

# CINEMA



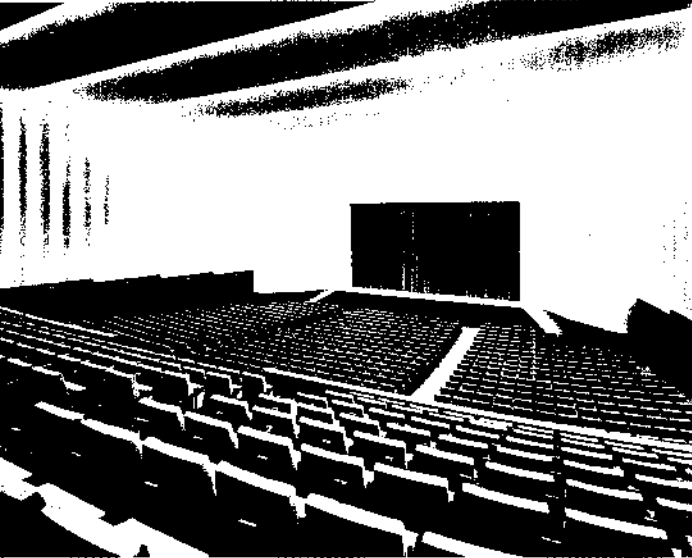
**29**

10 Settembre  
1937-XV

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

Spedizione  
in abbon. postale

**DUE  
LIRE**



SALA DELLE PROIEZIONI NEL PALAZZO DEL CINEMA DI VENEZIA



UNO DEGLI STUDI DI CINECITTÀ



SALA DI TRASMISSIONE DEL TEATRO DI TORINO DELL'E.I.A.R.

LE APPLICAZIONI ACUSTICHE DEL

# VETROFLEX

**ACUSTICA  
ARMONIA  
ARCHITETTURA**

I TRE FATTORI DELLA  
PERFEZIONE TEATRALE  
OTTENUTI CON L'IMPIEGO DEL

# VETROFLEX

# VETROFLEX

S. A. Vetr. Ital. **BALZARETTI MODIGLIANI**

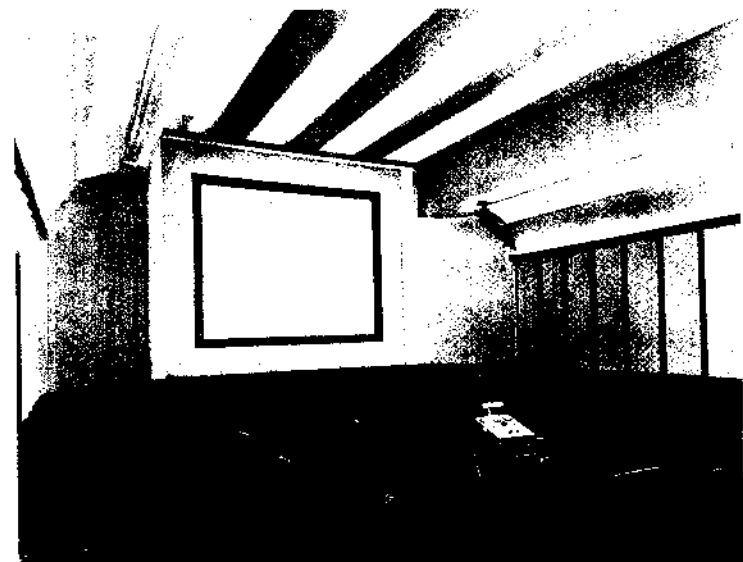
CAPITALE LIRE 20.000.000

**R O M A** Piazza Barberini 52: Ufficio Centr. Vendita, tel. 484903

**LIVORNO** Sede e Stabilimento - Telefoni: 31410-33477

**MILANO** Piazza Crispi 3: Uffici Vendita Montaggio, telef. 81469

AGENTI DI VENDITA NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA



SALA DI VISIONE DELLA DIREZIONE GENERALE DELLA CINEMATOGRAFIA  
AL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE

# 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 29

10 SETTEMBRE  
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Editoriale . . . . .	147
EUGENIO GIOVANNETTI <i>Com'è nata la Mostra veneziana</i> . . . . .	148
FRANCESCO PASINETTI <i>Una sala di proiezione modello</i> . . . . .	149
Sottoceneri . . . . .	153
GUSTAVO BRIAREO <i>Il doppiaggio in Italia</i> . . . . .	154
VALENTIN MANDELSTAMM <i>Il film italiano può andare in America</i> . . . . .	157
<i>Le «box» del film</i> . . . . .	158
M. TIBALDI-CHIESA <i>Dischi di film</i> . . . . .	163
Quadro . . . . .	166
LUCIO D'AMBRA <i>Sette anni di cinema</i> . . . . .	168
RUOLF ARNHEIM <i>Le leggi del colore</i> . . . . .	170
Cinema gira, 143 - Voi fotografate, noi pubblichiamo, 171 - Galleria, 172 - Ca- po di Buona Speranza, 175 - I film del mese, 177 - Giochi e Concorsi, 180	

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 Salvini 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 (corso Vittorio Emanuele 21), e le princi-  
pali 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

Praticate  
l'igiene interna  
con

il disinfettante  
perfezionato degli  
organi interni.

COMPRESSE DI  
**Elmitolo**



BAYER

F. B. S. A. - Ed. Milano N. 27081

# CINES

STABILIMENT  
CINEMATOGRAFIC

CINECITTÀ-ROMA

# DISCHI COLUMBIA

CANZONI E DANZE DEI PIÙ RECENTI FILMS SONORI:

DQ. 2374 . . . . Parlando del tempo (Harburg-Arlen) fox trot;  
Pensiamoci insieme (Harburg-Arlen) dal film:  
Lire 15 **Amore in 8 lezioni** - Savoy Hotel, or-  
chestra di C. Gibbons.

DQ. 2321 . . . . Denaro che cade dal cielo (Johnston-Burke) dal  
Lire 15 film omonimo C. Gibbons ed i suoi Boy Friends;  
C'è un piccolo albergo (Rodgers-Hart) dal film:  
**On your toes** - BBC orchestra di H. Hall.

DQ. 2393 . . . . Bella e fulgida così (J. Kern-Frati) dal film:  
Lire 15 **Follie d'inverno** - Lita Manuel.  
Sognare in due (Mariotti - Ner - Martelli) Lita  
Manuel.

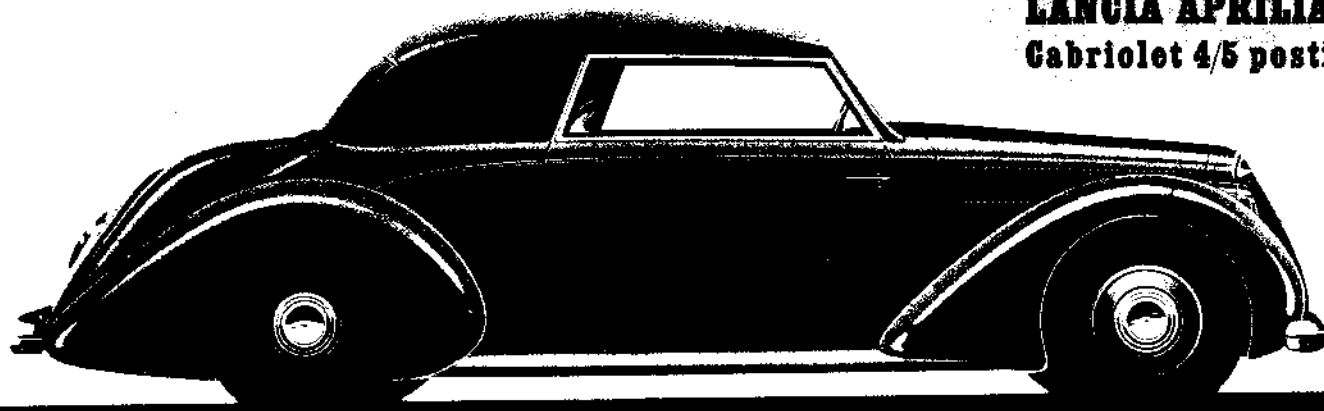
DQ. 2378 . . . . Dimmi ancora l'amo (Whiting-Bracchi) dal film:  
Lire 15 **Radio folle** - Barbara Monis;  
Un certo non so che (McHugh-Bracchi) dal film:  
**La canzone del fiume** - Barbara Monis.

DQ. 2375 . . . . Con molto denaro e Voi (Warren-Dubin) fox  
Lire 15 trot dal film: **Amore in 8 lezioni** orche-  
stra BBC, Dir. H. Hall.  
Chiaro di luna ed ombre (Robin-Hollaender)  
fox trot, Jazz Sinfonico Cannobbiana.

**CATALOGHI GRATIS**

**SOCIETÀ FONOGRAFICA COLUMBIA**  
MILANO - PIAZZA CASTELLO N. 16

**LANCIA APRILIA**  
Cabriolet 4/5 posti



# CARROZZERIA PININ FARINA

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

**CARROZZERIA DI LUSSO E DI GRAN LUSSO**

# CINEMA GIRA

## IN COPERTINA...

... la bella ragazza, stimata degna di interpretare un ruolo indicato nemmeno che col titolo di « Miss Perfezione », è una delle attrici più eleganti e belle che appariranno nel film musicale **ARTISTI E MODELLI**. Oltre a « Miss Perfezione » e a qualche altra sua collega di vena altrettanto scintillante, la « sensazione » del film è data da una singolare sequenza nella quale recitano soltanto un gruppo di bambole. Una sorta d'intermezzo grottesco, interpretato da bambole che raffigurano e imitano graziosamente alcune celebrità: W. C. Fields, Carole Lombard, Claudette Colbert, George Raft, Edward Everett Horton, Burns e Allen, Bob Burns, Martha Raye e gli Yacht Club Boys. L'ammirevole burattinaio, emulo abile di Podrecca, si chiama Russel Patterson: generale di prim'ordine, ha saputo evitare qualunque litigio e gelosia tra quei legni « divinizzati ».

## LE STATISTICHE DEL CINEMA ITALIANO...

...sono state recentemente redatte, e i dati sono molto interessanti. Prima che fosse istituita la Direzione Generale per la Cinematografia, sono stati realizzati:

nella stagione 1930-31: 12 film;  
nella stagione 1931-32, 13 film;  
nella stagione 1932-33: 25 film;  
nella stagione 1933-34: 30 film.

Dalla costituzione della Direzione in poi, ecco i risultati: stagione 1934-35: 31 film; stagione 1935-36: 47 film (di cui 7 versioni estere realizzate in Italia, una versione italiana realizzata all'estero); stagione 1936-37: 41 film.

Va tenuto presente che quest'ultimo anno risente della vittoriosa guerra in Etiopia, del periodo delle sanzioni e della mancanza di due teatri Cines bruciati. È bene aggiungere che in quest'anno sono comprese due iniziative alquanto complesse: **SCIPIONE L'AFRICANO** e **CONDOTTIERI**.

Oggi la situazione cinematografica è la seguente: sono pronti per la programmazione quattordici film, e cioè: **SCIPIONE L'AFRICANO**, **CONDOTTIERI**, **REGINA DELLA SCALA**, **LA FOSSA DEGLI ANGELI**, **I DUE MISANTROPICI**, **SENTINELLE DI BRONZO**, **I FRATELLI CASTIGLIONI**, **IL SIGNOR MAX**, **IL FEROCO SALADINO**, **NINA NON FAR LA STUPIDA**, **GLI ALLEGRI MASNADIERI**, **MARCELLA**, **STANOTTE ALLE UNDICI**, **GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO**. Hanno terminata la lavorazione: **L'ULTIMA NEMICA**, **IL DOCTOR ANTONIO**, **GATTA CI COVA**, **LASCIATE OGNI SPERANZA, SONO STATO IO!**, **I TRE DESIDERI**. Sono in lavorazione **LUCIANO SERRA**, **PILOTA**, e **GLI UOMINI NON SONO INGRATI**. Vanno in lavorazione in questi giorni **VOGLIO VIVERE CON LETIZIA** e **NAPOLI MIA**.



Isa Miranda a Genova per imbarcarsi sul 'Rex' diretta a Hollywood

I progetti, le iniziative più o meno sicure, non si contano: film storici, comici, musicali. Cominceremo da **VERDI** che Gallone vorrebbe realizzare nel 1938; altro film musicale è **STRADIVARIUS** di Mastrocinque. Si parla poi di **RIVIVERE**, altro film per Tito Schipa. E per passare ad altro genere, al film storico di vasta portata, accenneremo a **PIETRO MICCA**, a **ETTORE FIERAMOSCA**, a **TARAKANNOVA**, per il quale verrebbe in Italia il regista russo Ozep. Sono in vista un **OROLOGIO A CUORI**, una **STORIELLA DI MONTAGNA** su soggetto di Rosso di San Secondo, e una **FELICITA COLOMBO**. Da tempo si parla di **FRAVAMO SETTE SORELLE**, della **MALIBRAN**. E di molti altri film si parla, nei vari ambienti del cinema, per mesi o per giorni o per poche ore soltanto. La presenza della Direzione per la Cinematografia evi-

ta iniziative senza fondamento, e guida i produttori nuovi e quelli ormai sperimentati. Ma sia gli uni che gli altri non sempre si lasciano guidare o consigliare. È per questo che talvolta escono film la cui preparazione non è così elaborata come dovrebbe essere, è per questo che i preventivi non vengono seguiti. A questi inconvenienti via via si supplisce. Il complesso dei film pronti e di quelli in preparazione lascia bene a sperare.

## BEN HECHT - MAC ARTHUR DIVISI

Charles Mac Arthur, già inseparabile collaboratore di Ben Hecht col quale scrisse numerose sceneggiature (tra cui **XX° SECOLO** e **LA COSTA DEI BARBARI**) e diresse i film **DELL'ITO SENZA PASSIONE** e **THE SCOUNDREL**, è stato scritturato dalla Metro Goldwyn Mayer in qualità di direttore

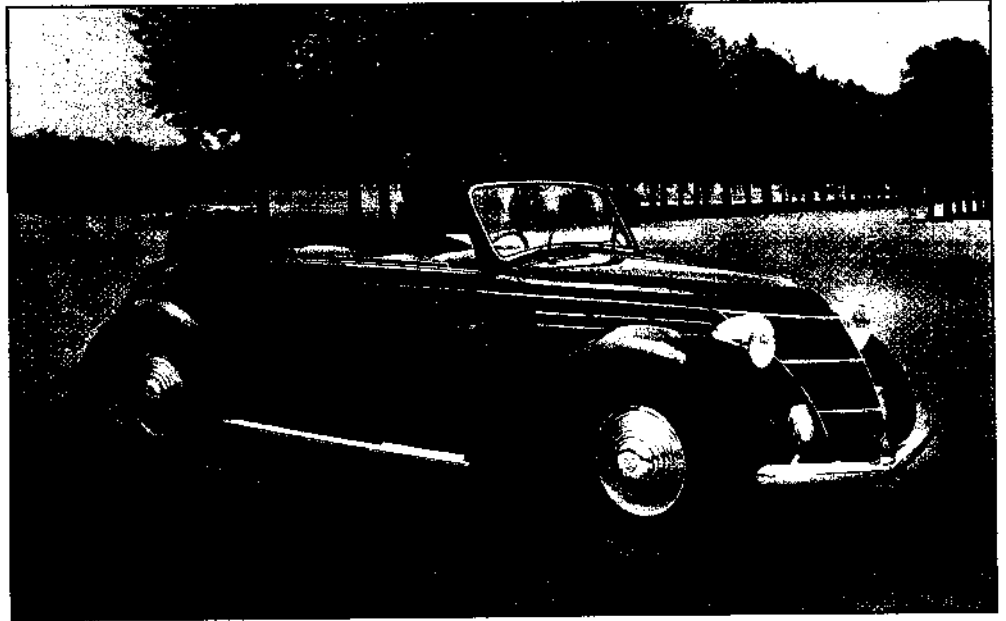


Si narra che gli antichi cavalieri, all'uscir dai giardini delle maghe dov'erano vissuti in letargia ed incantata prigionia, vedessero rovesciarsi il portento e scheletrici in rami secchi gli alberi carichi di fiori, avvizzirsi le floride fanciulle... Quali Rinaldo, quali Orlando volevano condurre al ravvedimento i curiosi e spietati operatori del film 'Raggi Röntgen'? Ma forse

costoro erano più romantici e non pensavano effetto alle belle favole dei poemi cavallereschi. Pensavano piuttosto di contrapporre al 'memento homo' - perché sempre l'uomo? - un memento, [emine...] Ricordati o donna: quanto pochi millimetri separano dal teschio il pettine con cui ti 'rifai' la chioma, il rossetto con cui ti 'rifai' le labbra...

# Piotti

S.A.  
TORINO



## Modelli 1938

### Cabriolet 2 luci - 4 posti su Lancia Aprilia

di produzione. Il primo film prodotto da Mac Arthur sarà *ONLY UNTO THREE*. Nel frattempo Ben Hecht è stato scritturato da Samuel Goldwyn degli Artisti associati, come sceneggiatore, con uno stipendio di 260.000 dollari l'anno.

#### DOPO ELEPHANT BOY...

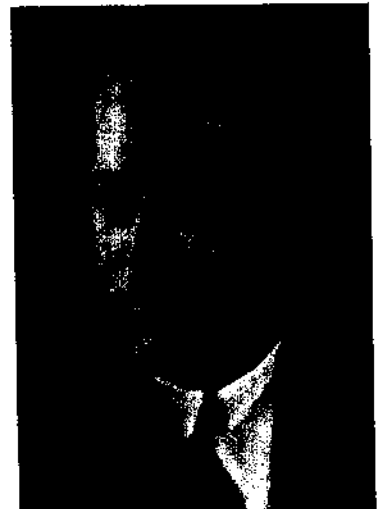
...ecco *THE DRUM*. Anche questo film si dovrebbe, a rigore, girare in India, dove si svolge l'azione raccontata in un soggetto originale di A. E. W. Mason. Ma se per *ELEPHANT BOY* si è mandato in spedizione Flaherty, questa volta Alexander Korda ha pensato di limitare la spedizione ad un luogo più vicino a Londra, magari nel Galles del Nord e fingere che l'India sia lì; ha spedito infatti il fratello Zoltan, affidandogli la regia della pellicola

che sarà interpretata dal piccolo Sabu, il protagonista di *ELEPHANT BOY*, e da Desmond Tester, Martin Walker e Roy Meredith. È curioso notare che Zoltan Korda è il regista delle pellicole «false». Infatti a lui si debbono, di *ELEPHANT BOY*, le scene girate in stabilimento, a lui si deve la regia del rifacimento inglese di un film di Genina con Gigli; e Zoltan Korda è infine il regista di *BOZAMBO* che, si sa, fu girato in Africa soltanto per gli sfondi in trasparente e che per il resto fu realizzato nella campagna inglese del Kent, dove gli scenografi della London Film avevano piantato qualche palmetto. Aggiungeremo che *THE DRUM* è a colori e che George Périnal, il famoso operatore di René Clair, curerà la fotografia.

#### IL CINEMA SCANDINAVO...

...non è morto. Molta gente rimpiange, e non a torto, i «bei tempi dei cinema scandinavo», i tempi di Stiller e di Sjöström. Ma proprio oggi gli industriali svedesi dello schermo, hanno ripensato a quei bei tempi, ed hanno richiamato Sjöström, che era diventato *Seastrom* in America e in Inghilterra dove aveva diretto la Garbo in *DONNA DIVINA*, la Gish nel *VENTO*, Lon Chaney nella *TORRE DELLE MENZOGNE* e infine Annabella nel *MANTO ROSSO*. Una volta Sjöström faceva anche l'attore; ed è proprio come tale che parteciperà a un film svedese, sulla vita dell'industriale John Ericsson. A Gustaf Edgren è stata affidata la regia della pellicola. Intanto Gustaf Molander, il più attivo regista svedese (in Italia si si son visti tre suoi film, *L'ULTIMA NOTTE*, *UN IDILLIO CALMO* e *LA FAMIGLIA SWEDENHJELM*, questi due ultimi a Venezia) ha realizzato due pellicole interpretate da Tutta Rolf, un'attrice tutto pepe che gli Americani avevano chiamato a Hollywood per poi non utilizzarla affatto. La Rolf è una beniamina del pubblico scandinavo e i due film *SARA LAR SIG FOLKVEET* e *DOLLAR* sono molto divertenti. George Schaevoigt poi, gira in Danimarca una nuova edizione di *LAILA*, con Aino Taube a protagonista. Mentre Gösta Ekman, il grande attore svedese, famoso per il suo *AMLETO* portato sui palcoscenici americani, interpreta un film diretto da S. Bauman. Venti film sono stati realizzati in Svezia, complessivamente, in quest'anno. Per una produzione che non esce dai confini nazionali, davvero non è po-

co. Un film italiano è stato proiettato nella passata stagione e due altri se ne annunciano per la prossima: *SCIPIONE L'AFRICANO* e *IL FU MATTIA PASCAL*.



Il signor Reisman, Vice-Presidente della R. K. O. Radio, che trovai in Italia in questi giorni ed ha visitato Cinecittà

#### IN CECOSLOVACCHIA...

...e precisamente negli stabilimenti Host di Praga, si è iniziato il film *SCONOSCIUTO AL PORTALETTERE*; il film viene realizzato in doppia versione: austriaca diretta da Karl Heinz Martin e cecoslovacca diretta da W. Binovec.

#### I FILM DI GANGSTERS...

...non sono finiti, ancora. Già l'industria americana pensò di sostituire ad essi i film sulla Polizia Fe-



Il nuovo profilo di Giulio Stival dopo l'operazione di plastica facciale per il film «Gli uomini non sono ingrati» (Imperator-Film)



A Cinecittà. - Da sinistra a destra: Angelo Musco e il suo produttore Liborio Capitanelli - Musco... Imbocca Falconi - Il sempre giovane

Armando in motocicletta - Gennaro Righelli e Rosina Anselmi si contendono le simpatie d'uno degli... interpreti di 'Gaita di Cova'



Annie Verneuil è una giovanissima attrice francese che interpreterà 'Tarakanova', un film in doppia versione, italiana e francese. Regista della versione francese sarà Ozep; della versione italiana Mario Soldati, che dirigerà così il suo primo film. La lavorazione incomincerà per gli esterni a Venezia, in questi giorni

derale, e vennero fuori LA PATTUGLIA DEI SENZA PAURA (G.Men, seguiti dai T.Men e dagli R.Men). Ma la figura del gangster a protagonista di film è rimasta come un punto debole per qualche produttore: per es., Edward G. Robinson, attore gangster per eccellenza da LITTLE CAESAR dove era gangster sul serio a IL PICCOLO GIGANTE dove lo era per burla, non starebbe male in un film che fosse l'epilogo di tutta la serie «gangster»... Questo pensiero avendo uno dei produttori della Metro Goldwyn Mayer, il regista William A. Wellman e lo scrittore Robert Carson si misero all'opera; ne venne fuori il copione L'ULTIMO GANGSTER, fatto su misura per Robinson che la Metro ha scritturato per il ruolo di protagonista. John Lee Mahin procede già alla sceneggiatura.

'VOGLIO VIVERE CON LETIZIA...' ...entra in lavorazione in questi giorni. Eccone i dati caratteristici:

Produzione Sapeco, distribuzione Generalcine, direttore di produzione Fabio Franchini, regista Camillo Mastrocinque, aiuto-regista B. L. Randone, sceneggiatura di Camillo Mastrocinque e Mario Soldati, scenografia di Guido Fiorini, musica di Giuseppe Rosati, interpreti principali Assia Noris, Umberto Melnati.

CINQUANTASEI FILM... sono fissati nel programma della R. K. O. per il 1937-38. La tendenza di questa produzione? Eclettica, come quella di ogni Casa americana. Prevengono, in un certo senso, film di carattere musicale, e tra questi MUSIC FOR MADAME, interpretato dal tenore italiano Nino Martini, ALLEGRIE DI RADIOCITTÀ, alla produzione del quale è capo Jesse L. Lasky, che ha riunito una serie di attori del varietà e della rivista. Nel campo musico-danzante, la R. K. O. conta anche una serie di pellicole

dovute, soprattutto, all'interpretazione della coppia Ginger Rogers-Fred Astaire. Così sono film «danzanti»: VOGLIO DANZARE CON TE, FOLLIE D'INVERNO, L'INCONTENEBILE e IL CAPPELLO A CILINDRO. Ma un'altra esclusivista ha la R. K. O.: Katharine Hepburn. La Hepburn è senza dubbio una delle attrici più «sicure» di Hollywood: ella ha interpretato film con la regia di quotati registi e di registi minori o sconosciuti; e si può dire che con questi ultimi ha trovato il suo tono migliore: si veda, per es., PRIMO AMORE diretto da George Stevens, che proviene dalla tecnica fotografica. Rivedremo dunque la Hepburn in un film in costume ottocentesco romantico, tratto da un romanzo di Sir James Barrie: QUALITY STREET. Dopo questo film la Hepburn ha dichiarato che desiderava abbandonare il costume antico, per abiti moderni. E il produttore Berman ha pensato bene di affidarle il ruolo di

### A proposito di un film

MOLTI COLLEGHI critici cinematografici, dopo la proiezione a Venezia del film LA GRANDE ILLUSION, hanno scritto che si trattava di una bruttissima opera cinematografica e, quasi quasi, hanno compianta l'industria francese che ci dava lavori di quel genere. Nessuno c'è stato a compiangere quel popolo che porta sugli schermi ideologie così false e molli. Perché la verità è questa: che LA GRANDE ILLUSION, con sia pure i suoi inevitabili difetti, è un bel film. Un bel film proprio perché è lo specchio di quello spirito malato di letteratura, svirilizzato e dopoguerristico che tanto disordine ha recato in Europa e che va tramontando di fronte all'umana rinascita segnata dal Fascismo. Non dice il proverbio che la botte dà il vino che ha? E LA GRANDE ILLUSION è vino prettamente francese, leggero e frizzante, capace di ubbiacare solo gli stomaci deboli e i lievi cervelli.

### Vecchia polemica

«Per seguire il naturale istinto,  
E muoversi senz'arte or che s'ha a fare;  
Scordare i quattro membri, e forse il quinto,  
Che è la testa; ma si ben cercare  
Di sentire la cosa che ci esposti,  
Che si creda esser tuo l'altra affare.  
D'amor, di sdegno, o gelosia gli sproni  
Se al cor tu provi, o s'anco pur sarai  
Qual Oreste invaso da' demoni;  
E l'amore e lo sdegno sentirai,  
E gelosia e belzebù gerani,  
Senz'arte braccio e gambe muoverai;  
Ed io scommetterei e piedi e mani,  
Che un sol non troverai che ti censuri  
Fra tutti quanti li fidei cristiani,

## PASSATEMPI

Se con il cuore i tuoi moti misuri.

Senza cercar l'artefice li avrai  
ad ogni tuo voler entro te stesso  
se il proprio core ognor consulterai».

(Dell'arte rappresentativa - Capitolo 6 - di LUIGI RICCOBONI, 1820 - Milano, presso Battelli & Fanfani).

«I nostri attori hanno ad ogni ora in bocca «la parola «sentimento», dandosi a credere «di far cosa magna solo a pigliare a guida il «consiglio di Canusac: invasarsi nell'animo, «sino all'entusiasmo, la passione che hanno «da esprimere. Io, per lo contrario, so di un «attore, uno solo, ma che tenne il campo su «quanti calcarono la scena tedesca, il nostro «Ekhoff, ch'egli né de- «clamando né atteggiandosi non si lasciava trasportare mai dalla torrente del sentimento, per tema di non istare in cervello «meno del bisogno, e «scapitare in espressione, verità, armonia, «contegno. Or quello «che tocca fare al poeta, tocca istessamente «all'attore. Imperocché «anche presso i migliori fra loro, o nel tono «della parola o ne' movimenti delle mem-



«bra, la natura abbandonata a sé stessa sgarrata e si smarrisce, decade o soverchia, e pur «assai; cose tutte che l'artista, se a buon «dritto ambisce l'onore di questo nome, deb- «b'egli recarsi a cuore si riempire, togliere, «armonizzare. Ogni maniera d'opere dell'arte «deve apparire come fosse opera di natura «perfettissima, cui essa potrebbe una volta o «l'altra, per entro a milioni di casi possibili, «effettivamente trar fuori tal quale, ma che «verisimilmente non farà così di leggieri. Pa- «role, tono, movimento siano tra loro in bella «armonia, e da per tutto lo siano colle pas- «sioni, colla situazione, col carattere, che al- «lora si otterrà il sommo della verità, donde «consegnerà il sommo della illusione». (Lettere intorno alla mimica - di G. G. Engel. Versione dal tedesco di G. Rasori - Milano, presso Battelli & Fanfani, 1820). Anche oggi i più acuti uomini di teatro o di cinematografo ripetono gli stessi discorsi e la polemica è sempre lì; non avanza di un passo.

### Nostalgia del cinema e dei primi pianti

«Oh! se agli occhi di tutte le persone fosse appiccato un filo, e si portasse Al punto ove lo sguardo si dispone! A quei de' membri credi si attaccasse la gomina formata? Solo al viso; Nè altrove pensar già che terminasse. Senza degli occhi il tuo parlare è morto Senza degli occhi il tuo tacer non vale; Senza degli occhi un cieco anderà storto».

(LUIGI RICCOBONI - I.C.S.)

Poi è venuto Lumière e la macchina da presa e il filo invisibile è stato realizzato, e con esso il dettaglio e il primo piano. L. C.



iettato con successo a Venezia ed appartiene a quel tipo di spettacolo che, per una certa atmosfera, pur essendo il soggetto del tutto diverso, può paragonarsi al TRADITORE. Infine, la R. K. O. (la cui produzione viene distribuita in Italia dalla Generalcine) ha in programma il film PERFECT HARMONY per l'interpretazione di Charles Boyers e Ginger Rogers e per la regia di Rouben Mamoulian: combinazione quanto mai attraente.

**VENGONO RIFATTI I VECCHI FILM**

Ora è la volta di un film di dieci anni fa, e che a quell'epoca otten-

Tra i nuovi film italiani. - Sopra: 'I tre desiderati' (Manenti-Film) - Sotto: 'Il dottor Antonio' (Manderfilm)

protagonista accanto a Ginger Rogers, nel film STAGE DOOR (LA PORTA DEL PALCOSCENICO o LA RIBALTA nell'edizione italiana) tratta dalla famosa commedia di George S. Kaufman e Edna Ferber portata sui palcoscenici di New York da Margaret Sullivan. Alla regia del film è stato preposto Gregory La Cava il quale ha voluto come collaboratore per la sceneggiatura Morrie Ryskind, colui che sceneggiò L'IMPAREGGIATRICE GODFREY. Accanto alla Hepburn e alla Rogers è Adolphe Menjou, del tutto in carattere nel ruolo di un impresario teatrale. Di tutt'altro genere è WINTERSET (SOTTO I PONTI DI NEW-YORK o LO STERMINATORE nell'ediz. ital.) tratto da un dramma di Maxwell Anderson, di-



retto da Alfred Santell, interpretato da Burgess Meredith, Margo, Eduardo Ciannelli; il film venne pro-

ne numerosi premi nonché grande successo commerciale: BEAU GESTE che Herbert Bicaon diresse con Ronald Colman. Questa volta il produttore è Lucien Hubbard che ne ha affidata la sceneggiatura a W. P. Ripscomb, lo scenarista delle DUE CITTÀ. Il film sarebbe realizzato a colori e l'inizio avrebbe luogo in novembre.

DOCTEUR diretto in Francia da G. W. Pabst con Pierre Blanchard, Dita Parlo e Pierre Fresnay. L'edizione inglese viene diretta da Edmond T. Greville. Mentre Dita Parlo è stata scritturata anche per questa versione, è Erich von Stroheim che sostiene il ruono interpretato da Blanchard, e John Loder che sostiene quello di Fresnay.

**UNA SEZIONE DI GIOVANI SCENEGGIATORI...**

...è istituita da qualche tempo presso la Metro Goldwyn Mayer. Edwin A. Knopf che fu lo sceneggiatore del film di Vidor NOTTE DI NOZZE è il capo di questo dipartimento. Egli ha dichiarato che la Sezione ha dato, quest'anno, ottimi risultati. Per esempio, a due giovani scrittori del gruppo, Hugo Butler e Dore Schary è stata affidata, con brillante risultato, la sceneggiatura del film che attualmente dirige Borzage: THE BIG CITY. Un altro ha collaborato allo scenario di THE BRIDE WORE RED, riduzione cinematografica della RAGAZZA DI TRIESTE di Molnar, ed a quello di SHOPWORN ANGEL.

**JOHN BARRYMORE...**

...ha ripreso ormai a lavorare con continuità: e forse ridiventerà star. Ha finito or ora per la Paramount IL RITORNO DI BULLDOG DRUMMOND, nel quale non ha il ruolo di Drummond ma è ugualmente il protagonista. Da qualche giorno ha cominciato un secondo film su Drummond. Per l'uno e per l'altro film gli attori sono i medesimi: oltre a Barrymore, Louise Campbell, John Howard (Drummond), Reginald Denny. Si tratta di una brillante serie poliziesca, altre volte interpretata da Ronald Colman.

**NOTE DELLA PRODUZIONE**

Il prossimo film di Willy Forst sarà SERENADE, su scenario di Curt J. Braun e di Willy Forst stesso. La prima produzione nazionale brasiliana del 1937 sarà BOBO DO REI di Joracy Camargo, produzione Sono-films, interprete principale Dea Selva. Mervyn Le Roi ha deciso di produrre il film NOI CHIEDIAMO DI NASCERE, da un soggetto di Leonardo Bercovici. I protagonisti saranno sei bambini che già apparvero nel film DEAD END di Samuel Goldwyn. È in programma il film TU ED IO, diretto per Paramount da Fritz Lang. Interpreti Sylvia Sidney e George Raft, musica di Kurt Weill. La Trafalgar Film di Londra ha acquistato i diritti di traduzione in lingua inglese del film MADEMOISELLE



Un nuovo piccolo attore della R. K. O. Bobby Breen



L'ultima Carole Lombard (Paramount)

*all'apice del valore artistico e commerciale:*

**IL CONTE DI BRECHARD**

**SONO STATO IO!**

**SOGGETTO: G. FORZANO  
REGIA: M. BONNARD  
PROTAGONISTA: A. NAZZARI**

**SOGGETTO: P. RICCORA  
REGIA: R. MATARAZZO  
PROTAGONISTI: I. DE FILIPPO**





10 Settem.

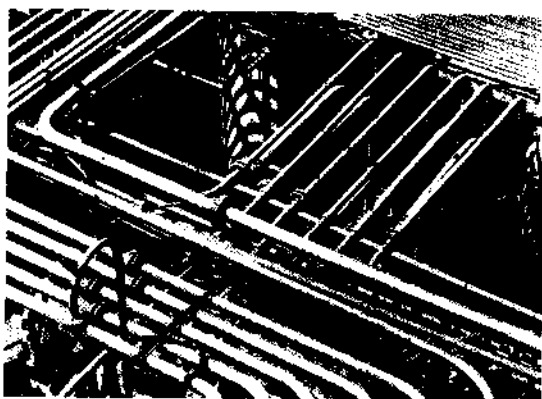
1937

XV

## CINEMA

29

ALCUNI ANNI OR SONO, quando i film parlanti stranieri ci giungevano tagliuzzati e mortificati in altrettanti sonori con didascalie, e per la nuova produzione italiana si stavano ancora allestendo i cantieri, importatori e noleggiatori ed esercenti passarono un brutto inverno. Non si sapeva più che cosa « programmare »: filmi e filmetti americani giungevano fitti come pioggia, monotoni come pioggia, e il pubblico non voleva più sentirne parlare. Quelle piccole vicende eran tutte eguali: la riduzione vi ammazzava anche le eventuali risorse della sceneggiatura e del dialogo; una massiccia musica di repertorio affogava nel suo ron-ron uniforme, squarciato e tonitruante ogni larva di azione. Fu allora che un esercente ebbe la buona idea di sfruttare e lanciare un documentario di cacce africane, intitolato SIMBA e dovuto a Martin ed Osa Johnson. Fu un miracolo: il pubblico tornò ad affluir nelle sale. Pareva che il cinema fosse reinventato con tutta la sua capacità di attrazione e di meraviglia.



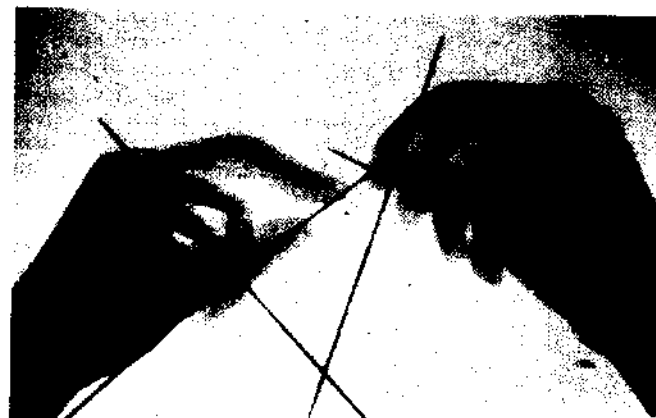
De 'Mannesmann' di Ruttmann (Ufa) proiettato a Venezia

In realtà, non che reinventato, esso era stato ricondotto ad uno dei suoi motivi originari: alla freschezza, si sta per dire, delle sue origini. Quale avvenire, infatti, non era stato vaticinato, una quarantina d'anni or sono, al nascente cinematografo per le possibilità che esso presentava di ricerca, di testimonianza, di divulgazione scientifica e documentaria? Poi ben poco s'era veduto in paragone al molto che s'era sperato. La cinematografia scientifica e documentaria è stata - non già da chi poteva e doveva farla, ma da chi doveva alimentarla in un fecondo contatto col pubblico - confinata in una specie di posizione da parente povera. Agli occhi degli esercenti e dei cinematografisti, i ragni che stringono i loro complicati connubi, o i cristalli che organizzano le loro meravigliose strutture hanno il torto di non essere divi.

A questo punto una doppia responsabilità si precisa. Responsabilità dei suddetti esercenti, che ignorano tutto di quel pubblico, del quale arrogantemente presumono « tenere il polso ». Se il pubblico si appassiona - perchè vi partecipa con tutto il suo essere, individuale e di massa - ai contrastati o labirintici o felici amori di un bel giovanotto con una bella ragazza, la sua possibilità di partecipazione ai segreti del proprio corpo od ai misteri della natura non sarà certamente inferiore. C'è un giallo, poniamo, dei visceri umani che si contraggono, lavorano, smanisano nelle complesse operazioni del vivere, del vegetare, dell'ammalarsi, del guarire, che sfida il giallo di un poliziotto in caccia del colpevole, e contiene senza dubbio qualcosa di più profondamente ignoto ed impreveduto. Tutto sta a saper presentare quelle vicende con la medesima evi-

denza, il medesimo pathos di ricerca e d'attesa e di tensione con cui si sceneggiano gli amori o le sfortune dei divi. Qui appunto emerge la seconda responsabilità di cui dicevamo. Da una parte: scienziati, viaggiatori, ecc., hanno creduto nella maggior parte dei casi che bastasse affacciare l'obbiettivo ad un fenomeno interessante, perchè ne uscisse un film interessante. Hanno creduto, in buona fede, nella capacità comunicativa del documento nudo e crudo. E si sono dimenticati del coefficiente spettacolo, che al cinema è imprescindibile. E d'altra parte coloro che, per esperienza e vocazione, erano in grado di creare lo spettacolo cinematografico, hanno sdegnato per lo più di associarsi a quei tali viaggiatori e scienziati, ecc. Hanno trovato più bello, più consolante per la loro vanità vestire i calsoni corti e i variopinti costumi dei registi, imboccare il megafono, far la voce grossa, assumer le pose degli artisti con l'A maiuscola.

S'è visto di recente, a Venezia, a quali altezze poetiche, a quali possibilità di interesse possa un regista vero elevare il documentario: è il caso, mettiamo, di Ruttmann con MANNESMANN. E s'è visto come due scienziati puri: un radiologo, il Prof. Janker, ed un chirurgo, il Prof. Von Redwitz, abbiano potuto, divulgando le loro ricerche nel film RAGGI RÖNTGEN, strappare più applausi che molti dei divi e registi più pretenziosi. Qual'è stato il loro segreto? Semplicemente: dato l'assunto del film, ch'era di esplorare radiologicamente il corpo umano nelle sue funzioni (deglutizione, respirazione, digestione), è stato di escogitare una serie di artifici, per ritrovare nella verità il suo intero aspetto romanzesco; che è tanto più sensibile quanto più questa verità sia vera e sia colta nella sua autenticità. Ripetiamo: è stato di organizzare una sceneggiatura. La storia del documentario e del film scientifico è una pagina gloriosa e, purtroppo, ignorata della cinematografia. Si tratta di ricordarla a chi di dovere: produttori ed esercenti. Una volta fatto questo passo, essi si troveranno automaticamente riconciliati con un genere utile e fecondo. Il genere più adatto per rinfrescare ed aerare i programmi cinematografici; per « condizionare » l'atmosfera che si respira nella solita ed abusata cinematografia.



De 'Röntgenstrahlen' (Ufa) proiettato a Venezia



Tra i film proiettati nella prima Mostra. - Sopra: 'À nous la liberté' di René Clair. Sotto: 'Ragazze in uniforme' di Leonline Sagan

RICORDARE qualcosa di veneziano - sia pure l'origine della Mostra cinematografica - è sempre un risalire i fiumi della dolcezza e della magnificenza. L'iniziativa stessa è nata da quest'intuizione: che il Lido è l'extra-urbano nell'urbano e che venti giorni d'intensiva visione filmistica, che sarebbero stati esasperanti sotto il cielo di Parigi o di Londra, potevano ancora diventare una *fête galante* nell'isola che ha il mare di fronte e Venezia alle spalle. La trovata vitale della Mostra, quella che ne ha fatto già qualcosa d'imitabile e d'unico al mondo, è non Venezia ma la veneziana insularità del Lido. Anche se l'abbian chiusa in un teatro, la Mostra continua a respirare sotto il palpito notturno dei

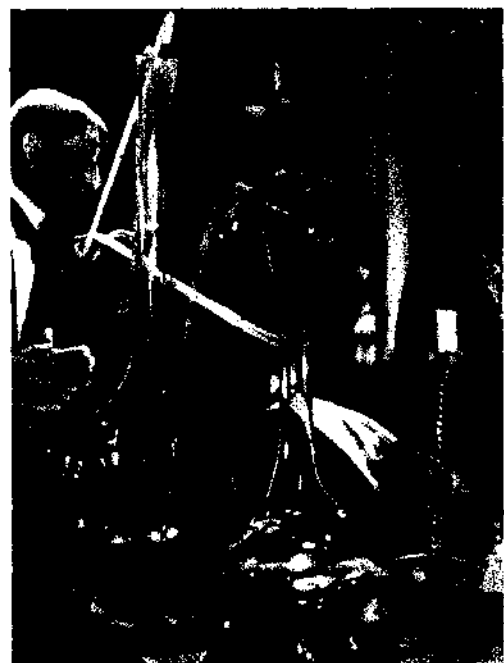
pioppi, tra mare e laguna, in una solitudine che è il suo genio e la sua salvezza. Di notte e di giorno, la gita da Venezia al Lido è un viaggio in miniatura, che dà anche allo spettacolo cinematografico un profumo di festa e d'avventura. È indimenticabile il senso di ricaduta che s'aveva nei primi anni quando, dal Lido, s'andava il mattino in città per qualche visione supplementare. Per chi s'inurbasse così attraverso una gita che pareva volesse restituirci ogni volta Venezia come un nuovo compendio delle meraviglie, che squallore quei cinema urbani che sapevano ancor di laguna e di fiati inaciditi, come doveva sapere il Ridotto al mattino! Con lo zaffiro del cielo e del mare e lo smeraldo del Lido ancor gio-

canti fra i pensieri, il grigiore urbano del film, qualunque esso fosse, pesava d'improvviso sul cuore come la più oppressiva tra le antiche e le novissime volgarità.

L'intuizione della "unicità" dell'isola veneziana per una gara internazionale del cinema era stata in Luciano De Feo immediata e decisiva come tutte le sue intuizioni. Direttore dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia educativa, e in cordiale rapporto con tutte le personalità cinematografiche del mondo, non solo per motivi di ufficio ma per personale ben meritata autorità, egli solo poteva rendere questo grande servizio a Venezia e all'Italia: assicurare l'immediata partecipazione di tutte le nazioni produttrici di film alla vagheggiata mostra del Lido. E questo servizio egli rese agli organizzatori veneziani e all'Italia con quell'entusiasmo scattante ch'è sua inimitabile prerogativa.

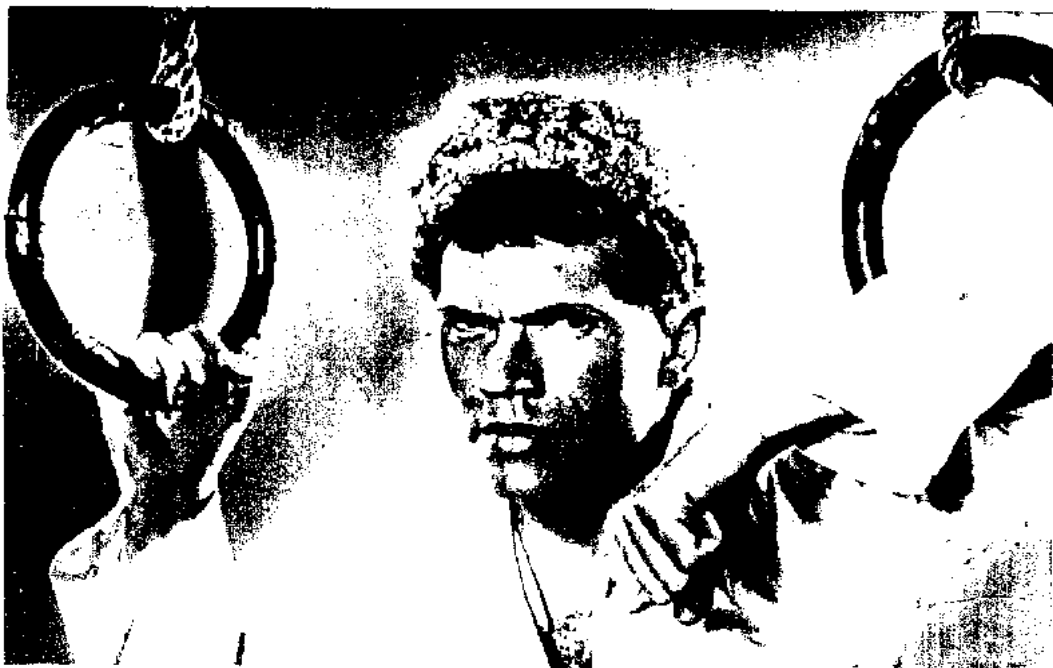
Affrettiamoci ad aggiungere che il conte Volpi e gli organizzatori veneziani, che conoscono a meraviglia il grande stile delle organizzazioni artistiche, han saputo presto e bene costruire sui preziosi fondamentali dati che solo Luciano De Feo avrebbe potuto mettere, e aveva immediatamente messi, a loro disposizione. La Mostra è dunque ormai felicemente naturalizzata: è un frutto estivo del clima veneziano e, anche se il ritmo annuale rischi di sciuparla un po', ha ormai la sicura vita delle cose connaturate. Non è un geografico paradosso il dire che il clima veneziano è oggi lo stesso d'alcune città della Mitteleuropa, come Monaco di Baviera e Strasburgo prima della guerra e Stoccarda e Salisburgo dopo, in cui la vecchia Europa delle *fêtes galantes* ritrova ancora deliziosamente se stessa.

È vero che il cinema è per molti lati un intruso in questa atmosfera delle grandi musiche, della squisitezza e dell'oblio, ma anch'esso, nella sua avventata materialità e persino nel suo volgare sentimentalismo, è avviato allo squisito e finisce col diventar respirabile. E, nei rari momenti in cui è pura arte, brilla già incomparabilmente anche nella magica festa veneziana. E, il giorno in cui anche il colore potrà entrarvi non come quintessenza di cartoline illustrate ma come un celeste matematico cherubino, sarà perfettamente alla pari anche col genio aereo-architeturale di Venezia. È questione di anni. Non sarà più il colore di S. Marco né quello delle miniature fiamminghe

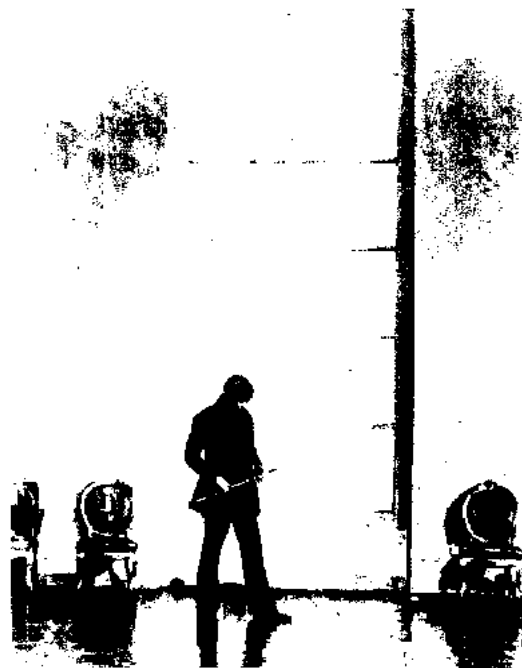


'Il Dottor Jekyll' di Mamoulian

# DELLA MOSTRA DEL CINEMA



'Verso la vita' di Ekk



'Nolli di Pietroburgo' di Rochel e Stroeva.



'Acqua morta' di Rutten

del breviario Grimani, ma sarà veramente, nella sua danzante grazia, il colore del tempo. Nessuno di quanti, persuasi dell'entusiasmo di Luciano De Feo, hanno avuto sin dal primo anno fede nell'avvenire della Mostra, si meraviglia oggi per questo acclimatarsi del cinema nella magia veneziana: per questo suo ricongiungersi, attraverso l'incanto estivo del Lido, col genio tutto dinamico del Barocco architettonico e con quello tutto festante del Settecento pittorico. La spettacolare architettura delle immagini sulla dimensione tempo è un'arte che il Novecento ha creato *ex novo* e cui gli altri secoli non hanno alcunché da insegnare; ma noi sentiamo ch'essa ha dato inaudite squisitezze al realismo avventato di un Giambologna e d'un Bernino e che potrà dare al colore il trillo argenteo d'un Piazzetta. È, il cinema, il nostro più schietto ed originale modo d'essere fantastici nel reale, teatrali nel festante, ritmici nell'emozione. Dobbiamo pur ritrovare il coraggio del nostro modo d'essere e di sentire.

UN TALE va al cinema. Gli sembra dalle fotografie esposte o da quanto gli è stato riferito, che il film sia buono, tale da soddisfarlo, ed entra nella sala dopo aver pagato il biglietto. La sala è abbastanza affollata; c'è un posto, al centro, che al nostro spettatore pare comodo: egli tenta di raggiungerlo; deve passare, allungandosi il più possibile, fra gli schienali dei sedili davanti e le gambe delle persone che sono sedute nella fila dove è il posto che egli finalmente raggiunge, aiutato, ma non sempre, dalla inserviente che glielo indica con la lampadina.

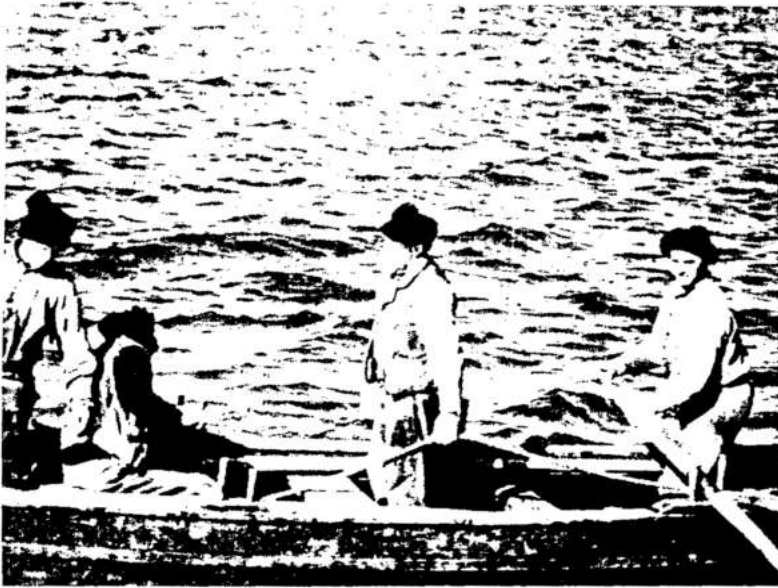
Siede. Ma il posto è stretto. Lo spettatore non sa dove tenere le braccia. Finalmente sistemate le sue estremità anteriori, guarda lo schermo. Tre teste sono direttamente avanti alla sua e gli impediscono di vedere la metà inferiore

Certo, fra le cause occasionali che più hanno contribuito al successo delle prime mostre veneziane, dobbiam mettere l'originalità varia e arditissima dei film di quegli anni. Se la produzione straniera fosse stata quella d'oggi, le prime mostre avrebbero perduto un buon terzo della loro attrattiva. La produzione filmistica mondiale era allora veramente ad una delle svolte della sua storia. Lo sforzo industriale era ancor pieno d'idee, d'esplorazioni, di colpi di testa; e spuntavano d'ogni parte film classici. I tedeschi erano al meglio del loro psicologismo con *RAGAZZE IN UNIFORME*; gli americani al loro più impressionante saggio dell'orrido fantastico col *DOTTOR JEKYLL*; i russi alla maturità del loro grande epos con *VERSO LA VITA*. Le predilezioni dell'avanguardia artistica potevano ancora conciliarsi, almeno in parte, col gusto delle folle. I premiati di Venezia potevano ancor essere (e sovente furono) i prediletti del gran pubblico.

Che cos'era, del resto, e che cos'è quello del Lido se non un gran pubblico *sui generis*, refrattario tanto ai pregiudizi appassionati dell'avanguardia quanto alle suggestioni e macchinazioni snobistiche di locali *coteries*? Ho avuto sempre la sensazione nettissima che

dello schermo. Egli scosta il capo un po' di qua un po' di là per vedere. Ecco, ha trovato il punto. Ma dietro a lui, un altro spettatore si trova ora in posizione tale da non poter vedere: «peccato! si stava così bene prima senza questo tale davanti».

Il nostro spettatore, trovata dunque la posizione, ahimé comoda fino a un certo punto («forse mi verrà il torcicollo» pensa), segue il film. Interessante il quadro, ma c'è qualcosa che non va; egli non sa spiegarci bene, eppure la proiezione potrebbe essere migliore: le figure paiono schiacciate. Ecco spiegato l'arcano: lo schermo non è direttamente perpendicolare alla fonte luminosa. E il nostro spettatore pensa: «esigenze della sala, forse adattata su un vecchio teatro o costruita precedentemente per altri scopi e diventata quindi



'L'uomo di Aren' di Flaherty



'Amok' di Ozep

quello di Venezia, tranne qualche minuscola isola di *snoobs* infatuati o d'impassibili stranieri, fosse un buon pubblico dal gusto sano, patetico, ed equilibrato, borghese cioè nel più tradizionale senso della parola. Seduto per tempo nell'ombra, sentivo ogni sera rifluire intorno a me, dalla profondità del Settecento, lo stesso buon pubblico veneziano, e padano, che aveva, con una festosità un poco cerimoniosa, plaudito tanto le commedie dell'avvocato Goldoni quanto gli aristocratici scherzi del conte Gozzi. La cinematografica *fête galante* del Lido ha ancora questo sodo e squisito fondo vecchio-italico, questa imperturbabile ingioiellata bonomia. Qualche volta, può sfiorarvi la freschezza imbrunita di un'esotica naiade ma, quasi sempre, quella che vi circonda e segue con voi le vicende del film è un'ornata e sensitiva borghesia alla Carriera, che comprende sì e giudica attraverso l'universalistico pathos cinematografico, ma resta ad interplanetarie distanze dagli estri ritmici e dall'avanguardia del cinema. Un ottimo pubblico, insomma per giudicar dell'emotività o della piacevolezza, che, gira e rigira, sono ancora le due migliori pietre di paragone per saggiare la bontà d'un film destinato a gente di ogni razza e di ogni nazione.

Mille volte preferibile, per l'avvenire della Mostra, quest'educabile candore del suo gran pubblico alla macchinante sofisticata degli *snoobs*, cui bisognò più volte, nei primi anni, rompere le uova nel paniere. Oggi, nella produzione filmistica, il rapporto s'è invertito e il pericolo è da un'altra parte. Oggi la cinematografia italiana, assente o quasi al principio, s'è ingigantita e la straniera s'è uniformizzata e può esser quindi tentata a farsi valere artificiosamente, a danno diretto o indiretto dei film italiani. Per buona ventura, la Direzione generale della Cinematografia italiana, più che mai fedele al criterio artistico della produzione, resiste nel miglior modo possibile a siffatti tentativi, come resistono, dal canto loro, gli avveduti organizzatori veneziani. Bisogna evitare, a tutti i costi, nei limiti del prevedibile e del possibile, che i film premiati da Venezia siano tra i molti destinati a vivacchiare in un indecoroso oblio. Le prime mostre erano state veramente esemplari, in quanto veramente rivelatrici. È un precedente da non dimenticare.

La Mostra veneziana esce appena d'infanzia ed è ben lontana dal pieno sviluppo. Si farà, è



'Studio in azzurro', film astratto di Fischinger

facile profetizzarlo, sempre più rigogliosa: a patto di mantenersi schietta e plebiscitaria come l'ha voluta chi l'ha tenuta a battesimo: artistica senza pregiudizi e popolare senza volgarità. Essa rappresenta un'internazionale festa squisita ma su d'un onesto sfondo italico e tradizionale. Ricordare perché e come è nata è forse ancora il modo più chiaro di disegnare il suo avvenire. Risalendo i fiumi della dolcezza e della magnificenza, la si ritrova alle origini come una buona serata antica, palpitante di luci e di fronde.

EUGENIO GIOVANNETTI



'Estesi' di Mochely



(Continuazione dalla pagina precedente)

sala di proiezione». Poi, il suono e le parole non si odono bene. « Dove sono messi gli altoparlanti? » si chiede. E scorge una specie di cupola del suggeritore coperta: « lì sta l'altoparlante ». Intanto con questi pensieri, perde qualche battuta del dialogo.

A un certo punto della proiezione il nostro spettatore sente un'arietta... Da dove viene? « Ecco, da quella porta lì ». Oppure se è estate, il caldo lo soffoca; comincia ad agitare il fazzoletto. « Come è noioso questo film » comincia a pensare. Ma, d'improvviso ecco un venticello fresco; ma fresco, fin troppo: guarda: è un ventilatore. « Mi prenderò qualche cosa ». Ed è costretto ad alzarsi. Passa di nuovo davanti alle gambe degli spettatori che stavano accartto a lui e va alla ricerca di un'altra poltrona. Ecco una poltrona libera; poltrona per modo di dire perché anche se sul biglietto è scritto « poltrona » si tratta di una sedia. È posta in angolo; la penultima di una fila in fondo, ben riparata dalle correnti d'aria, dai venti-

latori; ma dotata di altri inconvenienti: la posizione è il principale di questi inconvenienti: una posizione dalla quale lo schermo appare obliquo. Finalmente lo spettatore si adatta; ormai il film è quasi finito; la vicenda press'a poco, l'ha capita. Ed esce.

Qualche giorno dopo, un amico gli dice: - Hai visto il film tal dei tali? - Ed egli risponde: - Sì, ma non valeva molto. Forse se avesse assistito alla proiezione con tutte le comodità o, meglio, senza che alcun inconveniente lo avesse disturbato, avrebbe risposto altrimenti.

Gli inconvenienti cui s'è accennato, si verificano nelle sale di terza o quarta visione, ma spesso anche nei cinematografi principali. Non troppe volte, chi ha costruita una sala di proiezione, ha pensato di risolvere ogni problema, di evitare ogni inconveniente. E qualcuno che va al cinema per vedere il film anche in pessime condizioni pur di vederlo, ha appunto fatto questa considerazione: « Il mio giudizio nel film è questo e nessun altro fattore è intervenuto in tale giudizio. Ma io non sono come gli altri. Per molti il giudizio sarà diverso; il film è brutto perché lo hanno visto in pessime condizioni. Sarebbe bello che gli inconvenienti della sala non esistessero e che il giudizio non fosse quindi menomamente influenzato ».

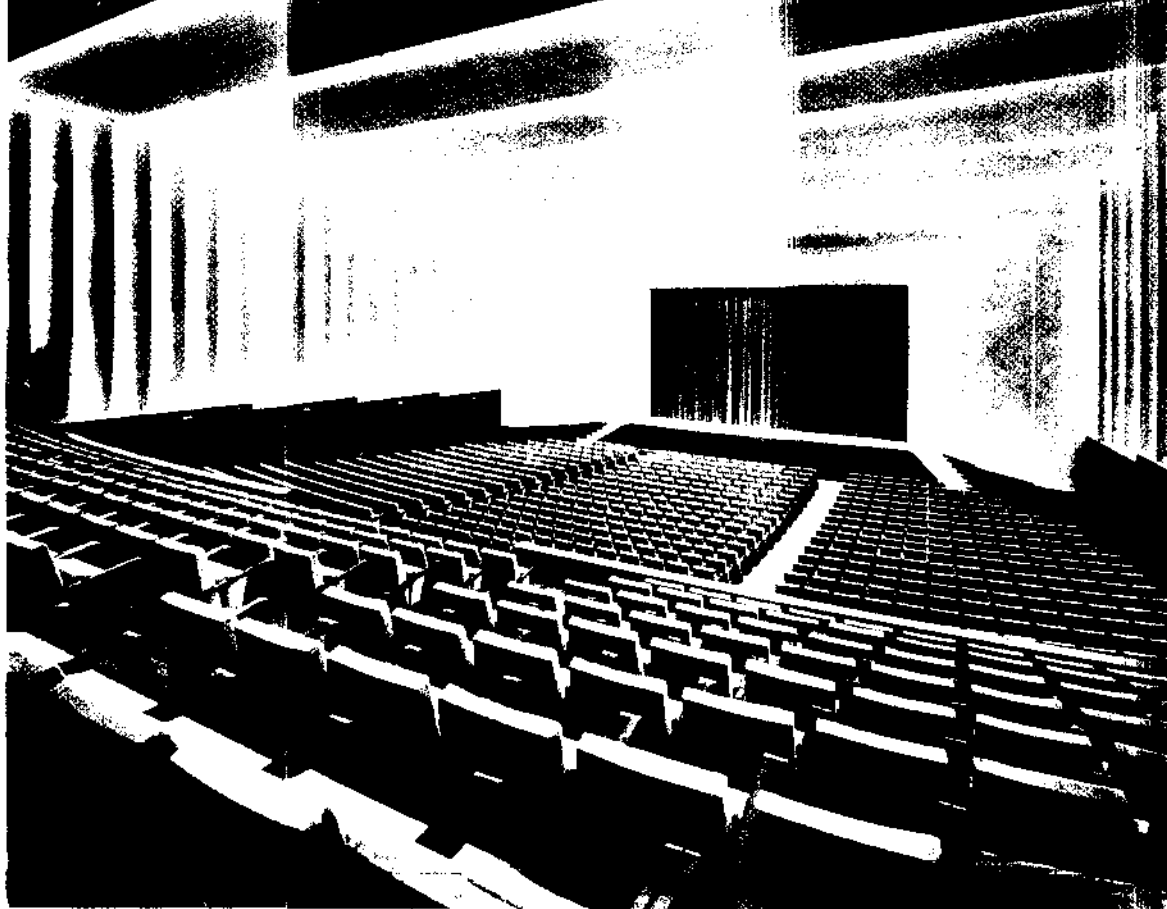
Queste considerazioni sono state fatte a proposito di una sala da costruire in occasione di proiezioni di film sui quali il giudizio deve essere assolutamente sereno: i film della Mostra Cinematografica di Venezia.

Si trattò, a suo tempo, di scegliere la località dove costruire la sala, e di stabilire il modo e i dettagli della costruzione. Il progetto prescelto, dovuto all'ingegnere Luigi Quagliata di Roma e compiuto in meno di sei mesi sotto la sua direzione, ha appunto questa brillante prerogativa: vuole essere una « sala modello ».

Le proiezioni della Mostra sono finite; il Palazzo del Cinema innalza la sua mole nitida e armoniosa a pochi passi dall'Albergo Excelsior al Lido, in una zona tra la strada e il verde dei giardini. Qui, una volta sorgeva un antico forte. L'edificio copre un'area di 2300 mq. e consta di un'interrato e tre piani. Un vasto portale chiuso, nella sua parte superiore, da vetri termolux che hanno la proprietà di evitare l'eccessivo accaldamento degli ambienti, è situato al centro della facciata, percorsa, ad una certa altezza, da una fascia larga sulla quale possono venire applicati i manifesti pubblicitari. Entriamo. Ecco un ampio vestibolo il cui soffitto è ottenuto con canali luminosi a luce indiretta, che danno all'ambiente un gradevole effetto di luminosità. Nel vestibolo sono stati disposti la biglietteria e due grandi ingressi alla sala che misurano complessivamente sei metri di larghezza.

Sull'asse di questa apertura sono situati due grandi corridoi longitudinali rastremati, un corridoio trasversale e uno perimetrale per facilitare l'accesso e l'uscita del pubblico. Al piano rialzato posteriore, che è la continuazione della curva longitudinale della sala bassa, si accede in due modi: da una grande scala centrale di metri 6,40 tripartita, e dal foyer del piano rialzato dopo aver percorso due scale di metri due di larghezza che hanno inizio da due ambienti annessi al vestibolo.

In questo modo, la galleria non è che un prolungamento della platea. Occorre dire che la tecnica delle costruzioni teatrali, ove si tratti di locali con caratteri di particolari funziona-



Sala della Mostra Cinematografica di Venezia (Ing. Luigi Quagliata)

lità si è già orientata verso l'abolizione delle gallerie. Sul piano rialzato si possono sistemare circa cinquecento spettatori. La sala conta all'incirca milleduecento posti.

Ai lati del vestibolo sono stati disposti ambienti guardaroba e lungo il perimetro della sala è previsto lo scaglionamento di una serie di vetrine-mostra. Per la sala di proiezione si sono stabilite poi, le migliori ubicazioni e di disimpegno e si è tenuto conto delle esigenze particolari di sicurezza, mediante due ingressi della larghezza complessiva di sei metri, e delle aperture sulle pareti laterali di 2,20 ciascuna.

La forma della sala è trapezoidale, con raccordi convessi verso il proscenio e il lato posteriore leggermente curvo. Ogni posto ha dimensioni tali che la circolazione fra una fila e l'altra può avvenire senza inconvenienti: la distanza fra spalliera e spalliera di poltrona, adeguatamente imbottita e molleggiata, è di novanta centimetri.

Per quanto si riferisce alla soluzione estetica della sala, si è cercato di dare forma decorativa ai particolari movimenti dei volumi tratti dai calcoli acustici ed allo studio condotto per

ottenere una perfetta visibilità dello schermo e del palcoscenico. Le pareti sono ottenute nel primo tratto con ritmi di pannelli sfalsati disposti in modo da eliminare ogni interferenza dei suoni nella sala e tali da allargare al massimo la zona di audizione diretta. Le pareti verso la parte posteriore della sala vengono acusticamente corrette con l'applicazione di feltri Vetroflex, a loro volta coperti da ampie sinusoidi di stucco speciale poroso, per l'assorbimento dei suoni.

Così l'andamento del soffitto è a forma spiovente, leggermente parabolica. L'intera superficie è divisa in grandi fasce sfalsate al fine che ognuna di esse nel meccanismo della riflessione dei suoni, può servire una certa zona della sala. I calcoli per la correzione acustica dell'ambiente sono stati eseguiti tenendo presente che gli assorbimenti devono a mano a mano aumentare verso la parete di fondo.

Attorno allo schermo si è evitata ogni forma di tendaggio, salvo il sipario, e si è dato uno spiccato carattere architettonico ai piani e ai volumi che limitano lo schermo sostituendo la riquadratura di panno nero, con strutture leggere e rigide illuminate a loro volta con una tenue nebbia di luce. Detto espediente provoca un effetto stereoscopico sulle immagini.

Nell'intera costruzione si sono avute di mira la sicurezza e la comodità degli spettatori: importante stabilire, per esempio, il condizionamento dell'aria: vi si è provveduto con l'installazione di un complesso di impianti, regolati automaticamente, destinati ad ottenere il raffreddamento e la deumidificazione dell'aria circolante.

La cabina di proiezione è collocata fuori della sala e rivestita all'interno di materiale incombustibile. Dietro lo schermo, è il palcoscenico, realizzato con tutte le regole. Dietro a questo



Il Conte Volpi, l'On. Maraini, l'ing. Quagliata, e i delegati internazionali all'inaugurazione della Mostra del Cinema

è il cinema-teatro all'aperto per il quale è progettata una platea di circa tremila posti. Attorno al palcoscenico, sono sistemati i camerini per gli artisti, nel caso di spettacoli teatrali e lirici.

Si tratta quindi non soltanto di una sala di proiezione ma di un vero e proprio Palazzo dello Spettacolo, dove il pubblico può assistere alle rappresentazioni nella forma più conveniente. Tanto da far pensare che anche per gli spettacoli meno convincenti, offerti qui, il giudizio possa diventare quasi favorevole.

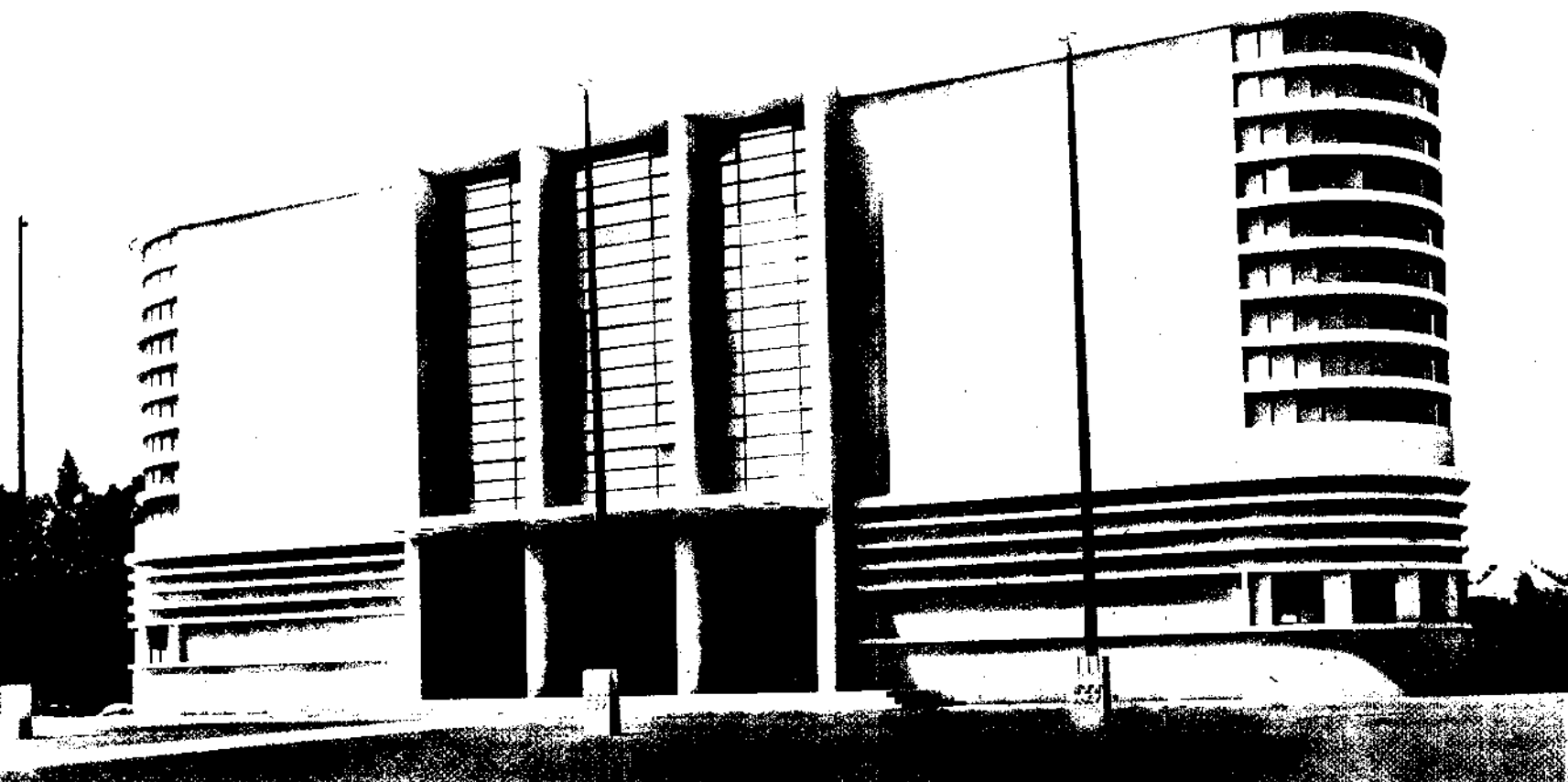
Tengano presente questo anche gli esercenti dei cinematografi attualmente esistenti e quelli che desiderassero costruire nuove sale di pro-

iezione. Perché non è detto che «cinema modello» debba rimanere soltanto questo di Venezia, voluto dalla Biennale d'Arte. Molti cinematografi, infatti, possono essere costruiti sul tipo di quello veneziano. Ed altri possono essere adattati.

Il «Palazzo del Cinema» insomma costituisce un esempio che non vuole rimanere unico ed isolato. Si deve appunto al comitato per l'Esposizione internazionale d'Arte cinematografica, la magnifica iniziativa che merita davvero ogni lode. Come Venezia offre, in prima visione, i film migliori nazionali e stranieri, così ha offerto anche l'esempio perfetto della sala dove le pellicole dovrebbero venire proiettate.

FRANCESCO PASINETTI

Il palazzo della Mostra del Cinema al Lido di Venezia (ing. Quagliata)





## CARMINE GALLONE

Dopo il successo di 'SCIPIONE L'AFRICANO' sta preparando 'GIUSEPPE VERDI'. Nell'intervallo girerà un film in due versioni

QUANDO GALLONE è contento diventa d'una prodigalità eccezionale. Gli chiedete la luna: ve la concede; gli chiedete l'anello di Saturno: è vostro anche quello. Immaginatelo, dunque, all'uscita del Palazzo del Cinema, al Lido di Venezia, dopo la prima di SCIPIONE L'AFRICANO, tra una folla enorme che faceva rossa e applaudiva. Forse gli si sarebbe potuto chiedere l'universo. Più modesti, noi gli chiedemmo di rivelarci qualche cosa riguardo alle sue intenzioni per il futuro e soprattutto riguardo al film GIUSEPPE VERDI che egli dovrebbe iniziare nel prossimo gennaio.

Eravamo intanto giunti sul luogo dove un ricevimento grandioso era stato organizzato per festeggiare il successo di SCIPIONE. Orchestrina, pista per il ballo, tavoli sparsi. Ma i tavoli erano deserti: gli invitati si erano precipitati sopra il buffet in verità assai ricco. In tal modo, Gallone e noi potemmo rimanere tranquillamente seduti, mentre durava il buffet, a parlare del VERDI.

— Come SCIPIONE — ci disse Gallone, — è il nuovo film storico italiano, VERDI sarà il nuovo grande film musicale italiano, in cui verrà messa in luce la reale figura di questo Genio che in fondo non è stato ancora abbastanza studiato. Noi lo mostriamo con tutti i suoi difetti e tutte le sue virtù, impostando inoltre il suo triplice dramma d'amore... sullo sfondo, l'Italia che sorge nella grande cornice della sua musica.

— A quale periodo, — domandammo a Gallone, — si restringe in particolar modo il film?

— La vicenda abbraccia quasi tutta la vita del maestro, ma il centro è rappresentato dal periodo che va dalla bocciatura al Conservatorio (questa è la prima scena del film), fino al trionfo dell'*Aida* che sarà girato al Cairo, di fronte alle Piramidi: una rappresentazione per la quale contiamo di avere i più grandi cantanti italiani.

(Fra gli assalitori del buffet si cominciarono a notare i primi segni di stanchezza).

— Il film, — continuò Gallone, — sarà girato in una sola versione prodotta da un apposito Consorzio. Conto di potermi presentare, col VERDI, all'Esposizione Cinematografica dell'anno prossimo.

Nel frattempo, durante l'autunno, Gallone dirigerà un film in doppia versione, italiana e tedesca, da un soggetto che impernia la sua azione sopra una bambina. In giro abbiamo udito vociferare i nomi dei probabili protagonisti del VERDI: Renzo Ricci o Fosco Giachetti. Li riferiamo a titolo di cronaca.



## NIVES POLI

Ha interpretato 'REGINA DELLA SCALA'. In questo momento ozia, ma il suo ozio prepara delle sorprese

NIVES POLI, prima ballerina della Scala, porta solitamente, con i gambi intrecciati tra i biondi fili dei capelli, sopra l'orecchio sinistro, tre piccole rose appena sbocciate. Era in acqua e nuotava, nel calmo mare del Lido di Venezia, la gancia rasente all'acqua. Non potevamo vederla in viso e la riconoscemmo dalle rose.

— Buon giorno, Nives Poli!

Nives si voltò.

— Oh!

Ma dimenticatasi per un istante di muovere le braccia e le gambe, s'immerse. Non la si vide più. Riaffiorò che il nasino all'insù e le rose sull'orecchio gocciolavano. Toccando il fondo aveva dato col piede una spinta, per cui il suo corpo rimase un momento come sospeso.

— Vorrei, — disse Nives Poli, — vorrei, anche quando ballo sul palcoscenico, potermi sentire sospesa, rimanere staccata dalla terra. Così, come si prova ora in acqua. Non pensate quanta armonia ne acquisterebbe la danza?

Nuotammo per un poco. Al largo c'erano un motoscafo che trascinava, a grande velocità, un giovane ritto sugli sci d'acqua.

— E come va l'attività cinematografica? — chiedemmo poi.

Nives Poli ha infatti interpretato REGINA DELLA SCALA. In quei giorni, in cui parlammo con lei al Lido di Venezia, era ancora indecisa la questione se presentare o no il film alla Mostra.

— A dir la verità, — ci rispose, — il pubblico non ha ancora giudicato delle mie qualità d'interprete cinematografica. E nemmeno io stessa (non ho visto il film), quantunque sia forse l'unica a non potermi giudicare. Mi dispiacerebbe, certamente, che ne fossero venute fuori solo le mie doti di ballerina. La guardammo. Nives Poli usciva dall'acqua e mostrava al sole, nel costume da bagno, il suo splendido corpo.

— Io, — continuò poi, — ho per il cinema una vera passione. L'amo quanto la danza. Ma in un film non vorrei che la danza rappresentasse il mio unico motivo d'impiego.

Rammentammo che coloro i quali avevano visto REGINA DELLA SCALA, avevano notato, nella Poli, bellezza, sensibilità, virtù d'interprete.

— Proprio così! — insisté.

In quel momento arrivò Alberto Rossi, della «Gazzetta del Popolo», con una piccola macchina dall'obbiettivo chilometrico, arrivò Lucio Ridenti, da ogni parte della spiaggia sbucarono fotografi e cominciò la grandola delle fotografie.



## GIUSEPPE ADAMI

Ha scritto un soggetto originale, per l'interpretazione di Tito Schipa e di Caterina Boratto, che si girerà in settembre

GIUSEPPE ADAMI arrivò trafelato al pontile d'imbarco Santa Maria Elisabetta al Lido di Venezia, ma il motoscafo che avrebbe dovuto portarlo alla stazione s'era già staccato ed egli, assai seccato, lo guardò allontanarsi.

— Auff! — commentò. — Sempre così! Si corre, si corre e poi bisogna aspettare.

Si asciugò la fronte.

— Scusi, Adami — gli dicemmo allora, — se ne va? Lascia Venezia?

Ci guardò.

— C'è qualche cosa di strano?

— No, no. Soltanto si voleva sapere se da questo soggiorno veneziano è venuto fuori qualcosa che possa interessare i lettori di «Cinema». Delle vacanze di voi commediografi e scrittori non bisogna mai fidarsi.

Adami sorrise.

— È quasi vero, — disse. — Infatti dalle mie vacanze veneziane ho avuto lo spunto per il prossimo film di Tito Schipa e di Caterina Boratto. Quando Pavanelli mi propose di scrivere il soggetto tentenni. Rimandai l'invito, per il momento. Ora l'idea è venuta e tutto procede a gonfie vele.

— E di che genere si tratta?

— Non bisogna dimenticare che Schipa è tenore.

Quindi, punto di partenza Schipa tenore, come fatto materiale, come lo è nella realtà. È un uomo celebre che passa di trionfo in trionfo e che, in questa vita così variata e piena di movimento, ha occasione di avere molte donne. Finché ne sopraggiunge una che egli crede come le altre ma che invece rimuove nel suo spirito sentimenti profondi.

La donna scompare. Egli la crede morta insieme col bambino nato dal loro incontro. Vuol sapere la verità e ricerca la donna, la ritrova... La paternità si è destata in lui, sentimento invincibile. Di qui vien fuori tutt'un contenuto lirico che specialmente trova i suoi motivi ispiratori nell'infanzia.

La donna sarà interpretata dalla Boratto. A proposito della Boratto, anzi, voglio darvi una primizia assoluta: subito dopo questo film con Schipa, ella interpreterà la riduzione di una mia commedia musicale che fu data da Dina Galli nel 1925: UN LETTO DI ROSE. Si tratta di un ruolo adattissimo per lei, aderente in pieno al suo temperamento...

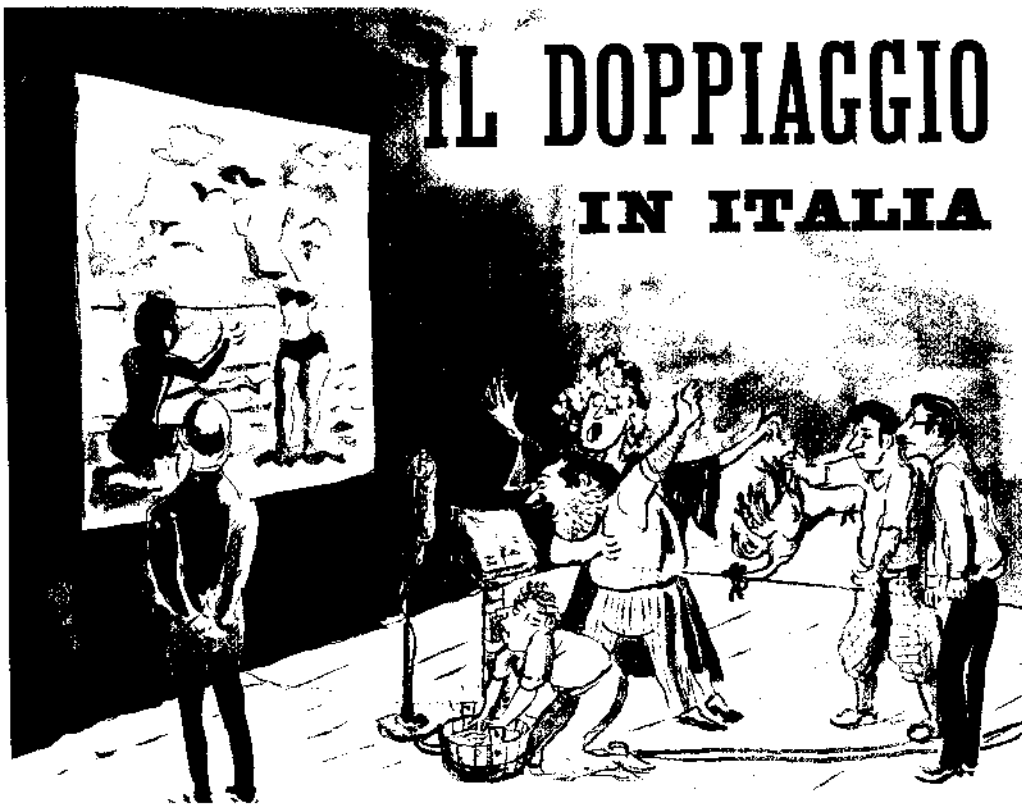
Un motoscafo si fermò stringendosi al pontile d'imbarco. Adami saltò dentro.

— Arrivederci! — gridò.

— Arrivederci! — risponderemo; e gli gettammo una valigia che aveva dimenticato a terra.

# SOTTOCENERE

# IL DOPPIAGGIO IN ITALIA



II. ROMANZO, e talvolta Podissca, che un film straniero attraversa dal momento in cui varca le frontiere del nostro paese a quello in cui appare sui nostri schermi, fresco di stampa e di edizione, vestito a nuovo nella lingua nostra, è ben noto al pubblico, il quale la sa ormai abbastanza lunga sui misteri e riti del doppiaggio e spesso ne parla competentemente. Romanzo, in Italia, quasi sempre a lieto fine; giacché esperienza, senso artistico e scrupoloso rispetto dell'opera originale hanno fatto del nostro doppiaggio uno dei migliori del mondo, forse addirittura il migliore: raffinato, preciso e rigoroso fino ad un beninteso virtuosismo. E la critica dei giornali apprezza le sfumature, discrimina meriti e demeriti dei dialoghi, della loro recitazione, del concertato delle voci. Ed è già accaduto che un film, approvato in censura, venisse poi fermato per insufficienza del doppiato: segno della giusta importanza che vien data a quest'essenziale operazione di adattamento.

Nei primi capitoli del romanzo, il protagonista è un signore che si prende in consegna il testo dei dialoghi originali - il cosiddetto copione - e comincia a studiarlo, a confronto col film, ch'egli si fa passare avanti e indietro, fermando e riprendendo, provando e riprovando, su una piccola proiezione da tavolo, chiamata *moviola*. Identifica così su quel testo le pause e gli stacchi, le sospensioni ed i «filati», insomma tutte le caratteristiche ritmiche con cui le battute sono state pronunziate. Di più stabilisce quali battute o frammenti di battuta siano stati profferiti più o meno visibilmente, in primo piano od in campo lungo o magari fuori campo: quali insomma nella nuova lingua debbano ricevere un adattamento più aderente alla mimica labiale dell'ori-



Andreina Pagnani

ginale, e quali invece concedano maggior «gioco» ed elasticità, sicché per il loro tramite si possano far rientrare, magari di contrabbando, quei chiarimenti che le strettoie del sincronismo non avevano permesso altrove.

In base a questa scansione ed analisi, il «riduttore» (per usar la parola del vecchio cinema) o «dialoghista» (per usar quella del cinema nuovo) si mette a ta-

volino a stendere il copione per il doppiaggio. Primo dilemma: in un caso un po' difficile, supposto per esempio che l'attore originale parli in primo piano con evidentissima articolazione, che cosa si dovrà preferire: la naturalezza della battuta, ovvero la sua aderenza a ciò che gli attori specializzati sogliono chiamare (non inorridite!) «boccheggiamen-to»? L'ideale sarebbe di poter dare ragione a tutte e due le esigenze, il che rispetterebbe una massima di saggezza, aurea non solamente nel doppiaggio. Il male si è che nella maggior parte dei casi bisogna decidersi: e la decisione oramai, con la tecnica più evoluta e con la maggior abitudine degli attori a «mettersi in sincronismo», è quasi sempre per la battuta naturale, sia pure un po' crescente o scempiata anziché per quella giusta ma innaturale. Si potrebbe insomma ripetere per il doppiaggio quello che è stato detto in genere per le traduzioni: meglio la bella infedele che la brutta fedele. Pratica, buon senso e buon gusto del riduttore consistono in gran parte nel non abusare di queste licenze, e, usandone, di salvare quanto più possibile le apparenze, cioè l'illusione della fedeltà.

Naturalmente, anche per questa ricerca di approssimazione non manca qualche regola: ad esempio, il risultato sarà ottimo quando ad una *a* si possa far corrispondere una *a* o alla peggio una *e*; ad una labiale una labiale. Ma sono regole minute, e valgono quanto dire che, nel preparare i dialoghi per il doppiaggio, bisogna cercar di ricalcare, fin dove è possibile, i suoni dell'originale. La regola più esauriente pare ancora raccogliersi nell'esclamazione d'uno dei nostri migliori direttori, o concertatori di doppiaggio, Luigi Savini: «Datemi delle parole da riempir quelle facce!». Il che si otterrà cercando battute che nella loro scansione ed inflessione, nelle loro fratture, e-quivalgono come ritmo, come intensità, come intonazione esterna ed interna, psicologica e acustica, a quelle del dialogo d'origine.

E allora parrà che l'immediato predecessore, il prossimo parente del riduttore per doppiaggio sia il vecchio, ottocentesco traduttore ritmico dei libretti d'opera. Ma se nel libretto d'opera il rispetto alla quantità, alla metrica e alla prosodia poteva bastare, non altrettanto può dirsi per il dialogo da doppiaggio. Qui un minimo di riguardo ai suoni dell'originale è pur sempre indispensabile. E poi se i libretti d'opera costituivano dei monumentali esempi di letteratura da ridere, c'era qualcosa che faceva ridere ancora di più; ed erano le traduzioni dei



libretti d'opera. Non occorre citare i casi cospicui di un *Parsifal* o d'un *Boris* o d'una *Carmen*: ancor oggi direttori d'orchestra e cantanti debbono esercitare la loro vena di grammatici o di poeti a correggere quelle storture. Ma nell'opera la musica si mangia le parole e la melodia può passarsi il lusso di tradire il buon senso; mentre nel parlato di un film il senso deve correre, e col massimo di scioltezza, di disinvoltura, di agilità.

Diamo per compilato, e compilato a regola d'arte, quel nuovo copione. Bisognerà allora passare ad un controllo dei più minuziosi. Riscontro, ancora una vol-



Giovanna Scotto



Cella Bernacchi



Margherita Bagni

ta, del ritmo, e poi della plasticità fonica e insieme della scorrevolezza delle battute (riflettere che, recitate in condizioni piuttosto malagevoli, esse non dovranno presentare soverchi intoppi, né incontri sillabici che ne facciano degli scioglilingua) e finalmente degli eventuali « doppi sensi » involontari, o pretesti a « beccate », di cui il pubblico è insieme ghiotto ed intollerante. Ci sono nomi propri, stranieri che per il loro suono, richiamano sostantivi concreti, capaci di scatenare una risata nel momento più politico del film. Quante volte il riduttore deve far cambiare di città all'azione, di nome ai protagonisti, per non incorrere in simili disguidi! Solo dopo che tutte queste cautele siano state osservate, il copione potrà passare in teatro.

Attenti però alla dattilografa! Anche lei interviene nel romanzo del film che cambia di paese: e si sa quante volte nella dattilografa si annida la donna fatale. È capitato, per esempio, che nel ricopiare i dialoghi di un film di ambiente clinico, la dattilografa introducesse per conto suo una diagnosi di *scifofrenia*, dove i medici si limitavano a quella, grave ma non ignota, di *schizofrenia*. E la spaventosa *scifofrenia*, presa alla lettera dagli attori spaventati, avrebbe fatto il giro degli schermi, sarebbe diventata endemica ed epidemica, se non fosse intervenuta, con grande guasto della pellicola che si stava girando, una provvidenziale interruzione di controllo.

Finalmente il romanzo si stringe verso l'epilogo. E i personaggi diventano frotta. Entra in scena il « direttore di scena » (quello che abbiamo chiamato e vorremmo seguitare a chiamare il concertatore), entrano in scena gli attori (quelli che meglio chiameremmo i prestavoce). Il loro lavoro, al giudicar dal di fuori, parrebbe facilissimo, quando si pensi, che a ricostruire il ritmo originale con una battuta

già meticolosamente calcolata, essi sono guidati da una cuffia che, sottovoce, con persuasiva discrezione, funziona da suggeritore ritmico. Ma tant'è: quanti novellini ch'erano entrati nello studio, spavaldi di fronte a così facile compito, se ne sono usciti mogi, dopo parecchie inutili prove?

Un arguto scrittore, che firma *Il pedante*, ha notato, or non è molto, come la pratica del doppiaggio stia sviluppando, nel senso della naturalezza e dell'essenzialità ritmica, la recitazione teatrale. Stia debellando, insomma, il vecchio *birignao* e sostituendo al vezzo di « recitare » la più precisa e concreta abitudine di « parlare ». L'influenza è tanto più sensibile in quanto lo scambio di personale tra palcoscenico e studio di sincronizzazione è oggi continuo, giacché i prestavoce sono reclutati per lo più tra attori di teatro. I quali presentano il vantaggio di saper colmare di valori espressivi, intimi, una recitazione in cui le iniziative sono rigidamente soffocate dal tempo, dalla ritmica, dal sincronismo.

L'abilità del concertatore consiste appunto nel saper scegliere, nell'ormai ricca gamma degli specialisti, quelli che per qualità di voce e di dizione aderiscono fisicamente al tipo dei personaggi originali, e soprattutto nel condurre questi prestavoce ad approfondire, a sensibilizzare la battuta, rispettandone le leggi. Ormai i tipi più frequenti, insomma i maggior divi, hanno trovato i loro corrispondenti fissi. Chi è fra noi Greta Garbo? Tina Lattanzi, con la sua bella voce intensa di femminili insinuazioni, matura, centrata e centrale, capace di scendere ai registri più bassi, senza perdere di chiarezza. La medesima Lattanzi può, d'altronde, con una non comune versatilità, adeguare con la sua voce quell'incomparabile « donna di trent'anni » che è Mirna Loy, nonché parecchie altre « prime donne » (dove si

vorrebbe mettere un accento particolarmente sensibile sulla parola *domna*). Creatrice italiana della voce di Katharine Hepburn è stata invece Rina Ciapini che, con sensibilità intelligente ed anzi addirittura arguta, ha saputo veramente emulare gli armoniosi sbalzi, le salite e cadute di tono, così piene di malizia e di *pathos* della ribelle Katharine. Solo di recente ci è avvenuto di sentire un'altra Hepburn italiana, per opera della signora Lydia Simoneschi. La quale, fino a pochi mesi fa, è stata il prodigio dell'*attrice giovine* per doppiaggio. Non proveniente dal teatro, la Simoneschi si era creata proprio nello studio di sincronizzazione la sua personalità di dicitrice, aiutata da un senso del tono e del tempo, che le permetteva di riplasmare con rapidità fulminea la sua nuova battuta sul modulo dell'originale. Pronta invece a dividersi fra i successi della ribalta e quelli, più segreti, ma non meno certi e controllabili, del doppiaggio, è una delle maggiori e più affascinanti « prime attrici » del teatro d'oggi: Andreina Pagnani. Prodigia della sua intelligenza pieghevole, del suo talento generoso e del suo ricco istinto, la Pagnani sa dar voce alle dive più diverse, trovando per ognuna impostazione e linea adeguata. Si pensi che una delle sue prime prove fu la difficilissima Herta Thiele delle RAGAZZE IN UNIFORME. La sua voce educatissima e capace dei più pieni impasti come delle più fluide sfumature, dai toni asciutti dello sdegno a quelli affannosi e soffocati dell'angoscia, raggiunge le più sensibili riuscite dove debba impregnarsi d'emozione o inumidirsi di pianto.

Il catalogo di queste resuscitatrici, che alle ombre rifatte mute restituiscono la parola, si protrarrebbe a lungo, per quanto fatalmente destinato a deplorabili omissioni. La povera Jean Harlow aveva trovato in Margherita Bagni il suo sosia vocale, così come Joan Crawford l'ha trovato in Rosina Galli. La Braccini, la Scotto, la Orlandini fanno parte di una schiera preziosa, intelligente, allenatissima e non facilmente sostituibile. Anzi, se



Sandro Ruffini



Romolo Costa

un appunto - sia pur lieve, e tale che sarebbe facile volgerlo in lode - si può fare, oggi come oggi, al doppiaggio italiano, è quello di riposare anche troppo su prestavoce d'acquisita maestria, senza curare di annettersi forze nuove, reclutate nei Conservatori e nelle scuole di recitazione: pronte a plasmarsi alla tecnica ed all'arte specifica della sincronizzazione, immuni da abitudini e pregiudizi di un precedente mestiere teatrale.

Il « reparto signori », non meno numeroso ed agguerrito che la falange femminile, si fregia di nomi altrettanto noti al pubblico. La timbrata nobile e vigorosa dizione di Sandro Ruffini conviene altrettanto bene alla figura di Blanchar quanto a quella di MacMurray, per non citare che due estremi della gamma; Giulio Panicali - che, oltre ad essere prestavoce, fa anche il concertatore - è l'uomo che parla al microfono soprattutto quando dallo schermo vedete rispondere Fredric March e Robert Montgomery. La sua specialità è di ridurre in sincronia, di « far entrare » con autorevole naturalezza le battute più renitenti: prezioso aiuto, in questo, ai dialoghisti meno forniti di senso ritmico, egli sa far contenere in una battuta, senza precipitare i tempi, il maggior numero di suoni e di parole. Quando vi trovate di fronte a « ruoli » di forza, in novanta casi su cento, potete scommettere che è la voce di Gero Zambuto, il quale fa il Wallace Beery con la stessa regolarità con cui Romolo Costa fa il Clark Gable. Ma a dividere con Zambuto il faticoso primato dei ruoli di forza è intervenuto a volte (per esempio, per il Mc.Laglen del TRADITORE!) Camillo Pilotto: e con tali risultati, da far desiderare che il valorosissimo attore trovi più spesso tempo, tra i molti suoi lavori e scritture, da dedicare al doppiaggio. Anche Augusto Marcacci e Amilcare Pettinelli fanno parte di questo « gruppo di testa ». Altri attori teatrali di gran nome hanno dato eccezionalmente la loro voce al doppiaggio: così Sergio Tofano al protagonista della DONNA DI PLATINO; e Renzo Ricci a Nils Aster dell'AMARO TÈ DEL GENERALE YEN e a Herbert Marshall di QUANDO UNA DONNA AMA.

I concertatori sono meglio identificati dal pubblico: perché i loro nomi appaiono, o apparivano fino a poco fa, nei titoli « di testa » (*Adattamento in lingua italiana diretto da...*). E però il pubblico sa quanto di acuta ed espressiva naturalezza, quanto di umana verità debba a Luigi Savini, quanto di precisione impeccabile e profonda, quanto di elegante sensibilità ad uno Schirato, quanto di amorevole e cauta diligenza ad un Almirante, quanto di intelligente prontezza a un Neroni. Oggi nel doppiaggio si va costituendo veramente uno stile, riconoscibile agli orecchi un po' esercitati. E, in fondo, il passaporto d'entrata ai film finiscono col darlo, o perfezionarlo, i creatori di questi stili.

GUSTAVO BRIAREO



NEL CORSO di questo studio associeremo di frequente il film italiano a quello francese, perché in parecchi settori, com'è evidente, i problemi delle due produzioni sono gli stessi.

**Opinioni americane**

In un'intervista, pubblicata verso il 1925, il signor Sydney Kent, allora Direttore Generale della Paramount e oggi Presidente della 20th Century Fox, dichiarava: «Nessuno dimentica che, al nascer del cinema in America, il programma di quelle sale era principalmente composto di film francesi. Ci son troppi esempi di film stranieri presentati con successo in America, perché si possa sostenere che la strada, per partito preso, sia preclusa alla produzione estera... Ma, così come molte produzioni americane non sono adatte ad essere proiettate in Francia, allo stesso modo un gran numero di film francesi non è fatto per il gusto americano. Di conseguenza, i produttori francesi dovrebbero fare un grande sforzo per studiare il gusto del pubblico americano e per creare film rispondenti al nostro punto di vista».

Parole, non dimentichiamolo, del 1925; e adattabili altrettanto al cinema italiano che, prima della guerra, aveva prodotto ottimi film e saputo creare dei colossi di successo mondiale, come CABIRIA.

Pochi anni dopo, coll'avvento del parlato, sul New-York Times, cioè sul massimo quotidiano degli Stati Uniti, si leggeva: «Il film muto non portava alla giovane America che ambienti europei, o del Paese natale o di quello degli antenati; mentre il film parlato reca l'incanto della lingua materna a migliaia di spettatori di recente discendenza europea e, si può aggiungere, agli americani di stirpe già radicata (che conoscono ed amano le lingue vive). Costoro, tutti riuniti, non formerebbero certo un numero sufficiente per riempire con continuità le sale del Roxy e del Paramount di New-York, ma per le piccole sale costituirebbero un bel pubblico. Un altro contingente sarebbe dato dagli studenti di lingue straniere nelle nostre scuole sia pubbliche che private». Frattanto il Film Daily (autorevole quotidiano cinematografico, anch'esso di New-York) affermava che negli Stati Uniti, sommando gli incassi dei noleggi nelle piccole sale, degli spettacoli combinati col concorso delle colonie straniere, delle rappresentazioni private nelle numerose Università e Collegi, un film estero interessante poteva fruttare un ricavo lordo sui 100.000 dollari (cioè all'incirca 2 milioni di lire). E soggiungeva che, fino a quel tempo, le possibilità del film straniero «erano state appena sfiorate dai produttori europei; mentre, con uno sforzo sistematico ed organico, con un'appropriata conoscenza delle condizioni locali, quella cifra poteva essere fortemente aumentata».

Dato che in America la popolazione di origine italiana - assai superiore di numero a quella d'origine francese - sale a molte centinaia di migliaia di persone, e si serba straordinariamente legata alla propria patria, le opinioni citate valgono a maggior ragione per il film italiano.

**Condizioni eccezionali del momento**

Contrariamente a quanto pretendono informatori che si dicono al corrente, ma viceversa si mostrano poco competenti e peggio informati, oggigiorno il mercato americano offre opportunità singolarmente favorevoli al film europeo in generale, ed a quello italiano in particolare.

In un'epoca in cui la carenza della produzione tedesca lascia un vuoto considerevole, in cui la produzione russa, dianzi promettente, si denuncia in declino, e quelle degli altri Paesi europei, fatta eccezione per l'Inghilterra, praticamente non esistono, i cinematografi americani hanno un imperioso bisogno di film; e infatti, per i motivi che ora esamineremo, la produzione americana è nettamente inferiore alla domanda; al tempo stesso che buone pellicole italiane o francesi recherebbero intrinsecamente un desiderabile contributo alle sale cinematografiche americane.

**Genere di film da esportarsi**

Parliamo, in linea di massima, di film italiani con titoli sovrimpresi in lingua inglese. Al

giorno d'oggi i pubblici di quasi tutti i Paesi sono ormai abituati ai film con titoli sovrinpressi: i quali, se approntati con competenza brevi quanto più possibile e non troppo frequenti, possono preferirsi al doppiato.

D'altra parte, in seguito all'afflusso di pellicole inglesi e dato il gran numero di attori inglesi che prendono parte ai film di Hollywood gli americani si sono a poco a poco avvezzi all'accento inglese, con le sue specifiche particolarità (che altra volta essi mettevano in ridicolo); così una questione, assai più importante di ciò che non paia, può considerarsi virtualmente sistemata. E sarà quindi facile sincronizzare in Italia i film italiani con attori inglesi, senza che occorra importare attori americani.

In taluni casi speciali, si potrà far ricorso anche a versioni dirette.

**Definizione del termine «film»**

L'affermazione generale che «l'America non vuole film stranieri», messa in giro soprattutto dai produttori che, con più o meno precisa consapevolezza, vogliono trovar delle scuse alla propria insufficienza, è radicalmente falsa e consegue da una definizione fondamentalmente errata.

Chi la diffonde, ragiona o finge di ragionare sulla cosa film: come se il film fosse, per esempio, del prosciutto. Il prosciutto, sia di S. Daniele, o di York, o di Parigi, è un prodotto determinato, di gusto e di sapore variabili a seconda della sua provenienza e fabbricazione, ma di qualità commestibile uniforme ed uniformemente apprezzata dai palati di tutti gli individui, in proporzioni press'a poco equivalenti in tutto il mondo.

Ora, quanto ai film, ci sono da una parte le pellicole americane (parliamo della normale produzione delle Case importanti) che rappresentano il prosciutto di consumo mondiale: siano più o meno splendide, più o meno ricche di intelligenza, d'arte e di gusto, serbano comune una qualità costante. Di contro ci sono gli altri film, di qualità essenzialmente variabile e, salvo rare eccezioni, inferiori, e di parecchio, come interesse, esecuzione, messa in scena, fotografia, registrazione sonora, interpretazione.

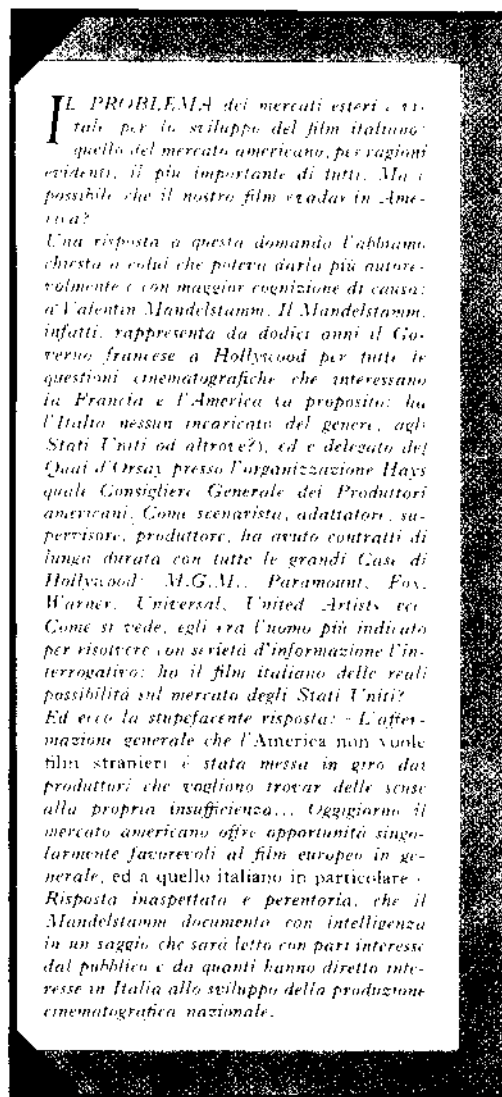
Se le cose andassero altrimenti, se i film di origine italiana o francese costituissero intrinsecamente una mercanzia di qualità costante, pur serbando gusto e sapore diversi da quelli americani, i cinematografisti degli Stati Uniti li accoglierebbero a braccia aperte, procurandole una sorte invidiabile.

Le considerazioni sentimentali - ch'è puerile invocare in materia di affari -, le preoccupazioni di reciprocità, non influirebbero affatto. Quei cinematografisti hanno bisogno di film e di film europei.

Vediamo un poco il perché.

**Due film per sera**

Quando sugli Stati Uniti si abbattè la depressione, il pubblico impoverito si mise a disertare le sale. E gli esercenti, per tentare di ricondurvelo, di trattenerlo, non soltanto ab-



**IL PROBLEMA** dei mercati esteri è stato per lo sviluppo del film italiano quello del mercato americano, per ragioni evidenti, il più importante di tutti. Ma è possibile che il nostro film esca in America?

Una risposta a questa domanda l'abbiamo chiesta a colui che poteva darla più autorevolmente e con maggior cognizione di causa: a Valentin Mandelstamm. Il Mandelstamm, infatti, rappresenta da dodici anni il Governo francese a Hollywood per tutte le questioni cinematografiche che interessano la Francia e l'America (a proposito: ha l'Italia nessun incarico del genere, agli Stati Uniti ed altrove?), ed è delegato del Quai d'Orsay presso l'organizzazione Hays quale Consigliere Generale dei Produttori americani. Come scenarista, adattatore, supervisor, produttore, ha avuto contratti di lunga durata con tutte le grandi Case di Hollywood: M.G.M., Paramount, Fox, Warner, Universal, United Artists ecc. Come si vede, egli era l'uomo più indicato per risolvere con scioltezza d'informazione l'interrogativo: ha il film italiano delle reali possibilità sul mercato degli Stati Uniti? Ed ecco la stupefacente risposta: «L'affermazione generale che l'America non vuole film stranieri è stata messa in giro dai produttori che vogliono trovar delle scuse alla propria insufficienza... Oggigiorno il mercato americano offre opportunità singolarmente favorevoli al film europeo in generale, ed a quello italiano in particolare». Risposta inaspettata e perentoria, che il Mandelstamm documenta con intelligenza in un saggio che sarà letto con pari interesse dal pubblico e da quanti hanno diretto interesse in Italia allo sviluppo della produzione cinematografica nazionale.

bassarono il prezzo dei posti, ma pensarono di dare ogni sera due film invece di uno, oltre a una commedia e ad un'attualità. Ciò, fino a un certo punto, servì come palliativo.

Col ritorno, per lo meno parziale, della prosperità, si rialzarono nuovamente i prezzi, cosa che il pubblico accettò; ma la moda dei due film per sera si era ormai diffusa ed aveva preso radice. Ad onta di ogni sforzo, non solo dei proprietari di circuiti, dei produttori e dell'Office Hays, fu mestieri di seguitare ad

**“Se i film italiani costituissero una mercanzia di qualità 'costante', i cinematografisti degli Stati Uniti li accoglierebbero a braccia aperte procurando loro una sorte invidiabile”**

attenersi. Nello stesso tempo, le grandi Case, che sono otto o dieci (Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Warner - First National, 20th Century-Fox, United Artists, Universal, R.K.O., e una o due altre) e che fanno fronte a più dei tre quarti del consumo cinematografico, avevano ridotto - a vantaggio della qualità - il numero dei loro film.

Donde un'evidente sproporzionazione matematica. Per porvi rimedio, per alimentare qualche cosa come 15.000 sale aperte sul territorio degli Stati Uniti, si fece ricorso ai cosiddetti « indipendenti ».

I quali, a parte rarissime eccezioni, sono industriali di non grande classe, senza capacità e senza capitali, che girano in otto giorni, con elementi di fortuna, pellicole che disonorano lo schermo e che praticamente non possono essere proiettate se non nei piccoli cinematografi di provincia.

#### Film B

Per colmare i vuoti nelle città importanti, le grandi case - accanto alla produzione di classe, chiamate *Film A* - si misero a fabbricare quelli che si chiamarono *Film B*, cioè pellicole

colte prodotte in serie, senza dubbio superiori a quelle degli « indipendenti », ma arcimediorci, la cui mediocrità viene in apparenza rimediata con l'intervento, in qualità di protagonista, d'una delle stelle legate per contratto a quella Casa.

Per tal modo, tenendo il film in programmazione più a lungo che in altri tempi, si è giunti, bene o male, a comporre i doppi programmi nella maggior parte delle sale.

Ciononostante, succede spesso che grandi locali, perfino di Broadway, manchino di film, si trovino ridotti a riprendere programmi degli anni precedenti, o a rimanere all'asciutto durante periodi abbastanza notevoli. E, checché si faccia, si scontenta o si rischia di disgustare - con gli inevitabili confronti - un pubblico che alla lunga si è fatto piuttosto eclettico ed intenditore.

Dunque, penuria di film: fatto assoluto.

#### Il pubblico americano è ghiotto di 'atmosfera' europee in generale: italiane, e francesi in particolare

Ma c'è un secondo elemento, che militerebbe per l'accoglienza in America dei film di origine latina.

Dopo la guerra, col ritorno dalla fronte di parecchi milioni di soldati ed in proporzioni di continuo crescenti, l'uomo della strada americano, che tutto ignorava e voleva ignorare del Vecchio Continente, ha cominciato a interessarsi delle cose europee; s'è messo a viaggiare in Europa, e soprattutto in Francia, fino a circa il 1930; poi, grazie ad una propaganda turistica mirabilmente organizzata, soprattutto in Italia; di guisa che i film ad « atmosfera straniera » hanno acquisito sempre maggior favore ai suoi occhi.

Due pagine fitte non basterebbero per citare qui tutti i titoli dei film di soggetto moderno o storico prodotti in questi ultimi anni a Hollywood con azione che si svolge, tutta, od in parte, nei nostri paesi.

#### Successo dei film inglesi negli Stati Uniti

Se ancora occorresse un rincalzo a queste verità attuali e controllabili, basterebbe riferirsi al successo, assai solido e remunerativo, che

in questo momento i film inglesi riportano sugli schermi americani.

Né si venga a contestarci, a questo proposito, la somiglianza delle lingue. Né ai tempi del muto (si ricordi anzi il trionfo, in America, di produzioni tedesche come il DOTT. CALIGARI, VARIÉTÉ, L'ULTIMA RISATA, ecc.) né durante i primi anni del parlato, le pellicole inglesi riuscivano ad entrare negli Stati Uniti, se non in maniera saltuaria.

Poi di colpo è venuto quello stupefacente ENRICO VIII, prodotto a Londra dal regista ungherese Alessandro Korda, uomo di cultura superiore a quella media dei suoi colleghi, che aveva già diretto a Hollywood e si era impadronito dei metodi americani, pur conservando la propria ispirazione di europeo.

L'immenso e meritato favore che accolse quella pellicola inglese segnò, per la cinematografia britannica, un periodo di rinnovamento. Compresi finalmente i loro vecchi errori, gli inglesi mutarono i metodi, attrezzarono i loro teatri in modo veramente moderno, fecero appello a specialisti di Hollywood, migliorarono in notevole misura la loro produzione e, in un paio di anni, si conquistarono un posto invidiabile sul mercato americano. Vero è che si spinsero anche troppo in là. Con britannico orgoglio, immaginarono d'essere sul punto di subissare Hollywood, produssero superfilm con bilanci giganteschi, impegnarono senza scelta, con stipendi a volte superiori a quelli d'America, attori americani, costruirono rapidamente un numero troppo grande di teatri; e di qui il repentino deflagrare della crisi cinematografica, che oggi infaucisce in maniera acuta nel Regno Unito.

#### Inconvenienti d'importare divi americani per la produzione europea

A proposito dei film inglesi considerati nei loro rapporti con l'America, emerge ancora per noi un insegnamento assai prezioso; il sistema dei divi importati da Hollywood senza badare a spese è un sistema che non rende, se non nei discorsi di agenti e di intermediari interessati, bravissimi per montar la testa ai finanziari, a coloro che prendono dividendi, agli uomini politici che generalmente sono all'oscuro di queste particolari questioni.

Un grande protagonista non dà valore ad una pellicola se non nel caso in cui questa, di per sé stessa, abbia già valore. Il miglior esempio è appunto l'ENRICO VIII. Quando tale film apparve, i quattro principali interpreti (divenuti poi divi): Charles Laughton, Binnie Barnes, Merle Oberon e Robert Donat erano praticamente sconosciuti al grande pubblico degli Stati Uniti, dove tuttavia il film fu un trionfo. Nel 1934 una pellicola inglese, intitolata LITTLE FRIEND, diretta da un regista tedesco, Viertel (che aveva lui pure lavorato a Hollywood) riportò grandissimo successo al Roxy, sebbene non avesse come protagonista che una bambina di 14 anni, di nome Nova Pilbeam (divenuta anche lei in seguito una diva inglese). E per contro si è ben potuto negli ultimi anni far venire a Londra dei Clive Brook, delle Constance Bennett, e tutti quanti; non si è riusciti a riportare, agli Stati Uniti, che dei successi di stima, quando non addirittura dei completi fiaschi.

Quanto s'è detto diventa ancor più vero allorché si tratta di attori secondari, o passati di moda (si tramonta presto in America, e soprattutto a Hollywood), che produttori europei mal consigliati importano spesso per le loro pellicole: e non sanno che, ben lungi dall'aumentare l'attrattiva delle proprie produzioni, essi lavorano contro sé medesimi e rendono quelle produzioni meno vendibili agli Stati Uni-

**SI CREDE GENERALMENTE**, da chi vive fuor degli « studi » e considera il mondo del cinema come un lucroso e comodo Eldorado, che uno dei momenti più piacevoli e riposanti sia quello in cui ci si riunisce nella sala di proiezione a rivedere e scegliere le scene girate. Si tratta invece di una delle operazioni più difficili ed ingrate: d'uno di quei compiti che la gente del cinema meno ama, ed accetta anzi come una faticosa necessità, solo perché indispensabile ed essenziale alla buona riuscita di un film. In un'industria come quella americana, esemplare dal punto di vista dell'organizzazione, « riveder le scene girate » è una specie di rito svolgentesi con leggi inderogabili. Senza di esso, la riduzione delle decine, sempre parecchie, di chilometri di pellicola girata ai 2500 metri medi di un film diventerebbe qualche cosa d'impossibile. I « pezzi » (in americano: rushes) sono un po' gli equivalenti dei « pacchetti » di piombo nella redazione di un giornale. Queste « botte » sono rivedute in generale ogni mattina da una sorta di comitato, dal regista, dall'operatore, dagli attori e dai tecnici del suono. Un comitato che non si raduna per ammirare, anzi per condannare. Supponiamo: il regista scopre che un attore ha esitato - ma appena, quasi impercettibilmente - nella pronuncia di una battuta; un cenno alla segretaria di edizione, e il pezzo va - se non negli scarti definitivi - per lo meno tra il materiale in ballottaggio. Viceversa, una scena contenta tutti; ma l'operatore ha trorto una virgola di luce troppo viva sul naso di un'attrice, e quella scena è bocciata senza diritto di appello, nemmeno da parte del regista. Dopo tali preliminari, i pezzi passano alla supervisione del capo-

produttore, che sceglie le sequenze « chiavi », fondamentali per la costruzione del film.

Quando poi tutto è stato girato ed il film passa in fase di montaggio, capo-produttore, regista, e « tagliatore » visionano i « pezzi » superstiti e li riducono a circa 5000 metri, che vengono messi insieme secondo la traccia narrativa del soggetto e della sceneggiatura, per esser poi sottoposti, in tale forma più organica, ad una nuova riduzione, la quale li condenserà nei 2500 metri richiesti dalla durata normale del film. Durante questa fase, la riunione mattutina di revisione costituisce il punto cruciale della giornata di lavoro: e bisogna aggiungere che il film, nel corso della sua futura carriera, non passerà mai più sotto occhi altrettanto critici ed intransigenti. Unico scopo di siffatto « piccolo comitato » è di prendere in fallo la regia, la fotografia, la recitazione ed il sonoro. Gli occhi del regista balzano, analitici ed inquieti, da un punto all'altro del fotogramma per sorprendere un gesto falso, una linea imperfetta, una disarmonia nella composizione. L'operatore, per conto suo, infierisce sulla fotografia e sulla stampa, cerca ansiosamente le ombre assurde, gli arbitri dell'illuminazione. Il tecnico del suono chiude gli occhi e non rileva se non i rumori parassiti, le distorsioni e le disarmonie.

Evidentemente, per far bene, gli scrupoli non sono mai troppi. Saggiamente che, dal punto di vista scrupolo e ricerca della perfezione, il cinema americano può insegnar qualcosa a chiunque.

È anzi il solo punto di vista sotto cui l'imitazione sia raccomandabile.

ti. Non vogliamo far nomi, ma son cose successe di recente in Inghilterra ed altrove.

Per qualunque osservatore imparziale e senza pregiudizi, risulta pertanto chiaro da quanto precede che gli americani si metterebbero volentieri ad acquistare film in Italia come in Francia, se questi due Paesi si mostrassero capaci di offrire un prodotto adeguato.

#### Una corrente da risalire

Non si sostiene, beninteso, che agli inizi non ci sarebbe da vincere una resistenza.

Si è esportato dopo la guerra, e usa tuttavia di esportare, un così gran numero di pellicole *a priori* impossibili, inadeguate al gusto americano, che i grandi gruppi dirigenti oggi logicamente ne diffidano, e che diventa già una fatica ottenere, per la «visione» d'un film italiano o francese, la presenza di un'autorità. In genere, per portare una pellicola in America, si approfitta del viaggio di qualche amico; fatta eccezione per i tedeschi in altri tempi e per gli inglesi attualmente, la presentazione e la vendita nel Nord-America non è mai stata organizzata. Nessun consorzio di carattere nazionale vi ha mai avuto un apposito rappresentante per ricevere i film, farne l'edizione, munirli di sottotitoli, presentarli in una sala adatta, fare la pubblicità necessaria secondo un piano ben definito e non per via di annunci saltuari su giornaletti di second'ordine, che non possono dar risultato pratico, quando si pensi alla propaganda gigantesca che le grandi Case americane scatenano nel proprio Paese per le più piccole delle loro produzioni.

Si aggiunga che in ogni modo il mercato americano non dovrebbe essere lo scopo della nostra produzione.

Negli ambienti cinematografici dei nostri Paesi, è venuto in voga un atteggiamento che non soltanto è un'ingiustificata confessione di impotenza, ma una vera eresia industriale, un suicidio commerciale. E tale atteggiamento consiste nel dimenticare il fatto capitale che il mercato italiano è il mercato mondiale del film; che è quanto dire: «Dal momento che noi non possiamo vendere i nostri film in America, ebbene rinunziamoci, contentiamoci di mirare al nostro mercato interno, sia esso o meno in grado di pagare... Così arriveremo sempre a vivere, o quanto meno a vivacchiare». In questi tempi di forsennata concorrenza, nessuna industria può passarsi il lusso di «vivacchiare». Un'industria che non progredisca, che non allarghi il proprio campo di azione, regredisce giacché rimanere stazionaria non può. Qualunque prodotto industriale, che rinunzi al tentativo di affermarsi sul mercato universale, è un prodotto in pericolo.

#### Bisogna produrre bene

Condizione necessaria e sufficiente per aprire al film latino un mercato tale che, da un'ora all'altra, renderebbe redditizia la produzione nazionale e che, con la necessaria perseveranza nello sforzo, non farebbe che dilatarsi, è di produrre dei buoni film.

Qui bisogna intenderci.

Il successo, sia artistico che commerciale, della produzione d'un Paese è in funzione diretta del genio della razza, nella misura in cui quella produzione è suscettibile di evocare quel genio. Non si tratta di imitare gli americani, di produrre dei duplicati o delle parodie dei soggetti di Hollywood, che risulterebbero inquinati da tutti i vizi dei soggetti americani, senza averne le qualità intrinseche.

Al contrario: in teatri irreprensibilmente attrezzati secondo i metodi più *up to date* e col concorso di specialisti americani, incaricati di istruire e di perfezionare i tecnici naziona-



Non soltanto le "stelle" adulte si permettono di avere dei sosia: ecco qui la stupefacente replica di Shirley Temple nella personcina di Nancy Clancey, che vedremo nella "Madonnina di mezzanotte" della Paramount.

li, lo scopo deve essere di produrre dei film nazionali che utilizzino tutte le risorse interne dal punto di vista intellettuale, pittoresco, artistico e sociale, e presentino un interesse oggettivo ed internazionale.

I più bei teatri del mondo, l'attrezzatura più perfezionata, i tecnici più abili non servirebbero a nulla, se prima di tutto e soprattutto soggetto e sceneggiatura non fossero adeguati alle esigenze del pubblico universale, che è quanto dire: del pubblico americano.

#### Debolezza dei soggetti

Quello che nei nostri film è ignorato, trascurato, disprezzato, sabotato è l'elemento sopra tutti fondamentale, l'elemento vitale: la trama, la vicenda, il soggetto; e tuttavia al cinema come a teatro *the play is the thing*, secondo il detto sempre attuale di Shakespeare.

La povertà d'immaginazione e d'invenzione, la inverosimiglianza materiale e, fatto non

meno grave, psicologica, la mancanza di continuità nello sviluppo dell'azione drammatica e dei sentimenti dei personaggi, superano troppo spesso nei nostri film quello che penna umana potrebbe scriverne e costituiscono una sfida perfino all'immaginazione d'un bambino di dieci anni. Esempi di questo genere abbondano nelle produzioni ultraeuropee.

È da notare che siffatto vizio organico - debolezza dei soggetti - che dipende originariamente dalla mancanza di cultura nei fondatori internazionali della industria cinematografica (ma questo è un altro discorso) si constata poveri nel film americano; ma l'entità del difetto va notevolmente diminuendo - parliamo delle produzioni A delle grandi Case - e comunque i film americani riscattano la loro inferiorità spirituale con l'abilità e la magnificenza della messa in scena, il virtuosismo del montaggio, l'eccellenza e la seduzione fisica degli interpreti principali.

Non si dice del resto che il film americano non abbia sofferto e non soffra della povertà dei soggetti: a questa causa deve appunto la sua invincibile impopolarità tra le classi «intellettuali»; le quali, negli Stati Uniti come in Europa, han sempre fatto cattivo viso al cinema e, sebbene inferiori per numero al «gran pubblico», costituirebbero non di meno un contributo considerevole, e desiderabile, per le sale, sia dal punto di vista della ripercussione generale che da quello finanziario.

### Registi e attori

Ci sono naturalmente in Italia dei registi, giovani in maggioranza, che non mancano di qualità: quello che in loro soprattutto difetta è il senso oggettivo delle proporzioni e dell'azione.

Lo spettatore latino è sentimentale e, a teatro come al cinema, una scena d'amore in cui non succedano che degli scambi di promesse o di rimproveri difficilmente gli apparirà troppo lunga.

In America una scena simile apparirà semplicemente ridicola.

Ecco un esempio concreto: in un film italiano, presentato di recente a New-York, ci si faceva assistere, ripetute volte, a scene di addii strazianti e prolissi fra l'eroe (un ufficiale di Marina) e la moglie, ogni volta che quegli partiva... non già per un lungo viaggio o per la guerra, ma soltanto per imbarcarsi sulla sua nave o per andare alle manovre.

S'indovina facilmente l'effetto.

In altri casi si commette uno sbaglio molto serio facendo del regista una specie di Figaro, il *factotum* della produzione, a volte autore unico del soggetto, dell'adattamento, della sceneggiatura; e incaricato per di più, oltre che della regia e del montaggio, dei dettagli commerciali, quando addirittura non si sia dovuto accollare anche il compito di trovare i finanziatori.

Che il regista *collabori* con l'autore, soprattutto per la sceneggiatura d'accordo; questo si pratica sempre di più a Hollywood: in Italia, dove il mestiere di autore di soggetti e di sceneggiatore è ancora pochissimo diffuso, la cosa non può riuscire che utile. Ma, salvo rarissime eccezioni, nella professione del regista non c'è nulla che autorizzi costui a improvvisarsi autore.

### Abuso del dialogo

Nel cinema attuale, europeo ed americano, si commette il tragico errore di farci assistere per tre quarti del tempo a « commedie filmate », anzi che a *motion-pictures* - immagini in movimento - come vorrebbe la definizione stessa e la vera ragione d'essere del cinema.

L'essere parlato al « cento per cento » deve semplicemente significare, per un film, che quando i personaggi parlano, si ode quanto essi dicono; ma i momenti in cui essi parlano dovrebbero essere straordinariamente rari e sempre *giustificati*, mentre il resto del film dovrebbe essere unicamente consacrato alla *azione sonora*.

### Fotografia dei rumori

I rumori che nella vita quotidiana come nei momenti eccezionali, ci circondano, costituiscono un *elemento descrittivo* di prim'ordine confacente per la sua essenza medesima all'effetto drammatico nonché alla caratterizzazione *locale, pittoresca, nazionale*. Il loro studio e la loro applicazione al cinematografo è dovunque in uno stadio ancora infantile.

Ci si metta bene in mente che un numero considerevole di vecchi affezionati del muto hanno cessato di frequentare il cinema per l'abuso del dialogo, e che un apprezzabile numero di

clienti vecchi e nuovi, vi tornerebbero o vi accorrerebbero, quando ci si decidesse a offrir loro dei film con meno dialogo e più azione. Senza contare - vantaggio molto serio - che il film ne risulterebbe più internazionale, più facile a ridursi sia coi sottotitoli sia col doppiaggio e, senz'altro, *più adatto per l'esportazione*.

### Film di attualità

A proposito del dialogo, è impossibile non sfiorare la questione dei film di attualità. In questo campo i produttori di *tutti i Paesi* impongono al pubblico (che ne soffre in silenzio) degli annunciatori quasi sempre ineducati, volgari, prolissi, corrivi a scherzi insignificanti ed a giuochi di parole da fiera, per lo più inutili. Con spese talvolta enormi, talvolta col rischio di vite umane, i produttori mandano nelle regioni più lontane e pericolose, insieme con gli operatori, degli autocarri sonori per registrare, al tempo stesso che l'immagine, i suoni che la completano e l'animano tanto pittorescamente. Si lascerà che il pubblico goda questi resoconti completi ed affascinanti, direttamente evocatori della vita di questo mondo? Macché! sarebbe troppo logico, troppo semplice.

Col massimo zelo, un « editore » eliminerà la maggior parte della colonna sonora, sopprimerà le esclamazioni della folla, la musica delle

**“Un'industria che non progredisce, che non allarghi il proprio campo d'azione, regredisce: giacché rimanere stazionaria non può. Qualunque prodotto industriale, che rinunci al tentativo di affermarsi sul mercato universale, è un prodotto in pericolo”**

orchestre, il muggito delle onde, il crepitio dell'incendio o il boato della battaglia, il murmure della giungla, le salmodie dei fedeli in preghiera, insomma tutti gli elementi di più palpitante interesse, per captare i quali si è andati tanto lontani, e con tanta spesa; e sostituirà a tutte queste cose un annunciatore che, molto soddisfatto di se stesso, ci spiegherà, nel momento medesimo *in cui la vediamo*, che quella macchina, in quella corsa automobilistica, si capovolge; che quella flotta, che si spiega davanti ai nostri binocoli, è di un effetto « maestoso ».

Che un commento parlato e *conveniente* accompagni un film di viaggi in paesi esotici, di costumi sconosciuti, o un film tecnico in cui sono presentate le lavorazioni di un prodotto o delle esperienze di laboratorio, va benissimo: è utile e assai spesso più istruttivo che una semplice serie di sottotitoli.

Ma, per amor del cielo, si sopprimano quegli annunciatori, i quali avvelenano tutto il piacere nuovo e completo che, con l'avvento del sonoro, il pubblico poteva trovare nel film di attualità, di cui a poco a poco gli verrà la nausea. Inoltre, in un modo o nell'altro, particolari spesso impercettibili possono pregiudicare, fin dalla presentazione, il successo di un film italiano agli Stati Uniti.

### Supervisore generale

Per tutti questi motivi, a capo della produzione, si tratti di un film isolato o di una serie di film, è assolutamente necessario di mettere un esper-

to, un supervisore generale europeo, che possieda le lingue, che sia dotato di una cultura estesa, di una valida esperienza artistica e letteraria, che presenti un ottimo stato di servizio per ciò che riguarda la scena e lo schermo, che sia familiare con i teatri di Hollywood, con i loro dirigenti, il loro personale ed i loro metodi, le loro idiosincrasie, coi costumi americani, con la mentalità e le reazioni del pubblico americano. Personalità di questo tipo sono certamente molto rare in Europa, è vero; ma, cercando bene, si può arrivare a scovarle. Però questo supervisore generale non deve essere un *americano*.

### Una direzione americana è controindicata

Un americano, per quanto europeizzato, resterà essenzialmente americano di temperamento e di mentalità; se gli si affidano i destini di una produzione privata o nazionale, finirà col distruggerla, fatalmente, automaticamente. Sia detto ben chiaro: la cooperazione degli americani non va presa in considerazione che per la sorveglianza e l'esecuzione tecnica. Quanto al soggetto ed alla sceneggiatura, bisogna unicamente *ispirarsi* ai loro metodi. Ché altrimenti ci si esporrebbe a delusioni tanto più irreparabili, quanto più imponenti sarebbero i capitali arrischiati nell'avventura.

Si è ben visto quando una grande Casa americana si è insediata a Parigi allo scopo di produrvi film francesi; fu una costosa e triste esperienza.

Una collaborazione fra Case italiane e americane per produrre film italiani in Italia, difficilmente potrebbe fruttare buoni e proficui risultati.

### Magnati americani

I magnati americani si presentano in Europa, non pure con la giustificata consapevolezza della loro potenza finanziaria, ma anche con un'incrollabile convinzione della nostra inferiorità *sotto tutti i punti di vista*, con un totale e spesso volontario disconoscimento delle condizioni e della mentalità europee, con l'idea che noi dobbiamo ritenerci felici di potere approfittare del loro concorso.

Tuttavia, anche un po' per *la loro stessa ignoranza dei veri problemi*, finiscono col fare - se no, non verrebbero - un buon affare; e, siccome questo costa poco (e d'altronde essi sono, per temperamento, dei tipi cordiali) si mostrano pieni di slancio, prodigano le promesse, elaborano i programmi più seducenti. Di fronte a sé, hanno dei produttori altrettanto male informati delle cose americane, quanto gli americani lo sono delle cose europee, e per di più in istato d'inferiorità nei confronti dei loro futuri soci per via della riconosciuta onnipotenza di questi ultimi. Gente che, pur non essendo di statura tale da discutere validamente i propri interessi, si sente tutta lusingata dal fatto che quegli autocrati mostrano di prenderli sul serio.

Senonché, dopo i magnati, sopravvengono i loro ufficiali di Stato Maggiore, ignoranti quanto i padroni circa le cose locali, ma realistici nei loro discorsi. Allora cambia la canzone: frizioni e malintesi si accentuano, si accumulano, finché tutto si conchiude con una reciproca delusione, che compromette per l'avvenire la fiducia e la possibilità di relazioni, senza contare le perdite finanziarie da ambe le parti. Importa molto che in Italia ci si compenetri bene di questa osservazione, frutto di lunga ed imparziale esperienza, in un'ora in cui pare che si disegni una troppa accentuata tendenza a non giurare che sugli americani, *senza far le debite distinzioni tra elementi desiderabili ed elementi pericolosi*.



HOLLYWOOD, agosto. — Mentre si gira ANGELO nei teatri di posa della Paramount, siamo entrati negli stabilimenti. In teatro Marlene Dietrich, protagonista del film, non c'era. «È al ristorante», ci dissero. La trovammo, infatti, al ristorante, ma non in quello per le autorità, bensì in un ristorante improvvisato, per le comparse e gli operai; seduta ad un tavolino, tranquilla, indifferente, e «diva». Marlene non mangiava, mentre tutti all'intorno mangiavano, senza preoccuparsi della sua presenza. Ella aveva detto «No, grazie, io non prendo nulla, non fate complimenti, mangiate pure». Accanto a lei, una donna stava infatti sputando i semi del limone che aveva messo nella tazza di tè. In quel momento capitò Herbert Marshall, che è il compagno di Marlene, assieme a Melvyn Douglas. Marshall avvertiva la diva che Lubitsch voleva vederla per



la prossima scena. La seguimmo. Ed eccola qui, sguardo di falco di Ernst Lubitsch, il regista. roccia, ma sopra uno sgabello. Lubitsch volca- si andò in teatro di posa, dove la nostra attenzi- cabile sigaro di Lubitsch, bensì dal modo d'ave- steso e degli assistenti: nessuno aveva maglioni... Più tardi, Marlene cambiò di vestito e, p- la luce dei riflettori. Notammo allora che era mente che, al ristorante, non aveva mangiato. E le donne» pensammo, «hanno qualche piccola

e istante più tardi, sotto lo pollaiato non su di un'alta blicemente «guardarla». Poi non fu attratta dall'imman- orretto di vestire del regista arpe, berretto basco o stiva- ta come sempre, si pose sotto ilto dimagrita. Ci venne in nantene la linea. «E tutte occupazione in comune».

A. RIEL



## Interpretazione, attori e provini

L'interpretazione è fondata sui provini e questo capitolo, come avviene appunto a Hollywood, dovrebbe costituire una base fondamentale della produzione.

A Hollywood, per ogni nuova pellicola, il *casting-director*, copione alla mano, e d'intesa col produttore ed il regista, procede ad una selezione logica dei futuri interpreti poi, una volta che la scelta è stata fatta, il produttore che girerà il film inizia una serie di meticolosi provini per tutti gli interpreti; sotto angoli diversi; con illuminazioni e truccature variate, quelli vengono fotografati *in scene dialogate* - esordienti, caratteristi e perfino divi - per assicurarsi che siano adatti alle parti loro destinate. Per i provini, soprattutto delle reclute, si dovrebbero adoperare degli operatori di valore, dei registi competenti, che procedessero con tatto, in modo da ispirare agli esordienti la massima disinvoltura, pur facendo dar loro la replica da artisti provati.

Un numero notevole di buoni soggetti, che potrebbero e dovrebbero riuscire sullo schermo, sono eliminati e vanno perduti per il cinematografo solo per colpa di provini difettosi o negligenti.

## Uno speciale problema italiano nella distribuzione delle parti

Per ciò che riguarda la possibilità di esportazione del film italiano in America, bisogna considerare un punto capitale nella questione, appunto degli attori.

In Italia (come in Francia) tale capitolo è completamente trascurato: la regola che, soprattutto per i divi, ha sempre signoreggiato nei teatri, suona che: « Qualunque artista in qualunque film è buono per qualunque parte ». Questa regola si moltiplica per il dogma che « col truccaggio non si vedrà più », mentre la macchina da presa è ancor più sottile che l'occhio umano nel sorprendere e sottolineare il più piccolo dettaglio, l'apparenza più fuggitiva.

Ed è appunto per colpa di questi irremovibili principi, che ci capita di vedere attrici che hanno oltrepassato la cinquantina, le quali impersonano sullo schermo delle vergini diciottenni; che ci vengono presentate delle attrici giovani tutte solcate di rughe e con le tempie canute; che l'attore tal dei tali, riuscito per ragioni di fisico e di temperamento in una parte di *gangster*, incarna, la prossima volta, un diplomatico o un *lord*. Non si esagera: è l'uso corrente.

Per motivi complessi che qui non è il luogo di

**“Un genere che l'Italia potrebbe esportare agli Stati Uniti, è quello dei corti metraggi consacrati ai monumenti e ai paesaggi, nonché agli aspetti vivi della vita e del costume”**

analizzare, l'americano - che ha molte qualità, tra cui la spontaneità e l'entusiasmo - è poi invece l'individuo più *standardizzato* del mondo quanto ai modi di sentire, di pensare, di giudicare; ha delle idee assolutamente radicate, inculcate fin dall'infanzia da genitori impersonali quanto lui, sul bene e il male, il bello e il brutto, il vero e falso, il lecito e l'illecito; tutto ciò che vede, egli riporta a siffatti canoni e, secondo i casi, approva con convinzione o respinge con ischerno. È il popolo che, il primo maggio, inalbera il cappello di paglia che il primo settembre non ha più diritto di mettere, sotto pena di vederselo

strappato dal capo; il popolo presso cui il monocolor, la barba, gli abbracci alla stazione tra gente che si lascia, sono considerati come ridicoli.

Ora, per ciò che concerne l'aspetto fisico, il modello ammesso, per l'uomo come per la donna, comporta la prestanza, l'armonia delle forme, l'assoluta assenza di pinguedine ed un viso dai tratti regolari; e, per di più, nell'uomo, la *virilità* e l'eleganza di tutto il contegno. Senza dubbio se, ai tempi del muto, la bellezza assoluta era condizione *sine qua non* per le interpreti femminili; dall'avvento del sonoro, quella che conta è piuttosto la personalità, che mette in secondo piano l'avvenenza. Dive di valore assoluto per la cassetta (unico termometro riconosciuto del successo) quali Katharine Hepburn, Janet Gaynor o Bette Davis non sono affatto conformi al tipo della bellezza pura, non più di quanto Clark Gable, Franchot Tone o Gary Cooper siano degli Apolli.

Ora, per la forma, il canone della bellezza presso le nazioni latine è non pure differente da quello americano, ma assai particolare; né la pinguedine né la statura tozza, né la lunghezza esagerata del naso appaiono come dei disastri; e si ammette benissimo che un attor giovane, purché sia quel che si dice un bel ragazzo, presenti un fisico di piccolo grullo.

Ebbene: sono questi in America dei *pregiudizi insormontabili* per lo schermo. Un film che abbia per eroina una signora più o meno giovane, con naso pronunciato e gambe corte, e per eroe un grulletto dalle spalle strette che non sappia portar l'abito da sera, è immediatamente condannato: alla prima scena d'amore, l'americano, se non ride, si stupisce, non riuscendo ad immaginare come una cosa simile possa essere *reale*, come quei due esseri così « differenti » e così mal forniti da natura, possano davvero essere innamorati l'uno dell'altro. Ci sono ancora in Italia, grazie a Dio, abbastanza ragazze veramente belle, ben costrutte e indiscutibilmente piacevoli a guardarsi, abbastanza giovanotti atletici, eleganti e di simpatica presenza, perché si possa alimentare, con tutta la desiderabile abbondanza, il cinema nazionale: ce n'è per le strade, al caffè, nei collegi, nei laboratori, in campagna, negli uffici, dietro le quinte dei teatri, e perfino tra i generici di cinema! Quando si vorrà prendere il disturbo di cercarli, si troveranno; e nel numero si sceglierà poi quelli che *avranno del talento*. Tutto sta ad uscire dalla pigrizia delle abitudini.

D'altronde per ciò che riguarda le parti secondarie, le parti di *carattere*, è possibile la più grande ampiezza di criteri, ed il tipo locale riprende tutti i suoi diritti, non solo senza inconvenienti, ma con vantaggio.

A condizione, ancora una volta, di rispettare il principio fondamentale della distribuzione delle parti: cioè che ogni attore sia appropriato al personaggio che deve incarnare, che un ammiraglio non abbia l'aria d'un direttore di albergo di second'ordine, né una duchessa dell'erbidendola dell'angolo.

Bisogna soggiungere che la recitazione degli attori italiani (assai dotati, in generale, per il cinema) è tuttavia un po' troppo declamatoria ed esuberante. Sarebbe desiderabilissimo, nonché possibilissimo, che i registi italiani, senza paralizzare sconsigliatamente l'originalità dei loro artisti, s'ispirassero direttamente alla sobrietà americana che non esclude né le sfumature, né il sentimento, né la passione.

In siffatta questione dell'interpretazione, come già per il soggetto, l'intervento di un *supervisore generale* secondo abbiamo dianzi definito, sarà di fondamentale efficacia.



A proposito di sostituti, ecco Anthony Quinn, che i produttori della Paramount lanceranno nel film *l'ultimo treno da Madrid* come "successore" di Rodolfo Valentino

## Truccaggio

Insieme coi difetti dell'interpretazione e dei provini occorre del pari notare l'incompetenza dei nostri tecnici del truccaggio.

Il truccaggio (*make up*), soprattutto con l'uso ormai generale della pellicola pancromatica è, a Hollywood, una scienza definita, in cui prevale d'altronde la tendenza a ridurre ai minimi termini tutte le sovrapposizioni di cere e toni fondamentali, per conservare alla fisionomia dell'attore il massimo della sua espressione originale.

Tra di noi l'abitudine, l'ignoranza, la negligenza regnano sovrane in tutte queste materie: il truccaggio è generalmente lasciato alla discrezione degli artisti, ciascuno dei quali ha una propria particolare concezione delle leggi fotografiche, per ciò che personalmente lo riguardano; donde sullo schermo una vera cacofonia di volti.

## Tecnica generale e personale tecnico

Tralasciamo la questione dei teatri di posa che oggi in Italia è risolta irreprensibilmente e veniamo al capitolo degli operatori e dei tecnici. Dobbiamo distinguere tra operatori fotografici ed altri specialisti, perché l'opera dei primi è *vitale* e, nella produzione, ha la prevalenza sul suono e sulla scenografia. Un operatore può rovinare un buon film, oppure riuscire, fino a un certo punto, al salvataggio d'una produzione, sotto altri aspetti difettosa.

Gli Italiani hanno indiscutibilmente delle doti assai specifiche per la fotografia cinematografica. A Hollywood si contano parecchi operatori di origine italiana, dai nomi ben noti, e saliti ai massimi gradi della loro professione. Ci è stato dato vedere, fin da parecchi anni or sono, dei film italiani di qualità davvero insigne dal punto di vista fotografico: cosa tanto più meritoria in quanto i mezzi tecnici messi a disposizione degli operatori italiani erano parecchio inferiori a quelli di cui dispongono i loro colleghi della California. Ma sempre, nel loro lavoro, il punto debole è la *fotografia degli interni*, che, tuttavia, ha la massima importanza giacché i film attuali consistono più che per metà negli interni e sono girati in teatro. Lo stesso per i *primi piani*.

E tuttavia, qui come altrove, a che servirebbe di riscoprire l'America? La tecnica della *illuminazione degli interni* e della fotografia dei *primi piani* è a Hollywood assolutamente standardizzata. Certo, a seconda del suo temperamento, ciascun operatore interpreta quella tecnica a suo proprio modo. Ma là imperano dei principi che da noi s'ignorano: e questo ci conduce alla questione generale dei tecnici. D'ordinario, quando si decide di far venire una squadra di tecnici americani per installare degli apparecchi, quella squadra, dopo aver



messo a punto il materiale, se ne ritorna agli Stati Uniti, e viene sostituita dai tecnici locali. I quali, qualunque sia il loro valore personale, non hanno purtroppo l'allenamento voluto, né la sufficiente esperienza dei metodi e degli apparecchi per ottenerne il risultato desiderabile.

Perché lo sforzo sia veramente fruttuoso, bisognerebbe far rimanere nei teatri questi specialisti americani durante tutto il tempo necessario per educare i tecnici locali: e ciò finché non ci si deciderà a mandare con regolarità a Hollywood delle squadre di tecnici nazionali, non già per un piccolo giro di un paio di settimane, del tutto inadeguato per mettersi al corrente, ma per un soggiorno di studi seri e prolungati.

Solo a questa condizione ci si manterrà in contatto con gli incessanti progressi della tecnica americana e si eviteranno quelle imperfezioni che danno subito ad un film l'apparenza di un prodotto in ritardo. La cosa è talmente vera che spesso dei buoni operatori americani, che per uno o due anni consecutivi, si trovino in Europa, finiscono col fornire un lavoro individuale nettamente inferiore a quello dei loro colleghi rimasti sul posto. Non sono più al corrente. Naturalmente non possiamo, per ora almeno, lottare con possibilità di successo contro i

laboratori che le grandi Case mantengono, in rapporto con quelli della *Western-Electric* e della *Radio Corporation of America*, dove milioni di dollari sono spesi ogni anno unicamente per far delle ricerche.

Il genio inventivo latino domina incontestabilmente quello delle altre razze; l'operaio, il tecnico latino ha certamente più idee originali, più iniziativa che qualunque altro; ma nei tempi in cui viviamo, quando nei domini della scienza, non meno che in quelli delle arti applicate, tutto diventa questione di specializzazione, di attrezzatura, anche i migliori ingegneri si trovano disarmati, ove non abbiano sottomano capitali ed apparecchi per procedere con larghezza alle proprie esperienze.

### Non si batte Hollywood

È puerile, è vano tentare, se non di battere (come fecero gli inglesi), di eguagliare Hollywood. E tuttavia in Europa, ad ogni momento, si annunzia, qua o là, la creazione di una «nuova Hollywood». Non bisogna dimenticare che Hollywood, ben lungi dall'esser nata tutta di un pezzo, si è gradualmente sviluppata col crescer dell'industria cinematografica. In rapporto ai bisogni della produzione, i teatri sono stati fondati, si sono estesi; registi, attori, tecnici, architetti, scenografi, coreografi, arti-

sti dell'acconciatura e della sartoria, fornitori d'ogni specie e operai specializzati sono venuti ad installarsi e ne hanno fatto, a poco a poco, quel centro mondiale del Cinema; dove, dal mattino quando si destano fino a notte tardi, cinquantamila individui non pensano, non parlano, non vivono che del film e per il film. E siccome tutti possono essere pagati in giusta proporzione al loro rendimento di cassetta, oggi vi si trova raccolto, dai quattro angoli della terra, quanto c'è di meglio e di più competente in ogni ramo della cinematografia: i più abili artisti del truccaggio, come le più belle *chorus-girls*; tanto che perfino Broadway attualmente piange miseria.

Per di più la posizione geografica e il clima di Hollywood, che d'altronde sono stati all'origine del suo successo, sono eccezionali: per tre quarti dell'anno vi si è sicuri del bel tempo. E tuttavia, come possibilità nel miglior senso pittoresche, l'Italia potrebbe competere con vantaggio, avendo a qualche ora di treno o d'auto, o, se occorra, d'aeroplano, le nevi delle Alpi, il mare, la montagna, i deserti africani; senza dir del meglio; cioè dell'incomparabile ricchezza dei monumenti e della natura, cento volte più vari e abbondanti che quelli della California.

Ma un risultato come quello di Hollywood



po tipicamente americano, e il ritmo scandisce più o meno alla moderna l'estasi di due innamorati su un compiacente fiume. Ottimo il commento orchestrale. Siccome il tempo è comodo e lentino, il disco mi pare consigliabilissimo per ballare quando fa caldo, in modo da non sudar troppo. Martin canta poi altri due pezzi: «So do J» e «Rainbow on the river» («Così faccio io» e «Arcobaleno sul fiume») su un secondo disco pure assai ben riuscito: anche qui la musica ha molta grazia e fluidità.

Anche della pellicola LA FIGLIA DELLA GIUNGLA potrete trovare un disco Brunswick (5080) cantato dall'interprete originale del film, Dorothy Lamour. Ella canta assai bene, con una voce di soprano aggraziata e dolce, irresistibile quando dice: «I belong to you», «Sono tua...» con amorse moine musicali...

Sul rovescio di questo disco troviamo Panamania dal film SWING HIGH, SWING LOW, un fox-trotting curioso, con instabilità di ritmi e volubilità di parole, originale, un po' fuori dal consueto. La voce della Lamour prende un colorito lievemente caricaturale, animando nel ritmo sincopato.

Molto carini sono i dischi che le tre sorelle Baswell hanno inciso per la Brunswick. Dal film TOP HAT (Il cappello a cilindro) (Dischi Polydor 61001 e 61002), esse ci cantano la canzone «Cheek to cheek», «guancia a guancia»; e le tre voci stanno anch'esse così, guancia a guancia, vicine, fuse in modo irreprensibile per ritmo e intonazione. È un piccolo tour de force, mirabilmente riuscito. E la canzoncina è fluida, piacevole, adatta per esser ballata.

Nella seconda canzone «Top hat, white tie and tail» («Cilindro, cravatta bianca e falde») le tre sorelle raggiungono un virtuosismo vocale anche più sorprendente, innestando le loro fresche voci su un tessuto orchestrale vario e colorito.

Un altro ottimo disco delle stesse interpreti è su musiche del film SEGUENDO LA FLOTTA, e vi troverete incise le due canzoni ormai popolarissime: «Let yourself go» («Lasciati andare») e

«I am putting all my eggs in one basket» («Metto tutte le ova in un paniere», cioè: «raccolgo tutte le mie risorse»). Qua e là una delle tre voci si rende indipendente e squilla sola, poi si riallaccia nuovamente alle voci sorelle, quasi suscitando l'idea di una danza in cui i ballerini ora si distaccano ora si riannodano in alterna vicenda.

Connie Baswell, una delle tre sorelle, incide poi da sola (Polydor 61020) una canzone del film HER MASTER'S VOICE (titolo che si traduce male assai in «La voce del padrone... di lei»). Connie ha una voce di buon timbro soprano, e la musica, senza esser molto peregrina, è gradevole e scorrevole.

Virginia Bruce incide per la Brunswick (5067) la canzone del film NATA PER DANZARE: «I've got you under my skin» («Tu vivi nel mio cuore», ma l'inglese è più espressivo «Ti ho nella pelle», «Ti ho nel sangue», diremmo noi). Buona voce di soprano, dolce ed espressiva, un po' fragile negli acuti, ma sempre abilmente modulata. Buca «Easy to love», dello stesso film, è una canzoncina graziosa e piacevole.

Dal film RADIO FOLLIE Gina Allulli Olivieri canta («Voce del Padrone HN 1276) una canzone in tempo di fox lento, insinuante come una carezza, con parole tenerissime: «Dimmi ancora: - T'amo... - come lo sai dir tu...». E in attesa della risposta immancabilmente affermativa della controparte maschile, l'orchestra commenta e sottolinea con ritmi sincopati, in saporosi impasti jazzistici.

Un disco dal titolo supremamente suggestivo: «Paradiso in tempo di valzer», è tratto dal film VALZER CHAMPAGNE. Mi viene in mente certo film recente, tutto interpretato da negri, in cui si assiste alla visione materializzata di come i negri si immaginano il Paradiso. Qui una vocina di soprano sogna l'Eliso in tempo di valzer: ciascuno a suo modo, direbbe Pirandello... La canzone valzer è felicemente riuscita e ben cantata. Disco piacevole per ballare.

Una rumba curiosa e caratteristica è quella tolta dal film THE BIG BROADCAST 1937 («Voce del Padrone 1393)

e intitolata: «La Bomba». Ritmi capricciosi, instabili, volubili; sonorità saporosa, impasti strumentali coloriti; e una perfetta esecuzione da parte dell'Orchestra del Waldorf Astoria, diretta da Xavier Cugat, sulla quale si innesta una voce femmine di tipica marca americana, garbata, non spiacevole. «One, two, button jom shoe» («Uno, due, abbottonati le scarpe») - facile a dirsi, se sono strette o se chi se le abbottona ha la pancia! è un fox spassosissimo, che l'orchestra di Jack Hylton ci ammannisce con inappuntabile esecuzione. È un pezzo che fa furori ovunque, pare; e certamente riesce di una piacevole comicità musicale. Su un altro disco («Voce del Padrone HN 1234) troviamo una canzone fox lento intitolata «Notte di sogno» dal film DOPO L'UOMO OMBRA. - Un'ombra nasconde il cielo, la luna spunta già... Notte, notte di sogno... notte, notte d'incanto... - sono gli ingredienti sentimentali di questo pezzo romantico e che, salvo il commento dell'orchestra jazz potrebbe appartenere al più puro Ottocento. Il tenore Serra canta con fervore entusiasta, e bella voce.

Dal film LA CONTESSA DI PARMA («Voce del Padrone GW 1580) sono stati incisi due pezzi. Il primo: «Soltanto tu...» è un valzerino su un tema languidetto, enunciato dai fiati nasalmente e ripreso da una voce di tenore - il tenore Mori - con tenero abbandono a base di sogni, d'amore e simili immancabili ingredienti poetici. Buono il commento orchestrale eseguito dall'orchestra diretta dal maestro Olivieri.

Il secondo è un fox animato e scorrevole, ben ritmato, adatto per ballare, che si intitola «Luce blu», pure con ritornello vocale affidato al tenore Mori.

Dal film THE GAY DESPERADO troviamo inciso («Voce del Padrone GW 1367) un fox-trot dal titolo giovanilmente possessivo: «Il Mondo è mio». Chi lo dichiara è un buon baritone evidentemente ottimista per ragioni strettamente personali. Richard Humber e la sua orchestra commentano con la solita abilità l'entusiasta canzone. MARIA TIBALDI CHIESA

COMINCIANO a dilagare i dischi del film LA CANZONE DEL FIUME, che è accompagnato da una musica piacevole e orecchiabile. Se desiderate i dischi cantati dall'interprete originale del film, Anthony Martin, li troverete incisi dalla «Brunswick», 5075-5076. Il Martin possiede una limpida e gradevole voce baritonale, bene educata e ben modulata. La canzone «There is something in the air» e la sua sorella, «Where the lazy river goes by», risultano così assai bene nell'edizione grammofonica. La prima è un fox lento, languidetto e tenero, ed è carina anche nell'edizione italiana, cantata dalla vocina di soprano di Gina Allulli Olivieri («Voce del Padrone HN 1276»). (Il titolo è stato tradotto con la già famosa frase «Un certo non so che...», ispiratrice di Paisiello e Beethoven). La seconda è una canzoncina di stam-



**SOCIETÀ  
GENERALE  
ITALIANA  
CINEMA-  
TOGRAFICA**  
(GENERALCINE)

**R O M A  
CINECITTÀ**

**ELENCO AGENZIE  
GENERALCINE:**

- BOLOGNA - Via Roma 42
- CATANIA - Via Filippo Corridoni 33-37
- FIRENZE - Via de' Pecori 1
- GENOVA - Via Cesareo (ang. via Malta)
- MILANO - Via Manin 37
- NAPOLI - Via Roma 116
- PADOVA - Corso del Popolo 8
- R O M A - Via dei Mille 12-M
- TORINO - Via C. Alberto 23
- TRIESTE - Via Giolito 3

**4** film presentati alla  
Biennale di Venezia  
**GRANDI SUCCESSI**

**SENTINELLE DI BRONZO**  
(MARRABÒ)

l'italianissimo film con FOSCO GIACHETTI - DORIS DURAN - GIOVANNI GRASSO Jr. - Produzione FONO-ROMA

**SHALL WE DANCE**  
(VOGLIO DANZARE CON TE)

con GINGERS ROGERS - FRED ASTAIRE - EDWARD EVERETT - PARSON - ERIC BLORE - JEROME COWAN - KETTY GALLIAN - WILLIAM CRISBANE e HARRIET HOCTOR - Produzione R.K.O. Radio Pict.

**WINTERSET**  
(LO STERMINIO)

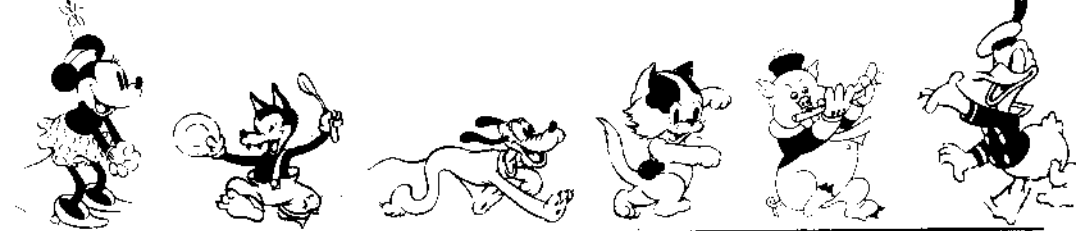
con BURGESS MEREDITH e MARGO - Produzione R. K. O. Radio Pict.

**VICTORIA THE GREAT**  
(LA GRANDE IMPERATRICE)

con ANNA NEAGLE e ANTON WALBROOK - Produzione IMPERATOR FILM LTD. Distribuzione per tutto il mondo R.K.O. Radio Pict.

**GLI ATTESSISSIMI 2 CARTONI ANIMATI  
DI LUNGO METRAGGIO A COLORI**

ai quali WALT DYSNEY sta lavorando: Topolino - Pluto - l'Oca - ecc. ecc.



non potrebbe mai essere ottenuto *artificialmente*, né con la propaganda, né con l'installare *a priori*, intorno a un gruppo di teatri, degli alberghi, dei villini, delle trattorie, delle botteghe, dei giardini, delle sale di proiezione...

### Superproduzione

Del pari, salvo casi eccezionali, giustificati solo da un preciso concorso di circostanze, lo scopo attuale dell'attuale produzione italiana dovrebbe essere di mettere in piedi film moderni d'alta qualità, piuttosto che di mirare a superproduzioni troppo frequenti.

Non bisogna dimenticare che quando le grandi Case di Hollywood mettono in cantiere quelle *two-million-dollars productions* che al *box-office* mondiale debbono rendere il doppio (vale a dire trenta o quaranta milioni di dollari, prima ancora che si cominci a *pagare* il film), vi si accingono generalmente senza illusioni ed a puro scopo di pubblicità, di propaganda della firma, e per vincere la concorrenza.

Commercialmente, quelle superproduzioni sono *errori voluti*.

### Film a colori

Il problema del film a colori viene naturalmente a schierarsi accanto a quello delle «superproduzioni»; e per il momento non par suscettibile di soluzioni più raccomandabili o vantaggiose.

Oggi come oggi, si ha presente, parlando di colori, un celebre procedimento americano, che non è già il più perfetto, bensì forse il più imperfetto di tutti.

Dato che numerosi ricercatori sono lanciati nello studio del problema, non si esclude che domani ci possa venir presentato un procedimento migliore: e in tal caso le ragioni che ora addurremo potranno essere modificate; rimane per altro il fatto che da anni gli esperti lavorano, con grandi spese, a perfezionare il procedimento in questione, e viceversa, tra un film in due rulli girato verso il 1933 e le pellicole più recenti, non si riesce a trovare una differenza che giustifichi le pretese dei produttori. Contro l'applicazione del film a colori, così come è oggi, ci sono obiezioni di ordine tecnico e specifico per i produttori continentali, ed obiezioni di *ordine generale*.

Esaminiamo intanto le prime. Anzitutto i costi sono in Europa proibitivi: le produzioni a colori esigono una corrente elettrica tripla che quella dei film ordinari: il che, tra parentesi, genera una temperatura insopportabile, di cui gli artisti soffrono, senza contare i disturbi oftalmici che spesso cagiona. La pellicola positiva e negativa è molto più cara che quella solita, in guisa che la distribuzione è in partenza gravata di tali carichi, che pochi cinematografisti sono in grado di assumersi. Inoltre non esiste che un *numero limitato* di macchine da presa, che *vengono concesse in affitto, ma non vendute*; di guisa che è abbastanza difficile ottenerle, tanto più che, con le macchine, bisogna assoldare tutta una squadra di operatori specializzati, le cui esigenze sono assai superiori a quelle degli operatori ordinari, senza contare poi un direttore tecnico e degli esperti dello sviluppo e della stampa.

In conclusione: tutti questi elementi, comprese anche le spese di trasferta del personale americano e delle macchine, e le incertezze e perdite di tempo inerenti ad un processo ancor parecchio arbitrario, fanno salire il prezzo del negativo a cifre iperboliche: tali che, anche a Londra, hanno costituito una difficoltà ed un peso serio per coloro che avevano deciso di produrre a colori.

Se non bastasse, il procedimento lascia a desiderare: 1. per i paesaggi, dove domina il



"Ci sono in Italia, grazie a Dio, ragazze veramente belle, ben costrutte e indiscutibilmente piacevoli a guardarsi; giovanotti atletici, eleganti e di simpatica presenza"

verde, colore fondamentale in natura, e che viceversa riescono sempre esageratamente azzurrastrati o rossastrati; 2. per la fotografia dei volti, sui quali vengono proiettate delle placche di colore, in luogo di modulare le sfumature, distruggendo così i lineamenti e il gioco delle fisionomie.

Si giunge così alle obiezioni di ordine artistico, valide tanto in America quanto in Europa.

Oggi la cinematografia in bianco e nero raggiunge un così alto livello di perfezione tecnica, che spesso le riprese di certi volti sono vere opere d'arte; esse aderiscono al gioco dell'attore, sottolineano, interpretano, esaltano, lirizzano, sfumano espressioni e sguardi e con ciò *concorrono* all'interesse drammatico.

Tutto ciò è distrutto dal film a colori — parlo sempre di quello odierno — e di conseguenza l'azione e l'interesse drammatico ne soffrono in misura assai notevole.

La specifica fatica visuale, indotta dal film a colori sullo spettatore (prodotta in parte dall'*urto* dei colori, che anch'esso *distrae* inconsciamente lo spirito dall'interesse drammatico), fa nascere ben presto quell'impressione di monotonia che tutti abbiamo provata alla vista di un film a colori un po' lungo, e fin dal primo terzo, in generale, della pellicola stessa.

Cose tutte che certuni discernono più o meno chiaramente, e certi altri inconsciamente avvertono; ma il risultato è che, malgrado la propaganda ininterrotta, a cui non sono estranei motivi di «quotazione» a Wall Street, il film a colori non «attacca» col pubblico americano. Sarebbe puerile paragonare la rivoluzione prodotta dal sonoro con la plusvalenza che il colore (sempre, beninteso, il colore d'oggi) aggiunge ad una pellicola. E per quanto, un anno o due fa, certe grandi Case di Hollywood e di Londra abbiano con grande strepito annunciato che ormai tutta una parte della loro produzione sarebbe stata *interamente a colori*, tali rodomontate sono rimaste sugli affissi: una Casa americana, la più importante di tutte, non ha ancora a tutt'oggi, per quanto io so, prodotto un grande film a colori, e a giudicar dai dividendi (quella Casa è la sola che, anche in piena crisi, abbia *sempre* distribuito dividendi) se ne è trovata benissimo.

Imitiamo, per il momento almeno, questo saggio atteggiamento conservatore.

### Viraggi

Per contro non si capisce come mai sia stato così completamente abbandonato il sistema dei viraggi, tanto in onore ai tempi del muto: dei viraggi che si sposano così felicemente al bianco e nero, e son così propizi a conferire ad una scena il tono, l'atmosfera conveniente. Al nascer del parlato, l'obiezione, d'altronde seria, consisteva nel fatto che le materie coloranti, interponendosi nella traiettoria dei raggi luminosi che determinano le vibrazioni sonore, facevano variare il tono come qualità e come timbro. Ma in seguito una nota Casa è riuscita a produrre delle pellicole positive colorate, che si possono trovare in sedici differenti tinte, assolutamente *neutre* rispetto ai raggi luminosi che le attraversano.

Si direbbe davvero che quella risorsa della tinteggiatura sia stata dimenticata, o immolata all'aforisma dei timorati: «La cosa non si può fare»; finché un giorno un novatore risoluto non riprenderà quel processo così semplice, raccomandabile, fecondo di applicazioni.

### Corti metraggi e documentari italiani

Un genere che l'Italia potrebbe esportare agli Stati Uniti, è quello dei corti metraggi consacrati ai monumenti ed ai paesaggi, nonché agli aspetti vivi della vita e del costume.

Per le ragioni allineate all'inizio di questo studio il grande pubblico americano accoglierebbe con vivissimo fervore simili produzioni che, oltre le sale normali, conquisterebbe immediatamente la clientela delle Università, dei collegi, delle scuole, ecc. e costituirebbe la miglior propaganda per il turismo italiano. Ciò, beninteso, a condizione che tali film siano prodotti secondo i principi raccomandati nel corso di questo studio, con una preparazione meticolosa e con cura perfetta. Senza di che, qui più ancora che nei film di programma, la mediocrità ed i sistemi fin qui invalsi nel genere, risulterebbero disastrosi e otterrebbero senz'altro il contrario dello scopo prefissato.

VALENTIN MANDELSTAMM

Una piccola macchia.

Si è proiettato a Venezia il film dell'incoronazione di Giorgio VI nella cattedrale di Westminster. Il Re, paludato dei ricchi paramenti, firma l'atto solenne dell'impegno sovrano e, nel firmare, si sporca il dito d'Inchiostro. Egli personalmente se lo strofina con l'altra mano, cercando di togliere la macchia.

Nell'austerità e convenzionalità della cerimonia, questo piccolo gesto umano che il novello Re compie acquista un significato che non è sfuggito al pubblico che assisteva alla proiezione del film.

★

Tremito, mal frenato sdegno.

«Ritto sui piedi staccati e il destro avanzato, picchiare col tallone reiteratamente il suolo». Definizione tolta dal prontuario di pose sceniche dell'artista Aluanno Morelli, che si consiglia di tener presente non ai registi cinematografici che sostengono la meccanica della recitazione, ma al pubblico dei cinematografici che assistono ai film di questi registi.

★

Un settimanale di cinematografo ha combinato un brutto scherzo alle attrici ed agli attori italiani. In un primo tempo domandò loro un pensiero sul Cinematografo; ma capi presto che per quella strada c'era da arrivare ad un vicolo cieco. Allora li ha lasciati liberi di esprimere un pensiero qualsiasi sul loro lavoro, sulle loro speranze, ecc. — da pubblicare insieme alla relativa fotografia della persona. Spulciamo alcuni di questi profondissimi pensieri (naturalmente non riveliamo i nomi degli autori).

Una grande attrice: «Che cosa mi ha spinto allo schermo? Il destino».

Una bionda attrice che quest'anno ha fatto parecchi film: «Mi piace molto il mio lavoro e spero di farlo sempre meglio».

Un'attrice esotica: «Il cinematografo, antro palpitante e sonoro di musiche e di luci, controllo metrico della tecnica dell'arte della fantasia». (Che diavolo vorrà dire? L'unica speranza, dato che non conosce bene l'italiano, è che volesse dire tutt'altra cosa!).

Una «stella nascente»: «E vincere bisogna».

Un attore di molto impeto: «L'attore deve avere un'unica mèta: fare che ogni interpretazione sia migliore della precedente».

Un attore molto amato dalle donne: «L'arte cinematografica è faticosa ma bella».

Ringraziamo Edoardo De Filippo di avere scritto: «A me piacciono i brutti film, i registi stupidi, i cattivi attori e gli scenari sbagliati. Solo così posso imparare qualche cosa».

★

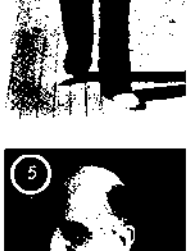
John Ford è sempre uno dei registi più seri di Hollywood. Per il suo forte film L'ARATRO E LE STELLE egli, andando contro tutte le abitudini dei suoi colleghi americani, ha fotografato senza truccaggio tutti gli attori che prendevano parte alla sua opera, eccettuata la protagonista Barbara Stanwyck.

«Il truccaggio avrebbe falsato il carattere degli interpreti — ha dichiarato John Ford — e non avrebbe armonizzato con lo spirito dell'opera e con l'ambiente che io volevo creare. Ho voluto che l'obiettivo captasse in tutta la loro rudezza espressiva i visi dei semplici irlandesi che furono eroi della sanguinosa rivolta del 1916».

Come tutti sanno, è la primissima volta che un regista americano ricorre a questo metodo.

★

Come parlerebbe Donald (o Paolino, come lo chiamano i nostri giornalisti illustrati), la papeera col costumino alla marinara che bercia sempre contro le burle di Topolino e di Pluto e la sua personale disdetta, nei cartoni animati di Walt Disney:



## OBBIETTIVO VENEZIANO

Tra il 9 e il 10 agosto giungono ogni anno a Venezia i giornalisti « inviati speciali » all'Esposizione cinematografica. Sono freschi, baldanzosi, guardano con disprezzo l'elenco di film sui quali devono scrivere una lunga serie di articoli. Affollano l'Ufficio Stampa in caccia di notizie e di fotografie (1), attenti che nulla sfugga alla loro ricerca perché le critiche vengano dotte il più possibile. Sono i giorni in cui Filippo Sacchi, del *Corriere della Sera*, si lascia fotografare con S. E. il Marchese Paulucci de' Calboli, presidente della L.U.C.E. e dell'E.N.I.C. (2), oppure mentre mangia l'uva incamminandosi verso il nuovo palazzo del Cinema (3) dove, da ora in poi, dovrà sopportare almeno quattro ore di proiezione. Sono anche i giorni in cui i giornalisti frequentano la spiaggia, fanno il bagno, come Jacopo Comin (4), inviato del *Popolo d'Italia* (chissà quante critiche — dopo ciò che ha scritto in « Cinema » — farà a questa fotografia!); oppure si può tranquillamente interrogare il Ministro Lehnich (5) sugli indirizzi della produzione tedesca, e soprattutto su quei film culturali e scientifici della U.F.A. che hanno costituito uno dei bocconi più prelibati dell'Esposizione. Henri Cler, scrittore e commediografo, delegato della *Chambre Syndicale Française*, ha allora tutto il tempo per dichiararvi che l'Esposizione veneziana può diventare la Salisburgo del Cinema, ma a determinate condizioni, tra le quali: 1°. lo spostamento del periodo di proiezione, in quanto che attualmente l'Esposizione capita quando la produzione nuova è ancora in lavorazione e quella vecchia è già sfruttata sui mercati nazionali o stranieri; 2°. la diminuzione dei premi: un sol premio dato ad

un sol film non umilia gli altri film esclusi; dodici premi umiliano i film rimasti fuori... Discorsi seri, forse fondamentali per la vita dell'Esposizione: si raccolgono, si notano, vi si medita sopra un po'. Ma poi c'è il sole, la spiaggia... L'inaugurazione del Festival inaugura anche le preoccupazioni dei critici. Ve ne sono alcuni i quali, poiché debbono mandare corrispondenze a più giornali, hanno bisogno di molto tempo per scrivere e allora vorrebbero vedere una sola bobina di ciascun film; altri, invece, scrupolosi — tra essi tutti i maggiori — cominciano dal primo centimetro di pellicola e non se ne vanno finché la luce, riaccendendosi completamente, non li ha ben convinti che è finito davvero. E giorno per giorno le preoccupazioni aumentano: lo si legge benissimo nell'espressivo gesto di Bruno Barilli (6), di *Omnibus*, malgrado la faccia, che può sembrare anche serena, di Alberto Rossi, inviato della *Gazzetta del Popolo*. La vita mondana è finita per i giornalisti ed è durata appena lo spazio di un giorno. Comincia quella degli attori e dei registi. Arrivano alla spicciolata e le frequenze, si potrebbe dire con linguaggio stilistico, si raggruppano intorno alle « prime » più importanti. Nives Poli (7) è invece contentissima, come ben si può capire dalla fotografia, di aver passato al Lido la parte più bella della stagione dopo la doppia fatica di prima ballerina della Scala, che la tiene occupata da ottobre a giugno, e di interprete di REGINA DELLA SCALA. Per due giorni, durante una pausa della lavorazione de *I TRE DESIDERI*, si è visto sulla spiaggia Antonio Centa (8): aveva mèta molto precise; ed anche Maria Gambarelli (9) ha colto l'occasione di una breve vacanza durante





le riprese de IL DOT-  
TOR ANTONIO per precipitarsi a Venezia. Come vedete scherza con una scimmietta, ma il fotografo assicura di non avervi messo malizia.

Ella si è trovata al Lido proprio per la presentazione di SCIPIONE L'AFRICANO, in un momento quindi di Eccellenze e di autorità. Ecco, infatti, S. E. Alfieri, Volpi, Maraini e Freddi (10) circondati da giornalisti, industriali e scocciatori dopo una visione mattutina al Palazzo del Cinema; ed ecco, dopo pochi minuti, ad un vermut, Gallone che scherza con la Braggiotti, la Gambarelli che racconta a Freddi qualche cosa di molto divertente e Roncoroni che osserva con un'aria di papà soddisfatto. Maraini si vede solo a metà, ma è presente (11). Dopo il vermut, il bagno. Le insospettabili qualità di vogatore di Freddi sono svelate dai due remi che egli sorregge (12), mentre parla con un gruppetto di persone fra cui il Marchese Paulucci de'

Calboli profilato contro il profilo di Nives Poli. Intanto Francesca Braggiotti non mancava occasione per parlare di suo marito John Lodge ed abbiamo pensato di

farla contenta fotografandola insieme (13); e Carmine Gallone accoglieva fra le sue braccia Romo Marcellini (14) per parlargli dell'Arte del Cinema.

Anche Camillo Pilotto comparve sulla spiaggia in occasione di SCIPIONE. Ma con Elter (15). Sveliamo il mistero: Elter sarà il regista e Pilotto il protagonista di un film il cui soggetto è stato appositamente scritto da Rosso di San Secondo. Ambiente di montagna. Faceva una certa impressione a parlare di montagna in una calma giornata di sole in riva al mare. Allegra giornata, anche se abbiamo colto Fulvia Lanzi (16) mentre tristemente pensava di non essere quest'anno ammirata in nessun film.

Per CONDOTTIERI grande movimento. Trenker abbandonò Zer-

«Quando cominciai a lavorare per Mr Disney, avevo un ruolo ogni tanto, e proprio di fianco. Ai principianti succede sempre così. Mi fu data una partecina senza importanza nella GALLINA SAGGIA. Purtroppo le mie ire piacquero al pubblico; e se velli aver fortuna, maledetto il mio destino!, dovetti specializzarmi proprio in disgrazie e in ridicolaggini. Perciò, è così spontanea la mia irascibilità: s'ido io, vado in bestia anche ora, se penso alla mia sfortuna. Pensate che vita: tutto quello che faccio mi va male (e per un colmo enorme, più buaggini faccio e più cresce la mia fama). Ho fumato tanti sigari esplosivi, sono scivolato su tante bucce di banana, ho perduto tanti treni! Tutti i borsellini che incontro per strada sono legati con un cordino e s'alzano in volo verso una finestra e una risata, tutte le penne stilografiche che uso mi spruzzano il viso d'inchiostro, tutti i capelli ai quali dò un calcio sono pieni di mattoni. Sono stato costretto a utilizzare l'unico mio talento, la mia specialità geniale, se posso chiamarla così: quella di commettere errori. Il pubblico mi vuol bene, però gli piace troppo vedermi preso a scappaccioni. È una soddisfazione come un'altra. E io non posso criticarla, poi che ad essa debbo la mia fama.

«Faccio esattamente l'opposto di Mickey Mouse. Topolino è il ragazzo bravo e intelligente! tutto gli riesce a puntino. Egli combatte contro i cattivi e conquista sempre il cuore della ragazza.

«Io rappresento un uomo pieno di

grandi idee, idee quasi sempre irrealizzabili. Sono tanto vanitoso ed entusiasta, ma ho il torto di voler prendere di petto l'applauso: allora io batto il becco contro una quinta, batto la testa, e l'applauso si tramuta in un fischio allegro. C'è molta gente come me. (Però io conservo, tra i tanti ricordi di



ammaccature e di gridi rauchi di rabbia anche un ricordo piacevole: rammentate la mia abilità e pertinacia nel tirar fuori dalle tasche i flauti, in TOPOLINO PROFESSORE D'ORCHESTRA? Nei giorni più infelici, quel ricordo illumina la mia dolorosa strada seminata di chiodi e di prese in giro amarissime».

matt e il Cervino per assistere alla «prima». Ma perché tanto serio, quando Laura Nucci (17) sembra così contenta di questo tête-à-tête. Ma alla fine, a sollevare gli spiriti depressi da molte decine di chilometri di pellicola, giunse Dino Falconi: una girandola di barzellette, di storielle, di freddure. Abbiamo potuto osservare a «Cinema» alcuni momenti del Festival secondo Falconi.

All'inaugurazione della Mostra in una giornata di pioggia: «In omaggio ad Alfieri il cielo è diventato foscolo».

Dopo la proiezione di È NATA UNA STELLA interpretata da Fredric March «Si è notato che March ha progredito. Dunque ha fatto un passo avanti March!».

Dopo SCIPIONE L'AFRICANO: «Scipione l'Africano fu un grande generale. Col film è diventato generalissimo perché gli è stato aggiunto un Gallone».

Dopo il SIGNOR MAX: «All'indomani de IL SIGNOR MAX sulla spiaggia nessuno parlava più delle capanne, ma dei Camerini».

E per concludere: «Con tutti i film d'ambiente militare che abbiamo visto, sapete cosa stava per diventare la Mostra? Una mostrina».

IL GONDOLA



Dei redattori della *Tribuna* - dov'ero anch'io -, oltre di me che avevo dato a tutti il cattivo esempio -, ce n'eran quattro che al cinema portavano un contributo di appassionate energie. Ho già detto di Gian Bistolfi e di Mario Corsi. Devo adesso aggiungere Pio Vanzi che, per film umoristici, gravitava intorno all'avvocato Barattolo il quale aveva due corde al suo arco d'industriale: drammatica la prima con l'illustrissima Francesca Bertini, e comica la seconda - oh matte risate d'allora in una comicità bonaria ed elementare -, con la vivacità napoletana e spontanea di Camillo de Riso. Andò invece verso l'altro avvocato, il Mecheri, attrattovi dai talenti e dalle grazie di una attrice di grido come Maria Jacobini, un altro redattore della *Tribuna*, che era Gaetano Campanile-Mancini, padre del nostro arguto ed impassibile Achille attendatosi sott'il suo brillante successo e silenzioso da qualche tempo non solo nei rapporti civili ma anche in quell'artistica conversazione coi suoi lettori che sono i libri nati da un umorismo composto, glaciale ed irresistibile. In Gaetano Campanile-Mancini - ex ufficiale di cavalleria, romanziere e novelliere che s'era lasciato troppo accaparrare dal giornalismo in cui aveva raggiunto, capo dei servizi italiani alla *Tribuna*, una situazione eminente, - in Gaetano Campanile, al tempo in cui era poco più che un brillantissimo quadragenario, si erano risvegliati col cinematografo gli antichi amori per la letteratura.

Dalla sua stanza di direttore Olindo Malagodi, non ancora Senatore del Regno, strillava masticando il suo sigaro dopo aver invano scampanellato nella stanza di Campanile. Ma l'uscire accorreva: « Il commendator Campanile è alla *Tiber* ed ha telefonato che sta per venire... ». Lo stesso - Malagodi sempre più furibondo - capitava con me, con Bistolfi, con Mario Corsi, con Vanzi. Tutti al cinema, sparsi qua e là, nei teatri di vetro e fuoco, su le sette colline di Roma. E Malagodi alla *Tribuna* vociferava: - « Io li metto, quant'è vero Iddio, tutt'e cinque alla porta... Inviterò questi signori a scegliere oggi stesso tra le migliaia di lire del cinematografo e le poche centinaia di lire della *Tribuna*... ». Ma quando il primo di noi gli giungeva davanti affannando per la lunga corsa, Olindo Malagodi, burbero benefico e ammazzasette solo nel brontolare, avendo il sigaro spento tra le labbra, ci affrontava così: - « Oh, giusto Lei... Mi dia subito un fiammifero... ». Ché credeva sempre di non aver fiammiferi in tasca e ne chiedeva ad ognuno dei suoi redattori, regolarmente intascando le scatole e lasciando poi alle cameriere di casa, la mattina seguente, di levargli dalla giacca tutt'una tabaccheria che egli non sospettava mai d'aver con sé.

Se molti rabberciavano, per il guadagno e la

Decima

puntata

fretta, film su film alla meglio o alla peggio, Gaetano Campanile-Mancini, delicato poeta e fine artista, metteva nei suoi libretti cinematografici, dove già tutt'il film era preveduto e seguito passo per passo, l'amore grande che aveva in sé per quei bei racconti disposti in armoniose pagine a cui l'accaparramento giornalistico d'un grande quotidiano l'aveva costretto, sem-

guidava il buon senso. Lo illuminava la poesia. E andava avanti, di successo in successo, sempre più amando la cinematografia, sempre più sentendo il fastidio di quel mondo di centinaia di corrispondenti della *Tribuna* sparsi nella penisola su cui egli, redattore centrale e capo-servizio, autorevolmente governava. Uggito, pensava addirittura a dimettersi. Ad ogni scorbutica telefonata dalla stanza di Olindo Malagodi al suo tavolino pieno di montagne di telegrammi, scaricando a mazzi i telegrammi nel cestino gridava a squarciagola in redazione: - « Io me ne vado! Io non ne voglio più sapere del giornale... ». E l'avrebbe fatto - con un quatto di secolo d'anzianità come redattore alla *Tribuna* e cioè come nostro caro ed insigne decano di giovanile aspetto -, se la crisi cinematografica non fosse giunta a tempo per impedirgli di commettere una così grossa bestialità.

I film di Campanile, con quelli di Luciano Doria e di Enrico Roma e qualcuno di Washington Borg e di Ugo Falena, erano quelli che, coi miei, tenevano quasi interamente il campo della cinematografia nazionale. Mi tornano in mente, alla rinfusa, alcuni titoli di Campanile: LA FIERA DEL DOLORE, con Hesperia, Carminati e Raffaello Niccoli, film ch'ebbe grande successo anche in Germania; la SIGNORA DALLE ROSE con la fatale Diana Karenne e il francese Andrea Habay; LA DANZA SU L'ABISSO con Claretta Rosai; IL TUO RIVALE, con Carminati e Linda Moglia, messo in scena da Enrico Roma; IL BACIO DI DORINA, fatica di Antamoro;

Sopra: Gaetano Campanile Mancini - Nel fondo: Tullio Carminati ed Hesperia ne 'La fibra del dolore' - Sotto: Rina Maggi e Luigi Serventi nel 'Volto di Medusa'

pre rammaricandosene, a rinunziare. Il successo dei film di Campanile, interpretati dalle due Jacobini, dalla Karenne o da Hesperia e messi in scena dai registi della *Tiber*, Antamoro, Negroni o Righelli, ottennero subito il più vivo successo e si moltiplicarono nella fecondità di una viva e facile fantasia. Invece di seguire l'andazzo d'una maniera cinematografica per cui il cinema doveva essere il teatro di cose che non stavano né in cielo né in terra, Campanile, spirito logico e serrato, osservatore della vita, poeta dell'anima femminile, cuore tutto pervaso d'amore, voleva darci, sì, un film romantico -, ché mai si vide forse al mondo romantico più romantico di lui che ancora porta in tasca, a sessant'anni, giornalista appiedato da un pezzo, il suo bel ritrattino ventenne d'ufficiale nei Cavalleggeri Guide; voleva darci, sì, - dicevo -, un film romantico, ma non romanzesco; e sempre conteneva quindi le sue vicende in una verosimiglianza borghese di figure e di eventi per cui la gente, vedendo i suoi film, si sentiva ancora di questa Terra e non si credeva sbalestrata in pieno nella Luna. Lo

AVEMARIA che la Karenne recitò mettendosi in scena da sé; APPASSIONATAMENTE con la graziosa, e poi celebre, attrice francese Suzy Prim; SAPER AMARE, inscenato dallo stesso Campanile; L'ULTIMO DEI BERGERAC con Italia Almirante-Manzini. In totale, su per giù, una ventina di film ai quali Campanile, a passo di carica, aggiungeva le riduzioni della VERGINE FOLLE di Bataille, del PER AVER VISTO di Luigi Barzini e Fraccaroli, della MILITONA di Gautier, dell'ASSUNTA SPINA di Salvatore di Giacomo, di un romanzo di Sue il cui regista e attore fu Alberto Capozzi e d'un romanzo di Grazia Deledda che, attrice Carmen Boni, ebbe a regista



A sinistra: 'La danza sull'abisso'; a destra: 'La signora delle rose'; sotto: Diana Karenne e Lido Manetti ne 'La fiamma e le ceneri'

begli anni Campanile stava dappertutto e faceva di tutto, ch  egli amava la cinematografia -, per lui traduzione visiva dei bei romanzi che non aveva avuto il tempo di scrivere pur avendoli tutti amorosamente pensati -, come tutto, appassionatamente, lui Campanile, da gran romantico, aveva amato nella vita: la cavalleria, la poesia, il giornalismo, la vecchia *Tribuna* e le giovani donne! Dirigeva l'Ufficio Soggetti alla *Tiber* e all'Unione Cinematografica. Reggeva artisticamente le sorti della produzione alla *Quirinus* e alla *Phoebus*. Era autore, alla nascente *Luce*, del primo film di propaganda civile. Con Piero Bolzon, con Olivetti, con Tumedei, con Guido Beer sedeva nella Commissione ministeriale, dopo la crisi

cinematografia ha dato pi  di quanto ha avuto; sono cose che capitano. E se oggi molti hanno dimenticato anche lui tra i pionieri che diedero alla prima cinematografia italiana una nobilt  che non pu  essere distrutta dall'alzata di spalle di chi non vide nulla di quel tempo e di quegli uomini,   bene che qualcuno ricordi, come io ho or ora ricordato, ci  che Gaetano Campanile-Mancini fece in pochi anni e ancora oggi potrebbe fare dopo tanti anni. In quanto al bilancio passivo di cos  nobile amore e di tanto lavoro, Campanile ha in casa la farmacia che consola d'ogni amarezza: e la ricetta per scorrere gliela d  proprio suo figlio Achille, scanzonato e illustre umorista.

LUCIO D'AMBRA  
Accademico d'Italia

il futuro e applauditissimo autore di *Due dozzine di rose scarlatte*, Aldo de Benedetti.

Caro e nostalgico Campanile, napoletano svagato e tenero, incapace di mettere al cuore il silenziatore e alla fantasia il chiavistello; caro Campanile capace di suonarvi al pianoforte tutto Wagner senza sbagliarne una nota ma senza saper nulla di musica e di dirvi a memoria tutt'i poeti del mondo; caro Campanile sempre pronto a preferire una conversazione piacevole ad un affare, una donna ad un ministro, un paesaggio a una cartella di rendita e insomma il fumo all'arrosto; caro Campanile al quale mal s'addice, con gli anni, il grave passo del Commendatore, tanto nell'occhio vivo dietro il monocolo gli   sempre rimasta la giovent  spensierata del sottotentino di cavalleria che, in sella ai cavalli, ci stava tutto carico di galanti fantasie! Al cinematografo dei

per la rinascita della cinematografia in Italia; e intanto, bel bello, vinceva il premio del *Tevere* per una sceneggiatura esemplare. Tuttavia non ci si arricchisce. Ci rimise, anzi, alla fine, il giornale, sicch , deviato mentre gli altri al giornalismo davano l'assalto, rimase fuori dai quadri e ancora ci sta. Ma non gliene importa. Alla

N	O	M	I	V	E	R	E
N	O	M	I	F	A	L	S

  ACCADUTO qualche volta che un film abbia suscitato proteste da parte di persone che ritrovavano, tra i personaggi della vicenda, gente con lo stesso proprio nome. Si ricorder  un processo, avvenuto abbastanza recentemente, tra un discendente di una figura storica presentata in un film italiano in modo tale da non ottenere la simpatia dello spettatore, e la ditta produttrice della pellicola. Si dovette quindi provvedere a modificare lievemente il cognome del personaggio. Cos , anni or sono, in un film a sfondo veneziano era presentata una contessa dallo stesso nome di una signora esistente a Venezia: siccome, nella vicenda, la contessa non era presentata in termini correttissimi, avvennero proteste verso i produttori del film i quali, trattandosi di un film muto, cambiarono il nome del personaggio, sulle didascalie.

In America   accaduto recentemente che un certo signor Mickey protestasse perch  tutti lo prendevano in giro in quanto il suo nome era lo stesso di Topolino: Mickey Mouse.

Ora, ad evitare ogni inconveniente del genere, si   provveduto nelle maggiori Case americane ad istituire un apposito ufficio per ricercare se esistono persone col lo stesso nome di personaggi del film. Ci sarebbe anche un altro metodo: ci  quello di battezzare i personaggi con nomi\*stranissimi (come fa uno scrittore nostro, Zavattini, che forma i nomi togliendo da una parola qualsiasi una o due sillabe): ma non riuscirebbe adatto al tono di tutti i

film se i personaggi si chiamassero Bit, Tub, Lac, Sil e via dicendo.

Taluno avr  notato che qualche Casa americana ripara preventivamente alle eventuali proteste apponendo in testa ad ogni pellicola una didascalia nella quale si avverte che la storia   fittizia e cos  i personaggi sono assolutamente inventati e i nomi presi a caso, quindi escludendo ogni eventuale corrispondenza con persone reali dallo stesso cognome, o alle quali siano accaduti fatti del genere.

Certo si son trovati bene i realizzatori del romanzo di Kipling CAPITANI CORAGGIOSI: pur non inventando dei nomi complicati, Kipling stabil  che le figure del suo romanzo si chiamassero Disko Troops, Manuel Fidello, Doc Jones, Tom Platt, Clement Day, Uncle Salters, Long Jack. Una apposita commissione ricerc  se per caso a Gloucester, nel Massachusset, vi fossero, tra i pescatori, persone con nomi simili. L'unico era un certo Hewell, che non faceva il pescatore: per eliminare ogni inconveniente, si diede un altro prenome al personaggio.

L'ufficio ricerche anagrafiche ha molto da fare; e certo non si tratta di un lavoro divertente: cataloghi o elenchi telefonici vengono continuamente consultati, allo scopo di verificare se non esistano persone che debbono essere soltanto personaggi di film. A meno che i realizzatori non scelgano nomi comunissimi nel mondo anglosassone - tipo Smith o Brown - correndo perch  il rischio che non una, ma mille persone saltino fuori a protestare!



Diana Karenne in 'La signora delle rose'

## LE LEGGI DEL COLORE

Quando un campo dell'attività umana si trova ancora in quello stato di caos, in cui le acque non sono ancora separate dalla terraferma, c'è sempre pericolo che l'Uomo, desideroso di un ordine definitivo, tenti di anticipare la Creazione, fissandosi su certi concetti, o preconetti, nella persuasione di aver già trovato la soluzione. Questi prematuri vincoli dogmatici minacciano la libertà dell'evoluzione e degli indirizzi anche nel cinema a colori; e può esser perciò utile che qualcuno, con violenza tempestosa, si opponga a certe tesi, già più o meno accettate, anche se tali interventi siano il più spesso scarsi di elementi positivi e poco chiari nell'esposizione.

Ultimamente abbiamo letto alcuni scritti, in parte pubblicati da *Origini* di Antonio Laforet, pittore ed ex-operatore di prese a colori naturali per la Casa Gaumont di Parigi. Il Laforet ha girato film a colori quando noi altri appena cominciavamo a capire il bianco-nero, e il caso suo è quello dell'esperto che sente, con preciso senso pratico ed artistico, ciò che si dovrebbe fare, ma che, d'altra parte, è troppo lontano dalle cognizioni teorico-scientifiche per poter difendere, con ragioni che reggano, le sue giuste simpatie ed anticipazioni. Ma vale la pena di accennare ad alcuni dei suoi punti di vista appunto per la violenta spontaneità con cui in essi erompe la voce del buon senso in contrasto con gli errori commessi da altri, dotati di minor istinto naturale e di meno esperienze pratiche, e anche per discutere alcune delle sue ipotesi che potrebbero - anziché chiarire - confondere ancor gli spiriti già piuttosto disorientati.

Sostengono molti che la colpa dei risultati poco convincenti sia tutta dei sistemi tecnici. Dice il Laforet, al contrario, che il sistema ideale c'è già, e che il difetto sta unicamente nell'applicazione. Evidentemente, in senso negativo, hanno ragione tutt'e due le parti. La tecnica, oggi, non ci dà ancora i colori naturali, né sappiamo affatto quale sistema avrà il sopravvento. Ci troviamo nella stessa fase in cui, nel caso del sonoro, non si sapeva decidersi fra registrazione su disco e colonna sonora. « Se coloro che da più di trent'anni creano per primi il procedimento *addittivo* avessero potuto intuire dove veramente risiedeva la vera grande difficoltà del cinema a colori, è più che certo che il procedimento *sottrattivo* - venuto dopo - non sarebbe neanche mai nato ». Ecco un'affermazione del Laforet assai audace, dato che quando nacque il cinematografo nel 1895 (ossia non trenta, ma più di quaranta anni fa), tanto il sistema *addittivo* quanto il *sottrattivo*, creati a pochi anni di distanza l'uno dall'altro, si sviluppavano già da tre decenni pacificamente l'uno accanto all'altro. Infatti, l'esperimento del Maxwell davanti alla Royal Institution, dove mostrò per la prima volta una proiezione tricolore *addittiva*, è del 1861, mentre l'invenzione del metodo *sottrattivo*, dovuta a Ducos du Hauron e a Charles Cross, risale al 1868. E non si può neanche dire che il sistema *sottrattivo* sia da scartare perché « il vero cinema a colori deve essere e sarà - giacché lo può già essere - *colore* e non *colorazione* », alludendosi evidentemente al fatto che la pellicola *positiva sottrattiva* è colorata, mentre quella *addittiva* è monocroma. Neanche i colori della proiezione *addittiva* sono « naturali »; sono creati da filtri colorati, e se questo può essere un vantaggio tecnico di *grado*, non forma certamente una differenza di *principio*. (Molti meriti si attribuiscono attualmente al sistema ad-

dittivo; ma ci sembra che questo, con le sue ottiche complicate e le sue pellicole lenticolate, non abbia ancora quella elegante e schiacciante semplicità che è propria delle soluzioni definitive e che troviamo maggiormente negli attuali sistemi *sottrattivi*!).

Ma lasciando da parte i problemi della pura e semplice registrazione, ci troviamo subito davanti a un fatto al quale potrebbero riferirsi certe giuste obiezioni del Laforet. I tecnici sembrano ancora troppo attaccati al sistema di esaminare la fedeltà della registrazione, confrontando semplicemente per es., la lunghezza d'onda dei colori riprodotti con quella dei colori reali, senza pensare che le condizioni psicofisiologiche, nelle quali avviene la proiezione, sono completamente diverse da quelle in cui osserviamo un soggetto all'aperto. L'ambiente scuro, il taglio dell'immagine, l'ingrandimento e altri fattori fanno sì che i colori « giusti » nel senso della lunghezza d'onda sembrano falsi, troppo forti, nella proiezione.

Gli effetti del contrasto cromatico sono stati studiati dai fisiologi e formulati in leggi, che è bene conoscere. Tuttavia basta anche l'esperienza pratica di un occhio sensibile per arrivare a tener conto di tali fattori, dal momento che si tratta di dati sensorii e artistici, i quali possono essere verificati direttamente ed empiricamente, ossia senza il concorso di conoscenze teoriche. Ecco secondo noi un errore di Laforet, che, come tanti uomini venuti dalla pratica, è troppo posseduto da un rispetto riverenziale per le norme scientifiche.

« Senza la perfetta conoscenza delle leggi fisiche dei colori, nessuno saprà né potrà mai fare della cinematografia a colori naturali, qualunque sia la macchina da presa o il procedimento, presenti o futuri ». Prima di tutto bisogna chiarire che cosa è *fisico* e che cosa non lo è. Perché se leggiamo che come « un suono emesso da un violino può fare vibrare una lastra di vetro a distanza, così un colore può far vibrare o anche distruggere un altro colore, vicino o lontano », vediamo subito che qui un fatto estetico, basato su fenomeni psicofisiologici - la cui esistenza non si discute - è attribuito al campo delle onde fisiche, mentre si tratta di pura analogia lirica. Ma non regge neanche il caso dei colori complementari o quello delle caratteristiche fisiche dei suoni. I colori complementari si possono definire fisicamente, ma non risulta da questa definizione una regola per l'applicazione artistica di essi. Le lunghezze d'onda corrispondenti ai suoni stanno fra di loro in certi rapporti aritmetici, ma è inutile dire che « è per legge fisica e non estetica, se due note musicali vanno d'accordo con una terza invece che con qualche altra

nota », perché basta ricordare che ci sono tante gamme musicali quante epoche e popoli - con evidenti conseguenze per l'applicazione dei concetti di armonia e disarmonia - e che nessun fatto fisico può aiutarci a spiegare perché la musica di tanti popoli antichi si basi su una gamma di cinque elementi senza semitoni, fondamentalmente diversa da quella nostra attuale, o perché a Giava si ripartisca l'ottava in cinque parti uguali o perché in Giappone ogni classe sociale abbia la sua gamma musicale propria - per non citare che alcuni semplici esempi casuali. È vero che teoricamente, di ogni fenomeno si può determinare lo stimolo fisico e che ad ogni rapporto « fenomenico » deve corrispondere un rapporto fisico. È vero anche che in certi casi elementari l'effetto estetico si può definire con termini quasi matematici (ciò che vale specialmente anche fuori del campo della fisica, per le caratteristiche geometriche delle forme ottiche: cerchio, quadrato, « sezione aurea », ecc.), e vogliamo perfino ammettere che nel senso di una speculazione astratta una tale possibilità di definizioni esattamente scientifiche, possa anche esistere nei confronti di vere e proprie opere d'arte. Ma questa affermazione non ha nessun valore per la pratica - di cui unicamente stiamo parlando - dato che la complicità del sistema, provocherebbe difficoltà insuperabili fin nelle opere più semplici (e dato che sarebbe una fatica perfettamente inutile). Gli effetti dell'arte si spiegano, in modo approssimativo, con le leggi estetiche, che si occupano dei fenomeni e non degli stimoli fisici; e per l'attività creatrice, poi, non sono indispensabili neanche queste.

Vorremmo dimostrare ancora con un esempio come anche in materia di colori sembra difficile dedurre dai dati fisici le basi della visione psicologica ed estetica. Le otto tinte



## BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO  
CAPITALE E RISERVE LIRE 168.000.000

Direzione Generale: ROMA - Via Vittorio Veneto, 111

## SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000  
Istituita con R. D. 14 Novembre 1935-XIV - N. 2054

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

## TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO  
CREDITO FONDARIO  
CREDITO PESCHERECCIO

Filiali: Nelle principali Città d'Italia e nell'Africa Orientale  
Corrispondenti: In tutta Italia e all'Estero



indicate da Wilhelm Ostwald come gli elementi del cerchio cromatico hanno all'incirca le seguenti lunghezze d'onda (in milionesimi di millimetri): 660, 600, 570, 530, 490, 480, 440, 420 - serie in cui non riusciamo a trovare alcuna regolarità. Ma lasciando da parte la fisica, è ben noto come anche nel campo della pittura questa non abbia potuto crearsi un sistema di regole estetiche come la musica, dato che non costruisce le sue opere con elementi ben definibili: il brano musicale anche più complesso si compone tuttavia di suoni di determinata altezza, acutezza e lunghezza; la pittura invece si serve di gamme continue di colori, e né le sagome, né le arce delle forme sono sottoposte a misure fisse. Sono rimasti senza importanza i tentativi di creare « canoni » matematici per le proporzioni ideali del quadro, del corpo umano, ecc., e sono falliti tutti i sistemi di armonia cromatica. (I dipinti con cui l'Ostwald, ideatore del più recente e completo sistema, volle dimostrare il valore delle sue teorie, erano tutt'altro che belli). In-

tanto i grandi pittori di tutte le epoche, a creare delle opere, delle quali possiamo pur contentarci, si sono serviti unicamente di ciò che, in mancanza di un termine meno equivoco, dobbiamo chiamare il « sentimento artistico ». E non c'è ragione perché nel cinema a colori le cose debbano andare diversamente. Nessuno nega che ci siano regole e trucchi di mestiere, utilissimi e non di natura estetica, come per es., in pittura quanto riguarda la preparazione e l'uso delle materie coloranti, o che, per es., lo studio dell'anatomia non sia di grande valore. L'addestramento dell'artista facilita enormemente la sua formazione. Ma è anche noto che ciò che si impara negli studi e nelle accademie non consiste tanto in regole o addirittura in « leggi » quanto - e specie se il maestro è valoroso - più che altro in un allenamento dell'occhio e della mano. Se Antonio Laforet si fosse contentato di dire quello che in fondo vuol dire, ossia che senza molta sensibilità ed esperienza artistica non creeranno bei film a colori nemmeno i sistemi tecnici più

perfetti e che gli attuali film a colori sono brutti per colpa non tanto del Technicolor ma di quelli che lo adoperano, avrebbe pronunciato una parola decisiva sulla presente situazione della cromocinematografia! Anche noi in *Cinema* abbiamo affermato, tempo fa, che certe tinte sullo schermo risultano false e violente probabilmente non per ragioni tecniche ma perché fra i singoli colori non esisteva nessun rapporto artistico a legarli e fonderli; e che gli stessi effetti brutti e violenti si notano già sul vetro smerigliato della macchina fotografica (che, ci offre colori naturali). Ha ragione Laforet quando gli sfugge, suo malgrado, la frase: « Il male è che lo s'è tolto fatale per tutta questa gente sta appunto nei loro occhi ». Ma gli occhi, pur obbedendo a certe leggi, non ne conoscono nessuna, e ciò che difetta al cinema a colori non sono le leggi, ma piuttosto il più gran numero possibile di uomini che dispongono dell'esperienza e - non ne dubitiamo - della sensibilità artistica dell'ex-operatore di Gaumont.

RUDOLF ARNHEIM



gli occhi scuri. Il fotografo colto un momento in cui il bambino si muoveva poco e ha potuto ottenere in questo modo una nitidezza perfetta con  $\frac{1}{25}$  di secondo. Invece v. la signorina davanti al monumento equestre (2). Lo spettatore non riesce a trovare il centro del motivo, perché i due soggetti principali si confondono, l'uno togliendo la vita all'altro! Non c'è nessun rapporto formale o intrinseco fra la statua e la donna, eppure sono collegate in modo tale che la profondità di spazio fra i due piani si perde completamente. La pittura ci



ricorda che ci sono due modi di combinare la figura umana con l'ambiente: o si mette il ritratto in primo piano davanti alla veduta di sfondo, oppure la persona diventa parte organica dell'ambiente stesso. Nel caso nostro, la donna non sta né davanti, né dietro; i bianchi forti del

UN RITRATTO come dev'essere e un ritratto come non dovrebbe essere: due esempi offerti da Gino Bargelesi (Bologna). Quello del piccolo Giorgio (1) è uno dei ritratti che fanno capire - anche a chi non conosca la persona - che somigliano moltissimo! Atteggiamento ed espressione sono vivaci - in nessun modo disturbati dalla macchina - e la distribuzione delle luci e delle ombre, ottenute con la sola illuminazione solare, creano una plasticità straordinaria: osservate come nel viso le ombre plasmano le guance rotonde, come i neri staccano la testa dal collo, il braccio destro dal corpo e come i riflessi fanno brillare

suo vestito si confondono con quelli del monumento (mentre per es., il nero uniforme della facciata a destra avrebbe fornito forse uno sfondo ideale). Infine, una persona messa in primo piano ha certi diritti e certi doveri: il diritto, per es., di risultare non sfocata e il dovere di togliersi gli occhiali neri.

Pietro Messina (Firenze) si è accontentato delle dieci candele di cui si accontenta anche il calzolaio (3) per il suo lavoro, e nonostante ciò ha ottenuto una fotografia che ci dà il sapore di quella bottega oscura, di quello zelo tranquillo, di quel caos di strumenti sul tavolo, così autentico e così fotografico. Chi non avesse mai visto un calzolaio, ne avrebbe subito l'impressione esatta, ed è questa una delle funzioni principali della fotografia. Si intende che la scarsa luce porta all'esagerazione dei contrasti e che una lampada più forte avrebbe permesso inoltre una maggiore nitidezza. (Vorrei osservare a questo proposito che una lampada fotografica

più forte avrebbe permesso inoltre una maggiore nitidezza. (Vorrei osservare a questo proposito che una lampada fotografica

Sarà di mio gusto personale, ma mi pare che istantaneamente di questo genere, colte dal vero immediato, corrispondano maggiormente al carattere dell'arte fotografica che non delle scene artificiose, sia pure preparate con ogni cura. L'incantatore di serpenti (5) mandatomi da Dario Bechino (Torino) non ha l'atmosfera del fiabesco, perché la fotografia è corretta, ma lo stesso effetto si poteva ottenere con minor fatica. La posa di  $\frac{1}{25}$  di secondo richiedeva per forza l'uso del treppiede, mentre se ne poteva fare a me-



no, rinunciando alla diaframmazione 16 (inutile, perché si tratta di un soggetto senza profondità). Nel mese di giugno, la luce di un cocile alle ore 15 doveva essere più che bastante per un'esposizione breve. Il serpente poi sarebbe meglio visibile se gettasse una bella ombra oscura sul terreno.

L'idea di Tino Cerrini (Firenze) era buona: egli ha voluto fotografare un gruppo di contadine nel loro costume caratteristico, e con sulla testa i loro fagotti in una stradina del paese, adorna di belle arcate (5). Doveva uscire fuori una bella ed istruttiva scena di vita. Invece è successo quel che succede facilmente: ossa le donne, tutte contente di essere fotografate, si sono ammassate e ordinate in fila, un bravo giovanotto si è messo in primo piano, e addio la naturalezza che il fotografo si augurava! Il punto in cui la scena è colta, offriva inoltre speciali difficoltà di illuminazione. Il contrasto fra la luce ed ombra era talmente forte che ad una sovrapposizione nelle parti chiare corrispondeva già una sottoposizione in quelle scure. In conseguenza, i dettagli delle singole persone, soprattutto quelli dei costumi, non risultano, le maniche bianche e le sottane nere hanno persino i contorni e si fondono; le arcate non hanno plasticità. Bisogna far i conti con la luce. Dirigere, per es., nell'interno di una stanza l'obiettivo contro la finestra, è una specie di suicidio fotografico. Osservate come nel ritratto (6) di Luigi Anastasi (Palermo) la luce fortissima che penetra nell'ambiente, ha mangiato le parti intorno alla finestra, nonché le mani e il giornale e parte del viso. Un controluce totale, inoltre, sarà difficilmente utilizzabile in un ritratto, per ragioni ovvie. I bordi bianchi che disegnano le sagome del viso e del vestito potevano essere ottimi, se erano meno forti. E ci voleva la luce laterale o quasi frontale per controbilanciare questo effetto. Per quanto riguarda il soggetto, il fotografo si è servito del miglior modo per dare alla persona un'espressione sciolta: l'atteggiamento scelto per il ritratto non è preparato apposta ma è evidentemente quello della lettura di ogni giorno. Ma anche in questo caso bisognava studiare bene la funzione dell'ambiente. O creare un interno suggestivo tipo pittura olandese (e allora l'ambiente deve « parlare » - ma questa finestra vuota, questa coperta, che occupa tanto spazio del quadro, questa credenza, dicono poco; distraggono soltanto dall'unico soggetto interessante, ossia dal volto, animato dall'attenzione); o restringere l'inquadratura fino a presentarci soltanto il busto della persona.

MARIE ONUSSEN



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

# GALLERIA

## XXIX - ERROL FLYNN

(v. tavola a fianco)

ERROL FLYNN è uno dei più giovani e dei più fortunati grandi stars del cinema. Aitante, spavaldo, pieno di vita e d'entusiasmo. È nato nel Nord dell'Irlanda il 20 giugno 1909. Il suo corpo magro è un corpo d'atleta longilineo, leggero e scattante: difatti il futuro « capitano Blood » fece parte nel 1928 della squadra inglese di pugilato per le Olimpiadi d'Amsterdam. Suo padre, professore di biologia nell'Università della Regina di Belfast, e a Cambridge, l'ha saputo educare all'amore dell'avventura e dell'aria libera. Il figlio ha fatto tesoro di quegli insegnamenti preziosi. Errol studiò alla scuola di San Paolo a Londra e al Liceo Louis Le Grand di Parigi; ma a 19 anni tentò la prima evasione, essendo stato « selezionato » per Amsterdam. Alle Olimpiadi fu battuto. Da questo punto cominciano le sue fughe improvvise e praticamente ingiustificate, segno di cuore intrepido e di mente fantasiosa. A suo modo, un poeta. Conobbe tutti i mari. Non volle scegliere un mestiere definito: ci poteva forse essere un mestiere per un uomo come lui? Passò da un'occupazione all'altra: Australia, Africa, Asia. Poliziotto nella Nuova Guinea, incaricato di mantener l'ordine tra gli indigeni. Qui resta più a lungo che altrove. E ne porta due ricordi, romantici e romanzeschi come l'aria che circola nei suoi film: una cicatrice sulla tibia, prodotta da una freccia avvelenata, e una catena d'oro, regalatagli da un missionario moribondo. Da ragazzo aveva sognato, come tutti i ragazzi, d'essere capitano d'un veliero. E lo fu. Dopo, comprò una goletta e per un anno trasportò merci e passeggeri nelle isole del Pacifico. Naufragò persino. E allora tornò in Australia. La sua vita telegrafica, a spron battuto, volgeva sempre verso l'imprevisto. Egli non conosceva ostacoli né timori. A Sydney fece affari coi cercatori d'oro, con molta abilità. Come risultò, poté comprare una nuova nave; e divenne pescatore di perle a Tahiti. Poi, non si sa bene come, per un certo tempo si placarono le sue ansie.

Sui venticinque anni lo ritroviamo a Londra: attore di teatro. Lavora a fianco di Herbert Marshall e di altre celebrità. Si fa un piccolo nome, mentre la sua figura abbronzata e attraente, schietta e senza complimenti, riscuote dovunque simpatie. Dal teatro al cinema, in un caso come questo, il passo è breve. Fu il padre a ricordarsi che i Flynn discendono da Fletcher Christian, il capo degli ammutinati del « Bounty », e a consigliare il figlio di sollecitare presso gli uomini d'Elstree la realizzazione cinematografica di quella fervida avventura. Il film riescì un pessimo film; ma bastò perché Hollywood notasse quel giovanotto ricco di forza e d'impeto. Perché s'era messo a recitare il nostro esploratore dilettante? Non si sa, non lo sa neanche lui. Trovò che gli piaceva, e non volle domandar altro a se stesso. Aveva sempre fatto così. Non voleva essere un attore sofisticato, gli bastava d'essere disinvolto, fresco e naturale come nella vita di tutti i giorni. Ed Errol Flynn star di Hollywood non è capace d'altro, non gli si deve chieder altro.

Ma è molto importante, poi che la sua carriera si svolge nella spesso artificiosa e frivola Cincelandia californiana, ch'egli nei film possa essere il modesto uomo franco e simpatico che la storia della sua vita ci descrive alla brava. Non capita spesso che la finzione (volendo considerare, si capisce, la finzione superficiale e brutale del cinema commerciale: non la grande, la sublime finzione) dello schermo sia identica alla realtà: e quando capita, i risultati sono utili e gradevoli. Eppoi quella era una realtà al cui contatto non c'era che da arricchiarsi. Difatti Errol Flynn con la sua prima interpretazione importante, quella così adatta alle sue doti in CAPITAN BLOOD, ha conquistato di colpo tutto il mondo, indubbiamente perché portava in quel film una nota ariosa, felice e sincera. E tutto il film ne risentiva vantaggiosamente e gagliardamente: così da non parere « truccato » e girato in gran parte con l'aiuto di modellini. Il corsaro appariva col suo passo elastico e il suo sorriso robusto, e rendeva vivo e verosimile tutto l'ambiente che lo circondava; dava fuoco anche alla cartapesta, se si può dire. La sua recitazione spontanea — era poi recitazione? — aveva proprio quel piglio ardimentoso e cavalleresco che ci voleva. Eroe da dispense illustrate, se si vuole: ma così giocondamente e piacevolmente eroe. Un puro eroe celtico, aggiungerei: la sua fierezza non si smentiva mai, la sua cavalleresca baldanza non subiva neanche un'incrinatura. Sorrideva, ma sapeva incupirsi minaccioso ov'era necessario — e niente al mondo poteva piegarlo. (Per i maligni: neanche il suo matrimonio d'amore con Lili Damita è un segno di debolezza: bensì appare squisitamente d'accordo con tutte le azioni di Errol. Come nei suoi film, egli ama e protegge una piccola debole donna, che gli arriva appena alla spalla. Tutte le debolezze e i capricci di Lili si calmano tra le forti braccia del marito).

Poi l'abbiamo visto anche in vesti « borghesi »; e quasi non pareva più lui. Per Errol ci vogliono divise fiammanti o poetici stracci. Nessuno porta meglio di lui un cappello piumato, un mantello scuro con frange dorate, stivaloni e guanti alla moschettiera. Ecco, una sorta di moschettiere; e in fondo il più legittimo successore di Douglas. Difensore come Douglas di donzelle oppresse e chiuse in convento; di cause infelici; vendicatore di torti; giustiziere implacabile. Si pensa che il pittoresco soggetto di Mark Twain (IL PRINCIPE E IL MENDICANTE) ch'egli ha or ora interpretato sia fatto apposta per farci ritornare dinanzi agli occhi il vero, il grande, l'unico Errol Flynn. L'eroe sbrigativo e innocente d'avventure insidiate e destinate al più luminoso dei trionfi.

FILM PRINCIPALI: MUTINY ON THE BOUNTY (edizione inglese, 1934), CAPTAIN BLOOD (Cosmopolitan-Warner 1935-36), LA CARICA DEI 600 (The Charge of the Light Brigade, Warner 1936), LA LUCE VERDE (id. 1936), ANOTHER DAWN (id. 1937), THE PRINCE AND THE PAUPER (id. 1937).

PUCK



(Warner Bros.)

ERROL FLYNN

NON LA FRIVOLEZZA DI "CIO-CIO-SAN"  
NÉ LA SENTIMENTALITÀ DI "MADAME BUTTERFLY"  
MA IL DRAMMA AVVINCENTE DI UNA DONNA INNAMORATA  
È AL CENTRO DEL FILM



# YOSHIMOTO

IL QUARTIER

**CHE SARÀ PRESENTATO PROSSIMAMENTE NELL'EDIZIONE ITALIANA**

INTERPRETI PRINCIPALI: **SESSUE HAYAKAWA**

MICHIKO TANAKA, P.R. WILLM

REGISTA: **MAX OPHÜLS**

PRODUZIONE **EXCELSIOR** ● DISTRIBUZIONE **LUX**

ABBONATO L. P. 37 (Prasonaso). - Per « passo » di una pellicola si intende l'altezza del fotogramma, ossia la distanza fra i buchi di perforazione corrispondenti di due fotogrammi susseguenti. Si dice « passo » perché dall'altezza del fotogramma è determinata l'unità di marcia del meccanismo di trasporto. - Nel film SUI MARI DELLA CINA non c'era Myrna Loy ma Jean Harlow; e inoltre Rosalind Russell. - Per rispondere alla domanda numero due, ci vorrebbe un articolo intero, che cercheremo di fare.

BOBBI (Livorno). - « Tu ora fa' una cosa: trovami un posto. Se ci riuscirai, avrai la tua bella percentuale: intesi? ». Questa è carina. Il Nostro non può offrirti che un posto di mozzo: lavare il ponte e mangiar gallerta. Tu che sei livornese capisci di che si tratta. I figurini che mi mandi come saggio non mi consentono di darti incarichi superiori. Quanto poi alla percentuale, invece che a me versala alla Cassa di Previdenza del Sindacato Costumisti (se ne esiste uno), in remissione dei tuoi peccati artistici e della tua calligrafia.

GIANNI MANTOVANI (Milano). - Se mi crede degno di far da arbitro nella questione, e se del Suo soggetto ha una redazione breve e chiara, tale ch'io possa farmene un'idea esatta in poco tempo, me la mandi pure. La leggerò volentieri.

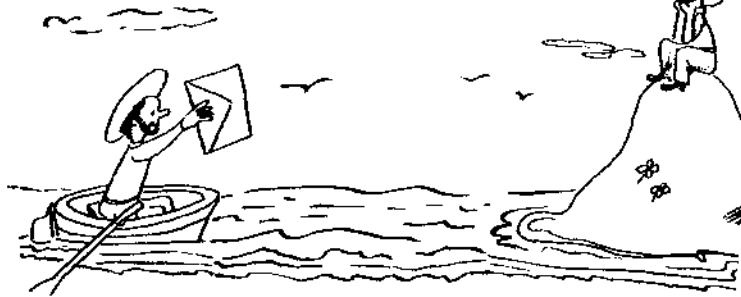
MARIO FERRACUTI (Fermo). - L'impazienza che tiapela da ogni riga della tua lettera mi dice che devi essere, beato te, un giovanissimo. Vediamo di tranquillizzarti un poco. 1) Sulle voci italiane che doppiano i principali attori stranieri v. in questo stesso numero l'articolo di Gustavo Briareo. 2) Mi pare eccessivo dire che « nei film italiani si perde la maggior parte delle parole »: se ne perderà, se mai, una percentuale abbastanza bassa. Naturalmente qualche manchevolezza nella registrazione può scaturire; ma sei ben certo che parte dell'incomprensibilità che tu lamenti non derivi dalle macchine da proiezione o dai proiezionisti o dalle condizioni acustiche delle sale della tua città? I difetti del sonoro possono dipendere, per il 50%, da cattiva registrazione; ma per il restante 50% vanno addebitati in genere a cattiva riproduzione. 3) Non c'è un intervallo di tempo fisso, tra la « prima » di un film americano in America e la « prima » dello stesso film doppiato in Italia: il periodo può oscillare tra un minimo di quattro o sei mesi e un massimo di un anno. 4) Hai ragione: certi film stranieri che si vedono sui nostri schermi sono una vera porcheria. Ma in molti casi la « manica larga » della censura dipende unicamente dalla necessità di coprire il fabbisogno delle nostre sale, che ascende a ben trecento film annui. Via via che la produzione nazionale prenderà maggiore sviluppo, anche numerico, potremo naturalmente guardare alla merce d'importazione con criteri di maggiore severità.

SALVATORE DANO' (Venezia). - Il Suo articolo è molto buono: e l'avremo pubblicato volentieri se non avesse un'intonazione eccessivamente teorica ed astratta per la maggioranza dei nostri lettori. Sul problema dei rapporti Cinema-Radio veda del resto il conclusivo volume di Rudolf Arnheim: *La Radio cerca la sua forma* (Hoeppli). Quanto alle Sue proposte per « Cinema » ne terremo conto perché appaiono dettate da intelligente interesse verso gli aspetti sostanziali della cultura cinematografica. Grazie.

A. B. (Pistoia). - Non nego che anch'io, qualche volta, ho il sospetto che vi sia un eccesso di severità, nei riguardi dell'introduzione di certi film. Ma poi ripenso al potere di suggestione del cinema sulle masse - un potere di cui una persona colta come Lei non può rendersi ben conto: bisognerebbe poter entrare nell'animo di un « innocente » per valutarlo! - e allora mi trovo d'accordo con gli organi responsabili nello scrupolo che li guida. Per uno studioso può essere sgradevole non riuscire a vedere per es. un film di Fritz Lang (benché

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



tempo addietro sia stato proiettato il TESTAMENTO DEL DOTT. MARGUS: a Lei è sfuggito?); ma questo conta poco di fronte al danno che certe visioni possono produrre nel gran pubblico. È una vecchia questione, molto complessa e che non potrà mai essere risolta in modo soddisfacente per tutti. Non mi pare che le critiche di quella rivista siano mal fatte, nel senso della preparazione tecnica, storica ed estetica. Forse sono, come Lei dice, « ingiuste » nel risultato a causa del preconcetto da cui muovono: la negazione a priori di una certa cinematografia a vantaggio di un'altra.

IL VENERANDA. - Vuoi sapere - ma guarda che razza di curiosità! - cosa sia lo strano oggetto (dal film I DUE MISANTROPI) che figura a pag. 28 nel numero 25 di « Cinema ». Te lo dico subito: è un vecchio orologio astronomico, costruito in Italia verso la fine dell'800, in cui si vede il corso della luna, degli astri ecc.

GUIDO S. (Torino). - Il soggetto di PRANZO ALLE OTTO è di George S. Kaufman ed Edna Ferber, tratto dalla famosa commedia omonima che in Italia fu rappresentata (*Si pranza alle otto*) dalla Compagnia Palmer.

SANGRY I° (Bergamo). - La scena che hai ripreso con la tua Bell & Howell su pellicola invertibile, va ripresa una seconda volta su pellicola negativa; inoltre riprenderai, a parte, le didascalie, e provvederai alla stampa delle due pellicole in sovrapposizione. Altrimenti dovresti, utilizzando la pellicola già girata, provvedere al controtipo della medesima. Scrivi magari, per avere i dettagli tecnici, alla Ditta che ha fabbricato la pellicola (Kodak, Agfa, Ferrania, Gevaert?), poiché la Ditta stessa potrà eseguirti il lavoro.

CINEDILETTANTE R.A.O.I. - Risponderei volentieri alle tue domande, se tu non mi scrivessi della tua intenzione di « formare un gruppo di cinedilettanti indipendenti dal locale Cine-Guf ». Non capisco come non ti sia saltata agli occhi l'inopportunità di una simile iniziativa. Cosa sono questi... separatismi in Regime fascista?

ANNA SECHI 318 (Roma). - Ti ringrazio di tante lusinghiere espressioni dirette a « Cinema », che mi dici di leggere fin dal primo numero con grande interesse. Ma se questo è vero, com'è che non ti sei accorta che tutti gli argomenti della tua buona e giusta lettera - tagli orrendi praticati dai « riduttori » nei film stranieri, traduzione cervellottica dei titoli, ecc. - sono già stati ampiamente ed a più riprese trattati in queste pagine? Ho letto molto volentieri la tua lettera, ma non possiamo tornar sempre sugli stessi temi, ne convieni?

VIDEO MELIORA (Bergamo), RALFT (Torre del Greco). - Le vostre parole mi dimostrano che avete un sincero entusiastico amore per il cinema, e che la vostra vocazione per la carriera di attori dello schermo non è frutto di esaltazione momentanea. Però... c'è un però.

Inclinazione, doti intellettuali e morali, giovinezza, ecc., sono grandi cose; ma la fotogenia conta pure per qualche cosa. Le vostre immagini - pur corrispondendo evidentemente a persone fisiche normalissime - non sono di quelle che sullo schermo possano trovare il miglior rendimento. È una disgrazia (o una fortuna): che volete farci? Uno può aver l'anima di un pugile; come, al contrario, tanti fanno versi (e li fanno anche bene) ma non hanno anima di poeti. Il mondo così va...

VINCENZO BONGI (Firenze). - Deve trattarsi del film DONNA INNAMORATA (Riff Raff), prima annunciato con l'altro titolo.

CARLO VANNINI (Milano). - Le fotografie che ha fatto al Suo bambino non sono tecnicamente da buttarsi via. Quello che manca assolutamente è la « naturalezza » del soggetto. Il povero ragazzo sembra ora spaventato da qualche invisibile pericolo, ora imbambolato come davanti a una severa commissione di esami. L'infanzia va colta nella sua spontaneità più assoluta, se non si vuol toglierle il pregio più bello: quello della freschezza. Consigli utilissimi in tal senso li troverà nel recente volume di G. De Chambertrand: *Le portrait et l'amateur* (ed. Paul Montel, Parigi).

ARMANDO GIUSEPPE (Genova). - Quante volte dovrò ripetere che non fornisco indirizzi privati?

MARIA LUISA B. (Viareggio). - A un Nostro rozzo come me può essere consentita la franchezza. No, scrivere getti non fa per Lei. Piuttosto, sa piangere? Piangere con semplicità, con naturalezza, con passione, con sentimento, con vere ed abbondanti lacrime? Ho qui un mestiere che fa per Lei. Il « Roxy », che come sa è il più grande cinema di New York, ha ingaggiato per la bazzecola di 400 dollari la settimana la signorina Florence Harding Pepper, al solo scopo di farla piangere e scoppiare in singhiozzi come finta spettatrice a tutte le proiezioni giornalieri del film MY LITTLE BOY, attualmente in programmazione in quella babilonica sala. Pare che, a sentir piangere la Pepper nei momenti più patetici del dramma, molti spettatori si mettano anche loro a singhiozzare... fino a che tutta la platea non è più che un fiume di lacrime. Il pianto è contagioso come lo sbadiglio. Perché non tenta questa carriera? Ma, per carità, non confonda: non si metta a sbadigliare!

LYNA CASTELLI (Lucca) e MARIO P. (Bagni di Lucca). - Caro Carlo Bar-

sotti - sì, o amico, giù la maschera! nessuno resiste di fronte al mio acume poliziesco - non c'era bisogno di ricorrere a questo trucchetto. Intanto perché non era ben curato nei particolari (calligrafia immutata), e poi perché Lei non deve temere d'importunarmi. Lei è uno dei corrispondenti più affezionati, simpatici e intelligenti, come già Le ho detto. Mi dispiace di non averLa incontrata a Bagni di Lucca, dove sono stato per una settimana circa. Dunque: non Le so rispondere di più, per DELITTO E CASTIGO. L'attore della DAMIGELLA DI BARD è Romolo Costa, quello stesso che doppia Gary Cooper e Clark Gable. Il cantante della CANZONE DEL NUMERO è Tony Martin. E il biondo dev'essere Parkyarkarkus.

MINO (Napoli). - Le Sue risposte al concorso « Ma che cos'è questo cinema » sono arrivate in tempo e non sono troppo lunghe per la nostra pazienza che tanti si giustamente lodano (!). Le ho passate perciò al concorso. Auguri.

GIUSEPPE HURLE (Milano). - Purtroppo la Redazione in massa, levatasi come un sol uomo alla lettura del Suo manoscritto, non condivide le Sue idee. Per questa ragione non possiamo pubblicargliele.

UN ROMANO SEMPRE PIU' CURIOSO. - Il mio « saggio e prudente parere » (grazie) è, parlando piuttosto genericamente, simile al Suo. Veda la risposta ad A. B. di Pistoia. Quanto a POI. DE CAROTTE mi pare sia di nuovo annunciato: ma la colpa del ritardo è soltanto nei distributori, autori d'un pessimo doppiaggio e responsabili di molte ingiustificabili lentezze di decisione. Si vede che ora hanno migliorato l'edizione italiana. Chi vivrà vedrà, come si dice in questi casi.

RAYMOND (N. Y.). - Se per biografie intende le « Gallerie » eccolo servito: Frank Capra (I numero), Katharine Hepburn (II), Enrico Guazzoni (III), Alessandro Blasetti (IV), Annabella (V), Jacques Feyder (VI), Paul Muni (VII), Goffredo Alessandrini (VIII), Simone Simon (IX), Clarence Brown (X), Brigitte Helm (XI), Emil Jannings (XII), Henry Hathaway (XIII), Victor MacLaglen (XIV), Richard Boleslawski (XV), Norma Shearer (XVI), Pola Negri (XVII). Come vede, fino al n. XV s'alternavano registi e attori; da allora in poi, solo attori; per soddisfare le numerose richieste dei lettori.

IL NOSTRO



Silvane Jachino si trucca per una scena di « Felicità Colombo » (Capitani - Film)



## LABBRA SOGNANTI

DOBBIAMO all'E.N.I.C. la scelta di un film di eccezione per il prossimo anno 1937-38 LABBRA SOGNANTI della United Artists, interpretato mirabilmente da Elisabeth Bergner.

Per parlare di questa grande attrice, ci rifaremo a qualche anno addietro, quando affollava le platee nella interpretazione de LA GRANDE CATHERINA, il film applauditissimo in tutto il mondo. Sullo schermo Elisabeth Bergner, attraverso la tecnica dei primi piani, presenta all'analisi dello spettatore il volto della sua psicologia di donna

e l'indefinibile fascino della sua finzione di interprete. Quella sua capigliatura semplice e liscia senza premeditazione di parrucchiere, quel suo profilo tagliente e non modellato secondo la perfezione statuaria, quel suo sorriso di ambigua ingenuità e consapevolezza femminile insieme, completano ed arricchiscono le vibrazioni del suo temperamento che da ogni gesto armonioso del corpo comunica direttamente col pubblico. In lei si ama più lo spirito che la donna.

Il soggetto di LABBRA SOGNANTI, è stato ispirato

a una delle più note commedie di Enrico Bernstein, ma scenario e dialogo sono dovuti a Margaret Kennedy e a Lady Cynthia Asquith che hanno trasportato la vicenda in ambiente inglese e sulle rive del Tamigi, dove si specchia la sede turrata di Westminster. Il fatto è semplicissimo. Gaby è la moglie di Pietro, primo violino nell'orchestra dell'Albert Hall, e una sera di concerto ella arriva tardi per sentire il marito, ma in tempo per ascoltare Miguel del Vayo in una sinfonia di Beethoven. Il mistero della musica giunge a lei attraverso la voce del violino che alta e sola domina l'orchestra e la trasporta in un obliato mondo di sogno. Dopo il concerto ella conosce Miguel del Vayo e s'impone il fascino reciproco delle due giovinezze. La vicenda è tutta qui. La lotta di Gaby tra l'amore per il marito che si ammala ed ella amorosamente assiste, e la passione che la conduce implacabilmente verso la colpa di cui ella stessa si punisce, accomiatandosi da Pietro con una lettera che è un capolavoro di dolce, accorata, ineluttabile fragilità femminile. Due momenti specialmente emergono nella interpretazione della Bergner: quando ella dice la prima menzogna a Pietro, e nell'incubo in cui ella sogna di avvelenare il marito. Il suo terrore al risveglio, è di una emotività mai raggiunta finora sullo schermo. La vicenda è semplicissima: dramma di amore e lotta di anime. Tre personaggi in tutto: Elisabeth Bergner, Raymond Massey, uno dei migliori attori del teatro inglese, e Romney Brent, semplice, spigliato, ignaro nella parte del marito.

Un trio perfetto armonizzato in ambienti di una misurata signorilità, dove abiti, fiori, pianoforti, suppellettili che pur sono quelli in uso in tutto il mondo, acquistano una personalità adeguata alla delicata vicenda.

Il regista è Paul Czinner cui spetta il merito primo di questa realizzazione di classe per l'atmosfera di superiorità in cui ha tenuto gli episodi e i personaggi.

Con LABBRA SOGNANTI l'E.N.I.C. ancora una volta dimostra a quale senso d'arte si ispira nella scelta dei film da presentare al pubblico italiano.

La Cinematografia 16<sup>m</sup>/<sub>m</sub>  
a passo ridotto

Movector Super 16 per proiezioni mute e sonore

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

per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI**  
**HENSEMBERGER**

## STATI UNITI

**ALLEGRI LEGIONARI** (*We are in the Legion Now*). - Produzione a colori della National Film. Distribuzione Pisonno Film. Regista Crane Wilbur. Interpreti principali: Reginald Denny, Vin- ce Barnett, Ester Ralstone. *Vietato il doppiaggio* (1).

**L'AMORE È NOVITÀ** (*Love is news*). - Produzione e distribuzione 20th Century Fox. Lunghezza m. 2235. Direttore di produzione Zanuck. Regista Tay Garnett. Soggetto di Harry Tugeng e Jack Vellen da un racconto di William Lipman e Frederic Stephani. Sceneggiatura di Harry Tugeng e Jack Vellen. Scenografia di Thomas Little. Musiche di David Buttolph. Interpreti principali: Loretta Young, Tyrone Power, Don Ameche. Doppiaggio Fono-Roma, diretto da Vittorio Malpassuti. Dialoghi italiani di Dario Sabatello. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**LA FIGLIA DI NESSUNO** (*Anne of Green Gables*). - Produzione R.K.O. Distribuzione Minerva Film. Regista



George Nicholls Jr. Interpreti principali: Anne Shirley, Tom Brown, O. P. Heggie, Helen Westley, Gertrude Messinger, Sara Haden. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**ATTERRAGGIO FORZATO** (*Forced Landing*). - Produzione Republic. Distribuzione Astoria Film, Milano. Regista Melwyn Brown. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**AURORA SUL DESERTO** (*Another Dawn*). - Produzione e distribuzione Warner Bros. Regista William Dieterle. Interpreti principali: Kay Francis, Errol Flynn, Jan Hunter, Frieda Inescor. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**BIONDA AVVENTURIERA** (*Yours For the Asking*). - Produzione e distribuzione Paramount. Lunghezza m. 1980. Produzione di Lewis E. Gensler. Regista Alexander Hall. Soggetto tratto da una storia di William R. Lipman e William H. Wright. Sceneggiatura di Eve Greene, Harlan Ware e Philip MacDonald. Musiche di Boris Morros. Montaggio di James Smith. Operatore Theodor Sparkuhl. Interpreti principali: George Raft, Dolores Costello, Ida Lupino, Reginald Owen. Doppiaggio Paramount. Dialoghi italiani di Pier Luigi Melano. - Jhonny Lamb, direttore di una casa da gioco a Miami, si innamora di una ricca signorina dell'alta società, che non è altro che una bionda avventuriera messaggi alle costole dagli amici affinché lo distraiga da una simpatia per Lucille, la sua socia. Gli amici hanno paura che Lucille adeschi Jhonny, ma è invece la loro avventuriera che lo taggira. La conclusione è che, dopo numerosi equivoci Jhonny sposa Lucille. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**BUONA TERRA** (*Good Earth*). - Produzione e distribuzione M.G.M. Regista Sidney Franklin. Interpreti principali: Paul Muni, Luise Rainer, Walter Connolly, Tilly Losch, Charley Grape-win, Jessie Ralph. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**CAFFÈ MÉTROPOLE** (*Café Métropole*). - Produzione e distribuzione Fox Film. Regista E. Griffith. Interpreti principali: Loretta Young, Tyrone Power, Adolphe Menjou. *Vietato il doppiaggio* (1).



Riportiamo 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.

**CAPRICCIO DI UN GIORNO** (*We hate our moments*). - Produzione Universal. Distribuzione I.C.I. Regista Alfred L. Werker. Interpreti principali: Sally Eilers, James Dunn, Mischa Auer. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**CERCASI SEGRETARIA** (*More Than a Secretary*). - Produzione Columbia. Distribuzione Consorzio E.I.A. Regista Alfred E. Green. Interpreti principali: Jean Arthur, George Brent, Lionel Stander, Ruth Donnelly, Reginald Denny, Dorotea Kent, Charles Halton, Geraldine Hall. Doppiaggio Itala Acustica. *Approvato* (1).

**DONNA INNAMORATA** (*Riff Raff*). - Produzione e distribuzione M.G.M. Regista J. Walter Ruben. Interpreti principali: Jean Harlow, Spencer Tracy, Una Merkel, Joseph Valleia, Mickey Rooney. *Vietato il doppiaggio* (1).

**DONNA SOLA** (*A Women Alone*). - Produzione Garrett Klement Pict. Distribuzione S.A.N.G.R.A.F. Regista Eugene Frenke. Interpreti principali: Anna Sten, Henry Wilcoxon. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**CHIAVE MISTERIOSA** (*Nicht Key*). - Produzione Universal. Distribuzione



I.C.I. Regista Lloyd Carrigan. Interpreti principali: Boris Karloff, J. Warren Hull, Jean Rogers. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**DOPO L'UOMO OMBRA** (*After the Thin Man*). - Produzione e distribuzione M.G.M. Direttore di produzione Hunt Stromberg. Regista W. S. Van Dyke. Soggetto tratto da un racconto di Dashiell Hammett sceneggiato da Frances Goodrich e Albert Hackett. Musiche di Herbert Stothart e Edward Ward. Operatore Oliver T. Marsh. Interpreti principali: William Powell, Myrna Loy, James Stewart, Elissa Landi, Joseph Calleja. Doppiaggio e dialoghi italiani M.G.M. - Il detective Nick e sua moglie Nora tornano da un lungo viaggio e passano la serata in casa di una zia di Nora. Ad un tratto ricevono una telefonata da Selma, cugina di Nora: si tratta che Nick deve mettersi alla ricerca del marito di Selma, che manca da casa da parecchi giorni. Accade che questi viene ucciso e che la moglie viene trovata china sul cadavere. Naturalmente la moglie è innocente e Nick riesce a scoprire, dopo molte spiritose peripezie, l'assassino. *Approvato* (1).

**LA FIGLIA PERDUTA** (*Internes Can't Take Money*). - Produzione e distribuzione Paramount. Produttore Ben-

jamin Glazer. Regista Alfred Santell. Sceneggiatura di Rian James e Theodore Reeves da un racconto di Max Brand. Operatore Theodore Sparkuhl.



Interpreti principali: Barbara Stanwyck, Joel McCrea, Lloyd Nolan. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**L'INCONTENTABILE** (*Walking on Air*). - Produzione R.K.O. Distribuzione Generalcine. Regista Joseph Santley. Interpreti principali: Ann Sothorn, Gene Raymond, Jessie Ralph, Henry Stephenson. Doppiato Palatino. *Approvato* (1).

**IL MAGGIORDOMO** (*Ruggles of the Red Gap*). - Produzione e distribuzione Paramount. Produttore Arthur Hornblow, jr. Regista Leo McCarey. Soggetto tratto dal romanzo di Harry Leon Wilson. Sceneggiatura di Walter De Leon e Harlan Thompson. Operatore Alfred Gilks. Interpreti principali: Charles Laughton, Mary Boland, Charlie Ruggles, Zasu Pitts, Roland Young, Leila Hyams. - È la storia di un maggiordomo inglese, « perduto » al gioco da un Lord, e « vinto » da un'americana che lo porta con sé in America. La vita provinciale americana della fine del secolo scorso provoca uno « choc » nell'animo del maggiordomo abituato a rigidi costumi europei. Alla fine egli sposerà, tuttavia, una vedova americana e rimarrà in America. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**MERCANTE DI SCHIAVI** (*Slave Ship*). - Produzione e distribuzione Fox Film. Regista Tay Garnett. Interpreti principali: Wallace Beery, Warner Baxter, Elizabeth Allan. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**LA MOGLIE DI FRANKSTEIN** (*The bride of Frankenstein*). - Produzione Universal. Distribuzione I.C.I. Regista James Wale. Interpreti principali: Boris Karloff, Colin Clive, Valerie Hobson. *Vietato il doppiaggio* (1).

**IL MAGNIFICO BRUTO** (*The Magnificent Brute*). - Produzione Universal. Distribuzione I.C.I. Direttore di produzione Edmund Grainger. Regista John G. Blystone. Soggetto tratto dal racconto *Big* di Owen Francis. Sceneggiatura di Lewis R. Foster, Owen Francis e Bertram Milhauser. Interpreti principali: Victor McLaglen, Binnie Barnes, William Hall, Ann Preston, Henry Armetta, Jean Dixon, Billy Burrud. - Intricata e divertente storia. Un rude operaio va a lavorare in una fabbrica nella quale domina una sorta di despota manesco. Rivalità energica tra i due rodimenti, aumentata dalla presenza di due donne, l'una innamorata del nuovo

arrivato, a sua volta tutto preso dell'altra. Dopo molte peripezie, l'operaio si libera dal fascino della seconda donna fatale, e sposa la prima.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**È NATA UNA STELLA** (*A Star Is Born*). - Produzione Selznick International Inc. Distribuzione Artists Associati. Direttore di produzione David O. Selznick. Regista William A. Wellman. Soggetto originale di William A. Wellman e Robert Carson. Sceneggiatura di Dorothy Parker, Alan Campbell e Robert Carson. Musiche di Max Steiner. Operatore W. Howard Green. Effetti speciali di Jack Cosgrave. Interpreti principali: Fredric March, Janet Gaynor, Adolphe Menjou, May Robson, Andy Devine. Prodotto interamente in Technicolor. - Tragica storia di un famoso attore cinematografico che si rovina lentamente col vizio dell'alcool. Egli aiuta generosamente nella sua carriera una giovane aspirante che diventerà sua moglie. Malgrado la benefica influenza di lei, egli non guarisce; e, decaduto irrimediabilmente, viene a morte mentre la moglie è al culmine della carriera. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**PICCOLI GEMEN** (*Pandor and Sam*). - Produzione e distribuzione Warner Bros. Regista William McGenn. Interpreti principali Billy Mauch, Frank Graven, Spring Byington, Craig Reynolds, Harry Watson, Jackie Morrow. *Approvato* (1).

**REGINE DELLA NOTTE** (*Women of Glamour*). - Produzione Columbia. Distribuzione Consorzio E.I.A. Regista Gordon Wiles. Interpreti principali: Virginia Bruce, Leona Mariche, Douglas Melvyn, Reginald Denny. *Vietato il doppiaggio* (1).

**L'INFERNO DEL JAZZ** (*Top of the Town*). - Produzione Universal, distribuzione I.C.I. Direttore di produzione Lou Brock. Sceneggiatura di Brown



Holmes e Charles Grayson. Interpreti principali: George Murphy, Doris Nolan, Hugh Herbert, Henry Armetta. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**PARNELL** (*Parnell*). - Produzione e distribuzione M.G.M. Direttore di produzione John M. Stahl. Regista John M. Stahl. Soggetto di Elsie T. Schauf- fier. Sceneggiatura di John Van Druten e S. N. Behrman. Scenografia di Cedric Gibbons, W. A. Hornung, Edwin B. Willis. Musiche di William Axt. Montaggio di Fredric Y. Smith. Operatore Karl Freund. Interpreti principali: Clark Gable, Myrna Loy, Edna May Oliver, Edmund Gwenn, Donald Crisp, Billie Burke, Montague Love, Alan Marshall. - Parnell, tornato dall'America, dove ha raccolto del denaro per distribuirlo ai poveri irlandesi, trova che i suoi nemici politici gli fanno una lotta sorda. Unico conforto è l'amore di Katie, moglie di un certo William. Parnell è accusato come istigatore di certi delitti, e quando sta per provare la propria innocenza, William tenta di ricattarlo e suscita uno scandalo a proposito della relazione tra Parnell e sua moglie Katie. La conclusione è che il partito crede che Parnell lo abbia tradito per una donna e gli amici lo abbandonano. Parnell, dopo sforzi immensi ma vani per tenere compatto il partito, muore per un attacco cardiaco nelle braccia di Katie. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**UOMINI SENZA NOME** (*San Quentin*). - Produzione e distribuzione Warner Bros. Regista Lloyd Bacon. Interpreti principali: Pat O'Brien, Humphrey Bogart, Ann Sheridan, Barton MacLane. Vietato il doppiaggio (1).

**JENA DI BARLOW** (*Don't Turn 'Em Loose*). - Produzione R.K.O. Distribuzione Generalcine. Doppiato Palatino. Regista Ben Stoloff. Interpreti princi-



pali: Lewis Storie, Bruce Cabot, Betty Grable, James Gleason, Louise Latimer, Louise Bradley. Approvato (1).

**SIGILLO SEGRETO** (*This Is My Affair*). - Produzione 20th Century-Fox. Distribuzione Fox Film S.A.I. Direttore di produzione Kenneth Macgowan. Regista William A. Seiter. Soggetto originale e sceneggiatura di Allen Rivkin e Lamar Trotti. Interpreti principali: Robert Taylor, Barbara Stanwyck, Victor McLaglen, Brian Donlevy, Sidney Blackmer. - È la storia di un personaggio realmente esistito, il luogotenente di marina Richard L. Petty, che nel 1901 fu incaricato dal Presidente dell'Unione McKinley di scoprire i capi di una grande banda che infestava il Midwest assaltando le banche. La storia si complica quando Petty, introdottosi nell'ambiente dei malfattori, conosce la sorella di uno dei capi e se ne innamora. Malgrado questo egli conduce a termine la sua impresa, pur tra mille difficoltà mortali. La sua innocenza è riconosciuta - essendo morto McKinley il quale unico sapeva la vera identità del coraggioso ufficiale - per merito di un intervento ormai inatteso della ragazza. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**SPIA DEL MARE** (*Navy Spy*). - Produzione Grand National Film. Distribuzione Pisorno Film. Registri Crane Wilbur, Joseph H. Lewis. Interpreti principali: Conrad Nagel, Eleanor Hunt, Yvonne Allen, Howard Lang, Don Barclay, Jack Doyle, Crawford Kent, Phil Dunham, Dan Volheim, Jerry Factor. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**IL PRINCIPE E IL POVERO** (*The Prince and the Pauper*). - Produzione First National. Distribuzione Warner Bros.-First National S. A. I. Direttore di produzione Hal B. Wallis. Regista William Keighley. Soggetto tratto dal romanzo omonimo di Mark Twain. Sceneggiatura di Laird Doyle e Catherine Chisholm Cushing. Produttore associato Robert Lord. Scenografia di Robert Haas. Costumi di Milo Anderson. Commento musicale di Erich Wolfgang Korngold. Interpreti principali: Errol Flynn, Billy e Bobby Mauch, Claude Rains, Henry Stephenson, Barton MacLane, Alan Hale. - È la storia di due

principe - uno straccione e l'altro principe - che si sostituiscono temporaneamente per provare a vivere l'uno la vita dell'altro: il principe conoscerà la povertà e l'infelicità dei suoi sudditi, lo straccione sarà vittima degli intrighi di corte. Muore il re, e il principe si terrà sempre vicino lo straccione considerandolo, dopo la vicendevole esperienza, il migliore dei suoi amici. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**LA STORIA COMINCIA DI NOTTE** (*History Is Made at Night*). - Produzione e distribuzione Artisti Associati. Direttore di produzione Walter Wanger. Regista Frank Borzage. Soggetto originale e sceneggiatura di Gene Towne e Graham Baker. Commento musicale di Alfred Newman. Scenografia di Alexander Tuluboff. Operatore David Abel. Effetti speciali di James Basevi. Costumi di Bernard Newman. Montaggio di Margaret Clancey. Interpreti principali: Charles Boyer, Jean Arthur, Leo Carrillo, Colin Clive. - Storia d'amore sullo sfondo drammatico di una collisione fra un transatlantico e un iceberg, complicata da un assassinio, da un finto rapimento e da altri spunti drammatici e comici, mescolati in modo ravvivante. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**SETTIMO CIELO** (*Seventh Heaven*). - Produzione 20th Century-Fox. Distribuzione Fox Film S.A.I. Direttore di produzione Raymond Griffith. Regista Henry King. Soggetto da un dramma teatrale di Austin Strong. Sceneggiatura di Melville Baker. Interpreti principali: Simone Simon, James Stewart, Jean Hersholt, Gale Sondergaard, Gregory Ratoff. - Rifacimento del famoso film di Borzage interpretato nel 1927 da Janet



Gaynor e Charles Farrell. È la nota storia del romantico amore tra un operaio addetto alle fognature e una ragazza povera. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**LA TREDICESIMA SEDIA** (*The thirteenth chair*). - Produzione e distribuzione M.G.M. Regista Georg B. Seitz. Interpreti principali: Dame May Whitty, Madge Evans, Lewis Stone, Elissa Landi, Thomas Beck Henry Daniell. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**IL TRENO FANTASMA** (*The silver streak*). - Produzione R.K.O. Distribuzione Minerva Film. Doppiato Palatino. Regista Tommy Atkins. Interpreti principali: Sally Blane, Charles Starrett, Hardie Albright William Farnum. Approvato (1).

**L'UBBRIACONE** (*The good old soak*). - Produzione e distribuzione M.G.M. Regista J. Walter Ruben. Interpreti princi-

pali Wallace Beery, Una Merkel, Eric Linder, Judith Barrett, Betty Furness Ted Healy.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**LA FINE DELLA SIGNORA CHEYNEY** (*The Last of Mrs. Cheyney*). - Produzione e distribuzione Merro Goldwyn Mayer. Direttore di produzione Lawrence Weingarten. Regista Richard Boleslawski. Soggetto tratto dalla com-



media di Frederick Lonsdale. Musica di William Axt. Operatore George Folsey. Interpreti principali: Joan Crawford, William Powell, Robert Montgomery, Frank Morgan, Jessie Ralph. Vietata (1).

**LA SIGNORA DELLA QUINTA STRADA** (*On the Avenue*). - Produzione e distribuzione 20th Century Fox. Direttore di produzione Darryl Zanuck. Regista Roy del Ruth. Sceneggiatura di Gene Markey e William Conselman. Scenografia di Thomas Little. Costumi di Guen Wakeling. Musiche di Irving Berlin. Danze di Seymour Felix. Operatore Lucien Andriot. Interpreti principali: Madeleine Carroll, Dick Powell, Alice Faye e i tre Ritz Brothers. Approvato (1).

**UOMO CHE VISSE DUE VOLTE** (*The man who lived twice*). - Produzione Columbia. Distribuzione Consorzio E. I. A. Regista Harry Lachman. Interpreti principali: Ralph Bellamy, Marian Marsh Thurston Hall, Isabel Jewell, Ward Bond. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**DONNA A CACCIA DELL'UOMO** (*Woman Chases man*). - Produzione e distribuzione Artisti Associati. Regista John Blystone. Interpreti principali: Miriam Hopkins, Joel McCrea. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**IL DELITTO DEL DOTTOR CRESPI** (*Crime of Dr. Crespi*). - Produzione Republic. Distribuzione Astoria Film - Milano. Regista John H. Auer. Interpreti principali: Von Stroheim, Harriet Russell, Dwight Faye. Vietato il doppiaggio (1).

**MILLE DOLLARI AL MINUTO**. - Produzione Republic. Distribuzione Astoria Film-Milano. Regista Aubrey Scotto. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**\* PRIGIONIERO VOLONTARIO** (*O' Malley of the amount*) della Sol Lesser. Approvato (1).

**\* IL RE E LA BALLERINA** (*The King and the Chorus Girl*) della Warner Bros. Approvato (1).

**\* ORIZZONTE PERDUTO** (*Lost Horizon*). - Della Columbia.

Autorizzato il doppiaggio.

**\* CORRIERE DEL WEST** (*The cowboy millionaire*). - Della Sol Lesser.

Approvato (1).

**\* DRAMMA SULL'OCEANO** (*Crack-Up*) della Fox Film.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**\* LOCOMOTIVA N° 304** (*Whispering Smith Speaks*) della Sol Lesser.

Approvato (1).

**\* LOTTA DI SPIE** (*The great Impersonation*) della Universal.

Approvato (1).

**\* LA MOGLIE AMERICANA** (*My American Wife*) della Paramount.

Approvato (1).

**\* PASSO DELLA MORTE** (*Crash Donovan*) della Universal.

Approvato (1).

**\* LA SEDIA DEL TESTIMONE** (*The Witness Chair*) giallo della Radio Pict.

Approvato (1).

**\* IL TERRORE DEL CIRCO** (*Charlie Circus*) giallo della Fox Film.

Approvato (1).

**\* TURBINE BIANCO** (*A girl in a million*) della Fox Film.

Approvato (1).

**\* LA VERGINE DI SALEM** (*Maid of Salem*) della Paramount.

Approvato (1).

**\* LA REGINA DI PICCHE** (*Trouble for two*) della M.G.M.

Approvato (1).

**\* IL PUGNALE SCOMPARSO** (*Charlie Chan at the Opera*) della Fox Film.

Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).

**\* UN GRANDE AMORE DI BEE-THOVEN** della General Prod.

Approvato (1).

**\* L'UOMO DEL GIORNO** (*L'homme du jour*) della Films Marquis.

Approvato (1).

**\* ALLEGRI MASSADIERI** della Vittoria Film.

Approvato (1).

## FRANCIA

**IL DEMONE DEL GIUOCO** (*La Dame de pique*). - Produzione « General Productions ». Distribuzione Colosseum Film. Regista Fedor Ozep. Soggetto



tratto dal racconto « La donna di picche » di Pusckin. Interpreti principali: Pierre Blancher, Madeleine Ozeray, Marguerite Moreno. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**DIRITTO DI AMARE** (*Une femme sans importance*). - Produzione Films sonore Tobis. Distribuzione E.N.I.C. - Regista Jean Choux. Soggetto tratto da una commedia di Oscar Wilde. Interpreti principali: Pierre Blancher, Lisette Lanvin, Marguerite Templey, Gilbert Gil, Line Nero. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**GIGOLETTE**. - Produzione Pellegrin Cinema. Distribuzione Astoria Film-Milano. Regista Ivan Noe. Soggetto tratto dal romanzo di Pierre Decourcelle. Interpreti principali: Florelle, Gabriel Gabrio, Rosine Dercan, Paul Azais, Collette Darfeuil, Jean Servais, Frechel, Milly Mathis, Marguerite Moreno, Raymond Cordy. Vietato il doppiaggio (1).

**JOSHIWARA**. - Produzione Excelsior Film. Distribuzione Lux - Comp. Ital. Cinem. Regista Max Ophüls. Interpreti principali: P. R. Willm, Sessue Hayakawa, Michiko Tanaka, Roland Toutai. Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Ettore Moretti**  
MILANO - FORO BONAPARTE, 12  
TENDE DA CAMPO



**CIN MAUVAIS GARÇON.** - Produzione Cine Alliance - Parigi. Distribuzione Manenti Film. Protagonista Danielle Darrieux.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

**NINA PETROWNA** (*Le mensonge de Nina Petrovna*). - Produzione Solar



Film. Distribuzione Minerva Film. Regista V. Tourjansky. Soggetto tratto da una novella di Hans Szekeley. Interpreti principali: Isa Miranda, Fernand Gravey, Paulette Goddard, Gabrielle Dorziat, Aimos.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

## GERMANIA

**ALLEGRO POSTIGLIONE** (*Der Postillon von Lonjumeau*). - Produzione Atlantis. Distribuzione Colosseum Film. Regista Karl Lamac. Soggetto tratto dall'opera buffa di Adolph Adam. Interpreti principali: Lucie English, Willy Eichberger, Tecla Ahrens, Rose Stradner, Leo Slezach. Doppiato Palatino. - Corey direttore del teatro d'Opera del Re di Francia parte alla ricerca del tenore che gli manca per il prossimo spettacolo. Nei pressi di Lonjumeau la carrozza si capovolge. Per tornare alla capitale Corey deve servirsi del locale postiglione Chapelou intimandogli di troncare la cerimonia delle sue nozze con la piccola Maddalena. Chapelou, credendo si tratti di una corsa di poche



ore, parte senza neppure avvertire la promessa sposa; ma durante il viaggio gli è capitato di cantare e la sua voce è parsa splendida a Corey, che lo trattiene a Parigi. Successi d'arte e successi galanti inchiodano a Parigi il nuovo astro il quale viene nominato conte di Saint Phar e si concilia i favori, nientemeno, della Pompadour. Maddalena languirebbe, involontariamente abbandonata a Lonjumeau, se il Conte di Latour, esiliato in quel momento dalla Corte, non ideasse uno spiritoso stratagemma. Con un'abile educazione trasforma la fanciulla in una apocrifa contessina Latour, e la porta a Parigi: dove Chapelou-Saint Phar, colpito da una strana somiglianza torna ad innamorarsi... della propria moglie. L'equivoco si spiega, risolvendo la breve tempesta col ritorno della generale felicità.

*Approvato (1).*

**LA CANZONE DEL CUORE** (*Die Stimme des Herzens*). - Produzione Bavaria. Distribuzione Consor. Nolegg. Film-Bologna. Regista Karl Heinz Martin. Interpreti principali: Beniamino Gigli, Geraldine Katt, Ferdinand Marian.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

**ORO NERO** (*Stadt Anatol*). - Produzione U.F.A. Distribuzione E.N.I.C. Regista V. Tourjansky. Interpreti principali: Brigitte Horney, Gustav Fröhlich, Fritz Kampers, Rose Stradner, Harry Liedke.

*Approvato (1).*

**IL PAESE DELL'AMORE** (*Das Land des Liehe*). - Produzione Georg Wilt Film. Distribuzione E.N.I.C. Regista Reinhold Schünzel. Interpreti principali: Albert Matterstock, Valerie von Martens, Gusti Huber, Wilhelm Bendow, Oskar Sima, Erich Fiedler, Albert Mattersrock.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

**LASCIATE FARE ALLE DONNE** (*Glichshinder*). - Produzione Ufa. Distribuzione ENIC. Regista Paul Martin. Soggetto e sceneggiatura di Robert A. Stemmle e Paul Martin. Musiche di Peter Kreuder. Operatore Konstantin Irmen-Tschet. Riduzione italiana di Gian Bistolfi. Interpreti principali: Lillian Harvey, Willy Fritsch, Paul Kemp, Oskar Sima, Fred Goebel, Erich Keatin.

*Approvato (1).*

**TRUXA** (*Truxa*). - Produzione Tobis Magna. Distribuzione E.N.I.C. Regista e sceneggiatore Hans H. Zerlett. Soggetto tratto da un romanzo omo-



nimo di Heinrich Seiler. Interpreti principali: La Jana, Hannes Stelzer, Mady Rahl, E. F. Fürbringer, Meter Elsholtz, Rudi Godden. - È la storia di una ballerina contesa fra tre uomini, un illusionista ipnotizzatore e due acrobati, uno dei quali sarà alla fine il suo compagno.

*Approvato (1).*

## AUSTRIA

**LA SONATA A KREUTZER** (*Kreutzer-sonate*). - Produzione UFA. Distribuzione Fauno Film. Regista Veit Harlan. Soggetto tratto dal romanzo di Tolstoj. Interpreti principali: Lil Dagover, Peter Petersen, Albert Schoenhals, Hilde Körber, Walter Werner, Wolfgang Kieling.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

**FIORI DI NIZZA** (*Blumen aus Nizza*). - Produzione Gloria film-Vienna. Distribuzione Astra Film. Regista Augusto Genina. Interpreti principali: Erna Sack, Karl Schoenbock, Friedl Czepa, Paul Kemp, Jeane Tilden Andé, Bori.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

## INGHILTERRA

**ARDENTE FIAMMA** (*Moonlight sonata*). - Produzione Pali Mall. Distribuzione E.N.I.C. Regista Lothar Mendes. Soggetto di Hans Rameau, sceneg-



giato da Edward Knoblock. Scenografia di Laurence Irving. Tecnico del suono C. K. Madlen. Operatore Jans Stallich. Dialoghi di E. M. Delafeld. Interpreti principali: Ignace J. Paderewsky, Charles Farrell, Marie Tempest, Barbara Greene, Eric Portman.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

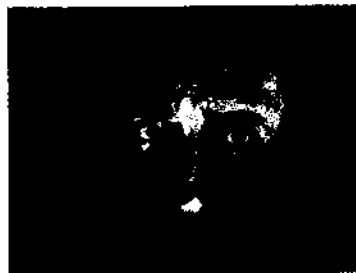
**LA MOGLIE DEL GENERALE LING** (*The Wife of General Ling*). - Produzione Premier Stafford. Distribuzione E.N.I.C. Regista Ladislav Vajda. Interpreti principali: Griffith Jones, Inkijinoff, Adrienne Renn.

*Vietato il doppiaggio (1).*

**IL PASSEGGERO MUTO** (*The silent passenger*). - Produzione Phoenix Film. Distribuzione E.N.I.C. Regista Reginald Denham. Soggetto di Dorothy Sayers. Sceneggiatura e dialoghi di Basil Mason. Interpreti principali: John Loder, Mary Newland, Peter Haddon, Austin Trevor.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

**L'ORA DEL SUPPLIZIO** (*Love from a stranger*). - Produzione Trafalgar. Distribuzione E.N.I.C. Regista Rowland



V. Lee. Soggetto e sceneggiatura di Frances Marion da una commedia di Frank Vosper derivata da una novella di Agatha Christie. Musica di Benjamin Britten. Interpreti principali: Ann Harding, Basil Rathbone, Binnie Hale, Bruce Seton.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

**LABBRA SOGNANTI** (*Dreaming Lips*). - Produzione Trafalgar. Distribuzione E.N.I.C. Regista Paul Czinner. Soggetto di Carl Mayer, da una commedia di Henry Bernstein. Scenario e dialoghi di Margareth Kennedy e Cynthia



Asquith. Scenografia di Andrejew; costumi di Joe Strassner. Tecnico del suono C. C. Stevens. Operatore Roy Clark. Interpreti principali: Elisabeth Bergner, Raymond Massey, Romney Brent, Joyce Bland.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

## ITALIA

**SCIPIONE L'AFRICANO.** - Produzione Consorzio «Scipione Africano». Distribuzione E.N.I.C. Regista Carmine Gallone. Interpreti principali: Francesca Braggiotti, Memo Benassi, Fosco Giacchetti, Giorgio Marcello, Isa Miranda, Annibale Ninchi, Carlo Ninchi, Camillo Pilotto, Marcello Spada, Edmondo Van Riel, Gino Viotti.

*Approvato (1).*

**IL FEROCO SALADINO.** - Produzione e distribuzione Capitani Film-Consorzio ICAR. Regista Mario Bonnard. Interpreti principali: Angelo Musco, Rosina Anselmi, Lino Carenzio, Alina Valli, Mario Mazza, Maria Donati, Armando Fineschi, Pina Renzi, Nicola Maldacea, Checco Durante.

*Approvato (1).*

**PIOGGIA D'ESTATE.** - Produzione Zacconi. Regista Michele Badick. Interpreti principali: Ermete Zacconi, Frances Zacconi, Raniero Barsanti.

*Approvato (1).*

# 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



# GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lazzeri Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 30 settembre 1937-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

## A PROPOSITO DEI CONCORSI per il titolo italiano di film stranieri

**QUALCHE LETTORE** ci scrive protestando perché, due volte consecutive (MADMOISELLE DOCTEUR e CARNET DE BAL), le Commissioni giudicatrici dei concorsi per il titolo italiano di questi film, hanno deciso di lasciare ai film stessi il titolo originale.

È bene, a questo proposito, chiarire alcuni punti. Tali concorsi non sono banditi direttamente da «Cinema», bensì dalle Case di produzione o di distribuzione attraverso «Cinema». La nostra Rivista li accoglie volentieri per due motivi: 1°, perché dà così modo ai suoi lettori di esercitar l'ingegno su materia cinematografica, in un settore dove occorrono qualità di gusto e d'invenzione, senso psicologico e «commerciale» ecc.; 2°, perché viene ad offrire la possibilità - certo gradita ai lettori stessi - di ricevere compensi in denaro, il cui importo non è disprezzabile. (E, anche per questo secondo punto, non v'è appiglio di sorta a proteste, dal momento che i premi sono stati in ogni caso distribuiti: mentre è noto quanti concorsi e d'ogni genere vengono con frequenza annullati quando l'esito non soddisfa la Giuria!). Ciò posto, è opportuno si sappia che le Commissioni giudicatrici dei Concorsi-titolo non sono nominate da noi, bensì dalle Case. Il che è più che naturale: soltanto le Case stesse conoscono i film, sanno quale «suggerimento» specifica sia più utile esercitare sul pubblico attraverso l'elemento titolo, hanno in mano tutti quei dati di valutazione e di giudizio che a «Cinema» mancherebbero assolutamente. L'origine e la ragione prima di questi concorsi - che in America vengono quotidianamente banditi per la ricerca di titoli originali - sta nel fatto che le Ditte produttrici o distributrici vogliono da una parte avvicinare e interessare il pubblico più che sia possibile ai loro prodotti, e dall'altra venire incontro nella maniera migliore ai gusti e ai desideri delle masse. È perciò che invitano lo spettatore futuro di un film a partecipare in qualche modo alla creazione della fisionomia del film stesso, attraverso il suggerimento di un titolo attraente e significativo.

Qualora (come nei casi più recenti) le Giurie debbano riconoscere che nessuno dei titoli proposti risponde alle condizioni volute e che il migliore resta sempre quello originale, esse compiono ancora - benché forse a prima vista non sembri - un autentico lavoro di «scelta», sui criteri del quale si può naturalmente discutere come su tutte le cose umane, ma che resta insindacabile nel risultato.

Osserveremo, per finire, che è molto improbabile debba ripetersi in avvenire il fatto da taluno lamentato: non sono molti quei titoli, come CARNET DE BAL o MADMOISELLE DOCTEUR, che si prestino così come sono ad essere intesi ed apprezzati in qualunque Paese. Nella enorme maggioranza dei casi resta necessario un titolo nuovo, o per lo meno la traduzione del titolo originale. Si deve dunque soltanto ad una curiosa combinazione se per due volte di seguito i nostri Concorsi hanno avuto quell'esito di cui qualche lettore ha creduto, senza motivo, di doversi meravigliare.

## SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 27 (10-8)

### IL FILM CELATO

J A H I N O  
C E G A N I  
I A R I S I O  
P D O A  
D A B A  
B A G O I N I  
G R I  
F E R A R I  
C A R N I  
N A Z Z R I

### VINCITORI DEI GIOCHI DEL N. 27

**MARLENIANA**  
Giuseppe Capezzuoli - Via Ampère 26 - Milano  
**IL FILM CELATO**  
Marie Zenzi - Via Senso Stefano 80 - Bologna

### BIGLIETTO DA VISITA

ROMOLO MARCELLINI  
SENTINELLE DI BRONZO

### A N A G R A M M A CAMBIO DI VOCALE

Disney - Sidney

Beratto - Boretto

M R O C C O MARLENIANA  
C A T I C O D E I C A N T I C I  
S H A N A I E X P R E S S  
L A C O N T S S A A L E S S A N D R A  
I L G I A R D I N O D I A L A I I  
A N G E L A Z Z U R R O

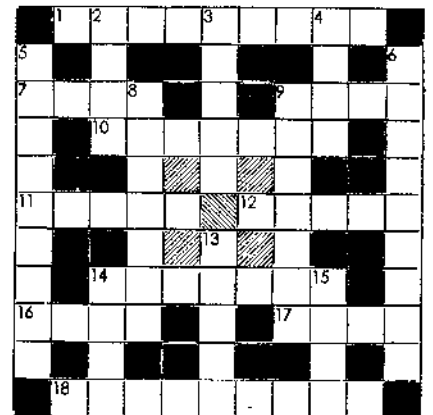
## PAROLE INCROCIATE

Orizzontali:

1. L'attrice francese che fu giapponese e negra.
7. Il nome della interprete di 'Pane quotidiano'.
9. Film che in italiano si chiamava 'Ingratitudine'.
10. Il cognome che in un film servi prima al piccolo Manch e poi a Fredric March.
11. Compagna di Buster Keaton in un vecchio film.
12. Villa... il mercante di schiavi.
14. Il biondo che fu famoso a Hollywood.
16. Ne occorrono molte per fare un film.
17. L'intellettuale de 'L'impareggiabile Godfrey'.
18. Rivale di Stroheim in 'Sinfonia nuziale'.

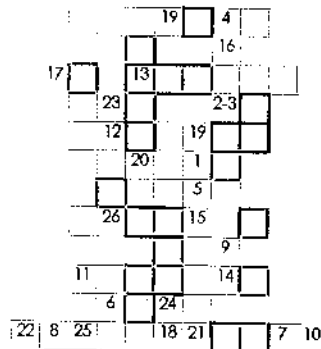
Verticali:

2. Muta fu Brigitte Helm, parlata Isa Miranda.
3. Fu nobile giapponese e vagabondo ungherese.
4. A quello di candela v'era Elissa Landi.
5. Quanti giri fa in tutto il mondo!
6. A Hollywood ve ne sono due famosissimi.
8. Ci trovi 'Cinema'.



9. Sempre all'aria aperta.
13. Lionel senza un elle.
14. Si vede spesso in 'Capitan Blood'.
15. Tempo presente. (Aldo Parodi - Genova)

## REGISTI ITALIANI E STRANIERI



- 'Tempi moderni'
- 'Margherita Gauthier'
- 'L'Oro della Cina'
- 'La luce verde'
- 'San Francisco'
- 'I cavalieri del Texas'
- 'Il fantasma galante'
- 'Il paradiso delle fanciulle'
- 'Troppo amata'
- 'L'uomo che sorride'
- 'Avorio nero'
- 'Il mio amore eri tu'

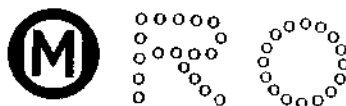
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26

Disporre in ogni riga dello schema grande il cognome di un regista, del quale diamo, a fianco, l'ultimo film da lui diretto e presentato in Italia. A soluzione esatta si avrà, leggendo una dopo l'altra le lettere nelle caselle a bordo ingrossato, il nome e cognome di un altro grande regista e attore e il suo ultimo capolavoro.

Trascrivendo poi nel 2° schema (piccolo) le lettere che rispondono ai numeri inseriti nel 1° schema si potrà leggere una frase cinematografica del Duce.

Bruno Cartapatti (Milano).

## REBUS



## ANAGRAMMA

MAURICE CHEVALIER  
D'Europa in un Paese  
è nato... ed è l'attore  
più celebre del mondo!

(Aldo Parodi - Genova)

Proprietà letteraria, riservata e non potersi pubblicare in nessun caso senza permesso scritto dell'editore. È vietata espressamente la ristampa o l'uso di qualsiasi parte del presente numero senza permesso scritto dell'editore. È vietata espressamente la ristampa o l'uso di qualsiasi parte del presente numero senza permesso scritto dell'editore.

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

Proprietà letteraria, riservata e non potersi pubblicare in nessun caso senza permesso scritto dell'editore. È vietata espressamente la ristampa o l'uso di qualsiasi parte del presente numero senza permesso scritto dell'editore.

Aliprandi



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

**PERUGINA**

# CAPITANI CORAGGIOSI

DAL FAMOSO ROMANZO DI R. KIPLING



FREDDIE

SPENCER

LIONEL

MELVYN

BARTHOLOMEW  
TRACY  
BARRYMORE  
DOUGLAS

*... grande come il mare che gli dà vita!*



REGISTA: VICTOR FLEMING