

# CINEMA

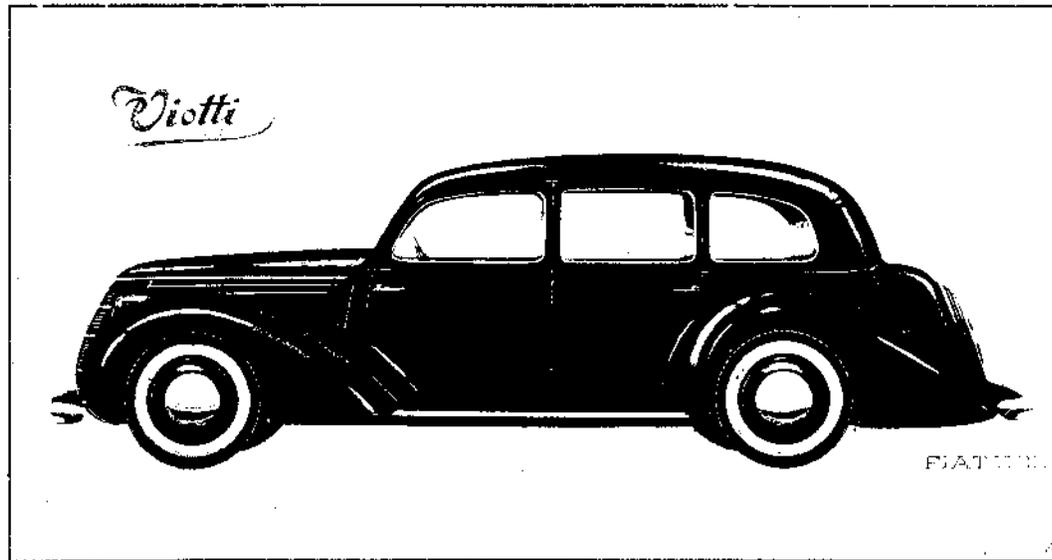


SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

**48** DUE  
LIRE

25 GIUGNO 1938 - XVI

Una nuova creazione di *Viotti*  
S. A.



LA BERLINA SU FIAT 1100 LUNGO

“la vettura leggera e spaziosa per 7 posti”

**per**  
**assicurare**  
**il continuo**  
**e regolare**  
**funzionamento**  
**degli impianti**  
**cinematografici**

**ACCUMULATORI**  
**HENSEMBERGER**

L'impianto di  
condizionamento dell'aria  
nel

NUOVO CINEMA-TEATRO  
**S. MARCO**  
DI VENEZIA  
DI PROPRIETA' DELLE  
ASSICURAZIONI GENERALI - TRIESTE

viene eseguito dalla

**AEROMECCANICA MARELLI S.A.**  
MILANO - BASTIONI VIGENTINA 39. TELEF. 52.450 - 52.451

# CINEMA

quindicinale di divulgazione  
FONDATO DA ULRICO HOEPLI

Direttore: LUCIANO DE FEO

Regia di Ugo Fedini dal Nazionale Fascista del  
2° e 3° numeri del «Spostamento»  
Dalla rivista «Cinema» dal 1937. Edizione Nazionale del  
«Restante» (L'Espresso) dal 1938.

Anno III • 25 Giugno 1938. XV.

FASCICOLO 48

IN QUESTO NUMERO

Cinema Gira	107
Editoriale	103
D. B. ANGOLETTI	
Tremasari del Campo	404
Industria e costi di pro-	
duzione	406
CIAM	
Curiosità tecniche	408
CHAS K. BEDAUX	
1 minuto = 3700 dollari	409
Parla l'attore	411
Anonimi	412
P. PURNACE	
Hollywood decadal	413
B. VIGENTINI	
Film di questi giorni	416
Quadrol	418
E. CRONISTA	
Una sorpresa	419
S. BENCIGNI ROSSI	
Illusioni e realtà	423
E. E. GIUSSANI	
Trucchi sonori	424
Galleria: Anita Louise	426
Fotografia	426
Capo	
di Buona Speranza	427
Giocchi e Concorsi	428

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

Gli abbonamenti si ricevono direttamente  
dall'Amministrazione del periodico, o me-  
diante versamento al conto corrente postale  
1-73277 oppure presso le Librerie Hoepli in  
Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi).  
L'Ufficio Periodici Hoepli in Roma (Corso  
Vittorio Emanuele 21)

ABBONAMENTI: Italia, Impero e Co-  
lonie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero,  
anno lire 60, semestre lire 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE  
**DUE LIRE**

## CINEMA GIRA



Dalla commedia di C. V. Lodovici 'La ruota' è stato tratto il soggetto del film 'Tutta la vita in una notte'. Perciò vediamo Camillo Pilotto in berretto da ferroviere e Luisa Ferida in veste da telefonista. Non avrà mica intenzione di telefonare tutto il copione che ha davanti? (Foto Imperator-Film)

### IL 'CRISTOFORO COLOMBO'...

...sarà messo in cantiere e realizzato per il 1939. Lucio d'Ambra ne ha già preparato uno schema di sceneggiatura. Prima del cristoforo colombo, Gallone dirigerà Beniamino Gigli in MARIONETTE che dovrebbe essere inoltre interpretato da Lida Baarova, Paul Kemp, Paul Hörbiger. Soggetto di W. Forster e R. Ritter. Ma i progetti di Gallone non si arrestano qui: v'è infatti anche una CERTOSA DI PARMA.

Per il CRISTOFORO COLOMBO sembra che vi siano trattative per una produzione combinata con la RKO americana.

### TRA I PROGETTI ITALIANI...

...sono: un film di cui sarà protagonista Erminio Spalla. Titolo provvisorio: COME UN COLPO DI CANNONE. Alla sceneggiatura stanno lavorando Gherardo Gherardi e Aldo De Benedetti. Regista Romolo Marcellini, affermatosi con SENTINELLE DI BRONZO. Direttore di produzione di questo film, prodotto da G. V. Sampieri, sarà Mario Ferrari il quale pare deciso, dopo ORGOGLIO, a dedicarsi definitivamente a questo nuovo campo. Infatti egli sta preparando un altro film, che verrà realizzato in settembre: L'AFFARE RUBINSKI, per la regia di Marco Elter.

Si annuncia anche che la Fono Roma produrrà sei film, i cui primi tre saranno: un «giallo» diretto da Guglielmo Giannini, SE CI SEI BATTI UN COLPO, che in un primo tempo doveva essere diretto da C. L. Braglia e che ora sembra invece assicurato a Mattoli (il quale dirigerà prima L'HA FATTO UNA SIGNORA, con Michele Abbuzzo, Rosina Anselmi e Alida Valli), e ancora un film per la regia di Biancoli.

Si dice inoltre che Edoardo e Peppino de Filippo costituiranno per loro conto una organizzatissima casa di produzione per film che verranno ideati e interpretati dai due fratelli. Camerini è stato recentemente a Parigi per definire il suo film II DOCUMENTO che andrà presto in cantiere. Sono anche in preparazione una

MUTA DI PORTICI; un film di avventure, LOTTE NELL'OMBRA, che dovrebbe essere diretto da Domenico Gambino, il celebre «Saetta» del vecchio cinema italiano, per l'interpretazione di Febo Mari, Dria Paola e della nuova attrice Diana di San Marino; i COSACCHI DEL DON da parte di una combinazione internazionale; È ARRIVATO UN BASTIMENTO, su soggetto di Gian Gaspare Napolitano, per la regia di Romolo Marcellini; LE VOLONTAIRE, su soggetto di Pierre Frondaie, in doppia versione.

### "SCROOGE"...

...il racconto di Dickens da cui fu tratto un film in Inghilterra per l'interpretazione di Seymour Hicks, verrà rifatto in America. Protagonista: Lionel Barrymore.

### LA PRODUZIONE CUBANA...

...si sta, a quanto pare, sviluppando. Il cubano Dott. Oscar Zayas è stato in questi giorni a New York dove ha acquistato per 50 mila dollari di nuovi apparecchi. Egli ha fatto alcune dichiarazioni sul carattere della produzione di Cuba: «Come direttriva iniziale, tutti i film saranno musicali, allo scopo di sfrut-

tare la musica cubana. Non verranno importati artisti stranieri; sì, invece, tecnici americani. Ad ogni modo i film avranno uno spiccato carattere nazionale».

### SI È INIZIATA...

...la lavorazione di LE DUE MADRI e di JEANNE DORÉ, il primo film della «Produzione Scalera», che tanto scalpore, per i suoi contratti e il suo programma, ha destato nell'ambiente cinematografico italiano. Regista di JEANNE DORÉ è Mario Bonnard; interpreti: Emma Gramatica, Evi Maltagliati, Leonardo Cortese, Filippo Scelzo, Sergio Tofano. Operatore: Arata insieme con Martelli. Scenografo: arch. Rava.



Luisa Carletti apparirà in 'Terra di fuoco' (Manenti)



La rassomiglianza di certi lineamenti fra questi due profili può portare qualcuno a raffronti pericolosi (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. OHIMO sog-  
giorno primaverile ed autunnale

Informazioni:  
Ente di Cura - Viareggio



Come cameriere William Powell fa sempre ottima figura: questa volta lo ha assunto Annabella. ('La baronessa e il maggiordomo', 20th Century-Fox)



Quale losco levantino nel film 'Sotto la Croce del Sud', Enrico Glori non ha dimenticato che il "villain" ha sempre la sigaretta penzoloni (Mediterranea)



Mischa Auer è abile nelle imitazioni caricaturali. Per divertire Madeleine Carroll in 'Baciami così' ha preso di mira un toro (Columbia-EIA)



Il sorriso di De Sica è divenuto risata. Uomo allegro il ciel l'aiuta: forse è questa la ragione per cui De Sica lavora di continuo (Astra Film)

giunge, potrebbero essere risparmiate se ci si decidesse ad economizzare sugli inesplicabili compensi dei divi, le spese superflue, le azioni inutili o mal condotte».

Un modo di economizzare, sostiene il Coissac, sarebbe anche quello di abbandonare o di ridurre al minimo il lavoro nei teatri di posa e di dedicarsi maggiormente alle riprese in esterno. Poi insiste di nuovo sulla necessità di fare economie sui compensi pagati agli attori: «Economia sui divi, abbiamo detto. Anche l'America, dove l'esagerazione dei ricari ha finito per ricondurre alla ragione, se ne preoccupa. I giornali ci annunciano che le sale subiscono diminuzioni di clientela, che i produttori non dispongono più di dollari a piene tasche».

Conclusione? «Ne risulta che, da questi mali relativi, nasce un bene: la necessità di pensare a buoni film fatti con minore spesa. Più che altrove, la lezione trova da noi la sua applicazione. A riflettere un poco: si fa forse del cinema basando lo spettacolo quasi totalmente sui divi? Non si tratta piuttosto di teatro deformato, falsamente amplificato?».

#### IN INDIA...

...la produzione cinematografica, negli ultimi anni, — almeno secondo quanto ha scritto *Filmindia* in un editoriale, — ha degenerato. Non abbiamo elementi diretti per giudicare le asserzioni che ora riporteremo, poiché della più recente produzione indiana non conosciamo che TUCKARAM, proiettato l'anno scorso a Venezia. Ecco, comunque, le parole di *Filmindia*: «Ogni anno segna una diminuzione degli incassi, a dispetto di qualsiasi tentativo fatto per tirar fuori la gente dalle loro case. Quelli che sono interessati nell'industria si sono cullati in un falso senso di sicurezza dato dagli occasionali successi di TUCKARAM e di VIDYAPATI e di altri pochi film prodotti da un paio dei principali produttori. Ma costoro non dovrebbero esser ciechi, quando un gran numero di film ca-

dono con allarmante regolarità. Lo studio delle statistiche rivelerebbe che per ogni film che ha avuto successo, venti altri sono caduti miseramente».

L'editoriale di *Filmindia* continua con l'esame di una delle cause di decadenza: «Una fra le molte ragioni che contribuiscono a un tale stato di cose, è la mancanza di novità nei nostri film attuali. Quale esempio citeremo soltanto un aspetto che è divenuto una delle debolezze di parecchi produttori di Bombay. Ci riferiamo alle ragazze anglo-indiane che lavorano quali generiche nei nostri film. Il numero di queste ragazze arriva a malapena a una trentina. Stimolati dal desiderio di fornire «sex appeal» ai nostri film, alcuni produttori hanno cominciato ad impiegare queste generiche quali danzatrici e quali cameriere in abiti succinti. Inoltre, le stesse ragazze sono apparse in numerosi film nei diversi stabilimenti e le loro facce oggi ci hanno disgustato quanto i vecchi manifesti sui muri. E che facce hanno queste ragazze! Perfettamente insignificanti e impersonali».

Un altro attacco all'attuale film indiano è portato da Rajn Krishna: «Io sono certo — egli afferma — che nessun produttore può permettersi di dimenticare che noi viviamo nel ventesimo secolo». E continua enumerando e discutendo vecchie e nuove forme d'ispirazione. «Ci sono centinaia di buone storie sul mercato e quando una storia non può arrivare, senza imbottiture, alla richiesta lunghezza del film, è meglio rifiutarla, e se proprio l'imbottitura si deve fare, la si faccia almeno logicamente e ragionevolmente».

Può darsi che quest'ultima osservazione non valga soltanto per il film indiano!

#### DOUGLAS FAIRBANKS, SENIOR...

...tornerà al cinematografo quale produttore. Sta infatti preparando LE AVVENTURE DI LOLA MONTEZ, per il quale non è stato ancora fissato il gruppo degli interpreti. L'ultimo

A Cinecittà ha avuto anche inizio il film LA NOSTRA MOGLIETTINA (annunciato come LA MOGLIE IDEALE), diretto da Paul Vercovven e interpretato da Kate von Nagy, Albert Matterstock, Paul Kemp, George Alexander.

In questi giorni andrà in cantiere anche TERRA DI FUOCO diretto da Marcel L'Herbier e interpretato da Tito Schipa, Mireille Balin, Luisa Carsetti, Marie Glory, Jean Copeau.

#### SONO TERMINATI...

I seguenti film italiani: MA L'AMOR MIO NON MUORE, EQUATORE, L'OROLOGIO A CUCCI, SOTTO LA CROCE DEL SUD, L'ALBERGO DEGLI ASSENTI. Si stanno invece girando FIERAMOSCA, GIUSEPPE VERDI, FUOCIO D'ARTIFICIO, FETTA LA VITA IN UNA NOTTE.

#### G. MICHEL COISSAC...

L'autore di una celebre «Storia del cinematografo», ha lanciato sulle pagine della sua rivista *Cineopse* un grido d'allarme sull'elevato costo dei film. Come si vede il problema è di grande attualità in ogni Paese! Per la Francia, poi, a renderlo più grave, si aggiungono le condizioni monetarie; ed è ciò che rileva Coissac quando dice che non è il momento di divertirsi con centinaia di migliaia di franchi. «Quante somme, egli ag-



L'ultimo film di Pabst è 'Il dramma di Shanghai' ambientato sull'attualissimo sfondo della immensa città cinese. Protagonista Louis Juvet che qui vediamo in una scena del film insieme con Inkijhoff



L'amore nella jungla ha un po' disfatto Dorothy Lamour (Paramount)

... film prodotto da Douglas Fairbanks senior, era intitolato LA MASCHERA DI FERRO. Il film sarà girato a Denham, dove produrrà un film anche la nuova società costituita fra Marlene Dietrich e Joseph von Sternberg.

**ALLA NAZIMOVA...**

... torna al cinematografo in qualità di consulente. Infatti, la Paramount l'ha chiamata quale "production associate" del produttore Albert Lewin, per il film ZAZA che tra poco sarà iniziato da Isa Miranda sotto la direzione di George Cukor. La Nazimova fa interprete di "Zaza" sul palco-



Una nuova Germana Paolieri nel film 'Verdi' (Enio)

scene in Russia, nel 1901, e la recitò successivamente in russo durante un giro di rappresentazioni in America mentre la Leslie Carter la recitava in inglese.

**CHARLES LAUGHTON ED ERICH POMMER...**

... daranno vita ad un nuovo film, JAMAICA INN, che sarà diretto in Inghilterra da Alfred Hitchcock il quale, intanto, si è imbarcato per l'America, dove si tratterà alcune settimane.

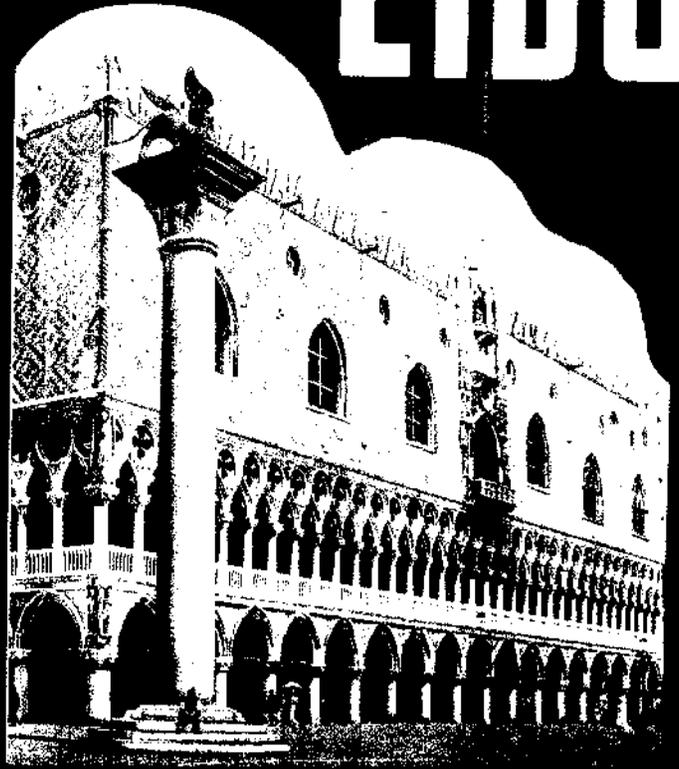
**L'ASSOCIAZIONE DEI REGISTI AMERICANI...**

... ha eletto Frank Capra suo nuovo presidente, al posto di King Vidor il quale sta attualmente girando LA CITTADELLA a Londra. I due vice-presidenti sono W. S. Van Dyke e Howard Hawks. Segretario è Frank Tuttle, tesoriere Rowland V. Lee. Fanno parte dell'associazione i seguenti registi: Frank Capra, Herbert Biberman, John Cromwell, John Ford, Howard Hawks, William K. Howard, Gregory La Cava, Leo McCarey, Rouben Mamoulian, Lewis Milestone, Phil Rosen, A. Edward Sutherland, Frank Tuttle, W. S. Van Dyke, William A. Wellman.



Marjorie Weaver è la protagonista di 'Chi vuole un milione?' dal soggetto 'Darò un milione' di Cesare Zavattini e G. Mondaini (20th Century-Fox)

# VENEZIA LIDO



## Casino Municipale

APERTO TUTTO L'ANNO

BAR AMERICANO

RISTORANTE

SALONE DA BALLO

PROGRAMMI

D'ARTE VARIA

GARE SPORTIVE

ATTRAZIONI INTERNAZIONALI

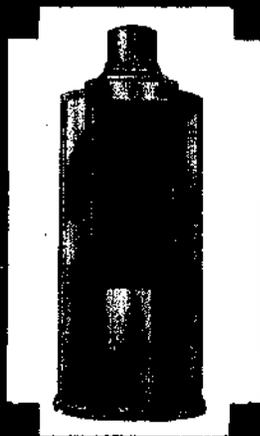




*Per imporre la vostra grazia ed eleganza SAUZE offre  
la prima Acqua di Colonia che crea la personalità*

Nulla può rendere più completa l'ebbrezza che danno il mare ed il sole, che una frizione con l'Acqua di Colonia **PRESTIGIO**.

In qualunque stagione, sotto l'influsso dei sali marini **PRESTIGIO** farà emanare da voi un profumo speciale, personalissimo, deliziosamente femminile, o virilmente maschile.



Con uno spruzzatore, profumate di **PRESTIGIO** la vostra biancheria; vi convincerete come un'Acqua di Colonia "crea la personalità".

❖ Domandate ai migliori profumieri della vostra città di farvi conoscere gratuitamente i pregi ed il profumo dell'Acqua di Colonia **PRESTIGIO**.

  
**PRESTIGIO**  
*crea la personalità*

**SAUZÉ** di SIGISMONDO JONASSON - PISA

È un prodotto  
**SAUZE**  
di SIGISMONDO  
JONASSON  
PISA



ARTISTATO 11 44

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



Vanna Vanni nel film *Il destino in tasca* (Juventus)



Passeggiata sentimentale di Jeanette MacDonald e Gene Raymond (M. G. M.)



Paola Barbara e Carlo Tamberlani nel film *L'albergo degli assenti*

#### DISNEY...

...ha acquistato i diritti di *Alice in Wonderland* che si suppone sarà, perciò, un suo prossimo film. Intanto egli sta completando *BAMBI* e *L'APPRENDISTA STREGONE*.

#### I TECNICI PROTESTANO IN FRANCIA...

...contro il gran numero di stranieri che lavorano nei teatri di posa francesi. Ecco un brano della lettera inviata al Ministro del Lavoro da Fred d'Orengiani, presidente del Consiglio Sindacale del «Cinéma Production Maitrise» (U. S. P. F.):  
 «Signor Ministro, ho l'onore di attirare la vostra benevola attenzione sulla sorte qualche volta tragica di alcuni nostri compatriotti operatori, gente di mestiere e di talento, che si trovano nella triste necessità di bussare alle porte delle case di produzione nell'ipotetica speranza di vedere utilizzare le loro capacità quando capita, come attualmente, che cinque operatori stranieri occupano, nei teatri della regione parigina, il posto tanto desiderato dai nostri».

#### ROBERT WIENE...

...il realizzatore del *GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI* e di *LE MANI DI ORLAC*, sta attualmente girando in Francia un film intitolato *ULTIMATUM*, la cui azione si svolge in Serbia, alla frontiera ungherese e termina alla dichiarazione di guerra. Il dialogo è di Alexandre Arnoux. Durante le riprese del film Wiene ha dichiarato: «Io non ho mai visto i miei film insieme al pubblico. Non ho mai preso contatto con gli spettatori davanti al mio lavoro. Per *ULTIMATUM*, se non farò un buon film, non avrò scuse, poiché ho un buon soggetto e magnifici interpreti quali Erich von Stroheim, Abel Jacquin, Dita Parlo, Aimos...».

#### PER EVITARE IL MONOPOLIO...

...dell'esercizio, in Danimarca il Parlamento ha votato una nuova legge per cui ciascun esercente non può avere più di una sala di proiezione. Inoltre questa legge stabilisce che le Case cinematografiche le quali importano film stranieri e producono film nazionali, non possono importare che secondo un piano di scambio con l'estero, in modo da dare alla produzione nazionale uno sbocco oltre confine.

La distribuzione dell'intera produzione nazionale è stata affidata ad un Ente statale; e si è proibito l'acquisto di film a scatola chiusa.

Un consiglio cinematografico, di nuo-

AUDIZIONI PERFETTE

# POPULIT

GAMMA E ONDA

PANNELLI PER RIVESTIMENTO DI SALE CINEMATOGRAFICHE, TEATRI, SALE PER CONCERTI E CONFERENZE, ECC.

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

va costituzione, controlla la produzione: è formato da sette membri tra cui i rappresentanti dei produttori, degli attori, dei tecnici, dei soggetti, degli operai, degli esercenti. La tassa di licenza verrà devoluta, d'ora in poi, in parte ad una Cassa di sussidio per vecchi attori, in parte allo sviluppo della produzione di film didattici.

#### LE ATTRICI FRANCESI A HOLLYWOOD...

...hanno formato un fronte unico insistendo per avere un direttore dei dialoghi. In base all'esperienza di-

retta, Danielle Darrieux e Annabella si sono persuase a seguire l'esempio di Charles Boyer il quale ora chiede un direttore dei dialoghi per tutti i suoi film. Lo stesso Boyer si è adirato quando ha saputo che la Darrieux girava *FOLLIA DI PARIGI* (*The rage of Paris*) senza un direttore dei dialoghi.

Si ha notizia, poi, che l'Universal ha offerto alla Darrieux, prima che partisse per Parigi dove sta ora girando *KATIA*, un milione di franchi francesi perché sciogliesse il suo impegno in Patria.



Accade a Hollywood: ma non è proprio divertente ciò che accade a Hollywood! (Columbia EIA)

TENDE COLONIALI  
MATERIALI PER ATTENDAMENTO

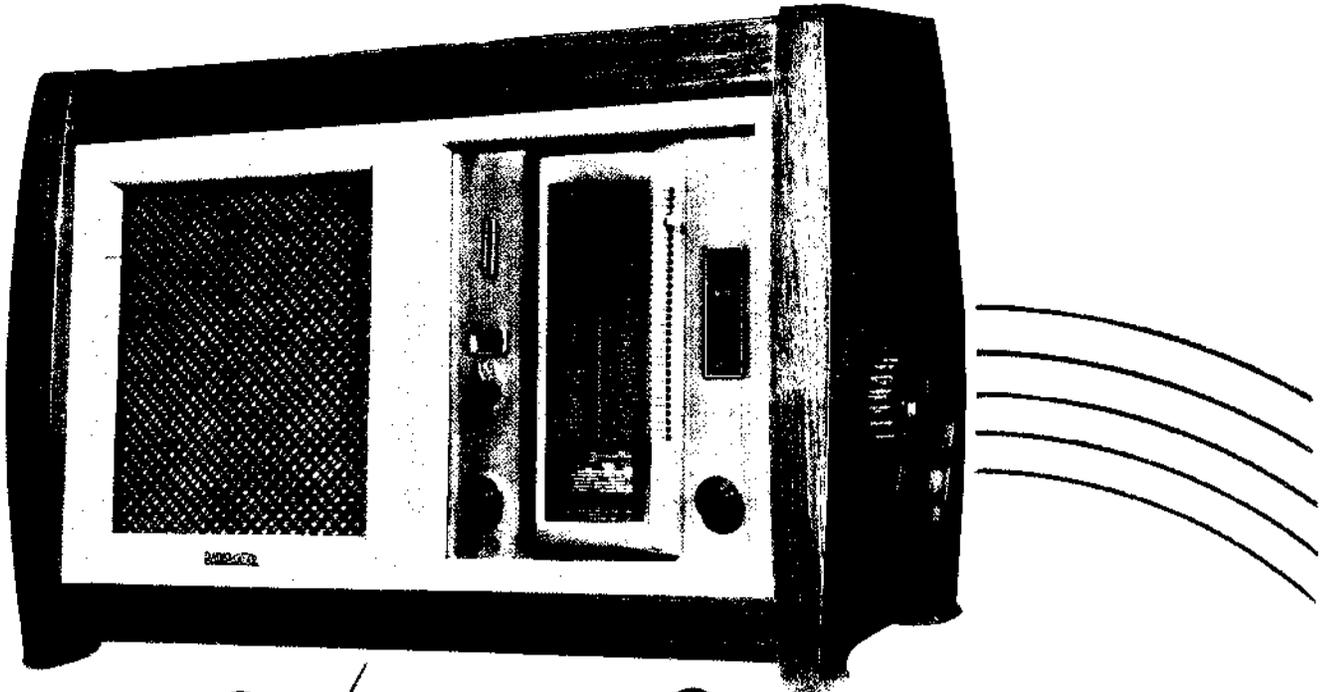
LIBIA  
AOI

Cuore Moretti  
MILANO FCRO BONAPARTE 12

# RADIO SAFAR

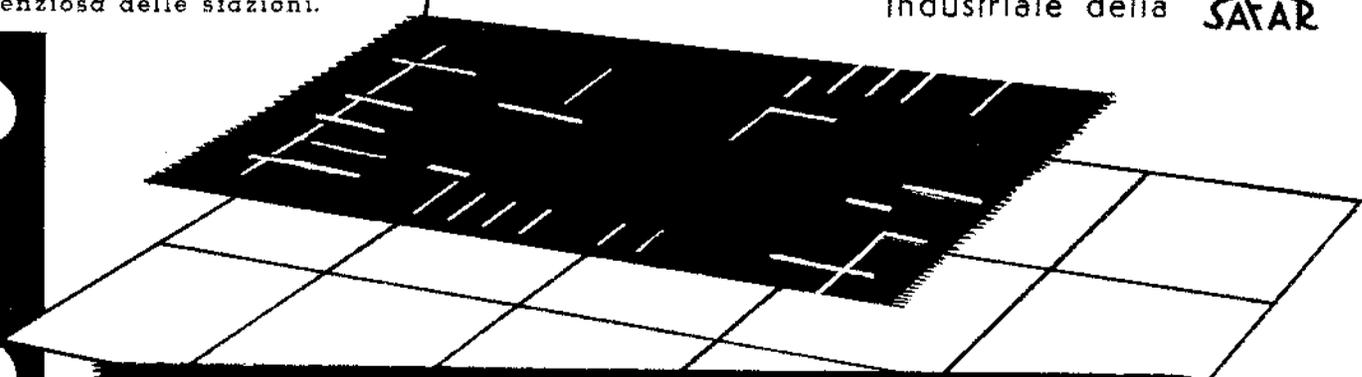
## 744

ANTICIPAZIONE SULLA NUOVA STAGIONE



**SUPER 7 VALVOLE**  
DOPPIA GAMMA DI ONDE  
CORTE, MEDIE E LUNGHE  
Scala parlante alfabetica  
con ricerca automatica  
e silenziosa delle stazioni.

L'ultima creazione riassume  
la perfetta efficienza  
dell'attrezzatura scientifico  
industriale della **SAFAR**



## TAPPETO-ANTENNA SAFAR

Con l'adozione del TAPPETO ANTENNA " SAFAR " migliorerete  
il rendimento del vostro ricevitore evitando l'ingombro delle  
antenne interne - PREZZO L. 90

Chiedete listini alla " SAFAR " MILANO - VIA BASSINI, 15

# C I N E M A

*A PIÙ RIPRESE* Cinema è tornata sulla questione dei costi di produzione, questione fondamentale per l'industria cinematografica di tutto il mondo. Dall'America e dall'Europa abbiamo raccolto voci discordi e, spesso, assolutamente contrastanti, sull'argomento. Chi ne ha parlato — persone competenti che al cinema partecipano attivamente — ha potuto portare ben validi argomenti a sostegno della propria tesi; e non sono di molto tempo fa le dichiarazioni di alcuni magnati del cinema americano sulla preoccupante situazione industriale che deriva dal diminuito rendimento dei mercati.

Da noi il problema, dibattuto ma fermo più o meno a posizioni verbali limitate alle pagine delle riviste e dei giornali, negli ultimi tempi ha raggiunto una fase, diciamo così, acuta. Si sono uditi pareri richiesti e non richiesti, autorevoli e non autorevoli, competenti e — ahimè! — incompetenti. Risultato: una specie di maresma, di confusione babelica, priva d'una linea logica di sviluppo e, in sostanza, d'idee chiare.

Si sono udite le accuse contro gli attori, contro i registi, contro il sistema industriale; e vi si includeva anche il noleggio. Gli argomenti, stretti in un fascio confuso, non si distinguevano ma si smarrivano.

Più recentemente, avutisi i nuovi provvedimenti per la cinematografia italiana, costituitisi importanti gruppi produttivi sui quali si era ora assestando l'intera nostra industria cinematografica, sono venuti al pettine alcuni nodi fin qui nascosti o limitatamente valutati. Alla prova dei fatti ci si è accorti della scarsità degli attori, della povertà dei quadri tecnici, ecc. Di conseguenza, aumento di paghe; e poiché tutta la produzione ha avuto un generale aumento di costi, gli osservatori superficiali hanno collegato l'aumento dei costi e quello delle paghe.

Il difetto di certe discussioni sta molte volte — e l'abbiamo già accennato — nella superficiale conoscenza che della questione hanno le persone che ne parlano. Ed è per ciò che Cinema, desiderando di apportare un reale contributo alla risoluzione del problema (noi eravamo fra i più preoccupati dell'aumento dei costi di produzione, tenuto anche conto dell'insufficiente rendimento del mercato interno e della scarsa penetrazione del nostro film all'estero), ha voluto interrogare quattro persone, ciascuna competente per il diverso carattere e il diverso campo della propria opera: un produttore, Michele Scalerà, che, nel suo ampio tentativo di arrivare all'impianto di una Casa industriale potente e di vita continua, ha messo un po' in subbuglio l'ambiente; un direttore di produzione, Nino Ottavi, il quale per il suo specifico compito di sovrintendere alla complessa organizzazione delle mille cose che contribuiscono alla realizzazione di un film, ha la possibilità di studiare singoli elementi; un aiuto-regista, Umberto Scarpelli, e un montatore, Giorgio C. Simonelli, i quali, per il modo e il tempo in cui si svolge il loro lavoro, hanno la possibilità di osservare attentamente i rapporti fra i singoli elementi e l'opera intera.

Quali conclusioni si possono trarre dalle risposte che pubblichiamo in questo numero? Innanzi tutto una constatazione va fatta: essi sono d'accordo nell'ammettere l'inevitabilità dell'aumento dei costi di produzione. Ma da che dipende questo aumento? Le paghe degli attori? Sì, ma per un 20%. Il fatto è che il costo di produzione del film non poteva non risentire dell'aumento generale di tutti gli altri costi: materiali da costruzione, pellicola, paghe agli operai, ecc. Senonché si può parlare di una sproporzione fra le paghe degli attori e il costo del film. D'accordo che la commerciabilità del film dipende (ma non sempre) dall'attore; ma quali sono gli attori italiani che abbiano sul pubblico un'influenza tale da richiamare, con la loro presenza nel film, tanto pubblico da riempire le sale cinematografiche? Ci sono, a questo proposito, molte illusioni; e, di conseguenza, molte pretese andrebbero moderate. E ciò soprattutto se si tenga presente la sproporzione esistente — ed è impossibile che non ne rimanga colpito chiunque frequenti i teatri di posa — fra le super-paghe di taluni e i compensi ridotti di molti altri elementi che al film contribuiscono con un fondamentale lavoro di creazioni (soggettisti e sceneggiatori), oppure con una paziente, minuta, utilissima collaborazione (aiuti-registi ed altri). È questo un punto sul quale non si insisterà mai abbastanza, tanto più che sembra ai responsabili uno dei punti meno preoccupanti. Chi, poi, potrebbe affermare che le somme impegnate nella produzione di un film siano giustamente ripartite? Si potrebbe quasi sostenere, con Simonelli, che il film dovrebbe costare di più; ma non per aumentare ancora quelle paghe o quegli elementi che negli ultimi tempi hanno già avuto un aumento, ma perché finalmente si possano stanziare cifre dedicate ad una cura maggiore dei particolari del film. Buona parte della perfezione tecnica degli americani proviene da questa cura dei particolari che evita il piccolo errore di recitazione o di posizione, il lieve osciamento di una lampada, che studia appropriate decorazioni, che dispone per attori e comparse abiti decenti e di buona stoffa. Tutti dettagli minutissimi la cui somma è però d'un valore enorme e insostituibile.

Un altro punto è da mettere nel massimo rilievo, e qui ci riferiamo specialmente alle dichiarazioni di Michele Scalerà: i costi di produzione in riferimento all'organizzazione industriale. Infatti, certe paghe elevate possono non essere preoccupanti quando la durata e la portata di una gestione economica generale le possono neutralizzare, rimanendo sempre il vantaggio di essersi assicurati, con quelle paghe, elementi supposti preziosi. La continuità che garantisce e ammortizza grosse spese d'impianto è il fondamento di una industria seria, dell'unica forma industriale che abbia forti probabilità di risolvere la nostra situazione cinematografica. La quale — una volta impostata su questa direttiva — ha la possibilità, nella sicurezza del futuro, di realizzare programmi e di rivitalizzare nei quadri artistici e tecnici.

# I CINEASTI DEI CAMPI ELISI



Una scena del film 'La femme du boulanger' di Pagnol

LO STRANIERO che per la prima volta risale il viale dei Campi Elisi dalla Concordia all'Arco di Trionfo, un po' sconcertato dalle fiamme di automobili che, se c'è il sole a brillare sui fanali, par che gli volino incontro come miriadi di colombe di vetro, attraversa la folla dei marciapiedi e delle «terrazze» dei caffè senza supporre di trovarsi nel quartier generale del cinema francese. E scambierà per turisti di passaggio gli altri innumerevoli stranieri che incontrerà nella lunga passeggiata, senza pensare che si tratta in gran parte di gente che per il cinema lavora e del cinema vive. Soltanto se sarà acuto e paziente osservatore s'accorgerà, appostandosi a un tavolino di caffè, che quei passanti si conoscono quasi tutti, si scambiano generose manate sulle spalle, si chiamano l'un l'altro con cenni da congiurati, si radunano in crocchi a parlottare, a scalmanarsi anche; e sentirà rimbalzare nell'aria sempre le medesime parole, ostinate e allusive come in un gergo popolare: «... scénario... découpage... coup de manivelle... film commercial... engagement...». S'avvedrà anche che i santi più di frequente invocati in quel parlottare e inveire sono santi di indubbia e provata profanità, tali che, specie se femmine, nessuna chiesa li ammetterebbe nel suo grembo. Gabin, Mireille Balin, Michel Simon, Préjean, Michèle Morgan... Non basterebbe un calendario a numerarli tutti.

Questo viale, che qualcuno, certo con le migliori intenzioni del mondo, si ostina a trovar tipicamente francese e provinciale, e che resta una delle più durevoli riuscite dell'urbanistica ottocentesca; questa strada immensa e dolce nella sua leggera salita verso un orizzonte che solo l'Arco chiude nella sua solennità; questa arteria che pareva destinata all'oziosa fantasmagoria e all'eleganza delle donne oggi è dunque il punto d'incontro della gente varia del cinema.

Produttori, distributori, mediatori si sono quasi tutti insediati nei palazzi dei Campi Elisi, specie nel tratto più alto; e registi, soggettisti, dialoghetti, perfino attori, non hanno tardato a far loro corona, quasi stelle che danno lustro e splendore ai pianeti. Centinaia, migliaia forse di persone vivono o si raccolgono in questo nobile quartiere, tutti occupandosi delle stesse cose. Cosicché la fisionomia del viale ne risulta alterata fino a prendere i più sconcertanti aspetti. Anzitutto il

cosmopolitismo. È forse noto che il cinema francese, pur mantenendo caratteri propri e in un certo senso inconfondibili, è stato invaso negli ultimi anni da una folla di stranieri o di gente d'origine straniera. Tutti, è vero, parlano francese, ma se si presta un po' d'attenzione all'accento, si noterà una varietà di inflessioni tale da comporre il più assurdo e stonato concerto del mondo.

Moltissimi i tedeschi, quasi sempre ebrei, molti i russi e i polacchi, gli inglesi e gli americani del nord, insieme con ungheresi, scandinavi, olandesi e spagnoli. I Balcani hanno qui una fortissima e tenacissima rappresentanza, soprattutto di romeni e greci; vengono poi i cosiddetti «levantini» astuti e trafficanti, i siriani, i palestinesi e i turchi, gli egiziani, i tunisini, gli algerini; e i giapponesi, i cinesi, gli indiani; e infine i sudamericani, compatti, vistosi e rumorosi. Tutte le nazioni, tutte le razze hanno mandato qui i loro cineasti, i loro affaristi, e attori, autori, sensali, ficcanaso, mestatori, falliti, avventurieri. Buoni e meno buoni, cattivi e pessimi, voi non potrete più distinguerli fra questi volti per lo più pallidi e allarmanti che si chinano a bisbigliarsi «combinazioni» e intrighi, proposte e trucchi. Volti intimiditi di scrittori alle prese con volti arroganti di industriali, nasi dritti e pericolanti contro nasi curvi; occhi di sognatori spalancati davanti ad occhi furbeschi e strizzati, mani efebiche porre con mollezza a manone vellose; e donne bionde circondate da maturi insinuanti produttori, donne brune che accendono la sigaretta ad atletici attori giovani, vecchie attrici in rovina che implorano grazia da qualche annoiato intermediario. E segretari, uomini d'affari, avvocati, giornalisti, pittori, disegnatori, fotografi, montatori, architetti.



Mia Slavenska nel film 'Fanciulle alla sbarra' di Jean Benoît-Lévy (Colosseum)

operatori, decoratori, tutti venuti di lontano, tutti accorsi qui in cerca di gloria e di denaro. Certo, ci sono anche dei francesi. Ma così pochi! Fa quasi stupore incontrarne qualcuno, magrolino, nervoso, accigliato, seccatissimo, in mezzo a una folla varia che lo considera quasi come un intruso. E francesi sono in buona parte gli artisti; ma si sa che gli artisti, nel cinema, sono sempre una minoranza.

Provate ad entrare in uno di questi uffici di produttori o distributori. Tutto vi sembrerà caotico e pazzesco. Gente che urla, che impreca e bestemmia, voci cavernose e chioce che escono da imprevedibili altoparlanti, uomini aggrappati al telefono come alpinisti alla corda che si sta per spezzare, intenti a sbraitare incomprensibili contumelie. Il telefono è l'arma preferita, il complice necessario dei misfatti di queste Case che, spesso, non hanno di che pagare il portiere; il quale giù si vendica brontolando e raccontando al visitatore le infamie dei venditori di fumo. Quegli implacabili telefonatori possono parlare in dieci, dodici lingue, e non riuscirete mai a sapere qual è la loro lingua originaria. Durante una stessa telefonata questi paurosi personaggi da « commedia umana » parlano ad ignoti interlocutori prima in tedesco, poi in russo, poi in greco, perfino in francese, sempre timorosi che qualche concorrente non entri ad ascoltare, a carpire un segreto, a scoprire macchinazioni oscure e cifre compromettenti. Seduti alla loro scrivania come generali al campo di battaglia, dettano lettere alla stenografa tedesca, inveiscono contro il segretario armeno, maltrattano il vecchio commesso russo-bianco, susurrano abusate galanterie all'attrice romena, invitano a pranzo l'agente americano, bestemmiano contro il sensale algerino. Poi si lasciano cadere affranti in una larga poltrona e maledicono la loro vita d'inferno.

Intanto l'anticamera, quasi sempre piccolissima, è stipata di gente come una scialuppa alla deriva dopo un naufragio. Gemiti e lamenti escono da quel luogo di pena, la tristezza e il rancore si stampano ogni minuto più profondamente su tutti i volti. Si tratta quasi sempre di gente minore. Scrittori poveri che vengono ad offrire un copione, attori decaduti che sperano in un ritorno di gloria, comparse attratte dal miraggio di un grosso film in costume, agenti di pubblicità e mediatori di corto respiro, pittori venuti fin qui a piedi dai loro covili di Montparnasse.

Davanti a loro, appena varcata la porta d'ingresso, passano trionfanti e superbi i grandi attori, le odorose attrici, i grossi capitalisti, i letterati di grido, accolti da esclamazioni di gioia, da abbracci commoventi nell'ufficio direttoriale. Al loro seguito, chiamati per telefono, accorrono i camerieri dei caffè più vicini portando aperitivi, cocktails, bottiglie di champagne e gelati. Gli importanti visitatori entrano, stanno, bevono, dicono qualche annoiata parola ed escono, mentre sulla loro scia riecheggiano cifre immense, cifre che fanno quasi svenire di dolore e di invidia gli infelici assiepati nell'anticamera. Mezzo milione per l'illustre regista, trecentomila franchi per la stupenda attrice, centomila per il fortunato scrittore... I contratti volano di poltrona in poltrona, nobili mani vi appongono una firma, mentre qualcuno discute ancora sulla gran-



Una scena del film 'Chéri-Bibi' di Léon Mathot (Colosseum)

dezza del nome dell'artista nei manifesti e sullo schietto, e la vanità si mostra nuda e impudica agli occhi di tutti.

La gente dell'anticamera, nel veder passare quei divi, nell'udir quelle cifre resta annichilita, stremata, incapace perfino di protestare perché più nessuno viene a chiamarla. « fa tardi, un colpo di telefono », com'era inevitabile, chiama d'urgenza il gran direttore generale a Berlino, a Zurigo, a Londra... « Tornate fra tre giorni, brava gente, il signor direttore è partito in aeroplano per Londra ». La voce secca e arida della segretaria dà il colpo di grazia in anticamera.

La pietà maggiore è quella delle comparse. È incredibile quante comparse s'aggrino, dalla mattina alla sera, per i Campi Elisi. Diremmo anzi che sono esse a dare il tono alla folla. Quel generale a riposo che cammina con tanta dignità, quel filosofo dall'ampia fronte pensosa, quel banchiere serio e panciuto, quell'artista dallo sguardo di fiamma, quel bandito dalla smorfia perfida, quel monsignore in panni borghesi..., tutte comparse, tutti fantasmi di personaggi che non vivranno mai, che non avranno mai una realtà. Nella vita sono quasi sempre dei disoccupati, dei disperati, dei meschini. È strano come il volto caratteristico di una professione o di un'arte appartenga quasi sempre a gente che quella professione o arte non hanno mai esercitato. Vere facce di scienziati, di poeti, di diplomatici non si vedono che al cinema; e sono facce di comparse, di queste povere anonime comparse che la sera, dopo le faticose attese, si rifugiano nei sobborghi delle grandi città, silenziose e indispet-

tite, ombre nell'ombra delle loro stanze infelici.

Un giorno, che dovevo anch'io andare in uno di quegli uffici, e giunsi troppo presto, trovai seduta su un gradino davanti alla porta una ragazza. Era una comparsa, aspettava che le avrissero. Persuasa che fossi una comparsa anch'io, mi disse che « quei signori » facevano i loro comodi e mi invitò a sedere accanto a lei. Così dicendo aprì la borsetta, ne trasse due caramelle, una per sé e l'altra per me. Quella solidarietà inmeritata mi turbò, quasi mi umiliò. Non sapevo che fare, per fortuna aprirono e la ragazza, ripreso di colpo il senso della giungla, mi avvertì con voce aspra che toccava prima a lei; e sgarbatamente mi precedette nell'anticamera.

Quando mi ritrovai sul gran viale c'era il sole. Un sole chiaro e vittorioso che stendeva la sua raggera come un pavone d'oro dietro l'Arco di Trionfo. In quella gloria passava la folla dei cineasti, falsi principi, falsi pensatori, autentici avventurieri, uomini d'ingegno e sciocchi presuntuosi. Attori e comparse, affaristi e intriganti. Un mondo ingannevole, subdolo e fanatico, illusorio e febbrile; un mondo che cercava gloria ben diversa da quella del sole, che invocava segretamente fortuna e applausi, o soltanto un po' di sollievo nella vita affannosa. Non era più possibile distinguere il vero dal falso, l'autentico dall'artefatto. E mi parve che tutto il viale fosse uno splendido artificio, un incomparabile spettacolo che naufragava verso le prime ombre della sera.

**G. B. ANGIOLETTI**

# INDUSTRIA

## E COSTI DI PRODUZIONE

***Che cosa ha provocato l'aumento dei costi di produzione dei nostri film? Fino a che punto esiste un rapporto fra questo fenomeno e la nuova organizzazione industriale del cinema italiano? In proposito ci hanno espresso le loro idee un produttore, un direttore di produzione, un aiuto regista e un montatore***

### UN PRODUTTORE

## MICHELE SCALERA

**Nuovo alla produzione, ha dato un decisivo contributo alla industrializzazione del cinema italiano**

DA OGGI al 31 dicembre 1939 è mia intenzione di produrre venti film, alcuni in combinazione con gruppi stranieri. Per esempio: L'IMPERATRICE DELLA NOTTE con una Casa francese, QUELLA con una Casa tedesca. In modo particolare, potrei precisare che la nostra produzione si svolgerà su due fondamentali tipi di produzione: una a carattere, diciamo così, interno nei due teatri di posa attualmente esistenti alla « Caesar »; l'altra a carattere internazionale, alla quale dedicheremo il nuovo teatro in costruzione che misura m. 50 x 26. E insisto su questa produzione a carattere internazionale in quanto che abbiamo in programma almeno sei film in compartecipazione con la Francia ed altre trattative sono in corso con l'Inghilterra. Confermo l'offerta di cinque milioni fatta a Greta Garbo per un film da girarsi in Italia. Da Hollywood, inoltre, abbiamo ricevuto proposte per una produzione con artisti americani. I produttori di cartoni animati Harman e Ising ci hanno anch'essi offerto di trapiantare in Italia la loro produzione per film a lungo e a corto me-

A conferma di questa serie di trattative internazionali sta l'organizzazione interna che abbiamo costituita, organizzazione che include 20 attori di primo piano, 4 registi, 3 operatori, 2 architetti ed un gruppo di una diecina di giovani attori ed attrici che noi stipendiamo e istruiamo a nostre spese e che ci forniranno gli elementi per un futuro molto prossimo.

Si dice che i contratti di esclusiva che noi abbiamo offerto a tutti questi elementi abbiano contribuito a rialzare i generali costi di produzione della cinematografia italiana. La situazione è alquanto diversa. Quando noi abbiamo impiantato la nostra Società, ci siamo trovati nell'atmosfera creata dalle nuove provvidenze governative, in cui diversi gruppi, in vista della loro produzione, hanno tentato di assicurarsi tecnici ed artisti. La concorrenza ha portato naturalmente al rialzo delle paghe che è uno dei fattori dell'aumento dei costi di produzione. Corsa la voce dei nostri contratti, molti attori, dei più noti, sono stati indotti a chiedere cifre eccessive che noi non abbiamo accettate.

Tuttavia, nel nostro caso speciale, bisogna considerare un fatto essenziale: la notevole economia di gestione che si verifica per il fatto stesso della nostra organizzazione a carattere seriamente continuativo. Posso calcolare questa economia intorno ad un 20%, quanto, all'incirca, è l'aumento delle paghe le quali, però, hanno una certa influenza sui nostri costi di produzione in quanto che si raggruppano,

per un solo film, attori molto noti. Un caso de LA VEDOVA di Renato Simzani per il quale c'è in programma questo elenco di interpreti: Emma Gramatica, Ruggeri, Isa Pola, forse Tòfano, Scelzo; oppure di QUELLA che sarà probabilmente interpretata dalla Gramatica, Isa Pola, Pilotto, Tòfano, Scelzo e forse Ruggeri.

Con questo (a parte una nostra diretta organizzazione di noleggio che stiamo studiando), saremo in grado di tirar fuori il massimo rendimento dal mercato italiano e di avere un buon sbocco all'estero, tanto più che rimarrà nostra preoccupazione costante di ottenere il più alto livello artistico, cercando di togliere alla produzione italiana il suo grembiule di provincialismo.

E speriamo che si possa riuscire a dare al pubblico vicende umane, e a portarne il gusto da certe vuote vicende sentimentali a vicende più sostanziose e aderenti al nostro temperamento. Perciò, oltre ai soggetti già acquistati e attualmente in preparazione, abbiamo invitato Luigi Chiarrelli, C. G. Viola, Luigi Antonelli, Edoardo Anton, Gherardo Gherardi, Adone Nosari, Aldo De Benedetti a preparare per noi soggetti originali.

In sostanza, la nostra produzione attuale è una produzione d'impianto che guarda molto al futuro, per cui vuol seguire il criterio della formazione di giovani elementi.

### UN DIRETTORE DI PRODUZIONE

## NINO OTTAVI

**La sua attività è caratterizzata da alcuni grandi film: da 'Condottieri' a 'Verdi'**

I COSTI di produzione attualmente sono senza dubbio molto elevati. Un film che, un paio d'anni fa, si aggirava nella media di 800 mila lire, oggi richiede 1.200.000 lire. E questa è la cifra massima che si possa recuperare al netto, basandosi soltanto sul mercato italiano. Naturalmente, parlo di un caso generale.

A voler scindere i diversi elementi che influiscono su quest'aumento del costo di produzione, si può osservare che circa il 20% è dovuto alle cresciute richieste degli attori. Veramente, però, io non posso dire che le paghe degli attori, così come sono oggi in Italia, siano molto gravose, valutandole in assoluto; ma sono gravose se si considera che molti attori italiani ben pagati non hanno un valore commerciale di richiamo sul pubblico. È chiaro che se l'attore rappresenta un *atout* commerciale ha diritto di chiedere un compenso in proporzione. Non si può non riconoscere, perciò, che certi attori pretendono cifre esagerate. In più, ci sono dei produttori che danno cifre elevate per fare concorrenza agli altri; per cui si conclude che oggi il produttore libero è a terra perché non può procurarsi gli elementi che gli

UN AIUTO REGISTA

## UMBERTO SCARPELLI

**Negli ultimi tempi assiduo collaboratore di Alessandrini, ha partecipato recentemente alla realizzazione di 'Luciano Serra pilota'**

Si dice in generale che i nostri film costano troppo; e veramente ci sono dei film i quali, se anche fossero costati la metà di quanto sono costati, sarebbero stati sempre troppo cari; mentre, per altri film, la elevata spesa li ha messi in condizione di piacere al pubblico italiano e straniero. Che poi i film costino molto perché sono troppo elevate le paghe dei registi, degli attori, dei tecnici, non è vero in senso assoluto: è vero bensì in rapporto all'estensione del mercato cui tali film si rivolgono, come dimostra il caso di altre nazioni le quali pagano cifre assai più elevate delle nostre. È questo sempre che si parli di registi, di attori e di tecnici italiani. La discussione, infatti, del costo si fa sempre per questi ultimi; non per gli stranieri ai quali non si lesinano i mezzi che si lesinano agli italiani.

In sostanza, però, il punto sta nell'industria. La produzione deve essere fatta da gente che ha intelligenza e mezzi. Bisogna essere in condizione di poter pagare di più e di ammortizzare in un lungo periodo le necessarie forti spese d'impianto. Con un inquadramento della produzione in questo senso si giungerà anche a regolare le programmazioni nelle sale, arrivando a rallentare i passaggi dalle prime visioni alle successive, cosa impossibile oggi data la necessità di rifar presto il denaro impiegato.



Umberto Scarpelli



Giorgio C. Simonelli

UN MONTATORE

## GIORGIO SIMONELLI

uno dei più apprezzati in Italia

IL FILM attuale costa troppo ma la situazione deve essere sopportata perché, come principio generale, il film, per essere perfetto almeno dal punto di vista tecnico, bisogna che costi. Il pubblico si deve convincere che, almeno tecnicamente, possiamo fare belle cose; e per questo bisogna essere in grado di utilizzare tutti gli accorgimenti: trasparenti, missaggi, trucchi, ricostruzioni di esterni in teatro in collegamento coi veri esterni, al fine di curare la recitazione e dettagliarla, ecc. E ciò per mettere il film italiano sopra un livello internazionale. Nei costi di produzione non c'è nessuna voce che si possa ridurre. L'attore? Ma la commerciabilità del film è fatta dall'attore. Né si può ridurre il numero delle scene o economizzare sulla scenografia e l'arredamento. Anzi, bisognerebbe aumentare queste voci. I nostri film sono troppo poveri. In questo problema di costi, entra a proposito anche la sproporzione delle paghe fra i diversi elementi che partecipano alla produzione di un film e soprattutto in relazione al costo generale del film: parlo, fra gli altri, degli sceneggiatori, degli assistenti, degli aiuti registi... Sono essi che cercano di dare nuova linfa a produzioni secche e aride. Trattando bene queste categorie di persone, si potranno domani chiamare al cinema scrittori, artisti, giornalisti. Il cinema italiano ha bisogno di elementi colti, di gente spiritualmente preparata e solo con paghe che possono assicurare una certa tranquillità economica si arriva a garantirsi una collaborazione direi quasi perpetua. L'aumento del costo può portare ad una cura maggiore dei particolari, ma se questo aumento ci fosse ancora, esso dovrebbe andare a favore di alcune categorie di collaboratori, della messa in scena e della recitazione, e non di quegli elementi che già oggi beneficiano di alte paghe.



Nino Ottavi e Gaby Morlay

servono. Il problema degli attori è, dunque, molto grave.

Ma altri elementi giocano negli aumentati costi di produzione. Per esempio: il rialzo dei prezzi delle materie prime, soprattutto dei materiali da costruzione. Quello della pellicola influisce fino ad un certo punto, a meno che non si tratti di film per cui si debba andare oltre i cinquecentamila metri. Inoltre, c'è l'aumento delle paghe degli operai, dei generici, di molta importanza dove si ha grande impiego di gente, ecc.

Uno dei problemi più gravi contro il quale ho sempre cercato di reagire è quello dell'arredamento per il quale bisogna ricorrere agli antiquari che danno il materiale a noleggi eccessivi; e ciò anche in relazione all'aumento da essi portato ai loro articoli, dato che il noleggio è una percentuale del prezzo.

Per un 10% influisce l'aumento che si è avuto passando dalla vecchia Cines a Cinecittà che, però, presenta un'attrezzatura quale non si aveva nei vecchi stabilimenti. Il rialzo dei costi di produzione dipende quindi soprattutto dal rialzo generale dei costi che vi contribuiscono. Tuttavia questo fatto dovrebbe essere bilanciato dagli incassi, dato che oggi i cinematografi rendono di più.

Concludendo, io penso che la soluzione del problema non potranno darla quelle Case che sorgono per un film e muoiono subito dopo. Nella situazione attuale, dopo gli utilissimi provvedimenti ministeriali, una Casa deve vivere almeno tre anni, dopo i quali, compiuto l'assestamento, può cominciare a lavorar bene e tranquillamente.



Il trucco cinematografico deve compiere il miracolo di fare sedere Olivia de Havilland in una delle carrozze del treno, la cui locomotiva essa tiene in mano. Tanto Olivia de Havilland quanto il treno sono interpreti del film *FOUR'S A CROWD*. Il treno, con la sua stazione ferroviaria e col paesaggio, è costruito su scala ridotta e servirà per riprendere i campi lunghi. Ci sarà poi una sola carrozza a grandezza naturale, in cui Olivia potrà comodamente sedere. Penserà il reparto montaggio a fondere in unità organica elementi di dimensioni così disparate.



Certamente, Francis Lederer non reciterebbe in un modo così persuasivo la parte dell'ubriaccone se realmente si trovasse al di sopra dei grattacieli. Infatti, egli si trova soltanto a pochi passi al di sopra del solido pavimento del teatro di posa, ma davanti a uno schermo trasparente, sul quale la veduta dei palazzoni è proiettata dal di dietro. L'effetto, raggiunto comodamente e adoperato ormai in quasi ogni film americano, non è sempre molto persuasivo. Facilmente si verifica uno stacco sensibile fra la scena di primo piano, molto plastica, e lo sfondo piatto e sfumato.

## CURIOSITÀ TECNICHE

I bagni di fissaggio sono carichi di metallo prezioso, come i tana della California nei tempi della febbre dell'oro. Durante il fissaggio, infatti, si sciolgono dall'emulsione fotografica tutte le particelle di argento che non sono state colpite dalla luce durante l'esposizione:  $3/4$  o anche  $4/5$  della quantità totale di argento finiscono in questo modo nella vasca di fissaggio, e vale la pena quindi di recuperarlo. Il ricupero può, essenzialmente, avvenire per due metodi: o chimicamente e allora, per l'effetto di certe sostanze aggiunte, l'argento precipita sul fondo della vasca, sia in pura forma metallica, sia come solfuro di argento; oppure si procede con un metodo elettrolitico per cui l'argento va ad aderire a catodi che consistono di grandi lastre metalliche. Una di queste lastre, tirata fuori dal bagno in cui avviene il processo, è mostrata dal chimico Goodfellow a Freddie Bartholomew, il quale guarda il metallo recuperato senza troppa febbre d'argento ma invece con fredda curiosità scientifica.

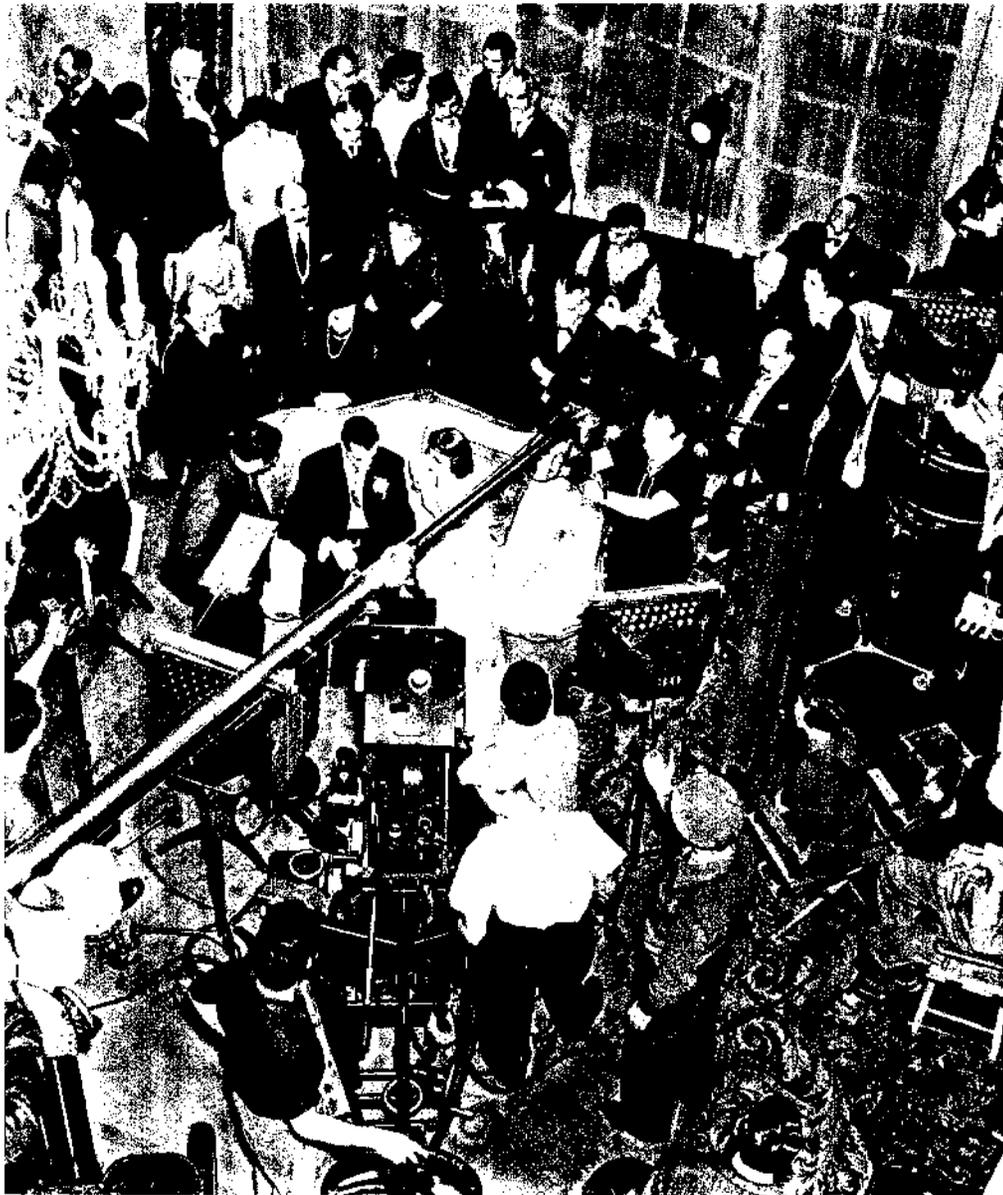


Ci hanno sempre detto che la neve fa così bene alla salute. Ora vediamo il regista Lloyd Bacon e gli attori Jackie Cooper, Claude Rains e Fay Bainter mettersi le maschere per non aspirare la neve sparsa nel teatro di posa. Si tratta, però, di neve artificiale, fatta di naftalina o di qualcosa di simile - sostanza le cui particelle potrebbero difatti danneggiare i delicati organi della laringe. S'intende che le maschere si possono portare soltanto durante gli intervalli fra le prese, con eccezione magari del regista, il quale, nel film sonoro, tanto non ha più la possibilità di intervenire con acclamazioni, grida e implorazioni.

GIAR



# 1 MINUTO = 3700 DOLLARI



Le comparse, assistendo alla preparazione di una scena, assumono l'atteggiamento di spettatori che abbiano pagato il biglietto d'ingresso (Paramount)

Chas. E. Bedaux, americano, fautore di una estrema razionalizzazione del lavoro industriale, le cui tesi sono state aspramente combattute e respinte in numerosi paesi, ma che indubbiamente è un osservatore pieno di genialità, ha visitato, anni fa, i grandi stabilimenti cinematografici hollywoodiani ed ha assistito, per diciassette giorni, ai lavori dei reparti che collaborano alla realizzazione dei film. Completamente estraneo al mestiere del cinema, ma acutissimo ed esortatissimo, ha constatato che il rendimento dell'energia umana investita nel cinema è minimo; e ciò non per mancanza di buona volontà da parte dei singoli, ma per difetti basilari del sistema di produzione. Passando giorni fa per Roma, Bedaux ci ha gentilmente consegnato un ampio rapporto da lui redatto dopo gli studi pratici sui luoghi della produzione. Il rapporto contiene una dettagliata analisi critica dei sistemi di produzione usati, e la descrizione di un nuovo sistema ideato dal Bedaux stesso per arrivare ad una organizzazione più razionale del lavoro cinematografico, che non risulti basata sullo sfruttamento della mano d'opera bensì su di una nuova concezione tecnica della lavorazione. La parte del rapporto che pubblichiamo starolta darà una grande delusione a quanti ammirano, più o meno ciecamente, l'organizzazione hollywoodiana come perfetta e insormontabile. D'altra parte, questa detronizzazione potrà riuscire confortante a chi finora sentiva amaramente troppa distanza dalla « perfezione » americana. Non si tratta di una giustificazione alla propria insufficienza e, fin dal principio, va notato che tutto questo deve essere inteso in modo che la produzione cinematografica di tutto il mondo si preoccupi di superare i difetti attuali e di elaborare un sistema che permetta un ragionevole sfruttamento delle energie umane e il massimo rendimento artistico. Certo, un lavoro essenzialmente artistico non potrà mai essere controllato con le misure cronometriche che possono valere per una fabbrica di automobili; ma d'altra parte nel campo del cinema esiste, innegabilmente, tutta una zavorra di pregiudizi, di convenzioni e di arbitrarietà la cui abolizione riuscirebbe di grande vantaggio, artistico e commerciale. È per questo che diamo conto di talune constatazioni e tesi del Bedaux che ci sembrano interessanti, e che troveremo modo di discutere ancora.

PER METTERE in rilievo le caratteristiche dell'attuale organizzazione cinematografica, vogliamo descrivere il lavoro durante due giornate di realizzazione di un film in un teatro di posa di Hollywood, così come l'abbiamo visto svolgersi.



Bedaux

Il primo giorno, la *troupe*, oltre a generici e comparse, si componeva dei seguenti elementi: regista e aiuti: 5; attori e controfigure: 13; addetto agli effetti sonori: 1; operai di scena: 9; operatori: 7; fotografo: 1; elettricisti: 18; pittore: 1; trovarobe: 5; guardarobieri: 4; truccatori: 4; tecnici del suono: 4. In totale 72 persone, giornalmente compensate con paghe dai 5 ai 250 dollari; complessivamente, circa 3000 dollari. Per la realizzazione del film erano previsti 26 giorni: 5 per le prove e 21 per la presa.

La mattina del primo giorno, la *troupe* intera era presente alle 9 del mattino, completata da 30 generici e comparse, e da una orchestra di 6 musicisti. Queste 108 persone dovevano girare una scena di ballo e di concerto in un salotto. In questa scena, la protagonista cantava una canzone, composta dallo stesso regista del film. Arrivando alle 9, i musicisti, non conoscendo ancora il pezzo, cominciarono a provarlo, e queste prove, insieme alla preparazione della registrazione sonora, occuparono il regista per due ore, cioè fino alle 11: due ore in cui il regista lavorò senza tregua; i 6 musicisti lavorarono per 2/3 del tempo; 2 tecnici del suono per 1/3 del tempo; 4 elettricisti per 10 minuti. Le altre 95 persone rimasero senza alcuna occupazione.

Alle 11 si chiamarono gli operatori, le controfigure, la protagonista e i generici. Gli operatori disposero le macchine per una scena, che risultava combinata di presa ferma e di carrellata. La prima presa, che richiese due minuti, corrispondenti alla durata della canzone, avvenne alle 11,45; la seconda alle 11,53; la terza a mezzogiorno. La *troupe* uscì per la colazione e tornò alle 13,40. Nella scena seguente si ripeteva la canzone, la quale perciò dovette essere riprovata e preparata nuovamente per la registrazione. La scena era complicata perché tutti gli attori vi prendevano parte: dovevano muoversi in diverse direzioni e, passando, dire certe battute in momenti precisamente stabiliti. Tuttavia, la prima presa avvenne alle 14,15. È interessante notare che la preparazione della scena del mattino, a cui avevano partecipato soltanto poche persone, aveva richiesto quasi tre ore, mentre quella del pomeriggio, che doveva dar l'impressione di una grande scena di ballo con molta azione, richiese soltanto 35 minuti. Ciò dimostra che lunghe preparazioni sono richieste non soltanto per la recitazione. La seconda presa avvenne alle 14,25, la terza alle 14,32, la quarta alle 14,40. Alle 15,20 presa muta di un'attrice, che aveva richiesto 40 minuti di preparazione malgrado la mancanza del suono. Una scena di danza fu fatta alle 15,45.

Alle 16 la giornata era terminata. Gli elettricisti sulle impalcature avevano lavorato per 5-10 minuti ciascuno. Il pittore non aveva lavorato affatto. Gli operatori avevano lavorato ognuno meno di un'ora. L'utilizzazione del personale pagato era stata, in generale, del 3% circa. E questo per realizzare un materiale corrispondente a 4-5 minuti di presa.

Il giorno seguente, la *troupe* era sul posto alle 9,15. Nella scena, la protagonista doveva cambiar d'abito coll'aiuto della cameriera. Le prove

delle macchine da presa e delle luci, la sostituzione di qualche suppellettile durarono fino alle 10. Erano presenti 62 persone, giacché si faceva a meno dei generici, di alcuni attori e di 2 elettricisti. Alle 10,10, tutto fu pronto per le prove degli attori; senonché un aspiratore, di quelli che servono a pulire i pavimenti, spostò una lampada, la quale dovette essere rimessa a posto. Dopo di che, alle 10,16, cominciarono le prove. L'attrice che sosteneva il ruolo della cameriera, proprietaria di un negozio di vetrie a Hollywood, recitava soltanto occasionalmente. Era stata scelta dal regista perché conosceva un po' di francese. Sembrandole poco degno di mettere le pantofole alla protagonista, voleva infilarne soltanto le punte. Conseguente discussione, in cui, come ha dimostrato il film compiuto, la cameriera rimase vincitrice. Le prese, della durata di un minuto ciascuna, furono eseguite alle 10,22, alle 10,27 e alle 10,35. In questa scena, la cameriera, parlando in francese, diceva qualcosa come « *une soirée ce soir* », il che non è buon francese e infatti non era previsto nella sceneggiatura.

Fatta qualche fotografia, le lampade, le macchine e i microfoni furono spostati per un'altra scena. In nessun momento più del 15% del personale presente aveva lavorato. La lite fra le due attrici non era passata inosservata. Le 60 persone presenti, e pagate, avevano assunto l'atteggiamento di spettatori paganti. La cameriera, una vecchia compagna, godeva la simpatia della *troupe*, mentre la protagonista era poco popolare. Nella scena seguente, la protagonista doveva entrare, tutta felice, e accennare a « una piccola gita », ma la protagonista non era felice e lo dimostrò chiaramente durante l'ultima prova. Un cavo sul pavimento, mosso da qualcuno, spostò una lampada, il che produsse un ulteriore ritardo e un disagio generale. La prima presa ebbe luogo alle 11,43. La protagonista era troppo seria. Nella seconda presa, essa dimenticò ad un certo momento il testo ma la cameriera le rispose in tempo per riempire la lacuna. Allora, la protagonista abbandonò del tutto il carattere della sua parte e cominciò a litigare con la cameriera. Una

terza e ultima presa fu fatta alle 11,52. Il regista era desolato. La *troupe* uscì per la colazione e rientrò alle 13,25, ad eccezione della protagonista, che rientrò alle 13,50.

Elettricisti, operatori, tecnici del suono e operai di scena preparavano la prossima scena, durante la quale non fu mai utilizzato più del 15% dell'energia umana disponibile. In questa scena, un domestico portava nuove valige alla protagonista. Le prese avvennero alle 14,35 e alle 14,41. Dopo di che si scoprì che una delle macchine da presa aveva quasi terminato la sua carica di pellicola. Ricaricata la macchina, si fece la terza e la quarta presa alle 14,50 e alle 14,53. La durata di ogni singola presa era di 45 secondi.

Alla cameriera non piacevano i modi della protagonista: il clima era bellicoso da tutt'e due le parti. Si preparava la scena seguente in cui la protagonista, per uno sbaglio della cameriera, doveva scoprire quattro vestiti di viaggio comprati dal marito per farle una sorpresa. La guardarobiera preparò i quattro vestiti nell'apposito vano. Dalle 14,53 alle 15,50, il lavoro procedette con un rendimento del 5%. Si chiacchierava molto. La prima presa fu pronta alle 16,13.

Il momento era importante: la protagonista era ad una svolta dei suoi sentimenti, a causa delle attenzioni del marito. La cameriera, che per sbaglio aveva distrutto i progetti del marito, piangeva. La protagonista, interpretando la parte di una donna simpatica, piena di amichevole comprensione per la sua cameriera, avrebbe dovuto esprimere compassione. Ma, data la sua irritazione, la trattava sgarbatamente, guastando il significato della scena. La sceneggiatura indicava che in questo momento la protagonista doveva sentire il fluido del marito nella casa e provare nuove emozioni per colui che essa voleva abbandonare. Ma l'attrice non sentiva nulla del genere. Nel film compiuto, la scena, infatti, risulta arida, poco persuasiva e senza accordo col significato della trama.

Si spruzzò del « flit » per cacciare le mosche e si eseguirono due ulteriori prese, non migliori di quelle precedenti, senza che la protagonista

riuscisse a ritrovare il carattere della parte. Alle 16,25, si ripeté due volte la registrazione delle due ultime parole del film: la protagonista recitava, tre tecnici del suono lavoravano e 55 persone assistevano senza occupazione. Alle 16,35 si eseguirono delle fotografie e la giornata ebbe termine. Durata delle scene girate: 4 minuti e mezzo. Utilizzazione dell'energia convocata: 10% circa.

\* \* \*

Ogni minuto di spettacolo prodotto, corrisponde a una spesa di circa 3700 dollari. Questo minuto prezioso è raggiunto dopo mesi di analisi e di elaborazione del soggetto, di scelta e di addestramento degli attori, di concezione e di costruzione degli ambienti scenici. Il frutto di un tale lavoro deve maturare in questo minuto, il quale perciò dovrebbe trascorrere in condizioni praticamente perfette. Il momento della presa dovrebbe svolgersi ad un massimo di efficacia. Invece, come risulta attualmente, è il momento di caos.

La paura di provocare ritardi nella realizzazione porta alla partecipazione di tante persone che, invece di garantire il lavoro, lo menomano e lo paralizzano. Quell'unico minuto prezioso può capitare mentre il regista, per un momento disoccupato, si reca a salutare gli amici o mentre il ragazzo che vende le caramelle passa con la sua merce. Quel minuto può essere irrimediabilmente guastato se gli attori perdono il filo e il senso della propria parte perché la guardarobiera urta col piede contro uno dei tanti cavi che coprono il suolo, o perché qualcuno cammina su una tavola mal fissata, o perché un pubblico « pagato » prende partito e suscita contrasti fra gli attori, o perché un operaio adopera il martello troppo vicino alla cabina del suono.

Attori e registi sono artisti che debbono disporre di una propria spontaneità, la quale però, coll'attuale sistema, non può manifestarsi nel modo adatto. La *troupe*, troppo numerosa, diventa un pubblico che irrita. Ci meravigliamo che gli attori riescano a seguire, anche minimamente, le loro parti tra le continue ripetizioni, l'universale confusione e gli infiniti ritardi. Aspettare per i nove decimi di una giornata in relativa oscurità o sotto luci ardenti rappresenta un serio logorio di nervi. Il cinema richiede un grado di perfezione superiore a quello richiesto dal palcoscenico perché i primi piani avvicinano il pubblico a un metro dall'attore. Le condizioni sopra descritte rendono impossibile tale perfezione. Limitazioni provocate dal sistema attuale, da ragioni commerciali e da semplici convenzioni non controllate, inducono a pensare che durante la realizzazione di un film ci voglia la presenza costante di tutta quella gente. Ancora oggi, gli elettricisti si impiegano nel numero dei tempi antichi, quando bisognava continuamente curare i carboni; ma difficilmente qualcuno si arrampicherà sulle loro impalcature per controllarli. Noi, che vi siamo andati, abbiamo constatato che quando si gira essi lavorano ciascuno circa 15 minuti al giorno. E così per molti altri elementi. Un operaio di scena partecipa a una giornata di riprese con circa 30 minuti di lavoro, e succede anche che durante tale lavoro, certamente non eccessivo, egli faccia cadere un martello distruggendo una scena forse non più ottenibile. Spessissimo il momento della « divina scintilla » è perduto per un'inezia; eppure la gente del cinema continua a lavorare in condizioni caotiche per cui, se nasce un buon film, il regista e gli attori hanno il diritto di credere che hanno compiuto una specie di miracolo.

GHAS. E. BEDAUX



Il delicato lavoro artistico è ostacolato da un groviglio di impalcature improvvisate e di cavi

Robert Taylor nel film 'Un americano a Oxford' (M.G.M.)



## PARLA L'ATTORE

ATTORI si nasce? Forse. Ma se si vogliono ottenere buoni risultati occorre coltivare con lo studio e con molta pazienza le doti istintive; le quali poi possono essere anche soltanto presunte: non sempre i bambini precoci e i piccoli attori, hanno continuato per questa carriera che dal pubblico è considerata allettante. E infatti non nego che lo sia: però anche se l'attore è, in fondo, uno strumento del regista, non deve mancare di collaborare col regista stesso affinché il film che egli interpreta riesca, per quanto gli riguarda, persuasivo. Accade poi spesso che un regista limiti nel film la sua attività: non crei cioè un'opera strettamente sua, ma organizzi piuttosto quegli elementi che la compongono. In questo caso l'attore assume un ruolo e una importanza pari a quelli che ha, o meglio aveva, l'attore di palcoscenico prima che anche qui intervenisse, e giustamente, il regista. Insomma, l'attore deve essere preparato e pronto ad ogni evenienza. Tra le attività del film, quella del-

l'attore risulta la più evidente: è per questo che l'attore deve essere conscio della propria responsabilità: non limitarsi ad averne la presunzione.

Fin dall'inizio della mia carriera, credo di aver capito questo. Perciò sono chiamato, e ci tengo, un attore coscienzioso. Da quando ho cominciato a sostenere ruoli importanti, e anche prima, sapevo dove volevo arrivare. Ho fatto anche una specie di collezione di figure della storia e della letteratura che avrei voluto interpretare sullo schermo. Sono stato, e sono tuttora, abbastanza ambizioso. E non è un difetto. Altra dote che ritengo di possedere (me lo hanno scritto tante volte, del resto) è la disinvoltura. Vi dirò che la prima volta che mi sono trovato davanti alla macchina da presa non ho avuto alcun timore.

Da allora ho capito che avrei potuto fare anche l'attore di cinematografo. Dico «anche» perché ho cominciato la mia carriera sulle tavole del palcoscenico: ho ancora negli occhi i lumi

di quella prima ribalta che non mi permettevano di scorgere le reazioni del pubblico. So che il teatro, quella volta, era molto affollato: «a qualcuno almeno interesserà quello che faccio» pensai. Facevo ben poco. Si trattava di una pantomima, che, come genere di spettacolo, ha qualche punto di contatto col cinema delle origini. Allora ero giovanissimo, quasi ancora bambino; e il cinema era muto. Rimase muto per tutto il tempo durante il quale continuai i miei studi. Dire che gli studi classici, la scuola, non servono all'attore, sarebbe una stupida bugia. Servono, e come! Ma quante volte si legge di attori, anzi di aspiranti attori (loro si chiamano «divi»), la cui preparazione culturale si limita alla conoscenza approssimativa di una lingua, mentre il resto è sport («sa nuotare, andare in bicicletta e a cavallo») o tutt'al più un'infarinatura di musica («suona il pianoforte»).

Io sono felice di aver studiato le tragedie di Eschilo e di aver interpretato magari soltanto sul palcoscenico improvvisato della scuola la parte di Sosia nell'*Andria* di Terenzio. Ebbi anche l'idea di tradurre scenicamente i dialoghi di Luciano. Questo, mentre i giovanotti andavano dal parrucchiere a farsi lisciare alla Valentino. Un giorno qualcuno mi disse: «Lei, per favore». Era un regista che stava girando una scena di film in esterno. Macchina da presa, schermi, gente truccata. Dopo aver guardato un po' i preparativi, ero stato attirato da un poveretto che aveva acquistato una banana e se la stava mangiando tenendola fra le mani come fosse un tesoro. «Che attore!» pensavo tra me. Se quel regista si fosse accorto di lui forse il poveretto sarebbe oggi un «divo». Invece si accorse di me: è probabile che anch'io avessi un atteggiamento interessante: quello del passante che si ferma a guardare il povero che mangia la banana; e che il regista fosse quindi rimasto sorpreso davanti alla mia espressione. Invece l'illusione cadde subito. Il «lei per favore» voleva dire un'altra cosa: che mi tirassi via di là, perché disturbavo la scena. C'era il pericolo che, sul più bello, mi mettessi a guardare in macchina, rovinando tutto. Mi tirai in disparte, la mia attenzione fu rivolta alla comitiva cinematografica e perdetti di vista l'uomo della banana.

Una seconda volta mi sentii chiamare dal regista. Si trattava allora di partecipare ad una scena, o, meglio, di «fare un passaggio». Più tardi il regista mi disse che avevo una bella maschera. Tornato a casa, cominciai a considerare il mio viso, la sua mobilità: smorfie e nient'altro. Mi provai a rifare la scena dell'uomo che comperava e mangiava la banana. Una mia amica era l'unica spettatrice di queste prove. Ne fu entusiasta.

Ebbi modo, nei giorni successivi, di incontrare ancora la comitiva cinematografica, di farmi notare da quel regista. Da cosa nasce cosa: qualche mese più tardi ero in uno stabilimento, sotto ai riflettori, al calore delle lampade. «Ma si muova, si agiti», era il ritornello di un regista. Un altro: «Più calmo, più calmo, stia tranquillo», mi diceva sempre. Compresi allora che talvolta i registi hanno



Il viso anonimo si trucca per diventare qualcuno: nel film 'Accadde a Hollywood' le comparse interpretano Marlene Dietrich, Loretta Young, Peter Lorre, Joan Crawford, Mae Robson, W. C. Fields, Mae West, Charlie Chaplin, Edward Arnold, Ginger Rogers e altri (Columbia-EIA)



Questo umile venditore di biciclette è un caratterista di primo piano



Fattosi anonimo per ragioni di delicatezza. Robert Taylor telefona a Margaret Sullivan (M. G. M.)



John Barrymore in buona società... anonima ('Romance in the dark', Paramount)



Non potrebbe essere? (M. G. M.)



Come elemento di una serie, la ballerina anonima acquista espressione ('La prigioniera di Sydney', Ufa-Enic)



La drammaticità di una scena di 'Chéri-Bibi' si riflette sui visi delle comparse (Colosseum)



Color locale di Chicago? No: il viso privato di un capacissimo produttore (Paramount)



Personalità degli attori anonimi: ognuno interpreta il gesto del brindisi a modo suo ('Preferisco il romanzo', Columbia-EIA)



Anche a visi nascosti, le ballerine di 'Rosalie' soddisfano alla loro mansione (M. G. M.)



La stanchezza del guerriero espressa suggestivamente da un gruppo di attori secondari nell' 'Ettore Fieramosca' (Enic)



Warren William, Virginia Bruce e Melvyn Douglas nel film 'Dopo Arsenio Lupin'

delle fissazioni. Però mi dedicai ancora alle letture dei classici; dei classici del teatro, dai greci a Shakespeare, da Goldoni a Molière, non essendoci veri e propri classici del cinema. Nei primi tempi però non mancavo mai a nessun film; cominciai a considerare le varie interpretazioni, a notare i tipi di attori che più corrispondevano al mio temperamento; a pensare: «come avrei fatto io quella scena?»; a studiare il rapporto tra attore e regista; a vedere come e quanto può spiccare in un film la personalità di un attore. Meno mi interessava che il mio nome apparisse sugli schermi a lettere cubitali.

Un giorno un amico mi disse che aveva scritto un soggetto cinematografico sull'Attore. Ne parlavamo passeggiando per una strada di montagna verso l'Antelao. L'ultimo quadro del soggetto conteneva una battuta, conclusiva, dell'attore: «Io sono un uomo». L'ho sempre ricordata, questa battuta. Ma come è difficile essere «uomini», cioè personaggi dotati di una propria coerenza, nei film. E non bisogna dimenticare di essere sé stessi nella vita; anche in questo senso l'Attore protagonista del soggetto del mio amico diceva alla fine: «Io sono un uomo». Perché tutti, gli altri cioè, gli spettatori, non sapevano vederlo che come attore. In questo senso, tra attore e uomo, deve esserci un certo distacco, sempre. L'uomo deve saper fare l'attore.

Creare un personaggio sullo schermo è più difficile che crearlo sul palcoscenico, anche se per lo schermo c'è l'opera del regista. La ripresa dei quadri avvenendo in un ordine, come si sa, diverso da quello definitivo, occorre che l'attore conosca non tanto la parte, quanto il personaggio che interpreta. Accade

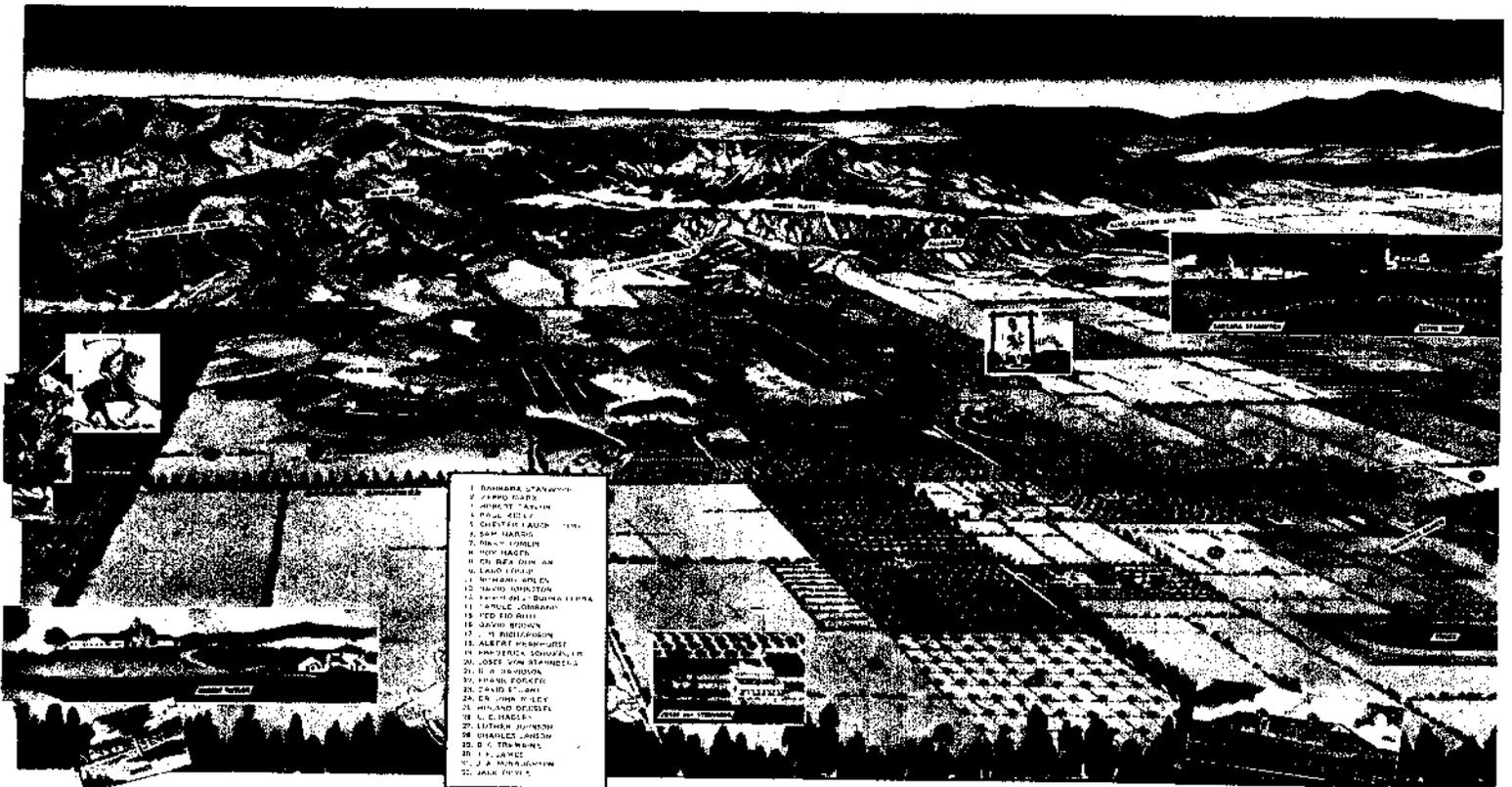
talvolta che la sceneggiatura del film non offra la possibilità di creare un ruolo coerente. I personaggi sono talora inconsistenti. A me è successo qualche volta di dover fare delle acrobazie per rendere logico il personaggio che mi era stato dato da interpretare. Naturalmente, da buon attore come ritengo ormai di essere, desidererei sempre avere a mia disposizione, qualche tempo prima dell'inizio della ripresa del film, la sceneggiatura; e non tanto per impararla a memoria, ma per poter costruire il personaggio in me, per poter portare il personaggio quando voglio (cioè quando la lavorazione del film lo esiga) all'azione, all'espressione mimica e verbale. Così che, se durante la ripresa intervengono mutazioni di dialogo e di movimenti, posso con facilità conformare il mio personaggio a tali esigenze.

Se devo interpretare il ruolo di un professionista o di un tecnico di qualche mestiere, prima di iniziare il film mi rendo ben conto dei gesti abituali di tale professionista o tecnico, salvo poi a creare qualche gesto particolare (talora suggerito dallo stesso regista o dallo sceneggiatore) per il mio personaggio. Può accadere per esempio che pur non avendo una eccessiva competenza musicale, debba una volta interpretare il ruolo di un direttore d'orchestra (e questo mi piacerebbe infatti). Non posso limitarmi a gesti vaghi e imprecisi come anche qualche attore di fama ha fatto, in analoga situazione.

È accaduto che qualcuno ha scritto soggetti per me. Interpretare questi soggetti è stato più difficile. Maggiore era la responsabilità, e direi quasi che mi sentivo imbarazzato. Forse direte che sono troppo coscienzioso. A voi

interesserà, e specialmente alle donne, sapere della mia vita privata. Vi deluderei se vi raccontassi quello che faccio quando non lavoro in teatro di posa. La mia è, in fondo, la vita di un uomo qualunque che ha il compito di creare spesso delle vite, a volte strane, in forma immutabile. Sarebbe infatti un grande dolore se, vedendo un film da me interpretato anni or sono, dovessi riconoscermi ridicolo. Il cinema è lo specchio della moda del tempo e noi attori un poco la precorriamo. Siamo seguiti dagli spettatori; ma gli spettatori poi mutano, come noi stessi mutiamo nelle successive interpretazioni, gesti, intonazioni e foggie d'abito. Tuttavia le nostre interpretazioni rimangono fissate sulla pellicola, che può essere sempre ripassata in proiezione.

Vi interesserà ancora di sapere se ho ammiratrici. Sì; oggi sono, credo, nel momento migliore della mia carriera. Nell'età di mezzo: ho fatto il giovane attore, l'amoroso, ed eccomi primo attore; domani forse diventerò caratterista, come è accaduto ad alcuni miei colleghi famosi. In fondo, posso considerarmi anch'io un attore di fama. Il mio nome appare sui manifesti e sulle didascalie dei film prima del titolo: con un «in» tra il mio nome e il titolo. Ma non tengo molto a questo; come non tengo molto alle migliaia di lettere che mi sono giunte fino ad oggi: proposte di matrimonio, di appuntamenti, richieste di fotografie da parte di donne e fanciulle. Ci tengo soltanto perché queste lettere, oltre alle critiche (cui bado molto), attestano che in fondo sono discretamente bravo. Ma ad una sola lettera ho dato molta importanza per le conseguenze che ha avuto: era la lettera di una bambina che diceva di aver visto tutti i film da me interpretati fino al giorno in cui mi scriveva; ma non avrebbe potuto vedere l'ultimo e i successivi per causa di una malattia che la costringeva a stare ferma in una poltrona, in un luogo lontano dove era tutta sola. Dopo qualche mese ebbi un periodo di vacanze. Per prima cosa presi il treno e raggiansi il luogo dove si trovava la bambina. Ero andato là, le dissi, per mostrarle, se non il film, la parte che avevo interpretato nel film. Era il ruolo di un medico. Col permesso e anche con qualche suggerimento del medico curante della bambina, cominciai la mia interpretazione. Vedevo a poco a poco gli occhi della bambina illuminarsi di gioia: «Sei tanto bravo» mi disse. E un giorno mi disse anche: «È per merito tuo se sono guarita». Infatti la bambina riuscì a muoversi, pur prevedendo i medici che la ripresa non sarebbe durata a lungo. E infatti così fu. Ma durante gli ultimi giorni la bambina fece un'analisi delle mie interpretazioni passate: ricordava tutto, anche i difetti, come un critico sperato. Quante osservazioni giuste! Oggi la voce della bambina mi accompagna sempre durante la lavorazione di un film. E penso sempre, alla fine: «Lei mi direbbe che sono tanto bravo?». Soltanto la mia coscienza può rispondere a questa domanda. Quella coscienza che tutti gli attori dovrebbero avere, e che i migliori del resto hanno.



Northridge: in questa amena località della vallata di San Fernando si trovano tanti "ranches" i cui cancelli recano nomi fra i più famosi di Hollywood

# HOLLYWOOD DECADE?

NEI PRIMI TEMPI del cinema, l'industria del film non era considerata se non come un affare di piccola importanza. Ciò nonostante, tale industria divenne fiorente per opera dei suoi pionieri, i quali non erano che vecchi mercanti di bestiame...

Ma il cinematografo non aveva ancora basi molto serie. Le grandi banche americane aspettavano pazientemente di mettere le mani anche su questa industria, ch'era la terza degli Stati Uniti.

L'occasione si presentò presto. Nel 1922, Hollywood fu sconvolta da due avvenimenti importantissimi: il crollo di Wall Street e l'avvento del «parlaro». Gli «studi», non potendo disporre di grandi risorse finanziarie, caddero così, ad uno ad uno, nella rete delle grandi banche e delle società elettriche. I magnati del cinema di una volta, diventarono semplici comparse, uomini di paglia, che coprivano con la loro personalità e il loro prestigio il trust dal quale tuttora ricevono gli ordini. Mayer, Zukor, Goldwyn, Laemmle jr. anche oggi si recano in Europa come rappresentanti ufficiali del cinema americano; essi assumono e scritturano per le loro Case attori, autori di soggetti, dialoghetti, ecc. Ma da lungo tempo non sono più che impiegati degli stabilimenti ch'essi crearono.

Da notare inoltre che le «eminenze» del cinema non hanno alcun «ruolo» sociale nella vita degli Stati Uniti; e ciò perché non hanno più la loro indipendenza finanziaria.

La Paramount appartiene da tempo alle banche di New York. Zukor occupa la presidenza di questa grande Casa soltanto come tecnico e piccolo azionista. La William Fox non esiste più. Solo il suo nome brilla ancora sulle réclames luminose della 20th Century-Fox. Come la M.G.M., essa appartiene alla Western Electric Telegraph and Telephone...

Nonostante che Laemmle abiti in un castello

di Hollywood, che sia ricco, molto ricco, il suo ruolo finanziario nell'industria del film è, per così dire, nullo.

All'origine del cinema, il centro del film americano era New York. Qui si trovava la maggior parte degli «studi». Quando fu scoperta Hollywood con la sua magnifica campagna e il suo eterno sole, gli «studi» a poco a poco vi si trasferirono; ma gli uffici non lasciarono New York.

Non ci si diede pensiero delle enormi spese causate dalla distanza... I film si pagavano bene. Nel suo ultimo bilancio, una grande Casa ha provato, con fierezza, che spende per posta e trasporti 628.000 dollari.

Attorno ad Hollywood c'era tutto: Montagne Rocciose, mare, deserto, foreste e fiumi. Tutto ciò era molto prezioso per i film muti che come si sa non erano girati in interno.

Ogni cosa che avesse una relazione qualunque col film, si trovava dunque riunita a Hollywood, lontana da ogni contatto culturale col mondo esteriore, di cui non subiva alcuna influenza. Fu la condanna a morte del cinema americano. Le storie d'amore e di cowboys non si pagavano più. La Francia, l'Inghilterra e la Germania offrivano una produzione superiore.

Così il cinema americano rischiava di perdere il mercato mondiale; una riforma s'impondeva...

Gli «studi» inviarono emissari in Europa in cerca di scrittori, attori e scenografi di valore... Era troppo tardi.

Zukor lanciò allora una parola d'ordine: diminuzione di spese, ritorno a New York.

A New York non c'era più bisogno di spendere somme enormi per far venire le zoo girls di cui si aveva bisogno per un'ora soltanto, c'era tutto sotto mano... Paramount fece costruire uno stabilimento a Long Island; le altre Case subito lo imitarono.

Secondo quanto dicono i competenti, fra qual-

che anno assisteremo ad un avvenimento normale per gli Stati Uniti: una grande e importante città, da un giorno all'altro rimarrà vuota e abbandonata.

Il film americano deve riconquistare il mercato perduto, altrimenti è il fallimento inevitabile. Fino ad oggi dal mercato americano ritraeva il 75% per coprire le spese, mentre gli Stati europei gli assicuravano il 25% di beneficio. Questa situazione inciterà gli americani a riorganizzare la loro industria cinematografica?

**FRANK FURNACE**



"Zukor lanciò allora una parola d'ordine..."

# FILM DI QUESTI GIORNI

Robert Young, Joan Crawford e Billie Burke nel film 'La sposa vestiva di rosa' (M.G.M.)



## LA SPOSA VESTIVA DI ROSA

NELLA PRODUZIONE americana di questi ultimi anni si nota una percentuale molto forte di film tratti da commedie, racconti o romanzi della letteratura di tutto il mondo. La ragione più verosimile è, come sempre, una ragione commerciale; i produttori di Hollywood non iniziano un lavoro senza essere sicuri del successo: un successo, beninteso, commerciale, fondato sul collaudo della critica e del pubblico che resero note o celebri quelle opere teatrali o letterarie. Ma i risultati, per così dire, artistici di tali film, non reggono mai al paragone con quelli delle opere originali; anzi, difficilmente riescono ad essere risultati dignitosi e sicuri anche rispetto al cinematografo.

Il film di Dorothy Arzner, LA SPOSA VESTIVA DI ROSA, conferma una volta di più che per ottenere un successo commerciale non bastano questi ripieghi, e non bastano nemmeno gli ottimi attori che Hollywood ha imposto all'affetto degli spettatori internazionali. Il pubblico ha accolto male LA SPOSA VESTIVA DI ROSA, mentre tante altre volte aveva accolto benissimo altri film che non erano in nulla anticommmerciali. Su questa faccenda della commerciabilità del film bisognerebbe intendersi una buona volta. Per conto nostro, che un film sia commerciale non ci importa niente. Per noi il cinema commerciale è ancora quello che, in linea generale, ci piace di più. S'intende che ammettiamo alcune eccezioni, e sono quelle, oggi quasi del tutto scomparse, in cui una personalità indipendente, cioè il regista o l'attore-regista, manifestava ispirazioni individuali e mirava senz'altro all'opera d'arte. Volendo far nomi ci limiteremo a citare quelli di Charlie Chaplin, Stroheim, René Clair.

Ma il cinema commerciale americano, che esce da una vera e propria industria ed è il risultato delle norme specificamente pratiche che lo regolano, ha dato anch'esso e continua a dare qualche volta film rappresentativi, o, nel senso meno tecnico della parola, documentari, oppure semplicemente divertenti, non senza pregi e interesse. I pregi o l'interesse di questi film, di solito risiedono nel soggetto o nella bravura degli interpreti. Spesso

nell'uno e nell'altra insieme; qualche volta anche nell'opera di un regista. La differenza che corre tra un film come opera individuale e un film come prodotto di un'industria, e sia pure un prodotto diretto da un regista non mediocre, ognuno la vede. È la differenza che distingue un'opera precisa e tipica da un'altra vaga e generica.

Del film LA SPOSA VESTIVA DI ROSA non ricordiamo

nulla che non ci abbia dato quel fastidio delle opere ambiziose, ma prive di intelligenza e di buon gusto. E se è difficile che gli americani manchino di buon gusto quando trattano situazioni e caratteri del loro paese, ci siano dovuti convincere, ormai, che è altrettanto facile quando le situazioni, i luoghi e i caratteri sono europei. Joan Crawford ha un bell'affaticarsi, del resto in maniera sempre ammirevole, nel tentativo di voler essere una ragazza da taverna triestina; i suoi rancori, le sue ambizioni, i suoi slanci lirici, le sue complicazioni psicologiche non fanno che rendere sempre più evidente negli spettatori l'immagine di una di quelle ragazze che la letteratura delle riviste illustrate americane imprime nella loro mente ogni quindici giorni, ogni mese; se mai con frasi meno melodrammatiche di quelle che i dialoghetti del film li hanno costretti ad ascoltare.

## IL GRANDE SEGRETO

La storia che rese quasi leggendario il lontano ovest degli Stati Uniti, appassiona sempre più il pubblico delle sale cinematografiche; e prova ne siano i molti film che i produttori americani hanno mandato ad effetto recentemente, e gli altri che i notiziari cinematografici dicono in preparazione a Hollywood. Non trascureremo di rammentare come in questa storia che appare sullo schermo molto vi sia di pittoresco, ma sarebbe sconvolgente il non far rilevare gli elementi reali e positivi che maggiormente concorrono a farla attraente e suggestiva.

Certo, il pubblico ama la storia, specie se gli viene rappresentata con un certo tono drammatico e romanzesco. La storia del West americano è naturalmente una storia singolare, romanzesca e avventurosa. In sostanza, è la storia dell'America. Quando si dice America, vengono in mente i pionieri, c'è poco da fare. Vengono in mente anche i banditi delle grandi praterie e dalle montagne.

IL GRANDE SEGRETO ci riconduce in una piccola città della California, nel 1880. In quell'epoca i



Wallace Berry nel film 'Il grande segreto' (M.G.M.)



La scena finale del film 'Les deux timides' di René Clair

banditi erano tanto potenti, che si dava il caso che la stessa polizia federale se ne servisse. Se ne serviva per proteggere i corrieri attraverso le regioni deserte e piene di insidie. Poi a poco a poco, con una lotta lunga e pericolosa, si sbarazzò anche di questi, che furono sostituiti dagli agenti e commissari federali. Ma prima, i veri padroni dei centri minerari o agricoli, non erano che gli indisciplinati briganti dalle mani rapide, prompti e infallibili nell'uso delle pistole.

Se un mondo che sorde era un film in cui si narravano le rischiose peripezie dei corrieri postali che assicuravano i traffici e portarono il progresso e la civiltà nelle regioni selvagge del West, il grande segreto, meno appariscente e grandioso, era più vero e persuasivo, racconta le avventure di un giovane deciso a far rispettare l'ordine e la giustizia, e di segnare la fine al dominio dei banditi. L'impresa gli riesce per caso, perché il capo dei farfanti della contrada scopre d'essere il padre del giovanotto. Ora l'abilità degli americani è quella di fare, d'un soggetto alquanto artificioso e rettorico come questo, un film in cui la retorica e l'artificio, cioè i suoi lati più commerciali, passano sullo sfondo e quasi spariscono, tanto risulta spontaneo, vero, umano nei suoi particolari. Per non parlare poi dei caratteri di secondo piano, quelli in cui la fantasia degli autori s'è esercitata liberamente, che appaiono d'una precisione in certi casi addirittura crudele.

Non sono certo il volto e le smorfie ormai fisse e automatiche di Wallace Beery, attore che non ci sorprende più, come tutti quelli che non hanno saputo tenere in serbo qualche misteriosa risorsa, a rendere efficace il film. I meriti dell'opera è chiaro che van tutti principalmente al regista J. Walter Ruben, al quale si deve anche, in parte, il soggetto originale. Non si tratta di un film per così dire « recitato », ma soprattutto « visto », « raffigurato ». Le inquadrature, la luce, il movimento, l'ambiente e tutto ciò che cade sotto il controllo del regista, ha avuto qui una cura non superficiale o affrettata, piuttosto intesa a dare espressione, colore, naturalezza e gusto ad ogni scena. E basti l'episodio del seppellimento di Vulch Mc Creedy a dar la misura del gusto e della esattezza visiva di Ruben. Poi la sparatoria finale, in quella piazza così familiare e quasi intima, che d'un tratto prende un aspetto tanto tragico, ci risulta non poco diversa da tutte le abbondanti sparatorie cui abbiamo ultimamente assistito in molti film.

Se abbiamo ben capito, Ruben s'è avvalso con molto accorgimento di certe esperienze del film muto, quando solo all'immagine restava affidata la bellezza dell'opera; infatti all'immagine il regista di questo film ha saputo dare una strana e lieve apparenza elementare, che evidentemente non è se non un'acuta maniera di aderire al carattere del film.

## VECCHI FILM

Cosa fosse il film tedesco nell'immediato dopo guerra, al quale si deve in gran parte l'emancipazione della cinematografia europea dalla incerta improvvisazione delle sue origini, abbiamo potuto rendercene conto sere fa, assistendo alle proiezioni inlette dal Cine-Giuf di Roma a scopo culturale. Spente le luci, ci siamo trovati d'un tratto davanti a strane immagini traballanti e silenziose: fu come entrare nel mondo dei sogni, dei fantasmi e delle ossessioni. Veramente non ci era mai capitato di vedere come il tempo e la storia, raffigurati nelle immagini del cinema, non siano se non una serie di fantasmi, che più si allontanano negli anni, più diventano rigidi e automatici. Mancando della parola, essi sembrano agire misteriosamente, come guidati da un potere occulto e morboso.

Ma Robert Wiene, regista del famoso *NORRIS CALIGARI*, ha voluto deliberatamente giovarsi di quella rigidità e di quell'automatismo, dando al movimento delle scene un ritmo continuo di lugubre danza, e inquadrando i suoi personaggi in un ambiente, più che fantastico, allucinato. Questo film è da considerarsi come il campione della cinematografia espressionista tedesca, dove la realtà appare sempre attraverso le deformazioni dell'incubo, a somiglianza di quella che si vede

nei quadri di Kandinskij e di Dechman, di Klee e nei più recenti poteri teorici di quel tempo, con quella tendenza. Che una tendenza ormai stabilita naturalmente, e che basta a indicarci il futuro vitale, ch'era un estetismo esasperato e caduto, nato dalla perversione del costume di cui ebbe a soffrire la Germania subito dopo la guerra. Costumi che Pabst ci ha poi descritti con altrettanta nel film *CRISI*, e Karl Grun con cupo realismo nel suo film *LA STRADA*. Anche di questi due ultimi film abbiamo visto alcuni frammenti significativi, pieni di un interesse che, per quanto oggi detestabile, dovrà pur servire di documento storico ed estetico riguardo a un'epoca in cui la cinematografia tedesca teneva alle sorti d'Europa in questo campo, con un fervore, una fantasia e una maturità di risorse narrative ormai completamente smarrite. Fu questo fervore, forse, a favorire la rivelazione del maggior regista di nazionalità tedesca: Stroheim.

Un'opera fra le più sorprendenti di queste proiezioni « retrospettive », è apparsa in *LES DEUX TIMIDES* di René Clair. E qui, benché si tratti sempre di un film muto, non siamo più nel campo dei tentativi. La semplicità e l'umanità di questo film, che può apparir povero e fragile rispetto a quelli citati, svelano, forse meglio d'altre opere più celebri di Clair, le doti personalissime del suo autore; doti assolutamente intuitive, ben distinte da ogni virtuosismo e pratica di « mestiere ». Che il « mestiere » di René Clair sia molto abile, lo mostrano infatti le scene del processo, i cui modi descrittivi non si sono mai visti prima, né dopo questo film, e la scena finale, dove le sorti dei protagonisti si concludono simultaneamente sullo stesso quadro, mettendo in evidenza lo stato dei loro animi, sui quali la notte farà scendere la pace o la rassegnazione. Ma ciò che tuttavia ci colpisce di più nelle sue opere, è la grazia della sua fantasia, l'idea ch'egli esprime degli uomini, la poesia in cui si sciolgono le situazioni o si formano i caratteri dei personaggi. Clair non è mai regista, ma sempre autore dei suoi film; il film gli appartiene in tutte le sue parti e in tutti i suoi elementi interpretativi; tanto è vero che gli attori, egli non li trova già pronti per essere « adattati », ma li forma, li crea dal nulla. Li rende materia e linguaggio della sua fantasia, con un processo identico a quello di cui si giova il romanziere nella rappresentazione dei suoi personaggi.

Ma certo, quel che piace soprattutto, è la stile della narrazione, così sciolto, leggero, preciso, ricco di sottintesi e analogie, mai profisso nei particolari, o generico e frettoloso. Con uno stile come questo, si capisce come gli eroi dei migliori film di René Clair non siano mai ombre effimere, anzi abbiano quella consistenza umana e fantastica che contraddistingue gli eroi d'ogni opera d'arte.

GINO VISENTINI

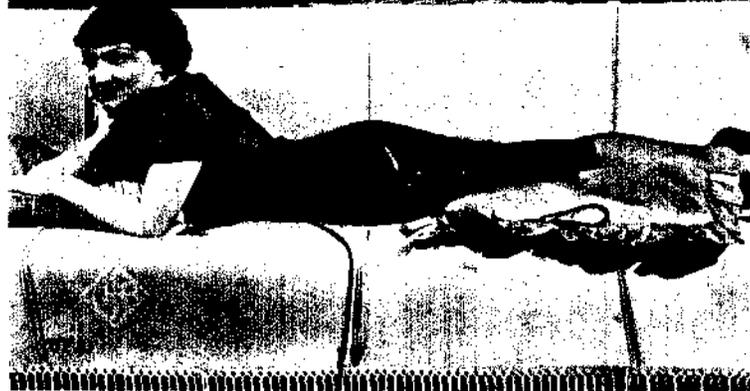
Una sicura difesa dai batteri e dalle scorie nocive che minacciano la salute del nostro organismo e specialmente dell'apparato urinario si ottiene con l'igiene interna attuata mediante le compresse di

Sul. Prof. - Milano - N. 33342

**ELMITOLO**

BAYER

# QUADRO!



## DISGRAZIE SCENOGRAFICHE

Due giovani attrici sfortunate: schiave di salotti troppo belli. Se Ingeborg von Kusserow (sopra), interprete del film LA RAGAZZA DI STANOTTE, abbandonasse il divano, sul quale si sforza di imitare un pesce nero, non si capirebbe più che cosa mai stia tirando su con tanta fatica quello strano pescatore. E basterebbe che Lyda Roberti (sotto), novizia del film americano, spostasse la testa, perché le tigri non sapessero più su che cosa saltare; se poi muovesse le mani, il quadro cadrebbe dal muro. Povere ragazze: pensare che si sono votate all'immagine animata, per vedersi poi così crudelmente fissate.



(M.G.M.)



(UFA)



(M.G.M.)

## STRAVAGANZE ANATOMICHE

Nel film CAPRICCIO vedremo apparire Hedi e Margot Höpfner (sopra), le più curiose sorelle siamesi che si siano mai viste. La sorella Hedi, la più fortunata delle due, dispone di un braccio e mezzo, e di due paia di gambe, di cui l'uno è attaccato alle spalle. L'altra, Margot, dispone soltanto della testa e di un braccio e difficilmente potrebbe quindi sorreggersi senza l'aiuto della sorella più dotata. Anche il cantante Allan Jones (sotto), sembra che possieda qualche curiosità anatomica e che alzi la maglietta per farcela vedere. Senonché non riusciamo a vedere nulla di speciale.



Amedeo Nazzari e Giuseppe Porelli nel film 'Fuochi d'artificio' (Juventus Film)

## UNA SORPRESA

IN TEATRO di posa la voce di Righelli si sente poco; e una voce rapida e discreta, che subito ottiene il suo effetto. Di solito, durante il lavoro, Righelli sorride, ammicca, spesso si lascia sfuggire battute ironiche e umoristiche. Eppure, mentre a Cinecittà seguiamo la ripresa di una scena del suo film **FUOCHI D'ARTIFICIO**, osservandolo dirigere, abbiamo la impressione che qualcosa non va. Lo vediamo alzarsi dalla sedia, fare qualche passo, poi d'un tratto sedersi, accendere una sigaretta, toccarsi qua e là, muoversi nervosamente. Pare che nemmeno lui comprenda la ragione della sua inquietudine. Chi lo sa, forse il calore di queste improvvise giornate estive, che rende ancor più fastidioso quello delle lampade, gli procura un malessere indefinito. Ogni tanto allunga il collo fuori della camicia come se qualcosa impicciasse il suo respiro. Ma Righelli non vuol perdere tempo, e incomincia a provare.

La scena è in un bianco salone, dove alcuni arredi quasi autentici di stile impero malamente sopportano la promiscuità con altri del tutto falsi, con oggetti e ornamenti di vario stile e provenienza, con tavolini novecento e porte che ricordano i tempi dell'inflazione del mareo. Le poltrone, i divani e il tavolo sono ingombri di scarpe di diverse foggie e qualità; giacche bianche, verdi, fantasia, marrone, grige, rigate; poi scatole di fazzoletti bianchi sparse qua e là; e camicie, pantaloni, valigie, ecc.

In mezzo a tale confusione, Amedeo Nazzari si aruccia le ciglia, si lascia i lunghi baffi rossicci e continuamente si guarda in uno specchio. Appare molto preoccupato della sua eleganza, e si prepara con molta cura. Poi si capisce che la macchina da presa lo deve cogliere mentre appunto finisce di abbigliarsi. Infatti Porelli gli accomoda la cravatta con i gesti di un segretario zelante, compiaciuto e insieme leggermente maligno; quindi

gli porge una giacca avana che Nazzari infila con scioltezza. Durante questa operazione Nazzari chiede a Porelli di una certa lettera, indirizzata a una certa marchesa, che Porelli avrebbe dovuto lasciare a un certo *bureau* (lettera, marchesa, *bureau* non mancano mai nei film italiani). Oh Dio, Porelli l'ha dimenticata, e lo dice con ipocrita mortificazione. «Dammela» fa allora Nazzari, benevolo e paziente.

«Alt». La prima parte della scena è finita. Ma sarà bene ripeterla ancora. Intanto Nazzari ha sporcato la camicia di seta avorio. «Adele» dice a una brava donna che ha l'aria d'esser caduta per isbaglio in quel mondo fittizio. «preparami un'altra camicia». Beve un sorso da un bicchiere nascosto dietro un vaso di fiori; poi chiama di nuovo Adele. «Sigarette». Nazzari è tranquillo, sicuro di sé. «Via, si ricomincia» fa Righelli, allungando di nuovo il collo fuori della camicia e cercando con la mano di liberarsi come da una stretta alla gola. Si alza, si avvicina a Porelli. «Lei deve apparire più mortificato quando dice di aver dimenticata la lettera nella borsa. Per esempio, così» e Righelli finge un atteggiamento stupito e pietoso, da strappare l'indulgenza del cuore più indurito e iracondo. Porelli ha capito. Il regista torna sulla sua autorevole sedia. «Pronti!». Si ode il suono smorzato di un campanello da ospedale. «Silenzio!». «Ciak». «Azione!». La scena ricomincia; e così per tre, quattro volte. Poi le luci violente delle lampade si spengono come alla fine di una festa. Ma non si tratta che di pochi minuti d'intervallo, dei quali approfittiamo per uscire un po' all'aria.

Tornati nel teatro di posa, troviamo Righelli allegro, come liberato da un'oppressione. Che era avvenuto? Quell'angustia, quell'inquietudine, quel senso di malessere, non erano che una sciocchezza. Il regista s'era messo la maglietta all'incontrario, sicché la parte che gli

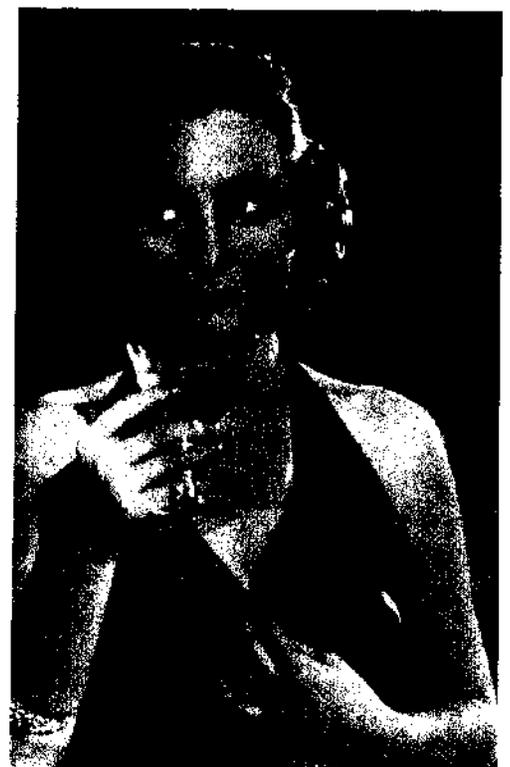
sarebbe dovuta stare sulla schiena gli era rampiava invece sul collo. In sotto la voce: «Guarda un po'» diceva; e lo stava perdendo la calma per una maglietta messa all'incontrario. Siamo nelle mani del caso più stupido e maligno: chi mi dice che certe brutte scene che si riscontrano nei film non siano se non la conseguenza di una maglietta indossata per un altro verso? Be', ragazzi, al lavoro!».

Si riprende la scena al punto di prima. Porelli consegna la lettera a Nazzari, levandola da una busta di cuoio. Nazzari: «Che c'è in quella busta?». Porelli: «Carte». Nazzari prende la busta e guarda: «Ma sono vecchi giornali!». Sono vecchi giornali, ma Porelli assicura che in una busta come la sua diventano carte importantissime. Poi il discorso prende un'altra piega e Porelli rivela a Nazzari che un tale è così povero che al sabato non sa come fare a pagare gli operai. «E mentre i suoi titoli in borsa precipiteranno», aggiunge, «sai io cosa farò?».

«Cosa farete?».

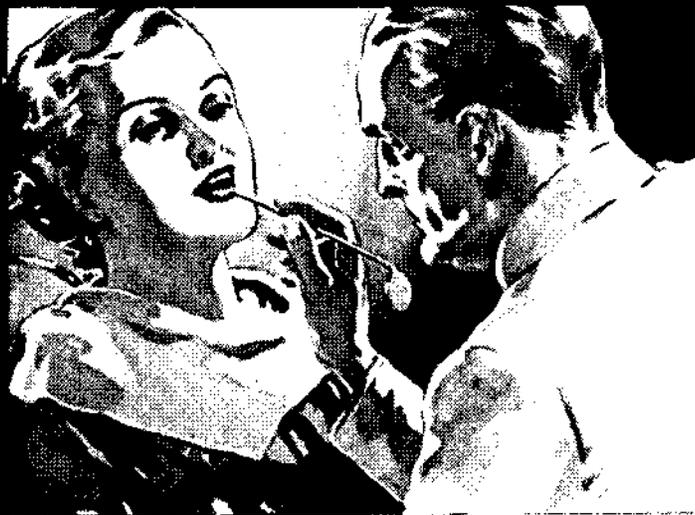
Queste due parole di sfida sono pronunciate da una voce ironica e tagliente di donna. Non avevamo notato che ai due attori s'era aggiunta un'attrice. Eravamo troppo di lato, essa ci rimaneva nascosta dietro a un gran vaso di fiori. Ci spostiamo, incuriositi da quella voce insolita. Scorgiamo infatti un'attrice; i suoi capelli le incorniciano il viso come una palla fatta di ricci biondi e luccicanti; il suo corpo è avvolto in una vestaglia a righe rosse e blu. Chi mai può essere? Qualcuno viene in nostro soccorso; all'orecchio, come se dovesse svelarci un segreto, ci susurra il nome di Gery Land. Questo nome non ci dice niente. Pensiamo si tratti di una nuova attrice, scoperta chi sa dove. Senonché, finita la scena, essa si volta. Ed è allora che, con sorpresa, in quei tratti quasi giovanili, riconosciamo il profilo di Linda Pini.

**IL CRONISTA**



Gery Land ricorda "un poco" Linda Pini

Consultate il vostro dentista!



Meglio di così  
non potrebbe andare...

Questo vi dirà il vostro dentista, se avrete seguito il consiglio datovi di adoperare quotidianamente la **PASTA DENTIFRICIA GIBBS "S.R."** a base di **Sodioricinoleato**

La **PASTA DENTIFRICIA "S.R."** unisce, ai pregi di un dentifricio perfetto, quello di essere efficacissima nella prevenzione delle affezioni della bocca in generale e della Gengivite e della Piorrea in particolare.

Gengive deboli ed inerti sono facile preda della Gengivite e della Piorrea e portano, fatalmente, alla perdita dei denti, anche se apparentemente sani e belli.

La **PASTA DENTIFRICIA "S.R."** grazie alla sua base di **Sodioricinoleato**, stimola la resistenza dei tessuti e neutralizza gli effetti tossici, mantenendo così le gengive sane e forti.

Questa pasta, di **sapore gradevolissimo**, dona ai denti un scintillante biancore, senza lederne minimamente lo smalto.

**PASTA DENTIFRICIA GIBBS**  
A L  
**SODIORICINOLEATO**

Soc. An. Stabilimenti Italiani Gibbs - Milano

402

# GALLERIA

## XLVIII ANITA LOUISE

(V tavola a fianco)

ANITA LOUISE è nata a New York nel gennaio 1913. La sua famiglia era ricca e distinta: la famiglia Freiden è proprietaria della Scuola Professionale per bambini a New York e poi la Scuola Greenwood a Hollywood. Non sanno dire i biografi, se la famiglia scese con mire lontane, ma ben definibili, la scuola di Hollywood, o se la scelta fu del tutto casuale. Certo, essa ricevette fin dall'ora un'educazione che le riuscì assai comoda in seguito. Imparò a suonare l'arpa e il piano, a cantare e a danzare: non come una dilettante timida, ma come una maestra. A quel tempo desiderava già di diventare attrice, e questo lo sappiamo, la famiglia non volle mai disubbidire. Bravi borghesi ambiziosi, e dotati di idee franche e merite, essi non si vergognavano affatto di avere dato e natali a una "sonnambrante". Perciò fin dagli inizi la vita di Anita Louise è stata facile e senza intoppi, e chiare in partenza le sue aspirazioni. Essa, per di più la verità, non pensò mai che, una volta avviata sulla strada afferente, questa potesse mutare il suo rettilineo iniziale, complicandolo con brusche curve, con salite e discese inopinabili. Candida e brava, la fanciulla, finiti gli studi, si presentò agli stabilimenti cinematografici. E aveva ragione di stare tranquilla: il film sonoro ha sempre avuto bisogno di virtuosi eccitabili, e gli industriali del film sonoro accordero un'ora con gioia la dolce voce, la dolce bellezza, la dolce agilità danzante di Anita Louise. Del resto, quando essa borbottò a quelle porte, aveva già imparato a recitare, aveva vinto ogni accenno in sé di timidezza (sotto l'apparenza di colomba ignara si nascondevono fierezza e sicurezza di sé e delle proprie doti preclari). A tredici anni era già un'attrice, e lo dimostrò anche i pubblici di New York, su pure favorevolmente. Anita non voleva diventare una famosa e grande attrice di teatro: voleva fare del cinematografo, soltanto del cinematografo. Procuratesi perciò nel breve giro di uno o due anni le referenze - adatte a favorirla al suo primo esordio a Cinefania, essa non attese e non tirò. Cominciò come bambina prodigo. Del resto, aggiungeremo: in teatro era difficile trovarle una sistemazione: cantante, danzatrice, musicista o semplicemente attrice? Troppe cose che, sopra tutto in una debuttante, imbrogliono la matassa. Invece il cinema sonoro paga a peso d'oro ognuna di tali facoltà, e se per caso una persona le riunisce tutte, la sua fortuna è fatta. Inoltre il cinema sonoro ha modo di apprezzare più attentamente del teatro il tutto e le parti componenti d'una bellezza così miracolosamente azzeccata. In questo senso, azzeccata: se i produttori cinematografici sognano o si fabbricano con l'immaginazione un prototipo di bellezza, questo non può rispondere che alle sembianze di Anita Louise: capelli biondi, grandi occhi azzurri e liquidi, bocca languida e timorosa, mento rotondo e patetico. È una donna che par sempre di guardare attraverso le lacrime, o di riconoscere sul coperechio d'una scatola di *bonbons*. La mitologia hollywoodiana non aveva forse mai avuto una Ebe così adatta a reggere sulle bianche braccia coppe di nettare immaginario; profumato e prelibatissimo.

A Hollywood la chiamano, comunque, «la fata dalle dita magiche». Nella vita essa ama molto i fiori, e una biografia autorizzata completa in tal modo l'indicazione: «... e in special modo le rose e i gigli, con i quali ha trasformato la

sua carriera in una vera e propria fiaba: rose e gigli in quella e azzurro, a spai suoi abiti. Ama naturalmente i bei vestiti e preferisce la moda di New York a quella di Parigi.

Anita Louise passò disinvoltata da un film all'altro, da un ruolo all'altro. Gli operatori di Hollywood adoperano subito ogni cura del suo viso, e le fabbricano una sorta di alone permanente, fatto di luce smorzata, che l'accompagna, come un'aureola, in tutte le sue fatiche sullo schermo. I grandi bambini americani vedono in lei una incarnazione celeste, e, die anni e sobrio, una fata azzurra e bianca. Max Reinhardt non fece che ascoltare i consigli degli hollywoodiani, quando scelse Anita per il difficile ruolo di Titania la fata della scospianza come in UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE. Inconfondibilissima scelta. Prima d'allora, la ragazza era apparsa anche in vesti moderne, le quali furono sempre troppo modeste per lasciare la sua venerabile figura. Era un'attrice che di rado trovava i toni giusti: se si metteva a scherzare (per mantener fede a quelle vesti, e alle caratteristiche *standard* e accettate della ragazza americana del nostro tempo), era addirittura inebriata: se, obliando il suo temperamento e ai suoi gusti, diventava sentimentale, dai suoi occhi e dalla sua bocca si versava una trepida annuncina d'agnellino; e rivoli di miele mescolati a lacrime, gemiti e sospiri cristallizzati in bacchette di zucchero filato, pareva discendere su tutta la sua persona. Accadeva come se uno strato di vischioso e attaccaticcio sciroppo, partito da lei, irradasse lo scherzetto, e a poco a poco occupasse tutta la sala dove si proiettava il suo film. Le poltrone, essendo fisse a terra, restavano ferme: ma il pubblico a poco a poco galleggiava e dondolandosi su quel fiume odoroso, e beveva roba dolce. C'era naturalmente chi non resisteva a tanta sovrappiù squisitezza. Ma c'erano dei ghiottoni che ci si beavano.

Come Titania, Anita Louise vinse la sua battaglia. Dopo, però, ritorno a spargere rosolio e melassa. Come Titania, cantò e danzò divinamente, e divinamente pianse e rise. Reinhardt è un mago nel dirigere e nell'incorniciare gli attori, e così anche Anita Louise fu straordinariamente abile e pronta in quel film. Di più: gli elfi, che spazzaprati e i *hectisistler* di grimmana e mirikiana memoria, e le *fairies* di Shakespeare, rappresentati troppo curiosamente nel film, ricevevano chafanità e grazia dalla presenza *flon* e incantata della immateriale Titania. Quella volta le perdonammo tutto, e demmo quasi ragione a chi confessa, durante la proiezione dei film di Anita Louise, di «dilinquirsi» addirittura al cospetto incorporeo della sua ombra. Così taluno si espresse testualmente in nostra presenza.

FILM PRINCIPALI: THE MUSIC MASTER (Fox 1929), THE GREAT MEADOW (MGM 1929), THE MARRIAGE PLAYGROUND (Param. 1930), HAVEN ON EARTH (Universal 1932), MADAME DUBARRY (Warner 1934), CANTO D'AMORE (Here's to Romance, 20th Century-Fox 1935), SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE (Warner 1935), LA VITA DI PASTEUR (The Life Story of Louis Pasteur, First National 1936), AVORTO NERO (Anthony Adverse, Warner 1936), LA LUCE VERDE (Warner 1937), TOVARICH (To-Night is Ours, Warner 1938), IL NEMICO DELL'IMPOSSIBILE (Warner 1938). PUCK

PREPARATO SPECIALE PER LA CURA DEI DENTI E DELLE GENGIVE

PASTA DENTIFRICIA

GIBBS  
S.R.  
AL  
SODIORICINOLEATO

"S.R."



ANITA LOUISE

Metro Goldwyn Mayer  
1938-39

## La produzione del XV ANNIVERSARIO

il 1° elenco della produzione Metro Goldwyn Mayer del XV anniversario è ormai, si può dire, di dominio pubblico. 22 film dai titoli e ancor più dai nomi sonanti.

A completare la presentazione, soprattutto dal lato spettacolare, non è privo d'interesse suddividerli sommariamente in rapporto alle caratteristiche del soggetto, vale a dire alla materia che ciascuno di essi porta sullo schermo. Lo specchietto della pagina parla chiaro, 8 categorie su 22 soggetti: una scala a gradini ben distinti che va dal film storico al comico, dall'interesse emozionante alla risata a gola piena, una scala che consente al Cinema di presentare al proprio pubblico un repertorio fra i più

riccamente variati. Sul valore specifico dei rappresentanti le singole categorie è superfluo insistere: basta una scorsa agli elenchi in circolazione per far tacere dubbi e scrupoli del più pignolo fra gli spettatori, a meno che non si tratti di pignoleria in mala fede.

A un capo della scala - film storico - troviamo infatti **Greta Garbo** e **Norma Shearer** - "MARIA WALEWSKA"

e "MARIA ANTONIETTA"; all'altro capo **Laurel-Hardy** e i **Fratelli Marx**, una coppia ed un terzetto sui quali riposa, quasi essenzialmente, il domani del film comico. Agli "ARDITI DELL'ARIA" del mare e della terra è affidata la cinematografia eroica. Sono arditi che rispondono ai nomi di

**Clark Gable, Spencer Tracy, Robert Taylor** ecc., autentiche glorie dello schermo, dense come nessun'altra di richiamo popolare. E la stessa salda sicurezza riflette ed impone il romanzo d'amore a traverso i volti parlanti di **Joan Crawford, Luise Rainer, Rosalind Russell**; la ispira il film musicale con le luminose figure di **Jeannette Mac Donald** e **Eleanor Powell**, la ribadisce il giallorosa garantito dai suoi capostipiti: **William Powell-Myrna Loy**.

Alla grandiosità unica del mezzo artistico e tecnico la produzione del XV anniversario aggiunge quindi la originalità e

la varietà dei soggetti, necessaria la prima per completare gli attributi spettacolari del film singolo e la seconda per presentare al Cinema un complesso di spettacoli tale da costituire un **repertorio organico**, capace cioè di consentire a chi lo programma il più largo avvicendamento della materia. Presi in blocco i 22 film del 1° elenco M.G.M. possiedono appunto anche questa preziosa caratte-



ristica. Le 8 distinte categorie in cui possono essere suddivisi dicono infatti all'Esercente che egli può concedersi il lusso di presentare al proprio pubblico una progressione di spettacoli, spiccatamente diversi l'uno dall'altro nella forma e nella materia, scorrazzando dal dramma alla commedia, senza ripetersi.



Charlie Lombard mentre pratica uno dei suoi sport preferiti (Paramount)

# ILLUSIONI E REALTÀ

NON TUTTI sanno le tante difficoltà della vita degli attori e delle attrici che seriamente lavorano. Molto spesso, signori e signorine che vorrebbero tentare la carriera cinematografica, ne parlano con una leggerezza veramente virgoline, come se si trattasse della cosa più facile, senza sapere in che cosa consista e senza rendersi conto di ciò che necessita, e quello che bisogna fare per riuscire ad essere veri attori cinematografici. Molte, troppe donne credono di potersi tentare in un giorno, un giorno all'altro. Invece non è facile diventare attrici, intendiamoci, nel senso più completo della parola, poiché non basta essere belle, carine, fotografiche; occorrono bensì disposizioni speciali: bisogna essere intelligenti, possedere una certa cultura e sensibilità artistica; saper si muovere, camminare, gestire con armonia, spigliatezza, grazia e disinvoltura; vestire con gusto, eleganza e sapere indossare qualsiasi costume e abito ricco, o povero che sia. È indispensabile, poi, molta salute, pazienza, volontà e serietà, per riuscire e imporsi. A base della sua vita, l'attrice dovrebbe mettere disciplina, ordine e severità con se stessa: cose queste non facili specie per chi è molto giovane, e ha delle illusioni e poca pratica in questo campo. Oltre tutto, è necessario che l'attrice, nei periodi di riposo, pratichi quegli sport che possono essere utili: equitazione, nuoto, tennis, ginnastica, ciclismo, ecc., e questo per mantenere i nervi in esercizio e renderli non facili alla stanchezza. Ogni mattina, la buona ginnastica le servirà a conservare elastico il corpo e a non ingrassare troppo. Durante il periodo di lavoro, invece, dovrà seguire un'esistenza un po' diversa, mantenendo quasi da parte la sua vita privata, poiché è assolutamente impossibile, lavorando seriamente, vivere una doppia vita dedicandosi un po' a questo e un po' a quello. Ritirarsi tardi la notte, restare a lungo in ambienti caldi fra il fumo e bere alcool, scappa a scappare, mentre invece l'artista deve comportarsi, prestare cura per essere pronta di buon mattino, e non, di sera

per riprendere il suo lavoro tranquillo e sereno. Il corpo e lo spirito devono essere pronti a sostenere ogni eventualità delle fatiche; può accadere che una scena debba ripetersi molte e molte volte, e ciò è affaticante, e se non si hanno i nervi riposati e calmi l'espressione del viso non potrà non essere quella che dovrebbe.

A proposito vi dirò che Marta Eggerth, in uno dei suoi ultimi film, fu costretta, non per causa sua, a ripetere una scena ben 22 volte! All'ultimo, quando tutto l'insieme era perfettamente a posto, il viso di Marta appariva sfurcato dalla stanchezza, con quei risultati che ben potete immaginare.

L'attrice deve ricordarsi che nel periodo di lavoro è necessario mantenere una dieta speciale nel mangiare, specie al pasto di mezzogiorno, non potendo rinnettersi a girare con lo stomaco eccessivamente pieno; questo non può facilitare il suo lavoro, specie sotto un sole forte o sotto gli abbaglianti riflettori già stanchevoli per se stessi.

I produttori cinematografici americani osservano moltissimo anche questo e tengono le loro attrici ed attori sotto un controllo continuo, poiché, lasciando fare ciò che loro vorrebbero, potrebbero qualche volta subire danni con perdita di tempo e di denaro. Così ad Hollywood nei ristoranti interni delle grandi case cinematografiche, esistono, per gli artisti, dei menù fissi, in cui sono cibi leggeri e speciali.

I pasti di mezzogiorno delle grandi stelle americane, quando lavorano, sono a preferenza pasti di succhi di frutta, creme, biscotti secchi, ecc. Ad esempio, vi dirò che Joan Crawford mangia finocchi crudi, banane, e beve spremute di arancio, limone con molto zucchero. Mirna Loy preferisce succo di pomodoro, formaggi freschi leggerissimi, gelatine di frutta, biscotti secchi e acque minerali. Constance Bennett invece ama lo *yoghurt*, gallette, creme dolci, ananas. Greta Garbo, marmellate, biscotti, molto tè con latte e frutta in quantità. Kutlarin, Hepburn adora il succo di *rape-fruits*, e succo d'uva, pesche gialle conservate e pan di spagna. Vi dirò che anche i divi si nutrono di cose leggere, sostanziose, ma facili a digerirsi. Penso che i nostri attori e le nostre attrici cinematografiche debbano fare altrettanto osservando attentamente i loro pasti e nutrendosi più curi nelle scelte delle vivande, i cibi dolci, o senza, facendo

colazione a Cinecittà, mi è capitato di avere di fronte al mio, un tavolo dove sedeva un gruppo di attrici e di attori che, coi visi ceremoniosi e nei loro abiti di lavoro, si rimpinzavano con abbondanti piatti di pasta asciutta, bistecche e in contorno, formaggi, frutta. Ciò mi ha meravigliato moltissimo, e mi sono chiesta con vero stupore come avrebbero potuto, questi attori, riprendere a "girare" dopo quel pasto che richiedeva, senz'altro, almeno un'ora di riposo in una comoda poltrona. Ve l'immaginate una scena di movimento, di energia, di discussione, o meglio d'amore, ripresa dopo un simile pranzo? Quale espressione quei volti avranno potuto assumere e quale spigliatezza di movimenti avranno avuto i protagonisti di quelle scene? Sono certa che riflettendo un pochino non potranno, sia gli attori, che i produttori e i registi, darsi torto se consiglio loro di incominciare, anche in questo campo, a fare diversamente ed a essere più disciplinati cercando un regime alimentare indicato al loro lavoro.

**BRUNA BERCIERI ROFFI**



Colazione per Greta Garbo (M.G.M.)



Joan Crawford fa un po' di ginnastica prima della colazione (M.G.M.)



Un tecnico del suono mentre si appresta a registrare su disco un effetto sonoro (Foto Gaurat, Parigi)

## TRUCCHI SONORI

L'APPLICAZIONE dei trucchi sonori è, in buona parte, fondata sulla proprietà che hanno appositi amplificatori elettrici e sulla possibilità di mescolare le « correnti di uscita » di un determinato numero di tali amplificatori. In effetto si tratta di sovrapporre, al dialogo degli attori, certi rumori che creeranno l'ambiente, sottolineeranno una frase, evocano dei fatti, spesso senza che vi sia bisogno di suggerirli per mezzo di un'immagine visiva o verbale. Questa tecnica, che ha ricevuto il nome di « missaggio » (dalla parola inglese « mixage » che significa « mescolamento ») rappresenta la trasposizione in elettroacustica del principio della sovrainiezione di immagini. Gli ingegneri del suono chiamano corrente di modulazione una corrente elettrica traducevole per mezzo delle sue variazioni d'intensità, le oscillazioni acustiche che hanno colpito un microfono. Si tratta di fare una scelta delle correnti di modulazione di cui si ha bisogno per creare la « tavolozza sonora », studiando e dosando separatamente le une rispetto alle altre e riunendole poi in un unico fascio che costituirà la « modulazione terminale », cioè quella che sarà registrata sulla colonna sonora del film o radiodiffusa.

All'origine, tutti i suoni sono prodotti davanti a un microfono. Ma nell'applicazione pratica degli effetti sonori, si ricorre spesso a registrazioni effettuate in precedenza su dischi fonografici o su pellicola. Questo procedimento ha il vantaggio di offrire un documento il cui valore resta costante, e ciò ha un'importanza capitale per la buona riuscita del « missaggio ». Le armi principali del « fabbricatore di rumori » saranno dunque: una collezione di dischi o di film, alcuni amplificatori ed un « mescolatore ». Fatta la scelta delle modulazioni, l'ingegnere del suono dispone le diverse sorgenti sonore in modo che le correnti arrivino tutte ai pannelli di entrata del « mescolatore ». Il numero di queste modulazioni viene generalmente limitato a quattro, per il fatto che superando questa cifra, il lavoro imposto all'operatore, diverrebbe eccessivo. Il volume di ciascuna di queste modulazioni viene regolato per mezzo

di un potenziometro, il quale non trasporta nel mescolatore propriamente detto che una parte giudiziosamente calcolata del rumore. Questo potenziometro è costituito da un gruppo di resistenze senza « auto-induzione », di cui certe sono variabili ed altre fisse. Si potrebbe raggiungere lo stesso risultato per mezzo di una sola resistenza variabile, ma il sistema precedentemente indicato ha il vantaggio di evitare ogni alterazione del timbro sonoro, che non mancherebbe certamente di prodursi se l'impedenza del circuito variasse con la posizione della resistenza regolabile. Una resistenza non ha un valore fisso se non è attraversata da una corrente continua, e la qualità propria delle modulazioni è di essere costituite da correnti essenzialmente variabili. Solo dunque resistenze che avessero un valore preciso potrebbero attenuare nella stessa proporzione correnti di frequenza molto diversa. Ma siccome le resistenze a valore preciso non esistono in commercio, certe frequenze verrebbero di conseguenza attenuate in una proporzione molto più grande in rapporto ad altre, e ciò si tradurrebbe nell'audizione in una distorsione o modificazione del timbro. Perciò si è ricorsi ad un artificio elettrico, costituito dal citato gruppo di resistenze, di cui l'effetto ottenuto sarà uguale a quello che si potrebbe ottenere impiegando una resistenza ideale. Questo dispositivo evita inoltre che le correnti non ritornino attraverso i conduttori che le portano ai diversi complessi.

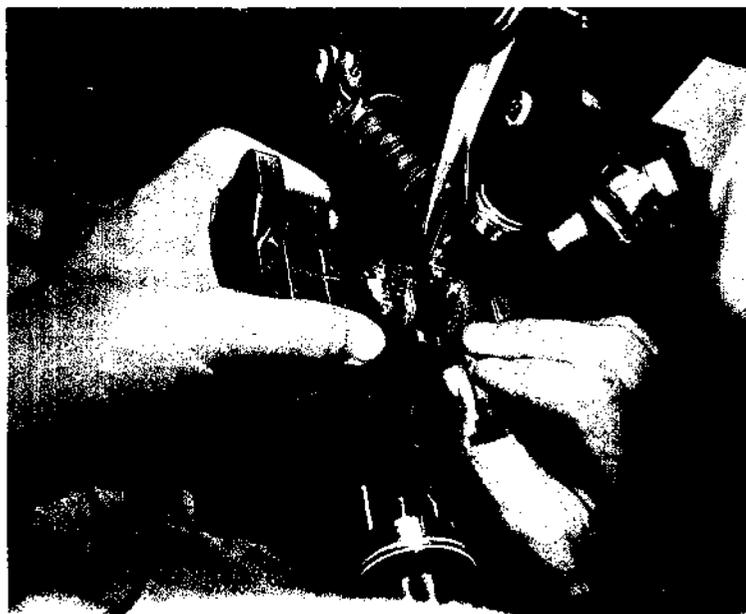
Per dimostrare l'applicazione del « missaggio » scegliamo l'esempio di una trasmissione radiofonica. « Un dramma si svolge in una miniera di carbone. In seguito ad un incidente un minatore provoca la catastrofe e le gallerie vengono invase dall'acqua. I minatori soprav-

vissuti, sperduti nell'oscurità, cominciano a soffrire per la mancanza dell'aria e sperando di poter essere soccorsi, cominciano a battere con i picconi le pareti della galleria per attirare l'attenzione delle squadre di soccorso... È questo uno dei casi più tipici e che non sarebbe possibile sonorizzare senza ricorrere al trucco. La maggior parte dei rumori possibilmente registrati direttamente su dischi in un pozzo di un bacino minerario. I rumori provocati dalle benne, dai martelli pneumatici, dai cavalli, dai motori, dai colpi di picconi, ecc., saranno registrati separatamente.

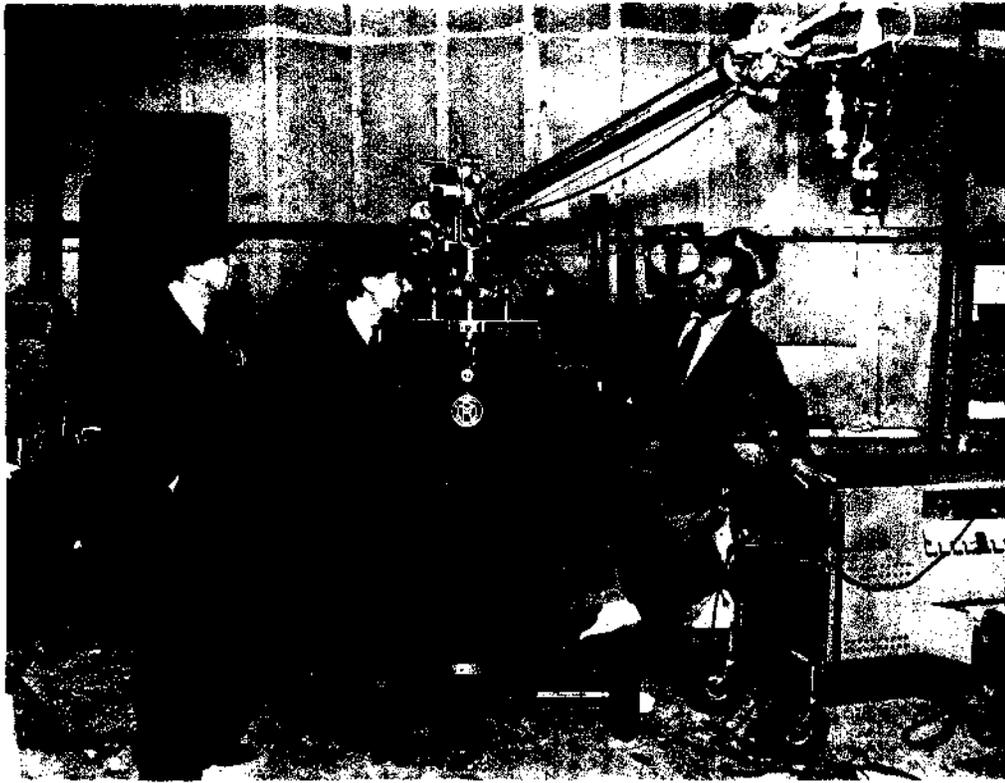
A questo punto si arrestano gli elementi autentici. Sarebbe infatti assurdo inondare una miniera solo per il gusto di far divertire il pubblico che ascolta questo programma, ma, nello stesso tempo, è assolutamente necessario dare a questo pubblico una traduzione esatta dei rumori dell'ambiente, la cui evocazione sarà sicura e potente. Si ricorrerà dunque per l'inondazione ad una semplice tinozza e al rubinetto dell'acqua. Mentre i dischi registrati nel fondo della miniera verranno tradotti e portati nel « mescolatore », un tecnico del suono, provocherà l'inondazione in uno studio vicino. Un gruppo di attori, riuniti intorno ad un microfono in un altro auditorium, grideranno disperatamente, le suonerie di allarme, pure registrate su di un disco, squilleranno; nel grande auditorium il capo della spedizione di soccorso ordinerà agli operai di murare la galleria invasa dalle acque e si udranno anche i rumori dei minatori che trasportano e accumulano i materiali; infine verranno trasmessi il clamore dell'affollamento alla superficie, gli ordini contraddittori e le grida delle donne!... La preparazione di un tale « missaggio » è indubbiamente assai difficile, per il fatto che, se non si vuole correre il rischio di evocare la potenza drammatica della evocazione, bisogna conservare ai differenti rumori le proporzioni esatte del loro insieme; diversamente il trucco appare ed una volta scoperto distrugge l'emozione e cade nel ridicolo.

Come abbiamo visto, nella maggior parte dei casi si ricorre alla registrazione del rumore su film o su disco, per il fatto che l'ingegnere del suono desidera svolgere il suo lavoro su dati fissi e costanti, ma non sempre, però, ci si serve della sorgente reale del rumore per ottenere la sua registrazione.

Come è noto, il microfono, durante questi



Riparazione a una « valvola di luce » (light valve), piccolo e delicato meccanismo che serve per registrare i suoni secondo il sistema della densità variabile (M. G. M.)



La primitiva "giraffa" (portamicrofono) si è trasformata sempre di più in una macchina complicata ma solida e stabile, come si vede da questo ultimo tipo ammirato da Charlie Ruggles negli studi della Paramount

ultimi anni, è stato portato un po' dappertutto e perciò sapendo fare appello alle diverse cinescopes e discoteche è possibile ottenere una considerevole gamma di suoni in precedenza registrati. La registrazione pura e semplice di un suono reale, non dà però sempre il risultato che ci si attende; il vento, per esempio, non dà nel migliore dei casi che fischi acuti o colpi sordi, che non ricordano per niente l'impressione naturale che procura al nostro orecchio. La stessa cosa è stata constatata nella registrazione dei getti di vapore delle locomotive e dello scappamento fra i due cilindri. Ascoltando infatti certi film registrati direttamente si comprende molto facilmente che la verità non è sempre verosimile e che in determinati casi sarebbe preferibile rinunciare alla registrazione di un fatto autentico per creare una evocazione più conforme alle esigenze dell'orecchio umano. Per questa ragione, negli studi cinematografici si ricorre spesso a quei semplici dispositivi capaci di provocare rumori che riprodotti dall'altoparlante imitano perfettamente l'uno o l'altro rumore naturale. Esiste tutta una tecnica di artifici sonori a cui è superfluo ritornare perché *Cinema* ne ha parlato nel numero passato.

Va aggiunto soltanto che quando l'operatore farà girare un cilindro di tela di seta, sulla quale viene strofinata una striscia della stessa stoffa, per evocare la brezza della sera oppure una forte tempesta, il rumore dato da questo semplicissimo apparecchio è piccolissimo e all'orecchio si dimostra assolutamente inadatto per suggerire una raffica. Perciò mediante l'amplificazione elettrica viene decuplicato e centuplicato a volontà il suono iniziale.

La colonna sonora di un film, registrata sulla copia definitiva e destinata alla proiezione, non è altro che il risultato di una preparazione perfetta e molto complessa che talvolta ha richiesto sforzi laboriosi. Al momento della ripresa dell'immagine si regola sempre il sonoro in modo tale da ottenere una registrazione che sia fra le migliori, senza preoccuparsi del valore reale che questo suono do-

vrà possedere sulla copia definitiva. La musica registrata non conserva il suo timbro esatto e la sua naturalezza, se non è riprodotta con un volume sonoro corrispondente a quello che è stato usato durante la registrazione. Se si desidera dunque ottenere un effetto musicale di fondo, sul quale la parola dovrà avere un forte risalto, bisognerà attenuare la musica in modo tale che pur essendo stato così affievolita, riappaia poi il suo timbro originale. L'effetto di attenuazione ha la conseguenza abituale di favorire le note acute a detrimento delle gravi e gli amplificatori ed i potenziometri operano invece in forma opposta: l'ingegnere del suono dovrà così tenere conto del valore della attenuazione richiesta, e nello stesso tempo delle caratteristiche degli apparecchi che utilizza; dovrà poi anche prevedere tutte le modificazioni che verranno apportate in corso di proiezione dalle installazioni sonore delle sale.

Il culmine del trucco sonoro viene raggiunto nel «doppiato». Il doppiare perfettamente un film rappresenta per i realizzatori un lavoro enorme ed estenuante. Si comincia col tra-

duce parola per parola tutte le frasi pronunciate dagli attori, ma una traduzione così meccanica non può naturalmente essere definitiva. I traduttori dispongono su tre righe il testo originale, la sua traduzione letterale e una traduzione libera, il cui senso corrisponde a quello della frase straniera con un numero di sillabe relativamente identico. Nello stesso tempo, l'ingegnere del suono, grazie alla sua collezione di dischi o di film registranti i diversi rumori, ricostruisce l'ambiente sonoro che non ha potuto separare dal dialogo nel film originale. Poi si registra la musica e la parte più facile può dirsi così compiuta. Ora si tratta di far pronunciare agli attori la traduzione definitiva e di registrarla; qui incominciano i dolori! Si prova, si riprova, ci si stizzisce, ma alla fine ci si riesce sempre, più o meno bene! Quando l'ingegnere del suono è in possesso della registrazione della parola effettua tutti i «messaggi» esattamente come se si trattasse di un film nuovo ed impicgando gli stessi trucchi.

Un'altra forma di trucco sonoro, che è fra le più recenti, riserva senza dubbio le più curiose scoperte. Si tratta della creazione del suono per mezzo del disegno. Partendo dal principio che i suoni si possono scrivere fotoelettricamente sotto forma di denti di sega, si è pensato di disegnare il suono, cioè questi denti, in modo da conferirgli un timbro assolutamente nuovo. Sino ad oggi non è ancora stata fatta alcuna realizzazione del genere che abbia una certa importanza, ma non si esclude, però, che in avvenire sia possibile creare l'oscillogramma sintetico di un colpo di cannone, di una sega circolare, di un aeroplano, ecc.

Quel giorno si potrà dire che il trucco sonoro integrale sarà un fatto compiuto!

C. E. GIUSSANI



La Cinematografia

16 <sup>m</sup>/<sub>m</sub>

a passo ridotto

MOVEX 30 AGFA

macchina da presa 16 mm.

MOVECTOR SUPER 16 AGFA

per proiezioni mute e sonore

Pellicole invertibili 16 mm.

ISOPAN

AGFACOLOR

# FOTOGRAFIA TEMPI DI POSA IN LUGLIO



Joan Marsh interpreta un'acconita fotografa (20th Century-Fox)

AMATEUR. Fotografate meglio in estate per via della Grande quantità di luce arrivata in montagna ed al mare, in giugno ed in estate. Se preferite per le vostre prese il materiale fotografico adatto specialmente in questi predomina grandi masse di verde, usate schermo giallo chiaro o tutt'al più verde, che raddoppia la posa: se la Vostra scelta è per la pellicola panchromatica, più morbida, sensibile a tutti i colori usate lo schermo verde, che triplica - almeno - la posa. Avrete i Vostri cieli con le nuvole bianche ben nette e l'azzurro sarà prodotto con giustizia di tono, di gradiente all'orizzonte per gli spessi strati di vapore caldo emananti dalla terra in pieno sole estivo.

Diamo qui sotto i tempi d'esposizione per pellicole di alta sensibilità 17-18 10 di gradi Din - corrispondenti a 26-27 gradi Scheiner. Per film di 20-30 Din - 29-30 Scheiner dimezzare la posa. Però, per nostro consiglio dettato dalla esperienza, nella posa melius est abundare quam deficere: il vecchio adagio latino torna a pennello al nostro caso.

Lo sviluppo a grana fina, egualizzante, riparerà in pieno ai vostri misurati eccessi, dandovi fotogrammi morbidi, ben dettati nelle ombre, trasparenti nelle luci, che vi offriranno agevoli possibilità di ingrandimento, anche parziale, del negativo.

Soggetto	Luce	Esposizione	
		Apertura mass. del diaframma	Tempo chiaro / Tempo scuro
Vedute aperte, campagna - montagna - cielo e nubi eccellente	cielo	8	1/75 - 1/40
Gruppi all'aria aperta	chiaro sole	6,3	1/50 - 1/25
Istantanee di sport	idem	3,5	1/200-1/300 - 1/250-1/150
Strade chiare	idem	5,4	1/50 - 1/25
Strade scure	idem	4,5	1/50 - 1/25
Sorboschi, luci ed ombre fra le foglie	idem	4,5	1/20 - 1/10

Questi tempi di esposizione daranno al dilettante un indice di carattere generale abbastanza sicuro, per ottenere buoni risultati. Ricordare che i soggetti vicini richiedono maggiore esposizione dei lontani. Posare abbastanza, per ottenere buone e dettagliate le ombre. Per controllare l'illuminazione migliore per fotografie di carattere artistico, raddoppiare i tempi. Al mattino prima delle ore sette ed al pomeriggio oltre le ore 18 raddoppiare, pure, i tempi. Per schermo medio raddoppiare la posa indicata dalla tabella. Per schermo verde triplicare la posa.

## GUIDO PELLEGRINI

# UN CONCORSO

L'IMPORTANZA sempre crescente conseguita dalla fotografia, intesa come documentazione della vita moderna, ha indotto il Circolo Fotografico Milanese ad organizzare un concorso fotografico in occasione del XIV Circuito del Tario, col patrocinio del Comitato permanente che presiede alla grande prova motociclistica lombarda. Con questo concorso il Circolo Fotografico di Milano intende promuovere ed incoraggiare nel campo dilettantistico la fotografia di carattere sportivo. Il concorso, che scade il 31 luglio, consta di tre categorie: SPORTIVA, comprendente le opere a carattere prevalentemente agonistico e sportivo, tali, cioè, che pur esigendo tecnica corretta e chiara composizione, abbiano principalmente un interesse di viva e sportiva documentazione della corsa.

ARTISTICO-PAESISTICA: comprende le

opere a carattere prevalentemente artistico; tali, cioè, che, pur riferendosi inamovibilmente alla visione della corsa, risultino eseguite con intendimenti di originale composizione, sia negli atteggiamenti dei corridori, sia nella riproduzione dello scenario paesistico.

CINEMATOGRAFICA: comprende film a passo ridotto - di corto metraggio - riproduttori i momenti più interessanti della corsa colti con pronta visione dell'insieme ed accorta evidenza del particolare interessante.

La Commissione sarà così composta: Guido Pellegrini - Presidente del Circolo Fotografico Milanese - Presidente, Raffaello Bertieri, Guido Reinach, Edoardo Scotti, Renato Tassinari - Membri.

Di tutte le fotografie premiate e di quelle che eventualmente saranno ritenute meritevoli a giudizio insindacabile della Giuria, sarà fatta una esposizione nei locali del Circolo Fotografico Milanese in epoca opportuna.

# ATTI UFFICIALI

della Fed. Naz. Fascista Industriali dello Spettacolo

Contributi a favore delle Opere Assistenziali del P.N.F.

Con riferimento alla comunicazione precedentemente intercorse circa le disposizioni concordate con la Segreteria del P.N.F. per la disciplina del contributo delle Aziende cinematografiche a favore delle Opere Assistenziali (colonna "Amiche") delle Federazioni del Fascio di Cinematamento.

Allo scopo di poter procedere alla raccolta delle somme occorrenti ad integrare i versamenti convenuti, la F.N.F.I.S. d'accordo con i Presidenti del Comitato Nazionale degli Esercenti Cinema e del Noleggiatori, ha stabilito che il 25% (venticinque per cento) degli incassi, al netto dei diritti artistici e dei diritti d'autore, degli spettacoli cinematografici e misti che hanno avuto luogo nella giornata del 5 giugno u.s. in tutti i cinema e cinema varietà del Regno (compresi quelli gestiti dal Doppiogiochi) sia devoluta a beneficio delle Opere Assistenziali.

Per le sale cinematografiche ad attività saltuaria che nel giorno predetto non hanno dato spettacolo, la devoluzione parziale dell'incasso pro O.A. è stata effettuata nel 5° giorno di spettacolo successivo a quello come sopra fissato. Per i locali a spettacolo misto (Cinema con varietà o avanspettacolo in genere) gli Agenti della S.I.A.E., prima di calcolare la percentuale di spettanza delle O.A., hanno detratto dall'incasso, al netto dei diritti erariali e dei diritti di autore, il 25% a favore dell'esercente per rimborso a forfait del costo dell'avanspettacolo, fermo restando il diritto delle compagnie e degli artisti scritturati a percepire l'intera paga fissata con contratti per le loro prestazioni.

Non sono state ammesse altre detrazioni. I noleggiatori hanno rinunciato per quel giorno al 25% delle quote di noleggio loro spettanti, se la pellicola proiettata il 5 giugno era stata noleggiata a percentuale. Se il noleggio era a prezzo fisso giornaliero, il noleggiatore ha percepito soltanto il 75% del prezzo fissato per il 5 giugno. Se il noleggio era a forfait per un determinato numero di giorni l'esercente ha potuto trattenerlo, sull'importo globale del contratto, il 25% della quota che si è ottenuta dividendo l'importo stesso per il numero di giorni di tenuta della pellicola, tenendo presente che i giorni festivi devono considerarsi, ai fini del computo della quota, equivalenti a due giorni ciascuno.

Esportazione in Albania dei film parlanti in italiano

La nostra R. Legazione d'Albania ha fatto presente all'On.le Ministero della Cultura Popolare che la media di 160 dollari per i film da esportare in Albania, erroneamente indicata nella circolare n. 96 del 12 gennaio u. s. della F.N.F.I.S., è da considerarsi elevatissima nei confronti delle scarse possibilità di incasso delle sale cinematografiche esistenti in detto Paese. In detta circolare si diceva:

«È di sommo interesse per la propaganda di italianità in Albania, che

in detto Paese venga programmata la maggior quantità possibile di film, anche stranieri, in edizione italiana, provenienti dalle Case italiane, batteando quindi in concorrenza i film in edizione straniera provenienti dalle ditte cinematografiche di Atene.

Per andare, però, nel modo più efficiente il gruppo albanese a vincere la tanto concorrenza, è necessario:

1) che per tutti i film stranieri da distribuire in Italia le ditte noleggiatrici si assicurino anche i diritti di esclusività per l'Albania tenendo conto delle specificissime note agevolazioni al riguardo nel campo valutario, in base alle quali, sui proventi ottenuti con le programmazioni delle pellicole straniere in Albania, le quote di spettanza delle case produttrici essere possano essere a queste direttamente inviate, in valuta libera, dall'Albania;

2) che agli esercenti albanesi venga garantito un ritorno regolare di film per non costringerli a sospendere, con grave danno, le programmazioni per mancanza di pellicole italiane o doppie in italiano;

3) che venga richiesto un canone di noleggio medio per film, che dovrebbe aggirarsi sui 160 dollari (spese di trasporto a carico della ditta albanese), in considerazione che quel mercato è di scarse rendimento e le spese generali sono elevatissime.

La F.N.F.I.S. ritiene, pertanto, che il canone di noleggio medio per i film parlanti in italiano da esportare in Albania, debba essere notevolmente inferiore alla cifra suindicata di 160 dollari.

## UN UOMO FELICE



ing. PAOLO ROSSI (Milano). - La capacità di un moderno altoparlante dovrebbe corrispondere a 10-15 watt per le sale fino a 1000 posti; a 15-24 watt per quelle da 1000-2000 posti; ad almeno 45 watt per quelle di oltre 2000 posti. Per queste norme bisogna però tener conto anche della risonanza della sala.

ELSA D. (Bergamo). - Io non ci vedo niente di reale ma sembra che esistano leggi fisse in proposito. Almeno ho sentito poco fa in trattoria una persona dire, con grande serietà: È una signorina molto per bene; non va mai al cinema né lo dice né in quattro ma soltanto in tre! Sava, dunque, forse meglio che lei cerchi di trovare quel terzo.

VALGI (Lazio). - Julien Duvivier mi sembra un regista molto serio ma spesso in pericolo di perdersi in effetti formalisti con una concezione schematica e fredda. Vede però un considerevole progresso in DAVIDE COLLODI e PIER DI CAPOIA e GIANLUIGI BELLINI: azione e personaggi sono descritti più umani e persuasivi.

Se mi prometti (vedi che ti do del tu come lo desideri) di riservarmi i nostri 10 mandati direttamente quelle indicazioni desiderate. L'indirizzo è: Mandando l'imparto in francobollo, si possono avere i numeri arretrati dalla nostra amministrazione.

FAPONE (Milano). - Non è esatto. Né il film né il suo indirizzo.

ANGELO TORRI (Roma). - Non vedo MARIA WALEWSKA che nella prossima stagione. Il GARDINO DI MELAI non verrà. Di Melina Durieux si dice che volere fare, con Sternberg il "Germania" di Zola in Francia. Ora è stata scritturata dalla Columbia.

ABBONATO (Lazio). - Mi scusi, ma sono quasi incapace di leggere romanzo. Li leggo come li legge Gino Compagni-Barbafino sfoglio le prime pagine, guardo l'ultima e basta, per evitare il pericolo di addormentarmi. Ma se invece mi vuol mandare un breve riassunto dattiloscritto della trama, Le potrei facilmente dar un mio giudizio. Che ne dice?

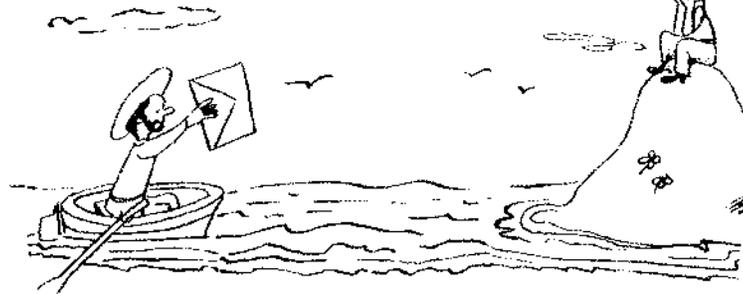
UN FIORENTINO. - Il film, sulle Olimpiadi di Berlino sarà proiettato in Italia.

DEA (M. Venezia). - Per il mio gusto delle pellicole Faced Baby si rivolge alla S.R.I.D. Roma, via M. Costanza 7. Il personaggio che si vede colorato del non tuo siano state fatte nel Technicolor trattandosi di un film del 1928. Vincerò se che nella MAIOLA SIATA (frase) di Strindberg la sequenza della possessione nel Corpus Domini a Vienna è eseguita col Technicolor (sermone rosso-verde), come giorni fa mi ha portato un amico esperto facendomi esaminare quella pellicola.

AMERIZIO SANTONICITO (Bergamo). - I cortometraggi del "prossimamente" sono sottoposti ad un giudizio a parte o vengono tratti dalla pellicola a cui si riferiscono quando della stessa se ne è effettuata la riduzione? L'altra ipotesi parrebbe la giusta. Ma allora perché in alcuni di questi "prossimamente", compiono delle scene che nel film non esistono? - I "prossimamente" sono spesso dei piccoli film isolati che arrivano per via dall'estero e vengono separatamente doppiati da noi. Avrà notato che essi molto spesso sono fatti con raffinatissimi trucchi di stampatrice ottica che non sarebbero facilmente da riprodursi. Le copie di questi film sono ottenute da due negativi diversi: l'uno contiene soltanto le immagini, l'altro le scritte, e questo appunto per ragioni di doppiaggio perché in tal modo è possibile stampare scritte italiane sulle scene originali. Queste scene sono tratte naturalmente dal materiale del film stesso ma può capitare che qualcuno di esse venga poi a mancare sia già nella versione originale oppure in quella doppiata del film completo. Di gran parte

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



de film stranieri, e prossimamente, vengono invece preparati negli stabilimenti italiani. La "galleria" ha presentato Triade March nel num. 46 e Norma Shearer nel num. 47.

GIOVANNA TORSI (Roma). - Un altro predecessore del primo piano l'ho inteso costatare giorni fa nel teatro CARLOTTA (Lazio), riproiettato dai bravi studenti del Cine-Club di Roma. Ogni tanto, alla fine di una scena di mezzo campo lungo si vede risorgersi un mascherone circolare intorno alla testa di uno degli interpreti. Non credo che questo procedimento potrebbe darle la desiderata utilità e sul modo in cui è stato raggiunto stornando il primo piano l'effetto è quello dello schermo completamente scuro, ad eccezione di un buco circolare in cui si vede isolata quella testa, essa non è molto soddisfacente perché distrugge la cornice rettangolare del quadro, la quale dovrebbe servire come base costante al suo stesso delle varie inquadrature. Ma è interessante notare che, evidentemente, il primo piano è nato non tanto dal desiderio di avvicinare il soggetto quanto da quello di isolare un dettaglio significativo per concentrare l'attenzione su di esso; o che, nell'evoluzione del linguaggio cinematografico, l'ingegno umano, prima di accidersi a spaccare un attore dalla distanza normale, avvicinandolo appunto in primo piano, e ricorso ad un espediente relativamente complicato come quello dell'iride eccentrica, mezzo che, del resto, permette di isolare un dettaglio senza ingrandirlo, il che oggi non ci è possibile.

GIUSEPPE MIELLO (Palermo). - Sottotitoli diretto da Cecil B. de Mille; PRANZO ALLE ORE di George Cukor; SOLAMENTE di George Fitzmaurice; LA FAMIGLIA BARRETT di Sidney Franklin; IL GRANDE SENTINELLA di Raoul Walsh; QUANDO SI AMA di Philip Moeller; SIDNEY FRANKLIN di San Francisco; dei suoi film principali. Le cito ORCHIDEA SVAJAGIA, LA FINE DELLA SIGNORA CHEYNEY (edizione muta), CATENE, L'ANGELO DELLE TENEBRE (edizione parlata) e LA BUONA TERRA. È divertente constatare che invece George Fitzmaurice ha diretto l'edizione muta dell'ANGELO DELLE TENEBRE e quella parlata della SIGNORA CHEYNEY.

PIETRO SALVELLI (Siracusa). - Il Dopolavoro di Siracusa, di cui Lei è il presidente, ha la indevole intenzione di procurarsi una copia del film GLI AMORI DI LOBBIANA, girato nell'immediato anteguerra, in parte appunto a Siracusa. Sarà purtroppo difficilissimo rintracciare questa copia perché probabilmente la Casa produttrice non esiste più. Per il momento non posso far altro che girare, con questa risposta, la Sua domanda a chiunque sia in grado di dare qualche informazione.

G. L. (Mantova). - La testimonianza da Lei desiderata probabilmente non incontrerebbe difficoltà. D'altra parte, non è inutile, agli effetti della priorità, deporre il soggetto alla Società degli Autori. Sono persuaso, del resto, che l'idea possa essere venuta, indipendentemente,

anche ad altri e immagino che nel caso di un'opera letteraria essi faranno a tutti sarebbe difficile ottenere una rivendicazione, a meno che nella intenzione non si possano constatare elementi evidentemente tratti dalla Sua opera. Non esiste in Italia una censura obbligatoria per entrare nella prima della realizzazione di un film. È possibile però presentare all'Ufficio Censura prima della stagione prima della realizzazione, o a paga una tassa di lire 145 all'Ufficio Concessioni Governative in Roma, alla Monte della Parma, e si trovano una copia alla Censura presso la Direzione Generale della Cinematografia, il Ministero della Cultura Popolare, nel caso di chiedere informazioni dettagliate e autorizzarle. Tale esame preventivo, in rappresentanza una certa garanzia per quanto riguarda la trama del film, tuttavia non rinvoca il giudizio definitivo della Censura. Lei ha ultimamente trascritto in poi la Sua buona abitudine di mandare, ogni tanto delle belle lettere. Speriamo che, col caldo, rimassa il Suo antico impulso.

GIUSEPPE VICOLO (Vigevano). - Maria Denis è nata a Buenos Aires. È stata educata a Roma ed ha iniziato la sua carriera cinematografica interpretando un film a formato ridotto. Se lo fossi Maria Denis - Le riesce forse difficile di immaginarselo? - sentirei ogni tanto la nostalgia di poter ancora una volta interpretare un film del genere, attività modesta ma svolta con tanto sincero entusiasmo!

CURIOSA (Firenze). - Nel film GIUSEPPE LA FLORIA, Betty Grable faceva parte di un trio di cantanti. - Sui "Jaffa", l'interprete del Gran Sogno in quattro lingue parlate, non appare nel 1938-1939 LONDRA.

MARGHERITA MARIA. - L'Accademia americana premia, generalmente, verso all'inizio della loro carriera, che è il momento in cui infatti ne hanno maggior bisogno. Sarà per questo che, in questi anni, la Hepburn e la Rafters sono state preferite alla Garbo. Ma mi sembra che la Garbo, anche prima, non era mai esente il premio e non saprei perché. - MARIA WALEWSKA sarà premiata nella prossima stagione. Le Case distributrici non rivelano sul mercato tutta la nuova produzione disponibile ma si limitano invece, in senso quantitativo e qualitativo, a quel tanto che soddisfa il bisogno delle sale senza compromettere inutilmente lo sfruttamento commerciale dei singoli film. Molti film, volendosi in una stessa stagione farebbero saltare in un grado commercialmente non desiderato, le uscite del pubblico. Infatti, mentre è auspicabile il maggior perfezionamento possibile del gusto delle masse, l'interesse puramente commerciale tende naturalmente a ottenere il massimo rendimento da un valore minimo. Senonché, la lotta di concorrenza fa saltare considerevolmente questo valore minimo. - Un articolo biografico "L'istrato" di Greta Garbo, è stato pubblicato nel numero 8 di Cinema.

IL NOSTRO

**CANDELA  
MAGNETI  
MARELLI  
LICENZA BOSCH**

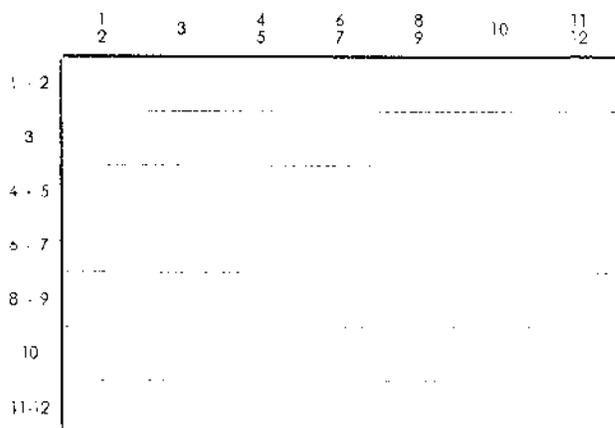
**ASSE  
DELLA CIRCOLAZIONE  
AUTO-MOTOCICLISTICA  
ITALIANA**



# GIOUCHI E CONCORSI

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

## CRUCIDUPO SILLABICO IN BIANCO



Porre nello schema, oltre le parole definite, tredici caselle nere poste simmetricamente. Le parole si leggono tanto orizzontalmente che verticalmente.

1. Uno dei nostri maggiori attori - 2. In 'Squadron bianco' - 3. Verbo di tutti indistintamente gli attori - 4. Il miglior amico di quel Mister Deeds che andò in città - 5. Giacomino la voleva sposare - 6. Tra due ruote... la regina degli interni - 7. Vi sono pure quelle di Broadway - 8. Materie d'illuminazione di certi interni stile '600 - 9. In cinema v'è pur quella dei bruti - 10. La diva che ritorna in 'Luciano Serra pilota' - 11. Casa produttrice italiana - 12. Lo vedemmo in 'Contessa di Parma'. Aldo Parodi (Genova)

## CRITTOGRAMMA - LA DIVA NASCOSTA

Formare, secondo le definizioni date, dei nomi in modo che a lettera uguale corrisponda numero uguale: poi prelevare da ogni nome una lettera e metterla nella casella accanto, in modo che si possa leggere, dall'alto in basso, il nome di una bella attrice, scoperta grande "star" da F. Capra.

1) -	1	2	3	4	5	6	7	(II)	4			
2) -	4	2	6	5	8	8	2		5			
3) -	1	2	6	9	8	8	5	10	2	11	12	13
4) -	14	2	1	4	9	6	8		4			
5) -	3	15	6	5	12	7	5		5			
6) -	13	6	5	14	9	3	2	2	6	9		
7) -	16	17	9	5	6	9	6		6			
									5			

DEFINIZIONI - 1. La star più elegante di Hollywood - 2. Rivelazione della cinematografia italiana dell'anno 1937 - 3. La diva dal volto meraviglioso e dagli occhi splendidi - 4. Grande attrice un po' superstiziosa - 5. Tra poco spiccherà il volo per Hollywood - 6. Bionda, canora, deliziosa stella - 7. Attrice che in un film s'innamora del poeta Browning.

1) -	1	2	3	4	5	5	6	(II)	3		
2) -	7	4	8	9	10	4	7	2	9	11	12
3) -	10	13	1	14	2				3		
4) -	9	4	8	2					8		
5) -	15	4	16	2	14	14			16		
6) -	7	17	11	11	13	12			12		
7) -	18	4	4	15	2	11			8		
8) -	20	2	13	9	4	8			20		

DEFINIZIONI - 1. Simpatico attore italiano - 2. È l'ideale delle donne sportive, vivaci e birichine - 3. Piace alle donne bionde e fragili, per amor di contrasto - 4. Di lui la Crawford può essere altamente orgogliosa - 5. In un recente film è stato veramente "impareggiabile" - 6. Era un eccellente suonatore di sassofono - 7. A Hollywood è celebre per le sue lunghe gambe - 8. Nel "Re dei Campi Elisi".

Ospici Luigi (Bologna)

## SOLUZIONE GIOCHI DEL NUM. 46 (29 MAGGIO 1938-XVI)

### ACROSTICO DI ATTORI E REGISTI ITALIANI

ATTORI

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

Nome del film:  
PIETRO MICCA

REGISTI

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

Nome del film:  
IL TORRENTE

### UN BUON CONSIGLIO

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

Soluzione: 'CINEMA' È LA RIVISTA CHE FA PER VOI

### M E S O S T I C O

Soluzione:  
MALASOMMA - MA - LA - SOMMA

### S C I A R A D A

Soluzione:  
CAVALLERIA - RE DI DANARI

### SOLUTORI GIOCHI N. 46

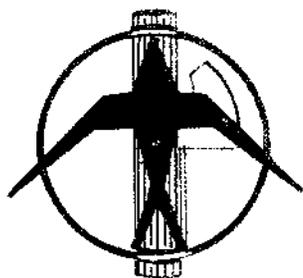
UN BUON CONSIGLIO: Sig. Nora Cesarina - Piazza delle Erbe, 24 - MANTOVA  
ACROSTICO ATTORI E REGISTI ITALIANI: Sig. Bacchi Giuseppe - Via dei Ramni, 26 - ROMA

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con penna molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori di ogni gioco: Cruciduplo sillabico in bianco e La diva nascosta. Premi due abbonamenti annui a "Cinema". Le soluzioni dei giochi pubblicate nel 46° fascicolo appariranno nel 50° (1° gennaio 1938).

Dirrett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

Proprietà, 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 riproduzione articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte



Risparmiate il vostro denaro  
risparmierete tempo.  
Con le linee aeree della

# ALA LITTORIA S A

potete recarvi dovunque  
in Italia e all'Estero  
in poche ore senza soffrire caldo

Per informazioni rivolgersi alle Agenzie di Viaggi e alla Direzione Generale della "ALA LITTORIA S. A." ROMA-AEROPORTO DELLITTORIO

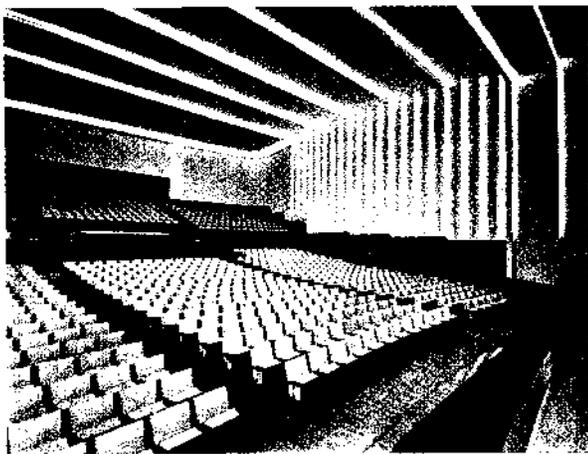
PERCHÈ L'ITALIA  
FASCISTA DIFFONDA  
NEL MONDO LA LUCE  
PIÙ RAPIDA DELLA  
CIVILTÀ DI ROMA

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI - ROMA

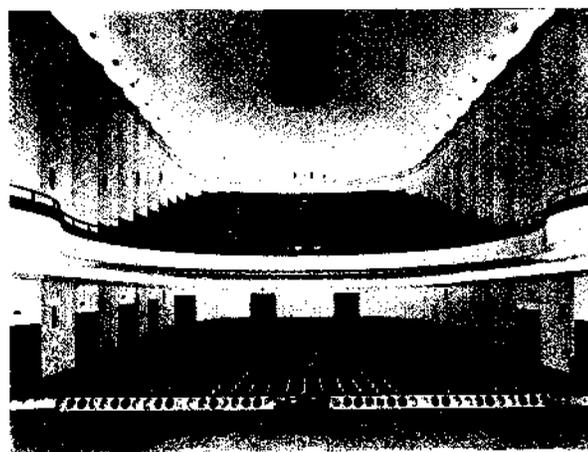
PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE  
POSITIVA PER LA STAMPA  
PER IL SUONO TIPO S A V. 161  
PER IL SUONO TIPO S D V. 162  
NEGATIVA PER CONTROTIPO  
NEGATIVA EXTRA RAPIDA  
PANCROMATICA

**ferrania**

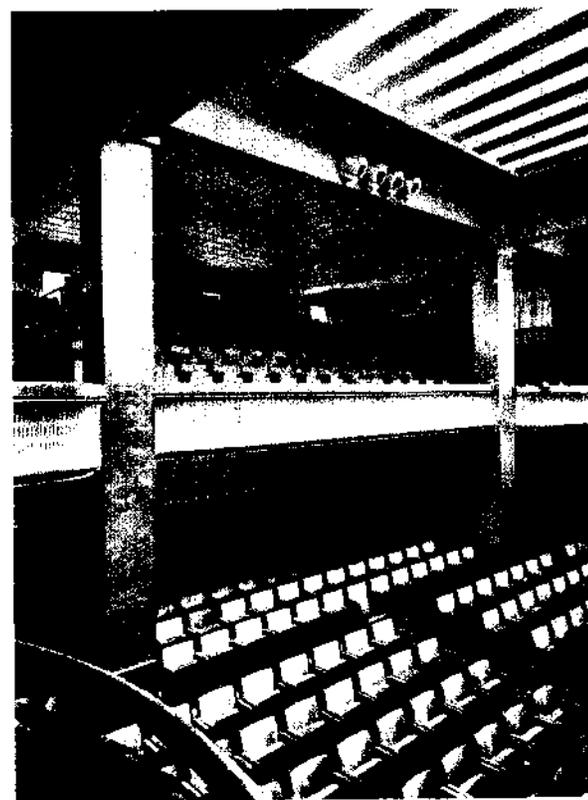
ferrania



CINEMA DELLA MOSTRA INTERNAZIONALE  
D'ARTE CINEMATOGRAFICA. VENEZIA



CINEMA ROMA. VICENZA



TEATRO DELLE ARTI. ROMA

# IL VETROFLEX

## NELLE CORREZIONI ACUSTICHE DELLE SALE CINEMATOGRAFICHE E TEATRALI

La maggior parte delle nostre sale cinematografiche, con l'avvento del cinema sonoro, devono essere aggiornate alle nuove ed imprescindibili necessità acustiche. Per le sale da costruirsi, alla necessità di un rigoroso studio geometrico sulla distribuzione dei suoni, deve seguire una razionale e perfetta correzione acustica.

È noto che le correzioni empiriche sono inefficaci e quasi sempre dannose e si rende quindi necessario che ogni correzione acustica sia studiata da ingegneri specialisti.

La scelta dei materiali assorbenti dev'essere fatta con grande senso di responsabilità, sia per ottenere degli assorbimenti che non alterino l'equilibrio estetico dei suoni e delle voci emesse e sia per conferire alla sala una effettiva e nobile apparenza architettonica che trionfi su quelle realizzazioni posticce che hanno dato motivo ai Progettisti, ai Costruttori e agli Esercenti a non attuare quelle correzioni acustiche indispensabili alle perfette audizioni.

Con i nostri sistemi di correzione acustica, i Progettisti, i Costruttori e gli Esercenti di sale cinematografiche e teatrali non hanno più a temere l'impovertimento dei partiti decorativi della sala. I nostri complessi assorbenti (feltri VETROFLEX, placche di stucco speciale finemente forate ed altri accorgimenti di finitura) potendosi sagomare e plasmare a tutte le forme richieste, possono seguire fedelmente le architetture e le forme decorative ideate dai Progettisti.

LA SEZIONE ACUSTICA E ARCHITETTURA VETROFLEX, da noi creata per lo studio razionale dei problemi acustici e per la realizzazione delle forme più appropriate per ottenere una distribuzione uniforme e gradevole dei suoni, mediante l'applicazione dei nostri complessi acustici assorbenti VETROFLEX, mette a disposizione dei Progettisti, dei Costruttori e degli Esercenti di sale cinematografiche e teatrali, che volessero consultarla in merito alle più moderne applicazioni della tecnica acustica, i suoi servizi di consulenza.

Il VETROFLEX non è solo un materiale assorbente acustico, il VETROFLEX è un servizio! Tale servizio VETROFLEX ha permesso la pratica realizzazione delle più significative e più importanti opere di correzione acustica, cinematografiche e teatrali, che si siano finora fatte in Italia.

**S. A. Vetreria Italiana BALZARETTI MODIGLIANI**

LIVORNO - Sede e Stabilimento - Telefoni: 51410 - 55477

R O M A - Piazza Barberini 52; Ufficio Centrale Vendita, telefono 484903

MILANO - Piazza Crispi 3; Ufficio Vendita Montaggio, telefono 81469

**SEZIONE ACUSTICA E ARCHITETTURA VETROFLEX**

Piazza Barberini 52 - ROMA - Telefono 484903

AGENTI DI VENDITA NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA