

CINEMA



35

10 Dicembre 1937 - XVI

Spedizione in abbon. postale

In questo numero:

**FOTOGENIA DEI NUOVI TESSUTI ITALIANI
RAGAZZI EROI DEL FILM - LO SCHERMO GIGANTE**

**DUE
LIRE**

Muratore



Le sole valvole di ricambio per il vostro apparecchio

**Agenzia esclusiva: Compagnia Generale Radiofonica Soc. An.
Piazza Bertarelli N. 1 - Milano - Telefono N. 81-808**

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 35

10 DICEMBRE
1937 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	Pag. 359
Editoriale	363
GINO SENSANI	
<i>Nuovi tessuti nel teatro di posa</i>	364
AUGUSTO MAURO	
<i>Ma davvero il film italiano può andare in America?</i>	366
MARIO MISSIROLI	
<i>Il romanzo di Maria Walewska</i>	368
DOMENICO SACCHI	
<i>Interpretazione di Zola</i>	371
Quadri	374
FRANCESCO FARINETTI	
<i>I ragazzi eroi del film</i>	375
PERCHÉ VADO AL CINEMA?	378
LUCIO D'AMBRA	
<i>Sette anni di cinema</i>	379
SOTTOCENERE	381
CIAR	
<i>Lo schermo gigante</i>	382
<i>La televisione in Italia</i>	382
H. GRAU	
<i>Chirurgia filmata</i>	383
GIACOMO DEBENEDETTI	
<i>Visto in questi giorni</i>	384
Galleria, 388 - Fotografia, 391 - Capo di Buona Speranza, 395 - Giuochi e Concorsi, 396.	

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 Solvini 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 principali librerie e le agenzie dell'"Istituto Editoriale Scientifico". - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22. Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

RADIO INDUSTRIA

Rassegna mensile di radiotecnica diretta da GIORDANO BRUNO ANGELETTI

Illustratissima, interessante e ricca di contenuto, indispensabile a quanti si interessano di radio. Contiene, per concessione speciale, la "Rubrica del Gruppo Costruttori Apparecchi Radio (ANIRAI)" e pubblica i comunicati del Stadac. Fasc. Ingegneri (Gruppi I.R.T.C.)

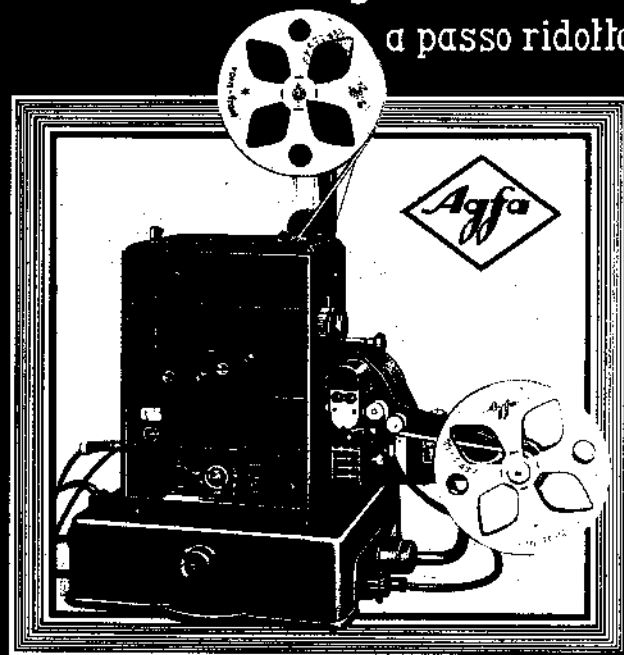
Abbonamento annuo L. 30 - Un numero L. 3

L'abbonamento in combinazione: CINEMA-RADIO INDUSTRIA per un anno costa L. 56. Inviare l'importo ad una delle due amministrazioni: "Cinema", Roma, Via Lazzaro Spallanzani, 1-a; - "Radio Industria", Milano, Via C. Balbo, 23; C. C. P. 3/22468

In copertina: "Piccoli G-Men" (Warner Bros.)

La Cinematografia 16^m/_m

a passo ridotto

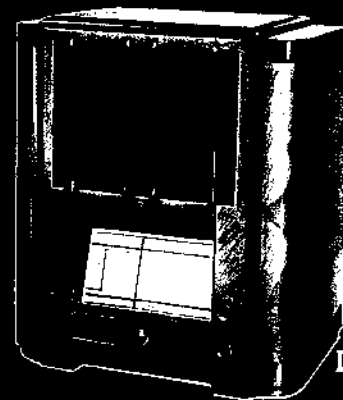


Movector Super 16 per proiezioni mute e sonore

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

Axum

CON LA POTENTE
6L6 SERIE "G."



L.1097

l'apparecchio che ha superato l'Alcor

RADIOMARELLI

"L'APPARECCHIO PIU' DIFFUSO IN ITALIA."

L'ABBONAMENTO ANNUALE CUMULATIVO
"CINEMA" "SAPERE"
COSTA 80 LIRE ANZICHÉ 90

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

NEGATIVA

35 mm.

Kodak

PANCROMATICA

Super Sensitiva

PANCROMATICA

Super X

KODAK S. A. MILANO VIA VITTOR PISANI, 6

BANCO DI NAPOLI

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
FONDATAO NELL'ANNO 1539

FONDI DI DOTAZIONE E RISERVE: LIRE 1.470.000.000

La banca più antica esistente nel mondo.
Il più ingente complesso di fondi patrimoniali
e di riserva fra gli Istituti di credito italiani

Direzione Generale: NAPOLI

SEDI: Napoli / Bari / Bologna / Cagliari / Firenze / Foggia / Genova / Milano / Potenza / Reggio Calabria / Roma / Torino / Trieste / Venezia.

SUCCURSALI: Alessandria / Ancona / Aquila / Avelino / Barletta / Benevento / Brindisi / Campobasso / Caserta / Catanzaro / Chieti / Cosenza / La Spezia / Lecce / Livorno / Matera / Perugia / Pescara / Salerno / Sassari / Taranto / Teramo / Trento.

314 AGENZIE E RAPPRESENTANZE NEL REGNO
FILIALI NELLE COLONIE: Asmara / Tripoli / Massaua / Decamerè.

FILIALI ALL'ESTERO: New York / Buenos Ayres.

SEZIONI SPECIALI: Cassa di risparmio / Credito agrario / Credito fondiario / Monte di pegni / Italiani all'Estero.

Dischi Columbia

Chiedete i motivi principali degli attuali film di gran successo per canto e per orchestra incisi sui "Dischi Columbia" e cioè:

IL FANTASMA CANTANTE - DQ. 2463-2467-2470

CIN-CIN - DQ. 2429-2464

DOPO L'UOMO OMBRA - DQ. 2452

FOLLIE DI BROADWAY 1938 - DQ. 2489-2490

FOLLIE D'INVERNO - DQ. 2393-2202

GATTA CI COVA - DQ. 2450

LA CANZONE DEL CUORE - DQ. 2451

PRIMAVERA - DQ. 2447

UNA NOTTE ALL'OPERA - DQ. 2452

VOGLIO DANZARE CON TE - DQ. 2427-2428

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

SOC. AN. VOCE DEL PADRONE, COLUMBIA, MARCONIPHONE

MILANO - VIA DOMENICHINO, 14

CINEMA GIRA



'Voglio vivere con letizia' si potrebbe giudicare, guardando questa fotografa di Assia Noris illuminata con contrasti dell'operatore Akos Farkas, un film di genere drammatico. Ma, il titolo stesso fa cambiare subito opinione: infatti 'Voglio vivere con letizia' della Sapec, è un film leggero, appartenente a quel tipo di produzione sulla quale i produttori italiani puntano per essere sicuri in anticipo del successo del film. Ma anche la commedia sentimentale e comica può, se ben trattata, riuscire pregevole. Poiché gli elementi che la compongono sono molto abusati (scenette piccanti, battute spiritose, equivoci) occorrerà che il regista proceda, nel realizzarla, con tatto e buon gusto. In questa strada si è messo il regista di 'Voglio vivere con letizia', Camillo Mastrocinque, che è anche, con Mario Soldati, lo scenarista del film ed ha ambientato parte della vicenda (interpreti, oltre alla Noris, Gino Cervi, Umberto Molteni, Clara Padoa, Marisa Vernati) in limpidi esterni naturali, girati al Parco Nazionale degli Abruzzi.

LA SHOCHIKU COMPANY...

...è stata invitata ad aiutare le Società cinesi per la produzione di film. Per coltivare le relazioni culturali cino-giapponesi, il sig. Lo Mig-yu, eminente produttore cinese e rappresentante della «Lien Hwa Kuon-su Movie Company» in Shanghai, ha recentemente chiesto alla Shochiku Company di aiutare finanziariamente e tecnicamente le compagnie cinesi per la produzione di film. La Shochiku ha deciso d'inviare a Shanghai, verso la metà del corrente mese, diversi rappresentanti della Compagnia per studiare il piano per la cooperazione.

UN ACCORDO NIPPO-TEDESCO

...per lo scambio di film culturali fra il Giappone e la Germania, è stato firmato il 3 novembre a Berlino dai rappresentanti della Kokusai Eiga Kyokai of Japan (Società giapponese per i film internazionali) e la German Film Industry Board. Gli scopi di tale accordo sono: aumentare le relazioni amichevoli fra i due paesi; scambiarsi, senza limitazioni di quantità, film di cultura prescelti dagli Enti firmatari; promuovere la cooperazione nella produzione di film culturali.

PARTITA DA TEMPO SIMONE SIMON...

...che rappresentava, per il cinema francese, un tipo caratteristico, si pensa a rimpiazzarla. Si fa oggi il nome di Louise Carletti, una scoperta di Jacques Feyder che l'ha messa fra gli interpreti di GENTE DEL CERCO, il film che sta girando in Germania.

GRACE MOORE...

...lascerebbe la Columbia? In un recente incontro a New York con Samuel Goldwyn, questi ha proposto all'attrice-cantante di interpre-

tare un film per la sua produzione. Nello stesso tempo la Columbia aveva preparato un soggetto originale di Ray McCarey e Bill Thomas, EASY SAILING (*Buona navigazione*), per l'interpretazione di Grace Moore.

ESTABROOK PRODUTTORE...

...Howard Estabrook, sceneggiatore di numerosi film, da CIMARRON a DAVID COPPERFIELD, ha deciso di dedicarsi d'ora in poi, esclusivamente alla produzione. Dato che la sua collaborazione col regista Frank Lloyd per WELLS FARGO ha dato ottimi risultati, la Paramount lo ha definitivamente promosso «produttore» affidandogli come primo film EVERYBODY'S GIRL (*La ragazza di tutti*), soggetto di Samson Raphaelson. Protagonista sarà Frances Dee. Estabrook avrebbe poi l'intenzione di produrre LA VITA DI VICTOR HERBERT con Irene Dunne e CARMEN; di CARMEN si parla da parecchio tempo; per l'interprete si faceva il nome di Gladys Swarthout e per il regista quello di Rouben Mamoulian; ma sembra che Mamoulian non trovi adatta per il ruolo di Carmen la Swarthout.

'FANNY' DI PAGNOL...

...ritorna sullo schermo. Il seguito di MARIUS (conosciuto in Italia col titolo MARSIGLIA) era già stato realizzato in film nel '31 in Francia, da Allegret e rifatto l'anno seguente in Italia da Almirante, con Lamberto Picasso e Alfredo de Sanctis. Ora la Metro Goldwyn Mayer ha acquistato i diritti di trasposizione sullo schermo della commedia di Marcel Pagnol. FANNY verrà diretto da James Whale, il regista di FRANKENSTEIN, dell'UOMO INVISIBILE e di LA CANZONE DI MAGNOLIA, e che di recente ha finito IL GRANDE GARRICK di produzione Le Roy-Warner Bros.

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER



A cento anni di distanza si celebra la costruzione della ferrovia americana dell'Ohio, nel film di Frank Lloyd 'Wells Fargo', interpreti Joel McCrea e Frances Dee (Paramount).

Gli interpreti di FANNY saranno Frank Morgan e Wallace Beery. Produttore un nuovo: Henry Henningson. L'attrice che sosterrà il ruolo di protagonista non è stata ancora prescelta.

NOTIZIE DELLA PRODUZIONE

- Robert Wiene, il regista del DOT OR CALIGARI, realizzerà in Francia DA MEZZANOTTE ALL'ALBA.
 - Simone Simon ha iniziato sotto la regia di Sidney Lanfield AMORE E BACI.
 - STOLEN HONEYMOON è il nuovo titolo proposto per PERFETTA ARMONIA di Mamoulian con la Rogers e Boyer. Edward Kaufmann è il produttore e William Slavens Mc Nutt scrive la sceneggiatura.
 - Dopo LA NOTTE È NOSTRA per la Warner, Anatole Litvak realizzerà per la stessa casa THE AMAZING DR. CLITTERHONS.

- Paul Muni sarà probabilmente VICTOR HUGO, dopo essere stato PASTEUR e ZOLA, nel film che Hal Wallis e Henry Blacke produrranno per la Warner e di cui Wolfgang Reinhardt e Heinz Herald hanno scritto il soggetto.
 - Robert Siodmak rifarà in Inghilterra nel '38 MOLLENARD che ha già realizzato in versione francese.
 - Henry Fescourt realizza in Francia L'OCCIDENTE dal romanzo di Henry Kistamekers, con Charles Vanel.
 - Mervyn Le Roy è stato richiesto dalla R.K.O. per produrre un film.
 - Hal Roach ha scritturato l'attrice Margaret Sul-lavan per interpretare due film all'anno, per un periodo di tre anni. Il primo sarà ROAD SHOW da un racconto di Eric Hatch, sceneggiato da Marc Connelly, per la regia di Lewis Milestone.

- Helen Meinardi, che ha scritto il soggetto di INCONTRO A PARIGI, è stata scritturata dalla R.K.O. per collaborare con Harry Segal alla sceneggiatura di SHOOTING AT THE MOON, prodotto da William Sistrom.

- Tay Garnett dirigerà LA GIOIA DI AMARE con John Barrymore e Irene Dunne. Produttore Felix Young.

JACQUES FEYDER...

...ha detto a proposito del cinema a colori: « I colori costituiscono un ottimo elemento per dar vita alle sequenze cinematografiche. Si dovrebbe tuttavia poter agire con essi così come avviene per la luce. I produttori richiedono però colori naturali. È possibile tutto ciò? Conciliare una cosa con l'altra? Ognuno di noi vede, infatti, una gradazione colorata in modi differenti. Se la macchina da presa riproducesse in maniera del tutto realistica i colori, il mondo sarebbe fuori di sé: cartoline illustrate, si direbbe con orrore. A mio avviso la cinematografia a colori è in dipendenza della concezione artistica del regista. Non è necessario, per esempio, che il cielo sia assolutamente azzurro o i campi innegabilmente verdi; importante è, invece, che i colori sieno rappresentati con una certa audacia. Sarebbe quindi desiderabile che il cinema a colori raggiungesse gli effetti del bianco e nero e che tali effetti fossero trasportati, a seconda del temperamento dell'artista, nella rappresentazione cromatica. Non è di importanza il fatto che gli effetti cromatici sieno « strettamente realistici » o meno. Essi riuscirebbero in ogni caso a convincere. Il mio ideale della cinematografia a venire è quello di esprimere nei colori un certo temperamento ».

LA U.F.A....

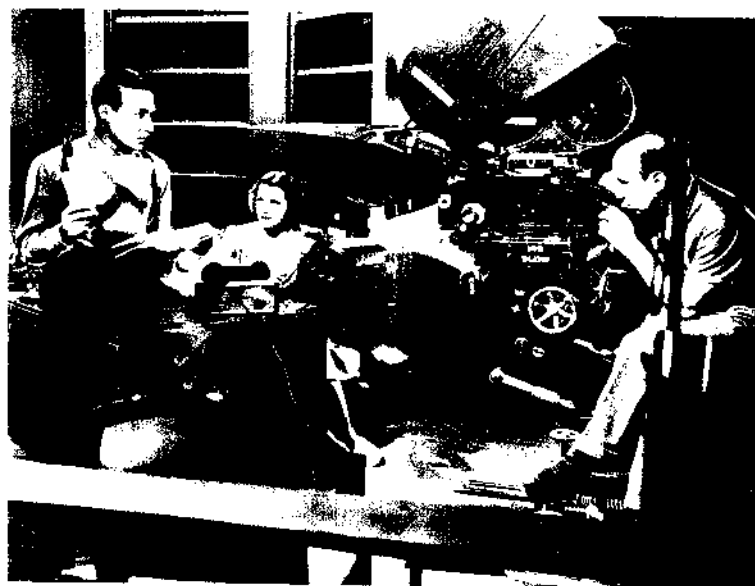
...che, con la Tobis, rappresenta la massima Casa cinematografica tedesca, ha fatto i bilanci della produzione in questi giorni. I dirigenti della Casa sono soddisfatti. Il carattere dei film è vario: partiti dall'idea di realizzare film politici, di assoluta propaganda, i vari produttori dipendenti dall'U.F.A. hanno a poco a poco modificato il punto di vista iniziale, riprendendo i generi più svariati, secondo la tradizione del buon cinema germanico. Vi sono tuttavia film politici; e tra questi in primo luogo va citato PATRIOTI, dovuto a Karl Ritter, il quale però realizzerà quanto prima un film d'altro genere con Lilian Harvey, ritornata « in forma » e considerata una delle vedette dello schermo in Germania; ella è la protagonista di FANNY ESSLER realizzato da Paul Martin che ha diretto la Harvey anche in SETTE SCHIAFFI. Un'altra attrice che va per la maggiore è Olga Tschecchowa, protagonista, accanto a Willy Fritsch, di VOLO TEMPESTOSO VERSO CLAUDIA, film sull'aviazione civile diretto da Erich Waschneck. La cantante Maria Cebotari, che è venuta in Italia per un film di Gallone, è la protagonista di CUORI FORGI diretto da Herbert Maisch con Gustav Diessl. Tra gli altri film dell'U.F.A. sono: IN LICENZA SU PAROLA D'ONORE di Karl Ritter con Rolf Moebius e Inge Theck, LA CONTESSA PER IL FANCIULLO JO film di ragazzi diretto da Erich Waschneck, IL MISTERO DI BETTY BONN diretto da R. A. Stemmler con Maria Andergast, che narra una strana vicenda al centro della quale è una nave abbandonata, TEMPORALE DI MAGGIO diretto da Hans Deppe con Hansi Knotek e Viktor Staal. Le commedie leggere comico-sentimentali sono ritornate con onore sugli schermi tedeschi: LA MIA AMICA BARBARA, DUE PER DUE NEL LETTO A BALDACHINO, LA GUERRA DEI LEARDI NELLA HOLLEDAN. Questi i film già programmati all'inizio della stagione in corso. Ora si stanno allestendo altri film tra i quali LA HABANERA con Zarah Leander, diretto da Detlef Sierck. L'attrice svedese è stata scritturata per un altro film, sotto la regia di Carl Froelich dall'impegnativo titolo PATRIA. Di altro genere sarà GASPARENE tratto dall'operetta di Millocker e diretto da George Jacoby, con Marika Rokk a protagonista. Altri film: SYLVELIN di Herbert Maisch, TRA I GENITORI con il piccolo Peter Danna e Willy Fritsch, VALZER DI MEZZANOTTE con Brigitte Horney, regia di W. Tourjansky, che gira gli esterni in Africa settentrionale, FUOCHI DI SANT'ELMO con Lil Dagover, I QUATTRO COMPAGNONI, L'OMETTO LE SPARA GROSSE con Viktor de Kowa. Accanto ai film spettacolari, la U.F.A. annovera una serie di film scientifici culturali didattici, dai RAGGI RÖNTGEN allo studio delle TEMPE-



Sestriere



Scena secolo XVIII per 'Tarakanova', il film che Fedor Ozep con la collaborazione di Mario Soldati sta realizzando in Italia. Lo scenografo è di Andrej Andrejeff e di Guido Fiorini. Annie Verney è la protagonista.



Il regista John Brahm; gli americani hanno voluto anglicizzare il suo nome dopo averlo scritturato in virtù del film ch'egli diresse in Gran Bretagna, 'Giglio infranto': un ottimo film, interpretato da Dolly Haas che rifecce la parte sostenuta, nella vecchia pellicola di Griffith, da Lillian Gish. Ora Brahm sta dirigendo una scena del suo primo film americano, negli stabilimenti della Columbia, interpreti Douglas Montgomery (quello di 'E adesso pover'uomo?') e Jacqueline Wells



'Il mistero di Betty Bonn' (Ufa)

RATURE, alcuni dei quali presentati quest'estate a Venezia hanno ottenuto grande successo.

LUPE VELEZ...

...dopo esser passata per anni da una casa cinematografica all'altra, in America (non c'è ditta importante sotto la quale ella non abbia interpretato almeno un film), ed aver quindi lavorato in Inghilterra e in Francia, è stata scritturata da una

casa messicana, la « Film Selectos », per interpretare sotto la regia di Fernando de Fuentes LA ZANDUNGA.

IL NUOVO FILM DI ERNST LUBITSCH...

...è incominciato. Si tratta di L'OTTAVA MOGLIE DI BARBABLÙ, tratto da una commedia di Alfred Savoir; protagonisti Claudette Colbert e Gary Cooper; altri interpreti Edward Everett Horton, Luis Alberani, David Niven.



Scena d'ambiente 1920 nel film italiano 'L'ultima nemica' diretto da Umberto Barbaro, interpreti principali Fosco Giachetti, Elena Zareschi, Maria Denis che vediamo in questa inquadratura assieme a Mario Pisu. (S.C.I.A.)

KING VIDOR...

...dopo aver realizzato STELLA DALLAS, per Samuel Goldwyn, è stato in Francia; si è recato a visitare stabilimenti ed ha incontrato produttori. Tra questi, Serge Sandberg, il produttore di PERLE DELLA CORONA. Vidor non ha ancora deciso quale sarà il suo prossimo film; certo preferirebbe non « rifare » una vecchia pellicola, come STELLA DALLAS, ma un soggetto originale. Sandberg gli ha proposto di andare in Francia a rea-

lizzare un film; tenuto conto che attori e registi francesi varcano l'oceano, perché non dovrebbe qualche americano lavorare a Parigi? A Vidor, Sandberg ha offerto oltre che una somma abbastanza cospicua anche la massima libertà. « Potrete fare tutto ciò che vorrete, - ha detto, - avrete tutto a disposizione, i mezzi più vistosi; vorrei che voi faceste per me un film colossale ». Non si sa, per ora, se Vidor accetterà o meno questa offerta.

BANCO DI ROMA

CAPITALE E RISERVE L. 244.253.172,98

FILIALI IN A. O. I.

ADDIS ABEBA
 ASMARA
 ASSAB
 DESSIÈ
 DEMBI DOLLO
 GIMMA
 GONDAR
 GORE
 HARAR
 LECHENTI
 MASSAUA
 MOGADISCIO



**MILIONARIO
SPOSEREI
DACH BLEU**

ERROLL FLYNN
JOAN BLONDELL
BEVERLY ROBERTS

Warner Bros.

*Avventura
a Mezzanotte*

Leslie HOWARD
Bette DAVIS
Olivia de HAVILLAND



10 Dicem.
1937
XVI



CINEMA

OGGI, IN ITALIA, per la volontà lineare e ferrea del Duce, tutte le forze economiche e politiche sono mobilitate ai fini dell'autarchia, parola non più nuova per ogni cittadino che ha vissuto i giorni duri ma luminosi dell'assedio economico.

Quel che qui particolarmente interessa è di vedere la parte che nella lotta diuturna può essere affidata al cinema; il problema, in questo settore, si presta ad essere considerato sotto duplice aspetto: la cinematografia intesa come industria e la cinematografia al servizio di tutte le industrie nazionali.

Considerando la cinematografia come industria, la battaglia dell'autarchia impone la creazione di un complesso industriale sempre più serio ed organizzato che risponda alle esigenze sempre più raffinate di un pubblico che ha vivo e innato il senso estetico. E un grande passo innanzi è stato compiuto. La Cine-Città è veramente una sede degna di un centro nazionale ed internazionale di lavoro, destinato a dare il massimo impulso ad una industria che non vuole essere esclusiva ma che, in vista del mercato mondiale, con ampiezza di vedute si presta ad ogni collaborazione, intendendo solo affermare la propria vitalità. Gettate dalla politica cinematografica del Governo le basi economiche e industriali, necessita oggi che quanti si dedicano alla produzione filmistica sentano la necessità di dar vita ad un film nazionale, ad un movimento nazionale che sia industria, degno quindi di tal nome.

Soggetto, dialogazione, ambienti, carattere degli attori, recitazione, metodi stessi di produzione, tutto deve ispirarsi ad una norma: costituire un sistema produttivo che porti alla creazione di film nazionali: è questo il miglior sistema per aprire agli stessi i mercati stranieri. Quando su Cinema Vittorio Mussolini affrontò il problema del carattere che la produzione nostra dovrà assumere, apparve netta, dalle parole dell'autore, la impostazione di un tema: in un settore come quello cinematografico noi possiamo benissimo apprendere dalla collaborazione cordiale con industriali americani molte cose: dalla tecnica alla organizzazione, dal tipo di pellicola che riscuote l'approvazione delle masse al sistema commerciale di lancio del prodotto finito. Apprendere questo, per cercare poi nel nostro spirito e nelle nostre possibilità i mezzi atti a consentire la creazione di un prodotto nettamente Italiano.

E qui subentra il secondo aspetto del problema, forse il più importante per la sua vastità che nulla esclude: la cinematografia deve servire in pieno l'industria nazionale!

Occorre oggi non soltanto che i produttori sentano la necessità di quel che può e deve essere il film nazionale, ma che l'industria stessa, in ogni suo settore, consideri, per il proprio vantaggio, e soprattutto nell'interesse del paese, quali immense possibilità ad essa schiuda lo schermo.

La sartoria, ad esempio, e l'arredamento della casa, sono parte integrale del cinematografo. La moda, così come la scenotecnica, è impegnata a fondo nella grande gara di dar vita ad una produzione nazionale tecnicamente perfetta. Come scrive Sensani in altra parte di questo fascicolo, prendendo lo spunto dalla meravigliosa Mostra del Tessile di Roma, molto, moltissimo si può fare. Si è anche fatto, ma il pubblico non l'ha mai saputo, non se ne è accorto. Eppure le masse amano il film americano perché vi trovano ambienti suggestivi, mode nuove, architetture e scenotecniche che suggeriscono mille idee, ogni sera, per il modo di vestire e di arredare la casa. D'altra parte, se la moda e la scenotecnica cinematografiche esigono prodotti nuovi, lo schermo finisce con l'essere il più fedele ed efficace agente pubblicitario. Le folle, oggi, orientano buona parte della loro vita secondo ciò che vedono al cinema, e se vedono cose moderne, pratiche, belle, ciascuno le cercherà per portarle a casa sua. Un ritmo di produzione come quello odierno si presta mirabilmente al lancio dei prodotti: si tratta quindi, da una parte, di valutare un mercato nuovo di assorbimento, e dall'altra, di apprezzare i vantaggi enormi che lo schermo può offrire per la pubblicità dei prodotti. Ma, per carità, non abbiamo paura della parola propaganda. Se essa serve a far conoscere e ad indicare di che si tratta, niente di meglio per il pubblico che vuol sapere.

L'Italia Fascista è in condizioni di eccezionale privilegio: la struttura corporativa può consentire accordi agevolissimi, facilitando così quella generica azione di conoscenza e propaganda che può contribuire da una parte al miglioramento estetico-artistico dei nostri film e dall'altra ad una réclame (parola mercantile se vogliamo, ma esatta nel caso specifico) per quel che si produce! E tutto si risolverà in un duplice risultato: Italianità vera, assoluta, completa del film, propaganda costante, intelligente, efficace del prodotto Italiano all'interno ed all'estero. L'Italia ha impegnato oggi battaglie di affinamento industriale ed indipendenza economica tali da poter sostenere la lotta e vincerla con sensibilità artistica, con aderenza modernissima ai bisogni che si moltiplicano e si affinano.

In tal modo la partecipazione dell'industria cinematografica alla battaglia per l'indipendenza economica potrà assumere un peso propagandistico di notevolissima importanza: sintesi espressiva e visiva della vita di un paese lo schermo può e deve essere mostra permanente e permanente illustrazione persuasiva del prodotto nazionale. Se alla lunga lista degli interpreti, realizzatori e tecnici facessimo seguire, nel film Italiano, la indicazione particolare di alcuni prodotti nettamente nostri e che per la loro bellezza possono suscitare l'interesse delle masse, non compiremmo opera utile? Vado oltre: non sarebbe uno squisito, gradevole dovere Fascista?

Una scena di "Amo le sola". I costumi sono in tulle rayon e fulgorante



NUOVI TESSUTI NEL TEATRO DI POSA

IL CINEMA, essendo l'arte dell'occhio, è arte della superficie espressiva. La « superficie » più importante rimane sempre il viso umano; ma mentre già il teatro ci ha insegnato di quanto aiuto possa essere per l'espressione dell'interprete il valore dei costumi e della scenografia nelle loro varie forme e tinte, il cinematografo ha scoperto in modo definitivo il « linguaggio delle cose ». È noto ormai a tutti che il significato di un bel viso può essere precisato da un costume adatto come stoffa e come taglio, e che la stessa attrice appare brutta o bella secondo l'abilità con cui il figurinista ha saputo mettere in rilievo i pregi del corpo, nascondere i difetti, dar risonanza ai movimenti: il costume crea la cornice per le parti scoperte del corpo, mentre fa indovinare nella forma più perfetta, quasi stilizzata, quelle invisibili.

È intuitivo che il costumiere, come ogni altro artista, non possa creare con la sola fantasia ma dipenda dalla materia. Parte della sua capacità è appunto rappresentata da una vasta conoscenza delle stoffe a sua disposizione: conoscenza che gli permette di trovare in ogni singolo caso il tessuto

suscettibile di realizzare la sua « visione ». Non basta scegliere la stoffa che corrisponde di più a quella usata in realtà dal personaggio che si vuol rappresentare; non basta, voglio dire, sapere come vestiva una marchesa del Rinascimento o come vesta oggi una signora o un contadino. Bisogna invece essere fisionomista delle stoffe: conoscerne i caratteri per poter fornire a ogni figura il costume che meglio realizzi la duttilità o la rigidità, lo splendore o la povertà, la volubilità o la fermezza volute dal regista e adatte all'attore.

A questi criteri artistici se ne aggiungono altri di carattere economico. L'economia richiede che il massimo effetto sia raggiunto con la minima spesa. Ecco una delle ragioni per cui il cinematografo si è fatto pioniere nel campo dei nuovi tessuti misti e artificiali. Il mostruoso assedio economico che fu stabilito da Ginevra contro l'Italia ha definitivamente rafforzata la volontà degli italiani per il raggiungimento di quell'autarchia economica della quale però il Fascismo già da molti anni aveva segnalato la necessità alla Nazione. I tentativi per sostituire con prodotti italiani

certe materie prime importate dall'estero non sono evidentemente né di oggi né di ieri. È intuitivo che certi prodotti, ottimi da ogni punto di vista, esposti attualmente nella Mostra del tessile, sono il risultato di lunghi anni di ricerche pazienti e geniali compiute nei laboratori italiani. C'è voluto un certo periodo di tempo per sviluppare i nuovi tessuti in modo da dar loro possibilmente tutte le qualità delle materie originali. Ma il cinema non aveva bisogno di aspettare che lo scopo fosse completamente raggiunto, giacché le esigenze del cinema sono diverse da quelle della vita e della moda quotidiana. Nei primi tempi, i tessuti di cui trattiamo avevano una durata limitata che però bastava per le esigenze del teatro di posa: nel nostro campo, ciò che deve durare è l'immagine impressionata, non l'oggetto che posa davanti all'obbiettivo. Se si presenta quindi al costumiere un materiale di durata sufficiente che costa la quinta o la sesta parte di quello finora utilizzato, egli non può non servirsene.

Lo stesso vale per il teatro. Fu infatti nel 1925 che cominciai le mie esperienze

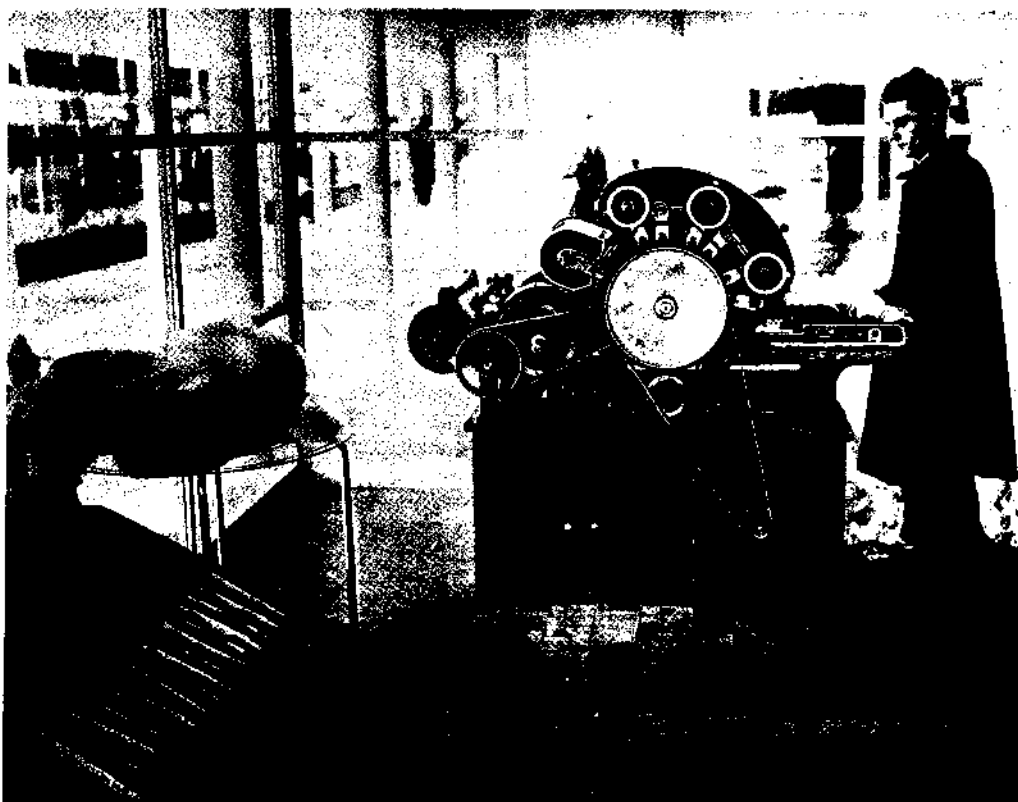
nel campo dei tessuti misti, e ricordo soprattutto i risultati soddisfacenti ottenuti nella rappresentazione della SANTA OLIVA, nel 1933. Le applicazioni al cinema risalgono pure fino al 1932; e i lettori saranno probabilmente stupiti di apprendere che già nel 1935 mi ero valso quasi esclusivamente di questi tessuti per i miei lavori cinematografici. Nel film AMO TE SOLA si affermavano ottimamente, sia come resa fotogenica, sia come durata; e, in seguito, fui sempre più soddisfatto, anche dal punto di vista economico, quando ebbi da preparare i costumi per CAVALLERIA e LA DAMIGELLA DI BARD.

Naturalmente, visitando la Mostra del tessile inaugurata di recente a Roma ho potuto facilmente constatare i grandissimi progressi compiuti. Per esempio, l'arte delle tinture si può dire perfetta: ho visto infatti che si è arrivati a rendere praticamente tutte le gradazioni di ogni tono, ciò che non solo permette di raggiungere qualsiasi effetto di chiaroscuro nel film monocromo, ma ci dà anche buone speranze per l'uso delle nuove stoffe nella cinematografia a colori naturali.

Ho detto che il problema del cinema non è semplicemente quello di riprodurre la realtà, ciò che significherebbe nel nostro caso speciale: prendere le stoffe che si prendono anche in realtà. In molti casi, un effetto più vero è raggiunto con artifici: è noto come, per esempio, nella registrazione del suono, la migliore riproduzione del tuono non è ottenuta con una presa « dal vero » ma invece mediante tamburi, latta, piselli o oggetti simili. Non



Scene di ballo nel film 'La damigella di Bard' con costumi di Iarlatone, tutte rayon e sete vegetali



Particolare della Mostra Nazionale del Tessile

solo: ma, in molti casi, la perfetta ricostruzione di un ambiente storico darebbe al pubblico di oggi un'impressione diversa da quella che quest'ambiente aveva al tempo suo, e quindi un'impressione sbagliata. Nella magnifica esposizione storica aggiunta alla Mostra del tessile, si ammirano nelle vetrine i preziosi broccati e damaschi dei secoli scorsi e sui dipinti dei maestri la ricchezza dei costumi portati dai santi, dai principi, dalle signore. Ma sono immagini fisse, e certa rigidità arcaica, che ci può piacere nei monumenti del passato, non farebbe figura altrettanto bella sullo schermo. Un'attrice nostra, infatti, vestita con un sontuoso broccato originale, difficilmente potrebbe muoversi con quella disinvoltura graziosa che ci sembra indispensabile per esprimere il fascino femminile: risulterebbe pesante e quindi sbagliata, anche se storicamente esattissima. Siamo abituati a stoffe più leggere che accompagnino docilmente il corpo della donna, ed ecco perché il co-

stumiere deve trovare il giusto compromesso fra autenticità e gusto attuale. Non sceglierà perciò le stoffe che anche nella consistenza mirano ad imitare quelle antiche: troverà invece molto adatti alcuni dei nuovi tessuti che, pur adottando i vecchi disegni, sanno rappresentare meglio la «linea moderna». Né va dimenticato che alcuni di questi nuovi tessuti, grazie ai loro riflessi quasi metallici, permettono giochi di luce molto fotogenici. Vi sarebbero molte altre constatazioni da fare. Mi sia permesso tuttavia almeno di segnalare che nella Mostra del tessile vi

sono anche quei tessuti rigidi di antica tradizione, come la canapa e la ginestra, che ho trovato molto utili a scopi scenografici, e cioè quando essi non debbano servire ad esprimere il movimento, come per tappezzerie, ammobiliamento, ecc. Questi tessuti, oggi giustamente di nuovo valorizzati, offrono a prezzi modici effetti di una magnifica purezza di stile. Basta conservare ad essi il loro carattere un po' rustico e semplice, per arrivare, col ritorno a queste fibre, a nuove possibilità di realizzare il nostro gusto moderno.

GINO SENSANI

strategici delle città, nei distretti teatrali, nelle varie «Broadways» e «Main Streets» d'America. Teatri colossali, che reclutano il loro pubblico in tutti i quartieri della città. Teatri per i quali, a New York, ci si incomoda anche a fare un viaggio di un'ora di ferrovia sotterranea. Tali teatri presentano un solo ed unico film alla volta: il film del giorno che, a New York, in qualche caso, è rimasto in programma per un anno consecutivo e più. Teatri per i quali — inutile rilevarlo — non può esistere un problema di scarsità di film.

I «neighborhood theatres» si trovano in tutti i quartieri e reclutano il loro pubblico — fedelissimo ed assiduo — esclusivamente fra gli abitanti del quartiere stesso. Sono sale di proiezione talvolta capacissime ed elegantissime, che non hanno mai il loro nome nelle pagine di pubblicità dei giornali. Non ne hanno bisogno, poiché i film che presentano si sono fatti già un nome famoso con le centinaia di migliaia di dollari investiti in pubblicità dal «produttore» al tempo del loro lancio. E il pubblico, volta per volta, sa quali film si proiettino nel «suo» cinematografo, perché ci passa davanti almeno due volte al giorno: quando va e quando torna dal lavoro. Che se poi qualcuno abitasse a due o tre isolati dal «suo» cinematografo e non avesse la possibilità di veder da sé che cosa c'è di bello in programma, ecco il cinematografo che provvede — gratis — a renderlo edotto delle novità, a mezzo di circolari gentilissime, recate per posta a domicilio, volta per volta; basta lasciare il proprio nome e recapito all'uomo che ritira i biglietti, per fruire di questo servizio.

Cinematografi che sono una specie di «rendez-

MA DAVVERO IL FILM ITALIANO PUO' ANDARE IN AMERICA?

Rispondendo all'articolo «Il film italiano può andare in America?», pubblicato nel numero 29 di Cinema, Augusto Mauro, acuto osservatore della vita americana, sviluppa un punto di vista nettamente opposto a quello di Valentin Mandelstamm. Ma la contraddizione fra i due articolisti si spiega col fatto che la vita americana si rivela in modo assai diverso e a seconda dell'ambiente e della attività della persona che se ne occupa. Cos, il Mandelstamm, che vive nel centro della produzione industriale e che vede il problema dell'importazione europea per le classi del pubblico americano, ha necessariamente una sua concezione; mentre il giornalista, il quale si mescola con la folla della capitale e sente il gusto delle grandi masse, ne ha un'altra. Non c'è da dubitare della competenza dei due scrittori. Ma, sentite le due opinioni, dobbiamo concludere che il problema del pubblico americano, e quindi quello dell'importazione di film italiani, non appaiono tanto semplici come risulterebbe da ognuno dei due punti di vista, che a nostro giudizio sono entrambi parziali.

Dopo la pubblicazione delle varie puntate di questo articolo, ci riserviamo di concludere con una nostra ultima parola.

LE PREMESSE dalle quali parte il Mandelstamm, appaiono opposte al vero. A un giornalista italiano che da una dozzina d'anni vive in America e che, sia in Italia sia negli Stati Uniti, si è sempre occupato di cinematografo, sia concesso di «rettificare» le inesattezze, le imprecisioni, le posizioni irreali, sulle quali gli sembra costruito l'articolo.

La richiesta comanda la produzione

La produzione americana è nettamente inferiore alla domanda, dice Mandelstamm. È inesatto affermarlo. Regola generale che vale per tutte le industrie d'America, cinematografo compreso: il fabbisogno del pubblico è sempre puntualmente rispettato e soddisfatto. Né esiste ragione perché non dovrebbe esserlo. Non manca qui né capitale, né attrezzatura, né

uomini, né volontà di lavorare, né iniziativa, per supplire con rapidità sbalorditiva alle richieste del pubblico. La civiltà americana — in fondo — è tutta precisamente qui. In ogni settore industriale prima legge è che la produzione vada di pari passo con la richiesta; il produttore mantiene costantemente gli occhi sul termometro delle vendite e quando il mercurio tende a salire, sa già che cosa deve fare. Nel settore del cinema, come negli altri, le necessità del consumo (nel caso specifico dell'esercizio) sono conosciute di mese in mese ed in rapporto ad esse ed alle specifiche esigenze si regola la produzione.

Due categorie di centri

I cinematografi dei grandi centri metropolitani, si dividono in due categorie: i grandi locali a catena, controllati dalle medesime case produttrici, ove i film vengono presentati per la prima volta e lanciati; e i cinematografi minori, rionali, i così detti «neighborhood» o «community theatres», per lo più anche questi a catena, appartenenti a compagnie di noleggiatori di film, non di produttori.

I teatri della prima categoria sono quelli che hanno i nomi famosi in tutto il mondo: sono situati nei punti più



Il cinema «New Amsterdam» di New York

vous» del vicinato, ove gli spettatori (in prevalenza donne sino alle cinque di sera) si salutano e si sorridono. Cinematografi che alle mamme offrono la comodità di un «foyer» ove lasciare la carrozzetta con il piccolo, sino alla fine dello spettacolo.

Spettacolo eterno che comprende due film di forza, i cartoni animati, il giornale e un generoso nonché stimolante acconto dei quattro o sei film che si proietteranno nel corso della settimana. Due film di forza: ma niente film A e film B, come afferma il Mandelstamm. Qui non si conoscono che film A.

E con questo non si vuol dire che tutti i film prodotti ad Hollywood siano al medesimo livello per intenzione d'arte, per costo di produzione, per riuscita. No. Si vuol dire soltanto o, meglio, si vuol constatare questo: che se uno dei due film proiettati in un cinema rionale è della Metro, l'altro può essere della Paramount o della Columbia: o tutti e due possono essere della Metro, della Paramount o della Columbia: le combinazioni in base alla formula del calcolo sono estesissime, ma i nomi che si alternano sono sempre quelli. Precisamente quelli delle otto o dieci case che cita Mandelstamm e che possiamo ripetere perché non costa nulla: Metro, Paramount, Warner-First National, 20th Century-Fox, United Artists, Universal, R.K.O., Columbia, ecc.

Con dieci o con quindici cents sino alle cinque, e con venti o venticinque dopo le cinque, in un cinematografo rionale si può assistere alla proiezione di due lavori come SARATOGA e KNIGHT WITHOUT ARMOUR, l'uno con la Harlow e l'altro con la Dietrich. Oppure si può vedere SAINT QUENTIN e MISTER DOOD TAKES THE AIR, l'uno e l'altro della Warner; precisamente i due ultimi programmi nel 'mio' «community theatre», il «Carrol», in Utica Avenue, Brooklyn N. Y.

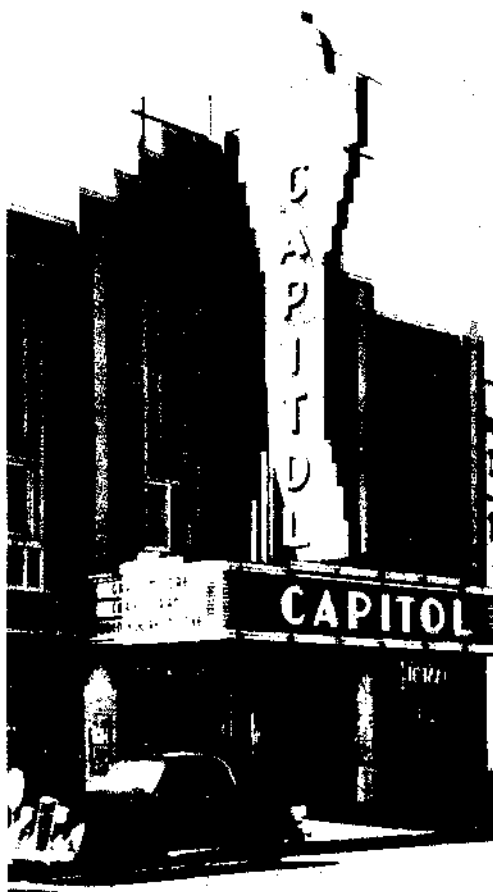
Esiste un mondo di produttori indipendenti di film?

Ma quali? Samuel Goldwyn? Walter Wanger? Selznick?, ecc. ecc. Indipendenti da chi? Essi rappresentano capitali di milioni e milioni e interessi legati a «tutte» le grandi case produttrici.

Seconda regola generale a proposito dell'industria americana. Come non esiste l'industria che si mantiene al di sotto della richiesta, così non esiste ombra di indipendenza fra i grossi industriali di qui. Tutti sono legati più o meno saldamente fra loro, con alleanze più o meno segrete e con cointeressenze più o meno voluminose. Si direbbe, per esempio, che la General Motor dovrebbe essere in aperta concorrenza e in lotta dichiarata con la Ford Motor, con la Chrysler e così via: errore, l'una ha azioni dell'altra, l'una ha cointeressenze nell'altra. Idem ad Hollywood: tutte le case fanno capo al medesimo gruppo di milionari. E quelli che si chiamano «indipendenti» sono i più legati a filo doppio con tutti. A colui al quale venisse il ticchio di mettersi a fare davvero l'indipendente, salterebbero tutti addosso, per mangiarselo in un boccone.

Esiste una produzione economicissima?

Film approntati in otto giorni? Dove? Quando? Il pubblico americano è troppo esigente per contentarsi. Accetta, magari, film banali, artisticamente negativi, logicamente assurdi; ma



Il 'Capitol Theatre' di Jefferson

anche questi li vuole serviti bene e presentati con sfarzo.

Film in economia, non se ne producono: producendosene, non troverebbero teatri ove si fosse disposti a proiettarli: trovando questi teatri (è ragionare per assurdo) non si troverebbe pubblico disposto a sorbirseli. Tutti i tentativi, in tal senso, sono sempre inesorabilmente e miserabilmente strozzati sul nascere.

Oggi, in America, chi volesse lanciare una nuova marca di automobili o una nuova casa cinematografica, dovrebbe essere disposto a mettere fuori milioni, impegnandoli in una battaglia già a mezzo perduta.

Quale sarebbe la sorte di un film approntato in otto giorni da un autentico indipendente? Quella di non poter essere proiettato.

Perché? Ecco qua. Inutile pensare ai grandi

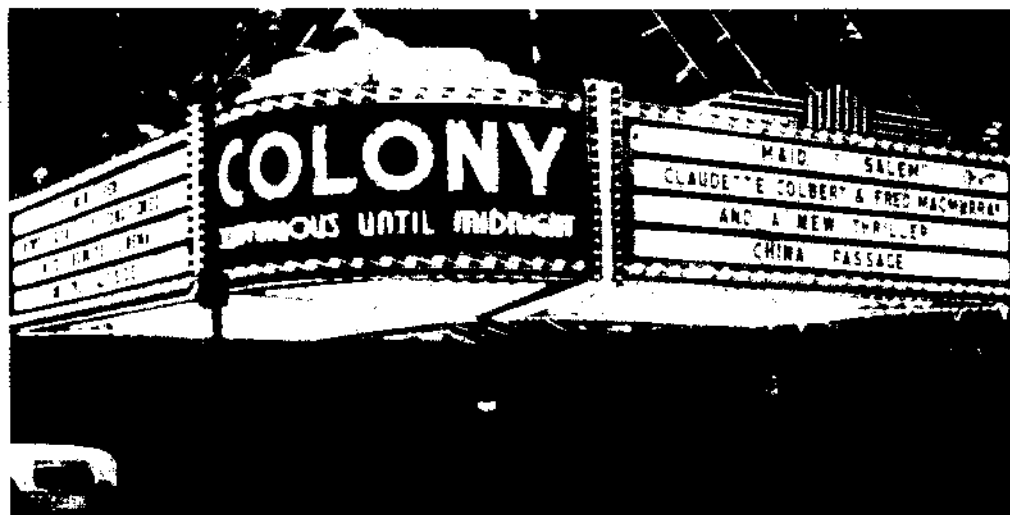
tempi di Broadway, appartenenti alle case di Hollywood. È chiaro che chi spende — poniamo — due milioni di dollari per produrre un film e ne spende un altro mezzo per lanciarlo nel proprio teatro e in tutto il mondo, non è così balordo da togliere il proprio film per cedere il suo bancone di vendita a un concorrente che, se oggi non fa paura, potrebbe farne domani se incoraggiato; e che, frattanto, gli alienerebbe la clientela, presentando a questa un prodotto scadente e deludendola. Siamo nell'assurdo.

Il cinematografo rionale? Ma il cinematografo rionale, noleggiando un film, paga anche — e non paga — quelle centinaia e centinaia di migliaia di dollari che furono impiegati per lanciare il film stesso. Chiaro? Quando il più umile dei cinematografi della più povera delle sezioni del «down-town», poniamo di Bowery, venuto il suo turno ricorre a mettere le mani su un film come ANTHONY ADVERSE e può presentarlo al suo pubblico con un altro film per soprammercato come THE BOHEMIEN GIRL, questo cinematografo offre a cinque cents l'uno, due film che si vendevano al pubblico aristocratico di Broadway a un dollaro l'uno. E li offre a un pubblico povero, che pazientemente attendeva l'ora dei cinque cents al pezzo e che, durante l'attesa, da settimane, da mesi, sentiva parlare di questi due capolavori, li sentiva magnificare dalla stampa, dalle persone più fortunate che avevano avuto i due dollari per vederli in «sede ambita», che da settimane e da mesi era addirittura ossessionato dal gran chiasso che intorno ai due film s'era fatto, attraverso centomila richiami pubblicitari. Questo cinematografo di Bowery, dunque, eredita un patrimonio di pubblicità che vale milioni, che ha già lievitato, che rappresenta una gigantesca battaglia vinta contro ogni più resistente e ostinata diffidenza.

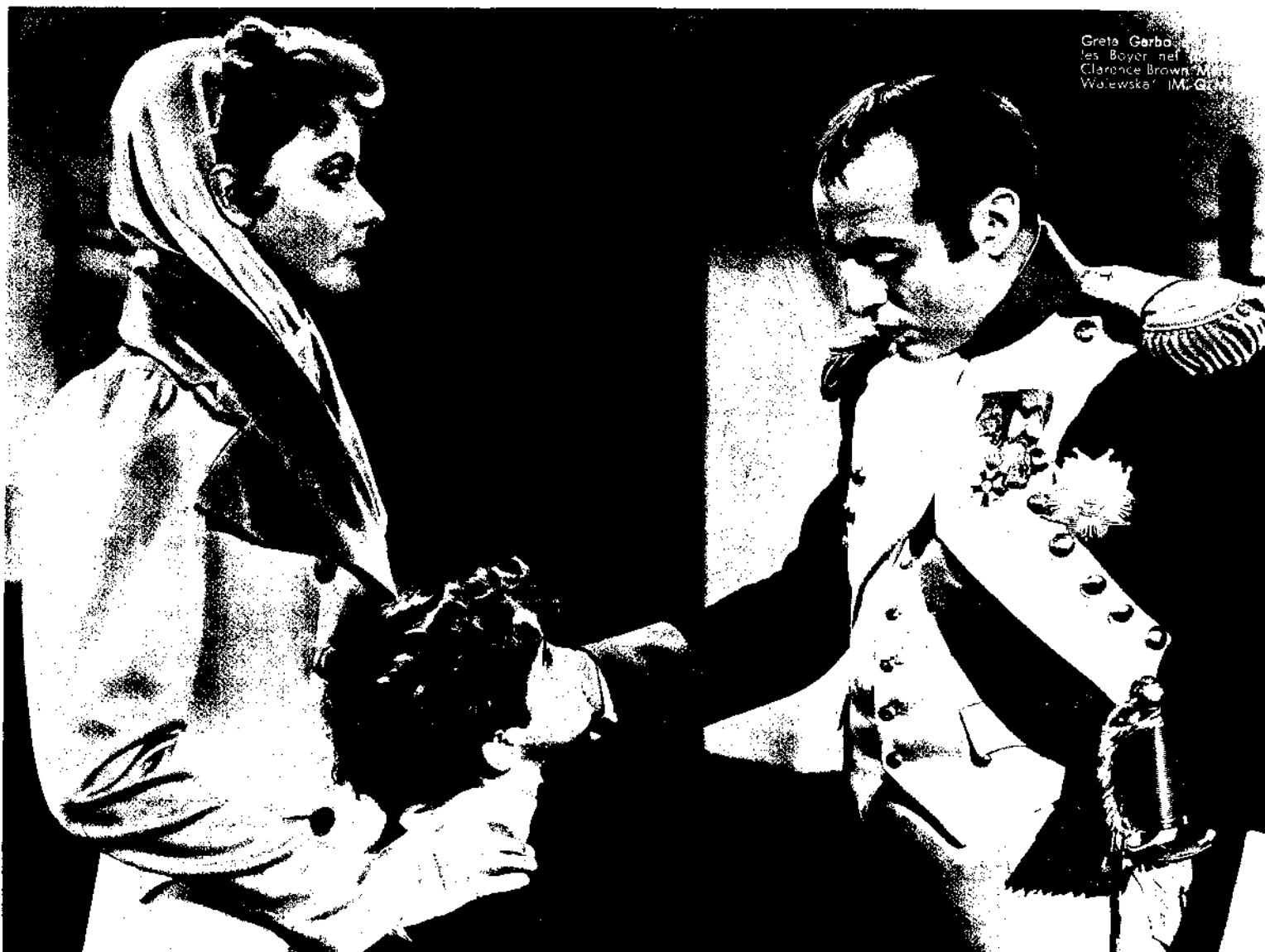
Ora, quale interesse avrebbe il proprietario di questo cinematografo di Bowery nel presentare al pubblico un film rimediato alla meglio, sopra il quale non sia stato appoggiato un singolo dollaro di pubblicità? Il minor costo di nolo? Nemmeno questo: perché è impossibile competere in concorrenza con i grossi e i potenti che hanno un mercato vastissimo e che, quando arrivano al cinematografo di Bowery, hanno già spremuto il loro film, si da cavarne lautissimi guadagni in tutto il mondo.

(continua)

AUGUSTO MAURO



Il 'Colony Theatre' di New York



Greta Garbo
as Maria Walewska
Clarence Brown
as Napoleon Bonaparte
IM. G.

IL ROMANZO DI MARIA WALEWSKA

IL ROMANZO di Napoleone con Maria Walewska offre largo campo alla fantasia perché mancano delle fonti storiche dirette. Napoleone non ne parlò mai. A Sant'Elena, come ricorda Las Cases, evitò sempre di parlarne e solo alla notizia della sua morte si lasciò sfuggire una fugace allusione: « Fu Talleyrand che me la fece incontrare ». Non esistono lettere o ricordi della Walewska che possano illuminarci su quell'episodio. Non ne parlano né Talleyrand né Fouché. I soli riferimenti dell'epoca, e del tutto esteriori, si trovano nelle memorie della contessa Potocka, della duchessa d'Abrantès e di Madame Rémusat. Così la storia si confonde con la leggenda.

Il primo incontro fra Napoleone e la contessa Walewska non avvenne a Varsavia, ma a Bronie, una piccola stazione dove l'imperatore sostò alcune ore prima di fare il trionfale ingresso nella capitale della Polonia. « Liberate la Polonia! » gli aveva gridato facendosi largo tra la folla. L'imperatore aveva sorriso e le aveva offerto un mazzo di fiori. « Tenetelo come pegno

delle mie buone intenzioni. Ci rivedremo a Varsavia ».

Pochi giorni dopo a Varsavia — siamo nel novembre del 1806, all'indomani delle strepitose vittorie di Napoleone contro i prussiani e i russi coalizzati — il principe Poniatowski offre un gran ballo in onore di colui che si annunzia il liberatore. Ma Napoleone cerca invano, fra le mille dame che si aggirano fra le sale del Gran Palazzo la sconosciuta di Bronie. E non nasconde il suo malumore col maresciallo Duroc; che a Bronie aveva aiutato la sconosciuta a farsi largo fra la folla.

Il malumore del nume non isfugge a Talleyrand sempre attentissimo a indagare gli stati d'animo del suo signore. « Bisogna assolutamente scovarla » sussurra all'orecchio di Duroc. E all'indomani mette in moto la sua polizia personale. Un'indiscrezione della cugina della Walewska mette Talleyrand sulle tracce della sconosciuta. Oramai tutto è facile. Egli offrirà un nuovo ballo nel palazzo che l'ospita e l'imperatore vi incontrerà la donna che cerca. Il principe Poniatowski s'incarica dell'invito.

È un grande onore per il vecchio conte Walewski, che all'età di settant'anni aveva sposato una fanciulla di diciotto, questa visita dell'eroe nazionale. Nessun dubbio che Maria accoglierà con entusiasmo l'invito del principe di Benevento. Senonché Maria Walewska non vuol saperne e il rifiuto diventa più fermo quando Poniatowski le rivela che è l'imperatore stesso che la chiama. Inutile indugiare su questo complesso problema di psicologia. Fu il vecchio conte Walewski che s'impose con la sua autorità. Dopo le preghiere, l'ordine al quale si doveva obbedire.

Al ballo offerto da Talleyrand, Maria Walewska respinge l'invito che le porta Poniatowski a nome dell'imperatore.

— Non ho nessuna voglia di ballare.

— Ma questo è un ordine! L'imperatore ci sta osservando.

Segue un breve colloquio fra Poniatowski e Duroc, quindi fra Duroc e l'imperatore, dopo di che Napoleone muove verso il divano dove le danze hanno lasciato libero un posto fra Maria Walewska e la contessa Potocka.

La prima frase che l'imperatore rivolge a Maria ha un tono di severità che le fa abbassare gli occhi. « Il bianco sul bianco non sta bene ». Ma è un attimo. « Perché? Non è questa l'accoglienza che avevo il diritto di aspettarvi ».

Intanto l'orchestra intona la controdanza. Napoleone si alza e s'inchina davanti a Maria. Non è un invito, è un ordine muto e perentorio. Maria Walewska s'alza e segue l'imperatore, mentre nella sala si fa un gran silenzio. Poniatowski e Duroc respirano, mentre Talleyrand sorride reggendo fra le mani un bicchiere di limonata in un piatto di *vermeille*.

Sotto lo sguardo del nume Maria Walewska si muove con grazia incantevole, ma il suo pallore sembra davvero troppo bianco in quell'abito bianco. L'imperatore non le parla, ma prima di ricondurla al posto, la fissa lungamente e le stringe ostentatamente la mano.

— Come vi pare che balli? — domanda sorridendo alla spiritosa contessa Potocha.
— Avete riso di me?



La ritirata di Napoleone (da una stampa dell'epoca)



La famosa ritirata di Napoleone, come appare nel film

— In verità, sire, per un grand'uomo ballate perfettamente.

« Non ho visto che voi, non ho ammirato che voi, non desidero che voi. Una risposta molto sollecita per calmare l'ardore di N. ».

Questo fu il biglietto che Maria Walewska ricevette l'indomani da Napoleone. « Non c'è risposta » dice seccamente alla cameriera. Ma questa non è ancora uscita dalla stanza, che entra il principe Poniatowski. È lui che ha portato il biglietto e che è incaricato di riportarne la risposta a Duroc. Tutte le insistenze riescono vane. La mattina seguente un altro biglietto che Maria rifiuta, quindi la visita di Duroc e di innumerevoli personaggi del mondo ufficiale. Si muovono perfino i membri del governo provvisorio con un partico-

lare messaggio rintracciato dal Masson. Alcune frasi: « Fin tanto che le passioni domineranno gli uomini, voi rappresenterete, signore, una delle potenze più temibili. Uomini, avreste sacrificato la vostra vita alla degna e giusta causa della Patria. Donne, non la potete servire con le forze del vostro corpo: la natura vi si oppone. Ma, in compenso, vi sono altri sacrifici che potete fare e che dovete imporvi, anche se penosi. Credete che Ester si sia data ad Assuero per un sentimento d'amore? Si è sacrificata per salvare la patria ed ha avuto la gloria di salvarla. Possiamo noi dire altrettanto di voi per la vostra gloria e la nostra felicità! ».

Maria Walewska non sa, probabilmente, chi siano Ester e Assuero, ma il messaggio è fin troppo chiaro. Nel frattempo la contessa Abramovic, che Poniatowski le ha messo accanto, apre il secondo biglietto di Napoleone. « Vi sono dispiaciuto signora? Avevo però il diritto di sperare il contrario. Mi toglie il riposo! Date un po' di gioia, un po' di felicità ad un povero cuore pronto ad amarvi ».

Pare una favola ed è storia vera. Colui che ruppe gli indugi fu, ancora una volta, il vecchio conte Anastasio Walewski, il marito settantenne, cui pareva un'inconcepibile irriverenza declinare l'invito ad un pranzo di gala che quel giorno stesso



Una partita a dama di Charles Boyer e Reginald Owen durante un intervallo di lavorazione.



le veniva rivolto dall'imperatore. Egli stesso si occupò della *toilette* della moglie: niente bianco su bianco.

E la battaglia la vinse il buon Duroc. Fu lui che indusse la contessa Walewska al primo convegno notturno al Gran Palazzo. Convegno fatto di lagrime e di disperazioni. Napoleone si mostrò estremamente umano. «Non voglio che il tuo cuore!».

Come era inevitabile, alle lagrime e alle disperazioni seguirono giorni più calmi e notti più serene. Una mattina il generale Berthier, il solo che ha il permesso di

entrare dall'imperatore senza farsi annunciare, resta di sasso nel veder fuggire una donna da un'altra porta. Il capo di Stato Maggiore lancia un'occhiata sul vassoio della prima colazione: due tazze. La sua bocca si distende in un timido sorriso. «Cosa c'è? — insorge l'imperatore — occupatevi dei fatti vostri!».

In quegli stessi giorni Napoleone non dimenticava Giuseppina. «Ho riso molto ricevendo le tue ultime lettere. Tu ti fai delle bellezze della grande Polonia un'idea che non meritano. Ho ricevuto la tua lettera in una cattiva soffitta, avendo mota,

vento e pioggia per letto». Così, scrive dal quartier generale di Finkenstein, dove l'aveva seguito Maria Walewska.

Al sopraggiungere della primavera Napoleone riprende la guerra contro la coalizione. È la vittoria di Friedland. Trentamila polacchi caduti in quella dura campagna, la Polonia accresciuta di quattro dipartimenti. La pace di Tilsitt, il convegno dei tre imperatori, sembra veramente segnare l'inizio di un'era di calma e di prosperità. L'imperatore ritorna a Parigi, dove la Walewska viene a stabilirsi pochi mesi dopo, in un villino della rue de la Victoire. Napoleone stesso ne ha sorvegliato l'arredamento. La Corte si agita. Quale sarà la parte della giovane dama polacca nelle sorti familiari dell'imperatore? Giuseppina ne è tutta sconvolta e non dissimula la sua gelosia e il suo rancore. Sull'idillio imperiale, che non è più un segreto per alcuno, ministri e cortigiani tessono le fila calcolate dei loro piani insidiosi. Uno sopra tutti, Fouché, l'onnipotente capo della polizia, cerca di sfruttare la passione del sovrano contro l'imperatrice Giuseppina, di cui è notoriamente il nemico irriconciliabile. I tortuosi disegni dell'astutissimo ministro sembrano avvantaggiarsi di un fatto nuovo e impreveduto: la prossima maternità di Maria Walewska, l'annuncio di un erede, che avrebbe potuto rappresentare quella continuità che era negata al legame con Giuseppina. Ma come legittimare una simile nascita? Separazione, divorzio, finto puerperio imperiale?

La fiera dama polacca respinge con orrore una finzione che comporta la rinuncia alla sua maternità. E allora all'amore di Napoleone, alla sua gioia improvvisa e sconfinata di un'imminente paternità di cui gli era stata così pertinacemente negata la capacità di fronte a Giuseppina che aveva avuto due figli dal primo marito, non si offerse altra prospettiva che il divorzio. Ma a favore di chi?

In un colloquio ricostruito dall'Aubry si ha la misura dell'abilità diabolica di Fouché. Il duca di Otranto è alla presenza dell'imperatore che lo interroga minaccioso. «Perché in Consiglio vi siete opposto al matrimonio con la Walewska?». Il duca risponde evasivamente, ma il sovrano esige una risposta precisa. Egli la sa: «La gravidanza di cinque mesi della contessa». L'annullamento dell'unione attuale, la pubblicazione dei bandi potrebbero occupare due mesi e il duca conclude: «Questo fanciullo, questo erede presuntivo venuto al mondo un mese o sei settimane dopo le nozze, sarebbe per il mondo il frutto di un adulterio». Una breve pausa, quindi Fouché riprende: «Sire, in un paese in cui la malizia non ha rinunciato ai suoi diritti, un matrimonio in gran pompa a Notre Dame con una donna giunta all'ultimo periodo della gravidanza offrirebbe larga materia ai motteggi ed alle ironie». L'imperatore rimane interdetto. Fouché ha vinto. Il matrimonio con Giuseppina sarà annullato, ma chi ne prenderà il posto non sarà la Walewska, ma



Talleyrand, da una incisione di Boilly eseguite intorno al 1810

Maria Luisa d'Austria. La ragione di stato sarà più forte di qualsiasi considerazione sentimentale. Maria Walewska ritornerà in Polonia, dove il vecchio conte Anastasio le riaprirà la casa e riconoscerà per suo il figlio che nascerà pochi mesi dopo e sarà un giorno il ministro degli esteri di Napoleone III. Ma l'amore di questa dolce creatura sarà più forte di ogni affronto e di ogni delusione. Nei giorni della sventura, quando, tradito da tutti, l'imperatore sarà costretto dai suoi marescialli a firmare l'atto di abdicazione, Maria Walewska comparirà a Fontainebleau. Aspetterà invano, un'intera notte, di essere ricevuta. Come preso da un sogno sonnambolico, Napoleone le farà dire di «aspettare» per tre volte e si dimenticherà dell'amica che piange in una gelida anticamera, davanti a Constant che ne avrà un'indicibile compassione. Solo al mattino avanzato l'imperatore si ricorderà come trasognato di lei. Ma la fedele amica era partita singhiozzando. Essa ricomparirà all'isola d'Elba insieme col piccolo Alessandro e dissiperà per alcuni giorni la tetra solitudine del grande confinato. Napoleone rivivrà le ore di Varsavia perché il dolore sembra avergli restituito l'umanità di quei giorni. Le domanderà notizie di Maria Luisa, ma la nobile donna non le parlerà dell'avventura fedifraga di chi l'ha sopravvanzata nell'ascensione al trono. E quando, con l'animo in tumulto, le confiderà l'ardito disegno dell'evasione, essa gli donerà i superstiti gioielli per concorrere essa pure, a modo suo, al successo dell'impresa.

La ritroverà all'Eliseo, dopo la fuga dall'isola d'Elba, e l'ultimo incontro sarà alla Malmaison alla vigilia dell'eroica campagna che lo porterà a Sant'Elena. Tre donne salutarono l'imperatore che partiva di notte verso la sconfitta di Waterloo: Ortensia, Maria Walewska e la duchessa Caffarelli. Maria Luisa è altrove, come altrove è il suo cuore. Esse sapevano che non avrebbero mai più veduto l'imperatore che si allontanava in una misera vettura gialla senza stemma, guidata da un

cocchiere senza livrea, seguita da pochi fedeli decisi armati di carabine.

La catastrofe napoleonica le vietò, per tre anni, di ritornare in Francia. Si rifugiò a Liegi dove conobbe il conte Filippo Ornano, un nobile corso, valoroso generale, figlio di una Bonaparte. Lo sposò nel 1816. Un anno dopo poteva rivedere Parigi e riprendere possesso del villino sito in rue de la Victoire, dove Napoleone le aveva letto Omero e Ossian. Felicità -- se pure fu tale -- di breve durata. Nel dicembre dell'anno successivo si spegneva assistita dal marito e da pochi fedeli. Aveva ventinove anni. Nelle memorie di Sant'Elena non si parla di questa morte. Si ama credere che l'imperatore non dimenticasse le parole che Maria Walewska fece incidere nell'anello che gli donò al quartier generale di Finkenstein: «Quando non mi amerai più pensa che io ti amo ancora».

MARIO MISSIROLI



Reginald Owen nella parte di Talleyrand

GENESI DI UN FILM

INTERPRETAZIONE DI ZOLA

ACCADE molte volte di domandarsi, dopo aver visto un qualche film «storico», il perché di certe interpretazioni che, da un punto di vista obiettivo, sono del tutto ingiustificate. Almeno così sembrano e, forse, spesso lo sono senz'altro. Queste interpretazioni possono essere originate da due motivi: da ignoranza di fatti, oppure da esigenze d'intreccio e del gusto del pubblico. Vogliamo qui dunque se-

guire un poco il lavoro di alcuni uomini che hanno presieduto alla fase preparatoria del film LA VITA DI ZOLA. Ne risulteranno, come si vedrà, considerazioni molto interessanti.

Riassumiamo brevemente i fatti ai quali il film si riferisce.

Nel gennaio 1895 il capitano Alfredo Dreyfus, giudicato colpevole di tradimento, fu depor-



Un'inquadratura



L'attore Paul Muni com'è



L'attore trasformato in Emilio Zola giovane...



...e in Emilio Zola vecchio



Emilio Zola (da una stampa dell'epoca)

tato all'Isola del Diavolo. Due anni dopo, mentre da un lato si chiedeva la revisione del processo e dall'altro s'infieriva ancora contro il condannato, Emilio Zola interveniva decisamente nell'«Affare Dreyfus», lanciando il 13 gennaio 1897 il «J'accuse», pubblicato da Georges Clemenceau. Zola fu costretto a rifugiarsi in Inghilterra, mentre il 3 gennaio 1899, Dreyfus veniva riportato in Francia per il secondo processo che lo condannò di nuovo. Un terzo processo cominciò nel 1903 presso la Corte di Cassazione e la sentenza, che si ebbe il 12 luglio 1906, riconosceva l'innocenza di Dreyfus. Zola era morto da quattro anni.

L'affare Dreyfus è l'episodio verso il quale il film gravita, dopo aver mostrato la carriera di Zola dalla povertà della sua prima oscura attività letteraria, ai grandi successi. Questi, dunque, i fatti sui quali si sono gettati Heinz Herald e Geza Herczeg, incaricati di preparare il soggetto. Ora si è aggiunto Norman Reilly Raine che ha curato l'adattamento cinematografico del soggetto e, con gli altri due, ha steso la sceneggiatura. A loro dispo-

sizione il dott. Hermann Lissauer del reparto ricerche.

Dopo aver accumulato un'infinità di materiale da qualsiasi fonte provenisse, il primo problema fu la selezione degli avvenimenti storici da mostrare nel film. Bisogna, qui, tener presente l'interpretazione data alla figura di Zola, il quale viene mostrato soprattutto come il difensore della verità, il genio ribelle che ebbe il coraggio di opporsi ai potenti, il campione della democrazia. La povertà iniziale dello scrittore è mostrata, perciò, quale conseguenza del suo amore della verità, in modo da giungere naturalmente alla presa di posizione nell'Affare Dreyfus.

Ed ecco ora le principali differenze dalla realtà storica: 1) Nel film, *Nanà* è il romanzo che dà la celebrità a Zola mentre è opera dell'ultimo periodo di attività dello scrittore; 2) nel film, Zola si decide ad intervenire nell'Affare Dreyfus dietro la preghiera della moglie di Dreyfus, che si reca a fargli visita: questa visita non avvenne mai; 3) nel film si mostra il dissidio del pittore Cézanne con Zola (essi avevano vissuto insieme la fanciullezza), mo-

tivandolo col disgusto che egli provò visitando la ricca casa dello scrittore divenuto celebre (gli disse che «si era ripulito e che, divenuto soddisfatto di sé, si era imbottito nel corpo e nello spirito»); il dissidio si ebbe, invece, per un libro di Zola sopra un pittore; 4) nel film c'è un solo processo a Zola; i processi furono due e Zola si recò in Inghilterra dopo il secondo; 5) nel film, Zola muore la notte precedente alla riabilitazione di Dreyfus (1906), quattro anni dopo, cioè, la sua morte reale (1902).

Esistono delle ragioni che spiegano (non diciamo «giustificano», in quanto che non vogliamo qui fare alcuna opera di critica positiva o negativa ad un film non ancora in distribuzione sul mercato italiano) che spieghino, ripetiamo, tali falsificazioni? Alcune di queste ragioni sono intuitive: per l'intervento della moglie di Dreyfus presso Zola o per il rimprovero di Cézanne. Ambedue forniscono immediati spunti drammatici ad azioni che necessitano di un visivo punto di partenza. Per quanto riguarda *Nanà*, la ragione sta nel modo stesso con cui gli scrittori della sceneggiatura hanno dato origine al romanzo: Zola incontra una povera donna di strada e la salva dalla polizia. Costei gli racconta la sua storia; *Nanà* nasce di qui. E questa è anche una maniera di sintetizzare il naturalismo romantico di Zola. Inoltre: che i due processi siano stati riuniti in uno è pienamente chiaro per la necessità di stringere fatti lontani, pena il difetto dell'unità drammatica dell'opera; che Zola muoia quattro anni dopo trova spiegazione nella volontà dell'effetto: si attende di momento in momento la riabilitazione di Dreyfus e Zola, che per essa ha combattuto ed ha sofferto, muore. Un effetto che non si può negare e che senza dubbio mancherebbe qualora si fosse mantenuta la verità storica. Per il resto vediamo ora le dichiarazioni di Raine: «La creazione di figure quali Zola e Dreyfus spetta almeno per il 50% agli sceneggiatori che le hanno analizzate e svolte minuziosamente, tanto da arrivare, nello scenario, a fissare le caratteristiche di montaggio (soprattutto quelle necessarie a segnalare i passaggi di tempo) e molti altri dettagli. Possiamo, però, dire che si è piuttosto trattato di eliminare che di creare. Abbiamo usato solo il materiale che serviva ad accentuare il carattere drammatico del racconto».

Ed ecco ora alcune trovate aggiunte da William Dieterle, regista del film, nel corso della lavorazione: 1) Un *fondus* ottenuto con l'oscuramento provocato dall'abito che Zola lancia contro l'obbiettivo, per la gioia di aver trovato un'occupazione (nella prima parte del film); 2) Dreyfus che, liberato di prigione, esce esitante dalla sua cella e poi vi ritorna e poi ne riesce, quasi non si rendesse bene conto della libertà; 3) la mano dell'*attaché* tedesco affida al piccione viaggiatore il documento di Esterhazy, causa di tutto, ed un'altra mano lo toglie poi dalla capsula e lasciando, come si voleva, incerta l'identità del personaggio cui appartiene, si capisce che è francese perché si ode, intanto, la Marsigliese.

Altre dichiarazioni di Raine: «Film quali LA VITA DI ZOLA, PASTEUR ed altri, fondano la loro psicologia sul fatto che la gente ama prendere le parti del perseguitato, sostenere i de-

boli che sono nel giusto, e atteggiarsi, genericamente, a protettrice. Quando vede che Zola prende le parti di Dreyfus ne gode e vuole, con tutta l'anima, aiutarlo». Non è questa una piccola lezione di psicologia cinematografica?

Ma non basta: ecco, per esempio, la psicologia del pubblico tenuta presente e studiata dallo scenografo del film, Anton Grot. Egli doveva mostrare principalmente due ambienti: quello della povertà, cui appartenne in un primo tempo Zola, e quello del lusso, dell'aristocrazia e dei militari. Sul finire dell'Ottocento, i ricchi amavano lo sfarzo del ninnolo, la tappezzeria, le collezioni di antichità; sovraccaricavano le pareti delle loro case di ogni genere di roba. Grot ha un po' attenuato questo aspetto per dargli, però, il massimo risalto nella casa di Zola arricchito, in modo da accentuare il contrasto con la povertà di prima; ma, il che è più interessante, non ha insistito su questa povertà, attenuandola, anzi. Ha detto Grot: «Se avessi mostrato troppo crudamente la miseria, il pubblico ne avrebbe rabbrivito e questo non è affatto desiderabile. Del resto, l'idea della miseria si dà più col dettaglio che con la massa: si tratta di sentirla nei muri, nelle porte, nei mobili...».

Paul Muni, nella sua interpretazione di Zola (ed anche qui ci manterremo alla notazione dei fatti materiali), ha voluto mantenere il tipo dei passati ruoli: si è, cioè, trasformato

fisicamente nel personaggio. Gli sceneggiatori e il Dott. Lissauer gli hanno spiegato le caratteristiche di Zola e gli hanno fornito il materiale di studio.

Zola aveva le spalle un po' curve ed era miope. Aveva una risata caratteristica, un modo speciale d'infilarsi il tovagliolo nel colletto o di reggersi la fronte con le mani; aveva paura delle correnti d'aria e soffriva di raffreddori e di altri piccoli malanni; era assai irascibile. Ma, soprattutto, aveva caratteristiche fisiche del tutto diverse da quelle di Muni. Qui è intervenuto Perc Westmore, esperto di truccaggio, e tutto si è aggiustato. Zola aveva la fronte alta, la faccia larga e pesava circa 90 chili; Muni ha invece la fronte bassa, la faccia piuttosto stretta e pesa non più di 70 chili. Non si è fatto altro che alzare la fronte portando più in alto l'attaccatura dei capelli mediante il Latex, composizione di gomma grezza che si adatta sul cuoio capelluto e viene dipinta dello stesso colore della pelle; altro Latex si è applicato alle guance. Il corpo è stato ingrossato con cuscini e, in quanto alla barba, essa è generalmente falsa: in alcune scene è vera, salvo che sulle guance. «Muni è veramente Zola», hanno detto, orgogliosi, gli americani. E il film di Dieterle è veramente «La vita di Zola» se lo consideriamo come uno dei tentativi di illuminare i fatti reali nella forma di un romanzo attuale ed efficace.

DOMENICO MÈCCOLI



Mario Ferrari in 'Luciano Serra pillole'

Colpa degli attori?

Caro Direttore, l'editoriale del n. 32 di *Cinema* tocca direttamente gli attori di teatro. Un partito preso? Non posso crederlo, dopo che il cinematografo di tutto il mondo ha consacrato fra i suoi migliori attori quelli venuti dal palcoscenico.

Si può forse sostenere che gli attori di teatro non hanno capito, almeno in maggioranza, il cinematografo, il quale ha esigenze tecniche ed artistiche che sono agli antipodi rispetto a quelle del teatro. Di chi la colpa? Io ho sempre pensato che sia sì degli attori, ma qualche volta anche di chi deve guidarli. Solo che il pubblico vede e giudica sempre gli attori. Ed anche quando i registi sappiano essere all'altezza del proprio compito, come si fa ad avere una recitazione corretta quando i copioni sono infarciti di frasi da far drizzare i capelli ad un calvo?

Cominciamo quindi dall'origine se si vuole che anche gli attori di teatro che fanno del cinematografo siano compenetrati totalmente dei difficilissimi dogmi di questa arte. Creiamo dei soggetti, sceneggiatori, dialoghetti, degli scrittori cinematografici, infine; poi affidiamo il loro lavoro a registi che sappiano far recitare per il cinematografo anche gli attori di teatro; preoccupiamoci che i fonici non obblighino *sempre* il disgraziato attore a urlare una frase che va mormorata perché così si tradisce, anche con la voce, quella naturalezza, quella verità che il cinematografo può e deve, a differenza del teatro, sempre realizzare.

Scusi molto questa tirata e mi creda cordialmente suo

MARIO FERRARI

La lunga esperienza teatrale e cinematografica fornisce senza dubbio a Mario Ferrari gli elementi per scrivere quanto abbiamo sopra stralciato da una lunga lettera che egli ci ha inviata. E non entriamo nel merito delle sue considerazioni, pur riconoscendo che davvero tutta la colpa non può essere addossata all'attore. Ma dobbiamo far rilevare a Ferrari che l'Editoriale da lui citato non era affatto rivolto contro gli attori di teatro che fanno del cinematografo. In quell'articolo si voleva porre semplicemente il problema del rinnovamento dei quadri, così cocente per la nostra cinematografia come per le cinematografie straniere. Si rassicuri, quindi, Ferrari e con lui gli altri attori: i «buoni» attori hanno ed avranno sempre la nostra simpatia.



Un'altra inquadratura del film 'La vita di Zola' (Warner Bros.)

Accuse contro Hollywood: lo scrittore nella ghiacciaia.

Ben Hecht, uno degli scrittori giovani americani più vivi e immaginosi, il quale con Mac Arthur ha tentato senza successo di dar vita a una produzione seria (ricordate DELITTO SENZA PASSIONE?) e poi ha scritto molte cose meramente commerciali, ha parlato duramente, col suo linguaggio crudo e caratteristico, contro Hollywood. Ecco che cos'è uno scrittore, là: «Tu puoi guadagnare 60.000 dollari alla settimana e tuttavia essere ritenuto un affamato. Puoi guadagnare 60.000 dollari e ritenerti egualmente trattato malamente, perché sei stato pagato a quel modo dopo essere stato costretto a ripulire i panni sporchi di qualcun altro. Ti accecano con uno stipendio vistoso perché tu dia la fama ad altre persone. Devi dare espressione alle brame inarticolate che pulsano nel petto del tuo principale. Tu sei relegato in una ghiacciaia il cui coperchio è d'oro. Non fai altro, in fondo, che stenografare i messaggi del principale. Sei una matita spiritosa, un pupazzo che fa sì, sì con la testa, nelle mani del tuo padrone». Cociore aggressivo ed espressivo. Ed ecco il commento ipocrita della rivista che pubblica la sparata di Hecht: «Ma il cinema non è l'arte dello scrittore; è l'arte del regista». Giusto: ma dirlo a Hollywood! Là il regista è, per esprimersi al modo di Hecht, una mano spiritosa (ma quantata).



Trasformazione dionisiaca del mondo cinematografico?

«È dunque venuto il momento di liberare gli spiriti impazienti, di scatenare le fantasie, di far saltare gli schermi che la pratica sonnolenta del cinema commerciale tende sempre a restringere. Apollo s'addormenta! Bisogna lanciare in volo Dioniso attraverso il mondo cinematografico chiamandolo in aiuto dei letterati, dei pittori e dei drammaturghi. È necessario creare nel mondo una grande corrente di collaborazione, mescolando le idee, gli stili, gli artisti». Così proclama con parole patetiche e accento roboante P. A. Harlé in un editoriale sulla rivista *La Cinematographie Française*. Tipica irrucenza francese, che non tien conto delle proporzioni, né del peso delle parole, né del buon senso. La fotografia illustra la visione di Harlé, concretizzandola: c'è una certa confusione, ed è la stessa che brilla nei termini classicheggianti enunciati dallo scrittore.

Divertimenti di De Mille.

Il regista ha festeggiato in gran pompa il suo 56esimo compleanno. Da quando s'è incontrato con i romani antichi e con Cleopatra, il brav'uomo si concede degli eccentrici spassi. Ora sta facendo un film sulla pirateria; e nel giorno del compleanno ha invitato 300 amici a un pranzo in costume. «Pranzo creolo», com'egli ha detto. Cecil Blount ha utilizzato gli scenari del film, e precisamente quello rappresentante la stanza da pranzo del pi-

rata Jean Lafitte in Baratarie, a 100 miglia da New Orleans. (Ma può anche darsi egli abbia fatto costruire tutto per l'occasione). Gli invitati erano camuffati da pirati, e Fredric March, protagonista del film, faceva gli onori di casa truccato da Lafitte. Tutte le portate erano secondo la cucina creola: ricette ritrovate da Idwal Jones, straordinario uomo: nello stesso tempo scrittore e «campione americano» di culinaria...



Peripezie degli attori europei a Hollywood.

Quando gli attori europei vanno a Hollywood, una grave perplessità li accompagna: non sanno mai che cosa succederà di loro. Un viso allungato diverrà piatto? Un temperamento comico si muterà in drammatico? Due recenti metamorfosi fisiche - e più che fisiche - sono toccate a Isa Miranda e a Simone Simon. Isa Miranda trovata in un momento di distrazione (il giorno seguente alla manipolazione dei suoi lineamenti, effettuata dal truccaggio di Hollywood) davanti allo specchio, credette d'aver aperto la porta a un'illustre visitatrice e disse con la sua timida voce: «S'accomodi, Miss Dietrich, sono molto lieta di fare la sua conoscenza». Spersonalizzata, forse, anche se abbellita. E non vorremmo che la sovrana nitidezza di stella standardizzata di cui oggi è fornita, legasse la sua mimica, soffocasse domani la sua sensibile melanconia. Simone Simon, piccola fanciulla ingenuamente sensuale, è divenuta nell'aspetto una *vamp* minore equivoce e senza ritugno, coi lineamenti stirati.





I RAGAZZI EROI DEL FILM

RAGAZZI-EROI: si pensa subito ai RAGAZZI DELLA VIA PALI: eroi di una battaglia tra fanciulli, ad imitazione dei grandi. Le fotografie pubblicitarie del film, diramate allora dalla Casa produttrice, mostravano in primo piano Nemecek e compagni, e dietro, sfumate, ombre di soldati combattenti, in posizioni analoghe a quelle dei fanciulli. I piccoli combattenti avevano creato il loro campo di battaglia in un cantiere di lavori per la costruzione di una casa: le loro barricate erano le impalcature; le travi, le mattonelle, gli avvallamenti naturali del terreno servivano da

trincee. Se Frank Borzage nel tradurre sullo schermo il romanzo di Ferenc Molnar, era portato a fare un parallelo tra i piccoli uomini e i grandi, non dimenticando il lato umano della vicenda (e il titolo originale era, infatti, *NON C'È GLORIA PIÙ GRANDE*), un nostro cinematografista, Alberto Mondadori, nell'impegnarsi a fondo con un « formato ridotto » dei più importanti, aveva preferito insistere sulla parte umana, senza fare riferimenti. Sono passati tre anni da quando questi due film vennero proiettati: nella storia del cinema professionale l'uno, del cinema ridotto l'al-

tro, essi occupano un posto significativo ed originale. Ma, dopo il film di Borzage, non si parlò più del « famoso » Nemecek: del piccolo attore George Breakstone (lo si è visto soltanto in *ACCADDE UNA NOTTE*, in un ruolo minore) che fu, a quell'epoca, una rivelazione; e che ne è stato di Haines (mi pare si chiamasse così) ovvero il lentigginoso « ragazzo della banana »? Qualche partecina di scarso rilievo, soltanto. Dei « ragazzi della Via Pal » facevano parte Jackie Scarl, il « cattivino » che rivedemmo in *PICCOLI UOMINI*, e Frankie Darro, un ex bambino prodigio che fu ai tempi del muto contrapposto a Jackie Coogan, l'asso dei bambini sullo schermo; oggi ambedue sono degli ometti, dei bravi giovanotti e se non erro si sono anche sposati. Lo schermo pare non ammettere i giovanetti, dai sedici a ventuno; ha fatto eccezione



Pino Locchi, uno degli interpreti del film: *Il Canale degli Angeli*, di Francesco Pasi-Pelti



Jackie Cooper nel film M. G. M. *Tre strani amici*

per Richard Cromwell cui si addiceva perfettamente il ruolo di David nell'*TOMO E LA BESTIA*; e Cromwell, diventato più grande, fu uno dei *LANCIERI DEL BENGALA*. Ma il cinema americano ha avuto sempre una particolare predilezione per i bambini e i ragazzi attori; prima per quelli poi per questi, in quanto gli « assi » sono cresciuti: e gli « assi » sono Jackie Cooper, Freddie Bartholomew e Mickey Rooney. Il loro film: *SIMPATICA CANAGLIA*, dove attorno ad essi c'era uno stuolo di ragazzi di tutti i generi. Ma su di loro punta, anche dal lato commerciale, l'industria di Hollywood. Sono note a questo proposito le cause nei riguardi del piccolo Freddie, tutelato da una zia che ha molte pretese e che pretende sia pagato bene; dalla sua prima apparizione in *DAVID COPPERFIELD* a oggi, Bartholomew è passato infatti di



Robert Lynen in 'Poil de Carotte'

tieri popolari dove Broadway che traversa la penisola di Manhattan è sporca, e i negri che vengono dal quartiere di Harlem camminano impunemente e i *poli-cemen* danno gli scappaccioni ai ragazzi. Uno di questi ha un nobile scopo: mettere al cimitero una lapide, con l'angelo protettore scolpito sopra, sulla tomba del padre « elettrizzato »; ma il padre forse è innocente, è stato un *gangster* senza colpa o almeno senza iniziativa, « trascinato » dai cattivi compagni. Anche i colleghi di scuola del piccolo Freddie, e cioè Mickey e Jackie,



Le tre fanciulle del film 'La cel'unnia' (Artisti Associati)

successo in successo: il suo tipo di inglese delicato, di giovanetto di buona famiglia educato a Eton, di questo PICCOLO LORD FAUNTLEROY, timido e nello stesso tempo ricco di risorse, ha conquistato il pubblico americano; ed è nettamente in contrasto coi « ragazzacci » di Hollywood, con i « boys » delle strade di New York a numeri bassi. Di quelle strade dei quar-

e tutti quelli di contorno ad essi, sono cattivi compagni: ma alla fine si redimeranno e diventeranno bravi ragazzi: è stato proprio il timido Freddie che ha influito sulla trasformazione; Freddie che è capace di ostentare la sua fiera per quanto preso a pugni dai colleghi; come il giovanetto delicato di SIMPATICA CANAGLIA, così Harvey di CAPITANI CORAGGIOSI, dov'egli è

alle prese coi grandi; e qui e là avviene sempre una trasformazione del carattere: il fondo morale è salvo. Studiare la psicologia dei ragazzi non è cosa del tutto facile, per lo meno non è argomento di ogni giorno. In America vi si è accinto particolarmente Rowland Brown, che di SIMPATICA CANAGLIA ha scritto il soggetto e del quale ora si sta realizzando in film



Billy Meuch e Jackie Morrow in 'Piccoli G. Men' (Werner Bros.)



Franco Brambilla, nel film di Blasetti 'Vecchia Guardia'

un'altra vicenda, IL RAGAZZO DI STRADA, che una casa minore produce e Jackie Cooper interpreta. Cooper, che fu designato col CAMPIONE quale successore di Coogan e proviene dalla « Our Gang » di Hal Roach, è quasi un giovanotto. Mickey Rooney è il terzo della combriccola; lo vedemmo nel RIFUGIO e in MERCANTE DI SCHIAVI (in un ruolo disegnato dal romanziere Faulkner con vivezza); ma Rooney fu anche il folletto Puck del SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE; oggi anch'egli passa da una interpretazione all'altra.

Ultima scoperta americana: Billy e Bobby Mauch; i due gemelli attori, uno dei quali apparve la prima volta in AVORIO NERO; e insieme li vediamo in questi giorni in IL PRINCIPE E IL POVERO; ma altri film si preparano per loro.

Se il film americano preferisce i film per ragazzi, adatti anche ad essi come spettatori, il cinema europeo oltre ad essersi limitato nella produzione di film di ragazzi, preferisce il film di ragazzi per i grandi, il film psicologico. Si pensa alla didascalia di Vamba per *Il giornalino di Gian Burrasca*: « dedico questo libro ai bimbi d'Italia perchè lo facciano leggere ai loro genitori » (a proposito, si potrebbe farne un film di *Gian Burrasca*, non vi pare?). La Germania ha prodotto, è vero, LA TERribILE ARMATA da *Emil und die Detektive* di Kaestner, ma mostra poi una particolare attitudine per i film psicologici: vedi SEGRETO ARDENTE, da *Adolescenza* di Stefan Zweig, col piccolo attore Hans Joachin

Schaufuss. In Francia c'è Serge Grave (il film da lui interpretato I GRANDI di Gandéra, è un film per i grandi); e c'è Robert Lynen, famoso, soprattutto, per POIL DE CAROTTE; in Gran Bretagna, Desmond Tester. In Italia? Viene subito alla mente Franco Brambilla, un vero « piccolo eroe » nel ruolo di Mario di VECCHIA GUARDIA; e con lui Pino Locchi, più bambino che ragazzo, almeno quando apparve nel CANALE DEGLI ANGELI; e posso dire, per una piccola esperienza in proposito, che i ragazzi è molto facile dirigerli. Un esempio lo abbiamo proprio in questi giorni col film LUCIANO SERRA PILOTA, dove un bambino, fino a ieri assolutamente

sconosciuto, si è dimostrato un vero attore. Credo infine che studiare da noi qualche film per ragazzi non sarebbe inopportuno. Il successo del film americano per ragazzi è, in parte, una garanzia. Ma non vorrei dimenticarmi, nel finire l'articolo, di aggiungere, all'elenco dei ragazzi maschi, quattro fanciulle che per la loro intraprendenza possono essere accolte nella comitiva: una è Bonita Granville (VERGINE DI SALEM, LA CALUNNIA), le altre le TRE RAGAZZE IN GAMBA, guidate dalla spavalda Deanna Durbin: più viva certo e più attraente di Shirley Temple, e soprattutto più « vera ».

FRANCESCO PASINETTI



Due interpreti del film Columbia 'I ragazzi della via Pat'

MA CHE COS'È QUESTO CINEMA?

III - PERCHÈ VADO AL CINEMA

FORSE LA DOMANDA più imbarazzante della nostra inchiesta sul cinema è la seguente:

Qual è, in generale, la ragione per cui la sera vi decidete ad andare al cinematografo? E con che criterio scegliete il cinema al quale vi recate? Facile rispondere alla seconda domanda; i criteri possono essere tanti, ma sempre pratici. Generalmente è il film stesso a determinare la scelta della sala cinematografica; può anche darsi sia il prezzo d'ingresso o il decoro dell'ambiente. In ogni modo, si sceglie il cinema sempre con un criterio preciso, criterio, comunque, che non offre più di un mediocre interesse riguardo alla nostra inchiesta. Ma perché si va al cinema? È difficile rispondere con precisione. Non sempre si va al cinema per vedere un bel film, divertirsi o passare il tempo. «Il cinema», ha risposto un rappresentante di commercio, «è talmente entrato nel costume della nostra epoca, che non è facile precisare, fra quel complesso di curiosità - educazione - diletto - passatempo, la ragione per cui si va al cinematografo». Il cinema è dunque un complesso di curiosità - educazione - diletto - passatempo, ma, nello stesso tempo, non è precisamente nessuna di queste cose in particolare. Si può dire che questa non è l'ultima delle ragioni che rendono incerta la risposta, mentre è vero che quando una cosa entra profondamente a far parte delle nostre abitudini, quasi se ne dimentica la funzione, e il suo valore più autentico sfugge. Vi sono delle volte che si esce di casa senza sapere dove andare e perché si esce. Tante volte si entra in un cinema quasi per caso o per un fatto nervoso, spinti soltanto dall'abitudine. Un ingegnere ha risposto alla nostra

domanda con queste parole: «Vado al cinema per far piacere a qualcuno» (*inublesse oblige*). Un impiegato di banca, con queste altre: «Molte volte non vi è nessuna ragione. Altre volte invece vado al cinema perché fuori piove». In fondo, tali risposte, anche se hanno un'apparenza evasiva o ironica, e forse appunto per questo, sono più intelligenti di quel che sembra. Esse riescono a spiegarci meglio di tante altre che cosa veramente sia questo cinema: un fenomeno, cioè, importante non solo dal punto di vista della cultura e dell'arte, anzi, diremmo senz'altro da quello del costume. Lo stesso impiegato di banca, del resto, quando risponde al quesito: «Vi fa piacere o vi annoia se un film espone nella sua trama un problema, morale, sociale o altro?», dice: «Non amo i problemi morali o sociali esposti nei film. Il cinema mi piace come narrazione contemporanea o storica, come creazione di vicende che appassionino o divertano le masse e, dove possibile, con tali mezzi le istruiscano. Per i problemi morali e sociali vi è un altro vastissimo campo: quello delle chiare letture». Ora, è difficile trovare nel pubblico medio tanta saggezza e, perché no?, tanta precisione. Le possibilità e i limiti della cultura cinematografica sono implicitamente enunciati con finezza e discrezione, tali da mettere in guardia tutti quelli che appaiono facilmente disposti ad un entusiasmo non sempre adatto per giudicare un fenomeno abbastanza complesso, e la cui importanza ed efficacia culturale si ottengono proprio quando si sappia vederne i limiti, ossia definirne la libertà e le possibilità. In genere, l'esposizione dei problemi morali e sociali, nei film, non è gradita al pubblico se non quando tali problemi vengano posti indirettamente e solo per allusioni. Ma in fondo, il pubblico dimostra di amare i problemi più che la poesia. Una ragazza milanese dice senz'altro di preferire «un film che si ponga un

problema o abbia una tesi: tenendo conto della funzione sociale dell'arte, trovo che questo è un punto vitale per il film e per le persone che lo hanno creato». C'è, insomma, nel pubblico, troppa ingenua serietà. La funzione sociale dell'arte si svolge per vie assai più segrete e suggestive di quelle che offrono i problemi esplicitamente affrontati.

Le donne, naturalmente, appaiono più contraddittorie ed enigmatiche. Una casalinga comense scrive: «Talvolta, quando più irresistibile è in me la noia, quando più acuti diventano il desiderio e la nostalgia di evadere dalla piatta realtà, quando insomma le idee più melanconiche scelgono per abitazione la mia anima, cerco di fare una cura intensiva di cinema a buon mercato nelle sale di terzo ordine». Una donna che abbia il gusto delle sale di terzo ordine e abbia strane inquietudini, fa

pensare che le sue preferenze cinematografiche si orientino verso certa produzione raffinata, dove ci sia più estetica che problemi. Al contrario, sentite cosa dice: «Se il cinema è stato definito il libro visivo per eccellenza, esso ha una vera e propria missione da compiere presso l'umanità. Epperò deve entusiasmare ed educare le folle, con opere d'arte in cui siano dibattuti tutti i più attuali problemi: psicologici, umani, morali, ecc.». Qui, sembra parlare un membro di qualche associazione femminista, piuttosto che una donna annoiata e sognatrice, quale si era dimostrata con le altre dichiarazioni.

In ogni modo si può essere certi che il pubblico va al cinema troppo carico di esigenze «spirituali». «Vado al cinema perché nessun'altra forma di spettacolo mi interessa» scrive un impiegato ministeriale. «Qualche volta per ammazzare il tempo, ma quasi sempre per esigenza spirituale». Non si annoia dei problemi morali o sociali che il film può esporre «poiché il film è l'arma più forte per imporre idee e problemi, anzi, in questa funzione catalizzatrice consiste la sua ragione d'essere e la sua perenne vitalità. Fra i migliori esempi ricordo ALLELUJA di Vidor e L'IMPAREGGIABILE GODFREY di La Cava». Evidentemente il pubblico intende per problemi morali o sociali del film una conclusione più o meno precisa della trama e delle azioni dei personaggi, ma è strano come tale conclusione sia intesa come un'idea vera e propria. Dalle parole qui sopra citate, ci si aspettava qualche esempio più coerente, un esempio di qualche film magari propagandistico e «oratorio», giacché i problemi di ALLELUJA e del GODFREY, se mai ve ne fossero, sarebbero problemi di carattere artistico.

Dobbiamo notare fra parentesi una cosa singolare: come, cioè, in nessuna risposta siano preferiti i film di vita tipicamente americana come quelli di *gangsters*, mentre sappiamo il successo che essi riscuotono nelle nostre sale cinematografiche. Ma forse il pubblico è più romantico di quel che si creda. Un commerciante trentino scrive addirittura d'essere spinto «irresistibilmente verso i film romantici che commuovono e fanno piangere, o verso quei drammi dolorosi che danno emozione e tristezza. Quando, con sole poche lire, io riesco a soffrire tutta la sera, mi sento un uomo felice». Romantico anche quando, uscendo dal cinema, cerca di trarre le sue conclusioni discutendo su ciò che ha visto. Quasi tutti, dopo avere assistito alla proiezione di un film, vogliono avere la mente lucida e pronta alla critica. Tuttavia, qualcuno ha perfino orrore di doversi svegliare da quella specie di sogno che per lui rappresenta la visione di un film. Un impiegato di Roma dichiara: «Dopo aver visto un buon programma cinematografico, vorrei non muovermi, non vedere né sentire alcuno. Voglio che tutta l'anima mia a tuffo in quel bagno ideale se ne pervada, assimili tutte le emozioni. Mi scorcherebbe perfino la vicinanza di una bella maschiotta, tanto vorrei essere solo con me. E dopo ogni spettacolo vorrei tanto scrivere, cantare, suonare... Mi esalta il cinema e mi ispira! Spesso tale è l'esaltazione che mi dà la febbre. Così fu quella beata sera che io vidi MARGHERITA GAUTHIER». Un torinese, di professione «uno del gas», come egli stesso si definisce, scrive: «Quando esco dal cinema, dopo la proiezione di un film americano alla CAPITAN BLOOD, mi pare che prenderei a schiaffi chi osasse solo di guardare la mia donna; che mi getterei dal secondo piano sulle spalle di chi si azzardasse di molestare una ragazza, rotolando con lui fino alla mia vittoria finale e faccio proponimenti di intensificare i miei esercizi sportivi. (Poi scendo dal tram in corsa e cado)». G. V.



CHE BEL REGALO!

Finalmente
ti sei persuaso
ad abbonarmi
a "Cinema"!

MONDO PITTORESCO, vario, interessante e nuovo anche quello degli operatori e specialmente di quei primi maestri di luci che venivano alla fotografia in movimento dalle più imprevedibili e strane vicissitudini della vita. Io pochi ne conobbi intimamente. Ma quei pochi assai bene. Son quelli con cui lavorai ai film miei in quella stretta cordialità di rapporti che ho sempre considerata necessaria tra chi governa un film e chi lo fotografa.

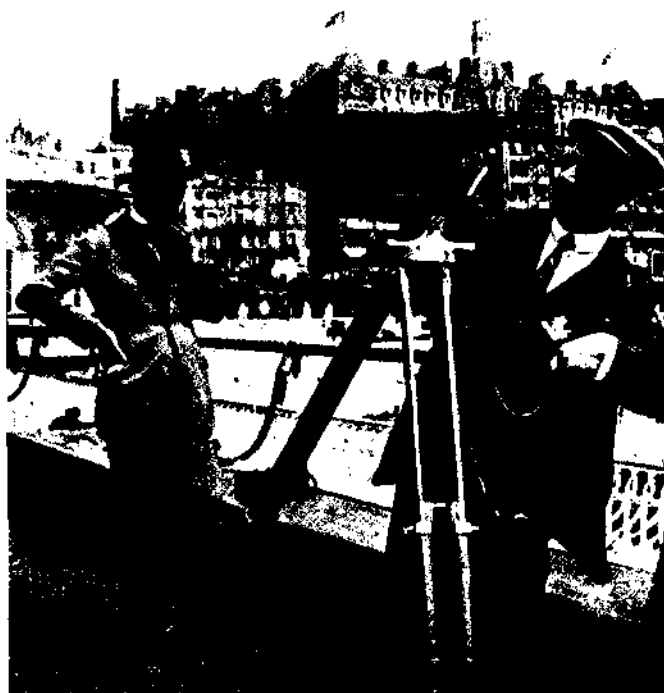
Il primo che conobbi fu Carlo Montuori. Quelli che invece conobbi più a lungo furono Alfredo Donelli e il della Valle. Ma il più pittoresco fu Giovanni Grimaldi e il più caro al mio cuore è suo figlio, che noi chiamavamo Grimaldino o Grimaldello secondo l'umor di giornata, ma che non siamo riusciti a chiamare mai Grimaldaccio tanto il suo sorriso di ragazzo napoletano scanzonato e cordiale disarmava, anche in caso d'errore da parte sua, qualsiasi risentimento. Aveva invece, dietro le lenti, l'aria sempre imbronciata, ma il cuore d'oro, il caro Carlo Montuori, appassionato di fotografia cinematografica, fratello d'un prefetto del Regno, uomo-centauro come io lo chiamavo: ché se i centauri eran uomini che facevan tutt'uno col loro cavallo, Montuori faceva, e fa ancora, tutt'uno con la sua macchina da presa. Io gli vidi girare i miei primi film con Bugnano: SIGNORINA CICLONE; IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI; EMIR CAVALLO DA CIRCO. Mirabile fotografo, con un prodigioso senso della luce, quando la fretta costringeva a girare con mediocri od erronee illuminazioni, Montuori, silenzioso e accorato dietro la sua macchina, sembrava un vecchio bambino che stesse per piangere. Quando invece il sole era a pieno là dove lui esattamente lo voleva, né più qua, né più là, Montuori diventava d'una fulminea sveltezza e non si aveva il tempo di dirgli «gira!» che lui già da sé aveva «girato». E solo una volta, finendo il film in teatro Ivo Illuminati con altro operatore, io dovetti dare a Carlo Montuori, in un esterno milanese di giardino, il sommo dolore di girare non solo con le nuvole, ma addirittura sotto la pioggia. Ma non c'era da discutere. Alle due del pomeriggio, come ho già raccontato, Luigi Serventi, protagonista del RE, doveva battersi in duello a San Siro e — tutto è possibile — il suo fiero avversario, che covava il rancore da un mese, poteva anche ammazzarlo o sfidarcelo. Era dunque indispensabile girare comunque l'ultima scena. «Piove! — brontolava Montuori col muso lungo. — Piove! E se giriamo così avremo delle fotografie tutte nere». Gli rispondevo: «Meglio averle nere che non aver nulla...». E si girò con Pintesa che, Serventi riuscendo incolume, quelle scene sarebbero state subito girate un'altra volta. Risento ancora la voce ansiosa di Montuori: «Me lo promette? Lei me lo deve promettere sul suo onore per la mia dignità di operatore, per la difesa del mio avvenire...». Giurai. Ma, quando offesi a Montuori, venti giorni più tardi, di rigirare, Montuori dichiarò: «Non occorre. Anche con la pioggia quelle fotografie sono venute bellissime. Io non ci capisco più nulla. Non ci si può più fidare neanche del sole...». Un altro operatore conobbi che, prima con Falena, poi con Gallone, vidi lungamente e silenziosamente lavorare. Il

Dodicesima

puntata

bravo, pallido, biondo e taciturno Guattari. Costui era la sorridente e mite vittima di Carmine Gallone capacissimo, per un «primo piano» di Soava vista dal basso, di metterlo con la pancia a terra alle otto del mattino e di tenercelo ancora, senza dargli né da bere né da mangiare, alle otto di sera. Ché un gran «primo piano» di Soava, vigilato da Gallone, eseguito da Guattari, durava su per giù questo tempo: cioè quanto ne potrebbe occorrere, in una rivista militare, alla sfilata di due o trecentomila uomini. Qui doveva invece sfilare per tre o quattro metri davanti al pubblico una squisita piccola donna che era sempre leggiadra comunque la si fotografasse. Ma sì... Andatelo a dire a Gallone! La luce non era mai buona. Le ombre non erano mai giuste. E senza fiatare, Guattari succube diceva di sì e ricominciava.

Trovai Alfredo Donelli, che ora gira in sontuosa automobile e vende macchine da fotografare invece che fotografare ancora, trovai Alfredo Donelli con le sue alte e sottili eleganze da asparagio alle prese coi tre Bianchi delle DO-RE-MI, uno dei quali, il padre, Cerbero dell'economia, non faceva che rimproverargli di consumar troppa pellicola. Calmo calmo, Donelli rispondeva: «Io l'impressione, signor cavaliere, la pellicola. Mica me la mangio...». Né quando io direttore gli avevo ordinato di venire in stabilimento con cinquecento metri di Kodak e Bianchi gliene dava invece duecento, Donelli lottava. Veniva su, fiacco e dinoccolato, con quello che gli avevano concesso. Poi, a pellicola esaurita, aspettava tranquillamente, seduto dietro la macchina a braccia conserte, che io mi fossi baruffato per telefono col caro vecchio Bianchi e che la nuova provvista fosse arrivata su.



1921. Giovanni Grimaldi e Amleto Palermi a Londra

Non ho mai veduto uomo più olimpicamente sereno di Alfredo Donelli il quale, preciso, metodico, compassato, — ma sicuro infallibilmente dell'arte sua, — neppure sott'un tiro incrociato di pistole avrebbe affrettato uno solo dei suoi pacifici movimenti. Magro, agile, piccolo e tutto nervi, saltellava invece qua e là come un grillo, attorno alla macchina, il bravo della Valle che, in grazia di questa sua elettrica rapidità infaticabile, rese possibile che io vincessi, col barone Fassini, la scommessa di mettere in scena in sette giorni il «film record» che fu MIMI FIORE DI PORTO, spettacolo che per i capricci della censura, come ho raccontato, il barone Fassini ed io ci godemmo da soli, come il re Luigi di Baviera e Riccardo Wagner. Lo rivedo ancora, l'irrequieto della Valle, saltar qua e là a bordo della *Saint-Bon* e riuscire a raggiungere, non so come, una specie di miracolosa ubiquità per la quale, lasciandolo in un ponte della nave, lo ritrovai subito da quell'altra parte. Costretto dalla scommessa a far presto ad ogni costo, non badava a difficoltà e ogni luce era buona. Si raccomandava, sovvertendo così ogni legge tecnica dell'arte sua, alla bontà di Dio che solo poteva proteggerlo in tanta fotografica incoerenza. Caro della Valle che non diceva mai di no e, dove e come poteva piazzar la macchina, alla svelta girava. Ma non si sentiva tuttavia al sicuro. A cose fatte, a Roma, in proiezione, tremava: «Lei vince la scommessa e io ci perdo il posto...». Non fu così. La fotografia riuscì benissimo.

Chi non correva, anche prima che l'avessero messo a sedere, com'ora sta, negli uffici, era il vecchio e caro Grimaldi, gentiluomo di razza, marchese autentico, napoletano della più bell'acqua, discendente dagli illustri Grimaldi di Genova e superstiti di quel ramo di Grimaldi nizzardi da cui viene anche S. A. S. il principe di Monaco. Di gran nome e di largo censo, Giovanni Grimaldi — (nulla a che fare col famoso Grimaldi ministro che ha lasciato il nome ad un sigaro) — visse a Napoli, fino a quarant'anni, la vita dei giocondi perditempo che in quella adorabile città sanno perderlo più deliziosamente che in ogni altro luogo del mondo. Senonché Grimaldi non aveva tutt'e tre le passioni della gioventù ricca e spensierata d'allora: cioè donne, cavalli e giuoco. Lasciamo stare le donne per non suscitare, sia pure retrospettive, collere in famiglia. Ma i cavalli non interessavano Grimaldi, che andava sempre a piedi ai Circoli brillanti dove il giuoco — questo sì — gli portava via anno per anno, sempre aspettando le sognate risorse delle ore buone, il capitale a grossi bocconi. Il «violino d'Ingres» di questo appassionato giuocatore di carte non erano le scuderie da corsa o i begli equipaggi. Era, invece, la fotografia. Passione questa spinta sino al punto che il Grimaldi comprò uno studio fotografico per esercitarlo da dilettante, senza guadagnarci un soldo e anzi rimettendoci di tasca sua biglietti da mille per fotografare nelle più accconce pose e con luci azzeccate le più belle dame dell'aristocrazia napoletana. E Dio sa se ce n'erano, di belle dame, e se da Grimaldi si facevano volentieri fotografare. Fu la salvezza di Grimaldi il giorno

in cui l'avito capitale fu, spendi e spandi, *tabula rasa*. A quarant'anni, nel 1912, il Grimaldi si trovò a tu per tu con otto figliuoli e con la tasca vuota. Ma in pieno naufragio chi può pensare a salvarlo se non un ex-ufficiale di Marina? Inutile pensare allo studio fotografico. Non sarà mai possibile persuadere le belle signore fotografate gratis per tant'anni quand'e-

c'è una porta. Io, a passettini, mi avvicino a questa; quando sono a due passi, la raggiungo d'un salto e scappo fuori, deciso a tagliar la strada al leone spingendo il chiavistello. Ma il chiavistello non c'è. E allora è la lotta disperata. Da una parte il leone che con le zampe spinge per aprire; dall'altra parte io che con le braccia spingo per tener chiuso. Finché, a

un dato punto, non reggendomi più le forze, mi butto giù per le scale e in due salti - dieci gradini per volta - sono giù. Sento la gente gridare da tutte le parti: « Il leone... Il leone... ». Mi credo morto. Il leone l'ho alle spalle. È dunque l'ultimo istante della mia vita. Invece il leone non mi ha inseguito. Ed è lassù, affacciato a una finestra, a guardare che cosa fanno giù, in giardino, gli uomini, i poveri uomini, che mi raccolgono nelle loro braccia, svenuto... ». Grimaldi - che ci ride sopra - pagò con sette giorni di letto e di febbre di paura la sua avventura coi leoni di Schneider. E ora osserva bonariamente: « Dopo i leoni ero pronto ad affrontare, si capisce, anche le tigri reali: cioè le grandi e illustri prime donne... ». Cominciarono infatti allora le grandi serie di Pina Menichelli e di Lyda Borelli. Di questa ultima girò, da operatore principe, MALOMBRA di Fogazzaro, la STORIA DEI TREDICI di Balzac e la mia CARNEVALESCA. E il gentiluomo fotografo che aveva preso piacere al gioco fantastico degli schermi, a suo figlio Mimi, Domenico, che gli chiedeva a vent'anni che cosa dovesse fare, come se fosse nato solo per questo, rispose: « E che vuoi fare, Mimi? Che altro si può mai fare al mondo? Operatore... ». E oggi si duole che Mimi non abbia figliuoli, che l'ex-marchese, così popolare tra i più giocondi « vitaioli » di Napoli alla fine dell'Ottocento più scapestrato, vorrebbe anche col nipote continuare la felice dinastia dei Grimaldi fotografi. LUCIO D'AMBRA



Domenico Grimaldi operatore ad Axum durante la campagna d'Etiopia (ottobre 1935)

(Continua)

Accademico d'Italia

rano giovanissime, a farsi rifotografare, e a pagamento, ora che invecchiano. Senonché Guglielmo Torelli - popolare editore del vivace e ora defunto *Monsignor Perrelli* - ha riparato a Roma, alla *Cines*, nell'Ufficio soggetti. Ed ecco - da lui invocato - accorrere l'ex-ufficiale di Marina, il barone Fassini, a salvare dalle acque in cui affoga il bravo Grimaldi. Il fotografo dilettante diventò operatore senza troppo diletto. Ma tant'è. Bisogna vivere. E Grimaldi comincia coi documentari per diventar poi operatore di teatro. E se è vero che Dio li fa e poi li accoppia, doveva l'allegro Grimaldi diventar l'operatore dell'allegro Kri-Kri, un francese che allora era, nelle farse cinematografiche mute, un asso della comicità italiana. Bei tempi! Tutto da ridere. E il primo a divertirsi, mentre si gira, è proprio lui, Grimaldi. La mattina, quando esce di casa, avverte la famiglia: « Vado al teatro... ». E ci va sul serio. Tanto lo diverte veder le buffonate estemporanee di Kri-Kri che pagherebbe per assistere il giorno intero a quello spasso. Invece lo pagano. Ci son rovine che sono meglio del benessere. E Grimaldi, al lavoro, tra quei mattacchioni che gli ricordan gli altri lasciati a Napoli, ci sta benone.

Un giorno che si girava alla Cines una delle grandi scene impressionanti del *QUO VADIS?* Grimaldi riposava, ché ogni *troupe* aveva sospeso quel giorno il suo lavoro e tutto lo stabilimento era per Guazzoni. E Grimaldi vuol curiosare. Ma alla porta del teatro lo respingono: « Mi dispiace. Non passa nessuno... ». Ma Grimaldi conosce il teatro e sa d'una scala che va su, in alto, là dove si può vedere tutto benissimo. Senonché, arrivato in cima, mentre guarda sente terribili grida e un rumore di gente in fuga. Si volta per andare a vedere che cosa sia. Ma d'improvviso, voltandosi, si trova davanti un leone in libertà, col naso insanguinato...

« Io non scaccio come feci a non morire... », racconta il vecchio Grimaldi. - Da un lato del pianocottolo su cui siamo il leone ed io

LA PIANTA DI PIANTO

RIPOSATA E SORRIDENTE, l'attrice è stata depositata dalla sua auto alle soglie del teatro. In camerino, mani abili e delicate di truccatori e parrucchieri l'hanno sottoposta al lungo e gentile tormento di farsi il volto del



Le lacrime di Caterina Boratto nel film 'Vivere' (Appia)

suo « personaggio ». Ora la signorina è di scena. Entra in teatro; si svolgono i riti preliminari, si chiudono le porte, s'accendono le luci, si danno i segnali. E finalmente, « azione »! Si gira una scena molto patetica, in cui la protagonista dovrà spremere dalle sue ciglia, direbbero i poeti, rivi di pianto.

Come fare? La signorina, per quanto cerchi di investirsi della sua parte, non riesce a lacrimare. Il regista ferma l'azione, si arrabbia col crescendo di prammatica: niente. Allora si avvanza minaccioso, schiaffeggia la signorina. Eh sì: sono storie, sono indiscrezioni di teatro, che tutti han sentito narrare. Il cinema, quest'amorosa arte che per tre quarti è vissuta esaltando e cantando e incensando l'amore, il cinema oltraggia le regole della galanteria. *Le cinéma brave l'honnêteté*.

Ma anche questi rimedi estremi ed eroici qualche volta falliscono. Ce ne sono degli altri, più meccanici e sicuri. E siccome sono parecchi, la scelta dipende dal tipo di lacrime che occorre. Se si vuole un pianto diretto, si avvicina agli occhi un tubo di mentolo, oppure si sparge negli occhi, a mezzo di un contagocce contenente acqua pura o un leggero collirio, un determinato numero di gocce, corrispondente al numero delle lacrime che si debbono far versare. Per un pianto lento e pesante è molto adatta la glicerina. Questo è, d'altra parte, il più antico modo sperimentato: l'irritazione conseguente produce una lacrimazione naturale che, amalgamandosi con la glicerina, dà una perfetta illusione del vero; e probabilmente questo elementare ma efficace sistema non sarà abbandonato.

Resta a vedere poi se questa glicerina, che ha fatto piangere le attrici, arriverà poi anche a far piangere le spettatrici.



AMEDEO NAZZARI

«Non bisogna fossilizzarsi in un solo tipo d'interpretazione», dice Nazzari. «Io voglio dare un colpo di timone alla mia carriera».

AMEDEO NAZZARI era seduto ad un tavolo di ristorante. Finiva allora di mangiare. C'erano con lui Maurizio d'Ancora il quale, preso dalla nostalgia del cinematografo, è uscito nei giorni scorsi dalla compagnia di prosa cui si era unito, Cesare Zoppetti, Pietro Pastore, che annunciava a tutti la sua partenza per Hollywood («Ma nessuno ci crede» - mormorava sconsolato), e un piazzista di automobili il quale cercava di convincere Nazzari ad acquistare una fuori-serie a prezzo di favore. Ma con tanti «cinematografari» presenti al tavolo, il discorso non poteva avere come soggetto le automobili. Infatti, si venne a parlare delle ultime interpretazioni di Nazzari: IL CONTE DI BRECHARD e LUCIANO SERRA PILOTA che è ancora in lavorazione. «Ora basta!» - disse ad un certo momento Nazzari. La sua voce aveva la bella intonazione profonda che completa così bene la sua personalità artistica. «Finora ho sostenuto sempre dei ruoli di carattere forte, pesante. Il dramma era la mia preoccupazione dominante; ed in giro, nell'ambiente cinematografico, e forse anche nel pubblico, si è pensato e si pensa che quella sia la mia specialità e che non possa fare nulla di diverso. Io so che ciò non è vero. D'altra parte quello di cambiare, di mettermi nei panni di personaggi d'altro tipo, è un mio bisogno spirituale. Non bisogna fossilizzarsi in un solo tipo d'interpretazione. Io sono fermamente deciso a dare, fin da ora, un colpo di timone alla mia carriera.

«La commedia?» - chiedemmo.
«La commedia», - rispose. «O, comunque, ruoli in cui io, abbandonati i panni frusti e i modi trasandati, possa essere una persona elegante, possa infine essere pettinato per tutta la durata del film e vivere normalmente.

Sembrava che Nazzari, con queste parole, si fosse tolto un peso dallo stomaco. Respirò soddisfatto. «Ciò non vuol dire», - riprese, «che io accetterò alla prima qualsiasi proposta che mi capiti su questo nuovo tipo. Anzi, vi dirò che ho già rifiutato quattro o cinque film. Sono anch'io convinto che, in generale, da noi non si curi a sufficienza la fase preparatoria del film e io, per le mie prossime interpretazioni, voglio essere ben sicuro che i film siano studiati a lungo e bene. Anzi, chissà che io stesso non proponga dei soggetti preparati secondo le mie attuali intenzioni! Ho in mente un progetto cui penso da tempo e che spero di mettere presto in esecuzione: è un progetto dal quale potranno svilupparsi ottimi risultati.



GERMANA PAOLIERI

Tornata al cinematografo dopo tre anni di assenza vi ha ritrovato immediatamente la sua via. Preferisce le parti drammatiche.

IN CASA di Germana Paolieri si faceva un po' di musica. La serata era fredda, tirava vento. Si cominciò col «Chiaro di luna» di Beethoven e si passò agli «Arabeschi» di Debussy. Poi Germana Paolieri cantò alcune canzoni.

A questo punto, il maestro che sedeva al piano era piuttosto stanco e ci fu una pausa. Germana Paolieri sedeva vicino a noi. Ella aveva da pochi giorni finito di girare L'ALLEGRO CANTANTE col tenore Manurita e le sue scene del film LUCIANO SERRA PILOTA. Passavano di mano in mano alcune sue fotografie con prove di truccature.

«Ecco ciò che può fare un fotografo di buona volontà», - disse. «Il mio viso è trasformabilissimo: queste fotografie lo dimostrano.

In quel momento qualcuno disse che voleva ancora sentire della musica; ma non si misero subito d'accordo: chi sosteneva Chopin, chi voleva ancora Beethoven e chi semplicemente si sarebbe contentato di un valzer. Comunque il discorso tornò sulla musica.

«Io ho cominciato a cantare», - ci spiegò Germana Paolieri, - quando lasciai, nel 1934, il cinematografo, dopo il LORENZINO DE' MEDICI. Avevo debuttato nel 1931 con WALLY. Dal 1934, per circa due anni e mezzo, ho calcato, come si dice, le tavole del palcoscenico. Una sofferenza, credetemi; ma anche le prove non liete hanno un loro risultato positivo. Sono stati due anni e mezzo di esperienze in cui posso dire di avere approfondito me stessa e di essermi conosciuta meglio. Inoltre, il canto mi ha richiesto una precisa impostazione di voce e ne risulta oggi, nel cinematografo, il beneficio. Debbo riconoscere che alla formazione attuale della mia voce hanno contribuito anche alcuni doppiaggi.

Le domandammo a quali ruoli si sente più portata.
«Amo la commedia», - rispose, - ma amo di più il dramma. Una parte drammatica», - soggiunse, - come quella che potrei trovare se si realizzasse in film *Un piccolo mondo antico* di Fogazzaro. Mi piace molto anche la parte che probabilmente dovrò sostenere in un prossimo film, una parte complessa, inquadrata negli avvenimenti del Risorgimento italiano. Ma, per ora, non posso dirvi nulla di più. Del resto, può darsi che concluda le trattative per recarmi in Argentina per un lavoro di un paio di mesi.

E dovette tacere: fra i contendenti aveva vinto il partito di Beethoven e il maestro ricominciava a suonare.



TOTÒ

Un nuovo tipo comico cinematografico? Totò è al suo secondo film, ma dice che il primo gli è servito da provino.

VOLEVAMO parlare con Totò. Sapevamo che ad una data ora doveva trovarsi a casa del regista del suo prossimo film IO MUOIO DISPERATO, Carlo L. Bragaglia. Ma, appena entrati, sostammo sorpresi e mortificati. Sedie, poltrone e divani erano occupati da una piccola folla di persone. Alla prima occhiata potevano anche sembrare scolari radunati per una lezione. Infatti stavano lì, composti ed attenti, e non battevano ciglio.

Un uomo, seduto di fronte ad un tavolo sul quale stavano sparpagliate molte carte, ci voltava le spalle. Ne vedevamo appena la nuca, ma lo riconoscemmo. Era Carlo L. Bragaglia. Quei signori dall'aria di scolaretti erano degli attori ed ascoltavano, dal loro regista, la lettura del copione. Ci ritirammo in buon ordine: forse avevamo portato un po' di scompiglio.

Totò fu «distaccato» dalla compagnia. La lettura subì una sosta. Qualcuno barbottò contrariato.

«Voi avete visto l'altro mio film FERMO CON LE MANI?» - ci chiese Totò.

«Sì», - rispondemmo.

«Mi dispiace!» - disse Totò scuotendo la testa, - quello per me ha semplicemente il valore di un provino. Può fornire solo indicazioni generiche su di me. Credo, invece, che questo nuovo film sarà qualche cosa di nuovo, forse (e non lo dico io) anche la creazione di un tipo comico diverso dagli altri esistenti nella cinematografia internazionale. Ci si sono messi Achille Campanile, al quale si deve l'idea del soggetto, Gaetano Campanile Mancini, lo stesso Achille Campanile, Bragaglia e Perilli i quali hanno lavorato alla sceneggiatura. Ed ora che si dovrà cominciare in teatro mi ci aggiungo io. Io, tutto io, in un doppio ruolo, in cui avrò la possibilità di impiegare quelle che sono le mie risorse interpretative, non esclusa la mimica e non esclusa la mia bazza.

Qui Totò si mise di fronte, di tre quarti e di profilo, sollevò la bazza, piegò la testa e dischiuse la bocca.

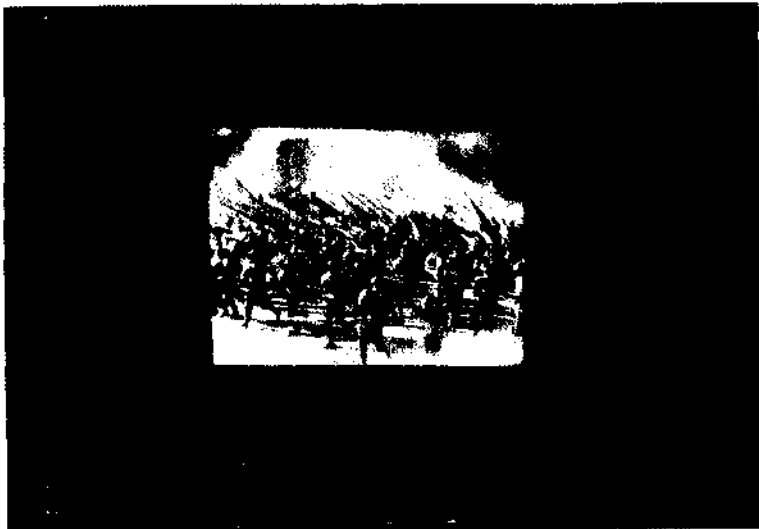
«Avete capito?» - ci disse.

Poi tacque. La bocca rimase semiaperta, lo sguardo era distante e melanconico.

«Ne risulterà» - riprese dopo un momento, - un film comico-lirico che, nella letteratura, potrebbe avere un esempio in *Chiarastella* proprio di Achille Campanile. Il racconto procede con una serratissima logica di immagini e di azioni, col dialogo ridotto al minimo necessario, quasi a creare un'armonia mimica di valore musicale.

SOTTOCENERE

LO SCHERMO GIGANTE



NEGLI ultimi mesi, gli spettatori di un nostro grande cinematografo potevano constatare durante la proiezione di alcuni film un curioso fenomeno: mentre si svolgeva una scena importante, a cui si voleva dar rilievo, l'immagine s'ingrandiva, s'allargava in modo tale da occupare sullo schermo uno spazio molto più esteso del normale. Questo avvenimento fu annunciato dall'esercente della sala come uso dello « schermo gigante ».

Ne parlò l'esercente e non la Casa produttrice: giustamente, perché si tratta di un effetto che non è ottenuto durante la presa e del quale non c'è alcun segno nella copia del film proiettato. I fotogrammi, dai quali son composte le scene di cui sopra, hanno le identiche dimensioni di tutte le altre. Dobbiamo il trucco invece alla macchina da proiezione.

La grandezza dell'immagine sullo schermo dipende da tre fattori: dalle dimensioni del fotogramma, dalla distanza fra macchina da proiezione e schermo e dalla lunghezza focale dell'obiettivo. Chi alza la testa durante la proiezione in un locale in cui molti fumano, constata che il fascio di luce proveniente dal proiettore e reso visibile dal fumo assume la forma di una piramide, di cui la punta si trova nel finestrino della parete di dietro e la base sullo schermo. Data questa forma piramidale del fascio, è ovvio che l'immagine dello schermo sarà tanto più grande quanto maggiore sarà la distanza fra macchina e schermo, perché la base di una piramide cresce coll'aumento della sua altezza. Basterebbe dunque spostare o la macchina o lo schermo per raggiungere l'effetto dello « schermo gigante », ma per ragioni ovvie questo sistema è praticamente inapplicabile: l'impianto della macchina dev'essere fisso, e d'altra parte non si può muovere lo schermo.

L'unico sistema per arrivare all'ingrandimento del fotogramma dalle dimensioni normali, è dunque quello di adoperare un obiettivo di diversa lunghezza focale. Sappiamo dalla macchina fotografica: quanto minore è la lunghezza focale dell'obiettivo tanto maggiore è il campo da esso abbracciato; ciò che significa per la proiezione: tanto più grande è l'immagine sullo schermo. Infatti, costruita una nuova sala cinematografica, si determina secondo il numero e la posizione dei posti quali debbono essere le dimensioni dell'immagine proiettata; e allora basta scegliere quella determinata lunghezza focale dell'obiettivo per arrivare, alla distanza fra macchina e schermo fissata dalla pianta della sala, a un'immagine della grandezza desiderata. Volendo ottenere in questo modo l'effetto dello schermo gigante, si possono, in sostanza, utilizzare due metodi diversi. Il primo, molto elegante, consiste nell'uso di un obiettivo a lunghezza focale variabile, recente conquista della tecnica cinematografica. Questo sistema ottico, piuttosto complicato - di cui un'altra volta parleremo più a fondo -, permette di cambiare gradualmente la lunghezza focale, sia nella proiezione, sia nella presa, e quindi di ingrandire o diminuire l'immagine sullo schermo. Nel Supercinema di Roma in-

fatti l'effetto è ottenuto con un obiettivo a lunghezza focale variabile.

L'altro metodo, più modesto, richiede due macchine da proiezione, ossia oltre alla macchina normale una il cui obiettivo ha una lunghezza focale minore. Le scene che si vogliono presentare in proiezione ingrandita si proiettano con questa macchina ausiliaria, nascondendosi il passaggio da un proiettore all'altro nel solito modo, mediante dissolvenza dell'immagine. Con questo sistema, naturalmente, l'ingrandimento non risulterà mai graduale, seppure la dissolvenza potrà aiutare a rendere il passaggio meno brusco. Perciò si sono applicati appositi mascherini coi quali si può allargare a poco a poco il campo fino ad arrivare alle dimensioni dell'immagine ingrandita. Nel Supercinema, il passaggio graduale è già garantito dall'obiettivo moderno. Tuttavia ci sono, sullo schermo, i mascherini che, mossi elettricamente, accordano la cornice nera alle dimensioni dell'immagine. Il metodo a due proiettori fu usato nel 1926 per

una proiezione del film *OLD IRONSIDES* nel Rivoli Theatre di New York - prima apparizione del « magnascopio » come il nuovo effetto fu battezzato dalla Casa Publix Corp. In quel film c'erano scene di una battaglia navale, le quali, per renderle più « monumentali », furono proiettate appunto mediante proiettore ausiliario. (Di obiettivo a lunghezza variabile in quell'anno non se ne parlava ancora). È interessante che si cercò anche di compensare la differenza di luminosità fra le due immagini - differenza provocata dalle loro dimensioni diverse - costruendo un proiettore apposito, in cui il tempo di esposizione per ogni fotogramma era aumentato. A questo scopo bisognava modificare il trasporto intermittente della pellicola, abbreviando la cosiddetta fase di oscuramento, che nasconde la sostituzione del fotogramma proiettato col successivo, a favore della fase di esposizione. Tuttavia, l'applicazione del « magnascopio » è rimasta limitatissima, e ci è voluta la rievocazione avvenuta in queste settimane per farcela ricordare. CIAK

LA TELEVISIONE IN ITALIA

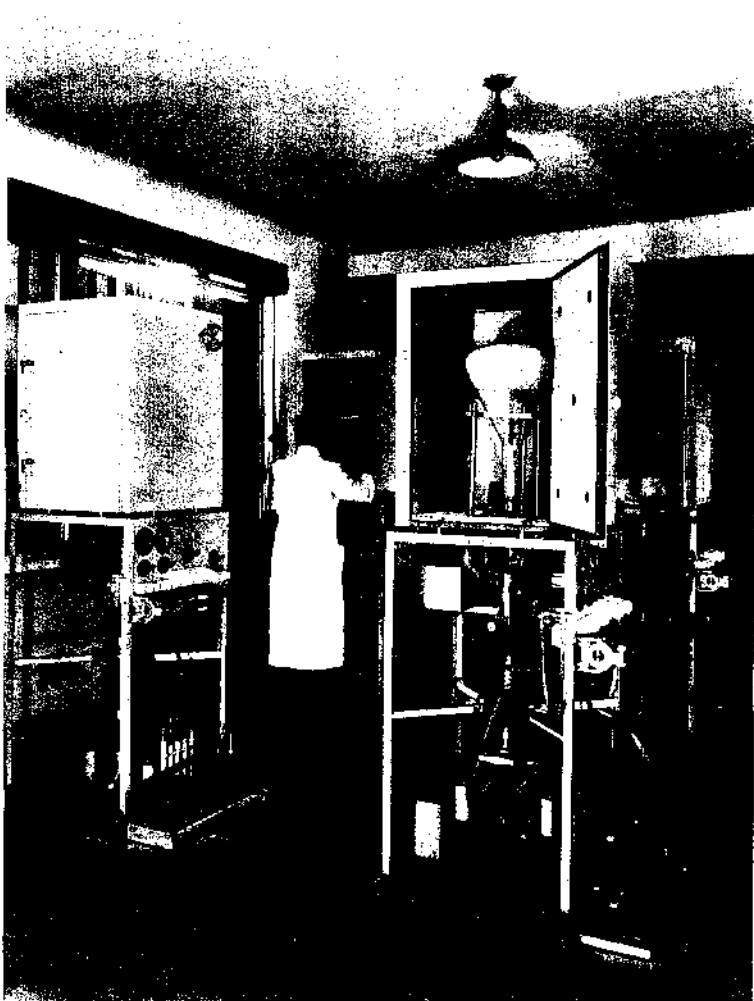
ANCHE in questo ramo della scienza e dell'industria l'Italia continua il suo sforzo per rendersi indipendente.

Una ditta italiana, la SAFAR, specializzata nelle costruzioni radiotecniche, ha attrezzato un reparto per la costruzione dei tubi a raggi catodici per la ricezione televisiva. Infatti la televisione ad alta

definizione delle immagini, quella cioè che permetterà al possessore degli apparecchi riceventi di avere un vero e proprio servizio di cinema in casa propria, è possibile solo grazie a queste « ampole catodiche » che, per quanto di difficile e delicata costruzione si producono ormai completamente in Italia.



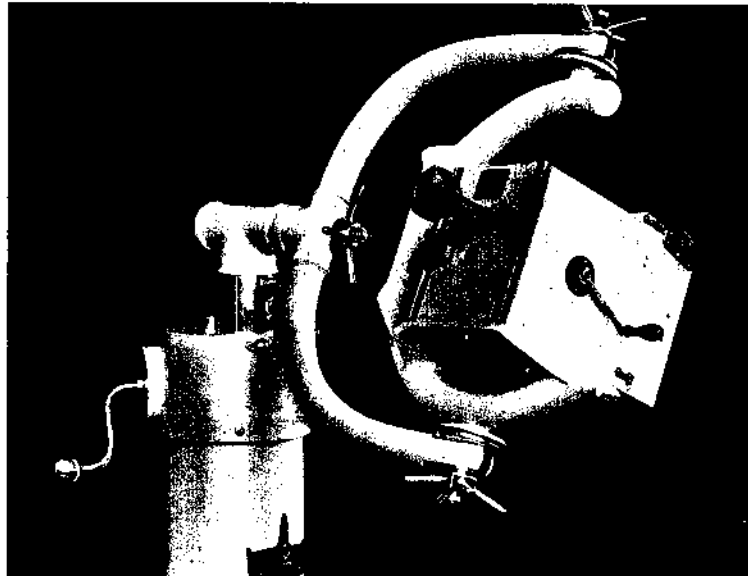
Banchi per la lavorazione dei vetri. I "piedini" in vetro, entro cui vengono sistemati i fili che portano la corrente agli elettrodi, vengono introdotti entro le ampole già pronte e saldati all'involucro di vetro con una operazione di delicata precisione.



Le ampolle, entro cui è già stato fatto un primo "vuoto" con una prima estrazione di aria, passano nella sezione vuotatura, in cui vien praticato un vuoto molto più spinto a mezzo di speciali macchine e con un procedimento più accurato.



I tubi catodici finiti e pronti per l'uso: dal tipo di dimensioni più piccole, per apparecchio da dilettante, a quello più grande che permette la visione contemporanea a parecchie persone.



CHIRURGIA FILMATA

CIRCA 40 anni fa, il medico francese Doyen per la prima volta riprese cinematograficamente un'operazione chirurgica (1898). Per la tecnica cinematografica di allora, questo esperimento significava qualche cosa di grandioso, anzi, rivoluzionario. Si pensi che l'originale apparecchio di Lumière, del 1895, aveva una capacità di soli 15 m. di pellicola, e che già 3 anni dopo questa invenzione, pur essendo ancora nella sua fase iniziale, veniva sfruttata a scopi così altamente scientifici.

Nel corso degli anni e man mano che la tecnica della presa e della proiezione andava perfezionandosi, la chirurgia ha fatto nelle sue sale d'operazione sempre più largo uso della ripresa cinematografica, il cui valore appariva evidente. Mentre, infatti, la diretta osservazione del metodo di lavoro adottato da un chirurgo durante un'operazione non è possibile che da vicino, quindi a un limitatissimo numero di studiosi, e mentre le possibilità di dimostrazione si esauriscono a operazione compiuta — un fatto deplorabile sopra tutto nei casi rari, eccezionali — la ripresa cinematografica di un procedimento chirurgico, invece, non solo consente l'osservazione a un grandissimo numero di interessati, perché dà anche la possibilità di ripetere più volte sullo schermo e di ingrandire di molto il procedimento ripreso, ma consente senz'altro anche la tiratura di molte copie del film originale (negativo). Ed ecco sorgere un nuovo, importante fattore: lo scambio di esatte nozioni ed esperienze chirurgiche fra università ed università e fra nazione e nazione. Un nuovo passo avanti sulla via della internazionalità della scienza. Ma anche per la medicina forense e particolarmente per le autopsie, soprattutto nei casi in cui dall'intervento chirurgico siano da temere complicazioni o la morte, costituiscono le riprese cinematografiche dei documenti utilissimi e talvolta indispensabili.

Il treppiede « Askania », qui riprodotto, è, in riguardo a costruzione e colore, adattato all'ambiente clinico; permette la massima pulizia, indispensabile ad ogni oggetto presente in una sala di operazioni. Si possono con il medesimo usare quasi tutti i tipi di macchine da presa. Il supporto della macchina è girevole in tutti i sensi. Rispetto ad altre costruzioni questo treppiede non ha solamente il vantaggio di essere adattissimo per riprese cinematografiche di operazioni chirurgiche, ma anche utilissimo per altre riprese cinematografiche nei campi della medicina e della scienza in generale. **HIERMANN GRAU**

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA -

ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

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

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI:

AGENZIA GENER. DI ROMA

VIA DEL TRITONE 142

TELEFONI N. 487-851

487-852 - 487-853 - 487-854

IL SIGNOR MAX



di Mario Camerini

Dalla Mostra veneziana in poi, il pubblico è avvertito che *IL SIGNOR MAX* è un bel film; il più piacevole, senza dubbio, ed il più intelligentemente sapuroso tra quanti sono usciti quest'anno in Italia. (E anche nei confronti con l'estero, potrebbe difendersi benissimo). Controprova: il pubblico accorse alle proiezioni di Max, vi assiste divertendosi e, ciò ch'è più raro, esce contento. Merito di Camerini è anche di aver saputo prevenir quell'amaro, che è il residuo dell'aver lungamente sorriso. Evitando tentazioni e vertigini, egli ci ha dato quel che voleva: un racconto tutto gioco e superficie, senza una falla. Effettivamente quella falla avrebbe permesso di *guardar dentro*, e allora buonanotte. Camerini, in sostanza, ha sventato la visita del «controllore dei pesi e misure».

Non è da dire che quel «controllore dei pesi e misure» non sia rimasto pericolosamente alle porte. Allora, per metter le mani avanti, per rabbonirlo e manovrarlo a proprio agio, Camerini l'ha senz'altro introdotto tra i personaggi della sua commedia. E controllore gli è rimasto, sia pure degli autobus. È lo zio del giornalista Gianni, cioè del giovanotto che, sotto il falso nome di Max e sotto le mentite spoglie degli abiti di società, si mescola saltuariamente al gran mondo, ne prende i modi, se ne entusiasma, finché verifica l'impossibilità di quella vita di anfibio e sposa la cameriera della dama che aveva corteggiato in marsina, tra piroscafi di crociera, vetture-ristoranti e partite di *bridge*. Se da una simile situazione Camerini avesse lasciato nascere uno squilibrio vero, al controllore sarebbe toccato di riportare le misure della vita. Siccome invece il punto d'onore del film è che quello squilibrio si mantenga ameno, il controllore non ha niente da verificare, e si muta in predicatore. La sua inevitabile retorica punisce lo scintillante regista di aver avuto anche troppa paura della retorica.

Nulla è più noioso che l'estetica dei moralisti, e Camerini col suo buon gusto, non solo la sfida, ma mette soggezione al critico che avesse la malaugurata fantasia di servirsene. Quella di rincorrere con zoccoli di legno chi fugge e si schiva col piede leggero è una figura poco tentatrice per chiunque. E vogliamo essere creduti sulla parola, se diciamo che noi pure, come ci siamo incondizionatamente divertiti, così saremmo capaci di incondizionatamente lodare *IL SIGNOR MAX*: opera, nei suoi limiti, quasi perfetta. A ragion veduta, dunque, scegliamo un discorso meno brillante e gradevole.

Se il dono della grande arte è quello di verificare tutti insieme, di primo acchito, gli assiomi e i programmi di tutte le estetiche, l'arte di Camerini ha quello, già rispettabile e sempre eccezionale, di verificare parecchie estetiche. Tra cui quella crepuscolare e fumistica del «lasciatemi divertire» e l'altra del «pretesto a...». Della quale ultima possediamo un enunciato paradossalmente limpido in un celebre detto del Berlioz, che si giustificava di avere trasportato il suo Faust (quello della *Dannazione*) in Ungheria, per il gusto di farci sentire una marcia ungherese.

La marcia ungherese e il «lasciatemi divertire» del *SIGNOR MAX* consistono in una riproduzione, quanto mai briosa e fedele, degli intercalari e delle parole d'ordine, del *birignao* e delle cadenze attualmente in uso presso quello che si chiama il «bel mondo». Per farci sentire quel disco, per farci vedere quelle boccucce e quelle pose, Camerini ha preso la vecchia commedia del sosia, con i suoi buffi intrighi ed infallibili partiti comici, contentandosi di alterare il sosia in un sosia di se stesso in due diversi ambienti: quello mondano e quello piccolo-borghese. Rimaneva la possibilità, rimaneva il pericolo che i due ambienti entrassero in conflitto: Camerini se n'è immunizzato con un racconto che beve l'ostacolo e se ne fa perdonare scherzando, con una sceneggiatura, una regia, un ritmo che creano la trovata più irresistibile proprio dove arrischiano il più pericoloso «rubato». Il mondo piccolo-borghese diventa pretesto alla macchietta e all'aneddoto come il «bel mondo» era divenuto pretesto alla caricatura, stiamo per dire, in punta di obiettivo. Lo zio controllore, quando non predica, è la macchietta del popolano che combina, esatti al secondo, gli orari per le crociere del nipote e poi, orologio alla mano, segue sulla carta geografica quelle crociere, in attesa che detto nipote arrivi alle Grotte di Postumia o sul Partenone. La tenerezza finemente pucciniana e sentimentale che Camerini nutre verso la gente di quel piccolo mondo (vedila, più dichiarata, ne *GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!*) si nasconde dietro il sorriso ed una sorta di bonaria affettazione umoristica, per dare il giro al «problema» e garantirsi dalle conseguenze.

Insomma, nella sua sconfinata disinvoltura, *IL SIGNOR MAX* è pieno di precauzioni: soprattutto contro ogni e qualunque tesi. E tesi ci sarebbe stata se Max il gagà, per convincersi a ritornare definitivamente Gianni il giornalista, avesse dovuto scontare con un sacrificio vero i suoi malsani amori per la gente di bella vita; se in quel mondo ch'egli aveva agognato, che faceva le sue delizie, gli fosse toccato di constatare una falla che gli rendesse inabitabile.

Niente di tutto questo, o appena un surrogato nel duro e un po' forzoso episodio della cameriera licenziata, che fa da perno alla favola. Al suo mondo, Max-Gianni è richiamato da positivi vantaggi, non già da una sconfitta. Le piccole smentite che aveva potuto ricevere nel corso delle sue avventure mondane non sarebbero certo bastate a divezzarlo dalla droga, per lui così dolce, degli ambienti di frivoltà e di lusso e di vacanza. D'altronde, un simpatico attore come De Sica non può uscire dalla vicenda con le ossa rotte. No: Gianni cambia idea, per la buona e profittabile ragione che in Lauretta, la cameriera di una delle sue dame, ha scoperto una donna che val più di loro, che è capace di dargli più di loro. E non perché sia una piccola-borghese, anziché un'aristocratica, ma perché è l'unica donna del film, a paragone con le altre che sono volutamente dei manichini. Camerini ha accettato qui la drammaturgia del cinema americano: che alla *star* attribuisce un posto di favore, non solo nella distribuzione delle parti, ma anche nello sviluppo della vicenda. Oltre il predominio interpretativo, la *star* (diva o divo) deve esercitarne uno umano.

Con la sua sapienza di regista e di maestro di scena, Camerini ha portato in luce le qualità interpretative davvero eminenti di Assia Noris e ne ha fatto la molla risolutiva della commedia: quella che fa scoccare il lieto fine, scongiurando ogni tesi moralistica o sociale. Lauretta vince e scioglie la favola perché Assia è una grande attrice, e perciò riesce ad imporre i suoi sentimenti.

Non che gli altri personaggi — e specie Rubi Dalma nella parte di Donna Paola — non recitino magnificamente i loro personaggi. Ma la prestidigitazione di Camerini è stata di scaricare quei personaggi d'ogni responsabilità. Tutto è predisposto affinché, dette le loro parole («un sogno!»... «che tesoro!»... «Shangai, che amore!», ecc.), essi non trovino più tempo d'impegnarsi in un'azione che li riveli per quello che sono. Il grande attore, invece, l'attore di razza — ed è il caso di Assia — sa sempre, anche nella vicenda più veloce, crearsi il suo spazio e il suo tempo, trascendono, in certo modo, la parte. Camerini ha sagacemente lavorato su tale possibilità, se ne è fatto un *atout* per non doversi pronunciare. Non è necessario aggiungere che questo è già far dell'ottimo cinematografo.

Qualcuno però ricorderà che una delle più grandi esperienze artistiche del nostro tempo è affidata ad una romanzo, dove di quel «bel mondo» si registravano gesti e voci e frasi; ma insieme se ne cercava, quasi se ne denunciava la responsabilità. Si entrava nel merito. Nessuno pretende che Camerini rifaccia un'esperienza di quel tipo; ma come nella consapevole maturità dell'arte egli si rivela uomo concreto e solido, così qualche volta si sarebbe tentati di chiedersi anche ciò che pensa. Passato maestro nel rendere i buffi o commoventi automatismi di certi tipi, si vorrebbe che ormai «facesse il salto» e scoprisse le leve che comandano i vizi e le abitudini, le piccole grandezze e le piccole miserie da lui così bene ed amorosamente osservate.

SARATOGA



di Jean Harlow

Qualcuno si stupirà nel veder qui sopra il nome della bella e compianta Jean nel posto che competerebbe al regista Jack Conway. Ma non da oggi siamo convinti che, essendo il film creazione collettiva, autore ne è chi manifesti la personalità preponderante, chi abbia convogliato — sto per dire, magnetizzato — il lavoro dei molti verso l'unità spirituale dell'opera. A questa stregua, si capisce che talvolta possano sorgere dei conflitti di potere: supponiamo, per fare un'ipotesi delle più improbabili, un film della Hepburn diretto da Vidor. Chi sarebbe allora la personalità decisiva? chi il vero autore? Ogni attribuzione conterrebbe una critica implicita; stabilirebbe dove cada l'accento del film, su quale valore poggiino i suoi valori.

In SARATOGA però non ci sono dubbi. Se anche in partenza l'idea del film era tale che subordinava le forze equivalenti ed autentiche dei protagonisti (Harlow e Gable) alla quadrata e sana disciplina costruttiva di un ottimo regista medio quale Conway, la prematura scomparsa dell'attrice e la decisione di pubblicare ciononostante il lavoro, ha subordinato soggetto e regia al fato umano dell'interprete. E ha fatto di SARATOGA una singolare opera della Harlow, più che altri film dove pure la star era arrivata a definirsi meglio, con maggiore alacrità, persuasione e compiutezza. Presente o (purtroppo) assente, la Harlow diventa qui la vera personalità influente.

Quand'è presente, perché — rimasta incompleta e non ancora del tutto organica la sua figura nella commedia — quella che si impone è la sua diretta vitalità di donna. Involontariamente forse, dalla certezza che più non vedremo contrarsi quelle labbra nel riso o nel dispetto, nel capriccio o nell'amore; né più vedremo splendere quegli occhi, e fremere la bella zazzera bionda, e sobbalzare sul passo decisivo e perfino appesantito quelle forme veementi e trionfali, siamo tratti a cercare lei, Jean, dietro la maschera d'una bizzosa e adorabile figlia d'un allevatore di cavalli, destinata ad abbandonare il suo stramiliardario fidanzato per diventare preda felice di un Gable questa volta divenuto intrepido e spericolatissimo bookmaker.

(Dal tempo dei tempi, maghi e cultori di magia parlano dell'arcano potere degli specchi, per la suggestione che nell'immagine sia racchiusa l'anima e l'essenza della vita. Quali influenze emaneranno da questo schermo che ci rende, più viva che viva, ombra piena di corpo, operante nella scenica esaltazione, l'immagine di una defunta? Può ben essere in virtù di simili influenze che la Harlow domina il film).

Ma quando ella è assente, quella sorta di patetica e gloriosa condanna per cui le tocca di vivere ancora, di terminare d'oltretomba il suo film, la fa ancora più dominante. Non solo perché la sua irrevocabile presenza è sostituita con una evocazione che ha dello spiritico (quel simbolico bicchiere di bicarbonato nella penultima sequenza); non solo perché la sua piccola contropartita — quella povera *understudy* non potuta mai diventare star pro-

prio per la sua somiglianza con Harlow — apparendo qui velata, in campo lungo, di spalle o al più di tre quarti, ha l'aria di congiurare contro la sorte. Jean scomparsa risceneggia il film e gli dà, oltre l'interesse affettivo e umano che s'è detto, uno speciale interesse tecnico.

SARATOGA diventa un film che si lascia vedere in controluce, inseguire nel segreto del laboratorio. La rapida elaborazione postuma non ha permesso di raggiungere quella compattezza di vernice, quella corsiva abilità di presentazione, per cui quasi sempre i film americani, anche i più fragili, riescono ad imporsi. Gli strati attraverso cui si costruisce un film (soprattutto nella complessa, organizzata preparazione teorica degli Americani) qui risultano a nudo. È in primo luogo il lavoro dei *gagsmen* che, data una vicenda e dei caratteri ancora sommersi, inventano la più ferace varietà di situazioni per dedurre narrativamente la vicenda; escogitano gli ambienti più diversi per darle fantasia e curiosità di colori; moltiplicano gli espedienti affinché le situazioni, spesso puramente dialogiche e psicologiche, si sviluppino tutte in movimento, si appoggino ad aneddoti visivi. (*Gag* lirico e di colore, in SARATOGA: il treno speciale delle corse; *gag* di movimento: quel raffreddore della protagonista che permette di trasformare un dialogo d'amore e di puntiglio nella piccante scenetta di Gable che unge il petto e le spalle della Harlow, per poi ridursi a bere l'olio di ricino a lei destinato).

Ma il controluce rivela, ancor più tipicamente, l'importanza dei cosiddetti «fabbricatori di ponti». Appunto perché qui, per mancanza di materiale, si sono dovuti ridurre ad un lavoro provvisorio e rimediato, si intravede come in regime normale essi non solo forniscano i passaggi più plausibili da «blocco» a «blocco», ma anche le aggiustature che modulano il corso di una vicenda, smussano gli angoli eccessivi o colmano i vuoti di una posizione troppo o troppo poco pronunziati nel corso delle singole scene. Lo schematicismo di SARATOGA fornisce la prova per assurdo del come la drammaturgia del cinema americano si fondi su impostazioni elementari, di una energia quasi rozza e primitiva. I colori si pongono, in un primo momento, come colori di tubetto semplicemente spremuti sulla tela. Le digradazioni, le velature, le sfumature vengono poi, quando si è ben certi di avere stabilito delle irrefutabili evidenze. Vedete, nel caso nostro, il personaggio di Gable, non ancora del tutto elaborato: vi è affermata intera, perfino brutale e sproporzionata, la forza che porterà quel personaggio alla vittoria. Mancano precisamente le correzioni e i passaggi che avrebbero dovuto renderci simpatica ed accettabile quella vittoria.

LA FOSSA DEGLI ANGELI



di C. L. Bragaglia

Prima ancora che discutere questo lavoro, bisogna constatarne la seria nobiltà. Non è un film come tutti gli altri: questo almeno è positivo. Per essere più espliciti, raccogliamo subito l'obiezione più ovvia: LA FOSSA DEGLI ANGELI è un'opera greve. Qualcuno dice addirittura: noiosa. Che, per uno spettacolo, non è poco dire. Ma, in questo senso, anche i grandi libri sono tutti noiosi: ci vuole stomaco e pazienza per affrontarli. Non che alla FOSSA DEGLI ANGELI si voglia così, alla leggera, regalare l'attributo della grandezza; ma certo essa lascia intravedere intenzionali e confusi e quasi sempre inesauditi, i segni d'una volontà di grandezza: cioè l'impegno, la fede, la dedizione ad un ideale. In una maniera difficoltosa, avara, la FOSSA DEGLI ANGELI è toccata dalla spiritualità.

La prova migliore è che non riesce ad urtarci, pur toccando uno degli argomenti su cui tutti siamo più suscettibili: quello del lavoro umano. La religione del lavoro umano è senz'altro una cosa ben concreta; eppure, quando cerchi di esteriorizzarsi in una espressione artistica, cammina su un filo di coltello tra la retorica del lavoro e l'estetismo del lavoro, e di rado riesce a tenersi in bilico. Bragaglia, nel suo film, vi è arrivato. E si che trattava di una manifestazione spettacolosa, monumentale: il lavoro dei lavoratori di marmo nelle Apuane, l'amore e la fedeltà che lega quegli operai all'immense teatro della loro fatica, nonché a quella medesima fatica. Tutto il dannunzianesimo dell'Alpe di Luni, della rupe che s'infutura, dell'inno senza favella, del masso che si farà statua guatava Bragaglia; e lo guatava tutto il vittorughismo umanitario dei *travailleurs*. Egli se ne è salvato con una purezza, nella quale « i lontieri riconosciamo, quali che ne siano i limiti, il suo segreto e la sua vocazione di artista. Bisogna subito aggiungere che il cinema ha dalla sua il privilegio di far parlare direttamente i documenti; ma questo regista, lasciandoli parlare, ha avuto la bravura di non ridursi alla nuda e cruda citazione. Inquadrature, carrelli, panoramiche, postazioni e movimenti di macchina sono calcolati per portare al diapason l'eloquenza di quelle montagne di marmo e del lavoro che ferve sulle loro balze; nello stesso tempo però sono sorvegliate ad impedire che quell'eloquenza degeneri in retorica. Supponiamo: a paragone con la « sinfonia delle macchine » nell'ACCIAIO di Ruttmann, questa « sinfonia delle cave » risulta forse meno sapiente e senza dubbio più frammentaria; tuttavia è più casta: e, diremmo, più umana.

Il riferimento ad ACCIAIO non è casuale, giacché sulla FOSSA DEGLI ANGELI pesa la stessa tara: quella della favola che dovrebbe romanizzare il documentario. Anzi, le due favole per avventura si somigliano anche troppo, ordite entrambe su una tragica rivalità d'amore tra due uomini affratellati dal comune lavoro. L'omicidio colposo, preterintenzionale, che provocava la crisi in ACCIAIO qui è sottilizzato in una situazione più misteriosamente fatale: il compagno muore per un sinistro, nello stesso momento in cui il compagno peccaminosamente lo tradisce. Pare impossibile che, per mostrarci i sentimenti delle più nobili, fiere e rudi classi di lavoratori, non si sappia inventare altro.

Artista colto, arrivato al cinema con interessanti e raffinate esperienze d'avanguardia (O LA BORSA O LA VITA), Bragaglia era certamente avvertito dei pericoli a cui l'esponeva il proposito di trascrivere con immediatezza quasi letterale la psicologia dei cosiddetti « semplici ». È il pericolo noto anche in letteratura attraverso tutti i tentativi di verismo provinciale e gli sforzi di tradurre in lingua delle situazioni intimamente dialettali. A superarlo c'è voluta per esempio la miracolosa forza di trasfigurazioni liriche e musicali di un Verga. Insomma: la prova dei fatti dimostra che non si può, né nel romanzo né sulla scena né sullo schermo, far parlare a quei semplici il loro semplice, elementare linguaggio: sotto pena che non dicano più nulla o che, quando si esprimono, escano in parole inefficaci e senza preciso rapporto con la situazione (vedi, in questo film, la riconciliazione finale tra Piè e Luisa). A siffatta difficoltà si direbbe abbia voluto rimediare la musica del Masetti; che infatti, presentata al Maggio Musicale Fiorentino, ricevette molte e molto autorevoli lodi. Con ricorsi tematici e richiami timbrici amalgamati in un sinfonismo di grosso calibro, questa musica finisce col restituire una folta complessità a quelle anime che l'azione e il dialogo avevano schematizzate. Ma, dal punto di vista del gusto, rimane a vedersi se quell'attardato wagnerismo abbia ancora ragione, e se la musica « che si ascolta col capo tra le mani » non sia eventualmente antitetica con un fatto visivo qual è il cinematografo.

GIACOMO DEBENEDETTI

IL PROGRESSO FOTOGRAFICO

Rivista mensile illustrata di fotografia, diretta dal Prof. R. Namias, edita in Milano - Via T. Morgagni, 2. Apprezzata da tutti i cultori che vogliono progredire nella parte tecnica come nella parte artistica ed essere guidati, consigliati, aiutati

Per l'abbonamento cumulativo alle due riviste: **CINEMA e PROGRESSO FOTOGRAFICO L. 66,-** invece di L. 75,-

NUOVA ANTOLOGIA

La più antica e autorevole Rivista italiana di scienze, lettere e arti. Si pubblica quindicinalmente con la collaborazione dei migliori scrittori, dei più illustri scienziati, delle personalità più alte della politica nazionale

Abbonamento annuo per l'Italia e Colonie L. 100 - per l'Estero L. 180
Per gli abbonati a CINEMA per l'Italia e Colonie L. 90 - per l'Estero L. 162

I FILM DEL MESE

IN CENSURA

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.

ITALIA

FELICITA COLOMBO. - Produzione: Capitani Film-Consortio ICAR. - Distribuzione: Generalcine. - Soggetto tratto dalla commedia omonima di Giuseppe Adami, sceneggiato da Mario Mattoli, Aldo De Benedetti, Giuseppe Adami e Ivo Perilli. Regia di Mario Mattoli. Direttore di produzione: Giuseppe Sylos. Scenografie di Alfredo Montori. Musiche: C. A. Bixio. Operatore: Carlo Montuori. Montaggio di Fernando Tropea. Interpreti principali: Dina Galli, Armando Falconi, Roberta Mari, Paolo Varna, Giovanni Barrella, Angelo Gandolfi. *Approvato* (1).

I TRE DESIDERI. - Produzione e distribuzione: Manenti Film. - Soggetto di Zeckendorf, tratto dalla favola dei fratelli Grimm. Dialoghi di C. V. Lodovici. Regia di Kurt Gerron. Direttore della versione italiana: Giorgio Ferroni. Direttore di produzione: Franchini. Scenografo: Guido Fiorini. Interpreti principali: Luisa Ferida, Leda Gloria, Antonio Centa, Canillo Pilotto, Enrico Glori. *Approvato* (1).

STASERA ALLE 11. - Produzione SECET. - Distribuzione: Artisti Associati. - Sceneggiatura di Mario Camerini e Mario Soldati. Dialoghi: Mario Soldati e Oreste Biancoli. Aiuto regista: F. M. Poggioli. Direttore di produzione: Libero Solaroli e Marcello Caracciolo di Laurino. Supervisore artistico: Giorgio Ottone. Scenografo: Guido Fiorini. Operatore: Vaclav Vich. Montaggio di F. M. Poggioli. Interpreti principali: John Lodge, Francesca Braggiotti, Memo Benassi, Sergio Tofano, Clara Padoa, Ivana Clara, Piero Pastore, E. Glori. *Approvato* (1).

SONO STATO IO! - Produzione EIA-Amato. Distribuzione: Consortio EIA. - Soggetto tratto dalla commedia « Sarà stato Giovannino » di Paola Riccarda. - Sceneggiatura di Raffaele Matarazzo e Giuseppe Amato. Dialoghi e regia di Raffaele Matarazzo. Aiuto regista: Amedeo Castellazzi. Direttore di produzione: Giuseppe Amato. Scenografo: Virgilio Marchi. Musiche di C. A. Bixio. Operatore: Vaclav Vich. - Interpreti principali: Eduardo De Filippo, Peppino De Filippo, Isa Pola, Titina De Filippo, Alida Valli. *Approvato* (1).

GERMANIA

* **LA FIGLIA DEL SAMURAI** (*Die Tochter Des Samurai*). - Della Terra Film. Distribuzione: Fauno Film. *Approvato* (1).

* **SONATA A KREUTZER** (*Die Kreutzer Sonate*). - Della U.F.A. Distribuzione: Fauno Film. *Approvato* (1).

U. S. A.

VOGLIO DANZARE CON TE (*Shall We Dance?*). - Musicale, della R.K.O.-Radio. Distribuzione: Soc. Gen. Ital. Cinemat. - Produttore: Pandro S. Berman. Regista: Mark Sandrich. - Soggetto di P. J. Wolfson, dal racconto « Watch Your Step » di Lee Loeb e Harold Buchman. - Sceneggiatura: Allan Scott, Ernest Pagano. Scenografia: Van Nest Polglase. Musiche di George Gershwin. Operatore: David Abel. - Interpreti

principali: Fred Astaire, Ginger Rogers, E. E. Horton, Eric Blore, Ketty Gallian. *Approvato* (1).

GENTILUOMO DI MEZZANOTTE (*It's Love I'm After*). - Commedia, della Warner Bros.-First National. Distribuzione: Warner Bros.-First National S.A.I. - Produttore Harry Joe Brown. Regista: Archie Mayo. Soggetto: Maurice Hanline. Sceneggiatura: Casey Robinson. Operatore: James Van Trees Sr. - Interpreti principali: Leslie Howard, Bette Davis, Olivia de Havilland, Eric Blore, Spring Byington, Bonita Granville. *Autorizzato in massima il doppiaggio* (1).

VITA DI EMILIO ZOLA (*Life of Emile Zola*). - Biografia, della Warner Bros.-First National. Distribuzione: Warner Bros.-First National. Regista: William Dieterle. Soggetto: Heinz Heurald, Geza Herczeg. Sceneggiatura: Heinz Heurald, Geza Herczeg, Reilly Raine. Operatore: Tony Gaudio. - Interpreti principali: Paul Muni, Gloria Holden, Gale Sondergaard, Joseph Schildkraut, Robert Warwick, Henry O'Neill, Robert Barrat. *Vietato il doppiaggio* (1).

ISOLA DELLE PERLE (*Ebb Tide*). - Dramma in Technicolor della Paramount. Distribuzione: Paramount S.A.I. - Produttore: Lucien Hubbard. Regista: James Hogan. Soggetto dal romanzo di R. L. Stevenson e Lloyd Osbourne. Sceneggiatura: Beltram Millhauser. Operatore: Leo Tower. - Interpreti principali: Oscar Homolka, Frances Farmer, Ray Milland, Lloyd Nolan, Barry Fitzgerald. *Autorizzato in massima, il doppiaggio* (1).

INVITO ALLA DANZA (*Varsity Show*). - Musicale, della Warner Bros.-First National. Distribuzione: Warner Bros.-First National. - Supervisore: Lou Edelman. Regista: William Keighley. Soggetto: Sig Herzig, Warren Duff. Sceneggiatura: Sig Herzig, Warren Duff, Jerry Wald, Richard Macaulay. Canzoni di Johnny Mercer e Richard Whiting. Operatore: Sol Polito. Montaggio: George Amy. Coreografo: Busby Berkeley. - Interpreti principali: Dick Powell, Fred Waring, Ted Healy, Priscilla e Rosemary Lane. *Autorizzato in massima, il doppiaggio* (1).

ATERRAGGIO FORZATO (*Forced Landing*). - Giallo, della Republic. - Distribuzione: Astoria-Film. - Regista: Melville Brown. - Interpreti: Esther Ralston, Onslow Stevens. *Approvato* (1).

FUOCO LIQUIDO (*Exclusive Story*). - Dramma di gangsters della M.G.M. Distribuzione: M.G.M. - Regista: G. B. Seitz. Produttore: Lucien Hubbard. Soggetto: Martin Mooney. Sceneggiatura: Michael Fassier. Operatore: Lester White. - Interpreti principali: Franchot Tone, Madge Evans, Stuart Erwin, Joseph Calleia, Robert Barrat. *Approvato* (2).

PIRATA BALLERINO (*Dancing Pirate*). - Musicale in Technicolor della R.K.O.-Radio. Distribuzione: Minerva Film S. A. - Interpreti principali: Charles Collins, Frank Morgan, Steffi Duna. *Autorizzato in massima, il doppiaggio* (1).

QUARTIERI DI LUSSO (*Smartest Girl in Town*). - Commedia della R.K.O.

Radio. Distribuzione: Soc. Gen. It. Cinem. - Regista: Joseph Santley. Interpreti principali: Gene Raymond, Ann Sothern, Helen Broderick, Frank Jenks. *Approvato* (1).

UOMINI SENZA NOME (*San Quentin*). - Dramma, della First National. Distribuzione: Warner Bros.-First National S.A.I. Produttore: Sam Bischoff. Regista: Lloyd Bacon. Soggetto: Robert Tasker, John Bright. Sceneggiatura: Peter Milne, Humphrey Cobb. - Interpreti principali: Pat O'Brien, Humphrey Bogart, Ann Sheridan, Barton MacLane, Joseph King. *Vietato il doppiaggio* (2).

VITTIMA SOMMERSA (*The Case of The Stuttering Bishop*). - Dramma giudiziario, della First National. Distribuzione: Warner Bros.-First National S.A.I. Produttore: Bryan Foy. Regista: William Clemens. Soggetto: Erle Stanley Gardner. Sceneggiatura: Don Ryan, Kenneth Gamet. - Interpreti principali: Donald Woods, Ann Dvorak, Anne Nagel, Linda Perry, Craig Reynolds. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

TRE NOTTI CON UN BANDITO (*Fifty Roads to Town*). - Commedia, della 20th Century-Fox. Distribuzione: 20th Century - Fox S.A.I. Prodotto da Raymond Griffith - Regia di Norman Taurog. Sceneggiatura di William Conselman e George Marion jr. Da un soggetto di Louis F. Nebel. - Interpreti principali: Don Ameche, Ann Sothern, Slim Summerville, Stepin Fetchit, Douglas Fowley. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

PUGNO DI FERRO (*Great Guy*). - Dramma di gangsters della Grand National. Distribuzione: Pisorno Film. Regista: John G. Blystone. - Interpreti principali: James Cagney, Mae Clarke, James Burke. *Approvato* (1).

ALBA DI SANGUE (*Crimson Romance*). - Dramma, della Mascot Pict. Di-

stribuzione: Mondial Film. Regia di David Howard. - Interpreti principali: Ben Lyon, Sari Maritza, Erich von Stroheim. *Vietato il doppiaggio* (2).

* **ANIME SUL MARE** (*Souls At Sea*) - Della Paramount. *Approvato* (1).

* **CAFÉ METROPOLE**. - Della 20th Century-Fox. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (2).

* **CAPRICCIO DI UN GIORNO** (*We Have Our Moments*). - Della Universal. Distribuzione: I.C.I. *Approvato* (1).

* **LA FINE DELLA SIGNORA CHEYNEY** (*The Last Mrs Cheyney*). - Della M.G.M. *Vietato* (2).

* **PARNELL**. - Della M.G.M. *Approvato* (1).

* **SARATOGA**. - Della M.G.M. *Approvato* (1).

* **UNA DONNA SOLA** (*A Woman Alone*). - Della Garrett Klement Pict. Distribuzione: S. An. Gra. F. *Approvato* (1).

* **MASCHERA DI MEZZANOTTE** (*Star of Midnight*). - Della R.K.O. Distribuzione: Minerva Film. *Approvato* (2).

* **LEGIONE BIANCA** (*White Legion*). - Della Grand National. Distribuzione: Pisorno Film. *Approvato* (1).

* **I LLOYDS DI LONDRA** (*I Lloyds of London*). - Della 20th Century-Fox. *Approvato* (2).

* **LA MORTE NEL DESERTO** (*Desert Death*). - Della M.G.M. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (2).

* **UNA NOTTE ALL'OPERA** (*A Night at the Opera*). - Della M.G.M. *Vietato* (2).

* **SCEGLIETE UNA STELLA** (*Pick a Star*). - Della M.G.M. *Approvato* (1).

* **SENZA PERDONO** (*Nancy Steele Is Missing*). - Della 20th Century-Fox. *Approvato* (1).

* **TRE STRANI AMICI** (*Tough Guy*). - Della M.G.M. *Approvato* (2).

* **IL PRINCIPE E IL POVERO** (*The Prince and the Pauper*). - Della Warner Bros.-First National. *Approvato* (1).

* **REGINE DELLA NOTTE** (*Women of Glamour*). - Della Columbia. Distribuzione: Cons. E.I.A. *Approvato* (2).

FRANCIA

FUOCO! (*Feul*). - Dramma. Produzione: O. Danciger della F.C.I. Distribuzione: E.N.I.C. - Regista: Jacques de Baroncelli. Dialoghi di Stève Passcur. Operatore: Robert Le Febvre. Scenografo: Wackhévitc. Musiche di Jacques Ibert. Montaggio di Delannoy. - Interpreti principali: Victor Francen, Edwige Feuillère. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

IL TRIONFO DELL'INNOCENZA (*La Pocharde*). - Dramma. Produzione: F.A.F. Distribuzione: Atlas Film. - Regia di Jean Kenm e Jean Louis Bouquet. Soggetto di Jules Mary. Dialoghi di Henry Dupuy-Manzel e Jean Louis Bouquet. - Musica di Maurice Yvain e F. e M. Jeanjean. Operatore G. Asselin. Scenografo: Bouxin. - Interpreti principali: Germaine Rouer, Jacqueline Daix, Jean Deboucourt, Bernard Lacroet, Henri Bosc. *Approvato* (1).

LA BATTAGLIA SILENZIOSA (*La bataille silencieuse*). - Produzione: Herraut Film. Distribuzione: Europa Film. - Soggetto tratto da un romanzo di Jean Bonmart. Regia di Pierre Billon. - Interpreti principali: Kate von Nagy, Pierre Fresnay, Michel Simon, Alerme. *Vietato il doppiaggio* (1).

I SEGRETI DEL MAR ROSSO (*Les secrets de la Mer Rouge*). - Dramma prodotto dalla P.S.B. Film. Distribuzione: Minerva Film. Regia di Richard Pottier. - Interpreti principali: Harry Baur, Henry de Monfreid, Gaby Basset, Raymond Segard. *Vietato il doppiaggio* (1).

UNO DELLA LEGIONE (*Un de la legion*). - Dramma. Produzione: Calamy. Distribuzione: Continental Film. - Regia di Christian Jaque. Interpreti princi-

pali: Fernandel, Robert Le Vigan, Daniel Mendaille, Thérèse Dorny. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (2).

* **DIRITTO DI AMARE** (*Une femme sans importance*). - Della Films Sonores Tobis. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

* **I DUE DERELITTI** (*Les deux gosses*). - Della D.U.C. Distribuzione: Minerva Film. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (2).

* **RAGAZZACCO** (*Un mauvais garçon*). - Della Cine Alliance. Distribuzione: Manenti Film. *Approvato* (1).

* **ELENA STUDENTESSA IN CHIMICA** (*Helène*). - Della Films Marquis. Distribuzione: Colosseum Films. *Approvato* (1).

INGHILTERRA

IL MANTO ROSSO (*Under the Red Robe*). - Dramma della 20th Century-Fox. Distribuzione 20th Century-Fox Film S.A.I. - Produttore: Robert T. Kane. Regista: Victor Sjöström. Soggetto da un romanzo di Stanley Weyman. Sceneggiatura: Arthur Wimperis. Commento musicale: Arthur Benjamin. Operatore: Georges Périnal. - Interpreti principali: Annabella, Conrad Veidt, Raymond Massey, Sophie Stewart, Lawrence Grant. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

SABOTAGGIO (*Sabotage*). - Dramma della Gaumont British. Distribuzione: Consorzio E.I.A. - Regista Alfred Hitchcock. Soggetto da un romanzo di Joseph Conrad. Sceneggiatura: Charles Bennett, Adam Reville. Operatore: Bernard Knowles. - Interpreti principali: Sylvia Sydney, Oscar Homolka, Desmond Tester, J. Loder. *Vietato il doppiaggio* (1).

AUSTRIA

* **SERATA TRAGICA** (*Premiere*). - Della Gloria Film. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

DISCHI DI FILM

Altalena (b)	GW 1433	Pennies from Heaven (b)	GW 1386
Amore in corso (b)	GW 1434	Per la vita e per la morte (b)	GW 1442
Amore in 8 lezioni (b)	GW 1437	Primavera (v)	DA 1559, (b) GW 1453
Ardente fiamma (L) (v)	DB 2403/2406	Radio Follie (c)	HN 1216, (b) GW 1374
Ave Maria (c)	DA 1487/1488, (b) GW 1505	Re e la ballerina (ll) (b)	GW 1453
Canzone del cuore (La) (c)	HN 1517	Re per buria (c)	HN 1033, (b) GW 1537
Canzone del fiume (La) (c) HN 1216 (b)	GW 1374	San Francisco (b)	GW 1346, 1354, 1367
Cappello a cilindro (c)	HN 1240	Seguendo la flotta (b) GW 1254, GW 1378, 1379	
Cappello a cilindro (b)	GW 1203	Signora della V strada (La) (b)	GW 1458
Cin Ciu (b)	GW 1434	Sinfonie di cuori (c) DA 1535, (b) GW 1329/1358	
Condottieri (b)	GW 1444	That girl from Paris (b)	GW 1440
Dopo l'uomo ombra (c)	HN 1254	The big Broadcast of 1936 (b)	GW 1161
Every nigh at eight (c) HN 1096, (b)	GW 1278	The big Broadcast of 1937 (b)	GW 1368/1393
Fantasma cantante (ll) (b)	GW 1443	Uomo del giorno (L') (c)	HN 1165
Figlia della Jungla (b)	GW 1596	Un grande amore di Beethoven (v)	AW 1/5
Follie d'inverno (c)	HN 1173	Una notte all'opera (b)	GW 1234, GW 1459
Follie d'inverno (b)	GW 1528, 1548	Una notte all'opera (c)	HN 1033
Gatta ci cova (c)	HN 1316	Una povera bimba milionaria (b) GW 1377, 1289	
Gli ultimi giorni di Pompeo (c)	HN 1295	Uomo che sorride (L') (c)	HN 1172
Il mio amore eri tu (b)	GW 1378, GW 1379	Valzer champagne (c)	HN 1217
Lasciate ogni speranza (c)	HN 1316	Vivere (c) DA 1530, DA 1531, DA 1549, DA 1558	
Musica nell'aria (b)	GW 1435	Vivere (c)	HN 1189, (b) GW 1352, GW 1357
Nata per danzare (b)	GW 1375, GW 1592	Voglio danzar con te (b)	GW 1436
Non ti scordar di me (c)	DA 1447, DA 1451	Waikiki wedding (b)	GW 1440
Notti messicane (b)	GW 1567		



GINGER ROGERS E FRED ASTAIRE
in "Follie d'inverno" (HN 1173 - GW 1528 - 1548)

AUDIZIONI E CATALOGHI GRATIS PRESSO I NOSTRI RIVENDITORI AUTORIZZATI
MILANO Gall. Vitt. Em. - TORINO via P. Micca 1 - ROMA via Tritone 88, via Nazionale 10 - NAPOLI via Roma 266



"LA VOCE DEL PADRONE"

LA SOCIETÀ GENERALE ITALIANA
CINEMATOGRAFICA
GENERALCINE



mentre
perdura sugli schermi il successo di

FELICITA COLOMBO

con **DINA GALLI** e **ARMANDO FALCONI**

ed è imminente la programmazione di

IL FEROCO SALADINO

l'ultima grande interpretazione di **ANGELO MUSCO**

presenta
il secondo gruppo di film italiani:

I TRE DESIDERI

Produzione: **MANENTI FILM**

con **Leda Gloria, Luisa Ferris, Antonio Costa, Camille Piletto, Pebe Mari, Franco Coop, Enrica Glori**

NAPOLI D'ALTRI TEMPI

(**NAPOLI MIA**) Produzione: **ASTRA FILM**

con **Emma Gramatica, Vittoria De Sica, Elsa Cegani, Maria Denis**
Le più belle canzoni napoletane del '600, '700 e '800

VOGLIO VIVERE CON LETIZIA

Produzione: **S.A.P.E.O.**
con **Assia Noris, Umberto Molnati, Gino Cervi**

SOLO PER TE LA CANZONE DELLA **M A M M A**

Produzione: **ITALIA FILM**
con **Bonifazio Sigli e Maria Caberini**

GALLERIA
XXXV - ASSIA NORIS

(v. tavola a fianco)

INFANZIA romanzesca quella di Assia Noris, secondo notizie pazientemente e faticosamente raccolte, e che perciò possono forse essere leggermente inesatte in taluni particolari. I lettori perdonino. (È strano, ma si sanno cose più precise sulle lontane attrici di Hollywood, che su quelle tanto vicine di Cinecittà). Assia Noris è nata nel 1912 in Russia. Il suo nome di battesimo è Anastasia, ma il cognome è avvolto nel mistero: pare appartenesse a una nobile famiglia di Pietrogrado. Il padre era colonnello della Guardia Imperiale e Conte dell'Impero.

La piccola Anastasia aveva cinque anni quando scoppiò la rivoluzione; e dovette fuggire con i suoi. Da allora ha vissuto fin verso il 1929 in Francia, e specialmente a Nizza dove ha seguito gli studi in un collegio. Nel 1929 la sua vita era turbata da un amore romantico con un italiano, il quale la sposava. Ma il matrimonio non fu felice: i due giovani sposi si separarono dopo due anni. Intanto però Assia Noris viveva in Italia; in due anni aveva imparata la lingua in un modo quasi perfetto. E da allora la lingua italiana sarà la sua seconda lingua materna, e l'Italia la sua seconda patria. Russa, educata in Francia; ma ormai Assia Noris è una forza viva del nostro cinema, e come Luise Rainer può essere considerata attrice americana, così l'interprete del SIGNOR MAX, italiana. È questione di termini.

Il produttore Giuseppe Amato, che la conobbe nel 1931, si può considerare il suo «scopritore». Egli le diede il ruolo di protagonista, un anno dopo, nella SIGNORINA DELL'AUTOBUS. Pur incerta e titubante nella recitazione, la ragazza mise subito in luce qualità fotografiche di prim'ordine. La luce artificiale inondava la piccola e graziosa persona nel più gentile dei modi; e anche truccata male, anche fotografata male, essa appariva leggera e sorridente con il medesimo fascino diretto che possiede nella vita. Da allora la sua carriera ha avuto alcune interruzioni, ma nessuna oscillazione verso il basso. E dopo l'incontro con Camerini (GIALLO, 1933), Assia Noris è diventata una vera attrice, e, per i nostri schermi, una delle due o tre autentiche «stelle». La sua vita oggi è serena, anche perché ben poco disturbata dalla pubblicità, come queste note, sotto sotto, denunciano. Ah, ecco l'unico particolare «all'americana» che s'è potuto raccogliere: Assia Noris riceve in media 30 lettere d'ammiratori ogni giorno: che fa 900 al mese, e 10.950 all'anno. Salute!

L'incontro con Camerini è fruttifero per entrambi; al cuore di Camerini un personaggio femminile soave, timido e sognatore è molto caro, e necessario alle sentimentali storie condite d'arguzia che fioriscono fra le sue mani. Quelle storie hanno confini ben limitati, sarebbero flebili e dolciastre storie se Camerini non possedesse un estro vivo e sempre fresco nell'invenzione di cento particolari minuti e sottili, i quali diano aria e umanità ai suoi film. Quel personaggio femminile immutato dai tempi di FIGARO e LA SCA GRAN GIORNATA, e anche da prima (i film con Diomira Jacobini), è una perenne fonte per quell'estro. E Assia Noris, la quale s'identifica con la ragazza

gentile dei film di Camerini nel modo più completo, per la dolce figura fisica e il tenero cuore, alimenta con prodiga docilità la fonte che s'è detta. Più graziosa e più dotata di Lya Franca o di Elsa De Giorgi, essa suggerisce molto al regista. D'altra parte è Camerini che ha saputo valorizzare quella grazia e quelle doti; nessun altro direttore sa vedere in lei, ed «estrarlo», tutto quello che Camerini, fino sempre con gli attori e finissimo con Assia Noris, sa. Reciprocamente utili l'uno all'altra. Elegante o dimessa secondo le occasioni, Assia Noris reca con sé, e per questo è attrice di cui valga la pena di parlare, un alito di vita. Le ragazzette innamorate e pudiche di DARÒ UN MILIONE e del SIGNOR MAX sono indubbiamente tra le figure più vive espresse dal nostro cinematografo. Ragazzo che amano per la prima volta, e si gettano col cuore che balza in gola tra le braccia dell'innamorato. Arrossiscono violentemente dopo il primo bacio e spesso, se il bacio le coglie alla sprovvista, s'inalberano come belvette. De Sica allora aprirà la bocca meravigliato e un po' tonto, comprimendosi una mano sulla guancia. E Assia? Pentita, pentitissima, dopo questo gesto; e allora fugge di corsa dalla stanza o dalla panchina del parco dove s'è svolto l'episodio. La fuga spesso s'arresta a un albero, al quale essa s'appoggia per piangere liberamente. Ma sarebbe anche bello vederla correre disperata lungo un molo di mare, e fermarsi proprio sull'orlo degli scogli. Pianto lungo: ma basterebbe un grazioso spettacolo (se di notte, un passaggio di pesci che saltano ogni tanto un po' fuori dall'acqua spandano un lieve colore argenteo sulla superficie; se di giorno, il lavoro paziente d'un pescatore, o gare di nuoto fra ragazzini) a distrarla e a farla sorridere in breve tempo. Sorriderebbe con tristezza, e forse senza pensare ad asciugarsi le lacrime. Ma le lacrime non possono sciupare un viso così nitido; e difatti non c'è nulla che possa riuscire a turbare quei limpidi lineamenti. Neanche — quando Camerini, sagace anche in questo, l'abbandona a qualche collega molto più distratto — la cattiva fotografia e il cattivo truccaggio, come s'è detto. Sono due elementi, quelli, che possono ammazzare una «stella». Ma Assia Noris, gentile, sorridente, sommessamente nasconde dentro di sé un fuoco e una resistenza di puro sangue solo in apparenza fragile e nervoso; e come sostiene le prove più ardue! Brava Assietta (viene sempre la voglia di chiamarla così; e tutti alle partite di calcio, del resto, quando in tribuna la riconoscono, si dicono, contenti di vederla: «ecco Assietta; com'è carina!»), brava di cuore.

FILM PRINCIPALI: LA SIGNORINA DELL'AUTOBUS (Amato 1932), GIALLO (Cines 1933), DARÒ UN MILIONE (Novella Film 1935), UNA DONNA TRA DUE MONDI (Astra Film 1935), MA NON È UNA COSA SERIA (Colombo Film 1936), NINA NON FAR LA STUPIDA (S.P.E.C.I. 1937), ALLEGRI MASNADIERI (Vittoria Film 1937), IL SIGNOR MAX (Astra Film 1937), VOGLIO VIVERE CON LETIZIA (S.A.P.E.C. 1937).

PUCK



ASSIA NORIS

CITTÀ DI FIRENZE

IV MAGGIO MUSICALE FIORENTINO 1938-XVI

CALENDARIO DELLE
MANIFESTAZIONI

APRILE

28	Giovedì	ore 21	Teatro Comunale	Simon Boecanegra (Verdi)
29	Venerdì	> 21	Teatro Comunale	Concerto di Musica Moderna
30	Sabato	21	Teatro Comunale	Danze Rubinstein

CONGRESSO INTERNAZIONALE DI MUSICA

MAGGIO

1	Domenica	ore 15.30	Teatro Comunale	Simon Boecanegra
1	"	> 21	Teatro Comunale	Concerto dell'Orch. Filarm. di Berlino (Furtwängler)
2	Lunedì	> 21	Teatro Comunale	Concerto dell'Orch. Filarm. di Berlino (Furtwängler)
5	Martedì	> 21	Teatro Comunale	Simon Boecanegra
4	Mercoledì	> 21	Teatro Comunale	Marcantonio e Cleopatra (Mallipiero)
5	Giovedì	> 21	Teatro Comunale	Il Castello del Principe Barabara (Bartók) e Balletti Ungheresi (complesso dell'Opera Reale di Budapest)
6	Venerdì	> 21	Teatro Comunale	La Fiamma (O. Respighi)
7	Sabato	> 21	Teatro Comunale	La Fianda Magiara (Kodály) e Balletti Ungheresi
8	Domenica	> 15.30	Teatro Comunale	Balletti Ungheresi
9	Lunedì	> 21	Teatro Comunale	Marcantonio e Cleopatra
10	Martedì	> 21	Teatro Comunale	I Racconti di Hoffmann (Offenbach)
12	Giovedì	> 21	Teatro della Pergola	Danze Sakharoff
14	Sabato	> 21	Teatro Comunale	Aida (Verdi)
15	Domenica	> 15.30	Teatro Comunale	I Racconti di Hoffmann
17	Martedì	> 21	Teatro Comunale	Aida
18	Mercoledì	> 21	Teatro Comunale	I Racconti di Hoffmann
19	Giovedì	> 21	Teatro della Pergola	Danze Schoop
20	Venerdì	> 21	Teatro della Pergola	Danze Schoop
21	Sabato	> 21	Teatro della Pergola	L'Anfiparnaso (O. Vecchi) L'Isola disabitata (Haydn) Le vergini savie e le vergini folli
22	Domenica	> 15.30	Teatro Comunale	Aida
23	Lunedì	> 17	Sala Bianca - Palaz. Pitti	Conferenza Simon
23	"	> 21	Teatro Comunale	Messa Solenne
24	Martedì	> 21	Teatro Comunale	Aida
25	Mercoledì	> 17	Sala Bianca - Palaz. Pitti	Conferenza Simon
25	"	> 21	Teatro della Pergola	L'Anfiparnaso L'Isola disabitata Le vergini savie e le vergini folli
26	Giovedì	> 21	Teatro Comunale	Eurianta (Weber) (complesso dell'Opera di Stato di Vienna)
27	Venerdì	> 17	Sala Bianca - Palaz. Pitti	Conferenza Simon-Serkin
27	"	> 21	Teatro Comunale	Messa Solenne (Beethoven)
28	Sabato	> 21	Teatro Comunale	Requiem (Brahms) (complesso dell'Opera di Stato di Vienna)
29	Domenica	> 15.30	Teatro Comunale	Eurianta (complesso dell'Opera di Stato di Vienna)

GIUGNO

1	Mercoledì	ore 21	R. Giardino di Boboli	Come vi garba (As you like it) (Shakespeare)
4	Sabato	> 21	R. Giardino di Boboli	Come vi garba (As you like it)
5	Domenica	> 21	R. Giardino di Boboli	La Walkiria (Wagner) in tedesco, con artisti tedeschi
7	Martedì	> 21	R. Giardino di Boboli	La Walkiria
8	Mercoledì	> 21	R. Giardino di Boboli	Danze Ruskaja
9	Giovedì	> 21	R. Giardino di Boboli	La Walkiria
10	Venerdì	> 21	R. Giardino di Boboli	La Walkiria

IN CASO DI ASSOLUTA NECESSITÀ L'ENTE SI RISERVA
IL DIRITTO DI MODIFICARE IL PRESENTE PROGRAMMA

MASSIME RIDUZIONI FERROVIARIE



ROMA

VIA SPEZIA 82-84

TELEFONO 747/0

FOTOTECNICA

SOCIETÀ ANONIMA - ROMA

Il più moderno stabilimento
per lo sviluppo e la stampa
dei films

Precisione di consegna!
Perfezione di lavoro!

PRODUTTORI! La constatazione dei risultati tecnici da noi realizzati vi persuaderà ad affidarci lo sviluppo dei vostri negativi e la stampa delle vostre copie positive

S. A. FOTOTECNICA
VIA SPEZIA 82 - ROMA - TELEF. 74-770

CINECITTÀ

SOCIETÀ ANONIMA

ITALIANA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

ROMA

VOI FOTOGRAFATE, NOI PUBBLICHIAMO



DA QUALCHE settimana, le fotografie mi arrivano in numero più scarso. Da questo fatto inferisco che prevale sempre quel pregiudizio, conservato dai tempi delle pellicole poco sensibili e degli obiettivi poco luminosi, che si possa fotografare soltanto in piena estate. Invece, al contrario, la primavera e l'autunno sono le stagioni più fotogeniche. Del resto, ognuno avrà molte fotografie della propria famiglia al mare e in montagna; ma forse non avete mai fotografato la vita in casa vostra: l'ambiente che, in fondo, vi interessa di più. Utilizzate le serate buie per fotografare in casa, valendovi della normale illuminazione elettrica o, meglio, di una o due lampade di 200 watt. Fotografate il padre mentre lavora, la madre in cucina, la famiglia riunita al tavolo da pranzo, i giochi dei bambini, gli ospiti nel salotto. E di queste fotografie mandatene molte... Soltanto mettetevi d'impegno perché le scene non siano rigide, raggruppate a bella posta, ma vive, disinvoltate. Vogliamo dire addio all'estate con due fotografie che ci danno i brividi, non per colpa dei fotografi, che sono bravi tutt'e due, ma perché siamo alla fine di novembre. I pescatori (1) fotografati dall'avy. G. Chiellini (Pisa), a luce serale, ci forniscono un buon esempio delle virtù del sole basso: le lunghe ombre tendono plastiche le teste e staccano

bene i corpi dal loro ambiente. L'angolazione, leggermente dall'alto, scopre bene il tavolo, centro del soggetto. Il taglio stretto ci avvicina la scena, presentandone bene tutti i dettagli, e tuttavia basta quel po' di acqua all'angolo per dare la sensazione dell'ambiente. Alla pellicola pancromatica avrei preferito quella ortocromatica. La pellicola pancromatica cinematografica, usata dal nostro fotografo, produce una grana molto forte, sopra tutto quando, come nel caso attuale, la fotografia è un poco sovraesposta. L'ortocromatica, combinata col filtro giallo, avrebbe evitato certi grigi nelle parti meno contrastate dell'immagine e avrebbe dato un tono più caldo alla pelle. Con la sua ondata (2), Sergio Moscato (Livorno) ha raggiunto un buon effetto di chiaroscuro. Appunto per questo mi sembra meno grave, in questo caso speciale, il fatto che la forte sottoesposizione (1:200 di secondo - necessaria tuttavia per riprodurre l'acqua in movimento), la controluce e il filtro abbiano fatto sparire completamente il senso del cielo, della carne bruciata dal sole e quasi anche quello dell'acqua. Questa non è una scena di spiaggia, è un misterioso giuoco di luci. Lo scintillio degli spruzzi d'ac-



qua viene fuori per mezzo del controluce. La figura della donna dimostra che la silhouette presuppone sempre un atteggiamento molto espressivo. Le linee del corpo spiegano da sole molto bene l'insieme di timidezza e di coraggio che anima la fanciulla. Inutile che si veda di più!
È straordinaria l'intensa vivacità del piccolo Vantino (3), colto da Giovanni Schetteller (Milano) in un momento di tranquillità animata: atteggiamento ideale per i ritratti. La presa dal basso è molto indicata per far apparire i bambini meno « nani », e d'altra parte le dimensioni larghe dell'immagine servono perché il piccolo personaggio, messo in rilievo dalla presa dal basso, rimanga tuttavia sottile e non diventi pesante. Inoltre, la vista dal basso serve per scoprire e utilizzare le ombre prodotte da una illuminazione quasi perpendicolare. Lo sfondo non disturba, perché è uniforme e irrisconoscibile, ma allo stesso tempo la sua capricciosa sagoma rinforza il ritmo del soggetto calmo. (Tuttavia terrei più scura, nella stampa, la parte bianca in alto). In questo caso la pellicola ortocromatica sarebbe stata preferibile: avrebbe reso meglio la freschezza della pelle con i suoi riflessi. Nei ritratti, la pancromatica è indicata quando si tratta di velare un poco le imperfezioni di una pelle maltrattata dagli anni.



Ho detto altre volte che le linee sbieche nell'immagine debbono chiaramente risultare come tali. Quale esempio potrebbe illustrare questa regola meglio del famoso campanile di Pisa (4)? Osservate la fotografia di Mario Gandini (Pisa): ma è inclinato quel campanile o lo è invece l'arco attraverso il quale si guarda la piazza? Questa incertezza deriva dal fatto che la direzione verticale non risulta chiaramente. In conseguenza, lo spettatore non sa come orientarsi, e tutti gli edifici oscillano un po'. L'arco si impone eccessivamente con forti contrasti e grandi superficie, che non dicono niente. Buona la trovata di condurre lo sguardo verso lo sfondo con la fila dei paracarri, soltanto che l'oscurità dà troppo poco rilievo a questi ultimi. Un filtro giallo avrebbe migliorato il risultato, anche per quanto riguarda il cielo vuoto.

Sono grata a Ugo Porri (S. Marinella) per avermi presentato un soggetto così originale. Fa molto piacere guardare questo teatro di bambini (5). Una certa rigidità da presepio si sarebbe potuta evitare tentando una istantanea durante la recitazione. Le ripetute prove di una commedia permettono al fotografo di scegliersi con comodo un momento in cui gli attori stanno pressappoco fermi e allora, col diaframma aperto, basterà 1:10-1:25, supposto che l'illuminazione del palcoscenico sia forte e che l'obiettivo sia piuttosto luminoso (purtroppo, le indicazioni tecniche che accompagnano la fotografia sono insufficienti, e perciò anche la mia critica deve rimanere rudimentale). Eviterei il lampo di magnesio, che dà uno spavento poco favorevole al nostro scopo. Se mai bisogna adoperare quello in lampadina chiusa, non quello aperto.

Generalmente, le silhouette non ci contentano affatto. Ma un'altra eccezione alla regola ce la dà il monumento a Garibaldi, fotografato da Luigi Monforte (Roma). Pubblico questa fotografia in due versioni per far comprendere quanto si può ricavare da un uso intelligente del negativo. Il num. 6 è la copia a contatto; il 7 l'ingrandimento di una parte dell'immagine originale. Come si vede, nella copia num. 7 il cielo è molto più scuro: i dettagli inutili sono soppressi, gli effetti di luce si impongono di più, monumento e ambiente sono maggiormente armonizzati. Il formato più stretto dà al monumento maggior rilievo e anche un certo slancio « gotico », ossia una tendenza verticale che è sottolineata dal punto di presa.

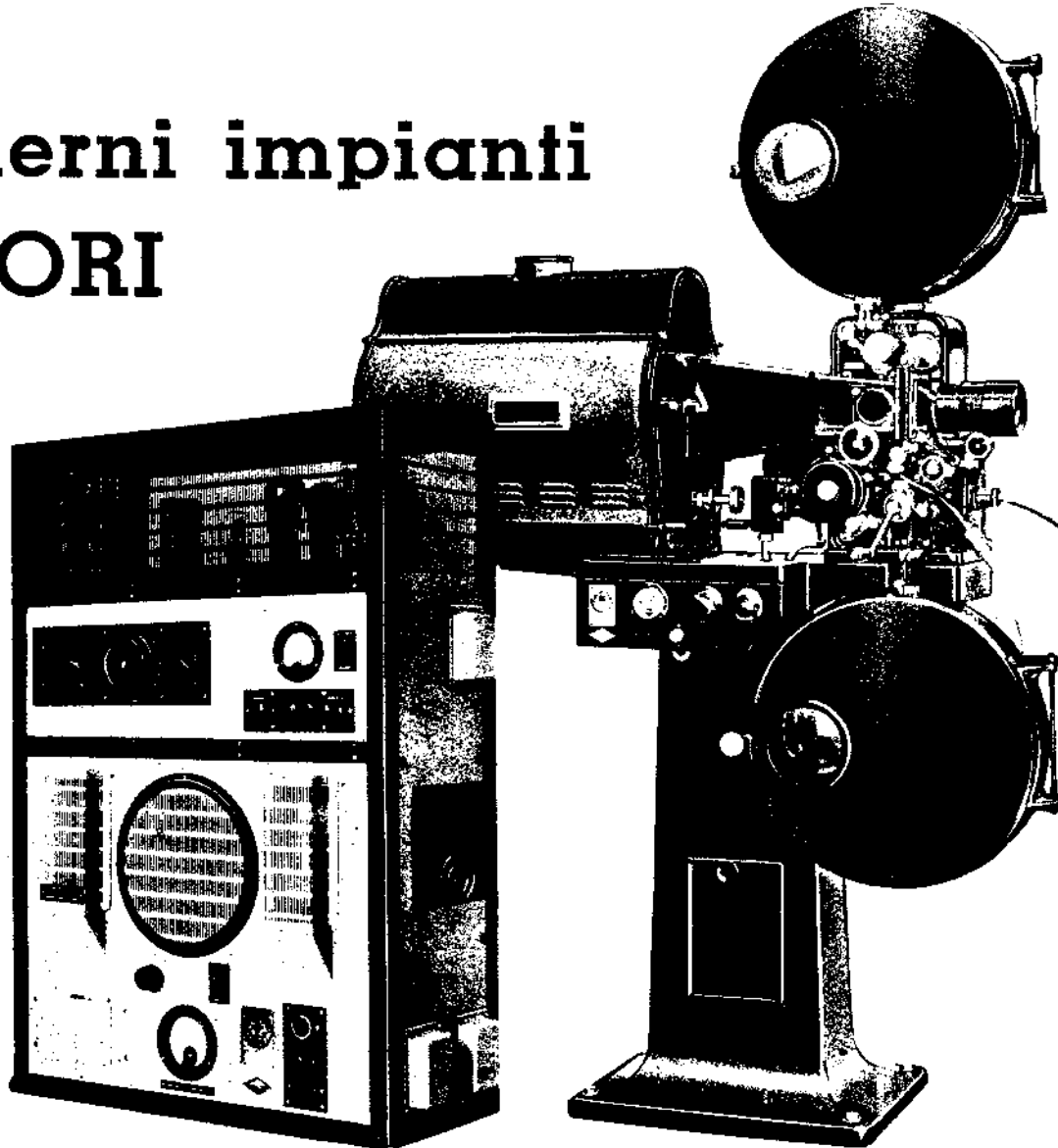
MARIA ONUSSEN



I più moderni impianti CINESONORI

SOC. ANON.
CINEMECCANICA
MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCHIO
BACCHINI & C.
MILANO
CORSO SEMPIONE, 93



L'ultima Modella

Interpreti: *Camilla Horn*
Alexander Svèd
Paul Javor

Regista: *Rudolf van der Noss*

Produzione: *BAVARIA-PALLAS*



ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE



Sopra a sinistra: Irene Dunne, in atteggiamento di peccato riposo, si diverte a mettersi al posto del tecnico del suono. Il dolce viso riflette una strana malinconia. Il nuovo film è 'La dura verità' (Columbia-EIA). A destra: «Io conosco la vita», sembra ammonire la crude 'Madame X' (M. G. M.). Esperienze di tutti i generi: hanno lavorato sul suo cuore e sul suo aspetto: di buona e timida ch'era, s'è fatta cinica e sfacciata. L'interessante attrice è Gladys George, ex-attrice di Broadway. Sonia Henje, ex-campionessa mondiale di pattinaggio artistico, danza sul ghiaccio nel film 'Scandalo al Grand Hôtel' (20th Century Fox). La macchina è riuscita a rendere pittoresco il contrasto tra il bianco vaporoso della sua elegante figura in volo, e il nero più fermo del frac del suo 'partner'.



Tavola d'album di famiglie. Seduta dal fotografo, secondo lo schema digiunoso dei fotografi 1890. Gli attori sono John Payne e Anne Shirley, del film 'Amore e pagnottello' (Paramount)

Ritorno di Evelyn Brent (ricordate la 'Donna e la tigre' con Menjou?), nel film Paramount 'Lo scandalo del municipio', di cui è protagonista John Barrymore. Essa rievoca con Charles Bickford, altro interprete del film, gli splendori del tempo passato. Torneranno?

FRANQUER DA PARMA. - L'abbiamo fatto per un certo tempo, ma per il momento non è più possibile.

ITALO MONZA. - Contentarsi in un primo tempo della modesta funzione di comparsa, con la speranza che, un giorno, un regista si accorga delle Sue virtù! Ma è una strada meno diretta e piuttosto ardua. Grazie degli auguri.

ABC (Genova). - Come vede dalla nostra rubrica dedicata al formato ridotto, i Cineguf sono sempre in attività. Quest'anno la Mostra del formato ridotto non si è svolta a Venezia bensì a Como, limitata però ai film scientifici e turistici. Nell'anno prossimo l'avremo di nuovo a Venezia e probabilmente ci sarà una coppa per il vincitore. Se Lei ha fatto un film, la prima cosa sarebbe di presentarlo alla Direzione della Cinematografia.

PAOLA DESTEFANIS (Albenga). - Il nostro indirizzo lo trova sulla prima pagina di *Cinema*.

LUCIANO COMUNI (Spinetta). - Nella Sua interessante lettera Lei osserva, di passaggio, che nel film *LE VIE DELLA GLORIA* Warner Baxter era doppiato dallo stesso attore che prestò la sua voce a Pat O'Brien in *ALI SCALA CINA*. Spesso mi stupisce il fatto che ci siano tante persone capaci di riconoscere e di distinguere le voci doppiate - importante indicazione per i doppiatori, che, una volta trovata la voce adatta, dovrebbero cercare di far doppiare un determinato attore estero sempre dallo stesso italiano e di evitare che troppo spesso ritornino le stesse voci per attori diversi. Altrimenti si corre il rischio di confondere e di stancare l'orecchio del pubblico. - Il soggetto della *PROVINCIALE* era tratto dal libro « *Small town girl* » di Ben Ames Williams. - Non si scordi di riscrivermi presto.

GODFREY LOWELL (U.S.A.). - «Produttore» si dovrebbe chiamare la persona che dirige la Casa produttrice, mentre il «direttore di produzione» è un suo dipendente che deve organizzare e sorvegliare secondo criteri commerciali la realizzazione dei singoli film. Una grande Casa cinematografica, poniamo la Metro o l'Ufa, dispone di più direttori di produzione, mentre in quelle piccole il produttore assume normalmente anche la funzione di direttore di produzione. Nella pratica e nel giornalismo cinematografici, i due termini sono molte volte usati l'uno per l'altro. - Non vorrei decidere quale sia il mio attore preferito o quale paese produca i migliori film. Gare di questo genere mi sembrano un vizio sportivo che in materia di arte fa uno strano effetto. C'è quel che mi piace e quel che non mi piace, e ci sono opere di carattere molto differente; ma perché dovrei mettermi a dar dei voti? I giudizi sono poi così personali: quel che conta è la giustificazione del giudizio ossia l'analisi del fenomeno.

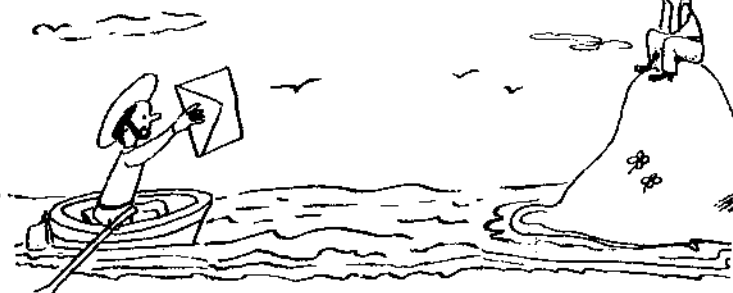
DANIELE SOMAGLIA. - Raccomando anche a Lei il libro *Le cinéma d'amateur*, citato qualche settimana fa. Al Suo scopo servirebbe forse la Kodak Special.

DINO ARMANDI (Torino). - Si rivolga al Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, Via Foligno, 40. Le Sue esperienze di attore teatrale Le saranno molto utili per il cinema, se, in parte, saprà dimenticarle.

A. R. (Palermo). - Quella rivista ha commesso un doppio errore. *LA DONNA DEL GIORNO* non è diretta da Jack Cumming. Jack Cummings (con s) è un produttore, non quello della *DONNA DEL GIORNO* però. Inoltre esiste un regista Irving Cummings, che non ha diretto *LA DONNA DEL GIORNO*. Regista di quel film era, come abbiamo detto su *Cinema*, Jack Conway. - Lei ha letto, sul num. 31, l'articolo «Film di mare» e si lancia in una battaglia navale domandando: «È in buona fede l'autore

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



quando asserisce che gli americani ci hanno dato due film che... hanno il merito essenziale di essere profondamente veri: *CAPTAN BLOOD* e *TRAGEDIA DEL BOUNTY*? Ma non ha visto dunque tutto l'artificio, il posticcio, il superficiale «maestoso» che vi è in quei due film? Nel secondo specialmente quella continua ricerca dell'effettaccio gli dava proprio il senso del film dall'ampio respiro, in cui il vero protagonista è il mare? Per fortuna, dico io, Pierre Chenal, regista dell'*AMMUTINAMENTO DELL'ESIGORE*, non ha «il mestiere» di Frank Lloyd: ha, in compenso, un tantino di senso artistico, che gli ha fatto riuscire un lavoretto molto più sincero, molto più umano e vero. Concludo solo ricordando al Morabito che, se di un film si può parlare, in cui il vero protagonista sia il mare, questi è proprio *L'UOMO DI ARAN*. Lo vada a rivedere, e sono certo che dopo, tornandosene a casa, se pensasse un momento all'immagine del capitano Errol Flynn, gli verrebbe da sorridere». Io personalmente sono più che d'accordo, anche perché ogni tanto qualche piccolo siluro a favore del cinema europeo non mi dispiace.

GUGLIELMO PELOSI, FRANCO FORNACCIARI, SILVIO PALMITESTA, BRUNO GANDOLFI, CARLO BERGAMINI, LUIGI GALETTI, EDGARDO VALLE. - Prenoto anche i Loro indirizzi per una eventuale visita a Cinecittà. Ci sono altri che vorrebbero partecipare? (Mi manca l'indirizzo preciso del dott. Alba).

UMBERTO LIMI (Casteggio). - Se Lei riesce a concentrare in poche frasi caratteristiche le sue impressioni di spettatore, sarò sempre lietissimo di pubblicarle. Anche la Sua visita mi sarà gradita.

CARLO BARSO'ITI (Iucca). - Lei è rimasto stupefatto da un trafiletto, pubblicato giorni fa da un giornale serio: «Al vecchio *Giglio* infranto di Griffith hanno dato la parola. Fa una strana impressione rivedere, con la sovrapposizione del doppiato, il film famoso di altro tempo. Quanta strada da allora, e quanti mutamenti nella concezione e nella tecnica di una pellicola». Lei, come pure io, non ha sentito parlare di una riedizione del film di Griffith, ed è perciò costretto a credere che le considerazioni sopracitate siano ispirate dal film sonoro omonimo, fatto ultimamente in Inghilterra. Però sarebbe un po' troppo prendere un film di Hans Brahm per uno di Griffith, un film sonoro ultimo per uno muto del 1919, e Dolly Haas per Lilian Gish! Preferisco perciò fare uno sforzo disperato per credere che esista, di nascosto, un'edizione doppiata dell'opera di Griffith. - Nel *PRIGIONIERO DELL'ISOLA DEGLI SQUALI*, l'aguzzino è interpretato da John Carradine, il suocero da Claude Gillingwater. In *VIGILIA D'ARMI*, Robert Vidalin fece la parte di d'Arnelles. Il Centro Sperimentale dispone di una buona cineteca e inoltre fa lo scambio con altre cine-teche; ultimamente ha proiettato agli allievi i *PROSCRITTI* di Sjöström, IL CAP.

perciò l'azione si precipita e lo spettatore rimane a bocca aperta.

MARIO DA VARANO. - Non è davvero mio compito di trasmettere alle coppie d'amore delle indicazioni che permettono di prevedere con maggiore precisione l'intervallo durante la proiezione, dato anche che l'illuminazione della sala, per ragioni di sicurezza, non deve, oggigiorno, andare al di sotto di un determinato livello. C'è un altro punto: il fatto che alla fine della bobina la pellicola, logorata, produce sullo schermo tante macchiette e l'effetto di «pioggia» - cosa che si verifica nelle pellicole non troppo nuove - è naturalmente un sintomo che una proiezione poco curata, che danneggia l'effetto artistico e... gli occhi; preferirei vedere scomparire tali segnali d'allarme, a rischio di farmi nemico il suddetto genere di spettatori. Ripareremo della dissolvenza.

CURIOSE (Venezia). - In *MARGHERITA GAUTIER*, Elisabeth Allan sosteneva la parte di Nichette, amica di Margherita - dunque, chi ha vinto la scommessa? - Becky Sharp è la protagonista di un romanzo, degno di essere letto molto di più, di William Makepeace Thackeray: *Vanity fair* (La fiera della vanità). Thackeray è uno scrittore inglese dell'ottocento.

MESCHINI (Roma). - Nella versione originale di *ORIZZONTE PERDUTO*, il finale del film è diverso da quello espresso nella didascalia della versione italiana. Ecco la ragione del fatto da Lei osservato.

ITALICUS (Losanna). - Finora non esiste una produzione italiana di disegni animati a colori, dato che non abbiamo ancora gli impianti per lo sviluppo e la stampa dei film cromocinematografici. I film girati col Technicolor, Berthou-Siemens o Kodachrome si sviluppano e stampano finora unicamente all'estero. Si intende che questa situazione non durerà molto.

L. M. (Udine). - GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI furono diretti da Amleto Palmieri e da Carmine Gallone. Di quo *VAIDIS?* esiste una versione di Enrico Guazzoni e un'altra, con Emil Jannings, di Georg Jacoby. I protagonisti di *CABIRIA* (regia di Piero Fosco) erano Bartolomeo Pagano e Italia Almirante Manzini.

IL NOSTROMO

L'ITALIA CHE SCRIVE

È il più vecchio
il più giovane
il più diffuso
periodico
bibliografico
nazionale

RASSEGNA PER IL MONDO CHE LEGGE
SUPPLEMENTO MENSILE A TUTTI I PERIODICI

Fondata e diretta da
A. F. FORMIGGINI EDITORE IN ROMA

Per gli abbonati di **CINEMA**: Abbonam. annuo
Italia e Colonie lire 22,50 - Estero lire 27,50

**TENDE COLONIALI
MATERIALI PER
ATTENDAMENTO**

Etore Moretti
MILANO FORO BONAPARTE, 12

PAUL MUNI
LUISE RAINER

LA BUONA TERRA

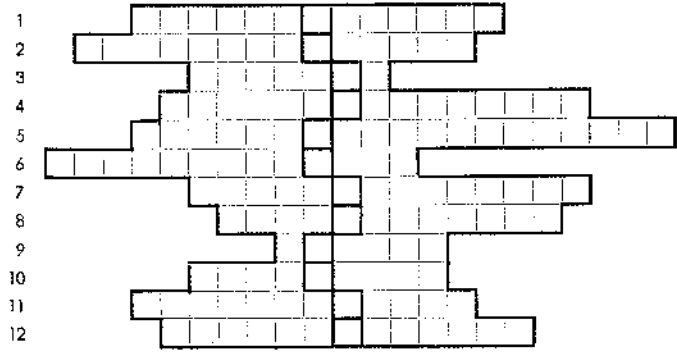


DAL LIBRO DI PEARL S. BUCK — REGISTA: SIDNEY FRANKLIN



GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 31 dicembre 1937-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina



Scrivere, in ogni riga dello schema, il titolo di un film, interpretato dal caratterista, di cui diamo il numero, con l'attore o l'attrice indicati:

- 1 riga il 4 con Robert Montgomery
- 2 " 1 " Joan Blondell
- 3 " 2 " Fred Astaire
- 4 " 4 " Leslie Howard
- 5 " 3 " Ruby Keeler
- 6 " 5 " Jackie Cooper
- 7 " 6 " Lionel Barrymore
- 8 " 6 " Charles Bickford
- 9 " 5 " Shirley Temple
- 10 " 3 " Dolores Del Rio
- 11 " 2 " George Brent
- 12 " 1 " Ida Lupino

A giuoco ultimato, se la soluzione sarà esatta, nelle caselle a bordo ingrossato, si formerà il titolo di un noto film Metro Goldwyn Mayer.
Margherita Zalum (Livorno)

A	S	T	N	A	T	I
C	A	R	A	T	T	O
R	V	S	A	S	I	O
M	I	R	O	Z	Z	I
R	I	L	W	E	T	T
S	T	E	S	E	L	L
B	E	N	O	N	D	A
M	E	L	N	I	R	E
B	E	S	O	A	R	T

TRIOLI

Componendo i nomi di questi nove attori le lettere a trioli si sono confuse meno la colonna (A), se voi con l'aiuto di questa e spostando i trioli sapete ricomporre i nomi dei nove attori, a soluzione ultimata nelle caselle segnate si leggerà il nome di un regista italiano. È bene aggiungere che i trioli di sinistra rimangono a sinistra e quelli di destra rimangono a destra.

Giuseppe Vitelli (Napoli)

SOLUZIONI DEI GIOCHI N.° 33 (10 novemb. 1937-XVI)

CHI SONO QUESTI DUE NOTISSIMI ATTORI?

L'attore col fazzoletto in testa è Beniamino Gigli.
L'attore con gli occhiali è Boris Karloff.

CHE COSA ACCADE?

L'attore, a letto, incrocia le braccia per prendere la rivoltella.

PAROLE INCROCIATE



I VINCITORI

Emma Balducci - Via Castiglione, 80 - Bologna
Enzo Fiaccadori - Via del Vignola, 73 - Roma

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Il carosello dei caratteristi e Trioli saranno estratti a sorte due vincitori. Primi; due abbonamenti annuali a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 35° fascicolo apparirà nel 37° (30 gennaio 1938-XVI)

Dir. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

Proprietà, rist. per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'art. 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte

ABBONAMENTI PER IL 1938 AI PERIODICI RIZZOLI

OMNIBUS: sei fascicoli di 12 pagine di cronaca politica, di economia, di cultura, di teatro, di arte, di sport, di "Omnibus" è la grande rivista di generalità del 1937 e costituisce un esempio di varietà giornalistica, di alta qualità stilistica, di perfezione tipografica. Un numero L. 4. **Abbonamento - Italia e Colonia: anno L. 42, semestre L. 22. Estero: anno L. 70, semestre L. 36.**

BERTOLODO: settimanale di collaudo e di più arguti disegnatrici e scultori. Presenta, assieme ai commenti e alle notizie più tipiche e pertinenti, un gruppo di talmente esemplari. Un numero cent. 40. **Abbonamento - Italia e Colonia: anno L. 35, sem. L. 18. Estero: anno L. 70, sem. L. 36.**

LA DONNA: nelle sue pagine espone e discute la scelta di modelli per ogni occasione e per tutti le esigenze. La moda vi è trattata praticamente in ogni suo aspetto, e con i suoi argomenti più interessanti, arretrati, nella casa, cucina, allevamento ed educazione dei bambini, cure d'igiene, rubriche di cronaca domestica, di galateo, ecc. Un fascicolo L. 5. **Abbonamento - Italia e Colonia: anno L. 48, semestre L. 25. Estero: anno L. 60, semestre L. 31.**

CINEMA: grande rivista speditiva illustrata, che tratta i problemi tecnici, estetici, culturali, economici, ecc. del cinematografo. È la più importante rassegna italiana del genere. Ogni fascicolo è di 16 pagine e costa L. 2. **Abbonamento - Italia e Colonia: anno L. 40, semestre L. 22. Estero: anno L. 60, semestre L. 35.**

SCENARIO (COMEDIA): grande rivista illustrata, diretta da Nicola de Pirro. Offre saggi su autori, interpreti, tratta problemi estetici ed economici della scena, si occupa di dramma, musica, cinema, danza, scenografia, scenotecnica. Ogni fascicolo contiene una commedia in prosa e costa L. 5. **Abbonamento - Italia e Colonia: anno L. 48, sem. L. 25. Estero: anno L. 65, sem. L. 33.**

IL SECOLO ILLUSTRATO: la più accurata cronaca fotografica degli avvenimenti di tutto il mondo, romanzi, novelle, varietà, aneddoti, giochi. Settimanale. Un numero centesimi 50. **Abbonamento - Italia e Colonia: anno L. 20, sem. L. 11. Estero: anno L. 40, sem. L. 21.**

NOVELLA: vera antologia di letteratura narrativa; ogni numero contiene sette novelle d'autore, fotografie di cinema, un grande romanzo a puntate, la piccola posta di Mura. Settimanale. Un numero cent. 50. **Abbonamento - Italia e Colonia: anno L. 20, sem. L. 11. Estero: anno L. 40, sem. L. 21.**

LEI: periodico illustrato di vita e varietà femminile. Presenta e commenta tutti gli argomenti di maggiore interesse per la donna: igiene e bellezza, teatro e cinema, moda, lavoro, cucina, ecc. Settimanale. Un numero centesimi 50. **Abbonamento - Italia e Colonia: anno L. 11. Estero: anno L. 40, semestre L. 21.**

CINEMA ILLUSTRAZIONE: la più agile e diffusa rassegna del movimento cinematografico: primizie, indiscrezioni, romanzi, concorsi, ecc. Settimanale. Un numero centesimi 50. **Abbonamento - Italia e Colonia: anno L. 20, sem. L. 11. Estero: anno L. 40, sem. L. 21.**

PICCOLA: caratteristico periodico settimanale di varietà, curiosità illustrate, avventure, racconti. Un numero cent. 50. **Abbonamento - Italia e Colonia: anno L. 20, sem. L. 11. Estero: anno L. 40, sem. L. 21.**

ABBONAMENTI CUMULATIVI: in caso di abbonamento a due o più pubblicazioni, i prezzi-base da sommare nelle varie combinazioni diventeranno i seguenti:

	Italia e Colonia		Estero	
	Anno	Sem.	Anno	Sem.
OMNIBUS	L. 40.	21.	L. 66.	34.
BERTOLODO	L. 33.	17.	L. 66.	34.
LA DONNA	L. 45.	23.	L. 57.	29.
CINEMA	L. 38.	20.	L. 57.	29.
SCENARIO (COMEDIA)	L. 45.	23.	L. 62.	32.
IL SECOLO ILLUSTRATO	L. 19.	10.	L. 38.	20.
NOVELLA	L. 19.	10.	L. 38.	20.
LEI	L. 19.	10.	L. 38.	20.
CINEMA ILLUSTRAZIONE	L. 19.	10.	L. 38.	20.
PICCOLA	L. 19.	10.	L. 38.	20.

Abbonamento cumulativo alle suddette 10 pubblicazioni (Italia e Colonia) L. 295.

Abbonamento cumulativo alle suddette pubblicazioni e ad un volume della "Collezione Storica Illustrata Rizzoli", oppure ad un volume della raccolta "I Classici Rizzoli" diretti da U. Oggetti (ediz. pelle) L. 330.

Inviare importi con vaglia o francobolli a: RIZZOLI & C. - EDITORI Piazza Carlo Erba N. 6 - MILANO oppure inviarsi sul Conto Corrente Postale N. 3-2076 intestato a RIZZOLI & C.

Diogene cercava l'uomo...

L' "Era Films" cerca due uomini e due donne

Concorso "Rigoletto" per la ricerca di attori nuovi

In occasione della sua costituzione, e mentre prepara il suo primo grande film RIGOLETTO, la *Era Films* lancia in tutta Italia, attraverso *Cinema-Illustrazione* e *Cinema*, un Concorso nazionale per la ricerca di quattro attori nuovi, il cui tipo fisico rispettivamente corrisponda alle seguenti caratteristiche:

- 1) *Uomo dai trenta ai quarant'anni, meglio tarchiato che alto, eccezionalmente grasso, sia di corporatura che nelle fattezze del volto. Tale grassezza - anche se comica - non deve escludere una certa signorilità di aspetto. Il prescelto, infatti, dovrà interpretare la parte di un nobile.*
- 2) *Uomo dai trenta ai cinquant'anni, meglio alto che basso, meglio magro che grasso, destinato a sostenere il ruolo di un losco individuo plebeo. Dovrà avere un aspetto sinistro: per esempio sfregiato in volto, o guerccio, ecc.*
- 3) *Fanciulla tra i diciassette anni e i ventuno; corporatura snella e proporzionata, espressione dolcissima, ovale perfetto, capelli biondi. Deve avere voce intonata e gradevole, anche se non sia propriamente esperta di canto.*
- 4) *Donna dai quarantacinque ai sessant'anni; volto magro su corporatura forte. L'insieme della figura deve dare l'impressione di un animo venale, ipocrita ed intrigante sotto un aspetto esteriore onesto e quasi austero.*

Il termine utile per partecipare al Concorso scade al 5 gennaio prossimo. I concorrenti in-

vieranno dentro tale data alla *Era Films* (Concorso RIGOLETTO), Via Vittorio Veneto 119, Roma, quel numero di proprie fotografie che riterranno il più adatto perché la Giuria esaminatrice possa giudicare delle loro qualità fisiche con buona cognizione di causa. (Si consiglia in ogni caso, e come minimo, una fotografia di faccia, una di profilo e una di figura intera: tutte *non ritoccate*). Alle fotografie i concorrenti uniranno dettagliate notizie riguardanti età, stato civile, professione o condizione sociale, studi compiuti, eventuale conoscenza di lingue estere, di sport, di musica, di danza, ecc., ecc. (Le concorrenti di cui al N. 3, e che non abbiano compiuto i 21 anni di età, dovranno inoltre unire una esplicita autorizzazione dei genitori o di chi ne faccia le veci).

La Commissione giudicatrice del Concorso è composta da:

un industriale del Cinema: On.le Carlo Roncoroni (Presidente); un regista: Alessandro Blasetti; un giornalista e soggettista: Gian Gaspare Napolitano; un critico d'arte: Corrado Pavolini; un operatore: Ubaldo Arata.

In base alle decisioni della Commissione - che sono inappellabili - saranno telegraficamente chiamati a Roma per un provino, nei giorni dal 12 al 16 gennaio 1938-XVI, i concorrenti prescelti. Spese di viaggio (andata e ritorno) in 1ª classe, soggiorno, provino, sono interamente a carico della *Era Films*.

Resta inteso che il solo fatto d'esser convocati a Roma, non crea ai prescelti alcun diritto. La *Era Films* si riserva semplicemente, per quei concorrenti il cui provino abbia dato esito positivo, o di includerli subito nei ruoli del film RIGOLETTO o di tenerli presenti in avvenire per altre sue produzioni.



Sembra una fiaba, eppure è realtà... Sono passati appena tre anni dal giorno in cui un Concorso traeva dall'ombra Isa Miranda, e in soli tre anni essa ha percorso una carriera che le ha fruttato il contratto con una delle più possenti Case cinematografiche di Hollywood. E l' "Era Films" che oggi indice un Concorso per la ricerca di due uomini e di due donne. Vedremo ripetersi il caso di Isa Miranda?

p. vi. em me
MILANO



IL TUO NUOVO PROFUMO
DOVRA ESSERE "TUTTO TUO"



DUE REGALI IN UNO!

SIETE IN DUBBIO SUL REGALO DA OFFRIRE PER LE PROSSIME FESTE?
REGALANDO LA SERIE "TUTTO TUO" OFFRIRETE UN REGALO DI SQUISITO
BUON GUSTO, DONANDO LA FELICITÀ DI SCOPRIRE UN NUOVO PROFUMO

PROFUMO, COLONIA, CIPRIA "TUTTO TUO" SONO IN VENDITA PRESSO LE MIGLIORI PROFUMERIE