

CINEMA



SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO

**50 PUE
LIRE**

25 LUGLIO 1946 XVI

IL MOTTO DELLA MANDERFILM:
"QUALITAS NON QUANTITAS"

Un film di Alessandro Korda

Il Principe Azim
(The Drum)

con Sabù, Raymond Massey, Valerie Hobson, Desmond Tester
diretto da Zoltan Korda

(INTERAMENTE A COLORI NATURALI - TECNICOLOR)

Un film di Victor Saville

Una partita scandalosa

con Clive Brook, Ann Todd, Margaretta Scott

Un film di Erich Pommer

Sei ore a terra

con Leslie Banks, Patricia Hilliard, Flora Robson

"QUALITAS NON QUANTITAS"
È IL MOTTO DELLA MANDERFILM



Quando gli spensierati indigeni del Messico meridionale vogliono far festa indossano costumi di animali per ballare. Una scena del genere è stata ricostruita per lo spettacolo musicale 'Vacanze ai tropici'. L'attore Roberto Soto, conosciuto come lo Charlot del Messico, ha fatto così il suo debutto vestito da tartaruga, ammiratissimo da Bob Burns. A sua volta, Martha Raye partecipa a questa festa nel villaggio messicano travestita da pollo. (Paramount)

ed all'arrivo di colui che affitta il teatro di posa. In quali condizioni si trova allora l'autore? - Rifà cinque volte il suo scenario, cambia la fine, modifica il principio nella vaga speranza di mettere d'accordo tutte queste persone. All'ultima ora, uno sceneggiatore specialista, nato a Zagabria, espulso dalla Polonia nel 1926 e naturalizzato messicano, reca uno scenario che col soggetto originale non ha in comune che il titolo e il penultimo quadro. Il produttore responsabile, assillato dal tempo che preme, mette tutti d'accordo - eccetto l'autore - facendo sceneggiare quest'ultimo soggetto dal Signore-che-torna-da-Hollywood dove è stato assistente di Sam Mac Mott, il famoso regista autore di *70 SETTE LUTTI*, girato nel 1931 per la Comic Film Corporation. Così, dunque, Dekobra, ha intenzione di realizzare per suo conto un film di 39, il cui soggetto gli è stato ispirato dal fatto che nella notte del 30 ottobre 1937 la meteorora Remmuth 37 ha sfiorato la terra a 300 mila chilometri di distanza. Il film svolgerà la sua azione in quattro giorni. Mostierà le reazioni di alcuni individui che sanno di non avere più di 96 ore di vita.



Preferite un bacio stile Ottocento (Richard Greene e Loretta Young nel film 'Il giuramento dei quattro' della Fox) o un modernissimo bacio alla crema da barba (Melvyn Douglas e Virginia Bruce nel film Metro 'Dopo Arsenio Lupin')?



Dekobra si è poi preoccupato della fuga degli attori verso Hollywood. Come fare senza la garanzia dei loro nomi? « Bisogna - egli ha affermato - che il noleggiatore e l'esercizio ammettano che il cinema può esistere

senza le sei o sette grandi vedette che si sono allontanate. Si dovrà bene aver fiducia negli artisti di domani, in quegli artisti oggi quasi sconosciuti, che un buon ruolo, un buon film potranno mettere in valore e che in uno o due anni avranno anch'essi diritto al nome a lettere cubitali nell'ingresso delle sale di proiezione ».

ra); alcuni film di Enzo De Muro Lomanto, il quale si aggiunge così alla già numerosissima schiera di tenori in campo nel cinema italiano; *CIELI*, soggetto di De Robertis, sceneggiatura di Aldo De Benedetti, regia di Mattoli, interpretazione di Elsa Merlini ed Enrico Viarisio; *LA DAMA BIANCA*, soggetto di Guglielmo Zorzi e Aldo De Benedetti, regia di Mattoli, interpretazione di Elsa Merlini, Nino Besozzi, Enrico Viarisio; *GIOCHI DI SOCIETÀ*, soggetto di Fodor, sceneggiatura di Biancoli e Giacomo Debenedetti, regia di Biancoli, interpretazione di Elsa Merlini e Vittorio de Sica; *VELE DIPINTE*, soggetto di Giacomo Dusmet, regia di Enrico, interpretazione di Galliano Masini; *IL MARCHESE DI RIVOLTO*, interpretazione dei Fratelli De Filippo e di Rosina Anselmi.



Tyrope Power suona il pianoforte con un dito solo, accompagnato dal violinista Sigmund Saxs, abituale creatore dell'atmosfera musicale di cui ha bisogno Norma Shearer per ispirarsi quando recita. (M. G. M.)

Igiene interna

è la purificazione degli organi interni - particolarmente dell'apparato urinario - dalle scorie nocive e dai batteri, mediante l'uso delle compresse di

ELMITOLO



Sacripante s'illude di parlare al microfono del telefono, mentre chi riceve le sue parole è il microfono cinematografico. (Nel film 'Tutta la vita in una notte')

IL ROMANZO DI AL BROWN...

...riportato alla ribalta del pugilato dagli incantamenti di Jean Cocteau, verrà realizzato cinematograficamente. Il titolo provvisorio del film è LA VELOCITÀ DEL RING, di cui lo stesso Cocteau scriverà i dialoghi. Il soggetto è stato scritto da Raymond Mulloz, Lucien Sée e F. A. Millaud il quale ultimo, già assistente di Abel Gance, sarà anche il regista del film. Interpreti, oltre Al Brown, saranno probabilmente: Roland Toutain, Jean Mirais, Claude May, Mona Goya e Saturnin Fabre.

NUOVI FILM ITALIANI IN LAVORAZIONE...

...SONO TERRA DI FUOCO, diretto da Marcel L'Herbier (coadiuvato da Giorgio Ferroni per la versione italiana) e interpretato da Tito Schipa, Mireille Balin, Luisa Carlietti, Marie Glory (operatore: Robert Lefèvre il quale ha appena terminato di girare KATIA a Parigi; scenografo: arch. Fiorini; musiche del Maestro Scotti); LOTTE NELL'OMBRA, diretto da Domenico Gambino e interpretato da Dria Paola, Silvana Jachino, Antonio Centa, Renato Cialente, Carlo Lombardi e il pilota Merussi; PICCOLI NAUFRAGHI, diretto da Flavio Calzavara e interpretato dai seguenti ragazzi: Gerolamo Prestigia-

como, Romolo Aglietti, Leo Melchiorri, Roberto Pironi, Luigi Lucifora, Pietro Signoretti, Rolando Mons, Mario Artese, Remo Castagnoli; TUTTO VAGABONDO (vecchio titolo: TEOBALDO E SOCO), diretto da Guglielmo Giannini e interpretato da Nino Besozzi, Enrico Vianisio, Leda Gloria, Pina Renzi, Aristide Baghetti, Ofinto Cristina (produttore: Angelo Besozzi; operatore: Albertelli; scenografi: architetto Pranzo e Lacetti).

GOFFREDO ALESSANDRINI...

...che avrebbe dovuto dirigere quella di Cesare Giulio Viola, ha iniziato invece la preparazione di LA VEDOVA di Renato Simoni, protagonista Isa Pola. QUELLA sarà invece affidata a Bonnard il quale sta terminando JEANNE DORÉ alla Caesar.

NEI GIORNI SCORSI...

...è stato a Roma il sig. Benjamin Miggins, direttore generale per l'Europa della 20th Century-Fox. Egli ha presieduto un Congresso dei Direttori di agenzia della 20th Century-Fox Italiana, durante il quale ha esposto le sue idee per una più stretta collaborazione nel commercio cinematografico. Il Miggins proviene dalla vita pratica del teatro di

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

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

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI ROMA



Il produttore Colamonici fra Caterina Boratto e Gery Land, protagonisti di due suoi film ('Hanno rapito un uomo' e 'Fuochi d'artificio')

JACKIE
COOP

WIDE RAINS



BONITA GRAYVILLE

*Un dramma
moderno nell'interpretazione di
TRE ASSI*

BANDIERA BIANCA

*Un altro
"Pasteur"*





Una Ginger Rogers ancora più carina del solito. (R. K. O.)

posa in cui ha iniziato la sua carriera, quale aiuto-operatore, nel 1913 con la Reliance Film Co. Nel 1917 passò, egualmente quale aiuto-operatore, alla Fox. Nel 1926 entrò invece a far parte della Movietone.

PER CELEBRARE...

...il 18° anniversario d'una speciale serie di attualità cinematografiche («Screen Snapshots») della Columbia, l'operatore Robert Tobey ha messo insieme, per la produzione Harriet Parsons, un «Film dell'anniversario», montando insieme riprese di persone celebri quali sono oggi e quali furono cinematografati molti anni fa. Così vi si possono vedere scene di Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks girate quindici anni fa comparate a scene

di oggi fra Chaplin e Paulette Goddard, Douglas Fairbanks e sua moglie, Mary Pickford e Buddy Rogers in luna di miele alle Hawaii. In totale compaiono nel film oltre 40 celebrità cinematografiche.

UNA NUOVA SOCIETÀ ITALIANA...

...che pare abbia serie intenzioni di produzione continuativa ed impegnativa è la Intercine: presidente Pon. Felicioni e consiglieri il comm. Proia e il comm. Barbieri.

UNA PROTESTA...

...contro la riesumazione dei vecchi film è stata fatta in America dall'attore Roy d'Arcy il quale ha scritto ad un giornale come, mosso da una ragione sentimentale, egli — che appartiene alla vecchia guardia del

film muto, — si sia recato al Four Star Theatre per assistere alla proiezione de LO SCIACCO «in cui appare il più grande idolo che il mondo cinematografico abbia mai conosciuto: Rodolfo Valentino». La visione di questo vecchio film ha lasciato Roy d'Arcy malinconico, anche perché pare che il pubblico non sia apparso troppo soddisfatto. Perché, dunque, si è permessa la proiezione del film, proprio da quegli sconosciuti uomini che molta della loro fortuna debbono proprio all'arte di Valentino? Perché il pubblico, quello stesso pubblico che si è accalato a decine a decine di migliaia sul percorso del funerale del grande attore italiano, non ha tenuto conto che la tecnica da allora è molto cambiata; né alcuno si è preso la briga di avvertirlo di questi fatti: che la velocità di proiezione è aumentata da 16 a 24 fotogrammi al secondo (per cui i movimenti degli attori di un film muto risultano ridicolmente affrettati); che sono cambiati il tipo di pellicola, le lampade, le macchine da presa, il trucaggio, i processi di sviluppo e stampa? D'altra parte, il film parlato ha sostituito il dialogo alla pantomima e ha portato una recitazione più misurata e sottile. Roy d'Arcy così conclude: «Per rispetto agli artisti di ieri scomparsi, i quali hanno seminato il campo per il raccolto di oggi, e non possono difendersi da spettatori aspri che criticano senza riflettere, perché non si lascia in pace la loro memoria? Oppure, si mostrino i loro film, ma in modo che siano ben chiari i rapporti fra il passato e il presente e rimanga viva l'illusione del pubblico». In so-



Raymond Massey nel film a colori 'Il principe Azim' (Manderfilm)

stanza, quindi, chi ci ha guadagnato è stato il signor Emil Jansen, il quale, avendo acquistato lo scripto per 125 dollari, lo fa attualmente proiettare in centinaia di sale il che gli frutterà in fine qualcosa come mezzo milione di dollari.

LE NAZIONI PARTEGIPANTI...

...alla IV Esposizione d'Arte cinematografica di Venezia, sono le seguenti: Belgio, Cecoslovacchia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, India, Messico, Olanda, Polonia, Stati Uniti, Svezia, Svizzera, Ungheria, Unione Sudafricana, oltre naturalmente l'Italia. Il Messico partecipa per la prima volta all'Esposizione di Venezia.



Discussione matrimoniale tra Barbara Stanwyck e Herbert Marshall nel film 'Pronto per due'. (R. K. O. - Generalcine)

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

1908 - 1938
LA PRODUZIONE DEL TRENTENNALE

IMPIANTO
"IMPERIALE"
PER GRANDI SALE
IMPIANTO
"EUREKA IV"
PER MEDIE SALE

LA VECCHIA CASA DI FIDUCIA
CATALOGHI, SOPRALUOGHI, GRATIS

I film di successo verranno
presentati dalla



nella stagione 1938-39

CINEMA

LA PUBBLICAZIONE del n. 50 di *Cinema*, rivista che si occupa delle immagini rapide ed effimere dello schermo, giustifica uno sguardo retrospettivo? Ci sentiamo incoraggiati da un fatto puramente materiale ma significativo: gran parte dei nostri lettori non avrà difficoltà a rievocare l'evoluzione subita dalla nostra rivista durante i suoi due primi anni di vita; giacché basterà tirar fuori dalla libreria la collezione completa dei cinquanta numeri. *Cinema* è una rivista che si conserva - onore un po' nuovo fra le riviste cinematografiche. Perché *Cinema* si conserva?

Sembrava ardua l'impresa di pubblicare una rivista cinematografica con criteri scientifici e culturali, ma alla portata della grande massa del pubblico. Gli editori gareggiavano con i produttori dei film nel pessimismo rispetto al gusto del pubblico: una rivista non fondata sulle solite gambe nude delle attrici e non protetta dal cielo stellato del divismo sembrava inevitabilmente destinata a morir presto. E infatti occorre una certa fede nel seguire una formula secondo cui gli stimoli elementari, di cui si serve tanto il cinema quanto gran parte della stampa dedicata ad esso, ossia la curiosità, la sensazione e il fascino della bellezza, dovevano servire come spunto per avvicinare il grande pubblico a tutte quelle nozioni che distinguono il cinema, e per elevarne il gusto. Perché dovremmo non rendere che la strada giusta, chiaramente indicata nella sua linea generale fin qui seguita, non era facile a trovarsi nei dettagli? Sfolgiando i cinquanta fascicoli, si vede svolgersi come in un film un processo di formazione e di precisazione, che ancora oggi non si può chiamare terminato anche perché fossilizzarsi in schemi stabiliti porterebbe alla monotonia. In un primo momento si trattava di superare il contrasto fra pagine, magari troppo leggere, ed altre troppo severamente scientifiche per creare, dal tipo della rivista popolare e quella riservata ad esperti e iniziati, un tipo del tutto nuovo, in cui la visione piacevole, la curiosità e l'esperienza pratica dovevano condurre il lettore di buon senso a perfezionare la propria cultura prendendo come punto di partenza il cinema, argomento dilettevole, ma connesso con quasi tutte le attività culturali, artistiche, economiche e scientifiche della vita contemporanea.

Non era facile trovare il tono - e ancor meno facile trovare i collaboratori che sapessero mantenerlo e svilupparlo. La collezione di *Cinema* ci fa ricordare vari esperimenti, il continuo afflusso di nuove trovate di cui alcune hanno saputo diventare istituzioni permanenti della rivista, perché avevano toccato il segno. Si formavano, una per una, le rubriche, dedicate all'informazione, allo scambio di idee fra lettori e redazione, alla presentazione degli ultimi progressi tecnici, alla rassegna critica della produzione, e così via; e presto si sviluppava, in aggiunta, una multiforme attività ai margini del campo cinematografico: rubriche che coltivavano la fotografia, la televisione, la radio, i dischi. Insieme al contenuto delle pagine si precisava il loro aspetto esteriore: da una impaginazione molto movimentata, concepita nell'intenzione di dare una veste allegra e vivace ad articoli sostanziosi, si è arrivati ad una forma tranquilla, che vorrebbe lasciare alla fotografia originale e informativa, allo stile e alle idee degli scrittori, ogni libertà di esercitare la loro intrinseca efficacia.

Una rivista seria di cinematografo? Parlare sul serio di un argomento così leggero, spesso fivolo? Eppure lo sanno ormai tutti: il cinema è un elemento della nostra vita, importantissimo come mezzo di formazione, di istruzione e di propaganda, come oggetto di una grande industria, come agevolatore di tanti progressi tecnici e scientifici, come mezzo virtuale di una nuova arte. Bastava affrontare, in forma sempre concreta e dilettevole, questi problemi, per raggiungere il tipo di rivista auspicato. Sembra cosa palese,

eppure si trattava di sostenere una battaglia dura, che tuttavia oggi possiamo considerare vinta.

Nel suo primo numero, quello del 10 luglio 1936, *Cinema* ha pubblicato un articolo che anticipava la visione di *Cinecittà*; da allora in poi non è uscito numero in cui non si cercasse di commentare, di incoraggiare, di indirizzare e... di criticare, con buona volontà, la produzione italiana. Ma la funzione principale di *Cinema* è forse ancora un'altra: quella di formare un pubblico cinematografico italiano atto a provocare, mediante i propri bisogni elevati, un elevamento della nostra produzione. Potrebbe sembrare una via indiretta ma non lo è, dal momento che la produzione basata, con criteri commerciali, sulle richieste del pubblico, è influenzabile soltanto da questo lato: il progresso verrà se il pubblico lo chiede!

Per fornire questo pubblico, *Cinema* ha voluto rivolgersi ai migliori collaboratori. In questi due anni, sono stati pubblicati articoli di Luigi Freddi, del Marchese Paulucci di Calboli, di Vittorio Mussolini, di Balbino Giuliano, di Will Hays, di Samuel Goldwyn, di Robert Flaherty, di Ernst Lubitsch, di Erich Pommer, di Frank Lloyd, per non citare che pochi fra i più autorevoli. Hanno parlato su ogni numero i migliori critici, saggi e attori italiani e stranieri e a prescindere dalla firma la redazione si è preoccupata di dare sempre più rigorosamente un tono unico, una determinata «linea generale» a ogni pagina.

Nelle sale di proiezione, i film si susseguono rapidamente: e così il capolavoro come la mediocre commediola non superano quei pochi giorni di programmazione che per poi scomparire nell'oblio. *Cinema* ha tentato fin dall'inizio, di dare maggiore stabilità alla vita cinematografica, seguendo ogni film di una certa importanza dal momento della sua concezione, ossia molti mesi e spesso anni, prima che esso appaia in prima visione, e tenendo fresca la sua memoria anche quando la pubblicità era già passata ad alzare bandiere nuove. A questo scopo, articoli biografici o riassunti di qualche problema o aspetto generale, danno regolarmente delle sezioni attraverso l'intera storia dell'arte cinematografica, collegando il fenomeno attuale a quelli corrispondenti di un nobile passato mediante un materiale illustrativo tratto dal nostro archivio fotografico, forse il più completo del mondo. *Cinema* ha saputo fornire alla storiografia del film vari nuovi documenti autentici, fra cui le memorie di Georges Méliès. Deliberatamente abbiamo insistito su alcuni argomenti di carattere polemico: sul miglioramento della nostra produzione, sull'esportazione dei nostri film - (ricordiamo la significativa discussione fra Valentin Mandelstamm e Augusto Mauro) -, sull'agevolazione del film documentario e a formato ridotto.

Non ci sarebbe stato possibile sostenere questa battaglia iniziale di due anni senza il consenso spontaneo di un pubblico di lettori che dimostrava la sua fedeltà e il suo interesse non soltanto acquistando regolarmente la rivista, ma anche scrivendoci innumerevoli lettere, che ci permettevano un continuo controllo del nostro lavoro. Precisandosi il profilo della rivista, altrettanto succedeva con quello dei suoi lettori: i quali si rivelarono sempre più chiaramente avidi di istruzione, di ragionamenti approfonditi, di informazioni solide. In questo modo si è potuto formare, per virtù di un intelligente pubblico, la cui esistenza è insistentemente negata, una rivista, che chiunque, dopo averla confrontata con la stampa cinematografica internazionale, può tranquillamente qualificare come unica nel mondo. Infatti, non c'è altra rivista che si preoccupi di creare l'indispensabile contatto fra le infinite fatiche fatte ogni giorno intorno alla produzione e alla diffusione dei film, e la moltitudine di quelli che ne godono il frutto.

VECCHIO E NUOVO EQUILIBRIO



Emma Gramatica e Leonardo Cortese in una scena di 'Jeanne Doré' di Bonnard (Scalera Film)

Il 1938 non è stato da principio troppo lieto per la produzione cinematografica nazionale: lavoro fermo, o quasi, nei teatri di posa, scarsa iniziativa, amare considerazioni sulle passività dei bilanci che gli incassi, niente affatto buoni, non riuscivano a coprire per ridar sangue a nuove opere (calcoli fatti globalmente per il biennio 1936-37 hanno dimostrato che appena il 50% del costo di produzione è stato reintegrato - dopo i proventi dell'esercizio e del noleggio - dalla percentuale degli incassi spettante ai produttori: circa il 22%). La situazione si è protratta per tutto gennaio, febbraio e marzo. Si cominciò, intanto, a vociferare di nuovi provvedimenti governativi e fu come se l'anemico sangue della nostra industria traesse vigore da una forte cura ricostituente: iniziative appena accennate acquistavano consistenza; altre nuove sorsero e si concretavano. In tal modo i teatri di posa di Roma e di Tirrenia, riat-

parte le porte, già nel maggio erano tutti occupati.

Effetto, questo, dei nuovi provvedimenti? Crediamo si possa affermarlo senz'altro. Stavolta lo Stato, anziché partecipare alla produzione con anticipi che con tutta probabilità non ha mai ripresi, ha voluto più francamente dare al suo intervento la forma di premio, subordinandone la misura alla misura del favore del pubblico. Dimodoché un film che fosse costato, poniamo, un milione di lire, calcolando un incasso lordo di quattro milioni nei primi tre anni di sfruttamento, avrebbe potuto in definitiva dare, al suo produttore, fra provento netto di noleggio, buoni di doppiaggio e premi governativi, l'assai lusinghiera somma di quasi due milioni di lire. Lo spirito della legge prevedeva che una tale sicurezza di notevole guadagno avrebbe non solo sollecitato nuove imprese, ma soprattutto avrebbe dato alle vecchie i mezzi per realizzare una produ-

zione continuativa di più ampio respiro. A questo punto i produttori hanno mancato di furberia. Avevamo sempre pensato ch'essi mancassero di spirito di speculazione; vogliamo dire: della grande speculazione, perché la piccola è riuscita a tutti più o meno bene (ci hanno rimesso le penne, in mano a degli astuti organizzatori, soltanto pochi ingenui).

In sostanza, infatti, si è verificato questo: i produttori non hanno controllato i costi di produzione, i quali sono notevolmente saliti non soltanto per l'aumento del costo della vita e delle materie prime, ma anche perché si è avuta una, secondo noi, artificiosa lotta di concorrenza che ha provocato il rialzo esagerato di certi compensi che avrebbero dovuto essere tenuti ad un livello più ragionevole. Ormai un film d'importanza media tende ad arrivare al costo di circa due milioni. Intendiamo, però, il costo « reale » perché i preventivi sarebbero perfettissima cosa se chi li fa potesse prevedere tutti gli imprevisti - e sono molti in cinematografo - e non temesse, spesso, di spaventare con alte cifre colui che è disposto a versare quattrini per la produzione di un dato film. Possiamo citare, a prova, che negli ultimi 10-15 film si è andati oltre il preventivo per una cifra oscillante fra il 15 e il 37% del preventivo stesso.

* * *

Vediamo ora come hanno giuocato gli aumenti delle diverse voci sull'aumento totale del costo del film. Un'analisi minuta è naturalmente inutile in questa sede. Riassumendo possiamo però indicare un aumento dal 20 al 30% per tutte le seguenti voci: soggetto, sceneggiatura, regista, aiuto regista, direttore di produzione, segretario di produzione, segretario di edizione, ispettore di produzione, montatore (a parte le astronomiche cifre di taluni registi e a parte gli elementi stranieri i cui alti compensi, se pur influiscono in modo notevole sui bilanci, non si possono tuttavia, data l'eccezionalità dell'impiego, far entrare in un calcolo di medie).

Un fortissimo sbalzo si è avuto per gli operatori, ed è da notarsi, quantunque non sia quello che più abbia influito sull'aumento. Oggi, per quaranta giorni di lavorazione, un operatore costa all'incirca quindicimila lire, contro le settemila di appena tre mesi fa; e ciò è dovuto da una parte alle rimostranze degli operatori italiani in seguito agli alti compensi pagati agli operatori stranieri chiamati dalle nostre Case, dall'altra al fatto che i diversi organismi da cui dipendono gli operatori hanno dovuto aumentare le paghe per evitare che altra gente si rifugiasse sotto le bandiere dei fratelli Scalera i quali hanno assicurato ottime condizioni ad Arata, Terzano e Martelli, scritturati fino al 1941.



Il tenore Manurita, Laura Nucci e il regista Righelli mentre si gira 'La voce senza volto' (Juventus)

Per la scenografia l'aumento oscilla fra il 20 e il 30%, ed è dovuto soprattutto al rialzo del materiale: legno, carta, colla, tela, ecc. Per l'arredamento si è verificata, invece, una situazione specialissima. A Roma esistono oggi magazzini antiquari che vivono quasi esclusivamente sugli arredi cinematografici. Ma si badi bene: l'aumento di questa voce non è dovuto ad un aumento delle percentuali di noleggio del materiale, rimaste identiche intorno al 10%, bensì ad una sopravvalutazione del materiale stesso. Un tentativo di giustificazione si ricerca nel fatto che gli antiquari hanno qualche volta subito perdite per diversi motivi. Ad ogni modo, per quanto anche questa volta non si tratti di cifre molto grosse, la situazione va studiata, al fine di giungere ad una più stretta collaborazione fra mercato antiquario e cinematografo.

Per i teatri di posa, secondo cifre che ci sono state fornite, si oscilla fra le 3500 lire e le 6500 giornaliere, comprendendovi il parco lampade, le maestranze, l'energia elettrica e gli altri elementi generalmente forniti dal teatro di posa.

Ed eccoci agli attori di primo piano. Gli aumenti qui stanno sul 40% essendo i compensi passati da una media di 40-50 mila ad una media di 60-90 mila per periodi di lavorazione che vanno dai trenta ai quarantacinque giorni. Questo significa che per un gruppo, anche piccolo, di interpreti si finisce per oltrepassare le 300 mila lire di attori il che influisce in modo notevole sul rialzo del costo del film. Pur ammettendo che certi nomi siano particolarmente cari ai noleggiatori (e chi si prenda la briga di fare un'inchiesta fra questi ne troverà pochini pochini), sta di fatto che il rendimento del mercato non consente un'eccessiva valutazione del cast.

Aumentato è anche il costo degli attori di secondo piano passati da una media

di 200-300 lire a posa ad una media di 350-400 lire a posa. (Non sono invece aumentati i generici e le comparse, immobili da oltre un anno sulle seguenti cifre: 89 lire per gli *extra*, 69 lire per la prima categoria, 57 per la seconda, 28 per la terza).

Oggi, dunque, ci troviamo in questa situazione: il costo medio «reale» di un film si aggira, come abbiamo detto prima, sui due milioni, il che significa, contando sempre sui quattro milioni d'incasso lordo e per effetto dei premi e dei buoni di doppiaggio, che il produttore può riavere le spese di produzione. (Non calcoliamo la

cifra minima che si può ricavare dalla vendita del nostro film all'estero dove, non essendo ancora molto quotato, non ricava in media, a parte casi eccezionali e le combinazioni di doppia versione, più di 20 mila lire a film).

Ci sembra, quindi, che lo spirito dei provvedimenti governativi risulti falsato e si può affermare che l'aumento del costo di produzione ne ha in buona parte annullato i benefici poiché si deve tener presente il limitato rendimento del mercato interno alle condizioni attuali. Ci sono, nella situazione, due cifre a confronto: una immobile di rendimento lento ed incerto e non manovrabile (i proventi del mercato), l'altra manovrabile (il costo di produzione). È chiaro che è specialmente su questa che deve far forza il produttore se vuole ottenere vantaggi che non siano soltanto quelli della mancata perdita. La prima può essere manovrata indirettamente qualora il maggior denaro a disposizione, anziché andare ad aumentare compensi già alti, sia investito in quegli elementi - preparazione del soggetto e della sceneggiatura, cura della lavorazione e dei ruoli secondari, ecc. - che, migliorando la qualità artistica, consentano in Patria e all'Estero grossi proventi. Un intervento coattivo per fissare, ad esempio, massimi di paghe non è opportuno e d'altra parte si troverebbe sempre il modo di sfuggirgli. Un risultato positivo può soltanto aversi dalla collaborazione dei produttori con i partecipanti al film, perché si deve comprendere che una situazione vissuta ancora alla giornata è precaria e non aiuta certo il formarsi di una industria sana, tale da assicurare una produzione vasta e continuativa.

DOMENICO MECCOLI



I protagonisti del film 'Piccoli naufraghi' diretto da Galzavara che si sta girando a Tirrenia (Alfa-Mediterranea).

Le attrici Patricia Benesmy e Lela Lane, mentre sfogliano il copione del film "Seduzione di un Man" insieme al direttore di produzione Wallis della Warner Bros.



SITUATION-SUSPENSE-CLIMAX

FRA LE TANTE, di quando in quando si accende la discussione se ai film giovi più essere girati sopra soggetti originali, oppure sopra soggetti ricavati da opere narrative e teatrali. Le discussioni di questo genere sono sostenute quasi sempre da scrittori che non hanno mai scritto un romanzo o una commedia, e magari neppure un paio di racconti, ma che ciononostante si ritengono capaci di stendere un soggetto con la convinzione di poter rendere un favore immenso alla cinematografia, arte che ha necessità estrema — secondo loro — d'essere nobilitata dalla letteratura.

Il campo di queste vaghe discussioni è stato messo a rumore quest'anno da una notizia giunta da Hollywood, che annunciava come anche laggiù si parli dell'opportunità di produrre i film sopra soggetti originali. Tale notizia era poi corroborata dall'affermazione che gli archivi delle case hollywoodiane traboccano di ottimi soggetti originali e che quindi i produttori hanno deciso di non servirsi più di riduzioni di opere note, non ultima causa l'economia.

Naturalmente in queste notizie non c'è nulla

di vero. Esse fanno parte di quella abituale campagna allarmistica sui costi di produzione e sulla flessione degli affari, che si scatena a Hollywood in quel febbrile periodo che precede la conclusione dei contratti e la definizione dei programmi di lavorazione per la nuova annata, che ha lo scopo di smorzare le pretese degli attori e degli autori, facendo credere loro che l'industria stia andando a rotoli. Da gennaio ad aprile si vive angosciosamente ad Hollywood sotto il bombardamento di queste voci apocalittiche, che riescono a crearvi un'atmosfera di depressione. Poi, quando tutti i pesciolini sono incappati nelle reti dei contratti, l'anticiclone spazza via le basse pressioni, l'ottimismo riaccende gli animi, e lo spettatore indifferente può notare che le cose vi si svolgono esattamente come negli anni precedenti. Per ciò che riguarda l'argomento che stiamo trattando, si sentirà dire che trovare dei buoni soggetti originali è molto difficile, che fidarsi di essi è sovente rischioso, che in cinematografia bisogna procedere con i piedi di piombo, e che è molto meglio pagare di più e servirsi di riduzioni di opere narrative e teatrali, piuttosto

che di soggetti originali, per un sacco di buone ragioni, pratiche ed eccellenti, che prevalgono su quelle sostenute poco fa dai più autorevoli portavoce dell'industria.

Quali sono queste ragioni? La prima è che le opere note hanno già affrontato il giudizio di un pubblico più o meno vasto con esito vittorioso. La seconda è che, tanto le opere narrative quanto le teatrali, offrono oltre all'argomento il disegno dei caratteri dei personaggi, cosa che solleva da una dura responsabilità gli scenaristi. È assai più facile aggiungere a migliorare i tratti di un carattere già formato e inquadrato dal romanziere o dal commediografo, che dargli vita di sana pianta sulle scarse indicazioni di un «plot», o di un soggetto, come diciamo noi. Altrettanto dicasi dei dialoghi. E infine c'è un'altra ragione, non tecnica, ma che ha il suo peso: quella che con le opere note già da tempo al pubblico, si è relativamente al sicuro da quel tremendo pericolo che, per un film eseguito sopra un soggetto originale ed inedito, rappresenta un processo per plagio.

Con l'invenzione del rotocalco e con l'enorme diffusione e moltiplicazione delle riviste, il mercato ha assorbito un'immensa quantità di produzione narrativa. Ora tra gli scrittori che soddisfano a questa richiesta, ve ne sono molti che in difetto della propria fantasia si valgono di quella altrui per ricalcare con qual-

che leggera variante novelle e racconti. Il metodo è facile, ed è quasi sempre anche innocuo per chi lo pratica, giacché i direttori delle riviste non possono avere la memoria di Pico della Mirandola, e non possono umanamente leggere tutto ciò che si stampa, senza contare che qualche volta essi stessi, assieme agli editori, sono complici di questi autori poco scrupolosi. In molte riviste c'è perfino un redattore specialista per le piraterie fuori dalle acque territoriali, che ha il compito di leggere le riviste estere e di saccheggiarle, traducendo articoli e novelle, che poi vengono pubblicate spesso mutandovi appena il titolo e il nome dell'autore.

Ora se uno scrittore, mettiamo ungherese, scopre un giorno per caso che in una rivista americana è stato pubblicato, con altro nome e con lievi modifiche un suo racconto, egli non sarà tanto pazzo da promuovere causa al plagio, perché le spese di una causa all'estero sono ingenti, e poco ne ricaverrebbe in danni e compenso. Ma se egli scopre che la sua novella plagiata ha inoltre fornito l'argomento di un film, ben diverse si presentano le prospettive: tali da indurlo a prendere subito imbarco per l'America, dove troverà infallibilmente avvocati quanti ne vuole per intentare un processo alla casa cinematografica. Questi scherzi sono cose di tutti i giorni, e i produttori americani sono diventati perciò estremamente diffidenti in materia di soggetti originali, o ricavati da opere narrative di breve mole edite dai periodici.

Scartando ad ogni modo tutte le sopraddette ragioni in favore delle riduzioni, consideriamo adesso quelle che i critici del sistema vi avanzano contro. La prima, e la più invocata tra tutte, è quella relativa all'infedeltà delle riduzioni, del massacro e dello scempio che il cinematografo compie delle opere d'arte adattandole alle sue esigenze, non sempre giustificate da necessità tecniche.

È vero che questo accade, ma non sempre, e non per colpa del cinematografo, bensì di chi lo pratica. Tante volte è l'ignoranza, tante volte è l'economia che suggeriscono questi arbitri non necessari; ma bisogna anche riconoscere che da qualche tempo i produttori ci mettono tutto il loro impegno per rimanere quanto più è possibile fedeli ai testi. D'altronde non è mai da dimenticare che l'opera cinematografica non mira mai alla traslazione visiva di un'opera letteraria, ma alla creazione di un'opera d'arte che da quella letteraria prende soltanto alcuni elementi, quali il disegno dei caratteri e degli ambienti, e l'argomento; qualche volta solo l'ispirazione.

Il rapporto tra l'opera cinematografica e quella letteraria è qualche cosa di simile a quello che corre tra quest'ultima e l'opera musicale. Nessuno s'è mai sognato di gridare al tradimento contro i riduttori del romanzo di Murger nel libretto che ha usato Puccini per musicare la *Bohème*, e perché si grida tanto contro coloro che hanno ridotto « Anna Karenina » o « David Copperfield » in scenari per film? Queste considerazioni non sono le sole che si potrebbero fare, ma il discorso andrebbe troppo per le lunghe, mentre abbiamo solo lo spazio per alcune altre osservazioni suggeriteci dalla lettura di quanto in generale si va scrivendo in Italia sul cinematografo. An-



Il regista Alexander Hall con la sua famosa bacchetta direttoriale indica a Jean Blondell e a Mary Astor dove debbono guardare durante una ripresa di 'C'è sotto una donna' (Columbia)

zi tutto troppi sono coloro che vi scrivono senza la minima competenza, partendo da concetti esclusivamente letterari, e ciò non può che nuocere, come è nuociuto a tutte le altre arti, da quando i letterati hanno voluto occuparsene da vicino. Basta scorrere le critiche che compaiono sui giornali e sulle riviste nostre — tranne due o tre eccezioni — intorno ai film nuovi presentati al pubblico, per vedere che si tratta di variazioni letterarie che ben poco hanno a che vedere col cinematografo e con la critica. Dei soggetti si discute il valore letterario, ma non si bada se essi posseggano o no i requisiti indispensabili ad un buon soggetto: i più poi scambiano il soggetto con la sceneggiatura, e quanto nel film vada a torto o merito del soggettista, dello sceneggiatore, del regista, dell'operatore, attribuendoli ora all'uno ora all'altro con la più impavida e cieca sicumera, quando non tralasciano addirittura questi capitoli, limitandosi al « soffietto » erotico sul *sex-appeal* dell'attrice o alla stroncatura moraleggiante. Altrettanto si deve osservare per tutta la congerie di articoli, per le discussioni e le polemiche ispirate dal cinematografo, promosse dal pio scopo di portarvi un contributo, illustrativo o chiarificatore, ma che in definitiva non vi apportano altro che confusione e incertezza.

Quali sono gli insegnamenti che il cinematografo italiano ha appreso, quali i consigli che ha seguito leggendo ciò che sul cinematografo è stato scritto e si scrive irruentemente giorno per giorno? Nessuno, ci sembra. Forse che i cinematografisti non leggono? E allora, che vale parlarne tanto? Questa domanda parerà ingenua. Sicuro. Ma nel caso particolare, che ha dato lo spunto a questo articolo, ha torto il cinematografista di non leggere? Che può importargli di sentir discutere se ai film giovi più essere girati sopra soggetti originali oppure sopra riduzioni di lavori narrativi e teatrali, quando nessuno s'è preso la briga di insegnargli — dal momento ch'è palese ch'egli lo ignora — quali sono i requisiti tecnici o le virtù rettoriche che un soggetto deve possedere per essere cinematografabile?

Non sono virtù nascoste. A Hollywood corrono sulla bocca di tutti e, in una certa occasione, Frank Borzage, Clarence Brown ed Edmund Goulding, le hanno definite con tre sole parole: *Situation - Suspense - Climax* (Intrigo, sospensione, culmine). Tre parole che non è possibile attribuire a nessuno dei soggetti fin qui scelti dai nostri produttori, e che perciò dovrebbero essere volgarizzate e commentate in luogo di tante inutili discussioni.

TITO A. SPAGNOL



IL "GIALLO" E CHARLIE CHAN

IL «GIALLO» è una novità assoluta del dopoguerra. Nessuna origine può essere ricercata nel passato. Conan Doyle ha creato un giallo intimo per Sherlock Holmes nel quale l'azione si svolge tutta nell'interno del cervello dell'abile indagatore che alla fine spiega la serie logica delle sue deduzioni. Invece il giallo attuale è tutto nell'azione esteriore dei personaggi e i sospetti del lettore o del pubblico si addensano ora su questo ora su quel personaggio. Il lettore, o il pubblico, è chiamato a partecipare alla vicenda, a far supposizioni per suo conto; l'abile autore crea ad arte situazioni atte a far convergere i dubbi di chi lo segue, su persone che alla fine si rivelano innocenti, e procede per colpi di scena del tipo del vecchio romanzo d'avventure.

In conclusione la formula del giallo comprende la formula di Conan Doyle e la formula del vecchio «feuilleton»; la novità consiste nella partecipazione attiva alle indagini alla quale è chiamato chi legge o chi ascolta.

Dileguatosi il clima eccezionale del dopoguerra, il mondo è tornato alla sua normalità, e a soddisfazione del borghese amante di enigmi e di avventure sono rimaste solo le parole incrociate e il dramma giallo.

Forse l'inventore del giallo è stato Wallace o forse qualche modesto scrittore rimasto oscuro, che ha dato, attraverso qualche suo romanzo a chiave, l'idea a Wallace di sfruttare su larga scala l'invenzione.

La costruzione classica del giallo è la seguente: Un ambiente ben delimitato nello spazio e nei personaggi sul quale spira fin dalle prime righe o battute un'aria pesante, solo a folate alleggerita da un venticello di comicità subito spenta.

L'ambiente deve essere ben chiuso. Una villa o un castello in campagna, una capanna di pastori, un'aeroplano in volo, una nave in pieno oceano, sono ambienti ideali, ma anche un teatro del quale a un tratto si possano sbarrare tutte le porte, comprese quelle di sicurezza, con uno stentoreo: «Che nessuno esca!» gridato da un commissario di polizia, può servire benissimo al caso. Il giallo ricorre all'«unità di luogo» come al suo canone principale, ma anche «unità di tempo» e «unità di azione» gli sono quasi sempre necessari per non far smarrire la mente di chi legge o ascolta.

È vero che qualche volta bisogna far piovere dal cielo o dall'India un pioniere dimenticato e diseredato che torna con grinta feroce a reclamare i suoi diritti, ma è attraverso un lungo racconto del personaggio che si torna indietro con gli anni di qualche lustro, e ciò non nuoce all'intimità dell'ambiente attuale creato.

L'umorismo, nel giallo, è simile a quello che l'agente di polizia usa con il carcerato durante il trasporto nel «carrettone» che collega la guardina alla prigione: ha qualche cosa di pesante e di lugubre. Vorrebbe servire ad alleggerire le ansie del pubblico.

Sherlock Holmes interrompe i suoi racconti al dottor Watson offrendogli una sigaretta o un bicchierino di liquore, e dice ogni tanto qualche battuta ottimistica, atta a far sorridere il suo amico; il romanzo di avventure di Zevaco sospende le scene emozionanti sul più bello per riportare il dialogo leggero di due testofanti in una bottola; il giallo crea dei tipi farseschi: una vecchia signora paurosa, una coppia di tranquilli borghesi che vorrebbe essere lontana mille miglia dal luogo dell'azione, un ragazzino impertinente che maneggia inconsapevolmente pericolosi ordigni, e così via.

Gli americani hanno sentito il bisogno di creare un loro tipo di poliziotto democratico da lanciare in antagonismo all'aristocratico e inglese Sherlock Holmes e farne il divo del giallo come Holmes era il divo del «poliziesco». Dove cercare? Un poliziotto negro garantirebbe il massimo del successo popolare, ma la sua apparizione sarebbe ancora prematura. Forse in avvenire, quando gli Stati del Sud saranno più ragionevoli e abbandoneranno la dura legge di Lynch. Per ora i negri possono essere presentati in una forma simpatica purché restino camerieri, cuochi, contadini, e non diventino né avvocati, né G-Men, né uomini politici. C'è un tipo di europeo che conserva le stigmate della razza asiatica dalla quale discende: lo si fa passare per americano delle Hawaii o delle Filippine, ed ecco creato il campione democratico dei poliziotti. La sua saggezza è grande come la Cina dalla quale discendono i suoi padri, la sua testa densa racchiude tutta la filosofia del vecchissimo mondo asiatico. Ecco Charlie Chan. I proverbi di Charlie Chan non hanno niente di profondo; qual-

che volta si frantona, ad essere delle verità lapidarie enunciate con aria grave.

Le trame delle commedie nelle quali agisce Charlie Chan non hanno nulla del giallo classico. Si potrebbe parlare di un giallo canarino. L'azione procede con un ritmo tranquillo; con la stessa tranquillità idilliaca che conserva il suo intepere nei momenti più rischiosi. Se c'è l'avventura, massime filosofiche, comicità, frammista a colpi di scena, manca sempre la vera e propria essenza centrale del giallo e cioè il problema difficile che viene a poco a poco dipanato dopo che i sospetti del pubblico si sono addensati sul capo di questo o quel personaggio.

Giacché siamo arrivati così senza volerlo al difficile argomento dell'«essenza centrale del giallo» ed abbiamo perfino dato di questa una definizione, vediamo cosa c'è nel fondo di questa essenza nel «capolavoro giallo classico». C'è un'idea diabolica, un'invenzione astrusa, che è come il nodo dell'essenza centrale del giallo.

Quando l'autore non ha questa idea, questa trovata da scopritore o da profondo osservatore dei fenomeni della natura o della umanità, vuol dire che non è un maestro e che le sue opere non meritano di essere annoverate fra i capolavori.

Già in «Fantomas» di Souvestre e Allain, si trovava qualche volta l'idea diabolica. Una donna è trovata morta nel suo gabinetto di toilette vicino a uno specchio. Su di lei non vi è nessuna traccia di violenza. Juve, il poliziotto, fa le indagini alla ricerca delle famose impronte digitali inventate dal prof. Bertillon dell'Ufficio antropometrico di Parigi. (Non si può ancora parlare di «giallo» ma soltanto di «scientifico poliziesco»). Lo specchio è bagnato. Juve vi spolvera sopra della cipria e appare l'iscrizione «Fantomas». La donna aveva scritto sullo specchio il nome dell'assassino. Ma come l'aveva scritto? Con l'acqua? No. Evidentemente credeva di scrivere con un liquido che lasciasse traccia. Juve continua le sue indagini. A farla breve la donna era stata legata, le avevano bendato gli occhi e passandole una lama sulle arterie le avevano fatto credere di averglielo recise. Sulle finite ferite era stata gettata dell'acqua tiepida per dare l'impressione del sangue e la donna è trovata morta di paura o di paralisi cardiaca che dir si voglia.

Ecco l'idea diabolica di Fantomas: uccidere senza lasciar traccia. Una volta slegata la donna o tolta la benda, chiunque che non fosse stato Juve, avrebbe creduto alla morte naturale.

Su un nodo simile potrebbe imperniarsi un problema giallo dei più interessanti laddove la donna fosse messa in un ambiente chiuso nel quale non fossero penetrati altro che i protagonisti della vicenda, non vi fosse possibilità di introdurre veleni e dovesse risolversi l'enigma di chi fra i presenti abbia potuto dar la morte alla donna. Nel giallo l'iscrizione sullo specchio dovrebbe essere semplicemente: assassino o assassinata.

Qualcosa del genere ha fatto del resto S. Steeman, maestro di idee diaboliche e creatore di nodi centrali da capolavoro giallo. È di Steeman l'idea di far compiere un assassinio da un gatto con le unghie intese di stricnina. L'assassino conosceva l'avversione della vittima per i gatti ed i suoi frequenti attacchi ad essi. Altra idea: l'assassino si copre il volto con una maschera di pelle che è l'esatta riproduzione delle sue sembianze e lascia la maschera sul luogo del delitto. È stato riconosciuto e i sospetti della polizia sarebbero su di lui se non fosse stata trovata la maschera. La polizia conclude che l'assassino non è lui ma un uomo che ha preso le sue sembianze.

Se nello spettacolo cinematografico giallo non c'è nessuna idea di questo genere, il pubblico esce deluso senza aver niente da raccontare, perché questa idea centrale che forma il nucleo del problema, tiene il posto della trama del film normale ed è tutto ciò che può ricordarsi in tutto una volta caduti nell'oblio i particolari delle indagini e le «cevolezze» accessorie. Quando in un film c'è qualcosa di questo genere il pubblico va a casa soddisfatto del denaro speso. Ognuno racconta le esperienze, in una parola: è contento. In Charlie Chan non si trova mai niente del genere. Si trovano avventure, soltanto avventure.

Ma il vero capolavoro giallo cinematografico non è stato ancora realizzato.

PIERO MASTROCINQUE

SCENOGRAFIA ARTISTICA

Parlando di scenografia, accade che difficilmente ci si trovi d'accordo sul piano teorico; però gli esempi che ci sono venuti via via dalla pratica, cioè dalla storia del cinematografo, generalmente si sono mostrati sempre coerenti e conseguenti. Questo significa che, all'infuori d'ogni programma e discussione, il cinema ha già stabilito un suo stile anche in fatto di scenografia. Che è uno stile realistico, come realistici sono i risultati di quasi ogni opera cinematografica. Fare dei raffronti col teatro non ci sembra una maniera convincente per proporre una scenografia artistica del cinematografo. La scenografia teatrale è tutta un'altra cosa: essa serve da sfondo convenzionale alla parola espressiva e poetica. Ed è solo questa che conta nel teatro. Nel cinema la parola non ha significato espressivo e poetico, ma solo esplicativo, didascalico, materiale. Quello che conta è il racconto visivo. Se l'ambiente scenico della cinematografia ha qualche rapporto con l'ambiente di qualche altra arte, questa, se mai, dovrebbe essere la letteratura narrativa. Il film è un racconto; così appare assai logico che il gusto di costruire un ambiente cinematografico trovi una guida, per es., in una descrizione di Maupassant o di Verga, piuttosto che in una scenografia teatrale o in una pittura di Rembrandt, come dice nel suo articolo il Kövy. Le migliori scenografie sono sempre state quelle, infatti, che sembravano nate dall'osservazione di uno scrittore di racconti, cioè



Angolo di una stanza dei giuochi sportivi nel film 'La febbre di vivere' (Columbia)

dal gusto di una verità non astratta o generica, ma propria e specifica e caratteristica.

Ma accade che pur le idee sbagliate abbiano in sé qualche verità d'ordine generale, e portino un tanto di intelligenza che può servire anche a quelle fondamentalmente giuste. L'articolo che pubblichiamo vale soprattutto come avvertimento interessante e intelligente a una scenografia cinematografica che spesso appare d'un realismo troppo piatto e povero e che allontana dal film ogni accento artistico.

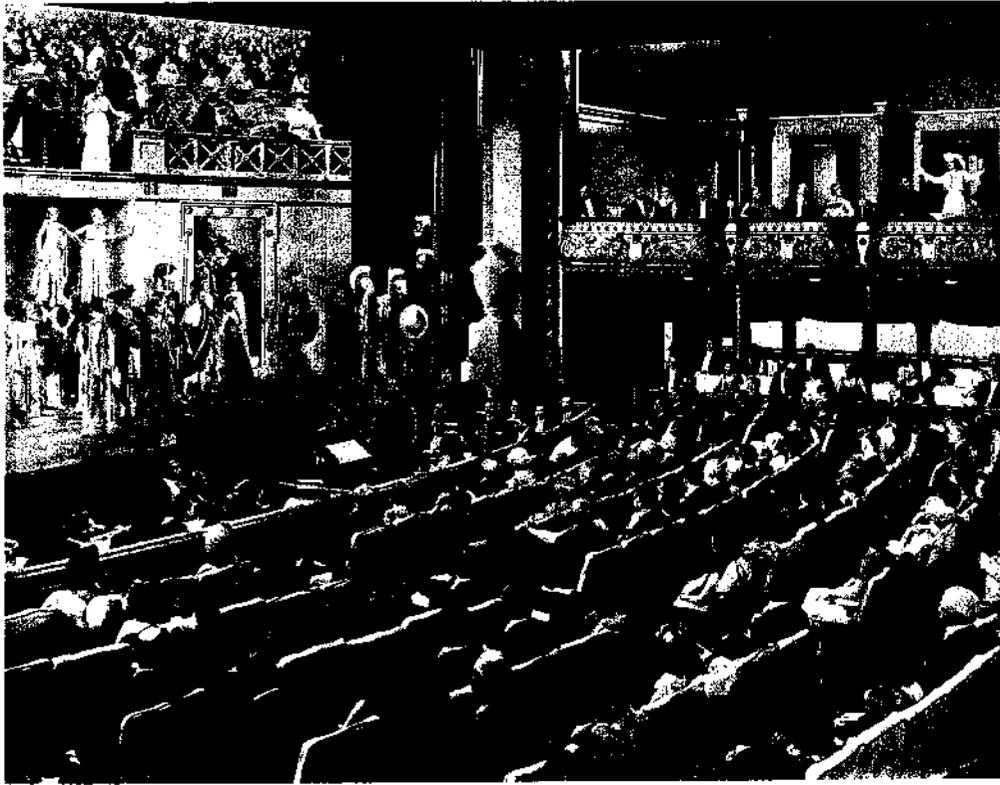
IL FATTO che l'azione cinematografica, a differenza di quella teatrale, si svolge spesso in ambienti naturali; che cioè le nuvole e le foreste che vediamo proiettati sullo schermo sono cose reali e non finzioni scenografiche, ha portato e mantiene tutt'ora nella messa in scena un realismo che a teatro sembrerebbe esagerato anche nei drammi della scuola verista. L'illusione che è possibile in teatro — si è detto — in cui gli spettatori sono ad una distanza fissa che va fino ad una cinquantina di metri — è impossibile dinanzi allo schermo. Lo spettatore del cinema si trova spesso a una distanza minima (reale o illusoria) dalla scena cui assiste. Egli è in grado perciò di osservare tutti i particolari della scena, che appaiono spesso come attraverso una lente d'ingrandimento. Da ciò la preoccupazione della « verità », ad ogni costo.

Lo scenografo cinematografico normalmente si preoccupa con lodevole zelo di ricostituire fedelmente, copiandoli dal vero, « interni » di case o « esterni » di edifici. Più l'illusione del vero risulta perfetta, maggiore è la sua abilità. Più che uno scenografo, egli è forse un architetto. Dato questo principio, universalmente adottato, era logico che qualcuno andasse oltre in questa direzione e proponesse una cosa più semplice e radicale: di sopprimere addirittura il teatro di posa e di girare le scene dell'azione negli ambienti reali in cui essa deve svolgersi.

Questo criterio, a parte la più o meno convenienza di trasportare tutto l'impianto tecnico in un ambiente reale, sembra logicissimo. Sembra infatti che accanto a



Una scena del 'Mastro di Posta', film tratto dal racconto omonimo di Pushkin (Lux)



Quinte e costumi greci nel film 'Flori a Broadway' (Paramount)

scene naturali girate all'aria aperta non possono prendere posto, per una ragione di omogeneità, che «interni» reali. Senonché, se si considera il problema con maggiore attenzione, si arriva alla conclusione opposta e altrettanto radicale: che cioè se si vuole che il cinema sia arte, l'ambiente in cui si svolge l'azione dovrebbe essere artefatto, ossia creato dall'artista. Per la semplice ragione che la meccanica riproduzione della realtà è agli antipodi dell'arte, che è fatta, più che di funzione, di suggestione.

Questo principio che ancora venti anni fa sembrava antitetico a quello seguito da per tutto anche nella messa in scena teatrale, in cui dominava la più rigorosa e meticolosa esattezza di rivoluzione, è diventato a poco a poco una verità inoppugnabile e incontrastata. Ora questa semplificazione e stilizzazione — (per esempio con una cantonata di via appena accennata destare l'immagine di una intera città, e così via) — che si è adottato in qualche teatro, ma che può diventar monotono, restando la scena lungamente sotto l'osservazione dello spettatore, può trovare la sua normale applicazione al cinematografo, in cui la scena dura pochi secondi soltanto sullo schermo, e in cui l'ambiente, per la particolare tecnica cinematografica è presentato quasi sempre frammentariamente.

Modelli di una concezione scenica, essenzialmente pittorica, noi li troviamo anche nei maestri del chiaro-oscuro: in Caravaggio e in Rembrandt, i quali per la loro particolare tecnica sono portati a semplificare l'ambiente e a concepirlo per masse d'ombre e di luci. A titolo di esempio

cito due quadri di Rembrandt nel Louvre, intitolati entrambi « Il filosofo in meditazione », per il fatto singolare che sono due «inquadrature» di uno stesso ambiente: un androne in cui campeggia una scala a chiocciola.

Così anche per la semplificazione e la stilizzazione delle costruzioni all'aperto potrebbero servire come modelli gli acquafortisti moderni, i quali insegnano inoltre l'uso sapiente del contro luce che, riducendo le cose a masse elimina molti particolari inutili.

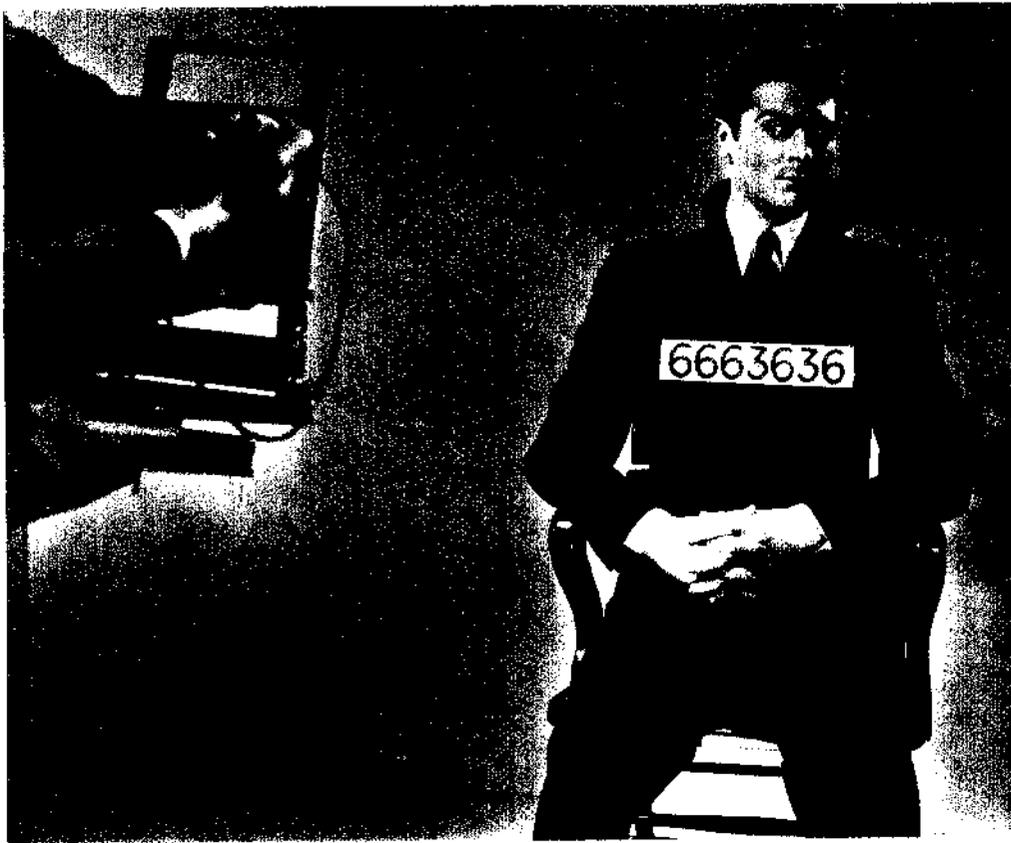
Vi è una netta e recisa differenza fra cinematografia d'arte e film documentario. Finora è di uso generale una contaminazione delle due forme. Bisogna invece separarle: bisogna che in ogni particolare d'un film d'arte sia visibile l'intenzione dell'artista; bisogna che tutti gli elementi naturali, dagli attori agli oggetti, siano trasfigurati secondo la precisa intenzione d'un regista, dotato d'intuito e sensibilità artistica, il quale ha d'altra parte un mezzo potentissimo e principalissimo per realizzare questa trasfigurazione: la luce artificiale. Il fatto che il cinematografo, meglio del teatro, può rendere l'atmosfera di un dato ambiente e di un dato periodo storico, potendo dare l'impressione visiva di una quantità di particolari suggestivi, ha creato il pregiudizio e l'illusione, che i film di soggetto storico non debbano servire che a fare delle ricostruzioni. E allora è accaduto che abbiamo visto dei mastodontici pasticci in cui l'interesse dello spettacolo era spostato e dal soggetto era portato sulla cosiddetta ricostruzione storica. Ora l'esattezza della ricostruzione

storica è un'idea affatto moderna, generata dal senso storico, che una volta non era così preponderante come ora. I pittori italiani del '500 non se ne preoccupavano affatto e dipingevano quadri di soggetto antico con costumi del loro tempo. Il che non toglieva bellezza e umanità alle loro tele. E con la stessa libertà Shakespeare trattava i soggetti storici, occupandosi soprattutto della verità umana dei caratteri e dell'azione.

Ma a poco a poco si va sviluppando quel che si chiama «senso storico» che porta a ricostruire con una esattezza scientifica l'aspetto di un dato periodo, vero rifacimento del passato. Ma questa fedeltà storica non solo è dannosa alla illusione scenica, fatta soprattutto di suggestione, ma è cosa che non si può ottenere che relativamente; perché non è cosa oggettiva, bensì soggettiva, che risente della sensibilità di ciascuna generazione. I greci e i romani, che si dipingono oggi, differiscono non solo da quelli del tempo di Winckelmann, ma da quelli di venti anni fa. Intendiamoci però: non vorrei dire con questo che si debbano rappresentare oggi, per seguire l'esempio di pittori italiani del Rinascimento, i greci e i romani in costume moderno. Né che si tratta di tornare alla sciatteria che imperava nei teatri fino a non molto tempo fa, passando poi al cinematografo. Si tratta di ben altro. Poiché la visione e la concezione di un dato periodo storico, di una data epoca, è cosa soggettiva più che obbiettiva, materia d'arte più che di scienza, essa dovrebbe essere una sintesi estetica e suggestiva degli elementi caratteristici di ciascuna epoca; in altre parole che non sia il semplice frutto della faticosa collaborazione dell'antiquario, del vestarista, dell'architetto ecc., ma che scaturisca omogenea dalla fantasia di un solo artista, del regista, che imprima il sigillo della sua personalità su tutti gli elementi della rappresentazione.

S'intende che quanto abbiamo presentato in forma molto rigorosa come tesi teorica, trova in pratica i suoi limiti nell'indiscutibile fatto che il cinema non si serve naturalmente che della riproduzione fotografica di elementi reali. Praticamente non si potrà quindi trattar d'altro che di avvicinare il più possibile alla visione del regista l'immagine fornita dalla materia grezza, servendosi dei mezzi di trasformazione e della ricostruzione: quali la scenografia, il truccaggio, l'illuminazione e l'inquadratura. Il cinematografo, vincolato dalla materia, non può superare il realismo o l'approssimazione. Ma entro questi limiti, rimane ancora molto spazio fra quello che si fa e quello che si potrebbe fare.

ARPAD KÖVY



riva infatti il personaggio protagonista della CARNE E IL DIAVOLO. Quando Greta cominciava, Valentino finiva, suo malgrado, la carriera cinematografica: carriera breve ma significativa, quanto quella duratura della Garbo. Ambedue crearono, nel campo maschile e in quello femminile, dei tipi che ebbero continuatori: una scuola quasi. Ogni tanto un nuovo astro sorgente veniva qualificato come «un altro Valentino», o una stella veniva lanciata come «superiore alla Garbo». Dalla Norvegia partì un giorno un'altra Greta, la Nissen, ma non fu fortunata. Greta ebbe anche il suo compagno svedese, Lars Hanson, ma il giovane biondo non ebbe fortuna. C'era il «tipo Valentino», allora, e molti giovanotti americani vollero assomigliargli; così, in Italia, per qualche anno, andò di moda la pettinatura alla Valentino. Le aspirazioni furono molte, ma nessun giovanotto italiano percorse lo stesso cammino. Gli americani trovarono altri attori da sostituire a Valentino, a poco a poco il tipo dell'ideale maschile venne trasformandosi, assunse anche aspetti diversi. E quando dalla Gran Bretagna giunsero uomini sobrii e distinti come Clive Brook, Leslie Howard, Brian Aherne, trovarono anch'essi ammiratrici. Ma il povero Lars

ESPERIENZE TRANSATLANTICHE

E ACCADUTO di recente ad un'attrice italiana, Isa Miranda, di dover abbandonare al quarto giorno di lavorazione un film che ella interpretava a Hollywood, scritturato da una casa americana. Il fatto cui varie interpretazioni sono state date (e perciò non ne aggiungeremo qui un'altra) riporta sul terreno l'argomento degli attori europei a Hollywood. È noto che Hollywood da quando è nata, si è servita sempre di attori provenienti dall'Europa. Forse l'Italia ha dato un contributo non rilevante: quando si accenni a Valentino, ad Armetta, a Gravina, a Porcasi, alle (per puro caso) veneziane Elissa Landi e Rafaella Ottiano, a Nino Martini, e più di recente a Milly Monti e infine alla Miranda, non avremo probabilmente altri nomi da includere in quel folto gruppo di «divi» e «dive» europei che il cinematografo americano ha utilizzato per periodi più o meno lunghi. Quando un giovanotto o una ragazza iniziano la carriera cinematografica, pensano subito: «Un giorno andrò a Hollywood». Anche se hanno soltanto eseguito un provino, anche se hanno preso parte ad un film come generici, la loro aspirazione è Hollywood. Del resto, Greta Garbo non andò a Hollywood dopo aver interpretato soltanto tre film in Europa? Gli aspiranti ricordano la fotografia della Garbo sul piroscalo, accompagnata da Mauritz Stiller e da uno dei dirigenti della Casa americana con la quale ha poi sempre lavorato. Una partenza senza eccessivo scalpore, in fondo, quasi inosservata, silenziosa: ha destato quel tanto di interesse nell'ambiente del cinema dovuto più che altro alla novità della cosa. Ma erano altri tempi. Il cinema era muto e Greta Garbo poteva anche non conoscere l'americano per esprimersi nei film: bastava l'espressione, il tipo. Un attore l'aveva preceduta. Era andato in America senza specifiche aspirazioni cinematografiche: partito da un paese dell'Italia meridionale era stato di colpo portato alla fama cinematografica. Rodolfo Valentino era all'opposto di Greta Garbo: la passionalità dell'italiano contrastava col temperamento freddo e tranquillo della svedese. Senonché gli americani pensarono di non insistere sul tipo della giovanetta impaurita come Greta era apparsa nel film europeo di Pabst, LA VIA SENZA GIOIA, ma di creare un tipo nuovo: la donna fatale, dalla passione coperta da un velo di ghiaccio; e nel ghiaccio mo-



Due suggestive statue regalate dall'Europa: Charles Boyer (nel film 'Maria Walewska') e Marlene Dietrich (nel film 'Angelo')

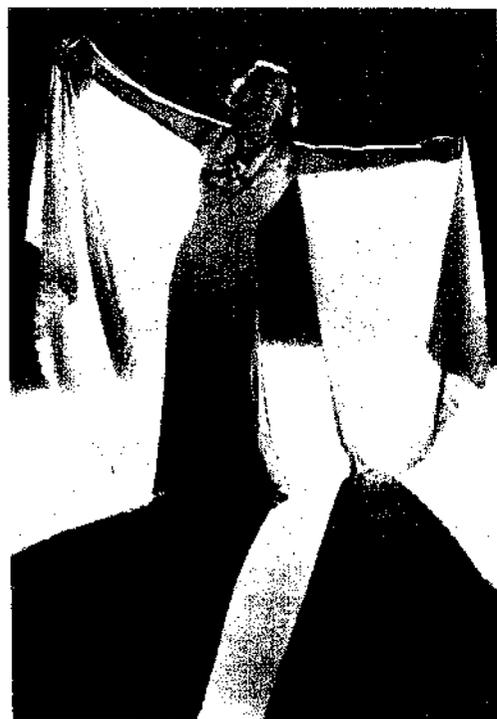
Hanson non aveva molte ammiratrici. Egli doveva cedere il posto al tatuato John Gilbert che la Garbo accompagnò in molti film: essere il compagno della «divina» Greta rappresentava un cospicuo premio. E, in fondo, i compagni della Garbo potevano dirsi i divi del momento.

Altri acquisti fece l'America all'epoca della prima Garbo; i film tedeschi attraversavano l'Oceano: *VARIÉTÉ* per esempio otteneva un successo straordinario e veniva primo in graduatoria. Perché dunque non assicurarsi la collaborazione del suo produttore. Pommer, del regista Dupont, dell'attore Jannings? E i tre infatti partirono per Hollywood; dopo qualche mese c'era rimasto soltanto l'attore; certe storie prolisse, tristi, in cui la figura imponente e grave del tedesco appariva in ruoli di uomini austeri che si sacrificavano per il bene altrui dopo aver commesso un fallo, andavano assai bene al tedesco che riusciva a commuovere le platee dei cinema americani; poi tramontò anch'egli. È difficile resistere con quel tipo che non

aveva attrattive per il pubblico femminile. Anche Conrad Veidt, limitato a qualche interpretazione caratteristica, non poteva avere eccessiva fortuna; ma il suo *UOMO CHE RIDE* rimarrà tuttavia a ricordare una suggestiva interpretazione. Non molta più fortuna ebbe Pola Negri che si trovò in America con un gruppo di europei, tra cui Pommer e Stiller, realizzatori di *HÔTEL IMPÉRIAL*, il più incisivo dei suoi film americani. Il suo tipo andò bene per un non lunghissimo periodo di tempo al pubblico americano che si ricordò di lei per i suoi rapporti privati con Rodolfo Valentino.

Poco dopo un attore proveniente da Vienna, ma che in Europa non aveva interpretato alcun film, raggiunse un successo di eccezione e tutto particolare per il tipo che aveva creato: Erich von Stroheim.

Il clima di Hollywood è stato sempre, in fondo, abbastanza favorevole per gli europei. Naturalmente un fattore, soprattutto, determina il successo di un interprete, fattore che è sempre sussistito: la cassetta. Anche se oggi si dice: «la Garbo non



Hona Massey, giovane cantante ungherese accolta dalle luci dei teatri americani



I sorrisi del momento di arrivo si ripeteranno il giorno della partenza? (Fernand Gravet intervistato alla radio americana)



Espressioni europee: l'astuto vecchio (George Arliss in «La casa dei Rothschild»), l'amante intelligente (Greta Garbo in «Maria Walewska»), il pazzo depresso (Bela Lugosi nel «Gatto nero»)

rende più, si deve sottintendere che rende quel tanto che basta per mantenerla sotto contratto. D'altra parte Hollywood spreme e poi butta via, quindi molto dipende dall'attore o dall'attrice il mantenersi in piedi e il proseguire nella carriera cinematografica. Greta Garbo ebbe anche perché suggerita da questo dagli stessi suoi produttori la furberia di valersi di altri elementi (alone di mistero, vita solitaria, nessuna fotografia che non corrispondesse in tutto e per tutto al tono dato nei diversi film) che possono dirsi pubblicitari per mantenere il suo nome a lettere cubitali sui manifesti. Di altre furberie dovettero valersi poi gli attori soprattutto quando intervenne il sonoro a dire: tra l'Europa continentale e l'America c'è di mezzo un Oceano. Fu allora la volta degli europei insulari: gli inglesi, da Arliss a Laughton, che portavano con la loro persona e magari la loro grande domestichezza con le tavole del palcoscenico, una lingua forbita: anche troppo, per gli americani, ai quali non dispiaceva la parlata nuda e, diremmo, dialettale degli *yankees*. Un po' alla volta però — dopo aver gustato magari «il bel canto» italiano, le vivaci canzoni francesi, le languorose canzoni tedesche — la pronuncia esotica non diede molto fastidio. Fu così che Maurice Chevalier si imbarcò per l'America, che Nino Martini passò dal Metropolitan agli «studi» di Hollywood, che Claudette Colbert, ormai assuefatta anche al teatro americano, da New York passò all'altra «coast», che Marlene Dietrich fu notata dagli americani, in virtù magari anche di un bel paio di gambe. «Pubblicità»: era presto fatta per la Dietrich: c'era un elemento visivo abbastanza efficace e di indubbia attrazione. Si cominciò a parlare di confronti con la Garbo, di «duelli» tra le case cinematografiche che avevano l'una la Garbo, l'altra la Die-



Danielle Bardioux, il più recente contributo del cinema francese



Maurice Chevalier, che un tempo incantava con la sua parodistica pronuncia inglese: Folies Bergere

trichi. Mentre nessuno aveva mai pensato di fare insinuazioni circa il rapporto tra la svedese e il suo abituale regista, Brown, per la Derrich invece il suo rapporto con Sternberg costituì un motivo pubblicitario.

Il cinema francese nel frattempo forniva a Hollywood un attore: a prima vista nessuno penserebbe che Charles Boyer potesse essere tanto considerato: dopo avere imparato bene la lingua, Boyer va a Hollywood, prima per interpretare un ruolo secondario, poi, via via, per interpretare ruoli più importanti fino al recentissimo Napoleone. Ma Boyer è un uomo che sente la nostalgia del suo Paese: la Francia; i produttori di qui lo chiamano, i produttori di là gli insistono a volerlo. «Uno alla volta», egli dice, «accontento tutti». E pacatamente, con furberia, passa più volte l'Atlantico su e giù per interpretare film francesi e film americani. Probabilmente non ha molte ammiratrici, ma i produttori gli vogliono bene perché ogni parte sa sostenerla dal principio alla fine con coerenza.

E Paul Muni? Nessuno lo conosceva, in-



Isa Miranda non ha ancora potuto dare a Hollywood la misura del suo valore



Scolarette americane si procurano una grande fama italiana: quella del tenore Nino Martini



La modesta Annabella di René Clair è diventata una splendente suppellettile della scenografia americana («La baronessa e il maggiordomo»)

vece, prima che calcasse i palcoscenici americani. Da quel primo film, in cui interpretava ben sette ruoli diversi, il suo cammino era segnato. E oggi basta nominare un personaggio storico per pensare come lo interpreterebbe Muni. Dall'Ungheria, paese natia di Paul Muni, due altri partirono, a distanza di tempo: la prima, Marta Eggerth non trovò il «clima» per lei. Già due tedesche, chiamate dai produttori americani dopo alcune significative interpretazioni europee, la Wick e la Harvey (questa, inglese di origine), erano ritornate senza alcun entusiasmo per Hollywood. Esse sostenevano di non essere state «capite» da quelli di là. Ma, piuttosto, il successo non aveva loro arriso, la «cassetta» non s'era riempita abbastanza. E, scaduto il contratto, le case non l'avevano rinnovato. Marta Eggerth giunse laggiù, la fotografarono, le rinnovarono il volto, così come avevano fatto di quelle che l'avevano preceduta. Risultato: ritorno in Patria senza aver interpretato alcun film.

Anna Sten ebbe una storia press'a poco analoga: tre film, importanti da un punto di vista industriale, ma successo relativo. Le cause?

Hollywood dice: «Dipende da loro»: le attrici dicono: «Dipende da Hollywood, non ci vogliono». E quando anche la piccola Simone Simon, dopo essere stata scritturata per un ruolo importante in un grosso film, fu sostituita all'ultimo momento da un'altra attrice, si cominciò a dire: «Hollywood prende il meglio dall'Europa: appena un'attrice ha successo in Europa, la portano via non tanto per farle interpretare dei film, quanto per evitare che ne interpreti in Europa». La tesi ebbe validi sostenitori. Ma quando Simone Simon, perduto quel film, ne interpretò poi molti altri, i sostenitori divennero meno accaniti. E intanto le partenze dall'Europa riprendevano. Produttori o loro agenti traversarono l'Atlantico per acquistare attrici e attori; qualcuno rimane laggiù, qualcuno viene rimparlato, qualcuno dice di non trovarsi bene a



Rodolfo Valentino, rimasto insostituibile come interprete della mentalità latina ('Sangue e arena')



Erich von Stroheim creava in America la più acerba satira dell'Europa ('Sinfonia nuziale')

Hollywood. E in questi ultimi anni il viaggio verso la Mecca del cinema fu compiuto da molti: Francis Lederer, Jan Kiepura, Ketti Gallian, Peter Lorre, Franciska Gaal, Sonja Henie, Rose Stradner, Luli Deste, Ilona Massey, Isa Miranda, Sigrid Gurie, Danielle Darrieux, Fernand Gravet e Luise Rainer la cui attività cinematografica non ha soste.

Ciascuno ha una storia: a ciascuno la sua fortuna. Qualcuno dei rimasti, dei non prescelti, potrebbe dire: «Ma perché il produttore tale non si è accorto di me?»; oppure: «Perché avendomi visto in una interpretazione importante non mi ha

scelto?». Questo può dipendere anche dal fatto che il produttore, in quel momento, cercava un determinato «tipo». Nel suo viaggio europeo, se cerca un'evanescente e pallida attrice dai capelli biondissimi andrà a cercarla piuttosto in Norvegia che in Spagna: salvo poi, magari, incontrando per caso in treno una ragazza bruna ed esuberante che non ha nemmeno interpretato un ruolo di secondo piano, proporle di diventare attrice perché vede in lei un «tipo» che può andare al pubblico americano. Tutti i produttori del mondo pretendono di conoscere i gusti del pubblico e anche di suggerirli. Dipenderà poi da loro lanciare in una convincente forma l'attore o l'attrice prescelti. Anche se è un'attrice di larga fama in

Europa, in America, ai milioni e milioni di gente che va al cinematografo è una sconosciuta. Che l'attrice scelta abbia interpretato dei film in Europa al produttore americano giova solo in quanto i film americani di quell'attrice verranno poi in Europa e qui, essendo conosciuta, godrà ancora successo. Ma c'è anche per l'Europa un elemento di curiosità che giova al produttore americano. Non appena l'attrice o l'attore sono scritturati da Hollywood appaiono sui periodici illustrati fotografie in tutte le pose e in atteggiamenti diversi, con truccature che a volte trasformano il volto della nuova «star». Allora gli europei dicono: «Guarda come è cambiata, eh, gli americani sanno truccare. Come sarà interessante la sua interpretazione! - Ha già incominciato un film. Presto proietteranno il suo film.

Domani proiettano il suo film, andiamo a vederlo». In America poi giornali e riviste sono pieni del nuovo nome e di fotografie che mostrano il volto nuovo al pubblico degli Stati Uniti. Un individuo del pubblico di New York è curioso quanto uno di Kansas City. Accesa la curiosità, l'attore o l'attrice sono già avviati verso il successo: il quale può venire in forma maggiore o minore; e se il successo della nuova «star» è nullo o quasi o va discendendo di film in film, un bel giorno il contratto non viene rinnovato.

Forse è vero che Hollywood non è facile; ma accogliente è, senza dubbio. Varia la moda rapidamente, e il pubblico oggi ammira Tizio, domani Caia. «Bisogna essere furbi», direbbe probabilmente Charles Boyer. Del resto il cinema è fatto molto di cose che col cinema non hanno troppo a che vedere: interessi personali soprattutto. I produttori alzano la loro bandiera su cui sta scritto: «Industria» e i divi e le dive d'Europa stanno ad aspettarli in silenzio.

FRANCESCO PASINETTI



Il brio nervoso della viennese Luise Rainer dà una nuova raffinatezza al banale motivo della 'Donna giocattolo'

INTERVISTA CON ME STESSO

QUALCHE GIORNO FA mi telefonò Paul Muni. « Vieni con me a colazione a Palos Verdes », mi disse. « C'è un ristorante in cima ad una collina e si sta molto bene. Parleremo un poco insieme ». Da Hollywood a Palos Verdes ci vuole più di un'ora. Pensavo che ciò mi avrebbe portato via troppo tempo ed io avevo un monte di cose da fare. Se non si fosse trattato di Paul, avrei declinato l'invito. Risposi che sarei andato.

Il mio primo incontro con Paul Muni era avvenuto nella primavera del 1935. Il giorno in cui, per la prima volta, noi ci guardammo in faccia -- giravamo il DOIT, SOCRATE -- ci comprendemmo immediatamente; ed io seppi che cosa Muni avrebbe potuto fare e conobbi le sue preoccupazioni. Una perfetta comprensione fra noi non venne, però, che con la VITA DEL DOTTOR PASTEUR. Da allora abbiamo potuto veramente considerarci amici.

Pensavo a queste cose mentre correvo in automobile verso Palos Verdes; e pensavo anche ad un fatto al quale non avevo mai, prima d'allora, fatto attenzione: che cioè con Paul eravamo andati sempre d'accordo, con le stesse idee. Mi sorpresi anche a considerare come noi due avessimo le stesse teorie sul cinematografo. E su questo punto s'impuntò la conversazione con Paul, mentre si mangiava.

Caso strano, mi veniva di fare un po' l'esame di me stesso e Muni mi incitava, quasi si fosse d'improvviso trasformato in uno di quei giornalisti che ti assalgono nei momenti più inopportuni e ti fanno dire ciò che vorresti e ciò che non vorresti.

Si parlò della correttezza storica dei film. Io ho diretto diversi film storici preoccupandomi sempre, -- malgrado gli scettici i quali continuavano a ripetermi che nessuno avrebbe capito eventuali anacronismi, -- di essere il più possibilmente esatto. In fondo ho avuto ragione, perché, in realtà, e lo si può vedere da lettere, critiche, referendum o altro, il pubblico è piuttosto al corrente. Io credo che un regista debba avere una profonda conoscenza dello spirito dell'intero periodo storico che vuol trattare: ciò gli serve a dar forza ai caratteri. Con questo lavoro di ricerca i personaggi cominciano a vivere fin dal primo momento, vi sono già intorno insistenti e se non state in guardia vi sopraffanno. Attenti, allora, a non lasciarsi prendere troppo. Si potrebbe peccare di pedanteria. D'altra parte, bisogna tener conto dell'animo dello spettatore e pensare che egli, nell'eroe cinematografico, vuol quasi la conferma delle sue opinioni, e il successo è in stretta relazione con l'attenzione con cui ogni singola persona segue la vicenda.

Inoltre non si può dimenticare, nella formazione di un personaggio -- storico o moderno -- la personalità dell'attore che lo interpreta. Io preferisco che l'attore



William Dieterle con Joe E. Brown all'epoca del 'Sogno di una notte di mezza estate'

abbia una decisa personalità. Il regista non dovrebbe trovarsi nella situazione di costringere un attore a creare qualcosa che non è in lui. Costui si trova già in mezzo a grandi difficoltà, soprattutto per la presenza della macchina da presa. Il regista e gli altri collaboratori debbono cercare di formare un'atmosfera favorevole intorno all'attore. Per creare il successo bisogna prima creare lo spirito dell'entusiasmo che fa miracoli.

In sostanza, e mi si passi il paragone, il regista è come un giardiniere che piazza qua e là canne per sostenere le deboli piante aiutandole a crescere più robuste, o pota dove è necessario perché l'albero acquisti forza e vigoria.

Delicati sono i rapporti del regista con la macchina da presa e con la tecnica fotografica. La fotografia, come la parola per lo scrittore, esprime lo stile del regista. Tuttavia è molto difficile che due uomini -- poiché siamo sempre nel campo della cooperazione -- vedano, sentano e reagiscano nella stessa maniera. La tragedia scoppia poi in sala di proiezione quando man mano si proiettano le scene gi-

rate. Qualche volta non si può rifare ciò che non va artisticamente. Secondo i produttori, ciò in genere non ha importanza. Ha importanza invece che un bacio o una bella gamba si vedano a lungo, sufficientemente.

* * *

Com'è naturale, il mio colloquio con Muni scivolò spesso in amare considerazioni, ma la colazione finì poi lietamente e lasciandoci bevemmo alle nostre vacanze. Io veramente avevo ancora da terminare alcuni lavori e non potevo andarmene da Hollywood, ma Paul partiva quel giorno stesso. Portava seco pile di manoscritti, alla ricerca di un buon soggetto. Egli è in continuo tormento per il suo film « prossimo », preoccupato di trovare la cosa migliore. Io credo che non dimentichi mai il suo lavoro e più volte mi ha confessato di sentirsi terribilmente annoiato quando non fa nulla. Tuttavia, malgrado l'evidenza dei manoscritti di cui mi aveva parlato, volle convincermi che questa volta sarebbero state vere vacanze.

WILLIAM DIETERLE



IL DETECTIVE SOGGETTISTA

«C'È POCO da dire», esclamò il produttore, affannato dalla corsa che aveva fatto. «Se debbo aspettare finché il nuovo film di Capra arriva da noi, è troppo tardi per imitarlo. La mia Casa è ben attrezzata, lo so: la preparazione del soggetto e la realizzazione in teatro avviene con rapidità fulminea. Ma in sede di montaggio abbiamo sempre spiacevoli ritardi. Si figuri che solo in questi giorni ho portato a termine il mio film fatto sulla base di ACCADDE UNA NOTTE. Naturalmente, nessuno ne vuol più sapere. È inutile: ho assolutamente bisogno di conoscere il film appena cominciato».

«Se ne conosce già la trama?» domandò il grande detective fissando il suo cliente con uno sguardo glaciale.

«Se la sapessi non sarei venuto da voi», rispose il magnate del cinema. «Non ho potuto ottenere altro che poche fotografie del film, che non mi dicono niente. Ma

sono sicurissimo che al vostro acuto spirito sarà facile ricostruire il fatto completo mediante questi documenti fotografici».

Il produttore aprì la sua voluminosa borsa e con mano tremante, mise sette fotografie sulla scrivania del poliziotto. «Eccovi il nuovo film di Frank Capra!» esclamò.

Il detective accese la tradizionale pipa. «Non sarà tanto facile», disse. «I fatti della vita reale sono ragionevoli e quindi facili da rintracciarsi. Ma le fantasie dei poeti cinematografici seguono vie strane».

Senonché dopo aver analizzato attentamente per mezz'ora le fotografie, esaminandone alcuni dettagli al microscopio e trattandole con varie sostanze chimiche, gridò: «Ci siamo! Osservate la fotografia numero 1 e ascoltatevi bene».

«Lo sapevo», disse il produttore. E tirò

fuori un taccuino rilegato in pergamena con incisioni d'oro.

«Ann, figlia di un ex-capitano di marina in pensione, si è innamorata del giovane James, e vorrebbe sacrificare al suo amore la propria promettente carriera di ballerina», cominciò il detective con una voce che sembrava ipnotizzata.

«Molto originale», esclamò il produttore, tutto felice. «Ma come fate a sapere che si tratta di un ex-capitano?».

«Osservate il caminetto nel fondo della stanza», rispose il detective irritato, «vi scoprirete, fra altri ninnoi, una piccola testa di marinaio e un battello su quattro rotaie. Ma cercate di non interrompermi! Dunque, la ragazza ama James, ma il padre di lei non è d'accordo; egli vorrebbe fare di sua figlia una celebre e fruttifera ballerina e non vorrebbe darla a un giovane il cui profilo rivela poca intelligenza. (Osservate il giovane in *smoking*

a destra). Ma anche il giovane stesso non è molto persuaso di questo matrimonio. Egli invece è invaghito di Jean, giovane e ricca proprietaria di grandi imprese industriali».

«E vi sembra poco intelligente», si permise di obiettare il produttore.

«State zitto! Egli non desidera il denaro della ragazza. L'ama sul serio. Senonché Jean, pur essendo attratta dall'affetto di James, si trova sotto la funesta influenza di uno strano professore di psicologia che ha conosciuto durante una sua gita in Europa e che ha portato con sé in America. La fotografia numero 1 vi mostra la scena in cui il professore vorrebbe costringere il padre di Ann a dare in matrimonio la figlia a James per allontanare quest'ultimo da Jean. Jean, spaventata, cerca di stornare il professore dalla sua pazza impresa. Ma il capitano Edward intende di difendersi. La fotografia num. 2 vi rivela un suo satanico progetto. Come vedete, egli ricorre a un terribile scimmione che, anni fa, ha portato a casa dal Borneo come ricordo. Egli decide di far rapire dalla bestia il giovane James facendo cadere il sospetto, con abili intrighi, sul misterioso professore di psicologia».

«E pensare che mi avevano detto si trattava di un film allegro e leggero», disse il produttore asciugandosi il sudore.

«Il miserabile progetto riesce», continuò il detective. «James è trascinato dallo scimmione su una vecchia nave nel porto, e ivi custodito dalla feroce bestia. Il professore di psicologia finisce in prigione, accusato di rapimento. Torniamo ora alla fotografia num. 1 e osserviamo a destra il regista Frank Capra, che, conoscendo naturalmente il soggetto del film, rivela alla povera mamma di James il malvagio progetto del capitano, prima che quest'ultimo lo abbia concepito».

«Scusatelo, prego», interruppe il produttore molto preoccupato. «Quello lì non è mica Frank Capra. È, se mai, un attore che gli somiglia».

«Appunto», rispose il detective imperturbato. «È un tale che interpreta la parte del regista. Andiamo avanti. Nella fotografia num. 3, la mamma di James ha raccontato al marito la sorte del figlio, presentandogli nello stesso tempo un vecchio operaio della loro officina, il quale, molti anni fa, ha fatto fortuna nei teatri di varietà come discobolo. Sarà lui che ucciderà lo scimmione. Il vecchio padre, John, molto contento, offre una collezione di frecce avvelenate, che egli ha a portata di mano. Ma l'operaio Halliwell conosce mezzi migliori. Nella fotografia num. 4 osservate una lancia speciale,



riempita di materie esplosive, che egli ha costruito nell'officina con l'aiuto di un fido compagno. Infatti, in una notte tempestosa, egli riesce ad ammazzare la bestia e a liberare James, il quale si precipita a raggiungere la bella industriale Jean nel suo ufficio privato. Quest'ultima, liberata dall'influenza del professore, che si trova in carcere, si abbandona al suo amore incatenando il giovane alla propria scrivania, come potete vedere nella fotografia num. 5. Ma la mamma della povera ballerina, ispirata da un brutto presentimento, entra senza essersi fatta annunciare e scopre la verità. Essa è disperata perché, contraria alle intenzioni del marito, vorrebbe legare Ann all'uomo del suo amore. Per eliminare la rivale di sua figlia, si decide perciò a procurare la libertà al professore di psicologia, rive-



5



6



7

lando l'innocenza di quest'ultimo a spese del proprio marito. Come risulta dalla fotografia num. 6, tutti si recano al carcere, e James sfrutta l'occasione poco adatta per rassicurare Jean, nuovamente, del suo amore volgendo invece le terga a Ann. Ma intanto il regista Capra, che vedete a sinistra, ha dato un'occhiata alla sceneggiatura sul tavolino accanto a lui, e guarda perciò attentamente il professore, che, in uno stato di estasi, riprende in pieno la sua attività. Infatti, riesce a suggerire a Jean di rinunciare davanti al giudice al povero James - guardate la fotografia num. 7 - il quale si sente nello stesso tempo acchiappato dal pugno ferreo della futura suocera, con grande piacere della piccola ballerina, che vedete a destra... ».

« Questo è tutto! » concluse dopo una pausa il detective, restituendo le fotografie al produttore e mettendosi subito a riempire con cura un modulo di ricevuta.

Il produttore sentì un leggero malessere suscitato gli probabilmente dal fumo della pipa.

« E voi siete proprio sicuro che il soggetto del prossimo film di Capra è questo? », chiese.

« Non so », rispose il detective, e incollò con energica pressione del pollice un'apposita marca da bollo sulla ricevuta, che porgeva al produttore: « Anzi non lo credo. Ma non vi preoccupate e preparate pure il vostro film su questa base. Nella peggiore delle ipotesi, avrete prodotto, una volta tanto, qualche cosa di molto originale ».

- ruh-

FILM DI QUESTI GIORNI

SONO INNOCENTE

BENCHÉ la serie dei film di *gangsters* sia lunga di parecchi anni, non saremo noi a illuderci che abbia raggiunto il suo termine. Chi può dire qualcosa di sicuro sulle intenzioni degli americani? Per ora, l'ispirazione dei film non sembra mutar registro: e certo vedremo ancora, chi sa fino a quando, le solite vicende crude, spietate, micidiali di poliziotti e malandrini, accompagnate dalla secca musica dei fucili mitragliatori. La musica è monotona, ma non per questo accenna a finire. Né c'è da sperare nella rivelazione di qualche lato rimasto oscuro: tutto abbiamo conosciuto ormai di quella vita tetra e angosciata; con LA FORESTA METRICATA ne abbiamo avuta perfino una versione metafisica. Che si vuole di più?

La verità è che negli Stati Uniti la vita non è cambiata. A leggere le statistiche americane, c'è da meravigliare e forse, da inorridire, sull'attività che svolgono i criminali. Ogni minuto che passa, si calcola che, in media, vengano commessi tre delitti. E mentre noi discorriamo, qualcuno sta godendone il frutto in una qualche città di provincia, fra una società fu troppo onorata, che non sospetta di avere tra i propri membri le più terribili canaglie.

SONO INNOCENTE è un film che rammenta un po' la storia d'Irene Shrader e Glenn Dague, amanti divenuti *gangsters* per fame. La rammenta, ma solo incidentalmente, in qualche punto, e in maniera assai attenuata. La Shrader scrisse un memoriale che fu pubblicato nel *New York Daily Mirror*; su quelle tracce di vita autentica si potrebbe cavare un film che magari non sarebbe nulla di nuovo rispetto ad altri film del genere, ma che verrebbe senz'altro ricordato come uno dei più belli. C'è, in fondo a quella storia, qualche cosa d'innocente e di religioso; qualche cosa che non è né gratuito né feroce come in molte storie di *gangsters* apparse sullo schermo; un'aspirazione umana e amara che la fatalità trascina e involge sempre più nel male.

È soprattutto la lunga fuga estenuante di Henry Fonda e Sylvia Sydney che ci ha fatto rammentare la storia d'Irene Shrader e Glenn Dague, che fu la storia di una fuga durata tre mesi, poi finita sulla sedia elettrica. Nel film SONO INNOCENTE, i protagonisti, invece, vengono uccisi dalla polizia sul punto di passare la frontiera; e non è questa, s'intende, la sola differenza. Quella fu una fuga epica, con impiego di pattuglie aeree e con l'intervento di aeroplani; questa non è che una fuga comune e sentimentale, benché non priva d'una sua drammaticità efficace e accorante.

Ma pure, per arrivare alla conclusione, quanti errori banali e grossolani; quante cose assurde che hanno travolta la pretesa di apparire reali e verosimili. Errori che non era poi tanto difficile evitare. Quando un film vuol essere, quasi un documento del costume, non si capisce perché non si voglia attenersi ad una certa misura del possibile. Il gusto dell'impossibile è quanto di più, in sé, ineffi-



Fritz Lang (Foto Paramount)

cace vi possa essere in alcuni casi, dove è proprio la semplicità e la naturalezza che contano. Per quanto scabre e audaci possano essere certe imprese, è chiaro che non arrivano mai al punto d'apparire ingenuo e ridicolo come quella, per es., che gli autori di SONO INNOCENTE hanno fatto interpretare a Henry Fonda, nelle scene che descrivono la sua fuga dalla prigione. È strano come il cinema non sia ancora riuscito a imitare quella semplicità e verità che le cronache degli avvenimenti più imbardati e pomposi hanno tante volte descritto a proposito dei *gangsters*.

Fritz Lang, ha abbandonato anche quelli pacchi sfumature che in altri ricordavano ancora, e, totalmente, il suo stile di regista europeo, tedesco.

Ma se del vecchio Lang non rimane più nulla in questo suo ultimo film, non è facile d'altra parte scoprirvi qualcosa che possa ritenerci come il segno di uno stile nuovo, o di uno stile comunque. A meno che non si voglia considerare per stile un certo atteggiamento morale che traspare tanto in altri quanto in SONO INNOCENTE. Nel primo si fa, tra l'altro, un'accusa alla famiglia nobilita della bella che lascia un innocente; nel secondo l'accusa è diretta contro la polizia, che condanna un altro innocente, lo grida e poi lo uccide come un cane insieme a sua moglie. Ma non sapremo fino a che punto d'entri le volontà di Lang.

GINO VISENTINI

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000 INTERAMENTE VERSATO
RISERVA LIBRE L. 17.596.198.95

MILANO

200 FILIALI IN ITALIA - 4 FILIALI E 11 BANCHE AFFILIATE ALL'ESTERO

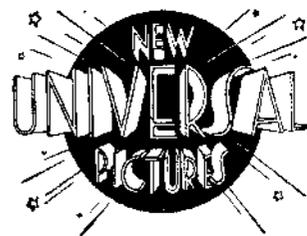
GRATUITAMENTE A RICHIESTA IL "VADE MECUM DEL RISPARMIATORE"
AGGIORNATO E INTERESSANTE PERIODICO QUINDICINALE

LA S.A. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

presenta il



PROGRAMMA 1938 - 39



DELLA PRODUZIONE NEW UNIVERSAL PICTURES

L'INAFFERRABILE SIGNOR BARTON

(Prescription for Romance)

regia di S. Sylvan Simon - con Wendy Barrie, Kent Taylor e Mischa Auer

IL SEGRETO DEL GIURATO

(Jury's Secret)

regia di Ted Sloman - con Fay Wray, Kent Taylor e Larry Blake

PAZZA PER LA MUSICA

(Mad about music)

regia di Norman Taurog - con Deanna Durbin, Herbert Marshall, Gail Patrick

MISCHA IL FACHIRO

(Merry go round 1938)

regia di Irving Cummings - con Alice Brady, Mischa Auer, Barbara Reed, John King

L'ISOLA DEL PARADISO

(Sinners in Paradise)

regia di James Whale - con John Boles, Magde Evans e Bruce Cabot

IL CONVEGNO DEI CINQUE

(The Devil's Party)

regia di Ray McCarey - con Victor McLaglen, William Gargan e Beatrice Roberts

L'UOMO CHE GRIDAVA AL LUPO

(The Man who cried Wolf)

regia di Lewis R. Foster - con Lewis Stone, Barbara Reed e Tom Brown

THE RAGE OF PARIS

(titolo provvisorio originale)

regia di Henry Koster - con Danielle Darrieux, Douglas Fairbanks jr., Mischa Auer

DUE NELLA FOLLA

(Two in a crowd)

regia di Alfred E. Green - con Joan Bennett, Joel McCrea e Reginald Denny

IL RAGGIO INVISIBILE

(The Invisible Ray)

regia di L. Hillyer - con Boris Karloff, Bela Lugosi, Frances Drake e F. Lawton

ALI NELLA BUFERA

(Wings over Honolulu)

regia di H. C. Potter - con Wendy Barrie, Ray Milland, K. Taylor, William Gargan

QUELLA CERTA ETÀ

(That certain age)

regia di E. Ludwig - con Deanna Durbin, Melvyn Douglas, Jackie Cooper

12 CAPOLAVORI

12 SUCCESSI

ROMA

Via del Tritone, 87 Tel. 44271

BOLOGNA

Via Roma, 44 Tel. 33675

GENOVA

Via Domenico Pisella, 28 r. Tel. 54870

PADOVA

Via Trieste, 16 Tel. 24151

NAPOLI

Via Nazario Sauro, 29-30 Tel. 24419

oltre un grande gruppo
di produzione italiana
FONO ROMA

Distribuzione: s. a. D. E. L. F.

Sede Centrale:

Via del Tritone 91 - ROMA - Telefono 484032

MILANO

Via Napo Torriani, 19 Tel. 64682

FIRENZE

Via del Giglio, 6 Tel. 23122

TORINO

Via Cavotti, 17 Tel. 48865

TRIESTE

Via M. R. Imbriani, 18 Tel. 8169

CATANIA

Via A. di Sengialiano, 269 Tel. 14392



e generano inoltre la "luce modellante", necessaria per rendere plastiche le immagini degli attori e degli oggetti. Tali lampade abbracciano un angolo dai 7 ai 30 gradi. L'altra fotografia ci offre la fedele ricostruzione della famosa High Street di Oxford, tale quale come si presenta oggi. Infatti, le vetrine dei negozi sono state arredate dagli stessi commercianti di cui portano il nome, e non era necessario fare molta strada per viaggiare dall'Oxford vera all'Oxford rifatta, dato che le prese del film UN AMERICANO A OXFORD hanno avuto luogo in Inghilterra, negli studi di Denham. Sopra la High Street si stende, all'altezza del secondo piano delle antiche case, un cielo scuro ma allo stesso tempo abbagliante, copamente invaso da impalcature, lampade e catene. La parte centrale della strada, in cui circolano liberamente i veicoli, separa i due mondi del cinema: a destra vediamo i finti studenti dei *colleges* chiacchierare, sfogliare manuali e andare in giro sulle biciclette così caratteristiche di quell'ambiente universitario; a sinistra una serie di lampade destinate ad illuminare la strada (da questa parte si trova anche la macchina da presa con i suoi servitori).

Sullo schermo, i due ambienti, ricostruiti interamente sotto i tetti dei teatri di posa, avranno il vasto respiro del cielo aperto. Molti produttori preferiscono alle prese in esterno il tranquillo lavoro negli stabilimenti, al riparo dai capricci degli elementi e dalle varie difficoltà tecniche ed organizzative.

GIAX

RICOSTRUZIONI

OCCORRONO esperienza e astuzia per discernere in questi due ambienti movimentati e affollati gli elementi destinati a comparire sullo schermo da quelli la cui apparizione susciterebbe invece irritazione e delusione. Un gruppo di signori in maniche di camicia e in tuta sta aspettando Kay Francis, che scende dal transatlantico, per una scena del film LA RIVINCITA DELLA REALTA' (sopra). Ma nessuno di essi comparirà nel film: sono operatori, elettricisti, falegnami e altri operai del teatro di posa, schierati intorno ai tre veri protagonisti di questa scena, ossia: la macchina da presa, il microfono e il regista William Keighley, muniti del solito megafono. Guardando meglio, constatiamo che le macchine mirano al punto in cui il ponte si monta con la terraferma e in cui si svolgerà dunque la scena che si sta inquadrando. La macchina da presa, posta sul carrello, potrà avvicinarsi fino a riprendere gli interpreti in primo piano, e il microfono, sospeso al suo "braccio", potrà simultaneamente scendere per avvicinarsi in modo opportuno alle bocche degli attori che parlano. Per quanto riguarda l'illuminazione, si distinguono due tipi di lampade: quelle montate in alto, cioè al di sopra del campo abbracciato dall'obiettivo, servono per procurare la cosiddetta "illuminazione generale" e diffondono perciò i loro raggi entro un angolo abbastanza vasto, di 60 gradi circa; mentre le lampade raggruppate intorno agli attori danno uno speciale accento alla scena centrale



per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

**ACCUMULATORI
HENSEMBERGER**

I più grandi e moderni
assortimenti in

**SETERIE
LANERIE
FANTASIE
LINI
VELLUTI
ISIA**

si trovano all'
INDUSTRIA DELLA SETA

NEGOZI DI VENDITA:

ALESSANDRIA - ANCONA - BERGAMO - BOLOGNA - CREMONA
FERRARA - GENOVA - LECCE - LUCCA - MANTOVA - MESSINA
MILANO - NAPOLI - PADOVA - PALERMO - PARMA - PISA
RAVENNA - ROMA - SIRACUSA - TARANTO - TORINO - VENEZIA

GALLERIA

L - MARIA DENIS

(v. tavola a fianco)

MARIA DENIS è, con Leda Gloria, la più romana delle « stelle » cinematografiche italiane. Leda Gloria nelle sue più espressive e fortunate apparizioni sullo schermo, rappresenta superbamente un tipo di schietta e nostrana ragazza popolaresca: di Trastevere o del Trionfale: gomiti nudi e lingua pronta, occhiate assassine e cuore d'oro. Maria Denis è invece l'incarnazione parlante della piccola, graziosa e furbetta ragazza romana borghese: figlia unica, i parenti chiudono un occhio e però sono fieri della sua bellezza gentile, glielo danno tutte vinte e la vestono fin da bambina con cura sorridente. Ne esce una fanciulla in boccio estremamente viva e graziosa, capace di tenere sulla punta delle piccole dita i cuori di dieci innamorati alla volta, di burlarsi di tutti, di non fare mai passi falsi e di sposare, alla fine, il più posato e bravo di tutti. Capricciosa, bizzosa, piena di grilli e di donnesche astuzie: si perde la testa per lei, ma essa non se ne dà per intesa e custodisce attentamente la sua persona e il suo fiero cuore. La vedete principescamente reggere le sorti d'una comitiva d'estate, e fare tutto l'anno vita divertita e allegra, ma con basi paciose e morigerate. Le passeggiate più rischiose sono sorvegliate dalla mamma, quando c'è l'opportunità di uscire dalle mura e di spingersi addirittura a Frascati. C'è spesso con lei un'amichetta brutta e seria, che contribuisce a tenere alto il prestigio e la tranquillità della brillante ma avveduta fanciulla. La sua strada è segnata: scapestrataggini frenate, birichinate modeste, gioia e risa non mai smodate, e in fondo, come onesto traguardo, un piacevole, confortante matrimonio con molti bambini.

Maria Denis (nata il 27 novembre 1916) è dunque una brava ragazza romana. Tutti l'abbiamo incontrata, da qualche anno a questa parte, per la sua « via Piave » o a spasso a quel modo. Prima era quasi una bambina, cresciuta molto in fretta, piccante e desiderabile. Già sapevano che il giovane cineasta De Francis l'aveva rivelata allo schermo nel suo piccolo film *ARGOBALENO*, ma sapevano anche che la carriera cinematografica, cominciata quasi per combinazione (Maria racconta sempre che i primi provini ufficiali dopo *ARGOBALENO* li fece assai di malavoglia, sarebbe stata per lei né più né meno che una paciosa e avveduta avventura, come si conviene a una ragazza borghese di via Piave. Poi la vedemmo farsi donna, sempre più attraente, ma sempre fedele a quei suoi indelebili caratteri su descritti. Si sapeva qual era stata la sua senola, e quali i suoi compagni, che si vantavano di ciò beatamente. Non avemmo e non avremo mai sorprese, da lei. Dopo *ARGOBALENO*, la sorprendente rivelazione: non fu trascurata dai veri produttori. Il cinematografo italiano avrà sempre bisogno di iniezioni di tal fatta. È ancora troppo impersonale e internazionale, e non ha forse compreso che la sua vera strada è, semmai, paesana e gelosamente nazionale. Avessimo, oltre la ragazza di Trastevere e quella

di via Piave (tuttavia assai spesso adoperare a sproposito), il giovanotto dai pugni sodi di San Lorenzo, la comare napoletana, l'industriale lombardo, la servetta friulana! Avremmo allora personaggi nostri autentici, al posto di smalziate e incipriate nazione. Del resto l'insegnamento del cinematografo cui la nostra industria maggiormente crede, l'americano, dovrebbe essere esplicito: abbiamo conosciuto sullo schermo i tipi americani più svariati, dalla segretaria al giocatore di pallanuoto, dall'affarista al giornalista: così che oggi potremmo avventurarci in un viaggio in quei paesi sicuri di non trovare sorprese amare e deludenti. A parte questi risultati turistici, si vuol dire che mentre conosciamo quel popolo, ne abbiamo una visione precisa e viva, dunque sostanziosa: merito di quel cinematografo, mercantile quanto si vuole, ma in certo senso onesto, coraggioso, documentario.

Lungo discorso per Maria Denis: ma non è questo un grande elogio per lei? Il suo merito: italiano è palpitante: impossibile disconoscerglielo. Per tali ragioni essa va al di là delle proprie risorse di attrice, che non sono certo magistrali; Maria Denis è soprattutto un « tipo », una vivente figura. Non è poi giusto svalutare i suoi doni istrionici, disinvolta, graziosa e mobile, essa non tradisce mai se stessa e quelle sue caratteristiche, che per noi sono più importanti di una virtuosa recitazione da grande tragedia. Rimanga, rimanga pure tale e quale, e se mai sia attenta ad accennarsi, a trovarsi continuamente non sinceri e giusti. Ma si vorrebbe dire che essa, apparentemente così feroce, secca e distratta, sa bene quel che si vuol da lei, non ignora la portata esatta delle proprie risorse. C'è nella sua vita di attrice cinematografica un centro di volontà e di ordine che ci sembrano, ancora, qualità nostrane. Non inaspettata, non giocosa, anche se a causa di tutta sua monelleria leziosa e ammiccante frivolezza. Funa e l'altra azione possono parere bumpanti. È forse, tra tutte le « stelle » e stelline del nostro cinema quella a cui siamo maggiormente affezionati: la riconosciamo sempre, non c'è mai lontana, pare di essere in grande confidenza amichevole e senza intoppi, con la sua bruna, meridionale immagine. Tutto quello che fa c'è gradito e non può sorprendere che piace volentieri.

FILM PRINCIPALI: *ARGOBALENO* (1933), *NON C'È BISOGNO DI DANARO* (1933), *L'IMPREGIATA DI PAPÀ* (Capitan 1934), *RE BUONE* (Consorzio ICAR 1935), *1141 VOLUNTAS DEI* (I.C.L. 1936), *RE DI DANARI* (Capitan 1936), *CONTESSA DI PARMA* (Besozzi-I.C.L. 1936), *DUE MISANTROPI* (Astra 1937), *NAPOLI D'ALTRI TEMPI* (Astra 1937), *LASCIATE OGNI SPERANZA* (Juventus 1937), *L'ULTIMA NEMICA* (SCIA 1937), *HANNO RAPITO UN UOMO* (Juventus 1938), *PARTIRE* (Astra 1938), *LE DUE MADRI* (Astra 1938).

PUCK



MARIA DENIS

IL FILM DEL XV ANNIVERSARIO

Metro Goldwyn Mayer



Non è la prima volta che la METRO GOLDWYN MAYER affronta il film storico.

Dall'epica visione di « Ben Hur » alla suggestiva leggenda di « Giulietta e Romeo » e al recentissimo romanzo di « Maria Walewska », che verrà presentato sugli schermi italiani nella prossima stagione, la Casa di Culver City si è sempre imposta, fra le produttrici americane, in questo difficile ramo della cinematografia.

Si è imposta per grandiosità ed accuratezza di ricostruzione, per fedeltà ambientale e soprattutto per fine sensibilità ed accortezza nel mescolare il romanzo alla storia, la fantasia alla realtà. Ha sempre saputo, in una parola, realizzare lo spettacolo, il grande spettacolo senza deformare né la cornice né le pagine storiche che avevano dato lo spunto.

MARIA ANTONIETTA

è anzitutto la sintesi più completa di questi principi e direttive di produzione. Tutte le caratteristiche dell'epoca, anche le più minute, si ritrovano e rivivono in ogni scena del film, nelle persone e nelle cose. Lo sfarzo della corte di Francia, sotto Luigi XV e Luigi XVI, brilla e folleggia in tutto il suo corrotto splendore, così come nella in tutto il suo fiammeggiante realismo la furia distruttrice della rivoluzione.

Il mezzo, impiegato senza limiti di quantità ma con una meticolosa competenza, ha creato il grandioso e veridico scenario. L'arte e la tecnica più affinati agli ardui cimenti dello schermo gli hanno dato superbo palpito di vita.

NORMA SHEARER

non poteva aspirare ad un ritorno più trionfale di quello che le prepara

MARIA ANTONIETTA

TYRONE POWER

il giovane astro nascente prescelto ad accompagnarla, non poteva nutrire ambizione più alta.

Al seguito della eccezionale coppia una lista di celebrità, da JOHN BARRYMORE a ANITA LOUISE, ROBERT MARLEY ecc.: regista VAN DYKE.

Annunciato come « il film del XV anniversario » - perché prototipo ideale della produzione realizzata dalla METRO GOLDWYN MAYER nel suo XV anno di vita - « Maria Antonietta » verrà presentato non al giudizio ma all'applauso del pubblico nel 1938-39. E sarà un applauso di ammirazione entusiastica poiché si tratta di una delle più belle e più grandi affermazioni di cinematografia storica. »

MARIA ANTONIETTA



FOTOGRAFIA
L'OBBIETTIVO
DOCUMENTA LA STORIA

Le storiche giornate che Hitler ha trascorso in Italia, a Roma, Napoli e Firenze, accolto dal grande e disciplinato entusiasmo del nostro popolo, sono state documentate in un interessantissimo quanto eccezionale volume pubblicato a cura del Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale della Propaganda, e che s'intitola *Hitler in Italia* (Società Editrice di «Novissima», Roma). Tale volume, di grande formato, si compone di una raccolta di 120 tavole fotografiche, alle quali precedono i discorsi del Quirinale, del 4 maggio, e quelli di Palazzo Venezia, del 7 maggio. Alla organizzazione e realizzazione del materiale fotografico e cinematografico che è servito alla pubblicazione, era preposta la Direzione Generale per la Cinematografia, come

l'organo più competente a tale scopo. Certo, i fotografi si sono trovati davanti a soggetti eccezionalmente importanti non soltanto in senso storico, ma anche estetico e luministico. Chi ricorda Roma illuminata in quelle notti memorabili, e specie certi effetti particolari, come per es., le fiammate al bengala nell'interno del Colosseo, può rendersene conto con precisione. Difficilmente, in avvenire, i fotografi di questa suggestiva pubblicazione troveranno per i loro obiettivi spettacoli così altamente interessanti. E bisogna dire che questo fatto sia stato da essi ben compreso: le foto eseguite mostrano con quale scrupolo i fotografi abbiano adempiuto, non solamente i loro incarichi, ma soprattutto i loro particolari propositi tecnici ed estetici. I risultati ottenuti sono quelli di un documentario pieno di gusto, soprattutto vivo ed evocativo: che è quanto di meglio si poteva fare per fissare alcuni aspetti di un evento felice nella storia del Fascismo e dell'Italia di Mussolini.

G. B.



TEMPI DI POSA PER AGOSTO

«Primo di agosto, capo dell'inverno», dicevano i Romani: ed anche fotograficamente — con un'anticipazione profetica di duemila anni — la massima è vera.

Agosto è un mese ineguale, attonicamente parlando: se nella sua prima quindicina è da considerarsi il pieno mese estivo, con le sue esuberanze canicolari e le sue luci violenti, nella seconda quindicina l'attinuità della luce va rapidamente restringendosi alle ore centrali del giorno e diminuendo sensibilmente col progredire del mese.

Noi ne prenderemo in esame la decade centrale, periodo classico delle ferie estive per milioni di lavoratori di ogni classe e di ogni età; e daremo loro i nostri tempi di esposizione, seguendoli nelle loro varie e ritemperanti vacanze.

Il mare, con le sue rive assolate e le sue spiagge formicolanti di esseri umani, in costume balneare, sotto gli ombrelloni multicolori, a gruppi, isolati, distesi al sole, in patino, in acquaplano: onde, vele, tramonti e temporali: tutto offre amplissima e mobile materia per l'obbiettivo; ma specialmente la figura umana mobilissima ed affaccendata a far niente, in atteggiamenti plastici di grande rilievo nella luce violenta, è piena di attrazione per il fotografo in cerca di impressioni: cercare di fotografare senza essere visti, per ricavare pose ed atteggiamenti naturali; per questo serve molto bene lo specchio-goniometro applicato all'obbiettivo, che permette di fotografare di fianco. Ripetete varie istantanee in atteggiamenti colti nelle pose più armoniche del soggetto. La pellicola sarà sempre panoramica e il filtro giallo o verde chiaro.

Se siete in montagna, avete un campo vasto e pittoresco nelle vostre gite verso i rifugi dell'Alpe; nuvole bianche scenografiche, picchi dolomitici, laghi e riflessi, neve e ghiacciai ed anche qui figura umana vestita a colori vivaci, maglioni sportivi, tennis, golf, praterie, mandrie, pastori.

Salendo, l'attinuità della luce aumenta; i lontani permettono di dimezzare la posa; usate sempre pellicola panoramica, schermo giallo-verde chiaro per limpidi cieli e nuvole bianche; raso per brume nelle aspre salite mattutine. Il filtro rosso decuplica la posa.

Se siete in crociera, fra mare e cielo senza confini usate gli stessi tempi che sulla spiaggia; ma con lo schermo più intenso, perché la luce è massima dovunque; la nave, con la sua vita complessa da grande albergo, offre pose interessantissime, tagli d'immagine insoliti ed arditi; fate attenzione ai riverberi della luce e siate sempre provvisti di paraluce all'obbiettivo. Se il sole è assai obliquo ed il parasole non basta a difendervi dal pericolo dei raggi diretti, specie se fotografate contro luce, aiutatevi come potete, col berretto, con un giornale, con la sola mano, ma-

UN UOMO FELICE



gari, se avete l'apparecchio assicurato al collo e la destra è sufficiente a scattare l'otturatore.

Se siete in campagna, tra il verde dei prati e dei boschi o sulle aie inondate di sole tra feste e danze contadinesche, così attraenti per costumi e movenze, mettetevi a grande apertura il vostro obbiettivo e cercate di valorizzare la luce a profitto di una maggiore istantaneità alla vostra pellicola panoramica, che pensa da sé a darvi una buona resa di colori. Se usate l'ortocromatica, applicate allora schermo giallo chiaro.

Se siete, infine, in lontano viaggio turistico verso i paesi del nord o del sud, pensate che il sole è rispettivamente più obliquo o più a perpendicolo che da noi; il variare di latitudine influisce sensibilmente sulla vostra pellicola; regolate i tempi, abbondando al nord nelle vostre pose, accelerandole verso i paesi del sole. Ma pensate sempre che ad una posa abbondante rimedia il vostro sviluppo equalizzatore; mentre ad una deficiente non c'è rimedio alcuno.

Sotto pubblichiamo i tempi di posa delle vostre vacanze, che vi auguriamo proficue di prese ben riuscite, per la letizia delle vostre serate invernali, alla luce rossa del vostro laboratorio.

GUIDO PELLEGRINI

Tempi di posa per agosto dalle ore 11 alle 12

(al mattino prima delle ore 11 ed al pomeriggio dopo le 13, raddoppiare la posa)

Soggetto	Luce	Emulsione	Apertura massima del diaframma	Esposizione	
				tempo chiaro nub. bianche	tempo scuro
Sulla spiaggia del mare	eccellente	panero	F: 8	1/100	1/25
Montagna - cielo e nubi - neve e ghiaccio	cielo chiaro, sole e nubi bian.	"	F: 8	1/100	1/25
Crociere	violenta	"	F: 11	1/150	1/50
Campagna verde - prati e boschi - feste e lavori campestri	sole chiaro, cielo brillante	orto	F: 4,5 F: 3,5	1/50	1/25

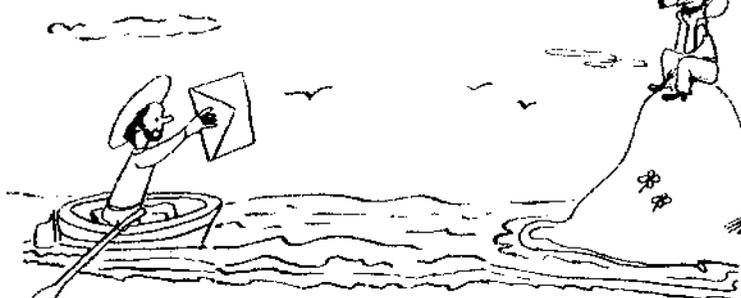
ARRIGO VITTORIELLI (Ferrara). - Dopo le ricerche fatte mi risulta che di quel libro non esiste finora traduzione. Per presentare un soggetto al Nostro non basta sapersi esprimere in poche pagine e disporre di una macchina da scrivere. Coraggio!

VITTORIO ORIANDI (Milano). - Gli americani dispongono di una ricetta per la produzione cinematografica soltanto in un senso (molto generico): hanno precisato un certo numero di elementi indispensabili nei loro film. In un senso poi ristretto, è vero che essi hanno saputo donarci opere di intrinseco valore artistico, proprio quando hanno saputo evadere dalla formula, ossia quando, entro i limiti di cui sopra, hanno lanciato un film di carattere nuovo. Siete rimasto poco soddisfatto dell'elenco dei letterati che la Scaleria Film presenta come soggetti suoi e dei titoli dei primi film. Direi di aspettare con calma quello che ne uscirà fuori. Trasmetto intanto ai nostri soggetti la vostra proposta di un film tratto dalla novella: « Il dio dei suoi padri » di Jack London, la quale, secondo voi, darebbe un ottimo soggetto. Mandatemi pure la vostra sceneggiatura alla quale, se dattiloscritta, darò volentieri un'occhiata.

ANNA SEGA (Ferrara). - Una regola aurea della drammaturgia insegna: lo scendere ogni elemento non sufficientemente sfruttato nell'azione. Nel caso del vostro soggetto, il doppio ambiente - Europa e America - mi sembra superfluo: i continui viaggi transatlantici renderebbero poco e potrebbero inutilmente confondere il pubblico. Fare svolgere il film interamente in Italia potrebbe servire a condensare di molto l'intreccio. La tensione sarebbe aumentata dal fatto che la ragazza potrebbe sentire spesso la voce, simpatica, di un radiocantante, di cui però ignora l'identità con l'uomo che cerca e ama. Il motivo della vicinanza, procurata dall'altoparlante della radio, di due esseri che si cercano disperatamente po-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



rebbe, se messo in maggior rilievo, dare un poco più di originalità al vostro soggetto, che però non mi pare inferiore alla trama di tante commedie che si vedono ogni giorno sullo schermo. Del resto, l'ambiente di Broadway sarebbe con difficoltà rappresentabile sufficientemente in un film girato in Italia, e non mi dispiace il povero Broadway se è meritato un po' di riposo. Non vi pare? Buona fortuna!

EDGARDO VALLE (Roma). - Vogliamo creare la parola « cronogenica »? Ebbene, sembra che la Dietrich nei film a colori *IL GIARDINO DI ALLAN* sia notevolmente cronogenica. Mi assicurano che le tinte delicate della sua carnagione e l'acceso blu dei suoi occhi creano un fascino difficilmente finora raggiunto da altra attrice nel film a colori. Il film, del resto, è definitivamente bocciato dalla censura. Non siete persuaso che quanto sembra innocuo in un romanzo possa risultare insopportabile sullo schermo? Trovo, infatti, interessante la vostra affermazione: « Un romanzo analizza la storia molto di più di un film e la mostra sempre più ade-

quante alla realtà di quanto non possa il cinema, che si svolge sempre in un'aria un poco ir reale ». Generalmente si afferma precisamente il contrario, riferendosi alla visione diretta dei fatti concessa dall'immagine sullo schermo ma non raggiungibile invece dalla parola descrittiva del narratore. Ma capisco anche il vostro punto di vista: l'esauriente psicologia del romanzo crea una confidenza col personaggio da cui può risultare una impressione più immediata che non dagli accenni schematici della comune psicologia cinematografica. Non mi risulta che i film di Pina Menichelli siano stati riediti sonori.

P. S. (Trieste). - Alcuni film di Pierre Chenal: *ARCHITETTURA, LA STRADA SENZA NOME, MARTIRIO DELL'OBESO, PER UN PIANGENTE, DELITTO E CASTIGO, L'AMMUTINAMENTO DELL'ESIGORE, IL PECCATO PASCAL, ALIBI* di Julien Duvivier; *DAVID GOLDBER, PEL DI CAROTA, PAQUEBOT TENACITY, MARIE CHAPDELAIN, L'UOMO DEL GIORNO, LA BELLA BRIGATA, IL BANDITO DELLA CASHMIR, UN CARNET DI BALLO, THE GREAT WALTZ*; di G. W. Pabst: *LA VIA SENZA GIOIA, CRISI, LULÉ, L'OPERA DE QUAT' SOUS, DU HAUT EN BAS, IL GIGLIO DELLE TENEBRE, ATLANTIDE, LA TRAGEDIA DELLA MINYRA, DON CHISCIOTTE, MODERN HERO, MADEMOISELLE DOCTEUR, LE DRAME DE SHANGHAI*. - Il film *ELENA, STUDENTESSA IN CHIMICA*, tratto dal romanzo di Vicky Baum, è stato diretto da Jean Benoit-Lévy; interpreti: Madeleine Renaud, Constant Remy, Jan Louis Barrault. - E, infine, la differenza fra un film doppiato e un film fatto in due versioni: nel primo caso è stata realizzata nel teatro di prosa una versione sola, nella lingua del paese di origine; in seguito si sostituisce la colonna sonora originaria con un'altra che porta la traduzione dei dialoghi recitata da altri attori, nella lingua del paese in cui si vorrebbe lanciare il film. Nel caso della doppia versione, invece, ogni scena del film vien recitata, nel teatro di prosa, due volte: prima con un gruppo, poi, con attori italiani, e subito dopo con attori francesi; in questo modo nascono due film completi, diversi non soltanto nella parte sonora ma anche in quella visiva. I vantaggi e gli svantaggi dell'uno e dell'altro sistema sono ovvi.

COMITIVA DI VIAREGGIO. - Sulla vostra bella spiaggia nascono idee anche troppo lurbe. Da qualche tempo, ogni volta che esce *Cinema*, uno di voi - diverso di volta in volta - ci chiede un numero di saggio in modo da arrivare a una piacevole lettura continua e gratuita. Prevedo però che presto litigherete fra di voi e finirete per abbonarvi tutti! Vi avverto in tempo del grave pericolo di questa grossa pesca che farà grande piacere al mio cuore marinaro.

C. P. 17 (Milano). - La carriera di Dorothy Lamour si è iniziata con un concorso di bellezza vinto dall'attrice nel 1931. Ha cantato alla radio ed è stata, in seguito, scritturata dalla Paramount. Sì, essa interpreta anche *SWING HIGH, SWING LOW*. - Il provino è una

breve scena di prova girata per poter giudicare le capacità espressive e la fotogenicità di un novizio oppure anche per studiare l'effetto di una nuova maschera, nella quale si vorrebbe presentare un attore. Troveremo presto l'occasione di parlarne più a fondo.

COLLABORATORE (Viareggio). - Ho chiesto in proposito il giudizio di un competente legale. Lo pubblicheremo presto.

AUDO PARODI (Genova). - Giustamente voi metete in rilievo la necessità di evitare nei dialoghi doppiati le parole che possano avere un doppio senso in qualche nostro dialetto regionale. E mi citate in proposito un significativo caso in cui una scena tragica, che sembrava a lagrime il pubblico, fu di colpo silarata dal nome femminile: « Nescia! » pronunciato dal protagonista con grande enfasi. In genovese, questa parola significa: « brutta stupidona! », e si vede che il doppiatore del blu cui accenniamo è o troppo poco genovese oppure troppo. Non si sa mai. Scrivetemi presto.

GIUSEPPE MONTILLI (Napoli). - Ogni lettore può mandarci crittogrammi per la pagina dei giochi, sia su cartolina sia per lettera. Soltanto mediante telegramma non è possibile dato che gli apparecchi telegrafici non trasmettono disegni. Speriamo nella televisione! Ma anche senza telegramma farete in tempo lo stesso.

M. B. (Milano). - Greta Garbo non ha mai interpretato « Pioggia » di Maughan, ma prima della Crawford, nel film *PIOGGIA*, abbiamo visto l'eccellente Gloria Swanson nella stessa parte; il film si chiamava *TRISTANA E LA MASCHERA* - non si sa perché.

LUIGI C. (Vittorio Veneto). - La rubrica a cui vi riferite non esiste più da un pezzo ma il fatto che il vostro soggetto contiene - tutte le qualità principali del film: amore, odio, avventura, audacia e mistero - desta la mia curiosità e mi induce a chiedervi quelle quattro cartelle perché io le possa leggere per parlarne poi. Che dite di questa soluzione?

ABBONATO MARRONE (Torino). - Intanto avrete visto la pagina 18 del numero 49. Per avere la copertina di cuoio basta mandare nove lire alla nostra amministrazione.

ENRICO GER. (Torino). - Lo spunto del vostro soggetto che rispecchia l'evoluzione di una strada di sobborgo da spero viottolo a viale sano e moderno, nelle sorti varie di un gruppo di suoi abitanti mi piace molto per la sua serietà e originalità. Per rappresentare però tante vite complesse e fra di loro poco connesse, ci vorrebbe un voluminoso romanzo - perché non lo scrivete? - mentre ai fini di un film bisognerebbe concentrare il filo della trama sulle vicende di un numero minore di protagonisti. Altrimenti risulterebbe un mosaico di molti motivi rudimentali e slegati. Auguri: la vostra strada è buona.

STUDENTE TORINESE. - Indirizzate la vostra lettera a via Lazio 9, Roma. Per quanto riguarda le Case produttrici, l'indirizzo del giorno è, naturalmente: Scaleria Film, Circonvallazione Appia, 110. Inoltre vi segnalo: a Cinecittà la Generalcine, la Capitani Film, il Consorzio Icar e la SAGAI (produzione Amato); inoltre in via XX Settembre la Colosseum-Ala e gli Artisti Associati; poi l'Astra Film, via Po 50; l'ICI, via del Tritone 87; la Manenti Film, via Uffici del Vicario, 24-8; la produzione Ventura, via Torino 140; la Roma Film, viale della Regina Elena 50; la SAFA, via Mondovì 33; la Juventus, via Marghera 43; l'Itala, via Lucullo 11; l'Imperator, via Beccaria 33; l'Augustea, via Boncompagni 61; la Nemo, via Francesco Crispi 20 e la Fono-Roma, via Maria Adelaide 5. Tutte a Roma.

IL NOSTRO

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA
PER IL SUONO TIPO S A V
PER IL SUONO TIPO S D V
NEGATIVA PER CONTROL
NEGATIVA EXTRA RAPIDA
PANORAMICA

ferrania

ferrania

DISCHI DI FILM

VOLETE riudire la voce di Dorothy Lamour, così vi sembrerà di rivederla come vi è apparsa sullo schermo in URAGANO? La Brunswick ha inciso (5137) di questo film la canzone languida e cullante «The Moon of Manakora» («La luna di Manakora»), pervasa di fascino tropicale, commentata dall'orchestra dolcemente, con impasti di esotici colori strumentali. La voce calda della Lamour si fonde bene coi timbri sommessi dei vari strumenti: incisione bellissima.

Sul rovescio troviamo: «True Confession» («Confessione sincera») del film LA MOGLIE BUGIARDA. È un pezzo di semparlato, a momenti, e certi portamenti della voce non risultano del tutto gradevoli. La musica non è eccessivamente originale, ma ben strumentata e bene eseguita dall'ottima orchestra.

Un altro astro, beniamino del pubblico: Fred Astaire. Il suo nuovo film DANSEL IN DISTRESS (titolo italiano: UN'A MAGNIFICA AVVENTURA) è attesissimo. Intanto ascoltiamo un fox-trot cantato dal divo, nell'aspettativa di vederlo ballare come sa far lui: «Nice Work if You Can Get It» («Certo il lavoro più piacevole»). La musica, di tipo caricaturale e grottesco, è di Gershwin. Un motivo tutto sincopi e stratonci è annunciato da Fred Astaire come a corto di fiato, e comicamente commentato dagli strumenti. Segue, preceduto da una sorta di battito e di boato, la danza picchiettata, quella che fa sempre andar in visibilo il pubblico a base di vorticosi ritmi e moti dei piedi. E qui, in verità, manca un po' la visione a questo ticchettio legnoso... Tip tap, Tip tap...

Il ticchettio accompagna Fred, si intende, anche sull'altra facciata del disco (Brunswick 5126) «I Can't Be Bothered Now» («Adesso non seccarmi»), anche questo un fox brillante e rapido con danza tip tap: con un po' d'immaginazione la danza si vede, e se ne resta abbastanza soddisfatti, quantunque, in verità, il contenuto musicale appaia piuttosto scarso...

Del medesimo film è stato inciso dalla Brunswick un altro disco (5127): «A Foggy Day» («Un giorno di nebbia») cantato anch'esso da Fred Astaire, alla perfezione; la musica qui si tinteggia qua e là, fra le sincopi e i ritmi spezzati affannosi, di qualche languore sentimentale, e la voce di Fred si attenua, si vela, si spegne dolcemente.

Sul rovescio v'è un altro fox-trot, «Things Are Looking Up» («Tutto va per il meglio»): sempre musica americanissima, del tipo standardizzato, e cantata nell'analogo stile. Così com'è, piace assai, e il grande successo, se duraturo, ha sempre qualche ragion d'essere. Si osserva qui, ancora una volta, l'elaborato e ingegnoso strumentale che colorisce e sottolinea efficacemente ogni parola e ogni accento, e qua e là si sbizzarrisce in commenti ironici e arguti.

Dal film ROSALIE la Brunswick ha inciso un fox-trot (5128): «I've A Strange New Rhythm in My Heart» («Ho un nuovo strano ritmo in cuo-

re»), eseguito dall'orchestra Art Shaw. Anche questo è un disco di sapore grottesco, stupendamente strumentato, brioso, vivace, colorito, veramente spassoso e piacevolissimo da ballare.

Dal film MANHATTAN MERRY-GO-ROUND la Brunswick ha inciso un fox-trot (5129): «I Owe You» («Ti devo tutto»); l'orchestra prima si alterna col pianoforte solo, con effetti originali e felicissimi. La voce maschile che intona il ritornello è insinuante e morbida, vellutata, sempre in penombra discreta; e questa musica va cantata così. Allora piace.

Un «My Glory» («Amo la vita») è un brioso ballabile dal film MERRY-GO-ROUND (Brunswick 5130), eseguito dall'ottima orchestra di Jan Garber: fluidità, varietà, più nel ritmo preciso e assiduo, ottimo disco per danzare, e di una perfetta incisione.

Un disco Fonit (7894) ci dà uno slow-fox eseguito da Semprini, pianista e da Kramer, con la sua fisarmonica: «Deve e quando? Guardo la luna e penso a te», dal film DOUBT OR NOTHING. Una breve proposta del pianoforte è raccolta dalla fisarmonica con effetto sorprendente di sassofono, poi con armonie avvolgenti e suadenti. La batteria commenta discretamente il singolare duetto strumentale. Esecuzione magistrale e ottima incisione.

«Per te vivrò; canta, mia Baby» dal film RADIOFOLLIE è inciso sull'altra faccia, coi medesimi esecutori. Il pezzo è molto brillante e gioioso, di un ritmo vivo e invitante a snodar le gambe. Un altro bellissimo disco dei due bravi artisti italiani, capaci di sfruttare al massimo, con immaginazione giovanilmente fervida, le possibilità dei loro strumenti.

Bing Crosby ha inciso due dischi di film per la Polydor. Assai carina, dal film DOUBT OR NOTHING (61125), è la canzone: «It's The Natural Thing To Do» («È la cosa più naturale»), assai bene eseguita vocalmente e strumentalmente. Bing Crosby ha una voce baritonale, di colorito cupo, con note basse americanissime, di grande effetto, e smorzandi assai garbati.

Sull'altra faccia, del medesimo film v'è: «All You Want To Do Is Dance» («Vuoi solo danzare»), un'ottima canzone ballabile, scorrevole, ben ritmata, con sapotroso fondo strumentale.

«Can I Forget You?» («Potrò dimenticarti?») è tolto dal film WIDE AND HANDSOME (Polydor 61127). Riudiamo la voce profonda di Bing Crosby in una musica più languida, in abbandono, rialzata qua e là dal ritmo più vivo dell'orchestra. Il tema è assai grazioso, ripreso, con varietà di colori, dall'orchestra, che s'inlanguidisce un po' anch'essa, insieme con Bing, per finire in uno smorzando sospirato.

Sul rovescio troviamo, del medesimo film: «The Folks Who Live on The Hill» («Quelli della collina»). Anche questa è una musicchetta piacevole, non molto peregrina. L'esecuzione è eccellente; per ballare, il disco è un po' lento e monotono. Può andare se non volete affannarvi...

MARIA TIBALDI CHIESA



La Cinematografia

16 mm

a passo ridotto

MOVEX 30 AGFA
macchina da presa 16 mm.

MOVECTOR SUPER 16 AGFA
per proiezioni mute e sonore

Pellicole invertibili 16 mm.

ISOPAN
AGFACOLOR

BREVETTI

RILASCIATI DI RECENTE IN ITALIA

Procedimento per la variazione della gradazione di pellicole a striature lenticolari: OPTICOLOR A. G., a Glarus. (2-149).

Procedimento per la produzione e la riproduzione di pellicole colorate a striature lenticolari. La stessa. (2-149).

Procedimento per la presa di pellicole a striature lenticolari. La stessa. (2-149).

Sistema di fissaggio per montature di filtri sugli obiettivi di apparecchi fotografici: ZEISS IKON A. G., a Dresda (Germ.). (2-149).

Processo per ottenere delle fotografie a colori: DE LASSUS SAINT GENIES, a Versailles. (2-149).

Proiettore automatico intermittente con scatto di ritorno: ABATO O., a Milano. (3-268).

Metodo per ottenere in proiezioni immagini a colori: BOCCA C. e RUDATIS D., a Venezia. (3-268).

Perfezionamenti nella produzione di pellicole sonore: KOLB OTTO KURT, a Londra. (3-269).

Dispositivo d'illuminazione, specialmente per apparecchi di proiezione cinematografica: ZEISS IKON A. G., a Dresda. (Germ.). (3-269).

Sistema di cinematografia a colori mediante immagini duplici indipendenti: AGNOLA D., a S. Daniele del Friuli. (3-268).

Macchina fotografica da presa per angoli 50-100-150 gradi: COMINOLI R., a Sanremo. (3-268).

Perfezionamenti nelle macchine per sviluppare i film: DEBRIE A. L. V. C., a Parigi. (3-268).

Custodia per complessi di lamine, particolarmente adatta per la conservazione di lastre, pellicole e carte fotografiche: FERRANIA, S. A., a Ferrania (Saronno). (3-226).

Apparecchio per eseguire ingrandimenti da negative fotografiche a colori su supporti trasparenti e su supporti non trasparenti. La stessa. (3-228).

Procedimento per la produzione di immagini fotografiche a colori su supporti trasparenti e su supporti non trasparenti. La stessa. (3-228).

Apparecchio di ingrandimento. La stessa. (3-228).

Perfezionamento nei meccanismi stampatori di pellicole per macchine statistiche a pellicole: INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION, a New York (S.U.A.). (3-229).

Dispositivo per la prosciugazione di pellicole fotografiche di grande lunghezza: ORLANDI E., a Roma. (3-229).

Processo per eseguire copie fotografiche. SCHMITZ-HARTMANN HEINZ, a Essen an der Ruhr (Germ.). (3-229).

Processo per la produzione di strati fotografici colorati: BELA GASPAR, a Bruxelles-Forest. (3-229).

Processo per la produzione di strati fotografici colorati. Lo stesso. (3-229).

Procedimento di riproduzione per le pellicole corrugate: DE LASSUS SAINT GENIES A.H.J., a Versailles. (Francia). (3-229).

Copia dei succitati brevetti può procurare: L'UFFICIO TECNICO INTERNAZIONALE PER BREVETTI D'INVENZIONE (Direz.: Dott. Ing. A. Racheli) MILANO-ROMA

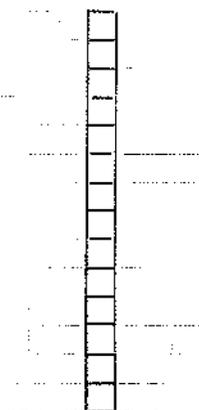


GIUOCHI E CONCORSI

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

REGISTOMANIA

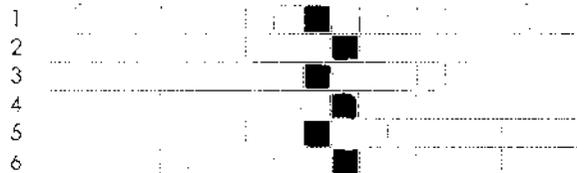
- 1 - Hogan
- 2 - King
- 3 - Rosen
- 4 - Howard
- 5 - Grinde
- 6 - Jacoby
- 7 - Gance
- 8 - Lachman
- 9 - Vidor
- 10 - Taggart
- 11 - Reisch
- 12 - Ingel
- 13 - Berthomieu
- 14 - Duvivier



Trovare i nomi dei registi dati, se la soluzione sarà esatta nella colonna rinforzata apparirà il nome di un attore italiano.

GIUSEPPE VITELLI - Napoli

CORA SUE COLLINS ALLA SBARRA



- | | |
|-------------------|-------------------------|
| 1 - Myrna Loy | 4 - Katherine Alexander |
| 2 - Silvia Sidney | 5 - Lewis Stone |
| 3 - Jackie Cooper | 6 - Silvia Sidney |

Scrivere in ogni riga dello schema il titolo di un film interpretato da Cora, con un attore o un'attrice di cui diamo il nome. Se la soluzione sarà esatta, nelle caselle a risalto si formerà il titolo di un settimo film di Cora Sue Collins.

MARGHERITA ZALUM - Livorno

SOLUZIONE GIOUOCHI DEL N. 48 (25 GIUGNO 1938-XVI)

CRUCIDUPLO SILLABICO

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1-2	PI	LOT	TO			CE	LA	NO				
3	LOT		PO	SA	RE			VEL				
4-5	TO	PO		LA		PAO	LA					
6-7		SA	LA		FOL	LIE						
8-9	CE	RE		FOL		RI	VA					
10	LA		PAO	LIE	RI		LEN					
11-12	NO	VEL	LA		VA	LEN	TI					

CRITTOGRAMMA - LA DIVA NASCOSTA

- | | |
|-------------------|----------------|
| I. | II. |
| 1 - Lombard | 1 - Besozzi |
| 2 - Boratto | 2 - Montgomery |
| 3 - Loretta Young | 3 - Gable |
| 4 - Colbert | 4 - Tone |
| 5 - Miranda | 5 - Powell |
| 6 - Grace Moore | 6 - Murray |
| 7 - Shearer | 7 - Cooper |
| | 8 - Keaton |

La diva nascosta è: **Barbara Stanwyck.**

SOLUTORI GIOUOCHI N. 48

CRUCIDUPLO SILLABICO: Villanova Giuseppina - Via Sonnino, 132 - Bari
 CRITTOGRAMMA LA DIVA NASCOSTA: Simo Federico - Via Nuoro, 6 - Cagliari

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori di ciascun gioco: **Registomania e Cora Sue Collins alla sbarra.** Premi: due abbonamenti annuali a "Cinema". La soluzione dei giochi pubblicati nel 50° fascicolo apparirà nel 52° (25 agosto 1938-XVI).

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne cita la fonte.



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 DEL LITTORIO



COMPAGNIA ITALIANA DEI
GRANDI ALBERGHI - VENEZIA

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

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

R O M A: HOTEL EXCELSIOR
GRAND HOTEL

N A P O L I: HOTEL EXCELSIOR

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

ALBERGHI CORRISPONDENTI

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

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

QUALI SOMME GIGANTESCHE L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI HA FINORA PAGATO AI SUOI ASSICURATI

La potenza finanziaria dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni trova una ben significativa espressione nelle gigantesche somme pagate agli assicurati dal 1912 al 31 dicembre 1937, per sinistri e per riscatti, per scadenze e per rendite vitalizie. Esse sommano infatti, in cifra tonda, a

LIRE QUATTRO MILIARDI E 31 MILIONI

suddivise nelle voci seguenti:
per sinistri e riscatti L. 2.089.496.129
per scadenze L. 1.539.924.347
per rendite vitalizie L. 802.550.767

Queste cifre, considerate nei diversi periodi dei primi venticinque anni di vita dell'Azienda, dimostrano la continua, superba ascesa dell'

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

Basta al riguardo ricordare che nel primo decennio di vita (1912-1921) l'Istituto pagò ai suoi assicurati, in cifra tonda, 243 milioni di lire e che nell'ultimo decennio (1928-1937) pagò invece ben tre miliardi e 270 milioni di lire. Il raffronto di questi due dati è di per sé così eloquente, da non esigere commenti. Ben s'intende che l'Istituto Nazionale ha pagato e paga le somme dovute ai suoi assicurati.

CON DANARO E NON CON TITOLI

tranne nei casi nei quali è espressamente stipulato in polizza che il pagamento deve avvenire in determinati Titoli.

Oltre alle notizie concernenti le somme pagate dall'Istituto ai propri assicurati, è molto utile portare a conoscenza dei lettori, che al 31 dicembre 1937-XVI le attività patrimoniali dell'Istituto ammontavano ad

OLTRE SEI MILIARDI DI LIRE

Così le riserve matematiche in garanzia dei contratti in corso, alla stessa epoca, sommano ad

OLTRE QUATTRO MILIARDI DI LIRE

Sono queste cifre di primato, che fanno dell'Istituto Naz. delle Assicurazioni

IL PIÙ POTENTE DELL'EUROPA CONTINENTALE

Ma vi è un altro elemento importantissimo, che conferisce il massimo prestigio al grande Ente e cioè che tutte le polizze da esso emesse godono anche della **GARANZIA DELLO STATO** il che pone decisamente l'Istituto in una condizione di privilegio senza confronto.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI VI PREGA DI ACCOGLIERE
CON BENEVOLENZA ED ASCOLTARE CON ATTENZIONE I SUOI AGENTI
PRODUTTORI, NON VE NE PENTIRETE.

BETTE DAVIS IN

JEZEBEL

*metà sirena - metà angelo
intieramente donna*

con

**Henry
FONDA
George
BRENT**

