO CORPORATION D'AMERICA, a New York. (12-799).

Copia dei succitati brevetti può procurare: l'UFFICIO TECNICO INTERNAZIONALE PER BREVETTI D'INVENZIONE E MARCHI DI FABBRICA (Dir.: Dott. Ing. A. Rascheli) MILANO - Via Pietro Verri 22 - Tel. 70.018 - ROMA - Via Nazionale 46 - Tel. 480.962



Istantanea eseguita in una falegnameria americana

FATICHE DEL RADIOREGISTA



Gherardo Gherardi e Aldo Silvani lavorano per l'adattamento radiofonico di una commedia. (Foto Vasari)

IL REGISTA cinematografico, per spiegare l'azione del suo film, dispone di due mezzi potenti: dell'immagine animata e del mondo dei suoni composti dal dialogo, dai rumori e dalla musica. Alla radio, invece, il regista deve far sì che tutti gli effetti e tutte le sensazioni siano resi dalla sola percezione auditiva. L'ascoltatore, attraverso la recitazione di una commedia, è portato ad immaginare l'azione. Vuol vedere; se non ci riesce o se è costretto ad uno sforzo d'immaginazione, viene distrutta tutta la suggestione della trasmissione radiofonica. Ed ecco il compito del regista, il quale, oltre che alla perfetta interpretazione delle parti, deve badare a rendere in modo completo tutto quello che serve a vivificare l'azione attraverso il microfono, per agevolare l'ascoltatore in questo suo sforzo d'immaginazione. Funzione difficile, dunque, quella del radioregista; ma, d'altra parte, sono bastati pochi anni per raccogliere utili esperienze in questo campo nuovo. Volendo sentire un esperto in materia, abbiamo intervistato Aldo Silvani, uno dei più noti registi della radio italiana, il quale si è dichiarato lieto di poter parlare un poco delle difficoltà che sorgono nelle durissime battaglie del radioregista, battaglie che difficilmente si possono conoscere a valutare dal di fuori.

Molti sono i problemi che si pongono per le commedie che non sono state scritte appositamente per la radio o che comunque non tengono conto delle particolari esigenze di questo mezzo.

« Il pubblico, generalmente - ci ha detto Silvani - è indotto a ritenere che la recitazione sia conforme al testo degli autori. Ciò deriva appunto dal fatto che il pubblico non ha presente, né considera che queste commedie non furono scritte per essere recitate a sipario calato. Il primo compito del regista, quindi, è quello di rendere radiofonico il lavoro, poiché, senza questo adattamento, non sarebbe possibile trasmetterlo.

Ci sono, è vero, lavori scritti esclusivamente

per la radio, e questo genere di letteratura si va sempre più sviluppando ed affermando, ma non tutti gli scrittori di questo genere nuovo posseggono una conoscenza pratica delle possibilità e delle esigenze della radio.

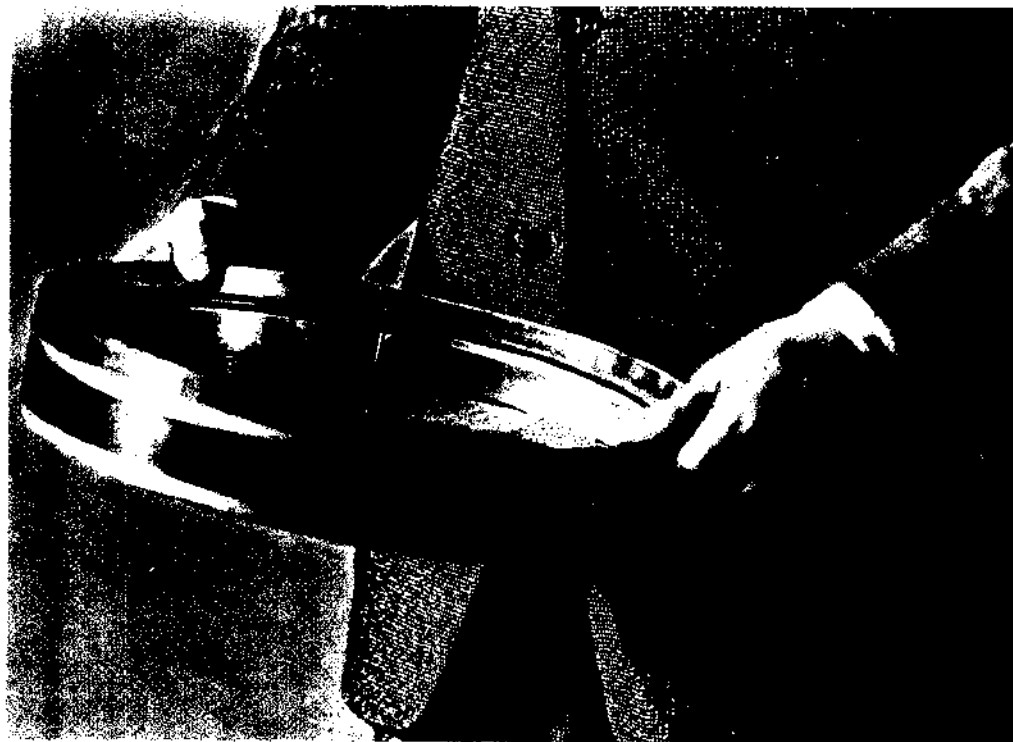
L'adattamento radiofonico dev'essere eseguito tenendo presenti le finalità e gli effetti che l'autore ha inteso perseguire, senza alterarne il significato e l'essenza, senza modificare il valore dell'azione. Alla Radio di Roma, dove io lavoro, il compito dell'adattamento è affidato a Gherardo Gherardi, ed è questa per me una collaborazione autorevole ed efficace che mi solleva dal mio faticoso lavoro di regista.

Ma per comprendere che anche così la man-

sione del radioregista rimane abbastanza ardua, basta parlare, per es., della recitazione degli attori. Com'è noto, alla radio, gli attori leggono le parti. La lettura, dinanzi al microfono, si sostituisce alla memoria ed al suggerimento teatrale. Ma l'attore, quando è dinanzi al microfono, è costretto ad una inerzia la quale contrasta col suo temperamento, che è abituato a rendere attraverso l'azione. Non gli è vietato di accompagnare l'interpretazione del dialogo con gesti o altra mimica, ma il fatto che egli deve tenersi sempre nelle strette vicinanze del microfono gli impedisce di spostarsi liberamente. Qui interviene il regista, il quale deve ottenere ugualmente l'azione, senza di che il pubblico riceverebbe nettamente la sensazione dell'inerzia e della lettura.

« Giova anche tener presente che il regista cinematografico, quando ha istruito i personaggi, vive in tranquillità, perché, se la scena non riesce secondo quella perfezione che egli intende raggiungere ed ottenere, potrà ripeterla, anche quando essa sia già stata impressa sulla pellicola. Questa possibilità manca assolutamente al regista della radio il quale, come il suo collega del teatro, quando arriva il momento della recita, deve affidarsi alla sorte. Se un attore sbaglia una parola, se un'attrice salta una battuta, se un effetto sonoro non interviene in tempo, nessuna possibilità ha il regista di correre ai ripari. L'errore, quando si verifica, ha già inevitabilmente colpito la membrana auditiva dell'ascoltatore.

« Questi errori - prosegue Aldo Silvani - non sono poi così rari a verificarsi, che il microfono produce un panico indescrivibile non solamente sugli attori giovani ed inesperti, ma anche su quelli che sono abituati ad esibirsi da anni di fronte alle più esigenti platee. A proposito degli attori ritengo necessario chiarire un'altra situazione nella quale il re-



Facendo scorrere in questa scatola di latta un pugno di pallini di piombo si ottiene, attraverso il microfono, l'esatta sensazione del rumore del mare che si disperde lungo la spiaggia.



Il rumore della pioggia lieve o scorriante, si ottiene con le vibrazioni più o meno forti di palme essiccate



L'intensità del tuono, vicino o lontano, incedente o grave, è in relazione agli scuotimenti di una lamiera sospesa ad un cavalletto

gista della radio viene a trovarsi in condizioni di inferiorità rispetto al collega del cinema. Questa inferiorità è rappresentata dal fatto che troppo spesso, alla radio, il regista non dispone di una compagnia fissa, di un complesso di attori, cioè, di cui egli possa conoscere tempestivamente difetti e pregi. Quando invece si organizza un film, si forma una compagnia di attori che il regista ha la possibilità di studiare almeno per un certo tempo. Alla radio, il susseguirsi degli attori è continuo, specialmente per la necessità di cambiare spesso le voci, senza di che si distruggerebbe la suggestione che la radio è in grado di esercitare. Se le voci fossero sempre le stesse, si verificherebbe alla radio lo stesso fenomeno che si verifica col doppiaggio cinematografico: l'identità della voce per personaggi diversi distrugge gran parte della suggestione di molti film.

« Ed ora, volendo trascurare la questione cronometrica delle trasmissioni, la quale ha pur essa il suo valore, in quanto il regista deve procurarsi di rispettare un dato orario — e ciò accresce le difficoltà della recitazione — sta di fatto che un altro grande problema si paradi davanti al regista della radio: la ricerca dei mezzi per produrre alcuni effetti sonori e rumori che si rendono necessari per vivificare l'azione delle commedie. Anche qui il regista cinematografico è più fortunato, non soltanto perché della tecnica sonora egli si deve occupare soltanto fino ad un certo punto, ma soprattutto perché il rumore, riprodotto dalla colonna sonora del film, è quasi sempre spie-

gato dall'immagine che accompagna.

« È difficile infatti che il rumore del mare non sia congiunto alla visione di esso o che lo stormire delle foglie non sia accompagnato dalla visione degli alberi. Alla radio, questi rumori devono essere riprodotti con mezzi occasionali ed improvvisati, in modo di dare da soli il senso del fenomeno che si vuole evocare.

« Molte volte s'innestano alla recitazione registrazioni grammo foniche intese a produrre i necessari rumori, ma molte volte questi rumori bisogna crearli nel momento della trasmissione, anche perché talune situazioni ambientali e tecniche non consentono l'uso dei rumori registrati in precedenza. Ed è qui che il regista deve aguzzare l'ingegno per cercare i mezzi più adatti onde ottenere i rumori che occorrono. Che ne direbbe il pubblico, se sapesse che l'affascinante e nostalgico rumore delle onde che si disperdono lungo la spiaggia, è provocato, invece, da un pugno di pallini di piombo mossi in una larga scatola di latta? Se sapesse che il rumore delle porte che si aprono e si chi-

udono, è provocato da un complesso di maniglie e di serrature applicate ad una porta sostenuta da una armatura che trova posto nell'auditorio, in mezzo a tanti altri attrezzi del genere? Il non rimarrebbe stupito il pubblico, se venisse a sapere che il rumore del tuono, quello stesso che, per la sua verosimiglianza, fa rabbrivire l'ascoltatore, è provocato, invece, dalle vibrazioni di una lamiera di zinco sospesa a un cavalletto? »

Ma qui Aldo Silvani s'interrompe per dirci che non vuole far sapere tutti i segreti del mestiere. E si congeda, scusandosi: « Non è per mantenere il segreto, ma per non deludere i radioascoltatori! ».

G. M.

LUIGI V. GILBERTI. - Prescindendo dalla censura, le ragioni per cui un film estero non viene profetato da noi possono essere diverse. Quando una Casa italiana e rappresentante di una Casa straniera (della quale in molti casi assume lo stesso nome), essa sceglie dal complesso dei film prodotti dalla Casa straniera un certo numero, corrispondente al presumibile fabbisogno del mercato italiano e secondo il numero dei buoni di doppiaggio di cui dispone. La scelta viene, naturalmente, fatta secondo un criterio commerciale. Ci sono poi in Italia delle Case distributrici indipendenti, le quali scelgono il loro materiale dalla produzione di Case estere che da noi non hanno rappresentante diretto. Nel caso di ESCAPE ME NEVER (di Paul Czinner, con Elisabeth Bergner), per es., la Casa che rappresenta quella inglese non ha creduto opportuna, per ragioni commerciali, di includere questo film nel gruppo dei film dell'annata. DEL TALSMA-NO, invece, nessuna Casa italiana ha voluto acquistare l'esclusività, cioè l'esclusività è stata bocciata dalla censura perché mostrava l'Italia in forma poco gradita. Se Lei è una persona di buona salute vedrà ancora apparire nelle sale della Sua città diversi film oggi già esistenti ma da noi non ancora arrivati: nel di CAROLA di Duvivier è uscito dopo cinque anni; Dorothy Jordan oggi non ha più altro impiego cinematografico che quello di essere moglie di un produttore e precisamente di Merian C. Cooper. Quel film interpretato da lei si chiamava ANIME ALLA DERIVA e non ANIMA SUL MARE. I titoli dei film si rassomigliano in un modo tale che non si riesce più a distinguerli; tanto varrebbe abolirli completamente.

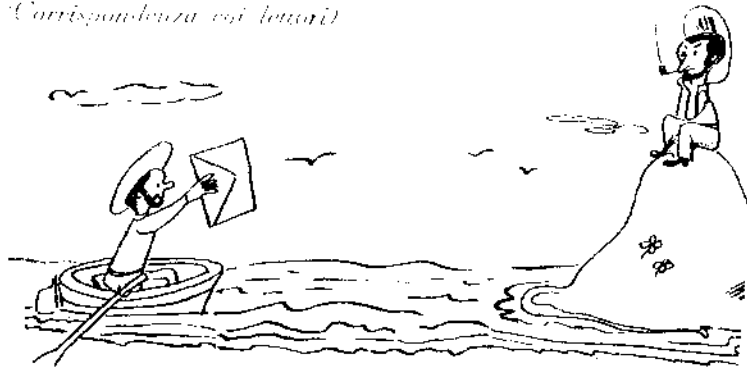
MOLTI LETTORI. - Il Nostro non possiede, involontariamente, una rara collezione filatelica consistente nei francobolli mandati dai lettori della vana speranza di ricevere una risposta privata. Essendo la sua una carica pubblica, egli dà risposta diretta soltanto in quei rarissimi casi in cui ciò è veramente inevitabile.

ALBERTO TESI (Firenze). - Certo che mi ricordo di Lei. - Le indicazioni per i concorsi nella pagina dei giochi sono state rese più precise. L'abbonamento comincia dal giorno in cui esso è stato vinto e se Lei ha già un suo abbonamento in corso può regalare quello vinto a una persona di Sua conoscenza. - Il giudizio che Lei mi chiede non glielo posso dare: se dicessi bene, Lei si meraviglierebbe del mio cattivo gusto; se parlassi male, potrebbe sembrare per partito preso.

UN TRIESTINO. - Si contenti, in attesa di meglio, di questa microbiografia: Freddy Bartholomew è nato nel 1924; è stato educato dalla famosa battagliera zia Millicent; recita dall'età di tre anni. Prima interpretazione cinematografica: DAVID COPPERFIELD; in seguito, ANNA KARENINA, PROFESSIONAL SOLDIER, I LOYDS DI LONDRA, LORD

CAPO DI BUONA SPERANZA

Corrispondenza via lettere



FAUNTILEROY, CAPITANI CORAGGIOSI, eccetera: ultimamente ha interpretato KIDNAPED (Il bambino rapito), dal romanzo di Stevenson. Lo vedremo anche in LEAD JEFF.

BRUNO CATTA (Pisa). - Non so l'indirizzo di quella rivista. Provi attraverso una grande libreria di Roma o di Milano. LA ROSA DEI TUDOR è stato acquistato da un noleggiatore, che poi l'ha annunciato col'invitante titolo PIOGGIA DI SANGUE; finora però non l'ha fatto uscire. SCROGGE e LA SINDONIA DEI BANDITI finora non hanno trovato noleggiatore e nemmeno il film della Paula Wessely. In PASCOLI VERDI, i fatti biblici sono rappresentati da negri in un modo che al nostro pubblico facilmente risulterebbe blasfemico.

MR. ING (Roma). - Regista dei vecchi film di Buster Keaton era di solito Edward Seligwick oppure lo stesso Keaton. - IL LATRO DI PAGDAU era diretto da Raoul Walsh; ROYCE HOOD, sempre con Douglas Fairbanks, da Allan Dwan.

GIOVANNI MORELLI (Udine). - L'esempio di asincronismo sonoro dato da Pudovkin è quasi testualmente realizzato nella CONTESSA ALESSANDRA di Feyder. Per rappresentare la pazzia del capostazione squilibrato, il quale crede che il treno parta regolarmente dalla stazione, in realtà deserta, si sente il rumore di un treno - rumore che però è saggiamente trasformato in un ritmo quasi musicale, per far capire che si tratta di un fenomeno ideale. Sono contento che Le piaccia la nostra nuova copertina. Piace un po' a tutti. In un primo momento veramente io avevo proposto di rubare la copertina delle «Grandi firme», ma siccome questo lo avevano già fatto altre undici riviste mi sono lasciato convincere che era meglio trovare qualcosa di più originale.

FELICE ROCCA (Torino). - Per quanto riguarda il cinema stereoscopico abbiamo per ora dovuto contentarci di quel

corometraggio della Metro, perché nessuno se la sente di corredare tutto il mondo di occhiali rosso-verdi. Qualche applicazione al formato ridotto è stata tentata da Ubaldo Magnaghi. - Per lo sviluppo dei film a colori non c'è, per il momento, via più comoda. Le pellicole Agfacolor probabilmente si possono far sviluppare a Berlino. Se vuole indicazioni più precise mi dia il Suo indirizzo. - Le Sue osservazioni sulla pellicola 16 mm. sono esatte.

LUCIANO COMUNI. - Ha ragione: intorno alla parola «direttore» c'è molta confusione: fra regista e direttore artistico non c'è differenza in italiano. (Se quel nostro regista si ornava di arabesque i titoli, lo fa forse perché gli può far piacere vedere il proprio nome annunciato due volte sullo schermo in caratteri più grandi). In inglese, *art director* è lo scenografo, ossia l'architetto che crea l'ambiente scenico. Il direttore di produzione è il rappresentante della Casa produttrice incaricato di sorvegliare la realizzazione del film. Nelle trasmissioni radiofoniche chiamano talvolta direttore artistico la persona che adatta un lavoro letterario alla radio, mentre il radioregista mette l'opera in scena.

Prof. MATHILDE D. (Torino). - Lei forse allude alla nostra rubrica «Forse degli attori», la quale però da parecchio tempo non si pubblica più. Per sfruttare come «attrice» cinematografica quella prodigiosa bambina di cinque anni bisognerebbe mandarle qualche fotografia, in atteggiamenti ed espressioni diverse, alle Case cinematografiche, di cui ogni tanto ho dato gli indirizzi.

NEBENHANDLUNG. - Non sono affatto per gli pseudonimi poetici, anzi li detesto; ma questo equivoco Le ha dato occasione di farmi delle giuste osservazioni sulla «poeticità» delle cose comunemente non considerate poetiche. Aggiungo che è stato proprio il cinema a darci una nuova impressionante prova del fatto che un portacenere pieno di

mazzuolini, un giornale strappato, le gocce d'acqua su una vetrina possono avere valore poetico. In cima di Fritz Lang le nozze e l'impermeabile s'ammendano con filo nero sono elementi poetici. Mentre la luna piena, con riflessi argentei sull'acqua, e simili motivi, che mi sembrano un valore emotivo molto inneggiato, bisognano ormai di un vero artista perché ne esca fuori una fresca espressione, essendo soggetti sciupati dall'uso troppo meccanico del mestierante. Può sembrare paradossale ma oggi è quasi più facile commuoverci con un portacenere che con la luna piena. - Del miglior modo di collocare soggetti ne parlavo diverse volte. - Mi riscriva presto. Le Sue lettere mi piacciono.

STUDENTE (Bologna). - Quali argomenti di articoli potrebbero essere graditi alla nostra redazione? Più specifici, più concreti, più pratici sono e meglio è. Scrivendo sull'arte del montaggio, sull'opera di Chaplin o sul valore educativo del cinema, il novizio difficilmente otterrà successo perché argomenti così generali sono da una parte i più ardui da trattarsi, dall'altra sono trattati da tutti, fra cui i migliori esperti in materia. Ma se scrive un articolo sui cani nei film di Chaplin o sul modo di «montare» una scena in cui una persona scende dal quarto piano al pianterreno oppure sull'effetto etico dell'OTTAVA MOGLIE DI BARBABI, può riuscire molto più facilmente. Soprattutto La avverto però di non mandarci considerazioni filosofiche sul cinema americano affermando che bisogna imitarne la perfetta tecnica ma non lo spirito, estraneo al nostro. Questo argomento viene trattato duecento volte al giorno. In bocca al lupo!

ENNIO MORANDIA (Bassano). - Scritturando atropi europei, gli americani talvolta ne cambiano i nomi perché non sembrano loro adatti al gusto del pubblico americano oppure perché non riescono a pronunciarli. La capacità degli americani di maltrattare nomi europei supera ancora quanto di pronunzia favolosa dei nomi americani si possa sentire nelle nostre platee. - Spesso, le canzoni dei film stranieri non si doppiano perché nel rifacimento perderebbero troppo e anche perché non è quasi mai indispensabile di comprenderne le parole per poter seguire la trama del film. Io personalmente sono contento che le canzoni ci diano qualche saggio del timbro originale, anche se, fra voce originale e voce prestata, si verifica, inevitabilmente, un sensibile distacco.

Dr. G. DELLEPIANE (Genova). - La migliore rivista tecnica in lingua inglese è il *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* (Hotel Pennsylvania, New York, N. Y.). Meno severamente scientifiche ma sempre molto serie sono *American Cinematographer* (1782, N. Orange Drive, Hollywood) e *International Photographer* (sob. Taft Building, Hollywood). **IL NOSTRO**

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA -

ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

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

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI:

AGENZIA GENER. DI ROMA

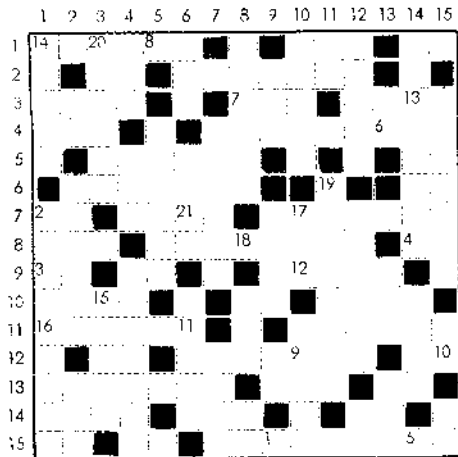
VIA DEL TRITONE 142
TELEFONI N. 487-851
487-852 - 487-853 - 487-854



GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lazzaro Spellanani 1-a, Roma) non oltre il 30 giugno 1938-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

PAROLE CROCIATE



ORIZZONTALI: 1. Regista di « Piccola ribelle ». - 1a. Né ora né poi - 1b. L'amaro... del Generale Jen - 2. Le vocali di bulic - 2a. Interpretò insieme a Brigitte un film girato a Napoli - 3. Forte spinta - 3a. Fluido ariofornio - 3b. Diva che lavorò in « Re Burlone ». - 4. Compagnia Italiana Turismo - 4a. Poco ingombrante - 5. Regista di « Moglie Italiana » - 5a. Due bicchieri di liquore - 6. Nome di una famosa stella del vecchio cinema italiano - 6a. Stati Uniti - 7. Africa Orientale - 7a. Boato senza capo - 7b. Fu... il figlio in un film - 8. Piccolo difetto - 8a. Film interpretato dalla Crawford - 8b. La coda di Nicolai - 9. Decreto ministeriale - 9a. Metà pace - 9b. Fedel scomposto - 10. Da il suono senza la dizione - 10a. Il rapo della bella - 10b. Abbiamo quella di... Satana - 11. Film di Dolores del Rio di molti anni fa - 11a. Stato americano - 12. Il cuore di Luce - 12a. Il problema ben fatto - 12b. Due lettere della Melato - 13. La sistema Bacrynare in un film con Helen Twelvetrees - 13a. Sempre con... Mio - 13b. Metà della metà - 14. Nome della diva di « Salto mortale » - 14a. C'è quella che uccide - 14b. Fiume italiano - 15. Come il 1b - 15a. Un paio di occhiali - 15b. Nome di un regista italiano.

VERTICALI: 1. Virginia e Cabot - 1a. Nome della diva di « Signori, biglietto » - 2. Bimbi - 2a. Quella ragazza di Stallo - 2b. Tre scomposto - 3. Regista di « Grand-duchessa e cameriere » - 3a. Film degli Artisti Associati diretto da Bragaglia - 4. Il nome del regista dell'ultimo film di Harold Lloyd - 4a. Voce del verbo - 4b. Prima di far del cinema occorre farlo - 5. Chiamata in tribunale - 6. Casa di produzione americana - 6a. Lungo - 6b. Diva di « Defitto senza passione » - 7. Tu feci uno dei De Filippo in un film - 7a. Il nome di un mare scomposto - 8. Prese parte nel film « Aldebaran » - 8a. Nel cinema non viene mai chiesto - 8b. Una « a » con la sua eco - 9. Tre fili di pasta - 9a. Sorella di Maria - 9b. Nel cuore di Roma - 10. Note artista comico italiano ormai scomparso - 10a. Attinente al Regime - 10b. Regione - 11. Arezzo - 11a. Un film di Antonin... - 12. Nome di una compagnia di barattini - 12a. Note artista italiano - 12b. Come il 14b orizzontale - 13. Pronome - 13a. La prima tra tante - 13b. La Zia dell'« capanna » - 14. Favolista romano - 14a. Un bellissimo film della compianta Dressler - 15. Film con Jean Parker - 15a. Il nome del primo artista del suono - 15b. Nota musicale.

Sostituire ad ogni numero, inserito in alcune caselle, la lettera risultante nel rispettivo quadratino. Se le parole crociate saranno ben risolte apparirà il titolo di un film italiano ed il nome del suo regista.

Rocci Lino (S. Giovanni V.)

SCIARADA INCATENATA A FRASE

(4-5-4 = 4-1'5)

LA REGINA DELLE AMAZZONI

Alza le mani, il primo uomo...

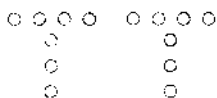
Davanti a donne... d'aculei armate...

Quivi nasce l'amore lì per lì

di Fred e Carole, la coppia assai brillante

Aldo Parodi (Genova)

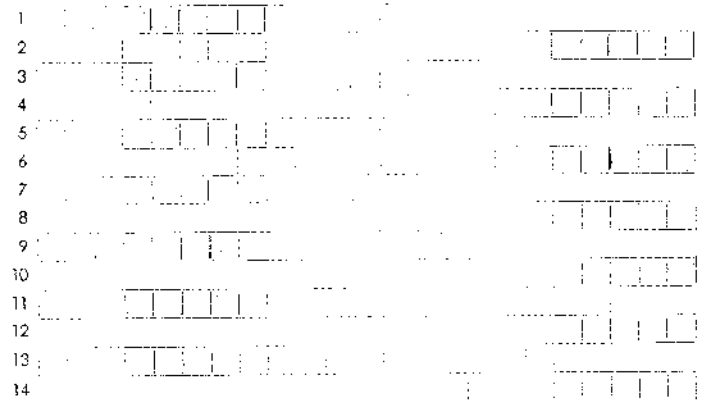
REBUS MONOVERBO



RI

Aldo Parodi (Genova)

PAROLA D'ORDINE



Scrivere in ogni riga dello schema il titolo di un film interpretato dagli attori indicati. Nelle caselle in risalto si formerà sempre la stessa parola.

- 1 - Elsa Merlini
- 2 - Jean Arthur
- 3 - Grace Moore
- 4 - Willy Fritch
- 5 - Myrna Loy
- 6 - Virginia Bruce
- 7 - Una Merkel

- 8 - Clark Gable
- 9 - Kitty Carlisle
- 10 - John Boles
- 11 - Jenny Hugo
- 12 - Edmund Love
- 13 - Marta Eggerth
- 14 - Helen Hayes

Margherita Zalum (Livorno)

SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 45 (10 LUGLIO 1938)

IL CAROSELLO DEI REGISTI

LADONNADIPLATINO
 ICONDOTTIERI
 TERRASENZADONNE
 PASSEGGIATAADAMORE
 RUMBABA
 VENEREBIONDA
 MADAMABUTTERFLY
 VICINOALDESTELLE
 ILSEGNODELLACROCE
 NUOVAERA
 ILFIGLIOLPRODIGO
 SIGNORAPERUNGIORNO
 SBANGHAIEXPRESS
 LADONNAREMOBILE

Soluzione: DINAMITE DOPPIA

SCACCHIERA

R S A L E
 T C A L
 G A L E
 Y N A D

Regia - Gale -
 Des - Sala - Coni
 - Casate

Soluzione:
 REGINA DELLA
 SCALA

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori di ciascun gioco: Parole Crociate e Parola d'ordine. Premi: due abbonamenti annuali a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 47° fascicolo apparirà nel 49° (10 luglio 1938-XVI)

Diretti. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

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

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
Supercinema
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 Arena Teatro Sociale
Cinema Odeon



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

CINECITTÀ

SOCIETÀ ANONIMA

ITALIANA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

ROMA



**ADUNATA
DI GENOVA**

SAFAR

400.000 adunati ascoltano la parola del Duce chiara e vibrante trasmessa dall'impianto di amplificazione SAFAR con microfoni piezoelettrici (IMPORTATI FINORA DALL'ESTERO) che la SAFAR seguendo il programma autarchico, ha progettati e realizzati nei propri stabilimenti.