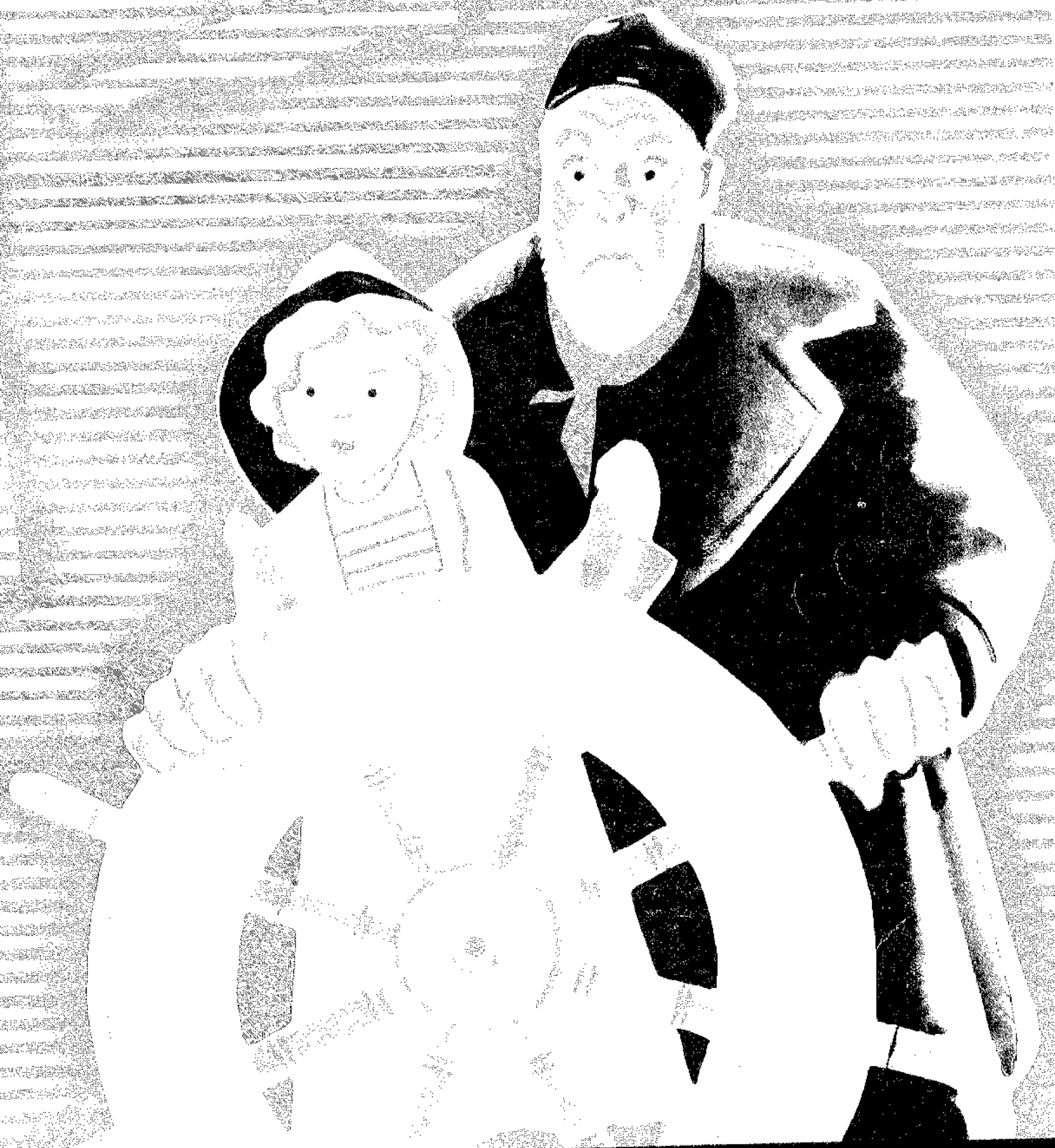


LOSCHERMO

1970-1980

BASELSTADT UND BASELSTADTSTADT

1970-1980





Il dubbio, il mistero e il rischio, trattati con entusiasmante dinamismo, sono i complici indispensabili di questo primo incontro sullo schermo fra Myrna Loy e Spencer Tracy.

L'avventuroso emozionante è distribuito in questo film senza risparmio ma con saggia accortezza di effetti. La nota sentimentale s'infiltra inavvertita e sempre combattuta astiosamente dall'ambiente, dagli eventi e anche dai protagonisti, si da tener sospeso sino alla conclusione l'animo dello spettatore.

La vicenda trae le origini dalla misteriosa scomparsa di quattro preziosissime perle e trova il suo sviluppo nella caccia movimentatissima al tesoro da parte di diversi gruppi interessati e contrastanti per ragioni facili a comprendersi. Myrna Loy, quale indiziata responsabile della scomparsa e presunta custode del tesoro, è il centro su cui convergono le mute dei cacciatori. Bellezza tipica per parti del genere, dove il giallo si mescola a un dato punto con la sfumatura di colore... sentimentale, la ormai popolare attrice dà in questo film la piena misura della sua arte sempre signorilmente composta e permeata di fascino femminile.

Opposto a lei il rude ed incisivo Spencer Tracy forma il più efficace dei contrasti scenici, convincentissimo sia nella parte di feroce seguio che in quella di uomo vinto dall'amore.

Sam Wood, il regista, ha saputo portare l'azione, si può dire, sui carboni accesi, dal principio alla fine, senza farne mai prevedere gli sviluppi successivi, neppure da scena a scena. L'interpretazione ha risposto in pieno allo scopo del regista: acuitizzare sino allo spasimo la curiosità e l'interesse della platea.

In proposito non è fuori luogo premettere che con i due protagonisti principali collaborano efficacemente altri 15 attori prendenti parte attiva al dialogo oltrechè all'azione.

Il film ha già affrontato gli schermi Europei a Londra e a Parigi, e dai resoconti di stampa risulta che le accoglienze ricevute sono state più che lusinghiere.

Il binomio Myrna Loy-Spencer Tracy ha vinto trionfalmente la sua prima battaglia cinematografica.





Se mancassero la
bellezza e la grazia
femminili, il mondo di-
verrebbe grigio e ma-
linconico. Ma bellezza
e grazia non manche-
ranno finchè la
DIADERMINA
- eterna galeotta -
le proteggerà e le
conserverà per la
gioia della vita.

Diadermina

Tubetti da L. 4.- Vasetti da L. 6.- a L. 9.-

magica crema da toeletta

LABORATORI BONETTI FRATELLI
VIA COMELICO N. 36 - MILANO

9
11
-
2
o
0
3
10
8
19
e
10
al
16
11
r-
24

OGNI MATTINO

prima del caffè, prendete un cucchiaino di

**MAGNESIA
S. PELLEGRINO**

Vi assicurerete così una perfetta salute.



Due preparazioni: CON ANICE-SENZ'ANICE
Provate il tipo effervescente: è delizioso!

MAGNESIA S. PELLEGRINO

Capitani Film • Consorzio I.C.A.R

2 FILM DI SICURO SUCCESSO

GIGLIO INFRANTO

DAL CAPOLAVORO DI D. W. GRIFFITH

INTERPRETAZIONE DI

DOLLY HAAS • EMLYN WILLIAM

IL FILM CHE NON AVRETE DIMENTICATO E CHE TORNA A VOI ANIMATO DALLA PAROLA

VERTIGINE DI UNA NOTTE

DAL ROMANZO "LA PAURA" DI STEPHAN ZWEIG

INTERPRETAZIONE DI

GABY MORLAY • CHARLES VANEL • GEORGES RIGAUD • SUSY PRIM

L'AMORE DI UN PRINCIPE

con WILLY FRITZCH

VIAGGIO DI NOZZE ALL'80%

Il primo grande film ungherese girato in Italia

OLTRE AI TRE CAPOLAVORI COMICI DELLA STAGIONE

Re di danari • Lo smemorato • Pensaci

Giacomino con ANGELO MUSCO



DISTRIBUZIONE:

S. A. CAPITANI FILM - Roma, Via XX Settembre, 3

AGENZIE FILIALI

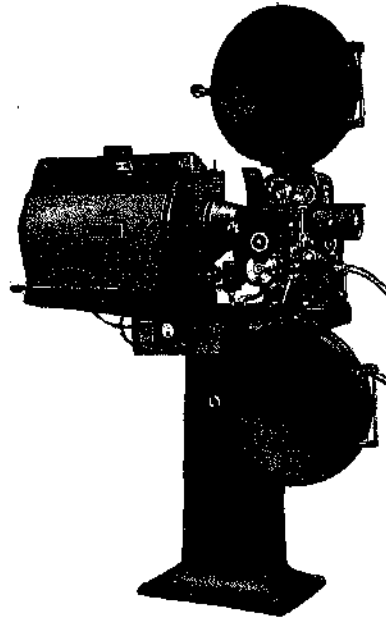
TORINO	- FILMITALIA	- Via Pomba 19 Telefono 47841
MILANO	- FILMITALIA	- Via Napo Tor- riani 19 Telefono 64582
GENOVA	- FILMITALIA	- Via Domenico Flasella 12 Telefono 54870
FIRENZE	- MOMI FILM	- Via De Pecori 3 Telefono 25980
BOLOGNA	- MILESI FILM	- Via Milazzo 8 Telefono 22439
TRIESTE	- Agenzia Noleggio Film	- Viale Giotto 3 Telefono 6100
PADOVA	- S. A. Capitani Film	- Corso del Popolo 8
NAPOLI	- S. A. Capitani Film	- Via Roma 116 Telefono 21311
ROMA	- Soc. An. Scalzaferrì	- Via Mar- ghera 13 Telefono 484824

Ciprie
Creme
Rosso per
labbra

A. V. P. M. M.
MILANO

CINEMECCANICA S. A.

VIALE CAMPANIA, 25 — MILANO



ALLE MOSTRE
INTERNAZIONALI
DEL CINEMA A
VENEZIA

I Tecnici di tutto
il Mondo hanno
ammirato nel

**VICTORIA
VII°**

l'impianto cine
sonoro di classe
eccezionale.

Oltre 1.500 installazioni sonore sono funzionanti
in Italia e costituiscono il nostro assoluto primato.

FERRANIA

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S. A. V. PER AREA VARIABILE

PER IL SUONO TIPO S. D. V. PER DENSITA' VARIABILE

NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

PANCROMATICA

FILM

FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI
CAPPELLI & FERRANIA

SEDE IN MILANO
Piazza Francesco Cimpi 2
Telefono 18.291 - 80.842
Telegamma ENFOFOTRADIO
Borsa di Milano - PIRELLA

PROCESSIONE ANONIMA - CAPITALE L. 10.000.000 - INTERAMENTE VERSATO

SE

"LO SCHERMO"

VI PIACE,

ABBONATEVI **L. 40.30**

INVIANDO

ALL'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO
VIA DURINI, 31 • MILANO

Riceverete per un anno la Rivista, ivi compresi
i numeri speciali, senza nessun aumento.

Potete versare l'importo dell'abbonamento sul c.c. Postale 3/800.

LA 20th CENTURY-FOX ha l'onore di presentare il più grande film della stagione 1936-1937 • regia di FRANK LLOYD produzione DARRYL ZANUCK

5

SOTTO DUE BANDIERE



4
astri

42
allori di
primo piano

10.000
comparse

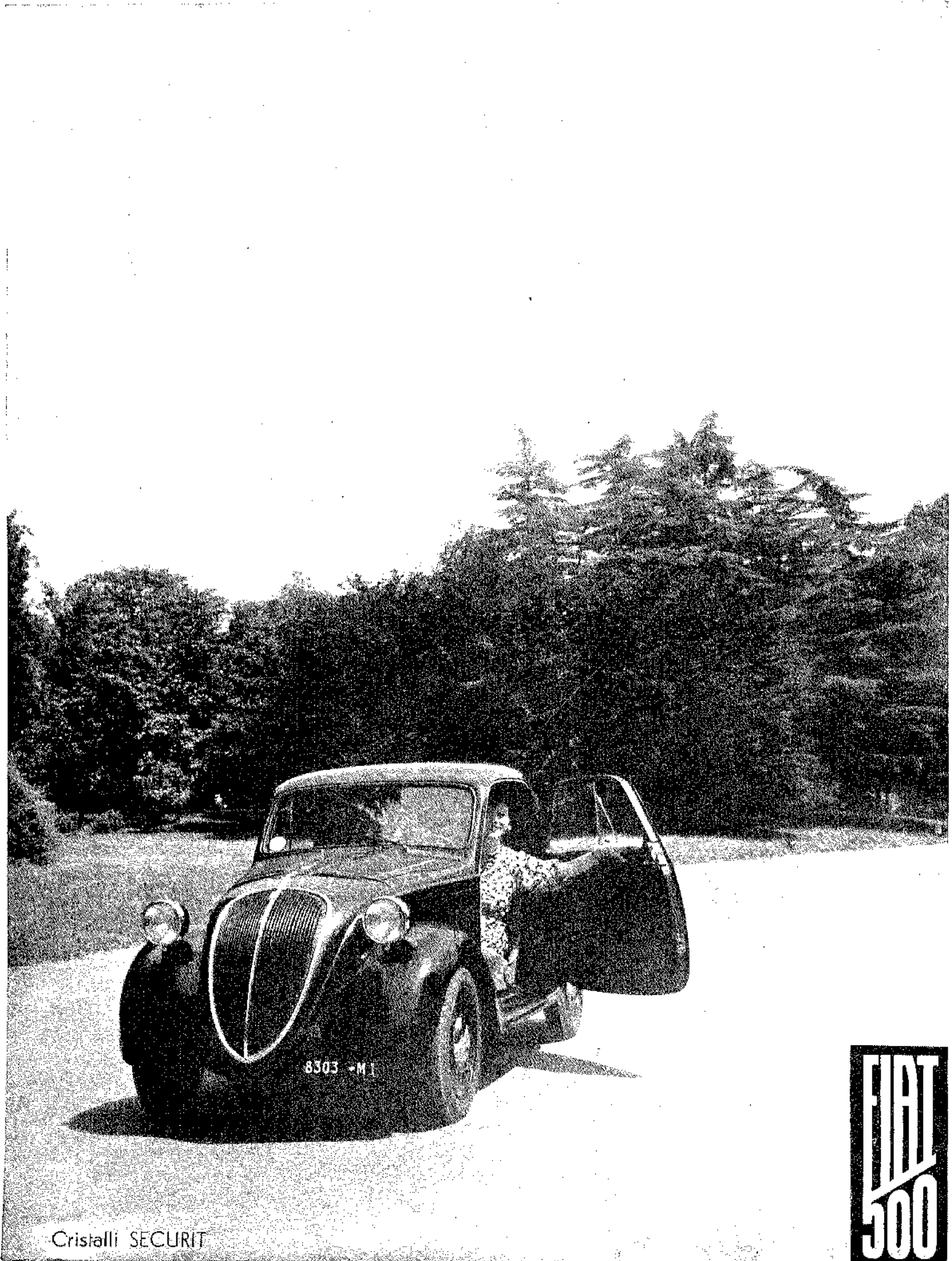


Claudette
COLBERT

Ronald
COLMAN

Rosalind
RUSSELL

Victor
MELAGIE



Cristalli SECURIT

FIAT
500

*Pierre
Blanchard*



*Il fu
Mattia Pascal*



Armando Falconi nella parte del Duca di Fogliaverde

(Tiberia Film)

REGIA DI

R. Matarazzo

INTERPRETI PRINCIPALI:

Armando Falconi

Hilda Springher

Clara Tabody

Dora Menichelli

Franco Coop

Ugo Ceseri

Nicola Maldacea

Mario Pisu

È TORNATO CARNEVALE

Abbiamo chiesto al valoroso autore di «E' tornato Carnevale» qualche notizia sulla sua fortunata commedia che sarà quanto prima presentata sugli schermi dalla «Tiberia Film». Con la sua solita cortesia Guido Cantini ha così risposto alla nostra richiesta:

«Due parole su «E' tornato Carnevale»? Molto volentieri. Di «E' tornato Carnevale» parlo sempre con gran piacere. E' legato a ricordi troppo lieti.

Questa commedia nacque nel 1930. Me l'aveva ispirata Armando Falconi. Da gran tempo sognavo di scrivere per questo attore incomparabile una commedia basata su un tipo di signore napoletano che avesse, come lui, il fare svagato e un gran cuore sentimentale. E nel 1930 il personaggio venne fuori. Avevo allora un piccolo ritiro in mezzo alla pineta di Viareggio. E i tre atti sgorgarono nella gran quiete autunnale, tra pioggia e chiarezza. Sgorgarono senza un momento d'arresto, come se una buona fata me li dettasse: quasi senza correzioni. In venticinque giorni.

Appena finito, telefonai ad Armando Falconi, che si trovava a Trieste, d'essere pronto, e corsi a leggergli la commedia. Che allora s'intitolava «Il povero Carnevale». «Macchè povero Carnevale. Evviva

Carnevale. Siamo entusiasti», telegrafò Armando Falconi a mia moglie, subito dopo la lettura. In quel «siamo» Armando comprendeva anche Paola Borboni che allora era la sua prima attrice.

Così è nato «E' tornato Carnevale», che, rappresentato per la prima volta un mese dopo al «Filodrammatici» di Milano, non si è, si può dire, più arrestato.

Tutte le compagnie hanno recitato questa commedia. Il personaggio di Fogliaverde è stato rappresentato da quasi tutti i nostri maggiori attori e quello di Mary da quasi tutte le nostre maggiori attrici, tra cui, indimenticabile, è inutile dirlo, Dina Galli che recitò il lavoro per trentadue sere di seguito al teatro Alfieri di Torino.

Se sono contento che la mia commedia veda oggi la luce sotto la veste di film? Ne sono addirittura felice. E ne sono felice soprattutto perchè è interpretata da Armando Falconi, cui la commedia è dedicata.

La sua interpretazione del Duca di Fogliaverde era stata infatti memorabile. Fino dal suo presentarsi in scena egli aveva già creato il personaggio. Plastico, vivo, vigoroso. E tale, ne sono sicuro, apparirà anche su lo schermo. Da allora Armando Falconi, da quel grande attore che è, si è imposto anche nel cinematografo. Egli

ne era dunque, l'interprete predestinato, quando la commedia si fosse trasformata in film.

Anche di Raffaello Matarazzo che è il direttore penso un gran bene. Matarazzo è tra i giovani registi italiani indubbiamente uno dei meglio dotati. Intanto, è un uomo colto. Eppoi ha gusto. I suoi films sono chiari: il racconto cinematografico vi procede ordinato, armonico, sorretto da un senso della realtà che non è mai piatto e banale. In più, egli è un fine umorista. Cosa questa che alleggerisce, rendendoli gai e attraenti, anche quei soggetti in cui egli ha dovuto necessariamente far qualche concessione al «mestiere».

Insomma, non vedrò bistrattata la mia commedia: come è successo qualche volta nel passato (ormai remoto fortunatamente, data la piega che le cose del cinematografo prendono, se Dio vuole, anche da noi) a qualche collega di mia conoscenza. Anzi, vedrò il mio lavoro arricchito di tutti quegli elementi che il teatro, ahimè, non ha a sua disposizione.

Intediamoci, io non sono di quelli che per il cinematografo dicono male del teatro: lo adoro il teatro, e lo adorerò sempre. Ma ora amo anche il cinematografo».

GUIDO CANTINI

Lo Schermo

DIREZIONE E REDAZIONE
ROMA, PIAZZA BARBERINI, 52 - TEL. 480-346

COMITATO DI DIREZIONE
GIACOMO PAЛУCCI DI CALBOLI BARONE - LUIGI
FREDDI - LUCIANO DE FEO - LANDO FERRETTI, direttore

s o m m a r i o

La battaglia di Zama (Alessandro Alesiani)	Pag. 10
Giovanni de Italia (Giuseppe Marchiori)	» 12
Il fu Mattia Pascal (Dario Sabatello)	» 17
Protagonista: la musica (Ferruccio Bonfiglio)	» 19
Origine del film sonoro (Fritz Eckardt)	» 22
Natura del cinema (Umberto Barbaro)	» 24
Perchè Charlot non può essere cittadino Italiano (D. Lombrassa)	» 27
Compiti del Direttore di Produzione (Giuseppe Radaelli)	» 29
All'insegna del Matador (giv.)	» 33
Statistiche americane (diesse)	» 35
Bimbi nel Cinema (Renato Bonanni)	» 38
Tirrenia (G. V. Sampieri)	» 40
Problemi del Passo Ridotto	» 42
La Contessa di Parma ovvero i belli occhi di Elisa Cegani (Valentino Brosio)	» 46
Notiziario Internazionale	» 47
Tribunale delle Pellicole	» 55

In copertina dal Film «Capitan Gennaio» (20th Century Fox) - Dis. di M. Puppo

I MANOSCRITTI NON PUBBLICATI NON SI RESTITUISCONO

AMMINISTRAZIONE: ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO
MILANO VIA DURINI, 31 - TELEFONO 72-940

C O N T O C O R R E N T E P O S T A L E 3 / 8 0 0

ABBONAMENTI ANNUI: ITALIA L. 40,30 • ESTERO L. 80

Un numero separato: Italia, Impero e Colonie L. 4 - arretrato L. 8

GLI ABBONAMENTI SI RICEVONO PRESSO L'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO
IN MILANO, I SUOI AGENTI E LE PRINCIPALI LIBRERIE D'ITALIA

Concessionarie esclusive per la vendita al numero:
LE MESSAGGERIE ITALIANE - BOLOGNA



Gli elefanti di Annibale in cammino verso il campo di battaglia...

La Battaglia di Zama

Scipione è tra i suoi soldati, rilucente di armi, luminoso di lieti auspici. Procede a cavallo tra le tende chiamando a nome i suoi legionari, stimolandoli nel loro amor proprio, preparandoli gagliardamente alla pugna. Circondato ormai da tutte le sue legioni, il conquistatore della Spagna, il rapido abbattitore delle prime resistenze Cartaginesi in terra d'Africa, si erge superbo sul bianco cavallo e rivolge all'esercito l'ardente allocuzione: « Rammentate le battaglie che abbiamo sostenute e vinte e battetevi da valorosi degni della vostra stima e di quella della Patria. Non soltanto sull'Africa, ma sul mondo dominerete! Il vostro giuramento deve essere, come sempre: Vittoria o Morte! »

Ed il suo volto si trasfigura.

All'alba i due eserciti lasciano gli accampamenti. Quello di Annibale riprende la marcia verso ovest, iniziata ad Adrumeto; quello di Scipione attende poco oltre Narragara l'urto cartaginese.

Il duce romano dispone la sua fanteria pesante su tre linee, al centro. Nella prima fila sono gli astati, nella seconda i principi, nella terza i triarii. Affida l'ala sinistra alla cavalleria italiana comandata da Lelio; presidia l'ala destra con i seimila fanti e i quattromila cavalieri

di Massinissa. Taglia poi, nella massa compatta dei suoi armati, corridoi vasti lunghi e profondi; allarga smisuratamente il fronte di battaglia; applica per la prima volta l'ordine sparso; fortifica la prima linea con i veliti, armati di archi e di fionde; porta sul campo della lotta numero maggiore di combattenti.

Annibale si fa annunziare dal barrito dei suoi ottanta elefanti. Seguono i dodicimila mercenari del morto Magone: un misto di liguri e galli e di abitanti delle Baleari. Vengono poi i quattromila giovani africani, reclute dell'ultimo bando, ed i quattromila macedoni mandati da Re Filippo. A due chilometri circa di distanza si avanza quindi la ferrigna guardia di Annibale: i venticinquemila veterani della campagna d'Italia. Alle ali la cavalleria: cinquemila numidi a sinistra, cinquemila cartaginesi a destra.

La tremenda carneficina ha inizio. Gli elefanti, accolti da strepitanti suoni di trombe e di corni, fanno un brusco dietrofronte e travolgono la cavalleria numida lanciata proprio in quel momento all'attacco. Massinissa interviene energicamente per dare il colpo di grazia ai suoi conterranei. Gli elefanti, risospinti dai cartaginesi, partono ora all'attacco dell'ala sinistra. Qui ricevono le

diù... calde accoglienze da parte dei veliti che li pungono trocemente con dardi arroventati mentre la cavalleria di Lelio aggiusta molto bene, sulle loro groppe e sui loro usi, il tiro dei suoi giavellotti. I pachidermi sono costretti nuovamente ad indietreggiare e questa volta è la cavalleria cartaginese che ne risente le disastrose conseguenze. Lelio non ha indugi; scaglia i suoi cavalieri sugli avversari in scompiglio e li mette in fuga e li insegue, emanando di cadaveri la scia della confusa ritirata.

Dall'altro lato del campo Massinissa fa altrettanto. Canne è vendicata.

Il grande momento è venuto. Il capitano dei romani indugia prima di entrare nella fase decisiva. Vuol dare a Lelio ed a Massinissa il tempo di concludere l'inseguimento della cavalleria nemica e quindi di rientrare nella lotta.

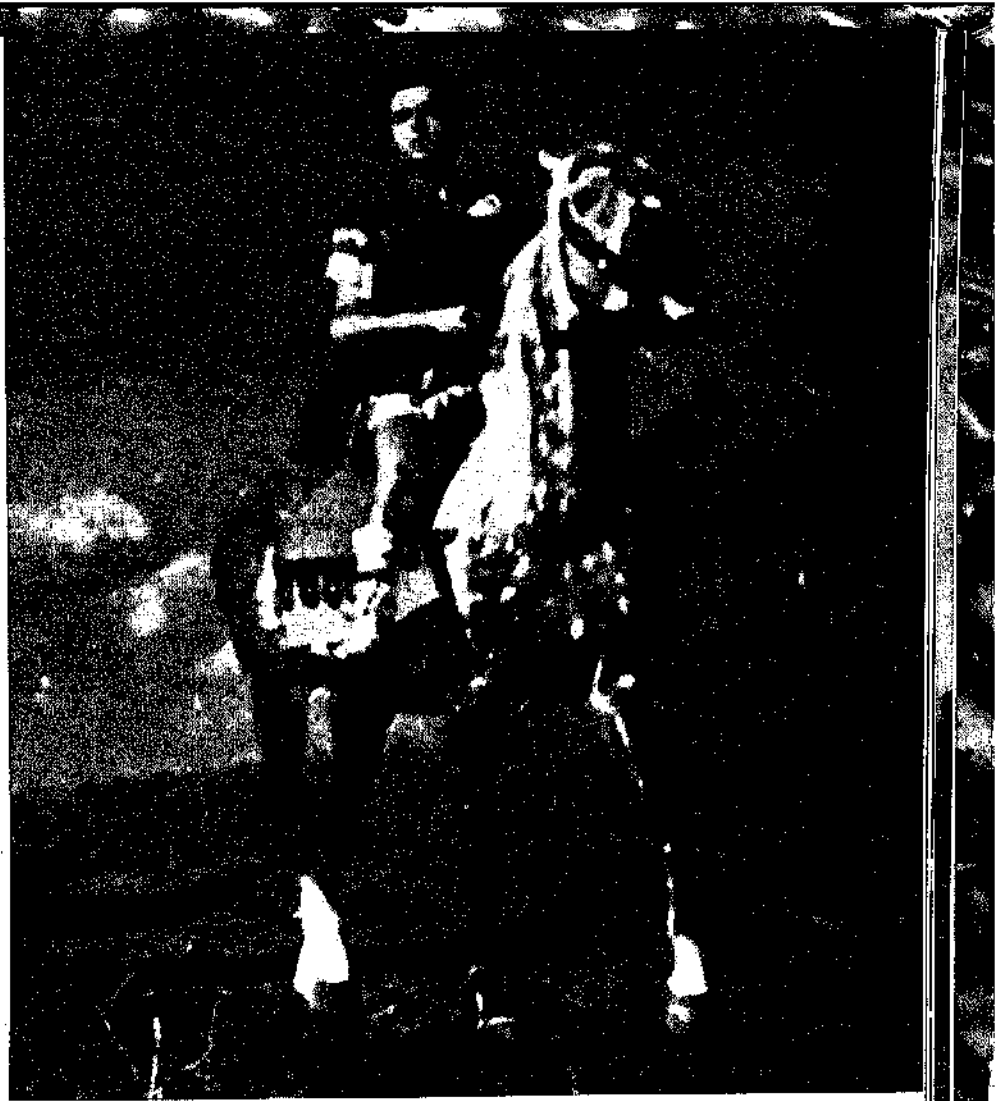
Nelle schiere romane i veliti, che sono i più provati ai primi urti, passano alla riserva; gli astati si pongono al ricalzo; i triarii assumono la prima linea, sussidiati dai principi. Nel campo cartaginese entrano in azione i veterani di Annibale freschissimi, ansiosi di lotta; col taglio delle loro spade intatto. Venticinquemila cartaginesi e ventimila romani divisi da un alto muraglione di morti.

Presso il tramonto, la battaglia riprende inesorabile. Dopo due ore di combattimento tra i conquistatori del mondo ed i valorosi guerrieri di Annibale — « pari a oro nell'uso delle armi, nell'esperienza di guerra, nella fama delle loro gesta » — il gladio romano appare nel cielo di Zama nella luce folgorante della vittoria. Il ritorno di Lelio e di Massinissa dal lungo, estenuante inseguimento, completa la disfatta dei cartaginesi, i quali tritolati dalla possente macchina guerresca dei romani, lasciano sul campo ventimila morti.

Mentre la battaglia si svolge, decine di operatori, dislocati nei punti strategici della pianura di Sabaudia, celta per la grandiosa azione, riprendono le suggestive, stupende fasi della lotta. Carmine Gallone, contornato dal suo brillante stato maggiore di aiuti, assistenti, collaboratori tecnici, apparecchiatori artistici, guida, con autorità da insigne capitano della cinematografia, l'imponente movimento di masse, il turbinante ritmo della lotta immane.

Nel prato vastissimo, cui l'autunno ha donato il riflesso rossiccio del sangue stagnante, si muovono, nell'ordine delle legioni romane e delle falangi cartaginesi, mirabilmente truccati, impeccabilmente rivestiti delle armi antiche, i soldati delle nostre superbe divisioni di anteria. I protagonisti delle travolgenti cariche di cavalleria sono uomini dei nostri gloriosi squadroni in armi. Gli elefanti provengono dall'assemblea zoologica del Cavaliere della Legion d'Onore Mustafà Amar, e sono tutti addestrati. Alcuni fingono di morire, altri di rimanere feriti, altri ancora, lottano con i cavalli e sollevano, con la loro rosoide, uomini e cose. Il più piccolo dei pachidermi, nato quando la madre era stata già ingaggiata per la battaglia di Zama, si chiama Massinissa. Alcune comparse o scambiano per il pretendente di Sofonisba e, nelle loro menti ignare, nasce un po' di confusione. Sofonisba..., la cara figlia di Asdrubale di Giscone, doveva essere certamente una donna — si domandano — ed allora come va questa faccenda?... Ma...

Gli alloggiamenti per i soldati, i generici, le commesse circondano la radura, fuori del gioco degli obiettivi. Sorgono sulle rive del lago. Poco lontano è il Circeo.



Le tende per i cavalli e per gli elefanti sono nel lato estremo, dove giunge, distinto, il rombo cupo del mare.

Lo strumento della mirabile organizzazione, sulla quale vigila personalmente Paulucci de Calboli Barone, è perfetto. In tutto vi è ordine armonia disciplina e doviziosa ricchezza di mezzi.

Per la battaglia di Zama, Sabaudia conosce la febbre dei grandi centri. I suoi quieti abitanti vivono in una perenne esaltazione. Le vie sono attraversate da cortei fantasmagorici; il cielo è pieno di bagliori; la sconfinata pianura risuona di voci concitate di terribili scrosci d'armi, di alti canti di guerra.

La grazia pacata dell'abitato s'è come accesa d'un nuovo splendore.

Sotto la grande, candida torre marciano, ora schiere romane, ora schiere cartaginesi; a seconda del turno. Nei locali si affollano armati di lorica, galea ed ocrea, guerrieri dall'aspetto ferocissimo. Le loro maniere sono però gentili, non sdolcinate come quelle di salotto, ma costrette ad una certa dolcezza che piace. Gentilissima quasi fraterna, è l'accoglienza della simpatica popolazione ai rappresentanti delle due grandi antagoniste. Possiamo assicurare che nessuna parzialità viene usata a favore di questo o di quello. Annibale, al ristorante, riceve la stessa porzione di tagliatelle che viene servita a Scipione; Siface, non più in catene, divide il pollo con Massinissa. Tra le mura solide la possente eco della battaglia si spegne. Mezio ritrova Furio, caduto sul campo, e lo ristora col Falerno delle vicinissime vigne di Formia; Velia; circondata da uno smagliante gruppo di adoratori, non pensa più ad Arunte col quale ha raccolto, nel pieno fulgore della battaglia, il fiore soave dell'amore.

Alessandro Alesiani



Firenze: Galleria degli Uffizi - Un combattimento di Cavalieri, di Paolo Uccello

(foto Alinari)

“GIOVANNI DE I

Giovanni de Italia, il gran diavolo, ferito, alla gamba destra da un colpo di falconetto, tra Borgoforte e Governolo, il 25 Novembre 1526, moriva dopo qualche giorno in Mantova, straziato dal dolore e dai chirurghi.

Pietro Aretino, compagno del grande condottiero, ne descrisse la morte in una lettera a Francesco degli Albizzi: cinque pagine famose, che testimoniano della intrepidezza d'animo di Giovanni dalle Bande Nere di fronte all'inesorabile destino.

Con lui periva una grande speranza: l'unico che allora potesse opporsi al dilagare dell'invasione straniera, maestro nell'arte della guerra, temuto e ammirato persino dai nemici. Già nell'Agosto dello stesso anno, il Guicciardini, quasi presago, così scriveva al Datario: « Molto a proposito saria che il signor Giovanni fussi più freddo alle scaramucce, che non è: perchè, con poco frutto, mette in pericolo assai, cioè la persona sua, che è di troppa valuta e si intende che i nemici lo cercano con grande diligenza. Se perdessimo lui perderemmo troppo... » Acuto conoscitore degli uomini il Guicciardini vedeva bene quanto il Machiavelli che proponeva, in una lettera allo stesso Guicciardini, di raccogliere le sparse milizie italiane sotto il comando di Giovanni de' Medici « audace, impetuoso, di grande concetto, pigliatore di grandi partiti ».

Il colpo di falconetto dell'ignoto fante tedesco apriva la via alla sventura e alla servitù dell'Italia: con quel giovane di ventotto anni si spegneva la gloria guerriera della nazione.

Scipione Ammirato, che ne descrisse l'aspetto fisico nel pieno della giovinezza, ricorda che, anche morto, il volto del condottiero esprimeva « terribilità e fierezza ». E fiero e terribile appare Giovanni nel ritratto che il Dall'Olmo ne trasse dalla maschera mortuaria e che, per lungo tempo, fu attribuito a Tiziano.

Ma come la leggenda s'impadronì delle sue gesta, così di lui si poté creare il tipo ideale del Condottiero del Rinascimento.

Se del nome di Giovanni dalle Bande Nere la rivoluzione nazionale dell'ottocento si servì quasi d'un simbolo, nella rinascita del pensiero unitario e nella lotta contro gli stranieri, oggi che la nazione è unita davvero negli spiriti e forte come non fu mai nelle armi, quel nome ritorna in una luce eroica e propizia e si lega attraverso il tempo, per fatale continuità storica, allo spirito dell'Italia imperiale.

La statua del Guerrazzi, nei portici degli Uffizi, interpreta il tipo dell'eroe, secondo la concezione romantica: « Colui che la difese a viso aperto ». Ma lo scultore si

Il Gattamelata di Donatello, a Padova

(foto Anderson)



TALIA”

attiene all'iconografia del Dall'Olmo e del Vasari. Oggi, Giovanni dalle Bande Nere diventa invece il protagonista di un film: «Condottieri» e non v'è chi non intenda il valore della scelta d'un simile soggetto, realizzato dalla più moderna delle arti, che sostituisce i cicli figurativi dei pittori del Rinascimento e le epiche celebrazioni dei poemi cavallereschi. Giovanni de' Italia, fiero e terribile, rivive in un grande attore: Luigi Trenker, dal volto modellato, si direbbe, dal Verrocchio o disegnato da Leonardo. (1)

Trenker, artista del nostro tempo, non poteva adattare la sua maschera scultorea a una passiva riproduzione del ritratto dell'eroe, come lo videro i pittori dell'epoca.

Il profilo crudele di Giovanni de' Medici, dalla barba rada e dai baffi all'orientale, piegati all'ingiù ben diverso dalla classica purezza di quello dell'attore, avrebbe richiesto una delle solite truccature imitative.

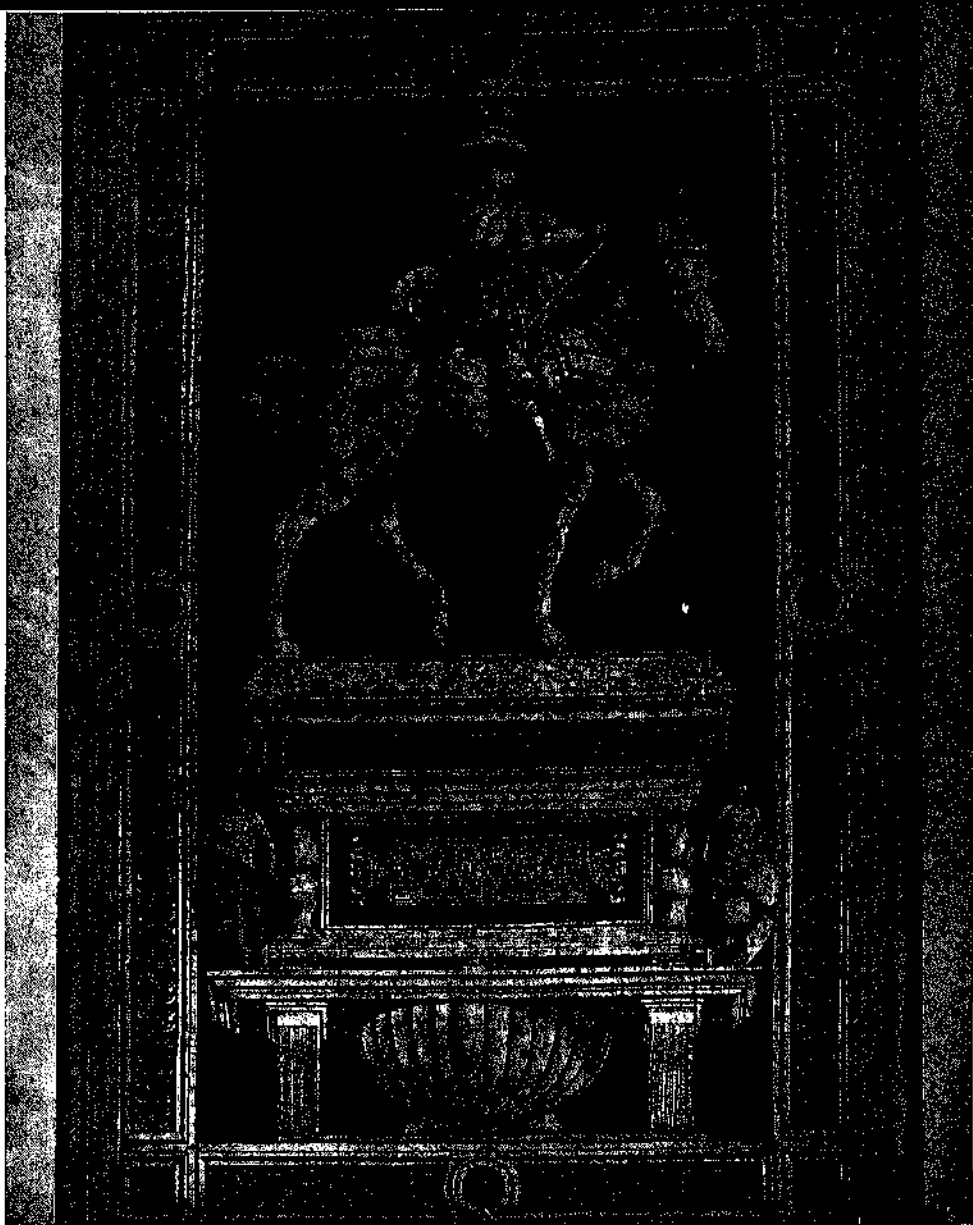
Trenker, da quanto si deduce dalle prove fotografiche, ha voluto invece creare un tipo di condottiero in un senso universale, superando la stessa verità storica.

L'arte italiana gli offriva i più memorabili modelli.

(1) Un condottiero - Londra, Museo Britannico.

Così Trenker guardò alla scultura realistica del quattrocento toscano, vivile e risoluta.

Infatti Giovanni dalle Bande Nere, uomo d'armi, senza capricci letterari e filosofici appartiene più al quattrocento, come spirito e come carattere. S'egli rinnova i metodi della guerra, partendo da una concezione quasi moderna, nell'ordinamento e nello impiego delle milizie, in antitesi con la pratica medioevale delle pesanti, ferrate e poco mobili colonne, niente fu più alieno da lui quanto i sottili maneggi diplomatici e gli intrighi sapienti, le raffinate eleganze dei costumi e della cultura degli scettici e inetti principi del suo tempo. Pronto nelle decisioni, passava dal Papa ai Francesi, colla sicurezza di chi prende un partito in faccia a tutti, senza esitazioni o vergogna, e soprattutto senza secondi fini. Egli amava la battaglia, il rischio mortale della imboscata, ed anche il saccheggio, e le belle donne, godute con violenza, dopo la concitazione della lotta, e colla gioia che viene dalla certezza di aver superato un pericolo, soltanto in virtù della propria forza. Capo sì, e capace di condurre eserciti — e in ciò si distacca dai venturieri delle compagnie assoldate, nei secoli precedenti, dai principotti per le atroci guerre fratricide — ma capo di rude schiatta italica (un'eccezione nella famiglia de' Medici) e ben diverso dai gentili cavalieri fran-



Monumento equestre di N. Marrucci da Tolentino - Affresco di Andrea Del Castagno (Firenze - Cattedrale)

cesi, come il Baiardo o Gastone de Foix, aggraziato fin nella morte, quale si vede nel monumento funebre di Agostino Busti, il Bambaja. Giovanni dalle Bande Nere è della tempra dei Romani, conquistatori d'imperi: nato alle grandi imprese, è costretto dalle condizioni dei tempi, soltanto agli audaci e vittoriosi colpi di mano. Ben altro avrebbe fatto, se la sua vita fosse stata più lunga.

Luigi Trenker, che queste cose sa benissimo, incarna dunque il tipo del Colleoni, più che quello del San Giorgio, che resta un efebo, malgrado la corazza e la lancia. Il guerriero idealizzato dal Trenker, per l'espressione maschia e dominatrice, si distacca nettamente e dal San Liberale del Giorgione e dal San Giorgio del Mantegna e dal giovane cavaliere del Carpaccio (collezione Otto H, Kahn New York) e dal Guidarello Guidarelli di Tullio Lombardi, che sono tra i più noti e tra i primi esempi che vengono alla mente. La maschera di Trenker si foggia sulle opere di quei maestri, che hanno esaltato la forza maschile con plastica schiettezza, con vigoroso realismo e che, nello studio obiettivo della figura umana, hanno cercato l'individuo, liberando così l'arte dal manierismo decorativo e dalle stereotipate tipologie medioevali.

Trenker, allontanandosi anche dalle figure idealistiche di Michelangelo, nella cappella medicea, ferma la sua attenzione sul Colleoni del Verrocchio, sui due affreschi di Paolo Uccello e di Andrea del Castagno, in Santa Maria del Fiore. Non si può altrimenti immaginare il condottiero del Rinascimento: per una interpretazione

cinematografica, questi ne sono i tipi migliori, tra i moltissimi di quel grande secolo.

Di proposito si esclude il Gattamelata di Donatello. Il monumento equestre del capitano di Narni è certamente la più alta espressione della scultura italiana del Quattrocento. Tuttavia un Giovanni dalle Bande Nere non si può pensare in atteggiamento di classica compostezza, di serena gravità come si conviene al carattere di un guerriero-umanista, che tale riuscì al Donatello il Gattamelata, anche se questi fu in vita tutt'altro e di scarse lettere nutrito.

Più drammatico nella posa sforzata, ma di sicuro effetto, il Colleoni dal profilo grifagno. Più meditato, in un equilibrio sovrano di ritmi ben calcolati, senza slanci e senz'impeti, la figura del Gattamelata posa sul cavallo, cui si può allentare la briglia, in atto di dignitosa fierezza, che lascia però intuire l'energia del condottiero. Si pensa alla statua equestre dell'imperatore filosofo. Come Marco Aurelio, il Gattamelata sembra comporsi in un atteggiamento maestoso, che rivela la serenità dell'animo, educato alla meditazione, al dominio d'ogni moto impulsivo, alle decisioni incrollabili e precise.

La statua del Verrocchio, tanto ricca d'impeto trattenuto, di gagliardia fisica e morale, corrisponde meglio all'idea, che, del condottiero, si fanno gli uomini d'oggi, come quei pochi d'allora, rotti alla fatica e temprati alla guerra.

La modellazione del volto di Trenker, scolpito da

Particolare del monumento a B. Colleoni
di A. Verrocchio (Venezia)



una volontà attiva di dominio ben s'attaglia a quella del Colleoni o dell'ignoto guerriero di Leonardo; lo sguardo acuto e fermo dell'attore si fa crudele. Occhi piccoli e scuri che, all'avvicinarsi della pugna, si accendono di una luce viva e narici ben disegnate che fremono sopra il taglio della bocca sdegnosa.

Una testa di bronzo, una scultura del Quattrocento. Le rughe che segnano la fronte, che incidono le guancie, giù fino alla linea dritta della mandibola, sembrano scavate dalla stecca di un possente plasticatore. Trenker è il guerriero, l'eroe moderno. Sotto la corazza, c'è l'uniforme di Giovanni Suter. Ma in quella maschera volitiva è anche, e meglio, rappresentato il dittatore delle nazioni armate del XX secolo.

Se quest'uomo inforca il cavallo di guerra e impugna la spada, e si slancia al galoppo contro il nemico, seguito dai più fedeli della banda famosa, la carica diventa feroce e all'ultimo sangue. Il regista, che è lo stesso Trenker (e del suo gusto e del suo ingegno testimoniano i due grandi film da lui girati e le note che su « Condottieri » leggiamo nello « Schermo » di Settembre), il regista, allora, non dimenticherà certamente lo slancio dei cavalli alati di Jacopo Bellini, il ritmo delle battaglie di Paolo Uccello e Pier della Francesca.

Ma un episodio, tra tanti nei quali si fraziona la battaglia, potrà il divino Leonardo ispirargli, dal cartone della battaglia d'Anghiari, così come è rimasto nell'inter-

pretazione di Rubens o nei piccoli disegni del medesimo Leonardo, insuperabili per dinamico vigore.

Episodi che possono corrispondere ai momenti più drammatici del film ed accrescerle la potenza espressiva e la suggestione nelle folle, che al cinema domandano la creazione di tipi o di miti di chiaro significato. Luigi Trenker, ridonando a vita eroica la figura di Giovanni dalle Bande Nere, non si assume soltanto un compito d'arte. La sua maschera tragica resterà scolpita, nel ricordo dell'anonimo spettatore, come il simbolo dell'eroico guerriero.

L'ultimo grande condottiero del Rinascimento vivrà la sua nuova vita mortale, riassunendo in sé la vita di cento altri condottieri dell'epoca e nella sua avventura mille altre avventure. La sintesi storica ed artistica avviene così per mezzo di un'arte, che ormai domina il gusto delle masse. E le creazioni della pittura e della scultura, non più dimenticate nei musei e nelle chiese, o votate, in una piazza, alla disattenzione quotidiana, si animeranno in virtù dell'ingegno di un attore e si adatteranno a una nuova vita impreveduta e fantastica, per imporre ad un'arte, che spesso sconfina nel teatro, il suo tipico carattere di arte figurativa.

E cavalchi ora il Trenker, per pianure e per boschi, alla bella guerra, in testa ai cavalieri dalle nere insegne: ognuno penserà ch'egli sia sceso d'un balzo da un piedistallo istoriato.

GIUSEPPE MARCHIORI



E L I S S A L A N D I

(M . G . M .)

Il fu Mattia Pascal

La storia dei rapporti tra Pirandello e il cinematografo è la storia di un lungo flirt con molte civetterie, molti ritorni e nessun abbandono. Dalla Metro alla Cines, da l'Herbier, a Ruttmann, a Camerini i tentativi sono stati molti, i successi totali, completi, convincenti pochi. Nel recensire mesi fa « Ma non è una cosa seria » — film per molti aspetti pregevolissimo — notavamo appunto come la trasposizione cinematografica risultasse denicotinizzata rispetto all'originale e ci auguravamo la venuta di un regista che avesse il coraggio e l'intelligenza di rendere di Pirandello lo spirito oltretutto la vicenda esteriore, l'acre visione della vita e non solamente il titolo e i nomi dei personaggi. Naturalmente l'impresa non è facile; una trasposizione dalla letteratura al cinematografo solleva sempre dei grossi problemi che nel caso specifico di Pirandello divengono singolarmente complicati.

In teoria quale dovrebbe essere la disposizione mentale di un regista in procinto di ridurre per lo schermo un « classico » della letteratura? Una trascrizione cinematografica minuta e completa è impossibile e a parte tutto sarebbe un errore data la capacità del cinema di procedere per sintesi, di rendere cioè sopra un piano plastico, in una inquadratura, in un ambiente, nel giuoco mimico di un primo piano, una situazione o una descrizione che sopra un piano narrativo ha richiesto pagine

o interi capitoli. D'altra parte la necessità di tradurre ogni monologo o dialogo in azioni, in fatti, in personaggi fa sì che il regista debba conservare una certa libertà rispetto all'originale.

Il problema è diverso; di un libro bisogna rendere lo spirito e soprattutto l'atmosfera. Si possono tagliare episodi e capitoli interi, aumentare o diminuire i personaggi secondari perchè i « mezzi espressivi », gli « strumenti di lavoro » dello scrittore e del regista sono differenti; ha importanza solo che i risultati non cambino, che l'ambiente, la psicologia, le finalità, la « morale » del libro e del film siano le stesse.

Con Pirandello questo non era ancora avvenuto malgrado i molti tentativi e l'impegno con cui erano stati eseguiti. Come mai? Possibile sia così difficile per gente di cinematografo comprendere questo nostro grande scrittore? Cerchiamo di vederci più chiaro. Quali sono i motivi fondamentali, l'essenza dell'arte di Pirandello? In un saggio a suo tempo rimasto famoso Adriano Tilgher scrisse che il motivo principale che sottostà a tutta l'opera di Pirandello è costituito dal dualismo tra la Vita in sé e le forme umane; dalla necessità per la Vita di calarsi in una forma e nell'impossibilità di esaurirvisi. Tutta la filosofia moderna da Kant in poi sorge sulla base dell'intuizione profonda del dualismo tra la Vita

Da « Il fu Mattia Pascal » con Pierre Blanchard e Isa Miranda, di Pierre Chenal

(Ala-Colosseum)



Questo non aveva capito Marcel l'Herbier quando nel 1925 ridusse per lo schermo il romanzo di Pirandello, in un film interessantissimo echeggiante tutti quei motivi d'avanguardia che han fatto la gloria della cinematografia francese, ma cupo, ossessionante, improntato a un'estetica espressionista.

Il dramma diveniva metafisico incubo e non si risolveva in schemi paradossali, dolorosi e pungenti quant'altri mai, ma divertenti.

Quando all'inizio dell'estate la Colosseum Film di Roma e la General Production di Parigi resero pubblico l'accordo per la produzione in edizione italiana e francese di un grande film tratto da «Il fu Mattia Pascal» e cominciarono a circolare ghiottissime indiscrezioni — regista Chenal; Irma Grammatica, Pierre Blanchar, Isa Miranda protagonisti — il primo interrogativo che ci si presentò alla mente fu proprio questo: quale interpretazione darà Chenal al romanzo di Pirandello? Il regista francese era ancora come aureolato dal successo di «Delitto e Castigo» che è un film davvero stupendo da qualsiasi punto di vista. Soprattutto «Delitto e Castigo» costituisce un esempio di perfetta trascrizione cinematografica di un romanzo. I precedenti quindi erano favorevoli. Poi, già in agosto, quando l'organizzazione del film era appena iniziata, Chenal venne a Roma con la sceneggiatura. Avemmo allora occasione di parlare a lungo con lui e di leggere quanto aveva scritto. Variazioni dal libro non mancavano; tutta la prima parte, a Miragno, era stata ridotta allo stretto indispensabile mentre era stata rinforzata la seconda — la pensione Paleari — con particolar riguardo al personaggio di Adriana (Isa Miranda); molti spunti e molte situazioni nel romanzo appena accennati ma tipici di Pirandello (del Pirandello susseguente, quello dei «Sei personaggi» e di «Enrico IV»); è bene ricordare che «Il fu Mattia Pascal» è del 1904) avevano avuto maggior rilievo; erano stati sottolineati i lati del soggetto ed il finale era stato modificato. Ma l'intuizione di quello che è davvero «Il fu Mattia Pascal», la comprensione dello spirito e del clima pirandelliano c'era e fortissima.

Ora il film è quasi ultimato. Alla Cines, alla Caesar, in una villa patrizia sono stati girati gli esterni e buona parte degli interni. Molte scene hanno avuto vasta eco nella stampa — per la loro arditezza tecnica — come quelle di Montecarlo, riprese con la gru aerea costruita dalla Cines per «Scipione» e che è usata per la seconda volta in Italia o la famosa seduta spiritica con l'obiettivo posto al centro della catena e nella quale ogni attore è stato nello stesso tempo operatore. E la regia di Chenal come pure la bravura di Blanchar e della Miranda sono state ampiamente commentate. Ma tutto questo è nell'ordine normale delle cose; che Chenal fosse un regista di genio, che Blanchar ed Isa Miranda fossero due mirabili interpreti, d'una intelligenza e d'una sensibilità senza uguali, almeno in Europa, lo sapevamo da un pezzo.

Un'analisi dettagliata dei valori o dei difetti del film la si può fare — e la faremo — a montaggio finito; per il momento — e sulla scorta degli elementi di giudizio esistenti a tutt'oggi — ci preme mettere in rilievo che per la prima volta apparirà sugli schermi un'opera di Pirandello e non un film che a un qualsiasi scritto del Maestro ha preso in prestito solo il titolo e i nomi dei personaggi.

DARIO SABATELLO

che è creazione continua, nuova, perenne, sempre diversa e le forme o costruzioni che tendono a rinserrarla in se e a cristallizzarla.

Agli occhi di un artista come Pirandello che viva di quest'intuizione, la realtà appare nella sua stessa radice profondamente drammatica e l'essenza del dramma è nella lotta fra la Vita in sé libera ed esuberante e gli abiti di cui gli uomini pretendono e debbono necessariamente pretendere di rivestirla. Godere della vita liberamente al di fuori di tutte le forme e costruzioni in cui la società e gli eventi di ciascuna particolare esistenza ne hanno incanalato il corso è cosa impossibile. Lo dimostra appunto Mattia Pascal che facendosi passare per morto, cambiando nome e connotati si illuse di poter ricominciare in perfetta libertà ed autonomia una vita nuova. Ma dovette imparare a sue spese che, tagliandosi fuori da tutte le forme e costruzioni sociali, non gli era più concesso se non di assistere da spettatore e forestiero alla vita degli altri. Il nucleo drammatico del romanzo è dato infatti dal contrasto tra l'amore per Adriana, cioè dall'imperativo categorico della Vita che non ammette pause o freni e dall'impossibilità di abbandonarvisi causa la specialissima condizione di Pascal d'inesistenza come essere umano «formale» cioè catalogato e legalizzato. Ma il dramma in Pirandello evade in una forma di superiore ironia, in un acre e paradossale umorismo che fa dello scrittore uno degli autori più profondi e nello stesso tempo più divertenti della letteratura moderna.

Grace Moore in «Sulle ali della canzone»
(America)

PROTAGONISTA: LA MUSICA

Protagonisti — diciam così — collettivi, il cinema ne conosce diversi: e son questi protagonisti a rappresentare altrettanti «generi» di ben riconoscibile fisionomia nella giovanissima storia del fatto artistico cinema.

E' coll'avvento del sonoro, tra il 1926 e il 1929, che il numero dei protagonisti collettivi del cinema s'accresce e che un nuovo protagonista fa il suo ingresso rumoroso nel mondo delle ombre non più mute: questo protagonista è la musica. Sin allora la musica s'era accontentata di rimanere unilamente ai piedi dello schermo, accompagnando colle sue note più illustri e più famose i drammoni di grido e le commedie a gran successo; nei locali di lusso si celebrava con spreco di musicanti, nel cinemino di periferia bastava il solito pianoforte, ma il rito in sostanza rimaneva sempre quello. Coll'avvento del sonoro, la musica cessa di essere un di più decorativo e posticcio, combinato all'ultimo momento e adattato soprattutto alla forza dello spettatore; il sonoro fa partecipar la musica alla creazione stessa del film, e la danza saltellante delle note va a incidersi accanto al fotogramma, e del fotogramma divide le sorti, su un piano di dignità per l'innanzi sconosciuta e tutto sommato fors'anche insperata. Ma ciò non è tutto: il sonoro ha aperto alla musica orizzonti di una vastità insospettata e di questi orizzonti la musica intende ormai sfruttare tutte le più ampie possibilità. La musica non s'accontenta di essere un elemento del film; vuol diventare, e diventa, qualcosa di più: protagonista. Ed ecco nascere un nuovo «genere» cinematografico, che ha nella musica il suo «leit-motiv»: il cosiddetto film musicale.

Chi porta per primo ad affermazione clamorosa il film musicale, è Al Jolson, col notissimo *Cantante pazzo*. L'industria che impone il nuovo «genere» in tutto il mondo, è naturalmente la sola industria cinematografica in grado di farlo: l'americana; il colpo, si ricorderà, parte precisamente dai Warner ed è dovuto



— per esser ancora più precisi — al più giovane dei tre fratelli, il quale ebbe a ricordarlo proprio nel suo recente viaggio in Italia. Non c'è successo che nell'industria cinematografica americana non sia buona regola sfruttare all'inverosimile, sino ai limiti del tollerabile: immaginiamoci quando il successo tocca le proporzioni di quello del *Cantante pazzo*. Al Jolson, beninteso, è subito spremuto come un limone e la portentosa ugola rimbalza di film in film. Poi, è il diluvio delle orchestre e delle orchestre, delle cantate e delle cantatine, dei successi sempre formidabili, degli applausi sempre plebiscitari, di quelle file e file di poltrone che imperterrite applaudono, fitte fitte, serie serie, estatiche dalla prima all'ultima, entusiaste, commosse e commoventi dal primo all'ultimo degli spettatori. Il cinema si getta sul nuovo «genere» a corpo morto e sfoga, diresti, nel pretesto della musica quel bisogno di agitarsi, di far chiasso e di commuoversi, che è nella sua indole di ragazzaccio irrequieto. Sul pubblico il «ge-

nera» ha facile presa; anche se le storie si somigliano l'una coll'altra in modo commovente, il consenso è sempre vivo, sempre generoso. Quel che prende il pubblico non è di tutta evidenza il cinema, che non si sprema certo troppo per far qualcosa di originale. Il pubblico va al film musicale per sentir della musica, non per vedere del cinema; ciò che afferra il suo interesse, ciò che domina la sua emozione, è la musica: quella musica che al popolo piace ed è sempre piaciuta, quella musica che l'ottocento borghese ha chiusa nei santuari dei grandi teatri lirici, dove s'entra solo in abito a code e liberale tubo di stufa. Il film musicale, per le immense moltitudini che costituiscono la mareggiante platea quotidiana del cinema, rappresenta proprio la rivincita dell'idolatria popolare per l'evasione e la suggestione della musica, finalmente non più chiusa in inaccessibili santuari. Ed ecco perchè è sola la grande firma lirica a contare nel «genere»; regia, interpretazione, soggetto, tutto passa in seconda linea: Tippet o Gigli,



Da « Il paradiso delle fanciulle »

(America)



Da « La vedova allegra » di Lubistch

(America)

Da « Casta Diva » di C. Gallone

(Italia)



Lauri Volpi o Scialiapin, Grace Moore o Kiepara, ecco — piaccia o no ai cinematografari — chi conta.

Il tronco classico del « genere », il prototipo del film musicale, l'abbiamo già indicato: si riconosce in storie le quali son naturalmente colme di cantate e di cantatine, di successi sempre formidabili, di applausi sempre plebiscitari, mentre la solita variazione sentimentale provvede ogni tanto a gettar opportunamente le cose al tenero (spesso anche al quasi-tragico) e a risolver opportunissimamente il tutto tra sorrisi assassini, baci e — perchè no? — qualche lacrimuccia alla glicerina, in un crescendo trionfale di acuti. Son quasi dieci anni che il film musicale s'è imposto, e il « cliché » del « genere » è rimasto sempre questo: l'interprete sia Grace Moore o la Eggerth, si tratti dell'americano *Sulle ali della canzone* o dell'austriaco *Angeli senza paradiso*, il « genere » ha una sua linea che sostanzialmente non muta.

Una variazione del film musicale che ha conosciuto momenti di larghissima fortuna, è la cine-rivista: anch'essa d'origine americana. Qui c'è sempre la « stella » che nasce, la « stella » che - poveretta - il palcoscenico è costretta a sognarlo per tre quarti del film: poi, si sa come va a finire: la bella figliola trova al momento giusto il suo santo protettore, le luci di Broadway non sono più un favoloso miraggio e in Broadway s'impone da un giorno all'altro la nuovissima « star ». Tutto questo, s'intende, fra volteggiare di battagioni di « girls », di quelle « girls » sulle quali c'è tutta una letteratura giornalistica più o meno di prima mano. Da *42.a strada*, passando via via alla *Danza delle luci* a *Broadway Melody* a *Viva le donne* a *Wonder Bar* a *Follie di Broadway*, il « genere » è ricco d'esemplari uno più kolossal dell'altro, uno più dell'altro fastoso; *Il Paradiso delle fanciulle*, novità del giorno sul mercato italiano, vuol rappresentare l'esempio più kolossal e più fastoso: e l'ambizione può dirsi indubbiamente raggiunta. Il « genere » ha naturalmente i suoi specialisti: firme come quelle di Edward del Ruth, di Mervyn Le Roy, di Lloyd Bacon, di Archie Mayo, son legate alla sua affermazione.

Tra la cine-rivista e il film musicale di tipo — diciam rari — classico, si inseriscono due generi di film degni di particolar rilievo: i film ispirati al motivo e alle fortune di un determinato ballo, e le operette cinema-



(Austria)

Da « Angeli senza paradiso » di Willy Forst

lografiche. Non privi di una certa eleganza e di un certo gusto un tantino mondani, i film ispirati al motivo e alle fortune di un determinato ballo han conosciuto rapidamente discreta fortuna: da *Bolero* con George Raft e la Lombard a *Carioca* e alla *Rumba*, il « genere » ha conosciuto buoni successi. Nell'operetta cinematografica, il film musicale riconosce le sue più notevoli espressioni artistiche, le sue affermazioni indubbiamente più interessanti; nell'operetta cinematografica son compresi, infatti, film come *Il congresso si diverte* e *La vedova allegra* di Lubitsch, che son tra le cose migliori a cui abbia dato vita il cinema. In Europa, l'operetta cinematografica ha avuto larga fortuna e ha conosciuto — soprattutto nell'Europa centrale, in Germania, Austria e Ungheria — persistente interessamento.

C'è un'ultima espressione di film musicale, che va ricordata: il cosiddetto film astratto. Un esperimento nel genere fu tentato anche in Italia, con una *Sinfonia della gazza ladra* dell'Istituto Luce. Il film astratto ha il suo nome legato a quello del tedesco Fischinger, inventore di quei cortimetraggi a colori che tanto interesse han destato fra il pubblico intelligente delle ultime Annuali veneziane del cinema. Il gioco dei cerchi colorati del Fischinger, se non sempre convince e non sempre raggiunge un'effettiva aderenza al ritmo musicale, presenta spesso spunti di vivezza e intelligenza effettivamente singolari. Una forma popolarissima di film musicale astratto non è poi riconoscibile nelle « Sinfonie allegre » di Disney? Sarebbe difficile negarlo, benchè sia possibilissimo discuterlo. In Italia, il film musicale ha avuto

nella *Wally* di Brignone, nella *Canzone del sole* e soprattutto in *Casta Diva*, manifestazioni di largo successo. Si sta preparando in questi giorni *Elisir d'amore* di Poggioli ed è allo studio *La Malibran* di Riemann. All'estero, la regia italiana ha dato al film musicale discreta attività: ricorderemo il caso di Gallone e di Genina.

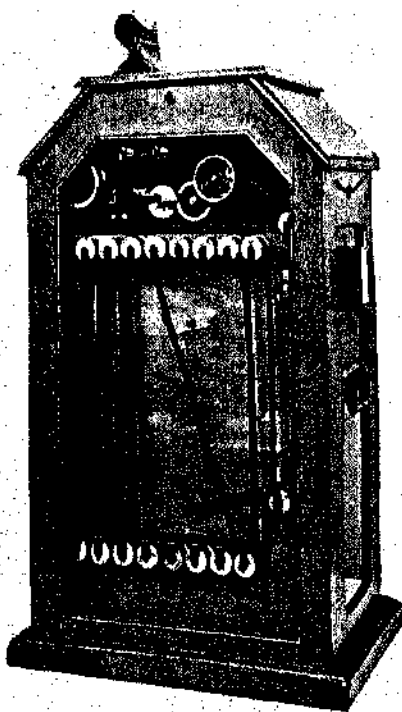
L'attualità delle cronache di lavorazione continua intanto a riservare larga parte ai film musicali. E' in programma, fra l'altro un *Verdi* tedesco; e si sta preparando un *Wagner* americano. Pabst, poi ha annunciato sin dall'inverno scorso un *Faust* girato dal vero. Come si vede, il « genere » continua a godere vasta fortuna, segno non dubbio delle larghissime simpatie che non cessa di riscuotere nei pubblici più diversi.

FERRUCCIO BONFIGLIO

Origini del Film sonoro



Era già noto agli antichissimi popoli che il suono proviene da vibrazioni dell'aria o che esse colpiscono gli oggetti vicini: il



EDISON'S KINETOSCOPE EXHIBITED IN ENGLAND, 1892.

suono potente delle trombe fece crollare le deboli mura di Gerico...

Passarono secoli e millenni, prima che questa conoscenza diventasse realtà e trovasse il suo impiego nel grammofono o nel film sonoro. Ma il problema del «quadro sonoro» risale più addietro nel tempo di quanto in generale sia noto. Nel giornale americano «La Natura», del 24 gennaio 1887 si legge una lettera del tecnico americano Wordsworth Donisthorpe all'editore, in cui parla del suo «Kinesiograph»: un ap-

parecchio nel quale molte lastre fotografiche, in esatta fila, fissate a una striscia di carta, si succedono nel brevissimo spazio di tempo di un quarto di secondo. In questa lettera il Donisthorpe scrive: «con l'impiego del mio Kinesiograph in simultaneo impiego col fonografo (che Edison aveva scoperto un anno prima) posso riprodurre un discorso del signor Gladstone col suo ritratto e con le sue parole». La vita fotografata con le sue possibilità di espressione, le parole corrispondono alle visioni. Siamo nell'anno 1887.

Pochi mesi più tardi questa prima conquista del sincronismo veniva portata più avanti dal viennese Czmark e dall'americano Alexander Blake: entrambi, riuscivano a mettere in moto le lastre con una orologeria che permetteva lo scorrere regolare delle lastre. Inoltre Czmark fin del 1862 aveva cercato di fotografare, le vibrazioni del suono, mentre Blake aveva fatto diverse ricerche sulla sensibilità di uno specchio, collegato con la membrana di un microfono, e sui suoi movimenti di reazione.

Nell'ottobre del 1880 Carlo E. Frite, a New York, riuscì a confermare un brevetto di incisione fotografica del suono, brevetto che sarà di base all'intera tecnica posteriore e alla scoperta del film parlato.

In esso egli presentò il selenio come mezzo principale la cui forza elettrica fosse capace di trasferire una vibrazione alla membrana di un microfono, in modo che il suono ricevuto potesse essere ridato. E brevettò anche l'incisione di suoni su lunghe strisce di pellicola.

Ciò nonostante passarono ancora trentasei anni prima che da questo basilare brevetto, che significa l'esatta scoperta del film sonoro, si arrivasse a una realizzazione pratica.

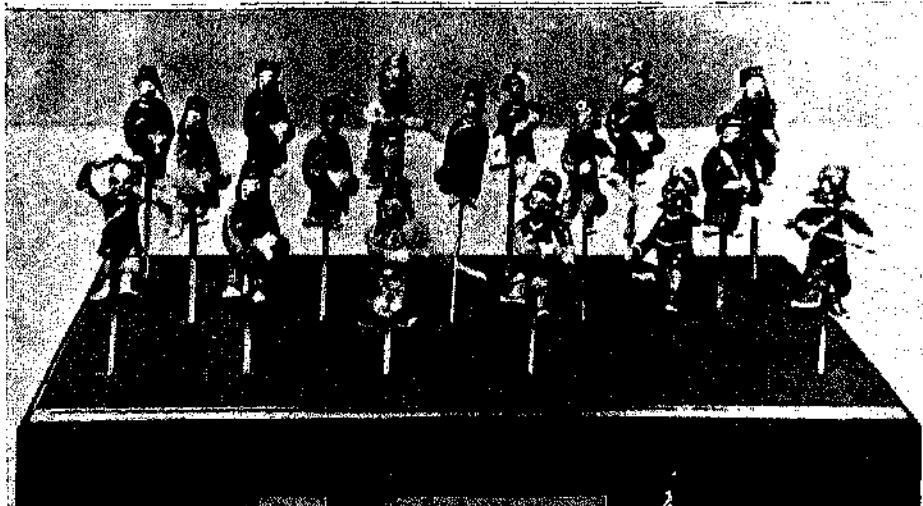
Mentre Fritts lavorava su questa base e Demery nel 1892 creava il «Cronophotophon» col quale tentava di attuare il sincronismo tra il cilindro sonoro e il proiettore della visione, Edison era già pervenuto a questa soluzione. Il suo assistente, Dikson, nel 1895 pubblicò poi un piccolo libro in cui riferisce sul lavoro fatto per incarico e sotto la guida di lui.

Edison voleva un apparecchio che fosse per gli occhi ciò che il fonografo è per gli orecchi in modo che si potesse conservare e riprodurre contemporaneamente visione e suoni.

Edison fece erigere nel 1888 un piccolo atelier nel quale vennero fatte le prime prove. Quando l'anno dopo Georg Eastman presentò per la prima volta il materiale conosciuto sotto il nome di «Film» vennero presentate, il 6 ottobre 1889, le prove di Edison - Si vide Dikson, che levatosi il cappello, disse le parole: «Buon Giorno Signor Edison, come le piace il Cinematografo?»

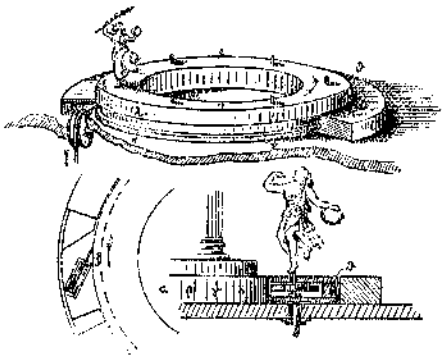
Alla esposizione mondiale in Chicago 1893 questo apparecchio venne esposto sotto il nome di Kinetofonografo. Ma una diffusione era impossibile perchè sempre una sola persona, e solo con l'aiuto di una lente, poteva osservare attraverso la finestrina i quadri scorrenti. Non si parlava ancora di proiezione.

Gruppo di figurine di cera della Cina centrale



Nello stesso tempo cominciarono in Europa le prime pubbliche rappresentazioni cinematografiche. Nel Dicembre del 1895 sul Boulevard dei Cappuccini, si aprirono i battenti del primo cinema del mondo; nell'Aprile 1896, a Berlino « Unter den Linden », del « Cinematografo, teatro di quadri viventi ».

Dopo che il fisico tedesco Ernst Ruhme nel 1901 ebbe presentato il suo metodo del fotografosono, col quale egli incideva il suono fotografato su una striscia di film, garantendo una più lunga durata e una maggiore stabilità rispetto ai dischi di gramofono, dopo che nel 1902 Leon Gaumont e H. H. Lake ebbero preso il brevetto pel legame dell'altoparlante col fonografo, apparve nel 1903 l'« Auxofono » di Oskar Meesters nel quale la forza di suono dell'altoparlante era notevolmente alzata, — così che veniva procurata la possibilità di ridurre per la prima volta in una grande sala un suono di bastante portata. — In presenza di 4000 persone vennero presentati nell'ippodromo d'allora, l'attuale Palazzo



Gaumont, quadri sonori. Nel 1904 James Whitmann intanto, a New York lanciava sul mercato il suo Cerophone accolto da straordinario successo. E in America come in Francia e Germania si seguivano brevetti su brevetti. Nel 1909 da Cecil Hepworth, venne scoperto il Vivaphone col quale per la prima volta dischi e proiezione erano insieme messi in moto con un dispositivo elettrico. Al francese E. Lauste si deve lo ulteriore più importante lavoro per l'unione di suono e visione.

Egli nell'agosto 1906, annunciò in Inghilterra un brevetto per « un nuovo e migliorato metodo di contemporanea ripresa e riproduzione di movimenti e suoni » che gli venne riconosciuto nel 1907 dall'ufficio dei brevetti britannico. Questo, di Lauste, è il brevetto più importante per il film sonoro, seguito da una infinità di altri brevetti. Il suo pro-

cedimento è basato sui lavori sopra citati di Blake e Fritte — e risolve il grafico del suono con l'impiego di un piccolo specchio. Per la riproduzione usa le cellule di selenio, poichè allora non era ancora conosciuta la fotocellula. Nel 1910 Lauste completò la sua scoperta, mentre egli usava il Galvanometro con uno specchio che era appeso con un sottile filo di bronzo tra i poli di un elettromagnete. Le vibrazioni acustiche del microfono mutata in vibrazioni elettriche nel magnete procuravano le fluttuazioni dello specchio che con gli stessi fasci di raggi riflessi causava l'incisione fotografica.

Contemporaneamente la scoperta del film sonoro si avvicinò al suo completamento con Teodor W. Case — che si occupò della riproduzione, e con Lee de Forest che si occupò dell'incisione. — I lavori di Case portarono alla fotocellula elettrica che offrì la base per l'amplificazione e l'estensione del suono, si da poterlo bastevolmente sfruttare per il film parlato. Lee de Forest nell'anno 1919 scoprì le canne di ampliamento e quando in Germania Eugel, Vogt e Masolle, i « Tri-Ergon-Lente », si avvicinarono al compimento del loro lavoro, Forest annunciò 35 brevetti sul film sonoro.

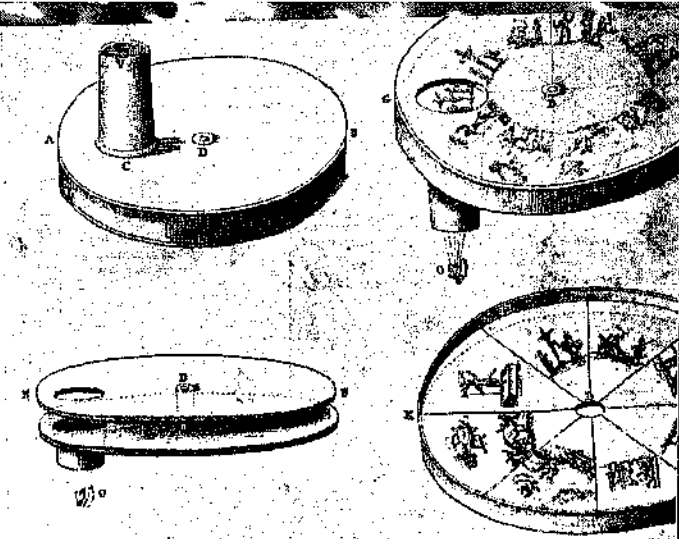
Con alcuni brevetti egli precedette i Tri-Ergon; solo alcuni però gli vennero riconosciuti mentre agli scopritori tedeschi fu aggiudicata la precedenza dal tribunale americano dei brevetti. Sulla base delle sue scoperte e brevetti venne costruito per Harry Warner l'apparecchio Vitaphone e con lo stesso venne girato il primo film parlato: « Don Giovanni » con John Barrymore, proiettato dai fratelli Warner al 17 Agosto 1926 nel loro teatro in New York. Il secondo film fu: « Il cantante di Jazz » con Al Jolson.

Nello stesso tempo William Fox lavorò con Case al completamento del Western Movietone Systems, col quale apparecchiò il 21 Gennaio 1927 « Raquel Meller » con alcune canzoni e venne presentato il film « What Price Glory ». Un anno più tardi venne proiettato al Criterion di Los Angeles il primo film sonoro completamente ripreso all'aperto: « In old Arizona », con Warner Baxter.

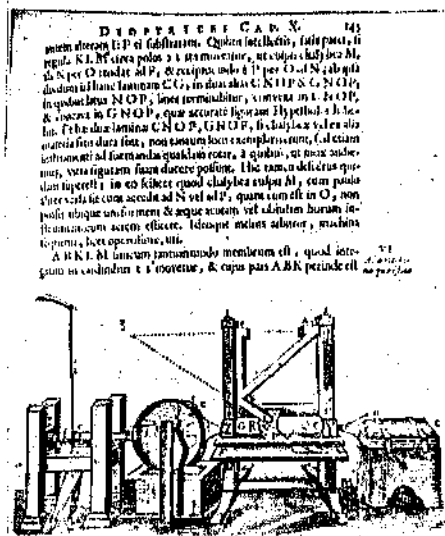
Il 30 Agosto 1928 si fece in Berlino il raggruppamento tra il Tri-Ergon, Meester e il gruppo Küchenmeister sotto un nome comune: il Tobis-Tonfilm-Syndikat, che da solo possiede 458 brevetti per la ripresa e proiezione di film sonori.

Il primo film sonoro della Tobis fu: « die Melodie der Welt », la cui prima rappresentazione ebbe luogo contemporaneamente al primo film parlato francese: « Les trois masques » di André Hugon, ripreso coll'apparecchio R.C.A. di Pathé Natan.

Il primo manifesto che fu stampato per lo spettacolo cinematografico il 20 febbraio 1896



Nel Marzo 1929 si fusero Tobis e Klang film e nel luglio del 1930 venne data fine alla lotta divampata in maniera incredibile tra i Konzern tedeschi e americani attraverso la conferenza di Parigi, nella quale, per la durata di 15 anni, il dominio amministrativo del film venne diviso tra le singole

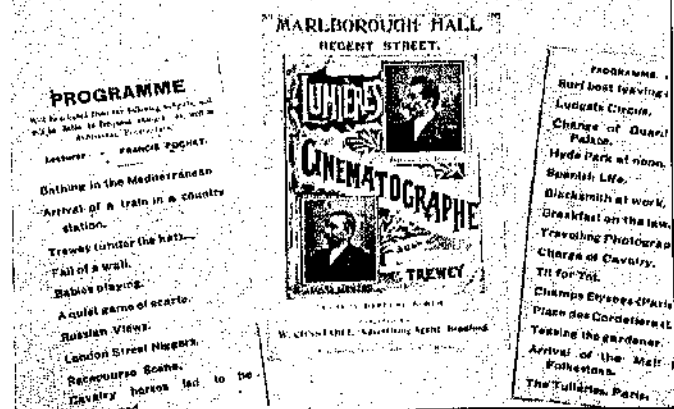


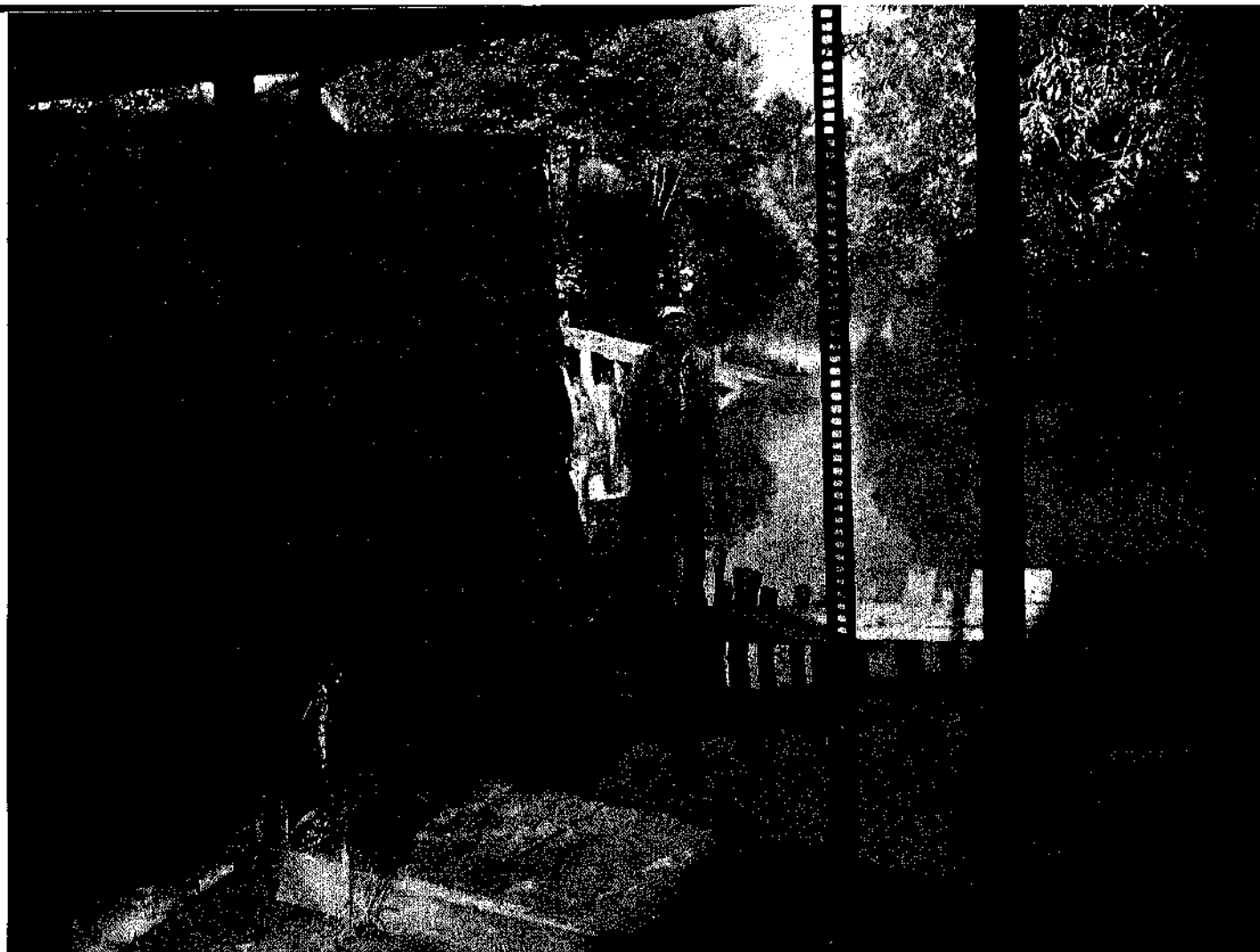
quon habet figuram, fol. KL. M. debet esse regulis, vel aliis similibus, quae sunt planas habent superficies, quae sunt rectae parallele...

A PAGE FROM LES ANTES OPERA DE TENE BRUNO...

parti. Costanti lavori nei laboratori d'America, Francia e Germania hanno portato il film sonoro al suo compimento dandogli la possibilità di giungere nei più lontani angoli della terra come un fattore di cultura e civiltà di impensata misura e efficacia impareggiabile.

FRITZ ECKARDT
Articolo originale dal tedesco





Da « Marisa » di J. Rovensky

(Mondial film)

NATURA DEL CINEMA

Le condizioni dello spettatore cinematografico differiscono profondamente da quelle dello spettatore teatrale: avvolto nel buio egli non può far mostra di sé e dei suoi abbigliamenti, nè indugiarsi ad ammirare il restante pubblico e la sua preziosa eleganza: non può chiacchierare coi vicini senza essere zittito, e, in una parola, non può far altro che fissare il rettangolo luminoso dello schermo; poichè non gli è permesso distrarsi dalla visione, se il film che si proietta non lo interessa, egli non può che alzarsi e uscire, o abbandonarsi al sonno, e, in sostanza non può che annullarsi come spettatore.

Esclusa dunque ogni mondanità ed ogni possibile distrazione dallo spettacolo cinematografico, per lo meno durante la proiezione, potrebbe forse lo spettatore, costretto da circostanze esterne a concentrare la sua attenzione sullo schermo, considerare l'opera d'arte che gli si presenta da un punto di vista sbagliato, cercandovi valori extracinematografici? E' un caso che si verifica per tutte le altre arti; c'è chi va cercando, nelle sinfonie di Beethoven, Napoleone, il cuculo o l'usignolo e rimane, naturalmente, assai lontano dalla comprensione dell'alta terribilità di quella musica: e c'è chi, ignorando *come si guarda un quadro*, lo giudica in base a criteri di verosimiglianza per gustarlo volgarmente, allo stesso modo cioè, come è stato detto felicemente, dei poveri uccelletti che si affannavano a beccare le ciliegie dipinte da Zeusi.

Questa incomprendimento dei valori tipici di un'arte, tanto comune al pubblico grosso, non solo non esiste di fatto nel pubblico cinematografico, ma non può esistere; perchè quanto appare sullo schermo è scelto e disposto, assolutamente tutto, secondo una inalterabile volontà che determina quello che lo spettatore deve vedere e solo quello ed anche il modo con cui deve essere visto.

Questa volontà, mediante il *montaggio*, fa cambiare di posto lo spettatore (H. Richter) non solo trasportandolo da una scena all'altra, ma da un punto all'altro della stessa scena, mediante il variare dei *piazzamenti* di macchina; e col variare della *inquadrature* determina e limita il campo della sua visione. Se uno spettatore annoiato, impossibilitato com'è dal buio che lo circonda anche solo a guardarsi attorno, vuol distrarre la sua attenzione dal racconto cinematografico cui assiste per interessarsi a qualche trascurabile particolare di esso, si trova a cozzare inutilmente contro la precisa e invincibile volontà del regista che glielo impedisce; egli non può, se il regista non ha creduto opportuno permetterlo in quel dato momento, indugiarsi a contemplare gli abiti o le forme della protagonista trascurandone l'espressione: se gli autori del film hanno voluto mettere solo quell'espressione in valore, con un *primitivo piano* hanno dato al pubblico non più la donna, e nemmeno, si potrebbe dire, il viso di quella donna, ma solo il riflesso esteriore, su quel viso, di sentimenti



GEORGE ARLISS NEL 'DUCA DI FERRO'

(ENIC)



Greta Garbo nel costume di « Margherita Gauthier » (M. G. M.)

interni. E lo spettatore, volente o nolente, è ricostretto nella storia che gli vien narrata, non solo, ma si trova anche obbligato a vederla in un dato modo, e a giudicarla quindi, almeno durante la proiezione, come gli autori del film gli impongono.

Lo spettatore cinematografico infatti non ha la possibilità di riflettere e di giudicare immediatamente quanto gli si mostra: il succedersi dei fotogrammi sullo schermo è così vertiginoso (24 al minuto secondo) da permettere appena la percezione; ogni riflessione è resa impossibile nello spettatore a meno che egli non voglia condannarsi all'incomprensione di quanto vede. Ed il film è anzitutto un'azione diretta sul subcosciente del pubblico e, prima che alla sua intelligenza critica, si rivolge e tocca la sua sensibile percettività; per cui si è constatato più volte, alla visione di film di propaganda ben fatti, che il pubblico applaude tesi che in realtà non sottoscriverebbe se esposte in forma concettuale. Il motivo per cui le sale, in cui si proiettano film di dichiarata ed esplicita propaganda, son disertate va cercato più che altro nell'istruzione, magari anche vaga, che il pubblico ha della sua impossibilità a sottrarsi criticamente all'influenza ideologica che il film avrà su lui. Ed è ancora la coscienza di questa mancanza di difesa critica dello spettatore dalle suggestioni dello schermo che ha fatto definire talvolta il film uno stupefacente, oppio o morfina.

Le impressioni con cui il film bersaglia il subcoscien-

te degli spettatori possono essere così violente da sfociare in azioni subitane, non mediate da riflessività: e la grande massa dei frequentatori di cinematografi viene così a costituire come un immenso campo arato in cui si gettano a piene mani germi, i cui frutti, immediati o lontani, non possono in alcun caso mancare. Si possono citare, come riprova, gli applausi che la ricca borghesia nei vari cine-clubs d'Europa, dai posti cari assaettati, tributa ai film di propaganda russi, e agli incidenti che spesso quei film provocano nelle vaste sale. E, considerando un fenomeno più vasto e una propaganda meno violenta ma più insinuante, si pensi alla trasformazione che il cinema americano opera, quasi inavvertitamente non solo sui costumi e sulle foggie, non solo sulle abitudini e sui sentimenti, non solo sulle mentalità e sul gusto, ma perfino sul fisico delle masse europee. Le molte Greta Garbo o le Jean Harlow che passeggiano per le vie di tutto il mondo insegnino. E in sostanza quando si è detto, prima dell'esistenza del cinematografo, che *la natura imita l'arte*, si è indicato un processo il cui divenire, col film, doveva farsi rapidissimo, e per il quale è lecito considerare il cinematografo come la più formativa di tutte le arti, quella dunque la cui portata sociale e umana è la più potente.

Allo stato di passività intellettuale in cui, salvo ulteriori visioni, viene a trovarsi lo spettatore, corrisponde la necessità assoluta di un'autocoscienza nei creatori del film. Necessità che moralmente potrebbe esser giustificata dal senso di responsabilità del regista che, se degno del suo lavoro, mai vorrebbe, colla cinematografia, che è stata definita *arma*, sparare a casaccio su di una folla indifesa; ma necessità che è anche, e soprattutto originata dalla natura stessa del film.

La novità del film, rispetto alle altre arti, e la sua caratteristica più tipica, è data dal suo esser frutto di una collaborazione.

Perchè questa collaborazione sia efficace occorre che il mondo morale che dovrà esprimersi nella futura opera sia, fin dai primi momenti, criticamente cosciente e delimitato: e condizione sine qua non per il buon esito del lavoro è che ognuno sia membro attivo di una collettività avente uno scopo comune, e non strumento passivo e incosciente nelle mani del presunto unico autore del film, che di fatto non esiste. Anche se taluni ostili buontemponi che commettono l'enorme e ormai quasi inqualificabile errore di considerare il film alla stregua delle altre arti, si diletano di arzigogolare sull'unico autore del film, che è naturalmente, il regista. E' una concezione grettamente individualistica quella che ci presenta, come ideale, la figura, fortunatamente piuttosto rara, del regista che insegue onanisticamente un suo solitario sogno di bellezza, trova un mecenate imbecille che glielo fa realizzare, e lo presenta infine a uno sparuto gruppo di esteti assetati dell'acqua pura del fonte lustrale, sacro e suggellato per i non iniziati.

Il film è una creazione collettiva e, in quanto tale, cosciente, e destinata ad una collettività enorme, spesso supernazionale: ed il suo compito e il suo dovere e quello di interpretare i bisogni e le aspirazioni della collettività.

Da queste considerazioni si può dedurre e tenere per fermo che ogni film deve avere una tesi che ne costituisca l'asse ideologico, che ne determini tutti i particolari, e che sia il punto di convergenza degli sforzi di tutti i collaboratori. Tesi che non può essere un mediocre precetto, ma ampia e universale visione del mondo.

UMBERTO BARBARO

Perché

CHARLOT

non potrebbe essere
cittadino italiano

Dopo tanta attesa, sembra che «Tempi moderni» non sarà proiettato in Italia. Ce ne dispiace non solo perché ogni film di Charlot costituisce, come si dice, un avvenimento, ma perché in questo film Chaplin spezza una lancia, anzi il suo immortale bastoncino, contro il taylorismo, il macchinismo e altre diavolerie della civiltà meccanica. Charlot ha cominciato come clown e sta per finire come sociologo o per lo meno come critico di alcuni lati del sistema sociale ed economico.

Dai primi films, i quali sembravano non avere altro scopo che quello di divertire, è giunto a caricare le sue esili spalle nientemeno che di una tesi. È una maturazione interiore di un artista che progressivamente è andato prendendo coscienza di sé stesso, oppure Chaplin è soggiaciuto all'influenza dei suoi esegeti e apologeti, sempre intenti a scoprire o a costruire la sua filosofia e a prestargli i più misteriosi sottintesi? Era stato annunciato anche un film «serio» con una interpretazione, questa volta parlata, di Napoleone, tutta volta ad affermare idee pacifiste. Non vorremmo che, con queste discese in profondità, Chaplin finisse per farci rimpiangere i suoi primi films ricchi di poesia e recanti una fresca, originale visione della vita nell'apparente avventurosa superficialità.

Nei confronti di Charlot ci sembra ad ogni modo interessante fissare alcuni punti. C'è un Charlot creato dalle amplificazioni di alcuni suoi viscerati ammiratori. Per alcuni è infatti la più grande creazione dell'arte contemporanea, nonostante la labilità, che contraddistingue le sue apparizioni. Simbolico dalla cima della bombetta alla punta delle scalciatissime scarpe, ogni suo gesto è terribilmente allusivo. Guai perderne uno: significherebbe privarsi di qualcosa d'essenziale, essendo la somma di questi gesti una specie di chiave magica, che apre lo scrigno dell'anima umana.

Assistere alle sue apparizioni è poco meno che assistere ad un rito; è quasi proibito ridere come in chiesa. La gente in generale ride ma lo fa per l'inguaribile buaggine della massa.



Charlie Chaplin

Egli è l'Ulisse della nostra Odissea quotidiana, l'Ebreo errante senza peccato, una specie di rappresentante dell'umanità, anzi la filigrana dell'umanità. Charlot sarebbe insomma un archetipo, che servirà ai posteri per ricostruire la nostra epoca. Ma non sono soltanto gli apologeti, che hanno caricato Charlot di un potenziale, che farebbe saltare in aria qualunque essere in carne ed ossa. È il suo stesso creatore che gli ha assegnato un ruolo di pretese totalitarie.

Charlie Chaplin infatti in una intervista si è espresso in questi termini: «Il mio personaggio è l'uomo. Non l'ho mai battezzato, non ha nome: è l'uomo». E più oltre: «Il mio personaggio è l'uomo nella vita, sbattuto dalle forze misteriose del destino, ora infauste, ora benevole. È l'uomo perduto nel mondo, senza passato e senza futuro».

È naturale che noi non vogliamo seguire su questo terreno né Chaplin, né i suoi banditori. Charlot è soltanto la particolare concezione che del mondo e della vita ha il suo creatore. Trarne significati trascendentali e filosofici, presentarci Charlot come l'uomo «sub specie

aeternitatis » significa cadere nel grottesco e rendere un pessimo servizio alla creatura e al suo creatore, anche se quest'ultimo si compiace di divulgare certe interpretazioni. Anzi, volendo orientarci verso un cinema politico, il quale voglia tener conto dei fatti sociali e tenda a modificarli, è interessante fare una radioscopia di Charlot sotto questa specie.

Charlot è beato di vivere fuori legge, obbedendo al suo istinto. Quello che è vita riflessa, autocontrollo, per lui non esiste; quello che è organizzazione sociale non ha senso. Charlot eternamente alle prese col policeman è lo stato di natura alle prese con la società organizzata. Il dipingere il primo come polo positivo e la seconda come polo negativo, significherebbe fare del sottile anarchismo, se l'estrema irrealtà di Charlot, uomo senza peso, anzi uomo lunare come l'ha chiamato Piconi nel suo libretto

28



« Il mio amico Charlot », non gettasse nel ridicolo qualunque illazione in questo senso. La non pericolosità sociale di Charlot deriva anche dal fatto che in genere la folla afferra soltanto le parti farsesche e la chiara filosofia del sapersi arrangiare nelle situazioni più disperate. Lezione ottimista da un film pessimista.

Ma quale soluzione positiva è implicita nella critica alla società fatta con mano leggera e in forma quasi inafferrabile da Chaplin? Nessuna, a nostro avviso. C'è la esaltazione della evangelica purezza di cuore, ma non è una bontà attiva, virilmente indirizzata a qualche scopo. Non oppone un mondo nuovo, sano, basato su altri principi a quello vecchio e triste, in cui è imprigionato il suo personaggio.

Ha collocato ai piedi della muraglia il fiorellino della bontà, ma è una bontà disarmata, impotente a combattere. Questa impotenza non va a scapito del prestigio della bontà nel mondo? E' un Davide troppo fatto di fumo per aver la pretesa di abbattere il Golia dell'umana malvagità. E allora Charlot è l'« uomo »? Se anche noi affidassimo alle mani di questo eterno sconfitto la bandiera dell'umanità, dimostreremmo una ben scarsa fiducia nell'avvenire del mondo e nell'utilità di qualunque organizzazione sociale!

Charlot ha reso però in forme poeticamente toccanti la tetraggine delle città tentacolari e gli assurdi dell'urbanesimo.

E' in questo senso un nostro alleato. Quell'America, che molti hanno conosciuto per la prima volta e con stupore (non è l'America la terra del progresso e dei miliardari?) attraverso le pagine di Soldati (« America, primo amore ») o nel « Figliuol prodigo » di Trenker, l'America della miseria e del dolore, c'era già nei primissimi films di Charlot. La gente l'aveva presa per una messa in scena pittoresca allo scopo di ambientare il personaggio, mentre invece era rifatta sul vero.

Charlot è l'espressione della malinconia delle metropoli, è la farfalla che volteggia intorno ai grattacieli (Charlot infatti portato in campagna si dissolverebbe in una nuvoletta come il signor Perelà). Esprime liricamente l'incapacità del progresso meccanico a dare la felicità agli uomini. E' un prodotto della civiltà capitalistica al tramonto, della quale denuncia le tragiche contraddizioni fra le orgogliose conquiste della macchina e le zone necrotiche del consorzio sociale, fra il miliardario e lo straccione coabitanti sulla stessa lingua di terra. Charlot non potrebbe perciò essere cittadino italiano, in quanto può essere concepito solo in rapporto a certi aspetti della vita nordamericana.

In Italia lo Stato, che è umano per definizione e per natura, tende a diminuire le distanze fra le possibilità massime e quelle minime della vita; da noi il povero ha una dignità e il mezzo per elevarsi, il paria e le zone incontrollate della vita sociale non esistono. Non ci sono quindi le condizioni per eroicizzare e mitificare lo straccione. Quest'ultimo fiore del romanticismo non poteva perciò nascere che in America. Il che non ci dispiace, nonostante l'interesse e anche l'affetto che abbiamo per Charlot.

DOMENICO LOMBRASSA

Da « Tempi moderni » di Charlie Chaplin (Artisti Associati)

COMPITI

DEL DIRETTORE DI PRODUZIONE

Il direttore di produzione può definirsi l'anello di congiunzione tra l'arte e l'industria. Questa definizione di un personaggio del mondo cinematografico che per molti può sembrare una figura piuttosto vaga, ha il merito di una grande chiarezza e imposta direttamente la sua funzione rivelandone la notevolissima importanza.

Sono molte le difficoltà che ostacolano la produzione cinematografica e fra esse, indubbiamente la più forte è il conflitto, o per lo meno l'incomprensione reciproca, fra capitale e direttore artistico. Spesso le due parti contrastanti ignorano le esigenze della parte, diciamo pure, avversaria o per lo meno credono di poterle tenere in non cale o le interpretano da un punto di vista tutto proprio. Accade così che i produttori siano spesso convinti di fare una vera e propria opera d'arte quando gli artisti considerano questo loro programma massimo come una manifestazione pompieristica e d'altro canto gli artisti credono di poter fare film di sicuro successo commerciale quando in realtà, lungi dall'interpretare i bisogni del pubblico, vagheggiano la realizzazione di qualche loro concezione che poi tradotta in film incontrerebbe l'incomprensione da parte del pubblico stesso. Il conflitto nasce così, fino dal primo concepimento del film (il soggetto), nella forma più aspra, prolungandosi spesso nella elaborazione del piano di lavorazione e durante la realizzazione. Uno dei punti cruciali della preparazione, in cui forte appare il contrasto è quello della scelta degli attori. Il produttore sarà nettamente orientato verso quelli che hanno già riscosso le simpatie del pubblico, ma il più delle volte essi saranno considerati dai registi come dei guitti abominevoli ai quali andrebbero logicamente contrapposti tipi assai più interessanti, magari non professionisti, meglio rispondenti alle esigenze di quello specifico racconto cinematografico. Per il produttore

questi ultimi costituiranno un pericoloso esperimento che egli non vorrà a nessun costo tentare in quanto rappresentano, per lui almeno, un'incognita e comunque, pur verificandosi il caso di un buon risultato, imporanno uno sforzo maggiore al regista, sforzo che, dal punto di vista del capitale, non potrà tradursi se non in una maggiore perdita di tempo e in definitiva, in un superamento del preventivo stabilito. La durata del periodo di lavorazione, la scelta del personale tecnico, dei teatri di posa, degli esterni, la definizione dei contratti, la contrattazione dei fitti per tutto il materiale occorrente per la ripresa e la illuminazione, dell'arredamento, dei costumi, della musica, della fornitura di pellicola, delle sale di montaggio e giù giù sino ai metodi di lancio del film e alle fotografie da spedire alla stampa, costituiscono una serie vastissima di possibili e naturali punti di attrito, in quanto il regista e il personale artistico del film, ad ogni problema che si presenti, giudicheranno sistematicamente le soluzioni proposte dal produttore come le peggiori e questi, quelle presentate del regista, come le più costose e inutili. Bastano questi accenni, che peraltro sono nella coscienza di chiunque abbia un minimo di esperienza nel mondo cinematografico, per dimostrare come la figura del direttore di produzione, essendo l'uomo che deve risolvere tali conflitti, vada messa in primissimo piano. Occorre dire, ed è la cosa più importante, che questi conflitti esistono e si verificano insistentemente nella realtà della pratica quotidiana. L'esperienza dimostra che non è affatto desiderabile, come purtroppo spesso avviene, che i registi abdicino alle loro esigenze per farsi paladini del produttore, poichè, così facendo, essi rinunziano alla loro funzione artistica e mancando allo scopo, producono per definizione dei brutti film. Per la stessa ragione non si deve chiedere al capitale la mitica e assurda rinunzia a quello che è il suo incontrastato



Fan Dyke e il nostro ministro a Cuba in visita agli stabilimenti M.G.M.



Henry Herzbrun, capo della produzione Paramount



Joseph Mankiewicz, produttore della M.G.M.

Hunt Stromberg, produttore, si congratula con Douglas Shearer, premiato per la migliore sincronizzazione del 1935. (Film: « Terra senza donne » - M.G.M.)



diritto: un buono e fruttifero investimento. Infatti tutte le volte che i capitalisti producono la così detta perla nera, destinata a dare loro personalmente o alla loro casa, un lustro, speciale, montano un affare commercialmente sballato e applicando, come quasi sempre accade, il criterio del kolossal, artisticamente non costruiscono altro che una grossa e costosissima pacchianata. Stabilite in tal modo le opposte e giustificatissime ragioni che costringono le due parti a mantenere con decisa fermezza

30



Jack Conway, tra Franchot Tone e Una Merkel (M.G.M.)

le proprie posizioni, appare indispensabile l'intervento di una terza persona, la cui funzione specifica dovrà essere quella di saper creare un terreno ideale ove possano avvenire i necessari contatti e concretarsi le soluzioni dei problemi che si presentano durante lo sviluppo delle varie fasi della realizzazione. L'opera mediatrice di un direttore di produzione non consiste semplicemente nel gettare acqua sul fuoco cercando di indurre uno dei due avversari a cadere in vista dello scopo comune, ma nel saper capire quali siano le reali esigenze e quali i malintesi, sforzandosi di stabilire una più alta civiltà della polemica. Sarebbe facile obiettare, dopo questi primi accenni, che un individuo di simili capacità, non sia tipo da incontrarsi ad ogni svolta di cantonata.

La storia artistica e industriale del film è legata a quei direttori di produzione che seppero, nella pratica quotidiana della loro attività, assolvere le mansioni di questo speciale e difficile ruolo. I nomi di Pommer, Lupu Pick, Selznick, Zanuck, Thalberg, Zukor, Brauberger, Rabinowitch, sono uniti ai più famosi film, ai direttori artistici più geniali, ai più celebri attori. Vediamo quindi, esaminando uno per uno i successivi momenti dell'attività di un direttore di produzione, come sia possibile assolvere queste mansioni così delicate e difficili e come di fatto esse non siano insormontabili, come può sembrare in teoria.

Supponiamo l'esistenza di una casa che debba fare un piano di lavorazione per la stagione imminente. Il direttore di produzione sa quanti sono i film che si vuole mettere in cantiere, a quanto ammonta il capitale da investire e che ci si ripromette un certo esito finanziario. Eventualmente, anzi assai spesso, sa che il produttore ha impegnato un gruppo di attori: egli che conosce certamente l'ambiente alla perfezione, i registi sulla piazza, le loro capacità e qualità artistiche, le pretese finanziarie e i loro metodi di lavorazione consiglierà il produttore dall'affidare quel film che ritiene più importante al regista considerato il più bravo per suggerirgli invece il più adatto per quello speciale film. Sternberg di « Capriccio spagnolo » ha superato il romanziere de « La femme et le pantin » nel rendere quella bellezza puramente formale, quel senso di decadenza *fin de siècle* proprio per il suo tempera-

mento più formalista, più vuoto, più decadente di quello dello scrittore francese, mentre Ozep, il regista del « Cadavere vivente », sarebbe stato più aderente di Sternberg in « Delitto e castigo », rendendo con maggior verità del direttore tedesco, le sottigliezze psicologiche e gli atroci sofismi dell'anima di Raskolnikof.

A questo punto conviene dire quanto paradossale venga ad essere se fatto diversamente di così, il mestiere del regista. Nessun romanziere accetterebbe con indifferenza di scrivere oggi un romanzo sui bassifondi di Nuova York, domani una delicata commedia di settecento veneziano e dopodomani un romanzo storico sulla ri-



Chester Franklin, direttore di produzione della Paramount

voluzione russa o uno avveniristico alla Wells; cosa che invece nella pratica quotidiana avviene a quasi tutti i registi. Il direttore di produzione deve sapere che il romanzo avveniristico lievemente tinto di intonazione sociale, va affidato preferibilmente a Fritz Lang che non putacaso a Clarence Brown a cui spetta di diritto il dramma borghese o mondano con qualche cenno di psicologia morbosa. Per venire ad esempi italiani e senza voler impegnare in nessun modo la personalità dei registi a cui si accenna, sembra ovvio che un regista come Amleto Palermi sia indicato per il dramma a carattere forte e di intonazione popolare, mentre a Camerini spetterebbe l'espressione dei



(da sinistra) Van Dike, la cantante Rosa Pontella, in visita agli stabilimenti M.G.M., Clark Gable, Joan Crawford e Louis B. Meyer

sentimenti delicati, di un mondo più minuto, analizzato con paziente finezza. Nessuno penserebbe ad affidare a René Clair la realizzazione de « Le due orfanelle » o de « Il padrone delle ferriere » e d'altro canto, nessuno ammetterebbe che « A' nous la liberté » avrebbe potuto essere realizzato da Pabst. Per accennare a qualche altro italiano, un regista come Gennaro Righelli, felicemente seguendo il suo naturale temperamento ha accentuato i caratteri drammatici e passionali nella « Canzone dell'Amore » dalla novella di Pirandello, mentre sarebbe impensabile che lo stesso regista avrebbe saputo trasferire sullo schermo la complessa concettuosità di altre opere del Maestro, nel loro tipico misto di ironia, di paradossale e di satira amara. Gli esempi citati dimostrano come il primo compito di un direttore di produzione sia quello di trovare il regista più adatto, lo sceneggiatore che conosca o sia disposto e capace, in vista di un suo particolare temperamento, a studiare l'ambiente e la personalità dei personaggi che si muovono in una data atmosfera e il loro modo di esprimersi sia con i gesti che con le parole.

Una delle più belle e nobili espressioni dell'attività di un direttore di produzione, in questo campo, sarà quella di saper scovare e sostenere un regista nuovo che egli ritenga particolarmente adatto a dirigere quel dato film. In questo egli si troverà a dover combattere contro la istintiva prudenza del capitalista che non vuole esporre denaro su di un nome il quale non può produrre a documento della propria attitudine e capacità alla regia, dati di fatto di precedenti realizzazioni. Ma non basta che il direttore di produzione riconosca al regista queste capacità, egli dovrà saper dedurre se ci sono effettivamente e come lui stesso può potenziarle. Conscio della sua responsabilità egli potrà affiancarlo a un altro regista nel corso della lavorazione di un film, non tanto perchè egli impari quello che in realtà non s'impara mai, cioè a fare dell'arte, ma perchè prenda sempre una maggiore familiarità con gli strumenti della creazione artistica e per crearsi un mezzo sicuro nella valutazione delle sue reali capacità. Nella lunga serie di colloqui durante i quali vengono esaminati i progetti e le soluzioni che l'aspirante regista

gli propone, egli potrà valutare soprattutto la sua capacità narrativa e la sua conoscenza del mestiere. A contratto fatto, quando si è entrati ormai



Alfredo Guarini, il direttore di produzione di « Passaporto rosso » e di « Regina della Scala ».

nella fase conclusiva, sarà ancora il direttore di produzione che dovrà sostenere il nuovo regista suggerendoli, in una forma non urtante, soluzioni di particolare difficoltà nelle quali il novizio avesse a inciampare, indirizzandolo, con la sicurezza della sua esperienza pratica e del suo intuito, verso la parte essenziale del suo lavoro, facendogli sentire la sua presenza non come un rigido e superiore controllo, ma nella forma più semplice e disinteressata di una collaborazione amichevole e di una ferma fiducia nella sua capacità.

Questa funzione formativa è certamente la più affascinante e il premio migliore che possa avere un direttore di produzione cosciente della propria funzione. Supponendo sempre il caso sopra accennato, il più frequente, di un produttore che abbia un gruppo di attori di sicura cassetta, non è detto che essi siano destinati per forza a produrre le peggiori banalità. Novanta volte su cento essi stessi conquistato il momentaneo favore del pubblico, sono invogliati a produrre qualcosa che li allontani dal solito cliché.

Compito del direttore di produzione sarà quello di dimostrare e convincere il regista che questi attori non aspettano altro che di superare se stessi in un impiego più nobile di quelle che sono certe loro facoltà naturali gradevoli al pubblico e che lui è la persona più adatta per farlo. Ciò eviterà al capitale quel rischio del quale si tiene spesso poco conto: che il pubblico si annoi della formula che in un primo tempo gli era sembrata tanto cara e che, scopertala come tale, non ne voglia più sapere. Allo stesso modo che per gli attori, il direttore di produzione mostrerà al regista, con quali intenzioni e con quale stile si possa nobilitare uno spunto anche di nessun valore quando si è un artista e saprà dimostrare invece al produttore quanta drammaticità e quale motivo di vivo interesse per il pubblico possa esistere in un altro soggetto concepito dal regista o che il regista desidera realizzare.

Considerato questo primo momento e indicatane l'importanza e la gravità agli effetti del risultato finale, si pensi che al direttore di produzione rimane ancora da attuare un vasto programma nel corso delle tre fasi in cui, grosso modo, si può suddividere la produzione di un film. Le qualità e le capacità richieste e soprattutto le ragioni esposte, portano

Emanuel Cohen (il primo, a destra) capo della produzione Paramount, con Cecil B. De Mille.



a dover considerare l'ideale figura del direttore di produzione come un regista e un produttore in potenza. Egli deve sentire la profonda verità della impostazione artistica del regista di talento, intendere l'assoluta necessità di certe esigenze che apparentemente possono essere scambiate per stravaganze e nello stesso tempo, non per personale interesse, ma per profonda

convinzione, e per civile solidarietà con tutto il mondo del cinema, sentire la necessità che il denaro investito in un film dia degli utili, altrimenti, novanta volte su cento, l'effetto più dannoso sarà quello di perdere irrimediabilmente un capitalista alla produzione, o per lo meno a una produzione artistica.

GIUSEPPE RADAELLI





Ronald Colman e Rosalind Russel in «Sotto le due bandiere»

(20th Century Fox)

ALL'INSEGNA DEL MATADOR

La minuta, petulante pubblicità che i giornali in rotocalco hanno fatto, e vanno facendo, al «divo» d'oltreoceano, non ha mancato, alla fine, di sortire i suoi effetti.

Variopinte e oziose farfalle, i nostri fogli abbondantemente illustrati, attaccaticci e spesso maleolenti (qui si allude, per ora, soltanto agli inchiostri), entrano e si posano, da anni, nei tinelli e nei saloni, nelle cucine e nelle barbierie, nei caffè e nelle scuole, nei treni e nelle anticamere, recando una falsa immagine d'un mondo che è pure governato da una dura legge di lavoro, che è pure eretto su fondamenta solide ed esatte.

Non importa: i «divi» insegnano alle nobildonne e agli scolaretti, alle cuoche e alle collegiali, ai barbieri e ai periti agrari, che li ammirano a bocca aperta, come si gioca al golf, si batte una palla da tennis, ci si tuffa nella piscina, si mangia una tartina, si beve un cocktail; come si fanno insomma, con enorme spreco di tempo e di belle maniere, tutte quelle cose cui noi dedichiamo, no e sì, pochi e frettolosi momenti della nostra angustiata giornata.

Ma tant'è: il lettore sospira e manda a morire ammaz-

zati quei tirannacci che gli impediscono di vivere «una vita degna d'essere vissuta». Una bella vita, tutt'aperta e in luce: scrivere agli ammiratori (con l'aiuto d'una segretaria privata), tuffarsi nelle avventure più seducenti (con l'aiuto di un amico devoto), sposare e divorziare (con l'aiuto d'un celebre avvocato), riscuotere infine favolosi stipendi, amministrare grosse sostanze, fare i più incantevoli viaggi anche — ammette il lettore — senza l'aiuto di nessuno.

Su codesti testi esemplari si sono venuti formando, occorre notare, non soltanto i lettori rimasti cuochi o parrucchieri, ma anche quelli scopertisi in seguito attori di cinema...

Il lavoro (dell'esistenza d'un vero e faticoso lavoro cinematografico si sono dovuti accorgere alla fine) ha fatto cadere più d'una illusione e spegnere molto morbino, ma su di un punto — tuttora adescati dal rotocalco — non vogliono mollare: lo stipendio.

I preventivi dei nostri film pendono pericolosamente, come una barca che faccia acqua, tutti da una parte: la la parte degli attori, o meglio degli interpreti principali. Mentre i collaboratori artistici — musicisti, architetti, sce-



Da « Sotto le due bandiere »

(20th Century Fox)

notecnici, scrittori — mossi da un sincero amore per il cinema, riducono al minimo le loro pretese, assistono impassibili alla cancellazione di uno o due zeri dalla casella dei loro compensi, pur di tentare un'esperienza artistica ritenuta più urgente di una sistemazione economica; i nostri « divi » impongono invece degli onorari che, per la loro entità, non fanno davvero onore a chi lo propone.

Tanto rilevanti da sconvolgere più d'una volta l'intera economia del film progettato, lasciando per necessità in una pericolosa ombra quei partiti artistici che andrebbero invece curati e rinvigoriti.

Si ha insomma il caso, non raro, del produttore che, immobilizzata gran parte del capitale disponibile nella scrittura d'un paio di noti attori cinematografico-teatrali, si vede poi costretto a cedere su tutto il fronte: e l'architetto nuovo viene sostituito da un mestierante qualsiasi; e il musicista significativo lascia il passo a un canzonettaiolo di pochi scrupoli; e il giovane pittore a un imbrattamuri « col quale ci si può sempre intendere ». N'esce un film inutile, recitato, anzi strarecitato da una truculenta coppia di celebri mattatori, penosamente manchevoli in tutto il resto.

Un torero elegantissimo e vanesio che piroetta attorno a un povero bue campagnolo, sotto gli occhi d'una plutea stracciata e vagabonda. Uno spettacolo sciupato e un tantino ridicolo.

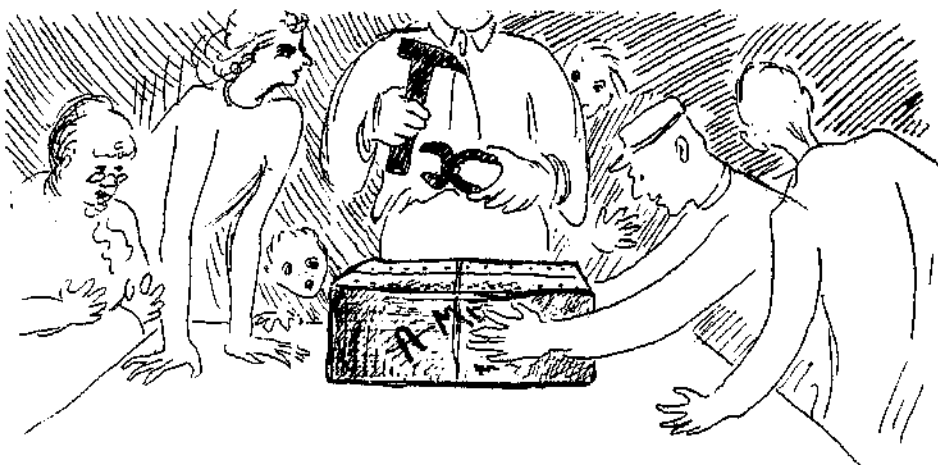
Si potrà obiettare, è vero, che, così facendo, quel produttore dimostra di non avere idee molto chiare e distinte; ma è anche vero che, con quell'assurde pretese, i nostri attori non aiutano a chiarire e a distinguere quelle idee.

Il cinema italiano resta ancora affidato, in un paese che non ha soldi da sprecare, agli uomini di buona volontà e di garantita discrezione: due doti che si vorrebbe costantemente riscontrare negli attori di primo piano, in coloro cioè che più degli altri s'avvantaggiano del successo della nostra industria rinnovata.

Se, poi, i tenori s'accaparrano il gruzzolo sano, quale sarà la paga dei coristi? Accontentati, o tacitati, i « divi », i caratteristi, i generici, le parti di fianco, questi sottufficiali che sono il nerbo del cinema perchè gli danno, se sanamente ordinati e destinati, movimento, colore e vita; questi « minori » di cui il nostro cinema ha sempre bisogno, per far massa e per imporre un suo stile, vengono spesso compensati con uno scampolo di bilancio insufficiente a metterli in grado di adempiere al proprio compito.

Perequazione e calmiera degli stipendi, richiamo all'ordine, invito alla discrezione: ecco le parole conclusive che ci cadono sotto la penna; e i termini d'una disciplina economica ed estetica che solo un organismo agile e attento, qual'è la Direzione Generale per la Cinematografia, può efficacemente attuare.

giv.



Statistiche Americane

Puntualmente ogni anno, verso la fine di ottobre, mi giunge dall'America una cassetta. Malgrado il fatto non rappresenti più una novità le conseguenze sono sempre le stesse e sempre ugualmente piacevoli: emozione in famiglia, saluto più rispettoso dal portiere, larga messe d'inviti nella cerchia degli amici, dei parenti, dei vicini per assistere alla solenne cerimonia dell'apertura. Poi, subito prima che le tenaglie e il martello si mettano al lavoro, ha inizio la seconda fase, personalissima e intima, chimerica, irrazionale e inconfessabile: che sia morto un ignoto zio d'America? che il pacco contenga tanti biglietti da mille dollari o azioni della banca Morgan? Ma dal legno e dai truciolini non esce che un libro. Un bel volumone però; costata di pelle nera, copertina di tela, 1400 pagine di testo, sgargianti tavole pubblicitarie. E' un almanacco, un almanacco cinematografico naturalmente ed è compilato dai redattori della più autorevole rivista americana: il Motion picture herald.

Quest'anno l'almanacco si fregia di un aggettivo pomposo: «internazionale». Vale a dire i suoi dati riflettono o dovrebbero riflettere l'attività del cinematografo non solamente in America ma in tutto il resto del mondo. Infatti nella parte centrale del libro ove è un accuratissimo dizionario biografico di tutti coloro che si occupano o si sono occupati di cinematografo, nomi europei se n'incontrano parecchi. E a onor del vero figura anche qualche nome italiano (anche se la grafia non sempre è rispettata per cui Roncoroni è divenuto Roncori).

Ma più di questo lunghissimo elenco di nomi, di titoli, di date, più delle pagine sulle organizzazioni centrali o periferiche delle varie case o degli spunti polemici in fatto di storia e preistoria del cinematografo a me interessano due paginette di statistiche che sono all'inizio e alla fine del volume. Due paginette, quattro colonnine di cifre allineate; sono come un concentrato, come dei dadi Liebig di cinematografo ma hanno un'evidenza così aggressiva e im-

diata da far impallidire anche il ricordo di molti trattatelli d'estetica.

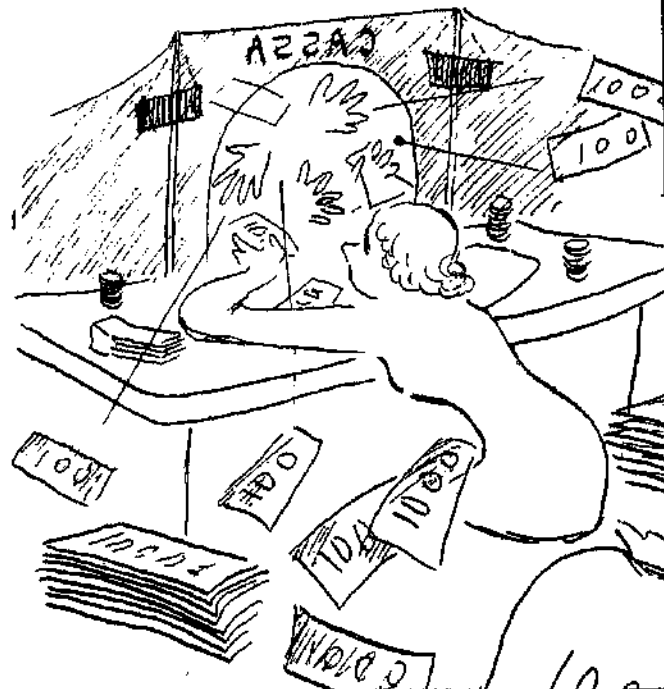
Sapevate voi ad esempio che ogni settimana si vendono negli Stati Uniti dagli 80 agli 85 milioni di biglietti d'ingresso ai cinematografi? e in tutto il mondo 215 milioni? Che l'incasso globale, complessivo, dei cinematografi americani varia annualmente tra i 720 milioni ed il miliardo di dollari? vale a dire in America si spende per andare al cinematografo una cifra equivalente a quella del bilancio statale di una grande nazione europea.

Il capitale investito nell'industria cinematografica ammonta per tutto il mondo a due miliardi e seicentocinquanta milioni di dollari di cui due miliardi in cifra tonda sono di pertinenza degli Stati Uniti. Graziose somme non è vero?

Queste le cifre più vistose; ma giacché siamo in ballo continuiamo a spigolare anche in dati meno astronomici.

La proporzione degli Stati Uniti nella produzione mondiale è stata per il 1935-36 del 68% come volume e del 85% come valore; le famiglie che traggono i loro mezzi di sussistenza dal cinematografo negli Stati Uniti sono 272 mila e rotti; i cinematografi sono 18.508 con 11.308.041 posti a sedere. A questo punto sento il dovere di aprire una parentesi: io sono un temperamento ottimista e fiducioso, credo alla scienza e ne rispetto le conclusioni e i risultati. Ora, in nome di tutti i temperamenti ottimisti e fiduciosi come il mio, credo che nelle statistiche superiori al milione si vada

35



con un'approssimazione non inferiore al cento. Perché il diabolico tarlo del dubbio fa presto ad insinuarsi in una mente, e quest'ultima cifra ad esempio — 11.308.041 — ... Vada ancora per i 308 mila ma quei 41... Voi cosa ne dite? Proprio 41, nè uno di più nè uno di meno? Ma va! E se una seggiola si fosse rotta nel frattempo?)

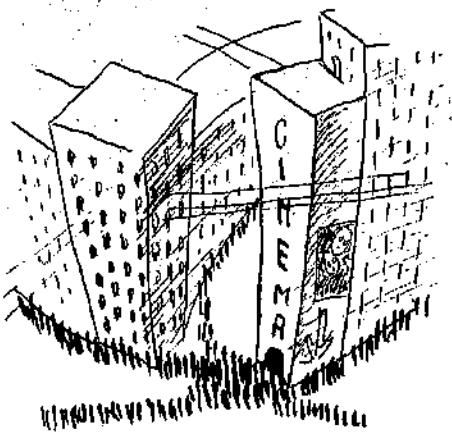
Ma ritorniamo alle nostre cifrette. In America si spendono ogni anno 70 milioni di dollari in fatto di pubblicità cinematografica; è una voce su cui sarebbe utile riflettere, specie se si considera che in Europa per questo servizio, che pur è così vitale, non si impiegano che 9 milioni di dollari (di cui 4 nella sola Inghilterra). In fatto di stipendi... (seconda parentesi preventiva ma questa di tutt'altra natura; fantastica, nostalgica, decadente. Oh bei sogni dorati di bustarelle stragionie di bigliettoni, di cassaforti mostruosamente grandi, di chilometrici conti in banca) in fatto di stipendi dicevamo la sola Hollywood distribuisce ogni anno 78 milioni di dollari, al ritmo settimanale di 1.500.000 dollari. Un bel ritmo, non c'è che dire.

Quanto sopra è nella prima delle due paginette. Nella seconda sono stati affiancati tre elenchi: i film che hanno fatto maggiori incassi; i libri di cui sono state vendute più copie; i lavori teatrali che hanno avuto un maggior numero di rappresentazioni.

Campione dei campioni, recordman assoluto in fatto di pellicole è « The singing fool » (Il cantante pazzo) con Al Jolson che ha dato alla Warner Bros la rispettabilissima cifra di cinque milioni di dollari. Il concorrente più vicino è « Four horsemen of the apocalypse » (I quattro cavalieri dell'Apocalisse) di Valentino che ha dato alla Metro 4.500.000 dollari. Al terzo posto è un altro film Metro: « Ben Hur » con 4.000.000 di dollari. Il 4° posto (3.500.000 dollari) se lo dividono ben cinque pellicole: « The big parade » (King Vidor, John Gilbert e Renée Adorée) « Birth of a Nation » (il primo grande film di Griffith del 1915) « Cavalcade » della Fox - « The covered wagon » della Paramount (1923) e « The jazz singer » (Al Jolson - Warner). Vengono in seguito « Sunny side up » (Fox-1929, 3.300.000); « Broadway Melody » (Metro 1929, 3.000.000) « The cock eyed

world » (Fox 1929, 2.700.000) « Who-pee » (Eddie Cantor - U. A. 1930, 2.650.000) « Kid from Spain » (Eddie Cantor - U. A. 1932, 2.620.000) « The freshman » (Lloyd Pahtè 1925, 2.600.000) « The gold rush » (Charlie Chaplin U. A. 1925, 2.500.000) « The kid » (Charlie Chaplin, Jackie Coogan 1920, 2.500.000) « The ten commandments » (Paramount - 1923 - 2.500.000) « Roman Scandals » (Eddie Cantor U. A. 1933, 2.443.000) « 42nd street » (Warner 1933, 2.250 mila) « Gold diggers of Broadway » (Warner 1929 - 2.250.000) « Grand Hotel » (Metro 1932, 2.250.000) « I'm No angel » (Mae West - Paramount 1933, 2.250.000) « Little Women » (K. Hepburn - RKO 1933, 2.250.000) « She done him wrong » (Mae West - Paramount 1933, 2.200.000) « Cimarron » (RKO. 1931, 2.000.000) « EMMA » (Metro 1932, 2.000.000) « Min and Bill » (Metro 1930, 2.000.000) « Rio Rita » (RKO. 1929 - 2.000.000) « The sea Hawk » (Columbia 1924, 2.000.000) « Way dawn East » (Griffith 1920 - 2.000.000) « What price Glory » (Fox 1926, 2.000.000). La lista continua per un bel pezzo ma noi ci arresteremo a questo primo gruppo di fuori classe, i film che hanno reso dai due milioni di dollari in su. A scorrere l'elenco si provano non poche sorprese. Chi l'avrebbe detto ad esempio che i film d'Eddie Cantor fossero più redditizi di quelli di Charlot? O che in questa specie di aristocrazia dei film (dal punto di vista degli incassi, s'intende) non fossero rappresentate né Greta Garbo né Marlene?

Passiamo ora ai lavori teatrali. L'onore del « presentat arm » spetta a un certo « Rip Van Winkle » che fa



gremire i teatri americani da 50 anni e di cui sono state date la bellezza di 16.000 rappresentazioni. A un'incollatura è la riduzione teatrale di « La capanna dello zio Tom » con 15.000 spettacoli. Ma sono due eccezioni; subito dopo la media scende di parecchio. Al terzo posto, affiancati, con 4.800 rappresentazioni, sono: « Music Master » e « Ben Hur » (riduzione teatrale del romanzo di Lew Wallace). La curva continua a scendere veloce: « The man from home » non ha avuto che 3.840 rappresentazioni, « Arizona » 3.200, « Cyrano de Bergerac » 2.460; « Green Pastures » (ridotto ora per lo schermo dalla Warner) 1.700.

Dulcis in fundo: i libri. Anche questa volta il « fenomeno » non si può certo dire sia un classico o goda, dalle nostri parti almeno, eccessiva reputazione. Pure qualche merito il signor Chas Monroe Sheldon doveva pure averlo se è riuscito a scrivere un libro « In his steps » di cui sono state vendute 8 milioni di copie. Come pure non si può negare un pò di rispettosa ammirazione per Gene Stratton Porter i cui 4 libri - « Freckles » « Girl of Limberlost » « The harvester » e « Laddie » - hanno avuto queste mostruose tirature: 2.000.000; 1.700.000; 1.600.000; 1.600.000. A calcolare i diritti d'autore, anche ammesso che l'editore sia stato un pò strozzino, c'è da farsi venire le traveggole. Del resto anche il signor Lew Wallace il cui romanzo « Ben Hur » oltre a 1.900.000 copie vendute ha avuto gli onori di una riduzione teatrale e di una riduzione cinematografica, non si può dire si porti male. In quest'elenco di scrittori-miliardari gli amici e i conoscenti scarseggiano; uniche eccezioni, Mark Twain che ha al suo attivo 1.500.000 copie di « Tom Sawyer » e Jack London con 1.412.000 copie di « Il richiamo della foresta ».

Teatro e letteratura ci hanno portato fuori del seminato; le statistiche dovevano essere essenzialmente cinematografiche. E allora per chiudere ecco l'elenco dei dieci film americani che hanno incassato di più nella stagione 1935-36: Mutiny in the Bounty (Metro) Top Hat (RKO) Roberta (RKO) Midsummers Night's dream (Warner) Steamboat 'Round the Table (Fox) David Copperfield (Metro) Lives of a Bengal Lancer (Paramount) She married her boss (Columbia) Forsaking all others (Metro) China seas (Metro) Goin' to town (Paramount) Les Miserables (United Artists).

diesse



DA 'TARAS BULBA'

(ENIC)

BIMBI NEL CINEMA

Sui duecento milioni di persone che ogni settimana si accalcano nelle novantamila oscure sale cinematografiche del mondo intero, la grande maggioranza è probabilmente costituita da coloro che prediligono le stelle soavi o fatali e i grandi registi. Verranno poi coloro che si appassionano ai moderni principi azzurri, agli eroi belli e pugnaci, ma non saranno neppure pochi coloro che si muovono al sorriso o al pianto delle piccole attrici. Alle monellerie dei piccoli attori.

Molti anni or sono un'indimenticabile film di Charlie Chaplin, il Monello, rese celebre di colpo in tutto il mondo un fanciullo americano: Jackie Coogan. In quel film Jackie Coogan aveva una parte indicatissima per il suo volto ingenuo ma soffuso di tristezza, per il suo sguardo d'un candore fanciullesco ma pur grave. Il Monello fu un trionfo non soltanto per Charlot ma anche per Jackie Coogan che fu subito scritturato per duecentomila dollari e fece molti altri film, tra i quali ricorderemo i migliori: Il mio bambino e Oliviero Twist.

Divenuto adolescente, egli lasciò il cinematografo per studiar legge. Ora, senza interrompere gli studi, è tornato allo schermo e fra poco lo giudicheremo come attore... normale (Jackie è adesso un giovanotone di ventidue anni) nel film La casa del ranch.

Aggiungeremo che ha sposato la biondissima Toby Wing e che, malgrado posseda una ventina di milioni di dollari, è sempre al verde per via di sua madre, l'ex bathing girl, Annette Kellermann, che pare sia assai tirchia.

Di Shirley Temple che cosa diremo che già non sia stato detto e ridetto? Astro di primissima grandezza, il fulgore della sua gloria è tale da far impallidire d'invidia le stesse grandi stelle dai nomi celeberrimi.

La piccola grande attrice è nata a Santa Monica, in California. La nascita della bimba essendo venuta a coincidere con la nomina a direttore di banca del padre, questi avrebbe voluto chiamarla Smile, che significa sorriso, o meglio ancora God's Smi-

le, sorriso di Dio. Ma poi, volle evitare alla bimba un nome bello ma strambo. Un altro nome le viene dato sovente: Dimples, che vuol dire fossette.

Shirley Temple è alta un metro e dieci centimetri, ha sette anni, pesa ventidue chili, è bionda ricciuta, i suoi occhi sono di color castano ed il suo nasino è proprio a patatina. Ma voi tutti, grandi o piccoli, la conoscete meglio di me e ricordate pure benissimo il lungo elenco dei suoi film e tutte le infinite risorse della sua arte prodigiosa.

Lasciamo dunque Shirley Temple ai suoi trionfi sempre rinnovati ed occupiamoci di un'italianina più piccola pure brava e graziosa.

È nel film Pensaci Giacomino, con Angelo Musco, che ha debuttato la piccola attrice di sei anni Vandina Guglielmi. Figlia del famoso Polidor, — che noi ricordiamo ancora, alla vecchia Tier romana, con il povero Chione e il conte Negroni, nell'alone di gloria di Francesca Bertini, Hesperia, Alberto Collo, le due Jacobini ed altri minori, inscenare ed interpretare i suoi filmetti comici del tempo, spesso a base di grandi capitomboli, ma non privi di vis comica anche più elevata — la piccola Vandina è una vera figlia d'arte. Sua madre, la signora Matilde Pratolongo, è attrice simpaticamente nota. Vandina è graziosissima ed intelligentissima. La sua disinvoltura è pari se non superiore a quella di Shirley Temple ed i nostri lettori non hanno che da guardare la fotografia qui riprodotta per convincersi che assai difficilmente un bambino può raggiungere simile facoltà d'espressione. Inoltre, Vandina Guglielmi sa ballare e cantare e balla e canta e parla con una spigliatezza incantevole. È una donnina in miniatura, ma senza leziosaggine, con schietta naturalezza.

Il suo debutto in Pensaci Giacomino è stato talmente buono che la Capitani Film ha già firmato con i suoi genitori un contratto per due soggetti da girarsi nel 1937 e imperniati sulla piccola attrice.

Delle famose cinque gemelle canadesi che recentemente hanno girato



Vandina Guglielmi, figlia di Polidor, che debutterà nel film italiano « Pensaci Giacomino ». (Capitani - ICAR)

il loro primo film, ormai tutti sanno nascita, vita e miracoli. La stampa cinematografica si è diffusamente occupata delle difficoltà che l'operatore Daniel B. Clark e il regista King hanno dovuto superare per riprendere le scene del Medico di campagna: illuminazione specialissima e benevola attesa in casa Dionne che le piccine si decidessero ad eseguire, motu proprio, qualche cosa di veramente interessante...

In ogni caso, il Medico di campagna è sicuro di segnare più di un primato.

E non accenneremo a Baby Le Roy che ha « lavorato » con Maurice Chevalier in Papà cerca moglie ed è stato il protagonista del film Il bambino rapito? Baby Le Roy è tutto quel che c'è di più...baby: è un bamboccio biondo e rosa, che porta volentieri gli occhiali, non privo di atteggiamen-

Il « bambino prodigio » Peter Bosse in « Accordo finale » con Maria von Tasnady

ti naturalissimi in un bimbo nelle manine del quale si mettono palle da tennis, stecche da golf, racchette, birilli.

Vi è un altro fanciullo celebre di cui desideriamo parlare brevemente: è l'inglese Freddie Bartholomew, prodigioso interprete di Davide Copperfield e del Piccolo Fauntleroy. Nel 1929, una sua zia, la signora Mabel Millicent, lo prese ai genitori all'età di cinque anni, mediante un indennizzo d'un migliaio di sterline, e seppe far valere a Londra il talento scenico del bambino, che conquistò poi Hollywood dove ora guadagna mille duecento dollari alla settimana.

C'è bisogno di aggiungere che i genitori di Freddie hanno intentato un processo alla zia e lo hanno perduto?

Un altro bambino americano divide con Shirley Temple i trionfi dello schermo: è Jackie Cooper che ha raccolto in un certo senso la successione di Jackie Coogan.

Jackie Cooper è un attore nato non un fanciullo prodigio. Tutti dicono che egli continuerà più tardi a fare degli ottimi film. Ha dodici anni e guadagna millecinquecento dollari alla settimana. I suoi film più noti sono Il Campione, L'Isola del Tesoro, Piccoli Uomini. Il suo nome è legato a quello di Wallace Beery.

Come tutti i ragazzi americani, Jackie Cooper ama la vita all'aria aperta e lo sport: equitazione, ciclismo, aviazione, tiro. Studia privatamente, desidera entrare a suo tempo all'Università ed intanto passerebbe volentieri intere giornate nelle sale di proiezione.

Chiudiamo questa rapida rassegna di alcuni piccoli attori del cinematografo con Franco Brambilla, che si è rivelato eccellente interprete della



parte di Mario Cardini in Vecchia Guardia di Blasetti. Ha undici anni è disinvolto, naturalissimo, intelligente e studioso. Non è ciò che si suol dire un bambino prodigio e non ci tiene ad esserlo. Non posa e odia le pose degli altri, grandi e piccoli. Romano, vive a Roma e studia in un collegio del Gianicolo. La sua mamma, la contessa Brambilla, ha raccontato ad un nostro collega, il vero debutto di Franco, in casa, quando improvvisò di sorpresa la danza di Greta Garbo in Matia Hari:

« S'era messo in mutandine, con una gran sciarpa sul petto, aveva requisito tutti i miei gioielli, infine aveva piazzato in un angolo la sorella, che doveva fare da idolo, con vero acume scenico, ed eccolo lì a contorcersi con enorme serietà ».

Franco Brambilla è naturalmente appassionato per tutti gli sport: gioca con foga al tennis ed al calcio, nuota assai bene e sa guidare l'automobile.

Per ritornare al cinematografo, diremo ancora di lui che la macchina da presa lo lascia indifferente e che fra i piccoli suoi colleghi d'arte preferisce Jackie Cooper, mentre fra i grandi la sua simpatia è tutta per Ugo Ceseri. Il cinematografo gli ha procurato molte soddisfazioni. Tra l'altro, la Fauno Film gli regalò una bicicletta che egli non esitò ad inforcare subito, malgrado avesse, quel giorno, la febbre a 38.

Con tutto ciò Franco Brambilla ha intenzione di studiare per diventare direttore di banca.

RENATO BONANNI

Bambini nel film « Al sole »

(ENIC)

Da « Accordo finale » con Peter Bosse

(ENIC)



TIRRENIA

Sul limitare della macchia del Tombolo, a cinquecento metri dal mare, tra Livorno e Marina di Pisa, c'è Tirrenia. Arrivarci è, in certo qual modo, difficile, specialmente di notte, perchè all'uscita da Pisa o da Livorno sembra che si sia fatto tutto il possibile per confondere il più acuto senso di orientamento. Tuttavia, con un pò di buona volontà, ci si arriva e, quando si è arrivati, l'occhio si sofferma soddisfatto sul complesso imponente degli stabilimenti di Pisorno, creati tre anni fa da Gioacchino Forzano ed inaugurati con « Campo di Maggio ».

Si potrebbe anche dire che Tirrenia c'è, ma non si vede sino all'ultimo momento. (Tanto più che la determinazione di Tirrenia è ancora incerta: esiste infatti soltanto, per ora, il Lido di Calambrone sul quale Tirrenia ha cominciato a nascere, fermandosi a poche villette sulla linea del mare, a cinque chilometri dalla chiesa, dall'ufficio postale e dalla stazione dei carabinieri del Calambrone, presso la colonia permanente Rosa Maltoni Mussolini, ch'è tra le più belle e vaste di Italia). Quella che c'è davvero è Pisorno (Pisa+Livorno= Pisorno) ed è quel che conta. Tanto più che Pisorno è l'ideale per una lavorazione cinematografica che esiga raccoglimento e comodità: dopo averci realizzato due film importanti come « Ballerine » e « Regina della Scala » posso farne garanzia.

La razionalità degli impianti, concepita esattamente dall'architetto Valente, riesce anzitutto a concentrare la lavorazione nel modo più efficace. Concentricamente, del fabbricato degli uffici, attraverso corridoi coperti, si passa a quello dei camerini per gli attori e le comparse, che comprende anche la sartoria, e poi a quello del trucco dal quale si accede direttamente ai tre teatri. Distanze minime e servizi paralleli.

I tre teatri, collegati l'uno all'altro, pur restando indipendenti, hanno in comune il deposito delle lampade, la centrale elettrica e l'impianto sonoro e sono circondati dal terreno destinato alle costruzioni d'esterni in stabilimento, delimitato dalle attrezzerie, dalle falegnamerie e dai depositi di materiali da scena.

Sala A. sala B. e sala C. costituiscono il complesso degli stabilimenti di Tirrenia. Caratteristica principale, l'altezza: la sala A. e la sala B. sono alte 18 metri ciascuna. La sala C. è alta 10 metri. La sala A., lunga 50 metri e larga 26 è la più grande; perfettamente impermeabile

ai rumori ed alla luce è dotata di una speciale grue, sostenuta da guide e tiranti Eiffel, allungabile a canocchiale così da permettere alle macchine da presa qualsiasi inquadratura dall'alto. Tre ponti americani scorrevoli ed una torre di 12 metri completano l'attrezzatura del teatro. La sala B. di metri 30 per 30 ha forma absidale ed è dotata di due ponti scorrevoli e di una passerella aerea. Togliendo il tavolato del pavimento si scopre una vasca di cemento di metri 10 per 10 nella quale si può immettere l'acqua allo scopo di creare fontane, piscine e vasche di diversa ampiezza. La sala C., metri 18 per 32, è fornita di colonne in cemento per la costruzione di scene speciali. Questo teatro va però considerato come un teatro di smistamento per le lavorazioni principali sistemate nella sala A. e nella sala B.

Il parco elettrico è ricchissimo di ogni genere d'apparecchi e comprende, fra l'altro, un modernissimo arco da mille. La centrale elettrica è capace di 8000 ampères di corrente continua a 110 volts e di 1200 KW di corrente alternata a 220 volts, più due gruppi autogeneratori di energia elettrica trasportabili.

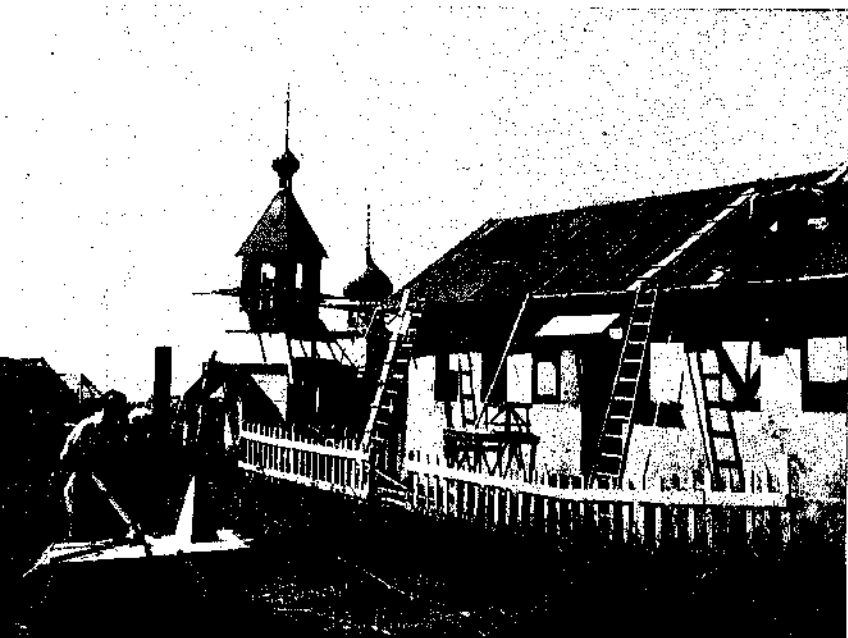
L'impianto sonoro è Western Electric trasportabile, con funzionamento assicurato da un sistema di batterie d'accumulatori ricaricabili in sede a mezzo di raddrizzatore elettrotonico.

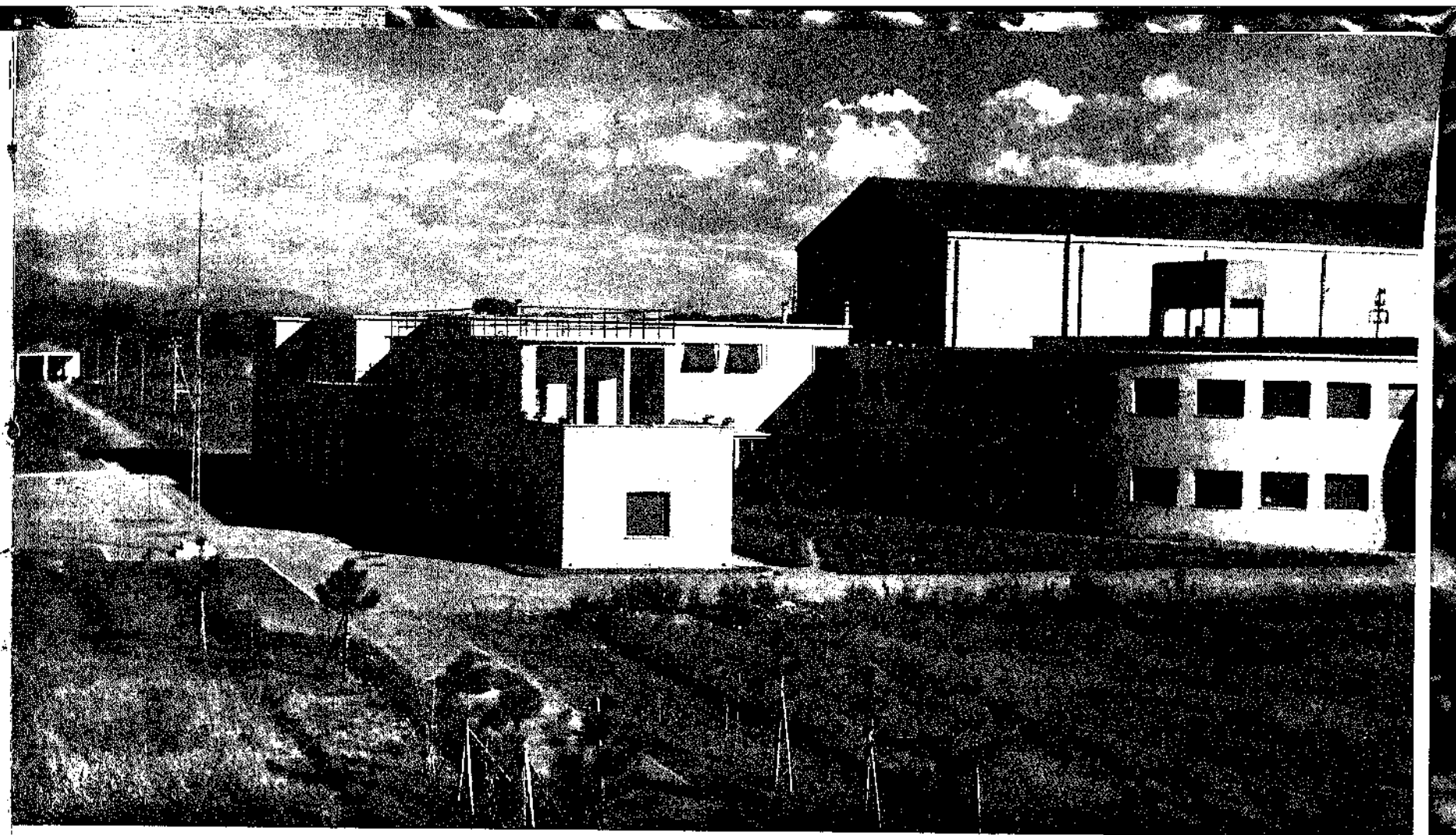
Il mare imminente, la più imminente pineta, qui coltivata e ravviata, la selvaggia ed incolta, l'Arno e i suoi canali, la stazione radio di Coltano, il porto e la città moderna di Livorno, la livornese « Venezia » e l'antica e monumentale Pisa, le campagne ridenti e le prossime Alpi Apuane, compongono infine intorno a Tirrenia il più ricco campionario di esterni che si voglia immaginare, senza contare il vicino lago di Massaciuccoli, le ville settecentesche della Lucchesia e della Val di Nievole e, a novanta chilometri, Firenze bella e fiorita, oppure la Riviera Ligure.

Per l'arredamento e per le masse Livorno e Pisa offrono inoltre quanto si possa desiderare. E quando manca una serie di frak o un ammobigliamento di stile, alla peggio, basta ricorrere a Firenze. Non è raro il caso che i salotti fiorentini si sguerniscano di gentildonne e di gentiluomini per fornire a Tirrenia materiale umano assolutamente eccezionale. E in quanto ai mobili, le gallerie antiche e moderne della città più bella d'Italia sono generosissime. Lucca e Pisa provvedono poi doviziosamente alle esigenze orchestrali e a Pisa c'è un teatro, il Verdi, che si presta magnificamente ad interni in teatro dal vero che nulla hanno da invidiare a quelli della Scala o del San Carlo.

Resta da illustrare il regime degli alloggi e delle comunicazioni, che è importante e non è ancora perfetto. S'è accennato alla difficoltà delle vie di accesso, ma tanto dalla parte di Livorno, quanto da quella di Pisa, sono in corso di sistemazione. Per ora una linea tranviaria lega Tirrenia a Pisa e a Livorno: basterà ottenere il prolungamento del servizio, sia pure ridotto, nelle ore serali e notturne, che d'altronde è ottenibile quando si voglia me-

Esterni in uno stabilimento: un villaggio russo costruito a Tirrenia





dante treni speciali. E in quanto agli alloggi, intorno agli stabilimenti ci sono già quattro alberghi, modesti, ma puliti e sta per nascere un grande albergo di duecento camere sul mare, dinanzi alla Gorgona.

In questa nascente città cinematografica tirrenia si sono realizzati sino ad ora tredici film: nominiamoli, nell'ordine: CAMPO DI MAGGIO, versione italiana e tedesca, registi Forzano e Wenzler, con Werner Krauss, Raeca, Biliotti, Picasso ecc. produzione Pisorno; COLPO DI VENTO, versione italiana e francese, registi Dreville e Tavano, con Ermete Zacconi, Dria Paola e Sabbatini, produzione Pisorno; FIORDALISI D'ORO, versione italiana e francese, registi Forzano e Coen, con Fosco Giachetti, Mary Bell e Rolland, produzione Pisorno; MAESTRO LANDI, regista Giovacchino Forzano, con Eduardo Spadaro, produzione Pisorno; PER LE VIE DEL MONDO, versione italiana e francese, regista Epstein, con Ermete Zacconi, Mary Bell e Rolland, produzione Pisorno; L'ARIA DEL CONTINENTE, regista Righelli, con Angelo Musco, produzione Capitani Film; L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA, con Trenker, della Trenker Film; BALLERINE, regista Gustav Machaty, con Silvana Jachino e Antonio Centa, produzione Afi; AMAZZONI BIANCHE, regista Righelli, con Viarisio e Paola Barbara, produzione Arbor Film; I DUE SERGENTI, regista Guazzoni, con Cino Cervi, Evi Maltagliati e Mino Doro, produzione Manderfilm; 13 UOMINI E UN CANNONE, regista Forzano, con Giachetti, Olivieri ecc. produzione Pisorno; L'UOMO CHE SORRIDE, regista Mattoli, con De Sica, Assia Noris, Viarisio e Melnati, produzione Consorzio Eia; REGINA DELLA SCALA, registi Salvini e Mastrocinque, con Margherita Carosio, produzione Aprilia Film. Ed è in corso di lavorazione il quattordicesimo: QUESTI RAGAZZI, regista Mattoli,

con De Sica, Viarisio e la Rissone, produzione Lupa Film. In tre anni quattordici film non è molto, ma quando si comprenderà quale complesso di risorse locali si può avere a disposizione a Tirrenia bisognerà prenotarsi in tempo, per non essere in troppi.

Personalmente devo riconoscere che Tirrenia mi piace moltissimo. Non si può d'altra parte dimenticare la personalità di Giovacchino Forzano, nume tutelare del luogo. Egli è un ospite così generoso e piacevole, e suo figlio Giacomo con Enzo Oriolo, direttore degli stabilimenti, lo coadiuvano così squisitamente, che l'atmosfera si fa nel lavoro tanto raccolta e familiare da render tutto più facile e più semplice. La collaborazione del padrone di casa è insomma viva ed attiva, senza burocrazie e senza vincoli, tanto da moltiplicare le forze.

Ma questa atmosfera si risente a meraviglia sul rendimento degli uomini che è veramente massimo. Devo qui rendere omaggio alle maestranze di Tirrenia che non conoscono lentezza o riposo, quando si lavora. Voi potete chiedere a questi uomini qualsiasi sforzo ed essi lo faranno, capaci di uscire dallo stabilimento alle quattro del mattino per rientrarci alle sei, senza dar mai segno di stanchezza. E questa è la scuola di Forzano che in « Campo di Maggio », battè il record di resistenza con quarantotto ore di lavoro consecutivo.

Sono dunque un entusiasta di Tirrenia, per esperienza e per simpatia e penso che, anche quando la superba città cinematografica del Quadraro, realizzata per l'impulso mirabile della Direzione Generale per la Cinematografia, avrà aperto le sue porte, a Tirrenia si continuerà a lavorare con ritmo sempre più accelerato e nell'atmosfera più felice del mondo cinematografico.

G. V. SAMPIERI

PROBLEMI DEL PASSO RIDOTTO

Uno dei problemi di più complessa e difficile soluzione per gli svariatissimi aspetti sotto i quali si presenta, è indubbiamente quello del passo ridotto. Di questa attività cinematografica, ben poco si è parlato per il passato, e ben poco se ne è considerata la ognor crescente importanza. In origine il passo « ridotto » si presentò, come un balocco costoso per figli di gente ricca; fu chiamato infatti « grazioso » e « divertente »; e nessuno alludeva al passo 9,5 mm. ma comunemente si diceva « Pathè-Baby ». Ancor oggi buon numero di persone profane del cinematografo usano questo termine. Così il passo ridotto sarebbe rimasto lì, se non fosse saltato fuori qualche piccolo capolavoro tra le migliaia di metri buttati via in gruppi di famiglia, villeggiature al mare od in montagna, e ritratti della fidanzata in tutte le pose per i più grandi. Il capolavoro od i capolavori dettero da pensare, o volgarmente in gergo « misero la pulce nell'orecchio »: si studiò il caso. Intanto i fortunati amatori delle soprannominate opere non si chiudevano certo nel guscio e nascondevano i loro lavori; riunioni, inviti di parenti, amici che a loro volta ne parlavano, altri coprendo di gloria l'autore, propagandavano. E la propaganda era ad effetto immediato; chi aveva possibilità non poneva tempo in mezzo, ed acquistava il piccolo apparecchio; molti padri e madri dalle tendenze snobistiche facevano il regalo elegante al rampollo, altri bene intenzionati, ma non in possesso di disponibilità con papà eleganti e condiscendenti, attendevano. Alcuni iniziavano il salvadanaio. Così pian piano il balocco cominciò ad essere non più considerato tale, se ne parlò e si studiò in proposito. Fare la storia del passo ridotto, potrebbe sembrare breve, ma sarebbe molto lunga; forse un poco noiosa, ed è preferibile perciò saltare dagli inizi ad oggi direttamente.

Il problema attuale si presenta sotto ben diverso aspetto da quello iniziale, pur conservando alcune caratteristiche; prima, e non certo la meno importante, quella economica.

Un lato del problema, malgrado le numerose polemiche ancor oggi in piedi ed in possibile corso di soluzione, è secondo me risolto: quello della perfezione tecnica. Dalle due o tre fabbriche che cominciarono a costruire apparecchi a passo 9,5 mm. oggi siamo saliti a più di 15 e gli apparecchi posti in commercio vengono ogni giorno perfezionati.

Tecnici di tutto il mondo studiano, modificano, creano. Macchine perfette corredate da obiettivi di tutte le luminosità, dalle più varie lunghezze focali: citiamo l'ultimo, il nuovissimo « teleobiettivo Siemens » di 20 cm. di lunghezza focale, fornite di schermi di ogni colore e di ogni graduazione, di pellicole di estrema sensibilità (sino a 20 din.), di schermi e pellicola, per la ripresa a colori, e anzi, di pellicole che possono essere impressionate e proiettate a colori senza il bisogno di schermi. Macchine fornite di proprio apparecchio di registrazione sonora, tutto questo è stato raggiunto in un brevissimo spazio di tempo, tutto questo viene ogni giorno perfezionato e sorpassato. Ma la soluzione del problema tecnico ha ceduto il passo ad un problema nuovo di carattere artistico, sociale e possiamo pur dire politico. Questo aspetto va ben studiato e soprattutto bene e decisamente risolto se non si vuol andare incontro a spiacevoli inconvenienti. Il Fascismo ha creato un organo, coordinatore e propulsore della Cinematografia. Sulle funzioni, gli scopi e le azioni della Direzione molto è stato detto, e soprattutto contano i fatti. Da questi fatti concreti potremmo risalire alle origini del problema. La Direzione l'ha affrontato in pieno e sotto molti aspetti, i vantaggi son risultati immediati. Abolizione dei cento e cento gruppi

cinedilettantistici, inorganici, inconsistenti, inutili. Concentramento dell'attività nei Cuf, sezioni Cinematografiche. Incremento a queste sezioni, concorsi, premi vistosi, partecipazione a gare internazionali. Primi frutti: successi artistici all'interno, premi, riconoscimenti, plauso all'estero. Resta tuttavia da considerare, dal punto di vista estetico, la produzione, controllabile soltanto da noi stessi, dalle nostre coscienze. Mi spiego con un esempio pratico: sereno or sono ebbi occasione di vedere un film a passo 16 mm.; trama sintetizzabile in queste tre parole « Giornata di operaio ». L'autore o gli autori hanno messo insieme 180 metri di pellicola e li hanno pienamente, irrimediabilmente sprecati. La giornata di questo operaio, malgrado vi siano inclusi episodi umani di certa importanza, è un film lento, pieno di ripetizioni, piatto, arido, con una fotografia che sa d'imitazione russa lontano un miglio. Perché? Perché un tema così suggestivo quale è quello della vita di un operaio, cioè di un elemento vitale della nazione, deve essere così male sviluppato? Un tema fascista, svolto in Regime Fascista, richiede una preparazione accurata e minuziosa. Gli autori (giovani che forse avevano fatto un paio di documentarietti ciascuno), hanno voluto tentare il soggetto, e sono caduti. Mi rivolgo quindi ai giovani, a tutti coloro che vogliono con la loro opera servire il Regime, per esortarli alla preparazione. Il Cinema richiede grande serietà, ed il passo ridotto che è affilato ai giovani, e che può essere sfruttato politicamente, richiede serietà e preparazione doppia. Intanto sarà bene cimentarsi nella ripresa turistica, che d'altro canto costituisce una forma di notevole propaganda.

E soprattutto lavorare molto, senza fidarsi dei primi e a volta effimeri successi.

RICCARDO MELODIA



ROBERT TAYLOR IN "TROPPO AMATA" DI C. BROWN

(M. G. M.)



il 2° gruppo

dell'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche
per la stagione

QUATTRO FILM

Sinfonie di cuori.

Isa Miranda
Beniamino

Il Duca di ferro

George Adliss
Gudy

Missione pericolosa

Renzo M.
George

Il corriere dello Zar

Adolf

Tutto per un bacio

L'anello tragico

Taras Bulba

Il Re delle balie

Il grande peccato

Pattuglia di frontiera

Il demone della m

L'albergo del ter



ppp ematografiche ione 1936-1937 M ITALIANI

nta
antolino Gigli

Due interpreti d'eccezione, per il dramma della consolatrice redenzione dell'arte.
Bavaria Film

go Arliss
Madys Cooper

Colossi storici, nell'ora più tragica dell'epopea napoleonica.
Gaumont-British

René Müller
George Alexander

L'odissea di una donna fra i labirinti della diplomazia europea d'anteguerra.
Fanal Film - Tobis

Adolf Wolbrück
Colette Darfeuil

La realizzazione di un romanzo che ha commosso tre generazioni.
J. N. Ermolieff

Willi Forst
Carola Höhn

Delizioso intrigo sentimentale in un autentico ambiente di principi.
U.F.A.

Hans Albers
Brigitte Horney

Un « giallo » che dà il brivido di una vera emozione in un'atmosfera di vera vita.
U.F.A.

Harry Baur
Danielle Darrieux

Fastosità orientale in un poema indimenticabile, con un interprete insuperabile.
G. G. Film

Käthe Gold
Richard Romanowsky

Vicende incipriate di malizia, sullo sfondo di un... ghiottissimo Settecento.
K. J. Fritzsche - Tobis

Lil Dagover
Willi Birgel

Intreccio di misteri che appassionano. Musicalmente: il più gran film che sia mai stato registrato.
U.F.A.

George O'Brien
P. Ann. Young

Il più simpatico dei « centauri » vive in questo film la più impressionante delle sue avventure.
Sol Lesser

George O'Brien
Barbara Fritchie

Impresa ineguagliabile che darà a O'Brien il soprannome di « Re della Montagna ».
Sol Lesser

Maisie Gay
D. A. Clarke

Qui, tutta l'immaginazione di Edgar Wallace, il « mago » del romanzo poliziesco.
British - Lion Film

iera . .
a montagna
terrore . .



Da «La Contessa di Parma» con Elisa Cegani di A. Blasetti (I.C.I.)

La Contessa di Parma

OVVERO I BELLI OCCHI
DI ELISA CEGANI



Torino, novembre. Dieci anni fa, Elisa Cegani era una fanciulletta, andava a scuola buona buona e non era ancora stata all'estero ad imparare l'inglese ed il tedesco. Una fanciulletta, ma già incantevole: ve ne potrei portare documento scritto. Un giovinetto che allora la conobbe, ebbe a scrivere in un foglio di appunti personali: «Ho conosciuto oggi una fanciulla che ha i più belli occhi, i più affascinanti che sia dato di vedere».

Quel giovinetto romantico, oggi, romantico non è più, e nemmeno scrive ormai appunti personali: ma rivedendo, dopo due lustri, quei belli occhi, più che mai li trova affascinanti. E mentre allora il giovinetto queste cose ve le poteva dire a voce con cameratesca simpatia di adolescente, oggi appena s'azzarda ad intesservi, su questa pagina, rispettoso madrigale di devota ammirazione.

E pensa che di questa sua ammirazione è oggi partecipe tutto il pubblico dei cinematografi italiani, e un poco se ne dispiace; e vorrebbe quasi rivendicare un diritto di priorità alla sua scoperta dei magici grandi occhi di Elisa Cegani.

L'atmosfera in cui si sta girando la «Contessa di Parma» è schiettamente torinese; gli artisti stessi ed il regista ne subiscono l'influsso. Una certa riservatezza cordiale-caratteristica aureola della mole Antonelliana, ha contrassegnato gli inizi della lavorazione; ma di mano in mano il riserbo si attenua, la cordialità si accentua: senza smanie, ma con passione, Torino ritorna un poco ai vecchi amori, al cinematografo, e Blasetti diventa popolare nella città anbauda. L'aiuto regista, l'eminenza grigia, Mario Soldati, è anche lui molto piemontese, e torinese schietto è l'assistente, Carlo Borghesio. Il tono subalpino è dunque assicurato, e l'avvocato Besozzi, direttore di produzione della I.C.I., ne è contento, perché

questo film dovrà essere una specie di esaltazione di Torino come capitale della moda e del buon gusto italiani.

Lo scenario della «Contessa di Parma» verte sulla vicenda sentimentale di un giovane capitano di squadra calcistica, Gino Vanni, che s'innamora d'una indossatrice della torinese casa di mode Primavera; ed egli la crede una contessa, così come l'indossatrice crede il giovane un ricco signore. Insorgono inevitabili ed ameni equivoci ed intrighi, che dissipa e scioglie una ricca e bisbetica zia del Vanni la quale si trova ad essere, vedi caso, la maggiore e quasi unica azionista della casa di mode Primavera; ella conduce a sfociare in un matrimonio la reciproca simpatia dei due giovani.

L'azione si svolge turno a turno in un modernissimo ipotetico grande albergo cittadino, nei locali della casa di mode, in vari esterni della città, a Mirafiori, sulla collina ed infine al Sestriere. Nella scena della casa di mode viene il destro di presentare molte belle indossatrici e molti vestiti, e così pure al teatro del Sestriere, in cui si svolge appunto una serata dedicata alla moda.

Non mancano spunti polemici: la vecchia sensata zia che un bel giorno decide di prendere personalmente il governo della casa Primavera, ne bandisce ogni esotismo francesizzante, e vuole che moda e nomi siano schiettamente ed esclusivamente italiani.

L'intreccio è dovuto al Debenedetti ed al Gherardi: e non si può dire che sia una meraviglia. A cominciare dal titolo, che sa di napoleonico ed odora di essenza di violetta, tutta la trama è più teatrale che cinematografica. Blasetti con la «Contessa di Parma» non sta certo affrontando la realizzazione di un film d'avanguardia: piuttosto, una specie di operetta in prosa, rallegrata spesso e volentieri da musicchette ballabili. Ed è quanto piace al pubblico. Bisognerà però anche accontentare i critici, i quali so-

no tutti d'altronde disposti a dimenticare la banalità di uno scenario quando la realizzazione sia veramente buona ed originale. Certo, Blasetti con la sua ferma esperienza riuscirà a far sì che la recitazione dei protagonisti aggiunga interesse alla vicenda e ne migliori artisticamente la portata. La Cegani potrà interpretare la figura di Marcella in modo personalissimo: il suo sorriso fascinoso ed un poco malinconico sa accattivarsi la parte migliore del pubblico. Centa, nella parte di Gino Vanni, non ha un'inconvenienza troppo ardua, ma dovrà vivificarla con una estrema vitalità sportiva. Meliati come direttore della casa di mode, attempatello, con la barbetta rossastra, si trova a suo agio, e saprà ad essere non troppo lezioso né caricaturale; Valenti, che deve personificare un falso Duca, spiantato seroccone gagà, ha una delle parti di maggiore impegno.

Il film avrà alcune scene sportive: le aristocratiche corse di cavalli ed il popolarissimo calcio. Non ci pare troppo verosimile l'episodio delle corse, in cui la Leda, una cattiva cavalla che al momento della partenza resta al palo, per poi partire distanziata, riesce invece a vincere al traguardo perché tutti gli altri concorrenti sono caduti. Si potevano far guadagnare a Marcella le duemila lire (assai importanti nella vicenda dell'intreccio), in un modo un po' meno drastico.

E dacché parliamo delle corse di Mirafiori ci torna alla mente un dubbio che investe tutti gli «esterni» torinesi. Il film vorrebbe presentare un poco la sintesi della città, anche nelle sue bellezze naturali. Ma Mirafiori è bello a primavera, con le glie rampicanti che colorano i muri delle tettoie, con la fioritura di biancospino che allieta le siepi, con il verzicare del boschetto che circonda il recinto del peso e delle tribune; la collina deve il suo incanto alla bellezza ed alla varietà della vegetazione. Aprile, maggio e giugno sono i mesi belli di Torino; che se ne farà in questo uggioso secoreto d'autunno? Vedremo ma temiamo.

Per gli interni invece tutto va bene: ambienti ed arredamento sono compiuti con gusto sicuro. La parte tecnica anch'essa dà ottimo affidamento: basti il nome dell'operatore Martelli.

Cinquanta proiettori illuminano la scena: artifici tecnici e magie illusionistiche sono messe in opera. Ma per il successo del film occorre qualche cosa di più. Proiettori da millecinque e da tremila, lampade ad arco, spot, parabolici, «madame», fatevi modesti: chi deve illuminare veramente la scena, nel cuore del pubblico, sono i due grandi e belli occhi di Elisa Cegani.

VALENTINO BROSIO



Da «La Contessa di Parma» di A. Blasetti (I.C.I.)



Da «L'arte e gli amori di Rembrandt» di A. Korda

(Manderfilm)

NOTIZIARIO INTERNAZIONALE

ITALIA

Con la stagione invernale rifioriscono i «si dice» sulle iniziative cinematografiche delle nostre case di produzione.

Ci siamo ficcati in mezzo a gruppetti di nostra conoscenza e abbiamo raccolto, per i nostri lettori, qualche voce e informazione che può essere interessante.

Amato sembra che abbia, finalmente, dopo tre anni di passione, trovato la strada per produrre «I fratelli Castiglione». Un film che può venir grosso, si dice, e si aggiunge che il regista sarà D'Errico e, l'architetto, Fiorini. Così sembra che Capitani, il quale sta preparando il lancio di «Pensaci, Giovannino» ritenga che le possibilità di Musco siano tutt'altro che esaurite. E si dice anche che un produttore, di cui ancora non si conosce il nome, dopo i film della marina, della cavalleria, degli alpini, ritenga sia suonata l'ora per fare il film dell'aviazione.

Un autore che ha avuto recentemente notevoli successi in teatro, **Gherardo Gherardi**, sembra sia entrato in simpatia dei produttori se due delle sue commedie (si dice: «Pastine» e «Questi ragazzi») saranno tradotte in film. Un altro invece che ha scritto appositamente per il cinema un brillante soggetto è **De Benedetti**, dal titolo dannunziano «Eravamo sette so-

relle». Già intorno a lui stringono i produttori perchè sembra davvero che nel nuovo lavoro ci siano trovate e spunti per un film spassosissimo e redditizio...

AMERICA

Nel mese di ottobre 14 produttori di Hollywood hanno comprato i diritti di 74 lavori da realizzare per lo schermo.

Tali acquisti, ripartiti fra le principali ditte, appaiono come segue:

PARAMOUNT	23
WARNER	9
R. K. O.	8
20th CENTURY FOX	6
UNIVERSAL	6
METRO G. MAYER	5
COLUMBIA	5
GRAND NATIONAL	4
MONOGRAM	3
WALTER WANGER	1
GENERAL PICTURES	1
CHARLIE CHAPLIN	1
GAUMONT BRITISH	1
HALPERIN	1

Gli scrittori specializzati in lavori cinematografici hanno partecipato notevolmente al rifornimento di soggetti in quanto

40 dei loro lavori sono stati accettati ed acquistati. 32 altri soggetti sono tratti da libri, novelle e racconti che hanno maggiormente attirato l'attenzione del pubblico in questi ultimi tempi. 7 di tali soggetti sono stati tratti da pubblicazioni apparse su riviste americane a grande tiratura quali «Collier's», «Magazine», «Red-Book», «Cosmopolitan» e «The Saturday Evening Post». Gli altri due soggetti sono tratti da opere di Charles Dickens e Jane Austen e precisamente «Dombey e Figlio» e «Orgoglio e pregiudizio».

Volendo riferirsi agli ultimi 14 mesi i produttori americani hanno comprato complessivamente 974 soggetti, per eventuale adattamento allo schermo, di cui 500 scritti espressamente, 376 libri e 64 soggetti teatrali.

Riportiamo qui di seguito i titoli di alcune opere acquistate in questo ultimo periodo:

«Adventure's end» (Fine di un'avventura) di Ames Williams; «Alcazar» - scritto espressamente per lo schermo da John Wayne e J. Carter Herman; «Algeria» - operetta di Victor Herbert; «Una gran conclusione» - novella di Richard Macauley; «Lo strano dottor Clitherhouse» - di Gilbert Miller; «L'Asia ruggisce» - di Clyde E. Elliott; «Il territorio dell'uomo cattivo» -



L'esposizione dei premi nella sala d'ingresso del "Barberini"

I GRANDI CINEMA DEL GRUPPO LEONI IL CINEMA TEATRO BARBERINI E I CONCORSI PER I FILM ITALIANI

Già nel numero scorso abbiamo avuto occasione di illustrare al pubblico la bellezza ed i pregi del CINEMA TEATRO BARBERINI, che è classificato come uno dei più eleganti e confortevoli Cinema di Europa. Vogliamo ancora intrattenerci, sia pure brevemente, sugli impianti di questo teatro per segnalare con quanta cura e quanta passione i dirigenti di esso nulla tralasciano per perfezionare ancora di più l'impianto tecnico della sala, adottando via via che si presentano alla ribalta internazionale, le più perfette innovazioni della tecnica cinematografica.

Per esempio già da alcuni mesi l'impianto cine-sonoro da proiezione con le apparecchiature di amplificazione e riproduzione sonora, è stato eseguito dalla Cinemeccanica di Milano.

L'installazione consta di 2 impianti Victoria VII° con proiettori sonori Victoria VII°, 2 amplificatori D/60 P per l'amplificazione blfonica e trombe esponenziali a chiocciola a due unità ciascuna; la luce per la proiezione è ottenuta con carboni ad alta intensità usati su archi a specchio Zenith II° muniti di dispositivi automatici per la regolazione dei carboni.

L'installazione è stata eseguita, naturalmente, dal personale tecnico della Cinemeccanica, che ha curato la distribuzione acustica dei suoni in modo da dare al BARBERINI quella nitida e perfetta audizione delle emissioni sonore che lo fanno fra i più perfetti cinema italiani ed europei.

Questo impianto della Cinemeccanica è del medesimo tipo di quello che alla IV Mostra Internazionale di Arte Cinematografica, tenutasi a Venezia l'agosto scorso, ha riscosso i più alti elogi sia dai tecnici esteri che dalla stampa internazionale ed è stato citato come modello di perfezione.

Ma il CINEMA TEATRO BARBERINI non si accontenta solamente di rendere perfetti i suoi impianti, vuole avere anche uno stretto contatto con il suo fedele e scelto pubblico di frequentatori. Ecco perchè ha indetto quel riuscitissimo Concorso per i film italiani che tanti consensi ha suscitato da ogni parte.

A proposito del Concorso suddetto ecco l'elenco dei premiati dei Concorsi N. 2-3-4-5.

CONCORSO N. 2

- | | | | |
|-------------------------|-------------------------------|----------------------------|--------------------------------|
| 1 Caffarelli Valeria | - Via Re Boris di Bulgaria 68 | 23 Rita Giulio | - Via Leone IV 5 A |
| 2 Bocchini Luigi | - Via Giacomo Veneziani 18 | 24 Agnes Gina | - Via Rubattino 24 |
| 3 Brunackossi Arconaldo | - Via Sistina 121 | 25 Fran Angelo | - Piazza Barberini 41 |
| 4 Polli Carlo | - Via Apuli 3 | 26 Prosperi Primo | - Via Tommaso Campanella 41 |
| 5 Tomassini Angela | - Viale delle Provincie 14 | 27 Rumberg Athos | - Via Labicana 48 |
| 6 Carnevali Edoardo | - Via Cola Di Rienzo 265 | 28 Scalia Nelli | - Via Regina Margherita 244 |
| 7 Valenti Gigi | - Via Arno 10 | 29 Pallavicini Assunta | - Via Babuino 61 |
| 8 Mencarelli Attilio | - Via Pisana 63 | 30 Blasini Mario | - Lungotevere Testaccio 76 |
| 9 Hans Bott | - Via Bezzacca 6 | 31 Rubini Mario | - Via Flavia 96 |
| 10 Michina Giacomi | - Via Orvieto 25 | 32 Nicola Galileo | - Via Regina di Bulgaria 46 |
| 11 Rokric Adriana | - Via Lancisi 17 | 33 Sorini Emilia | - Via Margutta 94 |
| 12 Chiappini Giulia | - Via Quattro Cantoni 60 | 34 Montani Mario | - Via Boezio 90 |
| 13 Caratù Giovanni | - Via Degli Equi 55 | 35 Prof. Acqua | - Via Parioli 44 |
| 14 Lodi Silvia | - Via XX Settembre 28 | 36 Marlanecchi Ernesto | - Via Pietro Della Valle 2 |
| 15 Cardarelli Francesco | - Via Forino 110 | 37 Mei Mario | - Via Carlo Felice 93 |
| 16 Casale Lina | - Via Nazionale 66 | 38 Mazzola Oricchio Ettore | - Via Capo d'Istria 9 |
| 17 Popi Giulio | - Via Germanico 156 | 39 Cerioli Savina | - Via San Martino Battaglia 14 |
| 18 Prof. Davach | - Via Propaganda Fide 16 | 40 Timidei Vella | - Vicolo Babbuino 5 |
| 19 Biasini Biagio | - Via Luca Della Robbia 22 | 41 Grilli Assunta | - Lungotevere Testaccio 20 |
| 20 Bianchini Tina | - Via Amerigo Vespucci 34 | 42 Forti Giuseppe | - Via Della Croce 24 |
| 21 Cusin Vladimiro | - Piazza Eroi 8 | 43 Cecchinelli Giovacchino | - Via Pisana 30 |
| 22 Pelosi Franca | - Via Sicilia 24 | 44 Mari Mileni | - Via Sabazia 11 |
| | | 45 Carlopio Attilio | - Via Tiburtina 93 |

CONCORSO N. 3

- | | | | | | |
|----|---------------------|---------------------------------|----|----------------------|-------------------------------|
| 1 | Guerrini Giuseppina | - Via Frattina 62 | 24 | Bonomi Angela | - Via Faa di Bruno 4 |
| 2 | Pizzuto Lina | - Via Fregene 6 (San Giovanni) | 25 | De Angelis Carlo | - Via Properzio 12 |
| 3 | Fornari Raffaele | - Via Arenula 16 | 26 | Benedetti Pina | - Via Onofrio Panvino 9 |
| 4 | Cavallo Luigina | - Via Rasella 27 | 27 | Catulo Piccioni | - Via Vite 51 |
| 5 | Colacicchi Sabina | - Piazza Grottapinta 19 | 28 | Pantoni Augusto | - Via Conegliano 16 |
| 6 | Vernata Antonio | - Via Tupino 13 | 29 | Rugini Giulia | - Via Martiri Belloro 2 |
| 7 | Filippi Nicola | - Via Statilia 34 | 30 | Gagliardi Luigi | - Via Reggio Calabria 3 |
| 8 | Colavalli Antonio | - Via Principe Eugenio 51 | 31 | Marsili Alfredo | - Via Spezia 81 |
| 9 | Davach | - Via Sistina 45 | 32 | Marionecchi Ernesto | - Via Pietro Della Valle 2 |
| 10 | Giorgio Cutinelli | - Via Chiana 48 | 33 | Giacobetti Maria | - Via Etruria 42 |
| 11 | Porcù Mario | - Via Ennio Quirino Visconti 20 | 34 | Polli Pietro | - Via Albalonga 38 |
| 12 | Proietti Clotilde | - Piazza Barberini 43 | 35 | Natangeli Antonietta | - Via Avignonesi 26 |
| 13 | Teodori Afra | - Corso Trieste 71 | 36 | Lorini Piera | - Via Paolucci De' Calboli 8 |
| 14 | Ing. Diciò | - Viale delle Province 37 | 37 | Simonetti Franca | - Via Vittoria Colonna 11 |
| 15 | Ing. Scaila | - Corso Trieste 86 | 38 | Tamburro Maria | - Via Acherusio 44 |
| 16 | Dott. Carola | - Via Savona 44 | 39 | Salvatori Francesco | - Via Vite 21 B |
| 17 | Gamboli Maria | - Via Alpi 44 | 40 | Vezzari Olga | - Largo Vercelli (Stireria) |
| 18 | Lepri Derna | - Via Muratte 92 | 41 | Bruno Marini | - Corso Umberto 281 |
| 19 | Castellani Rosa | - Via Urbana 143 | 42 | Valenti Ernesto | - Via Arno 10 |
| 20 | Marconi Marcella | - Via Marsala 32 | 43 | Gentilini Fulvio | - Via Lavatore 37 |
| 21 | Pallavicino Laura | - Corso Trieste 82 | 44 | Cilenti Amerigo | - Via San Marino 12 |
| 22 | Desi Francesco | - Via Ferruccio 45 | 45 | Boldini Giovanna | - Via Simone de' Saint Bon 42 |
| 23 | Rinaldi Giuseppe | - Via Stacci 2 A | | | |

CONCORSO N. 4

- | | | | | | |
|----|--------------------|--------------------------------|----|---------------------------|---------------------------------|
| 1 | Massimo Milul | - Via Avignonesi 32 | 24 | Bufacechi Arnoldo | - Via Nomentana 14 |
| 2 | Meloni Giovanni | - Via Assisi 29 | 25 | Annani Silvia | - Via Cavour 11 |
| 3 | Vaildo Giulia | - Via Medaglie d'Oro 151 | 26 | Saggese Ettore | - Via Cesena 40 |
| 4 | Marro Fernando | - Via Appia Nuova 103 int. 16 | | presso Fresco | - Corso Italia 43 |
| 5 | Faiola Lucia | - Via Cutilia 20 | 27 | Spartano Luigia | - Via Capo d'Istria 9 |
| 6 | Davach | - Via Merulana 18 | 28 | Forges Davanzati Giuliano | - Via Tormillina 31 |
| 7 | Maioretti Maria | - Via Stabia 29 | 29 | Morelli Gualtiero | - Via di Portamaggiore 144 |
| 8 | Burratti Ada | - Via Cesena 40 int. 22 | 30 | Giannini Cesare | - Via Cardinal de Luca 22 |
| 9 | Paolini Serafino | - Via XXIV Maggio 8 | 31 | Pandolfo Paolo | - Via Cavallini 3 |
| 10 | Cerioni Tiziana | - Via Nocetta 59 | 32 | Iomme Italo | - Piazza Mazzini 8 |
| 11 | Sandelli Sofia | - Via Quattro Fontane 8 p. II | 33 | Capozzo Antonio | - Via Candini 2 |
| 12 | Ventura Giulia | - Via Biella 6 scala B int. 24 | 34 | Tosi Amalia | - Via Frattina 27 |
| 13 | Amadio Filippo | - Via Sicilia 137 | 35 | Conte Maria | - Via Domenichino 7 |
| 14 | Trigari | - Via Etruria 40 | 36 | Stacchi | - Via Palazzo Race |
| 15 | Nicola Primo | - Via Marcantonio Colonna 33 | 37 | Clandini Tilde | - Via Chiana 98 |
| 16 | Cardoni Filomena | - Via Lungaretta 36 | 38 | Culinelli Giorgio | - Via Tuscolana 42 |
| 17 | Morgantini Roberto | - Via Lavatore 37 | 39 | Iezzi Isolda | - Via Pinerolo 4 |
| 18 | Cavina Alessandro | - Via Carlo Felice 30 | 40 | Giannini Luciano | - Piazza Verdi 9 |
| 19 | Passeretti Pietro | - Via Cesena 52 | 41 | Del Sera Giovanna | - Via Giusti 16 |
| 20 | De Vito Elena | - Via Leopardi 54 int. 6. | 42 | Di Capua Raffaele | - Viale Dalmazia 16 A |
| 21 | Donati Nerina | - Via Urbana 143 | 43 | Catellani Gabriele | - Via S. Nicolò da Tolentino 50 |
| 22 | Mancini Emilia | - Via Mirandola 1 | 44 | Tesone Armando | - Via Cavallini 32 |
| 23 | Ciapetti Elisa | - Via Ant. Bosio 15 | 45 | Ionne Maria | |

CONCORSO N. 5

- | | | | | | |
|----|---------------------------|--------------------------------|----|-----------------------|---------------------------------------|
| 1 | Baldaracchi Claudia | - Via Milano 18 | 23 | Pelagalli Giuseppe | - Via Frattina 59 |
| 2 | Rossi Amella | - Via Dei Serpenti 90 | 24 | De Matteis Luigi | - Via Ripetta 70 |
| 3 | Barone Livia | - Via Principe Eugenio 21 | 25 | S. Fabre | - Via Crescenzo 16 |
| 4 | Targia Giovanna | - Via Francesco Valerio 13 | 26 | Terracina Enrico | - Via Balbo 33 |
| 5 | Bartolini Giulio | - Via Marghera 10 | 27 | Vespasiani Alessandro | - Via Re Boris 147 |
| 6 | Peri Mario | - Via Carlo Mirabello 36 | 28 | Tazi Gina | - Via Mercalli 11 |
| 7 | Costantini | - Piazza Parlamento 20 | 29 | Romano Fortunato | - Via Paternò 12 - CATANIA |
| 8 | Bartoli Nazzeno | - Via Medaglie d'Oro 199 | 30 | D'Alessi Renato | - Via Flavia 18 |
| 9 | Stoppani Giuseppe | - Piazza Barberini 52 | 31 | Michelangeli Anna | - Sicilia 137 |
| 10 | Di Blasio Guglielmi Irene | - Lungotevere Armi 26 | 32 | Bossa Guido | - Napoleone III 99 |
| 11 | Morelli Albino | - Via Tor Millina 31 | 33 | Terzi Nevio | - Via Ostiglia 48 |
| 12 | Barbleri Franca | - Via Goffredo Mameli 41 | 34 | Oneglio Mario | - Viale Parioli 84 |
| 13 | Dr. Emanuele Cortis | - Via Isonzo 196 | 35 | Franzoni Evelina | - Via Avignonesi 26 int. 5 |
| 14 | Antonio Frislini | - Via Piave 7 | 36 | Cardoni Filomena | - Via Lungaretta 36 |
| 15 | Bossi Renato | - Via del Parlamento 26 | 37 | Modica Cav. Salvatore | - Via Quintino Sella 20 int. 9 |
| 16 | De Matteis Giulio | - Piazza Navona 101 | 38 | Piccardi Liliana | - Via Della Stelletta 20 |
| 17 | Giulio Bisconti | - Via Napoleone III 26 | 39 | Raino Isoldo | - Via Nicola Fabrizi 11 |
| 18 | V. Blondi | - Via Veneto 50 | 40 | Bandi Gianna | - Via Principe di Piemonte 202 p. III |
| 19 | Umberto Bianchi | - Via Salaria 292 | 41 | Martineili Nello | - Via Vico Marescote 4 |
| 20 | Isabella Caprari | - Via Principe Umberto 18 | 42 | Stagheh Leone | - Via Regina Elena 3 |
| 21 | La Vigna Eugenio | - Via Principe di Piemonte 407 | 43 | Mastrangeli Vittorio | - Via Dei Volsci 92 int. 8 |
| 22 | Valeria Strletti | - Via Volturmo 40 | 44 | Fianchini Ubaldo | - Via Amerigo Vespucci 34 Scala IV |
| | | | 45 | Salluce Domenico | - Via XX Settembre 28 |



di Marion Jackson; «Chopin» - di Sidney Buchman, che sarà diretto da Frank Capra per la Columbia; «Ritardo al sole» - di Antony Thorne, sull'attuale rivoluzione spagnola; «Il grande Cronne» - di Clarence Buddington Kelland, racconto pubblicato sul Saturday Evening Post; «Il piacere dell'idiota» - di Robert E. Sherwood, comprato dalla «Metro» per dollari 135.000; «Giovanna D'Arco» - espressamente preparato da M. Litvak, sulla «Pulzella d'Or-

leans», con Claudette Colbert come protagonista; «La vita di Alfredo Nobel» - acquistata dalla «Universal» dallo scrittore cecoslovacco Holf Passer; «Uomo del popolo» - romanzo di Frank Dolan. La «Metro» che ha comprato tale lavoro lo farà adattare per lo schermo dallo stesso autore; «Assassinio a Wanton» - giallo di Whitman Chambers, comprato dalla «Metro»; «Un assassinio a Manhattan» - giallo di Edwin Neilly Porter; «Il principe di

50



Da «Allegria» di Willy Forst

(S.A.N.G.R.A.F.)

Pilsen» - operetta di Frank Pixley; «**I coloni del Rio Grande**» - di Y. e C. Jacard; «**L'assedio dell'Alcazar**» - scritto espressamente per lo schermo da Sonya Levien, acquistato dalla «Fox»; «**Tovarich**» - di Jacques Deval, acquistato dalla «Warner».

Il noto industriale della Paramount Darryl F. Zanuck ha istituito parecchi premi da assegnare a scrittori che preparino un interessante copione sull'assedio dell'Alcazar.

Coloro che hanno assistito alla presentazione nel formato ridotto durante l'ultima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, a Venezia, sono stati veramente sorpresi nel constatare gli enormi progressi del cinema a colori dalla presentazione di film 16 m/m. a colori, sistema Kodachrom. Si rilevava con rimpianto però che tale sistema non avrebbe potuto mai essere applicato alla produzione cinematografica vera e propria in quanto dall'originale, che poteva solo divenire positivo mediante inversione, non si potevano ottenere copie.

Sembra ora che a tale inconveniente si possa riparare e che dall'originale si possano ottenere tutte le copie che si desiderano. Tali almeno sono le assicurazioni della Stihl Noble C.° Hollywood.

Secondo uno studio condotto dal Dipartimento di Commercio degli Stati Uniti, il capitale investito nell'industria cinematografica americana è di circa due miliardi di dollari, mentre nel mondo intero la somma investita in tale industria è di miliardi di dollari 2,6.

Di sola pubblicità concessa ai vari giornali l'industria cinematografica del film americano spende 80 milioni di dollari per l'interno e 33 milioni di dollari per l'estero. Il personale impiegato in questa industria è agli Stati Uniti di 28 mila persone, che guadagnano circa 100 milioni di dollari all'anno. La frequenza media settimanale si aggira sugli 80 milioni di persone.

La produzione cinematografica che Hollywood metterà prossimamente in circolazione, comprende 516 film. Partecipano a tale riproduzione, con le rispettive percentuali a fianco segnate, le seguenti ditte:

Paramount	14 %
Republic	13,8 %
20th, Fox	13,6 %
Warner	11,8 %
Columbia	11,3 %
M. G. M.	10 %
Universal	10 %
R. K. O. - Radio	9,6 %
United Artistes	5,9 %

Secondo un'inchiesta condotta dal Ministero degli Interni degli Stati Uniti, sui 17 milioni di scolari americani, ripartiti in 83 mila scuole elementari, si valgono di 1097 macchine da proiezione quale ausilio all'insegnamento.

FRANCIA

Anche la Società francese Thompson Houston assicura di essere in possesso di un procedimento in base al quale film a colori assolutamente perfetti si potranno ottenere nel numero di copie che si desidera. Una presentazione ad un ristretto pubblico di competenti sarà organizzata prossimamente da tale Società a Parigi.

«*La fossa degli angeli*» con A. Nazzari e L. Ferida. di G. L. Bragaglia

(Diorama Film)



Marlene Dietrich e Charles Boyer nel «Giardino di Allah»

(Artisti Associati)

GERMANIA

La Società An. «AGFA» annuncia di lanciare prossimamente sul mercato un tipo di film a colori dal quale si potranno ottenere copie sia in bianco-nero che a colori.

Tutte queste notizie sul colore fanno pensare che sia ormai giunto il famoso momento del trionfo del colore: staremo a vedere.

Per coloro che seguono il problema del colore annunciamo che la Ditta «Agfa» ha pubblicato recentemente un opuscolo del Dr. A. Erlach sugli schermi colorati con particolare riferimento alla fotografia e al cinema.

Numerosi esempi dimostrano i risultati ottenuti mediante il razionale uso di filtri, sia alla luce naturale che artificiale.

Dei grafici mettono in evidenza le curve di assorbimento di tali differenti filtri-schermi.

In seguito ad una inchiesta svolta in Germania sul doppio programma cinematografico, risulta che lo attuano in pieno i seguenti Paesi: Belgio, Danimarca, Estonia, Francia, Lussemburgo, Polonia, Spagna. Hanno abolito tale sistema: la Germania, la Jugoslavia, l'Austria, la Norvegia, la Svezia, la Svizzera, la Cecoslovacchia e l'Ungheria.

In Italia, come è noto, il sistema del doppio programma è ammesso per i cinema di II e III categoria.

La lunghezza media del programma per detti Paesi è press'a poco la seguente:

ITALIA	2300 - 2600 m.
BELGIO	3300 - 5000 m.
DANIMARCA	2500 - 3000 m.
GERMANIA	3200 - 3500 m.
ESTONIA	3000 - 3300 m.
FINLANDIA	2800 - 3000 m.
FRANCIA	4200 - 5000 m.
JUGOSLAVIA	2600 - 3000 m.
LUSSEMBURGO	4000 - 5000 m.
AUSTRIA	2700 - m.
NORVEGIA	2600 - 2700 m.
POLONIA	2800 - m.
SVIZZERA	3800 - 4000 m.
SPAGNA	3500 - 4000 m.
CECOSLOVACCHIA	2700 - 3000 m.
UNGHERIA	3000 - 5500 m.

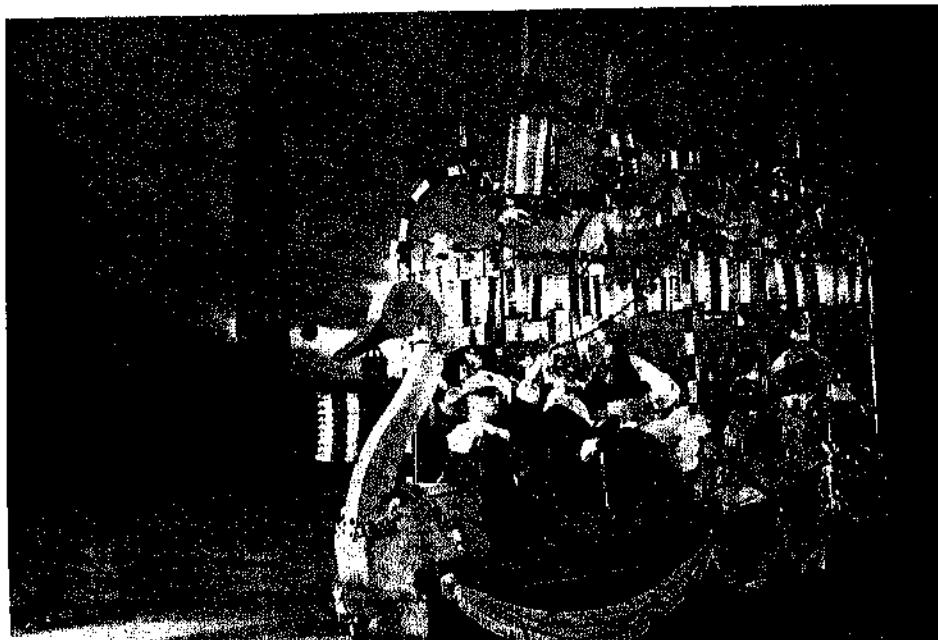
segue America

Charles Liperton, l'operatore della Paramount a Hollywood ha festeggiato un giubileo molto originale. Con l'ultimo metro di film visionato il giorno di tale ricorren-

za egli ha raggiunto il totale di cento milioni di metri di pellicola da lui passati.

E' sintomatico rilevare il discorso fatto ad Hollywood dal vice Presidente della Metro Goldwyn Mayer, Mr. Luols B. Mayer, che è al tempo stesso presidente dell'Associazione Produttori Americani. Egli ha dichiarato: «Noi abbiamo una quantità di comunisti ad Hollywood che assorbono una paga settimanale di 2.500 dollari. Sarà bene che essi facciano le loro valigie e ritornino a Mosca».

Il museo per l'Arte Moderna di New York ha intrapreso uno studio sullo sviluppo dell'arte cinematografica. A tale scopo il Museo sta costituendo una speciale cineteca che comprende già i seguenti film: «Il Gabinetto del dott. Caligaris» (1919) - «L'ultima risata» (1923) di Murnac con Emil Jannings - «L'amore di Gianna Ney» (1927) - «Anna Boleyn» (1920, con



Da «I quattro moschettieri» di Campogalliani (Miniatura Film)

UN FILM CHE FARÀ EPOCA!!

è imminente sui principali schermi d'Italia la proiezione del film:

I quattro moschettieri

Tratti dal soggetto di NIZZA e MORBELLI
che tanto successo ha ottenuto nelle trasmissioni
radiofoniche interamente interpretate da marionette



CON
FRIC e **FROC**
SERVI FEDELI



Ecco un film di produzione italiana

che farà felici i bimbi e diventerà i grandi di tutto il mondo

ADATTAMENTO MUSICALE DEL MAESTRO
E G I D I O S T O R A C I
REGIA DI CARLO CAMPOGALLIANI
SCENOGRAFIA DELL'ARCH. PROF.
S A N D R O P R O P E R Z I
FOTOGRAFIA DI FIORIO E VITROTTI
REGISTRAZIONE SONORA E PARLATA ESEGUITA NEGLI

STABILIMENTI CINES PALATINO
CON LE VOCICLASSICHE A TUTTI NOTE

**I QUATTRO MOSCHETTIERI è il film più originale ed esilarante
della stagione che riconcilia con la vita e con il mondo**

PRODUZIONE E MONOPOLIO PER LA VENDITA IN TUTTO IL MONDO:

MINIATURA FILM • Via San Giovanni sul Muro 14 • MILANO

TELEFONO 80909



Erik von Stroheim in «Alba di sangue»

(Mou dial film)

Emil Jannings quale Enrico VIII) - «Il Golem» (1920) - «Il dott. Mabuse» (1927) - «Sigfrido» (1923) - «Varietà» (1925) - «Metropolis» (1926) - «La guerra aerea del futuro» (produzione inglese) - «Nerone e l'Imperatrice Ottavia» (film italiano).

Il film a colori «Il Giardino di Allah» con Marlene Dietrich e Charles Boyer sta ottenendo un grande successo in tutti gli Stati Uniti. Tale film ha incassato in un solo giorno 20.000 dollari e durante una settimana di proiezione 95.000 dollari.

INGHILTERRA

E' stato costituito a Londra un Istituto di Cinematografia che avrà una struttura ed una funzione simile all'Accademia per la Scienza e l'Arte Cinematografica, che funziona già da lungo tempo in America.

Eddie Cantor in «Coniglio o leone?»

(United Artistes)



Coniglio o Leone?

IL FILM PIÙ COMICO DI

EDDIE CANTOR

PRODUZIONE:

SAMUEL
GOLDWYN

CON: ETHEL MERMAN PARKYAKARKUS
SALLY EILERS • WILLIAM FRAWLEY
E LE FAMOSE GOLDWYN GIRLS

ESCLUSIVITÀ:

S. A. ARTISTI
ASSOCIATI

REGISTA: NORMAN TAUROG



CONIGLIO O LEONE?



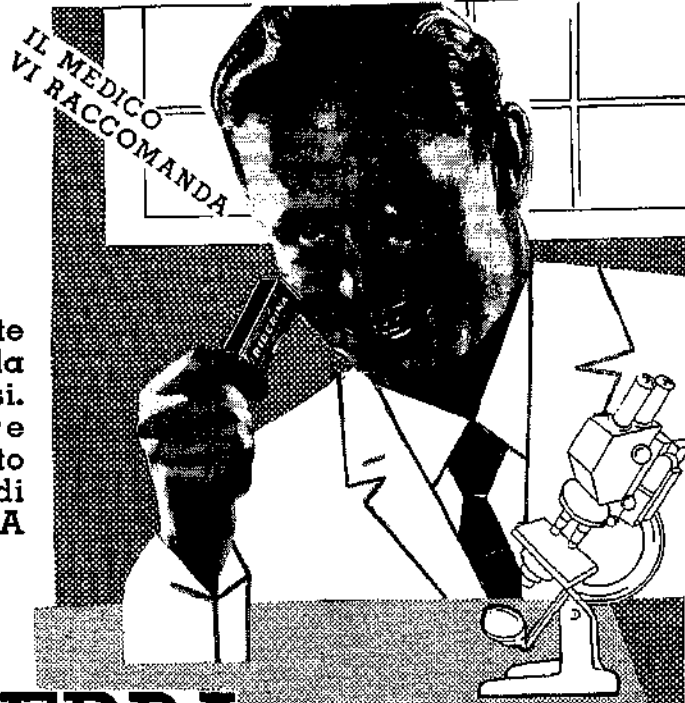
è un crescendo di visioni coreografiche svolgentesi a ritmo musicale e travolgenti per la gioia dello spirito e degli occhi

INFLUENZA
RAFFREDDORI
MALE DI GOLA
NEURALGIE

TUBETTI DA 8 DISCOIDI
BUSTE DA 2 DISCOIDI



In inverno e durante
la stagione umida
occorre premunirsi.
Abbiate sempre
con voi un tubetto
od una bustina di
Riberina ERBA



RIBERINA ERBA

NON TURBA IL CUORE

CARLO ERBA S.A. MILANO



Da «Il sentiero della melodia» di J. Stanley

(Mondial film)

Il tribunale delle pellicole

Pubblichiamo l'elenco dei film italiani e stranieri revisionati nel mese di novembre 1936-XV dalle apposite Commissioni presso la Direzione Generale per la Cinematografia. I numeri tra parentesi (1) e (2) indicano le decisioni delle Commissioni di prima istanza e della Commissione d'appello.

ITALIA

Estremo oriente - documentario del Maggior Virginio Manari - Edizione Ist. Naz. L.U.C.E. - Maggior Virginio Manari

Quattro moschettieri - Avventure eroicamente interpretate dalle marionette dei fratelli Colla - Coordinazione tecnica di Carlo Campogalliani - Musiche ed adattamenti di Storaci - Scenografia dell'architetto Sandro Properzi - Concessionaria: Miniaturo Film di Amilcare Quilieri - Approvata (1).

AMERICA

Amore zingano (The little minister) - dramma, della R.K.O. Radio - Regista: Richard Wallace - Interpreti: Katharine Hepburn, Johan Beal, Alan Hale, Donald Crisp, Beryl Mercer - Concessionaria: Minerva Film - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Coniglio o leone? - commedia, degli Artisti Associati - Regista: Norman Taurog - Interpreti: Eddie Cantor, Ethel Merman, Parkyakarkus, Sally Eilers e le Goldwyn Girls - Concessionaria: Artisti Associati - Doppiato: Itala Acustica - Approvata (1).

Costa dei barbari (Barby coast) - dramma, degli Artisti Associati - Regista: Howard Hawks - Interpreti: Miriam Hopkins, Edward G. Robinson, Joe Mc Crea - Concessionaria: Artisti Associati - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Desiderio di Re (The King steps out) - commedia, della Columbia - Regista: Joseph von Sternberg - Interpreti: Grace Moore, Franchot Tone, Walter Connolly, Herman Bing - Concessionaria: Consorzio E.I.A. - Doppiato: Itala Acustica - Approvata (1).

Difendo il mio amore (Private Number) - commedia, della 20th Century Fox - Regista: Roy Del Ruth - Interpreti: Loretta Young, Robert Taylor, Patsy Kelly, Basil Rathbone, Madjorie Gateson - Concessionaria: Fox Film S.A.I. - Doppiato: Fono Roma - Approvata (1).

Le due città (The table of two cities) - dramma, della Metro Goldwyn Mayer - Regista: Jack Conway - Interpreti: Ronald Colman, Elizabeth Allan, Edna May

Oliver, Reginald Owen, Basil Rathbone, Blanche Yurka, Henry B. Walthall, Donald Woods - Concessionaria: M.G.M. - Doppiato: Metro - Approvata (1).

Mogli di lusso (The Golden Arrow) - commedia, della Warner Bros First National - Regista: Alfred E. Green - Interpreti: Betty Davis, George Brent, Eugene Pallette, Dick Foran - Concessionaria: Warner Bros First National - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Oro della Cina (The General died at dawn) - dramma, della Paramount - Regista: Lewis Milestone - Interpreti: Gary Cooper, Madeleine Carroll, Akim Tamiroff - Concessionaria: Paramount S.A.I. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Pattuglia sperduta (The lost patrol) - dramma, della R.K.O. - Regista: John Ford - Interpreti: Victor Mc Laglen, Boris Karloff, Wallace Ford, Reginald Denny, J. M. Kerrigan, Billy Bevin - Concessionaria: Lux - Torino - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).

Nuove avventure di Tarzan - avventure, prod. Edgard Rice Burroughs di New York - Regista: Edwall Kull - Interpreti: Herman Brix, Harry Ernst, Dale Walsh - Concessionario: Giuseppe Gallia - Doppiato: Titanus - Approvata (1).



Jacqueline Dax

(M. G. M.)

FRANCIA

Felicità - commedia di Henry Bernstein, della Pathè Natan - Regista: Marcel l'Herbier - Interpreti: Gaby Morlay, Charles Boyer, Paulette Goddard, Jean Toulou, Mauloy, Arvel, Jacques Catelain, Michel Simon - Concessionaria: Sabaudia film - Vietato il doppiaggio (1).

Kermesse eroica - commedia, della Films Sonores Tobis - Regista: Jacques Feyder - Interpreti: François Rosay, Jean Murat, Alerme - Concessionaria: S.A.N.G.R.A.F. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Via imperiale (La route Imperiale) - dramma, di P. Frondaie della Films Union - Regista: Marcel l'Herbier - Interpreti: Käthe von Nagy, Pierre R. William, Jaque Catelain, Aimé Clariond - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

GERMANIA

Allegria - commedia, della Cine Allianz - Regista: Willy Forst - Interpreti: Renata Muller, Jenny Jugo, Adolf Wolbruck, Heinz Ruhmann, Hilde Hildebrand - Concessionaria: S. AN. GRA. F. - Doppiato: Fono Roma - Approvata (1).

Ave Maria - dramma, della Itala Film - Regista: Johannes Riemann - Interpreti: Beniamino Gigli, Käthe von Nagy, Paul Henckels, Harald Paulsen - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Cacciatori di teste di Borneo (Die Kopfjäger von Borneo) - avventure, della Tobis Rota - Direttore della spedizione: Barone Von Plessen - Collaboratori: Walter Traut, Baronessa von Plessen, Hans v. Praag - Musiche di Wolfgang Zeller - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Imperatore della California (Der Kaiser von Kalifornien) - dramma, della Luis Trenker - Tobis Rota - Regista: Luigi Trenker - Interpreti: L. Trenker, Viktoria v. Ballaske, Vaner Kunig, Karli Zwingmann - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Missione pericolosa (Seine Offizielle frau) - avventure, della Fanal Film - Tobis Cinema - Regista: Erich Waschneck - Interpreti: Renata Muller, Grete Weiser, Georg Alexander - Concessionaria: E. N.I.C. - Doppiato: L.U.C.E. - Approvata (1).

Mosca Shanghai - dramma, della Badal-Terra Film - Regista: Paul Wegener - Interpreti: Pola Negri, Wolfgang Keppler, Gustav Diessl, Susi Lanner - Concessionaria: Consorzio E.I.A. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Tigre reale (Koenigstiger) - dramma, della Hammer - Regista: Rolf Randolf - Interpreti: Ivan Petrovich, Hans Junkermann, Charlotte Susa, Paul Heidemann - Concessionaria: Geo Film - Doppiato: Fono Roma - Approvata (1).

Perchè ha ucciso - dramma, della Film Kuller - Regista: Phea von Harbon - Interpreti: Herta Thiele, Rudolf Klein Rogge, Theodor Loss - Concessionaria: Geo Films - Doppiato: Fono Roma - Approvata (1).

Tutto per un bacio (Königswalzer) - commedia, della U.F.A. - Regista: Herbert Maisch - Interpreti: Heli Finkenzeller, Ellen Schwanneke, Willi Forst, Paul Hörbiger, Theodor Danegger - Concessionaria: E.N.I.C. - Doppiato: L.U.C.E. - Approvata (1).

Marta - riduzione dell'opera di Flotow, della Lloyd - Regista: Karl Anton - Interpreti: Helge Roswaenge, Fritz Kampers, Carla Spettler, Grete Weiser - Concessionaria: Fono Roma - Doppiato: Fono Roma - Approvata (1).

Al sole (In Sonnenschein) - commedia, della Gloria Horus Film - Regista: Carmine Gallone - Interpreti: Jean Klepura, Friedl Szepa, L. v. Hohenberg, Theo Lingen, Fritz Imboff - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (1).

INGHILTERRA

Albergo del terrore (The old man) - dramma, della B. L. Film - Regista: Mannyng Haynes - Interpreti: Anne Grey, Maisie Gay, Lester Matthews, Clarke Smith - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (2).

L'uomo che cambiò il suo cervello (The man who changed his mind) - dramma, della Gaumont-British - Regista: Robert Stevenson - Interpreti: Boris Karloff - Concessionaria: Artisti Associati - Vietato il doppiaggio (1).

Passione di donna (Sally Blisoph) - dal romanzo di R. Temple Thurston, della B.L. Films - Regista: T. Hayes Hunter - Interpreti: Joan Barry, Isabella Jeane, Kay Hammond, Harold Ruth - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (2).

UNGHERIA

Amorosa commedia (Buzavirag) - commedia, della City Film di Budapest - Regista: Stephan Szekely - Interpreti: Irene Agal - Concessionaria: Soc. An. Luigi De Vecchi - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

L'amore comincia così - commedia, della Reflector Film-Budapest - Regista: Marton - Interpreti: Lili Muráti, Javor Pal, Gombaszogi Ella - Concessionaria: Sabaudia Film - Doppiato: Titanus - Approvata (1).

AUSTRIA

Catene d'amore (Manja) - dramma, della Kongress Film - Regista: Josef Rovensky - Interpreti: Maria Andergast, Peter Petersen, Hans Schott Schobinger, Olga Tschechowa, Ernst Dumcke - Concessionaria: Colosseum Film S.A. - Doppiato: Palatino - Approvata (1).

CECOSLOVACCHIA

Il Golem - dramma, della A.B. Film-Praga - Regista: Julien Duvivier - Interpreti: Harry Baur, Roger Karl, Ferdinand Hart, Charles Dorat, Germaine Aussey, Roger Duchesne, Gaston Jacquet, Jan Holt - Concessionaria: Italgloria Films - Vietato il doppiaggio (1).

Marysa - dramma, della Monopolfilm - Regista: Josef Rovensky - Interpreti: Jirina Stepanickova, Jaroslav Volta, Vladimír Borsky, Franz Kovarik, Hermine Voletova - Concessionaria: Mondial Film - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Direttore: LANDO FERRETTI

Redattori: Sisto Favre, responsabile, Guglielmo Usellini e Giorgio Vecchiotti

CONSORZIO ITALIANO CARTE PATINATE (Ufficio Vendita Patinate - Milano)

PIZZI & PIZIO - MILANO-ROMA

I T A L I A N I !

SERVITEVI DELLE LINEE AEREE DELLA

ALA LITTORIA

ESSE VI CONDURRANNO OVUNQUE
CON UN TEMPO MINIMO, UN'ASSOLUTA
SICUREZZA, UNA SPESA MODICA,
LA MASSIMA COMODITÀ.

ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO

DOMANDATE INFORMAZIONI ALLE AGENZIE DI VIAGGI E ALLA DIREZIONE GENERALE DELLA SOCIETÀ

CINES

stabilimenti italiani per produzione film

ROMA - VIA VEIO 51

LA PIU' GRANDE
INTERPRETAZIONE DI
LORETTA YOUNG
RAMONA



"Ramona", non rappresenta soltanto il trionfo del colore e della tecnica cinematografica: "Ramona", è arte pura, è romanzo nel più alto e fascinoso senso della parola. "Ramona", è avventura, è dramma. Il dramma della conquista bianca della "terra promessa", americana: la California.

...colore!
...azione!
...romanzo!