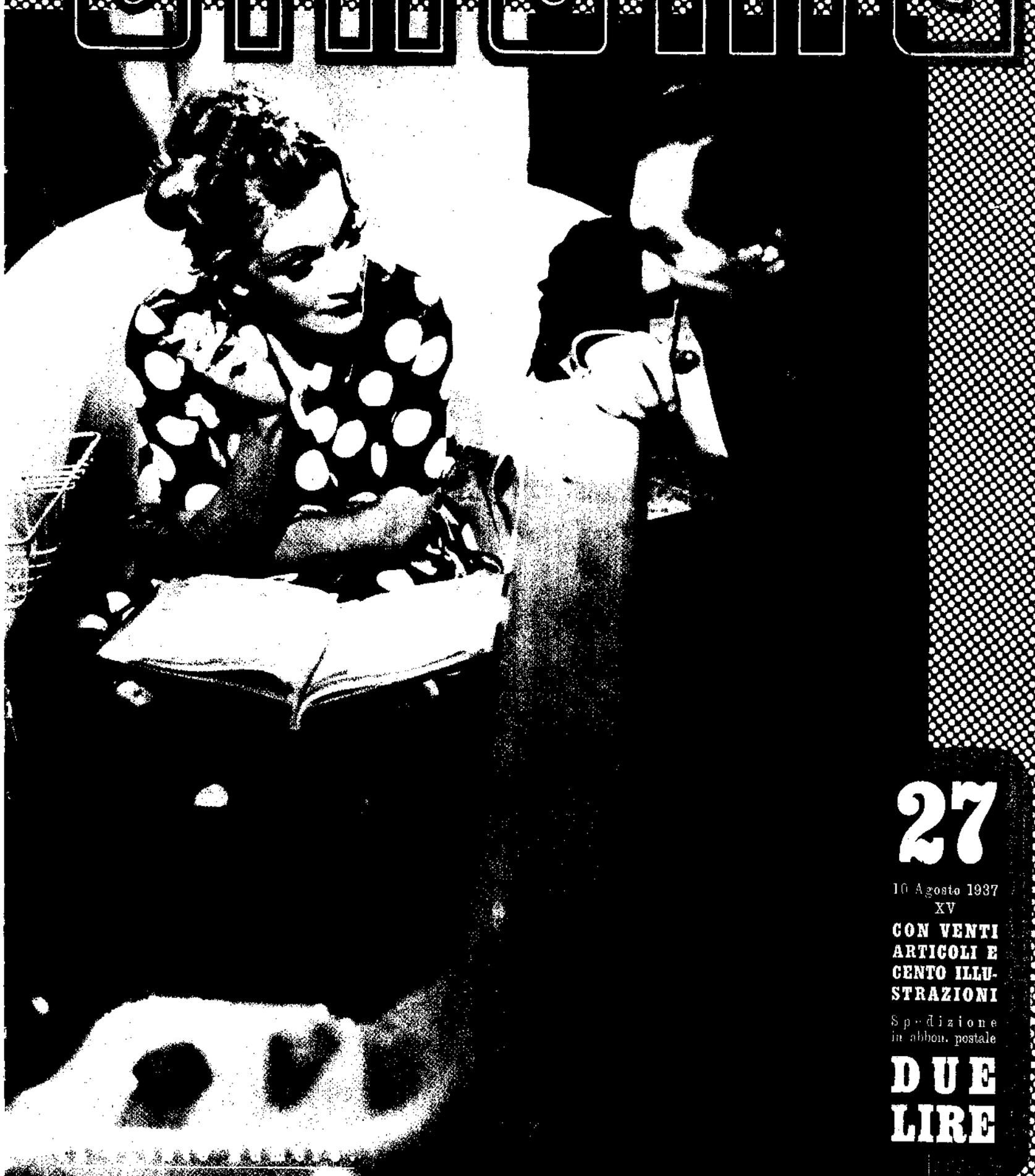


CINEMA



27

10 Agosto 1937
XV

**CON VENTI
ARTICOLI E
CENTO ILLU-
STRAZIONI**

Spedizione
in abbon. postale

**DUE
LIRE**

GUGLIELMO MARCONI E IL CINEMATOGRAFO

il signor Max

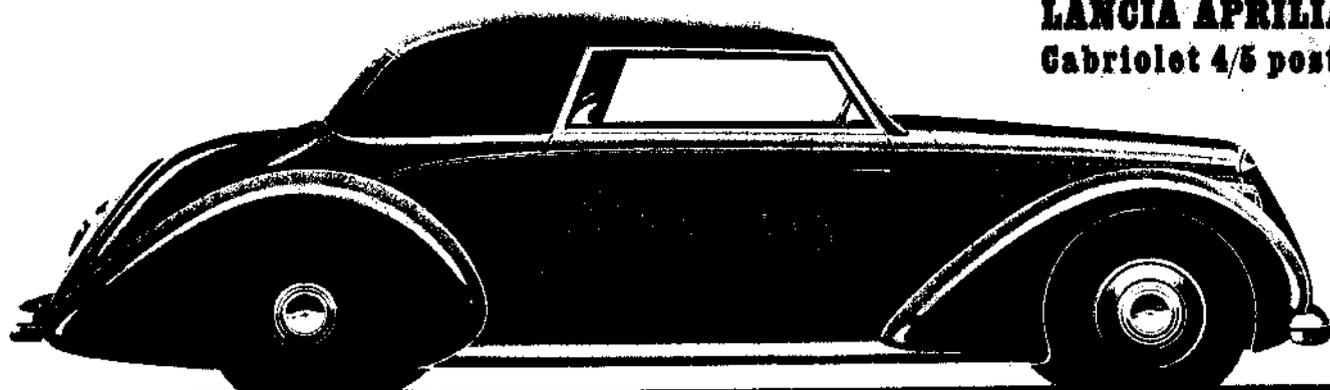
INTERPRETI:
VITTORIO DE SICA - ASSIA NORIS
UMBERTO MELNATI - RIENTO
MARIO CASALEGGIO

REGISTA:
MARIO CAMERINI
PRODUZIONE:
ASTRA FILM



ENTE - NAZIONALE - INDUSTRIE - CINEMATOGRAFICHE

LANCIA APRILIA
Cabriolet 4/5 posti



CARROZZERIA PININ FARINA

CORSO TRAPANI 107-115 - TORINO - TELEFONI 32-356 - 32-745

CARROZZERIA DI LUSO E DI GRAN LUSO

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume II

FASCICOLO 27

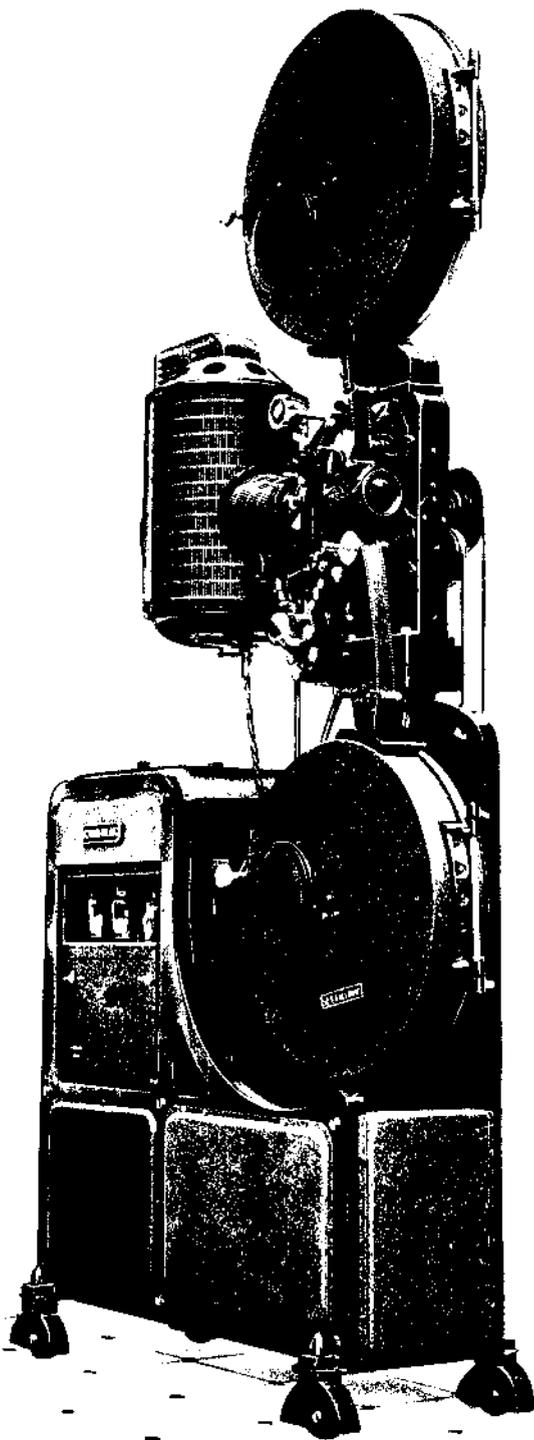
10 AGOSTO
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

G. PAULUCCI DE' CALBOLI <i>Problemi fondamentali del cinema italiano</i>	73
G. G. NAPOLITANO <i>Perché adoprare il pantografo?</i>	74
ARIELE <i>Le vacanze di Simone Simon</i>	76
D. M. <i>Introduzione al « Fieramosca »</i>	77
J. COMIN <i>Abbasso la fotografia artistica</i>	78
IL CRONISTA <i>Scene e scenette a Cinecittà</i>	80
QUADRO I	82
Bilancio preventivo della produzione.	84
BANTI C. <i>Preparazione cinematografica e preparazione radiofonica</i>	91
<i>Colantuoni e « I Castiglioni »</i>	91
SOTTOCENERE	93
F. SORO <i>Una cena per la prima di « Tosca » con Marconi e De Flers</i>	94
Fotografia - Capo di Buona Speranza - I film del mese - Giochi e Corsi	97-108

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. AMMINISTRAZIONE: Soc. Anon. Editrice "Cinema" - Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. — PUBBLICITÀ: G. BRESCHI - Milano, via Selvini 10. Per Roma e Lazio: Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. — Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico o anche presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi, l'«Ufficio Periodici Hoepli» in Roma l'corso Vittorio Emanuele 21), e le principali librerie e le agenzie dell'«Istituto Editoriale Scientifico». — ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22. Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE



“ERNON 2° LF”

UN APPARECCHIO CINESONORO MONOBLOCCO, CON PROIETTORE

ERNEMANN

comprendente tutte indistintamente le parti atte a farlo funzionare. Specialmente indicato per piccole sale cinematografiche, dopolavori, istituti religiosi, agenzie di noleggio. Manovra semplicissima, facilmente trasportabile, prezzo basso. Preventivi, chiedendo al rappresentante generale per l'Italia e Colonie della ZEISS IKON A.G.: Vittoriano Sorani - Via Carlo Tenca 22 - Milano

In copertina: Una foto di lavorazione di "La Contessa Alessandra" (prod. Korde - Escl. Manderfilm); il regista Jacques Feyder spiega a Marlene Dietrich una scena del film.

Le notizie da tutto il mondo della cinematografia vengono regolarmente pubblicate nel numero di questo fascicolo.

CINEMA GIRA

Poiché in questo stesso numero un articolo della produzione stessa è dato a conoscere il modo il "CINEMA GIRA" che per tutto il mondo.

Un film di **G. W. PABST**
è sempre un avvenimento eccezionale e un grande successo.
Perciò tutti attendono con impazienza il suo nuovo film:

MADemoISELLE



IL FILM SARÀ
DISTRIBUITO IN
ITALIA DALLA



DOCTEUR

una vicenda avvincente e che offre al nome di PABST, può
re quella di uno scenarista come JACQUES NATANSON, di attori
DITA PARLO, PIERRE BLANCHAR, PIERRE FRESNAY,
QUIS JOUËT, CHARLES DULIN, ROGER KARL,
VANE ROMANCE, DORVILLE, di un ope-
re come SCHÜFFTAN, di un
musicista come ARTHUR
HONEGGER.

La Soc. An. ARTISTI ASSOCIATI presenta

2 GRANDI FILM ITALIANI

STANOTTE ALLE 11

deliziosa commedia gialla con

Regista:

ORESTE BIANCOLI

JOHN LODGE
FRANCESCA BRAGGIOTTI
SERGIO TOFANO
CLARA PADOA

ALLEGRI MASNADIERI

eroicomico romantico avventuroso con

Regista:

MARCO ELTER

I FRATELLI DE REGE
ASSIA NORIS
CAMILLO PILOTTO
OLIVIA FRIED

ROMA



VIA XX SETTEMBRE 11

*Orta per tu con la morte
sotto i ponti di
New York*



*arte di una
melodia
nel n...*



...ed una eccezionale produzione "Fono Roma" presentata dalla "Generalcine"

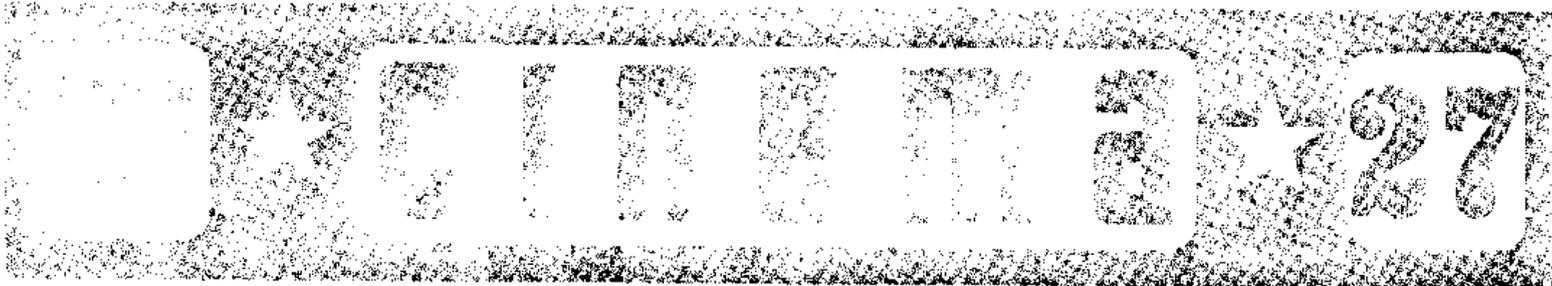
IL FILM DELLE CABILE SOMALE

SENTINELLE DI BRONZO

DIRETTORE PRODUZIONE REGISTA
EUGENIO MONTANA PAOLO MARCELLI

INTERPRETI
FOSCO GIARDINO GIOVANNI GRILLONE
C. DURAND

HASSAN MOHAMMED ABU MUSA MULLAH ALI
MOHAMMED AGI MULLAH ALI AHMED



LE POSSIBILITÀ di sviluppo della nostra produzione cinematografica si basano essenzialmente sulla risoluzione di tre problemi fondamentali:

- 1°) Organizzazione industriale della produzione, mediante la creazione di aziende capaci, per vastità e potenza di mezzi, di assolvere un lavoro organico e continuativo;
- 2°) Aumento, in profondità e in estensione, dello sfruttamento delle pellicole sul mercato nazionale e riconquista graduale del mercato estero;
- 3°) Difesa, attraverso congrua disciplina delle importazioni, dalla concorrenza delle pellicole straniere sul mercato nazionale.

La necessità di dare alla produzione una base industriale organica, vasta e potente, è di un'evidenza intuitiva. In Italia non esiste per ora un'industria di produzione solidamente organizzata. Esistono piccoli aggruppamenti industriali, con mezzi limitati, aggruppamenti che si consociano e si dissociano di volta in volta, con programmi contingenti ed occasionali. Le aziende costituite in forma permanente e per una produzione continuativa, rappresentano una esigua minoranza ed hanno un raggio d'influenza troppo modesto per poter esercitare, nell'organizzazione della produzione, una funzione apprezzabile.

Da tale situazione, mirabili sono i risultati raggiunti grazie all'attività animatrice del Ministero della Cultura Popolare e della Direzione Generale per la Cinematografia, che hanno saputo superare le deficienze strutturali di un'industria in via di formazione, valorizzando le risorse d'ingegno e di genialità artistica degli uomini. Ma è chiaro altresì che la produzione cinematografica italiana, per potenziare il suo sviluppo, così felicemente iniziato, non può più essere il risultato di sforzi frammentari, ma deve poggiare, al pari di qualsiasi altra industria, sopra un'organizzazione abbastanza forte per affrontare una produzione continuativa e per poter creare un'adeguata attrezzatura di uomini e di mezzi.

Attualmente esiste un complesso di condizioni atto a facilitare il sorgere di una simile organizzazione. Le prospettive di sano e vitale avvenire della nostra cinematografia interessano ormai l'attenzione degli uomini di affari. D'altra parte, la Cinecittà - idea grandiosa che ha trovato nell'on.le Roncoroni un ardito realizzatore - appresta ad una società di produzione i mezzi più progrediti della tecnica cinematografica. Il momento sarebbe perciò favorevole per gettare le basi di una società che possa costituire, per entità di capitali e per raggio di azione, l'asse centrale della cinematografia nazionale. Alla formazione di tale società potrebbero contribuire, coi capitali privati, anche le sottoscrizioni degli Enti pubblici che lavorano nell'ambito della cinematografia, realizzando così anche in questo campo quella collaborazione tra Economia Privata e Stato che ha dato così felice prova in tanti altri settori industriali.

PROBLEMI FONDAMENTALI DEL CINEMA ITALIANO

Il secondo problema fondamentale della produzione - lo sfruttamento - è in rapporto di stretta interdipendenza con quelli dell'esercizio delle Sale all'interno e della nostra esportazione all'estero. Il mercato inter-

no, nonostante i provvedimenti adottati e l'interessamento assiduo del Ministero competente, dà un gettito che non permette, in molti casi, di coprire il costo di produzione. L'esportazione, d'altra parte, presenta ancora carattere frammentario

e sporadico, limitato a poche pellicole. Le possibilità di sviluppo debbono quindi essenzialmente esaminarsi sotto il profilo della sistemazione dei mercati di collocamento.

Rispetto al mercato interno, il problema si identifica, come accennavo, in quello dello sviluppo e del riordinamento dell'esercizio cinematografico. Prima esigenza, al riguardo, è quella di stimolare l'apertura di nuove sale, in quanto circa 4000 Comuni ne sono ancora sprovvisti. L'impianto di nuove sale è anzitutto una questione di natura finanziaria. Occorrerebbe appoggiare con un facile e rapido sistema di concessione di crediti le iniziative in tal senso. Le fabbriche di apparecchi dovrebbero intensificare la possibilità di vendite a lunga rateazione, mentre la Banca Nazionale del Lavoro, dal canto suo, potrebbe all'uopo estendere gli scopi della particolare sezione costituita per il credito alla produzione cinematografica.

Non basterà tuttavia agevolare l'apertura delle sale: occorrerà anche assisterne e seguirne l'esercizio, almeno in un periodo iniziale, con opportune misure. L'Istituto Nazionale Luce, ad esempio, ha già in atto speciali provvidenze di riduzione per le sale cinematografiche che trasformano il vecchio attrezzamento di proiezione muta in impianto sonoro. Le stesse provvidenze potranno essere estese ai cinematografi che sorgono in località che ne sono ancora sprovviste. Favorire efficacemente lo sviluppo della rete nazionale dei cinematografi, vuol dire naturalmente estendere il ciclo di sfruttamento delle pellicole, il quale peraltro potrà essere più direttamente ed efficacemente stimolato, mercé l'ordinamento delle prime e seconde visioni in base ad una corrispondente classificazione dei cinematografi.

Quanto potrà essere fatto per aumentare la capacità di assorbimento del mercato nazionale, gioverà indubbiamente a portare ad un più soddisfacente livello i ricavi di sfruttamento delle pellicole sul mercato interno, ma, data la limitata estensione di tale mercato, i ricavi stessi - almeno nella loro grande maggioranza - resteranno sempre al di sotto di quella cifra d'incasso che un'industria ad alto costo di produzione, come la cinematografia, si trova nella necessità di realizzare. Per sostenere i grossi costi che si impongono, non appena la produzione esce dai limiti delle pellicole di corrente tipo commerciale, è indispensabile di poter fare assegnamento sopra un congruo gettito delle vendite all'estero.

Il Ministero della Cultura Popolare ha assiduamente rivolto le sue cure a creare uno sbocco all'esportazione delle nostre pellicole. Il problema della vendita all'estero non è soltanto una questione di organizzazione tecnica, ma soprattutto - come è noto - una questione di fiducia dell'importatore straniero sulle doti di commerciabilità e di perfezione artistica delle pellicole italiane. Fortunatamente molte prevenzioni stanno per essere distrutte, e un'idea più esatta della cinematografia italiana si fa strada nei

Un articolo del marchese Giacomo Pauucci de' Calboli Barone, Presidente dell'Istituto Nazionale Luce e dell'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche

mercati stranieri in seguito al successo che qualche pellicola italiana ha recentemente avuto all'estero, come SQUADRONE BIANCO e principalmente dopo la realizzazione di CONDOTTIERI e di SCIPIONE L'AFRICANO, che hanno suscitato in tutti gli ambienti cinematografici l'aspettazione più viva e che costituiranno sul mercato mondiale le prove tangibili delle capacità raggiunte dalla nostra industria cinematografica.

Le maggiori organizzazioni di noleggio già si dedicano attivamente alla penetrazione all'estero; esse hanno delle possibilità proprie di creare una organizzazione di vendita nei principali centri cinematografici, ed è bene che in questo campo possano lavorare in un regime di autonomia, perché sono in grado di poter dare al collocamento delle proprie pellicole un'assistenza ed un controllo più assidui e più efficienti di quanto potrebbe fare un Ente intermediario.

La necessità di un tale Ente si presenta invece indispensabile nei riguardi dei produttori indipendenti, ed è ciò cui provvede la UNEP, la quale, sorta sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare e della Federazione dello Spettacolo, sta tessendo in questo campo una fitta rete di relazioni e di accordi, che permetterà anche ai produttori indipendenti di poter contare sopra un collocamento in profondità delle loro pellicole all'estero.

Il terzo dei fondamentali problemi dai quali dipende il potenziamento alla produzione cinematografica, è costituito infine dalla disciplina dell'importazione delle pellicole straniere, considerata come mezzo di tutela della produzione stessa.

Un provvedimento è già costituito dalle norme che hanno determinato un rapporto di programmazioni delle pellicole italiane rispetto a quelle estere. È certamente opportuna, ai fini di una maggiore tutela della nostra cinematografia, la revisione di tale rapporto, che la Federazione dello Spettacolo ha proposto di portare alla misura di 1 a 2: ma bisognerebbe riesaminare anche la questione del contingentamento delle pellicole straniere da introdursi in Italia, contingentamento per il quale si potrebbe seguire un doppio criterio, limitando da una parte l'importazione, in cifra assoluta, al numero di pellicole che può essere assorbito dal nostro mercato, dall'altra adottando, paese per paese, il criterio di ammettere all'importazione un numero di pellicole proporzionato a quello delle pellicole italiane di cui il paese esportatore si è reso acquirente. Bisognerà inoltre introdurre una maggiore disciplina nel mercato delle importazioni, nel quale troppo spesso agiscono pseudo commercianti, l'azione dei quali, anche dal punto di vista valutario, sfugge in molti casi ad un effettivo controllo.

G. PAULUCCI DE' CALBOLI

PANTOGRAFO?

HO ASSISTITO con grande curiosità ai filmetti di saggio degli allievi del Centro Sperimentale, presentati in una commovente riunione, una ventina di giorni fa, al Ministero della Cultura Popolare. Di queste esercitazioni si può dire che sono piene di intenzioni, e questo va tutto ad onore degli allievi del Centro. Intenzioni polemiche, intenzioni evocative, buone intenzioni di ogni genere. Le ho viste con grande curiosità, e anzi con una certa commozione perché ogni volta che vedo una ragazza, un giovanotto, uno studente, in ogni modo, lavorare, con l'impegno, la purezza e la buona fede che rivelavano i filmetti dei nostri allievi, io sono con quella ragazza, con quel giovanotto e con quello studente. Che Dio gliela mandi buona, ho concluso, alla fine dello spettacolo.

Vicino a me c'era Alessandro Blasetti, uno che, anno più anno meno, è della mia generazione. Quei filmetti erano i suoi allievi, che li avevano messi insieme. Lui ne seguiva il passaggio sullo schermo con quella rozza affettuosa e intelligente preoccupazione che gli conosco da dieci anni ormai per le cose del cinema. Ed ecco, dieci anni dopo, mentre il problema della nostra generazione è ancora sul tappeto, presentarsi, infallantemente, come un postino all'ora della distribuzione, che cosa? Ma, il problema dei giovani, che diamine!

Dove andranno, questi ragazzi? Voglio dire, troveranno questi giovani dappertutto la stessa affettuosa comprensione che hanno trovato presso il Centro? Gli uomini del Centro io li conosco, meglio dire, ci conosciamo. Non sempre siamo andati d'accordo, non abbiamo tutti le stesse idee, ma quello che hanno fatto: scozzonare, istruire, educare sessanta o ottanta giovani, è molto bello. Ma una certa apprensione mi prende se penso al domani che aspetta i loro giovani allievi.

La situazione del Cinema italiano si è determinata chiaramente dai giorni della fondazione della Direzione Generale per la Cinematografia in poi. Da una parte ci sono i vecchi elementi della cinematografia diciamo pure commerciale, e quelli che sia pure più giovani, per affinità, sono stati presi in forza per via. Dall'altra parte c'è la generazione di Blasetti, Alessandrini, Elter, Marcellini, Carlo Braggia, d'Errico e qualchedun altro, come potrebbe essere Barbaro. Mario Camerini sta nel mezzo: un poco giovane, un poco anziano, ottimo, dignitoso, intelligente regista pieno di doti, di gusto e di senso della misura. Poi ci sono stati gli ospiti: Trenker, Machaty, Chénal, Ophüls, e i «ritorni»: Carmine Gallone e Genina, tutti nomi più o meno discutibili, ma oramai arrivati a un piano internazionale. Questa carta parlata del cinema italiano potrebbe essere disegnata con più cura, ne convengo, ma tuttavia questo ritratto grossolano dice abbastanza chiaramente quel che pensiamo. Osservandola da vicino si vedrà che sono

i registi giovani, con Mario Camerini, Gallone e Genina, che hanno prodotto la quasi totalità dei buoni film italiani, e che sono i registi vecchi, i responsabili della mediocre e insensibile produzione cosiddetta commerciale, ma che questi ultimi lavorano, stanno tutto l'anno con le mani piene, impiantano affari, fondano società, maneggiano capitali e improvvisano sceneggiature.

I giovani, è grasso che cola se gli riesce a produrre un film ogni quindici mesi. Lo stesso discorso che teniamo per i registi si potrebbe fare per gli autori di soggetti, gli sceneggiatori, i direttori di produzione, e via dicendo. E si badi bene che non è un discorso pessimista. È una specie di punto, che è necessario fare, per guardare in faccia la realtà, discuterla, e ricominciare a lavorare a testa bassa.

Vero è che Jacques Feyder, in Francia, dopo KERMESSE HÉROÏQUE, gli è toccato emigrare in Inghilterra. Ma in Francia non c'è il Fascismo. E il nostro discorso va fatto soprattutto perché da troppo tempo pensiamo queste cose, ed un buon Fascista ha, o dovrebbe avere, l'obbligo di essere sincero. Ed è un discorso opportuno perché l'intera produzione cinematografica italiana si trova, con la fondazione e la graduale messa a punto di Cinecittà, alla vigilia di dover sostenere il suo massimo sforzo.

Dico subito che non ho mai messo piede a Cinecittà. Quando si fondò ero in A. O. e quando si è inaugurata ero in Spagna. La considero pertanto, a priori, uno strumento perfetto di produzione. Andrò a riconfermarmi in questa mia intuizione quando il mio lavoro mi porterà da quelle parti. Ma, data un'occhiata ai film che si stanno girando ora a Cinecittà, fatte le debite eccezioni, e usando le debite forme, sale subito alle labbra una domanda.

Vale la pena di adoperare Cinecittà come un pantografo? Voglio dire con questo: vale la pena di girare a Cinecittà film che sono stati prodotti per il passato decentemente in piccoli stabilimenti?

D'accordo che, girati a Cinecittà, questi film sono un prodotto più finito. Ma ne vale la pena? Si potrà rispondermi che queste cose non riguardano me, ma semmai i produttori e i capitalisti dei film, ma sarebbe una risposta fuori tono. Il dovere di un giornalista Fascista è quello di collaborare, come può e meglio che può, alla grande battaglia che il Regime ha impegnata su tutti i fronti. Il dovere di un giornalista Fascista è quello di pensare, parlare e scrivere chiaro.

E così noi domandiamo: vale la pena di spendere un milione per un film che potrebbe costare ottocentomila lire? Qualche tempo fa, essendo Frank Capra in visita a Roma, non mancò chi gli fece da guida a Cinecittà. Il nostro Capra guardò, visitò, sorrise e si fece fotografare, si compiacque, e ripartì per l'A-

«... il problema dei film da farsi. Come dovranno essere questi film? Di ogni natura, fuorché mediocre».

merica. Alcuni giornalisti gli avevano domandato che cosa pensasse di Cinecittà:

— Bello, molto bello —, rispose Capra, nel suo gergo siculo-americano.

— Le pare che vi si possano fare dei film come a Hollywood? — gli continuarono a domandare.

— Io ho fatto i miei film negli studi della Columbia, che, rispetto a Cinecittà, sono un W. C., — rispose Capra, al suo sbalordito interlocutore.

E poi, toccandosi la fronte con un dito:

— Ma, vedete, il miglior studio per un film è... questo, — concluse.

Conclusione a cui molti in Italia erano già arrivati da tempo per conto loro.

E per quel che riguarda Cinecittà, ecco quel che ne pensiamo. La costruzione di Cinecittà, è un atto di fede e di volontà di potenza del Regime. È un atto politico squisitamente Italiano e Fascista che ha affrontato il problema del cinematografo Italiano alla base.

Occorreva un buon strumento, uno strumento perfezionato per fare dei buoni film. Ora che lo strumento esiste, pensiamo ai film. Film, in lavorazione o in preparazione, che si annunziano come di prima grandezza, affrontati con serietà, con studio, con intelligenza, sono degni d'essere girati a Cinecittà. Film come quelli che ci auguriamo, per cui da anni si va preparando il clima morale e artistico, saranno altrettanto degni di esser girati a Cinecittà. Gli altri film o filmetti ci sembra utile, decoroso, conveniente all'industria continuare a girarli come si può.

Ecco che abbiamo impostato in certo modo

il problema dei film da farsi. Come dovranno essere questi film? Di ogni natura, fuorché mediocre. Con la fondazione della Direzione Generale per la Cinematografia, il Regime ha dimostrato la sua volontà di affrontare in pieno il problema del cinema italiano. Non bisogna dimenticare che se si deve alla Direzione Generale l'aver chiamato a collaborare a questa impresa scrittori, giornalisti, commediografi, musicisti, scenografi, architetti, e avere agevolato la formazione di nuovi registi e attori, è solo per il fatto che nella Direzione Generale per la Cinematografia gli artisti Italiani vedevano tutelati i diritti la moralità e la dignità del loro lavoro che hanno risposto a questa chiamata.

È inutile chiedersi perché gli artisti italiani non avevano collaborato al cinematografo prima della Direzione Generale. La storia della torre d'avorio è una bella favola messa in giro da qualcuno a cui conveniva. Tutti sanno perché: ed è che la vecchia classe dei *cinematografari* non dava agli artisti sufficienti garanzie di moralità commerciale e artistica.

I disperati tentativi di Pittaluga e di Toeplitz compiuti in questo senso, che portarono alla crisi della Cines del 1933, ribadirono negli animi e nella coscienza degli artisti quella convinzione.

Voglio dire con questo che il lavoro della Direzione Generale per la Cinematografia è duro, ma altrettanto necessario.

Ma mi piace scrivere che in questo lavoro la Direzione Generale per la Cinematografia ci avrà sempre al suo fianco.

Gli artisti Italiani non possono servire né un capitale né dei capitani di industria. Possono servire il Regime, e con questo fare cosa utile in ultima analisi, oltre che all'arte, all'industria e ai suoi capitali. Tutto questo è stato già dimostrato.

La fase polemica, per noi, è stata superata da un pezzo. Adesso c'è in corso qualcosa che si potrebbe benissimo chiamare battaglia. Una battaglia, si badi bene, non di uomini ma di idee, di gusti, di costume, di capacità. Gli uomini della vecchia cinematografia possono essere magari dei galantuomini. Sono dei galantuomini, nella quasi generalità. Possono continuare a girare i loro film, i loro colossi industriali, indisturbati.

Non è neppure una questione di anagrafe che ci separa da loro. L'anagrafe non ci fece mai mancare di rispetto a Pirandello. Ci sono registi come Elter che sono più vecchi, rispetto all'anagrafe, di tante care creature venute su nell'atmosfera comicosentimentale.

Ma, semplicemente, non vogliamo avere a che fare con loro. Vogliamo stare per conto nostro: suonate pure le vostre colonne sonore, noi risponderemo a bastoni. E questo: farci lavorare fra di noi, lo domandiamo alla Direzione Generale per la Cinematografia. Il Fascista che è alla testa della Direzione raccolga pure la nostra voce: è quella di una generazione che ha duramente combattuto, che è stata qualche volta battuta, ma che non indietreggerà mai.

G. G. NAPOLITANO

LA NUOVA PRODUZIONE ITALIANA



Da 'Sentinelle di bronzo', regia Romolo Marcellini

(Fono Roma)



LE VACANZE DI SIMONE SIMON

ma giovinezza. (E Simonetta ha 21 anno). «Cari amici, laggiù tutto è calmo, lento; nessuno ha fretta... Tutti gentili, servizievoli... Quando ci si fa visita, si fanno piccoli giochi innocenti». Si muore di noia. E pensate che lugubre noia dev'essere, se ha potuto mutare a tal punto le abitudini della ragazza più irrequieta di tutta la Francia; la più allegra, la più felicemente animalesca che avessimo mai conosciuta. Povera piccola saltapicchia di OCCHI NERI, di LAGO DELLE VERGINI. Hollywood la costringe all'ombra e alla pace. Solo i suoi sogni forse sono agitati: pieni di corse nei campi di grano, di piccoli scherzi innocenti, di scappatelle di ogni genere.

Era partita un po' triste, ma sulla nave s'era subito distratta a modo suo. Poi era un'avventura di quelle! Certo essa non s'aspettava di trovar rigidità e musoneria in quella Hollywood dorata di cui aveva tanto sentito parlare. Aveva paura di non riuscire una «star», ma che importava di fronte a tutte le gioie fisiche che avrebbe

provato? Invece è successo il contrario. «Star», e «star» con tanto di mutria regolamentare. Oppure non regolamentare, in un senso assoluto: ma relativo per lei, per la francesina scavezzacollo.

Ha fatto dei film di successo. È piaciuta molto al pubblico americano. Noi europei l'abbiamo rivista con grande gioia. Ma non vi pareva un poco impastoiata? Meno carattere, segni più generici sulla sua originalissima fotogenia. E qualche motivo vampiresco che non ci pareva fatto per lei. Così qualche giornalista arcigno è perfino arrivato a dire ch'essa porta sullo schermo le tracce d'una sensualità torbida e penetrante, addirittura oleosa. Al contrario: c'era sempre sembrata, la sua, una sensualità ignara e anche gentile.

Un'adolescente che s'apriva dolcemente senza schermirsi sotto veli falsi e impudichi.

Ma può darsi che Hollywood l'abbia cambiata anche in questo. Tuttavia soltanto occhi molto severi potevano accorgersi di certe sfumature.

L'aria nativa, le augurano tutti coloro i quali rimpiangono di cuore la sbandata e caprioleggiante Simonetta che li aveva salutati, con le sue mosse fanciullesche adombrate di passeggera malinconia, il giorno della partenza; l'aria nativa le farà certamente bene. Le ridonerà giovinezza e allegria. Buone vacanze.

ARIELE

DOPO QUASI un anno di fortunato e brillante lavoro a Hollywood, Simone Simon è tornata in Francia. Il suo arrivo a Parigi non è stato diverso da quello di tante altre «stelle» straniere. Sul *quai* grigio della stazione di Saint-Lazare, essa fu d'un tratto sepolta tra fiori, ammiratori, giornalisti e fotografi. Abbronzata, sorridente: quel sorriso malizioso e primordiale, che si ritrova solo sulle labbra di qualche bambina di due anni. Ma poi quelli che l'hanno avvicinata l'hanno trovata diversa e mutata. Prima andava famosa per le sue risposte istintive e buffe. «Come siete arrivata al teatro?», «Per raccomandazione». «Siete parigina?», «No, sono marsigliese. Questo vi stupisce? vi colpisce? c'è qualcosa di male ad essere marsigliese?». Argento vivo. Scoppio di risatine e di graziosi alti e bassi nella sua vocetta nasale. «Siete sportiva?», «Oh! terribilmente. Ma non conosco nessuno sport». E via di seguito.

Oggi no. Oggi si abbandona mollemente su una poltrona, sorridendo triste e svagata. Ci mette dieci secondi per dire gravemente: «Oh! io sono tranquilla». Terribilmente tranquilla. Simone s'è fatta una ragazza seria e assorta; parla di danaro, d'affari, di lavoro. Rispetta Hollywood con tutta serietà. La si direbbe un bambino intimidito da un professore arcigno, un collegiale il quale esca per pochi giorni dal tetro collegio e sappia di doverci tornare, come capitava a certi personaggi di Dickens. E l'impressione che la domina e influisce su tutti i suoi atti è quella: bisogna esser seri e tranquilli. Basta con le biricchinate della pri-

ma musoneria in quella Hollywood dorata di cui aveva tanto sentito parlare. Aveva paura di non riuscire una «star», ma che importava di fronte a tutte le gioie fisiche che avrebbe

MENJOU CHIEDE RUOLI DRAMMATICI

ADOLPHE MENJOU è deciso a dare un po' d'ordine ai suoi ruoli. Interpretando, accanto a Janet Gaynor e a Frederic March, è NATA UNA STELLA, ha dichiarato d'essere contentissimo di avere qui un ruolo drammatico. «Guai a sostenere sempre un determinato tipo di parti, - egli ha continuato; - il pubblico non saprà più vedervi che così. Siete stato classificato attor comico? Farete ridere nella scena più tragica».

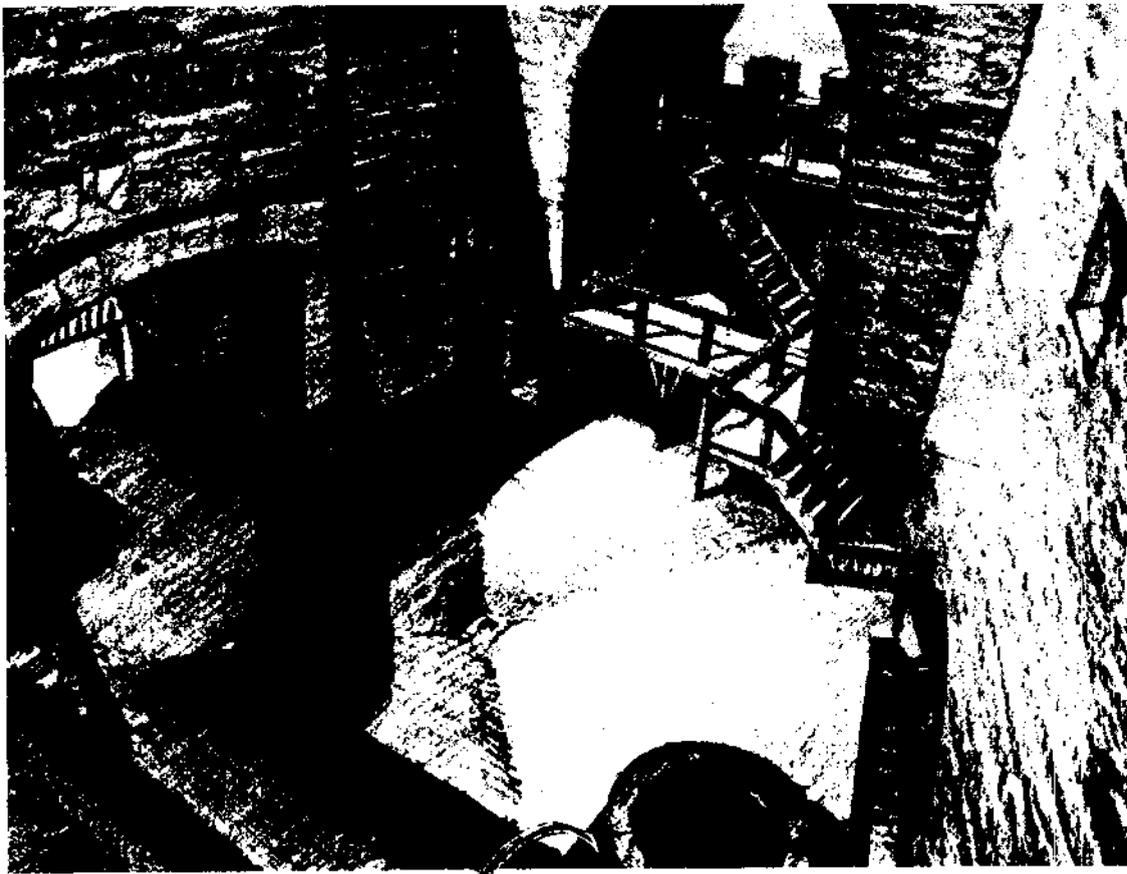
Qui c'è anche un po' di pessimismo; ma la verità più interessante sta forse in ciò che Menjou non ha detto e che riguarda direttamente l'attore. Ogni personalità umana, infatti, non è mai uniforme ma si apre e si afferma in molteplici espressioni. L'attore

sente come ogni altro questa molteplicità della vita, e meglio la sente quanto più è grande e la sua sensibilità più raffinata. C'è, allora, proprio il bisogno di non apparire sempre lo stesso e di dare sfogo ai diversi sentimenti. Il pericolo di diventare stereotipati è temuto, giustamente, come la fine dell'originalità... Menjou, dunque, ha deciso di variare i suoi ruoli quanto più possibile perché non si dica che egli è un attore comico. I produttori sono avvisati: ogni non accetterà parti in commedie che ogni dodici o quindici mesi...

Questo significa che Menjou, il quale ebbe una fortissima crisi di lavoro all'inizio del sonoro, ha ormai molte offerte e può scegliere...



Da 'Radiofolle'
(20th Century-Fox)



d'effetto. Quindi, per esempio, i costumi, disegnati da Mino Novarese assistito da Marina Arcangeli, presentano una netta e precisa caratterizzazione in rapporto non soltanto all'epoca ma anche alla nazionalità dei personaggi della vicenda: italiani, spagnoli e francesi. Ed ai medesimi criteri si è ispirato l'arch. Ottavio Scotti, del Centro Sperimentale di Cinematografia, nel disegnare i grandiosi ambienti.

Non possiamo naturalmente parlare dell'intreccio (anche se, come abbiamo detto, è derivato dal romanzo del d'Azeglio), né degli avvenimenti e delle trovate; e ciò per ovvie ragioni. Ci è possibile però precisare, a speranza di quanti fin dall'annuncio del film hanno immaginato se stessi chiusi in ferrea armatura caracollare su potenti destrieri, che i ruoli maschili principali sono undici. Fieramosca, fortissimo, impulsivo, generoso; Cesare Borgia, tutto freddezza, calcolo e intelligenza; Graiano d'Asti, ambizioso e privo di scrupoli; Guy de la Motte, il ca-



INTRODUZIONE AL 'FIERAMOSCA'

IN UNO dei numeri scorsi *Cinema*, primo fra tutti, dette l'annuncio che Alessandro Blasetti stava preparando e presto avrebbe iniziato l'ETTORE FIERAMOSCA. In quell'occasione parlammo anche dei rapporti del film col romanzo di Massimo d'Azeglio, dal quale è tratto il fondamento dell'intreccio.

Se allora Blasetti era perduto fra pacchi di appunti, oggi lo si trova sommerso, oltre che fra gli appunti, fra libri, cataloghi d'arte, tavole scenografiche e disegni di costumi. La preparazione procede. Ecco il libro del *Giovio Le vite del grande Capitano e del Marchese di Pescara*, il testo dell'*Anonimo testimone di veduta* di Trani, il *Principe* di Machiavelli, il Guicciardini, il Muratori, il Cantù, il D'Auton, Monsignor Belcaire, vescovo di Metz, e, naturalmente il d'Azeglio... Blasetti si è trasformato, almeno per il momento, in un sapientissimo storico

che discute di date e di documenti, di avvenimenti e di testimonianze.

Di più, Giorgione, Mantegna, Raffaello, Ghirlandaio ed altri artisti della Rinascenza sono diventati i suoi numi tutelari per quanto riguarda il costume e le acconciature, e non giuriamo innocente lo sguardo che egli ha dato agli effetti luministici del ritratto di Gattamelata del Giorgione...

Non è difficile vedere in tutto questo un intento polemico. Blasetti ci ha dichiarato infatti che egli ritiene inutile forzare la realtà storica quando da essa, libera rimanendo l'elaborazione della favola, è possibile trarre tutti gli elementi

pitano francese che provoca la Disfida di Barletta; Don Diego Garcia de Parèdes, leale combattente e ammiratore dell'altrui valore; Franciotto e Gaspare, scudieri; Veleno, oste; Brancalone romano e Farfulla da Lodi, giganti, scontroso e appartati; Don Prospero Colonna, comandante delle milizie italiane alleate degli Spagnoli a Barletta.

Tre sono invece i principali ruoli femminili: Ginevra, la castellana di Morreale di cui Fieramosca è innamorato; Zeraide, la cortigiana che per amore di Fieramosca si sacrifica salvando Ginevra; Caterina la Pazza la quale nel film raffigurerà la voce inascoltata che vuole ridestare ed unire le forze della stirpe.

Una prima sceneggiatura è già stata scritta da Kurt Alexander, Mino Novarese e Blasetti; attualmente si procede nella seconda stesura alla quale lavorano, oltre Blasetti, Paolo Zeglio, Augusto Mazzetti e Gian Gaspare Napolitano.

D. M.

Alcuni figurini di Mino Novarese - In alto: una scena di Ottavio Scotti





ABBASSO LA FOTOGRAFIA ARTISTICA

«Come creare una degna cornice alla sconcertante bellezza di Carole Lombard? Come far risaltare la grazia di quel volto regolare ed irregolare ad un tempo, la delicatezza un po' barocca del suo volto? Con uno sfondo barocco che illumina la bellezza della donna e quella raffinata. Ecco ciò che si chiama una fotografia geniale. (Paramount)»

UNA GENTILE abbonata di «Cinema» mi scrive, a proposito dell'articolo *Lanciare la cinematografia italiana*: «In Italia facciamo molta, troppa pubblicità al cinema americano o di altre nazioni. Del nostro cinema, delle nostre attrici, dei nostri attori, chi se ne occupa?». Rispondiamo subito che non se ne occupa nessuno: purtroppo nemmeno le attrici e gli attori italiani. Non diremo che tutta la colpa sia dei «fotografi»:

ma una parte della colpa l'anno anche loro. Il resto va ai produttori e ai diretti interessati, attori ed attrici.

La colpa dei fotografi consiste nell'amare di sviscerato amore quella che è uso chiamare la «fotografia artistica». Più di venti anni fa un egregio fotografo italiano, Bonaventura, inventò il *flo*. Prima assai di quello che l'abbiano inventato gli americani. Lo inventò nel ritratto, s'intende: ossia lo usò allo scopo di dare al ritratto certe trasparenze, certe sfumature, certe delicatezze di tinta o di linea che, rammorbidente il soggetto ed eliminando la precisione assoluta della fotografia, ingentilivano i volti e facevano passare una fotografia per un quadro. Bonaventura non applicò mai il suo procedimento alla cinematografia; quando Fassini lo chiamò per offrirgli di dirigere dei

film alla «Cines» la prima cosa che gli disse fu questa: «Sopra tutto, Bonaventura, niente *flo*, eh!». E Bonaventura rinunciò a fare dei film. Poi, sei o sette anni dopo, venne CIGLIO INFRANTO e si proclamò in tutto il mondo che Griffith aveva scoperto un nuovo procedimento cinematografico, un nuovo mezzo espressivo di grande «suggestione»: era quel povero *flo* che aveva impedito a Bonaventura di fare dei film.

Ma quel *flo* che è rimasto tuttora il principale ausilio della «foto d'arte», oggi è il maggiore nemico che possa avere la fotografia cinematografica. Fare una «foto d'arte» per la maggior parte dei nostri fotografi vuol dire, infatti, ancora oggi, a quasi trenta anni dai primi esperimenti del Bonaventura, fare una fotografia *flo*. Aggiungendo, per ottenere maggiori effetti fotografici (che sono poi «effettacci»), un fondo nero, o grigio scuro e delle luci radenti che disegnino ombre stagliate sul volto. Meglio ancora se il volto, in mezza luce, si intravede appena dalla massa fotografica.

Ora, se si pensa che la fotografia di una attrice o di un attore cinematografico è fatta per essere stampata sui giornali e che tutti gli elementi cui abbiamo accennato ora, *flo*, mezza luce, fondo scuro, ombre portate, sono elementi assolutamente negativi per la stampa, sia in cliché che in stereotipia che in rotocalco, si vedrà che i fotografi sono in parte responsabili della mancata pubblicazione di foto di attori ed attrici della nostra cinematografia.

Foto di questo genere, che sono, come già s'è detto, necessarie al lancio dei nostri elementi, debbono essere fatte con assoluta precisione, con la maggiore incisività possibile, su fondi chiari, o solo eccezionalmente su fondi scuri che servano a dar risalto a determinati elementi (come, nelle foto che presentiamo, l'abito bianco e la messa in scena bianca intorno a Carole Lombard), e, soprattutto, debbono essere illuminate in modo che il volto risulti interamente riproducibile e interamente visibile nella stampa. Ma i nostri fotografi, non si sa perché, hanno paura della luce, e ne usano il meno possibile, hanno terrore dei fondi chiari e cercano in ogni modo di scurirli, magari con un po' di grigio. Guardate nelle foto che illustrano questo articolo, quelle di Anna Sten, di Doris Nolan, di Virginia Bruce: vedete come il fondo chiaro dà risalto ai volti e permette pastosità di illuminazioni che il fondo nero proibirebbe invece assolutamente?

E gli elementi che circondano queste teste, esiste un solo fotografo italiano che pensi ad impiegarli? Come risulta la delicata testina di Loretta Young da quegli effetti di porcellana e di trine! Elementi che i fotografi americani impiegarono

C'è qualcosa di orientale nella bellezza di Silvia Sidney: ed eccola messa in rilievo da una pelineatura orientaleggiante e da un insieme che, fra le altre cose, rende più fine e più alta la figura di una diva che non è molto alta. L'angolo di parete cui ella si appoggia completa l'effetto. (Artisti Associati)

Fetale, misterioso, drammatico, pieno di suggestivi richiami, Anne Sten appare in queste foto quale i produttori le vogliono lanciare: intelligente collaborazione del fotografo, dell'attrice e del regista. (M. G. M.)



Doris Nolan è provocante ed ingenua in pari tempo: un tipo «trasversale» come quelle righe che segna, unica decorazione, il fondo di una foto non solo bella, ma intelligente come composizione e significato. (Universal)



poi con grandissima abilità quando si tratta, invece che della sola testa, dell'insieme. Ecco, oltre alla già citata fotografia di Carole Lombard, quelle di Silvia Sidney e di Janet Gaynor: ecco come, intorno all'attrice, si è creato un ambiente che contribuisce a mettere in rilievo le qualità dell'attrice ed è quasi una nuova «illuminazione» psicologica della donna. Si sono mai vedute, fino ad oggi, foto italiane di attrici ed attori nostri così ricercate e studiate? I nostri fotografi possiedono per tutto corredo dei loro studi qualche lampada, un paio di diffusori, uno sfondo scuro: e basta. Mentre per fotografie di questo genere occorrerebbe una attrezzatura ben differente. E una « messa in scena » ben altrimenti preparata con senso d'arte e di intelligenza, giornalistica e fotografica: anche se la foto che ne risulta non è precisamente quella che i nostri fotografi credono debba essere la « fotografia artistica ».

Ma dicevamo, in
Grazia casalinga di Janet Gaynor messa in luce da un abito da educando che entra in società: la tenda completa perfettamente il personaggio. Questi fotografi sono anche psicologi? (Artisti Associati)



Con quale vaporosità di elementi è stata circondata la vaporosa Loretta Young prima di fotografarla: quel riflesso di porcellana richiama il riflesso azzurrigno dei suoi occhi, e quelle trine intorno al collo mettono in rilievo la delicatezza di una perfetta capigliatura. L'ombra sul volto aggiunge grazia alla pudica grazia dell'attrice. (Artisti Associati)

principio, che la colpa è anche dei nostri produttori. E lo spieghiamo subito. Il pubblico — come scriveva la gentile abbonata di cui sopra, e come io so per diretta e indiretta notizia e come sanno quei colleghi che hanno riprodotto, approvato e commentato il mio articolo, — avrebbe desiderio di conoscere meglio e di più gli elementi della nostra cinematografia, di seguirli da vicino, di interessarsene, di appassionarsi ad essi. Interessarsene vuol dire, in fin dei conti, andare poi a vedere i loro film e, in conseguenza, far guadagnare i produttori. Ma i produttori non vedono questo loro « utile mediato »: sono abituati a considerare solo l'utile immediato del piccolo commercio. E perciò è raro il caso di un produttore che all'inizio di un film pensi a far fare delle fotografie alle sue interpreti principali: non fotografie di scena o foto di costume o di provino (ché queste tutti le fanno, ma non servono agli scopi detti) ma foto « generiche », ossia foto dell'attrice in sé e per sé, come elemento che serve a lanciare il film al quale partecipa. Foto che fanno « copertina » sugli illustrati e cliché a 2 colori nei quotidiani. Un caso eccezionale si è dato in questi giorni con le foto che Mander ha fatto fare alla Gambarelli ed alla Zucchi per IL DOTTOR ANTONIO. E di questo sia ringraziato. Perché data l'attrezzatura (meglio dire la mancanza di attrezzatura) degli studi fotografici italiani e la poca voglia che i fotografi dimostrano di attrezzarsi, queste foto per ora si possono fare utilmente in teatro di posa, a condizione, beninteso, che il produttore ne capisca la necessità.

Poi la colpa è anche degli attori e delle attrici. Lo credete: attori ed attrici italiane cui si chiedono, per grandi giornali italiani o stranieri, foto, dati, biografie, ecc., la



Virginia Bruce, dolcemente fatale, appare in questa foto (forse più incantevole di quello che sia realmente: grazie ad un'abilissima impostazione delle sue braccia perfette e delle sue belle mani di rezzo. (M. G. M.)



maggior parte delle volte non rispondono nemmeno: gettano via la lettera sbuffando. Quasi che la *réclame* non servisse a loro come ha sempre servito e serve tuttora ai più celebri nomi del cinema mondiale. E quando si tratta di far fare delle fotografie o non vogliono spendere per farsene a loro conto (e in questi casi fanno assai male ed assai grettamente i loro conti) o si annoiano per lo sforzo che debbono compiere dal fotografo.

Il quale fotografo, la maggior parte delle volte, non compie nemmeno la necessaria opera di trucco; fa le fotografie con il trucco da strada e conta sul ritocco per-
ché vadano bene. E il ritocco, nei giornali,

particolarmente nei rotocalchi, salta fuori che è proprio un bel vedere.

Naturalmente, come si è veduto che ci sono eccezioni fra i produttori, ce ne sono fra le attrici (poche), fra i fotografi (pochissimi, estremamente pochi) e fra gli attori (quasi nessuno).

E il pubblico non conosce o conosce male i volti delle nostre attrici e dei nostri attori. Se ne duole, ma intanto continua ad interessarsi agli attori e alle attrici americane di cui ha i volti sotto gli occhi ad ogni momento.

Io non me la sento, francamente, di gridargli il « crucifige ».

JACOPO COMIN

carriera è la disciplina... — In quel momento ci raggiunse ansante Rosina Anselmi, trasportata oltre dallo slancio, e tutti insieme si entrò nel teatro n. 5. Trovammo Musco pensieroso. Fumava la pipa.

— Chi ha fatto quello là? — chiese, e indicò un fondale dipinto che, tra il folto di un pergolato, mostrava un ampio paesaggio catanese con tutto l'Etna.

Montori, l'autore della scenografia, nichia-
va.

— Vogliate andare a Catania a fare la villeggiatura, — disse Musco —, ma ormai che lì c'è l'Etna me la passo qui, càspeta.

Allora Montori si rivelò.

— Ah! ci sei cascato! — e Musco arricciò il naso, ridendo. — Ti volevo dire — proseguì — che dopo aver visto quell'Etna lì, a Catania ci voglio proprio andare per rifarmi gli occhi.

*

Uno dei posti più frequentati di Cinecittà è il bar. Non appena c'è un attimo di sosta, in questo caldo tremendo, tutti si precipitano là dentro all'assalto delle bibite. Così fu che lo vedemmo riempirsi di uomini in frac e di donne in scollati abiti da sera. E, ad un certo momento, la scena divenne alla Clair, perché quei distintissimi signori si tolsero il frac e in massa reclamarono delle bevande. Poi, quando ebbero bevuto, tornarono calmi a parlare fra loro. Qualcuno si asciugava il sudore e i fazzoletti diventarono color mattone.

Più tardi ritrovammo tutti persone assai distinte in un salone di transatlantico (ricostruito in uno dei teatri di posa per il film IL SIGNOR MAX), chi mollemente sdraiato sui divani, chi loquace conversatore e chi provetto ballerino. Soldati, aiuto regista, componeva i gruppi come un coreografo mentre il regista Camerini studiava la ripresa della scena cui partecipavano Vittorio De Sica e Umberto Mignani. L'azione, un po' complicata, rappresentava la distribuzione del cotillon nel pieno della festa da ballo. Camerini ha una calma straordinaria quando dirige. Sembra non guardi

SI GIRA AL "QUADRARO"

SCENE E SCENETTE

A CINECITTÀ

NON ERA DAVVERO difficile riconoscere Rosina Anselmi nella donna che giorni addietro correva disperata di qua e di là, negli stabilimenti del Quadraro. Un'asina bianca, pezzata con larghe macchie color cacao, la seguiva da presso al piccolo trotto tormentandole col muso le ampie spalle.

— Ferma, Concettina! — gridava l'Anselmi. — Sta' buona, Concettina!

— Ecco qua, la solita storia, — ci disse Righelli, regista di GATTA CI COVA. — Concettina vuol ripetere la scena che ha interpretato davanti alla macchina da presa. Ferma, Concettina! — gridò poi anch'egli all'asina.

Qui Cafiero, aiuto regista di Righelli, si

dimostrò coraggioso. D'un balzo, mentre Rosina Anselmi continuava la sua corsa disperata, fu vicino all'asina e l'afferrò per la cavezza. L'asina rimase docile al suo fianco.

— Brava, Concettina! — Righelli toccò affettuosamente l'asina sul muso. — Ricordati che prima dote di un'artista che vuol far



Qui a fianco: Rosina Anselmi e "Concettina" hanno fatto la pace (Capitani-film). - Sotto a sinistra: Armando Falconi ne racconta una grassocchia ad Angelo Musco nel ristorante di Cinecittà; a destra: l'uscita dal bar.



niente e guarda ogni cosa. Soprattutto è magnifica la precisione e la regolarità con le quali fa procedere le prove e l'azione.

*

Quieto quieto si era iniziato IL DOTTOR ANTONIO. Passando davanti a un teatro di posa, vedemmo la lampada rossa, segnale di lavoro.

— Chi c'è dentro? — domandammo al Cèrbero di guardia.

— Sst! — fece lui imperioso.

— Dunque? — insistemmo.

— Silenzio! — tuonò, e poi si pentì di aver

mette anch'egli le tendine alla finestra. Ce ne andammo silenziosissimi.

*

Dove Biancoli continuava le riprese di STANOTTE ALLE 11 c'era da tremare: due uomini Vaser e Pastore, l'ex-calciatore, con la pistola in pugno, spiavano con lo sguardo rasente al muro, fuori d'una porta. L'ambiente somigliava uno di quei locali di campagna, tra posto di ristoro e di rifornimento per automobilisti. Enrico Glori, caramella nera all'occhio, stava appoggiato al bancone.

— Cosa fanno? — domandava.

— Parlano — rispondeva Vaser, giocherellando con la pistola. — Lui gli fa vedere le carte...

Poggioli se ne stava buono seduto sopra una panca, come in castigo. La famiglia di Vich ammirava il genitore con l'occhio al buco della macchina da presa. Tra Vaser e Pastore, Francesca Braggiotti teneva la testa bassa e la sua chioma bionda scintillava al sole dei riflettori.

— Cosa fanno? — chiedeva ancora Glori.

« Parlano — ripeteva Vaser. — Lui gli fa vedere le carte... »

Ma, fuori della porta, c'era solo un macchinista che addattava una pagnottella. E sembrava non accorgersi di quei casi con la pistola in pugno.

*

— Beh, quando vi decidete a farmi lavorare? — chiedeva un ragazzino a Bonnard. Aveva i capelli irsuti, la mascella larga, i denti radi e un occhio un po' strabico. Sembrava impazientito.

— Che cosa vorresti fare? — gli domandò Bonnard.

Il ragazzino rifletté

— Il figlio d'un gangster, — disse —. O anche uno di quelli de I RAGAZZI DI VIA PAL.

Roba da fare a pugni, a sassate. Tiro di boxe, sa? — con un dito si schiacciò il naso come l'hanno in genere i pugiliatori di lunga carriera. Poi si mise in guardia.

Passava un altro ragazzino fischiando



Francesca Braggiotti e John L. Lee in una scena di 'Stanotte alle 11'.

distratto, e lo prese a pugni. Aveva svolto il suo modo di fare la prima parte de I RAGAZZI DI VIA PAL.

IL CRONISTA



Sopra: Enrico Guazzoni prepara una scena del 'Dottor Antonio' con Marie Gamberelli (Manderfilm). - Sotto: Un momento di riposo di Alida Valli dopo il 'Feroce Seledino' e prima de 'L'ultima nemica'.

parlato. Ma intanto la lampada rossa si era spenta ed entrammo. Tutti camminavano in punta di piedi, le parole uscivano rade dalla bocca dei presenti, scandite, chiare. Mancava il caratteristico rumore — « di sfondo », si direbbe in gergo cinematografico — che non sai mai donde venga ma che esiste in ogni teatro di posa.

— Siamo pronti? — chiese Guazzoni. Dirigeva tranquillo, spesso seduto.

Allora vedemmo in letto, come malata, Maria Gamberelli e ci accorgemmo che la macchina da presa ne coglieva l'amoroso sguardo fino a portarlo su Ennio Cerlesi che inchiodava tendine alla finestra.

Provammo l'emozione dell'ultimo atto della Bohème quando muore Mimi, e Rodolfo



In alto: Umberto Barbero (col berrettino bianco) dirige una ripresa de 'L'ultima nemica' alle Città Universitarie. Sono di scena Tellena Pavoni e Giuliana Gianni (Scie). Al centro: Una scena de 'Gli ultimi giorni di Pompei', di Mettoli (Capitani-film). In basso: Un angolo di città ricostruito al Quadrero per 'Il signor Mex', diretto da Camerini (Astra-film).

La vivace campagna che su Cinema sta conducendo Jacopo Comin (Lanciare la cinematografia italiana nel n. 23 e Abbasso la fotografia artistica! in questo stesso fascicolo) perché il materiale fotografico di «corred» del film italiano (quello destinato alla pubblicazione sui giornali e riviste) sia di qualità sempre più scelta e invitante, ha profondamente impressionato i nostri produttori. Senza por tempo in mezzo, essi hanno mobilitato i fotografi migliori per avere, in concorrenza con gli americani, le più seducenti immagini del e graziose dive nazionali. Ma, neanche a farlo apposta, proprio nel medesimo istante quei dispettosi di Americani lanciavano, delle loro stelle, una serie di fotografie di questo genere:



I nostri volenterosi produttori non sanno più che pesci pigliare e a che santo votarsi.

Mae West è stanca di ricevere tante lettere di fans; non c'è solerzia di segretari che basti per le risposte, che nell'abitudine delle stelle di Hollywood sono doverose. Ed ecco la sua trovata: l'opulenta Mae, che è una donna di spirito e molto spiccata, ha raccolto le dodici domande più comuni, e ad esse ha risposto esaurientemente. Vi diamo nudo e crudo il vivace questionario.

Domanda I: La sua famiglia è antica?

Risposta: Un distinto e zelante 'genealogista' ha potuto recentemente incontrare i West fin sotto il regno di Alfredo il Grande, nel secolo XI. I West erano cavalieri e si sposarono molte volte con persone di alto lignaggio e anche di sangue reale. Però tutto questo lo dice il distinto e zelante genealogista. Quello che io so per conto mio è che sono nata a Brooklyn, Nuova York.

D. II: Fu attrice da bambina?

R.: Ebbi il mio primo ruolo a Brooklyn, in *Alice nel paese delle meraviglie*. Avevo sei anni. Poi fui il piccolo Lord Faunteroy.

D. III: È andata a scuola per molti anni?

R.: No. Forse Cleopatra aveva dei diplomi?

D. IV: S'è mai innamorata?

R.: Una volta a Brooklyn. Ma durò poco tempo. **D. V: Che pensa degli Americani dell'interno?** (Nota del redattore: Americani dell'interno sono, per es.: Gary Cooper, William Powell, Douglas Fairbanks, Wallace Beery, Warner Baxter, Randolph Scott, Robert Taylor, Henry Fonda, ecc.).

R.: Sono quelli che hanno più 'sex-appeal'.

D. VI: Segue qualche regime? e qual'è il suo peso?

R.: No, non seguo regimi. Mangio quando mi

vien voglia e mangio quello che voglio. Ho una vera passione per le bistecche e per le paste. Non mi sono mai preoccupata della mia linea e faccio il minor esercizio possibile. Uno scultore che vuol farmi una statua di marmo mi ha detto che sarei stata una modella perfetta per la Venere di Milo. Forse l'ha detto per accarezzarmi le orecchie, anche se è vero che non sarebbe strano ch'egli lo creda. Insomma, sia quel che sia, io conto sulle mie due braccia. E il mio peso è di 135 libbre.

D. VII: Qual'è il segreto del suo trionfo?

R.: William J. Fielding, che è un celebre psichiatra, lo ha spiegato. Ha dichiarato che io somiglio abbastanza alle primitive donne delle caverne. Perciò che cosa attendo per sposarmi con Tarzan? Per conto mio credo che la mia fortuna sia dovuta alla mia naturalezza scenica. Non mi fa nessuna impressione recitare, e il pubblico non s'accorge mai ch'io sto recitando.

D. VIII: Quali doti preferisce nei suoi partners maschili?

R.: L'esperienza. Di tutto il resto m'incarico io: faccio del mio meglio per sedurli coi miei incanti. Se ci riesco, il loro talento migliora del cento per cento.

D. IX: Ha intenzione di sposarsi?

R.: No. Per il momento un marito m'intorpidirebbe. Più tardi, se mi avvanzerà il tempo.

D. X: Perché le piacciono tanto gli incontri di pugilato?

R.: Perché tutto ciò che è azione, movimento, agisce da calmante sulla mia esuberanza fisica.

D. XI: Fa qualche collezione?

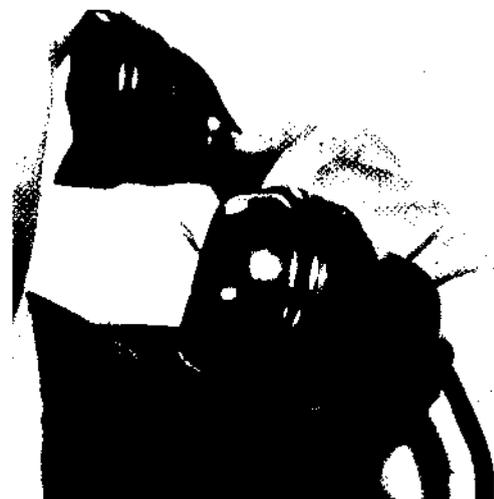
R.: Sì, letti. Possiedo una casa che fu di Diamond Jim Brady (N. d. R.: lo storico 'uomo dai diamanti' del film omonimo). E molte altre cose di grande valore.

D. XII: Le dà fastidio che si raccontino di lei ogni genere di storie?

R.: In nessun modo. Mi darebbe fastidio, al contrario, che non si raccontasse niente di me.

Inoltre: mi si è domandato che cosa ne penso del matrimonio per denaro. Niente di buono. Tra gente ricca la felicità è molto più difficile da conservare che tra gente povera. Amare un milionario, è possibile; ma amarlo per molto tempo, no.

Con questo discorsetto serio finale, terminano le risposte di Mae. Mae è più vicina ai cinquanta che ai quaranta, ma è ancora una delle bandiere più sostanziose e significative del 'sex-appeal'. 'Sex-appeal' fuorimoda (nei suoi film Mae rappresenta sempre ambienti e personaggi dell'anteguerra) ma straordinariamente espressivo. Nasce da un fisico che parrebbe più una curiosità da museo che altro; ma l'intelligenza e la vitalità dell'attrice fanno presa su chiunque. Ricordiamo tutti il suo *LADY LOU*, soggetto di Mae West come ogni altro suo film: in *LADY LOU* c'era un clima e vivevano dei personaggi di caldo rilievo. Col suo crudele buon senso di altri tempi primitivi e senza ritrosie, l'imponente figura di Mae West non si muove mai a vanvera; bensì: a difesa o a spregio di una morale e di un costume pieni di colore e di ricchezza.



Da qualche tempo in qua non ci era stato più presentato alcun documentario romanizzato. Alexander Korda rinnova la tradizione. Alexander Korda, il celebre regista che nessuno avrebbe mai pensato autore di documentari. E lo è stato, invece, con quella maestria che gli è ben riconosciuta. Girato nel cuore dell'India, con la collaborazione del Maragià di Mysore, TOOMAI DEGLI ELEFANTI ci presenta, tratto dal romanzo di Rudyard Kipling...

Ma... e Robert Flaherty? L'articolo della Cinematographie Belge qui citato non ne parla assolutamente. E pensare che mentre Flaherty stava in India a girare *ELEPHANT BOY* tratto da Toomai of the Elephants di Kipling, Korda, tranquillo e comodo a qualche migliaio di chilometri di distanza, passeggiava per gli stabilimenti di Denham o fumava una sigaretta o ascoltava una comunicazione telefonica... Infatti si è organizzato un sistema per dirigere i film a distanza. Col telefono.

★

Elsa Merlini ha concesso un'intervista: sul cinema. A malincuore, si sa, perché lei il cinema non lo considera arte, anzi «nella sua vita d'artista, può e deve dire che i suoi film sono il suo punto nero». In questa intervista la Merlini afferma tra l'altro: «La grave colpa è il voler considerare il cinema soltanto un campo di speculazione». Pienamente d'accordo: ma noi credevamo che questa frase fosse una palinodia. Infatti la Merlini non considera il cinema come un'arte, lo fa malvolentieri, giudica i suoi film pessimi, ritiene di non potersi vantare della sua opera cinematografica, ma, a condizione di essere pagata un minimo di 150.000 lire, fa lo stesso dei film. Questa non è speculazione, s'intende, poiché la Merlini giudica colpa considerare il cinema come una speculazione. Saremmo lieti tuttavia se la gentile attrice ci dicesse come si deve definire il suo atteggiamento.



Il primo film che sia stato realizzato sul conflitto spagnolo è L'ULTIMO TRENO DA MADRID. Si dice che mentre era in lavorazione, i realizzatori ricevettero molte minacce da parte di gente - anonima - che evidentemente temeva si sarebbe parteggiato per Franco. I produttori si sono affrettati a comunicare che il film è assolutamente imparziale. Non sappiamo come si sia giunti a questo e non facciamo che riferire. Ma si è anche comunicato che nel film sono inclusi pezzi di documentario della guerra e le prime critiche giunte affermano che sono molto meno efficaci degli episodi ricostruiti e che guastano l'atmosfera dell'opera. Se ne può desumere che il film ha un'atmosfera e che con quest'atmosfera non si armonizzano i pezzi « imparziali » dei documentari. E allora? Probabilmente si tratterà di quell'imparzialità - di tipo commerciale - che pende da una parte o dall'altra, con pochi cambiamenti di battute, sostituzioni di quadri, a seconda del paese di destinazione... La notizia serve anche a confermare che la realtà cinematografica è spesso più convincente della realtà naturale... A confusione di Flaherty...

★

Marlene Dietrich non permette che sua figlia Maria, che ha ora 11 anni, assista alla proiezione dei suoi film, a meno che la stessa Marlene, dopo averli visti e rivisti, non li consideri adatti a una bambina come Maria. Così finora la ragazzina, che pure figurò in un film della madre, L'IMPERATRICE CATERINA, non ha visto che due film: interpretati dalla « stella »: SHANGAI-EXPRESS e DESIDERIO.

★

In tema di produzione commerciale, volete spiegarci questo arcano? Ci sono in Italia alcuni registi che poco la imbroccano dal punto di vista della cassetta. Che spessissimo fanno con intenti esclusivamente commerciali dei film che commercialmente costituiscono dei magnifici tonfi. Senza mettere nomi e limitandoci a giudicarli con le lettere dell'alfabeto vediamo un po' di cifre: tenendo conto soltanto dei film realizzati dal 1930 in poi. Regista A: ha fatto 16 film. Di questi uno solo ha avuto, commercialmente, un vero successo. Altri quattro se la sono cavata senza infamia e senza lode. Ben undici sono quelli che hanno rimesso parte o tutto il danaro impiegato. Regista B: 15 film. 4 successi (tutti e quattro do-



vuti a ragioni totalmente estranee al regista; all'attore, per esempio, e ad altre ragioni). 1 mezzo successo. 10 bei tonfi.

Regista C: 13 film. 2 successi; 3 film così e così. 8 fiaschi.

Regista D: 9 film. 2 successi; 1 mezzo successo. 6 fiaschi.

Regista E: 8 film. 1 successo. 2 film che hanno ricavato le spese. 5 film che si arrampicano senza riuscire ad arrivare al pareggio.

Regista F: 6 film. 2 successi. 1 mezzo successo. 3 fiaschi.

Regista G: 6 film. 1 successo. 2 mezzi successi. 3 fiaschi.

Insomma, se la matematica non è un'opinione, i registi commerciali italiani hanno fatto nell'insieme 73 film: di questi 46, e cioè un buon 63%, hanno fatto fiasco; 13, e cioè un 18% appena, hanno avuto successo; 14, e cioè circa un 19%, se la sono cavata o stanno cercando di cavarsela. Ma i produttori continuano ad impiegare questi registi come registi commerciali: cioè di esito finanziariamente sicuro. E i noleggiatori e gli esercenti si associano pienamente in questa valutazione. Spiegateci questo arcano per favore. Che i produttori non sappiano nemmeno loro quando guadagnano e quando perdono?



Questa ragazza, che è poi Betty Furness, ha la mania di collezionare targhe di automobili che inchioda sulla porta del suo garage ad Hollywood. Ma siamo indiscreti ad accorgerci che la signorina preferisce cifre con molti zeri?

★

Qualcosa di buono la Merlini lo ha detto anche lei; a proposito di certi film di media produzione o di carattere puramente commerciale, l'attrice afferma: Ad ogni prima di un film italiano, io penso sempre che il regista non si farà più vivo; e invece, tac, ricomincia daccapo come se niente fosse. C'è del vero... c'è del vero.

★

Il giornalista americano Sidney Skolsky, ottimo osservatore, ha raccolto una lista delle « cose che si vedono solo nei film ». Eccola: Spesso si scende da un taxi senza pagare o si abbandona un ristorante senza preoccuparsi del conto. La protagonista, vivendo per molti mesi lontana dalla civiltà, conserva la propria « permanente » come se uscisse dal parrucchiere, e ha le unghie smaltate.

Durante gli incontri di pugilato, il protagonista è ridotto molte volte in uno stato penoso, ma il « gong » lo salva sempre.

Quando qualcuno entra in scena con una candela in mano, la casa oscura è inondata all'improvviso di luce vivissima come s'accendesse un lampadario di molte lampade.

Tutti quelli che scrivono lettere hanno una eccellente calligrafia. Si osserva che la scrittura di Clark Gable è diversa in ogni film. Mai nessuno che scriva in maniera illeggibile.

Persone che non ci si presentano come ricche possono apparire dal principio alla fine del film senza che sappiamo di che cosa vivono. Altre volte si sa quali sono le loro occupazioni, ma non le vediamo mai lavorare.

Quando in un film piove, piove in un modo torrenziale; e tuttavia i vestiti si asciugano in pochi secondi.

Il telefono funziona in modo meraviglioso. Mai uno sbaglio di numero; mai un numero occupato. E c'è sempre qualcuno pronto a rispondervi dall'altro capo del filo.

Quando la protagonista si veste da uomo, nessuno cade in inganno, salvo il protagonista.

I personaggi dei film conoscono invariabilmente gli indirizzi e i numeri telefonici di tutti quelli che incontrano nel film senza che nessuno glieli indichi. Aprono la radio e trovano infallibilmente il programma desiderato.

Quando hanno bisogno di un taxi ne hanno immediatamente uno a loro disposizione.

Le automobili possono viaggiare per centinaia di

chilometri senza fare rifornimento di benzina. Tutti i cantanti sono capaci, ogni volta che si mettono al piano, di comporre una canzone, che la protagonista sa a memoria dopo averla udita appena una volta.

Quando, al mattino, la protagonista si sveglia, i suoi capelli sono in perfetto ordine e la sua bellezza non è stata alterata dal sonno.

★

« Mi diceva il proprietario di un'ottima Casa cinematografica; uno di quei pochi giovani che non posano a superuomini e riconoscono i meriti altrui senza tanto decantare i propri: « Noi, in Italia ci saremmo subito preoccupati di trovare, per i tipi di *Buon ragazzo* e *Piccolina* due belle figure, e avremmo magari mutato, o per lo meno, modificato l'ambiente, per dare a loro dell'eleganza. Gli americani, invece, non si sono curati che di trovare due attori che corrispondessero esattamente al tipo, e all'eleganza non hanno pensato affatto, poiché di eleganza non ne abbisognano, e di bellezza neppure. Non per questo essi mostrano di disprezzare queste qualità, ma le usano quando le richieda il caso ». Da una critica a *INTOLERANCE* di Griffith, apparsa nel 1918.

★

I critici di cinema che ancora non lo sanno (e molti mostrano di non saperlo), i noleggiatori, i capi della pubblicità, gli esercenti e quanti si interessano di cinema sono invitati a ricordare che il regista Carl Froelich e l'attore (ed una o due volte anche regista) Gustav Fröhlich non hanno nulla a che vedere l'uno con l'altro, per quanto abbiano lavorato talvolta insieme: e che i loro nomi non vanno confusi: Carl è *Froelich*, Gustav è *Fröhlich*.

★

Una volta, e anche ora, Charlot ordinava che la macchina di presa girasse a dodici fotogrammi anziché a 18 al secondo (ora, a 24 col suono); ne veniva l'effetto di accelerazione di movimenti; effetto comico, largamente usato. E il rallentatore non mancava in particolari film. Giorni or sono, durante la ripresa di un film italiano, il regista pensò, per un particolare effetto, di usare dell'« accelerato ». - Non si può - risposero i tecnici; la pellicola scorre, inesorabilmente, a 24 fotogrammi al secondo. - E siccome il regista non voleva rinunciare al suo effetto, occorre smontare la macchina per applicare uno speciale apparecchio onde raggiungere quanto il regista chiedeva. Ora non diremo che la felicità del cinema dipenda dai trucchi. Ma la cadenza accelerata o rallentata era pure uno dei mezzi che davano al cinema una specifica forma sua; uno dei tanti mezzi che un cinema troppo normalizzato man mano ci toglie. Intanto, qualcuno, assai malinconico, ha già pensato a porre Charlot dietro la vetrina d'un Museo!



★ QUADRO! ★

BILANCIO PREVENTIVO DELLA PRODUZIONE



«La fossa degli Angeli» (Diorama).

Il vecchio, ostinato 'variabile' degli scettici ad oltranza, sta convertendosi in un deciso ed ottimistico 'verso il bello': più moderni sistemi industriali, larghe immissioni di nuovi artisti, programmi di ampio respiro, capacità di affrontare all'Estero le competizioni internazionali. Produttori, è tempo di osare e di fare. Pubblico, è tempo di rivedere i giudizi



«Scipione l'Africano» (Elic).



«Condottieri» (Irico).



«Il signor Max» (Astra Film).

Nel giorno stesso in cui si inaugura la Mostra Veneziana del Cinema, che esemplificherà le tendenze delle varie produzioni - nazionali ed internazionali - sottoposte ad una selezione prevalentemente estetica, 'CINEMA' offre ai suoi lettori una panoramica oggettiva di quello che si fa attualmente e si pensa di fare in futuro nei singoli Paesi. Lo spettatore liri per conto proprio le somme del bilancio: queste pagine lo avvertono su ciò ch'egli deve e può attendersi dagli schermi della prossima stagione.

ITALIA

Prima di tutto un'interessante e proficua evoluzione nel sistema industriale. Dal pullulare degli «indipendenti» che cominciavano e finivano la loro attività con un solo film, si viene via via passando alla costituzione di gruppi produttori, con un programma annuo di almeno cinque film per ciascuno, con interpreti, a volte fissi o in esclusività: così il Consorzio Capitani-Icar (esclusività Musco), l'Astra Film (esclusività De Sica), l'Appia Film (esclusività la Boratto e Schipa), la produzione Arnato e la produzione Pisorno-Film. Oltre a questi, continuano a vivere gli isolati o quelli che si appoggiano ad una ditta distributrice (I.C.I., Colosseum, ecc.).

Questo tipo di organizzazione porta evidentemente ad un risparmio nella produzione dei singoli film, nonché ad un relativo miglioramento artistico del prodotto. E il miglioramento potrebbe essere anche più accertabile, ove non fosse stabilito soltanto il numero dei film che ogni anno una Casa produce, ma anche il soggetto di ciascuno e il complesso degli interpreti. Se ne avvantaggerebbero cura e rigore nella preparazione, dalla sceneggiatura alla scenografia, mentre si eviterebbero interferenze nella scelta dei soggetti e degli interpreti. Il complesso dei film destinati alla prossima stagione ascende a un numero piuttosto rilevante: quindici sono già pronti per la programmazione e vanno da SCIPIONE L'AFRICANO ai DUE MISANTROPI, per citare due generi completamente diversi; al film colosso potremmo avvicinare CONDOTTIERI; tra i lavori seri e di carattere drammatico sono da elencare FOSCA DEGLI ANGELI, REGINA DELLA SCALA, SENTINELLE DI BRONZO, MARCELLA; gli altri si basano piuttosto sul «sentimentale», sul «leggero»: e mettiamo tra questi i nuovi lavori di Musco, GLI ALLEGRI MASNADIERI, NINA NON FAR LA STUPIDA, IL SIGNOR MAX, GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO, I FRATELLI CASTIGLIONI, STANOTTE ALLE 11.

Tra le pellicole in lavorazione vogliono essere citate in prima linea, per il loro particolare rilievo ed il più deciso impegno produttivo: LUCIANO SERRA, PILOTA e L'ULTIMA NEMICA: largo affresco aviatorio il primo, ricco di situazioni drammatiche; film a sfondo

medico-psicologico il secondo. Tieni ai quali farebbero riscontro molti altri che, purtroppo, la nostra produzione non tratta, preferendo le battute e vantaggiose strade della commedia leggera. Quanto al bollettino degli in preparazione e degli in lavorazione, non è da dire che sia scarso o difettivo; da i TRE DESIDERI al DOTTOR ANTONIO, dalle QUATTRO RAGAZZE alle SETTE SORELLE, da NAPOLI D'ALTRI TEMPI al film per Tito Schipa, dal CONTE DI BRICHARD a PROMESSI SPOSI, da LASCIATE OGNI SPERANZA a SONO STATO IO! a Ettore Meramosca.

Nel corso dell'attuale stagione, elementi nuovi sono stati assunti nel campo della regia, da Umberto Barbaro a Camillo Mastrocinque, da Romolo Marcellini a Oreste Biancoli. E, nel campo degli interpreti, dalle reclute del Centro (Alida Valli, Giuliana Gianini, Enrico Ribulsi, Elena Zareschi, Ethel Maggi, Maria Luisa Mantovani, Nada Fiorelli, Otello Toso, Roberto Villa, ecc.) alle recenti «scoperte» (Roberta Mari, Vilma Veio, Ivana Costa, Tina Zucchi, ecc.) il cinema nostro si è insolitamente arricchito di volti nuovi e di nuove speranze: volti soprattutto femminili, ché, a quanto pare, i produttori lamentano ancora la scarsità di attori giovani.

Cominciano ad avvicinarsi al cinema scrittori e commediografi. Se si adottasse il sistema dei programmi di produzione convenientemente anticipati, non sarebbe forse difficile raggiungere una migliore collaborazione tra persone del mondo letterario e persone del mondo industriale. Intanto si sta formando una categoria di sceneggiatori (Napolitano, Lodovici, Gherardi, Margadonna, Perilli, Giannini, Soldati, De Benedetti, Pasinetti), il cui contributo ai film è, in sede preventiva, assai utile: il cinema americano deve appunto la sua maggior forza alla elaborata precisione delle sceneggiature.

La diffusione del film italiano all'estero verifica ormai quelle che ieri erano aspirazioni e speranze. Tra i film preventivamente collocati, come i colossi tipo SCIPIONE, e quelli che, dopo la visione all'interno, passano sugli schermi stranieri, il numero si ingrossa di giorno in giorno. È di ieri il successo francese di SQUADRONE BIANCO, di oggi la vendita, per tutta l'America del Sud e per l'Europa Centrale, di VIVERE: e mentre ognuno ricorda le clamorose accoglienze fatte da Berlino a VECCHIA GUARDIA, è interessante notare che in America vengono spesso presentati film italiani, perfino di cinque anni fa.

Si annunciano pure parecchie «doppie versioni». Mentre si gira un lavoro italo-olandese, si viene preparandone uno italo-francese. E, a quanto pare, Wan-

MENTRE A VENEZIA SI PROIETTANO GLI ESEM

ger non ha rinunciato a venire a Cincittà per realizzare alcuni film americani. In questa bilancia di attivi scambi internazionali, non va dimenticato il temporaneo esodo di due ottime attrici nostre (Isa Miranda e Milly Monti), chiamate da produttori stranieri a portare nei loro film l'inconfondibile stile dell'arte e dell'espressione italiana.

GERMANIA

Passando in rassegna l'ultima produzione cinematografica tedesca nonché i progetti per la prossima stagione, risulta palese l'intendimento di far del cinema uno strumento di propaganda per le idee del Regime. Intendimento in gran parte realizzato, almeno per quanto riguarda la scelta dei soggetti. L'Ufa e la Tobis dedicano la maggioranza dei loro film di prima categoria all'esaltazione di uno spirito eroico. Il regista Karl Ritter si presenta in PATRIOTI l'ambiente degli aviatori militari nel 1917: un aviatore tedesco caduto col suo apparecchio dietro al fronte francese tenta di rientrare in patria; il suo incontro con una ragazza francese serve per mettere in rilievo come l'amore non possa né debba prevalere sul sentimento nazionale. Ritter d'altronde si può considerare uno specialista del genere: un altro suo film, IMPRESA MICHAEL, s'impenna sulla guerra mondiale. Impostato e svolto con criteri rigorosissimi, questo lavoro rifugge da ogni intreccio amoroso, da ogni facile complicità di belle attrici, da ogni concessione al gusto del pubblico. Tutta la azione si svolge nell'ambiente dello Stato Maggiore tedesco durante la battaglia decisiva: anzi le scene di battaglia prendono la maggior parte del metraggio. L'elemento polemico, generalmente antisovietico, si precisa in un film come CUORI FORTI, diretto da Herbert Maisch e interpretato da Gustav Dössl: storia di un avventuriero tedesco, che si collega alla lotta antirivoluzionaria del 1919. Sotto forme più indirette, la medesima tendenza si mostra nel film tratto dalla commedia LA CITTADELLA DI VARSAVIA di Gabriele Zapolska: episodio della lotta per la libertà dei Polacchi contro la Russia zarista. L'avevamo già visto muto: la nuova edizione parlata si affida soprattutto a due grandi attrici del teatro tedesco, Lucie Höflich e Agnes Straub. Genere più sentimentale ed idillico, ma sempre in istretto rapporto con la mentalità attuale, è quello che descrive l'affetto alla terra madre, la semplice naturalezza della vita rustica: specchio, in sostanza, di una sorta di romanticismo antinovecentesco, che trova facilmente materia in certa narrativa popolare a grande tiratura e d'antica fama; come, per esempio, FORESTA INVERNALE, racconto di psicologia languida do-

vuto a Paul Keller, o IL SILENZIO NEL BOSCO, romanzo di Ludwig Ganghofer, che si svolge nel paese di Berchtesgaden. Con questi due film, il pubblico tedesco ritroverà sullo schermo l'atmosfera di due libri che non mancano in nessuna biblioteca della media borghesia. In questo filone si inserisce anche NOSTALGIA: avventura di un pescatore emigrato dalla Prussia orientale, il quale dopo una faticosa odissea ritorna in patria.

Libri di più alto tenore poetico e letterario sono stati messi a partito, poniamo, per lavori come LE AVVENTURE DEL TENENTE GLAHN, che si ispira al celebre romanzo Pan di Knut Hamsun; e per IL NEMICO DEL POPOLO (protagonista: Heinrich George; regista: Hans Steinhoff), che ritrova nell'omonimo dramma ibseniano l'attualità e, per così dire, le risonanze con le odierne tendenze della produzione tedesca.

Anche la commedia leggera, che in passato ricadeva regolarmente sulle avventure dei soliti banchieri e delle solite stenografe nei soliti ambienti lussuosi, insiste ora nel dipingere le ingenue gioie e sofferenze d'una vita rustica, più o meno arcadica e convenzionale. Il miglior tipo del genere sarà probabilmente rappresentato da una riduzione, attualmente allo studio, de LA BROCCA ROTTA di Heinrich von Kleist, che è una delle poche vere commedie veramente belle della letteratura tedesca. L'intenzione sarebbe di conservare il dialogo originale del poeta: la parte del famoso giudice del villaggio e donnaiole, Adam, dovrebbe essere interpretata da Emil Jannings, mentre la regia verrebbe affidata a Gustav Ucicky. Il programma della produzione media schiera invece un GIUOCO SULL'AIA di Georg Jacoby, insieme con soggetti dello stesso calibro: generalmente pimentati da effetti piuttosto grossolani e da forti coloriture dialettali.

Due altre tipiche tendenze del cinema tedesco, che emergono anche dai cartelloni della stagione attuale, sono la preferenza per paesaggio e costumi folcloristici da un lato, e per il dramma psicologico dall'altro. Gli esterni per il nuovo film di Pola Negri, ISOLA FORTUNATA, saranno girati a Hiddensee, bellissima isola del Mar Baltico; il regista Richard Eichberg (regista di qualità strettamente commerciali) è di ritorno dall'India, ove ha ripreso le scene per due film, il cui soggetto non è nuovo al cinema tedesco: IL SEPOLCRO INDIANO (nei tempi antichi monumentale cinedramma a puntate di Mia May) e LA TIGRE DI ESCHNAPUR. La Tobis descriverà, con scene anche sottomarine, la vita dei pescatori di coralli nel film LA PRINCIPessa DEI CORALLI mentre l'amore per gli esterni autentici e documentari



'Regina della Sca' (Aprille).



'I due misantropi' (Astro Film).

GERMANIA

Un cinema tipicamente 'a idee'; propaganda eroica e familiare; divulgazione culturale con una cospicua serie di film educativi e scientifici. Problema profondo della cinematografia tedesca: fino a che punto può un'arte 'a imagini' tradursi fecondamente in un'arte 'a idee' e viceversa?



'Irene' (Ufa).



'Il dominatore' (Tobis)

PLARI SELEZIONATI DELLA PRODUZIONE ULTIMA



'Patriotti' (Ufa).

Il cinema d'avanguardia e d'eccezione - uomini, metodi, idee - va maturando in Francia una cinematografia 'di stile'. Più che di una produzione francese, si parla di esempi sempre più frequenti e numerosi di film ottimi, eleganti, pieni di 'savoir faire'.



'Carnet di ballo' (Colosseum).



'Elena studentessa in clinica' (Colosseum).



'Le perle della Corona' (Europa).

ha portato in Egitto, Erich Waschneck (il regista di OTTO RAGAZZE IN BARCA e di MUSICA NEL CUORE) per il suo nuovo lavoro, intitolato LA CONTESSA PER IL RAGAZZO JO, che descrive un problema psicologico di conto tipicamente tedesco: la lotta di due madri per un bambino scambiato in clinica dopo la nascita. Anche a non saperlo, si indovinerrebbe che in questo film rivedremo Lil Dagover. Un altro dramma psicologico è tolto dal recente lavoro teatrale di Gerhardt Hauptmann: PRIMA DEL TRAMONTO; nel film, che ha per titolo IL DOMINATORE, Emil Jannings interpreta la parte di un vedovo già anziano che, volendo sposare la propria segretaria, si trova in lotta esasperante contro tutta la sua famiglia.

FRANCIA

Nel campo del semplice svago troviamo qualche «musicale» come L'INCANTO DELLA NOTTE, diretto da Geza von Bolvary; che darà occasione a Jan Kiepura e a Martha Eggerth di cantare un'altra volta sullo schermo le arie dell'opera famosa. Beniamino Gigli, favorito del pubblico tedesco, si presenterà nuovamente in LA VOCE DEL CUORE. Come il poema eroico, ai suoi tempi, ha figliato l'eroicomico, oggi il poliziesco tende a scuotar le sue vesciche e a darsi una maliziosa autocritica nelle canzonature del poliziesco. Ad uno di queste si è accinto il regista Karl Hartl con uno SHERLOCK HOLMES: Hans Albers e Heinz Rühmann vi impersonano le parti di due agenti privati che, demoralizzati dai cattivi affari, decidono di travestirsi: l'uno in Sherlock Holmes, con pipa inglese e berretto a visiera, e l'altro nel suo fedele assistente Mister Watson. Di Carmine Gallone vedremo MANEGE, film di circo equestre. Il giovane Paul Martin dirigerà per la quarta volta la coppia Willy Fritsch-Jilian Harvey, sempre in voga. Oltre questo film, dal promettente titolo I SETTE SCHIAFFI, la Harvey figurerà in una biografia di FANNY BSSLER, che le darà modo di mettere in rilievo la sua valentia di danzatrice. Si noti che in tutta questa rassegna non c'è occorso di menzionare neppure un film storico: evidentemente il genere non gode, per questa stagione almeno, le simpatie dei produttori tedeschi. Sarebbe superfluo dedicare un particolare discorso agli attori. Eccezion fatta per i pochi conosciuti da tanti anni, nessun nome nuovo è riuscito ad imporsi all'estero, pur godendo di una certa popolarità in Germania. (Dove gli attori nazionali beneficiano del fatto che l'importazione dei film americani viene rigidamente limitata: nei nove mesi della stagione passata furono proiettati a Berlino 140 film, di cui il 67% era di produzione interna, mentre soltanto il 14,2% era di provenienza ame-

ricana). Volendo precisare il tipo d'attori attualmente più fortunati, bisogna citare in primo luogo Heinrich George, grassone monumentale che personifica il carattere del guerriero attivo, mentre Hans Albers sintetizza il carattere dell'avventuriero dagli occhi pieni d'ardore e dalla bocca rigurgitante di fredde parolece impertinenti e dialettali. Un posto a parte merita l'eccellente Matthias Wieman (si ricordi LA MASCHERA ETERNA), giovane sentimentale, sensibilibissimo. Nel campo femminile prevale un tipo poco individuato di ragazza bionda, ingenua - sentimentale e nondimeno sportiva.

Una panoramica del cinema tedesco riuscirebbe travisata ed in completa, ove non desse almeno uno sguardo al campo del documentario e del corto metraggio, che fornisce un contributo essenziale ai programmi delle sale germaniche. Oltre i film di puro carattere istruttivo, come quelli, davvero mirabili, della Ufa (Reparto culturale) - citiamo IL MISTERO DELLA VITA e RACCI X curato dal Prof. Janker di Bonn, - si va sempre più allargando la produzione di carattere propagandistico. Un film a lungo metraggio sulle nuove autostrade: COMINCIAMO!, è pregevole opera di Ludwig Schmid Wildy; uno automobilistico DAL MILLIMETRO AL CHILOMETRO è stato ordinato all'Ufa dalla nota Casa Opel. Altri corti metraggi illustrano la fabbricazione e i vantaggi dei nuovi tessuti artificiali o propagano LA LOTTA CONTRO IL COTONE POTENZA MONDIALE. Da larga e crescente attesa è preceduto il film di Leni Riefenstahl sulle Olimpiadi del 1936, che verrà presentato agli inizi dell'anno prossimo in due parti di 3500 metri ognuna. Fra i corti metraggi di carattere didattico sono da ricordare: TESTIMONI OCULARI, che dimostra la possibilità di errori nel deporre davanti ai tribunali, e ATTENZIONE che, in forma divertente, vuol mettere il pubblico in guardia contro i ladri e i truffatori.

FRANCIA

Da qualche tempo nella produzione francese si può riconoscere un filone che trae le sue vicende dalla vita sociale, preoccupato del moderno dramma dell'individuo, dell'ambiente in cui vive, del contrasto fra la realtà e le aspirazioni. Naturalmente, non per questo essa ha rinunciato al tradizionale *vaudeville* che rappresenta sempre una alta percentuale abbastanza seguita dal pubblico; e non ha nemmeno rinunciato ai «melodrammi» derivati dal vecchio teatro di prosa. Bisogna però, riconoscere una generale ricerca della «verità» umana ed ambientale, «verità» molte volte di maniera, compiaciuta di certe crudeltà e di certe scoperte; altre volte semplici e sca-

bra, come nei film di Jean Benoit-Lévy e di Marie Epstein. Gli eccessi che hanno portato a compiacersi della descrizione di ambienti della malavita, con gente che parla un *argot* spaventoso (Jean Gabin sembra essersi specializzato) ed ha pochi scrupoli, hanno suscitato riprovazione nella stessa Francia dove si è compreso che tutto questo rappresenta una propaganda all'inverso, in un momento in cui la cinematografia francese sembra in pieno sviluppo sui mercati stranieri.

In questa atmosfera, ha trovato un fertile campo alla sua potente personalità Eric von Stroheim quale interprete per sei film; tra cui LA GRANDE ILLUSION di Jean Renoir è già terminato e L'ALIBI di Pierre Chenal, su soggetto di Marcel Achard, lo sarà tra breve. Jean Renoir potrebbe essere chiamato il regista ufficiale del Partito comunista francese. Egli realizza i suoi film coi fondi di propaganda comunista. Di lui si annuncia un film LA MARSIGLIESE. Egli è considerato uno dei migliori registi francesi, accanto a Julien Duvivier, Jean Benoit-Lévy, Raymond Bernard, Marcel L'Herbier, Léon Poirier, André Berthomieu, e ad un gruppo di giovani registi quali Marcel Carné (JENNY, DRÔLE DE DRAME), Richard Pottier (LES SECRETS DE LA MER ROUGE), Pierre Chenal (IL FU MATITA ASSALTO, L'ALIBI), Pierre Billon (COURRIER SUD, LA BATAILLE SILENCIEUSE), Marc Allégret (SOUS LES YEUX DE L'OCCIDENT, GRIBOUILLE)...

L'avventura poliziesca e di spionaggio rappresenta sempre una grande fonte d'ispirazione: LA DANSEUSE ROUGE, DOUBLE CRIME DE LA LIGNE MAGINOT, LA BATAILLE SILENCIEUSE, DRÔLE DE DRAME, HAUTE TRAHISON, ecc.

Una caratteristica dell'attuale produzione francese è che, per la maggior parte dei film, si pone grande attenzione agli esterni che vengono sfruttati al massimo. Così, i castelli della Loira serviranno a Raymond Bernard per KATIA, l'Isola di Ouessant servirà a Marcel Carné per L'ILE DES ENFANTS PERDUS, la Siria per il film JAMILÉ SOUS LES CÈDRES (soggetto di Henry Bordeaux), l'Algeria ad Alexandre Ryder per MIRAGES.

Intanto una statistica ha rivelato che in 15 mesi a partire dal 1936, su 181 soggetti utilizzati, il cinema francese ha ricorso per il 25% a lavori teatrali, per il 36% a romanzi e a novelle e per il 39% a soggetti originali. Per la prossima produzione sembrano in diminuzione le riduzioni da lavori teatrali, mentre sono in grande onore quelle della letteratura narrativa passata e presente. Citiamo fra gli autori: Tolstoj (IL PADRE SERGIO e LA SONATA A KREUTZER), Dostoevskij (LE JOUEUR, ZOLA) (LE TRAVAIL), Pusckin (LE MAÎTRE DE POSTE), Stendhal (LE ROUGE ET

LE NOIR), Balzac (PA-PA GORJOT), Ohnet (SERGE PANINE), Kessel (NUTTS DE PRINCE), Dekobra (LA MADONE DES SLEPINOSI), Colette (CLAUDINE), Carco (CHERI BIBI), Bettauer (LA RUE SANS JOIE), ecc.

INGHILTERRA

INGHILTERRA

Il carattere della cinematografia inglese - se carattere può chiamarsi - è la sua impersonalità. Parrà strano, ma un popolo che ha saputo segnare impronte così autotone, nazionali e regionali, perfino terriere e dialettali, nei domini dell'arte narrativa (tutti sanno che cos'è stato il romanzo inglese dell'Ottocento: un romanzo che, anche quando diventava europeo, si serbava inglese al cento per cento), non sia mai arrivato ad imprimere impronte altrettanto specifiche in quella moderna forma narrativa che è il cinematografo. Impersonalità, che dapprima si tradusse in una incapacità di uscire dallo scialbo, dal monotono, dall'insignificante. Anche in Italia si son veduti - ma pochi forse ne serbano memoria, che sarebbe d'altronde immeritata - certi saggi usciti dai primi cantieri sonori d'Inghilterra: i veri « filmetti », se questa parola ha un senso. Betty Balfour vi esibiva la sua cornicità tutta insulare, locale - per non dir provinciale - sprovvista perfino di quel minimo di « mezzi di navigazione » che le permettessero di varcar la Manica. Oppure erano « gialli », eran « polizieschi », erano « esotici » d'una tremenda infantilità ed indigenza di suggestioni. Poi venne la volta dell'operetta e della rivista: molto sfarzo, molte spese per nulla (PARADISO DI STELLE). In una seconda fase, quell'impersonalità si tradusse nel tentativo di fabbricare in Inghilterra la produzione più sicuramente colaudata dal successo internazionale. Fabbricare, è la parola. Fu la paradossale applicazione di un *Made in England*, inteso nel suo senso più formalistico. L'Inghilterra cinematografica venne ridotta ad un cantiere adibito a produrre, in Inghilterra e con capitali inglesi, il film tedesco in un primo tempo (SUSS L'EBREO), e un secondo tempo il film americano di tutti i generi (dal DUCA DI FERRO alle commedie leggere). La parentesi più specificamente inglese fu segnata dall'iniziativa, o dalle iniziative di due stranieri: Korda e Toeplitz. Fu, comunque, la parentesi dell'ENRICO VIII - Laughton - e della CATERINA - Bergner. Risulta pertanto difficile la definizione di una cinematografia inglese propriamente detta. Il fenomeno è stato soprattutto di capitali, finché capitali ci furono o, quanto meno, ebbero fiducia nel cinema. E i denari, fino a prova contraria, non hanno carattere.

Dopo una paradossale applicazione del *'Made in England'*, dopo di essersi comperata a colpi di banconote, la possibilità di fabbricare in casa le più rinomate produzioni straniere (tedesca, americana), l'Inghilterra è finalmente in procinto di mostrarci che cosa sia il film inglese?



'Elephant Boy' (London Film).



'Lebbre sognanti' (Enic).



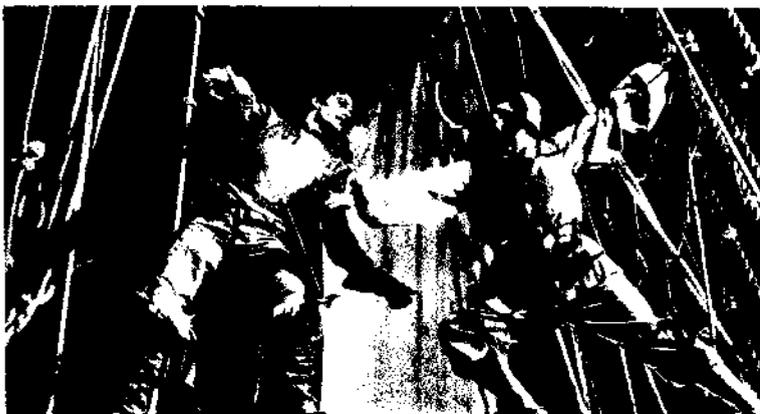
'Le tre spie' (Enic).



'La Contessa Alessandra' (Menderfilm).



'Sangue d'arancio' (Fox).



'L'invincibile armata' (Mende-film).

ALTRI PAESI EUROPEI

L'importanza, non solo pratica, ma artistica, culturale e morale del cinema si è ormai imposta dovunque. Ogni paese civile vuole avere la sua produzione. Tendenzia generale: 'fare'. E quando questo 'fare' diventa anche 'far bene', tutto il mondo se ne accorge



'Zampilli d'oro' (Paramount).



'Dopo l'uomo ombra' (M. G. M.).

Oggi poi sono fuggiti anche questi: la maggior e miglior parte delle Case è fallita o in procinto di fallire. L'impedimento all'America, con la combinazione Goldwyn, è piombato in piena crisi, a trasformare una soggezione spirituale in una soggezione di fatto. D'altronde, la produzione era ormai ridotta al minimo richiesto dalla legge del 1927 (*Quota Film Act*), che fissava una percentuale non abbassabile di film inglesi da proiettarsi nelle sale del Regno Unito.

Vedremo se le nuove combinazioni rigalvanizzeranno l'industria inglese, e ne individueranno un tipico profilo. Per intanto sarebbe assurdo estrarre una media — media di gusto e di indirizzo — da tentativi disparati: che vanno dal solito film di Marlene Dietrich (*KNIGHT WITHOUT ARMOUR*) al solito film di Chevalier (*L'AMATO VAGABONDO*), al film Clair leggermente riveduto (*FANTASMA GALANTE*). Semmai si potrebbe genericamente individuare una certa propensione per il genere storico, di cui vedremo saggi in *FIVER OVER ENGLAND* (*L'INVINCIBILE ARMATA*), e in quella *VICTORIA THE GREAT* che è ancora in lavorazione. Ma frattanto il ventaglio dei generi rimane aperto: e si parla, per esempio, di un

LET'S MAKE A NIGHT OF IT con Buddy Rogers e June Clyde, che ha affrontato in

questi giorni la visione privata dei cinematografisti suscitando, se non l'entusiasmo, una solida approvazione media; si parla di un *MAKE UP*, con Nils Asther e ancora June Clyde, che ritenta il prestigio cinematografico del circo. E, in ogni caso, la produzione rimane, come impianto, in mani straniere (Pommer, Pressburger, ecc.). Anzi, lo stesso Pommer sta costituendo, in società con Laughton, una nuova casa produttrice, che sarà battezzata *Mayflower*, dal nome della nave con cui i Fratelli Pellegrini nel sec. XVII salparono dall'Inghilterra per l'America. Anche da questa simbolica ragion sociale, si può dedurre come l'Inghilterra cinematografica non cessi di tenere gli occhi fissi oltre l'Atlantico (programma della *Mayflower*: tre film con Laughton, di cui uno prettamente in costume moderno).

Tutto sommato, se un «colpo» può aspettarsi, bisogna proprio aspettarselo da un cineasta d'eccezione, come il Flaherty, cioè dalla rondine marina che con *L'UOMO DI ARAN* ha fatto un capolavoro, ma non ha fatto primavera. Se *ELEPHANT BOY* s'è mantenuto a quell'altezza (la Mostra Veneziana ce lo dirà) potremo senz'altro parlare di grande cinematografo; ma non di una grande cinematografia inglese.

Flaherty è un poeta solitario, che potrebbe andare a lavorare dovunque.

ALTRI PAESI EUROPEI

Dai paesi dove esiste una industria cinematografica — minore — giungono ogni tanto delle sorprese. Praticamente la industria svedese, cecoslovacca, austriaca, ungherese svolgono programmi di produzione limitati ad una parziale copertura del mercato interno. Accade tuttavia che qualche film, come per virtù di una misteriosa propagazione, acquisti di colpo rinomanza internazionale e si diffonda all'estero, rivelando nuovi registi, nuovi attori, nuovi punti di vista. Non bisogna dimenticare, ad esempio, che uomini come Willy Forst o Walter Reisch provengono dall'Austria; e Geza von Bolvary dall'Ungheria. E si tratta, come è noto, di nomi eminenti dell'attuale produzione tedesca. Willy Forst, divide la sua attività tra Berlino e Vienna: a Vienna, appunto, metterà in cantiere un *BEL AMI*, tratto da un soggetto suo, che sarà musicato da Peter Kreuder, il musicista di *ALLEGRIA*; Geza von Bolvary, dal canto suo, passa da Berlino a Budapest a Vienna, dove realizzerà *DR. CHRISTIL'S ERSTER TALL*, protagonista Paula Wessely.

Tra Austria, Ungheria, Germania, si producono film in compartecipazione. E il lavoro si svolge negli stabilimenti della Tobis-Sascha come in quelli della Hunnia. L'Ungheria annuncia però qualche promettente film in proprio: *MAMI* diretto da John Wazary, *HÔTEL SUNRISE* diretto da Bela Gaal, *MAZSOLA* diretto da Victor Gertler.

Anche gli stabilimenti A. B. di Praga sono in continua attività. Talvolta anche i francesi vengono a produrvi: Duvivier, per esempio, vi ha realizzato il *GOLEM*. Attualmente la Cecoslovacchia sta elaborando un programma abbastanza vasto: nel quale mette conto di rilevare un film con i due comici Woskovec e Werich, *IL MONDO È NOSTRO*, per la regia di quel Mac Fric, che già aveva diretto quei due attori in *HEJ-RUP*, e che vanta al proprio attivo l'ottimo JANOSIK. Assai impegnativo è *IL BATTAGLIONE*, che si svolge nei bassifondi di Praga durante la guerra; regia di Miroslav Cikan. Anche Josef Rovenski, direttore meritamente noto dopo *AMORE GIOVANE*, e *MARYSA*, prosegue la sua intelligente attività con *LA GARDE-BARRIERE N. 47*. Un titolo curioso: *STORIA FILOSOFICA*, regia di O. Vavra; un titolo commerciale: *UNA DONNA SOTTO LA CROCE*, regia di Wladimir Slavinski. In Svezia prosegue, regolare, la produzione di Gustav Molander; mentre Gustav Edgren avrebbe scritturato il regista Victor Sjöstrom per la interpretazione di un film. Sjöström, per chi non lo ricordasse, ha iniziato appunto come attore la propria carriera cinematografica. Interessa pure lo

annuncio di una commedia leggera che Ivar Johnson sta girando, con Anna-Lisa Ericsson come protagonista. Dal canto suo, la Danimarca continua ad allineare le proprie forze: George Schuevoigt, che già lo realizzò in muti per l'interpretazione di Mona Mortenson, riprende ora il motivo di LAULA.

A M E R I C A

La produzione americana è caratterizzata dall'incrollabile proposito di impostare ogni film sulla preventiva garanzia di un successo commerciale. Il produttore americano è un tipo che vuol giocare sul velluto: non punta se non ha in mano almeno una carta: sia il soggetto ricavato da un romanzo o da una commedia famosi, o premiati, o comunque d'autore celebre; sia il complesso degli interpreti; sia il nome del regista. E meglio ancora se quelle carte sono due: che è il caso più frequente. Da quel produttore — che si chiama Goldwyn, o Wanger, o Selznick, o Lasky, o Berman — dipende l'impostazione del film. Ogni nome di produttore implica una costellazione d'uomini di fiducia: sceneggiatori e registi e scenografi, a lui legati da contratti a lunga scadenza e da una precisa disciplina, che si estende perfino al « creatore » della compagnia, cioè al regista. Può quindi accadere che un film come MARCO POLO, prodotto da Goldwyn, venga iniziato da un regista (John Cromwell) il quale lo abbandona al settimo giorno di lavorazione, e il produttore provvede immediatamente a sostituirlo con un altro (Archie Mayo). Diversamente accade se il regista diventi famoso, se il suo nome grandeggia sui cartelloni a scapito perfino del primo attore o della prima attrice: insomma se il film venga considerato « una produzione » di questo o quel regista; mettiamo d'un Capra o d'un De Mille. Prima conseguenza: gran parte del lavoro preparatorio, per ciò che concerne il produttore, consiste nell'assicurarsi gli elementi pubblicitari su cui basare il lancio del film. E in questa materia non ci sono regole: o meglio la regola migliore è il futo. A volte i nomi degli interpreti son la « chiave » della pubblicità preventiva (un film Garbo, un film Shirley Temple, un film Rogers-Astaire), mentre altre volte è proprio la mancanza dell'interprete che vien fatta lavorare come richiamo, come tema per variazioni ad opera dell'ufficio voci: supponiamo, la pellicola che Selznick sta per produrre e che Cukor dirigerà, tratta dal fortunatissimo romanzo della Mitchell: *Gone with the wind* (premio Pulitzer), non ha ancora la prima attrice. Chi sarà? I giornali ne parlano, il pubblico sarà curioso di vedere l'esito della ricerca che, a quanto

pare, risulta difficile.

A M E R I C A

L'indirizzo industriale emerge quindi abbastanza chiaro. Si tratterebbe ora di precisare un indirizzo artistico. Ma questo è problema più arduo, poiché la produzione americana è sostanzialmente eclettica. Essa realizza, a suo modo, un'evoluzione dei generi, che va di pari passo coi tempi, con le riforme sociali (tutto, beninteso, *con grana salis*) e infine con un preteso gusto del pubblico provocato per tre quarti dagli stessi produttori, i quali ne tentano di continuo l'assaggio col lancio « sperimentale » di nuovi generi.

Non è escluso il rifacimento di vecchi film muti; già se ne son visti la scorsa stagione, da SOTTO DUE BANDIERE ad ANNA KARENINA a BECKY SHARP. E se ne vedranno altri come STELLA DALLAS, per il quale è impegnato nientemeno che King Vidor, o come ROBIN HOOD e IL PRIGIONIERO DI ZENDA e IL GIARDINO DI ALLAH. E neppure è esclusa la ripresa di soggetti già sfruttati come MICHELE STROGOFF, L'EQUIPAGGIO; o perfino di « sonori » americani abbastanza recenti, da riverniciarsi con nuove elaborazioni, come MADAME BUTTERFLY, che sarà cantata da Gladys Swarthout.

Si canterà molto nei film americani della prossima stagione. Canteranno Grace Moore, Jeanette MacDonald, Nelson Eddy, Lili Pons, Allan Jones, Irene Dunne, e infine la piccola Deanna Durbin che dalla radio è passata sullo schermo, dopo mesi di preparazione cinematografica e di « assaggio » preventivo: successo enorme, per cui al primo film della Durbin, quindicenne appena, ne succedono immediatamente altri due, in uno dei quali apparirà come « primo attore » il direttore di orchestra Leopold Stokowski: trovata tipicamente americana questa, di portar sullo schermo i nomi famosi in altre arti. Insomma, l'annata si svolgerà sotto il segno della musica. Gli altoparlanti travaseranno in gran copia canzoni e danze. In grande lavoro sono Irving Berlin, Jerome Kern, e le « coppie » Rainger-Robin, Donaldson-Adamson, Kaper-Jurmann. Wangers s'è ricordato dell'OPÉRA DE QUATRE SOUS ed ha avuto la buona idea di invitare Kurt Weill a comporre la partitura di THE RIVER IS BLUE.

D'altronde le canzoni di un film costituiscono anch'esse un elemento commerciale non trascurabile. Una canzone vale una trovata, una battuta divertente, una di quelle spiritose uscite o combinazioni che, in saporose e leggere commedie, sono ormai la specialità degli autori ungheresi. Dove appunto il successo americano degli ungheresi, opportunamente lanciati da un loro rappresentante. Bus-Fekete, è fortunatissimo. Dopo RAGAZZE INNAMORATE, almeno cinque film saran-

Chi ha gustato e gusta il successo non può a meno di adorarlo. Il successo, 'problema centrale' del cinema americano: possederne le chiavi e magari i grimaldelli non basta a farne degenerare l'abitudine in un vizio. Tipico prodotto per masse, il film hollywoodiano sembra tuttavia volto di prevalenza ai drammi e vicende dell'individuo, nei quali volentieri esaurisce la maggiore e miglior parte delle proprie capacità di 'epica' e di 'melodramma'



'Parrell' (M. G. M.).



'Notti messicane' (Pickford-Laskyl).



'Vita di Zola' (Warner).



'L'inferno del '822' (Universal).

no realizzati su soggetti suoi, o ridotti da commedie sue: e avranno a protagoniste attrici come Annabella, o meglio ancora, come la Garbo. Viene poi Molnar di cui la Metro si è assicurata: UN GRANDE AMORE e la RAGAZZA DI TRIESTE. E l'ungherese Melchior Lengyel è stato il soggettista di ANGEL di Lubitsch, e dell'ungherese Geza Herczeg è stata tradotta in film la VITA DI ZOLA.

Ma non per questo vengono trascurati gli autori americani. Così si può star sicuri che Charles Bunting Kelland, soggettista di È ARRIVATA LA FELICITÀ (per citare il più conosciuto dei suoi « titoli ») non verrà lasciato in ozio: già si annuncia STAND IN. Di Fanny Hurst, l'autrice del romanzo *Back Street*, donde fu ricavato un magnifico film (sfigurato dagli importatori italiani in una irricognoscibile DONNA PROI-

BITA) vedremo SISTER ACT. E di Booth Tarkington, dopo PRIMO AMORE (la deliziosa e stragante commedia interpretata dalla Hepburn) ecco RENNIE PEDDIGOE. Faith Baldwin, di cui non si dimentica NEL MONDO DELLA LUNA, creerà la trama di COMETA SU BROADWAY. Samuel Hopkins Adams, l'autore della novella da cui fu tolto ACCADDE UNA NOTTE, sta scrivendo THE PERFECT SPECIMEN. In questo lavoro di fortunati, bisogna mettere anche il romanziere James Hilton, con la serie: CAVALIERE SENZA ARMATURA, ORIZZONTE PERDUTO, GOOD BYE MR. CHIPS. Tutta gente ben pagata. Si parla di cifre favolose (200.000 dollari!) corrisposte a George Kaufman e Moss Hart per la riduzione in film della commedia *You can't take it with you*. Realtà vera o annuncio pubblicitario? Non indaghiamo. Certo Kaufman, sia

in collaborazione con Hart (un altro loro lavoro verrà filmato, MERILLY WE ROLL ALONG), che con la Ferber (vedremo STAGE DOOR con la Hepburn e la Rogers), è celebre per le sue alte tariffe quasi quanto per i suoi lavori. E, a loro volta, due autori della TRAGEDIA DEL BOUNTY: Nordhoff e Hall, non solo hanno composto il soggetto per HURRICANE di John Ford, ma la TRAGEDIA avrà un seguito nel film LE ISOLE DI PITCAIRN. È noto infatti che la storia degli ammutinati del Bounty non è terminata con l'episodio che fa da finale al film; ancor oggi esistono alle Pitcairn i discendenti dei personaggi impersonati da Clark Gable e Franchot Tone: una razza, come racconta Joan Lowell in un suo romanzo, che sta per estinguersi. Nè il BOUNTY rimarrà l'unico film ad avere un seguito. Così L'UOMO OMBRA, per la cui serie (DOPO L'UOMO OMBRA, RITORNA L'UOMO OMBRA) lavorano il soggettista Dashiell Hammett e gli sceneggiatori Albert Hackett e Frances Goodrich. Idem per la serie Tarzan, e per quella Charlie Chan, mentre una nuova si sta annunciando: MISTER MOTO. E rivedremo pure il film a episodi: che verrà « rilanciato » con una riduzione sullo schermo della SAGA DEI FORSYTHE di Galsworthy, richiesta dai critici americani in un referendum.

Nel medesimo referendum quegli stessi critici hanno richiesto ancora altri film tratti dal teatro di Shakespeare, ma per il momento i produttori non paiono aver premura di accontentarli. Vengono invece di gran moda, per uso cinematografico, romanzi di Kipling; i CAPITANI CORAGGIOSI pare abbiano consigliato di ritenere la prova con KIM, LA LUCE CHE SI SPENDE e WEB WILLIE WINKIE, nel quale ultimo al bambino che dovrebbe far da protagonista è stata sostituita una bambina, per permettere a Shirley Temple di dar nuovo saggio di sé. E, risalendo le filiazioni letterarie, da Kipling si torna a Stevenson, di cui si comincerà col mettere a contributo KIDNAPPED.

Come per Shirley Temple, così per le Dionne e per altri interpreti di specifiche attitudini, o di più sicuro richiamo, vengono affannosamente ricercati soggetti. A pensarci, si tratta anche qui di film a serie. La Temple è sempre lei, e delle Dionne vedremo a poco a poco tutta la vita, ambientata via via in diverse vicende. Per gli attori importanti si studiano poi le combinazioni, le coppie: da Myrna Loy - William Powell, a Loretta Young - Tyrone Power, da Simone Simon - James Stewart, a Luise Rainer - Robert Montgomery, a Sylvia Sydney - Henry Fonda ecc... Naturalmente le « grandi isolate » rimangono isolate non meno che grandi: così

la Garbo, per la quale si sta allestendo MARIA WALEWSKA; così la Dietrich, che appare LA AMARITA e MEZZANOTTE. La Hepburn è più modesta. Del resto a lei convengono piuttosto i film tipo PRIMO AMORE che le grandi macchine, come MARIA DI SCOZIA; ed eccola infatti in QUALITY STREET, dal romanzo di J. M. Barrie.

E i registi? Di Van Dike non si contano i film; limito uno gliene fanno cominciare un altro, senza tregua; Hathaway ha terminato ANIME SUL MARE, Stahl ha terminato PARNELL, Mamoulian è pronto con HIGH, WIDE AND HANDSOME, Capra amburoca un CROPIN, La Cava si occupa di STAGE DOOR, Fritz Lang, dopo FURY (che gli valse in Hollywood il soprannome Fritz Fury Lang) ha ormai girato altri due lavori e si accinge a dirigere la Dietrich in MEZZANOTTE. Anche Dupont lavora in America, e anche Machaty, e presto sarà la volta di Ophüls. Ma degli europei il più fortunato è Dieterle: PASTEUR lo ha decisamente portato in prima linea.

Quanto alle grandi produzioni, ogni ditta ne mette in cantiere almeno una. Le puntate più grosse sono fatte d'ordinario su film di complesso, come LE MILLE e UNA NOTTE o I FILIBUSTIERI, o VOGUES 1938 o GOLDWYN FOLLIES; salvo s'intende, che non sia il film trascurato in partenza ad ottenere i successi più clamorosi.

Altro problema: il colore. Ogni produttore fa le sue dichiarazioni pro-colore ed annuncia che lo adotterà per uno o più film. E allora: il colore attaccherà? Non attaccherà? Per ora si tratta di un fenomeno prettamente industriale. Alletta molto il colore in esterni naturali (LEGGE DELLA FORESTA, BASSA MARIA, ecc.). Strano; perché semmai è proprio il colore voluto e strettamente funzionale che ha una ragione d'essere artistica. Per lo meno risulta, in certo senso, più simpatico. Qualche fiaba, per esempio. E infatti l'intelligente e prontissimo Walt Disney è già al lavoro con un disegno animato e colorato a metraggio normale, ispirato alla FANCIULLA DELLA NEVE.

Si può parlare dunque di « tendenze » del cinema americano? Forse un riflesso della vita americana attuale è riconoscibile, o può esserlo, in qualunque film. Si esclude tuttavia la propaganda; che, dove faccia capolino, rimane sempre limitata ed indiretta. In genere il produttore americano, quest'anno più ancora che per il passato (vedi film *gangster* e *anti-gangster*, ecc.) mira allo « spettacolo »; sia esso musicale o tutto-dialogo. E cerca di presentare (questo sì, è forse propaganda) i suoi attori in combinazioni attraenti; salvo servirsi anche di attori e di attrici d'altri Paesi, per mantenere quel prestigio internazionale che assolutamente (ed a ragione) non vuol perdere.



'Il sigillo segreto' (Fox).



Follie di Broadway 1935 (M. G. M.).



'I candelabri dell'imperatore' (M. G. M.).

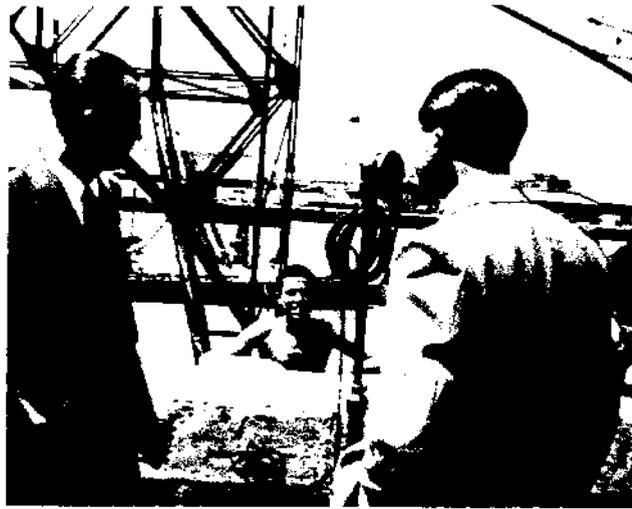
Nell'offrire al lettore questa 'panoramica' della produzione imminente, 'Cinema' si lusinga che essa possa essere utile anche dai nostri produttori, che potranno sin da ora trarne le loro conclusioni sugli 'indirizzi' prossimi del film, invece di accodarsi alle varie 'mode' quando sono già al tramonto e di tentare lo sfruttamento di un 'successo' quando il filone è già esaurito nell'interesse del pubblico

PREPARAZIONE CINEMATOGRAFICA E PREPARAZIONE RADIOFONICA

PREPARAZIONE cinematografica: intendiamo preparazione alla ripresa delle attualità, dei documentari, dei corti metraggi insomma. In tale settore già si adoperano, in alcuni paesi, registi specializzati, provenienti dal cinema sperimentale; ma quanto spesso (anzi sempre) quei film risultano poi anonimi nei titoli; e quanto più spesso i film di attualità vengono diretti dagli stessi operatori: i quali, ormai, hanno raggiunto una certa pratica, come velocità ed abilità, pratica che si risolve nella ripresa convenzionale dell'avvenimento.

La preparazione cinematografica si fa, in Italia, attraverso il Centro Sperimentale, ed è portata, ben s'intende, verso il campo professionale: regia, scenografia, interpretazione, fotografia. Ora potrebbero, dal «Centro», uscire anche i registi per le attualità. Sarebbero utilissimi e benvenuti.

In Centro di preparazione radiofonica, la provvida istituzione dell'EIAR che testé ha chiuso il suo primo anno di vita, offre un esempio di ottima preparazione all'«interpretazione» delle attualità: si tratta qui di un problema in massima parte inverso a quello del cinema: ma identico in un punto: il montaggio: laddove nel cinema il problema è di raccontare per immagini l'avvenimento o descrivere un luogo, una fabbrica, un metodo di lavorazione con



Uso d'attori al porto fluviale di Roma

la visione di campi lunghi e dettagli, nella radio il montaggio è montaggio di parole, suoni e rumori, disposti secondo un certo ritmo e una determinata prospettiva.

Il Centro Radiofonico possiede anche, opportunamente, un corso per i registi di commedie alla radio: sceneggiatori, in certo senso, montatori, che hanno il compito, in sostanza, di adattare il lavoro, sostituendo le parti esclusivamente visive con accorgimenti fonici.

All'esame di ammissione per «Registi e soggetti» avevano partecipato nientemeno che 60 concorrenti. Le prove erano tre: riduzione di una commedia, adattamento di un racconto, composizione di una radioscena. Cinquanta aspiranti radiocronisti, il cui esame orale era basato sulle doti di improvvisazione e della capacità di descrivere avvenimenti durante il loro svolgimento. Poiché la capacità inventiva non deve mancare al radiocronista: il sapersi adattare alla situazione è suo particolare compito: nel caso di una modificazione di cerimonia il cui svolgersi era altrimenti previsto, ad esempio, il radiocronista deve supplire con risorse improvvisate. Infine il Centro svolse un corso per annunciatori e per Radiofonomontatori.

Dal dieci dicembre ad oggi si svolsero lezioni sul teatro Radiofonico, sulla tecnica della Radio, sui compiti nazionali della Radio e principi di una estetica, sulla cultura fascista, sugli usi e costumi delle regioni d'Italia. Gli esami finali furono particolarmente severi; si pensi che solo uno è riuscito idoneo alla prova per «registi e soggetti», 7 prescelti come radiocronisti, tre annunciatori e quattro annunciatrici, tre radiofonomontatori. Quasi tutti immediatamente assunti dalla Direzione Generale e dall'EIAR, i «diplomati» immediatamente si sono messi al lavoro. Due dei radiocronisti che fecero il «servizio» (dalla Farnesina e da Santa Maria degli Angeli) per i funerali di Guglielmo Marconi, erano allievi del Centro; e se la cavarono benissimo.



Esercitazioni al campo degli Asinari

COLANTUONI E "I CASTIGLIONI"

DEVO BRUCIARE LE TAPPE. Qualunque possa essere il mio pensiero su I FRATELLI CASTIGLIONI, esso va enunciato prima del verdetto di quel giudice di suprema istanza che si chiama il pubblico e la critica. Ed è intuitivo. Un eventuale grande successo veneziano potrebbe consigliarmi a temperare le mie convinzioni: un successo meno caldo, ad accentuarne i «rilievi». Il discorso ha, invece, da essere limpido; e fatto a prescindere da ogni contingenza di tempo, e dall'esito dell'esperimento dello schermo.

Au dessus de la mêlée, insomma. (Non badando a quel traduttore dal francese, che credeva significasse: al di sopra della Melato).

*

Intanto, come sintomo non del tutto trascurabile, sta questo fatto: all'annuncio che dalla mia commedia: *I Fratelli Castiglioni* si stava per trarre un film (c'erano già state nove traduzioni in lingue straniere, ventiquattro in altrettanti dialetti, il tentativo di cavare un libretto d'opera, la riduzione per il teatro «unisessuale», la diffusione per Radio, e via dicendo) non ci fu nessuno in Italia, fra quanti mi conobbero come regista teatrale, che sospettasse la possibilità che altri, e non io, potesse esserne il regista cinematografico.

Già previsto l'urlo della replica: - E lei crede che sia la stessa merce? Ignora l'abisso che intercorre tra etica ed estetica della «ripresa» meccanica, ed etica ed estetica del teatro di prosa? Non sa, forse, che...? - E già il noto repertorio delle verità con la manovella, destinate a polverizzare quelle della ribalta senza microfoni.

Rispondemmo già a qualcuno che, come quella benedetta differenza era stata vista subito da migliaia di cineasti, i quali non erano affatto stati partoriti in un lenzuolo verticale da sala di proiezioni, così era probabile che ce ne fossimo accorti anche noi, «esperti» di quel Teatro a voce viva che, in attesa della adesso sopraggiunta celluloida, aveva, bene o male, divertito un paio di millenni di generazioni.

Replicammo che, come assistendo alle commedie degli altri avevamo finito con l'imparare a scrivere qualcuna anche noi, parimenti assistendo ai film congegnati dai predecessori, diventava verosimile che si potesse essere arrivati ad apprendere, anche noi, la cifra e i sortilegi; tanto più quando - come colui che parlava - ci si era già dimostrati capaci di qualche audacia tecnica senza precedenti (chiedere, a chi se ne ricorda, di una *Passione di Cristo* data a Milano, nel gigantesco Palazzo dello Sport - primo esperimento italiano d'un favoloso Teatro di masse - e in cui, alla presenza di diciottomila spettatori, si giunse a mostrare - tra l'altro - una sbalorditiva Ascensione del Figlio di Dio ai sommi cieli); e, soprattutto, quando, lo stesso personaggio, era stato il primo, nel 1914, a tentare, presso la Casa Gaumont, di Parigi, il primo esperimento pratico di sincronizzazione tra film e voce, riuscendoci al punto da avere dalla Casa francese un'offerta categorica di collaborazione fissa.

Infine si completò la perorazione facendo notare che l'eventuale regia da assumersi

Fino a che punto ha diritto il regista di modificare l'opera del poeta? Un problema diabolico... trattato con diabolico brio

CARLO BANTI



- Ma che ne hanno fatto - chiede angosciata Luisa Ferida - della commedia di Colantuoni?
- Silenzio... - risponde prudentemente Camillo Pilotto, mettendosi un dito sulle labbra.

dal neo-realizzatore, non significava affatto l'esclusione dei tecnici dei singoli settori necessari a produrre l'opera complessiva; ma che solo si trattava di subordinarne le rispettive competenze al disegno supremo di un capo, come compete a un direttore d'orchestra non già di suonare, bensì di fondere nel necessario impasto perfetto, le varie voci della cavéa sinfonica.

Tutto questo, e molto altro, fu detto; ma non in flui per nulla sulle decisioni di chi avendo, un giorno, acquistato il diritto di «filmazione» della mia tragicommedia, aveva acquisito insieme anche quello di farne materia *corcèable à merci*, e di rispondere con un rifiuto - benché nella forma cortese propria del Signor Amato - alla mia proposta di assumere la sovrintendenza o, almeno, una forma di collaborazione direttiva, nella ripresa. Ne seguì che oggi, alla vigilia della sua proiezione alla grande assise di Venezia, io non conosco, del film, se non una cinquantina di metri, che mi vennero mostrati, incidentalmente, a Tirrenia; e che il resto dovrà andarmelo a vedere al Lido.

Poco male. Anzi: emozione di terzo grado, davanti alle cose belle che, senza dubbio, il regista avrà saputo realizzare. Col mio diritto di andare a vederle tutto solo, pagando il mio bravo biglietto d'ingresso, a conclamazione dei miei connotati di perfetto forestiero.

Quello - in altri termini - che nel linguaggio dei Giri ciclistici, si chiama un «isolato».

Bartali.

Puro siccome un angelo.

*

Ma devo riconoscere a Giuseppe Amato un grosso merito. Dopo, cioè, che a tentare una «riduzione cinematografica» de i FRATELLI CASTIGLIONI fu invitato un intero buon nerbo di scrittori e affini, d'ogni specie, fu proprio Amato a fare la considerazione rivoluzionaria: - E se, in ultima analisi, provassimo anche con l'autore della commedia? E così avvenne. Fatta, pertanto d'accordo col regista, non solo la sceneggiatura, ma persino buona parte del primo «taglio» fotogrammatico del primo atto, proseguì, più tardi, nella sola sceneggiatura - poi tagliata e fotogrammata dal regista stesso - e nella stesura del dialogo. Dopo di che, ripartì.

La delusione doveva toccarmi dopo. Andato, cioè, un giorno - sebbene non invitato - a Tirrenia, e fattami fare visione di un tratto della pellicola, in buona parte definitiva, constatatai che, già in quel suo frammento brevissimo, le mie parole erano state alterate in numerose battute. Non solo; ma appresi, e udii, che - con altre di cui già sapevo - una maggiore innovazione era stata apportata in uno dei punti più tipici e significativi del lavoro; innovazione che dal lavoro stesso eliminava pro-

prio quel senso volutamente ermetico e pauroso, che in tutta Europa, oltre che da noi, aveva costituito la trovata-base di tutto il copione.

Da notarsi subito che, nel caso di cui sto dicendo, non si trattava già di uno di quegli elementi dell'azione scenica che, in forza della diversa natura delle due sedi - teatro e schermo - esigono le trasformazioni e gli adattamenti di cui solo un commediografo a cervello ridotto potrebbe non riconoscere la necessità. Affatto. Qui era, ed è, invece, la sostituzione arbitraria di uno dei fattori base del pen-

siero ispiratore della commedia, con un'altra idea che, non solo altera il valore artistico della vicenda immaginata, ma ne diminuisce - e questo è l'importante - l'effetto drammatico stesso, col dare una spiegazione, di genere spiccio, a un episodio di cui tutta la suggestione consiste, invece, nel non averne nessuna; l'indeterminato e il misterioso avendo sempre, notoriamente, una maggiore presa sull'animo dello spettatore, che non le spiegazioncelle didascaliche, e, soprattutto, niente affatto necessarie.

Contro tale manomissione in un punto ultra-essenziale, capitale forse, dell'opera, intervenni, allora, con una lettera serena, con la preghiera che la deformazione venisse eliminata.

Non ottenni risposta; e, a non drammatizzare la cosa, decisi di tirar via; e di campare egualmente sereno...

La stortura venne, in seguito, rimossa, ed è rimasta ancora?

È quanto saprò a Venezia. Dove saprò anche il resto delle eventuali «rettifiche», od aggiunte, apportate al mio dialogo.

Il quale dialogo costituendo - tra parentesi - uno degli elementi più caratteristici e - perché non dirlo? - acclamati della commedia, fino al punto da avere ottenuto l'unanimità dei consensi e da essere stato definito come «inconfondibile», mi autorizza a domandare come mai, rendendosi necessari in esso dei logici prevedibili rimaneggiamenti, non si sia ricorso, per apportarli, al medesimo autore del resto delle «battute».

Ne sarebbe venuto fuori un indiscutibile vantaggio nell'unità, non solo dello «stile», ma (lo stile essendo l'uomo) nella stessa definizione dei caratteri dei personaggi, ciascuno dei quali è - nei CASTIGLIONI - differenziato dagli altri, da una propria, altrettanto *inconfondibile*, psicologia; palesata, più che da ogni altro elemento, dalla specialissima rispettiva parlata.

Un problema, insomma, di scrupolo d'arte, che andava risolto con tutta delicatezza. E che, invece, non fu affacciato.

*

Ed ecco profilarsi, per la millesima volta, il famigerato problema dei limiti, o del nessun limite, che il diritto morale e artistico del poeta può, occorrendo, imporre al riduttore dell'opera sua in forma e specie cinematografica.

Faccenda con barba, cominciata, probabilmente, il giorno del primo incontro fra cineasta e copionista, e che va dagli inizi - noti a Francesco Soro - sino alle cose spassose più recenti: dall'accapigliarsi di Henry Bernstein con la Matador e la Pathé Cinema a proposito di MÉLO, concitata troppo duramente per le feste dai suoi registi e produttori, chiamati per questo a risponderne al Tribunale della Senna,

allo «snaturamento», noto a tutti, di CETTE VIEILLE CANAILLE di Nozière; dalle «protesi» imposte a PAIX CHEZ SOI e a BOUBOUROCHE, di Courteline, al cosiddetto «massacro» di CIBOULETTE, una delle più fortunate operette, dovuta allo spirito travolgente di De Flers e Francis De Croisset; dalle beghe minori, innumerevoli, scoppiate in ogni luogo della Terra dove esista un cine-cantiere o una cine-città, alle non ancora esaurite discussioni circa la opportunità delle varianti, e del lieto-fine, imposti al capolavoro dell'uomo di Agrigento: IL FU MATTIA PASCAL.

E vengono a mente le diatribe furiose, la requisitoria dell'Antoine, invocante un mezzo «per proteggere un po' di più il valore delle opere che devono essere portate allo schermo, e ciò nell'interesse dello stesso cinema»; viene, infine, fra tutte potente, la voce di Mariano d'Amelio, il quale pure riconoscendo al produttore una quantità enorme di diritti, in vista della «diversità» del pubblico che va al cinema, da quello destinatario di una pura opera d'arte, conclude la sua dissertazione, con l'affermare categoricamente che «la facoltà di modificare non è, però, senza limiti».

Punto al quale si voleva arrivare. E assioma-luce. «Assistere» aggiunge il gran giurista - allo scempio della più sacra proprietà, quella dell'ingegno, senza poter reagire, val quanto assistere alla peggiore offesa alla propria personalità e rimanere inerti».

Ma se i giudici ai quali Bernstein si rivolse dovettero dare torto all'autore di MÉLO - specifica il maestro - ciò fu solo perché nella legislazione francese manca una tutela del diritto personale e morale dell'autore sulla propria produzione. Interessante a sapersi. Poiché quello che nel Codice repubblicano non si trova, il Fascismo lo ha invece voluto, da tempo, nelle proprie leggi che difendono il patrimonio dell'intelletto.

C'è infatti, un articolo della legge 7 novembre 1925, il quale da dodici anni rappresenta, oltre che una conquista potente della civiltà del Littorio, altresì un baluardo insormontabile contro i manovellisti che, in nome di quella tale - «diversità» dei pubblici, esagerano nelle metempsicosi...

*

Discorso ostile alla nascita pellicola, tratta dalla cosa mia? Libero, ogni cranio, di pensarlo. La serietà non è obbligatoria, come la Leva.

Qui si voleva, soltanto, rendere noto un niente affatto anormale urto di posizioni tra la mentalità d'un produttore, in assoluta buona fede nel proprio sforzo appassionato, e quella d'un cosiddetto «poeta» che per essere tale, e commediografo per giunta, si vede messo, praticamente, in mora quale incapace di accedere ai superiori problemi delle sale al buio... Si voleva richiamare l'attenzione di Cinclandia, terra di esperienze non mai sufficienti, sull'imminente proiezione d'un film di cui l'esito potrebbe, dopo la conoscenza del piccolo retroscena che ho svelato, assumere il carattere d'una particolare dimostrazione: da valere per le future giurisprudenze. Del magistrato - anche francese - e del semplice «uomo della strada».

Che è, in questo caso particolare, l'uomo della platea pagante. Come me.

ALBERTO COLANTUONI

La coperta in mezza pelle per rilegare il 2° vol. di "Cinema" costa L. 9 (comprese spese postali racci) e va richiesta alla nostra Amministrazione (Roma, via Tezzano Spallanzani 1-A).

GUIDA MONACI
INFORMAZIONI COMMERCIALI

ROMA - Largo Tritone, angolo via Traforo 146



G. RIGHELLI

LASCIATE OGNI SPERANZA! è il titolo del nuovo film che dirigerà Righelli non appena terminato il montaggio di GATTA CI COVA!

OGNI REGISTA, in proiezione, è un formidabile chiacchierone. Discute, approva, disapprova quello che passa sullo schermo: in quel momento è, quindi, un uomo propenso a parlare. Per questo abbiamo colto Gennaro Righelli mentre passava in proiezione le ultime scene girate di GATTA CI COVA!

— Chi è? — gridò quando entrammo. Avevamo fatto il minimo rumore possibile, ma vide evidentemente la bianca luce del giorno dalla porta che si apriva.

Noi tacemmo. Per cui, forse, credette che non fosse entrato nessuno. Ma, al primo intervallo, ci trovò seduti comodamente in una poltrona accanto a lui.

— Non è posto per voi, questo! — ci disse.

Ma la cosa andò a finire in bene perché di lì a un poco egli aveva terminato e fu uscendo in automobile che egli ci raccontò del suo prossimo film: LASCIATE OGNI SPERANZA!

Questo titolo maschera la riduzione cinematografica d'una delle più rappresentate commedie del nostro repertorio comico. Ha servito a Petrolini (*La fortuna di Cecè*), ai De Filippo i quali l'hanno recitata sotto il titolo *Sogno di una notte di mezza sbornia*. Autore: Athos Setti.

— Credo che anche cinematograficamente la sostanza ci sia — ci spiegò Righelli. — La vicenda, come è stata rielaborata dagli sceneggiatori si presenta movimentata, ricca di trovate nuove e vecchie. L'attesa della vincita e più tardi dell'ora che dovrebbe portare la morte al vincitore sono momenti sfruttati con tutte le possibili risorse. Inutile, mi sembra, raccontare i dettagli d'un'azione che si può dire, si giustifica, — a parte lo spunto fondamentale, — attraverso la concatenazione dei singoli episodi.

— E gli interpreti?

— Gandusio sarà il protagonista. Ci sarà poi Rosina Anselmi...

— E i fratelli De Rege?

— Già, è bene precisare che, malgrado la presenza dei fratelli De Rege, il film non sarà imperniato sullo stesso meccanismo della commedia come è interpretata in teatro da Eduardo e Peppino De Filippo.

A questo punto Righelli frenò bruscamente. Un carro era sbucato da una via laterale e ci si era messo dinanzi. La strada era stretta e non si poteva sorpassarlo. Righelli tentò più volte inutilmente.

— Lasciate ogni speranza! — dicemmo sorridendo indicando il carro.

— Già! — borbottò imbronciato Righelli. — Proprio così.

E mise l'automobile a passo d'uomo.



ISA POLA

Interpreta attualmente SONO STATO IO! e si prepara a sostenere il ruolo principale in GLI UOMINI NON SONO INGRATI

A VENEZIA, mentre si recitavano, in Campo San Cosmo, *Le Baruffe Chiozzotte*. Una folla enorme, malgrado certi nuvoloni che facevano prevedere poco di buono. E infatti, ad un tratto, venne giù qualche gocciolina e poi uno scroscio violento. La gente s'intriccò in massa fra le sedie. Gli attori fuggirono.

Inseguimmo Isa Pola al coperto e la raggiungemmo che scrollava le mani e si guardava l'abito zuppo di pioggia. Baseggio sulla porta guardava il cielo e mormorava non si capiva bene che cosa. Chiedemmo a Isa Pola notizie del film GLI UOMINI NON SONO INGRATI.

Isa Pola ci guardò in modo curioso.

— E vi par questo il momento di parlar di cinematografo? — ci chiese. — Guardatelo là il cinematografo...

Ci indicò la folla ancora aggrovigliata nella fretta di recarsi al riparo mentre l'acqua scrosciava.

— Tuttavia... — obbiettammo.

Isa Pola ci vide mortificati.

— Volete attendere un momento? — disse. — Vado a cambiarmi d'abito. Poi vi parlerò del film.

Di lì a un poco, infatti, era con noi.

— Torno al cinematografo dopo circa un anno di assenza. Volentieri? Certo. Altrimenti avrei seguito il mio primo programma. Pensate: otto mesi ininterrotti di Compagnia veneziana con Baseggio per me che son bolognese non sono uno scherzo; e volevo riposarmi, sulle Dolomiti: aria buona e vita calma. Ma c'era qualcuno che non la pensava come me; mi hanno offerto la parte di Lisa in SONO STATO IO! coi De Filippo e ho accettato; un'altra parte in GLI UOMINI NON SONO INGRATI e ho accettato lo stesso. Così le vacanze sono scomparse, dato che in ottobre sarò di nuovo in Compagnia. Conoscete la commedia di De Stefani?

Uno sconosciuto mi bacia per scommessa proprio quando devo sposare quello che si dice un partito danaroso. Il matrimonio progettato va in fumo. Lo sconosciuto viene citato per tre milioni di danni ma non ha il becco di un quattrino. E sapete come va a finire? Che me lo sposo lo stesso. Margadonna e Vergano hanno pensato alla sceneggiatura; alla regia penserà Guido Brignone che intanto sta terminando MARCELLA. Alcune scene del film saranno girate a Budapest. Importante, no? Gli interpreti principali del film: Gino Cervi, Enrico Viarisio, Sergio Tofano, Maria Jacobini, Giulio Stival, Amelia Chellini. In quanto a me...

— Vuole dirci, — l'interrompemmo —, che lei lavorerà con passione?

— Sì, — disse stupita.

— L'immaginavamo. Lo strano sarebbe che lei non volesse lavorare con passione.

— Appunto.



VITTORIO DE SICA

Terminato IL SIGNOR MAX, interpreterà ai primi di settembre NAPOLI D'ALTRI TEMPI, soggetto di Murolo e Palermi

DA QUANDO ha iniziato la lavorazione de IL SIGNOR MAX, Vittorio de Sica fa ciò che si dice una vitaccia. Il giorno nei teatri di posa; la sera a teatro. Giorni addietro, però, appena finita la rappresentazione al Quirino dovette correre alla stazione per dare uno straziante addio ad Assia Noris. Arrivato l'ultimo treno, la stazione di Termini era stata invasa da una folla fittissima, da falsi ferrovieri, da viaggiatori che si affrettavano a salire, con valige vuote, sopra un treno che non sarebbe partito.

Da capostazione, preoccupato non solo del movimento dei treni ma anche di ciò che facevano o dicevano i viaggiatori, funzionava Mario Camerini: IL SIGNOR MAX era alle ultime riprese. E De Sica continuava, senza un momento di riposo, a recitare; ora, però, sopra un palcoscenico naturale.

— A quando il prossimo film, — gli chiedemmo in un momento di riposo.

De Sica ci guardò male.

— Vorrei riposarmi, — disse. — Sono stanco.

— Eppure, si dice che dovrebbe interpretare NAPOLI D'ALTRI TEMPI.

— Ah, sì; ma a settembre. Credevo che voleste farmi fare un altro film subito ora. Sarebbe stata una cattiveria.

Ingollò un panino, si scottò la lingua per tranguciare un caffè e latte e tornò per un momento a guardare con occhi straziati la Noris che si allontanava verso il vagone.

— Dicevamo? — Fummo pronti, vicino a lui, alla sosta.

De Sica fece buon viso a cattivo giuoco.

— Si tratta di un soggetto scritto da Amleto Palermi e Ernesto Murolo. Palermi sarà il regista del film, assistito dallo stesso Murolo, supervisore.

Il personaggio principale, quello che dovrò interpretare io, è un compositore: un personaggio un po' romantico ma non sdolcinato, almeno secondo il mio punto di vista. L'ambiente: Napoli del 1895; potete quindi immaginare il quadro pieno di colore e di musicalità, tenuto anche conto della mia professione di compositore. Canterò delle canzoni di cui già conosco le parole scritte da Murolo: molto belle. Grande rilievo avrà la parte corale e una festa di Piedigrotta che, a quanto ho inteso dire, verrà girata dal vero durante la festa del prossimo settembre, mentre i dettagli saranno ricostruiti e ripresi più tardi. Ma la caratteristica più spiccata sarà nella fusione di tutti questi elementi, almeno come risulta da quanto so fino adesso...

E De Sica dovette di nuovo correre a dire addio alla Noris.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

Per le altre parti principali del film si parla di Emma Gramatica e di Maria Denis.

SOTTOCENERE

Una cena per la prima di "Tosca" con Marconi e de Flers



Guglielmo Marconi e Francesca Bertini (1918)

DUE INCONTRI: e, per me, due memorabili date.

Il primo risale al lontano 1903. A Torino. Guglielmo Marconi vi era venuto, in privato, non so per quale motivo, dopo i suoi trionfi di Roma e di Bologna, che facevano in patria séguito a quelli di Londra. Marconi aveva sperimentato, poco prima, il suo *detector* magnetico e stabilito le prime comunicazioni regolari tra l'America e l'Inghilterra. Il suo genio - vinti, con la praticità, gli scettici e gli increduli (tra cui il Governo Italiano d'allora che gli aveva rifiutato il suo primo brevetto perché - *horresco referens!* - « mancante di ogni interesse » e tale che « nessuno avrebbe potuto prenderlo in seria considerazione ») e debellati, con la sola forza dell'applicazione rivoluzionaria (ché egli, sicuro di sé, sorrideva e rifiutava di scendere in lotta) i nemici, i suoi detrattori e coloro (tra cui il Brandy, francese) che gli avevano contestato la priorità dell'invenzione - veniva consacrato alla fama, alla gloria e al trionfo. Roma, con cerimonie imponenti, nel marzo 1903, l'aveva

proclamato in Campidoglio cittadino onorario; e Bologna aveva anch'essa voluto tributare, con festeggiamenti che avevano avuto del favoloso, i massimi onori al celeberrimo giovane concittadino, che ritornava. A Torino, Marconi doveva essere, invece, inviccinabile. Ma non lo fu per me, che, giornalista, giovane, audace, come si può essere audaci a vent'anni, pieno di risorse, trovai il modo di giungere fino a lui. Lo scopo del colloquio, il tema dell'argomento? È inutile ora ricordarlo. Certo è che dal colloquio io trassi un'incancellabile impressione, ma più che altro un'impressione che si riferiva alla persona e all'animo di Marconi.

L'uomo celebre, il fenomeno, il genio che si era imposto al mondo, l'idolo delle folle, era, in sostanza, in privato, un *buon ragazzo*, si può dire, un timido. Già trentenne, conservava l'aspetto di un adolescente; ed alla sua giovanile fisionomia dava rilievo lo sguardo dolce e sereno, ma nello stesso tempo brillante e vivace. Un particolare - grazioso e commovente - mi colpì durante il colloquio, e tuttora mi è

chiaro e nitido nella mente: l'idolatria per la sua mamma. La felicità più grande di Marconi era che ella avesse potuto assistere al riconoscimento della sua invenzione, alla consacrazione della sua gloria. Ed era per questo, mi diceva Marconi, che egli aveva voluto che la mamma sua fosse partecipe della sua gloria e dei suoi onori, al suo fianco, sempre, nelle celebrazioni di Roma e di Bologna; lieto e soddisfatto, sopra ogni altra cosa, della sua gioia, del suo orgoglio di madre e della sua commozione.

*

Il secondo incontro l'ebbi con Guglielmo Marconi molti anni dopo, a Roma; e questa volta, per una fortunata combinazione, anche con Robert de Flers. Fu nel 1918, alla *Caesar Film*.

Facciamo, a questo punto, un po' di storia. L'avv. Barattolo - proprietario della *Caesar Film* - aveva trovato il filone d'oro nella importazione dei lavori dei più celebri autori francesi in Italia per la riduzione in cinematografia. Quelli specialmente di Vittoriano Sardou, per il gusto del pubblico, per le esigenze del mercato, per il temperamento artistico di Francesca Bertini, più si adattavano allo schermo e la giovane attrice di lavori del Sardou ne interpretò parecchi. Tra gli altri, *TOSCA* nel 1917.

TOSCA è stato - per quei tempi - un film superbo, per l'interpretazione di Francesca Bertini, di Gustavo Serena, un ottimo « Cavaradossi », e di Alfredo De Antoni, un magnifico « Scarpia »; per la tecnica, si può dire, perfetta; e per la scenografia nuova, rispondente in tutti i particolari ai luoghi ove l'azione si svolgeva. Ebbe un grande successo.

*

A proposito di *TOSCA*, credo sia interessante sapere che Vittoriano Sardou, il quale in tale suo dramma descrisse la Roma dei Papi con scrupolosa esattezza, a Roma non era mai stato! Ce lo dice Adolfo Ricciardi nel suo volume *I segreti degli Autori*:

« Sardou amava poco il viaggiare; ma col l'aiuto della sua erudizione vastissima, conosceva tutte le grandi città che non aveva mai visitato.

« Ricordo esattamente che mi parlò sempre e soprattutto di Roma colla minuta conoscenza di un erudito, di uno storico, di un archeologo, tanto che, non una, ma tre, ma quattro volte, io gli dissi:

« — Ma voi Roma la conoscete a perfezione.

« — La conosco forse meglio di voi: ma ho il torto di non esserci mai stato.

« Un giorno a Marly-le-roi (era sempre in quel suo feudo regale di cui fui ospite qualche dozzina di volte, che si passeggiava chiacchierando lungamente) credetti di prenderlo in castagna e gli feci osservare che nella Tosca egli fa spiccare alla sua eroina il salto dalla torre di Castel Sant'Angelo, facendola cadere nel Tevere sottostante; e gli dissi che, a parer mio, si era presa una licenza.

« — Quale?

« — Chi si getti dalla torre di Castel Sant'Angelo non potrà mai cadere a picco nel Tevere che dista una dozzina di metri dal monumento: piomberebbe comunque sul selciato della larga strada sottostante.

« E mi parve di avergli dato una lezione. « Non rispose: ma dopo colazione mi condusse nella biblioteca (che meraviglia quel salone dalle pareti ricche di trentamila volumi!) e mi presentò una monografia accompagnata da una carta topografica del tempo ed una vecchia e precisa incisione.

« — Amico mio, voi conoscete Roma di oggi: ma non avete conosciuta Roma dell'epoca di Flora Tosca. Eccovela; allora il Tevere lambiva il monumento di Castel Sant'Angelo.

« Poco dopo:

« — Eccovi la Chiesa di Sant'Andrea della Valle, che dista dal Palazzo Farnese cinque minuti di strada; giusto i cinque minuti impiegati da Scarpa per lasciare il palazzo e recarsi al Tempio. Eccovi il più lungo percorso dal Tempio agli Orti sterzati dove si crede che fosse la Villa di Flora Tosca; quegli orti si chiamano oggi: Prati di Castello: mezz'ora a piedi da S. Andrea della Valle.

« Tutto era calcolato, a tempo, a compasso ed a centimetro, in corrispondenza fra la scala della carta topografica e il manoscritto del dramma ».

*

Dirò, ora, come il film costruito attorno alla leggiadra e appassionata figura di Tosca mi abbia dato occasione, oltre che di incontrarmi nuovamente con Guglielmo Marconi, anche di conoscere Robert de Flers, letterato di bella fama, che fu una delle figure più note della Francia.

Accademico, Presidente della *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, direttore artistico e letterario del *Figaro*, conversatore amabile e scintillante nei ritrovi mondani e aristocratici, Robert de Flers fu un autore drammatico dei più apprezzati, salito rapidamente a grande rinomanza, a celebrità mondiale. Scrisse le sue commedie — tutte piacevolissime — in collaborazione con De Caillavet, ad eccezione di quella intitolata *Le Roi* per la quale ebbe a collaboratore Emanuele Arè-



ne; e tra le principali commedie del de Flers, ancora fresche e leggiadre nella loro compiuta maestria, ricorderò: *Il Bosco sacro*, *Miquette et sa mère*, *Primerose*, *L'asino di Buridano*, *Una bella avventura*, *L'abito verde*, *L'amore veglia*, *Papà...* Tutte le commedie di de Flers sono leggere, agili, piene di *humour*, di brio, di spirito; in tutte c'è la satira educata e divertente, che non ferisce, alla burocrazia, alla politica, all'esercito, al clero, all'Accademia. Ministri, socialisti, democratici, popolari, repubblicani, anarchici costituiscono garbatamente il bersaglio del commediografo senza che nessuno abbia mai potuto individuarsi nei personaggi del de Flers o ritenersi offeso.

Robert de Flers era genero di Vittoriano Sardou. È forse per questo che, essendo egli a Roma, con la marchesa de Flers e col loro figliuolo, nei primi del 1918, ed

avendo avuto notizia che la *Caesar Film* aveva terminato il film Tosca, manifestò il desiderio d'assistere alla proiezione di esso. De Flers si trovava a Roma a prestare, durante la grande guerra, il suo servizio militare — egli, cinquantenne e già celebre — come semplice tenente, addetto all'Ufficio di collegamento tra l'Ambasciata francese e il fronte italiano; ed in tale qualità egli fu parecchie volte al nostro fronte per compirvi delicate missioni, essendosi anche esposto al pericolo del fuoco nemico. Di questo servizio reso alla sua Patria egli andava orgoglioso e superbo; ma nello stesso tempo, com'era sua abitudine, trovava modo di scherzare piacevolmente così sul modesto suo grado di ufficiale, come sulla sua età, sulla sua qualità di territoriale e sulle stesse missioni che gli erano affidate. Gli piaceva di tutto ciò sminuire il merito e l'importanza.

L'avv. Barattolo accolse col più vivo compiacimento il desiderio espresso da Robert de Flers ed organizzò, senza indugio, negli stabilimenti della *Caesar Film*, per la sera del 3 gennaio 1918, la prima visione privata del film. Dopo la quale fu offerto ai pochi spettatori e graditissimi ospiti un sontuoso banchetto.

Spettatori e ospiti, tutti commensali di eccezionale importanza. Con Robert de Flers erano: il nostro grande e gloriosissimo Guglielmo Marconi; la marchesa de Flers-Sardou; l'addetto militare francese in Italia, colonnello Olivari; l'addetto militare inglese; e il Ministro Plenipotenziario di Romania, Alexandre Em. Lotzary, con la sua nobile signora; oltre, naturalmente, i principali interpreti del film. Sera indimenticabile! Quale arguto conversatore Robert de Flers! E come graziosamente, alla fine, ci deliziò tutti con un brindisi scintillante, pieno di brio, fatto di sorriso, fosforescente di spirito,

passa - passare

N. 2015

Valido per circolazione su tutto il territorio nazionale e in tutti i territori occupati

A.M. 3020

Rilasciato al *Lieutenant*
Robert de Flers
Addetto alla Miss. Francese presso il
Com. Sup.
il 17 dicembre 1917
Per il Sottocapo di Stato Maggiore dell'Esercito



Firma del titolare

Robert de Flers





brante di entusiasmo, volle essere il primo a stringere la mano a de Flers e baciare, quasi a riassumere in questo gesto tutta la sua commossa ammirazione per chi sapeva tanto apprezzare, e così bene esaltare, la nostra cara e bella Italia.

*

De Flers, che mi dimostrò una particolare simpatia, mi volle anche donare un personale graditissimo ricordo; il *lasciapassare* del Comando Supremo del Regio Esercito Italiano, rilasciatogli «per circolare su tutto il territorio italiano e in tutti i territori occupati».

Dopo il banchetto, io avevo offerto, in omaggio e in ricordo alla marchesa de Flers, una fotografia di Francesca Bertini con la firma di tutti i commensali.

Il de Flers volle subito ricambiare il pensiero e il dono gentile, offrendomi a sua volta una sua fotografia con dedica autografa. Ma sue fotografie non ne aveva, naturalmente, con sé, all'infuori di quella del *lasciapassare*. E allora, chiesto il permesso al suo superiore, colonnello Olivari, me l'offerse, scrivendo a lato della fotografia:

«*A m. Soro en très cordial souvenir. R. de Flers*».

Ed è questo davvero uno dei più graditi ricordi della mia vita.

FRANCESCO SORO

come i dialoghi delle sue commedie! Chiuse il brindisi con una perorazione, alta così nella forma come nel contenuto, da trascinarci alla più intensa commozione. De Flers aveva preso lo spunto da una *Vittoria Alata*, che si trovava nel centro della tavola, per dirci le cose più dolci, più care, più belle, della nostra guerra, dei nostri soldati, della nostra Patria, e per vaticinare che anche la nostra vittoria non era lontana, sublime premio a tutti gli eroi degli eserciti alleati.

Ma se noi tutti eravamo commossi per le parole di de Flers, particolarmente e profondamente lo era Guglielmo Marconi, nel quale - soldato egli stesso - vibrava, in modo sublime, l'amore di Patria; Guglielmo Marconi, che ha sempre sentito, e fortemente sentito, di essere italiano.

Chi non sa, o non ricorda, che egli, nel 1897, nel pieno trionfo per la sua invenzione, favorita dagli inglesi e sviluppatasi a Londra, ha respinto la cittadinanza inglese che gli offrivano, e non avendo cuore che per la sua Patria lontana, si è fatto marinaio italiano? Chi non sa, o non ricorda, che in ogni guerra, in cui si è trovata impegnata l'Italia, Marconi ha abbandonato ogni sua attività all'estero per mettersi al servizio del suo Paese; come fece allo scoppio della guerra italo-turca, mentre si trovava al Canada; e nel 1914 allo scoppio della guerra mondiale, durante la quale servì la Patria dapprima come tenente del Genio e quindi come capitano di corvetta?

Sicché, quando Robert de Flers ebbe finito il suo discorso, Marconi, tutto vi-

SENTINELLE DI BRONZO

Regia: **Romolo Marcellini**

Interpreti:

Fosco Giachetti
Giovanni Grasso
Doris Duran
Hassan Mohammed
Abdullah Mussa

È il film italiano che porta sullo schermo la visione, in tutti i suoi più suggestivi aspetti, della vita nella boscaglia somala, in un'affascinante vicenda che si svolge ai limiti della nostra occupazione del 1934 di cui i Dubat furono le SENTINELLE DI BRONZO. Il film è interamente girato nelle terre che videro l'epica impresa dei nostri soldati valorosi e ne esalta la fulgida gloria.

PRODUZIONE "FONO ROMA"



DISCHI COLUMBIA

Alcune nostre interessanti incisioni:

DANIELE AMFITHEATROF: PANORAMA AMERICANO in quattro parti: 2 dischi doppi di 30 cm. Eseguito dall'Associazione dei Concerti Padeloup sotto la direzione dell'Autore (in elegante album, gratis) GQX 10855/56 L. 50

FILMS SONORI: "AMORE IN 8 LEZIONI"
Parlando del tempo (Harburg-Arlem) fox trot;
Pensiamoci insieme (Harbourg-Arlem) Carroll Gibbons e la Savoy Hôtel Orchestra DQ 2374 L. 15

V. DE SICA - U. MELNATI: Oggi no... ma domani chissà (Malatesta-Biancoli-Falconi) dalla rivista: La solita cosa.
Perché mentire? (Malatesta-L. Schor) V. De Sica.

DISCO COLUMBIA

MILANO, PIAZZA CASTELLO 16 - SOCIETÀ FONOGRAFICA COLUMBIA

FOTOGRAFIA

L'ATTREZZATURA del dilettante che parte per la vacanza, verso il mare, i monti, in viaggio o in crociera è enormemente variata. Dalla macchina di piccolo formato, più o meno fine e più o meno corredata, alla macchina 6x9, che oggi è divenuta veramente popolare, i tipi sono molti e permettono di estendere più o meno il campo d'azione della fotografia.

In questa stagione piena di luce la luminosità dell'obiettivo non si può dire che assuma una grande importanza; per fotografare un paesaggio o una scena al sole tanto vale un anastigmatico $f:2$ come uno $f:6,3$ od anche di minor apertura. La luminosità in tal caso può essere sfruttata soprattutto per mettere in evidenza - con una precisa messa a fuoco - un piano piuttosto che un altro, ma normalmente si lavora con l'apertura $f:9$ se non minore. Una enorme importanza ha invece il poter disporre di una macchina con obiettivi di lunghezza focale diversa per poter variare l'inquadratura entro vasti limiti ed anche avvicinare un particolare lontano. Le due fotografie del Foro Giulio, qui unite, sono fatte con la Leica dallo stesso punto, una con l'obiettivo di cm. 2,8 e l'altra col teleobiettivo di cm. 20; passiamo nettamente dall'insieme al particolare. Le tre colonne erano ad una distanza (indicata dal telemetro) di m. 75 dal punto di presa e noi troviamo tuttavia in questo dettaglio ogni finezza di disegno. Come è noto le proporzioni lineari del soggetto, nelle due immagini, equivalgono a quella delle lunghezze focali; in questo caso $20:2,8 = 7,14$ - cioè le colonne sono di dimensioni lineari circa 7 volte più grandi nella seconda fotografia rispetto alla prima; il campo è proporzionalmente minore. Ecco dunque che in una gita in campagna possiamo da un certo punto fotografare così l'insieme di una collina come la chiesetta o la casa che ci interessa; da terra possiamo fotografare la barca a vela che passa a 50 o 100 metri da noi, riempiendo il quadro, mentre col solito obiettivo diverrebbe un moscerino insignificante. È facile pensare a mille altri soggetti, non esclusi i bimbi e gli animali che si possono cogliere da lontano, senza disturbarli, con perfetta spontaneità.

Il materiale negativo, molto progredito negli ultimi anni, ci permette di ottenere ogni tono di colore; sono partigiani convintissimi del materiale pancromatico ed uso i filtri con molta



LA FOTOGRAFIA DURANTE LE VACANZE

parsimonia. Le migliori pellicole pancromatiche odierne rendono il soggetto con un chiaroscuro simile a quello col quale lo vedono i nostri occhi; stabilito questo principio, il filtro, che è sorto nel passato con lo scopo di correggere i difetti di resa cromatica delle emulsioni di allora, non si deve, in linea di massima, usare come un accessorio sempre indispensabile. Ci sarà invece molto utile quando dovremo staccare, per es., un raso da un azzurro profondo, colori che verrebbero tradotti in uno stesso tono; ed allora possiamo avere un problema da risolvere, cioè se far risultare più chiaro il rosso o l'azzurro. Con un filtro giallo si rischiara il rosso e si oscura l'azzurro, con un filtro rosso si sbianca addirittura il rosso e si annerisce l'azzurro (cioè si va in una esagerazione che tuttavia può essere talvolta interessante), infine con un filtro azzurro o verde, si ha l'effetto opposto, cioè si oscura il rosso e si rischiara l'azzurro.

Ma oggi non è esatto il dire che con le pellicole pancromatiche è necessario il filtro verde; era così quando tali pellicole avevano una esaltata sensibilità pel rosso. Ammesso il principio poco prima accennato, cioè che le mo-

derne emulsioni pancromatiche vedono come il nostro occhio, viene intuitivo il mezzo più semplice per scegliere il filtro secondo lo scopo prefisso che può anche essere quello di mettere in valore certe parti del soggetto che vogliamo fotografare, per esempio una costruzione architettonica contro un cielo più chiaro o più cupo, un viso arrossato dal sole contro il cielo intensamente azzurro, e così via: il mezzo consiste nell'osservare il soggetto attraverso i vari filtri dei quali disponiamo, ferdandoci su quello che ci dà così la miglior visione; lo applichiamo all'obiettivo ed avremo l'effetto desiderato. Si deve anche tener presente che i filtri gialli, verdi e rossi smorzano o annullano addirittura quei vapori che spesso staccano nettamente i vari piani di un paesaggio aumentandone la sensazione di rilievo; cioè tali filtri diminuiscono o annullano quella che chiamiamo prospettiva aerea.

Oggi fortunatamente non si detta più l'assioma di un tempo « fotografate col sole alle spalle »; anche il principiante fa parecchie fotografie senza preoccuparsi troppo della direzione della luce. È bene studiare l'effetto che, nella maggior parte dei casi, si ottiene proprio quando la sorgente di luce è in tutt'altra posizione che dietro le spalle del fotografo. Ci si deve preoccupare soltanto che il sole non vada a cadere nell'obiettivo; anche senza il noto « parasole » si trova quasi sempre un riparo naturale, un albero, una colonna, il cappello o una mano. Ed eccoci alla posa, lo scoglio di molti; prima di tutto è buona regola sovraesporre anziché posare troppo poco: la latitudine delle emulsioni è quasi tutta - per non dir tutta - dal lato della sovraesposizione. Stabilita la posa minima capace di assicurare i particolari nelle ombre, si può sbagliare - con una certa ampiezza - in eccesso ma non in difetto. Se la posa è più scarsa, e non appaiono per niente i particolari nelle ombre, non c'è nulla che salvi la fotografia e tanto meno il rinforzo, che non crea quanto manca. È bene usare un esposimetro a cellula fotoelettrica, almeno nei casi difficili e problematici; ma l'adoperarlo non è così semplice come si crede. Su questo argomento parleremo un'altra volta; ora abbiamo dato le indicazioni tecniche principali per la buona riuscita delle fotografie.

FOTOGRAMMI SU CARTA

RECENTEMENTE si è discussa su Cinema la possibilità di cavare fotografie su carta dalla pellicola cinematografica, invertita e quindi positiva, senza ricorrere alla produzione di un negativo fotografico. A questo proposito un lettore ci ha gentilmente inviato una breve descrizione di un procedimento d'inversione su carta, messo a punto recentemente dall'ing. Pierazzuoli.

1° Si userà normale carta al bromuro; preferibilmente nei tipi lisci opachi. Esposizione come per una comune stampa.

2° Sviluppo: Si sviluppa regolarmente come per una comune stampa. Bagno consigliato: acqua un litro; metol gr. 1; solfito sodico cristallizzato gr. 40; idrochinone gr. 2; carbonato sodico anidro gr. 15; bromuro potassio gr. 1. Immergere la carta asciutta nello sviluppo, senza bagnarla preventivamente. A sviluppo avvenuto, si estrae la carta lasciandola sgocciolare, e senza lavarla la si dispone su una lastra di vetro con la superficie sensibile all'insù. Con una tela pulita ed asciutta si asciuga superficialmente la gelatina in modo che non rimangano zone bagnate.

3° Esposizione: Lasciando la copia sulla lastra di vetro si procede all'esposizione alla luce bianca; in media 15 secondi a 15 centimetri di distanza da una lampada

½ Watt da 40 decalumen. Finita l'esposizione si ritorna a luce rossa e si attende circa un minuto.

4° Inversione: Si stacca la copia dal vetro e senza lavarla si immerge nel bagno di imbianchimento: acqua cmc. 200; bicromato di potassio gr. 4; acido nitrico concentrato cmc. 6. Durata del trattamento 30 secondi. Questo bagno si conserva e può essere usato più volte. La copia deve quindi essere lavata per circa un minuto in acqua semplice.

5° Secondo sviluppo: Per il secondo sviluppo si userà lo stesso bagno, sopra indicato, per il primo sviluppo. È consigliabile, ma non indispensabile, che i due sviluppi vengano fatti in bacinelle separate, per non alterare il bagno del primo sviluppo, che è conservabile, con i residui dell'inversione.

A sviluppo completo, si risciacqua brevemente e si fissa in una comune soluzione di iposolfito di sodio. Il procedimento è più lungo a descrivere che a fare e pur essendo di una semplicità elementare dà dei risultati perfetti; vantaggio non indifferente è la celerità, poiché si ottiene direttamente la copia positiva dal fotogramma, senza dover fare prima il negativo ed attendere l'asciugamento per poter procedere alla stampa.

Dott. GIANNINO GIARDA (Treviso)

ALFREDO ORNANO

GLI STRANI cerchi bianchi che danno un effetto futurista alla fotografia notturna di NICOLA ZANI (Roma): «La porta della Fratta di S. Marino» (1) non sono aloni, ma molto probabilmente riflessi della superficie dell'obiettivo o del diaframma. Essi si verificano qualche volta quando, come nel caso presente, le sorgenti di luce colpiscono direttamente l'obiettivo: ma dato che i buoni obiettivi generalmente sono corretti in modo da impedire in-

che è meno antiato, ma che poi non mi dispiacciono neanche troppo. Con modestissima macchina, ALDO PARODI (Genova) ha ottenuto un simpatico effetto: «Ave Maria» (2). La statua della Madonna, colpita dal sole, è quasi l'unico oggetto chiaro del quadro, ed è per questo che essa splende quasi di luce propria - effetto che naturalmente si accorda bene col tema della fotografia. La cornice della figura - finestra e foglie - è tenuta in un tono scuro e tranquillo, ma non tanto da riuscir vuota e noiosa. Tuttavia un obiettivo migliore avrebbe fatto apparire nell'ingrandimento dettagli più nitidi e plastici. VINCENZO PIERGIOVANNI (Ancona), ha scattato proprio nel momento giusto per colpire i due saltatori (3) in un atteggiamento vivace e divertente. A piena luce di mezzogiorno in agosto, un obiettivo 1:6,3 completamente aperto doveva dare con un centesimo di posa una fotografia perfetta; questa invece sembra sottoposta, poco contrastata, senza dettagli nelle ombre e imprecisa nella resa della sabbia e dell'acqua - ciò che in questo caso non è colpa del fotografo ma probabilmente della qualità della pellicola. Era del resto indicato di scegliere un'emulsione più sensibile, e di ridurre l'esposizione ad 1/500 di secondo - se la macchina lo permetteva - per avere mani e gambe nitide. La figura in fondo dà un poco di fastidio, perché si confonde con la sagoma dell'uomo in primo piano.

Molto ben scelto il punto della sorgente di luce che viene un poco da dietro, modellando benissimo le singole forme plastiche del viso. Ci voleva però un rischiarimento (magari mediante un semplice lenzuolo bianco) dalla parte opposta. Infine vorrei citare due esempi per dimostrare come tante fotografie, buone come tecnica e come soggetto, pure non «attaccano» perché l'inquadratura non dà quell'immediato contatto che assorbe l'attenzione del riguardante. È vero che JACOPO PARODI (Cortina d'Ampezzo), avrebbe riprodotto in modo più persuasivo il carattere materiale della neve e dell'edificio (5), se avesse avuto a sua disposizione una macchina meno primitiva. Ma scegliendo una luce più bassa, laterale, poteva tuttavia riuscire a rendere più plastica la chiesetta e a staccarla di più dallo sfondo. (Il negozio di sviluppo e stampa che ha fatto la copia si merita un cicchetto, perché i bordi ne sono sfocati: succede non di rado, infatti, che il negativo non stia bene in contatto con la copia per colpa del mascherino troppo spesso che serve ad ottenere i margini bianchi). EDOARDO CROSTI (Roma) vorrà provare le due inquadrature che gli propongo per persuadersi come il soggetto centrale diventi più intenso quando gli si tolgano d'intorno le parti inutili (6). S'intende che non esiste una regola meccanica per tener l'inquadratura sempre la più stretta possibile; in molti casi questo sistema eliminerebbe motivi importanti, sopprimerebbe l'ambiente naturale del soggetto e limiterebbe il largo respiro dello spazio. Ma quando

si tratta di larghe zone inutili, ci vogliono le forbici! Tecnicamente la fotografia è buona. Un obiettivo a fuoco corto, come l'Elmar (f=5), dà una grande nitidezza verso la profondità anche con poca diaframmazione; d'altra parte esso è abbastanza luminoso (1:3,5) da permettere la posa breve di 1/100 - necessaria per fissare il movimento dei buoi - anche per un soggetto di cui gran parte sia in ombra. I bordi luminosi, provocati dal controllo luce, staccano benissimo



la corna e il dorso dell'animale dallo sfondo. La pellicola doveva essere piuttosto granulosa; o, almeno, bisognava svilupparla con un bagno più adatto. In queste settimane mi manderete, spero, le primizie delle vacanze 1937. Fotografate quei punti in cui troverete condensate le caratteristiche del luogo dove vi trovate. Cercate di cogliere i soggetti in movimento: uomini, bestie: difficili, ma fanno effetto. Fate vedere che la nostra terra non è vuota ma animata. Volendo dar la caccia alle immagini non bisogna poi girare qua e là troppo impazientemente, ma mettersi spesso alla posta in un punto adatto per aspettare l'attimo felice, oppure trovar l'ora in cui il sole presenta il soggetto nel modo migliore. MARIE ONUSSEN



Molto grazioso il ritratto di bambina (4) che mi manda ALFONSO THERMES (Cagliari). L'espressione del viso e il gesto delle mani sono molto naturali e completamente privi di quella terribile «tensione fotografica» delle povere vittime piantate davanti alla macchina. Ecco come bisogna fare i ritratti! Che la fotografia sia poco nitida non mi sorprende dato che gli obiettivi a fuoco così lungo (30 cm.) hanno una limitatissima profondità di campo; il che rappresenta un grande svantaggio quando si tratti di fotografare i bambini che difficilmente si possono mantenere severamente a una determinata distanza dalla macchina senza che si irrigidiscano o, peggio, strillino.



UN BRAVO tecnico del suono non solo ode la voce o la musica o il rumore che sta registrando, ma li vede, letteralmente. Paul Neal, per esempio, assicura che «dopo anni di domestichezza con la cabina sonora, è difficile non visualizzare immediatamente le voci, quali appariranno sulla colonna del film». (Neal, per chi non lo sapesse, è uno dei generali, o, quanto meno, colonnelli di quell'esercito che lavora dietro le quinte del cinema: e attualmente copre la carica di ingegnere-capo del suono alla 20th Century-Fox). Su queste impressioni visive è stata fatta di recente una curiosa inchiesta. Per esempio: quale figura assume la voce del baritono Lawrence Tibbett? «Disegnate una planimetria delle Montagne Rocciose nelle regioni più aspre o selvagge, dove guglie e picchi si avvicendano in corsa sfrenata alle gole ed agli avvallamenti, ed avrete il grafico che quella voce lascia sul film». Così è, anche se non pare. E per confessione dello stesso Tibbett, il profilo filmistico del suo canto è uno dei suoi insuccessi, il solo forse: comunque, una delle cose per lui meno lusinghiere. Per uno che consacrò studio e fatica ed arte a cercar la rotondità delle note, la pienezza omogenea dei do alti: e bassi, il paragone irrefutabile con una scoscesa catena di monti

non riesce certo gradevole. Effettivamente la bellezza acustica di una voce ha pochissimi rapporti con la sua bellezza, diremo così, visiva, quale il film la denuncia. Una piccola voce chiochia può tradursi nella più elegante ed armoniosa delle sagome, mentre un timbro caldo, intonato e vibrante può trascriversi nel più capriccioso ed urtato degli arabeschi. (Tutto questo discorso si riferisce, beninteso, alle colonne sonore a densità fissa, cioè a quelle che si presentano come una zona nera delimitata sul fondo bianco da un netto profilo). Anche le caratteristiche fonetiche delle varie lingue hanno il loro tipico ritratto sonoro. Le voci dei francesi e degli spagnoli, per esempio, s'incidono in generale con bellissimo disegno; mentre quelle dei russi lasciano una traccia quanto mai aspra. Una delle più dolci frasi del discorso umano - Io ti amo - occupa, quando sia detta in inglese (I Love You), lo spazio medio di un pollice e 5/16. A trascinarla un po', inasprisce la propria figura. Il che non autorizza, intendiamoci, ad epigrammi sceltici sui legami d'amore che, prolungati, perdono di fascino e di dolcezza.

CIAX

STAGIONE CINEMATOGRAFICA 1937-38

LA CONTESSA ALESSANDRA
con Marlene Dietrich
Regia: Jacques Feyder
Prod. Aless. KORDA

L'invincibile Armata
Flora Robson
Laurence Olivier
Vivien Leigh
Regia: W.H. Howard
Produzione: ERICH POMMER

La danza degli Elefanti
Protagonista: il piccolo indiano SABU
Regia: Robert Flaherty e Zoltan Korda
Produzione: ALESSANDRO KORDA

L'arte degli amori di Rembrandt
con Charles Laughton
Produzione e regia di:
ALESSANDRO KORDA

LA VITA FUTURA
Interpreti principali: RAYMOND MAISEY
MARGARETTA SCOTT-SOPHIE STEWART
Regia: W.C. MENZIES
Produzione: Alessandro Korda

La segretaria
Protagonista: MIRIAM HOPKINS
Regia: WALTER REISCH
Produzione: ALESSANDRO KORDA

Il dottor Antonio
Regia: ENRICO GUAZZONI - Produzione: MANDERFILM



MANDERFILM
ROMA

Angelo



**caramella di frutta fresca,
fresca come un frutto!**

PERUGINA

VITTORIO BERNARDI (*Bientina*). — Mi sono procurato un dono inaspettato con una mia osservazione critica a proposito di Jackie Cooper. Quattro lunghe pagine destinate a documentarmi che il Suo piccolo favorito è invece capacissimo di sostenere il centro di un film drammatico. Sarà un poco difficile di intendersi, giacché i film che Lei cita come capolavori mi sembrano piuttosto mediocri e giacché il fatto di una lunga carriera non mi pare di per sé una prova di grandi pregi artistici. Perciò Le basti di sapere che non voglio affatto male a Jackie, e che ho anzi molta stima per quegli attori — diciamo rettilinei — che pur non potendo drammatizzare la lotta delle emozioni e delle passioni, vivificano tanti film con la sincera espressività del loro carattere.

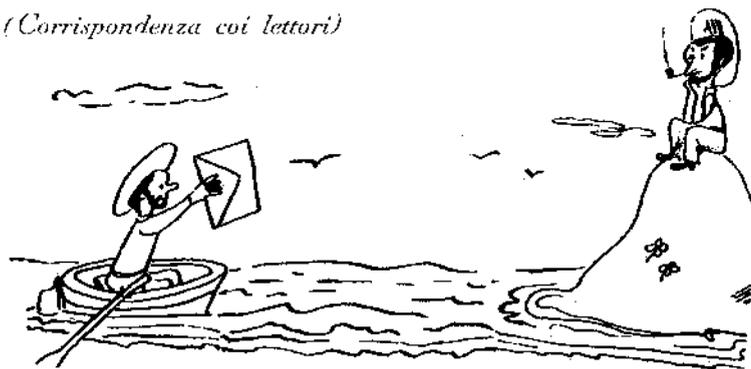
CLEMENTE M. (*Roma*). — « Cinema » sta cercando il modo di orientare sempre meglio le opinioni dei suoi lettori circa la nuova produzione cinematografica. Il problema non è tanto facile. Delle semplici critiche si trovano su ogni quotidiano, e non vorremmo pretendere di essere più esperti noi. D'altra parte è una caratteristica del cinema attuale che soltanto in rarissimi casi un film abbia importanza per sé stesso, ma che importino invece le osservazioni generali che si possono fare a proposito di esso e che, come Lei capirà, vanno facilmente al di là di una normale critica. Perciò, oltre le critiche, tendiamo a discutere, in molti casi — sotto forma di note e di articoli — spunti che abbiamo colto dagli ultimi film, nella speranza di creare così, a poco a poco, nel lettore una base generale che lo qualifichi per giudicare da sé stesso il valore di un qualunque film.

LETTORE DEL R. CONVITTO NAZIONALE C. COLOMBO (*Genova*). — Gli indirizzi di Myrna Loy e di Simone Simon? Il recapito degli attori cinematografici è lo schermo. Essi abitano nelle molte migliaia di sale cinematografiche del mondo. Per indirizzarvi a loro, recatevi dunque al cinema. Invece non mi faccio pregare per segnalarLe i principali film della Simon: IL RE DEI GRANDI ALBERGHI, IL SENTIERO DELLA FELICITÀ, IL LAGO DELLE VERGINI, OCCHI NERI (in Francia); LA STELLA DI VALENCIA (in Germania); RAGAZZE INNAMORATE, COLLEGGIO FEMMINILE, SETTIMO CIELO (in America).

MARIO SARDO (*La Maddalena*). — Non mi ha mai molto persuaso il concetto dello svago serale che serve a spazzare dall'anima tutti pensieri e le impressioni tristi della giornata, eccitando qualche leggero stimolo piacevole, ecc. ecc. Deve pensare che attualmente il cinema è quasi l'unica forma efficace, ed eccezione della musica, in cui l'arte potrebbe rivolgersi alle masse, e che la funzione dell'arte è di divertire, sì, ma di divertire presentando in una luce chiara e serena gli enigmi della vita, che all'occhio dell'Uomo, non guidato dall'artista, si impongono confusamente e gli sembrano insolubili. Questa gioia di diventar veggenti, mi sembra il migliore rinfresco dopo le piccole e misere occupazioni e preoccupazioni della giornata, non soltanto per l'uomo colto ma proprio anche per quello semplice del popolo, se la sua sensibilità non è stata sistematicamente corrotta da spettacoli

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



assurdi. La voglia dell'uomo semplice di comprendere è fortissima, commovente. È per questo che le sensazioni « gialle », i sorrisi e le gambe di seta non risolvono il problema. Presentateci tutti i lati della vita, anche quelli torbidi (non certo « sotto aspetti allestenti e seducenti », come Lei chiede giustamente) ma con quell'atteggiamento morale che è naturale ai grandi artisti, e avrete creato lo spettacolo più educativo e allo stesso tempo più ricreativo per l'uomo sano. Si ricordi dell'immediata, spontanea popolarità del signor Deeds, e mi darà ragione.

AMMIRATORE (*Genova*). — Mi dispiace per Ted Healy, se Lei non ne ha mai sentito parlare. Ma in quella fotografia era proprio lui. Può darsi che egli e Cliff Edwards si rassomiglino, almeno riprodotti in rotocalco; ma sono, tuttavia, due attori diversi.

P. Z. (*Sori*). — Paramount Productions, Inc.; 5154, Marathon Street, Hollywood (California). (Nota per altri lettori eventualmente gelosi: non si tratta dell'indirizzo di un'attrice, ma di un uomo che fuma i sigari). In bocca al lupo.

CAROLA S. (*Rimini*). — No, la donna più fotografata del mondo è invece la Sfinge di Gizeh, la quale, in media, viene fotografata duemila volte ogni giorno fersale e cinquemila volte ogni domenica. Mi ammetterà che la Sua favorita non arriva a cifre di quest'ordine.

SALVATORE RINAUDO (*Palermo*). — La moviola è una specie di macchina da proiezione che serve per controllare durante il montaggio il sincronismo fra immagine e suono e anche per preparare i dialoghi del doppiaggio. Nella fase di lavorazione in cui ci si deve servire della moviola, immagine e suoni si trovano ancora generalmente su due pellicole separate: per conseguenza ci sono molti tipi di moviole le quali non sono altro che due macchine (una per la proiezione, una per la riproduzione del suono) combinate mediante un motore sincrono. L'osservazione dell'immagine avviene o su un piccolo schermo o su vetro smerigliato, sul quale l'immagine vien proiettata dal rovescio, oppure si osservano anche direttamente i singoli fotogrammi della pellicola mediante lente d'ingrandimento. Il suono viene ascoltato a mezzo di altoparlante o di cuffie.

Le moviole debbono permettere l'inversione della marcia della pellicola, perché si possa comodamente ripetere, quante volte occorre, l'esame di ogni scena. Per quanto riguarda i parchi fotoelettrici, mi favorisca il Suo indirizzo privato: non perché vi siano in questi, come in certi altri parchi, segreti delicati non adatti ad una vasta pubblicità, ma perché Le vorrei dare indicazioni speciali.

MIMOSA (*Biella*). — Anche altre versioni del film LA CONQUISTA DEL WEST (*The Plainsman*), hanno il sottotitolo BUFFALO BILL, mentre si rievocano in questo film, come Lei dice giustamente, non tanto le gesta di questi quanto invece di Wild Bill Hickock. La ragione sarà ben quella da Lei supposta: che il nome Buffalo Bill ha maggior valore pubblicitario. Senonché la legge fondamentale di ogni propaganda è che non esista contrasto fra quel che si annuncia e quel che si offre. Gli effetti di una propaganda che delude sono effimeri e servono anzi a svalutarla in generale. Ci voleva un pseudonimo così profumato per farmi questa domanda?

GASTONE CANESSA (*Livorno*). — Non ho a portata di mano quella pubblicazione, e perciò non saprei spiegarLe a quali singoli tipi di inquadratura si riferiscono quelle abbreviazioni. In ogni modo, P. P. è certamente « primo piano », e *travelling* è la parola inglese per carrellata, parola utilizzata anche dai francesi.

CURIOSO 15. — Delle scene aeree di VOLO NELLA BUFERA sono « veri » soltanto alcuni campi lunghi, ossia prese da lontano. Per il resto si può ricorrere a due metodi diversi: scene a modellino, o ricostruzione dell'aeroplano nel teatro di posa. In quest'ultimo caso il velivolo sta più o meno fermo su solida terra, ma dietro ad esso si trova uno schermo trasparente sul quale si proietta il cielo, cinematografato anticipatamente da un aeroplano. Questo sistema permette di realizzare con maggiore cura, sicurezza e perfezione tecnica le scene di primo piano, ma non ne aumenta certo la naturalezza.

ORAZIO VIANI (*Catania*). — « Quando l'attore o l'attrice si volge parlando a un altro personaggio, che però nel quadro non si vede, c'è qualcuno che serve da oggetto fissato? » È da deside-

rarsi, s'intende, che l'attore si possa rivolgere allo stesso interlocutore, in modo da raggiungere nel modo più naturale l'espressione opportuna. Ma, nel cinema, tante cose utili non si fanno per ragioni economiche, organizzative o semplicemente per trascuratezza. Tuttavia qualche cosa ci sarà sempre, nel punto da fissarsi: nei peggiori dei casi un palo, un treppiede di lampada, un soprammobile che consenta allo sguardo di posarsi sul punto desiderato. Qualche volta una persona qualunque di quelle presenti si presta a questo servizio; ma si figuri, se Lei dovesse fare all'aiuto-regista la dichiarazione d'amore che farebbe a Katharine Hepburn...! — DACCÌ QUESTA NOTTE e CANTO PER AMORE sono due titoli di uno stesso film, diretto da Alexander Hall con la supervisione di Lubitsch, ma che probabilmente non vedremo. — Sì, Kiepurta sta provando le arie della BORME, perciò eviti di scrivergli lettere emozionanti, se no, stona. Quando, in MISSIONE EROICA, il poliziotto entra in carcere da finto delinquente, il direttore e il personale sanno che non si tratta di un vero gangster. — « Fra quelli che si sono affermati ultimamente, al bello ma insipido Taylor preferisco Fred MacMurray, che è più incisivo e più virile (i bei cazzotti del PINO!). Non si fidi troppo dei cazzotti cinematografici: il nemico cade anche quando è colpito da un tipo poco incisivo. Si ricordi che in FOLLIE DI BROADWAY, Robert Taylor si occupava di poco più che di lanciare dei pugni riuscitissimi ai giornalisti. È un criterio più sicuro, perciò, di domandarsi, quando l'attore sta con le mani ferme: è il caso di puntare su quello lì? Nell'arte, insomma, contano i colpi che si danno al pubblico, non quelli che si danno ai colleghi.

GOLIARDO TORINESE (*Torino*); STENI MURA (*Messina*). — L'idea che mi esponente è press'a poco la stessa: l'attore ha non solo da interpretare le più forti e profonde passioni dell'anima umana ma anche, con tutte le caratteristiche esterne ed intime, la vita nelle più svariate classi sociali e professioni, soprattutto in quelle che più fanno sentire all'uomo la mano di ferro del destino. Ora, troppi attori e aspiranti attori vi sembrano « i soliti gagà di via Veneto » (dice l'uno) o « figli di papà » (dice l'altro), ossia persone il cui contatto con la vita vera e seria nei suoi vari aspetti sarebbe scarsissimo. « I veri artisti, invece, escono dagli uffici, dai campi, dalle officine: basta pensare a Gary Cooper, a Fred MacMurray, ecc. » E fin qui siamo abbastanza d'accordo. Ma le conseguenze che ne trae, non mi persuadono molto. È inutile perciò fondare delle scuole cinematografiche (dice l'uno), perché « attore si nasce ». Esplorate l'Italia da cima in fondo (dice l'altro), e vedrete che troverete tipi adatti, nuovi, virili, cinematografici e soprattutto che hanno una sincera passione per la nuova arte! Ora, è vero che « attore si nasce », ma è altrettanto vero che dalla materia grezza soltanto a poco a poco si forma l'artista, sia nella scuola severa e misera dei piccoli teatrini, dei Varietà, della comparsaria, sia in quella più piacevole in cui maestri competenti danno un insegnamento teorico e pratico. E non vi nego che in alcuni attori lanciati sullo schermo troppo di colpo sento un odore molto forte di campo sportivo, di jazz-band (o quel che altro sia), a scapito del sapore dell'arte e della cultura — due cose che non si dicono ad un artista. E neanche mi pare il caso di fare una specie di « sopralluogo » generale, simile alla lotta contro le mosche, per scovare gli attori adatti. La capacità di un artista si manifesta anche nella tenace volontà di riuscire: è inutile cercarlo, è lui che si presenta, insiste, dà fastidio. Basta prenderlo. E qui vedo il punto essenziale. Indiscutibilmente, siamo ancora lontani dall'applicare i giusti criteri per la scelta degli attori. Quando avremo capito che l'armonia delle proporzioni e la somiglianza con qualche astro non basta, allora ci saranno anche gli attori. Che ne dite?

IL NOSTROMO

Ennio Moretti
MILANO - FORO BONAPARTE, 12
TENDE DA CAMPO



GALLERIA

XXVII - MIRIAM HOPKINS

(v. tavola a fianco)

MIRIAM HOPKINS è nata a Bainbridge nella Georgia poco meno o poco più di trentacinque anni or sono. Scenbrano troppi? Il segreto che avvolge la sua data di nascita è già un indizio sospetto; e un altro dice: Miriam andò a Broadway, molto giovane, nel 1917. Prima di rivelare in pieno la sua indole di commediante (quella ch'essa sostenne e divulgò a preferenza in teatro), fece anche la corista. Ma c'era dello snobismo in questo, come nella maggior parte degli atti, reali o fittizi, della vita o della scena, compiuti giorno per giorno da Miriam Hopkins. Miriam non era povera, ed era probabilmente la ragazza più colta di tutta l'enorme strada di Broadway. Aveva studiato pittura, scultura, piano, violino, danza, lingue, letteratura. E studiato bene, come assicurano. Eppure la troviamo sui vent'anni, dopo qualche anno di saltuari tentativi, in una Compagnia di spettacoli musicali diretta dal più amabile compositore di jazz *straight*, Irving Berlin. Poi il teatro di prosa. Molto lavoro, e spesso egregio; si pensi che osò portare sulle scene di Broadway nientemeno che la *Lisistrata* d'Aristofane. Il successo fu dovuto soprattutto all'interesse eccitante suscitato dall'animoso e franco parlare della bella donna che (secondo Aristofane) con un mezzo ingegnoso e scandaloso salvò come sapere la pace della Grecia. Con quel suo dire e non dire ammicciosa e saputo, Miriam Hopkins era una *Lisistrata* splendida. Furba di tre cotte, intelligente e coraggiosa, con quelle recite divenne un po' la donna del giorno nell'ambiente teatrale. Erano tutti stupiti della cultura di quella ragazza bionda con la quale era tanto difficile raccapezzarsi nella conversazione. Credevano, succhiando il loro grosso sigaro a occhi socchiusi, di parlarci sul serio; e dopo mezz'ora, s'accorgevano che quella, fina fina, li aveva messi nel sacco e li aveva presi in giro senza tregua. Così Miriam si faceva una fama addirittura ossessiva di persona eccezionalmente intelligente, con la quale bisognava stare continuamente in guardia. I suoi amici erano tutti intellettuali della più limpida acqua, della più specchiata probità culturale. Non si scherzava e non si scherzava, nel salotto dell'attrice. È pieno di «leoni» che strizzano l'occhio e parlano un gergo che sa d'arabo per gli uomini di Hollywood. Miriam Hopkins scrive anche dei racconti, naturalmente molto ricercati. E se talvolta la vengono a trovare produttori, agenti di pubblicità o giornalisti, essa li riceve nella sua biblioteca, cupa di luci complicate, e piena di libri molto rari. Non vi figurano né Anita Loos né Faith Baldwin. Enorme! Il povero hollywoodiano vede nelle mani di Miriam (che non parla e lo guarda in attesa che parli lui, il largo mento proteso e gli occhi invitanti) un libro di Cecov o di Puskin. Mamma mia! Qualche minuto di silenzio. E poi, magnetizzato, egli si stupisce ad alta voce. Qui lo voleva Miriam! «Oh, caro amico, m'incantano gli scrittori russi. Penso di recarmi in Russia per imparare quella lingua; sì, per poter poi scrivere in russo. Credo sia la lingua che meglio s'accorda col mio temperamento...». A un altro, essa parlerà del suo desiderio di scrivere favole in cinese. In questo modo, pur vivendo una vita artificiosa che la costringe spesso a parlare in falsetto o a sollevare le sopracciglia, in questo modo non s'annoa mai, sopporti graziosamente

la vanità dei «leoni» o ridicolizzi la rozza gente di Cinelandia. E tutti la temono. Invece la sua vita amorosa è piuttosto tranquilla: un solo matrimonio e un solo divorzio, con lo scrittore e scenarista Austin Parker.

Il suo primo grande successo cinematografico fu la squisita interpretazione della principessa brutta e ingenua dell'ALLEGRO TENENTE, quella dell'occhietto. Le moine e le goffaggini di Miriam Hopkins in quel film bastarono da sole a darle una riputazione a Cinelandia. Si capisce che c'entrava lo zampino di Lubitsch; ma era così felice Miriam di farsi carezzare da quello zampino, e così brava nel fare le fusa, che si vedeva subito quanto fosse soddisfatta la sua vanità: in altre parole, essa ci metteva molto di suo. La seconda grande interpretazione fu nel DOTTOR JEKYLL. Non dimenticheremo mai quel personaggio, avremo sempre davanti agli occhi tutto quel bianco e quel biondo terrorizzati e ansimanti, quella dolce carne vilipesa e infelice. Il viso della ragazza quando Hyde la costringeva a cantare! Miriam non è bella, tutto in lei è irregolare, volto spalle, braccia; ma poche stelle del cinema possiedono quanto lei l'acre e indistinta prerogativa del «sex-appeal». Cerebrale eppur soggetta ai sensi; guardinga e indifesa; abbandonata e fremente. I suoi contorcimenti e le sue carezze, d'indicibile raffinatezza.

Le altre splendide affermazioni: alcune brillanti come MANCIA COMPETENTE e PARTITA A 4, tragiche come PERDIZIONE; e LA COSTA DEI BARRARI e BECKY SHARP. Miriam Hopkins dunque è capace di recitare in qualsiasi chiave. Tutto in lei è deliziosamente artificioso, la maniera tra le sue mani si fa sublime e stilizzata secondo schemi sempre ricchi e carnosì. Non si sa che cosa farebbe, lasciata libera, una forza come quella. Si pensa che il cervello comprima continuamente i suoi sensi d'attrice straripante. Certo i risultati di questa lotta sono affascinanti. L'attrice pare allora come tormentata, non si sa da chi, non si sa da che cosa; essa libera quel sorriso d'enigmatica Gioconda dai capelli d'oro, rovescia indietro il capo e giunge le mani. Le sue mani sono d'una espressività sempre nuova. Adoprandole in quei momenti, Miriam arriva quasi al delirio. Pronunciasse anche frasi sconnesse o compisse azioni di nessun conto, essa s'alzerebbe egualmente, come s'alza, a parecchi palmi da terra. Quando poi si risveglia, ella ammicca, stringe le esili spalle e si rivolge non si sa ancora verso chi o che cosa, sempre sorniona, sempre indecifrabile. Nessun'attrice si diverte e s'appaga del proprio mestiere quanto lei. E forse questo il suo segreto?

FILM PRINCIPALI: L'ALLEGRO TENENTE (*The Smiling Lieutenant*, Paramount 1931), DOTTOR JEKYLL (Paramount 1932), MANCIA COMPETENTE (*Troutle in Paradise*, Paramount 1932), PERDIZIONE (*The Story of Temple Drake*, Paramount 1933), PARTITA A QUATTRO (*Design for Living*, Paramount 1933), THE STRANGER'S RETURN (MGM 1934), BECKY SHARP (Radio-Pioneer 1935), LA COSTA DEI BARRARI (United Artists 1936), THESE THREE (United Artists 1936), LA SEGRETARIA (*Men Are Not Gods*, London Film 1937), WOMAN CHASES MAN (United Artists 1937), THE WOMAN I LOVE (RKO-Radio 1937). PL CK

pubblicità m

GELATINE PER USI FOTOGRAFICI

PRODOTTI PER FOTOGRAFIA:

C H I N O N E
C O L L O D I O
F O T O G R A F I C O
I D R O C H I N O N E

"MONTECATINI"

SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA ED AGRICOLA
MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO, 18



(United Artists)

MIRIAM HOPKINS

JEANETTE MACDONALD

LA PERSONALITÀ PIÙ ARMONIOSA DI HOLLYWOOD

JEANETTE MACDONALD, la stella spuntata in un quartiere di Filadelfia or sono poco più di 30 anni fa, oltre che essere la personalità più armoniosa e più spumeggiante di Hollywood, la donna che più di ogni altra sa ispirare e sentire l'amore, Jeanette MacDonald è la messaggera prima del verbo musicale del cinema. Il famoso « usignolo dello schermo » ha iniziato, si può dire, la sua carriera cinematografica sotto la guida preziosa di Ernst Lubitsch con il PRINCIPE CONSORTE - Maurice Chevalier. Questo successo ne faceva prevedere degli altri. Ma l'ostracismo al film musicale allontanò dallo schermo Jeanette MacDonald la quale, tornata alle scene, colse nuovi allori sui teatri americani ed europei.

Durante una breve sosta a Montecarlo, ella s'incontrò con Irving Thalberg. Il solerte direttore di produzione della Metro Goldwyn Mayer non si lasciò sfuggire l'occasione e le strappò una promessa che Jeanette MacDonald mantenne.

Giunta una seconda volta ad Hollywood ella realizzò il suo sogno, affrontando la lirica a fianco di Ramon Novarro in IL GATTO E IL VIOLINO. Poi, ricomposto il trinomio Jeanette MacDonald-Maurice Chevalier-Ernst Lubitsch, venne la deliziosa VEDOVA ALLEGRA. È a questo punto che sorge sull'orizzonte scenico dell'attrice Nelson Eddy, il baritono del Metropolitan di New York dalla figura prestante e dalla voce possente. Con lui dà vita a TERRA SENZA DONNE e risuscita la nostalgica ROSE MARIE.

Dopo la trionfale scappata solitaria di SAN FRANCISCO con Clark Gable, che fece credere per un momento ad una svolta nel volo dell'« usignolo », Jeanette MacDonald apparirà domani in PRIMAVERA, la raggianti novità che la riaffianca al suo biondo baritono. È questo il film che il pubblico apprezzerà nella prossima stagione cinematografica.

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 piegandosi 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



Jeanette MacDonald della Metro Goldwyn Mayer: 'l'usignolo dall'ugola d'oro' dello schermo.

la brillante carriera della cantante, allontanandola dal mondo di cui è divenuta l'idolo.

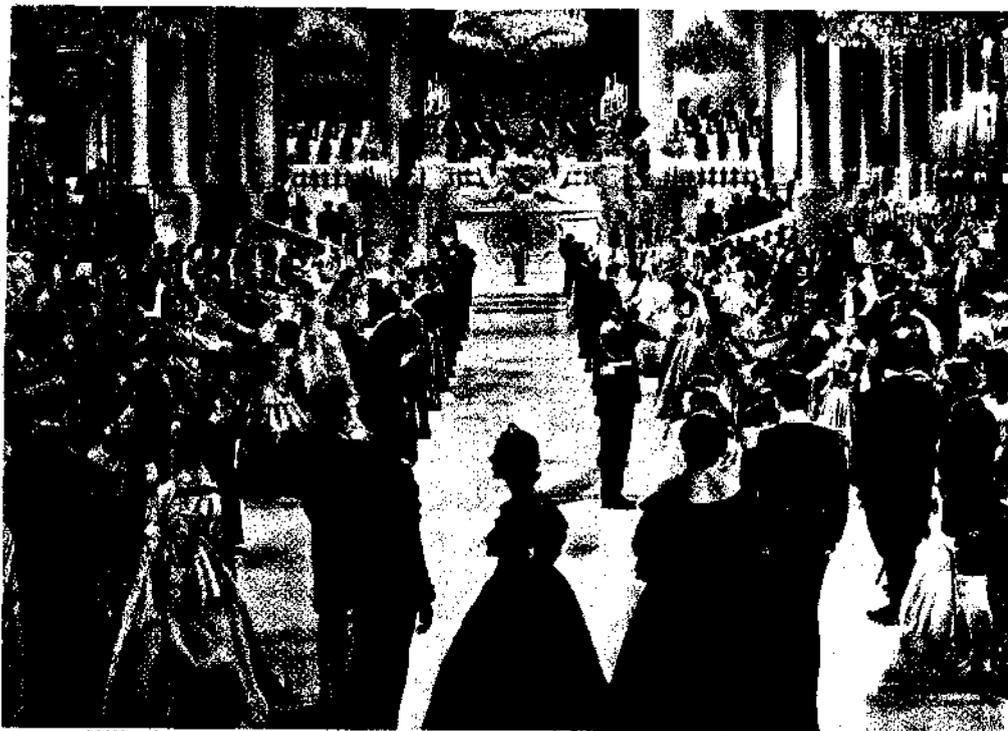
Questo contrasto di istinti e di sentimenti crea una serie di episodi profondamente umani che Jeanette MacDonald e John Barrymore illuminano con la loro sentita interpretazione.

L'amore e la gelosia, motivi dominanti del film, traggono la loro origine dalla presenza in scena di Nelson Eddy. La drammatica vicenda si tischiera 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 vi è « Santa Lucia » - i brani d'opera di celebri musicisti: Meyerbeer, Delibe, 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 MacDonald 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 in 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'Opéra Comique di Parigi, il Metropolitan Opera House di New York come era nel 1785, e la gioiosa maggiolata tradizionale di Saint Cloud, ecc. - alla vivacità folkloristica di alcune scene e infine alla creazione di uno speciale montaggio fotomusicale, che sinteticamente illustra la vertiginosa ascesa artistica della protagonista, il film PRIMAVERA testimonierà dell'appellativo meritato da Jeanette MacDonald: la personalità più armoniosa di Hollywood.



Una scena del film 'Primavera'. Un ballo alle corti di Napoleone III.

INGHILTERRA

LA DANZA DEGLI ELEFANTI (*Elephant Boy*). - Produzione London Film. Registi Robert Flaherty e Zoltan Korda. Dal racconto « Toomai of Elephant » di Rudyard Kipling. Operatore Osmond Borradaile. Produttore Alexander Korda. Interpreti principali: il piccolo indiano Sabu. Esclusività: Mander-Film. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

L'INVINCIBILE ARMATA (*Fire Over England*). - Produzione London Film. Esclusività Mander-Film. Produttore Erich Pommer. Regista William K. Howard. Interpreti principali: Laurence Olivier, Flora Robson, Raymond Massey, Vivien Leigh, Tamara Desni. *Vietato il doppiaggio* (1).

FRANCIA

MADemoiselle Docteur. - Produzione Trocadéro. Esclusività Lux. Regista G. W. Pabst. Scenario di G. W. Pabst e Jacques Natanson. Operatori: Eugène Schufftan e Por-



tier. Musica di Arthur Honegger. Scenografo Pimenoff. Interpreti principali: Pierre Blanchar, Dita Parlo, Pierre Fresnay, Louis Jouvet, J. L. Barrault, Viviane Romance, Lupovici, Roger Karl, Robert Manuel. *Approvato* (1).

IL COLPEVOLE (*Le Coupable*). - Produzione Lux, Parigi. Distribuzione Lux Comp. Ital. Cinemat. Regista Raymond Bernard. Soggetto tratto da un romanzo di François Coppée. Interpreti principali: Madeleine Ozeray, Pierre Blanchar, Signoret. *Doppiato: Cines Palatino. Approvato* (1).

MAYERLING. - Produzione Nero-Film-Concordia. Concessionaria I.C.I. Regista Anatole Litvak. Sceneggiatura di Joseph Kessel e V. Clube. Dal romanzo di Claude Anet. Musica di Arthur Honegger. Interpreti principali: Charles Boyer, Danielle Darrieux, Marthe Regnier, Yolande Laffon, Suzy Prim, Gabrielle Dorziat, Nane Germon, Assia. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (2).

JENNY. - Produzione Réalisations d'Art Cinémat. Distribuzione Itala Film. Regista Marcel Carné. Interpreti principali: Françoise Rosay, Albert Préjean, Lisette Lanvin, Roland Toutain, Sylvia Bataille, Jean-Louis Barrault, Robert Le Vigan, Margot Lion, Charles Vanel. *Dramma. Doppiato: Fono Roma. Approvato* (1).

I DUE DERELITTI (*Les deux Gosses*). - Produzione D.V.C. Distribuzione Minerva-Film. Soggetto tratto dal romanzo di Pierre Decourcelle. Regista Fernand Rivers. In-

FILM DEL MESE

IN CENSURA

Ripetiamo l'elenco dei film del mese presentati alla revisione della Censura. I numeri tra parentesi (1) e (2) indicano le decisioni delle Commissioni di prima istanza e della Commissione di appello. I film, segnati con asterisco, non contengono i dati, perché già pubblicati nelle « Cronache » dei numeri scorsi.

terpreti principali: Dorville, Maurice Escande, Germaine Rouet, Marguerite Pierry, Jacques Tàvoli, Serge Grave. *Vietato il doppiaggio* (1).

IL MORTO IN FUGA. - Produzione Braunberger-Richebé. Regista André Berthomieu. Interpreti: Jules Berry, Michel Simon, Marie Glory. Distribuzione: Europa Film. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LA CASTA SUSANNA. - Produzione British Unity Pictures. Produttori: Kurt Bernhardt e Eugène Tuschere. Concessionaria Manenti Film. Regista André Berthomieu. Musica di Jean Gilbert. Interpreti principali: Raimu, Meg Lemonnier, Henry Garat, Charles Deschamps. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

MISTER FLOW. - Produzione D.U.C. Distribuzione E.N.I.C. Regista Robert Siodmak. Sceneggiatura di Henri Jeanson. Musiche di Michel Lévine. Interpreti principali: Fernand Gravey, Edvige Feuillère, Louis Jouvet, Jean Périer, Wladimir Sokoloff, Jean Wall. - *Dramma. Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

QUEL DIAVOLO DI RAGAZZA (*Quel drôle d'une gosse*). - Produzione Metro. Distribuzione Consorzio



E.I.A. Regista Yves Mirande. Interpreti principali: Danielle Darrieux, Albert Préjean, Lucien Baroux, *Doppiato Itala-Acustica. Approvato* (1).

* **PORT ARTHUR**. - Della F.C.L., Parigi e Slavia, Praga. Concessionaria Minerva-Film. *Approvato* (1).

GERMANIA

SI PARLA DI JACQUELINE (*Man Spricht über Jacqueline*). - Produzione Deka-Film. Distribuzione E.N.I.C. Regista Werner Hochbaum. Sceneggiatura di Katrin Holland, Werner Hochbaum, F. D. Andam. Musiche di Anton Profes. Interpreti principali: Wera Engels, Albrecht Schoenals, Sabine Peters, Hans

Zesch-Ballott, Fritz Genschow. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

IRENE (*Das Mädchen Irene*). - Produzione UFA, gruppo von Neusser. Distribuzione E.N.I.C. Lunghezza



m. 2500 circa. Regista Reinhold Schünzel. Operatore Robert Baberske. Dialoghi italiani di Gian Bistolfi. *Approvato* (1).

MADAME BOVARY. - Produzione Terra Film. Distribuzione Euro-

pa Film. Regista Gerhard Lamprecht. Soggetto tratto dall'omonimo romanzo di Gustave Flaubert, sceneggiato da Erich Ebermayer. Musiche di Giuseppe Becce. Interpreti principali: Pola Negri, Aribert Wäscher, Ferdinand Marian, Werner Scharf. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

CORRIDOIO SEGRETO (*Der Favorit der Kaiserin*). - Produzione Itala Film. Distribuzione Pisorno Film. Regista Werner Hochbaum. Interpreti principali: Olga Tschichova, Willy Eichberg. - *Commedia. Approvato* (1).

* **AMORE E DOLORE DI DONNA** (*Frauenliebe-Frauenlied*). - Della Cine Allianz. Concessionaria Astra-Film. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (2).

* **CHI HA UCCISO?** (*Es geht um mein Leben*). - Della Tobis Europa. Concessionaria E.N.I.C. *Approvato* (1).

* **UNA NOTTE CON NAPOLEONE** (*Die Nacht mit dem Kaiser*). - Della Tobis Rota. Concessionaria E.N.I.C. *Approvato* (1).

ITALIA

I DUE MISANTROPI. - Produzione Astra Film. Distribuzione E.N.I.C. Direttore di produzione Ferruccio Biancini. Regista Amleto Palermi. Soggetto di Amleto Palermi, sceneggiato da Amleto Palermi

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER

e Francesco Pasinetti. Scenografia di Giorgio Pinzauti. Costumi di Gino C. Sensani. Musiche di Ettore Montanaro. Montatore Fernando Tropea. Operatore Anchise Brizzi. Tecnico del suono Del Grande. Interpreti principali: Nino Besozzi, Sergio Tofano, Maria Denis, Enrico Viarisio, Camillo Pilotto, Nella Maria Bonora, Nini Gordini, Olga V. Gentili, Nicola Maldacea, Marcello Giorda. *Approvato (1)*.

LA FOSSA DEGLI ANGELI. - Produzione Diorama Film. Soggetto di Cesare Vico Lodovici. Sceneggiatura di Kurt Alexander e C. L. Bragaglia. Regista C. L. Bragaglia. Di-



rettore di produzione Francesco Salvi. Musica di Enzo Masetti. Montaggio di F. M. Poggioli. Operatori Mario Albertelli e Piero Pupilli. Interpreti principali: Luisa Ferida, Amedeo Nazzari, Antonio Gradoli. *Approvato (1)*.

NINA NON FAR LA STUPIDA. - Produzione e distribuzione S.P.E. C.I. Soggetto di Oreste Biancoli, dalla commedia di Giancapo e Arturo Rossato. Sceneggiatura di Oreste Biancoli e Nunzio Malasomma.

Regista Nunzio Malasomma. Operatore Arturo Gallea. Direttore di produzione Angelo Besozzi. Scenografia di Gastone Medin. Costumi di Gino C. Sensani. Interpreti principali: Nino Besozzi, Assia Noris, Gino Cavalieri, Maurizio d'Ancora, Vanna Vanni, Enzo Biliotti, Ugo Ceseri, Ermanno Roveri. *Approvato (1)*.

REGINA DELLA SCALA. - Produzione Aprilia-Film. Distribuzione Paramount. Direttore di produzione Alfredo Guarini. Regista Camillo Mastrocinque e Guido Salvini. Soggetto di Raffaele Calzini. Operatore Vaclav Vich. Musiche di Antonio Veretti e Pietro Mascagni. Interpreti: Margherita Carosio, Nives Poli, Giuseppe Addobbati, Mario Ferrari. *Approvato (1)*.

JUNGLA NERA (già Mudundu). - Produzione S.A.F.I.S. Distribuzione Artisti Associati. Regista J. P. Paulin. Interpreti principali: Luisa Gary, Egisto Olivieri, Giorgio Rigato. *Approvato (2)*.

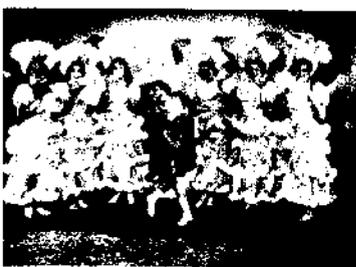
STATI UNITI

LA FANCIULLA DI SCOTLAND YARD (The Girl From Scotland Yard). - Produzione e distribuzione Paramount. Lunghezza m. 1600 circa. Regista Robert Vignola. Soggetto tratto da un racconto di Coningsby Dawson, sceneggiato da Doris Anderson e Dore Schary. Scenografia di Wiard Yhnen. Direzione musicale George Stoll. Montaggio di George McGuire. Operatore Robert Pittack. Interpreti principali:

Karen Morley, Robert Baldwin, Eduardo Ciannelli, Milli Monti. *Vietato il doppiaggio (1)*.

LA FUGA DI BULLDOG DRUMMOND (Bulldog Drummond Escapes). - Produzione e distribuzione Paramount. Lunghezza metri 1840 circa. Regista James Hogan. Soggetto tratto dal romanzo «Bulldog Drummond Again» di Il C. (Sapper) McNeil e Gerard Fairlie; sceneggiato da Edward T. Lowe. Scenografia di Hans Dreier ed Earl Hedrick. Direzione musicale Boris Morros. Montaggio di William Shea. Interpreti principali: Ray Milland, Sir Guy Standing, Heather Angel, Reginald Denny. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1)*.

TURBINE BIANCO (One In A Million). - Produzione e distribuzione 20th Century-Fox. Lunghezza m. 2680. Produttore Darryl F. Zanuck. Regista Sidney Lanfield. Soggetto di Leonard Praskins e Mark Kelly. Scenografia di Thomas Little. Commento musicale di Louis



Silvers. Montaggio di Robert Simpson. Operatore Edward Cronjager. Interpreti principali: Sonja Henie, Adolphe Menjou, Jean Hersholt, Don Ameche, i Ritz Brothers. Doppiaggio italiano dialogato da Dario Sabatello e diretto da Vittorio Malpassuti. Casa di doppiaggio Fonoroma. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1)*.

CAPITANO CATASTROFE (Captain Calamity). - Produzione Grand National Film. Distribuzione Pisorno Film. Regista John Reinhardt. Interpreti principali: George Houston, Movita. Film d'avventura. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1)*.

LA GALLERIA DELLA MORTE (Hard Rock Harrigan). - Produzione Sol Lesser. Distribuzione E.N.I. C. Regista David Howard. Interpreti principali: George O'Brien, Irene Hervey, Fred Kohler. *Approvato (1)*.

IDILLIO IN MONTAGNA (I Met Him In Paris). - Produzione e distribuzione Paramount. Lunghezza m. 2360. Regista Wesley Ruggles. Soggetto tratto da una novella di Helen Meinardi, sceneggiato da Claude Binyon. Scenografia di Hans Dreier e Ernst Fegte. Direzione musicale Boris Morros. Montaggio di Otho Lovering. Operatore Leo Tower. Interpreti principali: Claudette Colbert, Melvyn Douglas, Robert Young. - Dialoghi italiani di Pier Luigi Melani. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1)*.

GIU' I CAPPELLI (Hats Off). - Produzione Grand National Film.

Distribuzione Pisorno Film. Regista Boris Petroff. Interpreti principali: Mae Clarke, John Payne. Commedia musicale. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1)*.

AMORE IN CORSA (Love On The Run). - Produzione e distribuzione M.G.M. Produttore Joseph L. Mankiewicz. Regista W. S. Van Dyke. Soggetto tratto dal romanzo «Love On The Run» di Alan Green e Julian Brodie. Commento musicale di Franz Waxman. Operatore Oliver T. Marsh. Interpreti principali: Joan Crawford, Cl. Gable, Franchot Tone, Reginald Owen. *Approvato (1)*.

CUPO TRAMONTO (Make Way For Tomorrow). - Produzione e distribuzione Paramount. Lunghezza m. 2500 circa. Produttore Leo McCarey. Regista Leo McCarey. Soggetto tratto dal romanzo «The Years Are So Long» di Josephine Lawrence e dalla omonima commedia di Helen e Nolan Leary; sceneggiato da Vina Delmar. Scenografia di Hans Dreier e Bernard Herzbrun. Musiche di Victor Young e George Antheil. Commento musicale diretto da Boris Morros. Montaggio di Le Roy Stone. Operatore William C. Mellor. Interpreti principali Victor Moore, Beulah Bondi, Porter Hall. Doppiaggio italiano dialogato da Pier Luigi Melani e diretto da Luigi Savini. Casa di doppiaggio Cines Palatino. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1)*.

PROPRIETA' RISERVATA (Personal Property). - Produzione e distribuzione M. G. M. Produttore John W. Considine Jr. Regista W. S. Van Dyke. Soggetto tratto dal romanzo «Man In Possession» di H. M. Harwood. Commento musicale di Franz Waxman. Operatore William Daniels. Interpreti principali: Jean Harlow, Robert Taylor, Reginald Owen. Doppiaggio M.G.M. *Approvato (1)*.

FANCIULLI DEL WEST (Way Out West). - Produzione Metro Goldwyn Mayer-Hal Roach. Regista James W. Horne. Sceneggiatura di Charles Rogers, Felix Adler,



James Parrot, da un soggetto di Jack Jevne e Charles Rogers. Musiche di Marvin Hatley. Scenografo Arthur I. Royce. Interpreti principali: Stan Laurel, Oliver Hardy, Sharon Lynne, James Finlayson, Rosina Lawrence. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1)*.

IL TERRORE DEL CIRCO (Charlie Chan At The Circus). - Produzione e distribuzione 20th Century Fox. Lunghezza m. 2037. Produttore John Stone. Regista Harry Lachman. Soggetto di Robert Ellis e Helen Logan, tratto dal personaggio creato da Earl

BANCO DI ROMA

CAPITALE E RISERVE L. 244.258.172,98

FILIALI IN A. O. I.

ADDIS ABEBA
ASMARA
ASSAB
DESSIE
DEMBI DOLLO
GIMMA
GONDAR
GORE
HARAR
LECHEMTI
MASSAUA
MOGADISCIO

den Biggers. Sceneggiatura di Robert Ellis. Scenografia di Duncan Cramer. Musiche di Samuel Naylin. Montaggio di Alex Troffey. Operatore D. B. Clark. Interpreti principali: Warner Oland, Keye Luke, Shirley Deane. Doppiato italiano diretto da V. Malpassuti. Casa di doppiaggio Fono Roma.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

QUESTO RAGAZZONE (*Great Guy*). - Produzione Grand National Film. Distribuzione Pisorno Film. Regista John G. Blystone. Interpreti principali: Mae Clarke, James Cagney, James Burke.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

LA SFINGE (*The Sphinx*). - Produzione Monogram Pict. Distribuzione S. A. Ultra Film Milano. Regista Phil Rosen. Interpreti principali: Lionel Atwill, Sheila Terry, Paul Hurst, Luis Alberni.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

IL PASSO DELLA MORTE (*Crash Donovan*). - Produzione Universal. Distribuzione I.C.I. Regista William Nigh. Soggetto di Harold Shumate. Sceneggiato da Eugène Solow, Char-



les Grayson, Karl Detzer. Operatore Milton Krasner. Scenografo Ralph De Lacey. Interpreti principali: Jack Holt, John King, Nan Grey, Eddie Acuff.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

DODSWORTH. - Produzione Samuel Goldwyn-United Artists. Concessionaria Artisti Associati. Regista William Wyler. Dal romanzo omonimo di Sinclair Lewis. Interpreti principali: Walter Houston, Mary Astor, Ruth Chatterton. Confermato il divieto per il doppiaggio (2).

FACCE FALSE (*False Faces*). - Produzione Reliance Pictures-United Artists. Produttore Edward Small. Concessionaria Artisti Associati. Regista Sam Wood. Interpreti Virginia Bruce, Richard Arlen, Bruce Cabot, Alice Brady, Eric Linden, Harvey Stephens.

Approvato (1).

LA LEGGE DELLA FORESTA (*Cod's Country And The Woman*). - Produzione e distribuzione Warner Bros. First National. Regista William Keighley. Interpreti principali George Brent, Beverly Roberts, Barton McLane, Robert Barret, Alan Hale. - Film d'avventure a colori.

Approvato (1).

LOTTA DI SPIE (*The Great Impersonation*). - Produzione Universal. Distribuzione I.C.I. Regista Alan Crosland. Sceneggiatura di Frank Wead e Eve Green, dal romanzo di

J. Phillips Oppenheimer. Operatore Milton Krasner. Scenografo Charles D. Hall. Interpreti principali: Edmund Love, Valerie Hobson, Vera Engels, Murray Kinnell.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

ORIZZONTE PERDUTO (*Lost Horizon*). - Produzione Columbia. Distribuzione Consorzio Cinematografico E.I.A. Regista Frank Capra. Sceneggiatura di Robert Riskin, dall'omonimo romanzo di James Hilton. Interpreti principali: Ronald Colman, Jane Wyatt, Margo, E. E. Horton, Isabel Jewell, John Howard, H. B. Warner, Sam Jaffe.

Vietato il doppiaggio (1).

UOMO DI BRONZO (*Kid Galahad*). - Produzione e distribuzione Warner Bros.-First National. Regista Michael Curtiz. Interpreti principali: Humprey Bogart, Wayne Morris, Jane Bryan, Henry Garey, William Haade.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

ARIZONIA (*The Arizonian*). - Produzione R.K.O. Distribuzione Minerva Film. Regista Charles Vidor. Interpreti principali: Richard Dix, Margot Grahame, Preston Foster.

Vietato il doppiaggio (1).

ZANNE E ARTIGLI (*Fang and Claw*). - Produzione R.K.O. Distribuzione Minerva Film. Regista e protagonista Franck Buck.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

LA FRECCIA D'ARGENTO (*The Silver Streak*). - Produzione R.K.O. Distribuzione Minerva Film. Regista Tommy Atkins. Interpreti principali: Sally Blane, Charles Starrett, Hardie Albright, William Farnum.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

* **AMORE IN OTTO LEZIONI** (*Gold Diggers Of 1937*). - Della Warner Bros-First National.

Approvato (1).

* **UN BACIO AL BUIO** (*One Rainy Afternoon*). - Degli Artisti Associati.

Approvato (1).

* **L'ISOLA DELLA FURIA** (*Iste Of Fury*). - Della Warner Bros-First National.

Approvato (1).

* **LA MOGLIE DEL NEMICO PUBBLICO** (*Public Enemy's Wife*). Della Warner Bros-First National

Approvato (1).

* **LA REGINETTA DEI MONELLI** (*Dimples*). - Della 20th Century-Fox.

Approvato (1).

* **LA TIGRE DEL BENGALA** (*Bengal Tiger*). - Della Warner Bros-First National.

Approvato (1).

* **IL RE DEI PELLIROSSO** (*The Last Of The Mohicans*). - Degli Artisti Associati.

Approvato (1).

* **È SCOMPARSA UNA DONNA** (*Three Kids And Queen*). Della Universal. Concessionaria: I.C.I.

Approvato (1).

* **TRE STRANI AMICI** (*Tough Guy*). - Della M. G. M.

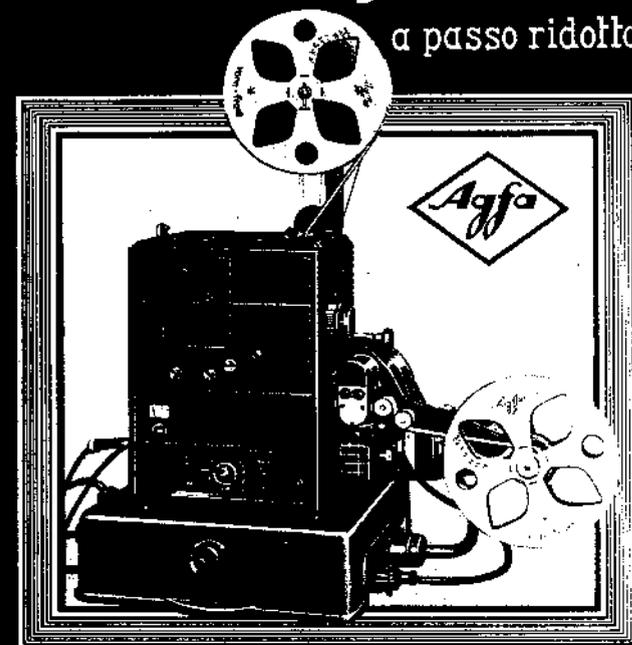
Vietato (1).

CINES

STABILIMENTI
CINEMATOGRAFICI

CINECITTÀ - ROMA

La Cinematografia 16^m/_m
a passo ridotto



Movector Super 16 per proiezioni mute e sonore

AGFA-FOTO S. A. Prodotti Fotografici - Piazza Vesuvio 19, Milano



GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 30 agosto 1937-XV. Tra i solutori di "Il film celato" e "Marleniana" verranno estratti a sorte due premi, consistenti in due abbonamenti annui a "Cinema".

I VINCITORI DEL CONCORSO PER IL TITOLO ITALIANO DI "UN CARNET DE BAL"

Molte centinaia di risposte sono pervenute al Concorso bandito da 'Cinema' per il titolo italiano del film 'UN CARNET DE BAL' della Colosseum Film. La massima attenzione è stata posta nello spoglio, che ha rivelato acume di osservazione e un non indifferente senso dei valori cinematografici in molti dei concorrenti. Perciò si è deciso di premiare i signori:

MARIO CAPUANA - Via Risorgimento 18 - PISA
TITO VESPA - Via Arcivescovado 22 - AQUILA
 Titolare della tessera abbonam. FF.SS. n. 168098
 Compartimento di MILANO,

tra i quali il premio di L. 500 viene così suddiviso: L. 300 al primo, e L. 100 ciascuno al secondo e al terzo.

Tuttavia la Colosseum Film non ha ritenuto di poter scegliere nessuno dei titoli proposti ed userà il titolo 'CARNET DI BALLO'

● MA CHE COSA È QUESTO CINEMA? ●

Di « che cosa è questo Cinema » parlano, due volte al mese, i collaboratori di « Cinema ». Ma non è forse altrettanto interessante sapere che cosa ne pensi il pubblico? Al grande pubblico sono dedicati i film che ogni giorno si producono; ed è perciò importante verificare quali ne siano, in proposito, i gusti e le opinioni. Molti pretendono di saperlo; altri credono che, in materia di Cinema, una « pubblica opinione » non esista neanche. La Redazione di una rivista cinematografica poi, si trova un poco nella stessa situazione dei produttori di film: non può né contentare il suo pubblico né influire su di lui se non sa con precisione di che cosa si interessi, che cosa pensi, che cosa preferisca. Conseguenza semplice: domandiamolo! Ed ecco il significato del seguente Concorso bandito nel momento in cui « Cinema » inizia il suo secondo anno di vita, e che non solo porterà ai vincitori cospicui premi, ma servirà inoltre a perfezionare sempre di più la nostra rivista, ormai cara ai suoi lettori. Si tratta di rispondere, sinceramente e spontaneamente, alle seguenti domande:

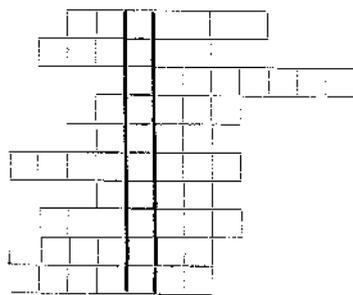
1. Preferite sempre i film ultimi o vorreste, qualche volta, rivedere un film passato, e perché?
2. Fra i tanti film di disegni animati che vedete e che, quasi tutti, appartengono a determinate « serie » che si riconoscono subito in cui spesso ritornano gli identici personaggi, c'è una « serie », oppure un personaggio che vi piace più degli altri, e perché?

Francia, Inghilterra)? Quali sono queste differenze? I film di quale Paese vi piacciono di più? E perché?

11. Quando uscite, dopo la proiezione, dal cinema, vi piace avere il cervello chiaro e sentire il bisogno di ragionare su quel che avete visto, o preferite invece aver la testa leggermente assopita quasi sognante o aveste bevuto un buon vino?
12. Quali parti della rivista "Cinema", vi piacciono di più? (La rubrica « Cinema gira », « Fotografia », « Quadro », « Galleria », « Capo di Buona Speranza », « Bianco e nero », « I film del mese », ecc.; articoli e fotografie che riguardano gli attori, i registi, la tecnica cinematografica, la lavorazione nel teatro di posa, il cinema dei tempi passati, la televisione, la teoria dell'arte cinematografica, l'economia, il formato ridotto, i film documentari e culturali?). Quali di queste parti di « Cinema » vi piacciono invece poco, e perché?

Sarà premiato chi risponderà a tutte queste domande nel modo più chiaro, più vivace e più conciso. Non dimenticatevi che a molte delle domande abbiamo aggiunto un « perché »; ossia non dimenticate di dirci in breve anche « le ragioni » dei vostri giudizi. Senza stare a riscrivere le domande, contrassegnate ogni risposta semplicemente col numero della domanda. Aggiungete alle risposte il vostro nome, cognome ed indirizzo e indicate possibilmente anche la vostra professione. E spedite, dentro il 20 agosto prossimo, alla Redazione di « Cinema » (Concorso « Ma che cosa è questo Cinema? », Roma, Via Lazzaro Spallanzani, 1-A. Il Comitato di redazione di « Cinema » scoglierà i vincitori. Primo premio: L. 500; secondo premio: L. 300; terzo premio: L. 200. Saranno inoltre accordati altri dieci premi minori, consistenti in tanti abbonamenti annui a « Cinema », intestati ai vincitori o a persone di loro scelta.

Direct. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO
 RIZZOLI & C. - An. per l'Arte della Stampa - Milano
 Proprietà letter. riser. per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'art. 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte



IL FILM CELATO

AAAAAAAAAAAA - BB - CCC - DD -
 EEE - F - GGG - H - IJJJJJJJJ - J - LL -
 NNNNN - OOOO - P - RRRRRR - S
 - V - ZZ.

Dieci attori hanno recitato in un film. Sapreste trovare, coll'aiuto delle lettere sopraccennate, i loro nomi e il titolo del film?

ANAGRAMMA

Della fiaba sonora il mago appare
 Sul sentiero del pino solitario.

CAMBIO DI VOCALE

LA SOSIA
 Uno scambio di... attrice

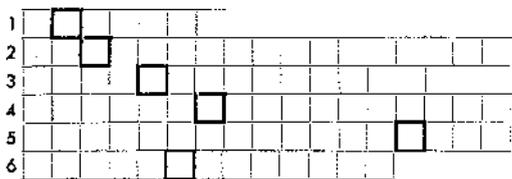
BIGLIETTO DA VISITA

Anagrammando il contenuto del biglietto si otterrà il nome di un giovane regista italiano e il titolo di un suo film.



MARLENIANA

Scrivere in ogni riga dello schema il titolo di un film interpretato da Marlene Dietrich con attori di cui diamo il nome. Nei quadratini a bordo ingrossato si formerà il titolo di un film interpretato da Marlene con Herbert Marshall.



1. Gary Cooper;
2. Brian Aherne;
3. Clive Brook;
4. Robert Donat;
5. Charles Boyer;
6. Emil Jennings.

(lmo Benelli, Ferrara)

3. Vi sembra che i produttori cinematografici debbano adattare i loro film al gusto attuale delle masse, oppure, secondo voi, il criterio ispiratore della produzione dovrebbe essere un altro?
4. Qual'è, in generale, la ragione per cui la sera vi decidete ad andare al cinematografo? E con che criterio scegliete il cinema al quale vi recate?
5. Vi fa piacere o vi annoia se un film espone nella sua trama un problema, morale, sociale o altro? Perché sì? Perché no?
6. Di tutti i film che avete visto, quale vi è piaciuto di più e perché?
7. Preferite il cinema parlato o vi piaceva di più il film muto? Perché?
8. Qualche volta gli attori di un film vi sembrano « troppo belli » oppure giudicate che gli attori non possano mai essere abbastanza belli?
9. Dei film comici, vecchi o nuovi, quali vi piacciono di più? Quelli di Eddy Cantor, di Buster Keaton, di Hardy e Laurel, di Angelo Musco, di Harold Lloyd, di Charlot, o quali altri e perché?
10. Avete notato delle differenze tra film provenienti da diversi Paesi (Italia, America, Germania,

Avvenimento eccezionale nell'editoria italiana

ULRICO HOEPLI

PUBBLICA

LA MITOLOGIA

NELLA VITA DEI POPOLI

Ne è autore

GIACOMO FRAMPOLINI

l'unico scrittore e studioso contemporaneo che, per la molteplice conoscenza delle lingue, per la vastissima cultura, letteraria, storica, artistica e filologica, per l'eleganza stilistica, la "sensibilità" delle esigenze del gran pubblico - potesse comporre da solo un'opera di così straordinaria bellezza, intesa a far conoscere ai più vasti settori della Nazione colte le civiltà scomparse, e quelle vive, tuttavia in progresso, dell'India, della Cina, del Giappone.

HOEPLI con la presentazione editoriale di quest'opera, che è sul piano dell'Impero per la italianità e la severa monumentalità delle sue forme, propone la nuova formula editoriale del **libro di lusso ad un prezzo mitissimo**; adotta il processo della doppia stampa, in tipografia il testo, in calcografia le illustrazioni, che permette di trar partito in modo eccellente dalle varie possibilità delle soffici carte italiane di lusso e dai minimi particolari fotografici. L'Editore ha curato l'allestimento dell'opera con l'attenzione e lo scrupolo che finora erano privilegio delle opere d'altissimo prezzo, destinate ai soli bibliofili, e con una ricchissima documentazione illustrativa, in gran parte inedita, che costituisce un'inesauribile miniera di preziosi documenti d'arte, di vita e di civiltà dei popoli.



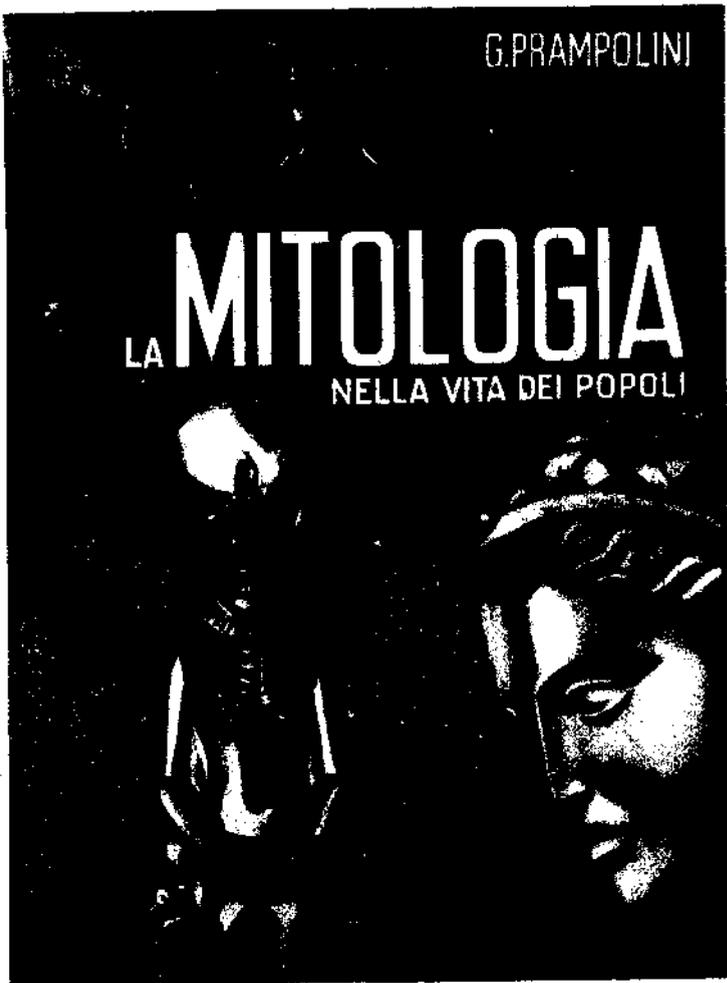
LA FAMIGLIA DEL NANO (2500 anni av. Cr.)
(da una tavola fuori testo del volume).

UN'OPERA SIMILE COSTEREBBE ALL'ESTERO ALMENO 3 VOLTE IL PREZZO DI QUESTA, PREZZO POPOLARE CHE L'EDITORE HOEPLI HA VOLUTO FISSARE PER LA SUA CHIARA COSCIENZA DELLA MISSIONE CULTURALE DELL'EDITORIA

G. PRAMPOLINI

LA MITOLOGIA

NELLA VITA DEI POPOLI



Dorso del volume rilegato in pelle

L'opera completa consta di due tomi in 4° inseparabili, complessivamente di 1000 pagine, con 1000 documenti fotografici dei quali 28 in tavole fuori testo stampate su cartoncino speciale.

Il I volume, uscito ora, di 460 pagine e 69 tavole, delle quali 14 fuori testo, contiene: Mitologia egizia - Mitologia dell'Asia occidentale - Mitologia greca.

PREZZI: legato alla rustica in copertina a colori di U. C. Veneziani **L. 100**
rilegato in mezza pelle e oro con fregi di U. C. Veneziani **L. 125**

Il II volume, che compie l'opera e uscirà nel prossimo dicembre, conterrà: Mitologia greca (continuazione e fine) - Mitologie italiche - Mitologie indiane - Mitologie di derivazione indiana - Mitologia cinese - Mitologia giapponese - Mitologie dei popoli primitivi dell'Africa, dell'Oceania e delle Americhe.

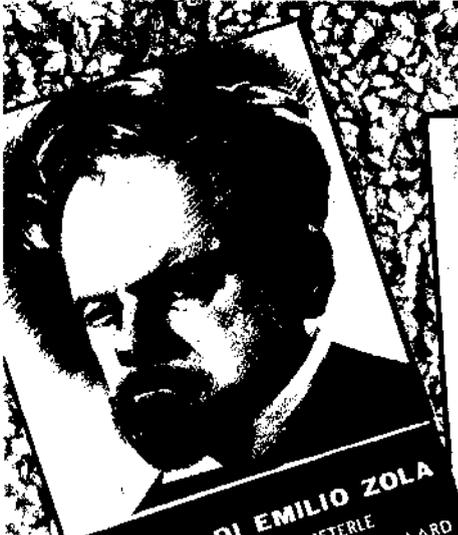
PREZZI: come quelli del volume I.

Sicché l'opera completa in due volumi di complessive circa mille pagine con circa mille documenti fotografici

costerà legata alla rustica **L. 200**
rilegata in 1/2 pelle con fregi d'oro **L. 250**

EDITORE ULRICO HOEPLI - MILANO

L'opera può essere acquistata a comode rate mensili presso
L'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO - MILANO
Via Durini 31, ed i suoi agenti autorizzati in tutta Italia



LA VITA DI EMILIO ZOLA
Regia: WILLIAM DIETERLE
Interpreti: PAUL MUNI - GALE SONDERGAARD



AURORA SUL DESERTO
Regia: WILLIAM DIETERLE
Interpreti: ERROL FLYNN - KAY FRANCIS



LE CINQUE SCHIAVE
Regia: LLOYD BACON
Interpreti: BETTE DAVIS - HUMPHREY BOGART



AMORE IN OTTO LEZIONI
Regia: LLOYD BACON
Interpreti: DICK POWELL - JOAN BLONDELL - GLENDA FARRELL - VICTOR MOORE



LA LEGGE DELLA FORESTA
Regia: W. KEIGHLEY
Interpreti: GEORGE BRENT - BEVERLY SIBERTS - BARTON MACLANE



IL RE E LA BALLERINA
Produzione e regia: MERWYN IEROY
Interpreti: FERNAND GRAYET - JOAN BLONDELL - E. EVERETT HORTON



LA MOGLIE DEL NEMICO PUBBLICO
Regia: NICK GRINDE
Interpreti: PAT O'BRIEN - MARGARET LINDSAY - CESAR ROMERO



L'ISOLA DELLA FURIA
Regia: FRANK MacDONALD
Interpreti: MARGARET LINDSAY - HUMPHREY BOGART - DONALD WOOD



IL PRINCIPE E IL POVERO
Regia: WILLIAM KEIGHLEY
Interpreti: ERROL FLYNN - CLAUDE RAINS - BILLY E BOBBY MAUCH



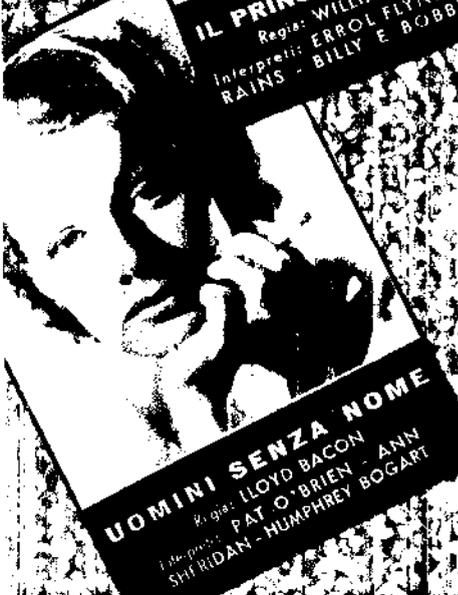
L'UOMO DI BRONZO
Regia: MICHAEL CURTIZ
Interpreti: EDWARD G. ROBINSON - BETTE DAVIS - HUMPHREY BOGART



LA TIGRE DEL BENGALA
Regia: LOUIS KING
Interpreti: BARTON MACLANE - JUNE TRAVIS - WARREN HULL



PICCOLI UOMINI
Regia: WILLIAM Mc GANN
Interpreti: BILLY MAUCH - FRANK CRAVEN



UOMINI SENZA NOME
Regia: LLOYD BACON
Interpreti: PAT O'BRIEN - ANN SHIRIDAN - HUMPHREY BOGART

Warner Bros.



GRUPPO
PRODUZIONE 1937-1938