

# LO SCHERMO

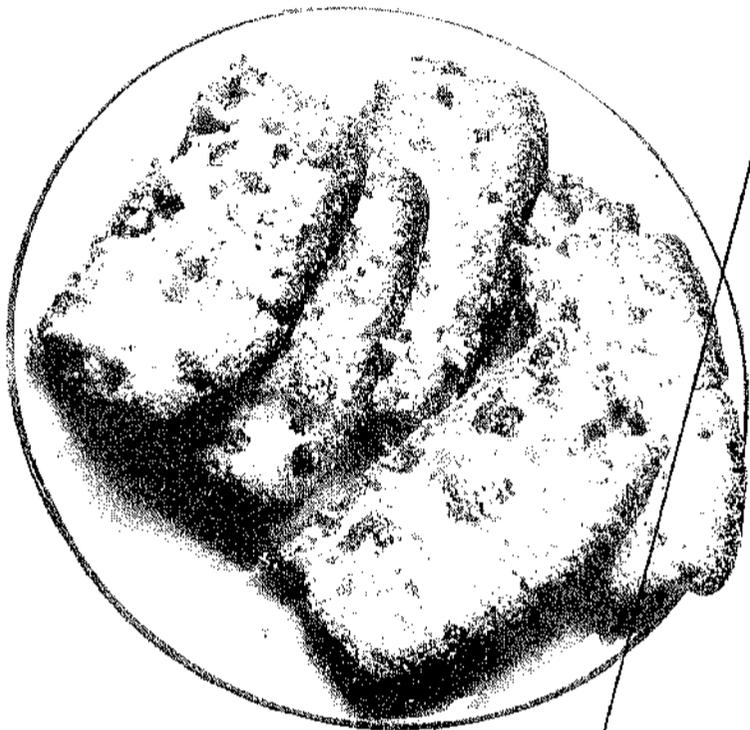
GIUGNO 1937 - XV (N. 6)

RASSEGNA DELLA CINEMATOGRAFIA

PREZZO LIRE QUATTRO



PER PROPAGANDA DIRITTO MOTTA



Oltre che un dolce per la tavola raffinata il

**panfrutto Motta**

è un alimento concentrato

*piccola massa forte nutrimento*



## BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO  
CAPITALE E RISERVE LIRE 169.000.000

DIREZIONE **ROMA** VIA VITTORIO  
GENERALE VENETO, 111

### SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000

Istituita con R. D. 14 Novembre 1935-XIV - N.2054

ha per iscopo di favorire l'incremento della pro-  
duzione nazionale di pellicole cinematografiche,  
mediante la concessione di mutui in contanti a  
condizioni di particolare favore

### TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO  
CREDITO FONDIARIO  
CREDITO PESCHERECCIO

F I L I A L I :

NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA  
E NELL'AFRICA ORIENTALE

CORRISPONDENTI:

IN TUTTA ITALIA E ALL'ESTERO

# 1937

# ANNO

# IMPERIALE

**ORIZZONTE PERDUTO**  
COLUMBIA  
Ronald Colman, Margo - Regia: F. Capra

**DONNE DI PIACERE**  
COLUMBIA  
V. Bruce, M. Douglas - Regia: G. Wiles

**FIAMME SUL MAROCCO**  
COLUMBIA  
J. Holt, Mae Clarke - Regia: E. B. Schoedsack

**L'UOMO CHE VISSE DUE VOLTE**  
COLUMBIA  
R. Bellamy, Isabel Jewel - Regia: H. Lachmann

**G I U S T I Z I A**  
COLUMBIA  
Ralph Bellamy, Margherite Churchill  
Regia: R. Le derman

**I D E P O R T A T I**  
COLUMBIA  
Victor Yory, Florence Rice - Regia: A. Rogel

**L'ADORABILE NEMICA**  
COLUMBIA  
Irene Dunne, Melvyn Douglas  
Regia: R. Boleslawski

**FALSARI ALLA SBARRA**  
COLUMBIA  
Marian Marsh, Chester Morris - Regia: E. Kenton

**IL PECCATO DI LILIAN DAY**  
COLUMBIA  
Ruth Chatterton, Lionel Atwill - Regia: E. Kenton

**FEMMINA DEI PORTI**  
COLUMBIA  
Dolores del Rio, Richard Dix - Regia: R. Riskin

**AMANTI DI DOMANI**  
COLUMBIA  
Grace Moore, Gary Grant - Regia: R. Riskin

**CERCA SI SEGRETARIA**  
COLUMBIA  
Jean Arthur, George Brent - Regia: A. Green

**S A N S O N E**  
PARIS-FILM  
Harry Baur, Gaby Morlay - Regia: M. Tourneur

**N I T C H È V O**  
MEGA-FILM  
Harry Baur, Marcelle Chantai  
Regia: J. De Baroncelli

**QUEL DIAVOLO DI RAGAZZA**  
MITROPA  
Danielle Darrieux, Albert Prejan - Regia: I. Miranda

**IL CONTE DI BRECHARD**  
E.I.A. AMATO  
A. Nazzari - Regia: M. Bomard

# E.I.A. Columbia

# 1937

UNA NOTA DI INDISCUSSA  
SIGNORILITÀ LE  
CALZE SANTAGOSTINO



NEGOZI CALZE SANTAGOSTINO:  
MILANO: VIA CARLO ALBERTO 32  
TORINO: VIA ROMA 16  
BARI: VIA CAVOUR 61

**"ferrania"**  
 PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE  
 POSITIVA PER LA STAMPA  
 PER IL SUONO TIPO S.A.V.  
 PER IL SUONO TIPO S.D.V.  
 NEGATIVA PER CONTROTIPO  
 NEGATIVA EXTRA RAPIDA  
 P.A.N.C.R.O.M.A.T.I.C.A.

**FILM** FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI  
 CAPPELLI e FERRANIA  
 SEDE IN MILANO - PIAZZA CRISPI 5 - STABILIMENTI MILANO E FELTRINA

**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<sup>o</sup>**

l'impianto cine  
sonoro di classe  
eccezionale.

Oltre 1.850 installazioni sonore sono funzionanti  
in Italia e costituiscono il nostro assoluto primato.

*7 film dedicati  
al grande pubblico*



## STAGIONE D'ORO

### I GRUPPO

- IL TERRORE DEL CIRCO . . . . .
- IL SIGILLO SEGRETO . . . . .
- LA SIGNORA DELLA V' STRADA
- CIN-CIN . . . . .
- TURBINE BIANCO . . . . .
- IL MERCANTE DI SCHIAVI . . . . .
- CAFFE' METROPOLE . . . . .
- SANGUE GITANO . . . . .  
(un film a colori)
- SETTIMO CIELO . . . . .
- IL PUGNALE SCOMPARSO . . . . .
- I LLOYDS DI LONDRA . . . . .
- UN DRAMMA SULL'OCEANO . . . . .
- L'AMORE È NOVITÀ . . . . .
- ALLE FRONTIERE DELL'INDIA . . . . .
- SENZA PERDONO . . . . .
- IL MANTO ROSSO . . . . .
- IL FANTASMA CANTANTE . . . . .
- COME VI PARE . . . . .
- ALI BABÀ VA IN CITTÀ . . . . .
- IL TROVATORE DELLA SIERRA . . . . .

con Warner Oland, Maxine Reher.  
Regista: Harry Lachman.

con Robert Taylor, Barbara Stanwyck e Victor Mc Laglen.  
Regista: A. Seiler.

con Madeleine Carroll, Dick Powell, Alice Faye ed i Ritz Brothers.  
Regista: Roy del Ruth.

con Shirley Temple, Alice Faye e Robert Young.  
Regista: A. Seiler.

con Sonja Henie, Don Ameche, Adolphe Menjou e Jean Hersholt.  
Regista: Sidney Lanfield.

con Wallace Beery, Warner Baxter e Elizabeth Allen.  
Regista: Tay Garnett.

con Loretta Young, Tyrone Power, Adolphe Menjou e Jean Hersholt.  
Regista: E. Griffith.

con Annabella, Henry Fonda e Leslie Banks.  
Regista: H. Schuster.

con Simone Simon, James Stewart, Jean Hersholt e Gregory Ratoff.  
Regista: Henry King.

con Warner Oland, Boris Karloff.  
Regista: B. Humberstone.

con Madeleine Carroll, Tyrone Power, Freddie Bartholomew e Sir Guy Standing.  
Regista: Henry King.

con Peter Lorre, Brian Donlevy, Ralph Morgan, Thomas Beck e Helen Wood.  
Regista: M. St. Clair.

con Loretta Young, Tyrone Power e Don Ameche.  
Regista: Tay Garnett.

con Shirley Temple, Victor Mc Laglen, June Lang e Michael Whalen.  
Regista: John Ford.

con Victor Mc Laglen, Walter Connolly, Peter Lorre e June Lang.  
Regista: George Marshall.

con Conrad Veldt, Annabella, Raymond Massey e Sophie Stewart.  
Regista: Victor Seastrom.

con W. Winchell, Ben Bernie e la sua orchestra e Alice Faye.  
Regista: S. Lanfield.

con Elisabeth Bergner e Laurence Olivier.  
Regista: Paul Czinner.

con Eddie Cantor.

con Lawrence Tibbet, Wendy Barrie, Gregory Ratoff e Arthur Treacher.  
Regista: O. L. Preminger.

1937-38



# FIERA DEL LEVANTE BARI

● UN NUMERO SPECIALE ANZI SPECIALISSIMO

## “LO SCHERMO” DE

Sarà quello di Agosto, dedicato a Venezia. Esso costituirà un volume di eccezionale bellezza e interesse

● Il prossimo fascicolo di Luglio uscirà, invece, regolarmente nella consueta veste tipo-litografica e nel solito numero di pagine.

## SAFI

SOCIETÀ ANONIMA FOTO-INCISIONI  
ROMA • VIA VITTORIO VENETO, 21  
(PRESSO I CAPPUCINI)

TELEFONO 44-665 ●

Riproduzioni in clichés su

zinco o rame ● Bicromie

e tricromie per industrie

Opere d'arte ● Scienze

Riproduzioni per offset

in nero e colori con processi speciali per la stampa diretta e in-

diretta ● Bozzetti d'arte ● Reparto speciale ritocco all'aerografo

Perfetta esecuzione di illustrazioni per quotidiani e riviste





Yenni

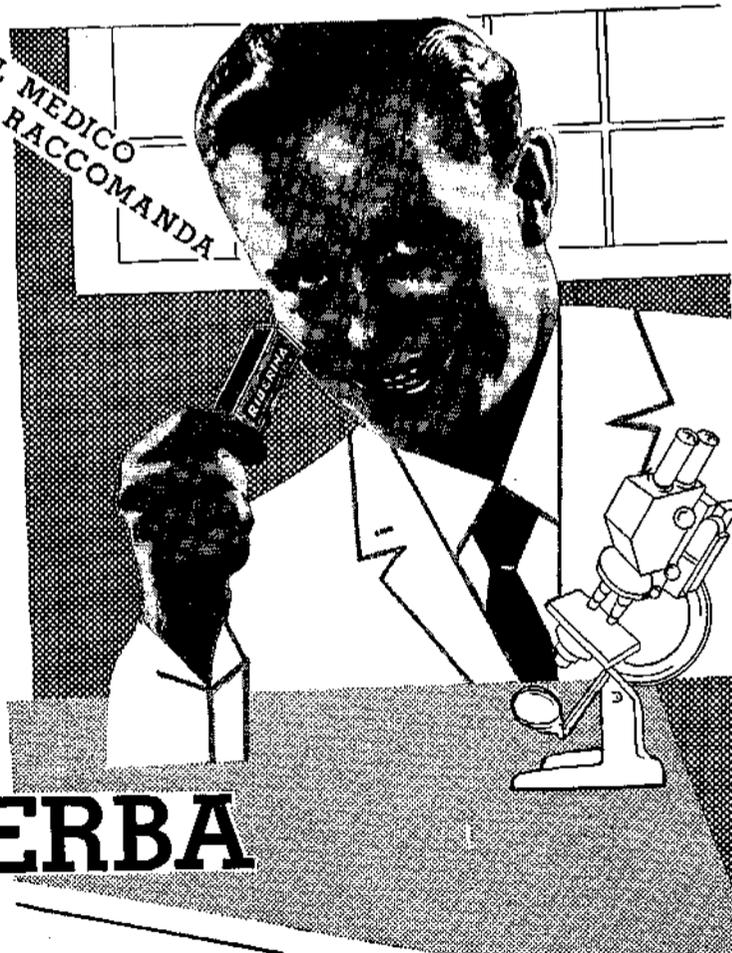
**INFLUENZA  
RAFFREDDORI  
MALE DI GOLA  
NEURALGIE**

TUBETTI DA 6 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

IL MEDICO  
VI RACCOMANDA



**RIBERINA ERBA**

NON TURBA IL CUORE

**CARLO ERBA S.A. MILANO**



E.N.I.C. 1937 • 38



**SCIPIONE L'AFRICANO** - A. Ninchi - C. Pilotto - I. Miranda  
F. Braggiotti (E.N.I.C.)

**CONDOTTIERI** - L. Trenker - L. Gizzi - U. Sacripante - L. Nucci - C. Sveva  
E. Maggi (E.N.I.C.)

**I FRATELLI CASTIGLIONI** - C. Pilotto - A. Nazzari - L. Ferida  
V. Vanni (AMATO)

**I DUE MISANTROPI** - N. Besozzi - S. Tofano - M. Denis - C. Pilotto  
E. Vicarisio (ASTRA)



**ARTIGLI NELL'OMBRA**  
Willy Birgel - Lida Baarova

**LASCIATE FARE ALLE DONNE**  
Lillian Harvey - Willi Fritsch

**ORO NERO**  
Brightte Horney - Gustav Fröhlich

**IRENE**  
Lil Dagover - Sabine Peters

**GLI ULTIMI 4 DI SANTA CRUZ**  
Hermann Speelmans - Irene v.  
Meyendorff

**UN DELITTO A BORDO**  
Thomy Bourdelle - Jacques Dumesnil

**LA STELLA DI BROADWAY**  
Marika Röck - Hans Söhnker

**ARDIMENTO**  
Kathe con Nagy - Pierre R. Willm

**IL SIGNORE SENZA ALLOGGIO**  
Paul Hörbiger - Hilde v. Stolz

**L'ULTIMA MODELLA**  
Camilla Horn - Paul Javor

**PERDIZIONE**

Elisabeth Bergner - Raymond Massey

**L'ORA DEL SUPPLIZIO**  
Ann Harding - Basil Rathbone

**PER LA SUA DONNA**  
Douglas Fairbanks Jr. - Valerie Hobson

**L'ARDENTE FIAMMA**  
Ignacy Paderewski - Charles Farrell

**LE TRE SPIE**  
Conrad Veidt - Vivien Leigh

**L'IDOLO DEL MALE**  
Boris Karloff - Mona Goya

**IL MISTERO DELLA ROCCA ROSSA**  
George O' Brien - Irene Hervey

**LA VALLE DELLA SETE**  
George O' Brien - Dorothy Wilson

**IL PRIGIONIERO VOLONTARIO**  
George O' Brien - Irene Ware

**LA GALLERIA DELLA MORTE**  
George O' Brien - Irene Hervey

**LA LOCOMOTIVA 2423**  
George O' Brien - Irene Ware

**LA CORRIERA DEL WEST**  
George O' Brien - Evalyn Bostok

**IL DIRITTO DI AMARE**  
Pierre Blanchar - Lisette Lanvin

**TRUXA**  
La Jana - Hannes Stelzer

**CHI HA UCCISO?**  
Karl Ludwig Diehl - Kitty Jantzen

**L'UOMO SENZA MANO**  
Harry Piel - Else Möllendorff

**IL CASTELLO IN FIANDRA**  
Marta Eggerth - Paul Hartmann

**UNA NOTTE DI NAPOLEONE**  
Jenny Jugo - Richard Romanowski

**SERATA TRAGICA**  
Zarah Leander - Karl Martell

**MOZART**  
Liana Haid - Victoria Hopper -  
John Loder

**IL PASSEGGERO MUTO**  
John Loder - Mary Newland



18 cartoni animati di **WALT DISNEY**



# Lo Schermo

RASSEGNA MENSILE DELLA CINEMATOGRAFIA

DIREZIONE • REDAZIONE • AMMINISTRAZIONE  
 ROMA • PIAZZA BARBERINI, 52 • TELEFONO 480-346  
 FONDATORE • DIRETTORE: LANDO FERRETTI

## S o m m a r i o

Film storici (Francesco Ercole) . . . . .	Pag. 11
È più difficile vestire le "stelle" che... (V. N. Novarese) . . . . .	» 14
Il cinema e la pittura (Corrado Cagli) . . . . .	» 16
Il Signor Bonaventura (Luigi Chiarini) . . . . .	» 17
Dove siamo e dove andiamo (Guglielmo Usellini) . . . . .	» 19
Talia sconfitta (Il pedante) . . . . .	» 20
Musica per teatro e musica per film (Nino Ravasini) . . . . .	» 23
Miranda "minore" (A. A.) . . . . .	» 25
Sul film sportivo (Franco Ciampitti) . . . . .	» 27
Gli amici di Bagutta a cinematografo (Umberto Folliero, disegno di Vellani Marchi) . . . . .	» 29
Una piaga: il cartonaggio (Emilia Salvioni) . . . . .	» 31
Evoluzione e tecnica della Televisione (Liberio Innamorati) . . . . .	» 33
Maria Gambarelli (Ales.) . . . . .	» 37
Il sonoro e i cinema della periferia (A. B.) . . . . .	» 39
Notiziario internazionale . . . . .	» 43
Il tribunale delle pellicole . . . . .	» 49

In copertina: I GAPITANI CORAGGIOSI (M.G.M.) composizione di Mario Puppo

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

UN NUMERO SEPARATO: ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 4 • ARRETRATO L. 8

GLI ABBONAMENTI E GLI ORDINI DI PUBBLICITÀ SI RICEVONO IN PIAZZA BARBERINI, 52 • ROMA

MANOSCRITTI E FOTOGRAFIE, ANCHE SE NON PUBBLICATI, NON SI RESTITUISCONO



Discorso di Scipione al Senato (da « Scipione l'Africano »)

# FILM STORICI

*S. E. Francesco Ercole, la cui chiara fama di storico va oltre i confini d'Italia, e che già resse il Ministero dell'Educazione Nazionale, tratta a fondo, in questo articolo, un dibattuto ed alto tema: rapporti fra storia e cinematografia.*

*Siamo, coi lettori de « Lo Schermo », grati all'illustre Camerata d'aver voluto onorare della sua acuta dottrina la nostra rivista.*

E' questo, dei rapporti tra la Cinematografia e la Storia, un problema certo non nuovo, ma a cui manifestazioni e avvenimenti recenti, italiani e stranieri, di quel vasto e complesso mondo, che è il mondo cinematografico, sembrano dare valore di attualità, e sul quale contribui, nei giorni scorsi, a richiamare, per alcuni aspetti, l'attenzione del pubblico la viva e intensa discussione svoltasi alla Camera Fascista, intorno alla vita culturale ed artistica del nostro Paese, dal giornalismo al teatro, a proposito del Bilancio del Ministero della Stampa e della Propaganda.

E', giova dir subito, un problema tutt'altro che semplice e univoco. Perché è innanzi tutto evidente che ci sono, o ci possono essere, due modi, intrinsecamente diversi, di sentirlo e di affrontarlo, a seconda che chi lo pone ed imposta nuova, nel porlo ed impostarlo, dal punto di vista della storia o dal punto di vista della cinematografia. Ed è anche evidente che, dal punto di vista veramente cinematografico, vale a dire per chi concepisca il rapporto tra cinematografia e storia nell'interesse di quella, e non nell'interesse di questa, il problema tende subito a sdoppiarsi, a seconda che nella cinematografia si voglia considerare il lato estetico o artistico, o il lato economico o industriale: vale a dire, a seconda che la cinematografia sia intesa e trattata come espressione o forma di arte, o come tipo o specie di industria. Ognun vede, infatti, come una cosa si chiedersi se e in che senso ed entro in quali limiti, la storia si presti, in confronto ad altri aspetti della realtà o della vita, a fornire all'attività cinematografica argomento o materia alla ispirazione o alla creazione artistica, e altra

cosa è chiedersi se e in che senso, ed entro quali limiti, la storia si presti, in confronto ad altri aspetti della realtà o della vita, a fornire all'attività cinematografica argomento o materia alla ispirazione o alla creazione artistica, e altra cosa è chiedersi, se, e in che senso, ed entro quali limiti, la storia si presti, in confronto ad altri aspetti della realtà e della vita, a fornire all'attività cinematografica occasione a facile e largo margine di reddito pel capitale in essa impiegato: anche se sia poi vero che si tratta di due domande, che, pure essendo diverse e distinte, tendono a presupporre e a condizionarsi a vicenda.

Non ci vuole, invero, molto a vedere come, in realtà, il giudice del valore estetico e artistico di un film sia sempre, in ultima analisi, il pubblico; onde di regola avviene che i film economicamente passivi siano insieme i film artisticamente falliti. Sicché quelle due domande sembrano risolversi in quest'altra, unica: se sia davvero da ritenersi coerente o conforme alla logica interna di sviluppo e progresso e incremento, artistico, tecnico, industriale, dell'attività cinematografica, e quindi se sia da incoraggiarsi, o non invece da reprimersi, la tendenza di quella attività a orientare la ricerca degli argomenti o materie o soggetti di ispirazione per le proprie creazioni artistiche verso il campo della storia, nel senso più ampio e comprensivo del termine, anziché verso altri campi della realtà individuale e collettiva, come quelli delle passioni elementari degli individui (quali l'amore, l'odio, le cupidigie, l'ambizione, la vendetta), della natura o della scienza.

Domanda, alla quale qualcuno potrà forse essere facilmente indotto a pensare che la più recente esperienza dell'attività cinematografica in Italia e fuori d'Italia abbia già dato risposta sostanzialmente affermativa, scorrendone la testimonianza nella fortuna o nel successo, che, da qualche tempo, da noi e all'estero, sogliono incontrare, presso le folle, nei teatri e nelle sale cinematografiche, i cosiddetti grandi film storici, alcuni dei quali rapidamente giunti a larghissima notorietà e fama anche oltre i confini del Paese, che li ha creati.

## IL PREMIO PIÙ AMBITO

L'agenzia Stefani, in data 22 Maggio XV, ha diramato da Roma il seguente comunicato:

**Il Duce ha ricevuto, a Palazzo Venezia l'on. Lando Ferretti che gli ha fatto omaggio della raccolta de "Lo Sport Fascista" e de "Lo Schermo" Il Duce gli ha espresso la propria approvazione per l'opera svolta dalle due riviste.**

Senonchè occorre guardarsi dalle deduzioni affrettate. Perchè, in realtà, è tutt'altro che facile determinare con precisione quanto, in questa fortuna attuale, o, come da qualcuno, senz'altro, si dice, in questa attuale moda dei film storici, vi sia di reale e duraturo, e quanto invece di illusorio e caduco. Si sa che i gusti del pubblico sono naturalmente volubili. Ma soprattutto occorre chiederci quanto vi sia, al di là delle apparenze, di realmente e concretamente storico, in questi pretesi film storici: il che equivale a porsi il problema dei rapporti tra la cinematografia e la storia, non dal punto di vista di quella, ma proprio dal punto di vista di questa: chiedersi, cioè, non se e come e quanto convenga e giovi all'arte e all'industria cinematografica il contatto con la storia, ma piuttosto se e come e quanto il contatto con l'arte e con l'industria cinematografica giovi e convenga alla storia, e, più che alla storia come tale, alla intelligente e consapevole diffusione della cultura storica nel pubblico.

Perchè è pur certo che la proiezione di film di argomento e a carattere storico sembra spesso, e a prima vista, venire realmente incontro a un desiderio del pubblico, e che la voga, almeno apparente, di questo genere di film ha, se non sempre, molte volte, radice nel reale interesse, che esso desta in larghe e vaste cerchie di spettatori.

Il che naturalmente non vuol dire, nè che questo interesse trovi sempre piena ed intera soddisfazione in tutti o in molti fra quei film storici, che l'industria cinematografica usa, in Italia e fuori, versare sul mercato, nè che dalla visione di questi film il pubblico voglia realmente uscire con un effettivo aumento o incremento, sia pure soltanto frammentario e parziale della propria conoscenza e cultura storica. Chè anzi, una esperienza remota e recente, così italiana, che, soprattutto, straniera, sembra legittimare il dubbio, se, realtà, spesso non avvenga proprio il contrario. Ma di questa esperienza non è il caso di troppo sorprendersi. Perchè essa necessariamente deriva dalle caratteristiche stesse, vale a dire dalle condizioni stesse, nei presupposti, nei mezzi e nei fini, entro le quali la cinematografia storica è naturalmente tratta a svolgersi e a realizzarsi; condizioni che sono, nel loro insieme, del tutto speciali a questa determinata forma e specie di cinematografia, quali, ad esempio, la cinematografia romanzesca o passionale, o naturalistica, o scientifica. Appunto da queste peculiarità di condizioni, derivano le peculiari difficoltà di ispirazione artistica e di esecuzione tecnica, che normalmente si oppongono e sembrano opporsi alla realizzazione di un film storico.

Quando infatti, avviene che un film ad argomento e a carattere storico possa realmente considerarsi riuscito, cioè tale da poter raggiungere, così dal punto di vista dell'arte cinematografica, che dal punto di vista della cultura storica, quei requisiti di unità e coerenza estetica e di veridicità e fedeltà storica, in vista dei quali era stato concepito e realizzato? Domanda, non certo facile e semplice, e per rispondere alla quale è comunque necessario distinguere, a seconda che il film miri alla rappresentazione di un singolo e determinato personaggio storico, o invece si proponga di rappresentare in sintesi un determinato e preciso periodo e fenomeno storico, si tratti di storia politica o religiosa o militare o scientifica, ecc.

Distinzione, questa, la quale giova aver sempre presente, perchè sta di fatto che ciascuna di queste due specie di film storici implica problemi di concezione e di tecnica, e presenta difficoltà di ispirazione e di esecuzione, particolari e speciali. Ed è proprio perchè non sempre di questa distinzione si tien conto con sufficiente esattezza, che troppo spesso sorgono e prosperano, non meno nel mondo degli esperti e degli appassionati della cinematografia, che nella coscienza vaga e indeterminata del pubblico, singolari illusioni sulla più o meno evidente disposizione di determinati personaggi o di determinati avvenimenti o periodi storici a formare oggetto di rappresentazione e creazione cinematografica.

Si è, per esempio, a proposito della recente discussione parlamentare, in Italia, sul bilancio della Stampa e della Propaganda, accennato alle molte possibilità che sarebbero di riconoscersi alla figura di Michelangelo Buonarroti per dare occasione e argomento ad un ottimo film storico: perchè, si disse, pochi personaggi del Rinascimento italiano ed europeo sembrano più e meglio di Michelangelo prestarsi a fornire, con la prepotente originalità personale della sua vocazione di artista, il nucleo centrale e vitale per una viva e forte ed efficace rappresentazione e rievocazione cinematografica della Firenze e, anche più, della Roma dei primi decenni del secolo XVI, non meno nei fulgori delle loro virtù artistiche, che nella profondità del loro disordine civile e politico.

Ma noi pensiamo che le cose stiano diversamente, e che si tratti in gran parte di una illusione. Pensiamo cioè, che, a ben guardare, pochi uomini del nostro Cinquecento siano meno adatti di Michelangelo Buonarroti ad essere assunti a funzione sinteticamente rappresentativa di quella crisi di spiriti e di volontà, onde la civiltà umanistica si risolse in avviamento della Nazione Italiana ad una servitù di tre secoli.

Perchè non ci vuol molto sforzo ad accorgersi come la vera grandezza di Michelangelo Buonarroti, ben più che nei suoi rapporti con la civiltà umanistica del suo tempo, e quindi nella sua vita di relazione con i suoi contemporanei, si debba cercare e trovare nella intima fecondità del suo genio creatore, vale a dire in qualcosa, che sarebbe ben difficile, quando non addirittura impossibile, rappresentare con i mezzi e gli strumenti della realizzazione cinematografica.

Un film, il quale ci presentasse con piena ricchezza di particolari e con efficace vigoria di sintesi un Michelangelo Buonarroti colto in atto nel suo vivere quotidiano, in tutti i suoi aspetti e motivi, la vita della Roma papale di Papa Giulio II e la tragedia della repubblica fiorentina durante l'assedio del 1527, ci darebbe un Mi-

Michelangelo esteriore ed estrinseco, il Michelangelo trascunte e caduco, non il vero ed eterno Michelangelo, che è il Michelangelo del Mosè e della Cappella Sistina.

Il che, se è vero nei riguardi di Michelangelo, risulterebbe, a ben guardare, altrettanto vero nei riguardi di qualsiasi altra personalità storica, la cui grandezza si sia prevalentemente manifestata ed espressa nello sforzo, che è sempre intimo e segreto, della creazione di opere d'arte, e non si sia invece versata tutta o quasi tutta all'esterno, nello sforzo di agire sulla coscienza e sulla volontà altrui, per farne strumento a mutare, secondo la coscienza e la volontà propria, di bene o di male, la realtà circostante.

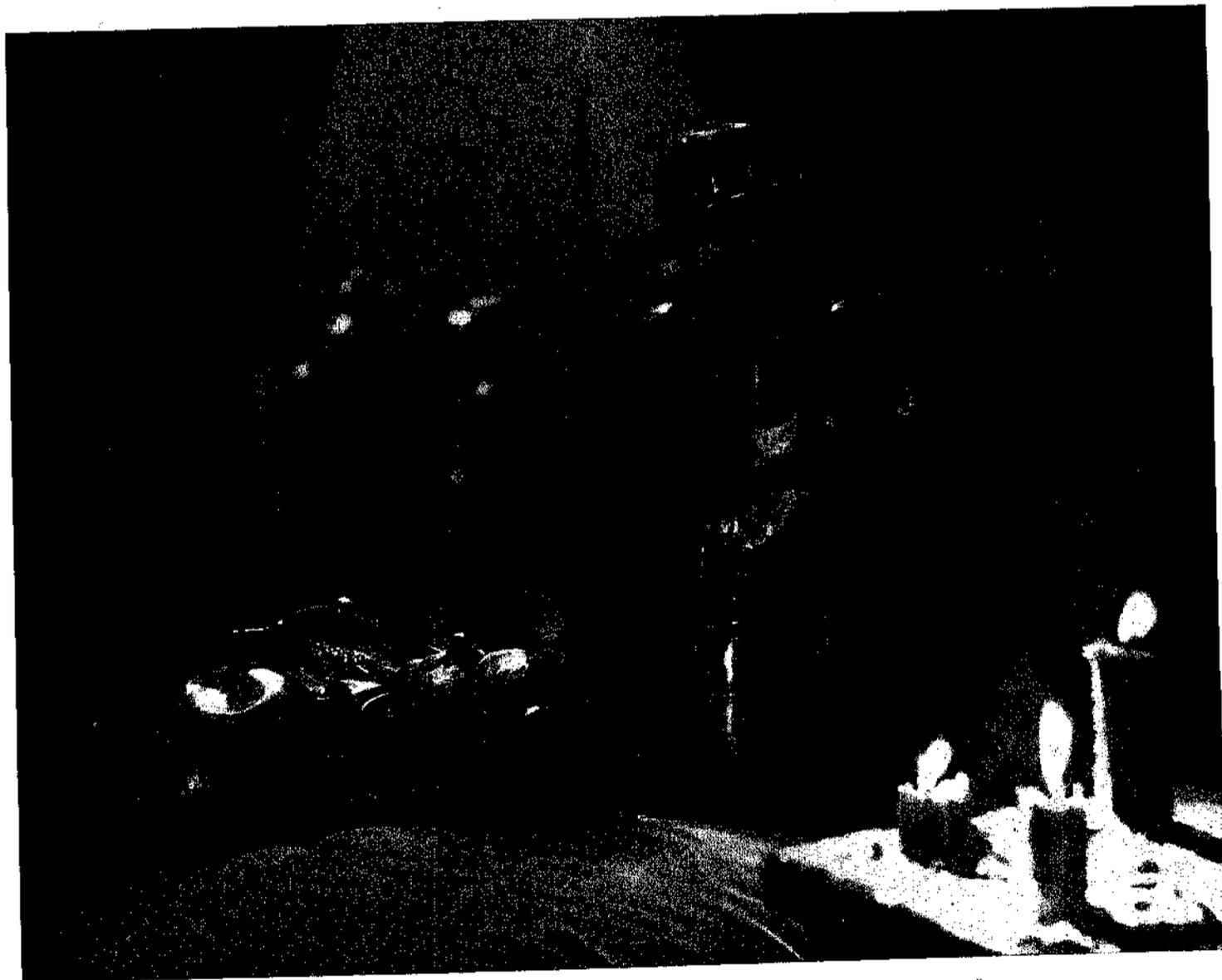
Uomini di azione, dunque, non pensatori o artisti, possono utilmente essere assunti a figure centrali di film storici: vale a dire, uomini, la cui funzione storica si sia prevalentemente risolta nel condurre, trascinare, spingere, spronare all'azione le masse, e perciò non meno uomini di Stato che condottieri di eserciti, non meno ordinatori di governi, che iniziatori di rivoluzioni, non meno profeti di restaurazioni, che apostoli di rivolte.

Ciò equivale, in sostanza, a dire, che nè gli individui isolati, per quanto personalmente grandi, nè le masse degli individui, come tali, per quanto vaste e potenti, possono mai porsi a centro di un film storico degno di questo nome, ma sempre le masse degli individui, in quanto agenti in funzione della volontà di uno o di pochi individui.

Sicchè un film di argomento storico potrà di regola dirsi tanto più prossimo a conseguire lo scopo, a cui lo dirige chi l'ha concepito e realizzato, quanto più esso riesca a rendere, attraverso il succedersi delle sue scene, visibile e tangibile la coerenza tra l'azione delle masse e la volontà di quell'uno o di quei pochi individui, da cui quelle masse son tratte ad agire, vale a dire, quanto più esso riesca a rappresentare il processo, mediante cui avviene, nella storia, che la fede operosa di uno o di alcuni individui si traduca nella vivente realtà collettiva delle folle, e quindi dei popoli.

Ma ciò equivale anche a dire che il contatto tra la cinematografia e la storia non può essere nè frequente nè facile.

FRANCESCO ERCOLE



Giovanni morto (da «I condottieri»)



Ecco qui — e nella pagina di fronte — due anticipazioni della moda femminile nel... 2056 (dal film « La vita futura » - Manderfilm)

« Mai e poi mai metterò questo orrore! Sono troppo ridicola! ». È la leggiadra cuffia 1830, il cappellino fiorito Pompadour, o il morbido turbante impero, dopo aver compiuto un breve volo, lanciati da una graziosa manina, cui il disappunto non ha tolta l'energia, rotolano miseramente in un canto: dopo di che sul capo, sul quale i riccioli complicati sembrano torcersi ancora fremmenti per l'ira recente, la medesima manina ricalca trionfalmente una specie di piccolo cono di feltro, non molto dissimile ne la forma a quei cartocci in cui i rosticci mettono le patate fritte, e due occhi, final-

# È più difficile vest

mente soddisfatti, ammirano l'immagine riflessa dallo specchio, beandosi di quel piccolo miracolo di gusto e di estetica che la sormonta, quasi orgogliosamente.

La breve scena che descrivo non è una mia invenzione: la possono confermare, forse con qualche piccola modificazione nei dettagli tutti quelli che vestono le attrici de lo schermo.

Mestiere difficile questo! Richiede molte cose: studio, cultura, fantasia, conoscenze tecniche: ma soprattutto un'infinita ed incrollabile calma ed un sottile e suadente tatto diplomatico.

Non credo che ci sia al mondo compito più arduo e faticoso di quello di persuadere una donna ad indossare un abito, quand'ella ha decretato « mi sta male! ».

L'astuto Ulisse, Machiavelli, o Talleyrand, stessi impallidirebbero davanti a un simile incarico; e i loro celebri accorgimenti diventerebbero meschina cosa di fronte alle lusinghe melate, e agli abili argomenti, che ho sentito trovare, ad esempio, dal mio amico Sensani in un simile frangente.

\*\*\*

Se in un trattato di etnologia, trovassimo questa descrizione di un essere umano: « ... si veste dei tessuti più differenti, dei più vivaci e assurdi colori, coprendosi quando scende la notte: avvolge qualche volta le sue membra in pelli morbide e screziate di fiore, e arricchisce spesso i suoi copricapi con penne multicolori di volatili o con fiori esotici. Ama adornarsi di monili, braccialetti, orecchini ed anelli di metallo e di pietruzze lucenti e colorate, cerca di aumentare la sua statura con piuoli posti sotto le calzature, e si tinge il volto con pitture e con polveri... », crederemmo trattarsi di un essere selvaggio e strano, infinitamente lontano da la nostra civiltà e dal nostro mondo: ma una piccola riflessione ci fa comprendere che è proprio con quest'essere strano (e qualche volta un po' selvaggio!) che dividiamo la nostra esistenza di tutti i giorni.

Ma qual'è la barriera che divide le nostre abitudini, i nostri usi, i nostri gusti da quelli delle nostre gentili compagne? Ci sarebbe da riempire delle biblioteche cercando di spiegare questo problema: ma è più semplice pronunciare una piccola parola che è sufficiente a concentrare su sè tutto ciò che su questo si può dire: la Moda!

Da chi e di che cosa è fatta la moda femminile? Non credo vi sia una persona al mondo in grado di dare una risposta precisa.

Questa cosa, capricciosa ed effimera, senza regole e senza indirizzi, illogica e spesso assurda, è la tiranna più assoluta e ferrea che il mondo conosca.

Quale Capo di stato ne la storia può vantarsi di aver emessa una legge che, in pochi giorni, senza nessuna minaccia di coercizioni ai violatori, sia stata entusiasticamente e supinamente accettata, benchè modificasse radicalmente i gusti, gli usi e le abitudini precedenti, e richiedesse un forte sacrificio di denaro per sottoporvisi da milioni e milioni di sudditi?

Non c'è un solo esempio, credo, ma questo miracolo lo vediamo compiere dalla Moda, ad ogni stagione. Non

# ire le "stelle" che...

*c'è bisogno di andare a sfogliare i dotti testi di Storia del Costume, per aver conferma di questo: la esperienza di ognuno di noi è sufficiente a documentarlo.*

*Qualche volta le donne credono di trovare una giustificazione alla stranezza delle loro acconciature, e alla mutevolezza effimera dei loro abiti: «è più comodo», «è più pratico»... ed è in nome della comodità e della praticità che abbiamo viste cadere recise le trecce; ma mai come con i «comodi e pratici» capelli corti, le visite ai parrucchieri si sono fatte lunghe e frequenti: chi sente una donna dire: «domani devo andare dal coiffeur» udrà in queste parole un senso di quasi mistico ed allucinato fervore, come si trattasse di un rito sacro al quale non ci si può sottrarre. Abbiamo visto le gonne accorciarsi vertiginosamente, poi allungarsi di nuovo fino a terra, poi tornare a farsi brevi, con un ritmo sempre più accelerato; i cappelli ridotti alle proporzioni microscopiche di una calotta ecclesiastica, acquistare da un giorno all'altro vaste tese sfidanti lo spazio: ma tutti questi cambiamenti sono seguiti e anzi accompagnati da una vera e propria trasformazione, profonda e radicale del gusto inesplicabili, e — quello che è più strano — da inesplicabili fenomeni di adattamento nel fisico stesso.*

*Ed è questa mutevolezza appunto del gusto femminile, che rappresenta una delle maggiori difficoltà dell'abbigliamento delle nostre attrici: il vestito, quando il film compare è in genere già superato e abbandonato dalla moda. Abbiamo visto in questi ultimi tempi un film, nel quale l'eleganza muliebre era uno dei cardini principali, severamente criticato dal pubblico delle signore proprio per questo motivo: gli abiti non erano più di moda, si stavano rapidamente dirigendo verso l'archivio storico del costume.*

*Questo è un pericolo sottile che mina molte volte il successo di una pellicola: quanti sono gli uomini che si recano soli al cinema? Ben pochi. La donna è il più importante elemento del pubblico ed il suo giudizio è sempre molto influenzato dalla maggiore o minore eleganza delle attrici.*

*Gli americani hanno sentito subito questo pericolo, e lo hanno affrontato immediatamente, risolvendolo in un modo ingegnoso e generalmente brillante: il vestito dell'attrice americana si può dire che, più che seguire la moda, ne interpreta la tendenza generale, attenuandone le linee caratteristiche o esagerandone gli elementi più originali, sforzandosi di prevedere cioè quali saranno le conseguenze e le trasformazioni nel tempo e nel gusto della Moda stessa.*

*Gli abiti delle «stars» sono trattati in maniera speciale, quasi fossero dei veri e propri costumi, rendendoli piuttosto aderenti al personaggio e all'attrice che all'effimero gusto del momento. Si può riveder un film americano, vecchio di due o tre anni, in compagnia di una donna, senza che questa lanci acute grida di protesta per il modo di vestire delle interpreti.*

*In genere invece nel film italiano o in quello francese questo non avviene; dopo pochi mesi gli abiti sono già stati abbandonati dalla Moda che li ha creati e non soddisfano più il gusto delle signore.*

*Credo che questo problema si debba affrontare e risolvere anche in Italia: e risolvere in maniera italiana,*



*con arte cioè, con misura e con genialità. Il compito è assai difficile, ed in certo senso anche rischioso: quelle che dovranno giudicarne i risultati sono di una severità intransigente ed implacabile su tale argomento; ma sono sicuro che saranno le prime ad applaudire al successo se i risultati riusciranno brillanti: e ce ne potremo accorgere quando i mariti non tremaranno più vedendo le mogli fermarsi davanti alla vetrina di una sarta o andare ad una esposizione di modelli, ma piuttosto vedendole entrare in un cinematografo.*

VITTORIO NINO NOVARESE

# IL CINEMA E LA PITTURA

Credo non esista alcun rapporto fra la pittura e il cinema, se non in quegli strati inferiori della cinematografia e della pittura ove si sia perso il concetto dell'una arte e dell'altra, a vantaggio di sterili innesti. Perché è chiaro come ogni arte sia cosa a sè inconfondibile nella tecnica e nello spirito da ogni altra arte. Da necessità pittoriche nascendo la buona pittura, da necessità cinematografiche nascendo la buona cinematografia, queste necessità esprimendosi per una tecnica troppo diversa, non vedo e non credo possano queste due arti avere un benchè minimo rapporto.

\*\*\*

Certo l'apparire della cinematografia (come in un tempo precedente la nascita della semplice fotografia) fece vacillare molti concetti pittorici ed erroneamente si credè dovesse l'arte figurativa risentire gli influssi di un'arte che figurativa non era. Molte anime candide temettero, e forse temono ancora, dovesse la pittura soccombere al sopraggiungere delle nuove tecniche e della nuova arte. Invece mai la pittura si distinse e liberò come nei tempi che seguirono l'avvento della fotografia, questa lasciando la sua naturale funzione di potente documentario, a sè revocando le necessità primordiali della creazione. Nei primi trent'anni del secolo la fotografia entrava nell'uso quotidiano e la cinematografia a questa materia allargando le speranze e gli scopi, moveva i primi passi; la pittura subiva l'incendio più grave che la storia della pittura ricordi e, a questo fuoco arsa la scorza dell'età ritrovava la sua infanzia. Questi fatti straordinari scelgono a campo di Marte il cuore di pochi uomini, quelli vivi. Per gli altri questi fatti non accadono e non sono mai accaduti.

\*\*\*

Ero ragazzo quando un amico mi portò da Fabrès, vecchissimo pittore spagnolo, che ebbe molto nome a suo tempo, come dopo di lui ebbero nome Anglada e Sorolla. Aveva un'età incredibile e si commosse per me e i miei pochi anni; e mi tenne press'a poco questo discorso: Io non consiglio più di dipingere a nessuno. Si potrà ancora vivere cinque o sei anni con la pittura. Se tu hai quindici anni puoi anche provare, ma a venti dovrai cambiar mestiere. Ormai la pittura non serve più a nulla. Quella grande marina che vedi sulla porta la esposi trent'anni fa a Madrid ed ebbi molto successo. Ma ora vedo come quell'opera non possa resistere al tempo (fin qui la pensavo come lui) perchè io vado sempre al cinema e lì le marine le vedi per quel che realmente sono, trepidanti

*Il cinema e la pittura: appassionante e affascinante tema che, per ucer di altri, il film « Kermesse eroica » la reso attuale.*

*Abbiamo voluto, e vogliamo, chiedere sull'argomento il parere di valenti pittori. Diamo, per primo, la parola a Corrado Cagli, ardito e valoroso capo di quei giovani della « Scuola di Roma », nella cui arte gli impulsi d'una ispirazione novissima sono continuamente regolati e controllati dalla conoscenza e dall'amore dei classici.*

*Non per fare una palinodia nei confronti del surrealismo (che noi non comprendiamo, anzi combattiamo, in certe sue manifestazioni, specialmente esotiche, che lo portano a negare la realtà, in un astrattismo pericoloso e di maniera) ma per dire intero il parere nostro affermiamo che il surrealismo di Cagli e di alcuni suoi amici ci piace, in quanto supera la realtà, come è legge di ogni arte, non negandola, ma ricreandola in sintesi ed in divinazioni; e sa ridare alle placide oleografie la tormentata bellezza della verità.*

*Ritorniamo al cinema e ai suoi rapporti con la pittura: il parere che qui esprime un artista e un uomo intelligente come Cagli ha certo il suo valore; desideriamo, però, ascoltare altre opinioni prima di dire la nostra, modesta ma chiara e precisa.*

e continuamente mosse dal vento, mentre quelle che noi possiamo fare dipingendo sono immobili, senza vita. Il cinema ha dato il colpo di grazia alla pittura (voleva forse dire a quella pittura e allora d'accordo). Badate bene, l'episodio Fabrès non è in questo discorso una divagazione. Molti anni dopo incontrerò altri Fabrès, come un giovane scultore inquieto che mi chiede perchè nella nostra pittura non si veda « un alcunchè di cinematografico che forse sarebbe necessario ». Così le anime trepidanti per la sorte della pittura volgendo per intero le speranze loro alla cinematografia, facevano e fanno e faranno le spese del meccanismo e di altri mostri.

\*\*\*

Dicevo poco fa come fosse erroneo pensare l'arte figurativa succube di un'arte che figurativa non è, e questo lo dicevo in questo senso: le arti figurative svolgono i loro tempi e ritmi nello spazio, le altre arti i medesimi svolgono nel tempo; un romanzo, una sinfonia, una pellicola si seguono di pagina in pagina, da tema a tema, di quadro in quadro e l'unità dell'opera si ricrea, esaurito il tempo, nello spirito di chi legge, quando la lettura è per intero assolta. Vediamo quindi manifesti caratteri di affinità della cinematografia con la scrittura e la musica, e non con la pittura.

Questo per quanto riguarda la totale assenza di influssi del cinema sulla pittura. **CORRADO CAGLI**

# Il Signor Bonaventura

Il lato più divertente e significativo delle avventure e sventure del Signor Bonaventura è questo: che, quantunque egli finisca ogni volta per guadagnare un milione, ritorna poi daccapo a ritrovarsi in mezzo ai guai. Il milione, in sostanza, non gli serve a nulla.

La parabola moderna, per grandi e piccini, di STO vale una favola di Esopo e può ben riferirsi all'avventura della cinematografia italiana, almeno fino a ieri. Oggi no: ma ogni tanto qualche voce si leva che vorrebbe ricominciare. Voce stonata, anche se si accompagna col seducente accordo della lira. Questa volta è Blasetti, che dalle colonne del « Giornale d'Italia », sotto il titolo « Il cinema allo Stato », invoca la pioggia d'oro: milioni, milioni, milioni.

L'amico Blasetti ha torto; quando stacca l'occhio dall'inquadratura non vede più giusto e quando si abbandona ai suoi discorsi ripieni di tutto come gli agnolotti delle osterie, confonde le acque. E fa torto anche a se stesso, a quel se stesso che è costituito dal regista intelligente e pieno di temperamento fascista che ha saputo darci opere pregevoli.

Giorni fa egli difendeva, giustamente, con me, la funzione e la dignità del regista, dicendomi che troppo spesso la gente confonde tra le mansioni del Direttore artistico e quelle del portiere. E aveva perfettamente ragione. Adesso non il portiere e neppure l'inquilino egli si contenta di fare, ma addirittura vuol divenire il proprietario dello stabile, se non il Presidente di una grossa società immobiliare. Uscendo dalla metafora, l'equivoco è tutto qui: il cinema italiano non ha bisogno tanto di denaro (i denari, se la cinematografia è un'industria, dovranno venire, sia pure con l'appoggio dello Stato), quanto di ordine e di disciplina. Tra quel poco che io conosco della lingua inglese, oltre foot-ball, golf, knickerboker, rugby, c'è una frase che mi pare faccia al caso: « the right man in the right place ». Nello sciabordare continuo del mondo cinematografico è questa la prima ricetta, e lo Stato la deve applicare rigidamente, portando quell'ordine dal quale solo si possono sperare dei buoni frutti e costringendo ciascuno nel suo settore. I registi facciano i registi e lascino stare le visioni da capitano d'industria o i sogni da poeta. Rinuncino a voler fare i tuttoio e prendano i soggetti dagli scrittori, cioè da chi ha la capacità fantastica e l'ispirazione. Il loro compito nobilissimo e difficilissimo è di tradurli in termini cinematografici. I produttori non discutano le inquadrature e le luci e si affidino ai registi. Gli attori non si occupino di scenografia e i musicisti di montaggio. E così via. A ciascuno il suo mestiere: tutti incondizionatamente i tecnici della cinematografia lascino fare il giornalista e il critico a chi lo sa fare e la penna l'adoperino per firmare le ricevute delle paghe. Sarà tanto di guadagnato, anche se carta e inchiostro costano poco.

I milioni che vuole Blasetti non servirebbero certo a creare un'industria cinematografica, ma la mentalità del disoccupato inglese: soffocherebbero, cioè, quell'iniziativa individuale che deve permanere e dalla quale,

sia pure col giusto aiuto e controllo dello Stato, deve sorgere una industria. E l'industria sorgerà quando sarà risolto principalmente il problema tecnico e artistico, e cioè quando si faranno dei film che partano da una ispirazione poetica e che siano realizzati con senso d'arte e con perfetto mestiere. Dei film, cioè, che — come è avvenuto, per esempio, nel caso di « Squadrone bianco » — possano andare all'estero e sostenere vittoriosamente il confronto coi prodotti di altri paesi. Blasetti parla di patate e fagioli (patate e fagioli sarebbero, in questo caso, i pochi mezzi con cui viene realizzato un film), ma io debbo dichiarargli che preferisco un buon piatto di patate in umido cotte a fuoco lento con odor di salvia o di fagioli cannellini bianchi sgranati, teneri di buccia e conditi con olio di Lucca e, magari, un pizzico di pepe, alla cucina costosa ed elaborata dei grandi alberghi internazionali, insipida al palato e deleteria allo stomaco.

Una volta, mi pare su « Cinema », scrissi, a proposito dell'attrezzatura tecnica degli stabilimenti, che la macchina più importante era la piccola macchina portatile che è racchiusa nel cranio di ogni uomo meritevole di chiamarsi tale. Con tutto il rispetto per la Città Cine-



Sogno di una notte di mezzo maggio (Come alcuni vorrebbero le provvidenze dello Stato per la cinematografia).

matografica e con tutta l'ammirazione per la grandiosa opera realizzata in così poco tempo, la mia opinione non muta, e non credo che il Quadraro, coi suoi stabilimenti razionali, con le sue gru, i suoi apparecchi modernissimi, le sue piscine per riprese subacquee, potrà produrre nulla di buono, anche se pioveranno in gran copia i milioni, senza l'ausilio della modesta ma importante macchinetta di cui io parlavo. Questo che sia il denaro a fare la guerra, se non isbaglio, è un assiomatico pregiudizio francese. Lo lasciamo volentieri agli uomini di Francia, che credono di possedere il mondo in virtù delle grandi riserve auree della loro banca nazionale e ce ne stiamo più al sodo dello spirito italiano. Del resto, anche di recente abbiamo dato chiara prova che non il denaro fa la guerra, ma l'intelligenza, il coraggio, la volontà e la tenacia.

Il ragionamento di Blasetti assomiglia un po' al ragionamento di quel tale che diceva che l'ombrello serviva a far venire la pioggia: ora, per gli esseri ragionevoli, non è vero che quando si apre l'ombrello piove, ma bensì che quando piove si apre l'ombrello. I milioni — stia lieto e speranzoso il torrenziale regista — verranno quando ci sarà un'arte e un'industria cinematografica e non

all'inverso. Tale, del resto, è la storia di tutte le industrie sane, solide e durature. L'abilità consiste nel far diventare grasse le sette vacche magre e non nell'aspettare che vengano le vacche grasse. E qui, caro Blasetti, è un po' anche il tuo compito. Il tuo compito di regista, che risparmia di dilapidare tante energie per bonificare grandi terreni che non sono suoi e si contenta, invece, di arare a fondo il proprio campicello. Solo così dal piccolo podere potrà, forse, nascere un feudo. Ma soprattutto il problema, come si è detto, è di intelligenza, di ordine e di disciplina ed è un problema squisitamente politico, che può risolvere solo lo Stato con un suo rigido e fermo controllo, dando appoggi incondizionati alle iniziative sane e reprimendo senza scrupoli quelle bacate. È un problema che può risolvere lo Stato approvando solo quei film che, per i valori morali che contengono, per il livello artistico, per il senso profondamente politico di cui sono permeati possono veramente far sì che il cinema diventi «l'arma più forte». Ed è meglio un pugnale adoperato da un braccio sicuro e un cuore saldo che un 420, come direbbero i napoletani, in mano ai piccirilli.

Non è vero Blasetti?

LUIGI CHIARINI



Besozzi, D'Ancora, Noris, Roveri (da «Nina, non far la stupida»)

# Dove siamo e dove andiamo

La ricostruzione di un'industria come quella cinematografica è impresa che non può compiersi che per gradi. A che punto siamo? In un articolo non sarà possibile fare una disamina completa dei quattro aspetti fondamentali del problema: produzione, noleggio, esercizio ed esportazione. Ci occuperemo del primo.

Siamo dunque al punto in cui, dopo aver preteso un generale riordinamento e un parziale rinnovamento dei quadri degli elementi direttivi, tecnici ed artistici, dopo aver selezionate le organizzazioni industriali, dopo aver infine costruiti nuovi e perfetti stabilimenti — la Cinecittà —, ci si domanda: si devono lasciar produrre tutti i film che si vorrebbero produrre?

La risposta a questo primo interrogativo non può essere: sì, perchè si farebbe, di colpo, un gran passo indietro. Tornerebbe a galla il vecchio dilettantismo e si starebbe freschi.

L'industriale o produttore di film non può essere *chiunque*, come non è « chiunque » nemmeno il calzolaio o il mobiliere. Industriale del cinema non può essere che *qualcuno*, vale a dire una personalità *sui generis* fin che si vuole, ma un tipo insomma che sappia fare i conti che deve saper fare, oltre che dal punto di vista finanziario, colui che vuol fare dei film. Conti « psicologici » con la morale, la politica, il diritto, la storia, la storia delle arti, il teatro, la lingua, il costume, la moda, « l'amore » ecc. del popolo o dei popoli per cui intende produrre un film. Di questi tipi, che sarebbero poi i veri « cinematografari » di razza, ce ne sono pochi, ma anche questi pochi sono fatalmente tratti a fare i loro affari: cosa, giusta, sacrosanta in sé, ma fino a un certo punto. E vedremo qual'è il punto.

D'altra parte un discorso analogo si può fare per gli stabilimenti i quali, in conclusione, dicono questo: « perchè il capitale investito nella costruzione di teatri di posa sonori, modernamente attrezzati, trovi il giusto compenso, occorre anzitutto che il teatro lavori quasi ininterrottamente o almeno con le minime interruzioni possibili ». Anche questo è giusto e non meno sacrosanto, ma è — anche questo — un pensare a sé. Giusto, ripetiamo, ma fino a un certo punto. E qual'è, dunque, il punto di arresto?

L'interesse collettivo o, in parole povere, le esigenze del pubblico, il quale meglio che ad applaudire i film, potrebbe di questo passo, esser chiamato ad applaudire il gioco del tiro alla fune. Anche con le migliori intenzioni del mondo, non si sfugge a questo gioco pericoloso di chi tira più forte dalla propria parte. Ma anche più pericoloso può essere se le due parti si mettono d'accordo. Ci vuole un arbitro. E chi può esserlo, dove sono in ballo così forti interessi? Non può essere che lo Stato. E in nome di chi? del pubblico o, se meglio si vuole, del popolo. Perchè il cinema è quello spettacolo che oggi si rivolge ecc. Sono cose risapute su cui si è tutti d'accordo. Ecco quindi che lo Stato è intervenuto

ed ha posto decisamente il problema della produzione cinematografica su un terreno equilibratore del rapporto industria-pubblico; ha creato un organo apposito, dotato di sensibilità politica e di competenza tecnica, che entra nella nuova situazione con la funzione di regolatore, di chiarificatore, di eliminatore dei superstiti equivoci: fra tutti quello del precario inseguimento tra industria e pubblico, laddove la prima, trovata una corrente di spettacoli commercialmente redditizia, la sfrutta insistentemente fino all'esaurimento, mentre il secondo il cui gusto è in continuo divenire, brucia le tappe e attende su altri traguardi nuove o rinnovate emozioni.

Il problema della nostra produzione si è, così, evoluto. La domanda, fatta in principio: « a che punto siamo? », si tramuta nell'altra più incalzante: « dove andiamo? ».

In altre parole: *chiunque* non è più libero di fare un qualunque film. Non solo il film, come prodotto finito, è sottoposto a determinate leggi; anche la produzione stessa nel suo avvicinarsi è dunque regolata. Ma — ecco il vertice estremo, il punto nevralgico della domanda testè posta — *a chi spetta prendere le iniziative?*

La questione diventa di principio e s'allarga: non è più soltanto cinematografica ed entrano in campo le varie teorie. A proposito, direbbero le teorie capitaliste: chiunque possieda mezzi (denaro o proprietà) atti a prendere iniziative, può fare film e trarre quel beneficio che sa o può. La somma di tutti i benefici che ciascuno trae dall'impiego dei propri mezzi nelle singole attività è il beneficio di tutti. Lo Stato stia a guardia che nessuno se ne approfitti, controlli ai suoi fini politico-morali il prodotto finito, ma lasci libertà di produzione.

Si sono visti in passato i risultati dell'applicazione di tali teorie. E' un passato sepolto e sperato. Direbbero invece le teorie collettiviste: no signori, solo lo Stato ha il diritto di prendere le iniziative di fare i film. E' la soluzione opposta e anche qui ci sono, Carta del Lavoro alla mano, troppe buone ragioni per non essere d'accordo. Rimandiamo il lettore alle dichiarazioni I e II - VII e IX della stessa che ci dicono che i fini e i mezzi e la stessa vita dello Stato corporativo sono superiori a quelli degli individui; che il lavoro è un dovere sociale al quale nessuno può sottrarsi e che l'iniziativa, a misura che passa dalla astrazione alla realtà, si deve spogliare della veste pubblica e coprire della veste privata. Il corporativismo, dunque, supera ogni pregiudizio teorico in materia di iniziative. *L'iniziativa di fare dei film non è quindi un monopolio di nessuno.* Lo Stato « considera l'iniziativa privata come lo strumento più efficace e più utile », ma quando l'iniziativa privata manchi o sia insufficiente, o quando siano in gioco interessi politici, allora il suo intervento « può assumere la forma del controllo, dell'incoraggiamento o della gestione diretta ».

Abbiamo detto: a misura che l'iniziativa passa dall'astrazione alla realtà, essa, da

pubblica deve diventar privata. E non a caso. La soluzione del problema cinematografico, nello stadio astratto delle iniziative, vale a dire nella determinazione dell'orientamento ch'esso deve perseguire, non può essere di competenza che dello Stato. Solo lo Stato, per tramite del suo organo politico e tecnico può definire quali sono i film che si debbono produrre e quali quelli che non si debbono produrre. In altri termini: solo lo Stato può sapere che cosa interessi al pubblico e che cosa non interessi.

E' facile dire che il pubblico vuole divertirsi, che il pubblico chiede di andare al cinematografo per fare, come suol dirsi, quattro risate. Ciò è vero e non è vero. E' vero se si intende di ridurre la cinematografia a una semplice funzione di ordinaria amministrazione, interna, a scopi limitati di esilarazione e di godimento elementari. Non è vero, se si intende di dare al popolo italiano una cinematografia che sia un'arma di espansione della sua civiltà nel mondo. Le prove che il pubblico italiano è cosciente di tale richiesta fatta, per il tramite dello Stato, all'industria cinematografica, le prove cioè della sua maturità spirituale e politica, sono nel cuore di tutti.

Allora, come conciliare due intendimenti in tanto aperto contrasto? Il fatto è che ambedue sono veri e profondamente radicati nella realtà della vita attuale. E se è reale l'interesse per ciò che è voluttuario e veramente evasivo dalle preoccupazioni quotidiane, individuali e collettive, non meno reale e autentica è la necessità del pubblico di attingere dal cinematografo un alimento alle sue energie morali. Chi, allora, se non lo Stato stesso, con un suo organismo di natura squisitamente politica può garantire che tale nutrimento sia quale deve essere?

Ma ancora per un altro aspetto l'intervento statale nell'iniziativa è necessario. Si vuol dire l'aspetto industriale. Solo da una industria che realizzi una produzione in continuità si può sperare un miglioramento del livello medio della produzione.

Salvo alcune eccezioni la maggior parte delle società cinematografiche realizza un film all'anno, al massimo due. Ancora oggi si verificano casi, sia pure in linea decrescente di organizzazioni industriali, che sorgono per produrre un film, un unico film e poi scompaiono. Che cosa implichi un tale fenomeno è presto detto se si immagini di lasciarlo in balia di sé, senza l'oculata assistenza, il « pronto soccorso », a volte, dello Stato che consiglia, vigila, aiuta, prima, durante e dopo la realizzazione.

Si è detto dapprincipio che il problema della produzione è il più importante e difficile. Crediamo d'averlo dimostrato. Come, allora, in tale stato di cose, parlare di libertà da lasciare all'industria quando essa è appena nata? E, d'altra parte, come avviarla a rispondere alla totalità delle esigenze particolari e generali di un popolo in fervore di espansione spirituale, senza l'intervento dello Stato?

GUGLIELMO USELLINI

# Talia sconfitta

«...et l'on m'ait bien fait rire si l'on m'avait prédit que nous allions révolutionner l'art dramatique»: così finisce la prefazione di Antoine ai suoi ricordi sul «Théâtre Libre».

Ora io penso che ci sarà molta gente che riderà sentendomi predire che il «doppiaggio» finirà per rivoluzionare il teatro d'oggi. Parlo, s'intende, del teatro italiano e del doppiaggio italiano. Ma ridere è facile, in certi casi: alla fin fine si vedrà chi ha ragione.

Bisogna che confessi prima di tutto che, dopo aver fatto di professione il critico teatrale per sei o sette anni, non avevo più messo piede in un teatro per altri dieci anni almeno. Saturazione? Forse. Più probabilmente, credo, troppa distanza dai tempi in cui io avevo amato il teatro a quelli d'oggi. Quando io facevo il critico teatrale (sembra perfino balordo, questo tono storico: ma la differenza c'è, l'epoca s'è chiusa, e noi è colpa mia se avendola vissuta sono costretto a riguardarla, oggi, come un mondo perduto, quasi alla Conan Doyle) era il momento in cui ferveva quello che noi si credeva dover essere, e non è stato affatto, il rinnovamento del teatro italiano. Era il momento in cui si si batteva per Pirandello e per Rosso di San Secondo: alla prima dei «Sei personaggi» si restava un'ora in teatro a sipario calato, a manifestare pro e contro. E dopo, a uscir per le strette viuzze intorno al Valle, si poteva continuare a discutere fino al mattino: sicché il «pezzo» che ti usciva dalla penna non era più un articolo critico ma una appassionata difesa o un violento attacco di qualcosa che ti stava a cuore direttamente, che faceva parte di te stesso e per il quale, nella notte, avevi dato sudore e fatica e, talvolta, anche cazzotti. O presi, cazzotti. Come m'avvenne la sera che me andai, solo, in una piccionata gremita di amici di «loggia» dell'autore, a fischiare con una gran chiave da portone un certo polpettone storico-tragico! E quanti, ne presi!

Insomma, quello era un periodo di grazia per il teatro italiano. Non, forse, dal punto di vista organizzativo, ma certo dal punto di vista artistico. Chè (questo mi sembrò allora l'importante, e certo lo era) le tendenze contavano fino a un certo punto: quel che contava, per noi, era quello spirito di rinnovamento che sentivamo fremere in alcuni e che ci gettava accoccati di passione contro chi non riusciva a capirlo. Ci si batteva per Crommelynck come per Ludovici; alla prima della «Donna di nessesu-

no» s'era forse in venti a lottare contro la canea dei piccoli borghesi. E il più scalmanato di tutti, col cranio pelato che gli s'era acceso d'un bel rosso papavero, sudante e sbracciato ad applaudire e ad urlare, era Mario Massa. Spiritato, che gli occhi gli uscivano dall'orbita. E poco tempo dopo, fra i più accaniti sostenitori della modernità c'era in platea un giovanotto, quasi un giovanetto ancora, allegro e caustico, ottimo giornalista ed eccellente compagno, che teneva su tutti con il fuoco vivo che gli sprizzava dagli occhi e gli si scatenava nel discorrere spiritoso e fiorito in cui faceva capolino di tanto in tanto la nativa arguzia toscana: era il critico del «Nuovo Paese». (Me ne vorrà l'attuale Ministro degli Esteri se gli rammento quando, critici teatrali tutti e due, abbandonavamo le comode poltrone e scappavamo in loggione per poter fischiare «ufficiosamente» qualche boiata che faceva a pugni col nostro modo di vedere? Per quel che mi ricordo del giornalista, sono certo che il Ministro ci riderà ancor oggi). Eppoi c'era «Bragaglia»: che per noi non si chiamava il «Teatro degli Indipendenti», ma soltanto Anton Giulio. Il «nostro» Anton Giulio, al quale il teatro italiano avrebbe dovuto la sua vita nuova se avesse saputo avvalersene in tempo. Il «Bragaglia» dove fiorivano strane pianticelle che si chiamavano Galliani, Solari, Barbaro, De Libero, dove per la prima volta si vide Bontempelli a teatro con «Siepi a Nord Ovest», dove per la prima volta si sentì parlare d'un misterioso russo, o polacco, o che altro fosse, di nome Wassili Cetoff Sternberg: chissà se Luigi Bonelli, gerarca, Segretario del Sindacato Autori, si rammenta ancora di quel tal signore russo con tanta affettuosa nostalgia quanta quella che gli dedichiamo noi!

Ma, insomma, che c'entra tutto questo? Debbo essere invecchiato per davvero se mi metto a fare così il «laudatore dei tempi andati»? Volevo spiegarvi, infine, perchè non sono più andato a teatro per tanti anni.

Ora ci sono ritornato. Tre o quattro volte a sentir tre o quattro compagnie diverse. Ma nel frattempo ho fatto la bocca al doppiaggio cinematografico: e mi sono accorto che il doppiaggio deve avermi guastato le idee in fatto di teatro.

Il fatto è che nel doppiaggio non si recita. Non in tutto, s'intende, nè tutti gli attori, nè con tutti i direttori. Ma sempre, in ogni caso, si recita meno che a teatro. Si parla. Ha influito su questo fatto la reci-

tazione estremamente semplice e piana degli attori cinematografici americani? Può darsi. Io credo che abbia influito assai maggiormente il fatto che il cinema è una forma d'arte troppo più vicina alla realtà del teatro per potersi abbandonare alla recitazione di scuola. Anche se nel teatro chi recita è l'uomo (o la donna) e al cinema solo la sua ombra, il cinema, per la sua stessa natura fotografica vive in diretto contatto con gli uomini. Quel contatto che il teatro ha perduto da un pezzo: senza riuscire a trovare l'altro contatto, con l'universo, al quale noi, ai nostri tempi, credevamo orgogliosamente di poterlo condurre.

Ed ecco, sulle scene, oggi, come dieci anni fa, come venti, se non di più, anzi certamente di più, una recitazione che sa di scuola, che risente di certi canoni fissi, di certe maniere prestabilite, e tutti gli attori, dai generici ai caratteristi, dalle ingenue alle prime donne, fino anche ai grandi attori, quelli che hanno tuttavia una loro personalità ed un loro carattere, ripetono queste forme fisse ed immutabili. Ecco, per chi è stato per anni a teatro e vi ritorna, ripetersi quelle cadenze che potrebbe quasi definire musicalmente, alle quali si potrebbe quasi battere il tempo tanto è uniforme e precisa la loro stesura, ecco quelle appoggiature tutte teatrali (nessuno ha mai detto nella vita certe frasi o certe parole al modo con cui si dicono sulle scene), ecco le scivolote che portano ad un certo effetto, misurato, pesato in precedenza, voluto fino allo spasimo, ecco le pause, quelle pause innaturali, alogiche, falsissime, ma che gli attori fanno perchè sanno benissimo la cadenza che dovrà seguirle o il rialzo di tono che potrà risaltarne in seguito.

Tutte cose che, chi va a teatro spesso, non se ne accorge più: ma chi ci torna dopo tanti anni se ne avvede subito, perchè le ritrova identiche a quelle che ha abbandonato, con tutto il loro peso di maniera e tutto il loro bagaglio di scuola.

E con questo non si vuol negare che gli attori italiani siano ancor oggi i più naturali, i più efficaci, i più «artisti» del mondo.

Ma che colpa ne hanno loro se il teatro è questo, se la recitazione teatrale ancora oggi è questa? Occorrono al teatro un nuovo Diderot e un nuovo Antoine.

E che l'Antoine di domani vada ad ispirarsi ai doppiaggi.

Perchè succede questo, di strano: che gli stessi attori teatrali, molti almeno, fra di essi il giorno in cui fanno del doppiaggio e si trovano in mezzo ai compagni abituati a doppiare son costretti (forse a malincuore forse con segreto rimpianto) a rinunciare a questi svolazzi tecnici a queste fioretture manierate. E allora si sente quell'attore che in teatro è sembrato falso, non fra i suoi colleghi ma di fronte alla vita che pur

Pierre Blanchard e Madeleine Ozeray in «Il demone del ginocchio» (da «La dama di picche» di Puskin - Colosseum).



scorre e vive fuori del teatro, assumere una semplicità nuova, farsi più attore, più interprete, quanto più si fa naturale e spontaneo. Cominciare a parlare, se Dio vuole, come parlano tutti: umanamente.

Uno degli ottimi direttori di doppiaggio italiani, il Savini, ha per costume di dire ai suoi attori «parlate», non «recitate». E tutto il modesto segreto sta qui.

E sta anche in un altro fatto il segreto.

Che molti fra gli attori di doppiaggio hanno fatto poco teatro, spesso non ne hanno fatto per nulla. E non hanno avuto il tempo di prender vezzi che si raccolgono sulle scene insieme alla polvere dalle quinte. Si son trovati subito a contatto con il cinema, con la sua naturalezza, con la sua verità spontanea e immediata; con l'arte che meglio si adegua alla realtà del nostro tempo e con la quale, chi non è già mal avvezzo,

si trova subito in rispondenza diretta.

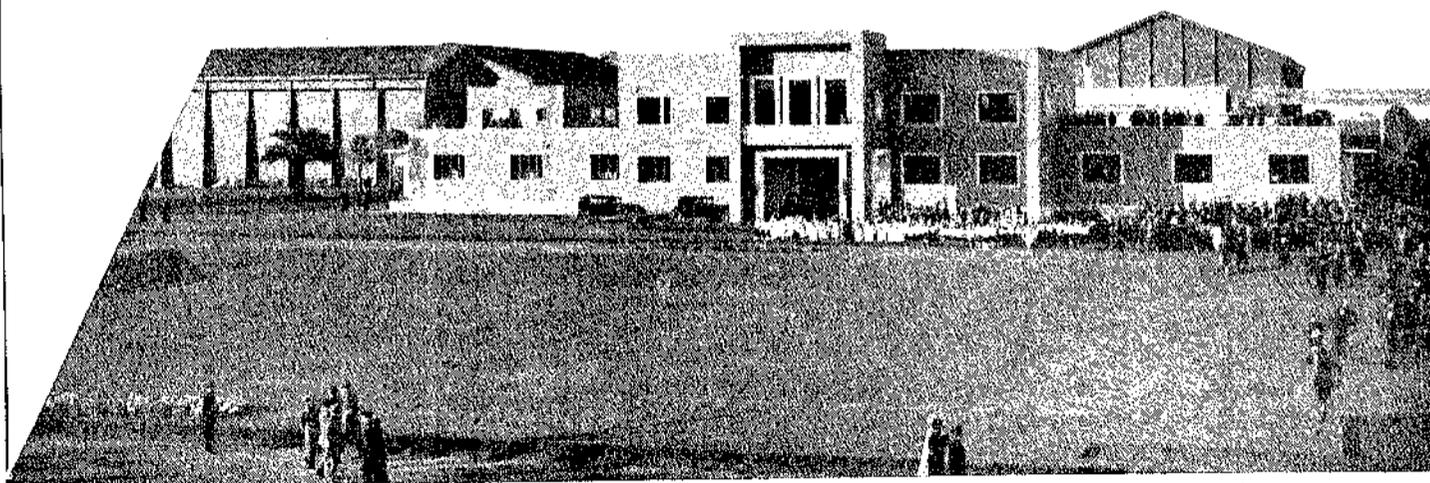
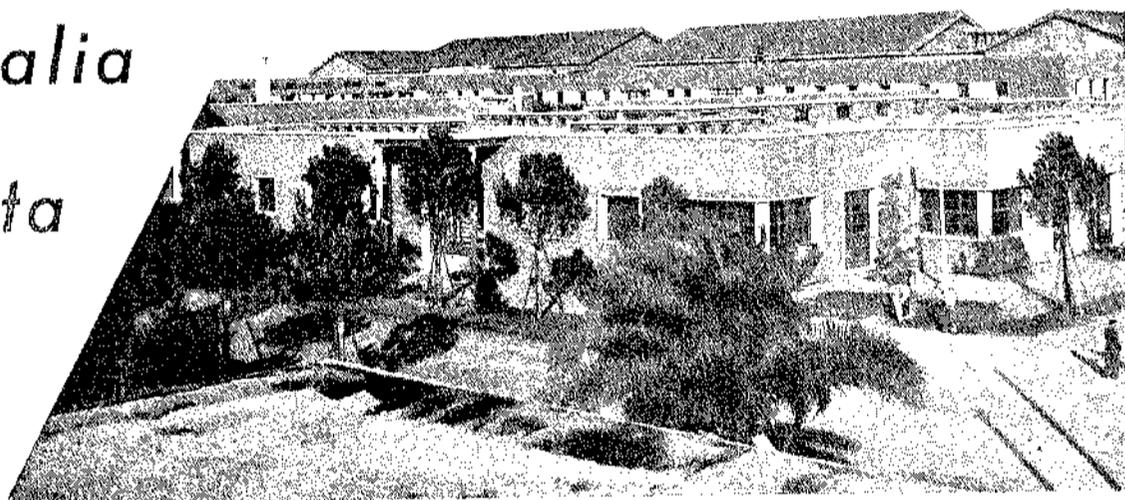
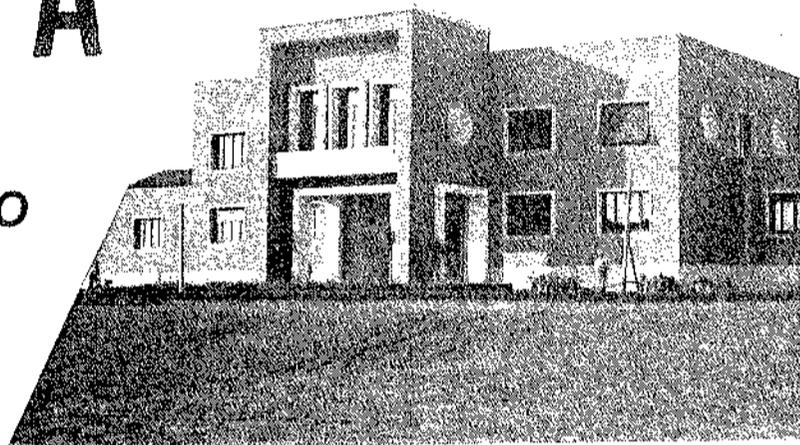
Son questi, questi che probabilmente i loro colleghi che vanno per la maggiore e vivono in «compagnia» considerano dei cuccioli se non dei cani, gli attori che potranno riformare la recitazione teatrale, che potranno fare quella rivoluzione che io predico.

E se non riusciranno a farla tanto peggio per il teatro.

Il pedante

# CINECITTÀ

*Cantiere operoso  
di vita cine-  
matografica  
dell'Italia  
fascista*



# Musica per teatro e musica per film

*Durante la ripresa di «Nozze vagabonde» (regia di Brignone; musica di Ravasini).*



La musica provoca nella nostra anima una risonanza immediata. La sua lingua è la più semplice, la più vera; è l'arte più accessibile alla massa.

Ai tempi del film muto era usata esclusivamente come accompagnamento ed era anche scelta arbitrariamente, tanto che non si confaceva con l'immagine.

Nessuno forse aveva ancora compresa l'importanza della musica nella cinematografia; a quell'epoca era in auge il teatro, l'operetta, alla quale la massima parte dei musicisti dava la propria attività. Il musicista creava, allora, prendendo come spunto le azioni spiegate in un libretto e, il più delle volte, specialmente per le canzoni principali per i duetti, ecc. si trattava di fare adattare le parole alla musica già scritta.

La mancanza di una fonte viva di ispirazione o meglio ancora di un dinamismo continuo, non dava certamente al musicista quegli elementi che, oggi, egli trova nella cinematografia specialmente coll'avvento del sonoro e che gli permettono di commentare tutta un'azione senza interrompere la frase musicale.

Nel teatro si trattava di commentare un quadro unico sempre basato su una sola azione; oggi invece col cinema al musicista è concesso di allargare la propria ispirazione sino a seguire tutta una azione che si svolge in vari esterni, e che gli consente di insistere anche su un dato motivo musicale. E' rimasto però il vecchio uso del teatro di adattare un motivo ad un dato attore e, come una volta la «soubrette» o il comico avevano il proprio motivo di entrata che, quasi sempre si ripeteva ad ogni loro successiva azione, così oggi si è ripetuto il caso nella presentazione dei noti comici americani Stan Laurel e Oliver Hardy che, con la ormai nota marcella grottesca, vedono preannunciata e successivamente commentata, anche ritmicamente, ogni loro azione.

La musica deve essere la voce dell'immagine ed il riflesso dei sentimenti dei personaggi. Solo la musica può far comprendere il conflitto che agita le anime degli attori e tradurre i loro pensieri. La bellezza muta dell'immagine lascia indifferenti gli spettatori se la sua vera psicologia non è messa in valore dalla musica. Il commento musicale non deve però dominare l'immagine; esso deve aiutarla, sostenerla, deve insomma venire in aiuto al film quando l'azione di questo subisce un rallentamento.

Ma non tutti i musicisti hanno la fortuna di trovare a collaborare un regista «musicista». Credo, anzi, che siano ben pochi quei registi che diano alla parte musicale l'importanza che merita.

Più generalmente viene chiesto ai musicisti di «commentare» l'azione. Si ha troppa tendenza a dimenticare l'importanza della musica dal punto di vista sentimentale o drammatico anche perché si ha il timore che essa disturbi il «parlato».

Ecco quindi perché i «mixages» sono sempre, o quasi sempre, fatti a detrimento della musica, della quale, in certi momenti, non ci accorgiamo neppure della presenza.

Questo spiace il doverlo rilevare nei confronti di alcuni registi; infatti se noi osserviamo i film americani, la messa a punto dei «mixages» è tale che non si perde né una sillaba del testo, né una armonia della musica. Quante volte invece si è dovuto per alcuni film, tendere l'orecchio per capire se c'era della musica oppure no e come è curioso qualche volta il rilevare la presenza di... un'idea di melodia che, stupiti, ci fa dire: «Ma, eppure, la musica continua» oppure «Crazioso questo motivo, peccato che...»?

I produttori dovrebbero invece, cominciare essi stessi a non perdere di vista il fatto che dalla qualità intrinseca di un commento musicale può dipendere il successo di un film.

Invece si esige dalla musica una modesta presenza, sufficiente per completare un «vuoto», illustrare un paesaggio, sottolineare una scena passionale. Quando essa è proprio indispensabile si può essere certi che dipende dal fatto che si deve presentare una festa danzante oppure dei numeri di varietà. Succederà così che il musicista dovrà preparare il solito minuetto o il solito valzer, od il fox oppure anche il tango a seconda che l'azione si svolga tra il 1887 ed il 1937.

La scena è tragica?... Qualche accordo di corno o trombone darà maggiore risalto all'azione. La scena è sentimentale?... Allora un «a solo» di violino renderà, si crede, più persuasiva la dichiarazione d'amore.

Il più delle volte poi il musicista non è neppure ammesso ai «mixages» o, se lo è, non gli è concesso di interrompere... l'operazione del regista. Infatti specialmente in materia di rumori il musicista non è mai consultato. Succede quindi che, nella sovrapposizione dei rumori alla musica, scritta accuratamente, spremendosi il cervello perché l'ambientazione sia perfetta, il musicista vede la propria opera quasi trascurata. Il problema dei rumori non è semplice; in generale i rumori sono esageratamente accesi. L'abbaiare di un cane può rompere una melodia, coprire una modulazione; mentre che, «mixato» a qualche metro più lontano, potrebbe non danneggiare la musica. Non è necessario che quando un attore mette una zolla di zucchero in una tazza di caffè, il pubblico debba invece intendere un rumore paragonabile a quello

di un gorgoglio di un lago. E, di questi cuoriosi fatti, ne potremmo raccontare a centinaia, mentre si potrebbero invece evitare, se esistesse fra i tecnici il regista ed il musicista una reale collaborazione, collaborazione che andrebbe tutta a vantaggio del film anche per le ottime possibilità che la musica offre al cinema.

●  
E' necessaria parecchia musica per un film?

Sicuramente! Pensate che un minuto di musica non fa che 27 metri di pellicola.

Non è detto però che tutta la musica scritta per un dato film venga poi, a causa anche di esigenze tecniche o artistiche, tutta sincronizzata o «mixata». Quanti metri di colonna sonora anche dopo registrata, cambiano strada invece di passare al montaggio! Quanti motivi, invece, vengono «forbiciati» nel «mixage» sempre per paura del «parlato» o per dare invece il passo ai «signori rumori»!

Quando il montaggio del film è terminato, il produttore è animato dal plausibile desiderio di vedere il proprio film affrontare il pubblico nel minor tempo possibile. E allora, finalmente, si pensa al musicista. Questi viene chiamato d'urgenza, e lo si impegna a consegnare il lavoro ultimato e sincronizzato entro un dato periodo di tempo quasi sempre espresso in 20-25 giorni.

Ecco perchè alcuni musicisti preferiscono lavorare all'ultimo momento e quando il film è ormai al montaggio. Si tratta di scrivere una partitura anche in soli 3 giorni... E allora ve la immaginate l'ispirazione?...

D'altra parte anche il cinema ha le sue esigenze ed i suoi diritti. L'ispirazione deve esistere, sì; ma a minuti primi e secondi. Quante volte capita di sentire, al montaggio, degli ordini di alcuni registi, in questi termini: Maestro... qui necessitano 3'22" di serenata... qui 2'18" di pastorale... qui 1'57" di danza e... mi raccomando, piuttosto meno che di più... 54" di qualche cosa di sinfonico.

Speriamo che, con le nuove direttive in materia di organizzazione cinematografica, venga meglio apprezzata anche la collaborazione del musicista. Se non si darà alla musica l'importanza che merita (arrivo al punto di equipararla all'importanza della sceneggiatura), succederà che la maggioranza dei musicisti terrà una «musicoteca» dalla quale, senza spremere troppo il cervello, poter prelevare le varie... ordinazioni.

Effettivamente, così lavorando, l'amore per la propria arte scompare e subentra invece la preoccupazione di fare presto per non perdere il compenso fissato a «forfait». Con quale risultato artistico, è facile immaginare!

NINO RAVASINI



Da «Il bandito della Casbah» (Pèpè le Moko): film di J. Duviol distribuito dalla «Colosseum»

# MIRANDA "minore"

(LA SHIRLEY TEMPLE ITALIANA)

Shirley Temple quando parla in italiano, nei suoi molteplici « films » ha una voce più musicale, un'espressione più fresca e naturale, un timbro più limpido.

Non è merito suo, povera bimba. Ella apre la bocca, ma chi ci mette il fiato, e tono, il sapore e la grazia è Miranda Bonansea Garavaglia, sua coetanea, nata a Mondovì, figlia di un fotografo, nipote di un valente attore del teatro comico italiano.

Nel successo avuto in Italia dalla simpatica piccola attrice americana questo particolare del doppiaggio così bene riuscito ed armonizzato, ha la sua importanza. Tanto più che tra la voce di Shirley e quella di Miranda non v'è alcun contrasto; anzi come abbiamo già detto la voce stessa acquista, nella versione italiana, calore, espressione e bellezza.

Tra le due bambine vi è una quasi perfetta rassomiglianza fisica. In ciò, dicono, risiede il segreto della identità dei suoni vocali. Lo stesso volto luminoso, la stessa cornice di riccioli biondi, le stesse dimensioni del corpo, le stesse gambe e lo stesso sorriso. Però quando sono a passeggio. Nell'esercizio delle loro artistiche funzioni si allontanano notevolmente da ogni punto di contatto.

L'americana ha sempre lo stesso volto, in tutte le sue interpretazioni; la piccola italiana ha un volto per ogni personaggio, un'espressione caratteristica per ogni scena, un raggio diverso per ogni creazione. Che c'entra, si deve gridare al prodigio per ambedue; ma se l'una è bambola, piacevolissima agli occhi, allo spirito ed al sentimento, l'altra è creatura viva, vibrante, sensibilissima che ha nel fremito della sua innata personalità artistica la scintilla della rivelazione o della spontanea rappresentazione.

Miranda Bonansea Garavaglia a tre anni aveva già conosciuto la ribalta, a quattro era già al suo primo film, a cinque entrava nel balletto del Teatro Reale dell'Opera per interpretare dinanzi ai Sovrani l'histoire d'un Pierrot.

Ed ancora Shirley Temple non era apparsa ad Hollywood. Venero poi le sincronizzazioni a Jonville, i doppiati di « Venere Bionda », « Ultima canzone », « Catene », « Mater dolorosa », « Cavalcata », « Maestrina » ed altri; cominciarono a piovere le scritture cinematografiche per le note interpretazioni in « Cieca di Sorrento », « Fermo

con le mani », « Grande silenzio », « Re Burlesco ».

Il grande Ruggeri portò nei più grandi teatri della Penisola il meraviglioso prodigio che sapeva trovare nei Tristi Amori di Giacosa nella Tempesta di Donadio nel Pirata nel Piccolo Muto nella Favola di Andersen nell'Agadè e in tanti altri lavori sempre nuove e sublimi espressioni di dolore di dolcezza e di poesia.

Riviste di varietà, teatrini per i piccoli, filodrammatiche tutto ha conosciuto questa prediletta dalle muse; in questi ultimi tempi ha inciso della sua voce nuovi dischi. Ebbene con questi cinque anni di immensa, poliedrica, attività artistica, coronati da una trionfale successione di plausi e di fervidi riconoscimenti Miranda Bonansea Garavaglia se ha una certa fama la deve soprattutto al fatto di essere la Shirley Temple italiana, di somigliare appunto alla pupilla dello schermo americano e di eseguire la sincronizzazione dei lavori che celebrano il talento artistico della coetanea nata in America.

Due anni fa nel camerino della minuscola attrice in un grande teatro di Torino venne domandato alla Bonansea perchè non interpretava un film alla Shirley, con un soggetto cioè imperniato tutto sulla sua persona.

— Eh già, non sono mica americana; io — rispose la bimba, e dal sorriso passò ad una espressione di infinita amarezza, e volle restare sola.

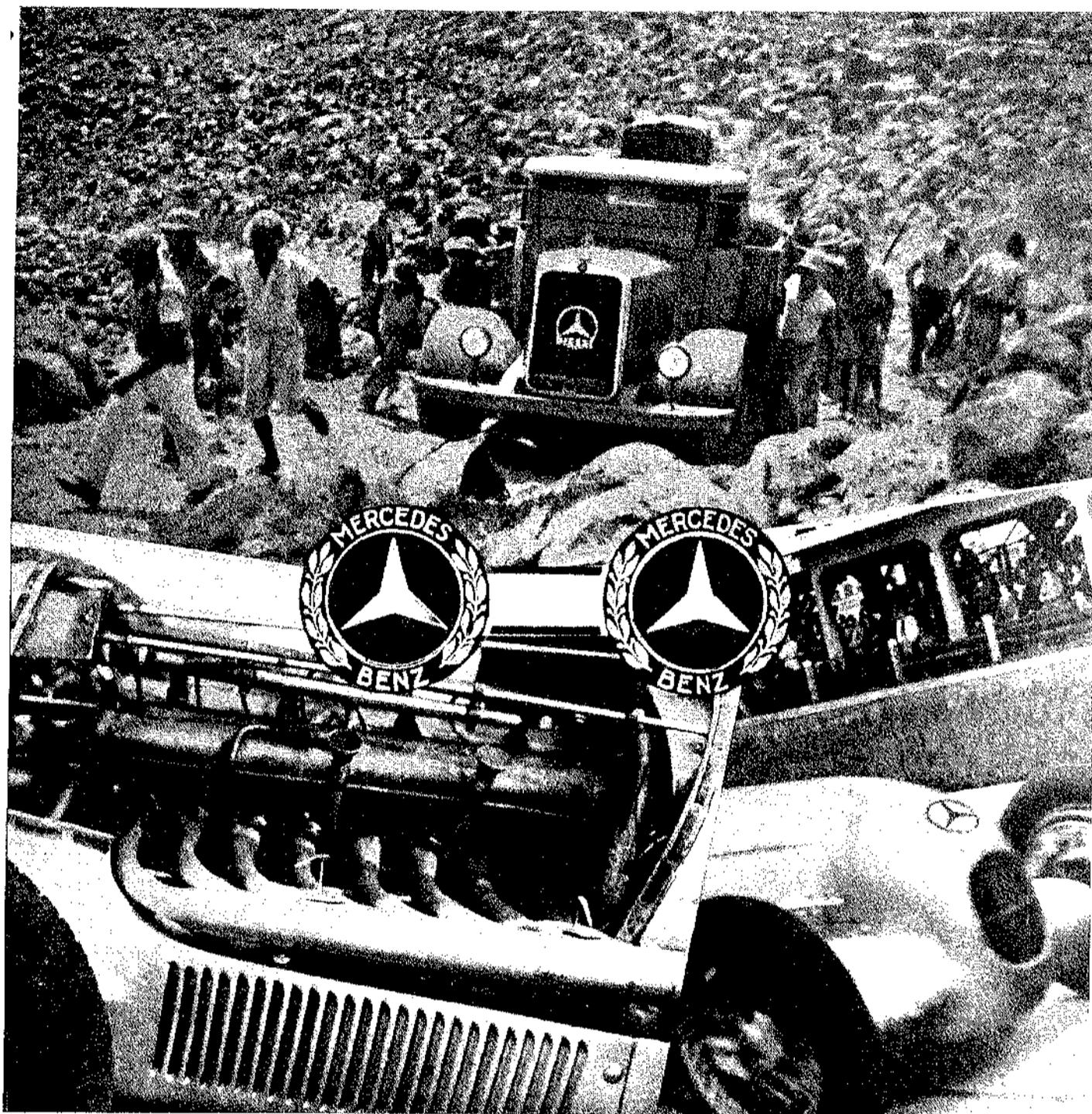
Dopo qualche minuto doveva entrare in scena, ma nel camerino non fu trovata, nei corridoi non c'era. S'incominciò a gridare: Miranda, Mirandina, Mirandolina. Nessun risultato. Il buon Ruggeri, girava anch'egli disperato, apriva i bauli, rovistava i cestini, guardava nei cassetti; nulla. Lo zio, Guido Garavaglia che l'ha iniziata all'arte e che la segue sempre, finalmente riusciva a scovarla in un angolo del palcoscenico mentre giocava con un gattino.

Era calma, ilare, birichina. Alzato il sipario, entrò in scena. Si rappresentava un dramma giallo. Miranda doveva fare un urlo di terrore. Quella sera i capelli degli spettatori ne seppero qualche cosa. La portentosa bambina infuse nel grido lacerante una così alta e fiammante potenza tragica che la stessa scena, avviata miseramente ad una paurosa caduta, acquistò d'incanto un vigore ed una efficacia tali da promuovere l'applauso più caloroso e convinto.

Una dote particolarissima Miranda Bonansea possiede su tutte le bambine ed i bambini prodigio: quella di aver conservata intatta la candida e pura semplicità della sua età. L'onusto curriculum vitae che già l'accompagna, nelle sue peregrinazioni artistiche non gli fa prendere pieghe all'estremo della bocca, non gli gonfia le gote e non gli spiritizza la bella chiara luce degli occhi.

Si fa umile nei giochi con le compagne di scuola, non dà imperiosi comandi a quelli di casa, non guarda con disprezzo le ochine del giardino del lago e non s'imbratta volutamente il « visettino d'amore » quando mangia la cioccolata. Sincronizza in tre giorni un film di Shirley, apprende in un giorno la sua parte di recitazione in prosa, impara a memoria, in un'ora, la canzone da cantare, in una grande stanza silenziosa, dinanzi ad un desco di cera. A. A.





## LA MERCEDES - BENZ

*vittoriosa sui circuiti veloci  
come sulle impervie strade dell'Africa Orientale*

RAPPRESENTANTE  
GENERALE ESCLUSIVO  
PER L'IMPERO ETIOPICO  
E L'ERITREA

**Comm. MARIO MORESCALCHI • ROMA**  
VIA SICILIA, 54

# Sul film sportivo

Al fine di specificare ciò che deve intendersi con l'espressione generica « film sportivi », sarà bene distinguerli così:

1°) *film di riprese dal vero*, cioè film il cui valore non va oltre la semplice fotografia cinematografica.

In questa categoria sono da comprendersi le pellicole di attualità, quelle di « reportage » giornalistico che segue la ripresa e la stampa celerissime.

2°) *film documentari*, cioè film che siano precise e fedeli testimonianze di un avvenimento sportivo del quale mettano in rilievo i caratteri più importanti.

Sono le pellicole il cui valore non è contingente soltanto ma si può dire che aumenti col passar del tempo. Lo scopo del documentario può essere appunto ravvisato nella opportunità di conservare testimonianza fedele di un avvenimento.

Il documentario sportivo è la prova storica fatta col cinematografo. Fra tutte le forme di testimonianza è senza dubbio la migliore.

3°) *film di controllo scientifico* cioè film che servono alla scienza per studiare i fenomeni che lo sport determina.

L'enorme importanza di questo mezzo di studio si è dimostrata appieno in molte occasioni decidendo e eliminando lunghe controversie scientifiche. La cinematografia usata come controllo scientifico si è andata perfezionando sempre più e la relazione del medico sportivo V. Gottheiner che riprese e studiò il cuore di Nurmi ha oggi soltanto un valore storico.

4°) *film di controllo sportivo* cioè film che servono come mezzo decisivo di controllo e di giudizio nelle competizioni sportive.

Di questa funzione del cinema, oggi largamente sfruttata, M. Verhille così scriveva nel 1930 sulla Rivista « Cineaedia »:

« E' una tesi indiscutibile che il cinema è chiamato a rendere dei grandi servizi do-

vunque un arbitraggio può essere contestato. L'arbitro il più imparziale, il più chiaroveg-gente, il più calmo, per il fatto stesso di trovarsi in mezzo alla lotta, di venire a contatto con i combattenti, perde uno dei vantaggi dello spettatore staccato, nettezza d'insieme e precisione di dettagli.

« In verità non c'è che il cinema che possa assumersi pienamente il ruolo dell'arbitro veritiero.

« Non pensa non giudica, non discute, non si appassiona, registra e ricostruisce ».

5°) *film di propaganda sportiva* cioè film che abbiano lo scopo di diffondere la pratica degli sport, esaltandone la bellezza e l'utilità, spingendo i giovani a fare dello sport, a sentire una dignità più alta, ad avere dei muscoli e del coraggio.

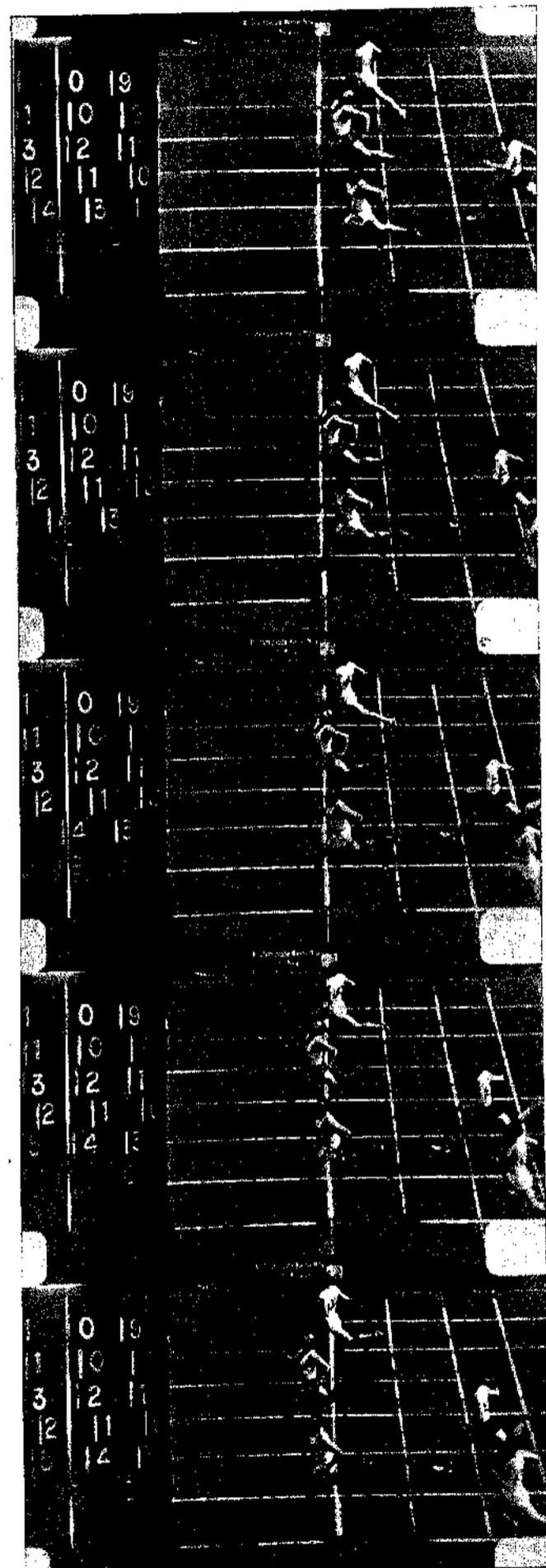
Parlando di questa forma di propaganda il Barone P. de Coubertin, Direttore dell'Ufficio Internazionale di Pedagogia sportiva, diceva:

« Se potesse apparire sullo schermo, in modo comprensibile, la prova che lo sportivo ha un vantaggio nella lotta per la vittoria, che cioè in altri termini ha maggiori probabilità del non sportivo, che in fine lo sport lo rende più atto ad affrontare ogni evenienza, l'atletismo potrebbe svilupparsi in modo sempre migliore.

6°) *film di pedagogia sportiva*, cioè film d'insegnamento e di perfezionamento per chi vuole addestrarsi in determinate forme di sport.

Per la conoscenza della tecnica e per lo studio dei suoi dettagli niente vale meglio di una pellicola girata col rallentatore. Non c'è scuola di educazione fisica, che non si serva di questo mezzo d'insegnamento completo sotto ogni aspetto e in qualche accademia si sono addirittura raccolte delle cinesche bene ordinate in serie per gli esercizi di ogni sport.

7°) *film sportivi spettacolari*, cioè film che non appartengono a nessuna delle precedenti categorie e che si servono dello



sport come di un elemento predominante nella vicenda.

In questo campo dobbiamo dire che lo sport si è prestato ad ogni forma di sfruttamento cinematografico e così sugli schermi di tutto il mondo sono passate innumerevoli visioni sportive, che servivano di sfondo e di colore, che davano tono e movimento a vicende d'ogni genere.

Dobbiamo anche riconoscere che raramente lo sport è stato trattato con competenza; la nobiltà di questa disciplina poche volte ha brillato, molto spesso si è appannata sullo schermo. I personaggi sportivi sono stati calcati sugli stampi della violenza o della ingenuità; una violenza brutale, animalesca, una ingenuità scema, patologica.

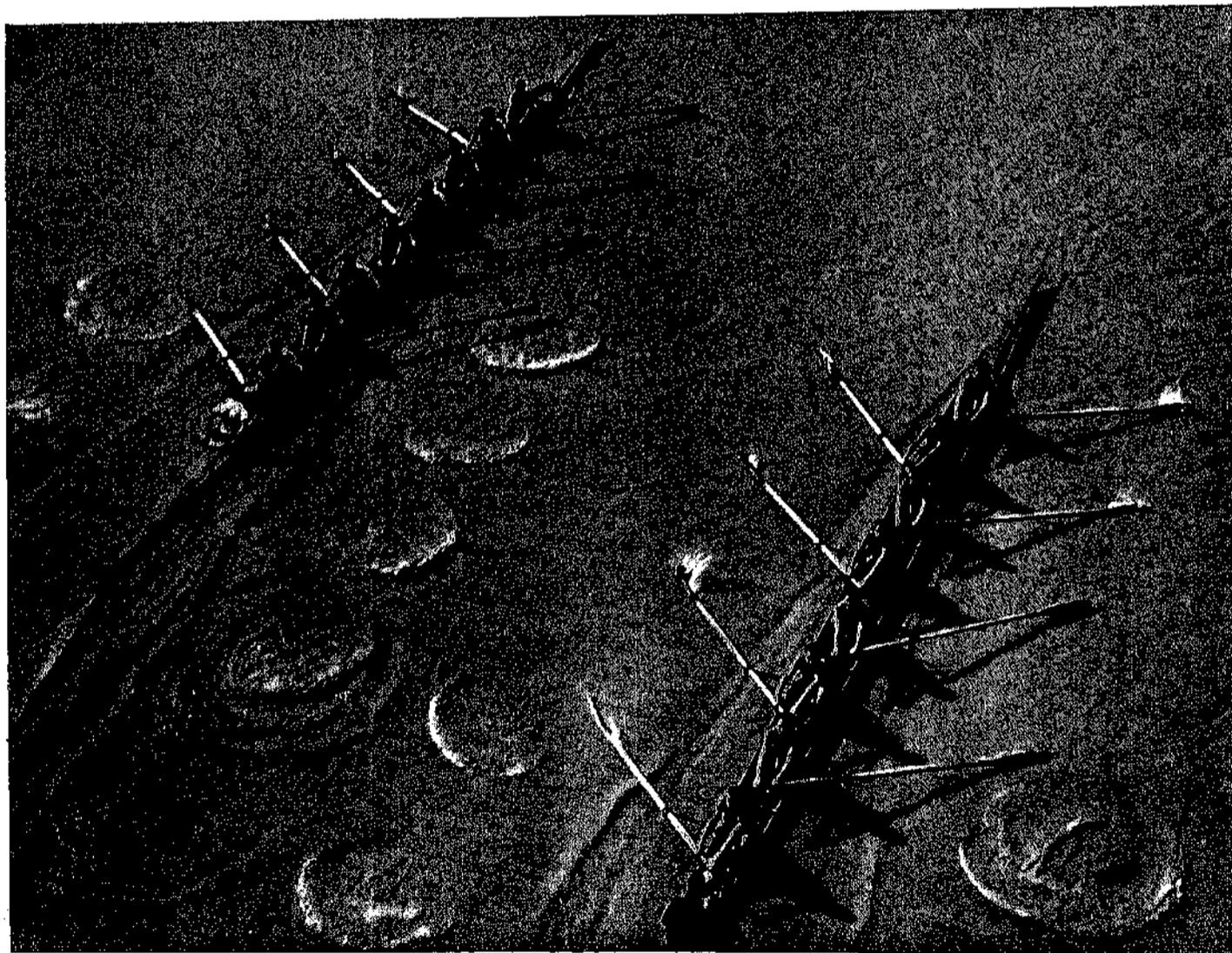
Non parliamo di quei film nei quali lo

sport è stato usato come la bacchetta magica dell'inverosimile. Quante volte abbiamo veduto pigmei che atterrano giganti, ubriachi che vincono gare automobilistiche, fantini che frenano i cavalli sul traguardo, sciatori che scendono per declivi, che se fossero tracciati dalle vette dell'Everest alle rive del Mar Morto sarebbero più brevi. Infine abbiamo veduto persino lo sport usato come mezzo comodo per commettere un omicidio e assicurarsene l'impunità (la partita di polo nel film « Ebrezza »).

Rare le eccezioni, che anche qui confermano la regola e però servono a dare la misura del successo cui sono destinati i film sportivi. « Il campione » e « Il lottatore » sono esempi abbastanza recenti ed abbastanza chiari.

E appunto per questa garanzia di successo appare più strano il fatto che l'industria cinematografica non si sia fino ad oggi dedicata ai soggetti sportivi con serietà d'intenti e con mezzi adeguati.

Il cinema può realizzare situazioni che non siano convenzionali e può cogliere nella vastità del mondo sportivo quelle caratteristiche, che meritano di essere propagate. I motivi psicologici, fisiologici, cavallereschi si prestano benissimo a ciò mentre i moderni ritrovati della tecnica consentono addirittura la riproduzione dell'atmosfera in cui si svolgono le competizioni. Lo sport è una grande materia per la cinematografia a condizione però che sia sfruttata con intelligenza perché « l'intelligenza guasta le cose anche buone ». FRANCO CIAMPITTI



(Dis. di Vellani Marchi)

# Gli amici di BAGUTTA a cinematografo

Misteri di una camera oscura? No; è il ritratto di Adolfo Franci assiduo frequentatore di S. Siro e critico cinematografico visto da Mario Vellani Marchi (Il « Sor Adolfo » assiste ad un film di ippica, in cui egli è « girato » mentre, sfiduciato, strappa i biglietti delle puntate...).

Se coloro che non sono mai venuti in Bagutta credono che al tavolo degli amici dell'ormai famoso cenacolo meneghino si facciano gravi discussioni sulla letteratura moderna o lunghe disquisizioni sulla pittura e scultura del novecento o solenni e tediosi raffronti tra l'arte antica e quella d'oggi, rimarrebbero assai delusi sedendo alla nostra mensa.

In Bagutta, tra una bistecca alla fiorentina e un risotto alla milanese tra un bicchiere di « Dianella » e un grappino di Bassano, si chiacchiera, invece, in tono cordiale, di tutto, senza nessuna gravità accademica, senza che nessuno abbia l'aria di pontificare.

I raduni stessi, che si fanno di tanto in tanto per festeggiare un Baguttiano che si distingue, sono intonati al più allegro e scapigliato cameratismo.

Ma, indubbiamente, un argomento, più degli altri, è sempre all'ordine del giorno tanto che non poche volte esso provoca anche fociose discussioni. E questo argomento è il cinematografo, l'arte più nuova e più consona ai nostri tempi.

D'altronde sarebbe compito assai arduo per i censori di Bagutta evitare tali discussioni se si pensa che spesso si trovano, gomito a gomito, Marco Ramperti, Filippo Sacchi e Adolfo Franci. L'autore del « Nuovo alfabeto delle stelle » e i critici del « Corriere della Sera » e dell'« Illustrazione

Italiana » hanno, come è giusto e naturale, le loro opinioni. Opinioni che talvolta scrivono e talvolta come bocconi prelibati dispensano soltanto agli amici; perciò è inevitabile che su questo argomento sorgano serrati contraddittori alimentati da Baguttiani specialisti in materia di... accendi-fuoco.

Ma a parte le polemiche più o meno violente tutti gli amici della celeberrima osteria sono frequentatori di sale cinematografiche ed è interessante credo, conoscere come essi si comportano innanzi a questo genere di spettacoli.

Ogni artista, naturalmente, porta anche davanti allo schermo il suo carattere, la sua personalità e pertanto, forse, svelando questo comportamento ci si può fare anche un'approssimativa idea del temperamento dell'artista stesso.

Vogliamo cominciare dal presidente a vita del cenacolo?

Riccardo Bacchelli va a cinematografo solo quando da più parti gli è stata data ampia assicurazione che per il film in proiezione — possibilmente satirico — vale la pena di perdere due ore del suo preziosissimo tempo.

Orio Vergani pianse per un'ora sulla disgraziata vita di Emilio Jannings nel « Gorgo del peccato », versò pure lacrime per Lilian Gish nel « Giglio infranto », fece e

fa piccole risatine sincopate su delle vicende bizzarre.

Mario Vellani Marchi non frequenta che cinematografi della periferia dove spende, al massimo, tre lire e può vedere film di cui ha già fatto una collezione di pareri. Perciò non gli accade quasi mai di buttar via il suo denaro per una sciocchezza, mentre le sue impressioni, sempre intelligenti, colpiscono nel segno.

Ottavio Steffenini è tutte le sere a cinema, ma essendo una volta uno dei più noti frequentatori del « Silenzioso » dove non si proiettavano che acrobatiche cavalcate di Tom Mix, ora si procura acuti brividi innanzi alla produzione gialla. Egli ama soprattutto le sparatorie, i pugni, qualunque genere di violenze.

Chi, invece, si reca raramente a cinematografo e ben poco o niente conosce del mondo della lanterna magica, è Anselmo Bucci il quale pare non possa soffrire che altre persone e non lui debbano parlare per due ore di seguito.

Gino Scarpa, anche in questa materia, è un raffinato. Egli ama soprattutto film dove aleggia una certa atmosfera di carnalità, che però gli diano lo spunto per trarre discussioni filosofiche.

Degli altri giudici del Protopremio: Monelli, Veretti, e Bonelli, essi sono già... turrati in quanto hanno fatto del cinematografo

fo, o scrivendo trame o componendo musiche. Quindi nessun giudizio può partire da questi tre senza che chi ascolta non ricordi immediatamente la loro produzione.

Il Franci fa il critico di mestiere e comunque, da uomo squisitamente di teatro e di finissimo palato vede il cinematografo in un modo suo particolare. Però «Strettamente confidenziale», che si proiettò poco tempo fa, entusiasmò assai il sor Adolfo per via di un'epica gara di cavalli e di una cospicua vincita alla quale, da lustri e lustri, pensa e tenta.

Alla mensa di Bagutta non seggono soltanto gli undici giudici, ma, come è noto, anche un largo stuolo di artisti dei quali elencare i nomi e scrivere della loro predilezione in fatto di cinematografo è compito quasi impossibile specialmente per ra-

gioni di spazio. Basta sapere che dopo pranzo chi non gioca a scopone e si pone l'interrogativo di come passare la serata, ineluttabilmente si trova a scorrere il tabelino degli spettacoli. E di qui nasce quella ingenua domanda: «Chi ha visto il film X?» che scatena un uragano di opposti giudizi.

— E' una scemenza, provoca il sonno.

— Al contrario, è una cosa intelligente che certo non tutti possono capire ad apprezzare.

— Gli è un film. E' sciocco pretendere di più... da un film.

— Che forse il cinematografo non è una arte?

— Può darsi...

— Insomma, questo film X vale la pena di vederlo o no?

— Ti annoia...

E così la discussione si accende, si propaga e prende un po' tutti. Infine si scopre che qualcuno che si è servito di battute assai forti nella discussione del film in parola non ha visto neppure un quadro.

Non importa. Il film, quel tale, lo vedrà, forse, più tardi; per intanto egli ha detto la sua... opinione.

Poi, a Bagutta, ci sono coloro che, di cinematografo, non si occupano che dei paesaggi e dei... tagli pittorici; coloro che hanno visto e sanno tutto; coloro che guardano esclusivamente i minuti particolari che di solito sfuggono all'occhio del comune spettatore ed eziandio coloro che vanno al cinema soltanto per passare alcune ore della sera e magari per schiacciare un pisolino.

UMBERTO FOLLIERO



Radiofollie

(Fox)

# Una piaga: IL CARTONAGGIO

Per esempio: Venezia. E' concepibile che si possa riprodurre il balcone di un palazzo veneziano che dà sulla laguna, in tempo di plenilunio, per mezzo di alcuni pezzi di cartone e una tela dipinta?

Ma sì, e il risultato l'abbiamo visto tutti nella seconda Anna Karenin, con Greta Garbo, nè lo dimenticheremo tanto presto per quanto viviamo e per quanti spettacoli una propaganda ben organizzata ci induca ad andare a vedere. E' stato a dire il vero un colmo d'impudenza ma la cinematografia americana l'ha raggiunto senza batter ciglio e proprio in una pellicola curata per ogni verso addirittura con scrupolo. Si capisce che i grandi maestri di Hollywood debbono aver concluso con il pubblico d'oltre oceano una specie d'intesa. Si è così creata una convenzione cinematografica sul tipo di quella teatrale, difficile certo, perchè il teatro è arte verbale e l'immagine offerta allo spettatore non ha altro compito che di situare il dialogo nel tempo e nello spazio, mentre il cinematografo è arte figurativa, dove la parola ha la funzione collaterale che lo scenario ha sul teatro.

## L'OPPRIMENTE CONVENZIONE

Così il creare una convenzione è scabroso soprattutto se nella maggior parte delle inquadrature che compongono la pellicola, sfondo e personaggi sono delineati in maniera realistica, mentre di punto in bianco lo spettatore quasi con un sussulto, è chiamato ad accettare la convenzione. Probabilmente in Europa non ci siamo resi conto di come sia usata questa convenzione, non sempre a quel che pare imposta dalla necessità (come quella di evocare Venezia senza muoversi dalle coste del Pacifico) ma regolata da valori psicologici ancora ignoti a noi, ma studiati a fondo dai registi d'oltre oceano. Infatti il cartonaggio appare, in passaggi prestabiliti, quando soprattutto la pellicola volge dagli episodi preparatori al patetico deciso. I due o tre attori « stellari » s'incontrano, si piacciono, si sorridono, si bisticciano in piena natura. Ma quando si arriverà alle frasi rivelatrici, alla canzoncina decisiva, eccoti il cartone: giardino, cespugli, mare, chiaro di luna, cartone, cartone, cartone. I tecnici del suono faranno forse osservare, che questo si spiega, con le difficoltà della ripresa fonica all'aria aperta. E' noto, peraltro che ci sono mezzi elementari per applicare la colonna sonora alla pellicola e sembrerebbero preferibili, anche se difettosi a quel comparire improvviso di un cespuglio cartaceo alle spalle di una fanciulla che ascolta una tenera dichiarazione. Il tecnico del suono dovrebbe spiegare come, per esempio, in « Primo amore » una delle prove gloriose di Catherine Hepburn la prima passeggiata col giovane innamorato, dove è il nervoso parlare a vanvera della ragazza, che soltanto la recitazione della Hepburn poteva innalzare al giusto tono poetico, avvenga sullo sfondo reale, per quanto artificioso, di una strada di sobborgo men-

tre il colloquio nella « Cafeteria » in cui la maschera dell'attrice è stata ripresa da un regista sensibilissimo, sia continuamente deturpato da una certa finestra, e da un cespuglio di rose, appartenenti alla classe dei teloni da fotografi ambulanti. Forse per amore di una canzone napoletana che poteva con tutta facilità essere appiccicata alla scena? Non sembra probabile. Deve trattarsi della convenzione cinematografica per cui, quando l'azione entra risolutamente nella fase sentimentale, il pubblico americano ha psicologicamente bisogno di cartone. E' un modo d'avvertire lo stacco fra la prosa e la poesia. Modo puerile e inefficace soprattutto considerando l'universalità attuale del pubblico a cui è destinata la rappresentazione cinematografica, non rivolta a una sola nazione o ad una sola classe con la quale si può facilmente stabilire una cifra espressiva, ma a masse di spettatori di ogni razza, di ogni lingua, diverse per costumi, e per tendenze psicologiche.

## RAGIONE DEL PUBBLICO EUROPEO

Il pubblico europeo non mi pare entrato affatto, fino ad ora, nella convenzione: l'apparizione dei teloni dipinti, non gli dice che si sta per giungere all'astrazione romantica. Anzi a quell'inaspettato irrigidirsi e immiserirsi di forme, ci fa provare una specie di risentimento, quasi che ci venisse fatto un torto, o si abusasse della nostra pazienza. Noto che teloni e cartoni sono dovuti a scenografi primitivi, quasi inetti. Ricordo che nel cinematografo italiano d'anteguerra (dove già molte delle scoperte della tecnica attuale s'erano state fatte per intuizione) si ebbe un esempio di cartonaggio efficace, nella prima edizione, muta beninteso, di « Come le foglie ». Tre figure caricaturali si stagliavano di proposito sullo sfondo di un telone, il quale peraltro era dipinto con la tecnica più progredita di quel momento, e dava un effetto pittoresco eccellente. I nostri registi avevano quindi chiamato a collaborare, in quel caso, pittori rinomati mentre si direbbe che questo è l'unico capitolo in cui, anche la più lussuosa casa americana, intende di fare economia. Si può dire che il punto debole della produzione americana di fronte a quella europea, sia per l'appunto la tecnica del cartonaggio.

L'Europa per quel che possiamo giudicare, ne rifugge per quanto è possibile: a parte gli interni dove si può dissimularlo senza sforzo, tutte le scene girate di qua dall'oceano hanno sfondi naturali.

Se diamo un'occhiata alla produzione italiana in particolare, troviamo una ricchezza di motivi colti sul vero che dovrebbe dare alla nostra industria mezzi certi di affrontare la concorrenza americana. La peggiore delle nostre pellicole (che mi guardo bene dal nominare) ebbe in certi suoi momenti come sfondo, visioni di una villa situata nella campagna dell'Italia centrale, addirittura

stupende e riprese con un senso della prospettiva sapientissimo. Non si poteva trovare più perfetto accordo di linee architettoniche sobrie con vaghezza idilliaca di natura. Pertanto la pellicola non ebbe — e non lo meritava — successo, quantunque la critica l'avesse favorita con una strana indulgenza. Perchè esiste un « cartonaggio » che largamente compensa, specialmente nella produzione italiana, quello vero e proprio di cui tanto si compiace l'industria d'America: è il cartonaggio metafisico, il fondo stesso della pellicola, la sua base, anzi la sua armatura: lo si trova nell'argomento, nello sviluppo episodico, nella struttura dei caratteri. Non l'avvertiamo subito come l'altro che si stacca brutalmente dal quasi assoluto realismo degli sfondi consueti. Se non riceviamo un contraccolpo immediato, tutta la pellicola, dalla prima all'ultima inquadratura ne rimane paralizzata, tentennante, contrastata fra esitazioni ingiustificate e azioni risolutive improvvisate, di cui gli effetti sono più o meno mancati.

## RIVINCITA DELLA REALTA'

Quando il cinematografo sorse e si propagò rapidamente come spettacolo popolare (allora nessuno sospettava che si sarebbe parlato un giorno seriamente di « arte » cinematografica) ricordo benissimo che si disse, delle sue possibilità inestimabili, per tutti i quadri con predominio fantastico irreali. Si pensava proprio che la futura produzione sarebbe stata interamente proiettata nel senso del « Ladro di Bagdad » o dell'« Uomo invisibile ». A sentire quei pronostici apparizione e sparizione di fantasmi, voli di uomini e di cose, trasformazioni a vista sarebbero stati, grazie a semplici trucchi fotografici, la materia dello spettacolo venuto di moda. Invece il cinematografo si diresse subito nel senso opposto: partito dalla ricostruzione di ambienti storici che molto l'occuparono sul principio, si avviò risolutamente verso la riproduzione di vicende contemporanee. Già nella pellicola storica peraltro era apparsa la tendenza non ad una rievocazione vaga e simbolica, ma ad una ricostruzione realistica e scrupolosa. L'Italia prima, ai bei tempi, l'America più tardi, rimanendo pur fedeli al dramma storico di facile divulgazione, tentarono e ritentarono la vicenda contemporanea e toccò all'America fare i passi più audaci in questo senso, quando già era tramontato il fugace primato italiano. Non tutte le pellicole di argomento piano e diremo così quotidiano che si fabbricano in America pervengono fino a noi, appunto perchè tanto intrise di sapore locali da esser giudicate difficilmente esportabili. Il gesto, il linguaggio dei personaggi, ricalcati sulla vita vera, non sempre si possono tradurre: è il fondo della vita di un popolo lo strato profondo dei suoi sentimenti, apparente attraverso atti ed espressioni caratteristiche, in una vicenda della vita normale. Ma le rare volte che tali scene, per caso o per fortuna o per essere fuse con elementi giudicanti adatti all'esportazione, ci vengono sott'occhio, vediamo in esse la massima grandezza di un'industria artistica giunta al suo apogeo. In quelle esperienze di contatto coll'umile verità è la radice di innumerevoli tratti felici che ammiriamo in spettacoli cinematografici di maggior respiro, che non seducono le folle soltanto per i mezzi quasi illimitati messi in

opera dai produttori, ma soprattutto per il continuo richiamo alla realtà per una specie di incessante allusione alla vita intima di ogni spettatore.

Da noi invece l'arte cinematografica è un Anteo che non tocca mai la terra e quindi non ne riceve la forza perenne. Esiste anche da noi una convenzione che non è quella degli sfondi a telone, ma è una trasposizione al limpido sole, all'aria viva della convenzione teatrale: è molto meglio, non c'è dubbio, una scena umana, sincera che si svolge davanti all'orribile pittura del solito imbianchino, che un dialogo falso, goffo, teatrale, impossibile ad avverarsi nella realtà quotidiana, anche se viene rappresentato in un'atmosfera viva e reale. Questo disagio lo sentite in quasi tutta la nostra produzione: una ragazza in cinematografo, non è la stessa cosa che una ragazza nella vita ma si trasforma nell'ingenua del teatro ottocentesco o nella deplorabile «soubrette» dell'opera buffa. Un giovane, non è un ragazzo qualunque, con le sue abitudini, le sue de-

bolezze, le sue buone o cattive qualità, ma è il primo amoroso classico. Così la madre, il padre, l'amico, la donna fatale, la servitù diventano sul nostro schermo il padre e la madre nobile il confidente e via dicendo. Cartone, cartone, cartone.

#### ISPIRARSI ALLA VITA

Eppure il cinematografo ha mezzi suoi propri per evitare alle figure la rigidità dei contorni e lo vediamo nella produzione americana dove il carattere di verità è ottenuto con tratti fuggitivi e felici. Sul teatro per necessità i personaggi sono tutti «deus ex machina» non sempre hanno tempo di informarci di dove vengono e perchè si esprimono in un dato modo anche perchè hanno cose più importanti da dire e, se il teatro è buono, questioni fondamentali da discutere. Ma il cinematografo ha il potere di andare a prendere l'individuo fin dal suo centro d'azione, anzi dai diversi centri dove è possibile cogliere la sua personalità: la

casa, l'ufficio, il ritrovo, il campo sportivo. Eppure nel cinematografo italiano non si approfitta di questa sconfinata libertà: vedete donne che si sviluppano senza radici, come fiori di carta. Dove sia la loro famiglia, di che si occupino i loro amici e conoscenti donde traggano i mezzi d'esistenza, rimane un mistero. Nessuno si cura di rischiararlo, nemmeno con pochi metri, utilissimi, di pellicola. La vicenda è altrettanto oscura: in nessuna casa italiana, in nessun ceto, per nessuna ragione si danno casi di quel genere, la gente si parla in quel tono. Uomini e donne in genere, si rivolgono l'un l'altro col «voi». Ci son volute le case americane a scoprire che in Italia ci si dà più spesso del tu o del lei ed hanno imposto l'uso di questi due pronomi ai traduttori sicchè nei doppiati troviamo il «lei» adoperati quasi con esagerazione. Se poi si riflette a quello che gli spettatori non italiani possono pensare della nostra vita quotidiana, riflessa sullo schermo come un tessuto di assurdità con scarsissimo senso morale, c'è da deplorare seriamente il nostro particolare cartonnaggio. Infatti vediamo i poveri abitare palazzi stile novecento, i ricchi avere abitudini da cafoni, le signorine di buona famiglia che studiano all'università comportarsi come «chorus girls», i mariti e le mogli vivere in un sistema associativo di carattere umoristico e provvisorio.

C'è chi ride e trova questo insieme spiritosissimo, anche fra le persone serie. C'è chi pensa che da noi manca il substrato letterario del cinematografo di costume. Infatti più che dal teatro, la produzione americana, attinge dalla novella popolare ricchissima di motivi ed eccellente, non certo per profondità o finezza, ma appunto per quel minuzioso studio degli ambienti più disparati e nello stesso tempo più comuni. Ogni gergo dei vari strati sociali americani è registrato nella novella, da quello dei «colleges» a quello delle associazioni religiose di negri. Tutta la materia è pronta, pronti gli specialisti che la utilizzano. Da noi la novella popolare gira e rigira intorno agli stessi elementi, sfiora più che non interpreti, un solo ceto, quello della gente molto ricca, punto laboriosa, senz'altra preoccupazione apprezzabile agli occhi dello scrittore, che l'avventura amorosa. Nella vita reale nostrana, ogni città conterà un centinaio di individui nelle condizioni così spesso descritte, la città di provincia o il villaggio uno o nessuno. Tutto il resto, milioni di vite, migliaia di milioni di affanni e di gioie e di incontri e di casi, non figura nella letteratura ordinaria. Dove, probabilmente, le difficoltà del nostro cinematografo. Con questo non dico che di cartonnaggio metafisico come intendo io, non ne arrivi a tonnellate anche dall'America. Altro che. Più brutto e immorale, più cretino, centomila volte più spudorato che il nostro: ma se ci si sta attenti, anche nel peggiore film americano, un pezzettino di vita vera, dove il cartone non c'entra lo vediamo sempre. Mentre un pezzo di cartone dipinto, voglio dire di grossolano artificio, c'è inesorabilmente in ogni film italiano, anche tra quelli che han dato maggior speranza di ripresa fortunata. Ora sembrerebbe venuto il tempo di liberarsi dal cartone metaforico appunto perchè di quello materiale, per volere di Dio, siamo fra quelli che in tutto il mondo, possiamo più facilmente fare a meno.

EMILIA SALVIONI



Dorothy Lamour in «La figlia della Jungla»

(Paramount)

# EVOLUZIONE E TECNICA DELLA **Televisione**



La televisione, dalle prime esperienze ad oggi, ha percorso, nel suo incessante e continuo evolversi, le fasi più ardue e più difficili della sua lunga strada. Nelle tappe successive gli insuccessi si sono susseguiti alle nuove esperienze e nell'immane lavoro tra il genio dell'uomo, che vuol prepotentemente vincere ogni ostacolo, e la natura, che tenta di celare accuratamente i suoi segreti, ha finito per trionfare la creativamente umana.

Nella storia dell'evoluzione della televisione occorre soprattutto considerare taluni indirizzi presi dai tecnici seguendo ipotesi teoriche svariate ma tutti tendenti all'unico fine di rendere pratica questa nuova scienza.

## OTTO ANNI DI TENTATIVI

Tra le primissime applicazioni si ricordano il disco di Nipkow e lo schermo a lampade multiple. Nonostante che queste applicazioni abbiano dato efficaci risultati pratici, naturalmente se considerati nell'ambito delle loro possibilità di rendimento, pur tuttavia sono completamente da scartare in una eventuale applicazione della televisione nella vita comune.

Non è infatti possibile concepire risultati grossolani o indecisi nella riproduzione degli apparecchi televisivi da mettere in commercio e ciò per molteplici ragioni; primissima tra tutte quella che tiene conto dell'attesa talora smodata degli acquirenti che da quasi dieci anni sentono sempre parlare di televisione e non hanno tuttavia mai visto un apparecchio salvo che nelle copertine delle riviste tecniche.

A questa nuova fata fugace ma tanto attesa, non si può dare altra concezione o realizzazione che quella degna di questa nuova scienza. Al disco di Nipkow, primo dispositivo di analizzazione delle immagini, fecero seguito dapprima numerosi perfezionamenti ed in seguito nuovi dispositivi.

Tra questi sono da ricordare la ruota a specchi, il tamburo esploratore ed i metodi di analisi a mezzo di dischi o nastri inerciali o sovrapposti.

Quasi otto anni di lavoro utilizzando questi apparecchi hanno condotto i tecnici alla convinzione assoluta che la vera soluzione della televisione pratica non poteva che giovare di un nuovo principio teorico.

Le ricerche non furono tuttavia infruttuose; i risultati acquisiti in laboratori valsero a creare le basi fisiche e sperimentali di questo nuovo ramo della scienza e quando

le esperienze condussero alla creazione del tubo catodico, e di esso furono studiate, analizzate e modificate le norme che regolano il suo funzionamento, si aprì una via nuova e certamente definitiva per la televisione.

## I PRIMI APPARECCHI PRATICI

Il tubo a raggi catodici è un organismo fisico i cui elementi di funzionamento erano noti ai fisici da moltissimi anni; si giunse però alla sua forma attuale, utile e pratica per la televisione, solo attraverso una lenta evoluzione dei suoi elementi funzionali. Il tubo catodico, noto comunemente anche sotto il nome di oscillografo catodico, nei modelli attualmente in uso nei laboratori presenta una complessa distribuzione di elettrodi, i quali hanno avuto il risultato di complicarne il funzionamento mediante la creazione di campi elettrici di natura e di intensità disparate, ma che hanno altresì avuto il grande scopo, cui da tempo si mirava, di creare un elemento elettronico di assoluta fedeltà, esente d'inerzia, pronto a rendere con efficienza e senza nessun errore o deformazione le immagini teletrasmesse.

Il tubo catodico segna pertanto la tappa definitiva delle esperienze o per meglio dire degli indirizzi verso cui tendeva la tecnica; occorre solamente definire, e possibilmente rendere di uso generale presso tutti i laboratori, interessati, il modello costruttivo standard.

Mentre pertanto non è ancora possibile ottenere il tipo commerciale dell'apparecchio televisivo, nei laboratori e nelle sale di esperienza di numerosissime ditte e case costruttrici esistono di già modelli pratici in funzione i cui risultati sono degni della maggiore attenzione e considerazione sia da parte del pubblico che da parte dei tecnici.

Trattasi in generale di apparecchiature create con ricchezza di mezzi e posti a disposizione di mostre, fiere, feste ecc. Si deve tuttavia ricordare che tali modelli rappresentano in effetti i primi apparecchi pratici.

Esperienze e dimostrazioni significative vengono attualmente realizzate in tutte le maggiori nazioni del mondo.

In America ed in Germania moltissimo si è lavorato negli anni scorsi e moltissimo si continua a fare.

L'Italia, ad opera della «Safar» e per merito dell'ing. Castellani, si è posta in primissimo piano tra le nazioni e ne fanno

federe l'attenzione vigile e l'interessamento continuo posto da tutti i tecnici per i risultati che vengono conseguiti nei laboratori della «Safar».

Ai profani di tecnica riesce molto difficile poter comprendere il meccanismo che permette la visione dei movimenti degli avvenimenti che accadono a grande distanza. Infatti i principi teorici sui quali si basa tutta la evoluzione tecnica della televisione presuppongono cognizioni e studi di portata non comune.

Noi cercheremo ora di dare un cenno di questo complesso meccanismo in modo tale da poter essere accessibile e chiaro a tutti i lettori.

## ANALISI E SISTEMI DELLE IMMAGINI

Il problema principale della trasmissione e della ricezione televisione è quello dell'analisi e della sintesi delle immagini.

Occorre infatti pensare che, sia adottando le onde herztiane che giovandosi dei commi cavi, la trasmissione deve essere intesa come una successione lineare di modulazioni; in effetti non è possibile concepire o realizzare una trasmissione di superficie a meno di non ricorrere a ripieghi particolari tecnici e costruttivi tali da rendere la soluzione del problema molto difficile.

In pratica il problema si presenta pertanto nella forma seguente: alla ripresa:

mediante una successione cinematografica di immagini si riproduce un'azione in movimento;

mediante uno strumento fisico adeguato ogni immagine viene analizzata. Si compie in altri termini un procedimento di divisione per linee dell'immagine; queste linee percorse da un dispositivo esploratore con un ordine determinato creano una successione di variazioni di colori in esse esistenti. Questa operazione è molto simile a quella che compie l'occhio umano quando deve leggere su di una pagina. Ci sarebbe impossibile in tal caso conoscere il contenuto della pagina con l'osservazione puramente superficiale di essa; occorre praticamente eseguire l'analisi della scrittura percorrendo per righe successive e con ordine tutta la pagina.

Per ottenere un'impressione di movimento occorre proiettare successivamente una serie di immagini l'una di poco diversa dall'altra con frequenza tale da suscitare mediante la persistenza retinica delle immagini, una visione nitida e continuativa dell'azione in movimento.

Il processo di analisi considerato si deve ripetere per ogni singola immagine della successione cinematografica.

Se si considera ad esempio una frequenza di venti immagini al secondo e si suppone che ogni immagine singola sia divisa in 4000 linee analitiche si ha un'idea della rapidità di esplorazione che deve provvedere l'apparecchio fisico adibito a questo lavoro.

Come si è già detto sopra solamente l'uso di oscillografi catodici ha permesso la esecuzione di analisi nitide rapide e prive di deformazioni.

Il problema della ripresa televisiva si compendia in ultima analisi nella possibilità



# ● LA BUONA TERRA

INTERPRETI: PAUL MUNI • LUISE RAINER • WALTER CONNOLLY  
TILLY LOSCH • CHARLEY GRAPEWIN • JESSIE RALPH

REGISTA: SIDNEY FRANKLIN

## **Tratto dal Romanzo di PEARL S. BUCK**

Lo scomparso Irvin Thalberg, colpito dalla bellezza del libro di Pearl Buck e dalla sua rapida popolarità, sin dal 1930 aveva deciso di portarlo sullo schermo. Fu soltanto nel 1933, al ritorno dal suo viaggio in Europa, che egli completava i piani della eccezionale realizzazione.

Sviluppato lo schema cinematografico della vicenda, assicuratosi l'appoggio dell'Ambasciata Cinese di Washington e conseguentemente la collaborazione del Governo Cinese, la Metro Goldwyn Mayer allestì una spedizione per Shangai, base prescelta per le operazioni nell'interno del paese.

Il Governo di Nanchino mise a disposizione della Casa il generale Ting Hsui Tu dell'Accademia Centrale Militare. Appassionato studioso e autorità mondiale indiscussa in fatto di letterature e di arte orientali egli rimase con la Compagnia dal primo giorno in Cina sino all'ultimo giorno della realizzazione, in qualità di consigliere e revisore preziosissimo.

La spedizione restò in Cina per oltre un anno, girando scene e raccogliendo il più svariato materiale d'ambiente, dal piccolo oggetto ornamentale a intere sezioni di case. Praticamente tutto ciò che è stato impiegato nel film proviene dalla Cina. Oltre

390 grandi casse vennero riempite di materiale e spedite in America.

Tornata la spedizione a Hollywood con il suo ricco bagaglio incominciò il vero lavoro per la ricostruzione anzitutto di un'autentica contrada cinese: case e fattorie di campagna, una sezione completa di grande città con negozi, abitazioni, strade, ecc. e un palazzo principesco di Pekino sorsero successivamente come d'incanto.

Un'ampia distesa di terreno, intorno alla casa di Wang e O' Lan, i due eroi della storia, venne accuratamente coltivata alla cinese, dotandola del preciso sistema di canalizzazione usato nelle ampie risaie d'Oriente.

In poche parole una parte della Cina venne trapiantata nei dintorni di Hollywood, e non solo trapiantata in tutti i più minuti particolari delle case, ma anche popolata di autentici cinesi, nel volto, nel vestire, negli usi e costumi, nella sensibilità, nella vita del singolo come in quella della collettività.

La incisiva laparatomia di una terra e di un popolo che palpita nelle pagine scritte da Pearl Buck sfilava davanti agli occhi precisa ed intensa di vita, per magia d'arte e di tecnica cinematografica.

E in un dramma grandioso della terra e del popolo, Wang e O' Lan, nella superba incarnazione di Paul Muni e Luise Rainer, rivivono l'avventuroso poema della loro giornata mortale.

di produrre una successione di correnti modulate con frequenza di intensità rigorosamente proporzionali agli annerimenti della immagine.

Alla riproduzione il problema si presenta in senso inverso. Occorre cioè ottenere da una successione di modulazioni una immagine nitida del soggetto trasmesso.

Come nella ripresa si è avvicinato al fenomeno televisivo quello della lettura di una pagina di scrittura occorre qui analogamente riportarsi allo stesso esempio.

Per comporre una pagina di scrittura non si può procedere di un sol colpo, come si fa nel processo fotografico, ma occorre eseguire il lavoro per gradi, riga per riga, con un ordine prestabilito e che corrisponde esattamente all'ordine con il quale viene eseguita la lettura.

In televisione il procedimento di sintesi dell'immagine avviene per mezzo del tubo catodico il quale comporta un raggio elettronico, modulato dalle oscillazioni in arrivo dalla trasmittente e che è in grado di fornire mediante una rapida successione di linee di diversa luminosità un'immagine simile a quella trasmessa.

Se in rapidissima sintesi è questo il procedimento per ottenere immagini teletrasmesse non è da eridore che in pratica ciò sia di facilissima attuazione. Esistono taluni problemi che concorrono a rendere molto complessa l'esecuzione di questa operazione.

#### NECESSITA' DEL SINCRONISMO

Prima tra tutti si deve ricordare la necessità del sincronismo. Questo problema non ha riscontro pratico nell'esempio ricordato prima. Si può leggere una riga e riscriverla su una riga e mezza ad esempio senza che nulla venga a pordersi nel significato delle parole. Ciò non è possibile nel raggio esploratore o nel raggio sintetizzatore perchè altrimenti la figura risultante perde completamente il suo significato. Questa necessità porta con se tutta una serie di apparecchi che devono funzionare con grande esattezza. La loro funzione è quella di guidare e controllare i vari raggi elettronici che compiono il processo di sintesi facendo in modo che essi si muovono in perfetto sincronismo tra di loro ed in completo sincronismo con il raggio analizzatore della trasmittente.

Un secondo problema che ha anch'esso una importanza decisiva per la riuscita della ricezione è quello relativo al numero delle linee di analisi. Una figura diviene tanto più grossolana quanto minore è il numero delle aree elementari che la compongono. Una riproduzione zincografica di un giornale per necessità inerenti alla granulosità della carta ed al processo creativo del cliché sarà meno nitida ad esempio di una fotografia ove la granulosità delle emulsioni e la tecnica della riproduzione può essere più curata.

In televisione il numero delle linee elementari che compongono l'immagine è scelto dai tecnici. Occorre però precisare che non è possibile fermarsi su di un numero di linee molto elevato perchè il problema della trasmissione e della ricezione viene allora a complicarsi talmente da non essere più pratico né praticamente attuabile.

La limitazione principale imposta al crescere del numero di linee di esplorazione è

rappresentata dall'inerzia propria degli organismi adoperati. La televisione si giova attualmente dell'ausilio dei più delicati apparecchi della fisica, capaci di rispondere alle più svariate esigenze, superando però certi limiti neppure questi organismi fisici sono in grado di rispondere alle esigenze richieste.

Una seconda limitazione è posta dalla gamma di frequenza da trasmettere. Aumentando il numero delle linee cresce la frequenza base di modulazione e viene quindi ad essere occupato un campo molto grande tale da limitare il numero possibile di stazioni televisive. Questo problema è sempre stato di capitale importanza per la radiofonia ed ha portato a numerosi tentativi di assestamento nella distribuzione delle lunghezze d'onda da attribuire ad ogni stazione. In televisione il problema diviene molto più complesso perchè la gamma di frequenza necessaria per ogni stazione trasmittente cresce molto rapidamente al crescere del numero di linee (e quindi di aree

elementari) in cui si desidera scrivere l'immagine.

E' ovvio che al crescere del numero delle linee la immagine trasmessa acquisti nitidezza di contorni sempre più precisa e nuove ricchezze di particolari.

Allo stato attuale la televisione si può considerare giunta alla sua fase definitiva. Le esperienze sono complete nei loro risultati e le applicazioni pratiche e commerciali non possono ormai che tardare di qualche anno. Occorre infatti allo stato attuale della tecnica giungere ad una standardizzazione del metodo.

Senza giungere prima a questo stadio non è possibile concepire un sistema duraturo di ricezione e di trasmissione. Superati gli ostacoli posti dalle difficoltà della natura occorre ora superare quelli posti dalle esigenze della pratica e della rapida diffusione.

E per questo abbiamo detto che occorrerà ancora qualche anno perchè la televisione sia diffusa commercialmente.

LIBERO INNAMORATI



Marlene Dietrich e il regista Lubusch parlano del prossimo film «Angelo» (Paramount)



# Primavera

INTERPRETI: **Jeanette Mac Donald • Nelson Eddy • John Barrymore • Herman Bing • Tom Brown**

REGISTA: **Robert Z. Leonard**

**METRO GOLDWYN MAYER**

del film, traggono la loro origine dalla presenza in scena di Nelson Eddy. La drammatica vicenda si rischiarà di luce vivida per il virtuosismo lirico del binomio canoro, che nella musica trova gli accenti più toccanti per esprimere il sentimento.

L'armonia dei vari spartiti, le canzoni — fra le più melodiosamente nostalgiche c'è « Santa Lucia » —, i brani d'opera di celebri musicisti: Meyerbeer, Delibes, Wagner e Bellini, e un gioiello musicale creato appositamente per il film da Herbert Stothart per rispecchiare in sintesi suggestiva il tragico romanzo d'amore tra la Mac Donald e Nelson Eddy, incrementano il valore artistico del film e i suoi requisiti spettacolari.

Il regista Robert Z. Leonard ha trattato

la materia con sicurezza conservando a tutto il lavoro la fresca bellezza racchiusa nel titolo.

Una lode speciale, come si è detto, va alla messinscena. Dalla ricostruzione ambientale — comprendente tra l'altro una sala da ballo nella reggia di Napoleone III, l'Opera Comique di Parigi, il Metropolitan Opera House di New York, come era nel 1875; e la giolosa maggiolata tradizionale di Saint Cloud, ecc. — alla vivacità folkloristica di alcune scene, e infine alla creazione di uno speciale montaggio foto-musicale, che sinteticamente illustra la vertiginosa ascesa artistica della protagonista, tutto concorre a fare di « Primavera » uno spettacolo completo e perfetto.

Mentre ancora risuona l'applauso alla canora eroina di « San Francisco » — meritato tributo alla sua arte scenica oltre che alla sua voce — Jeanette Mac Donald ha già pronto il suo nuovo trionfo: « Primavera ».

Tale l'hanno già decretato i pubblici americani.

E non hanno certamente esagerato.

Tre impareggiabili interpreti, circa duemila comparse, un anno di lavoro, una messinscena sfarzosa, una regia encomiabile, sono i pregi tecnici ed artistici della nuova produzione.

Inspirata alla vicenda di una celebre cantante che sposa il suo maestro ed impresario per solo debito di riconoscenza, l'azione fa rivivere in tutta la sua commovente realtà il dramma spirituale della donna che pur spiegandosi all'avversità del destino custodisce nella sua anima romantica il vero amore della sua vita. Accanto a questo dramma si sviluppa egualmente intenso il tormento del marito, che sapendo di non poter mai essere riamato, spinto dalla gelosia e dal sospetto, tronca la brillante carriera della cantante per allontanarla dal mondo di cui è divenuta l'idolo.

Questo contrasto di istinti e di sentimenti crea una serie di episodi profondamente umani che Jeanette Mac Donald e John Barrymore illuminano con la loro sentita interpretazione.

L'amore e la gelosia, motivi dominanti





# MARIA GAMBARELLI

La musica era stata la prima rivelazione, sul principiaro della sua fanciullezza.

Non aveva ancora tre anni e già era assidua al piano. I vari Beyer, Duvernoy, Rochner e via dicendo, venivano superati con prodigiosa rapidità; a quattro anni, nelle feste di famiglia, la piccola Maria dava saggi meravigliosi del suo talento con dei concerti che facevano fremere d'orgoglio i fortunati genitori.

Recatasi in America la promettente pianista non tralasciò i suoi studi musicali, anzi li intensificò sì da poter suonare in breve tempo anche alcuni grandi autori. Ma con la musica si rivelava nell'istinto della precocissima bimba una nuova arte che aveva bisogno della sua sublimazione estetica. Ed ecco perchè la mamma, che da una stanza attigua seguiva sempre attentamente gli studi della figliola, sentì un bel giorno che il fluido scorrere della musica a tratti si spezzava, poi riprendeva quindi tornava ad interrompersi per riprendere ancora nel suo ritmo dominante e trionfale. La cosa si ripeté nei giorni successivi ed allora ella volle conoscere il perchè delle strane e misteriose interruzioni. Aprì pianamente la porta e vide la figlia che dopo aver tratta l'ispirazione sulla tastiera si librava nella danza, aerea, frenetica, estasiata; come una piccola bacchante, nel bosco sano, sul motivo immortale di Eléusi.

Le aspirazioni della bambina vennero pienamente secondate dalla mamma, la quale aveva un antico voto da sciogliere sull'ara di Tersicore. Anzi ella aveva nutrito la più ardente passione per la danza; i principii di suo padre, un altro magistrato, le avevano impedito di realizzare il suo grande sogno. Ora, nella sua figlia adorata, questo sogno riprendeva ali e splendore; sicchè a Maria Gambarelli non fu difficile entrare all'età di otto anni nel Balletto Metropolitano di New York dove ebbe inizio la sua ascesa elica. Dal Metropolitano al Teatro Capital, al Teatro Roxy, alla Città Radio, all'Hollywood Bowe e finalmente sullo schermo nella inimitabile interpretazione di «Hooray

For hovo» del «Canto dell'Amore», nella «Santa Barbara Festa», ambasciatrice della danza classica italiana, alla quale è rimasta sempre fedele con tutta la fiamma della sua altissima arte.

Il Presidente degli Stati Uniti la invitò personalmente nella Casa Bianca per ammirare le sue danze. Venuta in Italia, per interpretare alcuni films, ha ricevuto il grazioso invito dei Sovrani.

\*\*\*

In uno dei grandi saloni di Villa Savoia, trasformato in una serra di fiori, Maria Gambarelli danza. Tutta la famiglia Reale è presente. Assistono anche Principi Augusti di altre Case regnanti. La danzatrice irrompe sul palco vastissimo in uno smagliante costume nella Rapsodia Ungherese di Liszt. È un fantasmagorico balenio di luce di cadenza di ritmo e di armonia. Segue la «Statuetta del Carillon» di Lindow, un tarocco finissimo, spiritualizzato da una interpretazione suggestiva. Viene poi un quadro della Vedova Allegra di Lehar in cui la danza entra nel vortice spumoso del valzer senza perdere nulla della sua cristallina bellezza originaria. La Porcellana giovanese di Kelly, altra interpretazione caratteristica, permette alla Gambarelli di offrire, insieme con la incomparabile varietà dei costumi, la freschezza e la grazia di uno stile terso e la potenza di una espressione scultorea.

Nell'iride superba delle sue interpretazioni la danzatrice pone la Rapsodia in Blue di Gershwain, un raggio di musica sincopata. La danza è classica dai fianchi in giù e sincopata dai fianchi in su. Il corpo, segue un motivo alterno, ondeggiante. Con la sua arte stolgorante Maria Gambarelli fa della danza strana un riflesso di motivi inebrianti.

Ed eccola, bellissima, risplendente del candore trionfale, nel Cigno di Saint-Saëns. Sono attimi di rapimento. L'esile figura, sontuosa per le morbide piume, si solleva nell'arco azzurro della sala in una danza

che non ha l'eguali, compiuta tutta sulla estrema punta dei piedi.

L'entusiasmo suscitato è ardentissimo. La grande danzatrice deve ripetere il «Cigno» e riceve infine la più calorosa testimonianza dell'ammirazione degli Augusti spettatori. Dopo qualche giorno Maria Gambarelli riceverà un segno ancora più alto della simpatia regale: il dono di una stupenda fotografia della Regina Imperatrice chiusa in una cornice d'argento sormontata dall'Aurea Corona reale.

\*\*\*

Maria Gambarelli è a Roma dal marzo scorso. Venuta come abbiamo già detto per interpretare alcuni film italiani, primo tra i quali «Il Dott. Antonio» della Mander Film, si è appartata in una villa nascosta nella pineta dei Massimo accanto alla profumata chiostro arborea di Villa Torlonia.

Aderendo al vivo desiderio dell'Ambasciatore degli Stati Uniti ed a quello d'Inghilterra danzo il 12 marzo nella Sala del Barberini dinanzi ad uno sceltissimo pubblico d'invitati eseguendo il Valzer Vienna di Strauss, la Rapsodia in Blue di Gershwain e il Cigno di Saint-Saëns poi volle dare al Teatro Valle alcuni spettacoli ai quali assistette anche la Principessa Mafalda soprattutto per dimostrare al nostro pubblico che la sua danza esprimeva integra l'essenza immortale della sua classicità squisitamente e profondamente italiana. Fu un trionfo.

Nel «Dottor Antonio» Maria Gambarelli sarà Miss Lucy. L'adorabile creatura, che l'anima poetica del Ruffini esaltò in una ineffabile vicenda d'amore, riatterrerà alle fonti della suprema bellezza attraverso l'arte di questa celtissima donna. Affinchè l'eccezionale interprete possa spiegare le ali della sua virtuosità artistica, la trama del romanzo è stata arricchita con le scene nuovissime dove la danza ritroverà il suo palpito trionfale.

La danzatrice avrà così modo di presentare le sue creazioni, ma tutti sono sicuri che, questo particolare, non sarà che una delle infinite gemme, delle quali il sentimento, la grazia, l'intelligenza ed il vivo talento di Maria Gambarelli adoreranno il film italianissimo.

Ales.



# Amore in corsa

INTERPRETI: JOAN CRAWFORD • CLARK GABLE

FRANCHOT TONE • REGINALD OWEN

REGISTA: W. S. VAN DYKE

**Metro Goldwyn Mayer**

Lei — Joan Crawford — è una graziosa ereditiera afflitta dal suggestivo peso di qualche milione; lui — Clark Gable — è un impenitente e sfacciato cacciatore di notizie sensazionali per conto di un giornale, che si incarica di esagerarle; il terzo incomodo è Franchot Tone, onesto rivale di mestiere, che ad ogni costo pretende di arrivare primo in barba allo sceneggiatore che lo ha piazzato immediatamente secondo.

Presentati i tre protagonisti si può senz'altro alzare il sipario di « Amore in corsa ».

La corsa incomincia prima dell'amore e con lo slancio del divoratore di spazio che è fresco e riposato. Il fischio della precipitosa partenza provoca in una città d'oltre Manica un nobile spiantato che insidia la libertà e i milioni della bella ereditiera. Lei si invola — siamo a bordo di un veloce aeroplano — e lui, l'impenitente, sfacciato, ecc. riesce ad accodarsi alla fuggitiva, magnifica preda per la sua guerra... cartacea, il terzo raggiungerà in seguito buon secondo.

La corsa, trasferita sul continente, continua più veloce e movimentata che mai: non è più corsa, ma fuga, complicata non tanto dall'inseguimento pertinace del toro, quanto da quello molto più pericoloso di una banda di spie internazionali, chiamate dal soggettista, con accorto stratagemma, a dare alla vicenda quel tanto di drammatico necessario per far gustar meglio il brio e l'umorismo indiatolati che imperversano lungo tutta la corsa, dalla partenza al traguardo.

Al traguardo troviamo l'amore. In agguato ad ogni svolta del percorso il biondo arciere spunta e sciupa più di una freccia, ma poi finisce per trovare il bersaglio sensibile.

Sinteticamente riassunto il film può essere presentato così: movimento più buonumore, una nota di dramma per variare, e una fresca, ghiolosa vena di vivere e di amare.

Alla vivacità della materia corrisponde una interpretazione scintillante una mos-sinscena ambientale modernisticamente pittoresca e variante a 100 all'ora come l'azione e infine una regia che sa inquadrare nella luce più adatta uomini e cose.

Van Dyke è il responsabile e a cuor leggero può affrontare il giudizio dello spettatore e anche del critico, sicuro di non pagare un soldo di danni per questa sua responsabilità.



PROBLEMI DA RISOLVERE

# IL SONORO

## E I CINEMA DELLA PERIFERIA

Il cinematografo — piatto prelibato e ricercato — come è servito alla massa dei suoi consumatori?

Semplicissimo: in piatti d'argento nelle prime visioni, d'alpacca nelle seconde, in ceramica nelle terze e in terraglia sovente scassata, per le seguenti.

I cinema che servono il piatto prelibato o ricercato su semplice terraglia, sono i cinema della periferia, quelli che a grandi lettere scritte a mano su un foglio « Fabbrano » da disegno, annunciano con colori più o meno vivi che il prezzo della giornata è di solo una lira, mentre i film da gustarsi sono due. E questi cinema sono così pieni agli ingressi di cartelli e di fotografie, che anche l'assiduo non sa orizzontarsi sullo spettacolo che l'attende.

Cinema di tutti, ma in special modo cinema comodo, vicino alla casa, ove lo spettacolo si rinnova ogni due giorni e il giornale LUCE è solo in ritardo di qualche giorno sui cinema maggiori; ove marito e moglie preoccupati di seguire lo svolgersi del film, non si curano del loro vispo bimetto che fa esercizi ginnici sulla mobile poltrona accanto, disturbando due sposi che, inconsapevoli della tragedia che si vive sullo schermo, tessono con dolci parole un idillio. Cinema di periferia, ove fra una parte e l'altra, i bimbi e i grandi mangiano caramelle e bruscolini, ove l'un l'altro ci si guarda con occhio sincero perchè si sa che tutti si è spesa una lira, la semplice lira che nella sua modestia ha un invidiabile valore livellatore.

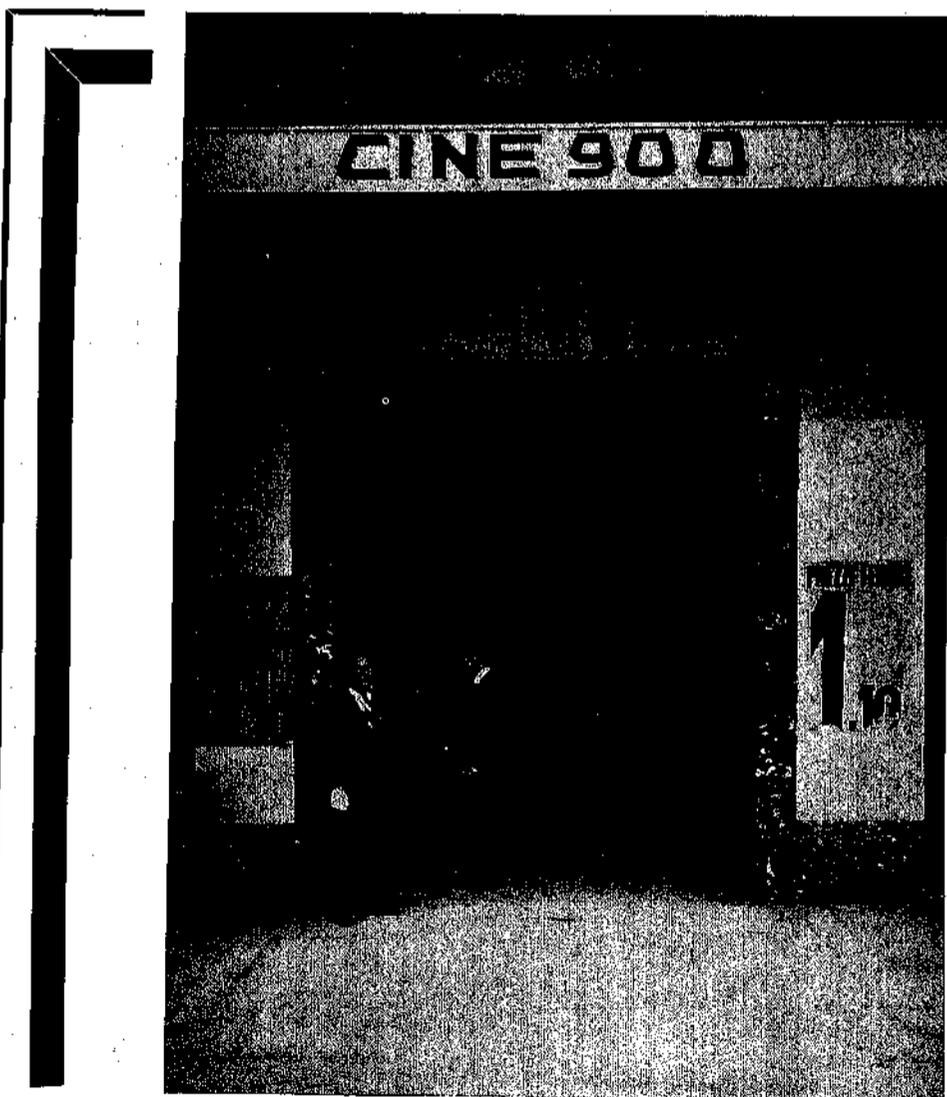
Cinema rionale, insomma: tono minore per seguire la produzione cinematografica, nazionale e mondiale.

Uno per uno, tutti i fedeli del cinema di periferia non hanno avuto tragedie d'anima nel terribile momento del trapasso dal muto al sonoro; oggi non si preoccupano della

produzione di una casa piuttosto che quella di un'altra, di un genere piuttosto che di un altro. Per loro, il cinematografo è quello che realmente è: una cosa riposante, uno svago, due ore passate vicino a simpatici attori a loro ben noti.

Ho sotto gli occhi una statistica che ri-

guarda l'annata 1936 degli spettacoli in territorio milanese. Su 200 milioni incassati in questa annata, 85 milioni circa li hanno forniti i cinematografi con una percentuale di assorbimento del 20% per i cinema di prima visione, dell'80% per i rionali. Come si vede, le cifre parlano chiaro e mettono



# LANITAL

NEI TESSUTI  
DI ALTA MODA



# SNIA VISCOŠA

in giusto valore l'importanza delle sale di periferia. Non voglio da ciò trarre motivo per dilungarmi in commenti d'indole finanziaria, bensì d'indole tecnica.

Se vogliamo, anche rispetto a questi cinematomografi, il sonoro ha la sua storia. Passato il primo momento di curiosità, nel quale tutti ci si lanciava nei grandi cinema per assistere all'esperimento, e visto e constatato che il sonoro era cosa seria di sicuro avvenire, ogni proprietario di locale si preoccupò di portarsi all'altezza dei nuovi bisogni.

Nei grandi locali, le ditte americane e tedesche si disputavano i loro impianti, mentre alla periferia, dopo discussioni da non finire, visite e sopralluoghi di tecnici, si concludeva con l'immane soluzione: applicazione al vecchio proiettore di una testata sonora. Quanti delitti si consumarono in quell'epoca, nel nome dell'economia!

Ma proseguiamo. Il solito « factotum » del locale, sul solito foglio da disegno, scrisse un bel giorno il pomposo annuncio: « Nuovo e colossale impianto sonoro - Questa sera inaugurazione! », ed anche la periferia si credè d'aver assolto il suo dovere verso il progresso. I dolori vennero dopo, sotto forma di distorsioni rumori ecc. Riprese il via vai dei tecnici, ripresero le discussioni sino al giorno in cui i benpensanti, grazie alla produzione della nostra industria nazionale, cambiarono l'apparecchio. Il successo coronò le spese, la gente cominciò a comprendere che un buon spettacolo lo si poteva vedere e sentire anche nel cinema vicino e fiduciosa riprese la vecchia strada.

Questa la semplice storia, dalla quale molti interessati non hanno tratto quelle deduzioni che avrebbero dovuto.

Gli incassi di questi cinematomografi sono in continuo aumento dal giorno in cui si sono messi impianti adeguati: da ciò deriva che il miglior collaboratore di un proprietario di sala è proprio il suo impianto. Tanto per la precisione, il problema potrebbe essere impostato così: si potrebbe fare in modo che le sale della periferia avessero una riproduzione sempre in massima efficienza? Io credo di sì, e la soluzione sarebbe veramente utile al produttore, al distributore al proprietario del locale e specialmente al pubblico. Nè si creda che il problema intacchi solo i citati, ma anche attori, scrittori di musica, tecnici del sonoro, che ad una accurata riproduzione devono buona parte del loro successo e della

loro reputazione. Non vi siete mai domandati perchè pellicole che in prima visione hanno avuto approvazioni complete, rivedendole in seguito di circuito, non le riconoscete più? Sappiamo quali sono gli elementi che possono deteriorare una pellicola: rigatura, spuntinatura, rombi per attrezzature mal fatte ecc., ma sappiamo anche che queste deteriorazioni portano uno scapito del 30 % circa al valore intrinseco della pellicola mentre un bel 70 % di danno se lo fa l'impianto trascurato.

Oramai gli operatori di cabina masticano di amplificatori e diffusori sonori — la luminosità della immagine è direttamente proporzionata all'attenzione dello stesso operatore — ma masticano male, basandosi su cognizioni — mi si perdoni il termine — empiriche e improvvisate, che veramente richiedono la vigilanza dei tecnici.

Altro difetto gravissimo: il bisogno di spettacoli a mitraglia. Chi non ha mai assistito a spettacoli di fine serata? Il ronzio della macchina, che svolge la pellicola a velocità superiore alle convenzioni, i timbri vocali completamente cambiati, la musica lanciata a tutto sparo, senza rispetto per il povero compilatore e senza rispetto di quelle regole sulle quali faceva assegnamento il film per essere degnamente presentato ed apprezzato.

L'operatore di proiezione, per massima, è sempre stato se non proprio un elettricista finto, almeno un buon conoscitore di impianti. Con l'avvento del sonoro, il povero uomo si è visto sbalzare in un campo enorme, oserei dire sconosciuto, che se non per vero coraggio, per santa abnegazione ha serenamente affrontato. Non parlo dei giovani e di quelli che lavorano nei cinema appartenenti a grandi organizzazioni parlo dei vecchi, di quelli che per anni e anni hanno lavorato sotto lo stesso principale e che — ormai padri di famiglia — non si poteva licenziare in nome dell'evoluzione. Ora la mentalità di costoro è rimasta una: spettacoli molti, molti incassi. Su questa idea, poi, i principali non li contraddicono e, sonoro o meno, si lavora a più non posso.

Così il cinema di periferia non è, di massima, all'altezza artistica, pur dando buon rendimento finanziario. Cosa farebbe, quanto incasserebbe se fosse ben tenuto e offrisse ciò che tutti desiderano? Curiamo questi cinema che nei nostri bilanci incidono cifre così enormi! Curiamoli con lo stesso amore col quale seguiamo gli sforzi di un produttore, perchè essi sono nè più nè meno che il vero sostegno della nostra produzione.

E qui ritorniamo al problema che ci siamo posti pocanzi e cerchiamo di vedere quale soluzione si potrebbe trovare.

A mio modo di vedere — e credo che la sua realizzazione non dovrebbe essere uno scoglio insormontabile — bisognerebbe che i produttori stessi di apparecchi creassero un Consorzio che, al di fuori di ogni influenza e nell'interesse di tutti, si curasse solamente di revisionare gratuitamente gli apparecchi (per revisione non intendo cambio di pezzi o di valvole) con visite saltuarie o anche con forme di pronto intervento, se richieste.

Questo Consorzio non dovrebbe per nulla avere una struttura pesante, al contrario, pochi tecnici di turno, forniti gratuitamente dalle stesse consorziate, dovrebbero bastare. Tecnici provetti, però, e muniti di tutti quegli strumenti di controllo che permettono la sicurezza per un giudizio. Difficile da realizzare tutto ciò? Non mi pare, come sono convinto che l'idea non dovrebbe trovare ostacoli in nessun campo, sia fra i produttori, i distributori, i proprietari di locali e quel buon pubblico che troppo sovente è obbligato a enormi sforzi di attenzione e che spesso proprio nei momenti che più vorrebbe capire, si accorge che le parole si riducono a versi incomprensibili.

\*\*\*

Ho voluto toccare un problema che è trascurato per la natura stessa della situazione nella quale è insito. Intendo dire che è logicissimo il ragionamento che chiunque potrebbe farmi: dopo tutto, se un padrone di cinema non sa curare i suoi interessi, tocca proprio a noi curarglieli? No. Non tocca a noi, ma dato che indirettamente questi interessi sono più che legati a quella cinematografia per la quale abbiamo fatto e facciamo sforzi continui ecco che l'interesse del singolo collima con l'interesse del più. Ma non si tratta di entrare negli interessi di nessuno non si vuole nessun controllo si dovrebbe solo poter giungere ove gente dalla vista corta non arriva e ciò dopo tutto nel loro interesse.

Nel carosello di numeri che formano una statistica le cifre sono come tanti attori che ci si presentano e ci dicono ciò che serve a mettere i vari problemi nella loro vera luce. Bisogna ascoltarli. E andando verso una sempre migliore e più costosa produzione non si deve dimenticare la possibilità di una più redditizia, perchè più pregiata, riproduzione. Piccoli problemi? Non credo.

a. b.

UFF. PROPAG. F.LLI BRANCA



L' appetito non vi mancherà mai se prima o dopo i pasti, avrete l'abitudine di bere un bicchierino di FERNET-BRANCA, aperitivo, digestivo, di fama mondiale.

# FERNET-BRANCA

L'APERITIVO PERFETTO • IL DIGESTIVO MIGLIORE

SPECIALITÀ DELLA S. A. FRATELLI BRANCA • DISTILLERIE • MILANO



Eadie Adams, Grace Ford, Ruth Hart, Mary Howard e Lynne Carver «girls» della M.G.M.

## NOTIZIARIO INTERNAZIONALE

### ITALIA

È terminato in questi giorni il montaggio del film «I fratelli Castiglioni», riduzione cinematografica della commedia omonima di Alfredo Colantuoni.

Il successo avuto per anni sulle nostre scene da questa commedia non mancherà certo alla riduzione cinematografica, anche in considerazione dell'ottimo ed intelligente regista, Corrado d'Erice, e dei ruoli interpretati da attori di prim'ordine, vedremo infatti in questo film Camillo Pilotto, Amedeo Nazzari, Ugo Cesari, Armando Migliari, Enrico Viarisio.

Luisa Ferida è la protagonista femminile del film insieme a Vanna Vanni.

Altri interpreti sono Olga Capri, Dircè Bellini, Silvio Bagolini, Pina Gallina, la cui interpretazione della parte della «Zia» nel film di Alessandro Blasetti, «Contessa di Parma» è stata così favorevolmente rilevata dalla stampa e dal pubblico, Giuseppe Pierozzi, Nicola Maldacea.

Produttore del film è Giuseppe Amato, la scenografia opera dell'architetto Fiorini, operatore Vichi, i costumi sono stati eseguiti su disegno di Augusto Strletti.

Un altro film pur esso tratto da una commedia che ha avuto da noi grande successo, «Nina non far la stupida» di Gian Capo e Rossato sta per essere completato.

Interpreti di questo film diretto da Nunzio Malasomma, prodotto dalla «S.P.E.C.I.» e girato negli Stabilimenti di produzione della Titanus a Roma, sono stati: Assia Noris, Vanna Vanni, che come abbiamo visto ha appena terminato di lavorare nel «Fratelli Castiglioni», Paola Borboni, Nino Besozzi, Ermanno Roveri, Ugo Cesari, Migliari, Billotti, Cavalieri, ecc.

La scenografia del film è di Gastone Medin, i costumi di Sensani. La riduzione per lo schermo della commedia è stata eseguita da Oreste Biancoli, il quale in collaborazione con Malasomma l'ha sceneggiata.

Le riprese di esterni sono state effettuate a Venezia.

Il film «Allegri Masnadieri» prodotto dalla «Vittoria film» su soggetto di Amleto Palermi e diretto da Marco Elter ha lasciato gli stabilimenti della «Safa» dove sono stati ripresi gli interni per posare con i suoi interpreti: Assia Noris, Camillo Pilotto, Oliva Fried, Callisto Beltramo, Mino Doro ed i comici fratelli De Rega, Riento ecc., all'aria aperta per la ripresa degli esterni.

Data la stagione si prevede che il film non tarderà a passare alla fase di montaggio.

A buon punto è pure il film «I due Misantropi» che ebbe l'onore di iniziare la sua lavorazione alla presenza del Duce, all'inaugurazione della Cinecittà.

Palermi dirige l'ottimo complesso di attori costituito da Nino Besozzi, Maria Denis, Enrico Viarisio, Nella Bonora, Sergio Totano, Camillo Pilotto, Olga Gentili, Nini Gordini.

Come si vede non sono certo i buoni attori che mancano a questo film che viene ad essere una sicura promessa anche per le persone alle

quali sono stati affidati i ruoli tecnici. Architetture e scene di Guldo Fiorini. Costumi di Gino Sensani, Musiche del Maestro Cicognini, operatore Brizzi, tecnico del suono Paris.

La «LUX» Compagnia Italiana Cinematografica di Torino, si fa editrice di tre importanti soggetti di produzione francese, che saranno pronti per la programmazione nel prossimo mese di settembre.

Questo primo gruppo di tre film, che sarà seguito da un secondo di altrettanti film, comprende: «Mademoiselle docteur» (titolo provvisorio), «Il colpevole», «Yoshiwara».

Con «Mademoiselle docteur» il regista G. W. Pabst affronta un soggetto di grande drammaticità e di indiscutibile interesse. Esso porta sullo schermo un personaggio notissimo, quello della dottoressa tedesca Elisabetta Schragmüller, altrimenti conosciuta con il nome di Anna Maria Lesser, che fu uno dei più importanti strumenti informativi dello Stato Maggiore tedesco durante la grande guerra.

Protagonista del film è Dita Parlo, la celebre attrice tedesca di cui tutti ricordano il successo nei film «Melodia di cuori» e «Rapsodia ungherese». Gli altri interpreti sono fra i più stimati attori del cinema francese, da Pierre Blancher e Louis Jouvet, da Charles Dullin a Pierre Fresnay, da Roger Karl a J. L. Barreault. I dialoghi sono di Jacques Natanson e la musica è di Arthur Honegger.

Anche per il secondo film del gruppo «LUX» abbondano i riferimenti illustri. «Il colpevole» è difatti basato su un drammatico intreccio desunto dal noto, omonimo romanzo dell'insigne scrittore François Coppée, Accademico di Francia. Il regista è fra i più originali ed esperti d'oltralpe: Raymond Bernard. Questi fu l'artefice di «Tarkanova» e de «I Miserabili», e un direttore che si presenta con siffatte referenze non ha necessità di ulteriore presentazione. L'illustre commediografo Bernard Zimmer è quegli che ha esemplarmente assolto il difficile compito di estrarre dal romanzo famoso gli episodi spettacolisticamente salienti e di dar loro quella stessa cinematografica che il regista ha poi, da par suo, tradotta in potenti e commoventi immagini.

Un ruolo difficile, anche qui, è magnificamente affidato a Pierre Blancher, la cui maschera tormentata è adattissima ad esprimere i complessi e mutevoli stati d'animo del singolare personaggio che fa da protagonista. Prima attrice è la deliziosissima Madeleine Ozeray (da tutti ricordata in «Delitto e castigo» e ne «I Misteri di Parigi»).

«Yoshiwara», terzo film del primo gruppo «LUX», mobilita anch'essa un gruppo di celebrità mondiali. Soggettista è Maurice Dekobra, regista Max Ophüls, interpreti principali: Sessue Hayakawa, Michiko Tanaka, Pierre Richard Willm. Questo film nato, si può dire, da un incontro avvenuto a Tokio fra Maurice Dekobra e Sessue Hayakawa (fu infatti ritrovando laggiù il grande attore giapponese del film muto che a Dekobra nacque l'idea di un soggetto scritto apposta per lui) segna la

trionfale «rentrée» di uno dei massimi artisti ch'ebbe il cinema silenzioso. «Yoshiwara» è il nome del quartiere di Tokio ove si svolge l'azione: il quartiere caratteristico, e unico nel suo genere, dove vivono le gheise cantate da Pierre Loti. Autentica giapponese, e bella d'una sua orientale fascinoso bellezza destinata ad imprimersi negli occhi dello spettatore, è la giovane protagonista: Michiko Tanaka, un'attrice non nuova per noi che la vedemmo l'anno scorso in «Ultimo amore», ma solo qui in «Yoshiwara» salita ai fastigi della gloria e della popolarità.

«Bianco e Nero», interessantissima rivista edita dal Centro Sperimentale di Cinematografia, è in vendita nelle più importanti librerie d'Italia ed è inviata dall'Amministrazione (via Foligno, 40 - Roma) dietro invio di cartolina vaglia di L. 7. L'abbonamento per l'Italia costa L. 75 e per l'estero L. 110.

### AMERICA

Nella prossima stagione cinematografica saranno realizzati agli Stati Uniti 583 film spettacolari, così suddivisi tra le varie case:

Metro	50 film
20th. Century Fox	65 »
Paramount	58 »
United Artists	36 »
Warner Bros	60 »
R. K. O.	48 »
Universal	42 »
Columbus	48 »
Republic	67 »
Monogram	42 »
Grand National	65 »

Come si rileva la produzione totale è suddivisa in sole undici grandi ditte che hanno fissato nel loro programmi da un minimo di 36 ad un massimo di 69 film. Produzione quindi concentrata esclusivamente in grandi organismi.

Tale sistema è rilevato con particolare compiacimento dalla stampa tedesca che riferendosi ad esso giudica quanto mai tempestive le nuove direttive del Ministro Goebbels che, come noto, ha disposto in questi ultimi tempi per una politica di accentramento in campo cinematografico. Si afferma in proposito che «il piccolo produttore è destinato a scomparire in quanto se è vero che il capitale investito in un film può dare dei notevolissimi profitti, come per nessuna altra industria, è anche vero che se il film non riuscisse in pieno dal punto di vista commerciale, per una qualsiasi ragione, si rischia di perdere interamente il capitale investito. Ragione quindi di suddividere i rischi in un grande numero di realizzazioni; in tal modo ci si può permettere anche il lusso di poter perdere e quindi si possono fare dei tentativi. Per la produzione cinematografica valgono le stesse considerazioni che si fanno per il campo delle assicurazioni: la politica dei grandi numeri».

In una intervista alla stampa cinematografica Samuel Goldwyn ha dichiarato recentemente che egli si dedicherà per il futuro, esclusivamente alla produzione di film a colori. La sua Ditta, la Samuel Goldwyn Producers, intende adottare il sistema Technicolor. Egli ha affermato di essere convinto che la tecnica del colore ha fatto in questi ultimi sei mesi tali progressi da togliere al produttore tutte le preoccupazioni che poteva avere in passato.

# **MADemoiselle Docteur** (TITOLO PROVVISORIO)

DIRETTO DA G. W. PABST

con Dita Parlo, Pierre Blanchar, Pierre Fresnay, Louis Jouvet,  
Charles Dullin, ecc.

# **IL COLPEVOLE** . . . .

DIRETTO DA RAYMOND BERNARD

con Madeleine Ozeray, Pierre Blanchar, Gabriel  
Signoret, ecc.

# **YOSHIWARA** . . . .

DIRETTO DA MAX OPHÜLS

con Sessue Hayakawa, Michiko Tanaka, P. R. Willm, ecc.

SONO I PRIMI TRE FILM CHE LA



PRESENTERÀ IN ITALIA ALL'INIZIO  
DELLA PROSSIMA STAGIONE

King Vidor è stato rieletto Presidente della Technicolor, secondo le sue affermazioni la Ditta che egli presiede ha per il corrente anno contratti per una produzione di 55 milioni di piedi di film. Il netto guadagno della Technicolor per il primo trimestre del corrente anno è stato di dollari 165.000.

Secondo un recente comunicato della camera di Commercio Americana l'esportazione della pellicola vergine ha raggiunto nel 1935 cifre molto maggiori degli anni precedenti; sono stati infatti esportati 284.319.000 piedi di pellicola per un valore complessivo di 4.360.000 dollari.

Dopo aver terminato la realizzazione della « Vita di Emilio Zola » la Warner Bros metterà in lavorazione un grande film avente per soggetto la « Costruzione del canale di Panama ».

Diamo un accenno a quelle che saranno le grandi linee di questo film.

Per mancanza di sufficienti capitali, decimati dalla febbre e dalla totale mancanza di comodità, i Francesi che avevano concepita ed intrapresa la grande opera del Canale di Panama si trovano costretti a doverla abbandonare.

Intervengono allora gli Americani e decidono di portare a compimento l'opera lasciata sospesa dai Francesi; la febbre gialla dilaga e non risparmia. Cadono a migliaia gli operai, ed il governo Americano atterrito da tanta strage decide di intervenire e di far sospendere i lavori, ma ecco che un medico scopre, esponendo la propria vita al mortale pericolo, un vaccino capace di combattere efficacemente la febbre mortale.

Paul Muni interpreterà il personaggio del medico.

John Barrymore e la sua ex moglie Elaine Barrie hanno proposto alla Grand National di interpretare un film insieme, il film dovrebbe essere una riduzione della commedia The Royal Box che viene attualmente con Grande successo presentata sulle scene di Broadway.

Edward Alperson presidente della Grand National non pare sia stato troppo entusiasta della proposta ed ha promesso di « rifletterci sopra ».

Si danno alcune cifre rispecchianti i recentissimi compensi stabiliti per i tecnici cinematografici americani.

**Fonici.** - All'ora: 1.0 fonico § 2,42; 2.0 fonico § 1,81; 3.0 fonico § 1,41; Assistente § 1,01.

Settimana di 54 ore: 1.0 fonico § 116,15; 2.0 fonico § 88,10; 3.0 fonico § 67,75.

Settimana di 54 ore minimo garantito 3 settimane: 1.0 fonico § 78,10; 2.0 fonico § 72,60; 3.0 fonico § 58,10.

**Operatori.** - Compensi per lavoro di teatro e per produzioni di lunghezza inferiore ai 4 rulli (macchinario fornito dalla casa):

Settimana di 48 ore: 1.0 op. § 217,80; 2.0 op. § 108,90; fotografo § 89,90; assistente § 59,90.

Settimana 54 ore con 4 settimane garantite: 1.0 op. § 163,35; 2.0 op. § 81,68; fotografo § 81,68; assistente § 54,45.

**Capì elettricisti.** - All'ora: 1.0 § 1,46; 2.0 § 1,81. Settimana § 92,90.

## ARGENTINA

Le case di produzione Argentine hanno in progetto di produrre nella stagione in corso 50 pellicole a carattere spettacolare.

Tutti questi film verranno ripresi in lingua spagnola.

Un incoraggiamento a tale produzione è dato dal notevole aumento del numero dei locali cinematografici. A tale proposito è interessante notare le differenze tra mercato e mercato per quanto riguarda la programmazione, infatti mentre in Europa i cinematografi danno i maggiori proventi nelle giornate del sabato e della domenica in Argentina queste sono le giornate meno redditizie.

## FRANCIA

I lavori del prossimo Congresso Internazionale di Cinematografia, che, come annunciammo si svolgerà a Parigi dal 5 al 10 luglio prossimo, saranno suddivisi in tre grandi commissioni e precisamente: I<sup>a</sup> Commissione per la parte giuridica; II<sup>a</sup> Commissione per la parte economica; III<sup>a</sup> Commissione per tutta la parte culturale ed educativa.

I lavori avranno inizio alle ore 10,30 del giorno 5, con la riunione plenaria del Comitato esecutivo e del Consiglio di Amministrazione della Camera Internazionale del Film, che organizza tale Congresso. Alle 15,30 dello stesso giorno avrà luogo la riunione della Commissione per la parte economica della cinematografia e della Federazione internazionale dei Direttori di Cinema.

Le altre due commissioni inizieranno i lavori il giorno 7.

Il giorno 9 e 10 sono particolarmente dedicati a discussioni sul diritto d'autore.

Nel programma del Congresso sono contemplati numerosi ricevimenti, gite e visite di carattere tecnico.

Il Presidente della Federazione delle Camere sindacali del cinema, Marcel Vandal, sta preparando un film sulla caratteristica organizzazione francese per incoraggiare lo sport ed il turismo tra i giovani che sono gli « Alberghi per la Giovinanza ». Il film si intitolerà « Le scuole della gioia » ed ha come scopo oltre che il propagandare questa organizzazione, anche mettere in evidenza elementi giovani.

Si conferma che Jean Renoir inizierà la produzione del film finanziato dal Fronte popolare francese « La Marsigliese » tale realizzazione sarà effettuata negli studi Ciné-Libéré.

Agli studi della Nicea Film si è iniziato a girare « Idillio al sole » diretto da Proost. Questo film nel quale le parti principali sono affidate a Lisette Lavin e Simone Marcuil sarà effettuato a colori, in base ad un nuovo sistema: Prodax, ed in bianco e nero.

## GERMANIA

Lo scorso mese di maggio è stato della massima importanza per la Industria cinematografica tedesca, in quanto sono state attuate le direttive impartite dal Ministro della Propaganda Dott. Goebbels per la unificazione della Industria del film del Reich. L'Ufa e la Tobis saranno in futuro, le ditte che accentreranno esclusivamente questa attività produttiva. Si è provveduto però, anche alla modifica nella struttura degli organismi direttivi di questi due gruppi, ispirandosi pure in questo dettaglio ai suggerimenti del Ministro della Propaganda.

Queste innovazioni erano particolarmente necessarie in considerazione al controllo sempre maggiore che le Autorità tedesche intendono esercitare sulla produzione filmistica, al fine di elevarne il più possibile il livello artistico ed il valore politico. Sia l'Ufa che la Tobis saranno, in avvenire, dirette da due Consigli Direttivi ciascuna, uno di carattere artistico ed uno di carattere economico: i due Consigli avranno però degli elementi in comune, in modo da svolgere il proprio lavoro con organicità e con la massima cooperazione. In tali Consigli vi saranno i rappresentanti del Ministero per la Propaganda per tutto ciò che possa riguardare il controllo dello Stato che s'intende rendere il più possibile efficace. La Tobis e l'Ufa avranno tra loro rapporti di collaborazione, specialmente per ciò che riguarda i problemi più importanti come quello del colore, della televisione e rilievo. Gli sforzi massimi saranno effettuati per la diffusione del film tedesco all'estero.

Nel 1932 gli incassi effettuati dai cinematografi tedeschi ammontavano a 180 milioni di marchi, nel 1936 essi hanno raggiunto i 270 milioni, bisogna però anche rilevare che il costo di produzione è notevolmente aumentato, infatti nel 1935 le stesse complessive di produzione cinematografica si aggirarono sui 30 milioni di marchi mentre nel 1936 si sono elevate a 35 milioni di marchi.

In maniera notevolissima è aumentato il pubblico degli spettatori cinematografici, infatti mentre nel 1933, le statistiche registravano 238 milioni di spettatori, nel 1936 esse hanno raggiunto la cifra di 333 milioni.

Si stanno attualmente girando gli esterni del nuovo film di Carl Froelich « Nembo » a Genova. Interpreti principali Gustav Froelich, Marianne Hoppe, Grete Waiser, Will Kuntze.

« La Principessa dei Coralli » da un romanzo omonimo di Peterson si sta girando agli studi della Tobis. Regista Petrowich, interpreti: Hilde Sessack e Georg Alexander.

## GIAPPONE

La « Kinema Jumpu Sha » una delle maggiori riviste cinematografiche Giapponesi ha in questi giorni pubblicato i risultati del referendum che essa indice annualmente fra i 45 principali critici cinematografici del paese per designare il miglior film proiettato durante l'anno, in Giappone.

Ecco i risultati che ben fanno comprendere quale grado abbia raggiunto l'educazione cinematografica Giapponese.

- 1° Pensione Mimosas
- 2° Fantasma Galante
- 3° E' arrivata la felicità
- 4° Maria Chappdelaine
- 5° La Bandera
- 6° Delitto e Castigo
- 7° La vita di L. Pasteur

## INGHILTERRA

E' stata iniziata in questi giorni negli stabilimenti di Denham la lavorazione del film « The Drum » soggetto di W. Mason. Il direttore di produzione di questo film che si svolgerà in ambiente indiano è già partito per l'India con un operatore per riprendere alcuni esterni sulle frontiere indiane tali esterni che dovranno servire a dare un maggiore aspetto di veridicità al film. Il film verrà interamente girato in Technicolor. Il giovane indiano Sabu che già ha interpretato il film di Floherty « Elephant Boy » sarà il protagonista di questo film, Zoltan Korda lo dirigerà.

## SVEZIA

Nel corso dell'anno 1936 i costi di produzione sono notevolmente aumentati in Svezia. Un film di media produzione che sino ad un anno fa non veniva a costare più 160.000 corone ha raggiunto nell'anno 1936 il medio costo di 200.000 corone e secondo gli ultimi rapporti questa cifra tende nella corrente stagione ad aumentare. Proporzionali a questi aumenti sono quelli delle principali attrici le quali vengono oggi a guadagnare sulle 40.000 corone per film, notevolissima cifra se si considera per quanto essa viene ad incidere sul costo di un film.

I proventi dati nel 1936 dai cinematografi Svedesi sono stati complessivamente di 38.000.000 di corone, dei quali 12.000.000 sono andati ai produttori locali, cifra ragguardevolissima se si pensa che il costo di produzione complessivo per l'anno in corso è stato di 6.000.000 di corone.

# LA « L. U. C. E. » AL SENATO FASCISTA

Dalla relazione di S. E. d'Amelio al Senato, sul bilancio del Ministero per la Stampa e la Propaganda, e che dedica due fitte pagine all'attività della « Luce » togliamo questi periodi significativi:

Il benemerito Istituto, sotto guida scrupolosa, illuminata e patriottica, merita un posto d'onore nella produzione cinematografica italiana, soprattutto dal punto di vista della propaganda e della difesa degli interessi nel mondo.

Niente di più meritato quindi dell'alto elogio che il Duce ha rivolto al Presidente e agli amministratori dell'Istituto, ricevendoli giorni or sono insieme col Ministro per la Stampa e la Propaganda.

L'entità dei servizi che rende l'Istituto Luce può essere valutata in base ad alcune cifre relative alla sua produzione del 1936. In quest'anno esso ha lavorato 834.000 metri di pellicola negativa; che si riferivano ad oltre un migliaio di soggetti ripresi dai suoi operatori in Italia e nell'Africa Orientale Italiana, ed a 650 soggetti provenienti dall'estero. Da questo materiale sono stati tratti 211 giornali di attualità, 72 film di carattere culturale, tecnico, didattico, di attualità e varietà, fra i quali 13 documentari che hanno illustrato

la conquista e la situazione civile dell'Impero; sono stati inoltre fatti 23 doppiaggi di pellicole straniere a numerosissimi lavori minori.

Per il montaggio sono stati lavorati 670.000 metri di positivo.

La diffusione delle copie è salita a 2.866.000 metri, fra cui 35 edizioni in lingua estera e 66.000 metri di attualità varie inviati parimenti all'estero.

I servizi fotografici dell'Istituto Luce sono presenti dovunque abbia luogo una manifestazione della vita nazionale, che meriti di essere ricordata e documentata. Essi sono completati da una sezione industriale, che esplica una notevole attività per conto di Enti e pubbliche amministrazioni. La lavorazione totale del 1936 è stata di 24.000 lastre e di 340.000 copie; la diffusione quindi del materiale fotografico ha operato in una zona vastissima.

Durante la guerra etiopica, l'Istituto ha costituito uno speciale reparto che si è valorosamente condotto, seguendo le truppe sulla linea di operazioni e meritando dal Comando Superiore un encomio solenne per avere « assolto sempre, brillantemente, in ogni contingenza, attraverso difficoltà, disagi e pericoli di ogni genere il proprio compito, contribuendo in modo tangibile alla documentazione della vittoriosa conquista dell'Etiopia ».

**L'ORGANIZZAZIONE DEL  
GRUPPO CINEMATOGRAFICO**

**Leoni**

- Società Anonima Italiana Cinema e Teatri
- Società Anonima Cinematografica
- Società Anonima Cinema Italiani

**CINEMA • TEATRI**

**MILANO:**

CINEMA ODEON  
CINEMA AMBASCIATORI  
CINEMA EXCELSIOR  
CINEMA DAL VERME  
CINEMA IMPERO  
CINEMA PACE  
SUPERCINEMA  
CINEMA ITALIA  
CINEMA DIANA  
CINEMA GIARDINI  
CINEMA TRIENNALE

**ROMA:**

CINEMA BARBERINI

**TORINO:**

CINEMA CORSO  
CINEMA VITTORIO EMANUELE  
CINEMA POLITEAMA CHIARELLA

**GENOVA:**

CINEMA REGINA

**TRIESTE:**

CINEMA POLITEAMA ROSSETTI  
CINEMA EXCELSIOR

**BRESCIA:**

CINEMA REALE  
CINEMA PALAZZO  
CINEMA IMPERO

**PARMA:**

CINEMA CENTRALE

**MANTOVA:**

CINEMA SOCIALE  
CINEMA BIOS  
CINEMA EDEN

**BERGAMO:**

CINEMA DUSE  
CINEMA NUOVO  
CINEMA DONIZETTI  
CINEMA ITALIA  
CINEMA ODEON  
CINEMA CENTRALE  
CINEMA ST. ORSOLA

**COMO:**

CINEMA SOCIALE  
CINEMA ODEON  
CINEMA ARENA

La stagione  
trionfale  
1937-38

PRIMO GRUPPO

BASSA MAREA (a colori)  
Frances Farmer  
Reg. H. HATHAWAY

ZAMPILLI D'ORO  
I. Dunne - R. Scott - D. Lamour  
Reg. R. MAMOULIAN

ANIME SUL MARE  
G. Cooper - G. Raff  
Reg. H. HATHAWAY

LA VERGINE DI SALEM  
C. Colbert - F. MacMurray  
Reg. E. LLOYD

INCONTRO A PARIGI  
C. Colbert - M. Douglas - R. Young  
Reg. W. RUGGLES

IDILLIO AI TROPICI  
C. Lombard - F. MacMurray  
C. Butterworth  
Reg. M. LEISEN

CUPO TRAMONTO  
V. Moore - B. Bondi  
Reg. L. MACCAREY

UN FILM DI  
HAROLD LLOYD

IL DIARIO  
DI UN MEDICO  
G. Bancroft - H. Burgess  
Reg. C. VIDOR

IL CONTE  
DELL'ARIZONA  
F. Lederer - A. Sothern  
Reg. H. YOUNG

LA FUGA DI BULLDOG  
DRUMMOND  
R. Milland - S. G. Standing  
Reg. J. HOGAN

SILENZIO MORTALE!  
S. G. Standing - F. Drake - T. Brown  
Reg. E. L. MARIN

PRONTO SOCCORSO  
B. Stanwyck - J. McCrea  
Reg. A. SANTELL

LA FANCIULLA DI  
SCOTLAND YARD  
K. Morley - Milly  
Reg. R. VIGNOLA

ANGELO  
Madona Dietrich  
Reg. E. LUBITSCH

REGINA DELLA SCALA  
Margherita Carosio - Nives Poli  
Reg. G. SALVINI - C. MASTROCINQUE  
Produzione Aprilia

Fi  
Paramount

**La regina del circo** • Barbara Stanwyck - Preston Foster  
**Il boscaiolo di Park Avenue** • George O' Brien - Beatrice Roberts  
**La ragazza di Parigi** • Lily Pons - Gene Raymond - Jack Oakie  
**Arcobaleno sul fiume** • col ragazzo prodigio Bobby Breen e Benita Hume  
**La sedia del testimone** • Ann Harding - Walter Abel  
**La damigella in pena** • Fred Astaire  
**Demoni del mare** • Victor Mc Laglen - Ida Lupino  
**La donna del mio sogno** • Claudette Colbert  
**La jena di Barlow** • Lewis Stone - Grace Bradley  
**L'aratro e le stelle** • Barbara Stanwyck - Preston Foster  
**Fate posto alla signora** • Herbert Marshall - Anne Shirley  
**Swing Time** • Ginger Rogers - Fred Astaire  
**Verso i confini del West** • George O' Brien - Heather Angel  
**Il figlio di Montecristo** • Franchot Tone  
**Strada di lusso** • Katharine Hepburn - Fredric March  
**Adorazione** • Paul Muni - Miriam Hopkins  
**Miraggio** • Sally Eilers - Robert Armstrong  
**Strage Door** • Katharine Hepburn - Ginger Rogers  
**Le avventure di Bristol** • George O' Brien  
**Viviamo allegramente** • Ginger Rogers  
**Condannati a morte** • Ann Dvorak - Gene Raymond  
**Vita notturna** • Joan Bennet  
**L'incontentabile** • Ann Sothorn - Gene Raymond  
**La grande regina Vittoria** • Anna Neagle - Wohlbruck - H. B. Warner

## **7 grandi film italiani delle migliori case!**

**Il feroce Saladino** • Angelo Musco  
**Gatta ci cova** • Angelo Musco  
**Marrabò** • Fosco Giachetti

ESCLUSIVITÀ:

**Società Generale Italiana Cinematografica**

Via dei Mille, 12 m. • Roma

# IL TRIBUNALE DELLE PELLICOLE

Pubblichiamo l'elenco dei film, italiani e stranieri revisionati nel mese di maggio 1937-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.

## AMERICA

**Banditi del fiume rosso** (Alias the Bad Mann) - dramma, della Tiffany - Regista: Phil Rosen - Interpreti: Ken Maynard, Virginia Brown Faire, Franck Mayo, Charles King, Robert Homens - Doppiato: Titanus - Concessionaria: G. B. Seyla - Approvata (1).

**Canzone del fiume** (Banjo on my Knee) - commedia musicale, della Fox - Regista: John Cromwell - Interpreti: Barbara Stanwyck, Joel Mc Crea, Katherine De Mille, Buddy Ebsen - Doppiato Fono Roma - Concessionaria: Fox Film S.A.I. - Approvata (1).

**Cin-Cin** (Stoeway) - commedia, della Fox - Regista: William Seiter - Interpreti: Shirley Temple, Alice Faye, Robert Young - Concessionaria: Fox Film S.A.I. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Corriera del West** (The cowboy millionaire) - dramma West, della Sol Lesser - Regista: Edward F. Cline - Interpreti: George O' Brien, Evelyn Boslock - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Demone della montagna** (Thunder mountain) - dramma, della Sol Lesser - Regista: David Howard - Interpreti: George O' Brien, Barbara Fritchle, Francis Grant, Morgan Wallace - Doppiato LUCE - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (1).

**Fattoria maledetta** (Sunset Trail) - dramma, della Tiffany - Regista: Reeves Eason - Interpreti: Ken Maynard, Ruth Hlatt, Franck Rice, Il cavallo Terzan - Doppiato Titanus - Concessionaria: G. B. Seyla - Approvata (1).

**Follie d'inverno** (Swing time) - commedia musicale, della Radio Pict. - Regista: George Stevens - Interpreti: Fred Astaire, Ginger Rogers - Concessionaria: Soc. Gen. Ital. Cinematografica - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Gentiluomo dilettante** - giallo, della ditta Artisti Associati - Regista: Thornton Freeland - Interpreti: Elissa Landi, Douglas Fairbanks Jr. - Doppiato Itala Acustica - Concessionaria: Artisti Associati - Approvata (1).

**Locomotiva 394** (Whispering Smith Speaks) - dramma, della Sol Lesser - Regista: David Howard - Interpreti: George O' Brien, Irene Ware, K. Thomson - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Moglie del nemico pubblico** (Public Enemy's Wife) - dramma della Warner Bros - Regista: Nick Grinde - Interpreti: Pat O' Brien, Margaret Lindsay, Robert Armstrong, Cesar Romero, Dick Foran - Concessionaria: Warner Bros - First National - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Ombra del dubbio** (Shadow of Doubt) - giallo, della Metro Goldwyn Mayer - Regista: George B. Seitz - Interpreti: Riccardo Cortez, Virginia Bruce, Constance Collier, Isabel Jewell, Arthur Byron - Doppiato Metro - Concessionaria: M.G.M. - Approvata (1).

**Pattuglia di frontiera** (The Border Patrolman) - film d'avventure, della Sol Lesser - Regista: David Howard - Interpreti: Pally Ann Young, Roy Mason, Mary Doran, Smiley Burnell - Doppiato LUCE - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (1).

**Peccatore paga tutto** (Sinners Takes All) - giallo, della Metro Goldwyn Mayer - Regista: Errol Teggart - Interpreti: Bruce Cabot, Margaret Lindsay, Joseph Calleja, Stanley Ridges - Concessionaria: M.G.M. - Vietato il doppiaggio (1).

**Prigioniero volontario** (O' Malley of the Mounted) - dramma della Sol Lesser - Regista: David Howard - Interpreti: George O' Brien, Irene Ware, S. Fields - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Ragazze innamorate** - tratto dalla commedia « Zero in amore » di L. Bus Fekete, della Fox Film - Regista: Edward H. Griffith - Interpreti: Janet Gaynor, Loretta Young, Constance Bennett, Simone Simon, Don Ameche, Tyrone Power, Paul Lukas, Alan Mowbray - Doppiato Fono Roma - Concessionaria: Fox Film S.A.I. - Approvata (1).

**Regina del circo** (Annie Oakley) - dramma di circo, della Radio Pictures - Regista: George Stevens - Interpreti: Barbara Stanwyck, Preston Foster, Melwyn Douglas - Concessionaria: Soc. Gen. Ital. Cinematografica - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Reginetta dei monelli** (Dimples) - commedia, della Fox - Regista: William Seiter - Interpreti: Shirley Temple, Frank Morgan - Concessionaria: Fox Film S.A.I. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Sedia del testimone** (The Witness Chair) - giallo, della Radio Pictures - Regista: George Nicholas Jr. - Interpreti: Ann Harding, Walter Abel - Concessionaria: Soc. Gen. Ital. Cinematografica - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Signorina "900"** (Gold Diggers of 1937) - commedia, della First National - Regista: Lloyd Bacon - Interpreti: Dick Powell, Joan Blondell, Victor Moore, Glenda Farrell, Lee Dixon, Osgood Perkins, Rosalind Marquis - Concessionaria: Warner Bros - First National - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Spionaggio** (Espionage) - dramma, della Metro Goldwyn Mayer - Regista: Kurt Neumann - Interpreti: Edmund Lowe, Madge Evans, Paul Lukas,

Kelly Gallian, Skeets Gallagher - Concessionaria: M.G.M. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Terrone dell'Arizona** (Arizona Terror) - film West, della Tiffany - Regista: Phil Rosen - Interpreti: Ken Maynard, Lina Basquette, Hooper Atchley, Nena Quartaro, Michael Visaroff, Charles King - Doppiato: Titanus - Concessionaria: G. B. Seyla - Approvata (1).

**Tigri del Bengala** (Bengal Tiger) - dramma di circo, della Warner Bros - Regista: Louis King - Interpreti: Barton Mc Lane, June Travis, Warren Hull, Paul Graetz, Joseph King - Concessionaria: Warner Bros - First National - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Ultima partita** (15 Maiden Lane) - dramma tra gangsters della Fox Film - Regista: Allan Dwan - Interpreti: Claire Trevor, Cesar Romero - Concessionaria: Fox Film S.A.I. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Valzer Champagne** (Champagne Waltz) - commedia musicale, della Paramount - Regista: A. Edward Sutherland - Interpreti: Fred Mc Murray, Gladys Swarthout, Jack Oakie - Concessionaria: Films Paramount S.A.I. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Volete la salute?

ferro china Bisleri

# Nuovo Cinema ALLA QUIRINETTA

L'attività del Nuovo Cinema «alla Quirinetta» è sempre in pieno fervore. La ricca scelta di film rappresentati nella stagione invernale ha un degno seguito in questo inizio di stagione estiva. Soprattutto per soddisfare la vasta clientela del Nuovo Cinema, che non manca intervenendo numerosa di manifestare la sua viva simpatia per il ritrovo più elegante e più simpatico della capitale. S'inizia, proprio in questi giorni, la programmazione di film che costituiranno la vera, assoluta primizia, poiché, facendo parte del repertorio della nuova stagione, non appariranno nella versione italiana che alla ripresa autunnale.

Ne annunciamo, fra tanti, uno d'eccezione che il 4 Giugno si darà in Serata di Gala «LLOYDS OF LONDON», edito dalla 20th Century Fox, diretto da Henry King ed in uno dei più attraenti complessi artistici.

Si aggiunge che è possibile prolungare la stagione artistica, anche nei mesi estivi poiché i modernissimi impianti di refrigerazione di cui la «Quirinetta» è dotata, rendono oltremodo piacevole passarvi le ore delle serate estive.

## FRANCIA

**Bandito della Casbah (Pépé le Moko)** - dramma in Algeria, della Paris Film - Regista: Julien Duvivier - Interpreti: Jean Gabin, Mireille Babin, Saturnin Fabre, Lucas Gridoux, Line Noro, Gilbert Gili, Prebel, Dalta E. Charpin - Concessionaria: Colosseum Film - Autorizzato, in massima, il doppiaggio.

**Cinque gentiluomini maledetti** - commedia, della Vandal e Delac - Regista: Julien Duvivier - Interpreti: Harry Baur, René Lelèvre, Rosine Derin - Doppiato: Titanus - Concessionaria: Titanus Film - Approvato (1).

**Con un sorriso (Avec le sourire)** - commedia, della «Les Films Marquis» - Regista: Maurice Tourneur - Interpreti: Maurice Chevalier - Concessionaria: Colosseum Film - Vietato il doppiaggio (1).

**Elena, studentessa in chimica (Elene)** - dramma, della «Les Films Marquis» - Regista: Jean Benoit Levin - Interpreti: Madeleine Renaud, Constant Remy, Jean Louis Barraut - Concessionaria: Colosseum Film - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Grande amore di Beethoven (Le grand amour de Beethoven)** - della General Prod. - Regista: Abel Gance - Interpreti: Harry Baur, Amiel Ducaux, Jany Holt, Jean Louis Barraut, Pauley, Lucas Gridoux - Concessionaria: Colosseum Film - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Il ladro (Le voleur)** - dramma, della Vandal e Delac - Regista: Maurice Tourneur - Interpreti: Madeleine Renaud, Victor Francen, Jean Worms, Jean Pierre Aumont, Paul Amiot, Jolande Laffon - Concessionaria: Titanus Film - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Nitchevo** - dramma, della Mega Film - Regista: Jacques De Baroncelli - Interpreti: Harry Baur, Marcelle Chantal, Ivan Mosjoukine, Lisette Lanvin - Doppiato: Itala Acustica - Concessionaria: Consorzio E.I.A. - Approvato (1).

**Sansone** - dramma, della Paris Film - Regista: Maurice Tourneur - Interpreti: Harry Baur, Gaby Morlay - Doppiato: Itala Acustica - Concessionaria: Consorzio E.I.A. - Approvato (1).

**Sonagliera della morte** - dramma, della Christal Film di Parigi - Regista: Jean Kemm - Interpreti: Harry Baur, Maddy Berry, Georges La Cressonnière, Simone Mareuil - Concessionaria: Etrusca Film S.A. - Doppiato Itala Acustica - Approvato (1).

**Uomo del giorno (l'Homme du jour)** - commedia, della «Les Films Marquis» - Regista: J. Duvivier - Interpreti: Maurice Chevalier - Concessionaria: Colosseum Film S.A. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

## GERMANIA

**Cacciatori di teste di Borneo (Die Kopfläger von Borneo)** - rappresentazione degli usi e costumi delle tribù di Borneo attraverso una trama romantica e avventurosa - Regista: Viktor von Plessen - Interpreti: indigeni malesi - Doppiato LUCE - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvato (1).

**Chi ha ucciso? (Es Geht um mein Leben)** - giallo, della Tobis Europa - Regista: Richard Eichberg - Interpreti: Kar Ludwig Diehl, Killy Frantzen, Teo Lingon, Eva Tinschmann - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Signore senza alloggio (Der Herr Ohne Wohnung)** - commedia, della Projectograph - Regista: E. W. Emo - Interpreti: Hilde von Stolz, Herman Thimig, Leo Slezak, Paul Horbiger - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Stella di Broadway (Und du mein schatz Fürst mit)** - dramma, dell'U.F.A. - Regista: Georg Jakoby - Interpreti: Marika Röck, Haus Söhnkor, Alfred Abel, Paul Hoffman - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Una notte di Napoleone (Ein nacht mit dem Kaiser)** - commedia, della Tobis-Rota - Regista: Erich Engel - Interpreti: Jenny Hugo, Richard Romanowsky, Friedrich Benfer, Werner Scharf, Hans Zesch-Ballot, Hans Leibelt, Walter Steinbeck, Paul Henckels, E. G. Schillfener, Otto Woegerer - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

## AUSTRIA

**Serata tragica (Premiere)** - commedia musicale di intonazione gialla - Regista: Geza von Bolvary - Interpreti: Zarah Leander, Karl Mariell, Maria Bard, Altilia Horbiger - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

## INGHILTERRA

**Segretaria (Men are not Gods)** - dramma, della London Film - Regista: Walter Rolsch - Interpreti: Miriam Hopkins - Concessionaria: Manderfilm - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Direttore: LANDO FERRETTI

Redattore responsabile: Sisto Favre

CONSORZIO ITALIANO CARTE PATINATE (Ufficio Vendita - Milano)

PIZZI & PIZIO - MILANO-ROMA



Caratteristica delle ragazze d'oggi è la semplicità: Ciò spiega la loro grande preferenza per la



# Stalder & Suterminina

la semplice crema, che inconsistente e inodore, conferisce al corpo freschezza, armonia di movimenti ed elasticità, rendendolo atto a tutti gli sport

**Italiani!**

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 GEN. DELLA SOCIETÀ

**CARLO DE MICHELI DI E.** • SOCIETÀ ANONIMA  
M I L A N O

LE GRANDI NOVITÀ 1936

BRETELLE-GIARRETTIERE

COSTUMI BAGNO

BUSTI E AFFINI

*Aerflex*  
**ULTRA-FLEX**  
**Forma**

**REFLEX FORMA**  
**SIMPLEX FORMA**

STABILIMENTI:

(TESSITURA)

**MILANO - Via Marconi, 35** • **NIGUARDA - Via Ornato, 110**

TELEGRAMMI: FONSIMPLEX • TELEFONI 50-463 • 50-464 • 50-614



L'in-  
t e r-  
prete di  
"Golgota"  
(Ponzio Pila-  
to) e di "Ban-  
dèra" (Il legiona-  
rio Gilette) è popo-  
larmente conosciuto e  
non ha bisogno di pre-  
sentazioni. JEAN GABIN  
ha al suo attivo queste ed  
altre belle vittorie dello scher-  
mo, che lo hanno reso l'interpre-  
te tipo delle figure più forti e soli-  
damente umane in film la cui essen-  
za ricercata appunto nella aderenza più  
schietta alla vita ed alla realtà. Ma l'eva-  
luazione di questo che resta una fra gli attori  
più sobri, sinceri e valorosi del cinema, è porta-  
ta a concentrarsi sempre più in interpretazioni che  
richiedono una somma non poca di arte mista alla co-  
noscenza più profonda dei sentimenti più veri e umani.

I suoi ultimi film lo pongono senz'altro su un pia-  
no di assoluta perfezione: "LA BELLA BRIGATA" e "IL  
BANDITO DELLA CASBAH" (Pèpè le Moko).

Troviamo in queste due opere magistrali, dovute alla Re-  
gia di Julien Duvivier, un JEAN GABIN arrivato alle massime  
vette. La sua figura rude, la sua maschera forte, la sua arte senza  
leziosità, vi domina. Con JEAN GABIN lo schermo internazionale alli-  
nea uno dei suoi artisti maggiori, destinato a quel successo riservato  
soltanto agli autentici valori dell'arte cinematografica. "LA BELLA BRI-  
GATA" e "IL BANDITO DELLA CASBAH" (Pèpè le Moko) saranno pre-  
sentati in Italia dalla "Colosseum".

# Jean GABIN

