

# CINEMA



38

25 Gennaio 1938 - XVI

In questo numero:

Spedizione in abbon. postale

**FRANK LLOYD: RITORNO ALLO SPETTACOLO - BALLERINA**

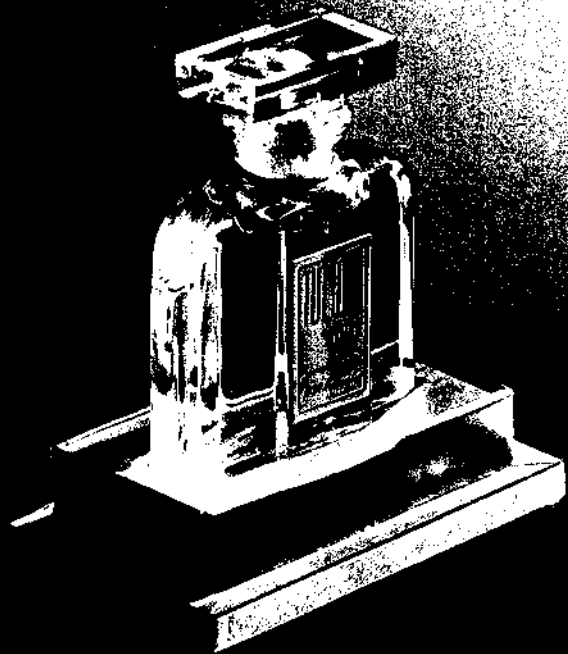
**IL GRANDE DEL SUCCESSO - GLI ULTIMI TRUCCHI**

**FRANK LLOYD: RITORNO ALLO SPETTACOLO - GARY COOPER - MAE WEST**

1938  
L. 1000

*P. V. P. M. E.*

MILANO



TUTTO  
*Tuo*  
TUTTO

IL TUO NUOVO PROFUMO DOVRA ESSERE "TUTTO TUO"

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

# CINEMA

quindicinale di divulgazione  
FONDATO DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale  
per la Cinematografia Educativa

Anno III, vol. I • 25 Gen. 1933, XVI

## FASCICOLO 38

IN QUESTO NUMERO:

Cinema gira . . . . .	37
Editoriale . . . . .	41
F. LLOYD	
Ritorno allo spettacolo . . . . .	42
R. ARNHEIM	
Il cifrario del successo . . . . .	44
O. PROFETA	
Tristezza di un attore co- mico . . . . .	45
Parla il soggettista . . . . .	46
A. MAURO	
Ma davvero il film italia- no può andare in Ame- rica? (Fino) . . . . .	47
LO DUCA	
Corriera da Parigi . . . . .	49
A. JONA	
Fotogrammi . . . . .	50
D. MEOCCIOLI	
La danza . . . . .	51
Quadrol . . . . .	56
S. WALKER	
Mae West scandalo d'A- merica . . . . .	57
C. DEBENEDETTI	
In questi giorni . . . . .	59
Notizie tecniche, 55 - Fo- tografia, 61 - Galleria, 62 - Dischi di film, 65 - Capo di Buona Speranza, 66 - Giocchi e Concorsi, 68	

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE  
ROMA, VIA LAZZARO SPALLANZANI 1 A

PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema"  
- Via Lazzaro Spallanzani 1 A - Roma

Gli abbonamenti si ricevono direttamente  
dall'Amministrazione del periodico, o me-  
diante versamento al conto corrente postale  
1-23277 oppure presso le librerie Hoepli in  
Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi),  
"Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (Corso  
Vittorio Emanuele 21), le principali librerie e  
agenzie dell'"Istituto Editor. Scientifico".

ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colo-  
nie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero,  
anno lire 60, semestre lire 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE

**DUE LIRE**

# CINEMA GIRA



L'attrice viennese Rose Stradner è la protagonista del film americano 'L'ultimo gangster', a fianco di Edward G. Robinson: eccola in una movimentata scena del film. (M. G. M.)

## SULLA COSTA AZZURRA...

...al Château Robert, pieno di palme e di eucalipti trapiantati per l'occasione, Charles Laughton ha girato scene di *VESSEL OF WRATH*, da una novella di Somerset Maugham. È il primo film della «Mayflower Pictures Corporation» fondata qualche mese fa da Laughton, Eric Pommer e John Maxwell. La storia di Maugham farà la gioia dei sudditi inglesi, portando sulla scena un avventuriero (Laughton) che vivendo per lunghi anni in un'isola tropicale ha dimenticato orrore! d'essere un cittadino britannico; ma un pastore e sua figlia salvano la pecora smarrita e un matrimonio rimetterà il dimentico inglese sulle rotaie della buona società.

Laughton ha dichiarato, con l'approvazione di Eric Pommer, che abbandona per qualche tempo (REMBRANDT, ah! ah!) le parti storiche; e sempre in Francia si prepara a girare *JAMAICA INN*, più «Laughton» - dato che c'è un'ottima figura di pirata; e *SAINT-MARTIN'S LANE*, ancor più «Laughton» - con una possente figura di miserabile che finisce col compiere il sacrificio più grande che si possa chiedere ad un uomo.

## JEROME KERN...

...il musicista che ha composto le canzoni di *ROBERTA*, della *CANZONE DI MAGNOLIA* e di *SORGENTI D'ORO*, è stato scritturato dalla R.K.O. per scrivere il commento musicale di *THE JOY OF LOVING*. Anche questo film, come i tre suaccennati, è interpretato da Irene Dunne, la quale ancora una volta canta le canzoni

che Kern ha composto per lei; inoltre, in questo film, Kern ha collaborato alla sceneggiatura con Dorothy e Herbert Fields. Il regista è Tay Garnett, e accanto a Dunne è Douglas Fairbanks jr.

## IL NUOVO FILM DI CAPRA...

...sta per cominciare. Capra e Cohn dopo brevi dissidi si sono riconciliati definitivamente. Capra discenderà quindi dall'Olimpo delle utopie di *ORIZZONTE PERDUTO* per dirigere una commedia, che si addice assai meglio al suo temperamento. La commedia è quella di George Kaufman e Moss Hart, *YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU*. Anche questa volta lo sceneggiatore sarà Robert Riskin che dopo un primo film come regista (*AMANTI DI DOMANI*) è ritornato al suo lavoro prediletto.

## DICIOTTO FILM...

...in trenta mesi ha intenzione di realizzare il produttore David O. Selznick per la Metro. Selznick così ritornerebbe alla Metro dopo avere distribuito per qualche tempo i film da lui prodotti attraverso gli Artisti Associati. Selznick aveva realizzato in passato alla Metro film come *DAVID COPPERFIELD* e *ANNA KARENINA*, cioè produzioni ottime dal punto di vista commerciale.

## KORDA E GOLDWYN...

...avevano intenzione, tempo fa, di acquistare la maggioranza delle azioni degli Artisti Associati. Naturalmente la cosa aveva suscitato un certo scalpore e tutti si chiedevano che cosa avrebbero fatto gli altri soci degli United Artists; e cioè Cha-

plin, la Pickford e Douglas Fairbanks. Per lungo tempo si sono prostrate le discussioni circa questo acquisto che avrebbe determinato il dominio dei due produttori sulla vecchia società. Ma ora le cose sono sistemate o quasi: perché Goldwyn, pur rimanendo agli «Associati», non ne diventerà il padrone, perché Chaplin (quando?) ha intenzione di produrre un nuovo film, e così Fairbanks e la Pickford. E infine Korda avrebbe preso accordi con la Paramount per distribuire attraverso questa ditta il prossimo film di sua produzione *LAWRENCE D'ARABIA*. Ma è probabile che tra qualche giorno le cose sieno di nuovo cambiate. Del resto, questo è il sistema dell'industria.

## IL PRINCIPE STUDENTE...

...girato dieci anni or sono da Lubitsch con Norma Shearer e Ramon Novarro, sarà rifatto dalla Metro con Betty Jaynes, diciassettenne, e il cantante Nelson Eddy.

## TRE UOMINI SULLA NEVE...

...di Erich Kaestner è stato acquistato dalla Metro per la riduzione in film: a Eddie Buzzell è stata affidata la regia del film che viene interpretato da Robert Young, Florence Rice, Frank Morgan, Reginald Owen. La sceneggiatura è di George Oppenheimer.

## JOHN M. STAHL...

...dirigerà Irene Dunne in un film il cui scenario è stato scritto da Vina Delmar; accanto alla Dunne sarà l'attore ventriloquo Edgar Bergen



Simone Simon nella sua più recente interpretazione *'Una ragazza allarmante'* (Love and Hisses) (20th Century-Fox)

## RADIO INDUSTRIA

Ressegna 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 (ANIMA)» e pubblica i comunicati del Sindac. 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



**TRE VOLTI NUOVI...**

...o quasi, in un film italiano. Il film è "Voglio vivere con letizia" che Camillo Mastrocinque ha realizzato per la Sapec. Accanto a tre attori già noti come Assia Noris, Umberto Melnati e Gino Cervi, appaiono tre "stelline": sono volti freschi e giovanissimi. Eccole, nell'ordine della fotografia: Marisa Vernati che in questo film mostra doti di grazia, spigliatezza e vivacità; Norma Nova che proviene dal teatro - era attrice giovane della compagnia De Sica-Rissone-Melnati - e che nello schermo apparve fugacemente nella "Damaigella di Bard"; Pina De Angelis che sostenne due piccoli ruoli in "Serpente a sonagli" e "Ginevra degli Almieri", e che proviene pure dal teatro dove fu con la compagnia Merlini-Cialente; fu rivelata soprattutto dalle interpretazioni di "Zero in amore" in cui copri il ruolo sostenuto, nel film tratto dalla stessa commedia, da Simone Simon.

col suo «fantoccio» Charlie Mc Carthy.

**ANCHE A TIRRENIA...**

... si lavora. La «Two Cities Films» di Londra ha, tempo fa, concluso un accordo con Giovacchino Forzano per la produzione a Tirrenia di un

gruppo di film, il primo dei quali è la versione inglese di **TREDICI UOMINI E UN CANNONE**, diretta da Mario Zampi, un italiano che viveva a Londra e si è occupato di produzione cinematografica realizzando la versione inglese dell'**ARMATA AZZURRA**. Gli interpreti sono: Arthur Wontner, Boni

Crawford, Alan Jeayes, Clifford Evans, Wally Patch, Joe Cunningham.

**LA SAGA DEI FORSYTHE...**

... di John Galsworthy sarà trasportata in film. Per il momento la Metro realizzerà cinematograficamente il primo romanzo della collana: **A Man of Property**. Il produttore sarà Frank Davis. La sceneggiatura è stata affidata a James Hilton, autore del romanzo **Orizzonte perduto**, che già la Metro aveva utilizzato come scenarista per **MARGHERITA GAUTHIER**.

**DITA PARLO...**

...interpreta **L'ISOLA DEL PECCATO** accanto a Jean Galland e Ginette Leclerc; quindi con la regia di André Hugon, sarà la protagonista della **VIA SENZA GIOIA**, sostenendovi il ruolo interpretato nel '25 da Greta Garbo nel film di Pabst.

**SESSUE HAYAKAWA...**

... che sta terminando **TEMPESTE SULL'ASIA**, sarà il protagonista di **MIKAO**, scenario di Maurice Dekobra, e quindi di **PRINCIPE BANDITO** di cui egli stesso ha scritto il soggetto.

**LE COMMEDIE MARSIGLIESI...**

... di Marcel Pagnol sono state tutte acquistate dalla Metro Goldwyn Mayer per la trasposizione cinematografica. La prima è stata **FANNY** che verrà immediatamente realizzata col titolo **MADEJON**. Le altre sono **MARIUS**, che precede l'azione di **FANNY**, e **CAESAR** che la segue. Pagnol aveva già realizzato personalmente o fatto realizzare in Francia le sue commedie in film. Il suo primo rapporto con il cinema americano è stato dato dall'acquisto di **TOPAZE**, avvenuto anni

**UN UOMO FELICE**

perchè possiede la "Omas Lucens" la vera penna a serbatoio trasparente che non riserva sorprese.

**OMAS Lucens**

**Abbonatevi a 'Cinema'**

MINERVA FILM presenta il vertice della cinematografia musicale

Marta EGGERTH  
Jan KIEPURA  
Regia di  
GEZA VON BOLVARY

**Il fascino di Bohème**

per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI**

**HENSEMBERGER**

fa. Il film TOPAZE, interpretato da John Barrymore e Myrna Loy, non è mai giunto in Italia.

**VICTOR SAVILLE...**

... il regista di ERO UNA SPIA, del DOMINATORE, del DUCA DI FERRO e di altri film inglesi di minor valore, ha concluso un accordo con il rappresentante inglese della M. G. M. per



Jeanette MacDonald, non contenta di cantare, pare che ora cominci ad infuriare con le ossessionanti zampogne scozzesi. Ha detto che ha sempre amato le zampogne e che le ha nel sangue. (Foto M. G. M.)

realizzare tutti i film di questa ditta in Gran Bretagna. La Metro ha iniziato la sua produzione inglese con un regista americano, Jack Conway, che è ritornato in America. Il primo film Metro-Saville sarebbe THE CITADEL.

**IL GENERALE LUDENDORFF...**

... può essere considerato come il padre dell'industria cinematografica tedesca. Nel 1917 infatti, quando la propaganda antitedesca raggiungeva la fase più acuta, il generale Ludendorff pensò di contrapporre a tale propaganda negativa una propaganda attiva, e per mezzo del cinematografo. Venne creato a tale scopo un centro di produzione che fu il nocciolo dal quale scaturì la Universum Film Aktiengesellschaft, cioè, in breve, la U. F. A. che va considerata come la maggiore casa tedesca di industria cinematografica.

**ANCHE 'IL SIGNOR MAX'...**

... verrà realizzato in versione tedesca dallo stesso Camerini; ma non in Germania bensì in Italia, negli stabilimenti di Cinecittà, dove verranno verso la fine di marzo gli attori tedeschi - non ancora prescelti - per interpretare il film. Direttore di produzione sarà Ferruccio Biancini. Intanto l'edizione tedesca di MA NON È UNA COSA SERIA, interpretata da Karin Hardt e Karl Ludwig Diehl, è stata presentata con successo in Germania.

**MARCEL CARNÈ...**

... il giovane regista francese di JENNY e DRÔLE DE DRAME, è divenuto, per queste realizzazioni, uno dei più quotati registi francesi. Perciò Rabinowitsch e Simon Schiffrin gli

hanno affidato la regia di QUAI DE BRUMES, dal romanzo di Pierre Mac Orlan, autore della BANDERA.

**PIERRE CHENAL...**

... ha finito L'AFFAIRE LAFARGE, dal romanzo di Ernest Fornairon, dialoghi di André Paul Antoine, con Marcelle Chantal, Pierre Renoir, Raymond Rouleau ed Erich von Stroheim; particolare curioso: questi due ultimi sono, oltre che attori, registi.

**ERICH WASCHNECK...**

... il regista di OTTO RAGAZZE IN BARCA, MUSICA NEL CUORE e altri film di minore successo, dirigerà Brigitte Horney e Mathias Wieman in ANNA GRANDIFLORA da un romanzo di Walter von Hollander, per la Fanal-Film-Ufa.

**MENTRE I TEATRI DI POSA...**

... romani di Cinecittà ospitano le truppe di lavorazione dei film di maggior costo, come VERDI, RIGOLETTO, FIERAMOSCA, e di altri film minori come HANNO RUBATO UN UOMO, gli altri stabilimenti non rimangono inattivi. Nei teatri della Titanus alla Farnesina infatti si stanno girando gli ultimi dettagli del film provvisoriamente intitolato TOTO N. 2. Alla Safa in Via Mondovì, si sta facendo il missaggio per il film IL TORRENTE; quindi si prepara SERENATA, per l'interpretazione del tenore Giuseppe Lugo. Infine gli stabilimenti Caesar in circonvallazione



Ecco Fredric March, ovvero il pirata Jean Lafitte, nel film di De Mille 'I filibustieri'. Un atteggiamento un po' alla Douglas; ma l'avventura si presta. (Paramount)

Appia, che servirono, dopo l'incendio della Cines, a sostituirla mentre si attrezzava Cinecittà (alla Caesar furono girati tra l'altro IL SIGNOR MAX, I DUE MISANTROPICI) sono stati completamente rinnovati. Si è iniziata in questi giorni la lavorazione di CRISPINO E LA COMARE.

**IL PROGRESSO FOTOGRAFICO**

Rivista mensile illustrata di fotografia, diretta dal Prof. B. 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,-



**PRODUZIONE AUSTRIACA**

È stato presentato recentemente il film 'Florentine' diretto da Carl Lamac, interprete principale Geraldine Kait; particolare interessante: questo film è stato girato per buona parte in esterni naturali in Italia, nel golfo di Napoli. La musica italiana è invece ampiamente entrata in 'fascino di bohème' con Jan Kiepura e Martha Eggerth. Oltre alle musiche di Puccini ci sono in questo film, che è diretto da Geza von Bolvary, musiche di Rossini e del compositore viennese Robert Stolz. Von Bolvary pensa attualmente a un film di altro genere: 'Radium' per Paola Wessely: sfondo del soggetto, dovuto a Rudolf Brunngraber, è la vita di M.me Curie. Questo dovrebbe essere il film più costoso dell'annata: 1.700.000 scellini, cioè oltre 5 milioni di lire italiane. Lo stesso casa produttrice di questi due film, la Intergloria, ha in programma ancora 'Finale', con Käthe von Nagy, e 'Casanova' diretto da Karl Harth, con Hans Albers. È in preparazione un altro film per la Eggerth, 'Chi ruba una volta', regia di Lamac, e si sta compiendo la realizzazione de 'La beniamina del marinaio', i cui esterni sono stati girati in gran parte a Ragusa. Protagonisti la bambina Traudl Stark e Wolf Albach-Retty.



... la regina degli sports e delle eleganze invernali

**SONJA HENIE**

... e il nuovo re dei cuori femminili

**TYRONE POWER**

uniti in un film squisito:

# Scandalo al Grand Hotel

STAGIONE D'ORO



25 Gennaio

1938

XVI

CINEMA

38

CON LA FINE del mese di dicembre si è chiusa, dopo un ciclo di lavoro che segna veramente una tappa decisiva nel progresso del cinema come elemento e strumento di educazione, l'attività dell'Istituto del Cinema Educativo. Collegato, sia pure da fili solo apparenti, con la Società delle Nazioni, era necessario che tali fili fossero recisi: la necessità politica corrispondeva ad un bisogno reale. I collegamenti con Ginevra altro non rappresentavano che un mezzo inteso ad allentare o sopprimere l'azione, diminuire il dinamismo, rendere più difficile una sostanziale opera di collaborazione fra i vari organismi ed enti nazionali. L'ICE aveva compiuto il suo mandato, in forma pratica. Sorta per volere del Governo italiano, quando la cinematografia educativa e di insegnamento era nulla, nel mondo, e le autorità pubbliche non la consideravano; quando solo l'Italia Fascista aveva dimostrato, sin dal 1924, col mirabile esempio dell'Istituto Nazionale LUCE, come un Governo debba curare gli aspetti più sani di questo mezzo formidabile, oggi l'ICE poteva considerare con legittima soddisfazione raggiunto in pieno il suo obiettivo. Costituiti, in dodici nazioni, enti a carattere nazionale (ed in molti casi su piani precisi studiati e forniti dall'ICE stesso); creata una vasta rete di comitati nazionali, organizzazioni per il film scientifico, igienico, agricolo, ecc.; svolta una grande propaganda che ebbe una delle espressioni più concrete nel Congresso di Roma del 1934; data vita ad una serie molteplice di pubblicazioni che costituiscono una ricca biblioteca di scritti su problemi ed aspetti diversi del cinema di educazione; promossa ed attuata la Convenzione doganale per la soppressione delle barriere fiscali al film educativo; ecc., oggi (ed ispecie dal momento che, da Ginevra, erano assenti tre fra i più grandi paesi produttori di film: Stati Uniti, Germania e Giappone) una concezione diversa doveva presiedere alla sua vita; opporre, cioè, all'anonima e democratica forma della irresponsabilità collettiva, la utilità somma dei rapporti diretti, bilaterali fra nazione e nazione, fra organismo ed organismo. Ginevra, costantemente avversa ad ogni modifica dettata dall'esperienza o dalla necessità pratica che avessero comunque potuto significare una diminuzione della sua ingerenza pericolosa ed inutile, anche in questo caso ha preferito conservare la benda. Agli sforzi dell'ICE di darsi un nuovo statuto di centrale degli istituti nazionali, ha risposto con mezzucci che non negavano il fondamento del problema, ma credevano risolverlo attraverso formule societarie atte a scontentare tutti. L'opera svolta dall'ICE, e compiuta mercé la generosità del Governo italiano, resterà e darà sempre maggiori frutti.

E a tal proposito siamo certi che i nostri lettori apprenderanno con animo lieto che una grande, audace e nobile impresa editoriale promossa e voluta dall'ICE, non solo sarà condotta a termine, ma al più presto vedrà la luce; alludiamo alla Enciclopedia delle arti e delle industrie del cinema.

Quattro anni di silenzioso lavoro, attraverso difficoltà che sembra-

vano sempre crescenti per la vastità dei piani in perpetuo aumento ed il dinamismo della tecnica cinematografica in perpetuo avvenire; l'opera appassionata, diligente ed intelligente di centinaia di tecnici, artisti, scienziati di ogni paese del mondo; il concorso efficace della vita pratica cinematografica, concesso da produttori, registi, commercianti; tutto questo ha condotto alla realizzazione di un'opera che sarà in tutto degna dell'Italia Fascista.

Opera non solo di compilazione, ma anche — come tutte le Enciclopedie che sono state le prime in un dato settore della cultura e che ubbidivano a superiori necessità di propaganda intellettuale — di indirizzo preciso sia nei domini della tecnica come in quelli dell'arte e della realizzazione.

L'Istituto chiude i suoi battenti proprio quando la compilazione dell'opera è finita e già si sta stampando con celerità. Il 1938 dovrebbe salutare l'apparizione dei primi due volumi, ciascuno di circa mille pagine di testo, con migliaia di illustrazioni accuratamente scelte in un archivio fotografico unico nel suo genere. L'Enciclopedia, veramente, può dirsi opera degna di consacrare il lavoro di una istituzione; non è un testamento, bensì una precisa e scientifica messa a punto del vasto, complesso mondo che si agita intorno allo schermo, interessando centinaia di industrie e mestieri, il quale fa appello a forze che potrebbero sembrare contrastanti fra loro, come la tecnica, l'immaginazione e il commercio. E' ciò per la necessità di ricercare sempre spunti nuovi di un'arte che vuol dar vita ad una nuova forma di spettacolo e che d'altra parte ha le sue ferree esigenze della cassetta.

Messa a punto che per molti settori, anche tecnici, sarà certamente rivelatrice delle tendenze oggi ancora chiuse nei laboratori e sconosciute ai più; messa a punto che ricostruirà in forma obiettiva e precisa tutta la preistoria e la storia di questo gigantesco mezzo di educazione e ricreazione delle folle che è il cinema. L'Enciclopedia rimarrà: altro organismo avente di mira i problemi della cultura e del loro divenire nelle relazioni con l'estero, esso proseguirà nel sistematico aggiornamento, reso necessario dal progresso che in questo settore è fondamentale. Per quanto la concezione stessa dell'opera la renda estranea ad ogni precoce invecchiamento: per il modo stesso con il quale i campi sono stati concepiti e trattati, per l'indirizzo tecnico, scientifico ed artistico oggi prevalente e che si presume debba essere nei prossimi anni.

L'ICE ha compiuto con tale lavoro un atto pratico di cooperazione culturale fra le varie nazioni nel dominio dello schermo: atto pratico rifuggente dalle vane accademie verbose e prive di concretezza ed inteso, invece, secondo il costume romano, a gettare solide fondamenta di conoscenza, di comprensione, di studio per tutti. Tale opera rivela l'indirizzo seguito dalla istituzione nel suo lavoro e spiega pienamente come oggi tale organismo non avesse potuto vivere più oltre fra legami utopistici che ne diminuivano l'efficacia, ne ricevevano i compiti in quelle forme di collaborazione vaga che annebbia anche le viste più chiare e disturba i cervelli anche più sereni.



## RITORNO ALLO SPETTACOLO

UN GIORNO, mesi addietro, partimmo da Hollywood per la California del Nord. Il treno speciale sul quale eravamo comprendeva otto vagoni Pullman, due vagoni ristorante, un vagone salotto, tre carri bagaglio e un carro bestiame per i cavalli. C'era grande varietà tra i viaggiatori, da celebri attori cinematografici ad oscuri elettricisti e carpentieri, in cordiale vita cameratesca. Davvero c'era da stupire che tanta gente dalle abitudini e dai gusti così diversi potesse compiere un viaggio comportandosi in modo tanto ordinato. La mèta era Sonora, a circa 500 miglia da Hollywood, nel cuore del paese che nel 1849 vide la febbre dell'oro; vi dovevamo rimanere molti giorni per girare gli esterni del nuovo film UN MONDO CHE SORGE. Laggiù abbiamo lavorato in malagevoli condizioni, sotto un caldo desertico con la stessa volontà che se ci fossimo trovati in un teatro di posa equipaggiato di tutto e ben aereato. E se sarebbe un'esagera-

zione dire che abbiamo formato «una grande felice famiglia», tuttavia si può affermare che per tutti il film è stato sempre e naturalmente l'interesse dominante. Per me, girare UN MONDO CHE SORGE non è stata una facile fatica. Si tratta del più grosso film che io abbia mai fatto, e «grosso» va inteso in tutto il suo complesso significato. UN MONDO CHE SORGE abbraccia un periodo di venticinque anni, dal 1844 al 1869, che nella storia degli Stati Uniti ha segnato uno sviluppo straordinario nel campo sociale e industriale.

*Frank Lloyd è entrato nel cinematografo nel 1910, a ventun anni, e vi ha fatto l'attore, lo scrittore, il regista, il produttore. È membro dell'Accademia cinematografica americana delle Arti e delle Scienze. I suoi film più conosciuti, quale regista, sono 'Cavalcata', 'La strana realtà di Peter Standish' e 'La tragedia del Bounty'*

Naturalmente, bisogna intendersi. Si dice: grossi film, grandi nomi, ricchi complessi di attori. Non da oggi, i diversi mercati proclamano il ritorno dello schermo allo «spettacolo»; e questa tendenza verso produzioni impegnative ha gonfiato la voce, in taluni ambienti, che ciò avvenga a causa dei frenetici sforzi dei produttori per superarsi l'un l'altro. È una sciocchezza.

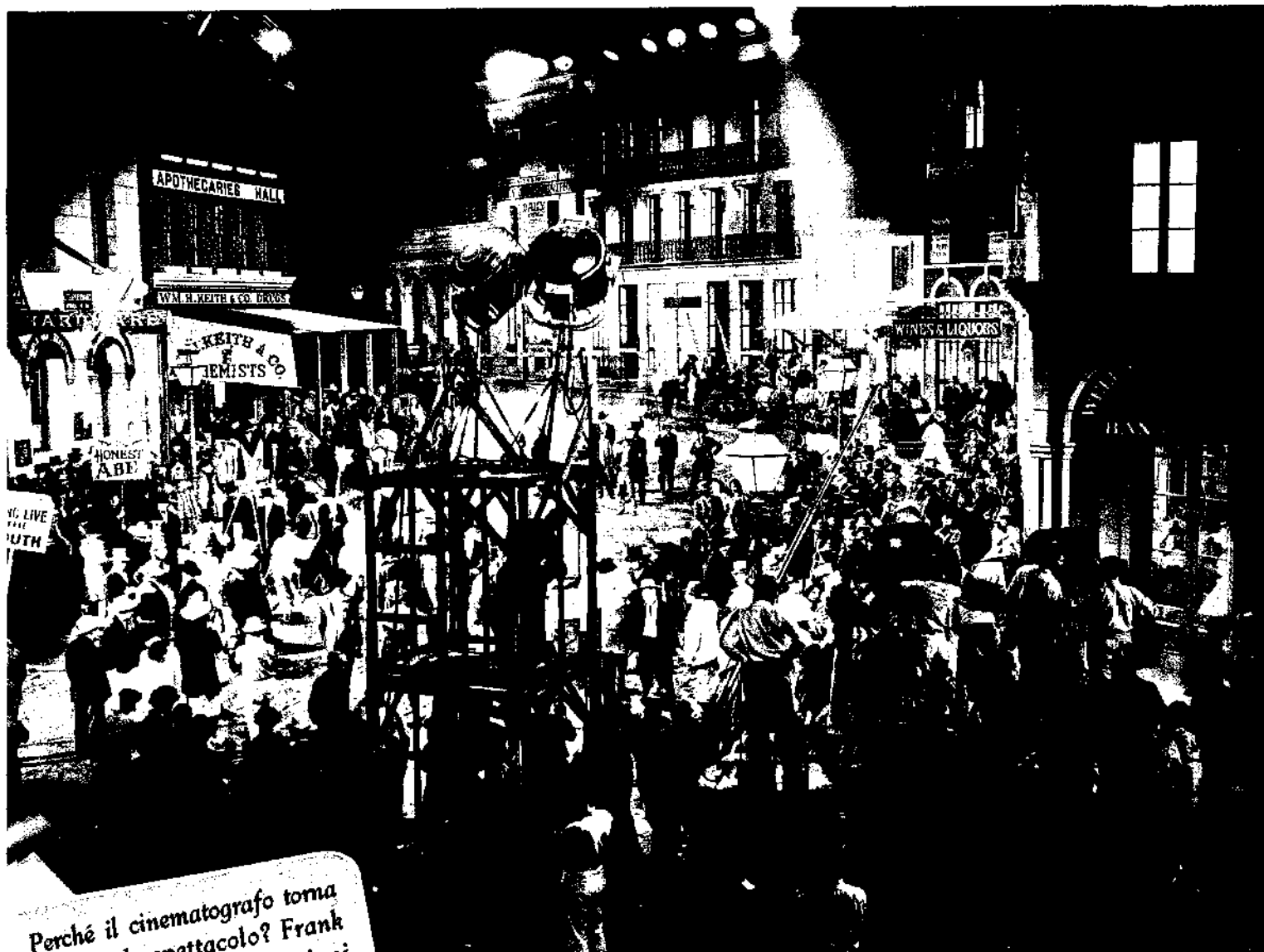
I grossi film si producono di nuovo in gran numero per la stessa ragione per cui si vendono più automobili. C'è più gente che ha denaro per pagare cibo, abiti e divertimenti, tre cose che, nel moderno andamento della vita, meglio di altre mancano la differenza tra il viver bene e il semplice esistere.

Oggi si fanno film sulle stesse vicende che venivano girate parecchi anni fa. Se ne differenziano per un solo fatto: che non sarebbe più possibile presentare tali vicende sullo schermo senza vasti e forse numerosi ambienti, o senza gran numero di gente. Il cattivo andamento degli affari aveva preoccupato il produttore, allo stesso modo del droghiere o del sarto; e divennero necessari buoni racconti cinematografici che richiedessero pochi attori e pochi ambienti. Perciò il ritorno a film più grandi è un segno di ricchezza. Essi procurano di nuovo a tecnici, artigiani o comparse di Hollywood un lavoro continuativo. E come gli affari migliorati rendono possibili tali film, essi, a loro volta, partecipano poi all'aumento del benessere economico.

Questa è la vera spiegazione del ritorno dello «spettacolo» sullo schermo, questa e nessun'altra.

Il fatto ha per me particolare interesse. Il film che da poche settimane ho terminato di girare, a seconda del metro col quale lo si considera, viene indicato come «di grande produzione», «epico», oppure come «spettacolo». E non vorrei trovarmi nella posizione di aver portato a termine un tale compito semplicemente perché due o tre o quattro altre persone hanno fatto altrettanto, cioè per una semplice questione di rivalità. Al contrario, UN MONDO CHE SORGE è stato girato perché vi si tratta di fatti che meritano di essere raccontati: la storia dei trasporti e delle comunicazioni in un periodo della vita nord-americana in cui il coraggio e la previdenza degli uomini, sviluppando queste iniziative, con-





Perché il cinematografo torna al grande spettacolo? Frank Lloyd ne spiega le ragioni economiche e spirituali. Egli afferma che lo spettacolo lo interessa in quanto che la vita quotidiana dei popoli è essa stessa spettacolo.

la ricostruzione di una piazza nell'ultimo film di Frank Lloyd 'Un mondo che sorge' (Paramount)

tribuirono molto alla creazione degli Stati Uniti. Quando comincia il racconto, nel 1844, la ferrovia termina a Batavia, nello Stato di New York, e Saint Louis è la metà del nuovo balzo; quando termina, nel 1869, ferrovia e telegrafo, da costa a costa, legano insieme il paese. I 25 anni di storia comprendono l'annessione dell'Oregon mediante il trattato con l'Inghilterra, la guerra messicana con l'acquisto del Rio Grande del Nord, la febbre dell'oro in California, e la guerra fra gli Stati. Devo dire che le grandi scene di massa, come ad esempio quelle per i tumulti fra Nordisti e Sudisti che ebbero luogo dopo l'elezione di Lincoln, non hanno tuttavia un semplice valore spettacolare: sono parti vitali del dramma, causano il suo intreccio. Fa piacere pensare che esse rimarranno permanente visivo ricordo di

fatti che altrimenti rimarrebbero fra le pagine dei libri.

Mi piace di credere che film del tipo di UN MONDO CHE SORGE, mostrando avvenimenti di enorme vastità, sono importanti e costruttivi contributi al progresso del più importante mezzo di divertimento della presente generazione. Raramente essi of-

frono lo spettacolo per lo spettacolo, per abbagliare gli occhi e impressionare la mente attraverso una prodiga e stravagante pompa; offrono, piuttosto, lo spettacolo nel suo più vero senso: nel senso che lo si trova nella vita quotidiana dei popoli in ogni paese del mondo.

(Trad. di D. M.)

FRANK LLOYD



# IL CIFRARIO DEL SUCCESSO

DOPO AVER partecipato alla ripresa di *MODE DEL 1938*, film di Walter Wanger, in Technicolor, mi sono accorto che nei film a colori le mie « scene speciali » risultano meglio se in esse faccio agire soltanto otto o dieci girls per volta. Dal punto di vista fotografico, e anche nei rispetti dell'intimo svolgimento del racconto, non si può infatti giustificare la presenza di tante girls. In tre dei miei « numeri » di *MODE DEL 1938*, le donne che vi figurano rappresentano il

## I « NUMERI SPECIALI »

risultato d'una scelta tra le indossatrici d'America, le « ragazze più fotografate del mondo »,

che però non erano mai apparse sullo schermo. Sarebbe stato facile, e forse ovvio, inscenare quei numeri utilizzando centinaia d'altre ragazze, e disporle fra enormi costruzioni estranee — per es. il ponte del Golden Gate o le piramidi — che non avessero niente a che fare con lo sviluppo logico del racconto. Invece, seguendo il racconto, noi abbiamo mostrato quelle ragazze nel salone di una Casa di mode, presentandole senza ricorrere alle solite pose e offrendo così visioni espressive delle nuove attrici e del loro modo di vestire. Quei numeri formano appunto un tutto unico col film. Del medesimo sistema ci siamo serviti in altri numeri, come quelli del *Cotton Club* e dell'*El Morocco Club*. La musica, l'illuminazione e il resto s'accordavano in queste scene per creare negli spettatori l'illusione di trovarsi, comodamente seduti, in quei famosi locali di New York e di divertirsi assieme a Warner Baxter, a Joan Bennett e agli altri attori del film.

I « numeri speciali », com'io li intendo, debbono contenere un'idea d'intreccio, ed essere sviluppati logicamente, così da seguire questa idea sino alla fine, prima che il soggetto del film affronti un'altra svolta e prima che tali numeri possano riuscire ingombranti. Farli colossali, con girls che galoppino su e giù lungo fantastici caroselli mentre la macchina le segue incessantemente, e le scova in tutti gli angoli oscuri e illuminati da riverberi allucinanti, componendo geometricamente gambe e braccia in movimento — non è mai stato di mio gusto; ed è un errore credere che quei rutilanti mammoth piacciono al pubblico e lo interessino.

In un numero di *MODE DEL 1938* le indossatrici dovevano salire su un ripiano piuttosto alto. Invece di costruire un grande e ingombrante arnese dalla presenza del tutto gratuita, noi abbiamo costruito un ripiano semplice, dandogli le proporzioni che avrebbe avuto se fosse stato contenuto (come doveva, secondo la trama) nella « Casa di Curson », la Casa di mode di Baxter, nella quale si svolge gran parte del film.

Io considererei nullo o inutile il mio lavoro, e il mio contributo a un film, se non mi sforzassi di collaborare intimamente con tutte le persone che concorrono alla realizzazione: dal regista ai disegnatori di costumi; anche se è vero, e perfettamente giusto, che quando dirigo i miei « numeri » io sono il padrone assoluto sul set. Infine lasciatemi spezzare una lancia contro l'arcaico nome che tocca a me e ai miei colleghi: dance director, direttore della danza. Questo è decisamente un nome dispregiativo, e andrebbe applicato solo quando uno di noi dimostra d'aver tutto il proprio cervello nei piedi. Io difendo insomma, la serietà e l'impegno, di fantasia e di cervello, del nostro lavoro. Vi assicuro ch'esso non è né facile né frivolo.

SEYMOUR FELIX



ASSISTENDO alla stupenda interpretazione che Bonita Granville, la bambina cattiva, ci offre in *THREE (La calunnia)*, si può constatare come gli effetti più immediati e violenti sul pubblico nascano proprio da quei pochi momenti in cui la giovane attrice, diretta da un regista mediocre, cade in atteggiamenti schematici e teatrali. Quando, nascosta in un angolo, la bambina spia ciò che accade, o carezzando la nonna con simulazione evidente, finge la tenerezza, oppure, con un sorriso crudele osserva le convulsioni della sua vittima, si vedono passare attraverso la platea ondate di emozione. Ma sono invece i momenti in cui bruscamente il fascino ci abbandona e sorge la disincantante impressione di trovarci di fronte alla finzione.

Così pure l'ilarità universale scatenata da un film come *THREE SMART GIRLS (Tre ragazze in gamba)*, si spiega col fatto che in un tal film non c'è personaggio, atteggiamento o avvenimento che possa esistere in realtà. La ragione del favore che Deanna Durbin trova nel grande pubblico è tutta lì: nel caso del film, quasi non c'è attimo in cui essa — caso analogo a quello di Shirley Temple — si comporti come una ragazza immaginabile nella realtà. La nostra affermazione potrebbe forse sembrare paradossale, ma non è.

Quanto meno complesso è un fenomeno psicologico, tanto più facilmente si può capirlo; e quanto più semplice appare un gesto, tanto maggiore risulta il suo effetto. Basta tendere rapidamente il pugno verso il viso di una persona per vederla chiudere gli occhi in una reazione automatica. Altrettanto automatiche sono le reazioni del pubblico alle impressioni semplici. Servendosi freddamente di certi gesti schematici, o timbri della voce, o espressioni del viso — che si imparano alla scuola elementare della recitazione — si è non soltanto compresi immediatamente, ma si provocano pure delle emozioni profonde e sincere. Si tratta di reazioni biologiche molto primitive e perciò sicure. In un certo senso, non c'è ricetta migliore per raggiungere un largo successo che la recitazione, diciamo, filodrammatica. Lo stesso vale per la creazione del personaggio. Quanto più esso si avvicina a un tipo schematico, quanto più è « concetto diventato carne e ossa », tanto più grande ne sarà l'efficacia sulla moltitudine. Il conte ubriaccone al cento per cento, la donna « fatale » e soltanto fatale, la bambina che mostra una ingenuità fabbricata in serra, sarà capita e apprezzata di colpo, con la stessa facilità con cui una parola stampata ci trasmette automaticamente il proprio significato. Così anche le situazioni più spinte danno il rendimento più sicuro: il poliziotto che procura una panchina alla coppia d'amore che non sa dove sedere, le tre giovinette che gridando: « papà, papà! » mettono in imbarazzo l'anziano adoratore di signorine eleganti; situazioni puramente astratte e fittizie ma di una espressività così immediata e rettilinea che assoggettano i cuori dei semplici.

Non è quindi un fatto paradossale che le cose più lontane dalla spontaneità della vita producano il

maggior effetto; esse sono poco naturali nel senso che effettuano in forma estrema le basi della mimica, della fisionomica e del destino umano sulle quali si costruisce la vita. E non soltanto sono gli elementi della vita, ma anche quelli dell'arte. Ma se è così, perché allora essi non acccontentano pure il gusto meno modesto? La ragione è che un citrario che provoca automaticamente determinati effetti, rimarrà sempre lontano dall'arte. Artisticamente, un'espressione che diventa formula non rende più. Soltanto una rappresentazione personale e originale, fresca perché colta direttamente dalla vita, ci dà l'opera d'arte. L'artista si serve degli elementi di cui sopra, per arrivare ad effetti puri e profondi, ma invece di applicarli schematicamente, o li fa trasparire attraverso una descrizione ricca delle tante piccole spontaneità individuali e casuali della vita reale (basta ricordare qualcuna delle scene più indovinate di Katharine Hepburn), oppure ne crea forme astratte, stilizzate, forse culturali, ma di impronta così nuova e significativa da scoprirvi senz'altro un equivalente della naturalezza: vedi il modo di camminare di Charlton, affatto irreali, molto vicino a certi tipi elementari (e quindi comprensibili) di movimenti buffi, ma tuttavia originalissimo. (Nei vecchi film comici, si vedeva spesso anche la parodia della recitazione semplicista. Uno dei mezzi mimici più avvincenti del grassone Fatty era il suo modo di esprimere l'imbarazzo davanti alla ragazza amata. Egli metteva il dito in bocca, si torceva come un verme all'amo, strofinava il corpo al muro, faceva arrampicare le mani allo stipite della porta, imitava in forma esageratissima, il comportamento delle « ingenua » di operetta).

La risonanza internazionale del cinema americano si spiega in buona parte col fatto che esso, in tutti i suoi elementi, rimane sempre assai legato a questi schemi basilari. Mentre per es. certi film tedeschi, che rendono con maggiore sensibilità l'atmosfera di ambienti e di personaggi, staccandosi dal canone dei tipi e delle convenzioni tradizionali, provocano reazioni piuttosto deboli. Appunto per questo, il produttore americano prevede già nello scenario una buona quantità di situazioni « sperimentate » che pur ripetendosi in maniera monotona producono con certezza matematica quella risata, quel brivido, quella commozione, e tiene conto anche nella rappresentazione dei personaggi e nella loro interpretazione di quel cifrario, la cui comprensione ci è innata e il cui effetto si può prestabilire come la reazione chimica di una determinata combinazione di materie. Con questo non si vuol negare che una dose di genuina spontaneità artistica non sia dal produttore accettata volentieri per evitare che dall'applicazione degli schemi risulti quella arida monotonia che distingue le produzioni meno raffinate.

Senonché l'arte è un'altra cosa. Nell'arte, la vita ricondotta alle sue radici rimane pur vita, e l'espressione semplice e universale vien sempre animata dall'ispirazione che si coglie dal mondo reale.

RUDOLF ARNHEIM

# TRISTEZZA DI UN ATTORE COMICO

C'È UN Musco ultimo che forse è sfuggito a molti, specie a quelli che non gli furono vicini poco prima della sua morte. Un Musco che deve aver fatto intimamente un suo personissimo bilancio: delle sue forze, delle sue illusioni, delle sue lacrime e delle buffonerie più commerciali.

Aspetto interessantissimo. Egli s'è nascosto nella sua pelle. E, sia in marsina, sia con un colabrodo sulla testa di Saladino, la sua facezia e la pirocetta scattano da fuori, mentre il suo « pupo » (se stesso) tace, sta fermo, serio, amaro.

Presagio della fine o coscienza della « maschera »? Era il patimento del suo umorismo, che si restituiva alla tradizione dell'*humour* bifronte: ilare nella tristezza, triste nella ilarità, Musco sentiva il suo singhiozzo finale, e se rideva, tra il disperato e il comico, vedeva la condanna insita nel piacere del pubblico e nel consenso della critica che l'inchiudava alla smorfia.

Io lo vidi a lungo silenzioso, mentre al Quadraro si girava IL FEROCO SALADINO, e forse, quando si vide allo specchio, conciato come un pagliaccio carnevalesco, con la durlindana in pugno, i grossi baffi da scedone architettonico, la corazza e quell'elmo caricaturale che lo faceva più piccolo e misero che mai, egli dovette dire a tutti, col suo guardare muto e con quel sorriso titubante all'angolo della bocca: « Vi pare una bella cosa, ridurmi in questo stato? Che c'è da ridere? Io non rido... Dico sul serio ».

E, finita la « ripresa », fuori dal teatro di posa, eccolo sedersi come un dimenticato, a un angolo del corridoio, fumando la sua pipa.

« Una firma, una firma, commendatore... Qui, sulla tessera... Sul calendario... Sul biglietto di visita... ».

Folla varia di comparse, attricette, uomini blesi.

Egli chiedeva: « Datemi la penna ».

La penna, tutte le penne che gli porgevano, erano senza inchiostro: o pareva che si scaccassero tra le sue dita.

« Non scrive ». E restituiva.

Una stanchezza nuova. Non vale più mostrarsi quando si avverte l'ombra del sepolcro e s'è capito d'esser caduti nel crogiolo dei milioni, nell'ingranaggio immenso d'una macchina. Ora, c'è un « protocollo »: silenzio, prima di tutto;

**“Angelo Musco attore comico fu un malinteso”, afferma Ottavio Profeta, uno degli autori del grande attore scomparso, dopo aver assistito alle prese del suo ultimo film: “Mi sono fatto il convincimento di un Musco attore tragico sciupato, il quale, appunto perché sciupato, è divenuto maschera”.**

e poi: montarsi e smontarsi; proprio come un giocattolo, attenti a non sciupare la sequenza; e se uno, in controscena, ha sbagliato l'azione, piangere o ridere ancora, ma bene, in modo che al regista non dispiaccia: una volta, dieci volte di seguito, se occorre.

Ma dopo aver fatto tanto per piacere altrui, e forse per aggiungere un filo alla trama della propria vita, ridere infine, per decifrare se stesso. Musco era arrivato a questa profonda essenza spirituale del riso: ma era troppo tardi.

E c'è qui la condanna dei suoi trionfi, dovuti al malinteso di Musco attore comico.

Attore comico: perché? Perché faceva ridere. Ma come, chi faceva ridere?

Ho vissuto con Musco in condizioni d'amicizia « umana » (non letteraria), l'ho studiato attentamente mentre girava i suoi ultimi film, e mi son fatto il convincimento di un Musco attore tragico « sciupato », il quale, appunto perché sciupato, è divenuto « maschera ». Ecco Musco « figlio del teatro d'arte »: un Musco perfettamente isolato verso la persona di cui ride, che è il personaggio: le immagini comiche si stampano nella sua fantasia, si muovono, l'eccitano con straordinaria vivacità: ma non entrano in connessione con gli interessi e i fini del personaggio incarnato; non determinano la volontà dell'attore, perché, intanto, Musco, quello chiuso nella sua pelle, è occupato ad assistere allo spettacolo del suo agire senza fine proprio, che diverte gli altri perché diverte lui per primo. Attività spontanea del « comico » senza scopo alto, e però lontano dall'orbita spirituale alla quale attinge il riso. La risata di Musco (mai « personaggio », ma sempre Musco in confronto con se stesso e col pubblico) non aderiva alla vita, e pareva insorgere come istintiva difesa, ogni volta che il processo puramente fantastico accennasse a riattaccarlo alla vita. Perciò la sua recitazione non pareva tale e fu scambiata per ebbrezza. Non era ebbrezza: era il segno esteriore d'una sua liberazione; con questo, di tragico: che, innestandosi in modo fittizio su motivi poco o niente comici, si mutava in esibizione, denunziando la sconfitta d'ogni processo artistico del comico, e deformando il volto dell'attore nella fissità della maschera.



Da ciò l'illusione degli autori (o di certi autori) muschiani, i quali credettero di poter variare, anche in tono deteriorato, il tipo aneddotico e casistico di *Mastru Austinu*, senza considerare che si trattava dell'irrigidirsi di un sistema psicologico.

Nel teatro, si affidò il compito al dialogo; in cinema, alla sceneggiatura. Né l'uno né l'altra ricondussero Musco nell'orbita storica della maschera, perché Musco non subì mai « determinazione », né di dialogo, né di tecnica cinematografica (almeno ai suoi primi incontri col cinema). Sulla scena o sul « set », doveva esser solo: non per fare il « matador », ma perché il suo slancio s'acquietava nel soliloquio, e la sua risata doveva abbarbagliare le ombre che gli stavano attorno, tragicamente prive di vita.

Ricordo: prima ch'Egli partisse per l'America (verso il '26, mi pare), gli domandai: « Chi viene, con te? ».

Mi guardò, maravigliando: « Angelo Musco », rispose.

Dunque, gli altri, i suoi comici erano, sì, i suoi compagni sempre amati, sempre necessari a far compagnia: ma non sarebbero mai diventati le persone di questa o quell'altra commedia.

Il che trova conferma nella volontà espressa in questi giorni da Rosina Anselmi (su *Ki-*

iena di novembre scorso); la quale, raccolti attorno a sé gli elementi della compagnia tuschiana, con l'appoggio di Turi Pandolfini e Giovannino Grasso, si propone di modificare il repertorio « visto che la compagnia era Lui ». E il pubblico?

Il pubblico *suo* cominciava da se stesso, dalla piccola folla dei suoi attori, dai macchinisti, dal poveromo inutilmente nascosto sotto la cuffia a tentar di suggerire.

« Musco quando è di scena? » domandava ansiosamente lo spettatore, mentre sul palcoscenico si muovevano senza perché ombre ed ombre affannate e gesticolanti. E come Musco appariva, subito per la sala ondeggiava un inspiegabile senso di ilarità, di riposo.

Suggerimento del nome? No: distacco immediato dalla realtà consuetudinaria nel gioco d'una finzione che *tutti* aspettavano già come piacevolezza. E, intanto, Musco era *solo*.

« *Esne medicus?* » domanda un poveromo di Plauto, cercando un medico, di notte.

« *Una littera plus* » risponde l'ombra « *Mendicus...* ».

Mendico, non medico.

Musco, sulla scena, davanti alle ombre che gli si muovono intorno, è mendico: più egli motteggia, più quelle svaniscono; e più le ombre svaniscono, più il pubblico ride.

A lungo andare, però, questo pubblico si stanca del controsenso d'una maschera che si agita nel vuoto: la guerra e la rivoluzione l'hanno fatto più serio e avvertito. Allora l'astro di Musco impallidisce. Ed ecco il cinematografo. La macchina da presa punta su Musco, volendo valorizzarne la naturale disposizione fisica al riso.

In un primo periodo, Musco attore di cinema insiste nei suoi modi e nelle idee da uomo di teatro; per la sua inesperienza, infatti, il soggetto è tutto, laddove è risaputo che il vero creatore dell'opera cinematografica è il regista, si tratti pure di filmare Shakespeare.

Tuttavia, se il suo punto di vista è teoricamente fallace, Musco si impegna subito con entusiasmo sincero e fecondo. Gliene viene però ugualmente un'intima insoddisfazione, per quel



frapporsi del mezzo meccanico tra lui e pubblico, per il ritardo che esso mezzo genera tra le sensazioni dell'attore e l'effetto che esse produrranno poi, a distanza, nelle sale di proiezione. Da questo disagio s'appalesano, nei suoi primi film, la preoccupazione di risolvere la narrazione in immagini, con una mimica eccessiva e ribelle ai freni della regia; e poi quel distaccarsi della sua figura dal resto del quadro; quel correre in cerca della comunicativa a furia di scarti e improvvisazioni; quel continuo disaderire dalla realtà della parte. Adagio adagio, poi, la sua vitalità più nobile si mette a fuoco: intuisce le esagerazioni, si trasforma; la tecnica, se non muta sostanzialmente, si adegua però sempre meglio alle esigenze d'ottica e di acustica; i toni si smorzano; l'azione si concentra, sorliatissima; la mimica si tempera, misurata nel gesto e nell'espressione fisionomica, fatta più di accenni e di sfumature che non d'incisioni profonde e tinte forti. Siamo a PENSACI GIACOMINO, rivelazione vittoriosa d'un grande sforzo di rinnovazione. Non più Musco *tutto da ridere*, cioè superficiale: ma un attore vivo, umano, commosso e commovente, ricco di contrasti, aderente alla vita del personaggio, incarnato cinematograficamente ma nei suoi aspetti davvero essenziali. È il ritrovarsi, l'uscir finalmente alla propria luce, lo spezzarsi della maschera, solidificata nell'isolamento per il dolore di non essere stata capita come volto.

Se la morte non lo avesse troncato proprio quando la sua personalità di artista si affermava sul serio, avremmo avuto, come dice Vittorio Mussolini, il grandissimo attore cinematografico che ancora ci manca.

\*\*\*

Questo, riepilogando, ho voluto dire: che Musco attore comico fu un malinteso; che la sua irruente comicità fu rivolta, ribellione; che il pietrificarsi in una maschera fu un isolarsi penoso; e che, in confronto dell'unico film accennato, gli altri vaporano nel ricordo, come davanti al vero volto di Musco, attore tragico.

OTTAVIO PROFETA

## PARLA IL SOGGETTISTA

CHI NON HA SCRITTO almeno un soggetto cinematografico? Un tempo si diceva: Chi non ha scritto almeno una poesia? Chi non ha sulla coscienza almeno un piccolo peccato di questo genere? Ma non si tratta, in fondo, di peccato: si dice così per modestia: come modesto è colui il quale, scoperto come autore di un soggetto per film, dice candido e con gli occhi bassi: « L'ho scritto così, senza la pretesa di fare un capolavoro, certo... » E poi soggiunge: « So bene che scrivere un soggetto è una cosa difficile, occorre sapere tante cose di cinema, occorre essere dei tecnici ». Ciò è falso, come invece è vero che, salvo eccezioni, i soggetti scritti da gente che fa altri mestieri, sono, di solito, brutti soggetti: o troppo ingenui o addirittura esorbitanti dalle comuni caratteristiche di un normale film. Molti improvvisati soggettisti non s'accorgono per esempio quale fonte di ispirazione potrebbe essere la loro stessa vita, con i casi che quotidianamente vengono loro offerti dalle circostanze della loro professione e del loro lavoro;

vanno a ricercare invece lo spunto per un soggetto in motivi che stanno al di fuori delle loro consuetudini e spesso negli stessi film; pensano che il mondo del cinematografo sia totalmente diverso dal nostro mondo. È l'errore in cui cadono anche soggettisti di mestiere le cui trame sono talvolta alquanto convenzionali.

Ma allora, mi chiederete, come si fa a scrivere un soggetto? Essendo io soggettista di professione, dovrei rispondere alla vostra gentile domanda. Invece non voglio dirvelo. E per questi motivi: non vorrei che la classe dei soggettisti di film aumentasse a scapito dei professionisti in genere; e poi, come si faccia, in fondo, non lo so.



Potrei forse raccontarvi come sono diventato soggettista. È una storia semplice. Quando frequentavo i corsi inferiori, non ero, come non sono mai stato, nemmeno dopo, il primo della classe. Qualcuno di voi penserà che fin d'allora si poteva riconoscere nei miei compiti di italiano, una buona dose di fan-

tasia. No: anzi spesso gli insegnanti dicevano di me: «Eh, questo ragazzo, manca di fantasia!». E scotevano il capo sospirando.

Alcuni fra i miei compagni facevano invece i letterati; o meglio, i poeti: ho letto molte loro poesie; erano contenti e ostentavano fieramente i loro capolavori. Qualcuno mi chiedeva: «E tu?». Rispondeva: «Non credo che diventerete dei Leopardi o dei Carducci». Molte loro poesie avevano infatti un andamento carducciano. Qualcun altro scriveva romanzi. Li chiamavano romanzi: si trattava infatti di romanzi un po' brevi: trenta fogli protocollo. Li leggevano alle compagne, la cui biblioteca era ben fornita di romanzi rosa per signorine dove si racconta del conte bello ma sfiorito che abita nel vecchio castello; i miei compagni leggevano invece libri d'avventura e fantastici; più tardi anche i libri gialli.

Io leggevo il giornale. E un giorno scrissi qualcosa anch'io: s'intende, oltre ai consueti compiti scolastici che insegnanti e compagni si ostinavano a ritenere privi di fantasia. La mia prima opera fu una commedia: la scena era la scuola, i personaggi erano i miei insegnanti. Ad essa ne seguirono altre e un giorno vennero anche i soggetti per film. Non ho trascurato, tuttavia, il teatro e la prosa narrativa. A volte mi viene di scrivere un racconto, a volte una commedia o un soggetto, a seconda della trama concepita, che si presta a questo piuttosto che a quello (oppure a questo e a quello benché svolta diversamente). Ritengo insomma che il soggetto per film non esista di per se stesso; infatti, mentre un dramma o un racconto sono comunque stesi nella loro forma definitiva, il soggetto rappresenta solo la proposta per un film, del quale è responsabile il regista. Io sono quindi l'autore del soggetto ma non del film.

Per il fatto che mi occupo di teatro e di letteratura, sono ritenuto dai produttori un intellettuale. Quanta paura degli intellettuali abbiano i produttori è cosa ormai risaputa.

Altri soggettisti miei colleghi non possono, invece, essere ritenuti intellettuali. Ci sono infatti dei soggettisti che fanno soltanto quel mestiere. Né è detto che tutti abbiano seguito la mia strada. C'è un amico mio che dopo aver fatto le elementari e il ginnasio inferiore, si è impiegato nell'azienda del padre. Qui è rimasto dodici anni; era un'azienda di salumi. Un bel giorno si mise a scrivere un soggetto, del tutto estraneo al suo lavoro; lo mandò ad un concorso e vinse: si trattava di un soggetto per film d'avanguardia. Questo mio amico rappresenta un caso eccezionale. Non bisogna imitarlo. Un giorno ci mettemmo a lavorare insieme. I risultati, naturalmente, furono ottimi. Però il soggetto sulla vita dell'azienda di salumi non lo ha ancora voluto scrivere.

In due si può scrivere un soggetto per film? Ritengo che sia un buon procedimento. Nel caso particolare sopra accennato, si mettono insieme due diverse esperienze di vita. In ogni caso è utile che il soggettista o i soggettisti, conoscano bene la materia trattata.

Per un soggetto di film storico occorrerà la documentazione relativa, lo studio dei costumi e delle usanze dell'epoca, della vita dei personaggi eventualmente trattati. In un film d'epoca attuale la consulenza di persone competenti in quel campo che rappresenta lo sfondo della vicenda: ecco dove i professionisti possono venire in aiuto del cinema. Il soggetto è scritto per essere tradotto in film: qui entra l'elemento commerciale. Più di una volta un produttore mi ha detto: «Mi raccomando: una cosa commerciale mi faccia»; e mi ha portato degli esempi di film di successo. Poi si è persuaso che il successo è dovuto alla originalità del soggetto. Per originalità non si deve intendere stravaganza ad ogni costo. Altro elemento da tener presente: il cinema. È necessario che la vicenda narrata si veda, prima di tutto. Gli sviluppi psicologici interiori devono sempre essere espressi attraverso fatti, azioni. Il che, poi, non è tanto difficile. Scusate: è difficilissimo. \*

# MA DAVVERO IL FILM ITALIANO PUO' ANDARE IN AMERICA?

(Continuazione e fine)

A NESSUN FILM, come al film italiano, sono state offerte tante opportunità per farsi avanti e per affermarsi. Chi potrebbe, per esempio, onestamente affermare che l'impresa «Nuovo mondo» del primo «Cine Roma» non abbia tentato tutto il tentabile, durante otto mesi di assiduo e entusiastico lavoro per affermare il film italiano in America, imponendolo ad italiani e ad americani? Fu quella, invero, la più grande battaglia mai combattuta in America, per l'affermazione dell'industria cinematografica italiana. E condotta, notate bene, con criteri strettamente americani, appunto per riuscire a inserire i film italiani fra quelli americani, al medesimo livello di decoro. Si cominciò con l'affittare un magnifico teatro nel cuore del distretto teatrale di Times Square: un teatro conosciuto a tutti gli americani; un teatro che vantava le sue brave tradizioni e che offriva al pubblico locale assolutamente tutto quanto poteva offrire di comodità, decoro ed eleganza, un qualsiasi altro buon teatro di Times Square. Si concluse un contratto a lunga scadenza a circa duemila dollari alla settimana, e subito dopo si attaccò una vigorosa campagna di pubblicità, condotta con i metodi americani.

## La campagna di pubblicità del Cinema Roma

E qui una parentesi. Campagna di pubblicità magnifica ma, certo, da esercente e non da

casa produttrice, poichè il Cinema Roma era unico a sfruttare il film in programma che al massimo sarebbe ancora andato in qualche altra piccola sala, noleggiata magari per spettacoli dopo la mezzanotte. Tuttavia il Cinema Roma, nella sua forma d'esercizio, fece ai bei film che andava presentando, una pubblicità da milioni: probabilmente superiore - in proporzione - a quella che una grande Casa può fare ad una sua creatura, destinata a incassare in tutti i cinematografi del mondo. I giornali italiani ebbero quotidianamente grandi avvisi e colonne di pubblicità redazionale; le stazioni radiofoniche italiane e con programmi italiani ossessionarono gli ascoltatori con gli annunci del Cinema Roma. Nell'intento di attrarre il pubblico americano, si spescero fior di dollari per pubblicità - carissima - sui quotidiani americani e s'invitarono regolarmente i critici cinematografici di tutti i giornali in lingua inglese ad assistere alle «previews», pagando loro, in anticipo, un ghiotto pranzo e loro offrendo da bere sino alla sbornia, per cattivarsene l'amicizia. Se poi il pubblico americano si fosse lasciato sfuggire gli avvisi pubblicitari sui suoi giornali, avrebbe saputo egualmente che si offrivano quelle tali «ghiottonerie» perchè, ripetiamo, il Cinema Roma non è uno di quelli che devono andarsi a cercare con l'indirizzo alla mano, ma si trova a porta a porta con i più grandi famosi cinematografi del mondo.



«...Il soggetto infine è scritto per essere tradotto in film...»

(Disegni di Maccari)

E se è vero quello che si dice, che ogni newyorkese, almeno una volta al mese, passa per l'imes Square, dobbiamo concludere che sette milioni di americani rimasero per otto volte abbagliati dalle miriadi di accecanti lampadine che decoravano la pensilina del teatro; e che, per otto volte, tutti i newyorkesi ebbero agio di ammirare i ritratti in grandezza naturale, a colori, delle nostre dive italiane, esposti sul marciapiede presso la biglietteria, le seducenti fotografie riproducenti i quadri più sensazionali del film in proiezione, la riproduzione in fac-simile, ingrandita ad altezza d'uomo, degli estratti di tutti i giornali americani che si occupavano del film.

Quanti di questi sette milioni di newyorkesi, così « ghiotti di atmosfere europee », che per otto mesi passarono e ripassarono davanti al Cine-Roma, entrarono per soddisfare la loro ghiottoneria? Non lo domandate a Mandelstamm: domandatelo a qualsiasi italiano di New York. E dal momento che vi ci trovate, domandate al medesimo italiano quante volte egli stesso seppa rinunciare al Paramount, al Roxy o alla Radio City per entrare nel Cinema Roma. Il fatto si è - e Mandelstamm non se l'abbia a male e non se la prenda con noi - che solo al sabato e alla domenica si poteva assistere allo spettacolo in discreta compagnia di connazionali: un pomeriggio di martedì, ricordo di aver contato - me compreso - dodici persone: dico dodici. Ma mi dissero che qualche volta ne erano state contate anche meno e si proiettava SCARPE AL SOLE.

Mandelstamm ci avverte che la popolazione italiana d'America « sale a molte centinaia di migliaia di persone » e che « si serba straordinariamente legata alla propria Patria ». Giusto; preciseremo, anzi, che tale popolazione sale addirittura a milioni e che nella sola New York, secondo l'ultimo censimento, le famiglie italiane rappresentano un complesso di un milione duecentomila sette individui, quanto la popolazione di Roma. Ed è una massa che si è raggruppata enorme per salutare, per es., il Maresciallo Balbo o per protestare contro le sanzioni. Ma quando si tratta di frequentare cinematografi o teatri italiani, è un altro paio di maniche.

### Un pubblico specialissimo

Bisogna mettersi bene in testa questo: che qui si ha a che fare con un pubblico specialissimo e che quel milione duecentomila e sette italiani, che son qui, non vanno considerati alla stregua - come potenziali frequentatori di teatri e cinematografi - di una massa di pari numero considerata in Italia. Cominciamo con il precisare che, in quella cifra capziosa, sono compresi gli italo-americani, ovvero i figli nati qui da genitori italiani. Costesti italo-americani, prima della guerra, quando l'Italia era quello che era e veniva regolarmente bistrattata in tutto il mondo, non avevano che una preoccupazione: cancellare o nascondere quel tanto di italiano che era in loro. I genitori, piovuti qui direttamente dal paesetto che per loro rappresentava « tutta » l'Italia, amavano sì la loro terra, ma loro stessi la conoscevano tanto poco che, naturalmente, mancavano degli elementi per parlarne ai loro figli con accenti tali da suscitare in loro l'orgoglio della discendenza. I figli si formavano una sola idea molto chiara in proposito: che i genitori, in Italia, se la passavano tanto male da essere stati costretti a filarsela in America; che, al paese, i genitori zappavano, e qui no; che là c'era miseria e qui no. Questi, gli unici e soli fatti pratici a carico dell'Italia. Adesso le cose

sono sensibilmente migliorate e gli italo-americani che sentono la fierezza delle origini sono molti e aumentano sempre. Ma nati qui, sviluppatosi in questo clima e in questo ambiente, si ritrovano meglio leggendo il giornale americano e frequentando lo spettacolo americano.

Cominciamo, dunque, a defalcare dal milione duecentomila e sette italiani d'America almeno settecentomila italo-americani: ed avremo che la popolazione veramente italiana di New York assomma a un mezzo milione di anime. In Italia, una città di mezzo milione di anime, può ogni sera alimentare di pubblico almeno un teatro lirico, tre o quattro compagnie drammatiche e una trentina o più di cinematografi grandi e piccoli. Qui a New York, lo stesso mezzo milione di italiani non riesce ad alimentare ogni sera, né un teatro lirico, né un teatro drammatico, né un cinematografo. Di spettacoli se ne parla solo d'inverno e due volte la settimana: sabato e domenica. Ma in Italia la popolazione è variamente assortita: è un arco di parabola che dalle più modeste classi sale alle più raffinate attraverso una successione graduale e dolce di valori. Praticamente, in America, il borghese, con tutte le sue gradazioni, non esiste. C'è il professionista medico, ingegnere, funzionario di banca, importatore, industriale - o c'è l'ex-contadino. La categoria dei professionisti è scarsamente rappresentata; è, nella massa, quantità trascurabile. Il professionista italiano di qui, vive per solito sugli italiani e degli italiani: ma vive *fra* gli americani. Ha appreso subito la lingua, si è rapidamente imbevuto della cultura e della civiltà di qui, si è ambientato. Legge giornali e riviste inglesi e frequenta gli spettacoli americani. Se c'è una grande serata italiana, ha cura di chiedere all'amico giornalista il biglietto gratis o, se paga, lo fa con degnazione, per « incoraggiare » lo spettacolo italiano.

Vediamo la massa. La massa ha conosciuto il teatro qui in America. In Italia, al paese, non ne aveva sentito nemmeno parlare. È dunque giunto qui integralmente vergine; ed ha formato un pubblico che non ha riscontro in Patria. Pubblico da una parte docile sino al Piperhole, dall'altro di una esigenza incoerente, pazzesca, patologica.

Ad ogni modo questo genere di pubblico preferisce andare a teatro per piangere a calde lagrime. Come si fa per cavare lagrime a questo pubblico? La formula sembra semplice: occorre porre in giuoco i sentimenti fondamentali della bontà umana; ma in forma primitiva, scarnificati, sillabati, nudi e scevri dalla più lontana complicazione cerebrale. Il trionfo dell'innocenza, il calvario della madre, il dramma della trovarella, la vendetta dell'umile contro il prepotente, la mano di Dio che al quindicesimo atto interviene energica, senza tante chiacchiere, a rimettere le cose a posto, sono tutti motivi a colpo sicuro. Ma - badiamo bene - purché trattati da uno che le cose le veda e le senta come il pubblico per il quale le prepara, con pari ingenuità, senza preoccupazioni di logica e di psicologia.

Per tornare al Cine-Roma, da quanto abbiamo detto si può bene comprendere come, dopo otto mesi di resistenza disperata, esso dovette darsi per vinto, licenziare il personale, spegnere le luci e chiudersi con una vigorosa passività di migliaia e migliaia di dollari. Le « ghiotte atmosfere europee » avevano fatto cic-lecca, vuoi fra gli americani e - vuoi o non vuoi - anche, ahimè, fra gli italiani. Dopo qualche mese - poiché la fede degli uomini è

grande - poco discosto si aprì un altro Cine Teatro Roma, ancora in funzione. Più lungimiranti, i nuovi impresari hanno capito che, almeno per ora, di sola pellicola italiana a New York non si vive: e ti hanno combinato uno spettacolo nel quale si alternano le canzonette, il mochiottista, ove si presentano spettacoli coreografici e ove ogni tanto - per ristabilire gli equilibri - sono chiamate a recitare quelle tali compagnie italiane del sabato e domenica. E - crepi l'avarizia - ove si offre al pubblico più assiduo la possibilità di concorrere a premi rappresentati da viaggi in Italia, apparecchi radio, splendide batterie da cucina in alluminio e via dicendo.

### Conclusione

Riepilogando diremo: che non è niente affatto vero che il film italiano, così stando le cose, possa andare in America senza suo rischio e pericolo. Ché se Mandelstamm dice di sì e si arrabbia per le riserve e i dubbi degli altri, i fatti, sin qui, hanno detto di no.

Secondo: che non è vero che qui sussista un problema di scarsità di film, poiché per i metodi dell'industria americana, si può verificare magari una momentanea sovrapproduzione.

Terzo: che non ci sono film A e film B, e, tanto meno, film raffazzonati in « otto giorni », poiché il produttore « indipendente », oltre ad essere un mito in rapporto all'indipendenza, rappresenta sempre una forza di milioni e perché il pubblico americano, avvezzo all'opulenza in tutto, non accetta cose rimediate.

Quarto: che il piatto ghiotto americano rimane ancora l'America e quelle tali « atmosfere europee », anche quando sono state offerte con tutta abbondanza e buona grazia, gli americani le hanno sì e no annusate e lasciate lì. Mandelstamm può avere le sue idee: ma chi lasciò biglietti da mille in Broadway, nell'impresa del primo Cine-Roma, ha i suoi fatti.

Quinto: che sperar di somministrare film stranieri agli americani « doppiandoli » è formidabilmente ingenuo, rimanendo i film stranieri sostanzialmente e intimamente stranieri, comunque parlati: ed essendo avvezze le folle americane a sincronizzazioni perfette, impossibili nei doppiati.

Sesto: che non è purtroppo niente affatto vero che i milioni di italiani che vivono negli Stati Uniti - pur essendo attaccatissimi alla Patria - costituiscano un pubblico ansioso di film italiani: abbiamo già veduto come sia fatto e che cosa chieda questo pubblico.

Ma, concludendo, è dunque proprio necessario rinunciare all'idea di conquistare il mercato americano e mettersi l'anima in pace? Ecco: per quanto riguarda la diffusione del film italiano fra il pubblico che frequenta i cinematografi americani, possiamo rispondere senz'altro di sì. Ingegnarsi di lasciar spiragli aperti alla speranza, di far balenare possibilità future, non sarebbe onesto.

Per quanto poi riguarda la diffusione del film italiano fra gli italiani d'America che pure - per volume - potrebbero domani rappresentare una clientela non disprezzabile, risponderemo che, nonostante tutto, qualche cosa da tentare ci sarebbe ancora. Ma intendiamoci: a patto di non illudersi troppo, di non millantare certezze e di mettersi al lavoro quasi per tentativi, senza smanie, senza furie, senza facili ottimismo; soprattutto, senza far assegnamento alcuno su guadagni a breve scadenza o, peggio, immediati.

AUGUSTO MAURO

L'attrice francese Lise De amore



## CORRIERA A PARIGI

MOLTE speranze, riguardo un intervento statale nell'industria cinematografica, si rinnovano in Francia di anno in anno; ma solo l'iniziativa individuale appare ancora capace di far qualcosa, come lo ha del resto dimostrato da tanto tempo. Dal 1936 abbiamo visto di che cosa è capace l'intervento statale francese: una MARSEILLAISE (cinema collettivo) destinata a rinforzare gli odi di classe e a crismare i peggiori errori storici con una totale assenza di spirito nazionale e con sole finalità settarie; una NAISSANCE D'UNE CITÉ (teatro collettivo) del famigerato Jean-Richard Bloch, propaganda del Comintern e della... S. d. N.; RADIO-LIBERTÉ (radio marxista), dipendenza di tutti i rossi d'Europa, da Barcellona a Mosca, col tramite e la complicità della C. G. T. di Jouhaux m.

Socialmente, la caduta del lavoro francese a uno dei valori più bassi della produzione occidentale, non può che dare risultati mediocri e anche il cinematografo ne dovrà avere la sua parte. I frutti di quindici mesi di disordine potranno rivelarsi solo nei film che il pubblico conoscerà verso la fine della stagione.

### Produzione varia

Nello studio di Joinville si è girato POÈME DE GUERRE, diretto da André Lucot, interpretato da Harry Baur e da Charles Boyer. Un eminente interprete si è pure assoggettato a una parte di questo film: Monsignor Verdier, cardinale arcivescovo di Parigi, insieme con Louis Aubert, deputato della Vandea. Questo film è d'altronde destinato ad aiutare la costruzione della chiesa di «Notre-Dame-du-Cinéma», nella stessa Joinville. I nostri lettori sanno quale ibrido d'architettura sarà questo sacro edificio; dobbiamo augurarci che passi il tempo sufficiente, tra progetto e realizzazione, perché il gusto della curia parigina faccia qualche passo avanti.

Edmond T. Gréville ha iniziato la realizzazione dell'ÎLE DU PÉCHÉ, con Dita Parlo, Jacqueline Pacaud e Pierre Mingand.

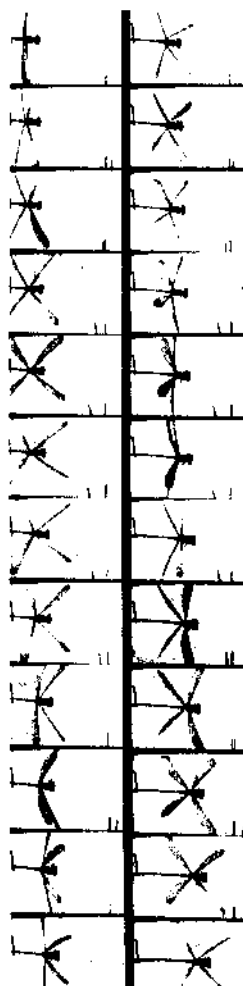
ABUS DE CONFIANCE, con Danielle Darrieux e Charles Vanel, ha iniziata la sua carriera; è anch'esso - come LA MORT DU CYGNE - un premio dell'«Exposition '37», ma ne è senza dubbio più degno, per struttura, fotografia, scenario (dovuto a Pierre Wolff) e messinscena

(Henri Decoin). Tra tutte queste vedette si distingue un'artista francese che era quasi dimenticata: Valentine Tessier, la migliore personalità del film.

LA MORT DU CYGNE, che Jean Benoit-Lévy ha preso da una novella di Paul Morand, è - nonostante il suo gran premio - lento, monotono, a volte insulso; il suo valore consiste nel rivelare danze, d'effetto prodigioso, di Serge Lifar (*choréauteur-chorégraphe*) e di Mia Slavenska; e di determinare il valore della figura umana in se stessa, al di sopra delle forme stucchevoli del mimo. Bisogna riconoscere uno sforzo lodevole per staccarsi dalle ricette commerciali che ancora dominano troppo cinema francese; ad esempio, il «vaudeville» militare che imperversa; dopo i TROIS ARTILLEURS AU PENSIONNAT, René Pujol dà LES DERNIÈRES AVENTURES DES ARTILLEURS, mentre un'altra società annunzia TROIS ARTILLEURS À L'OPÉRA. Non è dubbio: trattasi di artiglieria pesante.

Intanto Marcel L'Herbier ha terminato un ennesimo RASPOUTINE, con Marcelle Chantal; Rasputin è personificato da Baur, truce a piacere. Pierre Richard-Willm fa pure parte del gruppo degli attori più noti.

LA MARSIGLIESE, film settario, è anch'esso ormai terminato; il montaggio è alla revisione e Jean Renoir è perplesso, più di Pierre Renoir nella parte di Luigi XVI. Personalmente temo che,



Libellule in volo

anche dal punto di vista *républicain*, questo film deluda gli spettatori; spingendo alle sue estreme conseguenze l'idea demagogica della democrazia, LA MARSEILLAISE è farcita di fatti laterali. A furia di pensare in sordina all'attualità, si è dato troppo valore al malcontento di certi borghesi - promossi a «popolo» per l'occasione - e a Coblenza, città-simbolo a cui tutto il marxismo francese si ispira da quindici mesi.

Pierre Loti ritorna in RAMUNTCHO, film di René Barberis, nel quale ritroviamo una grande Francoise Rosay. Le «Réalizations d'Art Cinématographique» hanno permesso di ricostruire questo romanzo basco con un grande amore delle sue verità e dei suoi particolari. Tutta la parte basca è girata a Saie; da questa natura Toporkoff ha saputo estrarre tutto il sapore e inquadrare un Paul Cambo, virile e sensibile nella parte di Ramuncio, Louis Jouvet nella parte di Icina e Nino Costantini nel «brigadiere». Ma è la Rosay che tiene il film con un'incomparabile autorità, in una parte non gradevole, in cui essa mette tutta la sottigliezza e la garbata amarezza che domina la sua arte.

La storia romantica di quest'amore infelice, si sostiene con un'interpretazione scarna, di estrema semplicità. Tuttavia Pagnol - di cui molti fanno un Virgilio della celluloid - in questo senso non convince affatto.

### L'Istituto Marey

A fianco della cinematografia spettacolare, i continuatori di Marey studiano un'altra cinematografia, quella intesa scientificamente, più silenziosa, ma non inferiore al valore dell'altra. Come Marey, i suoi continuatori sono sempre all'avanguardia e quando già un loro trovato entra nel campo della pratica, essi lo han quasi dimenticato.

Lasciando da parte la cinematografia ultralenta, sorta di disegno animato a scatto automatico, Bull e Nogues, di quest'Istituto, si danno a ricerche di cinematografia ultrarapida, ad altissime frequenze. L'apparecchio ormai classico è quello a scintilla elettrica che funziona, come è noto, comandando una scintilla allo scatto dell'obbiettivo a una frequenza che ha sorpassato 90.000 immagini al secondo. Il film è avvolto su un tamburo rotante che gira a grande velocità. Questo sistema è comunemente usato per fotografare il volo degli insetti (vedi illustrazione), i proietti all'uscita dalla bocca da fuoco, ecc.

Bull sta perfezionando un altro suo apparecchio, a blocco di 50 obbiettivi disposti ad archi di cerchio concentrici; l'otturatore è un disco perforato le cui aperture passano successivamente dinanzi a ognuno degli obbiettivi. Si hanno scomposizioni del movimento, *in luce normale*, fissati a 3000 immagini al secondo. Il montaggio cinematografico, su pellicola, è complesso, poiché trattasi di riportare ogni fotogramma sull'apposita banda perforata; la proiezione è invece infinitamente più semplice: basta mettere una positiva nello stesso apparecchio di presa, e far girare questo in senso inverso, previa illuminazione a posteriori degli obbiettivi. È un argomento di alto interesse, che oltrepassa il campo della sola tecnica.

LO DUCA

P. S. - Ho ricevuto alcune lettere a proposito del mio suggerimento (*Cinema 33*) per una sala di «attualità» a Parigi. Tra molte approvazioni, una nota allude al «rischio» d'una simile impresa. Non c'è rischio; è sufficiente che il cinema venga scelto in un quartiere centrale (Étoile, Opéra) e ogni manifestazione ostile è da escludersi. Senza contare che in un cinema non si è in una democratica «camera dei deputati» e che il pubblico francese dello spettacolo è molto corretto.

# FOTOGRAMMI

## Catalogo dei desideri

Da Sangri-La, il malinconico paese dove Capra ha perduto l'orizzonte, abbiamo portato con noi, insieme alle cartoline illustrate ed agli oggetti ricordo, un'abbondante dose di moderazione, dono particolare del Gran Saggio. Anche i nostri desideri che fino a ieri erano, in materia cinematografica, innumerevoli e sconfinati, si sono fatti, dopo il soggiorno nella Valle della Luna Blu, timidi e moderati. Preoccupati, come siamo, di dominare il nostro sistema nervoso e di utilizzarlo come una centrale elettrica che ci consenta di vivere fino a 287 anni invece di esserne gli schiavi e morire a soli novantanove, le nostre reazioni, che talvolta, di fronte alla sfrontatezza di certi produttori, si traducevano in selvagge urla d'indignazione per lo scempio che si fa del cinematografo, si manifestano oggi più tranquillamente in dubbiosi tentennamenti del capo. Odiamo moderatamente, ecco tutto.

Nemmeno la più insipida delle farse, nemmeno il più esecrabile titolo spiritoso a doppio senso, nemmeno la più melensa canzoncina, avranno, dopo la cura ricostituente di saggezza che abbiamo fatto, il potere di indurci ad oltraggiare il candore degli schermi.

Però, nel profondo del nostro sensibilissimo cuore di innamorati del cinematografo, conserviamo intatti alcuni desideri che sognamo di vedere appagati per la nostra e per l'altrui felicità. Non si tratta di molto: alcuni modestissimi desideri che giriamo, per competenza, ai produttori, confortati dalla inverosimile speranza che essi riescano a rubare al loro tempo cinque poveri minuscoli minuti per occuparsene.

1. Rinuncino - di grazia - ad esibirci, nei loro film, quegli interni che a furia di voler essere grandiosi si trasformano in caricature pochissimo gustose. Indarno essi tentano di farci credere che la casa del duca X o lo studio dell'avvocato Y sono proprio arredati a quel modo. Abbiamo troppa stima per le tradizioni di buon gusto della nobiltà e dei professionisti italiani, per ammettere che un Duca possa ricevere i suoi ospiti in quegli ambienti che ricordano le *Folies-Bérgères*, e un avvocato possa dar pareri legali ai suoi clienti su una specie di palcoscenico da operetta.

L'arredamento della vera casa italiana costituisce un raro modello di buon gusto, che il cinematografo, portentoso veicolo di propaganda, ha il dovere di rispettare e valorizzare. È, dunque, perlomeno buffo che in certi nostri film i personaggi, anche quando si tratta di persone serie, si muovano su uno sfondo da scena finale di rivista a grande spettacolo. Vi sono momenti in cui l'assurda ambientazione di questi film rende prevedibile - nel bel mezzo di una grave riunione di finanziari - l'ingresso piroettante di cinquanta *girls*.

Insistiamo in modo particolare sull'urgenza della demolizione a colpi d'accetta di quello scalone elicoidale (e manicomiale) che puntualmente appare in ogni pellicola *mondana*.

2. Ricordino - di grazia - che la biblioteca di un uomo di media cultura e di buon gusto appena passabile, contiene libri di autori italiani in numero sufficiente per alimentare la produzione cinematografica di qualche anno. Una produzione sicuramente più dignitosa di quella che trae ispirazione dalle *pochade* francesi e dalle figurine di detestabile memoria.

3. Non s'illudano - di grazia - di mascherare

la desolante povertà intellettuale di certa produzione avvolgendola nel *cellophane* di un esotismo di maniera che non incanta più nemmeno i barbieri di paese. Un personaggio, se ha veramente qualcosa da dire, continuerà ad essere interessante anche se invece di chiamarsi John e bere *cocktails*, si chiama semplicemente Giovanni e beve Grignolino. Non è lo Stato Civile dei protagonisti che c'interessa, ma la quantità di materia grigia ospitata nei loro crani.

4. Vedano - di grazia - se è loro possibile di conferire ai manifesti pubblicitari un carattere artistico che impedisca, come ora avviene spesso, di confondere il cartellone di un film passionale con quello della salsa di pomodoro.

5. Oppure cambino mestiere.

## Il fascino nella naftalina

Nel film veramente *mondano*, oltre al protagonista, che di abiti in guardaroba ne ha ventisette e ne cambia uno ogni cento metri di negativo, vi è sempre uno speciale tipo di comparsa in marsina, particolarmente indicato per coprire il ruolo di giovinotto brillante e spendaccione, gran ballerino di danze moderne e corteggiatore accanito quanto sfortunato di quelle belle donne che la crudeltà della sceneggiatura ha destinato all'alcova del primo attore. Facendo roteare le pupille deve, al momento giusto, gridare con vivacità e fermezza «Champagne!» oppure «Tutti al Tabarin, dalla bella Margot!».

Nello schedario delle comparse, fra le note caratteristiche registrate nel suo *curriculum* ne spiccano due importantissime: «Sa ballare e possiede un *frak*». Alla sua abilità di ballerino deve i suoi successi amorosi nei balli della periferia; la marsina che indossa con sì bella disinvoltura gli ha permesso invece di essere scritturato dal «Commendatore» per la parte, breve ma simpatica e non scevra di difficoltà, del contino Gontrano. Non ricordate? In quella famosa pellicola *mondana* il contino Gontrano era quel giovinotto lungo lungo che si aggirava, con gli occhi famelici ed un nobile sorriso sulle labbra, nei sontuosi saloni dell'Ambasciata di Livonia, offrendo l'impressione di dar la caccia ad un gelato mentre invece spiava le mosse di Krimen il traditore. Quella partecina lo ha rivelato ai produttori, che ora se lo contendono quando è necessario disporre di una comparsa veramente elegante che sappia baciare la mano alla granduchessa Anastasia senza aver l'aria, nell'atto di chinarsi per deporre l'omaggio, di cercare per terra il bottone del colletto.

Fra le segrete speranze che sonnecchiano nel suo cuore vi è quella di potere, un giorno non lontano, essere prescelto per interpretare il ruolo di *fortunato in amore*. L'unico ostacolo che ancora si frappone alla realizzazione del suo sogno di artista è quel naso un po' troppo a becco che non tranquillizza il regista sul fascino della sua personalità. Nell'attesa, è umile, diligente e puntuale. Quando è dato il «Si gira!» della gran scena del ballo di Casa Du Chamel, si dà moltissimo da fare per far capire che è proprio nato per quella vita di lusso: imbalsamato nel suo *frak* di buon taglio, i capelli insaldati e lucidissimi, madrigaleggia con le marchesine, fuma sigarette lunghissime dall'orlo dorato, dice «By-by» o «Cin Cin». La sua vera specialità consiste nell'ingollare di un fiato molte coppe ricolme di spumante, come soltanto i gran signori sanno fare.

Quando le ultime luci si sono spente nel salone, si rimette in borghese, piega accuratamente il suo *frak*, lo avvolge nella carta velina e rincasa in autobus con un gran pacco sotto il braccio. In quel pacco è ospitato tutto il suo fascino. E soltanto quando le code di rondine della marsina riposano fra le pallottole di naftalina nel cassetto, può finalmente mangiare un boccone di cena alla Trattoria dell'Aquilotto. A notte alta sogna che Mamoulian lo ha richiesto da Hollywood con un *cablogramma*, e che Camerini non le vuol lasciar partire.

## Il Cinema secondo zio Matteo

Quando nacque il cinematografo, nostro zio Matteo aveva appena ultimato la collezione delle dispense di «Senza famiglia» e delle «Due orfanelle» e si disponeva a farle rilegare in mezza tela per poter piangere comodamente. La macchinetta dei fratelli Lumière gli apparve subito come lo strumento mandato in terra dal Dio che protegge i romantici per tradurre in immagini i cari e piagnucolosi personaggi di quei romanzi; e da quel giorno, considerando il cinematografo come un eccellente pretesto per commuoversi con poca spesa, egli prese a identificare la bontà di un film nella quantità di lagrime che sapeva secernere dalle sue ghiandole sentimentali.

In ogni famiglia borghese esiste almeno uno zio Matteo che la sera della domenica si sprofonda beatamente nella poltrona dei posti distinti di un cinematografo, nella confessata speranza di potersi liberare di quel piantarello che è sempre pronto nell'anticamera delle sue ciglia. «Hai visto AMORE E DOLORE? È uno splendido film tutto da piangere». La pellicola che si limita a riprodurre la vita nei suoi aspetti reali non ha potere di suggestione sul suo temperamento curiosamente romantico. A giudizio suo, uno spettacolo cinematografico non può dirsi buono se non ha saputo offrirgli l'ingrandimento telescopico delle sofferenze, la moltiplicazione per centomila delle contrarietà. I suoi eroi preferiti, prima di raggiungere l'oasi di pace della sequenza finale, debbono guadagnarsi quella felicità, affrontando i *gangsters*, guadando fiumi in piena, buscandosi rivoltellate alla testa e coltellate all'addome. Se la bionda Mary vuole sposare Bill, deve prima subire la tortura degli indiani e rovinarsi le unghie nella scalata di un ghiacciaio. Il suo protagonista ideale è quel jettatissimo «Antonio Adverse» che ha rimesso in voga la moda degli amuleti.

Le condizioni di spirito di questo spettatore che vuole commuoversi a tutti i costi, somigliano a quelle di chi sta per subire una truffa all'americana. Appena zio Matteo ha trovato posto nella sala i comparì dello schermo, che la sanno lunga, lo adocchiano e gli si fanno intorno. La povera orfanella di Parigi non sollecita invano l'elemosina di una lagrima, la ragazza scacciata il dì delle nozze lo fa singhiozzare, il cane di San Bernardo, che sacrifica la sua vita per quella del padroncino, lo obbliga a ricorrere al fazzoletto. A questi cari personaggi affida allora tutto il peculio dei suoi sentimenti migliori, ricevendone in cambio - come è d'obbligo nelle truffe all'americana - un grosso involto che dovrebbe contenere un tesoro di romanticismo e non ospita invece che uno squinternato romanzo d'appendice.

ANSELMO JONA



# LA DANZA

MORTO DIAGHILEFF, rinchiuso Nijnsky in un manicomio sul lago di Costanza, la grande danza moderna - l'alta scuola - si è rifugiata ormai nell'atletico corpo di Sergio Lifar al quale esteti e biografi dedicano articoli e volumi, mentre continuano i successi della classica Ruskaja. Ma Lifar non è popolare: ha soltanto l'ammirazione dei pochi che lo possono giudicare all'Opéra di Parigi. (Il film che ha interpretato - LA MORT DU CIGNE - contribuirà a renderlo popolare?). Il grande ballerino del momento è Fred Astaire; Eleanor Powell, la danzatrice che ritorna sulla bocca di tutti con le annuali Follie di Broadway; mentre la coppia Fred Astaire-Ginger Rogers batte di gran lunga, in fatto di popolarità, qualsiasi altra celebre coppia di danzatori che mai sia apparsa. È il cinematografo; è la straordinaria diffusione di questo principalissimo svago dell'età presente che permette alla danza, nata come collettiva manifestazione religiosa, finita nei cerchi limitati delle corti e per lungo tempo rimasta culto di limitate *élites* frequentatrici dei teatri, di tornare popolare nella sua forma d'arte. E ciò malgrado che lo schermo l'abbia ancor più nettamente separata dallo spettatore che non il sipario.

Ma questo certamente non basterebbe, se il cinematografo non avesse, per sua stessa natura, la facoltà di mettere in massimo valore le caratteristiche della danza; di aumentarne, cioè, il potere espressivo. La liberazione dall'ambiente fisso del palcoscenico teatrale in un palcoscenico ideale senza limiti, in cui ogni concezione è possibile; la facoltà di passare dagli ampi quadri di totale ai primi piani, con effetti quale in teatro solo la più recente tecnica d'illuminazione ha tentato, isolando coi ri-



L'armonia della danzatrice classica - qui si tratta di Vivien Fay, - trova nella semplicità del vestito, di gusto greco, un ulteriore elemento d'espressione: testa, mani e gambe formano, nell'ondeggiare dei veli, movimenti scabri e casti. La danza esotica, come nel gruppo a fianco, ha portato l'eccitazione dei sensi, il movimento del busto e dei fianchi. I veli sono sostituiti da trasparenti gonnellini di cellofano. (Foto M.G.M.)

flettori gli elementi interessanti della scena, hanno senza dubbio avuto importanza decisiva. Alcuni film sul tipo della 42<sup>a</sup> STRADA, hanno portato addirittura l'esasperazione della libertà scenica, liberando l'immagine da ogni controllo spaziale che non fosse quello dell'inquadratura.

Si trattava, però, in questi casi, di danze concepite con esclusivo riguardo alla coreografia. Busby Berkeley ne è stato il nume tutelare. I giochi dei grigi negli abiti e nella scenografia, delle luci sui gruppi; i movimenti dettati da fantasia estrosa che sulla guida delle esperienze avanguardistiche di Clair e di altri è giunta a liberarsi dai vincoli del realismo, hanno però ammazzato, in una coreografia sempre più fastosa e più complicata, l'unità espressiva del ballo, rappresentata in sostanza dal suo elemento fondamentale: il ballerino. A parte il fatto che l'insistenza sopra un simile indirizzo avesse finito per stancare il pub-



Ecco il modello di molte convulsioni e di molti atteggiamenti dell'attuale danza cinematografica: la danza negra ('Metropoli' in 'Jemme'). Non c'è sostanziale differenza dagli atteggiamenti per es. di questa coppia di ballerini in 'The big Broadcast of 1936' (Paramount). Cambia la pelle e cambia il costume; di là Harlem e di qua Broadway, ma la risultente è in fondo la stessa, anche se più raffinata.



Con Eleanor Powell (in alto) ha trionfato nel cinematografo il 'lip-top', la danza di punta e laccio, e con Buddy Ebsen (sotto) la danza trasandata parodistica. Ma quando batte Chertoff, la pantomima recitativa - già notevole nella sua solita azione scenica - ha rare virtù espressive. In Ginger Rogers e Fred Astaire (a destra) la danza moderna ritrova l'interpretazione. (Foto M.G.M., Artisti Associati e R.K.O.).



Il famoso «can-can» parigino di Pabs: in 'Atlantide'. Qui il balletto M. l'epoca e il luogo. Dopo Pabs, il «can-can» è stato uno dei balli p.





Questo quadro di "Desiderio di Re" non sembra ispirato dalle lievi ballerine di Degas? La bianca fantasia del ballerino è del tutto perduta nell'armonia dei muscoli data dal ginnastico gruppo di ballerine che oublichiamo sotto. (Foto Columbia e UFA).



Le "Ballerine" di Mochaty (ENIC) non hanno avuto troppa fortuna, malgrado l'aspetto mancava l'ambiente.



Il pattinaggio su ghiaccio, ha trovato in Sonja Henie la sinistra) la sua campionessa ("Scandalo al Grand Hôtel", 20th Century-Fox). Nives Poli (qui sotto), prima ballerina assoluta della Scala, in "Regine della Scala" (Aprilia Film) ha ballato molto bene ma in danze imposte teatralmente.

un deciso carattere ambientale ed indica con assoluta precisione i ripetuti sullo schermo e sui palcoscenici di varietà.





Chi cerca documenti di vita, ne trova uno interessantissimo in questa fotografia: nelle pause del lavoro, le ballerine buttano i corpi stanchi sul primo divano disponibile. Quelle che non dormono - e spesso la stanchezza produce l'eccitamento nervoso che toglie il sonno - attendono di tornare al lavoro fumando o sfogliando riviste; ma senza speciale interesse. (Foto M.G.M.)

blico, la necessità di qualcosa di più determinato era ormai sentita da tutti. È la volta del trionfo di Fred Astaire, di Ginger Rogers o di Eleanor Powell, ballerina stupenda. I loro movimenti sono ritmati su accesi motivi musicali moderni; ormai la coreografia non fa che il giuoco da essi richiesto. Non si può tuttavia non notare come in Fred Astaire e in Ginger Rogers la danza, acquistando virtù interpretativa di stati d'animo, di duetti espressi non con le parole ma con la mimica e il passo, abbia un aspetto più conforme alla tradizione.

Bisogna pur riconoscere che la furibonda ricerca delle novità, nei coreografi di Hollywood, ha portato veramente alla confusione delle lingue: gli stili si sono frammischiati e non è raro il caso di accorgersi di stridenti contrasti fra il ballo di primo piano e il ballo di sfondo. L'esperto potrà riconoscerci il romanticismo della Taglioni o gli effetti ritmici della Duncan; e, nella partecipazione di tutto il corpo ai movimenti, l'apporto delle danze esotiche venute soprattutto di moda con i film di ambiente africano o polinesiano. Specchio imitatore fedele di ciò che gli mostra il cinematografo, il varietà ci offre quotidiano spettacolo di danze

che vanno dal valzer ballato sulla punta dei piedi, ai contorcimenti esotici e alle loro derivazioni, che in Broadway hanno indossato il *frak*. È tuttavia significativo che il cinematografo abbia fin qui ardito di portare sullo schermo figure storiche di grande rilievo, quali Napoleone, Marc'Antonio o Enrico VIII, ma rimanga incerto di fronte alle figure di celebri danzatori o danzatrici. Lilian Harvey si è sperimentata in Fanny Elssler, ma non sappiamo ancora con quale risultato. (Un film inglese ha rievocato Anna Pavlova ma si è servito di documentari cinematografici). La ragione sostanziale è data dalla difficoltà di trovare interpreti adatti: è facile prendere un Tizio e farlo agire o parlare come presumibilmente agì e parlò Napoleone, ma non è altrettanto facile dire ad una ballerina, quantunque bravissima, di ripetere ciò che espresse la Pavlova con l'involuzione cerebrale della sua danza. Malgrado ciò, noi crediamo che se il ballo al cinematografo vorrà ancora interessare il pubblico, dovrà sempre più rivolgersi verso l'unità rappresentativa. Ne può far fede l'evoluzione stessa del ballo cinematografico, passato dalle *beauty-bathing girls* di Mack Sennett, agli squadroni di *girls* dal temperamento ginnastico,

ai raffinati gruppi delle grandi coreografie, per finire alle forme più recenti di gusto barocco cui abbiamo già accennato. La parodia è stato un tentativo per iniettare nuovo interesse, ma non raggiunge che un effetto limitato. Manca, dunque, nel cinematografo la « danza nuova ». Il cinematografo, sin qui non ha conosciuto che il balletto in tutti i suoi impieghi e le sue espressioni, o la danza moderna, di ritmo americano, quale ci è stata mostrata negli ultimi anni da moltissimi film. Ma quella « danza nuova » non può sorgere né per effetto di elucubrazioni teoriche, né tanto meno da esperimenti pratici di scuola. È un problema che interessa ed appassiona tutta la danza ed alla cui risoluzione lavorano maestri e coreografi. Un riformatore, quindi, si attende; un riformatore come la danza ne ha avuti nelle sue diverse epoche; e per quanto riguarda il cinematografo, questo riformatore, se tenesse conto delle molte armi che si trova ad avere in mano, dai diversi trucchi ai movimenti di rallentato e di accelerato o alla possibilità di sottrarsi alla schiavitù dello spazio finito, potrebbe forse dare origine ad una nuova forma cinematografica.

DOMENICO MÈCCOLI

## LA RIDDA DEI TRUCCHI

TRUCCHI si chiamano nel gergo cinematografico quegli innumerevoli espedienti tecnici che servono a riprodurre l'effetto di un fenomeno reale con mezzi artificiali. Il loro uso non si può chiamare una truffa; è invece senz'altro lecito finché si tratta di rappresentazioni artistiche, dato che queste non hanno la pretesa di registrare il mondo reale ma vogliono esprimere la visione dell'artista il quale, per risolvere questo compito, può servirsi d'una semplice riproduzione «dal vero», oppure ricorrere al vasto regno delle finzioni, governato dallo scenografo, dal truccatore e dal reparto «effetti speciali».

Nella pratica cinematografica, la funzione dei trucchi è quella di produrre, nel modo più comodo, più economico e più sicuro possibile, l'illusione di ambienti reali o fantastici e spesso anche quella di grande lusso e di sfarzo. Negli ultimi anni si è verificato un notevole progresso verso la perfetta naturalezza degli effetti speciali. Siamo tuttavia persuasi che la tecnica cinematografica, quando avrà raggiunto la massima raffinatezza della finzione, ritornerà alle cose vere. Ne dà istruttivo esempio l'evoluzione dei metodi per riprodurre la neve in teatro. Nel film *SCANDALO AL GRAND HOTEL*, con Sonja Henie, un balletto di pattinaggio si svolge su un campo di ghiaccio ottenuto artificialmente con latte digrassato e gelato. In altri quadri invernali si è versata sull'impianto scenico una soluzione di ipersolfato la quale, cristallizzata, dava l'illusione del ghiaccio. Per le prese di orizzonte *PERDUTO*, invece, si è tornati alla natura, creando un ambiente di vero ghiaccio e di vera neve. Coloro che hanno deciso una tale soluzione debbono aver pensato che essa avrebbe dato un risultato davvero straordinario, per consentire alla spesa enorme che ha richiesto! Basta pensare che sono stati necessari circa 86.000 chili di ghiaccio artificiale all'ora, di cui 58.000 hanno servito unicamente per neutralizzare il calore emesso dalle 40-50 lampade che illuminavano l'ambiente. Per coprire di neve le decorazioni vere, si è ricorso ad una macchina speciale che macina e polverizza blocchi di ghiaccio diffondendo poi la «neve» così ottenuta allo stesso modo di uno spruzzatore.

S'intende che un ritorno alla natura si potrà meno facilmente verificare nel campo dei soggetti fantastici. Nel film *LA BAMBOLA DEL DIAVOLO*, un fantoccio prende vita, scende dal letto in cui dorme un fanciullo, apre la porta... In un certo senso, il metodo impiegato per raggiungere questo effetto è anch'esso realistico: infatti si è costruito l'ambiente di tali dimensioni che un'attrice normale vi dà l'impressione di una bambola; e non si può, perciò, negare che quell'ambiente sia vero. I trucchi di «combinazione» che in generale risolvono problemi di questo genere sono stati adoperati soltanto per rappresentare il bambino addormentato; giacché, essendo il letto alto tre metri e mezzo, occorre un bambino altrettanto gigantesco; e così il bambino è stato messo a letto mediante proiezione su sfondo, ossia proiettando su uno schermo posto dietro all'enorme letto costruito di legno, l'immagine cinematografica di un normale bambino addormentato fra le sue coperte. L'attrice che interpretava la parte della bambola doveva avere un certo allenamento sportivo per scendere, sia pure con fatica, da quell'enorme letto, aprire una porta, alta sei metri (e sia pure con l'aiuto di un gruppo di operai che la muovevano da dietro), salire su un tavolino da toletta per rubare un gioiello, arrampicandosi sopra una pantofola (m. 1,50 di lunghezza), uno sgabello, ecc., fino a raggiungere il piano del mobile.

Il più grande modellino mai costruito sarebbe stato quello di una metropoli dell'avvenire, utilizzato nel film *JUST IMAGINE*. Vi si vedevano grattacieli di stile futurista con nove cavalcavia fra gli edifici, canali e porti per transatlantici, aeroplani in corsa o scesi sui tetti come su di un campo di atterraggio. Il modellino misurava in pianta 75 per 27 metri ed era alto 24 metri. Le diverse parti erano mosse mediante circa 400 trasmissioni, mentre due generatori elettrici alimentavano 100 proiettori da 160 ampere. Due

gruppi di operatori e 220 aiutanti erano necessari per le prese. La costruzione del modellino, costata 68.750 dollari, aveva richiesto quattro mesi.

Un metodo assai vecchio per creare gli sfondi e quello di dipingerli su trasparenti lastre di vetro. Nel film *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* sono state dipinte in questo modo: la veduta della città illuminata dal sole, specchiata sul mare tranquillo; poi la città al crepuscolo e infine la città oscurata dall'eruzione della lava. Poiché il dipinto può rendere soltanto le parti fisse, il fumo è stato cinematografato a rallentatore e aggiunto durante la stampa. Per le scene della distruzione della città, oltre al fondo dipinto, si sono utilizzate sette scene cinematografiche sovrapposte nella proiezione sullo schermo di sfondo e prese in parte a rallentatore



In alto: Luigi Trenker fra le nevi del Cervino nel film *'La grande conquista'*. In basso: Sonja Henie sul ghiaccio artificiale di *'Scandalo al Grand Hotel'*, (20th Century-Fox)

due acceleratore. Le immagini delle carrozzerie in movimento di primo piano sono state aggiunte nella stampa. Per un tale combinazione di scene cinematografate separatamente, occorre l'assoluta fissità delle immagini, ossia la mancanza di ogni tremolio delle macchine durante il lavoro. Un leggero oscillamento, infatti, non risulta palese in una presa normale, mentre nella scena complessiva, non combinandosi più gli elementi «rappazzati», diventa visibilissimo.

La famosa *Armada* spagnola è stata ricostruita in scala ridotta per il film *ELISABETTA D'INGHILTERRA*. Ventisei navicelle, dall'ossatura di gesso e dalle sovrastrutture di legno e di tela, dondolavano, durante la ripresa, in una grande piscina: furono bagnate di benzina e incendiate. Gli uomini in acqua sono aggiunti in seguito, per mezzo della stampatrice ottica.

Per i *VAMPIRI DI PRAGA* si richiedeva una figura dalla forma umana ma fatta di fumo. Il fumo veniva pompato ad alta pressione in un fantoccio vuoto. Tolto rapidamente l'involucro, rimaneva, librata nell'aria, la forma di fumo che per qualche attimo conservava l'aspetto di una figura umana. Abbiamo già detto che l'applicazione dei trucchi diventa sospetto quando si tratta di creare scene che il pubblico ha il diritto di considerare autentiche. Ecco la principale obiezione contro *LA MARCIA DEL TEMPO*, un nuovo e interessantissimo tipo di giornale d'attualità americano, in cui scorie e prospettive storiche, atti a spiegare l'avvenimento attuale, vengono aggiunti mediante un uso piuttosto spregiudicato di svariatissimi trucchi. Ma già nel 1898, Edward H. Amat produsse un film in cui l'affondamento della flotta di Cervera fu riprodotto in un modo talmente fedele che un ufficiale di marina, il quale aveva partecipato alla battaglia (ma che probabilmente non aveva l'occhio acuto di uno spettatore cinematografico d'oggi), si meravigliò come mai una tale presa fosse stata possibile durante la notte. Così anche un film che, nel 1906, presentava il terremoto di San Francisco soli quattro giorni dopo la catastrofe, era fatto mediante un modellino costruito da Frank Marion, Joe Harrington e Frank Dobson, distrutto mediante scosse e fuoco. Nel recente film *SAN FRANCISCO*, scene truccate sono state utilizzate in combinazione con prese dal vero dell'epoca; e speriamo di non aver visto scene «dal vero» fatte nel 1906 col modellino di quei tre ingegnosi signori. CIAK

# QUADRO!

## *Pubblicità e nudismo.*

Quando Lady Godiva, la più celebre nudista del medioevo, passeggiava per le strade di Coventry Clad nel solo abbigliamento dato da madre Natura, si racconta che il solo uomo che osò guardarla rimanesse cieco.

Migliaia di mattinieri che affollavano la più importante via di Los Angeles durante le feste han potuto dare uno sguardo a una moderna Lady Godiva, a cavallo di un bianco destriero, che passeggiava lentamente lungo la strada. Nessuno rimase cieco. Coperta da un esile strato di giallo *cellophane*, indossato il costume da bagno più succinto, Miss Dorothy Fargo, rievocando il leggendario personaggio medioevale, obbligò migliaia di curiosi a fregarsi gli occhi per la meraviglia, e fermò il traffico.

Sulla bandiera ch'essa portava non c'era scritto «Excelsior» o «Virtus et Labor». Quella scritta diceva soltanto: «Niente è sacro».

*(Da una notizia americana)*

Era, come il lettore intelligente avrà capito, l'audace pubblicità al film **NIENTE È SACRO**, con Fredric March e Carole Lombard. Gli agenti pubblicitari: che demoni!

★

## *Una domenica di Myrna Loy.*

Myrna Loy, figlia di buoni borghesi campagnoli, aveva abitudini corrette fin da bambina. Andava a scuola senza fermarsi per la strada coi monelli, che forse perciò le ridevano sulla faccia. Tuttavia, la graziosa Myrna li disdegnava apertamente, arricciando il naso aristocratico. Alla domenica usciva a passeggio coi genitori e il fratellino Davide. Eccola, a sette anni, in un lontano giorno festivo. I suoi genitori le hanno fatto visitare il Giardino Zoologico di Los Angeles, poi l'hanno issata col fratellino sul dorso di un vecchio e paziente struzzo. La piccola Myrna sorride fissando l'obbiettivo del fotografo. Evidentemente appare felice di posare davanti alla camera oscura. Chi l'avrebbe detto che, pochi anni dopo, sarebbe stata questa la sua vera vocazione?



## *Mickey Rooney, ragazzo di strada.*

In qualunque giorno di lavoro, una decina d'anni fa: sul marciapiede a scaletta d'un vicolo sudicio in una città americana, sono inginocchiati quattro vivaci bambini. Non è l'inizio di un soggetto di film, né questa fotografia è una fotografia di lavorazione d'un film a soggetto. È un pezzo di documentario. Un'istantanea molto ben riuscita, ma senza pretese. Eppure come sincera e affascinante! Abbiamo conosciuto molte strade di New York ma mai così da vicino: quasi sentiamo, di questa, l'odore indefinito e sgradevole, e ne vediamo le macchie di bitume e di sporcizia. Immaginiamo tutta una vita, e in realtà questo specchio di «vero» basta a darci il sapore di quella vita. Se poi alziamo lo sguardo, gli occhi socchiusi e il sorriso sfrontato del bambino con la camicia a quadri, completano a meraviglia la nostra «indagine». Quel bambino è Mickey Rooney a 5 anni. Non possiamo certo dire ch'egli sullo schermo abbia tradito se stesso e le proprie origini stradaiole. L'abbiamo visto un po' diverso, in quanto soggetto alle leggi dello *standard* (se mai è uno dei pochi che spesso se ne sono liberati), ma quasi altrettanto sincero e vivo. Ricordatelo in **SIMPATICA CANAGLIA**: egli abitava quelle strade, non ci passava casualmente, ma col suo piglio monellesco indicava chiaramente la sua comunione antica con tutte quelle care e dinamiche cose. Scherzi, astuzie per eludere la sorveglianza burbera dei poliziotti - incontri e scontri con quella popolazione tanto familiare, per abitudini, gergo e vestiti, al rozzo e intelligentissimo ragazzo-attore. Il più sincero, il meno «attore» e il più energico dei ragazzi-attori dello schermo. Buon sangue non mente: o, se si preferisce, i marciapiedi in discesa possono essere cattivi educatori, ma quando uno è così schietto da ritrarne solo il buono, nessun collegio sarà pari nei risultati a quella immediatissima scuola di vita.



# MAE WEST

## SCANDALO D'AMERICA

PRIMA che all'orizzonte sorgesse la voluttuosa Mae West, negli Stati Uniti il sesso era considerato con estrema e quasi tragica serietà, oppure deriso e diffamato. Aggiungendo un leggero tono scherzoso all'eterna intesa dei due sessi, Mae West mise tutti a proprio agio; tranne i censori, che subodoravano vagamente in quello stile alcunché d'illecito. Comunque, non riuscirono mai a convincersi se condannavano Mae perché la prendevano sul serio, o perché appariva irrispettosa e beffarda. Mae West sa dare alla semplice frase: « Come stai? » una speciale qualità sessuale. Uno dei suoi trucchi migliori è il suo modo di squadrare un uomo: cominciando dalle scarpe e facendo risalire lentamente lo sguardo fino al collo e alla faccia. Con la sua vita sottile, la statura bassa, il ritmo ondulante dei fianchi, il tono nasale della voce e le sue labbra tumide, ha creato un tipo nuovo di sessualità. Di lei si raccontano più storie che di Calandrino, e quasi tutte a mezza voce.

Malgrado l'impressione che produce in fotografia e sullo schermo, Mae West è una donna piuttosto piccola. È alta esattamente un metro e sessantadue e pesa circa cinquantadue chili. Arrivò a un massimo di sessantadue quando si sottoponeva a una dieta di panna e pasticcini per la parte di Diamond Lil. Abituamente, Mae non segue nessuna dieta: mangia qualunque cosa, carne sanguinolenta, aringhe affumicate e pasticceria casalinga. È una donna piena di vitalità; cammina molto e pedala ogni mattina su una bicicletta fissata al pavimento, ma non pratica alcun sport.

Il suo appartamento di Hollywood è il riflesso fedele della sua personalità. La porta d'ingresso, appositamente costruita, è del tipo usato negli *speakeasies* di recente memoria. Un maggiordomo arcigno esamina sospettosamente i visitatori, prima di ammetterli, attraverso la griglia di uno spioncino. Nelle stanze, tutto è bianco e oro: i mobili bianchi, compreso un gran pianoforte a coda; i divani del salotto sono pure bianchi con cuscini d'oro. Folte pellicce d'orso polare coprono i pavimenti; numerosi posacenere in forma di piccoli cigni d'oro sono distribuiti sui tavolini; dozzine di specchi formano la decorazione dei muri. Mae possiede un servizio da tavola d'oro massiccio che adopera spesso con suo fratello Jack (che abita con lei); la sua cameriera personale e il suo maggiordomo sono negri. Gli altri inquilini dell'appartamento sono una scimmia detta Junior e un cagnolino Chihuahua.

La camera dove dorme l'attrice è dominata da un letto gigantesco: bianco e spumeggiante di merletti, con un baldacchino regale, si erge su una pedana coperta da un'altra pelle d'orso.



Il soffitto del baldacchino non è che un enorme specchio, dove Mae, quando giace sul letto in una delle sue predilette camicie di pizzo nero, ammira le sue famose forme.

All'epoca dei suoi trionfi nei teatri di New York, il suo letto era di legno scolpito, sormontato da un baldacchino di velluto verde e oro raccolto in una corona a sei punte. Un grande specchio ovale stava davanti al letto, adorno di uno stemma disegnato da Mae, con la leggenda: « Mae West, Sex, Diamond

Lil ». La diva passa gran parte del suo tempo a letto, dove detta i suoi lavori drammatici ad una dattilografa. Ha un vero culto per il suo corpo che lascia macerare a lungo nell'acqua tiepida e profumata alla rosa. È molto esigente per ciò che riguarda i suoi abiti; largamente scollati e aderenti, essi devono giungerle sempre alla caviglia per far risaltare la linea dei fianchi.

Mae West è nota come una donna d'affari eccezionalmente scaltra. Il suo contratto le impone di fare due film all'anno, i cui soggetti devono avere la sua approvazione. Così Mae non fa che approvare i suoi stessi soggetti, che vende a prezzo altissimo. Non prende mai vacanze: appena terminato un film ne comincia un altro.

Come la sua eroina preferita « Diamond Lil », predilige i gioielli. Per anni ha esibito con orgoglio la sua abbagliante collezione, e soprattutto un enorme pendente in forma di bottiglia di champagne coperto di diamanti azzurrini. Finché una notte del settembre 1934 tre uomini armati di fucili fermarono la sua auto-

*Gli attori hollywoodiani hanno provocato un'idolatria del pubblico europeo per certi atteggiamenti tipicamente americani. Mae West, figlia di un attore francese, potrebbe essere considerata una specie di esotismo per quella inondazione di idoli stranieri. Perché Mae West rappresenta un temperamento tipicamente europeo, anche se è nata da noi, ma che suscita nel pubblico americano certe sensazioni del nostro "fin de siècle". Infatti, la donna di Baudelaire e di Felicien Rops doveva sembrare qualche cosa di assai strano e attraente agli americani, per cui la donna non è rimasta oltre che un anedddoto, pretenzioso magari, ma innocuo, ed è rimasta una semplice. Nell'articolo che pubblichiamo, il nostro collaboratore ha voluto citare alcuni dettagli della vita (frase e leggendaria) di Mae West per far comprendere con quale fedeltà essa rievoca un certo ambiente raffinato e sensuale, tipico della fine dell'ottocento, e dal quale spesso sorgevano sirene fatali e pericolose, rovina degli uomini.*

mobile e le rubarono i diamanti che l'adornavano, compresa la bottiglia di champagne, per un valore di 17.000 dollari, e altri 4400 dollari in contanti. Uno dei banditi, Edward Friedman, fu arrestato e condannato a dodici anni nella prigione di San Quintino. Ma i suoi complici, ancora liberi, hanno minacciato di sfigurare la diva col vetriolo, e ora Mae è protetta, dovunque vada, da una vera guardia del corpo. Gli agenti la seguono perfino alla chiesa cattolica, accanto alla sua abitazione, dove si reca quasi ogni mattina. A proposito dei sentimenti religiosi di Mae aggiungeremo che nel suo appartamento una lampada arde notte e giorno davanti a un'immagine sacra. Mae West frequenta con entusiasmo gli scontri di pugilato, e segue i movimenti degli atleti con occhi d'intenditrice. È naturale: suo padre era Battling Jack West, campione dei pesi medi di Brooklyn. Tra uno scontro e l'altro, d'estate, faceva l'imbonitore di una sala da ballo di Coney Island e d'inverno buttava fuori i clienti indesiderabili del « Fox's Folly » di Brooklyn. La madre di Mae, Matilda Diker, era un'attrice francese di sangue ebreo, che morì nel 1930. Battling Jack, che sul finire della propria vita faceva il chiropodista, morì a Hollywood nel 1934. Mae conserva un debole per i pugili, che cerca sempre d'introdurre, in un modo o nell'altro, nei suoi film. Generalmente, agli scontri di pugilato, Mae West si fa vedere in compagnia di James Timony, un gran pezzo d'uomo dal viso rubicondo, che dal 1926 è il suo cavalier servente. Di tanto in tanto qualcuno rimette in circolazione la voce che Mae e Timony siano sposati, ma prove del matrimonio non se ne sono viste. Timony, che fa l'avvocato a Broadway e si occupa anche di teatro, organizzò la « Morals Production Company » sotto gli auspici della quale fu inscenato « Sex ».

La vita privata di Mae West è stata oggetto di svariate leggende e dicerie contrastanti. Nella primavera del 1935, un buontempone del Middle West, sfogliando certe vecchie carte scopri che Mae aveva sposato nel 1911 un attore suo collega, Frank Wallace. C'era stato, sì, un Frank Wallace che aveva sostenuto accanto alla West in DIAMOND LIL la parte del cameriere canoro, ma era morto nel 1933. Saltò fuori a Broadway un altro Wallace, un attore di varietà ridotto a mal partito. Per alcune settimane costui tentò di sfruttare il fatto clamoroso di esser stato il marito di Mae West, poi ricadde nell'oscurità.

Anche messa di fronte ai documenti, Mae continuò a negare con ostinazione di aver mai preso per marito Wallace. Alle domande in-

discrete, d'indole intima, risponde spesso parafrasando una battuta di Jimmy Walker, l'ex-sindaco di New York: « La mia vita privata è quella d'una qualunque donna ». Mae è nota per le sue risposte mordenti: una volta, rifiutando l'invito a presenziare una colazione offerta dai *Fattorini Espressi* di Los Angeles aggiunse: « A me piacciono gli uomini che non hanno fretta ». Irritata dai pettegolezzi che circolavano sul suo conto, scrisse questa lettera al *New York Times*:

« Siccome nei miei lavori dipingo di preferenza l'amore nelle sue forme più essenziali e i bassifondi dell'umanità, alcuni hanno creduto lecito desumere che io tratto con vivacità tali soggetti perché sono di mia speciale competenza... Se nessuno mi ha mai vista negli antri che sembro conoscere così intimamente, è perché non ci sono mai stata. Nessuno m'incontra mai nei locali notturni, o nei cabarets. Anche se la vita notturna mi piacesse (ed è inesatto) non avrei il tempo di farla. Chiunque conosce Broadway ammetterà che sul palcoscenico non c'è oggi un'attrice meno esibizionista di me e meno assetata di pubblicità. Anzi, io sono per natura una solitaria, schiva nella mia vita privata fino alla timidezza. Tutti i miei acquisti li faccio per telefono, perché odio l'attenzione che suscito nei negozi. Non sono presuntuosa né superba, ma alla mia natura ripugna di vedermi additata in pubblico come una celebrità... Non bevo. Non fumo. Ho i miei libri, il mio lavoro, i miei amici: questa è la mia vita privata ».

La vera celebrità di Mae West come astro cinematografico, incominciò con la sua battuta d'ingresso in *TUTTE LE NOTTE*. Una guardaboscia esclama, vedendola entrare vestita più di gioielli che di seta: « Bontà divina, che bei diamanti! ». « La bontà », risponde Mae « non c'entra affatto, cara ». Sulle prime, Hollywood non le fece molta accoglienza, ma la prima del film *NON SONO UN ANGELO* richiamò tutta l'aristocrazia di Cinelandia. Due stazioni radio descrissero quella serata memorabile.

La biblioteca di casa West, di cui la diva è assai orgogliosa, è una piccola raccolta di classici dell'erotismo e delle vite delle cortigiane famose. I romanzi non la interessano.

Da bambina (si chiamava allora Mary Jane West) fu guidata nei primi passi dell'arte drammatica da sua madre, ma a scuola andò poco. A sei anni fece il suo esordio in un teatro di Brooklyn. Fu la Piccola Eva, il Piccolo Lord, il Piccolo Willie in « East Lynn ». Nel 1911 sosteneva già qualche partecina a Broadway; dal 1913 al 1918 apparve in commedie musicali e nel varietà eccentrico, dove ballava, can-

tava e esibiva la sua figura sinuosa. A fianco di Ed Wynn in QUALCHE VOLTA, inaugurò l'andatura che doveva renderla famosa. Nel 1926 decise ch'era ora di diventar famosa. Fu così che interpretò il personaggio di Marge La Monte nella commedia *Sex*, che scrisse ella stessa.

Una sera del 1927, approfittando dell'assenza del sindaco Jimmy Walker, il suo sostituto Joseph V. McKee fece sequestrare i copioni di *La prigioniera, L'uomo vergine, Sex*. Processata e condannata, Mae West fu inviata all'isola Welfare e costretta a indossare l'uniforme regolamentare di ruvido cotone azzurro, gli scarponi, le calze di cotone, l'informe e ruvida biancheria delle prigioniere. Quest'ultimo supplizio per poco non la fece impazzire: fu argomento di alcuni suoi versi, che dedicò al suo custode Schleth. Rimessa in libertà, aiutò in vario modo le sue ex-compagne; Schleth la ricorda come « una brava donna che tentava di far dieci giorni di prigione ».

Dopo *Sex*, per cui si vendettero 300.000 biglietti, uno dei più grandi successi di Mae fu *Diamond Lil* nel 1928. Poi tentò di metter su una commedia intitolata *Uomo di piacere*: indignato, il sindaco Walker ordinò un altro sequestro. Il processo dell'attrice e dei suoi complici fu divertentissimo, ma i giurati si mostrarono elementari e il Pubblico Ministero si arrese.

A Hollywood, seguendo la solita antica formula, Mae West è stata la disperazione dei censori. Molto probabilmente il suo film *SE NON È UN ANGELO* provocò direttamente la fondazione della potente Lega della Decenza, tormento dei produttori cinematografici.

Mae West afferma che nei suoi film « pensa sempre a divertire i ragazzi » introducendo una scena di loro sicuro gradimento. Per esempio la scena in cui lei, Mae, prende al laccio un uomo e gli scarica la rivoltella nel cappello. « Ora so quel che vogliono » dice « e quel che non vogliono. Ho scoperto che una quantità di cose riprovate dai censori a me sembrano giuste, e che una quantità di cose che mi fanno ribrezzo li lascia indifferenti. Io ho una buona reputazione, ed i miei ammiratori non vogliono vedermi in certi film! ».

La corrispondenza di Mae West assume proporzioni favolose; in massima parte è irriproducibile. Per lo più, le sue corrispondenti sono ragazze neglette, desiderose di sviluppare il proprio *sex appeal*. Di solito dà loro questo semplice consiglio: « Il miglior modo di tenere un uomo è di averlo fra le braccia ».

STANLEY WALKER

# BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000 INTERAMENTE VERSATO  
RISERVA LIRE 147.596.198,95

MILANO

200 FILIALI IN ITALIA - 4 FILIALI E 14 BANCHE AFFILIATE ALL'ESTERO

GRATUITAMENTE A RICHIESTA IL «VADE MECUM DEL RISPARMIATORE»

AGGIORNATO E INTERESSANTE PERIODICO QUINDICINALE



# IN QUESTI GIORNI

## IL PRINCIPE E IL POVERO LA BUONA TERRA



di William Keigley



di Luise Rainer

CON la stessa obiettività che abbiamo messo in passato nell'ammirare, forse è venuto il momento di confessare che il più recente cinema americano sta dandoci qualche dispiacere, nel senso soprattutto che la sua bravura non sempre è compensata dal suo merito. Da un pezzo, sotto la superficie ricca, florida e piacente dei film di Hollywood si era intraveduto il modulo; ma da qualche tempo in qua esso modulo affiora, denuzia il meccanismo e lo schema. Se ne riceve un tal quale malessere, come ad indovinare lo scheletro sotto la carne viva. Volentieri si accettava una convenzione (ogni ciclo di Ferrace produttività artistica si appoggia ad una convenzione), meno volentieri si accetta d'essere messi di fronte ad una radioscopia.

Alla fine del più celebre forse, del più importante certo, tra i suoi romanzi, le *Avventure di Tom Sawyer*, Mark Twain concludeva che il libro doveva terminar lì, affinché la storia di un ragazzo non diventasse la storia di un uomo. Anche a *Il principe e il povero* gli avrebbe potuto apporre la stessa conclusione: storia di ragazzi questa pure, che non può né deve diventare storia di uomini, nemmeno nelle forme indirette ed allusive dell'apologo, per quanto concerna un grande ed un piccolo re di corona (Enrico VIII e suo figlio) e siori gravi quistioni dinastiche e scopra i retroscena di una Corte, così proverbialmente adatti a svelare il gioco delle umane passioni: interessi e disinteressi, nequizie e lealtà. Dal canto loro, i produttori cinematografici che dal romanzo hanno voluto ricavare un film, non che una storia di uomini, hanno anche impedito che diventasse una storia per uomini.

Si ripete fino alla noia che la grande cinematografia nasce dalla grandezza e copiosità dei mezzi. Sarebbe difficile non sottoscrivere a quest'ovvia verità, per quanto il caso de *IL PRINCIPE E IL POVERO* paia fatto apposta per darle una parziale smentita. Appunto la ricchezza dei mezzi, la possibilità di tutto realizzare si direbbe abbiano impedito questa volta di seguire con coerenza una direzione univoca, di raggiungere l'unità spirituale e narrativa: in una parola, ripetiamo, di comporre una storia per uomini. Ugualmente esperti ed attrezzati a raggiungere le facili ed abbondanti emozioni del melodramma, le meraviglie della fiaba e le grandiosità operettistiche di una spettacolosa parodia, i produttori hanno oscillato tra tutti questi indirizzi, seguendo l'uno o l'altro di mano in mano se ne offriva il destro.

Può inquietare precisamente il fatto che da tanta e sì palese incertezza spirituale sia venuto fuori un film così levigato, un film che sembra tanto più offrire le caratteristiche esteriori dell'unità, quanto più difetta di quelle interne. Il prodotto sofisticata l'opera, la bontà della fabbricazione mette in tacere le esigenze della creazione. Anzi, in un senso puramente materiale ed esecutivo, *IL PRINCIPE E IL POVERO* potrebbe addirittura considerarsi un capolavoro: capolavoro d'una regia intesa come officina di illusioni spettacolari, e divenuta « grande maniera » sui precedenti esempi di un grande stile. È l'arte di tener sospesa oltre il normale, come nella più acrobatica delle cadenze concertistiche, l'aspettazione del lieto fine, generata fin dalle prime battute sulla fiducia di un personaggio simpatico, quale Errol Flynn od il piccolo Mauch che fa la parte del Principe. L'arte di farci palpitare fino all'ultimo sulla sorte dell'altro piccolo Mauch che fa la parte del Povero e che dovrebbe in qualche modo scontare l'involontario e non abbastanza chiarito errore d'essere stato scambiato per il Principe. L'arte di render subito propizia al più inerte e meno avventuroso degli spettatori odierni la figura di un disinteressato avventuriero, probabilmente assai lontana dai gusti e dagli ideali dei pubblici « democratici ». L'arte di ancorare il racconto a dettagli quotidiani, prosastici, subito condivisi: come quello del paladino che non può più tener per terra i piedi indoloriti dalla stanchezza, allorché il capriccio del piccolo principe gli impone di serbar la posizione eretta, secondo il cerimoniale comanda.

Con simili arti tutta la letteratura narrativa e drammatica può diventat cinematografo, senza però suggerire al cinematografo nulla di nuovo. E allora ci si domanda il perché di queste traduzioni passive, e più o meno letterali.

Sarebbe inutile essere vissuti tanti anni in mezzo alla letteratura per non avere imparato che i grandi successi letterari si esprimono in una frazione avente per numeratore la gente che parla del libro e per denominatore quella che lo ha letto. La frazione, cioè il successo, cresce col crescere del numeratore, secondo l'aritmetica insegna, ma ahimè anche col diminuire del denominatore. In tal senso il cinema d'oggi, più che mai onnivoro e famelicamente pronto a buttarsi su ogni e qualsiasi romanzo che abbia qualche fortuna, è il maggiore allato del successo librario: poiché surroga la lettura, e accresce smisuratamente il numero delle persone in grado di parlare d'un libro. Numeratore ingigantito e magari, sta detto senz'ombra di pessimismo, denominatore dimagrito, o con tendenza a dimagrire.

A nome dei confratelli letterari a grande tiratura siamo grati al cinema. Ma, cinematograficamente parlando, c'è da impensierirsi. Quanto più brava si fa la decena musa nel riferire i messaggi narrativi od epici delle sue più anziane sorelle, tanto più il cinema rischia di dimenticare se stesso e le sue proprie leggi, per ridursi ad una funzione puramente illustrativa. E sempre più difficilmente si difende dalla tentazione di diventar una serie di vignette in movimento, asservite all'obbligo di riprodurre colla maggior fedeltà la vicenda e i personaggi del tale o talaltro romanzo. Per il cinema muto intendiamo quello che si rispettava e ricorreva con parsimonia al sistema delle didascalie - il pericolo era assai minore. Bene o male, gli toccava di inventare delle immagini visive che traducevano quelle letterarie. Tra il linguaggio del film e quello del libro non c'era nulla di comune. Ma il parlato, invece, ha, in comune col libro, proprio la parola. Sicché basterà in molti casi, o potrà parer che basti, assumere le descrizioni del libro come precise indicazioni di ambiente: e, una volta realizzato quell'ambiente, far recitare dai personaggi i dialoghi scritti dal romanziere. In sostanza, un romanzo accortamente diviso in quadri può essere quasi considerato come una sceneggiatura bell'e fatta. Di suo, di specifico, il cinema non avrà da aggiungere che gli accorgimenti tecnici per potenziare al massimo la resa delle singole scene: dall'angolazione ai movimenti di macchina, dalla scelta dei piani a quella delle luci e degli obbiettivi.

Ma, così intesa, la tecnica è proprio quella cosa che, quanto più duttile e scaltre, più insidia ed uccide lo spirito, abolendo quello sforzo, quella ricerca di modi autonomi, quell'ostinato vigore, e quella meritoria felicità dell'ostacolo superato che costituiscono uno dei coefficienti spirituali dell'opera di un soggetto d'arte. Il problema, per il cinema che non nasca da un soggetto originale, è tutto lì: rendere originale, render come nuovo il soggetto già noto, già vivo d'una sua preesistente vita. Rituffare in una sorta di Regione delle Madri l'invenzione ed il movimento di un romanzo, per rievocare, ingenua e nativa, quell'invenzione divenuta movimento cinematografico.

Non ci pare sia questo il requisito principale del film che il regista Sidney Franklin, con l'aiuto di sceneggiatori indubbiamente espertissimi, ha cavato dalla *Buona terra* di Pearl S. Buck. Intendiamoci: finché la durata epica del romanzo, della cosiddetta « saga » di Wang Lung e di suo padre e della sua sposa e dei suoi figli, si scandisce su tali e così categorici ritmi, che al racconto cinematografico è sufficiente secondarli per trovare un proprio ritmo ed una propria durata, il problema di una maggiore o minore autonomia del cinema dall'illustrazione non sorge neppure. La fortuna ha messo in mano dei produttori un romanzo, che realmente era già una sceneggiatura: bastava sentire il tempo, sentirne l'ispirazione, accusare un po' più od un po' meno certe immagini, rendere un po' più esplicite certe situazioni, traducendole nei più sicuri *poncifs* della cinematografia (vedi, per esempio, il primo colloquio notturno tra Wang Lung e la sua sposa), e tutto era risolto. Né si può, ai realizzatori del film, fare il torto di crederli privi di quel necessario sentimento.

In questo senso, tutto va a meraviglia per i primi, mettiamo, mille metri. Fino alla sequenza della carestia, *LA BUONA TERRA* è, tra quelli pervenuti a

tutt'oggi, uno dei migliori lavori che l'America abbia creato nella scorsa stagione. Ma già in quella sequenza la faccenda incomincia a diventare meno liscia. La durata del romanzo qui cessa di lasciarsi immedesimare senza sforzo in una durata cinematografica. Il romanzo può trasmettere e fare scontare il peso di una situazione d'angoscia proprio col peso della pagina, dell'episodio che ricade sull'episodio, senza smuovere né rinnovare la situazione. La poesia, la liberazione lirica sgorgano dalla bellezza della parola che diventa figura, che diventa fatto, che crea l'equivalente artistico di quel peso. (Non discutiamo se questo sia precisamente il caso del romanzo di Pearl Buck). Ma il cinema lavora già su figure concrete e piene di corpo, su fatti; troppo facile gli riesce di accumularli per dare un'impressione di angoscia e di soffocamento. Suo obbligo è invece di trovar l'immagine sintetica: che già sia creativa appunto perché diventa pregnante, perché basta da sola a suggerire tutto il resto. Un'immagine del genere poteva essere quella del bove sifibondo che, schiacciato contro la terra arida e screpolata in un'angolazione semplice quanto potente, cerca qualche zolla umida. Ai realizzatori della BUONA TERRA non è bastato l'impegno o la buona volontà od il gusto di esprimersi con alcune di queste immagini essenziali: si sono lasciati inporre dal romanzo, ne sono diventati gli illustratori.

Potevano comunque giustificare il loro tentativo con il proposito di una fedeltà quasi devota alla poesia originaria del romanzo. Ma anche su questo punto si sono smentiti, non appena è parso loro che il racconto aprisse qualche possibilità di partir per la tangente dei soliti partiti spettacolari. E sono venute fuori le scene della rivoluzione, quelle della ricchezza, l'immane tabarin con le canzonette e le danze e la donna fatale. Naturalmente non si vogliono diminuire i meriti dell'episodio delle cavallette, né quelli di alcune trovate di sceneggiatura (il padre che, nell'ora della lotta, accende la torcia al figlio d'anzi maledetto), né quelli d'uno dei più formidabili successi fotografici di Freund.

Lo spirito, buono o vizioso, di un lavoro si riflette in tutte le sue parti. Chi volesse controllare il vero carattere di questa BUONA TERRA non avrebbe che da riferirsi all'interpretazione di Paul Muni. In lui avevamo riconosciuto quasi sempre, e soprattutto nel PASTOR, il grande attore; ma prevalentemente nel senso del mestiere. Il gusto dell'illustrazione stringe anche su di lui: più ancora che impersonare un carattere ed una figura, egli li illustra. Quella figura è già data, è un modello da riprodurre. Momento per momento; l'attore non fa che rendere nel modo migliore, in un modo quale forse nessun altro avrebbe saputo, ciò che un lettore del romanzo si era più o meno confusamente immaginato: volto e gesti e accenti del protagonista nell'insieme della storia e nei singoli episodi. Come un ottimo illustratore, che prendesse la *Divina Commedia* o il *Furioso* e, con segno impareggiabile, imprigionasse per un attimo la fantasia di Dante o dell'Ariosto in una veduta delle colombe dal desio chiamate o della fuga di Angelica.

Vera creatrice, in questo film che tentenna, sia pur superiormente, tra la formula illustrativa e quella spettacolare, non rimane che Luise Rainer. S'intende

che non è poco; anzi, e più che molto. Se il sottoporre una creazione d'arte al dinamometro delle emozioni ch'è capace di procurarci, non fosse una prova delle più dubbie, conterebbe già parecchio il fatto che basta alla Rainer di comparire in primo piano per far salire alla gola un nodo di tenerezza. La grazia umile e rassegnata, la dolcezza mite e dolente con cui ella si sottopone alla miseria della sua truccatura e del suo costume sono di per se sole un modo di entrare attivamente, vivamente nel personaggio; e non più da interprete, ma da creatrice. In tutt'altra gamma; ma dalla Duse in poi non avevamo più conosciuto una così continua incorruttibile ed alta trasmissione d'anima, una così irresistibile forza di emanazione spirituale, una persuasività così autorevole insieme e struggente. Anche dove può parere che le attitudini della Rainer si apparessero ad alcune celebri figurazioni della più grande scultura religiosa, si metterebbe la mano sul fuoco che i temi d'ispirazione di quegli antichi artisti sono spontaneamente rinati nell'animo dell'attrice. Appunto perché consentiamo alla giusta polemica che un intelligentissimo scrittore d'oggi va conducendo contro ogni forma di «dolorismo» in arte, ci appelliamo a questo prodigio della Rainer che esalta il dolore nell'espressione scenica e plastica e figurativa. E non ne fa uno dei tanti e volubili aspetti dell'estetismo, bensì una forma di umana grandezza.

GIACOMO DEBENEDETTI



Assalto a una Banca di Londra. I "gangsters", sorpresi dalla polizia, riescono a sfuggire lanciando bombe di gas lacrimogeno. Il movimento, le luci un po' torbide, e un certo senso di umidità atmosferica, farebbero credere senz'altro ad una scena "dal vero" presa da un esperto "reporter" fotografico. Si tratta invece di un "si gira". Il film, della Wainwright, s'intitola "Kate plus ten". La scena si svolge in una strada del West London, davanti a una stazione della ferrovia sotterranea, ed è stata abilmente ricostruita, per una lunghezza di circa ottanta metri, nell'interno di uno stabilimento cinematografico inglese.



## FOTO D'UNGHERIA

I NOSTRI AMICI della Associazione Dilettanti Fotografi Ungheresi di Budapest, ci mandano queste due splendide fotografie di Rambab Gyula.

La fotografia ungherese si è fatta in questi ultimi anni una reputazione mondiale: è un po' accaduto per essa quello che è accaduto anche per la letteratura ungherese; dopo i duri eventi politici, forze nuove, giovani, valide, sono scaturite dalla guerra e dalla rivoluzione; la rinascita ha segnato il rifiorire delle arti ed anche la fotografia ha trovato i suoi grandi sostenitori.

Rambab Gyula è certo tra questi: egli è il tipico rappresentante delle nuove tendenze, che cercano i loro soggetti nella vita del popolo e di essa esprimono le forme, le consuetudini, i costumi, gli atteggiamenti, con una poesia fatta di amore e di attaccamento alle sue multiformi manifestazioni esteriori.

Vedete questa giovinetta colta di spalle nel suo costume delle feste: posa, illuminazione, linea, tutto converge nella intenzione dell'artista di esaltare nell'opera sua la bellezza pittoresca della tradizione; in un abbigliamento che è famoso per la sua grazia di forme e di colori. Infatti, la foto ne riporta e ne accentua le più fini e luminose lievitazioni; e lo schermo diffusore aggiunge morbidezze e sfumature al controluce, che è sempre il mezzo preferito dagli artisti per dar contrasto e rilievo alle loro composizioni.

Per chi non lo sapesse, lo schermo diffusore è una specie di lente addizionale, a cerchi concentrici, che, messa dinanzi all'obiettivo durante la presa, diffonde e rifrange i raggi luminosi, dando quella specie di alone, che conferisce un senso di ariosità al negativo e conseguentemente alla prova. Lo schermo diffusore è efficace soprattutto nei soggetti a grandi linee ed è molto usato dai fotografi ungheresi.

La seconda foto non è se non un'altra bellissima conferma di quanto più sopra abbiamo già detto; l'atteggiamento e la espressione mistica della fanciulla aggiungono all'opera una suggestione spirituale. Ma identico è il metodo, analoga l'illuminazione in controluce, che rispetta ogni minimo particolare del volto; dando ad esso, e particolarmente al gesto armonico e significativo, un rilievo che invano si sarebbe ottenuto con l'illuminazione frontale.

GUIDO PELLEGRINI



IN QUESTI ULTIMI TEMPI, la tecnica e il gusto della fotografia hanno migliorato assai: spesso si può dire che fotografi professionali e dilettanti abbiano raggiunto nei loro lavori una nobiltà molto vicina all'arte figurativa. Ma è strano come invece il gusto e la tecnica di un genere importantissimo qual è il ritratto, sia rimasto nelle condizioni deplorabili di parecchi anni fa. Basta osservarsi certe vetrine di fotografo per rendersi conto di questo fatto, determinato da un gusto generalmente frivolo, troppo mondano e dolcistrato, e da una tecnica ormai troppo abusata, come un vestito che passa da una generazione all'altra. Il compito delicato di fissare i tratti nel viso umano, viene affrontato anche oggi, di solito, con una mentalità non dissimile da quella che dimostrano i fotografi di questa scena del film *IL MARCHIOORDONO*. Alteggianti ed espressioni rigide, composte o fatali sono i caratteri immancabili del

ritratto fotografico, specie nella pratica dei fotografi professionali. Ma c'è di più: il loro rappresenta ancora una tecnica che serve troppo spesso ad ombrare in un facile e vieto effetto pittorico ogni caratteristica personale del soggetto. Naturalmente, tutto ciò non fa che soddisfare e quasi adulare la vanità dei clienti, mentre il fotografo, con questo mezzo, nasconde la propria eventuale deficienza tecnica. Non parliamo poi dei ritocchi, che nella più parte dei casi tolgono ogni materialità e caratteristica alla pelle, ai capelli, ai vestiti di chi posa, riducendolo ad un tipo anonimo, falsamente « artistico » e insignificante. Dato il suo prezzo necessitante e la sua funzione familiare, il ritratto fotografico è tanto diffuso nella società moderna da incidere senza dubbio sul gusto collettivo. Ora, così come di solito viene eseguito oggi, esso può rappresentare un pericoloso veicolo del cattivo gusto.

# XII FIERA DI TRIPOLI

INTERNAZIONALE  
INTERCOLONIALE

II MOSTRA DELL'IMPERO

6 FEBBRAIO - 20 MARZO 1938-XVI

**RASSEGNA DELLE  
ATTIVITÀ COLONIALI  
ITALIANE E STRANIERE**

**MOSTRA DELL'INDUSTRIA  
E DEL COMMERCIO**  
(con particolare riguardo alle  
esigenze dei mercati coloniali)

**MOSTRE SPECIALI  
MOSTRA ZOOTECNICA**

PORTI RIDUZIONI DI VIAGGIO

# GALLERIA

## XXXVIII - GARY COOPER

(v. tavola a fianco)

È NATO a Helena, nel Montana, 37 anni fa. Il suo vero nome è Frank J. Cooper. La sua famiglia, buona e decorosa famiglia di origine inglese, dopo i primi studi lo mandò nella terra degli avi. Ricevette quindi un'educazione seria e composita, e tornò in America saggio e penseroso. Si sarebbe forse immerso un po' smodatamente negli studi - come s'è compreso, egli è un entusiasta un tantino scervellato, che s'ingolfa corpo ed anima nelle cose - e gli studi avrebbero probabilmente inaridito la sua fanciullesca vivacità e spensieratezza, se un incidente automobilistico non lo avesse costretto a ristabilire la sua salute nella ricca fattoria paterna. Passò così due o tre anni di perfetta felicità: divenne un *cowboy* dilettante di energico piglio, e s'innamorò per sempre delle gioie che la campagna e l'aria libera, i cavalli, la caccia e gli esercizi fisici sanno dare. Ma volle tentare la sua strada.

C'era anche una ragazza: essa ebbe il merito di contribuire a spingerlo verso un ignoto felice e positivo, e fu dimenticata dopo qualche anno. Dove trovare costeta strada nascosta? Gary partì da casa con pochi soldi, come fosse povero. Nientemeno come il caro signor Deeds di *È ARRIVATA LA FELICITÀ*, egli andò in città. Era un esperto disegnatore (calligrafico) e sfruttò un poco questa dote. La città era Los Angeles, e un giovanotto solido e ben fatto che faceva la fame a Los Angeles non può non pensare, un giorno o l'altro, a Hollywood. Tom Mix, gran cavallerizzo, vi aveva fatto fortuna? Cavallerizzo sono anch'io, si disse Gary Cooper: e fece il breve viaggio fino a Hollywood.

Cominciò come comparsa nei *western*, smontando cavalli bizzarri e vestendo con infantile gioia i panni rozzi a quadri che avevano diletto la sua prima giovinezza. Ci si divertì come a un bel gioco: e a un tratto il gioco lo prese tra le sue braccia, e dolcemente, dolcemente lo strinse. Dopo un inizio aspro, Cooper trovò in quel duro mestiere una gran fonte di soddisfazioni spirituali (e anche materiali, d'accordo), e dopo lotte e vittorie difficili gli si svelò miracolosamente un lato arcano della propria natura; egli era nato attore. A questo punto strinse i pugni, sochiuse gli occhi e contrasse con energia le labbra, dando rilievo alle rughe profonde che solcano di qua e di là le sue guance: come nelle scene madri dei suoi film. Lavorò senza concedersi respiro: tant'è vero che durante la realizzazione di MAROCCO, suo primo grande ruolo (al quale arrivò dopo un anno di «comparato», una parte di protagonista in un cortometraggio, alcune scene d'amore con la «stella» Eileen Sedgwick in un film di costumi, e finalmente la terza poltrona nella RIVINCITA DI BARBARA WORTH, e prime e seconde poltrone in molti altri film, nei quali a poco a poco imparava il mestiere e si faceva sempre più sicuro dei propri mezzi: da ALI A NEVADA IL TIRATORE, dallo SCIAROLATORE DEL SAHARA A TRADIMENTO), nella realizzazione di MAROCCO s'annalò, e terminò a malapena il film. Stremato da sei anni di lavoro senza soste. Si recò sulle Montagne Rocciose, e qui a poco a poco si rimise in sesto. Partì subito dopo per l'Africa, aggregandosi a una spedizione di caccia. Dopo alcuni mesi tornò ringagliardito. Il resto è storia recente: ovvero una serie d'interpretazioni realmente ispirate e geniali, dal 1933 (PARTITA A QUATTRO) a oggi, quali nes-

sun attore, in questi ultimi cinque anni, può neanche lontanamente vantare.

Lu Gary Cooper, dunque, si sono impastate l'aria aperta delle fattorie del West e la sostanza ordinata di una buona e bene assimilata educazione: aggiungete la sua miracolosa freschezza ed ecco nascere una figura d'attore assolutamente originale. Il suo atabilissimo impaccio nel muoversi attraverso stanze eleganti, in abito da sera, si sposano all'eleganza di certi sorrisi e di certo modo d'incontrare le persone e di porgere. Rustico e selvatico, ma anche signore. Ma tutto dipende dal personaggio ch'egli deve rappresentare. Un uomo rozzo e incivile, ma dal cuore d'oro? Gary Cooper ne fa una creazione. Un amante sventurato e sognatore? Non ne avrete mai incontrato uno più poetico e insieme vero. E così via: il personaggio centrale in fondo è sempre il medesimo, ovvero Gary Cooper-Mr. Deeds. Ma le sfumature di cui l'attore è capace e che il personaggio centrale può suggerire, non finiranno mai. Sensibilissimo uomo, e dotato, come i veri grandi attori, d'una fantasia strariccia e delicatissima. Egli affronta oggi i suoi personaggi, e le scene sempre azzeccate e rare che sono la sua specialità, dopo un'opera preventiva, meditata e perfino fredda, di scelta, di composizione, d'armonizzazione. La somma complessa di tutte queste cose dà come risultato la cristallina perfezione a cui Gary Cooper ormai giunge sempre. Egli è forse l'attore cinematografico più grande del presente, come Stroheim, John Barrymore e i grandi nomi lo furono del passato. Le più grandi interpretazioni maschili che lo schermo abbia offerto oggi sono sue: È ARRIVATA LA FELICITÀ e SOGNO DI PRIGIONIERO. Se si va a frugare nella sua recente collezione, gemme su gemme luccicano avanti agli occhi dell'osservatore. Le goffaggini deliziose provocate ora dalla sua statura eccessiva ora dalle sue confusioni di timido innamorato. Sbatte spesso, troppo alto! sulle porte: inciampa con grande facilità. E quanta vita sa infondere a certi «gags» fatti apposta per lui! Il trombone di Deeds, l'orologio a suoneria di Wild Bill, l'appuntamento nel parco in CONVEGNO D'AMORE, la rosa di ANIME SUL MARE, ecc.: inesauribile genio inventivo, poetica semplicità e mirabili intuizioni di Gary Cooper.

FILM PRINCIPALI: LA RIVINCITA DI BARBARA WORTH (United Artists, 1926), MAROCCO (Paramount, 1931), ALI (Paramount, 1931), LE VIE DELLA CITTA' (Paramount, 1931), IL DIAVOLO NELL'ABISSO (Paramount, 1932), A FAREWELL TO ARMS (Paramount, 1933), SE AVESSI UN MILIONE (Paramount, 1933), PARTITA A QUATTRO (Design for diving, Paramount, 1933), CONVEGNO D'AMORE (One Sunday Afternoon, Paramount, 1933), ALICE IN WONDERLAND (Paramount, 1933), RIVELAZIONE (Paramount, 1934), I LANCIERI DEL BENGALA (The Life of a Bengal Lancer, Paramount, 1935), SOGNO DI PRIGIONIERO (Peter Ibbotson, Paramount, 1935), NOTTE DI NOZZE (Art. Ass., 1935), DESIDERIO (Paramount, 1936), THE GENERAL DIED AT DAWN (Paramount, 1936), LA CONQUISTA DEL WEST (The Plainsman, Paramount, 1936), È ARRIVATA LA FELICITÀ (Mr. Deeds goes to Town, Columbia 1936), ANIME SUL MARE (Paramount, 1937), LE AVVENTURE DI MARCO POLO (Artisti Associati, 1937).

PUCK



*Un dono  
prezioso!*

### DIECI DISCHI DI SUCCESSO

- SCHIPA - ten. Tu ca n'ni chagne... DA 1565
- SCHIPA - ten. È il pampiro... DA 1592
- LIVI - ten. Tornerà la violetta... HN 1925
- LIVI - ten. Torna... HN 1319
- Non partir... GV 1462
- September in the rain... GW 1461
- Voglio danzar con te... GW 1436
- Folle di Broadway 38... GW 1460
- Valzer di mezzanotte... GW 1422
- Tu che sorridi... GW 1463

AUDIZIONI E CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA



# LA VOCE DEL PADRONE



GARY COOPER

# BANCO DI NAPOLI

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO  
FONDATO 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 / Fog-  
gia / Genova / Milano / Potenza / Reggio Calabria  
Roma / Torino / Trieste / Venezia.

SUCCURSALI: Alessandria / Ancona / Aquila / Avel-  
lino / Barletta / Benevento / Brindisi / Campobasso  
Caserta / Catanzaro / Chieti / Cosenza / La Spe-  
zia / 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 agrar-  
io / Credito fondiario / Monte di pegni / Italiani  
all'Estero.

# MONTE DEI PASCHI DI SIENA

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

Direzione Generale in Siena

Aperto nel 1625

## SEDE IN SIENA

FILIALI in: AREZZO - CARRARA - FIRENZE - GROS-  
SETO - LITTORIA - LIVORNO - LUCCA  
MASSA - NAPOLI - PISA - PISTOIA  
PERUGIA - ROMA - TERNI - VITERBO  
ed in altre 230 Piazze della  
TOSCANA - UMBRIA - LAZIO

TUTTE LE OPERAZIONI  
DI BANCA E CAMBIO

ESERCIZIO DEL CREDITO  
FONDIARIO E AGRARIO



## COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI - VENEZIA

**VENEZIA:** GRAND HOTEL  
HOTEL ROYAL DANIELI  
HOTEL EUROPA E BRITANNIA  
HOTEL REGINA  
HOTEL VITTORIA E BRISTOL

**L I D O:** EXCELSIOR PALACE HOTEL  
GRAND HOTEL DES BAINS  
GRAND HOTEL LIDO  
HOTEL VILLA REGINA

**R O M A:** HOTEL EXCELSIOR  
GRAND HOTEL

**N A P O L I:** HOTEL EXCELSIOR

**STRESA (Lago Maggiore):**  
GRAND HOTEL ET DES ILES BORROMÉES

ALBERGHI CORRISPONDENTI

**GENOVA:** HOTEL COLOMBIA (S.T.A.I.)

**MILANO:** HOTEL PRINCIPE E SAVOIA (S.A.A.E.S.I)

# CINECITTÀ

SOCIETÀ ANONIMA

ITALIANA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

# R O M A



Sul rovescio c'è: «September in the rain» del film A MELODY FOR TWO, un fox-trot piacevolissimo e ballabilissimo, con ritornello vocale cantato da una morbida voce baritonale, in penombra discreta.

Dal film FOLLIE DI BROADWAY 1938 la Voce del Padrone (GW 1460) incide due fox-trot con l'orchestra di George Hamilton: «I'm feeling like a million» («Mi sento milionario») e «Yours and mine» («Tuo e mio»). Il primo è un fox-trot, che ormai comincia a diventare popolare; magnificamente strumentato con fanfambolismi solistici e ottimamente eseguito, si ascolta e si balla assai volentieri.

Il secondo piacerà ai cuori teneri: il baritono nel ritornello vocale ha inflessioni di voce carezzevoli, inimitabili, assolutamente irresistibili!

Dallo stesso film la Columbia (DC 2489) incide My Broadway, un bellissimo fox-trot, giustamente ritmato, fluido e orecchiabile. Buono il tenore cui è affidato il ritornello vocale: magnifico disco per ballare.

Sul rovescio c'è di nuovo il fox-trot «Sognamo insieme», che è la versione italiana di «Yours and mine», pure in ottima eccezione. Qui le voci sono due, una melata di soprano e uno calco di tenore: duettino garbato e grazioso, di buon effetto. L'orchestra è quella del Savoy, magnifica, naturalmente. Su un altro disco Columbia (DC 2521) si trovano riunite su due sole facce le quattro melodie migliori del film FOLLIE DI BROADWAY 1938: «Tutti cantano», «Sognamo insieme», «My Broadway» e «Mi sento milionario». Anche questo è un bellissimo disco, ben interpretato da Louis Ledy e dalla Gaumont British Symphony con Eze Becke, eccellente soprano solista, e Geny Fitzgerald, pure gradevole tenorino.

Dal film NEW YORK SI DIVERTI la Voce del Padrone (GW 1467) incide con l'orchestra di Benny Goodman un fox-trot: «Afraid to dream» («Timoroso di sognare») - infatti a volte è pericoloso e sconsigliabile. È un buon ballabile, bene eseguito, con qualche eccesso di sonorità, e un buon soprano al ritornello vocale. Ottimo disco per danza

MARIA TIRALDI CHIESA



LA BUONA MUSICA A HOLLYWOOD

QUALCHE TEMPO FA si svolse a Hollywood un concerto commemorativo di George Gershwin. Vi parteciparono Lily Pons, Gladys Swarthout, Fred Astaire, Al Jolson e i maestri Otto Klemperer, José Iturbi, Victor Young, Nathaniel Shilkret, Alexander Steinert, Oscar Levant, Charles Previn e Nathaniel Finston: davvero un imponente schieramento di celebrità musicali. Altre celebrità musicali, quali Leopoldo Stokowski, Dimitri Tiomkin, Oscar Straus, Ira Gershwin, Arnold Schoenberg, Erich Wolfgang Korngold, Herbert Stohart, Boris Morros, Irving Berlin, erano presenti fra gli spettatori i quali assistevano in numero, - così hanno detto - di trentamila. E non è tutto qui, - soggiungono orgogliosi gli americani - . Questo può darvi una idea dell'importanza di Hollywood dal punto di vista musicale, ma se vi si aggiungano nomi di Nino Martini, Grace Moore, Kirster Flagstad, Nelson Eddy, Jeanette MacDonald, si può veramente riconoscere che Hollywood è un gran centro musicale.

Ecco qua, dunque, che gli americani si accorgono di avere una grande musica. Ma è una grande musica che, a metterci le mani, rivela infiltrazioni da ogni parte. La tradizione musicale americana iniziata in epoca recente, (la prima opera, «The Archers, or the Mountaineers of Switzerland» di Benjamin Carr, è

del 1796), ha trovato il suo sfogo più immediato e più originale nel jazz. Ma indubbiamente qualche cosa fermenta. Attraverso l'influenza tedesca che si è fatta sentire dalla metà dell'800 ai primi del '900, quella successiva della musica francese da Cesare Frank e Vincent d'Indy a Debussy e Ravel, a quella tuttora vivissima dell'opera italiana, si è venuta distinguendo la volontà di dare un carattere nazionale alla musica. Ed ecco, ad appoggiare questa volontà, il Metropolitan tentare di varare ogni tanto qualche opera di compositori americani, ecco la Filarmonica di Filadelfia fare il suo possibile, ecco la fondazione di società per incoraggiare i giovani compositori... Ma viene il cinema sonoro. In principio le acque rimangono abbastanza tranquille; poi, col perfezionamento dei mezzi tecnici e lo sviluppo del film a carattere musicale, Hollywood tenta nel mondo l'incetta dei migliori musicisti. In parte il colpo gli riesce; in parte no. Comunque, la formazione originale della musica americana subisce, per questa invasione di eterogenei musicisti, un nuovo grande colpo. Non è davvero da tutti, però, poter mettere insieme tanti bei nomi come a quel concerto commemorativo di Gershwin il cui ricordo rimarrà certamente più legato alla «Rapsodia in Blue» che ai ritmi forniti ai ballerini di tutto il mondo.

A. BIF

## DISCHI DI FILM

PER L'APPUNTO un anno fa, nella prima puntata di questa rubrica, parlai dei dischi di Schipa, dal film VIVERE. Ora si annuncia prossimo un nuovo film col popolarissimo tenore: CHI È PIÙ FELICE DI ME? - la Voce del Padrone (DA 1595) incide un disco anticipato di questo film. La musica della canzone omonima è di Bixio: un fox-trot vivace e gaio, cantato con giovanile baldanza da Schipa: un disco simpatico, riuscitissimo, che certamente piacerà. Sul rovescio troviamo una canzone-tango di Bixio-Cherubini. Qui il tenore tocca la corda del sentimento, condito di luna, di riflessi d'argento e di altri inimitabili ingredienti per «malte d'amore» e simili cose, esultate con languore e ardore dalla voce d'oro del disco.

Di queste due canzoni si son fatte due riduzioni in ballabili (Voce del Padrone GW 1468), interpretate dall'orchestra Olivieri: tanto il fox-trot che il tango risultano assai bene e il disco sarà utile a chi invece di ascoltare Schipa preferisce danzare. Il ritornello vocale è cantato benino assai dal tenore Mori.

Un altro film italiano che si annuncia prossimo è: ERavamo SETTE SORRELLE e già se ne trovano in circolazione i dischi. Il tenore Mori canta (HN 1333) con brio e con vivacità la canzone-fox delle sette sorelle, e gli rispondono tre, se non sette, vocine femminili squillanti e birichine. Il disco è allegro e gaio, si ascolta con piacere e si balla benissimo. La musica è di Bixio-Cherubini.

La Columbia ha pure inciso questa melodia in duetto con Elsa Merlini e con un bravo tenorino: Latilla: sul rovescio troviamo un altro pezzo: «La felicità», interpretato con molta grazia dalla vocina sopraccitata della Merlini, dolcemente modulata, che esalta con l'impetuosa entusiasmata la felicità, che, s'intende, è la felicità d'onore.

Il ABC HN 1334 ci dà, dello stesso film: «L'orologio dell'amore». La musicchetta è facile e scorrevole, non molto peregrina, e il ritmo animatissimo si presta a effetti vivaci e briosi, con un rallentando finale... in ritmo di vecchiaia, ahimè!

Sul rovescio troviamo: «Piccolo chilo», un fox-trot, languido e brevette. La musica è carina, le parole assai scipite; ma se volete ballare, importa poco... Ha fatta l'orchestrazione, con sonorità e impasti saporosi.

Sempre per i danzatori appassionati ecco un disco prelibato di Jack Hilton (Voce del Padrone GW 1469): «Gargreay» dal film omonimo. Il fox-trot si snoda con l'andatura tipica, dinoccolata e noncucante, dei ballabili attuali, in ritmo preciso e deciso. L'orchestra è come al solito meravigliosa. Mi piace molto la voce tenorile solista, un po' nasale, cui si accompagna un coretto, con effetto riuscito e divertente.

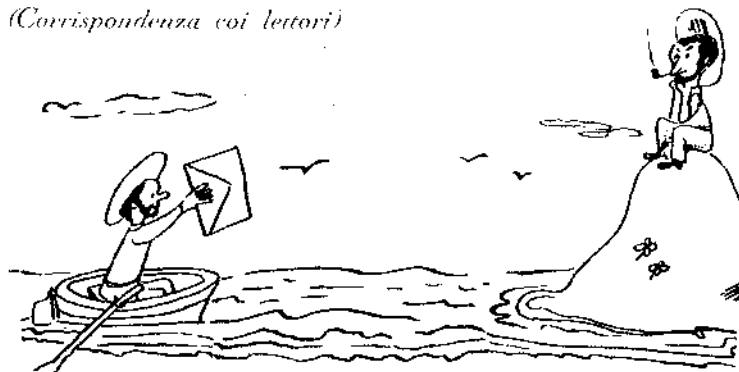
NINO COLONNA (Bari). - Non si preoccupi: i punti interrogativi sono un elemento basilare delle lettere dirette al Nostromo. - La censura opera nei riguardi non soltanto del contenuto, ma anche della forma. Sono tante le ragioni che possono indurre a tagliare o a vietare un film. Talvolta, la ragione si trova nella situazione di quel momento, passeggera, in modo che, in un secondo tempo, il film sarà forse ammesso. Le motivazioni della censura sono ad uso esclusivamente interno: riservate, se mai, ai soli interessati, i quali potranno correggere il film prima di ripresentarlo. La censura dipende dal Ministero della Cultura popolare e si divide in tre commissioni, ciascuna delle quali è composta da rappresentanti della Direzione per la Cinematografia, della Polizia, dell'Esercito, del P.N.F. e del Guf.

GAETANO RICCI (Catania). - Mi dia il Suo indirizzo e Le manderò un elenco delle principali riviste americane con gli indirizzi. Contento?

NAPIR GIANNITRAPANI (Milano). - L'indicazione « Open 8 am to 2 am » sulla facciata di quel cinema americano significa infatti che la sala è aperta dalle ore 8 della mattina fino alle 2 dopo mezzanotte. E non è l'unica sala che dimostra una ospitalità così eccessiva. - Isa Miranda fu infatti scoperta, come diceva Puck, da un uomo del cinema che vide la di lei fotografia in una vetrina. Ma tale scoperta le valse soltanto due o tre partecine (CARDINALE LAMBERTINI, CREATURE DELLA NOTTE, CASO HALLER). Successivamente la Novella Film bandì quel concorso per LA SIGNORA DI TUTTI, di cui la vincitrice fu appunto la Miranda, allora « generica », e al quale è perciò dovuta la vera scoperta dell'attrice.

## CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



Dunque, non si fidi troppo delle vetrine ma partecipi invece ai concorsi! - Sonja Henie è svedese.

RED. « Sulla rotta dei tranquilli laghi che Lei naviga, le tempeste sono rare, vero? Meglio così, non si guasta la digestione ». E invece moltissime delle lettere che mi arrivano sputano di passione, di inquietudine, di desideri non soddisfatti. Appunto per questo mi è caro il mio compito e si è migliorata di molto la mia digestione, che soffriva del troppo sangue freddo, purtroppo caratteristico in moltissimi di quelli che si occupano di cinema. È quasi commovente il contrasto fra i molti spettatori che, col cuore ardente, prendono sul serio tanti film, e lo stato d'animo di quelli che li producono.

CAPITANO DEL P.fo « NINUCIA » (Cardiff). - « Giacché siamo tra naviganti sono inutili i complimenti,

siamo gente rozza e ce ne vantiamo, vero? ». È la prima volta, confessiamolo pure, che il Nostromo si trova in fronte a un vero capitano. Ma credete forse che egli impallidisca? Che forse non abbia pronta la risposta? Eccola: il libro di G. Gronostajski, di cui Lei mi chiede, si chiama « Traité du Cinéma d'Amateurs » ed è stato pubblicato nel 1933 dalle Ed. di Francia. Ogni libreria Le può indicare il prezzo e procurarLe il libro.

ABC (Genova). - Comunichi il Suo indirizzo a Giuseppe Rivarda, Chiavari, Corso Genova 16.

G. GERMONDO, R. BRUSA, Dott. A. POLLI, B. CARTAPATTI, M. BELLUCCI, Geom. A. FOSCHI, G. BALDINI, E. ALTIERI, F. e A. PORTA, Dott. M. FAETA, M. e G. MORETTI. - Sono prenotati anche Loro per l'eventuale visita a Cinecittà. Vincendo la mia avversione contro le let-

tere postali, avvertirò ognuno direttamente della data, e lo farò in modo che ognuno trovi ancora abbastanza tempo per dare una rapida scorsa ai numeri passati di Cinema, per evitare che egli faccia brutta figura con osservazioni di poca perizia.

L. FERRERO (Torino). - Probabilmente pubblicheremo su uno dei prossimi numeri una completa sceneggiatura per un film a passo ridotto.

S. S. DI LORENZO (Milano). - « Quanto è alto Herbert Marshall? ». È sempre all'altezza delle parti che deve interpretare. Anzi, è una delle caratteristiche di questo intelligente attore che egli generalmente sia un po' al di sopra del suo ruolo. Ogni tanto sembra che l'espressione del suo viso voglia dirci: « Sentite che razza di dialogo mi fanno dire? Ma cosa volete fare: siamo nati per soffrirne! ». - Il film LA FANCIULLA DI SCOTLAND YARD è stato vietato. - Di quale genere di riviste si interessa?

C. H. M. (Brooklyn). - Ma Lei scrive molto bene l'italiano. Del resto non ci sarebbe da meravigliarsi se lo scrivesse meno bene, dato che ha messo insieme una raccolta di 250 fotografie di Jean Harlow e quindi Le dev'essere rimasto poco tempo per dedicarsi ad altre occupazioni. Molti film della Harlow sono venuti in Italia, ma naturalmente Lei non deve aspettarsi di trovare doppiati in italiano tutti i film che ha visto in America. Ne vediamo soltanto una parte, data la legge di contingentamento che per proteggere l'industria nazionale limita l'importazione di film stranieri. L'indirizzo da Lei domandato può trovarlo sull'elenco telefonico.

Via in aereo con le linee aeree della

**ALA LITTORIA S.A.**

rapide, sicure, comode, economiche

PER INFORMAZIONI RIVOLGERSI A TUTTE LE AGENZIE DI VIAGGIO E ALLA  
**DIREZIONE GENER. DELLA SOCIETÀ: AEROPORTO DEL LITTORIO, ROMA**



ASSIDUO LETTORE (Bari). - Ha ricevuto, intanto, la mia risposta? Non vorrei che col tempaccio che abbiamo avuto, la Sua lettera mi fosse volata dalle mani e caduta nell'oceano.

PIERO FABBRINI (Roma). - Perché invece di proiettare pessimi cartoni animati, vecchi e senza titolo, come accade spesso in un nostro cinema centrale e frequentatissimo, non si programmano documentari come quello, tanto istruttivo, sulle bolle di sapone, che ho visto poco fa? Gli esercenti spendono tanto tempo in proiezioni di lunghe e spesso volte noiose réclames e tanta luce in interminabili intervalli, che l'inclusione nel programma di un documentario, magari corto, ma degno, lo compenserebbe della lieve spesa del noleggio e farebbe un'opera gradita agli spettatori. Non mi stancherò di ripetere che il pubblico vuole i film documentari. E vedrà: un giorno li avremo. Ringrazio Lei e tutti gli altri che hanno voluto mandare a me e a Cinema gli auguri per il nuovo anno.

N. T. N. (Mantova). - Volendo fissare sulla carta una Sua idea cinematografica, non si preoccupi troppo della forma. Se il Suo soggetto offre la sostanza per un buon film, nessuno si lamenterà se Lei lo presenta nella forma ortodossa di un *treatment* o di una sceneggiatura. Scriva in modo sintetico oppure particolareggiato, secondo quel che Lei offre la Sua immaginazione; ossia quando in un certo momento della trama Lei vede una determinata scena molto concretamente la descriva pure anche se altre scene sono esposte in modo più riassuntivo. Convieni certo tenersi il più possibile brevi, perché quasi tutti gli uomini del cinema sono impazienti credendo di aver poco tempo. - Il Suo articolo mi insegna che Lei è sulla strada giusta; ma sono affermazioni già troppe volte esposte, e perciò non è il caso di pubblicarle.

Dott. A. R. (Legnano). - L'indirizzo del Cine-Guf Milano è presso il Gruppo Universitario Fascista, in Piazza Giovinezza, 1. Possedere una Muvex 30 è già qualcosa e sono certo che al Cine-Guf Lei potranno dare ogni spiegazione per l'uso. Qualora volesse delle indicazioni particolarmente tecniche, potrebbe rivolgersi pure alla Soc. Agfa, Piazza Vesuvio, 6. Milano.

A. P. SARDUS (Cagliari). - Le poche copie ancora esistenti di film muti di

un certo valore artistico sono assai ricercate dalle cineaste e perciò rare. Tuttavia potrebbe rivolgersi alla rappresentanza di qualche Casa cinematografica nella Sua città. Il prezzo di una tale pellicola sarà di circa 250 lire. Non esistono Ditte che noleggiino vecchi film a formato normale, perché quasi tutti gli amatori si servono del formato ridotto e perciò si trovano a noleggio quasi unicamente riduzioni di vecchi film su passo 8 o 16 mm.

DANTE NUSINI (Firenze). - Myrna Loy è apparsa nella «Galleria» del numero 31. Di William Powell abbiamo pubblicato un articolo sul numero 33. Un numero arretrato costa 2 lire. Basta rivolgersi alla nostra amministrazione.

FOTUS (Bologna). - L'AMMUTINAMENTO DELL'ELSINORE (*Les Mutins de l'Elsinore*) fu interpretato da Jean Murat, André Berley, Winna Winfried. - (Lei è quello dello zibaldone, vero? Inutile nascondersi - ricordo la calligrafia!).

VECCHIO ABBONATO (Roma). - Lei non riesce a comprendere le difficoltà che si presentavano nella stampa dei film a colori presi su pellicola invertibile. « Il risultato dovrebbe essere uguale, sia che un film vergine sia impressionato dalla luce riflessa da oggetti colorati, come dalla luce filtrata attraverso una pellicola positiva a colori ». Osservazione giustissima per quanto riguarda il principio: perché infatti tali film non si stampano, ma invece se ne riproduce la pellicola originale e positiva mediante un processo che è press'a poco identico a quello che avviene nella macchina da presa, quando la pellicola è impressionata dalla luce riflessa dal soggetto. Senonché la difficoltà sta proprio nei dettagli tecnici del processo, che offre problemi ottici estremamente difficili da risolversi. Ecco perché in questo campo ci troviamo ancora agli inizi.

E. R. (Sassari). - Quella delle sigle diventa una vera mania fra i miei corrispondenti. Le osservazioni e le domande sono quasi sempre intelligenti e nelle mie risposte cerco di non offendere nessuno. Perciò vi prego di tener conto del fatto che una rubrica rivolta ai soli A. B. e R. S. e X. Y. sembra una discussione cogli spettri. - Chiusa la parentesi. - È giustissima la Sua affermazione secondo cui un uso esagerato di commento musicale non soltanto irrita i



nervi ma distrugge anche i valori espressivi aggiunti all'immagine dalla musica. Lei cita quello di SCIPIONE L'AFRICANO, « continuo, assillante, che non lascia un istante di tregua. Ammire l'autore di queste musiche ma a mio parere per es. l'incendio del campo di Siface sarebbe riuscito molto migliore, se si fossero lasciati come unici protagonisti sonori il crepitio delle fiamme e il fragore della lotta. Invece musica, sempre musica, sottolineata da degli ooh prolungati emessi da un coro invisibile. La musica dei film dev'essere ben diversa da quella per melodrammi e talvolta anche il silenzio, se ha una funzione determinata, può essere musica ». Infatti, l'insistere nei superlativi del sentimento è difficile da sopportarsi già nelle immagini di un film ma lo è maggiormente nella musica, attaccando quest'ultima i nervi in modo molto più violento. Se il ritmo eccitante, i toni fortissimi accompagnano sequenze intere, allora nello spettatore si verifica una stanchezza che diminuisce la sua capacità a ricevere quelle impressioni forti, che spesso sono procurate appunto dal commento musicale utilizzato col criterio di una saggia economia nelle scene salienti.

TRALDI ZIMMERWALD (Milano). - Rispondo anche a chi non sia abbonato a Cinema, per commuoverlo e per indurlo a correggere il più presto possibile questa sua deficienza. - Le serve se Le indico libri in lingua inglese? - Ha ricevuto quel numero arretrato?

Ing. B. MIDULLA (Torino). - Avrà ragione Lei perché il film NANUK è del 1922 e sarà quindi stato proiettato da noi l'anno dopo.

ABBONATO. - Si sta studiando la possibilità di munire i piccoli cinematografi non ancora attrezzati per il sonoro,

di impianti sonori a formato ridotto 16 mm. Ecco la «riduzione» a cui alludeva il Marchese Paulucci di Calboli nel suo articolo.

TUAREG (Nizza). - La Sua curiosità è soddisfatta dall'editoriale del numero presente, che tratta dell'Enciclopedia del Cinema.

ABCZ (Milano). - LA GRANDE CATRINA era un film inglese e Katharine Hepburn non ha mai recitato nei teatri inglesi. - Mi preoccupo poco della questione se Simone Simon stia per sposarsi o no, dato che di certo non sarò fra gli ospiti invitati né mi presterò per la parte del marito.

FAC (Roma). - In materia di schermi Le cito un passo di Ernesto Cauda: « Vi sono schermi a superficie bianca, a superficie perlata, a superficie metallizzata. Quando il bianco dello schermo è molto puro e il materiale perfettamente opaco, lo schermo bianco è da preferire. Gli schermi perlati, anche a grana molto fina, danno sempre effetti di sfocatura, specialmente date le brevi distanze alle quali si trova lo spettatore nella proiezione familiare. Gli schermi metallizzati hanno un forte potere riflettente; ma se l'immagine non è ben contrastata e ricca di chiaroscuri brillanti, danno un'immagine piatta e grigiasta ». Mentre la quantità di luce riflessa dallo schermo bianco rimane press'a poco identica fino ad un angolo di 40 gradi calcolato dall'asse di proiezione, quello metallizzato, già a 25 gradi non riflette che la metà della luce; mentre quello perlato è ancora più « direzionale », poiché la luce riflessa, già ad un angolo di 15 gradi (inconveniente che però recentemente è stato diminuito coll'uso di perle smerigliate), si riduce già ad un terzo. IL NOSTROMO

## 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

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



# GIOCHI E CONCORSI

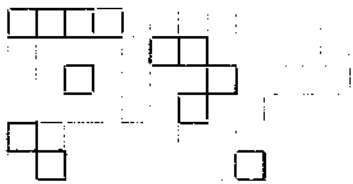
La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e Concorsi", via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 15 febbraio 1938-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

## RAGAZZI ATTORI

I LORO VOLTI



I LORO NOMI



I LORO FILM



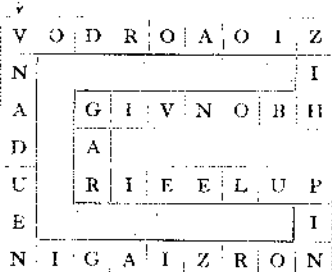
Trovare i nomi e cognomi dei sei giovanissimi attori e porli nel primo casellario (l'ordine delle foto non corrisponde a quello delle righe). Trovare quindi il titolo di un film che gli attori in erba delle foto hanno interpretato con gli attori a fianco segnati.

1. foto, n. 1, con J. Calleja
2. foto, n. 2, con Mario Ferrari
3. foto, n. 3, con B. Gigli
4. foto, n. 4, con W. Baxter
5. foto, n. 5, con S. Tracy
6. foto, n. 6, con Emile, Yvonne, Cecile, Annette Dionne.

Nele caselle del bordo ingrossato del primo casellario apparirà il nome e cognome del più famoso bimbo prodigio e in quelle del secondo il titolo d'un noto film interpretato da tre dei sei ragazzi a sinistra.

Aldo Parodi, Genova

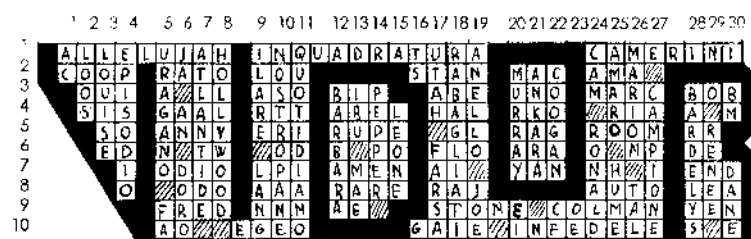
## CIFRA CHIAVE



A partire dalla lettera (V) in alto a sinistra, leggere le lettere con uguale intervallo in modo da formare un titolo di un film ed il nome del suo regista. L'intervallo è fissato appunto dalla cifra chiave che sta al lettore trovare.

Giuseppe Vitelli, Napoli

## SOLUZIONI DEI GIOCHI DEL NUM. 36 (25 DICEMBRE 1937-XVI)



### SOLUTORI DEL NUM. 36

BRUSA GIOVANNA - VIA RUBENS - MILANO  
SCARBOCCI QUINTINO - CIRCOLO UNIONE - LIVORNO

## 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

## 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

## IL "CARATTERISTA" NASCOSTO

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

O L I V E R  
P E N D L E T O N  
U G O  
C A N L Y L E  
M O R G A N  
L I N G R E N  
S L I M  
B A R R Y M O R E  
C O N N O L L Y  
H O R T O N  
R U T H M A N N  
S T O N E  
S K I P W O R T H  
M E L N A T I

1. Giulietta e Romeo
2. L'incrociatore misterioso
3. I due sergenti
4. Caino e Adele
5. Jim di Piccadilly
6. Al sole
7. Capitano Genaio
8. Le vie della gloria
9. La donna del giorno
10. Il re e la ballerina
11. Allegria
12. Il mio amore eri tu
13. Shanghai
14. Contessa di Parma

Enrico Vlarisio - I due insantropi

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Ragazzi attori e Cifra chiave saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annuali a "Cinema". La soluzione dei giochi pubblicati nel 38° fascicolo apparirà nel 40° (25 febbraio 1938-XVI)

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

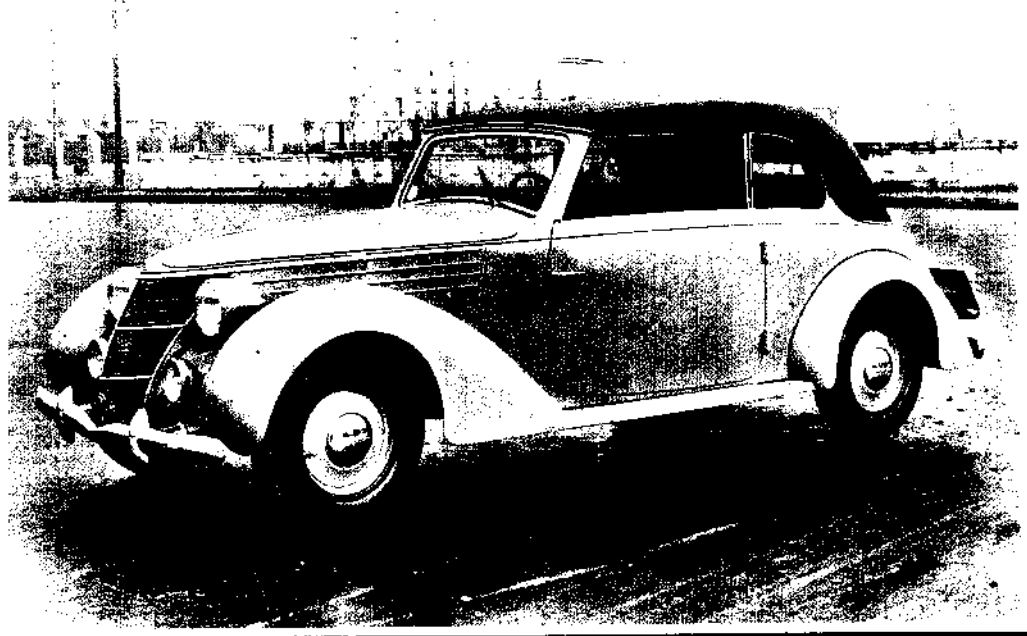
RIZZOLI & C. - An. per l'Arte della Stampa - Milano

Propri. lett. ris. per i testi e per le illustr. A norma dell'art. 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riproduzione articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte

# VIOTTI

TORINO

Modelli  
1938



Cabriolet 4 luci 4 posti su Fiat 1500

S.A. PERFECTA

## *STABILIMENTO CINEMATOGRAFICO*

Direzione : E. CATALUCCI

ROMA · VIA CAMPO BOARIO, 56 (PORTA SAN PAOLO) · TELEFONO 570-742

WILLIAM

LUISE

**POWELL RAINER**



**I CANDELABRI  
DELLO ZAR**



REGISTA:  
GEORGE FITZMAURICE