

CINEMA



EDIZIONE IN AB...

52 DUE
LIVE

25 US...

**MAGNETI
MARELLI**

**AUTARCO
L'E**

Ferrari, XII

7 STABILIMENTI 7.000 OPERAI

**IL PIU' IMPORTANTE GRUPPO
ELETTROTECNICO ITALIANO**

**UNA DELLE MAGGIORI FORZE
OPERANTI NELLA BATTAGLIA
PER L'AUTONOMIA ECONOMICA
NAZIONALE**

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI S. A. - MILANO

CINEMA

quindicinale di divulgazione
FONDATO DA ULRICO HOEPLI

Direttore: LUCIANO DE FEO

Dirigenti: Enzo Anselmi e Florinda
Lazzarini - Ugo Spertusio
100 abbonamenti per l'anno (12 lire mensili) -
- Abbonamenti: L. 1000 - Roma - Italia -

Anno III - 27 Agosto 1938, XV

FASCICOLO 52

IN QUESTO NUMERO

Cinema Gira 105

Editoriale: Il cinema italiano e l'Esposizione di New York del 1939 111

VITTORIO G. ROSSI

Tre osservazioni 111

Film stranieri a Venezia 114

MARCEL PAGNOL

La storia del cinema 115

Film stranieri a Venezia 117

A. J.

Fotogrammi 118

OSVALDO CAMPASSI

Le coppie 119

Industria e costi di produzione:

Conclusioni di un'inchiesta 123

LO DUCA

Trent'anni di disegno animato 124

IL CRONISTA

Giornate estive 126

M. EMANUELE ORANO

Archivio del paesaggio 127

CIAC

Nebbie e tifoni 129

GINO VISENTINI

Film di questi giorni 133

Galleria: Danielle Darrieux, 130 - Fotografia, 134 -

Capo di Buona speranza, 135 - Giochi e Concorsi 136.

IN REDAZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE
ROMA, VIA LAZZARO SPALLANZANI 1 A
PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema"
- Via Lazzaro Spallanzani 1 A - Roma

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1-23277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'"Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (Corso Vittorio Emanuele 21)

ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero, anno lire 60, semestre lire 35

DGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE

DUE LIRE



Leo Carrillo mostra le bellezze della natura californiana a Edith Fellow e Vommy Bond, in una scena del film "City Streets" (Columbia)

CINEMA GIRA

LA PROSSIMA ATTIVITÀ DI LUBISCH...

...si svolgerà, a quanto pare, in unione con Selznick il quale vuole iniziare un tipo di produzione, da lui finanziata, basata sulla contropartecipazione agli utili dei maggiori esponenti del film: attori, registi o scrittori. È previsto un piano di otto film e mentre il primo rimarrebbe affidato a Lubisch, il secondo sarà probabilmente prodotto da un'attrice.

OGNI TANTO L'ORACOLO HAYS...

...nella sua qualità di Presidente dell'Associazione produttori e distributori d'America, dà direttive ai suoi consociati. Recentemente ha parlato della pubblicità: «È stato detto che gli affari, come le ruote d'un carro, non possono andare avanti se non sono spinte. Ciò che spinge gli affari è la pubblicità, e la

pubblicità, in ogni genere di affari, dev'essere aumentata. Io credo che sia questa, oggi, cosa essenziale. La

pubblicità non soltanto fa vedere ciò che è stato già prodotto, ma aumenta la domanda, il che porta l'aumento della produzione. Io raccomando che l'industria cinematografica faccia anch'essa la sua parte nell'incremento delle campagne pubblicitarie. Noi



Il "cappellone" Nat Pandleton piange, ma per effetto delle cipolle (M. G. M.)



La colazione di Iona Massey negli studi della M. G. M.



Vittorio Mussolini in visita agli stabilimenti cinematografici tedeschi (Foto Tobis)

abbiamo bisogno di una maggiore pubblicità.

ROBERT WIENE...

Il celebre regista tedesco, e morto recentemente a Parigi all'età di 47 anni. Egli è l'autore del notissimo **CALIGARI**, di **RASKOLNIKOFF**, **LE MANI D'ORAC** e di altri celebri film per cui egli ha un posto notevole nella storia del cinema. A Parigi ha girato, in questi ultimi tempi, **CRIMINAL MIND**, aggravato la malattia di cui già soffre, il film è stato completato dai suoi collaboratori.



Mary Carlisle mentre si reca negli studi Paramount per l'interpretazione del film 'I perseguitati'.

È PARTITO DA NEW YORK...

...giunto in Italia, un avvocato di Los Angeles, Roger Marchetti, che si dice rappresentante di sei produttori americani. Egli vuole offrire l'opera di produttori, attori, registi e scrittori di Hollywood in cambio del finanziamento per la produzione in Italia di film in doppia versione, italiani e inglesi. Il primo film che egli ha intenzione di produrre è **LA VITA DI CARTER**, per l'interpretazione di Edward Arnold.

NEGLI STABILIMENTI INGLESI...

...sono attualmente in lavorazione quindici film, di cui sette per conto dei produttori americani.

I DUE SINDACATI...

...francesi dei tecnici della produzione cinematografica e dei tecnici e specialisti dell'industria del film, si sono radunati a Parigi ed hanno stabilito di formare un sindacato unico, chiamato «Sindacato dei tecnici della produzione cinematografica». Presidente del Consiglio sindacale è stato eletto Léon Poirier; vicepresidente, Jean Benoit-Lévy; Ikonnet, Pasquier; segretario generale, Marcel L'Herbier.

ANNABELLA...

...dopo aver terminato senza Hollywood, è tornata in Francia dove ha sincronizzato la versione francese di **LA BARONESSA E IL MAGGIORDOMO**, il film che ella ha interpretato insieme con William Powell. Si prepara, intanto, a interpretare **COÛTES DU NORD**, da un romanzo di Eugène Dabit, diretto da Marcel Carne.



Carole Lombard e Clark Gable nel rancho di Leo Carrillo in California.



I ragazzi interpreti di 'Il convegno dei cinque' in una scena del film 'J.P.'.

CHARLIE CHAPLIN...

...dopo la nuova sistemazione degli Artisti Associati americani, ha intentato causa all'ufficio dei direttori, sostenendo che come stanno ora le cose, per quanto riguarda soprattutto la distribuzione dei profitti, la sua posizione in seno alla società risulta peggiorata. Si annuncia intanto che egli ha rifiutato il permesso di riproiettare il **VIOSSELLO**.

SIMONE SIMON...

...allontanato da Hollywood è seguito alle coste pacifiche di carattere morale, è giunto a Parigi dove prenderà parte, con Joan Gable, al film

A DIET DI MAINE, diretto dal figlio di Edward Zola. Il film sarà diretto da Jean Renoir, il regista di **LA GRANDE ILLUSIONE**, della **MAESTRATA**.

GLI STABILIMENTI DELLA PERT...

...a Torino sono stati in questi giorni riattivati. Vi lavorerà la **Electra Film** il cui primo film sarà, come abbiamo già annunciato, **LA STORIA DEL MERCANTO**, dalla commedia di Reno Alessi, musicista lirico e matematico. Con questo film avrà il suo debutto, quale regista, E. M. Mancadonna, il quale ha scritto il soggetto **Chimica nera e naga** ed è l'autore di molti soggetti e sceneggiati di

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER



Il produttore di 'Terra di fuoco': Giulio Manenti, fra la protagonista Mireille Ballin e G. E. Angioletti, autore del soggetto. (Foto Attualità di Cinecittà)

NEGLI STATI UNITI...

... si sta per attuare la costituzione di due nuove divisioni governative, dipendenti dal National Emergency Council, dedicate al cinematografo ed alla radio, allo scopo di realizzare una propaganda organizzata delle attività del Governo. Il National Emergency Council provvederà all'organizzazione di studi cinematografici e radiofonici, con propri elementi tecnici ed artistici. Un primo gruppo tecnico è già stato costituito, alle dipendenze di Pare Lorenz, produttore di due recenti film governativi: *PLUGH THAT BROKE THE PLAINS* e *THE RIVER* il quale ultimo è in programma a Venezia.

Intanto la questione viene molto discussa poiché, si dice, il provvedimento è giudicato illegale, come

contrario a quella sobrietà che i cittadini hanno il diritto di pretendere dal Governo.

IL MERCATO CINEMATOGRAFICO POLACCO...

... si sta sviluppando. L'assidua presenza della Polonia alla Mostra Venetiana è già un notevole indice di produzione continuata e seria. Tuttavia, i produttori polacchi non dispongono di capitali sufficienti per iniziare un'azione in grande stile per piazzare i loro film all'estero. D'altra parte la produzione straniera trova in Polonia un mercato assai favorevole, quantunque dal 1936 l'importazione sia sottoposta al controllo dell'ufficio degli scambi commerciali e monetari con l'estero. Nel 1935 furono importati 245 film. Questo cifra cadde a 215 nel 1936 ma - si fa



Un gruppo di vecchi attori - che appariranno nel film 'The Young in Heart', interpretato da Janet Gaynor, Douglas Fairbanks Jr. e Paulette Goddard - firmano una petizione al Governatore della California per ottenere un'assicurazione che protegga la loro vecchiaia. I loro nomi sono: Ann Luther, Henry Otto (ex regista), Alice Lays, Harry Myers, Rosemary Thebk, Mahlon Hamilton, Gertrude Astor, Elinor Fair e Jean Acker Valentino. (Seiznick)

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

notare - non a causa del controllo dell'importazione, ma piuttosto per il gran numero di film rimasto inutilizzato dagli anni precedenti. Nel 1937 l'importazione salì di nuovo a 261 film, di cui 168 americani, 31 francesi, 29 tedeschi, 15 inglesi e 13 austriaci. Nel 1937 ha fatto la sua apparizione sul mercato polacco anche la produzione italiana con 3 film. La censura polacca è abbastanza severa e boccia quasi regolarmente i film di *gangsters*, i soggetti russi e specialmente quelli che riguardano i rapporti russo-polacchi, i film a tendenza anti-religiosa ed anti-cattolica.

A VIENNA...

...secondo quanto si annuncia, esclusi alcuni elementi, sarà continuata la produzione cinematografica.

Sembra, anzi, che fra Vienna e Berlino si procederà ad uno scambio di attori e di registi e che d'ora in poi Willy Forst girerà i suoi film negli stabilimenti viennesi.

'LUIZA'

L'opera di Charpentier sarà portata sullo schermo. È il produttore francese Bernard Natan che ha avuto questa idea. Occorreva una celebre cantante per interpretare il ruolo principale; e infatti egli ha scritturato Grace Moore. La regia è stata affidata ad Abel Gance, mentre lo adattamento viene curato dal romanziere Roland Dorgelès.

'MANON LESCAUT'

...avrà un'altra edizione cinematografica. I protagonisti sono due cantanti, Lily Pons, la soprano franco-



Aut. P. - M. - N. 33343



Per una settimana, al mattino, al pomeriggio ed alla sera, prendete 2 compresse di ELMITOLO: così praticate "l'igiene interna", cioè disinfettate gli organi interni e purificate l'apparato urinario dalle scorie nocive e dai batteri.

VENEZIA LIDO



Casino Municipale

APERTO TUTTO L'ANNO

AL LIDO SONO LE MAGGIORI
ATTRATTIVE DEL
GRAN MONDO
INTERNAZIONALE

MANIFESTAZIONI
VARIE





L'ammirazione di Joan Blondell non si può dire sia la stessa di Leslie Howard (in una scena del film 'Si gira' degli Artisti Associati)

americana e il tenore dell'Opéra di Parigi José Luccioni. Il produttore E. J. Aufritsch ha scritturato Marcel Achard per la sceneggiatura e Raymond Bernard per la regia.

I TEATRI DI POSA ITALIANI...

...sono in piena attività. A Cinecittà sono terminati: **NONNA FELICITA**, regia di Mattoli, interpretazione di Dina Galli, Armando Falconi, Lilly Hand, Maurizio d'Ancora, Nino Taranto, Lydia Johnson, Angelo Gandolfi; **LA VOCE SENZA VOLTO**, regia di Righelli, interpretazione di Giovanni

Manurita, Romolo Costa, Laura Nucci, Vanna Vanni, Elsa De Giorgi, Carlo Romano, Corrado de Censo, Claudio Ermelli, Adele Garavaglia. Sono alle ultime scene: **TERRA DI FUOCO**, regia di Marcel L'Herbier; **LOTTE NELL'OMBRA**, regia di Domenico Gambino; **IL SUO DESTINO**, regia di Guazzoni, interpretazione di Luisa Ferida, Ennio Cerlesi, Mario Pisu, Enrico Glori, Laura Nucci, Pina Renzi. Si sono iniziati: **L'HA FATTO UNA SIGNORA**, regia di Mattoli, interpretazione di Michele



Incontro notturno di Myrna Loy e Spencer Tracy con Clark Gable (M. G. M.)

Abbruzzo, Alida Valli, Nino Taranto, Riento. **MARIONETTE**, regia di Gallone, interpretazione di Gigli. **LA CASA DEL PECCATO**, regia di Max Neufeld, interpretazione di Amedeo Nazzari, Assia Noris, Umberto Melnati, Giuseppe Porelli. Si stanno per iniziare: **STELLA DEL MARE** (nuovo titolo del film **VELE DIPINTE**), regia di d'Erice, interpretazione del tenore Galliano Masini, Luisa Ferida, Lily Vincenti, Camillo Pilotto, Luigi Almirante, Fausto Guerzoni, Guglielmo Sinaz, Armando Brizzolari. Alla Caesar, terminato **JEANNE DORÉ**, dovrebbe iniziarsi **LA VEDOVA**, diretto

da Alessandrini, ma si dà invece per probabile **I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA**, dalla commedia di Gherardi, per l'interpretazione di Armando Falconi. Alla Farnesina, Blasetti ha terminato o quasi il **FIERAMOSCA** e Giannini **DUETTO VAGABONDO**. A Tirrenia, Calzavara sta portando a termine **PICCOLI NAUFRAGHI** e Berthomieu, in unione con Soldati, **LA DAMA DI MONTECARLO**. Fra i progetti più recenti notiamo un film su San Francesco d'Assisi, cosa diversa dall'altro già annunciato che avrebbe dovuto essere diretto da Jacques Feyder e interpretato da Pierre Blanchar. Mario Corsi sta elaborando il nuovo soggetto.



Una drammatica scena del film francese 'Legione d'onore' (Compagnie Générale Cinématographique)



Victoria

LA BENZINA DEGLI ITALIANI

LITTORIA

IL SUPERCARBURANTE



Lubrificate con

Italoil

M24.AR38

AZIENDA GENERALE ITALIANA PETROLI-ROMA

CINEMA

IL CINEMA ITALIANO E L'ESPOSIZIONE DI NEW YORK DEL 1939

NEL 1939 si terrà a New York una grande Esposizione Internazionale, alla quale l'Italia parteciperà con un suo padiglione. Ci siamo preoccupati di parlarne ai nostri produttori cinematografici, ma abbiamo visto che la cosa non li ha gran che commossi; ci han guardati con l'aria di dire: « E noi, che c'entriamo? ».

Non conosciamo il dettaglio della partecipazione italiana né il piano architettonico del padiglione ufficiale. Vogliamo, però, rilevare qui che in altre Nazioni si pensa seriamente al cinema-tografo come ad uno dei principali elementi di propaganda.

Il Commissario francese all'Esposizione di New York, Marcel Olivier, ha per esempio affermato qualche tempo fa: « Il cinema francese deve avere un grande posto nella partecipazione del nostro paese all'Esposizione; io lavorerò il più possibile a questo scopo ». Si sa anche che il padiglione francese comprenderà un salone capace di 500 posti ove saranno proiettati film di propaganda, documentari e turistici, ed i migliori film a soggetto, tenuto conto del crescente successo della cinematografia francese negli Stati Uniti. « In particolare - ha dichiarato ancora Olivier - vorrei che si potesse realizzare un film che mostrasse ciò che v'è di comune fra americani e francesi nelle loro idee e nelle loro aspirazioni ».

Inoltre, in questo padiglione della Francia, una sezione sarà dedicata ai possedimenti coloniali. Cinque cabine sonore funzioneranno automaticamente, con spettacoli che comprenderanno cinque o sei corti documentari, ognuna di esse dedicata ad una delle seguenti colonie: Marocco, Algeria, Tunisia, Africa Centrale, Indocina.

Dal canto loro gli Stati Uniti, che temono di doversi accogliere in casa, in occasione dell'Esposizione, la propaganda cinematografica di paesi a regime non democratico, come l'Italia, la Germania e la Russia, stanno seriamente pensando ad una propria produzione di propaganda - diciamo meglio: di spiccata propaganda delle istituzioni democratiche americane, poiché, in quanto a propaganda della vita americana, nei suoi aspetti buoni e cattivi, provvedono i film normali. Anche a questo può mirare l'istituzione di una direzione statale della cinematografia, disposta recentemente, quantunque alcuni la considerino illegale, dal Governo degli Stati Uniti; a questo mira il film CAVALCATA D'AMERICA, panorama della storia americana, che è stato annunciato da Hays ed al quale sta già lavorando il Comitato Educativo dell'Esposizione sotto la direzione del Dott. Harry Woodburn Chase, Cancelliere dell'Università di New York.

Non mancheremo, in seguito, di citare esempi di altre Nazioni che all'Esposizione di New York porteranno opere cinema-

grafiche; ma questo noi ora domandiamo: che il cinema italiano sia presente a New York per dimostrare soprattutto due cose all'ostile pubblico americano: l'esistenza di una vita italiana di lavoro, sana e proficua, viva ed eroica; l'esistenza, altresì, di una produzione italiana che se qualitativamente non ha una media elevata, ha dimostrato tuttavia di essere capace di buone opere quando ci si metta d'impegno nella preparazione e nella realizzazione. E questo, malgrado gli assidui tentativi, è sistematicamente ignorato dal pubblico americano, tanto che in una recente Mostra retrospettiva tenutasi negli Stati Uniti, la nostra cinematografia è stata del tutto ignorata; e non solo quella, diciamo così, della decadenza, ma anche quella del periodo aureo.

Del resto, l'America, malgrado ogni affermazione in contrario del signor Hays, rappresenta un paese chiuso alla produzione di tutti o, almeno, di moltissimi paesi europei: paese chiuso di fatto, dato il controllo esercitato da una quindicina di persone su tutta la struttura principale del noleggio e dell'esercizio americano. Si fa entrare quanto può servire ai bisogni particolari della base per far conoscere attori, attrici o registi europei già impegnati o, comunque, quel tanto che possa servire a soddisfare l'innato bisogno di ogni paese di conoscere l'attività degli altri paesi. In questa continua incertezza risiede il pericolo, per la produzione europea, di un ostracismo continuato. Indubbiamente, una Mostra come quella del 1939, potrebbe essere molto utile per spezzare un tal circolo chiuso.

Dovremo, dunque, presentare a New York film di propaganda? Qui c'è da fare molta attenzione. La propaganda aperta, decisa, programmatica non ci sembra adatta ad un paese come gli Stati Uniti, orgoglioso delle proprie istituzioni. Bisogna andar cauti; se si feriscono suscettibilità è chiaro che si può giungere a risultati negativi, e questo è da evitare in modo assoluto. Inoltre, che bisogno abbiamo noi di presentare, per far della propaganda, film programmatici? È l'ideologia social democratica che ha bisogno di fondare le sue manifestazioni su asseriti teorici più o meno fantastici, in ogni caso falsi, in ogni maniera artificiosi ed ingannevoli. Ma per noi, che basiamo la nostra vita su realtà indiscutibili, sulla forza costruttiva e diuturna del lavoro, su tutta una formidabile azione di opere pubbliche, sul risanamento morale della razza e materiale della nazione, non si può parlare di propaganda quanto di documentazione. Ed ecco che, secondo noi, ci si dovrebbe mettere subito al lavoro per la realizzazione di serie di film dove gli ambienti parlino della bellezza della nostra terra, dove le opere testimonino della nostra attività, dove l'intreccio dia il senso di un mondo spirituale interessante ed attraente; dove, infine, per la cura e l'arte del film in se stesso, si riconosca nella nostra industria bontà di mezzi tecnici, e, nei nostri registi, tecnici ed attori, alta capacità di realizzazione.

TRE OSSERVAZIONI



Vittorio G. Rossi

Vittorio G. Rossi è autore di tre libri di viaggi: «Tropici», «Via degli spagnoli» e il recentissimo «Oceano», che gli ha valso il premio Viareggio 1938, diviso con Enrico Pea, autore del romanzo «La maremmana».

Richiesto da Cinema, Vittorio G. Rossi ha scritto l'articolo che pubblichiamo. Si tratta di osservazioni su un argomento da noi variamente discusso a più riprese: sui rapporti, cioè, tra letteratura e cinema. Rapporti, a quanto sembra, difficili e non sempre felici; e, dal canto suo, Rossi ritiene di addebitarne la colpa al carattere della nostra letteratura contemporanea, che, secondo l'autore, è ancora troppo provinciale, povera d'azione e di fantasia.

Forse da noi manca una letteratura contemporanea che si presti ad essere tradotta nelle immagini cinematografiche, e ciò, se

mai, potrebbe non essere un demerito per le lettere italiane, visto che il cinema, e non il peggior, generalmente si giova di una letteratura di pessima lega.

Le osservazioni polemiche di Vittorio G. Rossi riguardano la storia delle nostre lettere contemporanee piuttosto che i problemi del nostro cinema in rapporto alla letteratura stessa. Tuttavia esse debbono considerarsi come un sincero contributo cinematografico di uno scrittore che non rimane indifferente di fronte agli aspetti della vita e della fantasia moderna.

GLI SCRITTORI si arrabbiano e strepitano perché gli uomini del cinema mostrano di non accorgersi delle loro opere. A me pare invece che se ne accorgano anche troppo. Uno dei mali del cinema italiano è proprio questo: d'essere legato per la pelle alla letteratura. Bontempelli ha detto una volta che «a teatro la letteratura è la tradizionale nemica». Per il cinema, architettura non di parole ma di immagini, è anche peggio. Troppe commedie diventano film; e la commedia che diventa film si disossa e si snatura, e il film che ne risulta porta irrimediabilmente il segno della sua bastarda origine. Nella commedia, il dialogo, cioè la parola, è elemento fondamentale, e in molte commedie non c'è che questo; nel film la parola è elemento ausiliario, un sostegno avventizio e rarefatto dell'azione. Perciò, commedie che rappresentate in teatro, come tali, hanno fortuna, tradotte in film diventano cose bolse e noiosissime. (Quando accade il contrario, e cioè che da una commedia brutta o mediocre venga fuori un bel film, si ha semplicemente la riprova di quello che sto di-

cendo: che col vero teatro raramente si fa vero cinema).

Per le opere narrative la questione è in apparenza più grossa, ma in sostanza più netta e definita. Guardiamoci intorno: quanti romanzi italiani d'oggi potrebbero reggere al passaggio dalla pagina alla pellicola? O meglio: quanti di questi romanzi saremmo disposti a veder proiettati, noi spettatori, in una sala di cinema? I presupposti essenziali perché un romanzo possa dar vita a un film sono due: primo, la capacità d'interessare un pubblico vastissimo ed eterogeneo; secondo, la sua ricchezza d'azione. Dove sono i romanzi che rispondano a questi due elementari presupposti? La nostra letteratura narrativa non è ancora riuscita a districarsi dallo spirito parrocchiale, ha ancora il suo orizzonte nella casa di faccia, sa ancora troppo di pettegolezzo di comari. La solita campagna toscana, le solite Cecchine e Dirci e Mariannine, chi mai possono interessare oggi? Oggi i fatti che accadono nel mondo, la realtà quotidiana, la cronaca del giornale hanno un potere eccitante che, a paragone di quello che il lettore può ricevere da buona parte dei romanzi nostri, è come un bicchiere di grappa a paragone d'un bicchiere d'acqua gassosa. La nostra letteratura narrativa d'oggi - quasi tutta - non s'avvede che passato è il tempo di Ugucione della Faggiola, quando i litigi dei cittadini di Firenze facevano storia, anzi bastavano a riempire la storia del mondo. Oggi la storia si muove per immense masse umane, ha dimensioni continentali; e le opere narrative che non siano in qualche modo interpreti della vita che ci passa ogni giorno sotto gli occhi, vicina o lontana, non interessano che i collezionisti di «curiosità» bibliografiche. La prova palese e facilmente verificabile



FILM STRANIERI A VENEZIA - A sinistra: 'The Unexpected', film indiano - A destra: 'Allà en el Rancho Grande', film messicano

(basta entra nci una casa italiana o guardare dove c'è gente che legge) della vecchiaia della nostra giovane letteratura narrativa è questa: che si legge Cronin, Pearl Buck, ecc., e i romanzi italiani restano nei magazzini degli editori. In questo fatto entra indubabilmente una certa dose di snobismo, ma lo snobismo non spiega da solo un fenomeno che non soltanto dura ma diventa ogni giorno più vasto. (A fare smettere certi gusti e mode straniere è bastato un po' di propaganda; il che dimostra che lo snobismo, quando non sia rafforzato da elementi più solidi e resistenti, è facilmente estirpabile).

Ora, come è possibile che il lettore, il quale sbadiglia e s'addormenta sulle pagine di quei tali romanzi nostrani, possa domani divenire spettatore di film in cui quelle tali pagine generatrici di noia siano divenute immagini? Il fatterello e il puro lavoro di frasi non appagano più nessuno, e il trasportarli dalla pagina stampata al film sarebbe come versare la gelatina in uno stampo caldo.

Tutto ciò non significa che il cinema non possa giovare che del romanzo così detto d'azione. Nient'affatto. S'è visto quello che si può fare con un'opera magica, distaccata totalmente dalla realtà, come il *Sogno d'una notte di mezza estate*. Ma dov'è quest'opera di alta poesia, oggi, qui da noi?

Altro punto importante dei rapporti tra scrittori e cinema è quello dell'adoperare gli scrittori come soggettisti. Non ha senso il pensare che un buono scrittore, in quanto tale, sia anche un buon soggettista. Non ho dati sufficienti per provarlo, ma mi pare che gli esperimenti fatti e visti dimostrino piuttosto il contrario. E non si tratta solamente della differenza tra due tecniche, perché se così fosse basterebbe a eliminarla un po' d'esercizio e di pratica attiva (almeno per lo scrittore che vuol fare il soggettista); ma si tratta di due possibilità artistiche assolutamente diverse.

Il terzo punto importante della questione è quello dell'influsso esercitato dal cinema sugli scrittori. Mi sembra che quest'influsso sia stato e sia molto forte e, in massima, utile. Senza dubbio il cinema ha insegnato agli scrittori una nuova tecnica degli scorci, artisticamente benefica. Lo scrittore non è presente quando un lettore salta gagliardamente molte pagine d'un suo libro, e perciò ignora quello che nel suo libro è peso morto per il lettore. Dal cinema, arte maestra di scorci, lo scrittore può acquistare un'acuta sensibilità per discernere quello che in una costruzione narrativa è artisticamente vitale o inerte. Il che non è poco. **VITTORIO G. ROSSI**



'I fratelli Hordubal', film cecoslovacco della Lloyd. Regista MacFric



'Rezi Pentek', film ungherese della Unnia. Regista Lazlo Vajda



'Il mondo dove si mendica', film cecoslovacco della A.B. Regista Miroslav Cikan

FILM STRANIERI A VENEZIA



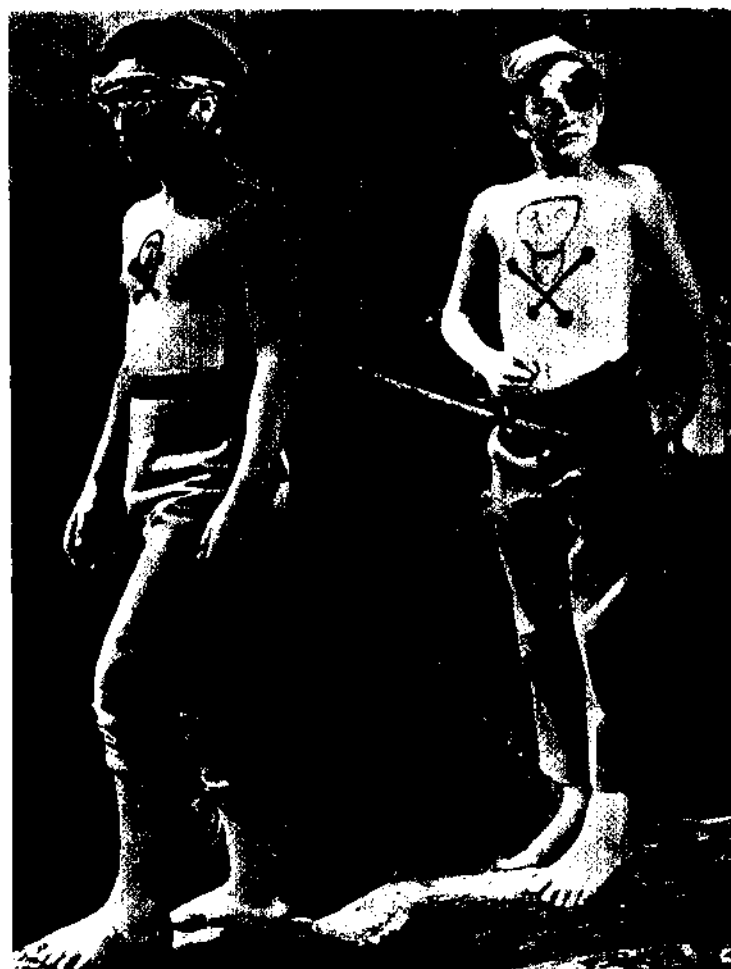
'Le joueur d'échecs' ('Scacco alla Regina') film francese della Vega.
Regia di Jean Dréville



'Maria Antonietta', film americano della Metro Goldwyn Mayer.
Regia di W. S. Van Dyke



'White Banners' ('Bandiere bianche') film americano della Warner Bros.
Regia di Edmund Goulding



'Le avventure di Tom Sawyer', film americano della Selznick.
Regia di Norman Taurog

LA STORIA DEL CINEMA

Marcel Pagnol, il fortunatissimo autore di Topaze, ha pubblicato nella rivista francese Le Film l'articolo che riportiamo. La sua tesi è che, salvo l'uso di alcuni mezzi tecnici, il cinema parlato non ha nulla da spartire col vecchio cinema muto; e ciò per affermare l'esistenza di un tipo di film che egli chiama « parlato » ma che noi più chiaramente possiamo definire « teatrale ». Quindi si tratta, secondo noi, d'una storia del cinema ad usum delphini, comunque interessante, ma che parte da un equivoco fondamentale: che cioè, per l'esistenza d'una colonna sonora, il film debba essere assolutamente parlato, mentre anche ora la natura vera ed essenziale del cinema sta nel giuoco e nell'armonia delle immagini.

IN UN ARTICOLO pubblicato da *Le Journal* nel 1930, annunciavo l'avvento e il trionfo del « parlato »; la morte del cinematografo muto, la morte del teatro. Quando scrivo: il cinema muto è morto, il teatro è in agonia, intendo dire che il commercio che nutriva il « muto » è morto, che il commercio del teatro è vicino al fallimento.

Al posto di questi due commerci, è nato il commercio del film parlato, che ha divorato gli altri due; la prosperità di questo nuovo commercio nutre abbondantemente una nuova arte, e prova che questa nuova arte ha conquistato l'interesse del pubblico.

Il film muto fu l'arte di raccontare per mezzo di fotografie animate una storia comica o drammatica.

La sua prima difficoltà fu l'obbligo di dire tutto senza parlare.

I mimi, da molti secoli, avevano risolto lo stesso problema. Ma la loro soluzione era semplicistica: essi avevano inventato un vero e proprio vocabolario di gesti, la gran parte dei quali era altrettanto convenzionale e artificialmente eloquente che la parola. Nella mia infanzia feci ancora un tempo a vedere quegli uomini infarinati che cullavano il loro pugno destro adagiato nella piega del loro braccio sinistro quando volevano dire: « mia mamma »; e conobbi vecchi amatori di pantomima, nei quali si destava un violento odio patriottico quando il mimo, con un gesto rapido, metteva l'indice diritto in cima alla testa: poiché ciò significava chiaramente: « un Prussiano ».

Il film muto non fu che un perfezionamento della pantomima, giacché fu l'arte di imprimerla e di fissarla. Frattanto, gli autori dei film muti abbandonarono a poco a poco il linguaggio dei gesti, e cercarono altri mezzi per sostituire la parola.

Alcuni provarono a far commentare l'azione da un uomo nascosto dietro lo schermo. Ma questo procedimento non durò più che tanto; si venne allora alla tecnica delle



Raimu nel film
« Funny » di Pagnol

didascalie impresse sulla pellicola. Le didascalie non erano una grande trovata, tuttavia si rendevano indispensabili quanto le stampelle per un infermo.

Poi, lentamente, grazie alle ricerche e al talento di qualche uomo d'ingegno, le didascalie divennero meno frequenti e numerose: Charlie Chaplin, Gance, King Vidor, Tourneur, René Clair e alcuni altri, trovarono il ritmo, la maniera di distribuire l'azione, lo spirito col quale bisognava presentarla; insomma inventarono e valorizzarono altamente tutta una tecnica nuova, un'arte che si chiamò la settima arte.

Quando quest'arte raggiunse il culmine del suo sviluppo, in America nacque il film parlato.

Il pubblico, in tutto il mondo, abbandonò il film muto. Certo, il « muto » si difese a palmo a palmo, ma la sua cauta ritirata non trovò nessun punto dove aggrapparsi. E fu Charlot, il grande e invincibile Charlot, che perdette in persona la suprema battaglia, la battaglia delle LUCI DELLA CITTÀ.

A dire il vero, si considerava vinto fin da principio, giacché, col pretesto di parodiare il film parlato, aveva fatto un film

parlato. E in più, le sue satire non riuscivano a colpire la nuova arte, ma proprio i suoi apparecchi primitivi.

Ho inteso in alcune piccole e povere sale di provincia la voce rauca dei primi alto-parlanti; non mi hanno fatto ridere e non farebbero più ridere lo stesso Charlot; gli farebbero sentire, al contrario, la voce rauca e brutale dell'orco che l'ha divorato. Del resto, nelle LUCI DELLA CITTÀ, questa parodia raggiungeva tutta la sua forza comica nella colonna sonora: lo stesso nella trovata del fischio, che Charlot inghiottiva tanto stranamente; ma questi due grandi effetti comici, dovuti al suono e alla voce umana, fecero il più grande torto alla trovata visiva delle LUCI DELLA CITTÀ: quando Charlot rimase appeso per il fondo dei pantaloni alla spada della Giustizia, e anche quando cadde in acqua cinque o sei volte di seguito trascinando il suo salvatore, avemmo l'impressione che egli non fosse più tanto comico, che anzi non fosse più comico del tutto. E nonostante il vero amore del popolo per la sua piccola persona, così intelligente e commovente, nonostante il ricordo del PELLEGRINO, della FEBBRE DELL'ORO, di



Sopra: una scena delle 'Luce della città'. Sotto: da 'César' di Marcel Pagnol

CIRCO, le povere LUCI DELLA CITTÀ non scintillarono per lungo tempo sugli schermi: fu la Waterloo del film muto, la vittoria decisiva del film parlato.

Ora, il film parlato fu ritenuto, contro ogni logica, come un perfezionamento del film muto. Tale errore è dipeso da molte cause.

Prima di tutto, la nuova arte si chiamava « film parlato », ciò che lo riallacciava alla « settima arte ». Poi, il film parlato utilizzava tutti gli apparecchi, tutte le scoperte fisiche e chimiche, che avevano permesso la realizzazione del film muto: macchina da presa, pellicola, laboratorio di stampa, apparecchi di proiezione, schermi, ecc. A causa di questa identità di mezzi di produzione, il « parlato » divenne proprietà

dei produttori del film muto. Non solo tali produttori conservarono gli apparecchi, ma anche il personale, gli attori, i registi, dei film muti.

Ora tutti codesti studi che cominciavano a produrre film muti di alto valore artistico, furono del tutto disgustati dalla nuova tecnica che s'imponeva loro.

Tuttavia essi cominciarono a produrre film parlati. Ma fin dall'inizio urtarono contro uno scoglio insuperabile: il dialogo. Il dialogo è il ponte dell'asino del teatro. Senza il dialogo, non c'è teatro. Non voglio dire che occorra un grande genio per scrivere dialoghi, ma ci vuole un dono speciale, come per giocare a bigliardo o per fingere. Chi non ha questo dono, il teatro lo respinge, e tutto ciò che scriverà non avrà vita. Così, grandi scrittori come Flaubert, Balzac, Renan, hanno scritto

delle commedie. Le loro commedie erano noiose, né si prestavano alla recitazione. Gli autori dei film muti, che scrissero dialoghi, si trovarono dinanzi questa muraglia che aveva già arrestato grandi scrittori.

Per gli attori, fu esattamente la stessa cosa. Le « belle ingenue » fotogeniche, ma analfabete, le stelle che un regista aveva scoperto nella strada o nella onesta portineria delle loro madri; i « bei giovani » primattori, pescati nelle sale da ballo, i nobili padri, scelti per la loro autorevole barba, tutto questo personale cadde di colpo quando dovette dire: « Buon giorno, signora ».

Finalmente apparve JEAN DE LA LUNE. Chi ha fatto questo film si chiama George Marret. Egli non ha ripetuto il meraviglioso dialogo di Achard. Ma ha avuto il gran merito di sentirne tutto lo spirito, tutta la potenza e tutta la bellezza. Prese attori di teatro che sapevano recitare la commedia. E subito mille persone di buona volontà — e competenti del cinema — gli spiegarono perché il suo film non avrebbe avuto alcun successo: non era cinematografo; aveva preso delle « attrici » invece che delle « stelle », e per colmo le faceva parlare!

Egli continuò tranquillamente.

Lo designarono allora come un povero pazzo, cretino, ladro, idiota, apprendista, dilettante, gozzuto. Ma lui dava il suo denaro, il suo tempo, la sua intelligenza e il suo cuore. E fece JEAN DE LA LUNE. Il primo film parlato. Non il primo in Francia: semplicemente il primo.

Il pubblico accorse. Tutti allora capirono. E quali sono le grandi dive dello schermo? Le grandi attrici del teatro.

E le stelle del muto, dove sono?

Scomparse, tutte, senza eccezione. I loro *managers* tentano, di tanto in tanto, di galvanizzare con la pubblicità questi cadaveri. Ce le mandano dall'America, improvvisamente, per un loro pubblicitario. Inventano un fattaccio sensazionale: l'una è stata ammazzata da una regina; l'altra si dice che passeggi in incognito per Parigi con una parrucca e un paio di occhiali neri; una terza si fa mettere su due colonne di giornale, pagate in ragione di 50 franchi la riga. Quelli che credono così di destare il nostro interesse, ci prendono forse per negri? Per conto mio, giuro che non vado mai a vedere un solo film lanciato con questi sistemi. La loro puerile invenzione pubblicitaria è una bella promessa, una sicura garanzia della stupidità della loro produzione.

Del resto perché indignarsi? Quest'epoca è passata. E quando per caso l'ultimo cartello pubblicitario, pagato con l'ultimo dollaro, tenta di ricordarci Greta Garbo o Tom Mix, abbiamo l'impressione di aver già inteso questi nomi in qualche posto, ma ci sembra che ci parlino della nostra infanzia. Dunque, oggi, il film vero (voglio dire il « parlato ») ha conquistato il pubblico di tutto il mondo. Ecco perché tutti gli sceneggiatori cercano onestamente di scrivere dei film davvero parlati.

MARCEL PAGNOL

FILM STRANIERI A VENEZIA



'Ramuntcho' film francese della F. I. C. Regia di René Barberis



'The Goldwyn Follies', film americano di Sam Goldwyn. Regia di George Marshall



'Abus de confiance' ('L'intrusa'), film francese della Oudif-Bercholz. Regia di Henri Decoin



'Heimat' film tedesco dell'Ufa. Regia di Carl Froelich

FOTOGRAMMI

L'amore a passo normale

UN TEMPO non tanto lontano, quando il cinematografo era da inventare, i «grandi amori» ricalcavano la loro trama sulla falsariga ufficiale dei modelli forniti dai melodrammi e dai romanzi. Gli amatori di classe atteggiavano gesti e parole passionali alle fonti inesauribili delle opere liriche e letterarie. L'Alfredo della *Traviata* e l'Andrea Sperelli dannunziano avevano legioni di tifosi che giuravano sull'eleganza e genialità del loro stile amoroso. Si vergavano lettere immaginose sulla carta di Fabriano, le dichiarazioni d'amore ricordavano il «do» di petto, gli amanti sospiravano come a pagina 78 del romanzo preferito. Compatte generazioni di adolescenti balbettavano i primi componimenti amorosi alla maniera di Catalani o Puccini, Rovetta o Zuccoli: opere e romanzi erano come grandi sillabari passionali sui quali imparava ad amare una umanità sospirata. Più tardi, Da Verona e Pitigrilli - i due «tecnici» della «passione elegante» - lanciavano sul mercato i loro definitivi libri di testo. Vi fu un'epoca, nell'immediato dopoguerra, in cui gli innamorati appartenenti ad una certa classe della borghesia, non comunicarono che con il linguaggio ermetico e fiorito del fatale Guido o con quello paradossale dell'umorista torinese.

Oggi il cinematografo ha raso al suolo tutta quella scenografia passionale di cartapesta, diventando il fornitore esclusivo ed accreditato di quei romantici che alla semplice inenutritività del loro istinto non fan credito ma, nelle faccende di cuore, intendono seguire le orme illustri di Garbo o Dietrich, Valentino o Taylor. L'amore, che ancora l'altro ieri illanguidiva nelle serenate, oggi si compiace di stilizzare la brutalità amorosa di Gable. Si ama «alla Tyrone Power», si bacia «alla Joan Crawford», si sospira «alla De Sica». Siamo ridotti a uno stile amoroso manierato, cinematografico, «carinissimo» come dicono, sotto tutte le latitudini, i cretini: un amore a «passo normale», privo di freschezza e di genialità.

Inutilmente tenterete di dimostrare alla stenografata grafica che il torbido «sex-appeal» di Marlene Dietrich non è nulla di più che lo sfruttamento bene organizzato di un'anemia, continuerà a «farsi» quella faccia, a parlare con quella voce da alcoolizzata, a dondolarsi sulle anche passeggiando sul Corso. Invano informerete la sartina che la prigione di vetro nella quale la sua diva prediletta deglutisce succo d'arancio è forse soltanto una campana pneumatica sotto la quale si è formato un vuoto perfetto che una accorta pubblicità spaccia come cerebralità scontrosa: continuerà ad amare nello stile irrimediabile e melenso dell'astro di California. Indarno direte al «gagà» che il

taschino di Taylor è la prova del nove della sfacciata fortuna amorosa che in tutti i tempi hanno avuto i garzoni di barbiere: continuerà a farsi crescere i capelli sulla nuca ed a sorridere con quella certa piega sprezzante del labbro inferiore.

Nel film italiano l'amore occupa un posto di prima fila. Ma gli atteggiamenti dei suoi protagonisti: risentono troppo spesso l'influenza americana. E non vorremmo che, nell'ingenuo tentativo di rifare all'ombra degli aranci quanto è già assurdo all'ombra dei grattacieli, andasse perduta quell'adorabile spontaneità che è propria della nostra gente quando ama.

La grande parata degli aggettivi

Colossale, indimenticabile, appassionante, affascinante, irresistibile, smagliante, attonigliante: questa robetta ci viene propinata, tutta insieme, dalle presentazioni pubblicitarie dei prossimi film, cortometraggi nervosi, tutti un sussulto, nei quali il languore di un bacio si alterna all'impeto di un cazzotto, il ritmo delle musicchette a quello delle pistole mitragliatrici.

In essi, sovrana è la dissolvenza e despota l'aggettivo. La regola saggia che, di quest'ultimo, consiglia un uso cauto e discreto, è ignota ai geniali della pubblicità cinematografica. La loro fragorosa aggettivazione ricorda gli assoli di grancassa.

Quando sugli schermi comparvero i primi aggettivi in sovraimpressione, ne restammo sbalorditi. Quell'«affascinante» che partiva, piccino piccino, da misteriose lontananze e si ingrandiva lungo il rapido cammino fino a diventare enorme, a invadere lo schermo con le sue lettere cubitali ed uscire per dilagare nella sala in penombra, una certa impressione la faceva. Se fosse rimasto isolato, sul lenzuolo e nella nostra memoria, non l'avremmo dimenticato più. Invece l'«indimenticabile» che lo seguiva a ruota, ripetendo, a distanza di pochi secondi, l'aggressione alla nostra emotività, era già di minore efficacia; l'«attonigliante» che chiudeva trionfalmente la grande parata degli aggettivi passava infine completamente mossercato.

Lo splendore delle parole è affidato alla discrezione nell'uso. L'inflazione cinematografica ha pressoché annullato il valore degli aggettivi. Ve n'erano di lussuosi come «appassionante» e «irresistibile», di smaltati come «affascinante» e «smagliante», che, adoperati con signorile parsimonia, avrebbero potuto fare carriere gloriose. Ripetuti in ogni mediocre occasione e per ogni pessimo film, si sono invece sviliti fino a diventare termini di ordinaria amministrazione, parole di tutti i giorni prive del più modesto potere evocativo. Se rinascesse

Barnum, il diffamatissimo Barnum, che pure di aggettivi s'intendeva, opposto agli uomini che «creano» la pubblicità cinematografica, ci farebbe la figura della viola martoriata.

Divo in demolizione

Al divo del 1919, all'idolo delle platee, il sapiente e malvagio scorie del tempo ha tinto di bianco i capelli, ha scavato nel volto che fu liscio, pallido e fatale, una trama fitta di rughe. Nell'uomo malinconico e stanco che frequenta i piccoli cinematografi della periferia, nessuno riconosce l'irresistibile interprete di *RUGIADA DI SANGUE*, il «cinedramma» che nel dopoguerra lo rese celebre in otto giorni. E questa, fra le molte che lo affliggono, è la sua maggior tristezza. Inutilmente egli volge intorno lo sguardo nella speranza di incontrarne uno che gli sia amico, che gli sorrida come ai tempi in cui il suo passaggio generava una scia di bisbigli ammirativi: da molti anni il suo volto ha perduto ogni possibilità evocativa. Tristezza del divo fuori quadro. I *frak* di buon taglio, le «finanziere» dignitose e un po' funeree, i cappelli a cilindro dagli otto riflessi regolamentari: tutto, tutto scomparso. Il giorno in cui i cancelli del teatro di posa si chiusero per l'ultima volta dietro di lui, il divo che rientrava nell'ombra ne fece un rapido inventario.

Malinconia. Ecco la marsina di Armando Duval: nella concitazione della scena dei biglietti di banca, le cuciture avevano ceduto all'altezza delle ascelle; ecco la «finanziere», abito ideale per gli eroi di Bernstein; ecco il *gibus*: troppo era vissuto nell'orgia, ed ora la sua seta aveva stanchi riflessi. Realizzare era il verbo imperativo che s'imponesse. I tempi si annunciavano difficili. Le case cinematografiche dai nomi latini crollavano: Ordine del giorno. Gli scritturati sono in libertà a partire da oggi. Così vendette, a buon prezzo, il primo *frak*. Lo comprò il figlio di un attrezzista dello studio: un giovinotto in giacca che faceva la vita con le canzonette. (Avrebbe voluto anche il cappello a cilindro: ma gli stava stretto). Il *tight* del padrone delle ferriere fu comprato con entusiasmo dalla portinaia: la figlia andava sposa e quell'abito si atteggiava a meraviglia alla distinta figura del marito. Ma le «finanziere» nessuno le voleva. Abiti da scena, dicevano, adatti per i grandi banchieri dei cinedrammi; e la vita quotidiana è diversa da quella che ci mostra la celluloido dei film. A peso, per pochi soldi, le portò via infine, brontolando, un mercante di vecchie cose il quale, astutamente, si propose di ricavarne strofinacci di lusso.

Il giorno in cui dal guardaroba scomparve anche l'ultimo *frak* (quello con decorazioni per la *REGINA DELLA STEPPA*) la demolizione del vecchio divo fu completa. Allora cominciò a parlare dei «suoi tempi» ai giovani attori; ed essi lo evitarono con diligenza.

Adesso l'idolo del 1919, il passionale interprete di *RUGIADA DI SANGUE*, rincasa per tempo, prima che il sole tramonti: la stanchezza, dopo tanti amori travolgenti, si fa sentire. Solo, nella piccola camera d'affitto, torna a guardare i manifesti dei suoi cinedrammi. Talvolta gli accade perfino di sentirsi sgorgare dalle ciglia una lacrima. Allora si addormenta pensando a quelle, di glicerina, che sul volto pallido levigato dal cerone rotolarono nella famosa scena della dichiarazione in *ORGOGLO FERRO*. Nella lunga notte sogna, immemore e felice, di premere le mani sulla camicia insaldata della marsina per far capire a Pina Menichelli, crudele e maliziosa, che sta morendo d'amore per lei.

A. J.



Ettore Moretti
MILANO - FORO BONAPARTE, 12

TENDE COLONIALI
MATERIALE PER ATTENDAMENTO

LE COPPIE

L'IMPIEGO in diversi film della stessa coppia di attori, non è altro che un'aberrazione del sistema del divismo. Aberrazione dovuta sopra ogni cosa al raddoppiarsi di tutti i pericoli e tutti i difetti del fenomeno originatore. Perché se in sede artistica il divismo di un solo attore non è spiegabile, tanto meno lo è per la coppia di attori. Per l'attore solo la ricerca del ruolo esatto può anche avere una parvenza di giustificazione estetica, sempre però di lega molto impura; giustificazione che non sussiste più con la coppia, poiché la formula diventa troppo palese e l'adattabilità qualche cosa di elastico e generico. Infatti, casi di coppie di attori che, impiegati per la seconda volta in un film di carattere completamente opposto al primo, abbiano avuto la stessa efficienza artistica, sono ben rari se non addirittura inesistenti. Una coppia di attori, rivelatasi in un film per cause che possono essere diverse e svariate, se vuol mantenere inalterato il suo successo, è costretta a ripetersi in un incessante susseguirsi di vicende che svolgono la stessa formula dell'originale. Questo fatto, ripetiamo, esteticamente non trova una rigorosa definizione ed è perciò condannato nel modo



La purezza e la nobiltà dell'amore esaltate nella coppia John Gilbert e Renée Adorée ('La grande parata')

rosa nello stesso tempo. John era un giovane, molto giovane anzi, che aveva lasciato la scuola per arruolarsi volontariamente; Renée una ragazzina un po' scartita per tutto quel trambusto che i soldati americani avevano portato in terra di Francia; il loro amore, scherzoso prima, divenne qualche cosa di potente, inscandibile anche di fronte alla grave sventura toccata al soldato. Nel finale, quando John torna mutilato, sui campi che videro



Rodolfo Valentino e Nita Naldi, la coppia fatale e passionale di 'Sangue e arena'

più assoluto, ai fini di una cinematografia essenzialmente artistica.

Tuttavia, poiché il cinematografo si manifesta realmente così, e non conformemente al voto degli esteti, è interessante esaminare alcune coppie celebri di attori, tanto più che qualcuna di esse, per circostanze a volte dipendenti e a volte indipendenti dalla loro sensibilità, ebbero modo di confermarsi anche su un piano essenzialmente artistico. A prescindere poi dal fatto «ripetizione», ogni coppia ha caratterizzato un determinato tipo di

amanti o di rivali, che, sfrondata della convenzionalità, sovente palesa un substrato di sentimenti e di modi di vivere propri di una creazione artistica sincera. Una delle coppie che senza dubbio fu più popolare, ed anche amata, è quella costituita dai prematuramente scomparsi John Gilbert e Renée Adorée. LA GRANDE PARATA decretò il loro trionfo; il loro amore sbocciato tra i reticolati e le retrovie della guerra commosse tutto il mondo. Forse in questo caso il merito maggiore fu di King Vidor e della sua opera semplice e vigo-



La coppia del sentimentalismo tenero e lacrimoso: Charles Farrell e Janet Gaynor ('Settimo cielo')



John Gilbert e Greta Garbo, nel film 'La carne e il diavolo', formano la coppia degli amanti tormentati e crudeli

il suo eroismo e quello dei compagni, ritrova la piccola Renée ad attenderlo, sempre un po' timida, con gli occhi luminosamente pieni di pianto. Non sembrava che in quella fanciulla dovesse essere tanta abnegazione; perché l'amore era sorto così, quasi per ischerzo tra due ragazzi. Questa coppia riscosse una grande simpatia nel pubblico, ed i produttori non si lasciarono sfuggire l'occasione per ripresentarcela. Venne MISTER WU. In questo film, seppure in una Cina di maniera si svolgesse una trama conosciuta e melodrammatica, un po' torbida tra l'amore materno e l'amore della donna, la piccola Renée, nella sua trucatura di cinesina, ebbe modo di emergere più di John. A diversi anni di distanza, anche dopo aver visto la meravigliosa trasformazione di altre attrici in figlie dell'Estremo Oriente, anche dopo l'ultima Rainer della BUONA TERRA, quell'interpretazione ancora ci sembra la migliore in fatto di cineserie. Nel suo kimono di seta a fiorami, con i capelli a frangetta sulla fronte bianca, ella ci ripeté il dramma di un grande amore e sacrificio. John restò un poco in ombra come interprete; ma si sentiva la sua presenza di compagno ideale. Le poche scene d'amore, tra giardini di un immaginario stile cinese, sotto l'incubo della legge atavica che loro vietava di amarsi, avevano



In 'Desiderio' i due antichi amanti si ritrovano, ma sotto una luce più fredda e affatturata

la stessa intensità di quelle svolgentesi in terra di Francia sotto lo spauracchio della guerra e della morte che poteva dividerli forse per sempre.

Queste rappresentano le due interpretazioni capitali della coppia di attori; le più importanti per la loro sensibilità artistica. Interpretarono poi anche il commerciale I COSACCHI, liberamente tratto dal romanzo di Tolstoj. In quel film gli elementi narrativi sembravano un po' troppo su misura per le attitudini degli interpreti e nello stesso tempo un po' estranei alla loro semplicità connaturata, al punto che nel film si notava un certo squilibrio ora tra gli attori e la trama, ora fra gli stessi attori separatamente considerati. La coppia era fatta per amarsi subito, in modo forte, al di sopra di qualsiasi contrarietà e non per reciprocamente inimicarsi in modo esteriore (pur amandosi internamente), come è divenuta ormai prerogativa operettistica di altra coppia che presto esamineremo.



Il film 'Marocco' costituì il primo incontro di Marlene Dietrich con Gary Cooper: fu un incontro tra i più felici del cinema americano

John Gilbert ebbe compagna anche Greta Garbo, e con essa interpretò film di carattere un pochino diverso dai precedenti. La sua semplicità quasi fanciullesca era sostituita da una sensualità morbosa, un po' oscura e neanche tanto addicentesi alla sua fisionomia di ragazzo allegro. Ciò era dovuto in gran parte alla recitazione della compagna, sempre impegnata in vicende di tal fatta.

LA CARNE E IL DIAVOLO fu l'esordio in una allucinata atmosfera di adulterio impregnata della carnale figura della Garbo. Il felice esito sarà poi tentato in ANNA KARENINA, dove l'attrice svedese domina e mette in ombra il suo compagno. Succede



Vilma Banky e Ronald Colman, la coppia matura per cui la vita e l'amore non hanno più segreti

a Gilbert in questo film quello che gli era successo in *MISTER WU* a fianco di Renée Adorée. Ridotto un po' a comparsa. Sensazione questa aumentata in *REGINA CRISTINA*, dove la Garbo, ormai salita ad una celebrità indiscussa, pare si sia degnata di richiamare al suo fianco il decaduto compagno di *LA CARNE E IL DIAVOLO*. Come interprete, in questo film John Gilbert non ebbe alcun valore, quantunque in una infinità di altri film avesse avuto modo di dimostrare le sue qualità di attore robusto (per es. in *BARDELYS IL MAGNIFICO* di King Vidor).

Prima che a John Gilbert, la memoria avrebbe dovuto correre ad un altro attore pure scomparso troppo presto: Rodolfo Valentino. La sua morte ebbe commercialmente il pronto effetto di far invadere il mercato da tutti i suoi film editi ed inediti. Infinite interpretazioni, gran quantità di attrici compagne; ma le creazioni più vive, quelle in cui le sue grandi qualità di attore prettamente cinematografico ebbero modo di estrinsecarsi, furono quelle a fianco della non meno celebre Nita Naldi. Bruna, severa nello sguardo, con una piega dolce sulle labbra, sembrava la compagna ideale di Valentino. E in tutte le interpretazioni: *SANGUE E ARENA*, *COBRA*, *NOTTE NUZIALE*, sia come fedele fidanzata, sia come amante rapace, fu sempre all'altezza del suo uomo; incumbendo su di lui come una fatalità, perché è proprio in tal modo che Valentino sentiva ed esprimeva la potenza dell'amore. Questo sentimento è come il flusso magico che emana dall'occhio del toro e che ad un certo punto incanta l'espada e lo fa restare ginocchioni sull'arena ad attendere quasi il colpo di corna fatale. Forse tutto qui è racchiuso il significato di interprete amoroso di Rodolfo Valentino. E Nita Naldi era l'emanazione incarnata di questa fatalità. Nel suo ultimo film *IL FIGLIO DELLO SCEICCO*, Rodolfo Valentino ebbe compagna anche Vilma Banky; ma questo connubio preso in se stesso non ha grande importanza. La figurina leggera e bionda della

Banky, fu la meno adatta per Valentino, mentre costituì qualche cosa di essenziale per un altro attore: Ronald Colman, prima dell'avvento del sonoro. Questo attore, ormai un po' travisato, specialmente dopo *ORIZZONTE PERDUTO*, in una serie di film in cui denotava una certa acerba interpretazione, trovò nella bionda Vilma una specie di complemento necessario. Era maschio sì, anche lui, ma non completo come Valentino. Per quest'ultimo la tenerezza della Banky era un di più, per Colman essenziale. In *FEUDALISMO*, tra il grigiore di castelli turrati ed abiti medioevali, la fusione tra le due personalità avveniva in modo profondo e l'unione dell'elemento avventuroso creato da Colman, generava un'armonia feconda con l'ele-

mento incantato proprio della Banky. C'era l'equilibrio netto, non forzato, quasi naturale. In un quadro in cui la Banky è tutta illuminata da un'ampia finestra aperta, e la persona di Colman, quasi in ombra, la guarda con un gesto fiero, la composizione ha qualche cosa che penetra l'intima essenza dell'attore, e dà loro un significato ideale tra l'uomo fosco e la creatura eterea della donna. La formula è ripetuta con *VIGIGLIA D'AMORE* e *SABBIE ARDENTI*. Nel secondo, quel malessere che il biancore dell'ambiente crea attorno alla pallida donna è in parte evitato ricorrendo ad abiti più realistici e consoni ad un'avventura borghese.

Ora, prima di parlare delle coppie moderne create dal film sonoro, è bene soffer-



Nel film 'Darò un milione', Assia Noris e Vittorio De Sica rappresentano la coppia felice della gente semplice, che Camerini riprenderà più volte nei suoi film senza mutarne le caratteristiche



La coppia William Powell e Myrna Loy, divenuta celebre nei film polizieschi, nei quali essa mette un accento d'ironia e d'umorismo



Una delle coppie auree che hanno fatto epoca nei primi anni del "parlato". Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald nel film "La vedova allegra".

arsi sul binomio di SESTIMO GILLO: Gwynor-Ferreil. Molti film furono fatti con questi due attori; tanti, tanti e tutti eguali. Era sempre l'identica storia dell'uomo splendido, alto, bello che si innamora della semplicità di una donna, piccolina, come un giugillo che si può tenere in tasca. È il rinerato mito del nuage che si abassa alla piccola mortale per qualche cosa di indefinibile che lo attira, un misto di casa, di sofferenza, di debolezza, di paura. La Gwynor e alla merce di tutti, maltrattata, indifesa; arrivano le robuste braccia di Ferreil che la sollevano. Ma prima di arrivare a questo trionfo quante sofferenze, povera Gwynor. C'era quasi un piacere crudele nel farla soffrire per poi presentare la sua ascensione come un premio divino.

L'avvento del sonoro, mettendo a riposo diversi attori, sciolse pressoché tutte le coppie create dal muto, ma ne ideò delle altre, ricercando le loro caratteristiche non più nella mimica ed espressione esterna; ma piuttosto nelle qualità vocali e ginnastiche. È l'epoca dei film musicali con le grandi coppie liriche o danzanti; dove la vicenda non ha più riferimento alla loro figura, ma alla necessità di metterle in condizione di cantare o danzare. Perciò epoche e luoghi i più diversi; dal romantico, al comico, all'avventuroso. La trama è soltanto un pretesto; niente valore spaziale, niente equilibrio esteriore di immagini, niente rappresentazione di tipi; ma semplice accordo tonale di voce e di ritmi danzanti.

Ed ecco Jeanette MacDonald con Maurice Chevalier e poi con Nelson Eddy. Operette ed opere liriche fuori del pal-

coscenico: IL PRINCIPE CONSORTE, LA VEDOVA ALLEGRA, TERRA SENZA DONNE, ROSE MARIE, PRIMAVERA; tutte opere di scarso valore cinematografico, anche quando sono dirette da registi valenti.

Sullo stesso piano forse possiamo mettere i film di Ginger Rogers e Fred Astaire, con la variante che al canto va sostituita la danza. Come nei precedenti si cercano motivi per cantare, così qui si cercano motivi per danzare ed il teatro e il varietà sono maggiormente sentiti, anche quando siamo in alto mare ed alle tavole sono sostituite le lamiere corazzate. Ma tra le prime coppie mute e questi epigoni assai inferiori perché ben poco cinematografici, esi-

stono due coppie intermedie che anche nei film sonoro hanno conservato inalterate alcune delle prerogative del film muto. La prima è costituita da William Powell e Myrna Loy. È questa la coppia a cui alludevamo più sopra parlando di Gilbert e Adorne; come prototipi degli innamorati chiassosi e dispettosi. Le loro fisionomie hanno un'ironia che li rende forse antipatici, ma nello stesso tempo attirano in un modo cordiale l'attenzione per osservarli e seguirli nelle loro avventure piene di spi-

ritosaggini e musonerie, sempre convogliate ad un lietissimo fine. Delle coppie attuali è sicuramente quella che meglio conserva qualche cosa della coppia classica.

Con essa, su una linea più elevata, va posta la Cooper-Dietrich di MAROCCO e di DESIDERIO. Anche qui, come già altra volta abbiamo avuto occasione di osservare, la prima combinazione è tenuta a battesimo da un regista di polso (Sternberg), poi l'altra non è che lo sfruttamento del successo iniziale.

In ultimo ci troviamo di fronte a due coppie del giovane cinema italiano: Elsa Merlini-Nino Besozzi e Assia Noris-Vittorio De Sica. La presentazione della prima coincide con i primi vagiti della risorta nostra cinematografia, e naturalmente dopo una severa analisi artistica, di essa ben poco resta di buono, anche concedendo l'attenuante degli inizi. Commercialmente parlando, fu un successo e dopo LA SEGRETARIA PRIVATA, fu un susseguirsi incessante di film, fino ad arrivare all'ultimo TRENTA SECONDI D'AMORE.

La seconda coppia invece è già il frutto di una certa maturità della nostra cinematografia, ed i caratteri tratteggiati hanno una fisionomia definita, non più incerta come la precedente. I due attori li sentiamo già figli della nostra terra e la loro umanità semplice e castigata si impone a poco a poco, crea attorno ad essi un'aureola di simpatia paragonabile a quella che circondava le coppie ormai storiche che abbiamo esaminato nel principio di questo scritto. DARÒ UN MILIONE, IL SIGNOR MAX insegnano; ma anche qui, ci troviamo a fare i conti con un buon regista. Questo fatto ci indurrebbe a convalidare una teoria, di cui forse il lettore attento avrà sentito la presenza fra le righe, ma che ora non vogliamo ribadire per non uscire dal nostro campo.

OSVALDO CAMPASSI



Jeanette, a fianco di Nelson Eddy, ha perduto molto del suo antico fascino, ma i due cantanti sono divenuti egualmente cari al pubblico della periferia e della provincia.

INDUSTRIA

E COSTI DI PRODUZIONE

IN QUESTO NUMERO concludiamo la nostra inchiesta che, speriamo, abbia dato chiari e sufficienti elementi di giudizio sulla questione dell'industria e dei costi di produzione che è fondamentale perché l'Italia possa riavere una decisa personalità cinematografica e convinca con i suoi film il mercato interno e quello estero. All'inchiesta hanno risposto produttori, tecnici, esercenti, noleggiatori; i rappresentanti, cioè, delle diverse categorie sulle quali si fonda l'opera cinematografica. Ciascuno di essi ha portato il contributo del proprio pensiero e della propria esperienza; ha esposto un punto di vista che, qualche volta, sarà magari stato particolaristico, ma utile.

A grandi linee possiamo ora delineare la situazione industriale del nostro cinematografo, e, appunto risulta dalle opinioni pubblicate. Di fronte ad un mercato finora di limitato sfruttamento, il costo di produzione è aumentato in misura esagerata e, aggiungiamo, artificiosa, in una gara di accaparramenti e di esclusività che rischia di fermare, anziché di sviluppare, la produzione. Ci è capitato di sentire produttori lamentarsi di non poter realizzare dei film progettati per mancanza di attori, quando gli attori desiderati si trovano immobilizzati, senza nulla fare, dai contratti di altre Case. Come riconosce Mander, in questo numero, ciò è derivato da mancanza di affiatamento fra i produttori. Egli, produttore, sa bene quel che si dice; noi, osservatori

imparziali e continui, non possiamo che confermare le sue parole.

Sarà un gran bene se la situazione si distenderà. Non è un danno - anzi, è per molti aspetti utile, e noi l'abbiamo più volte sostenuto - che la produzione si concentri. È un danno l'attuale artificiosità in cui l'aiuto statale rischia di vedere limitati i suoi effetti; ed è un danno gravissimo, per la forma artistica che è la base della diffusione del film in Italia ed all'estero, che l'aumento del costo sia stato provocato soprattutto dall'aumento dei compensi degli attori, anziché dalla maggiore spesa che potrebbe derivare da grande cura posta nel soggetto, nella sceneggiatura, nella scenografia, nell'ambientazione, nel dettaglio, in genere, che dà spesso la misura della perfezione.

Un elemento al quale nessuno ha fatto attenzione è la durata di lavorazione. Attualmente, la durata di lavorazione di un film è assai più lunga di quel che non fosse qualche anno fa e nell'esame di eventuali riduzioni da apportare ai costi di produzione bisognerà tenerne conto.

Ad ogni modo, malgrado fossimo convinti che un costo medio di produzione alto sia dannoso, non abbiamo fiducia che si arrivi a diminuirlo. Ma è necessario, per la bontà del film e per ottenere un sano equilibrio, che si giunga ad una distribuzione più ragionata e più proficua delle somme che si spendono.

PIETRO MANDER

Per la sua qualità di produttore e di noleggiatore si trova in una situazione particolarmente interessante per rispondere alla nostra inchiesta

VERAMENTE bisogna riconoscere che lo sforzo fatto dal nostro Governo per favorire la produzione cinematografica nazionale, non ha precedenti né elementi di paragone. Tuttavia si corre un grosso rischio: che questo sforzo non raggiunga gli effetti desiderati, e ciò perché l'industria è attualmente ancora disorganizzata tanto da lasciare che i benefici vadano tutti ad attori e registi. Non c'è fra i produttori, quell'affiatamento che ci dovrebbe essere, tanto che si sono verificate varie assurde situazioni. Fra esse: un'ingiustificata febbre di accaparramento degli elementi artistici e tecnici esistenti sul mercato, per cui ci si trova in difficoltà volendo stabilire il complesso di un film; un aumento esagerato dei compensi, il che è forse il più importante fattore dell'aumento dei costi di produzione. Questo aumento è quanto di più dannoso si possa immaginare, se si

tien conto che il mercato interno italiano non può rendere che difficilmente oltre una certa cifra. Secondo me - e parlo per l'esperienza che mi deriva da 25 anni di attività cinematografica - ci sono nella situazione molte delle pericolose caratteristiche dell'epoca (intorno al 1919) dell'Unione cinematografica italiana, d'ingloriosa memoria.

La soluzione non può essere che una: i produttori si mettano d'accordo e si collegino al fine di tutelare la loro industria, cercando di controllare il costo di produzione e soprattutto le paghe degli attori e dei registi, tenendo presente che ci sono elementi che rendono ed altri che non rendono; e quelli che davvero rendono sono molto pochi, e questi pochi, noi stessi li uccidiamo commercialmente facendo far loro troppi film.

Occorre, dunque, affiatamento fra i produttori, come c'è affiatamento, per esempio, fra i noleggiatori e gli esercenti. Noi produttori non ci vediamo mai, non ci scambiamo idee e così non riusciamo ad esercitare alcun controllo sulle paghe. Cosa, questa del controllo delle paghe, necessarissima, poiché se non si vuol far salire i costi di produzione a cifre astronomiche, bisogna economizzare sugli altri elementi

(scenografia, costumi, ecc.) con grave danno del film.

Si obietta: perché non si cercano nuovi attori? Ma cercare nuovi attori è difficile; attori, voglio dire, che sappiano recitare. Di un fatto bisogna tener conto: che l'Italia è un mercato cinematografico ristretto che però ha tutte le esigenze di un grande mercato.

Inoltre, il pubblico italiano è più esigente di ogni altro pubblico; severo perché, per orgoglio, vuole che la produzione nazionale sia all'altezza della migliore produzione straniera. Ed è, si deve riconoscerlo, intelligente.

FELICE SCALZAFERRI

È un noleggiatore. Il suo programma della prossima stagione comprende soltanto film italiani

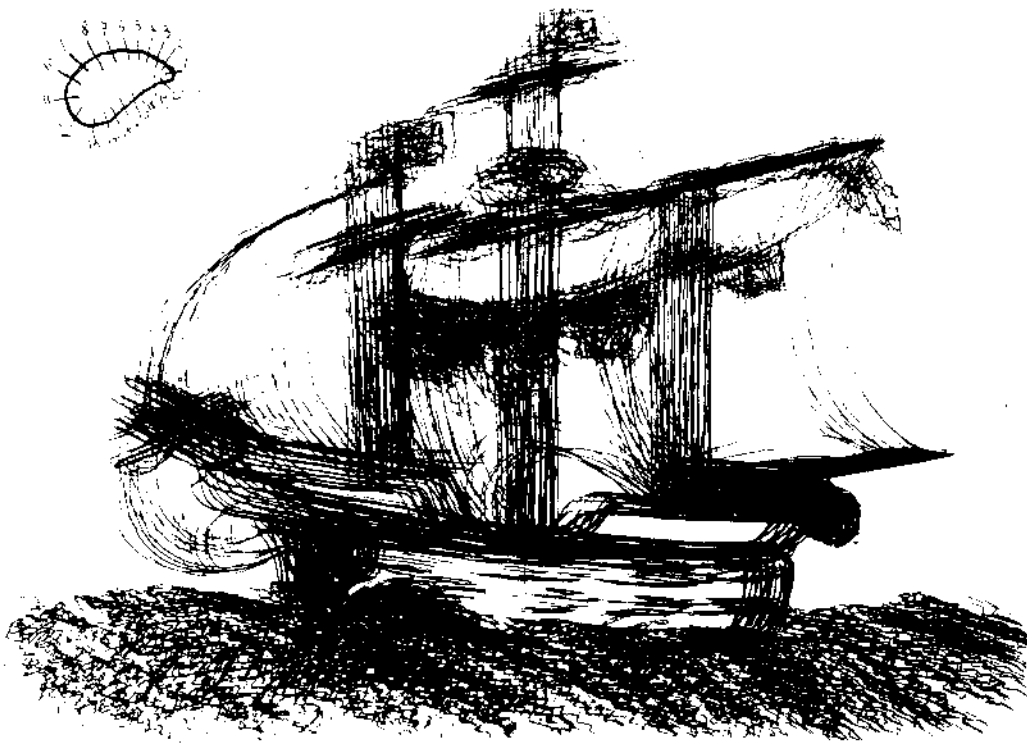
NELL'ESAME degli attuali rapporti fra i tre settori dell'industria cinematografica: produzione, noleggio, esercizio, bisogna tener conto di un fatto: che spesso, cioè, i film italiani non sono tutti riusciti di troppo gradimento al pubblico. E, si sa, il pubblico influisce sull'esercente, l'esercente sul noleggiatore e il noleggiatore del film italiano vede passargli innanzi i noleggiatori dei film stranieri. Allora si fanno pressioni sui nostri produttori ed è certo che questi, un po' per effetto della selezione, un po' per effetto del grande appoggio governativo in ogni settore, finiranno per darci film di qualità. Ed è la qualità che conta. Io personalmente penso che non si dovrebbero fare molti film anche perché non abbiamo un numero di tecnici e di attori sufficiente per realizzare un lavoro intenso. Quindi è meglio produrre poco ma bene.

Spesso ci si fa notare che i costi di produzione sono aumentati e che bisognerebbe cercare di ricavarne di più dall'esercizio aumentando magari le quote di noleggio. Queste quote non possono essere aumentate, forse diminuite. Si possono mantenere intorno all'attuale 35-40% per film di attori o di registi noti e bene accettati al pubblico.

Bisogna smentire quanto spesso si dice: che, cioè, noleggiatori ed esercenti sono ostili al film italiano. È vero invece che contro di esso non v'è alcun preconcetto. Domani, di una migliorata produzione, saremmo proprio noi i primi a rallegrarci, perché il pubblico, accorrendo, permetterebbe una maggior « tenitura » nei locali, quindi maggiori incassi, più alte percentuali al noleggiatore e allo stesso produttore il quale, producendo buoni film, non farebbe perciò che il suo interesse.

Ma, ripeto, non molti film, almeno finché non ci sia un rafforzamento ed un miglioramento nel settore tecnico ed artistico dell'industria.

In quanto al genere di film più accetto al nostro pubblico, salvo qualche eccezione, vanno assai bene i film divertenti oppure quelli che commuovono molto.



ECCENTRICI IN MOVIMENTO: ecco il movimento di rullo e di beccheggio d'una caravella scomposto in 40 immagini; le 40 immagini son qui sovrapposte e fotografate in trasparenza. L'eccentrico (came) indica, ai 20 tagli, 20 movimenti principali. Questa came di base ha permesso a un disegnatore medio di ottenere un'animazione eccellente.

TRENT'ANNI DI DISEGNO ANIMATO

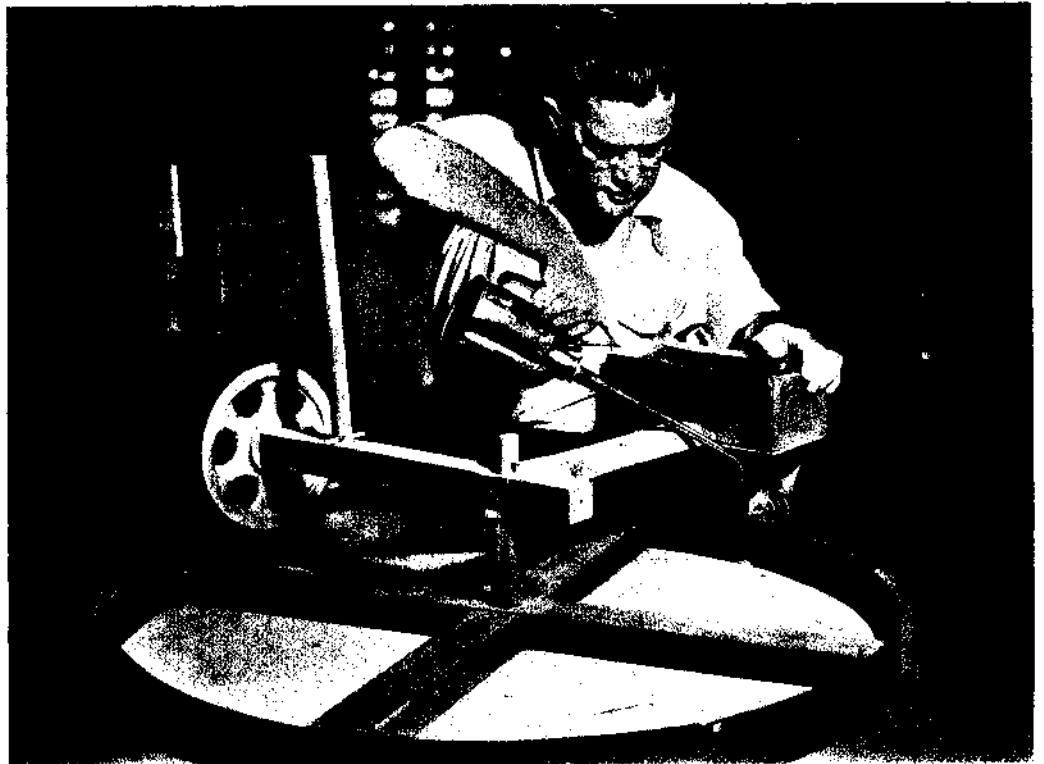
GIÀ tre anni or sono, Disney mi parlò di Pinocchio (egli pronunciava *Painoscio* e così dapprima non compresi). Credo di essere il solo a sapere che è stato Douglas Fairbanks a dare a Walt Disney l'idea. « Venti volte - mi disse il creatore di Topolino - Doug mi ha ripetuto: Leggi *Pinocchio*, vedrai! È uno scenario per "cartoon" che ti attende da mezzo secolo. Finalmente feci acquistare il libro e lo lessi ».

Al momento del nostro incontro tutto questo era legato a un rammarico. Walt Disney aveva cominciato *Pinocchio*, ma aveva dovuto interromperlo per il veto che gli era venuto dall'Italia. Oggi PINOCCHIO non solo è deciso ma è quasi compiuto.

Questa notizia giunge quasi a commemorare il 30° anniversario del disegno animato che si è avuto il 17 agosto. Emil Cohl, l'inventore, me ne aveva affidata la commemorazione pochi mesi prima della sua morte. Egli sperava che questo ricordo avrebbe coinciso con una rinascita del disegno animato in Europa, in quest'Europa in cui, com'egli diceva, si paga per farsi derubare. (Cohl è l'inventore del disegno animato, ma in Europa lo si applaudi solo quando i suoi film vennero d'America; Méliès è il geniale « produttore » del VIAGGIO NELLA LUNA, ma l'Europa lo applaudi solo quando il furbo emerito Edison lo ripresentò al nostro buon pubblico incassando denari e onori).

Mi auguro che il desiderio di Cohl si avveri. Noi abbiamo tutti gli elementi possibili per uguagliare gli americani e qualche elemento in più; ci manca solo uno sforzo di serietà. Perché è bene non farci illusioni: gli Americani sono gente seria.

A trent'anni di distanza dall'invenzione di Cohl, facciamo, come suol dirsi, il punto,



Quando il disegno animato ha bisogno di rumori. Ecco uno dei mille apparecchi escogitati negli studi americani per ottenere i rumori più inverosimili di una carrozza sgangherata.

Si lavora come al solito su fogli d'acetato di cellulosa (non celluloide) ai quali son riservate le parti mobili del disegno. Il fondo è opaco; fisso e di formato standard se serve da scena, scivolante e lungo se deve servire a dare l'impressione d'una carrellata. Tutto questo è già stato minuziosamente spiegato da *Cinema* in molti articoli.

Di veramente nuovo non c'è che questa minuta materia:

- 1) Abolizione del tratto nero ad inchiostro di China (fatto sul dritto dei trasparenti e che non è altro che il disegno lineare ancora privo del colore dato sul rovescio) sostituito da inchiostri di colore corrispondente al colore del guazzo sottostante.
- 2) Adozione, per i processi in bianco e nero, per i documentari schematici (topografici, statistici, politici, didattici in generale) della famosa tavola di Alexeieff, fornita di 500.000 fori di 1 mm. di diametro, nei quali avanzano dei piccoli chiodi che danno rilievo a volontà al tracciato da fotografare. È lo stesso principio di quelle tavole pubblicitarie a lampade elettriche, in cui la diversa posizione delle lampade ora accese ora spente dà movimenti vari (figure, parole, ecc.).
- 3) Nuove ricerche stereoscopiche. Importante la formula

$$\Delta x + \Delta y + \Delta z = \Delta v$$

(Δv essendo il valore dell'impressione fissata dall'apparecchio di presa), con cui, a mezzo di diversi piani trasparenti mossi a velocità diverse (x , y , z), si può dare un'impressione stereoscopica. Trattasi dell'illusione ottica del finestrino in treno (da cui l'« effetto di ferrovia » in gergo cinematografico). Basta scomporre i piani di un panorama per averne un'idea precisa, creando così l'*antipanorama*, in cui



i piani si muovono proporzionalmente alla loro vicinanza all'obiettivo.

I Fleischer hanno concepito un semplice apparecchio (fig. 1) in cui l'elemento plastico ha tre dimensioni effettive; esso viene fotografato prima della ripresa dei trasparenti, quando il fondo è neutro; contemporaneamente ai trasparenti quando esso è vivace o a colori. Ma siamo già fuori del disegno animato, visto che si ha plasticità a tre dimensioni della fotografia normale.

Disney si è convertito alla stereoscopia e ha scelto una soluzione intermedia tra le due indicate, restando nel campo del « disegnato »; tra piano e piano c'è veramente uno spazio, illuminato per suo conto, ma il piano *in sé* è piatto. L'apparecchio da lui costruito - il *Multiplane* - gli è costato circa 2 milioni di lire ed è regolato per conservare al massimo i valori cromatici dei vari piani. Sappiamo che Walt Disney non è affatto contento del nuovo macchinone (fig. 2), perché è rischioso da adoperare e non dà risultati diversi da quelli che si ottengono col sistema « antipanoramico » che costa solo 20 lire.

Dal punto di vista colore, tutto il disegno animato si affida al Technicolor e al Gasparcolor. Il primo sorpassa nettamente il secondo, limitandosi questo a toni molli, da pastello, mentre la vernice più brillante è ottenibile col sistema americano. D'altro canto è noto che la questione del prezzo è ormai sorpassata.

L'esperienza ha consigliato gli impasti di colore (guazzo) costanti, preparandoli per un intero film o almeno per ogni sequenza. Questo impasto è ottenuto meccanicamente (fig. 3). Gli effetti del colore sul film sono studiati secondo gli spessori dei fogli d'acetato di cellulosa; si ottengono così vere tavole di riferimento che permettono di sapere quel che un determinato colore darà sulla tricromia.

Per rischiare il minimo possibile, i disegni - nel solo tracciato a inchiostro - sono ripresi da numerosi apparecchi, scena per scena; è così possibile, proiettando direttamente il negativo, di correggere senza perdite inutili di materiale e di

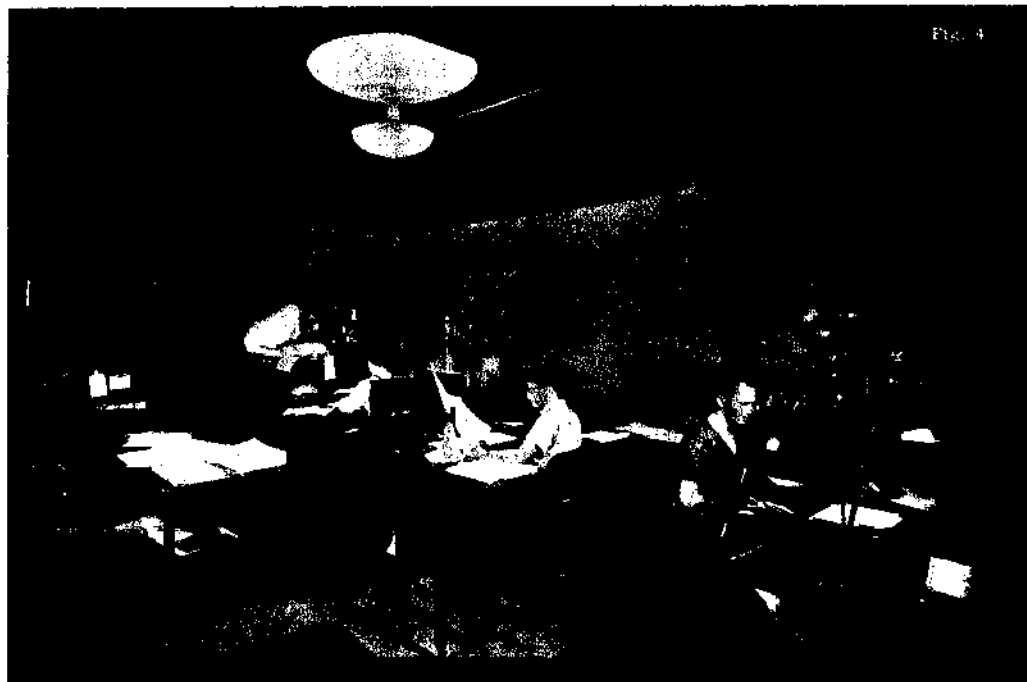


mano d'opera. Per questa ripresa vengono usati i poco costosi apparecchi (fig. 4) da « microfilm » (libri su film).

Esiste pure una novità nel formato; è stato prodotto un disegno animato atto a essere proiettato su uno schermo di m. 60 x 10. Non potendosi fabbricare nuovi elementi, si è pensato di abbinare due apparecchi di proiezione, naturalmente sincronizzati. Ma il risultato è stato pessimo, soprattutto per l'impossibilità d'accordo che c'è tra i toni di due film a colori proiettati parallelamente. Questo coraggioso tentativo, fatto per un gruppo francese, è stato lanciato - quasi segretamente - all'Esposizione di Parigi (1937). Il disegno animato in sé era interessante: LES GEMEAUX di Paul Grimault. Per i movimenti si perfeziona sempre più l'uso degli eccentrici (*comes*) che permettono, a volte, di automatizzare certe scene.

Queste le novità; ma l'evoluzione del disegno animato sta soprattutto nel raffinamento del gusto e dello spirito critico e nell'esperienza del calcolo dei tempi.

LO DUCA





Elsa de Giorgi come appare in una scena del film 'Voce senza volto' di Gennaro Righelli (Juventus)



Armando Falconi, Nino Taranto e Angelo Gandolfi nel film 'Nonna Felicità' di Mastoli, terminato a Cinecittà in questi giorni (Icar)

GIORNATE ESTIVE

NEL MESE di agosto il mondo cinematografico si polarizza intorno a Venezia: vive dei film, delle critiche e delle chiacchiere di Venezia. È una specie di villeggiatura del cinematografo, e nei teatri si posa, fra la sudata gente che vi si agita con calma maggiore che nella fresca stagione, c'è la stessa aria che si trova negli uffici quando alcuni impiegati sono in vacanza e gli altri aspettano, invidiandoli, di raggiungerli o di sostituirli.

L'aspirazione è, dunque, la spiaggia del Lido. Al ristorante, all'ora del pranzo, si fanno ipotesi sui premi: non quelli che andranno ai film stranieri — quelli vengono in subbuglio soltanto i critici e la giarra — ma quelli che andranno ai film italiani. Ci sono i partigiani di Blasetti, di Alessandrini, di Gallone. Si calcolano le probabilità di ciascuno di questi e nella discussione non si può lasciar fuori un po' di passione di parte. C'è chi dice d'aver incontrato Blasetti corrucciato perché probabilmente, per cause indipendenti dalla sua volontà, non avrebbe fatto in tempo a terminare il filmavviso prima della chiusura della mostra; e per alcuni giorni, fra la fratta e il caffè, si sono incontrate informazioni contraddittorie. Gente va e viene, fa la spola fra Roma e Venezia, racconta nei film, dice chi l'ha trovato, annuncia che ripartirà.

Poi, con queste chiacchiere si arriva in teatro e si sa, ma non dà emozione, che comincia un nuovo film. Il regista è lì, sdraiato sopra una poltrona, gli assistenti di attori sono anch'essi seduti su delle poltrone; a malincuore gli attori si alzano per recitare, gli altri per sistemare qualche cosa. Il cameriere e una persona amica che reca bevande. Tutti sono amici, non si ha voglia di tagliare panni addosso a nessuno, ma si continua ad invidiare quelli che si pensano beati a sorvegliare libite sulla spiaggia lagunare e che forse si trovano invece, stanchi e istupiditi, intorno ai tavoli di gioco del Casino del Lido.

Le voci stesse dei progetti, delle scritture, che altrimenti metterebbero a romore l'ambiente, non fanno sovrachia presa. C'è aria di pace. Il regista, l'occhio fisso a quelli di Venezia, amma parlare, ad un cerchio di dipendenti, di alta estetica cinematografica rivelano un'insospettata — e insospettabile — cultura. In un angolo, sdraiata su due sedie, un'attrice sfoglia un libro, forse per istruirsi; ma guarda solo le figure. Un'altra attrice, in abito da sera scollato, si guarda la carne scoperta dove legacci e bretelline, per il caldo e il sudore, hanno lasciato lunghe righe rosse.

Poi, in questa calma, capita all'improvviso un tale che urla come un dannato. Parole smozzicate e strani escono dalla sua bocca, le braccia paiono pale di mulino a vento. La prima attrice chiude il libro, la seconda smette di guardarsi la pelle, tutti sciamano all'intorno. Il regista, rimasto solo, smette di parlare di estetica e si avvicina alla macchina da presa. A posto, dice. Trillano i fischietti degli elettricisti, suona la sirena del silenzio. Si comincia a girare e nessuno ne ha voglia.

IL CRONISTA

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA -

ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

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

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI:

AGENZIA GENER. DI ROMA

VIA DEL TRITONE 142

TELEFONI N. 487-851

487-852 - 487-853 - 487-854

ARCHIVIO DEL PAESAGGIO

OGNI VOLTA che c'era la notizia di un maggiore orientamento dei nostri registi verso il paesaggio vivo, si tira un sospiro di sollievo e gli elogi piovono da ogni parte. Fare ora che, specie i giovani, abbiano ritrovato il gusto del paesaggio italiano e si siano dichiarati contro la carta-pasto, paesaggio, paesaggio, paesaggio, come lo fornisce la natura, come lo fornisce la nostra inimitabile terra.

Ma perché l'orientamento dei nostri registi non si esaurisca in vuote parole e non vada contro troppa difficoltà bisognerebbe cominciare col mettere i registi (se non addirittura gli autori) in condizione di conoscere, ma di conoscere a fondo, il paesaggio italiano.

Le necessità della vita odierna inducono più o meno tutti a frequenti viaggi, e le guerre recenti non sono state di scarso stimolo al riguardo; ma questi viaggi, appunto perché di carattere obbligatorio e professionale, con orari ed itinerari quasi sempre prestabiliti e rigorosi, non rientrano nell'ordine dei viaggi che consentono una vera conoscenza dei luoghi. Per portare un esempio, sopra mille persone che per motivi d'interesse si recano più volte all'anno a Venezia, ve ne saranno sì e no dieci che hanno avuto modo di osservare gli aspetti della laguna.

Bisogna poi notare che non tutti, anche se aperti al buono e al bello, hanno la capacità di sentire e di cogliere con prontezza non tanto l'aspetto quanto lo spirito del paesaggio. L'esito sovente mediocre dei frequenti concorsi fotografici a soggetto paesaggistico prova questa affermazione. E si tratta allora di immagini ferme, con inquadratura fissa che è possibile studiare nei suoi minimi dettagli. Si pensi, invece, che il cinematografo deve inquadrare nel paesaggio l'azione o parte dell'azione.

I registi e gli artisti in genere devono avere padronanza assoluta della materia che trattano; devono avere chiaro e preciso il nesso non soltanto materiale ma anche spirituale fra la vicenda ed il luogo dove essa si svolge.

Alla base di tutto questo c'è, ripetiamo, la conoscenza del paesaggio. Bisognerebbe vedere se non fosse il caso di istituire un « centro paesaggistico » che fornisse indicazioni utili all'ambientazione di tutti quei soggetti che non siano stati appositamente studiati sopra un determinato luogo o non siano legati, da ragioni di fedeltà storica, a luoghi pre-



Lo splendido paesaggio marchigiano in un momento del film 'Condottieri'

si. Centro paesaggistico, a scanso di equivoci, non dovrebbe significare centro pubblicitario, o comunque privato, di una o più stazioni climatiche, ma dovrebbe servire ad una conoscenza totalitaria dell'Italia attraverso una specie di classificazione, elezione, suddivisione e specificazione di tutti gli angoli del nostro suolo. Inutile aggiungere che una tale iniziativa concorrerebbe a formare negli italiani la coscienza della bellezza del proprio suolo, quella coscienza che fino a ieri, non sempre accompagnata da eguale rispetto, è stata più che altro dei turisti stranieri e di quanti sapevano, con essi e per essi, specularvi sopra. Tanto è vero che molto spesso è capitato che molti luoghi d'Italia ci sono stati rivelati cinematograficamente da registi stranieri i quali, d'America, di Francia, d'Inghilterra o di Germania, hanno trovato nella nostra terra ispirazione per le loro opere.

M. EMANUELE ORANO

La fotografia ci ha dato la cinematografia ma l'una e l'altra debbono la loro affermazione ed il loro progresso essenzialmente alla qualità dell'emulsione negativa

NEGATIVA

35 mm.

Kodak

PANCROMATICA

Super Sensitiva

PANCROMATICA

Super X

KODAK S. A. - MILANO - VIA VITTOR PISANI, 6



THE HEAVENLY CREW



Katharine
HEPBURN
Cary
GRANT

*Uno dei più grandi successi
della cinematografia mondiale*

CURIOSITÀ TECNICHE

NEBBIE E TIFONI

UN GRANDE elemento di suggestione cinematografica è la nebbia. Tutti sono rimasti impressionati dalle vie di Dublino (IL TRADITTORE) e di Londra (PARNELL), dalle rive dell'Hudson (SOTTO I PONTI DI NEW YORK), dove la nebbia vela uomini e cose, e contribuisce potentemente a creare l'atmosfera in cui si svolge l'azione. La nebbia non ha sempre compiti drammatici e gravi: ad ogni modo, il suo intervento risolve sempre qualche cosa e costituisce, perciò, uno degli elementi più cari agli sceneggiatori ed ai registi, che ormai si ritengono davvero padroni degli elementi naturali. Per girare una scena nella nebbia, si deve proprio aspettare la nebbia? A parte l'inconveniente dell'attesa, potrebbe capitare di avere una nebbia naturale troppo rada o troppo densa e ne verrebbero certamente delle difficoltà. Ecco, quindi, la nebbia fatta da una macchina, come si può vedere nella fotografia che pubblichiamo in alto. Nel recipiente brucia una mistura di sostanze resinose. Dalla combustione si sprigiona quel fumo denso che tien luogo di nebbia. Sostanze resinose bruciano anche nei recipienti che ha in mano l'uomo vicino alla donna: il fumo che ne viene serve agli «effetti» e a supplire ai diradamenti provocati da qualche colpo di vento.

Qualcuno, emozionatissimo da spaventose scene di tifoni, si sarà forse chiesto più di una volta come diavolo facciano questi diavoli del cinematografo. Ma si guardi la fotografia che pubblichiamo in basso. Siamo in pieno uragano: le pompe lanciano fiumi d'acqua, grossi ventilatori provocano il vento che muove la foresta. Ad evitar guai, le macchine da presa sono sotto le due capanne. Potremmo forse bandire un concorso per farci dire dai lettori che cosa può essere quella specie di imbuto nero che è sull'impalcatura vicino alla capanna di destra. Si tratta di un microfono gigante che coglie il muggito della tempesta. Ad ogni modo, gli attori si trovano proprio nel bel mezzo del tifone e per essi, vero o artificiale, si tratta sempre d'un tifone.

CIAR



Consultate il vostro dentista!



Benone!...

...il risultato è più
che soddisfacente!

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

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

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

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

PASTA DENTIFRICIA GIBBS
AL
SODIORICINOLEATO

PREPARATO
SPECIALE PER
LA CURA DEI
DENTI E DELLE
GENGIVE

PASTA
DENTIFRICIA



S.R.

GALLERIA

XII - DANIELLE DARRIEUX

(v. tavola a fianco)

DANIELLE DARRIEUX è considerata, e non a torto, la più fresca e la più bella « stella » europea: bellezza chiara e sdegnosa di artifici e belletrii. La composizione del suo volto è delle più persuasive e parentorie: grandi e lucenti occhi chiari (da certa loro espressione sognante nascono gli attributi più patetici che i suoi registi e soggettisti hanno finora applicato ai suoi personaggi), contorni puri e precisi dell'ovale, bocca ingenua e sensuale, collo diritto e sottile. Non si potevano adoperare meno di dieci aggettivi per descrivere questa bellezza: i « tifosi » di Parigi e di Marsiglia, e forse perfino i produttori francesi e americani che l'hanno prediletta e la prediligono, sarebbero insorti, offesissimi, se fossimo stati più avari.

Daniela è nata a Bordeaux nel 1917. Suo padre, Jean Darrieux, era un medico assai stimato: uno dei migliori oculisti della città. Ma il buon dottore non poté assistere alla fortuna della bella figliola, giacché gli strascichi di certe ferite di guerra lo uccisero prematuramente. La matrona era una cantante, e si ritirò a vita privata quando sposò il bravo Jean. Pesa ha guidato Danielle nella rischiosa carriera, memore delle svolte incontrate da sola nei giorni luccicanti della propria. Non sappiamo fino a che punto il padre, vivendo, avrebbe accettato la nuova « vocazione istrionica » familiare: ma pensiamo: avrebbe certo finito col placarsi. Comunque, cresciuta in fretta e bene, Danielle Darrieux entrò dapprima, dopo gli studi inferiori, in Conservatorio onde studiare la musica. Sembra, possedesse notevoli doti musicali. Ma la sua strada era, come oggi ben sappiamo, nettissimamente segnata: essa ripose un giorno, quasi per gioco, all'annuncio di un giornale, e come conseguenza si vide giungere a Bordeaux, espresso, un invito lusinghiero da una Casa cinematografica. Provino, « esercizi preparatori » (non lunghi), debutto. L'anno dopo era già « stella ». Due o tre anni più tardi, in seguito al successo di *MAYERLING*, Hollywood la chiamava imperiosamente, arricchendo una fortuna che già aveva risonanza mondiale. Non sono molti gli esempi d'una carriera così rapida e diretta: né forse tanti d'una vita così sintetica. A 21 anni, Danielle Darrieux è sposa da più di due anni (al commediografo e regista Henry Décoin), ha viaggiato mezzo mondo, è famosa anche nell'altra metà da lei inesplorata, vive come una regina.

Quali le ragioni della sua popolarità immediata? Intendiamoci: anche in Francia, non è la « migliore » in senso assoluto: per ragioni diverse, le preferiamo Annabella e Simone Simon, più vive e maggiormente dotate. Ecco, non diremmo che il viso fisso e dolce di Daniela riveli un'« intelligenza » eccezionale. Non fraintendiamo il termine: l'intelligenza di Simone Simon, ad es., consiste in un brio, in una dinamica più pronte e ricche; quella di Annabella, in una docilità sensibile sotto le cure di registi d'ingegno. Danielle Darrieux possiede disinvoltura, sicurezza di atteggiamenti e di impulsi, e tanta dolcezza, tanto miele, tanta grazia. Adatta a esprimere amori patetici e ciechi, come quello travolgente di *MAYERLING*, con questa abilità e con la sua bellezza schiettissima è per lei un gioco « trascinare le folle ». Difatti sin dal suo primo

apparire sullo schermo, le folle l'hanno presa sotto la loro protezione. Nei più recenti *referenda francesi*, *Danielle nationale* è stata su tutti gli attori del mondo quasi all'unanimità la preferita. Certo, i produttori francesi, anche se non sono mai stati capaci di farla diventare « personaggio » (era possibile poi!), l'hanno servita ottimamente: nel senso che, aggiustandole su misura dei macchinismi commercialmente ingenui e acuti nel medesimo tempo, hanno sempre aumentato la cordialità del pubblico verso di lei. Abbandonata e misconosciuta dai genitori, avvocatessa chiamata a difenderli, un caso simile al suo, eccetera: molte storie d'appendice tortuose e commoventi hanno puntato con successo su di lei. Attrice popolare, anche per tale vena immediata. E del resto la sua figura, pur con certo disdegno che talvolta appare agli angoli della bocca, ha qualcosa di popolare e di sempliciotto che scende dritto al cuore. Che avran fatto di lei in America? Il pubblico veneziano sarà il primo, in Europa, che potrà rispondere alla domanda.

FILM PRINCIPALI: LE BAL (1933).

MAUVAISE GRAINE (1934), VOLGA IN RIAMME (1934), L'ORO DELLA STRADA (*L'or dans les rues*, 1935), PORT ARTHUR (1936), MAYERLING (1936) RARASS BULBA (1936), BAGAZZACCIO (*Mauvais garçon*, 1937), SIGNORINA MIA MADRE (*Mademoiselle ma mère* 1937), FRENCH CANCAN (1937), KATIA (1937), L'INTRUSA (*Abus de confiance*, 1937), THE RAGE OF PARIS (Universal, 1938).

PUCK

UN UOMO FELICE



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

OMAS
Lucens



DANIELLE DARRIEUX

FILM DI QUESTI GIORNI



Bonita Granville nel film 'La calunnia' (Artisti Associati)

LA CALUNNIA

LE STRAORDINARIE capacità simulatrici di Bonita Granville si rivelarono a noi col film LA VERGINE DI SALEM; e fu una rivelazione che ci lasciò turbati come davanti ad un avvenimento mostruoso. Il maligno istinto di questa fanciulla, così come appare sullo schermo, ci fa riflettere sullo strano, sconcertante carattere che certi ragazzi assumono nella età di passaggio tra la fanciullezza e l'adolescenza. È un'età folle e a volte perversa, con manifestazioni che appaiono come ombre nere gettate attraverso un cuore innocente.

Nella nostra infanzia abbiamo conosciuto una bambina di cui la fragilità del corpo e la dolcezza dello sguardo traevano facilmente in inganno circa il suo vero carattere. In quelle membra tanto graziose si nascondeva uno dei cuori più duri e crudeli che abbiamo mai incontrato nella nostra vita. Viveva con la madre e due zie, esercitando un dispotismo e un terrore che avevano della pazzia. Quando riusciva a far soffrire quelle tre donne, con scherzi e calunnie atroci, i suoi occhi celesti e malinconici sembravano più dolci e mistici di quelli d'una santa; tanto che madre e zie si trovavano immobilizzate dallo strano fascino di quello sguardo angelico. La crudeltà della bambina trovava sfogo soprattutto con le bestie: i gatti domestici erano le sue vittime ordinarie e più frequenti. Terrorizzati, allorché la vedevano avvicinarsi fuggivano come saette; ma essa riusciva a sorprenderli nel sonno. In quella casa si udivano ogni tanto grida disperate di bestie ferite. Una volta, in un prato del suo giardino, la scoprii mentre stava finendo a colpi di bastone una povera tortorella. Le diedi un violento schiaffo; corse in casa piangente. Alcuni minuti dopo fui scacciato dalla madre di lei con la colpa di aver picchiato una bambina più piccola di me, che cercava di difendere una bestia mite e innocente.

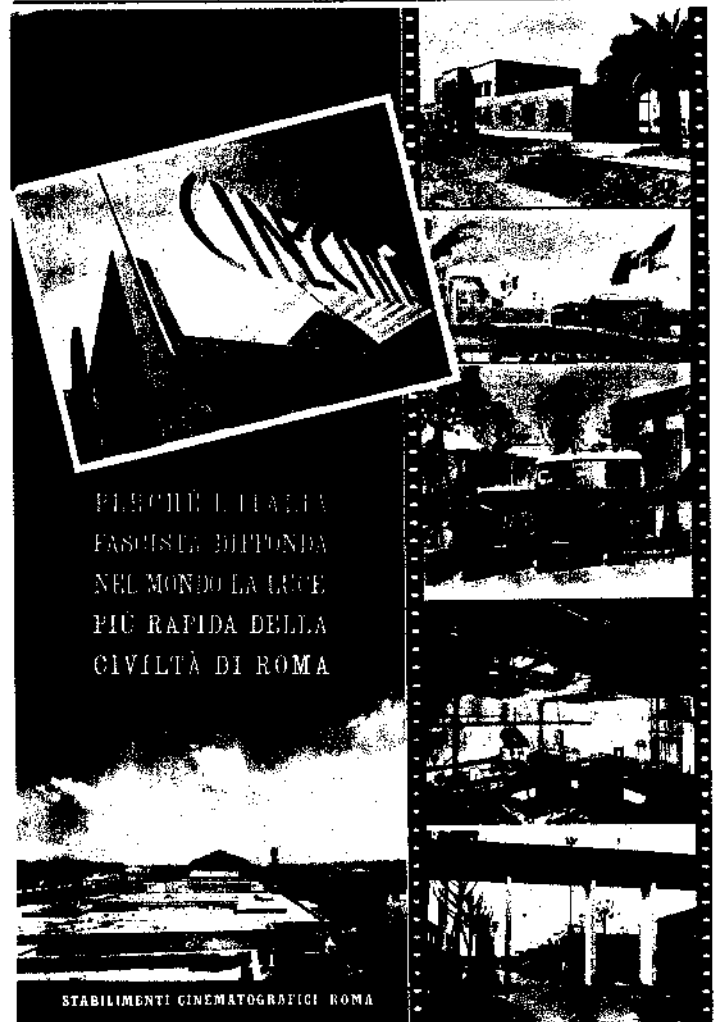
Bonita Granville ci rammenta quella tremenda fanciulla ora divenuta grande e piena di rimorsi. Come nella VERGINE DI SALEM, così anche nel film LA CALUNNIA è Bonita la vera protagonista. Non appena ella appare sullo schermo, gettando su di noi il suo sguardo obliquo ed enigmatico, ci sentiamo colti da un brivido. Quali saranno le macchinazioni segrete di quella mente oscura? Le risposte non tardano a venire. A mano a mano che l'azione lenta e tranquilla si va svolgendo, l'ossessione, l'incubo di questa esile e superba bambina crescono nell'animo degli spettatori.

Mina è allieva in una piccola scuola di paese, condotta da due giovani mae-

stre. Fin dal suo arrivo, ella si dà all'intrigo per assicurarsi un impero sulle sue compagne: è la più sfacciata, la più coraggiosa, la più autoritaria. Ella tenta di turlupinare le maestre, ma non vi riesce nemmeno con l'inscenare paurose commedie di attacchi isterici e cardiaci, che sconvolgono le sue compagne ma lasciano indifferenti le insegnanti: Mina, colpita nella sua vanità, comincia a odiare furiosamente le maestre aspettando il momento di vendicarsi. Una delle due insegnanti, Alda, è fidanzata a un giovane medico del paese; ma anche l'altra ne è innamorata. Marta tuttavia riesce a tenere nascosta a tutti la sua segreta passione. Solo la zia di Marta, che vive con loro, riesce a indovinare il motivo di certe malinconie della nipote. Una sera, il giovane si addormenta nella stanza di Marta, attendendo Alda ch'era uscita per spese. Nel destarsi, il medico rovescia un vaso. La zia entra in camera. Questo innocente episodio, essa saprà sfruttarlo con perfidia il giorno in cui litigherà con la nipote. Ma chi spargerà la calunnia sarà la piccola Mina, al cui orecchio sono pervenute le chiacchiere della zia scroccona e insolente.

Lo scandalo si diffonde fra le anime puritane del paese: il medico è licenziato dall'ospedale; le maestre debbono chiudere la scuola rimasta deserta. Poi, tutto si accomoda. Ma ciò che ha importanza nel film, è lo scandalo che Mina riesce a far scoppiare improvvisamente, l'ingegno satanico e il folle accanimento con cui lo conduce, e che ha i suoi effetti più terrificanti su una bambina della cui timidezza Mina si giova con brutale tirannia per testimoniare le sue accuse. La strenua lotta tra la paura e la prepotenza di queste due bambine, è uno spettacolo che suscita un turbamento non effimero.

GINO VISENTINI



FOTOGRAFIA

TEMPI DI POSA PER SETTEMBRE

ranno, se giudiziosamente adoperati, le loro prove migliori.

L'uso della pellicola pancromatica va ristretto alle ore più prossime al mezzogiorno e con tempo sereno: ad un'apertura minima di 3,5 voi potrete ancora, se avete saldo il braccio e fermo il respiro, fotografare ad $1/10''$ senza usare treppiede; con apertura 2,8 potete ancora raggiungere $1/25''$. Se il tempo è coperto, invece, rimandate, o siate larghi nei vostri tempi, ricorrendo ad un sicuro sostegno.

Con film pancro ultra-rapido 16-17/10 Din e più ancora 20-21/10 Din, siete ancora padroni dei vostri mezzi e dei vostri tempi: qualora vogliate uno stacco anche esagerato di piani e di toni, usate schermo rosso rubino, aumentando di molto la posa; e potrete farlo con le moderne aperture del vostro perfetto apparecchio: se con l'apertura 2,8 il vostro fotometro segna $1/250''$ per una grande veduta d'insieme - primo piano ben illuminato, ariosi campi lunghi - lo schermo rosso decuplicando la vostra posa, vi darà - ad $1/25''$ - una magnifica negativa un po' sfalsata forse negli effetti naturali, ma di efficacia pittorica incontestabile: una veduta da scenografo di mestiere. Se avete da ritrarre natura viva, persone in movimento, libere movenze di corpi all'aperto, badate che la rilevata tendenza settembrina a colorire ogni cosa di calde tonalità esige tempi leggermente più larghi e generosi al film pancromatico.

Se desiderate cimentarvi coi soggetti in rapidissimo movimento, automobili in corsa, moto, ciclo, fuori-bordo, cascate e fontane zampillanti al sole, raccomandatevi alle massime aperture del vostro obiettivo: l'acqua cadente, però, vuole uno studio particolare, perché una rapida otturazione dà per risultato una polverizzazione troppo incisa, che toglie ogni verosimiglianza; una lenta otturazione, invece, riduce l'acqua a qualche cosa di informe e di ovattoso, che è meno reale che mai: qui la pratica sola, attraverso gli errori, insegna la via del successo.

Ed eccovi, infine, i tempi di settembre: tempi per il periodo del giorno dalle ore 11 antimeridiane alle ore 13 pomeridiane. Dalle ore 9 alle ore 11 antimeridiane e dalle 13 alle 16 pomeridiane i tempi vanno raddoppiati. La tabella è per il film pancromatico di 16-17/10 Din, senza schermo. Cielo sereno o con nubi bianche. Per il tempo coperto raddoppiare la posa ed egualmente raddoppiare con lo schermo giallo chiaro; triplicare con il giallo-verde; rendere 10 volte maggiore col rosso rubino.

GUIDO PELLEGRINI

Tempi di posa per settembre

Soggetto	Stato del cielo	Emulsione	Apertura dell'obbiett.	Posa
Mare, laguna e vedute lontane	Sereno	Pancro	6,3	$1/75''$
Marine con primi piani	"	"	5,4	$1/60''$
Persone, gruppi, istantanee all'aperto	"	"	4,5	$1/50''$
Fotografiasportiva	"	"	3,5	$1/100''$
Alberi, campagna autunnale	"	"	4,5	$1/25'' - 1/40''$
Cascate e fontane	"	"	4,5	$1/30''$



FOTOGRAFIE DI VENEZIA

IN QUESTA STAGIONE, Venezia attira larghe correnti di turisti, fra i quali i dilettanti fotografi sono largamente rappresentati.

Date le caratteristiche della città lagunare è facile per il più mediocre dei fotografi fare del bello quando tutto è bello.

Venezia presenta difficoltà nella ricerca fotografica del «nuovo». Palazzi, monumenti, ponti, calli, rii, folla e mercati, laguna e gondole, tutto è stato fotografato ad usura e in tutti i modi immaginabili. La ricerca del nuovo è ancora complicata perché in ogni più lieve particolare la bellezza di Venezia è tipica e rappresentativa, unica ed immutabile, che lascia scarsa possibilità di evasioni alla fantasia dell'artista. Nel tentativo di trovare una espressione estetica originale, che richiami al pensiero tutta la tradizione veneziana attorno ai piccioni di San Marco, ho realizzato questa fotografia, prescelta dal Ministero della Cultura Popolare per la Esposizione internazionale di fotografia artistica di Baltimora. Per ottenerne il negativo utile mi son messo in posizione di controluce dinanzi al fianco in ombra di San Marco, l'apparecchio armato ad $1/300$ di secondo.

Ho chiesto l'aiuto di un braccio gentile, la mano provvista dell'immane mangime; e dodici volte ho ripetuto la presa, forse in tre minuti di tempo, mentre i piccioni si alternavano muovendosi rapidissimi sul braccio disteso. Su dodici fotogrammi, non tutti riusciti, ho scelto questo, che è riuscito a fermare una coppia nell'espressivo atteggiamento di schermaglia amorosa.

G. P.

SI AVVICINA il mese degli incanti vespertini: il turista già scende dalle altitudini alpine, ritorna dalle lontane crociere; le spiagge già si fanno deserte; milioni di lavoratori, trascorse le ferie, approdano rassegnati alle domestiche rive.

Noi avremo ancora magnifiche giornate per il diletto di fotografare: i contrasti, per la minore incidenza e l'allontanarsi graduale del sole, si fanno più dolci; le luci meno violente, le ombre più trasparenti e luminose. Col graduale smorzamento della calura estiva, i vapori risalenti dalla terra battuta dal solleone van degradando d'intensità; per questo, talune terse giornate settembrine sono più favorevoli di quelle d'agosto. Solo che, naturalmente, la stagione morente restringe alle ore centrali del giorno il massimo della intensità luminosa; mentre le ore restanti, mattino prima delle 11 e meriggio dopo le 13, esigono un attento esame delle possibilità attinche della luce.

Il cielo si adorna di magnifiche nuvole ed i lunghissimi crepuscoli creano ogni sera spettacoli incomparabili sulla laguna, o a sfondo delle nere pinete in riva al mare toscano, o sulle acque iridescenti di Capri e di Amalfi. La natura tutta si colora delle tonalità calde dello spettro solare: gialli d'ocra, rossi indiani, rossi di Venezia. La campagna va perdendo i suoi verdi smeraldini, per vestirsi di sfumature dorate: è proprio allora che la vostra pellicola pancromatica, con o senza schermo, ed il film a colori, vi da-

RINO B. (Nuoro). - Ida Lupino, figlia dell'attore inglese Stanley Lupino, è nata a Londra. Dopo aver studiato alla Reale Accademia Inglese di Arte Drammatica, ha girato, sempre in Inghilterra, il suo primo film *HIS FIRST AFFAIR* (1932). Dei suoi film americani, dal 1933 in poi, pochi sono venuti in Italia; vi cito però *UNA NOTTE AL CASTELLO*, *UN BACIO AL BUIO*, *NOTTE MESSICANE*, *DEMONI DEL MARE* e *BIONDA AVVENTURIERA*. Volendo piazzare un soggetto, è inutile azzardare la tecnica speciale e difficile della sceneggiatura. Quello che conta per il produttore è la materia narrativa del vostro soggetto, che dovrebbe comprendere, in circa 6-8 cartelle, ciò che secondo voi dovrebbe svolgersi sullo schermo. Tanto meno è necessario dividere il lavoro in due o tre parti come lo vediamo quando viene proiettato; perché tale divisione non appartiene, generalmente, al film originale ma è invece effettuata nelle versioni dei paesi in cui il pubblico è abituato a interruzioni del genere. Infatti potrei facilmente accorgervi che l'intervallo non corrisponde quasi mai a una cesura nel film stesso, ma rappresenta uno stacco completamente arbitrario, determinato spesso semplicemente dal metraggio.

ING. GIOVANNI PILOTTI (Genova). - Il vostro amico non vi ha preso in giro. Il "fuocile Leica" esiste, ma naturalmente non ha niente a che fare col fuocile fotografico con cui il vecchio Marey nel 1882 fece le prime immagini a serie. Si tratta invece di una macchina fotografica che è stata munita di un vero e proprio sostegno da fuocile mediante il quale si riesce a reggere meglio un grande teleobiettivo da 200 mm. Ci sono inoltre due grilletti, di cui l'uno fa scattare l'otturatore, mentre l'altro trasporta la pellicola e ricarica l'otturatore. Sul fuocile si trova un imponente meccanismo composto di un telescopio e di un sistema di specchi: il mirino. È un'arma che può fare paura, lo almeno non mi farei fotografare da questa macchina senza essermi messa una opportuna cotizza.

CARLO BARSOTTI (Lucca). - Sono più che d'accordo col vostro giudizio. Ma perché dovrei polemizzare, dal momento che il nostro atteggiamento, radicalmente diverso, di trattare le cose cinematografiche rappresenta la migliore critica possibile? - E l'articolo?

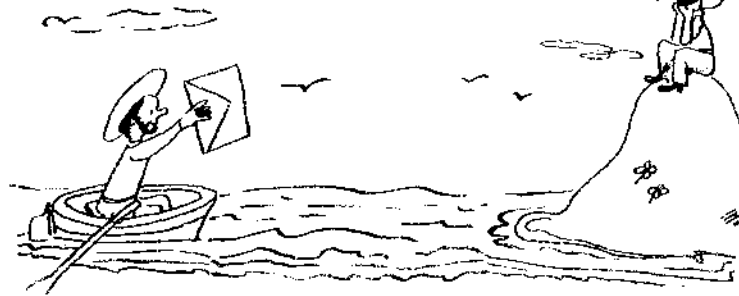
MARIO LANDE (Lecce). - Ho fatto vedere al nostro critico le vostre osservazioni a proposito di CRAGANO. Per affermare le sue tesi egli si cita come tipici difetti del soggetto la sproportionata condanna del protagonista, le scene della prigionia e i continui, troppo puerili tentativi di fuga. Egli si è limitato a qualche accenno, nella speranza che bastasse perché i lettori arrivassero da se stessi a un orientamento più completo.

STUDIOSI E MONOMANI. - Il Nostro vi avverte che, per qualche settimana, la sua scrivania, zeppa di manuali tecnici, almanacchi, annuari e cataloghi cinematografici, è sostituita con un semplice pezzo di cartone, un po' umido, che egli tiene sulle ginocchia nude e pelate. Ecco perché egli chiede un po' di pazienza a tutti quanti gli abbiano chiesto ultimamente informazioni su speciali procedimenti tecnici, sulle gesta di questo o quell'attore, ecc. Tornato dal mare alla fonte delle sue conoscenze, il Nostro continuerà a soddisfare tutti.

MISURA (Merano). - Vi assumo senz'altro come mio corrispondente di prima categoria. Scaricata la massa degli argomenti che si trovava accumulata nella vostra mente e scrivendomi regolarmente, riuscirete a limitarvi a pochi soggetti alla volta e mi toglierete la pena di rialasciarne l'uno o l'altro nella mia risposta. Mi sembra molto interessante la vostra osservazione, secondo cui il genere verso il quale si è sviluppato il cinematografo sia stato casualmente determinato dal fatto che

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza ai lettori)



negli anni della sua nascita dominava il romanzo e il quadro impressionistico. « Il disegno animato ad es. è un genere secondario; se per caso un periodo letterario eminentemente lirico, un periodo figurativo: eminentemente grafico avessero concorso a formare il film, oggi dominerebbe il disegno animato ». Infatti, vi posso ricordare che l'immagine animata storicamente non è nata dalla fotografia in movimento ma appunto dal disegno animato: basta pensare al tamburo magico e alla ruota vivente, i primi giocattoli che, dal 1832 in poi, hanno realizzato il movimento illusorio mediante la rapida successione di disegni. Un'epoca rivolta verso mete meno « documentarie » poteva benissimo rinunciare alla fotografia o lasciarla almeno in secondo piano per godersi invece l'illimitata libertà artistica che il disegno animato concede al pittore. Ho esaminato anche le vostre proposte per film disegnati. Voi tentate di arricchire lo stile scarpigliato e infantile di un Eusebi. C'è chi con trovate surrealiste, trasformazioni simboliche, ecc. Le vostre idee, seppure un poco cariche di associazioni letterarie, non mancano di originalità. Imparate però da Walt Disney come il *zoo* va rivestito di carne florida per non rimanere uno schematico ideogramma. Abbiamo ormai capito, che nelle arti figurative, l'astrattezza rischia di lasciarci freddi. A presto.

JOHN V. I. (Roma). - Avete scritto soggetti cinematografici ma finora li avete letti e raccontati soltanto ai vostri di casa e agli amici - che li hanno apprezzati. Personalmente non conoscete nessuno nell'ambiente cinematografico e inoltre non avete per ora - né il tempo né la voglia di andare a cercare nessuno; che cosa mi suggerite? Vi rammento che nel campo del cinema come in tanti altri, purtroppo chi vuol vendere una merce la deve offrire. Quindi bisogna o decidersi a fare il solito, spesso lungo pellegrinaggio attraverso CineLandia, oppure rassegnarsi a vedere ingiallire nel cassetto i fogli dei propri soggetti. Altro suggerimento: diffidate dei giudizi degli amici: ad essi le lettere di soggetti cinematografici riescono generalmente odiose e il loro giudizio sincero viene fuori troppo spesso soltanto la sera tardi quando tornano a casa e parlano fra di loro. Per quanto riguarda la famiglia: il suo giudizio è più sincero ma d'altra parte conta meno.

FRANCESCO BICCHI (Perugia). - Le vostre osservazioni ci sono veramente molto utili. Penseremo a offrirvi presto qualche buon articolo sull'uno o l'altro film in preparazione.

JOHN DAWSON (Chiavari). - Quei film non sono stati proiettati in Italia o perché la censura li ha vietati o perché finora nessun importatore-noleggiatore ne ha acquistato l'esclusività. Di Ernst Lubitsch ho già avuto occasione di parlare. È giusto naturalmente che le avventure del signor Barbablu, divorziato sette volte, siano lontanissime dal nostro modo di concepire la vita; ma ricordate anche che rappresentare

una cosa non significa identificarsi con essa: Lubitsch vede il suo personaggio con occhio ironico e critico; soltanto che egli, conciliante e superficiale - qualità necessaria per trattare problemi seri in un film americano - non darà mai al proprio sorriso l'acutezza che lo renderebbe... produttivo.

SILVIO PAPPALARDI (Favara). - Non vi parlo di problemi morali perché so che per voi sono come il panno rosso per il toro. Vi parlo invece di fisiologia. Voi affermate: « La stampa e lo schermo, riproducendo il quadro di dolori, di sventure, portano con sé, quantunque con temperato riflesso, il danno del fatto reale ed influiscono sinistramente sulle funzioni del cuore. Anche il pallore ed il rossore che compaiono ripetutamente sul viso del lettore e dello spettatore ci danno chiaro a dividere l'influenza vaso-dilatatrice o vaso-coarittiva della lettura e della visione di avvenimenti e di concetti fuori dell'ordinario ». Ammettiamo che sia così; ma ditemi: non avete anche voi fatto

l'esperienza che le avventure della vita reale strappano ben maggiormente i nervi del povero cuore che non le occasionali sensazioni provocate dai film? E non c'è da lamentarsene, perché la vita veramente salubre sarebbe quella del sanatorio, presentarci per es. nel *PORZIO PERDUTO* di Capra. Avreste voi piacere di vivere a Sangri-la? Io no: la vita è consumo. Con ciò non escludo che ci siano abusi dei nostri nervi. Ma nel campo del cinema, la produzione si orienta ormai secondo tutte un complesso di prescrizioni atte a evitare effetti del genere. C'è anzi gente che si lamenta della poca efficacia fisiologica di tanto cinema attuale, che non provoca né pallore né rossore.

PIERO DI P. (Roma). - I fratelli Marx hanno girato i seguenti film: *THE COCOANUTS*, *ANIMAL CRACKERS*, *MONKEY BUSINESS*, *HORSE FEATHERS*, *DUCK SOUP*, *UNA NOTTE ALL'OPERA*, *UN GIORNO ALLE CORSE*. Negli ultimi due film, fatti per la MGM e di cui uno l'abbiamo visto, manca uno dei quattro fratelli e precisamente Zeppo. Se, una sera fra amici, avete bisogno di un gioco di società, provate di immaginarvi di quale tipo possa essere quest'ultimo fratello, che non conoscete; comunicatemi le vostre supposizioni e sceglierò io il vincitore fra di voi! - Avete ragione se ritenete che un giudizio definitivo sulle nostre attrici cinematografiche sarebbe possibile soltanto se fossero truccate con maggiore perfezione.

VITTORIO DINAMI (Bergasi). - Ho letto il resoconto delle vostre esperienze con grande interesse, direi quasi con commozione. Potreste eventualmente procurarmi una serie di buoni ingrandimenti tratti da fotogrammi del vostro film? - Non credo che ci sia un limite di età per i corsi di operatore del Centro Sperimentale. Rivolgetevi direttamente ad esso (Roma, via Foligno 40).

IL NOSTRO



La Cinematografia

16 ^m/_m

a passo ridotto

MOVEX 30 AGFA

macchina da presa 16 mm.

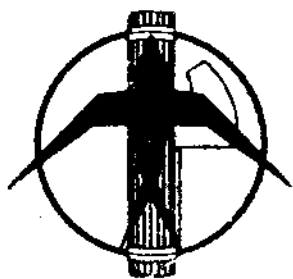
MOVECTOR SUPER 16 AGFA

per proiezioni mute e sonore

Pellicole invertibili 16 mm.

ISOPAN

AGFACOLOR



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

ALA LITTORIA S A

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

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

I più grandi e moderni
assortimenti in

**SE
TERIE
LANERIE
FANTASIE
LINI
VELLUTI**

si trovano all'**ISIA**
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



**COMPAGNIA ITALIANA DEI
GRANDI ALBERGHI - VENEZIA**

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

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

R O M A: HOTEL EXCELSIOR
GRAND HOTEL

N A P O L I: HOTEL EXCELSIOR

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

ALBERGHI CORRISPONDENTI

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

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



RAYMOND MASSEY

nel film a colori:

IL PRINCIPE AZIM

Prod.: **Alessandro Korda** (London Film)

"THE DRUM"

Regia **Zoltan Korda** • Esclusività **Manderfilm**

