

CINEMA



39

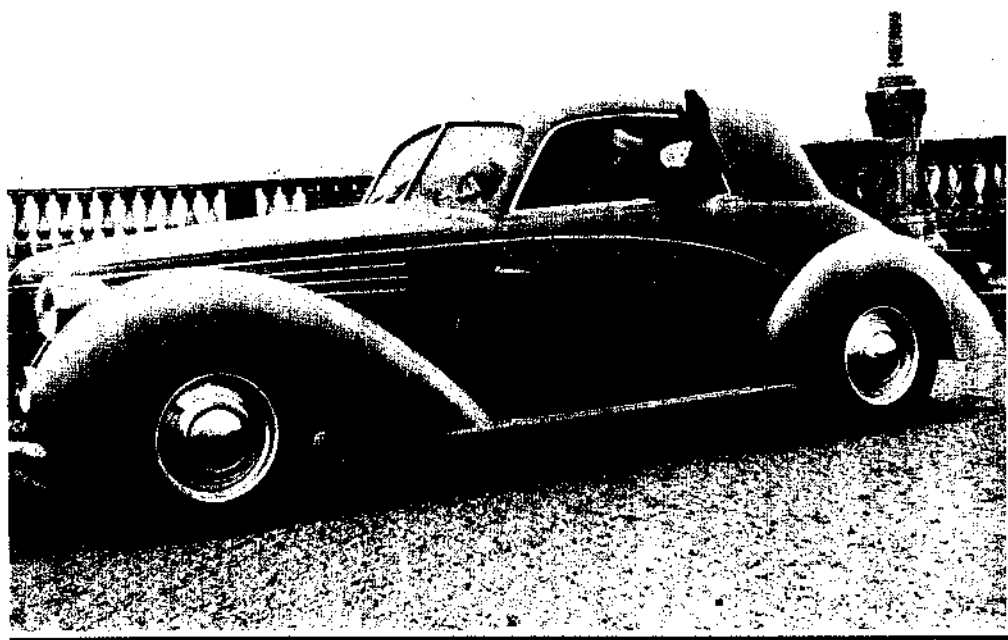
10 Febbraio 1938 - XVI In questo numero: Spedizione in abbon. postale

**I FILM COSTANO TROPPO - L'OCCHIO DELLA CENSURA
UN DOCUMENTARIO OGNI SPETTACOLO - HOLLYWOOD
STRANO PAESE - IL PUBBLICO ALLO SPORTELLLO**

**DUE
LIRE**

VIOTTI S.
A.
TORINO

Coupé spider
Gran Sport
su
Fiat 1500



Nino Besozzi-Viotti... binomio che è sinonimo di arte e signorilità



**La primaria Casa per
la cinematografia
a passo ridotto**

Tutti gli apparecchi e materiali per la presa
e riproduzione di pellicole mute e sonore

Chiedete maggiori dettagli e prospetti all'
Agfa-Foto S.A. Prodotti fotografici
Milano, Piazza Vesuvio 19

CINEMA TEATRO ODEON
UDINE



*Impianto di
condizionamento d'aria
eseguito dalla*

AEROMECCANICA MARELLI S. A.

Bastioni Vigentina, 39 - MILANO - Telefoni 52-450 - 51

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO III
Volume I

FASCICOLO 39

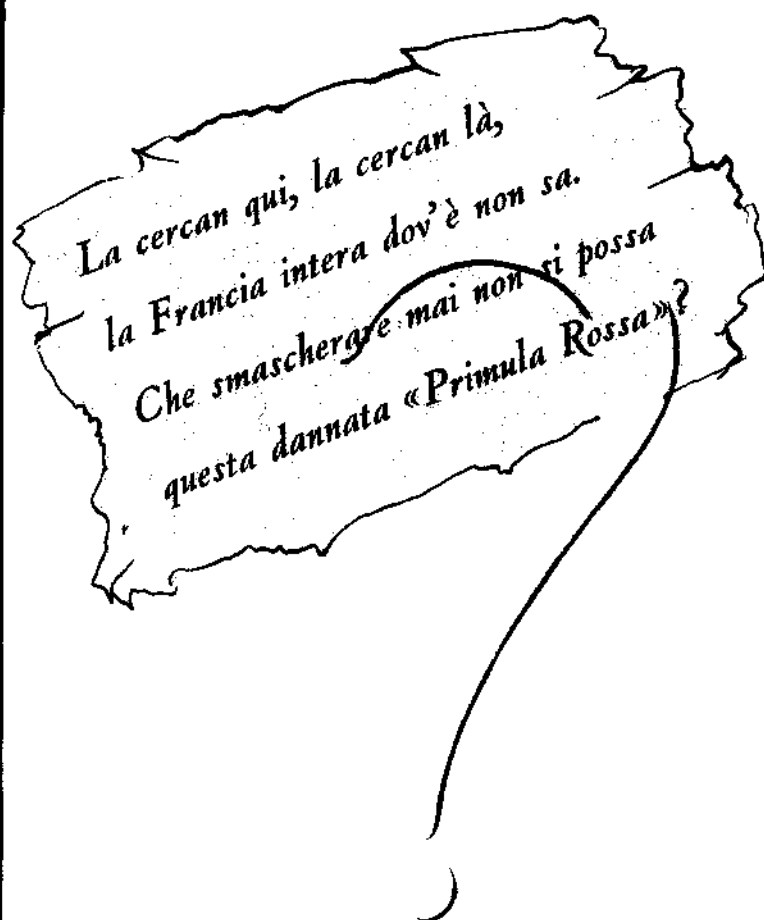
10 FEBBRAIO
1938 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	71
Editoriale	75
L. DE FEO <i>Documento di vita nei programmi</i>	76
G. VECCHIETTI <i>L'occhio della censura</i>	79
C. BORATTO <i>Quando non recitavo</i>	81
M. MISSIROLI <i>Pietro Micca</i>	82
G. VISENTINI <i>Il pubblico allo sportello</i>	84
A. BENEDETTI <i>Soggetti in biblioteca</i>	85
W. FORST <i>I film costano troppo</i>	87
D. MÈCCOLI <i>Film d'aviazione</i>	88
A. USIGLI <i>Televisione: quindici mesi di esperienze</i>	91
PATIENCE, RICHARD e JOHNNY ABBE <i>Tre ragazzi visitano Hollywood</i>	93
L. D'AMBRA <i>Sette anni di Cinema</i>	96
G. DEBENEDETTI <i>An questi giorni</i>	98
Brevetti rilasciati in Italia, 97 - I film del mese in censura, 100 - Galleria: Irene Dunne, 102 - Fotografia: Instantanee in teatro, 105 - Capo di Buona Speranza, 106 - Giuochi e Corsi, 108.	

DIREZIONE, REDAZIONE e AMMINISTRAZIONE: Roma, via Lezzerò Spallanzani 1-a.
PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema" - Via Lezzerò Spallanzani 1-a - Roma.
Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1-23277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'"Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (corso Vittorio Emanuele 21) e le principali librerie e le agenzie dell'"Istituto Editoriale Scientifico". - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22. Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE



Si,

nel nuovo film di Alessandro Korda

IL TRIONFO DELLA PRIMULA ROSSA

che la MANDERFILM
 presenterà prossimamente in Italia

Jeanette
MACDONALD

La Fucciola

Allan
JONES
Warren
WILLIAM

REGISTA: ROBERT Z. LEONARD



CINEMA GIRA



Cinema d'anni tempi? No! Si tratta di una scena del film umoristico "La mazurka di papà" che Oreste Biancoli ha diretto: gli interpreti - tra i quali sono, in questa scena, Giuseppe Parnis, Elsa de Giorgi, Zoe Incrocci, Vittorio de Sica, - sono stati vestiti da Gino Sensi che ha curato i figurini e l'ambientazione del film.

GRADUATORIE AMERICANE...

...ne escono ogni anno parecchie: sui film, sugli attori; anzi su questi ultimi le graduatorie sono a volte le più curiose: dive e divi che nessuno avrebbe mai sospettato potessero essere tanto celebri, salgono ai primi posti, rispetto ad altri che invece rimangono indietro. Ora un settimanale non solo informazioni e voti del pubblico americano, ma del pubblico mondiale, raccogliendo le opinioni delle Ditte noleggiatrici di ogni paese. Ecco il risultato: 1° Gary Cooper, 2° Greta Garbo, 3° Clark Gable, 4° Shirley Temple, 5° William Powell-Myrna Loy, 6° Fred Astaire-Ginger Rogers, 7° Robert Taylor, 8° Marlene Dietrich, 9° Paul Muni, 10° Jeanette Mac Donald.

Altre graduatorie sono fatte poi dalle singole case americane in base agli incassi dei film. Essendo, a questo riguardo, PRIMAVERA il film che ha incassato di più, Robert Z. Leonard, che ne è il regista, è al primo

posto nel quadro dei direttori, anche se altre ragioni possono aver determinato il successo commerciale della pellicola che, dal punto di vista artistico, non è certo molto considerevole. Gli altri registi ai primi posti in graduatoria sono: Sidney Lanfield, Henry Koster, George Cukor, William Wellman. Circa gli attori, un certo gruppo per ogni Ditta sono considerati « stelle ». Per esempio alla Metro il primo posto nel firmamento è tenuto dalla coppia William Powell-Myrna Loy, mentre al secondo posto è, isolato, William Powell, seguito da Jeanette Mac Donald, Clark Gable, Greta Garbo. Alla Paramount il primo è Gary Cooper seguito da Jack Benny, Claudette Colbert, Carole Lombard. Alla Warner detiene il primato Errol Flynn, cui seguono Paul Muni e Bette Davis; alla 20th Century-Fox è al numero uno Shirley Temple, cui seguono Sonja Henie, Tyrone Power e i fratelli Ritz. Simone Simon non è ancora « stella » e Annabella è, almeno per ora, molto lontana dall'esserlo. Alla R.K.O. Radio è la coppia Ginger Rogers-Fred Astaire che tiene il primato; seguono la Rogers isolata, Astaire isolato, Katharine Hepburn. La Columbia mette al primo posto Ronald Colman, al quale succedono Grace Moore, Cary Grant e Irene Dunne. Alla Universal è in testa Deanna Durbin; gran divi non ci sono alla Universal, se al secondo posto troviamo John Wayne. Anche Leopold Stokowski, il direttore d'orchestra della Filarmonica di Philadelphia, è messo in graduatoria, ma non è ancora « star ». Probabilmente, qualche anno fa Stokowski non avrebbe pensato di diventare un aspirante al firmamento cinematografico. Samuel Goldwyn ha dato la palma alla coppia Barbara Stanwyck-John Boles, seguita da Joel McCrea. Selznick ha al primo posto Fredric March seguito da Ronald Colman, mentre Walter Wanger ha una graduatoria di coppie, la prima delle quali è Warner Baxter-Joan Bennett, seguita da Charles Boyer-Jean Arthur.



Grace Moore canta! Eccola in una scena del suo ultimo film in cui è "Violetta" della "Traviata". Qualcuno penserà di paragonare questa Violetta alla Margherita Gauthier Camille della Garbo, ma senza motivo. Il regista Edward H. Griffith guida la ripresa della scena.





Roberti Spindola, di otto anni, messicano, appare in una scena del film "La Lucciola" con Jeanette Mac Donald; ora la Metro lo ha scritturato con un contratto per un lungo periodo di tempo.

LE VECCHIE COMICHE...

...di Charlott vengono ancora proiettate e riproiettate. A Roma, in un piccolo cinema per bambini, grande come una stanza, vengono talvolta presentati VITA DA CANI o CHARLOT EMIGRANTE. Nessuno lo sa, e i piccoli spettatori casuali si divertono un mondo. Ora una casa francese, la Daniels Films, ha deciso di rieditare i vecchi film girati da Chaplin con Edna Purviance, Ben Turpin, Fatty, oltre vent'anni fa. È stata composta, di più cortometraggi, una pellicola sola col titolo TEMPI ANTICHI, sonorizzata e commentata da Henry Jeanson (il dialoghista del BANDITO DELLA CASBAH, CARNET DE BAL, TARAKANOVA) e musicata da George Auric, del quale tutti ricordano il commento gustosissimo di À NOUS LA LIBERTÉ.

RENÉ CLAIR...

...sta attendendo, negli stabilimenti inglesi di Pinewood, al montaggio di BREAK THE NEWS, il film da lui rea-

lizzato per la nuova Casa di produzione presieduta dall'attore Jack Buchanan. Il film è tratto da una commedia francese di Lois Le Gourdiac, *Il morto in fuga*, che Clair stesso ha opportunamente movimentata con una sceneggiatura viva e piena di umorismo. Mentre Clair in una stanza lavora con le forbici, in un'altra Cole Porter, il compositore cui si devono le canzoni di FOLLIE DI BROADWAY, sta preparando la sincronizzazione musicale del film. Operatore della pellicola è stato Phil Tannura, mentre il complesso degli interpreti comprende: Jack Buchanan, Maurice Chevalier, June Knight, Marta Labarr, Gertrude Musgrove, Charles Lefaux, Garry Marsh, Wallace Douglas, Felix Aylmer.

DI GUERRA E PACE...

...di Tolstoj, il produttore francese Christian Stengel (quello del FU MATTIA PASCAL e di DELITTO E CASTIGO) annuncia una edizione cinematografica. Stengel non ha ancora scelto il regista per questa produzione, ma ha già affidato a Claude Farrère l'incarico di ridurre per lo schermo il romanzo e di stendere i dialoghi. Infine ha intenzione di commentare il film con musiche di Tchaikowsky eseguite dall'orchestra sinfonica di Parigi. Successivamente Stengel avrebbe intenzione di produrre LA PAIVA, per l'interpretazione di Yvonne Printemps e Pierre Fresnay.

UN FILM DI MONTAGGIO...

...sul tipo delle MELODIE DEL MONDO di Ruttmann è quello realizzato in Francia da Jean Tarride e John Brunus. Il titolo RECORD 37 indica il tema del film, la cui esecuzione si basa sul ritmo progressivamente più rapido delle immagini.

"QUELLO CHE PRENDE GLI SCHIAFFI"...

...di Andreieff, che Lon Chaney interpretò, nel muto, sotto la regia di Victor Sjöström, sarà rifatto dalla Metro che ha scelto come protagonista Henry Hull.

"LA FANCIULLA DEL WEST"...

...è finito. Il film è interpretato da Jeanette Mac Donald e Nelson Eddy: si tratta quindi di un film cantato. Soltanto che per quanto ricavato dal dramma che diede origine all'opera di Giacomo Puccini, il produttore

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

William Anthony McGuire ha invece scelto la musica di Sigmund Romberg per l'accompagnamento.

"MESSALINA"...

...è annunciato dal produttore francese Charles Philipp. Sembra che il film verrà girato negli stabilimenti A.B. di Praga.

COLLABORAZIONE GERMANICO-SPAGNOLA...

...la danzatrice-attrice spagnola Imperio Argentina, protagonista di un film che fu presentato a Venezia due anni or sono, è stata scritturata dalla UFA per interpretare NOTTE ANDA-

USA, produzione di Carl Froelich. La regia sarà affidata a Herbert Maisch per l'edizione tedesca e a Florian Rey per quella spagnola; operatore Reimar Kuntze.

UNA SCOPERTA...

...è quella fatta da Leslie Howard. L'attore che s'è messo a fare il produttore in Inghilterra, e da Gilbert Pascal. La "scoperta" è un'attrice: Wendy Hiller che sostiene il ruolo di Elisa in PIGMALIONE, di George Bernard Shaw, in cui Wilfrid Lawson sostiene il ruolo di Doolittle. Del film si è iniziata la lavorazione in questi giorni negli stabilimenti di Pinewood.



Silvana Jachino in una inquadratura del nuovo film italiano "Crispino e la Comare" che Vincenzo Sorrelli realizza negli stabilimenti Caesar per la Scia Film.



La Sowitku Kinema è una delle maggiori produttrici giapponesi. Ecco una scena del film "Musume-yo naze sakarau-ka" "figlia, perché ti opponi?" di sua produzione.

SALA DELL'ARCOBALENO

I critici americani hanno scelto i "migliori" del 1937 - Due minuti di silenzio in omaggio alla Garbo - Disney annuncia "Pinocchio"

La Commissione dei critici, incaricata di scegliere « i migliori » del 1937 nel campo cinematografico americano, pronunziò, giorni or sono, il suo verdetto. LA VITA DI EMILIO ZOLA della Warner Bros, fu prescelto come il miglior film; Paul Muni fu giudicato il migliore attore per la sua interpretazione di Zola nello stesso film, e Greta Garbo la migliore attrice per quella di CAMILLE (MARGHERITA GAUTHIER). L'inappellabile verdetto proclamò poi Gregory La Cava il miglior regista per la sua direzione in PAUCOSCENICO e stabilì infine che MAYERLING è stato il miglior film estero proiettato negli Stati Uniti nel 1937.

La distribuzione dei premi ha avuto luogo il 9 Gennaio nella Sala dell'Arcobaleno della Radio City... Fu una distribuzione verbale ed americanamente immateriale perché uno solo dei premiati era presente: Anatole Litvak, regista di MAYERLING. Gli altri parlarono per accettare e per ringraziare da molte migliaia di chilometri di distanza: Jack Warner e La Cava da Hollywood e Paul Muni da Budapest. La Garbo... tacque dalla Svezia e l'Assemblea osservò un silenzio di omaggio durante i due minuti in cui la Diva avrebbe dovuto parlare, se ne avesse avuto voglia.

Finita la cerimonia i trecento e più critici e i molti attori, tra i quali si notavano la Pickford, John Barrymore, Jean Hersholt, Paul Lukas, Francine Barrymore, Marta Abba, Wallace Ford, Henry Fonda e molti altri, ripresero il cocktail party che, per fortuna, riuscì meno clamoroso di quello dato il 7 sera in onore di Jackie Cooper al Waldorf Astoria... Il tono fu tuttavia alticcio e, a giudicare dai dialoghi e dalle boutades che si incrociavano, la grande maggioranza non mostrò un soverchio rispetto per il verdetto della Commissione... I dissensi si concentrarono maggiormente sulla scelta del miglior film e su quella della migliore attrice... A proposito del film premiato si osservava che LA BUONA TERRA, CAPITANI CORAGGIOSI e MARIA WALEWSKA sono di gran lunga superiori alla VITA DI ZOLA ed, a riguardo della Garbo, parecchi non sapevano conciliarsi con l'idea di un premio dato a qualcosa riferentesi alla SIGNORA DELLE CAMELIE ciò che sembrava loro - tanto per rendere nel nostro spirito la loro similitudine - come l'assegnazione di un premio futurista ai PROMESSI SPOSI... Minori disapprovazioni incontrarono i premi assegnati a Paul Muni, a Gregory La Cava ed al film MAYERLING.

Noi siamo, modestamente, con la maggioranza. Anche noi pensiamo che LA VITA DI EMILIO ZOLA, a parte che si tratti inequivocabilmente di un film di propaganda, non è altro che una non originale versione del « Caso Dreyfus ». Esso è poi statico, prolisso nei dialoghi, e nell'insieme appare un discreto lavoro che si regge bene soltanto in grazia del magifico trucco e della studiata, amorosa,

intellettuale interpretazione del Muni e dei suoi collaboratori fra cui magnifici gli attori che impersonarono Labori, Dreyfus e Cézanne. Egualmente consentiamo con coloro che più che alla Garbo per la sua interpretazione di MARGHERITA GAUTHIER credono che il riconoscimento quale miglior attrice del 1937, avrebbe dovuto essere assegnato alla Rainer per la sua interpretazione de LA BUONA TERRA o a Ginger Rogers o a Katharine Hepburn per le loro interpretazioni in PAUCOSCENICO. Anche ci duole di non andare d'accordo con la Commissione nella scelta di MAYERLING quale miglior film straniero proiettato negli Stati Uniti nel 1937 che LA MASCHERA ETERNA è, a parer nostro - ed a quello di moltissimi altri - molto superiore al premiato per la sua originalità e il suo vivacissimo impressionismo.

Walt Disney il creatore delle « Silly Simphonies » e di Topolino ha lanciato, con successo clamorosissimo, nel periodo delle feste, una specie di fiaba BIANCANEVE E I SETTE NANI... Ma egli, gran critico di sé stesso, ha trovato che le figure umane presentano, nei cartoni animati, alcuni problemi che sono stati superati soltanto sul finire di BIANCANEVE... Così, confessando gli errori, ha promesso che i medesimi, che del resto si rilevano appena in detto film, non appariranno in PINOCCHIO che sarà la prossima sua produzione... Quando sarà edita?... Disney dice che non potrà esser pronta prima della primavera del 1939, ma, da qualche indiscrezione dello Studio, risulta che essa è già molto innanzi e che probabilmente sarà completata prima della fine dell'anno... Un ingegnoso dispositivo ideato dal Disney permette di portare a 20 centimetri di altezza le figure « tipo », che non potevano finora superare i sei centimetri. Sarà così data agli « animatori » una maggiore possibilità di sviluppare con linee alcune espressioni finora indicate da ombre, poiché riusciva impossibile di modificare tali espressioni con segni che a volte non dovevano superare un quarantesimo di centimetro... Pinocchio sarà, sempre secondo le solite indiscrezioni un altro grande successo, ed una trionfale accoglienza si prevede per L'APPRENDISTA MAGO, cartone animato della famosa sonata di Dukas, pel quale Leopoldo Stokowsky ha trascritto la musica... Frattanto Disney è preoccupatissimo: e sapete perché? Per il successo ottenuto da BIANCANEVE. Già: perché teme che la prossima produzione non riesca ad eguagliare il successo di quest'ultima... Così quando i TRE PORCELLINI ebbero, qualche anno fa, l'accoglienza che tutti ricordano, Disney ne fu disperato e quasi voleva interrompere il film al quale lavorava perché riteneva che sarebbe stato un vero fallimento di fronte all'attesa suscitata del successo de I TRE PORCELLINI.

P. STERBINI



Gregory La Cava dirige Katherine Hepburn nel suo recentissimo film 'Paucoscenico' (R.K.O.)



Charles Boyer e Danielle Darrieux in una scena di 'Mayerling', il film europeo che ha ottenuto maggior successo in America nel 1937 (Artisti Associati)

OFFICINE **PIO PION** SOC. AN.
VIA ROVERETO 3 - MILANO - TELEFONO 287-834
CASA FONDATA NEL 1908

PRIMA FABBRICA ITALIANA
APPARECCHI CINEMATOGRAFICI

**IMPERIALE
EUREKA IV**

I MODERNI IMPIANTI CINE SONORI
PER I MODERNI CINEMA TEATRI
SEMPLICI - SOLIDI - PERFETTI

LE PIÙ SERIE
GARANZIE



CREAZIONE
1938 - XVI

LISTINI E PREVENTIVI GRATIS

Ma che cos'è questa gelosia?

...un sentimento? ...un difetto?

...un'abitudine? ...una moda?

Se così è non preoccupatevi più perché

La gelosia non è di moda



Così almeno
la pensano

LORETTA
YOUNG

WARNER
BAXTER

VIRGINIA
BRUCE

nel film più in-
teressante della
STAGIONE D'ORO



10 Febr.

1938

XVI



C I N E M A



39

QUELLO DELL'ESPORTAZIONE dei nostri film non è soltanto un problema di carattere economico. Perché, se è vero che un film decoroso oggi costa esattamente il doppio di ciò che costava nell'epoca del « muto » e ha bisogno dello sfruttamento sul mercato estero per rendere quello che è costato, è anche vero che non c'è un mezzo più efficace per influire sulle masse delle altre nazioni della diffusione dei nostri film nelle sale estere. Propaganda che non nasce soltanto da pellicole di carattere politico, ma da qualunque film che possa suscitare rispetto per il lavoro dei nostri artisti e tecnici, e ammirazione per le bellezze e le qualità morali del nostro paese. Sono stati discussi un po' dappertutto due esaurienti saggi pubblicati ultimamente in Cinema: quello in cui Valentin Mandelstamm affermava che il film italiano potrebbe andare in America (num. 29) e quello in cui Augusto Mauro affermava il contrario (num. 35, 36, 38). Abbiamo lasciato parlare liberamente i due contendenti, riservandoci, per parte nostra, una parola conclusiva in proposito. Ed eccola.

Nessuno nega che le difficoltà da superarsi per conquistare il mercato americano siano fortissime. Né regge troppo l'obiezione che intanto, nella stagione 1936-37, quaranta film della produzione inglese siano stati presi dai noleggiatori americani — un fatto osservato con grande attenzione dai produttori americani. Non si può ignorare il legame fra i paesi anglosassoni, che nel campo del cinema sonoro ha una conseguenza pratica di grande importanza, ossia quella della lingua comune che rende inutili doppiaggi, didascalie sovrimpressioni e altri ripieghi, poco conosciuti e poco graditi al pubblico americano. D'altra parte ci troviamo davanti al fatto che questi film inglesi, pur essendo in buona parte prodotti con l'aiuto di americani, non possono non riflettere una mentalità specificamente europea, perché indiscutibilmente, per es., una riduzione del *COME VI PIACE* di Shakespeare fatta a Londra da Paul Czinner con Elisabeth Bergner, sarà del tutto diversa da un *SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE* fatto a Hollywood, seppure dagli europei Reinhardt e Dieterle. È indiscutibile, insomma, che la mentalità americana non è del tutto refrattaria all'infiltrazione di qualche elemento europeo. Si tratta soltanto di stabilire quale deve essere il carattere della produzione nostra destinata ad aprire la breccia.

Finora la tattica generale era ed è press'a poco questa: per conquistare il gusto di altri popoli bisogna dar loro quello che sono abituati ad avere, ossia bisogna imitare il più possibile quello che vediamo nei loro film. Gli effetti di un tale sistema non hanno soddisfatto gli americani, come Augusto Mauro ci ha documentato molto vivacemente, e non hanno soddisfatto neppure noi. Non c'è da meravigliarsene, perché il film di tipo americano non può essere fatto bene che dagli americani stessi. Fatto lapalissiano, che tuttavia sembra difficile da comprendersi. Per conto nostro, siamo convinti di poter riuscire in America soltanto se saremo capaci di presentarci nel modo più europeo possibile. E c'è la prova. Infatti è vero che gli americani finora non si sono interessati molto dei nostri film, ma d'altra parte si sono preoccupati sempre di prendere e trasferire nella loro produzione quegli elementi europei, regista, attore, scenarista o altri, che dimostrassero una loro personalità. Produzione, infatti, che per quanto riguarda le persone, può dirsi

più europea che americana. Forse questi registi, attori, scenaristi, vengono scritturati da Hollywood perché il caso vuole che il loro modo di esprimersi riveli una certa parentela con la mentalità americana? Basta citare un qualunque esempio per capire che non è affatto così. Hanno preso artisti originali, creativi, forse per questo estremamente europei. Perché infatti non sorge individualità che non dimostri il conio della propria origine; vedi l'esempio di Luise Rainer.

Se vogliamo dunque che i nostri film seguano la strada battuta da tanti nostri validi artisti, bisogna non guardare quello che di straniero si svolge sui nostri schermi, ma ascoltare invece quello che di più intimo vuol sorgere in noi stessi. Non c'è ricetta all'infuori di questa. La soluzione quindi non può essere quella di importare registi e attori americani. Potrà essere utilissimo l'aiuto di qualche loro esperto, capace di dare ai nostri film quella perfezione tecnica e formale indispensabile per gareggiare con l'alto livello estrinseco della produzione loro. Ma allo spirito dobbiamo pensarci noi. Se il Mandelstamm ci fa notare che in qualche film nostro disturbava quel gesto o quel motivo dell'azione perché troppo nostro, bisogna rispondere che quel film certamente non era troppo europeo ma troppo poco europeo. Perché se veramente ci fosse stata un'atmosfera nostra densa e totale, quel dettaglio si sarebbe fuso senz'altro nel complesso di un'opera interamente estranea allo spirito loro, ma coerente e perciò inattaccabile nei dettagli. Ne sarebbe sorta per loro l'impressione di una cosa magari esotica ma senz'altro forte e autentica, non fatta con quello stile anonimo e pseudo-internazionale che naturalmente rende stonato ogni dettaglio veramente nostro.

Per spiegarci meglio, vorremmo citare un esempio. In questi giorni è stato proiettato da noi, senza che la critica lo abbia segnalato con troppa attenzione, un film cecoslovacco. Film che magari non sarà classico, ma che intanto rappresenta un'opera piena di sostanza autentica, sentita, originale e che quindi mai si potrà produrre in America. Il regista Mac Fric dimostra nel suo *JANOSIK IL BANDITO* un senso così sincero del paesaggio cecoslovacco — espresso in « esterni » di straordinaria bellezza e originalità — e della fisionomia del suo popolo, rappresentato da attori non certo belli nel senso americano ma di una freschezza e umanità immediatamente persuasiva, che il suo film non può non far effetto a persona sensibile, sia anche nata nel paese più lontano. E l'azione è ispirata da una poesia così originale che non saremmo meravigliati di scoprire la sua origine nelle leggende popolari. Ecco perché questo film, fatto con spesa modesta e con mezzi artistici d'alta scuola estetica, dovrebbe pur essere capace di conquistare qualunque pubblico non troppo viziato dalle salse piccanti di prodotti meno simpatici. Ora, un film italiano, naturalmente dovrebbe essere diverso dal film da noi citato. Ma dovrebbe avere lo stesso coraggio, la stessa sincerità e lo stesso contatto con le fonti dell'anima nazionale. Ne nascerebbe una produzione che non solo avrebbe trovato l'unica maniera possibile per riuscire all'estero ma che, anche e finalmente, darebbe a noi altri la soddisfazione di vedere sullo schermo quello che l'arte nostra dovrebbe darci: la vita umana, comune e comprensibile a tutti, vista attraverso il temperamento nostro.

DOCUMENTO DI VITA NEI PROGRAMMI



Da 'Azoto', uno dei documentari dell'autarchia diretti da Umberto Rossi per la Soc. Montecatini di Milano

MENTRE, l'altra domenica, la maschera mi apriva la tenda, nella sala si levavano lunghi applausi. È finito il grande film? domandai. No, signore, è finito il documentario». Ecco come comincia l'articolo di un critico francese a proposito delle proiezioni di un film che attualmente in Francia ha un enorme successo di pubblico. Dovunque lo proiettano, la sala è piena. Indovinate il soggetto del film. Si tratta del ripristino dell'energia termica estratta dall'acqua marina, con commento parlato del professor Georges Claude, autore del film.

In vari paesi, tra cui l'Inghilterra e la Germania, il film documentario è un elemento assolutamente normale del programma cinematografico: cartone animato, giornale d'attualità, documentario, film a soggetto. Paul Rotha afferma nel suo libro *Documentary Film* che spesso i film documentari hanno attirato il pubblico in modo molto maggiore che il film a soggetto. In questi giorni sarà proiettato in Germania, dopo un anno e mezzo di lavoro, il grande film sulle Olimpiadi del 1936, che consiste di due parti di 3500 metri ognuna e richiede quindi due serate piuttosto lunghe. Nonostante queste dimensioni preoccupanti, il film sarà certamente proiettato dovunque in Germania e all'estero, e troverà l'interesse delle masse affezionate allo sport. Secondo l'annuario della produzione cinematografica tedesca (*Jahrbuch der Reichsfilmkammer*), nel 1936 furono prodotti in Germania 1507 film (713.339 m.) di cui 1306 (389.339 m.) senza soggetto, ossia film documentari, scolastici e pubblicitari. Sui giornali, sui cartelloni e nelle entrate delle sale, il titolo del documentario che si proietta è regolarmente annunciato, perché rappresenta un importante elemento pubblicitario dell'esercente.

Questi dati generici servono per caratterizzare la situazione. Si tratta di cose sorprendenti? In fondo, basta riflettere un momento per

comprendere che la predilezione del pubblico per i film «culturali» non è che naturale. L'uomo si rispecchia nell'arte, e ciò che lo spinge agli spettacoli è appunto il desiderio di vedere spiegata, chiarita, interpretata la propria vita. Ma perché questo desiderio dovrebbe riferirsi soltanto alle esperienze emotive dell'anima? Perché l'uomo comune dovrebbe interessarsi soltanto di vedere rappresentate le gioie e i dolori della passione e non anche la coltivazione delle piante che gli servono per il cibo quotidiano? Perché dovrebbe riguardarlo l'avventura di un poliziotto ardito e non la fabbricazione dell'automobile o della lo-

comotiva? Gli oggetti di cui giorno per giorno egli si occupa, e senza cui non potrebbe vivere, lo dovrebbero lasciare indifferente?

Si tratta solo di vedere come tali passioni o curiosità sono rappresentate!

I fatti sopra citati dimostrano che non è così. Le continue lettere in cui i lettori di *Cinema* chiedono la proiezione di film documentari, dicono apertamente che il popolo italiano desidera di assistere a tali film. Il pubblico di Venezia, che davvero non è un pubblico di scienziati, annualmente prepara successi clamorosi a lunghi film non spettacolari. Dunque: il bisogno c'è. E dove c'è un bisogno, sorge l'interesse commerciale.

Un chiaro esempio è dato dal cinema americano. Basta esaminare una cinquantina di film americani per vedere che una grande parte dei soggetti è basata sulla presentazione di ambienti poco conosciuti della vita comune. Il film dà una trama d'amore, sì, ma inoltre si preoccupa di descrivere — in modo più o meno serio — la vita dei giornalisti, dei contadini, dei marinai, degli aviatori, dei medici, dei popoli stranieri, di personaggi storici e via dicendo. E questo forse perché i produttori americani abbiano una mentalità da professori o da educatori? No; perché hanno capito, invece, che la curiosità, il desiderio di imparare, è una caratteristica di ogni essere umano. C'è di più: in molti film americani sono inserite scene documentarie vere e proprie. Non occorre citare la lezione di batteriologia che presentò agli spettatori de *LA VITA DEL DOTTORE PASTEUR* le immagini al microscopio; ma si osservi la produzione del genere il più basso che si possa immaginare: in *PALSAMI ALLA SBARRA* si è arrivati financo a spiegare la fabbricazione dei biglietti di banca; in *PUGNALE SCOMPARSO* un tecnico dimostra al detective il sistema della trasmissione telefonica di fotografie. Scene niente affatto indispensabili alla trama, ma inserite apposta perché sono *production values*: valori di cassetta! (La produzione dei giornali di attualità, dei colpi d'obiettivo, ecc. rappresenta una parte importante e curatissima dell'industria cinematografica americana).



'Migrazione dei pesci' (Ufa)

Del resto, su ogni giornale italiano, oltre all'informazione, alla critica, al racconto, c'è ogni giorno anche il «documentario». Giacché, cos'altro sarebbero quegli articoli di terza pagina su argomenti di geografia e di zoologia, di fisica e di medicina, di storia, letteratura o archeologia? E perché questi articoli sono pubblicati? Perché li vogliono le stesse innumerevoli persone che la sera al cinema gradirebbero i film «non-teatrali», che sono tanto meno astratti degli articoli in quanto si esprimono con immagini e non con parole.

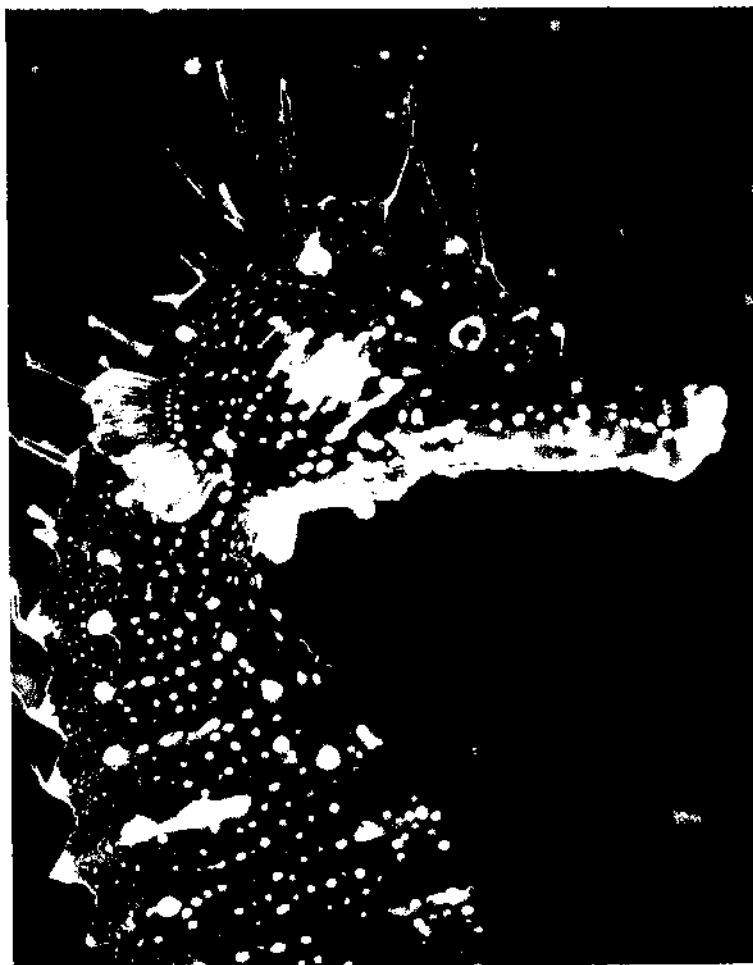
Quindi non è neanche necessario parlare di valori culturali per raccomandare l'introduzione dei documentari nel programma delle sale. Si tratta di un mercato non sfruttato. Certo bisogna intendersi sul tipo dei film da produrre e da proiettare. È stato molto nocivo al prestigio del film documentario un certo genere di cortometraggi, prodotti un po' dappertutto, in cui la poesia di lunghe didascalie formava un penoso contrasto con la grigia monotonia dei quadri. Davanti all'obiettivo di certi disgraziati documentaristi, il paesaggio più vivace diventava malinconico; i più colorati costumi folcloristici esalavano odor di museo (film informativi che distruggevano il piacere dell'informazione, film turistici che sopprimevano la voglia di viaggiare). E il commento retorico, presentato da vecchi attori a riposo, non aumentava certo la gioia della proiezione. Oggi giorno, però, una siffatta concezione del film culturale si può considerare superata. Si è capito ormai che l'uso dei mezzi dell'arte cinematografica, — una volta giudicati poco seri, — è indispensabile per trasmettere al pubblico, colto o popolare, il «senso» di un qualunque soggetto, essendo la cosiddetta oggettività della trattazione non altro che una soggettività fiacca e quindi noiosa. Non offrendo il fascino dell'intreccio drammatico, il documentario deve sedurre con la freschezza dell'interpretazione. E, possibilmente, si deve facilitare l'avvicinamento a problemi astratti, cominciando il film con la citazione di qualche fatto pratico, familiare a tutti, della vita d'ogni giorno, ma tuttavia misterioso, e soltanto spiegabile se ricondotto a quei problemi astratti. I misteri del temporale, del cuore umano, del volo degli uccelli, dell'immagine fotografica, del termosifone, del motore elettrico, occupano la curiosità di tutti, e da spunti di questo genere bisogna affrontare i fenomeni elementari della scienza, della tecnica, ecc. Per capirci, basta ricordare i film di tre minuti: il francese Marcel de Hubschne ha ormai prodotti più di cinquanta e gli ultimi trattano i seguenti argomenti: l'aerodinamismo, i sottomarini, le stagioni, la penetrazione europea in Asia, la battaglia navale dello Jutland, il blocco franco-africano, l'evoluzione della scrittura. L'elegante ma pur approfondita trattazione di problemi che a prima vista non sembrano tali da poter essere spiegati all'occhio entro uno spazio di tempo così breve, — tre minuti, ripetiamo, — riesce graditissima a mezzo di grafici, schemi e piante geografiche animate.

Abbiamo detto che nel documentario bisogna rappresentare i fatti con l'aiuto di tutti quei mezzi artistici che non essendo affatto di «pura estetica», hanno invece una funzione animatrice, esplicativa e, diciamo pure, didattica. Ma il nostro mondo non consiste soltanto di dati scientifici. Molti documentaristi peccavano appunto nel rappresentare il soggetto schematicamente isolato, trascurando l'ambiente vivo dal quale esso nasce e dal quale prende la sua ragione d'essere. Non c'è sistema migliore per disinteressare lo spettatore che una tale presentazione *in vitro*. È

esemplare il metodo seguito da Paul Rotha in SHIPYARD in cui non solo si vede accuratamente descritta la costruzione, in tutte le sue fasi, di una grande nave, ma inoltre appaiono ritratti significativi degli operai addetti al lavoro, aspetti della cittadina che trae la sua vita dal cantiere e visioni dell'ambiente mondano che si svilupperà a bordo. Non esiste dunque una linea di separazione netta fra l'esposizione fedele di fatti e la descrizione poetica dell'atmosfera ambientale. Nei documentari sinfonici o lirici (di Walter Ruttmann, Joris Ivens, Dziga Vertoff, ecc.), le singole inquadrature si fondono, secondo un criterio puramente impressionista, in un libero giuoco di montaggi, che trascurano consapevolmente i rapporti reali fra i singoli pezzi di pellicola. Si tratta della estrema applicazione di un metodo che tuttavia ha la sua funzione anche nel

film informativo di tipo più normale, appunto per creare l'aria in cui il soggetto potrà respirare.

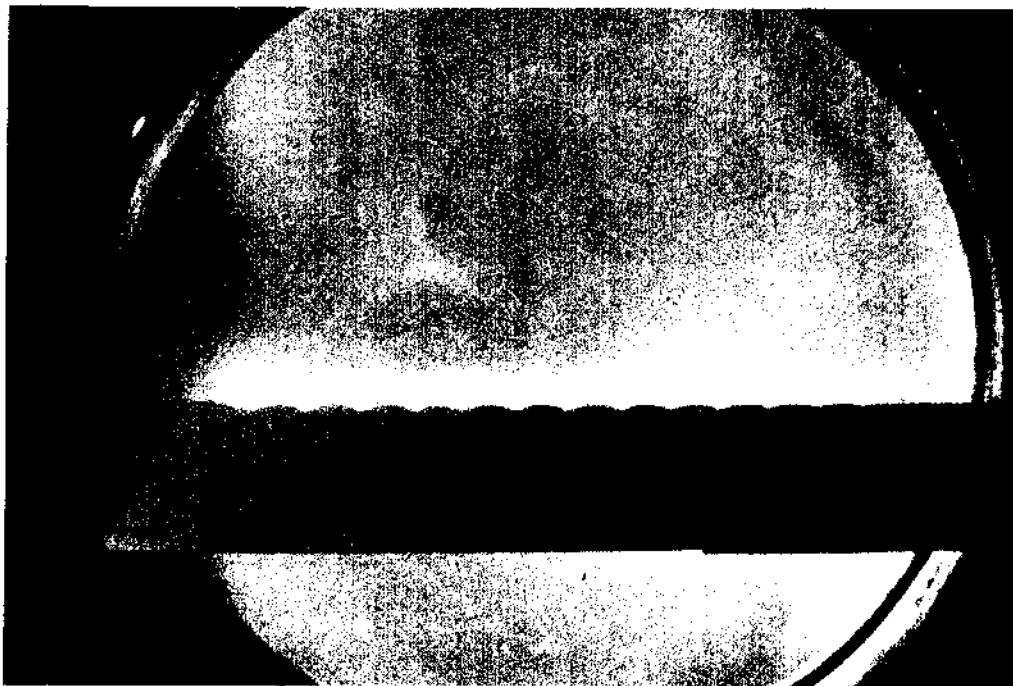
Bisogna però stare attenti che il mosaico dei rapidi tocchi impressionisti non renda incomprendibile il soggetto stesso, perché l'ispirato slancio del documentarista sarà di poca consolazione per lo spettatore che non ha capito quello che il film intendeva appunto spiegare. E sia detto in margine che è assai più facile la resa poetica, a pennellate virtuose, di un paesaggio, che non la dimostrazione esatta del funzionamento di una macchina a mezzo di immagini istruttive e nello stesso tempo attraenti. Nel film tedesco sulle Olimpiadi invernali, per esempio, presentato in questi giorni dall'Istituto LUCE, si è tentato, con buon successo, di dare più una sintesi della capacità e gagliardità fisica manifestatasi nelle gare di quei giorni che una registrazione completa dei singoli avvenimenti. Il film procura senz'altro un effetto elettrizzante, ma possiamo essere sicuri che colui il quale non sapesse che cosa sia, per esempio, una corsa a staffetta, lo capirebbe dalle relative scene del film, montate in un ritmo fulmineo? Bisogna dunque saper conciliare in ogni momento l'intendimento del poeta con la funzione didattica di un intelligente maestro. È ovvio che il film documentario concepito in questo modo non rappresenta un genere completamente staccato da quello del film a soggetto. Infatti, sia le opere di Flaherty, in cui il documentario sbocca nel film a soggetto, sia quelle dei registi cecoslovacchi, in cui il racconto è cavato da un ambiente «vero» descritto con i mezzi del documentarista, hanno contribuito molto a sfumare il confine fra i due generi principali della produzione cinematografica. E si badi che questi film debbono la loro straordinaria bellezza in buona parte appunto a una tale ibridità, tipicamente cinematografica.



«Il cavallo marino» di Leon Poinleve

La differenza fra i due generi principali della produzione cinematografica consiste nel fatto che il film documentario riproduce fenomeni naturali con mezzi d'espressione artistici, mentre, al contrario, il film narrativo realizza, spesso con elementi «dal vero», un soggetto immaginario; ma la parentela è tuttavia talmente intima che il confronto è possibile e utile. Perciò la combinazione di un documentario e di un film a soggetto serve non soltanto per dare al programma cinematografico una maggior varietà di toni, ma anche per «controllare» il prodotto della fantasia, nel senso di constatare fino a che punto esso regge di fronte all'autentica natura. La critica ha spesso rilevato come il cinema industriale, nato dal documentario, ha in seguito dato un'immagine sempre più falsa della realtà, realizzando scenari che deformano la vita in un senso prediletto dal pubblico, con una tecnica di luci troppo belle, truccature esagerate, ambienti scenici troppo puliti e lussuosi, e con attori che prendono i personaggi come pretesto per suscitare facili effetti di ammirazione, di *sex-appeal*, di commozione, ecc. Ora, esiste il fatto strano che il pubblico difficilmente confronta la vita sullo schermo con quella reale. Esso accetta il film con i suoi strani costumi e aspetti come un mondo in sé chiuso. Ma facilmente sarà indotto ad osservare con maggior senso critico Franchot Tone o Clark Gable che fanno i chirurghi, se qualche minuto prima ha visto in un film documentario un vero chirurgo compiere una vera operazione. Naturalmente non si tratta di chiedere al film a soggetto una meccanica imitazione della realtà, ma un parallelismo interpretativo che dia il senso della verità.

S'intende che anche nella produzione dei documentari si possono infiltrare alcuni «criteri commerciali»; non mancano penosi esem-



Sopra: "l'erba dei sogni", documentario dell'Esposizione Nazionale Triennale, diretto da Umberto Rossi - Sotto: "Oscillografo a raggio catodico" della G. B. Instructional

più del genere, che d'altra parte è possibile migliorare. Negli ambienti dei documentaristi si trova perciò una certa civiltà, un serio entusiasmo per il valore del lavoro culturale che potrebbe formare il punto archimedeo, necessario come base di quella riforma spirituale del cinema, indispensabile e desiderata da tutti. Il grande pericolo che i giovani registi, soggettisti, operatori, produttori, ecc., si trovino in un ambiente nocivo, appena compiono i primi passi e cioè prima che abbiano raggiunto la maturità morale e artistica per opporsi allo spirito attuale del teatro di posa, potrebbe essere evitato se l'avviamento pratico dei giovani si svolgesse nel campo del documentario in cui, come abbiamo detto, troverebbero applicazione e sviluppo tutte le loro capacità artistiche. Vi sarebbe anche il vantaggio di poter lasciar lavorare sul serio il giovane senza il rischio di sprecare preziosi mezzi; perché un documentario costa la centesima parte di un film a soggetto, e perciò si possono ammettere esperimenti che nell'industria potrebbero riuscire fatali.

Non solo, ma sarebbe anche meglio se in questo modo si potesse arrivare a dare ai giovani l'idea che il loro lavoro è utile alla comunità. L'attività dei «ridottisti», per es., è non poco ostacolata dal fatto che essi troppo spesso producono a vuoto; ossia fanno film che nessuno vede e che non servono a nessuno. Ed in gran parte è certamente per tale mancanza di una funzione che sovente questi lavori fanno di formalismo sterile.

Il problema assume un particolarissimo carattere di importanza per noi italiani. Il Fascismo è il classico, diuturno esempio della vera concezione democratica di vita che associa tutte le forze umane della Nazione al supremo bene dello Stato, allo sforzo quotidiano di progresso in ogni settore della vita cittadina. Il cinema è oggi uno dei mezzi essenziali di vulgarizzazione, di conoscenza, di accostamento dell'individuo alle opere ed alle conquiste del Paese. Le centinaia di migliaia di persone che hanno affollato la grandiosa Mostra del Tessile, hanno rivelato nettamente con quale estremo interesse amassero vedere, rendersi

conto di quanto era stato descritto o illustrato dalla parola o dall'articolo del giornale. La Mostra, ordinata in forma stupenda, con una visione complessa e particolareggiata, dava l'idea di un vero film documentario, al quale il pubblico era chiamato ad assistere.

Negli ultimi tempi, inoltre, abbiamo visto con quale enorme passione tutti gli italiani abbiano seguito alcuni documentari della LUCE, realizzati con grande intelligenza e consapevolezza dei fini che si volevano ottenere: *pura e semplice conoscenza*. Il Fascismo non ha bisogno della propaganda: come disse il Duce, la propaganda è data dai fatti che nessuno può negare. Solo è bene che tali fatti siano conosciuti, compresi, spiegati. È per questo che il cinema documentario oggi deve svilupparsi appieno al servizio dello Stato. Quale magnifico contributo potrebbero dare le opere dei cineasti alle grandi campagne dello Stato: citiamo per l'Italia quella demografica, quella agricola, quella antitubercolare e quella per l'autarchia! E basta ricordare il grande successo riportato dal documentario AZOTO realizzato dal Dr. Umberto Rossi, documentario che attraverso l'ottima forma tecnica ed espressiva riesce completamente nel suo intento di mostrare al grosso pubblico la vita, l'attività e i multiformi aspetti di questa branca così importante dell'autarchia nazionale.

Dove prendere gli artisti ingegnosi capaci di fare un tale lavoro? Inutile preoccuparsi. Quando il grande compito c'è, quando ci sono i mezzi e la volontà di adempierlo, allora i talenti crescono come i funghi dopo la pioggia. Basta comprendere l'importanza del problema. Basta cominciare. «I film culturali e i loro produttori», ha detto Carl Melzer al recente convegno annuale della Reichsfilmkammer tedesca, «sono elementi indispensabili non solo della produzione cinematografica, ma della vita culturale in genere. Io sono tanto di più, quanto di più il film a soggetto manca di soddisfare alle esigenze artistiche e culturali dell'epoca. Questo fatto diventa molto chiaro se confrontiamo l'attuale spesa difficilmente giustificabile per la produzione teatrale col rendimento culturale di essa». Si potrebbe parlare ancora lungamente dei migliori metodi pratici per organizzare la produzione e la distribuzione dei film documentari, accennando per es. al sistema tedesco, che riduce la tassa sullo spettacolo cinematografico in proporzione al metraggio dei film di valore culturale contenuti nel programma - sistema che naturalmente provoca una richiesta automatica di tali film da parte dell' esercente. Ma ci basta per questa volta di aver rapidamente prospettato il problema in generale.

Ripeto, esistono già le basi per costruire il nuovo edificio. L'Istituto LUCE, oltre al giornale d'attualità, produce film documentari. Ogni tanto, anche, qualche cinema presenta l'uno o l'altro dei documentari esteri. Ma per intensificare questa attività, ci vuole la seria collaborazione di tutti, anche per es. quella dei critici, che finora sono troppo assorbiti dall'analisi dell'ultima trovata di Laurel e Hardy per mettere in rilievo il film documentario dove timorosamente entra in scena, o per sollecitarne l'apparizione, dove esso manca. Quarant'anni fa, nessuno avrebbe creduto che in ogni piccolo villaggio della terra, ogni sera si sarebbero presentati al popolo grandi spettacoli interpretati dai più famosi attori internazionali. Sarebbe un prodigio assai più modesto se domani ogni programma cinematografico fosse completato da un buon film documentario. Basta volerlo.

LUCIANO DE FEO



QUEL GIORNO - il primo maggio del 1913 - che il cavalier Giolitti, ministro dell'Interno, risolse di costituire un « apposito ufficio al cui esame dovranno essere sottoposte tutte le pellicole cinematografiche » e contemporaneamente di fissare « una tassa di centesimi dieci per ogni metro di pellicola », non immaginava neppure quale macchina infernale stava montando con le sue mani ignare. Una macchina che se, appena avviata, prometteva di scodellare pile di centesimi più di quanto non avrebbero fatto dopo molti anni le famose automatiche americane, assicurava tuttavia ai suoi controllori tutto un vasto repertorio di dubbi, casi di coscienza e tremacori indicibili.

La censura si trovò subito nei pasticci. Per averne un'idea, basta leggere, come noi abbiamo fatto, gli ingialliti volumi ufficiali contenenti gli indici dei film censurati dal 1913 al 1926, e l'elenco delle motivazioni dei tagli e delle modifiche apportate.

Il guaio fu che l'apposito Ufficio esordì proprio nell'ora topica della cinematografia; quando cioè le solide convinzioni morali dei bravi funzionari dovettero urtare contro il concetto, allora imperante, del film *tranche de vie*, una sorta di documentario rozzo e scabroso che denunciava senza sottintesi, ma anzi con una grossa sincerità ed evidenza, le sue tesi e i suoi scopi.

La tecnica ancora goffa e rudimentale, la mancanza o la povertà di sfumature, morbidezza e leggerezza nel racconto e nell'illuminazione, sembrava contribuivano ad aggiungere un tono volgare e un senso grossolano a tutto ciò che appariva sulla scena. Bastava un niente perché un particolare intimo diventasse licenzioso, un personaggio si gonfiasse in un simbolo sociale, e una didascalia prendesse un colore politicamente e moralmente ambiguo.

Erano gli anni in cui il film si faceva le ossa, e la censura si sentiva premere con disagio da ogni parte da quegli stinchi e da quei gomiti aguzzi. I tempi del film passionale, per intenderci: duelli sanguinosi, coltellate a tradimento, *fiacres* misteriosi, complicazioni sentimentali e sessuali, anatemi e agnizioni folgoranti; le metafore all'ordine del giorno, sì che la cocaina diventava presto « la droga di Satana », il *tabarin* « il lupanare », la donna fatale « una sicura divoratrice di uomini ».

Bastava situare in un piccolo « interno » domestico un uomo e una donna per dar l'avvio alla scena della seduzione: titolo « Fra i tenta-

coli della piovra ». Dopo avere un poco bordeggiato per la camera - la luce del sole rendeva più crudi e stonati la tappezzeria floreale e i velluti dei tendaggi - la bella mora dal seno grosso e dalle narici fremmenti arrivava al suo uomo, cioè alla sua « preda », secondo i dettami di una tecnica seduttoria che metteva i brividi nello spettatore: sfiorando o tastando le spalliere delle seggiole, gli spigoli dei mobili, gli stipiti degli usci, con un lampeggiare inquieto negli occhi e un sorriso così ambiguo che garantivano, a dir poco, un adulterio o una passione ventennale. Se la preda era femminile, l'uomo allora, trasfigurato come per effetto di un colpo di sole da una voluttà che gli spalancava le pupille e gli ammolliava per converso i baffi e il solino, accelerava i tempi, omettendo qualche mobile e scattando felino. La didascalia in questo caso aveva una punta sarcastica e non di rado sovversiva: « Il principe Zivko si diverte » o « Il marchese lavora... ». (Non bisogna dimenticare che il giovane debosciato amava allora esprimersi con un burbanzoso linguaggio militare. Esempio: « Io faccio capitolare varie dozzine di fanciulle all'anno »: come se si trattasse delle fortezze del Quadrilatero).

In tutte codeste scene, comunque fosse la camera - alla d'Annunzio o alla Zola -, l'oggetto più indispensabile restava sempre quello: il canapè. Prima o poi, con maggiore o minore ritardo a seconda della loro condizione sociale, grado d'istruzione e temperatura passionale, i protagonisti finivano per caderci sopra. E su quei canapè, dozzinali o lussuosi, i censori con encomiabile imparzialità lavorarono di forbici per un intero decennio.

Il 1915 specialmente, a giudicare dalle sanzioni, fu l'anno tragico dei divani: a dozzine per volta si contano infatti i divani sbuzzati dall'Autorità e che da ogni sdrucio lasciano uscire il capecchio.

Si comincia col film *ALCOVA MUTA* (il titolo è tutto un programma), dove « due amanti sul divano stretti in un amplesso lascivo » sono rapidamente sacrificati. Tremola ancora nell'aria quell'immaginetta al cromoplato che già si presenta, più singolare e dinamica, la coppia di *FOLLIA D'AMBIZIONI*; la folgore li colpisce mentre « si stendono sopra un divano e si avviano alla stanza da letto ». Un mistero che resta ancor oggi insoluto.

Nomadi o sedentari, aristocratici o plebei, italiani o forestieri, antichi o moderni, la censura, appena si profila sullo schermo la sagoma del divano, abbassa su tutti inesorabilmente le sue cesoie. Viene tolta così di mezzo in *NOMADI* « una zingara seminuda, sdraiata su un divano, con atteggiamenti lascivi » (la ricetta era dunque completa); così una certa *GULUARA* è fatta rialzare d'urgenza mentre, presa da « spasimi d'amore », si vede « in ismanie sul divano »; e un'ARTISTA, non meglio identificata, è bruscamente richiamata alla realtà durante « una scena di movenze » naturalmente lascive, che si svolge, naturalmente, sul solito divano.

Ancora. Al plebeo *DANTON*, sorpreso « nella camera da letto mentre abbraccia una mondana », tocca il medesimo castigo che all'aristo-



il fotole canapè

cratico capitano della ROSA NERA DI CRUSKA intento a «baciare con molta voluttà la castellana sdraiata sul divano». La piccola FROU FROU che, come un pesce in padella, «si sdraia prima bocconi e poi supina» è senz'altro appaiata all'autorevole governatore di ANIMA SLAVA che, dopo aver gridato «Io non rimango insensibile al fascino della bellezza femminile», si fa cogliere nell'atto di «rovesciare Sonia sulla poltrona». (Dove quella poltrona è evidentemente una parzialità dovuta all'alto grado del protagonista). Sembra insomma che all'improvvisa irruzione della Censura, tutti quei personaggi si levino in piedi confusi, con gli abiti in disordine, vergognosi della loro promiscuità e della loro

ben nota lascivia. Non pochi pezzi grossi e papaveri cittadini appaiono poi coinvolti, come avviene in simili occasioni, nella retata generale; i cronisti gongolano. È senza dubbio il caso del commendator Dovizi di VAGABONDI DELL'AMORE o del cavalier Cenci di ORO E ORPELLO, dimentichi dei brevetti magistrali custoditi sotto vetro, o addirittura del nobile Paolo Ugoni (LE ALI DELLA VENDETTA) che non si perita di «buttare violentemente a terra la protagonista Cesira». Naturalmente, nel trambusto di quei momenti, quando tutti perdono testa e cappello, anche qualche legittima e innocente coppia resta gravemente compromessa. Intendiamo nominare, — con simpatia, — i due coniugi di PER

DIFENDERSI DALLA SUOCERA «che si baciano sul divano» e la povera Adriana di SOTTO LA MASCHERA, alla quale le forbici troncano sul più bello «un lungo bacio col marito». Pazienza. La giustizia fa il suo corso e anche il Divano vuole le sue vittime.

Dalla lascivia al delitto, dal divano al catafalco il passo spesso era breve. Non per niente una didascalia censurata avvertiva, quasi a mo' di programma: «Il desiderio divenne brutalità». Quelle donne lussuose, che si dimenavano dentro a quei camicioni da notte duri e opachi come di cartapesta, una volta squassate dal vento della passione facevan presto a trasformarsi da gatte in tigri, percorrendo con rapidità tutta la scala animale. E come prima gli atti della seduzione e i progressi delle tresche amorose erano colti, sminuzzati e ingranditi in ogni minimo particolare, così tutte le varietà del vizio, le specie del crimine, gli stadi delle malattie erano puntualmente esaminati, resi e divulgati.

Una morte passabile sul palcoscenico non poteva essere allora che violenta e ad effetto, annunciata da colpi di rosse, attacchi di epilessia, o dal graduale irrigidimento di tutti i muscoli e tendini umani, diligentemente riprodotti a colori sull'Anatomia del Testut: il celebre attore rovinava fra sedie, poltrone e tavole imbandite, trascinandosi dietro in un frantumio di vetri una fialetta di stricnina. Gli spettatori, sollevandosi un poco sulla sedia, potevano controllare con soddisfazione che il morto aveva fatto intero il suo dovere. Gli occhi sbarrati, la bocca torta e bavosa, le mani contratte dicevano che egli s'era comportato esattamente come il veleno e la tabe ereditaria comandavano. Dal loggione gli studenti di medicina applaudivano consapevoli come a una lezione all'Università.

Niente di strano dunque se il cinema, strettamente imparentato al teatro, ripeteva quelle scene e se i censori, per quanto zacconiani convinti, stimavano di mettere a un certo punto un limite all'orrore. Non è facile enumerare in questi libri tutte le qualità delle morti e dei delitti.

Si comincia con l'orgia nel castello di Urbain (la grande parata dei divani), ma non si sa come si finisce, tra cocaina, morfina, e giù giù, spilloni nel petto, mutilazioni, accessi, torture e macabre visioni. Il sangue esce dalle porte chiuse, cola dal soffitto e sul pavimento come una mostarda spessa e vischiosa. In ERBA MANDRAGOLA una bambina «ruzzola per tre volte un teschio per le scale» e sul corpo della protagonista di TIGRE REALE «passarono soffi di convulsione spaventosa sì che le misere ossa parve che scricchiolassero». In UOMINI E MASCHERE un signore cammina con un pugnale infisso nella schiena, il povero FORNARETTO DI VENEZIA, afforcato, è esibito troppo a lungo «con la lingua di fuori, in una smorfia tragica e impressionante», e persino Max Linder (MAX NEL CASTELLO DEGLI SPIRITI) sbarra le pupille, già dilatate dalla neurastenia, davanti a un pauroso intrico di serpi e di scheletri... E son pochi esempi fra i tanti.

Dopo che sui divani, le forbici censorie si esercitarono dunque a lungo su quei particolari foschi e sciagurati. Esagerazioni? Non si può davvero disconoscere che quel che di onesto, chiaro, vivo e disinvolto si nota nel film d'oggi non sia stato in gran parte provocato da tutto quel lavorio di cesoie di quegli anni ormai lontani.

GIORGIO VECCHIETTI



«Dopo che sui divani, le forbici censorie si esercitarono sui particolari foschi e sciagurati...»



«Tempi del film passionale: duelli sanguinosi, coltellate e tradimento...»

QUANDO NON RECITAVO

IN QUESTI ultimi tempi ho cantato in un film e ho inciso dei dischi. Ciò ha recato sorpresa a qualcuno abituato a vedermi solo come attrice. Spero che sia stata una piacevole sorpresa. Forse il momento non è dei più indicati per un debutto cinematografico da canterina. Ci sarà stato certo chi ha detto: «Eccome un'altra!» Infatti, specialmente l'America non fa che tirar fuori attrici-cantanti e, se è vero quello che si scrive, peggio sarà in seguito perché pare che i produttori credono sempre di più al film musicale: cantanti, compositori, maestri direttori, esecutori paiono a loro volta considerare con sempre maggior interesse l'eventuale lavoro cinematografico. E ho letto, proprio in questi giorni, che anche il celebre violinista Jascha Heifetz si recherà ad Hollywood.

Però io sono contenta che il cinematografo mi abbia trovata prima come attrice e poi come cantante; e non è poi detto che ora io debba cantare in ogni film: mi preoccupa soprattutto degli sceneggiatori i quali debbono torturarsi il cervello a ricercare come riempire d'immagini il tempo del canto. Sono proprio stufo anch'io - spettatrice - di vedere sempre lo stesso gioco: i primi piani dei diretti interessati a ciò che si canta, e poi giù riprese da ogni possibile ed impossibile punto di vista e dettagli di gente che ascolta: la vecchia beata, il giovanotto che fa cenno d'approvazione con la testa come se lui fosse Serafin, De Sabata o Stokowski, gruppi interi di gente dai volti pieni di felicità, e qualche volta, per far dello spirito, un piccolo uomo buffo con il cornetto acustico.

Ci sono in alcuni film musicali dei cantanti, nella parte di cantanti ignoti, che alla prima audizione, pubblica o privata, appaiono subito dei conquistatori. Bisogna davvero domandarsi, a giudicare da quelle scene, che mai facciano le commissioni artistiche dei teatri d'opera e perché ci sia bisogno di tirocinio e di prove quando può verificarsi il caso, come ho visto di recente in un film, di un barbiere che tira fuori una «cavatina» di Figaro veramente buona. Eccoli là, i debuttanti, che dominano la scena e s'impongono come se calcassero il palcoscenico da venti anni.

Questo mi fa spesso ripensare alle mie prime avventure con l'arte lirica, quando naturalmente avevo una maestra di canto e facevo andare in bestia coloro che abitavano vicino a casa mia (ero, infatti, eccessiva: ore ed ore di studio come col pianoforte; ma questo fu il primo insegnamento che mi dettero: chi vuol arrivare deve lavorare). Poi tentai di entrare all'ELAR di Torino. Ero rossa, agitata. «Cosa vuole?» mi chiese il Maestro Tansini. Gli spiegai che desideravo un'audizione. Mi squadrai: ero quasi una bambina. «Non è un istituto di beneficenza questo?» - mi disse, o qualche cosa di simile. Io insistetti. «Be', vediamo un po'» fece allora per accontentarmi, e chiamò un altro Maestro. Si sedette al pianoforte. «Cosa vuol cantare?» - «Ho portato la partitura». Poveretta me! Nel nervosismo l'avevo spiegazzata, torturata, tritata: non era più possibile leggermi una nota. Il Maestro Tansini sospirò. «Cos'era?» - «Mimi». E cantai: «Mi chiamano Mimi». «Senta,» mi disse il Maestro quando ebbi finito, «volevo prima consigliarla di non mettersi grilli in testa: ora le dico che deve continuare». E si stabilì per l'audizione ufficiale.

L'audizione ufficiale doveva avvenire alla presenza di una numerosa commissione di Mae-



Caterine Boratto in «Chi è più felice di me?» (Applo-Sajol)

stri. Io mi armai di coraggio, ma dentro mi sentivo morire. Quando mi chiamarono, il Maestro Tansini mi fece: «C'è anche il Maestro Mascagni per le prove di una sua opera e ascolterà anche lui». Il coraggio mi venne meno di colpo. Entrai nella sala. «Che cosa ci fa sentire?» - chiese il Maestro Mascagni per incoraggiarmi. Caso strano avevo già prima deciso di cantare una romanza sua: «Lodoletta», dissi con un filo di voce. «Avanti!» Il piano introduceva. Io non cantavo. «Avanti!» Mi decisi ed attaccai; ma avevo perduto ogni controllo della realtà.

Come Dio volle, terminai. Il Maestro Mascagni mi si avvicinò. «Non credo di aver scritto quella musica che lei ha cantato» mi fece bonario: nell'orgasmo avevo evidentemente fatto un pasticcio che io non so ricostruire. Tuttavia egli trovò la mia voce molto buona e così la Commissione. Ed entrai all'ELAR dove però rimasi poco tempo. (Continuai in seguito a studiare, perfezionandomi in un repertorio).

Era quella un'epoca in cui al cinematografo non per avo nemmeno lontanamente: facevo parte del pubblico, avevo i miei bravi idoli e

m'incuriosiva quel tanto di non conosciuto e di misterioso che, non so per quale ragione ora che ci son dentro, ha il mondo del cinema. Poi ho visto che questo velo di mistero è come se ce l'avesse messo un ipnotizzatore, non esiste benché tutti lo vedano. Debbo, però, dire che fa un certo effetto sognare di un mondo popolato di Numi e vedere, poi, che non ha proprio nulla di straordinario. Ed è un bene, credo, accorgersene. Si acquista un senso più netto della realtà, ci si orizzonta meglio nelle sue possibilità tecniche ed artistiche. Ma guarda perdere l'entusiasmo! L'entusiasmo è la molla più efficace che non fa sentire la stanchezza: che alle otto di sera dà la possibilità di girare una scena in cui si deve apparire freschi come se ci si fosse appena levati dal letto, che dà la capacità delle pronte reazioni, il gusto di ascoltare insegnamenti e consigli e di imparare. Ho inteso nettamente, in quei momenti in cui debbo confessarlo - l'entusiasmo si è, sia pure per poco, indebolito, diminuire le mie possibilità. Ma, forse, anche questi momenti di minore tensione sono necessari: aiutano a capire se stessi. CATERINA BORATTO



PIETRO MICCA

LA FIGURA di Vittorio Amedeo II è indubbiamente una delle più eminenti della dinastia di Savoia. Durante il suo lungo governo, passato da ducale a regale, egli ebbe modo di dar prova di un accorgimento diplomatico finissimo e di una abilità consumata. Fiancheggiato dal senso strategico e militare prodigioso del cugino Eugenio, Vittorio Amedeo, in un periodo turbinosissimo della vita europea, si destreggiò con tale prudenza e presentì con tale intuito gli orientamenti mutevoli della diplomazia europea, che a lui la dinastia e il Piemonte debbono uno sbalzo ascensionale così imponente da poter dire che mercé sua all'alba del secolo decimottavo furono veramente posti i fondamenti della futura grandezza nazionale italiana.

Appena salito al trono, giovanissimo, nel 1675, succedendo al padre Carlo Emanuele II, Vittorio Amedeo doveva sedare sommosse minacciose nella provincia di Mondovì. Seppe farlo con energia e discrezione. Ma fu nelle relazioni ardue e rischiose con la potenza opprimente della Francia di Luigi XIV, che Vittorio Amedeo diede prova del suo genio politico. La gloria del Re Sole si può dire che raggiunse il suo vertice più alto intorno al 1684, quando quel re ebbe stipulati i tre trattati di Nimega e la pace di Ratisbona. Si può anche dire che dopo Ratisbona la fortuna di Luigi XIV comincia lentamente a declinare. Ma proprio nella consapevolezza di questo lento e inevitabile declino è la ragione per la quale Luigi XIV mira e tende a far sentire più forte la sua pressione sul Duca di Savoia.

Luigi XIV reputava il vicino Ducato come uno stato suo vassallo e nulla più. Circostanze politiche e territoriali ineluttabili avevano da lunga mano costretto i Savoia ad una posizione di preoccupata subordinazione al cospetto della Francia. Simile attitudine si era molto più radicata durante la reggenza di Maria Giovanna, madre di Vittorio Amedeo, la quale, nata francese, era rimasta di sentimenti francesi anche dopo il suo matrimonio col Duca di Savoia. Durante tutto il periodo della reggenza il Ducato non era stato che un satellite del potente vicino. Né Vittorio Amedeo poté permettersi di capovolgere

radicalmente la situazione quando assunse il governo effettivo dello Stato. È noto, anzi, che uno dei primi atti del nuovo duca fu precisamente una dichiarazione di sommissione alla Francia, dichiarazione che fu seguita a breve scadenza dal matrimonio con Anna di Orléans, preconizzatagli moglie da Luigi XIV.

Ma non appena Vittorio Amedeo si sentì ben saldo nel suo governo e, più ancora, quando ritenne che la situazione europea e la posizione territoriale del suo Ducato permettessero delle combinazioni ricche di risorse e di possibilità, non esitò a resistere con dignitosa fermezza alle altere imposizioni del Re Sole e ad iniziare quella politica fatta di astutissimi accorgimenti, che, se lo portò a tremende prove militari, gli assicurò anche, a lungo andare, una posizione preminente, coronata alla fine da una dignità regale.

Quando nel 1686 la prepotenza di Luigi XIV staccava dall'alleanza francese l'Elettore di Brandeburgo, spingendolo al fianco dell'Imperatore, e nel luglio di quell'anno si concludeva la cosiddetta Lega d'Augusta più o meno larvamente diretta contro la Francia, Vittorio Amedeo fu sollecitato ad entrare nel novero dei confederati. Questi comprendevano molto bene di qual momento sarebbe stata l'adesione del Duca di Savoia. Tale adesione avrebbe permesso una diversione in Provenza o nel Delfinato, impedendo, così, alla Francia di fare impeto con tutte le sue forze in Fiandra e in Germania. Vittorio Amedeo, con fine accorgimento, non volle precipitare gli avvenimenti. Fu solo nel 1690 che, chiaritasi la situazione europea, incominciò a prendere in considerazione la possibilità e la convenienza di accostarsi agli imperiali. Da quel torno di tempo per sei anni consecutivi le truppe savoiarde combatterono a fianco degli eserciti dell'Impero. Guglielmo d'Orange, divenuto Re d'Inghilterra, aveva apportato ai confederati l'aiuto imponente della Corona e del Parlamento britannici.

Le vicende militari di questa lotta non riuscirono e non potevano riuscire propizie all'eroico Ducato savoiarde.

La strabocchevole superiorità numerica degli eserciti del maresciallo

Cadinat aveva ragione dell'esercito piemontese nella battaglia di Staffarda presso Saluzzo. Il Piemonte fu allora alla mercé delle soldatesche francesi, che lo misero a ferro e a fuoco. Vittorio Amedeo dovette pure cedere alla superiorità delle forze nemiche a Marsaglia nel 1693. E chiese la pace.

Senonché egli seppe trattarla con tale dignità e con tale maestria e, d'altro canto, Luigi XIV aveva avuto così notevoli occasioni di conoscere e valutare il valore militare e l'agilità diplomatica del Duca savoiardo, che nel trattato di pace lo creava suo generalissimo in Italia, restituendogli Pinerolo con le valli di Perosa e di Pragelato.

L'ora, del resto, della ripresa si avvicinava.

Sono note le questioni che condussero gli Stati europei alla guerra di successione di Spagna. Per due anni, a partire dal 1701, data approssimativa dello scoppio della guerra, Vittorio Amedeo fu costretto a seguire malvolentieri la fortuna della Francia. Ma il suo futo politico gli faceva chiaramente presentire dove era l'approdo possibile delle sue fortune e, non appena gli fu consentito, egli stipulò senz'altro un trattato con l'Impero in cambio di precisi e garantiti vantaggi.

Le rappresaglie della Francia furono pronte e violente. Venivano strappate al Duca la Savoia, Nizza e quasi tutto il Piemonte. Nel 1706 Torino stessa era investita da un esercito francese comandato dai marescialli La Feuillade e Marsin e dal Duca d'Orléans. La città si difese eroicamente per sei mesi e nel punto culminante dell'assedio, quando i mezzi e le risorse di ogni genere dell'assediate sembravano aver ragione del disperato eroismo degli assediati, un gesto eroico di un soldato minatore impedì l'entrata al nemico. È uno dei più belli episodi della storia militare italiana, meritevole di esser posto vicino al gesto di quel comandante romano Decio Mure, che nel momento supremo della guerra latina immolava la sua vita per la grandezza e le fortune di Roma.



Mino Doro in una scena del film

Pietro Micca era un umile soldato di Andorno nel Piemonte. Nella notte fra il 28 e 29 agosto 1706 egli era rimasto coi pochissimi compagni alla difesa del forte che ultimo tratteneva l'esercito francese dal penetrare nelle mura della città. Il forte era stato minato affinché, nell'eventualità di un assalto generale, i difensori potessero farlo saltare in aria. Ma la mina, benché carica, non era stata ancora munita dell'artificio necessario a trarre in salvo chi avesse dovuto appiccarle il fuoco. Ad un certo punto il soldato minatore biellese Pietro Micca dovette avvertire l'avvicinarsi di un nucleo di granatieri francesi che, insinuatisi nel fosso della piazza senza essere stati veduti né sentiti dalle guardie della muraglia, si erano avvicinati alla piccola porta del passaggio esterno per cogliervi di sorpresa la guardia esterna ed irrompere nell'entrata.

Il pericolo era imminente. Tutta la piazza sarebbe stata perduta se i francesi si fossero impadroniti di quell'ingresso. L'esiguo corpo di guardia sorpreso dal numero dei sopravvenuti si disperdeva. Già i granatieri di Francia, cresciuti in numero e in ardore, rotta la prima cancellata della via sotterranea, si avvicinavano alla seconda con le scuri e con le leve. Pietro Micca prese la sua subitanea decisione. Cacciò l'unico ufficiale che gli era rimasto al fianco perché corresse a porsi in salvo ed egli, l'umile e devoto minatore, sapendo dell'irrimediabile sacrificio della sua vita, diede fuoco alla mina. Le centinaia di granatieri francesi avvicinatissimi così da presso saltarono in aria col forte e perirono sotto le macerie del terreno sconvolto. Il cadavere di Pietro Micca fu ritrovato sotto le rovine della mina, a pochissima distanza dal fornello. Alla enorme detonazione la città tutta si rissosse e fu immantinente apprestata la difesa nella lacerazione aperta dal fuoco. Torino quella notte fu salva. E la difesa superstita diede tempo al Principe Eugenio di Savoia, capitano e generalissimo degli imperiaii, di accorrere a difesa del Duca suo cugino. Il 7 settembre del 1706 fu la grande giornata per gli eserciti piemontesi. I trinceramenti francesi venivano devastati e oltrepassati e il Piemonte tutto sgombrato dal nemico.

Il Botta ha drammatizzato l'episodio in una pagina eloquente.

«L'azione di Pietro Micca fu rara fra le più rare, virtuosa fra le più virtuose, meritoria fra le più meritorie, e degna di essere con ogni onore per tutti i secoli celebrata. Uomo plebeo la fece: perciò non fu stimata, né premiata come e quanto valse.

«Pietro Micca non si stette. In quell'estremo momento: — Salvatevi, all'uffiziale che gli era vicino disse; salvatevi, e me qui solo lasciate, che questa mia vita alla patria consacro: solo vi prego di pregare il governatore, perché abbia per raccomandati i miei figliuoli e la mia moglie, i quali, non saranno pochi minuti scorsi, più padre né marito avranno.

«L'uffiziale, l'eroica risoluzione ammirando, si allontanò. Poiché il devoto minatore in sicuro il vide, diede fuoco alla mina, e in aria mandò il terreno sopra posto e se stesso e parecchie centinaia di granatieri francesi che già l'avevano occupato.

«Micca felice per avere salvato la patria, più felice ancora se più libera e più riconoscente patria trovato avesse.

«Seppesi il mirabil caso per voce dello scampato uffiziale: le mine stesse con l'esposto cadavere parlarono.

«Torino fu salva quel giorno, perché se non era del generoso biellese, nessun Eugenio, né nessun Vittorio Amedeo la salvavano e l'opera loro veniva indarno.

«Da lui la corona ducale fu conservata e la regia posta in capo ai principi di Savoia. Ah, pur troppo freddi furono gli scrittori contemporanei e moderni che di codesto fatto parlarono! Ah, troppo restii sono gli uomini alla gratitudine!».

Sette anni dopo, la pace di Utrecht restituiva al Duca la Savoia. La Francia doveva quindi cederli le valli di Oulx e di Bardonecchia coi forti di Exille e di Fenestrelle. A Vittorio Amedeo II veniva confermato il possesso del restante del Monferrato, della Lomellina, del Vigevanasco, dell'Alessandrino, della Val Sesia e delle Langhe. A coronare questa solenne restaurazione dei domini, le Potenze gli rimettevano la Sicilia col titolo di re. Nel 1718 la Sardegna gli veniva data al posto della Sicilia e, trasformati in Reame, gli Stati degli antichi Duchi di Savoia assurgevano ad una fioritura politica, economica e civile, che parvero costituire l'alba antesignana della futura gloria e della futura grandezza d'Italia.

La corona regale dei Savoia parve emergere dal gesto eroico dell'umile soldato minatore alle porte assediate della vecchia capitale ducale e regale.

MARIO MISSIROLI

IL PUBBLICO

ALLO SPORTELLO

AD OGNI SCADERE dell'anno cinematografico, che va dal settembre al settembre, in America e in Inghilterra si diffondono sulle riviste i risultati di una importante inchiesta sugli attori dello schermo; o meglio, sulla loro « commerciabilità ». Tale inchiesta, in America è in vigore fin dal 1932, e in Inghilterra soltanto dal 1936. Essa è rivolta agli esercenti dei cinema americani e inglesi, i quali debbono fare i nomi degli attori che durante l'annata hanno chiamato il maggior numero di pubblico nelle loro sale di proiezione. La classifica generale vien data attraverso due gruppi, sia in America che in Inghilterra. Nel primo, il gruppo dei *leaders*, sono classificati i primi dieci; nel secondo, chiamato dei « posti d'onore », sono classificati altri quindici attori.

In questi sei anni, in America, gli attori che hanno avuto il primo posto sono stati solo tre. Shirley Temple, da tre stagioni, è prima in classifica; Marie Dressler lo è stata nel 1932 e nel 1933; Will Rogers, celebre nei ruoli di cow-boy e che rimase ucciso in un incidente aereo tre anni fa, nel 1934. La piccola Shirley, che cominciò a lavorare nel 1933, ebbe già nell'inchiesta dell'anno successivo l'ottavo posto; essa occupa dunque il primo dal 1935.

Ecco i risultati dell'inchiesta americana del 1937.

GRUPPO DEI DIECI MIGLIORI

1° - Shirley Temple	punti	813
2° - Clark Gable	"	659
3° - Robert Taylor	"	597
4° - Bing Crosby	"	538
5° - William Powell	"	529
6° - Jane Withers	"	488
7° - Fred Astaire e Ginger Rogers .	"	476
8° - Sonja Henie	"	453
9° - Gary Cooper	"	450
10° - Myrna Loy	"	431

GRUPPO DEI QUINDICI POSTI D'ONORE

1° - Bob Burns	punti	422
2° - Martha Raye	"	420
3° - Jeanette Mac Donald	"	413
4° - Dick Powell	"	401
5° - Wallace Beery	"	395
6° - Joan Crawford	"	383
7° - Joe E. Brown	"	382
8° - Spencer Tracy	"	381
9° - Claudette Colbert	"	376
10° - Eleanor Powell	"	376
11° - J. Mac Donald e Nelson Eddy .	"	360
12° - Jack Benny	"	357
13° - Nelson Eddy	"	356
14° - William Powell e Myrna Loy .	"	355
15° - Bob Burns e Martha Raye . .	"	354

Da questa statistica, possiamo notare che quattro attori non sono mai apparsi prima d'ora nell'elenco dei dieci *leaders*. Si tratta di Sonja Henie, Jane Withers, William Powell e Myrna Loy. Un caso particolare è rappresentato dal successo immediato della pattinatrice Sonja Henie, che figura nell'elenco dei dieci, all'ottavo posto, nel primo anno della sua carriera cinematografica. Un caso che non si era mai verificato, nemmeno per attori di tanto superiore a lei. Jane Withers cominciò a lavorare nel 1936, undicenne; in quell'anno prese il primo posto nel secondo gruppo. Ora eccola al sesto posto nel gruppo dei *leaders*. È forse il caso di dire che in America, le bambine, anche se un po' troppo petulant, sono preferite alle stelle di prima grandezza. Il fatto che William Powell e Myrna Loy siano apparsi per la prima volta nel primo gruppo, è dovuto senza dubbio al loro lavoro in comune. Certo, la coppia Powell-Loy è una coppia da grande pubblico, di quel pubblico, cioè, che vuole divertirsi apprezzando un certo garbo, una certa signorilità e un certo umorismo, che così come vengono rappresentati da questi due attori, può considerarsi senz'altro il galateo ideale della borghesia.

Un esempio di costante fortuna, per un attore che se la merita, è Clark Gable. Gable è sempre apparso nel primo gruppo. Nel 1932 ebbe l'ottavo posto, l'anno dopo il settimo, e da allora, ad eccezione



Shirley Temple



Clark Gable



Robert Taylor



Bing Crosby



William Powell



Jane Withers



Fred Astaire e Ginger Rogers



Sonja Henie



Gary Cooper



Myrna Loy

di una stagione in cui ebbe il terzo, ha sempre ricoperto il secondo posto.

Fred Astaire e Ginger Rogers appaiono nel primo gruppo dal 1935. In quell'anno occupavano il quarto posto, nella stagione successiva il terzo, ed ora il settimo. Questo regresso, in parte è dovuto al fatto che da molti esercenti non furono considerati due attori separati, ma come coppia, e ciò è stato sfavorevole rispetto alla classifica.

Robert Taylor nel 1935 occupava l'ottantatreesimo posto, nel 1936 saliva al quarto e quest'anno ha il terzo. Il cantante Bing Crosby, nel 1934 appariva al settimo posto, attualmente ha il quarto. I popolarissimi Spencer Tracy ed Eleanor Powell, assieme a Martha Raye, Bob Burns e Jack Benny, appaiono soltanto per la prima volta nel secondo gruppo. Nemmeno Jean Harlow, che fu un'attrice tanto famosa, è mai apparsa nel primo gruppo. Solo nel 1936 trovava un posticino nel secondo gruppo.

In Inghilterra, le cose non cambiano in modo rilevante rispetto alle preferenze per gli attori del cinema internazionale. Nel primo gruppo, al primo posto, abbiamo sempre Shirley Temple e al secondo Clark Gable. Al terzo viene un'attrice tipicamente inglese, Gracie Fields, poi Gary Cooper e, al quinto, un altro attore inglese, George Formby. Seguono in ordine: William Powell, Jeanette Mac Donald, Robert Taylor, Fred Astaire e Ginger Rogers, Laurel e Hardy.

Benché l'Inghilterra sia un paese europeo, e non soltanto geograficamente, ma per costumi e cultura, il gusto che dimostra per gli attori del cinema non è tanto diverso da quello americano. Se è vero che le razze anglosassoni dei due paesi hanno molto in comune, e se è pur vero che la letteratura americana in Inghilterra trova con facilità un pubblico di lettori e di intellettuali, non credo si debba concludere che fra il carattere dei due paesi vi sia poi tanta affinità. In fondo,

il cinema inglese ha un suo stile tipicamente europeo, e gli attori che vi recitano più spesso, anche se di solito lavorano in America, si chiamano Charles Laughton e George Arliss, per non citare che i più conosciuti. Si tratta di due attori che hanno sempre evidentemente recitato, pur nei film di Hollywood, con stile europeo. Eppure, il pubblico inglese ha dimostrato di non preferirli a certi attori americani. Se consideriamo che il pubblico in genere affolla le sale cinematografiche sotto la spinta della pubblicità e che tale pubblicità ha senz'altro il suo peso anche nelle statistiche di cui stiamo occupandoci, non bisogna dimenticare tuttavia che il cosiddetto « lancio pubblicitario » viene usato ugualmente per tutti gli attori di primo piano.

Allora è il caso di domandarci come non sono mai apparse nel primo gruppo di tali inchieste attrici quali la Garbo, la Dietrich e la Hepburn. Possibile che queste attrici siano meno preferite di Shirley Temple, di Jeanette Mac Donald e di Myrna Loy?

Senza dubbio la contabilità dell'esercente rappresenta il giudizio più sicuro del gusto generale del pubblico, ed è un gusto che può sorprendere e sconcertare. Ma in realtà le statistiche delle sale cinematografiche non possono tanto considerarsi nei riguardi del valore dei singoli attori, quanto nei riguardi del gusto per un certo tipo di film piuttosto che per un altro. Le grandi attrici attirano e sempre attireranno molto pubblico nelle sale cinematografiche, perché la gente in generale si affeziona e quasi si innamora dei suoi attori o delle sue attrici preferite. Tuttavia, il pubblico che ama divertirsi è sempre in maggior numero di quello che ama commuoversi, piangere o soffrire, oppure ammirare il grande stile di un interprete, di un operatore, di uno sceneggiatore. Gli americani, bisogna riconoscerlo, hanno saputo trovare un genere di film divertente, anodino, umoresco, dove alla sveltezza e leggerezza dell'azione sempre brillante, spesso si unisce una musica straordinariamente gradevole al gusto e ai costumi contemporanei. Tali film talvolta non sono che pretesti per fare della musica o della danza moderna, che del resto non è detto non raggiungano un'espressione artistica e un proprio ritmo poetico ben preciso; altre volte, attraverso un intreccio drammatico, poliziesco, o avventuroso, questi film si risolvono in una commedia o fantasia piena di trovate, vivificata da un dialogo spesso perfetto e spiritoso.

Può darsi che il gusto del pubblico, per questo nuovo genere di film a « spettacolo », non sia poi tanto casuale, ma rappresenti qualche cosa come un senso di stanchezza per certa cinematografia psicologica, romanzesca o teatrale, in cui domina l'individuo problematico nelle vesti di un grande divo. Il che non sarebbe né improbabile né del tutto ingiusto. Per tanti lati, il cinema dei grandi divi mostra da qualche tempo i segni d'una vecchiazza illustre ma sicura. Il pubblico si reca al cinema col desiderio di nuove fantasie e nuove illusioni, e trova invece sempre le stesse cose, che magari lì per lì gli strappano un applauso, ma che il giorno dopo dimentica o, ripensandoci, non può non sentirne una certa noia.

Chi lo sa. In fatto di cinema siamo abbastanza ottimisti per sperare che da queste statistiche qualcuno possa trarre la formula di un nuovo stile e di un nuovo gusto.

GINO VISENTINI

SOGGETTI IN BIBLIOTECA

RIGUARDO a quelle che possono dirsi le interferenze fra cinema e letteratura, si è ragionato a lungo: non pochi i romanzi contemporanei che secondo un giudizio superficiale si dicono ispirati a opere cinematografiche; ma si tratta sempre di una ispirazione non precisabile. Meriterebbe piuttosto andare a vedere quanti romanzi del passato, dei tempi in cui la cinematografia era ancora lontana, hanno luoghi « cinematografici ». E non « cinematografici » badando all'intreccio continuo di avventure; ma come particolare spettacolo. È pur vero che dalla lettura d'un romanzo si cavano soprattutto immagini, sicché pare di assistere, leggendo, a una rappresentazione: ci interessa ora considerare se quelle immagini abbiano veramente qualcosa del cinematografico.

L'influenza del cinema in alcuni scrittori d'oggi, non so fino a qual punto possa essere dimostrabile. Si è accennato specialmente a quella che è la moderna letteratura narrativa americana; ma sebbene questa letteratura a molti di noi sia concesso di giudicarla soltanto attraverso traduzioni italiane o francesi, tuttavia appare evidente come cinematografico venga detto di essa quello che al contrario è il risultato di esperienze molto letterarie. Così Dos Passos, così Faulkner. Non sono narratori tradizionali, ecco tutto; eppure la loro novità resta specialmente letteraria. Senza badare, poi, come alcuni altri autori ameri-

cani, e quasi direi quelli nell'intimo più nuovi, hanno poco di tutto ciò. Se la narrazione impressionista di Dos Passos ci può far venire in mente le sequenze cinematografiche, è pur vero che quell'autore raggiunge simili effetti secondo certe esperienze letterarie europee. Anderson, Hemingway, Cain, Saroyan hanno al contrario poco di tutto ciò: nemmeno approssimativamente possono rammentare la tecnica del film. Se poi alcune delle loro opere si prestano a essere ridotte per lo schermo, è altro conto: si deve ciò a certa classicità dei loro racconti, dove ogni termine narrativo è evidente e tutto racchiuso in immagini. Ogni lettore di quel breve romanzo di James Cain, che nella traduzione francese si intitola: « Le facteur sonne toujours deux fois », si è chiesto senza dubbio come mai non se ne sia avuta fino a oggi una riduzione cinematografica; ma romanzi da ridursi in film possono trovarsi in ogni secolo, anzi più fra quelli della tradizione che fra gli altri dei nostri giorni; e non saranno quelli prossimi al cinema perché al cinema si ispirò la fantasia degli autori, ma piuttosto quelle opere che altro non sono che favole dai termini ben definiti. Il cinema non fa altro che narrare visivamente una favola; il romanzo non fa altro che narrare in prosa una favola, destando in noi attraverso le parole le immagini. Molte grandi opere, se non le più grandi di tutte le letterature, ebbero la semplice e persuasiva linea della favola. Così *Madame Bovary*, così



Riduzione in film di due famosi romanzi. Sopra: Maria Gamberelli e Ennio Cerlesi nel 'Dottor Antonio' di Ruffini (Meriderfilm) - Sotto: Pola Negri e Carlo Rusi in 'Madame Bovary' di Flaubert (Europa film)

I promessi sposi, del quale non abbiamo ancora una versione cinematografica dignitosamente moderna. Forse rari sono gli esempi di romanzi italiani riducibili, per la chiarezza dei termini che racchiudono il racconto, in cinematografo. *I Malavoglia* quasi non diremmo, e di Pirandello alcune opere soltanto: non tutte, come la fortuna parziale delle poche finora ridotte in film può avere indotto a credere.

Un romanzo da cui può essere tolto uno scenario cinematografico è senza dubbio *Le confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo; ma seguendo il carattere d'un personaggio come la Pisana, non il troppo ricco intreccio del racconto. Ecco un'opera narrativa piena di avventure, che poco servirebbero se ridotte in film. Sono avventure che poco accendono la nostra immaginazione; mentre tutto il contrario può dirsi per la Pisana, che è il personaggio femminile principale. Un film sulla Pisana potrebbe essere fatto in Italia, con sicuro successo. Purché, come si è detto, non si tenesse affatto conto delle apparenti possibilità cinematografiche che ha nell'insieme tutto il romanzo. Un film su quel grande personaggio di Nievo dovrebbe invece essere lineare, e tutto inteso a descrivere cinematograficamente uno dei più vari e precisi caratteri di tutte le letterature.

Riguardo ai moderni romanzi italiani non c'è molto che possa servire alla cinematografia. Che è come dire che molta nostra narrativa non giunge ad inventar favole, ma si limita soltanto a composizioni che spesso hanno più del saggio moralistico e descrittivo che del romanzo. Eppure ridicibile è certamente *Le sorelle Materassi* di Aldo Palazzeschi; del quale una cinematografia ben avveduta e non distratta da problemi che non esistono, si sarebbe subito giovata. Così per Moravia: almeno per *Gli indifferenti* e per quel lungo racconto a intreccio intitolato *La provinciale*. Eppure resta inteso che fra cinematografia e letteratura non c'è altra parentela che quella delle favole che possono servire sia allo scrittore, sia al regista. Altrimenti si sarebbe condotti fuori strada. Si è fatto, per esempio, più volte il nome di Dostoiwsky come quello d'un romanziere adattissimo per le riduzioni in film. E, se se ne esclude forse *Delitto e castigo*, non è affatto così. Spesso il cinematografo si è avvicinato a Dostoiwsky (come del resto a Pirandello) per certa luce, per certo bianco e nero, diremmo, che è nello stile del narratore. In quella luce, che oggi è propria della migliore e meno frivola cinematografia, sono senz'altro le opere di Dostoiwsky; ma non si tratta che di rassomiglianze lontane e impre-

cisabili. Forse ciò accade soltanto perché l'arte di quello scrittore è singolarmente efficace nella pittura degli ambienti oltre che dei personaggi. E il cinematografo, si sa, prima dei personaggi ci dà sempre il quadro. Molte opere dello scrittore russo, è vero, sono state tradotte in film; ma si guardi quello che è avvenuto di *Delitto e castigo*: la fortuna è andata non all'opera genuinamente cinematografica, cioè alla riduzione americana; ma a quella specialmente letteraria, cioè a quella francese di Chenal. Tutti sanno il successo di *DELITTO E CASTIGO* di Chenal; ma era pur facile avvederci come Chenal abbia tradotto sullo schermo più che Dostoiwsky russo, quello francese, o almeno visto attraverso la cultura francese: attraverso specialmente Gide. Non è arduo forse il sospetto per cui, mentre la cinematografia americana va cercando nei romanzi soltanto una favola adatta al dramma cinematografico, quella europea non se ne giova che per certi « pastiche », i quali avranno meriti di critica più che di poesia.

Una favola non è efficace che quando la mente la segue senza i turbamenti della fotografia o della prosa. È così che il film americano domina l'immaginazione dello spettatore. È quello che accade anche nella letteratura narrativa; dove appena la prosa si fa preziosa, i personaggi e gli avvenimenti vengono ad avere molto del fittizio. La naturalezza del romanziere sta nell'essere scrittore senza parerlo. La prosa di Manzoni è letteratissima, pur in certe trascuratezze; ma nessuno avverte, leggendo la favola di Renzo e Lucia, la fatica del letterato. Del resto, le grandi favole quasi fanno dimenticare chi le inventò. Paolo e Francesca hanno acceso tante immaginazioni: di gente che non ha mai letto una riga di Dante. Eppure anche se gli effetti ultimi saranno gli stessi, favola cinematografica e favola letteraria sono diverse e lontane. Letteratura e cinema possono continuare a inventare i loro personaggi e le loro situazioni, senza che il film debba essere un poco letterario e il romanzo un poco cinematografico.

Se ciò avverrà, riguarderà più la cultura e la storia delle arti che la poesia. Come la fotografia non ha ucciso la pittura, ma l'ha resa anzi soprattutto pittura, così il film può darsi che abbia giovato alla letteratura narrativa e teatrale. E non costringendole a essere cose soltanto letterarie, ma mettendo il pubblico in condizione di non chiedere al romanzo e al dramma quello che non possono dare, che danno solo quando l'autore persegue di proposito certi effetti. Qualcuno può magari contraddirci dicendo che ora, dopo la fotografia e il cinema, la pittura e il teatro languono; ma ciò può essere vero solamente in apparenza. Del resto, anche se oggi davvero non si dovesse avere un quadro e un romanzo, è pur certo che i dilettanti di queste cose si sono avvezzi a chiedere ai pittori e ai romanziere effetti ben diversi da quello che chiedevano loro fino a trent'anni fa.

Forse teatro e romanzo stanno cercando una giustificazione intima. Intanto, è certo che nessuno leggerà trecento pagine per avere quello che una pellicola darà meglio in due ore; con minore fatica della mente e con maggiore diletto degli occhi. ARRIGO BENEDETTI



Da "Burgtheater", uno degli ultimi film di Willy Forst

I FILM COSTANO TROPPO

ESAMINANDO l'indirizzo e le realizzazioni della cinematografia europea, nella mia qualità di regista-autore-soggettista, mi persuado sempre di più che problemi di natura artistica veramente gravi non ve ne sono. Per lo meno sono tali da poter essere superati. Lo stesso non può dirsi per gli aspetti economici dell'attuale situazione cinematografica europea, aspetti di una tale complessità da rendere perplessi i produttori che intendano agire con serietà di propositi, non basando la propria opera sulla speculazione.

Potrà sembrare strano che ad occuparsi di problemi economici e commerciali sia un regista, un artista. Effettivamente è la prima volta che pubblicamente discuto di tali argomenti. Ma la necessità lo impone: tanto più che oltre ad essere un artista, sono anche un produttore e non posso né debbo ignorare le leggi economiche che ci sovrastano.

Secondo me, il fondamento della crisi cinematografica attuale non è tanto artistico quanto economico. Da più parti si parla di mancanza di soggetti, di bisogno di novità, di creazione di forme nuove, di arte cinematografica: tutto questo può essere; ma una cosa sola è certa: oggi siamo dominati da un problema economico che deve essere affrontato, problema vitale che io identifico nettamente nel *costo* della produzione, nella sete, cioè, di grandezza che sembra oggi dominare tutta l'industria cinematografica mondiale.

È dunque necessario che torni la possibilità - in Europa come negli Stati Uniti - di una produzione a costo molto inferiore a quello che ieri era eccezionale e che oggi tende ad essere normale; e questo non porterebbe affatto ad un abbassamento del livello artistico della produzione. Al contrario. Spesso la febbre del mastodontico, del grandioso, del colossale avvelena le possibilità artistiche della interpretazione, della trattazione stessa di un soggetto. Ci si perde nel grande e non si cura più il dettaglio;

Nel numero scorso Frank Lloyd parlava del ritorno ai grossi film. Ora Willy Forst afferma la necessità di costi più bassi. Due punti di vista, l'americano e l'europeo, sostenuti da due registi che sono nel medesimo tempo produttori. "Cerchiamo di sopperire con intelligenza e con gusto alla mancanza del grandioso. Non perderemo nulla" - dice Willy Forst.

ci si affida alle magnificenze sceniche o all'effetto delle masse e si trascura di rendere artisticamente alta la scena che potrebbe in eguale misura interessare ed appassionare le folle.

In questi ultimi anni la lotta mondiale, intesa all'accaparramento del favore del pubblico e dei diversi mercati, la si è basata quasi esclusivamente sulla grandiosità dei soggetti. I costi si sono moltiplicati, per cui anche il successo ha reso problematico l'ammortamento dei capitali investiti. Negli anni scorsi solo raramente assistevamo a film di una tale grandiosità: oggi tutte le Case hanno come obiettivo la grande produzione, l'alto costo, il grande (tanto problematico!) guadagno. In ogni caso si tenta di accostarsi al grande pubblico.

Sia consentito ad un viennese di citare in primo luogo l'esempio della produzione austriaca. Nel nostro paese, così piccolo, anche tenendo presenti possibilità di collocamento derivanti dalla lingua, ben difficile riesce di rimborsare il costo di un film prodotto sulla base di generosi preventivi, pur non essendo in alcuna maniera diminuito l'interesse del pubblico per lo spettacolo cinematografico. Ma anche per le nazioni più grandi della nostra, per l'Italia, la Francia, la Germania o l'Inghilterra, il problema si pone egualmente: il rischio aumenta con l'ampliarsi ed il diffondersi di preventivi mastodontici.

Si crede che le difficoltà economiche possano

essere superate e vinte dalla esportazione e che, solo con questo mezzo, sia possibile controbattere la produzione americana che si basa sempre più sul gigantesco. Questa è una possibilità, ma solo una possibilità. In ogni caso si corre fatalmente il rischio di uccidere l'originalità della produzione. I distributori di film, infatti, desiderano che si tenga conto - quando un soggetto deve varcare più frontiere della mentalità specifica di ogni paese al quale il film può essere destinato. Questa richiesta - commercialmente comprensibile - urta contro la necessità di ogni produttore serio e consapevole delle proprie responsabilità artistiche. Seguendo la volontà dei noleggiatori si finisce col dar vita ad un prodotto anonimo, privo di ogni originalità e di ogni carattere, per lo meno estraneo a quello che è il temperamento specifico del paese produttore. Posso dire questo per esperienza. Nelle mie recenti produzioni (SERENATA, ad esempio) in un dato momento mi si è chiesto di *adattare* sceneggiatura ed interpretazione a mentalità che erano completamente diverse da quella tedesca. Alcune situazioni, mentre rispondevano perfettamente alla sensibilità del mio paese, contrastavano invece con i principi della censura di altri paesi: di qui la necessità di apportare modifiche che finivano col diminuire l'efficacia di alcuni momenti e di alcune azioni.

Né tale problema è soltanto europeo: anche gli americani lo sentono ingigantire. Il pur vastissimo mercato degli Stati Uniti non è più sufficiente, come una volta, all'ammortamento del costo di produzione; oggi anche il mercato europeo è una necessità assoluta per Hollywood. Ed ecco tutti gli accorgimenti per cercar di vincere gli ostacoli, realizzando soggetti a noi vicini, sforzandosi di avvicinare interpretazione e sceneggiatura al nostro modo di vedere e di sentire, oppure affidandosi a gigantesche produzioni che possano dominare e conquistare per la loro esteriore magnificenza spettacolare.

Non intendo con questo affermare che la produzione non possa anche lanciarsi sulla via delle grandi opere: in ogni epoca le abbiamo avute e ci hanno interessato moltissimo. Film come I LANCIERI DEL BENGALA - le cui spese di produzione sono state enormi tanto che, malgrado il grande successo commerciale, ritengo siano state appena coperte ed in ogni modo non abbiano consentito utili cospicui - si faranno sempre; è bene, ed è necessario anzi, che siano fatti. Rappresentano pietre miliari nella storia della produzione cinematografica internazionale, esperimenti atti a condurla innanzi: come ne fece l'Italia con l'indimenticabile CABIRIA.

Ma è il pericolo della mentalità nuova dominante che può causare crisi paurose nel nostro mondo. Io ritengo fermamente che uno sforzo di volontà e di intelligenza debba oggi essere compiuto per trovare nella realizzazione artistica il movente all'interesse del pubblico. Occorre che la massa dei film - anche destinati a mercati diversi - raggiunga il proprio obiettivo per le qualità intrinseche del prodotto più che per gli aspetti grandiosi, spettacolari di esso. Altrimenti non salviamo l'industria: la portiamo diritta al baratro. Appena appena gli americani riescono a salvarsi servendosi di un trampolino che li lancia fortemente (il mercato interno); noi non abbiamo un simile trampolino ed è, quindi, pericoloso in sommo grado affidarsi ad una identica direttiva.

Rientriamo perciò nelle nostre possibilità, portiamo il costo dei film ad un livello che sia più normale, cerchiamo di sopperire con intelligenza e con gusto alla mancanza del grandioso. Non perderemo nulla: oserei dire che ancora una volta segneremo la strada che deve essere seguita.

WILLY FORST

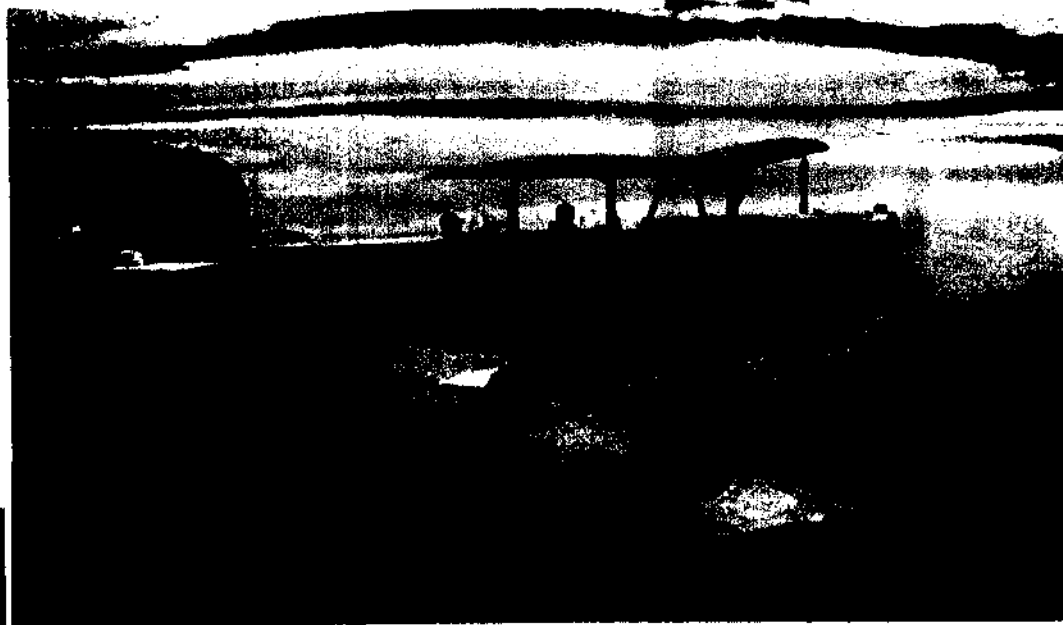
Elmer F. Dyer, il famoso specialista di prese aeree con la sua macchina Akeley



FILM D'AVIAZIONE

DA QUALCHE tempo i film di aviazione sono un po' in ribasso; non se ne vedono più come prima. Ma il cinema è fatto così: ogni tanto scopre un ambiente e lo sfrutta fino alle ossa. Le vicende si susseguono simili, i drammi si basano su intrecci psicologici che sono fondamentalmente sempre gli stessi; poi si scopre, magari, sul nudo scheletro dell'ambiente tanto sfruttato, un lieve soffio di vita, sfuggito ai voraci cacciatori, ma importante. Anzi, l'unico importante.

Non si può negare, tuttavia, che il tema dell'aviazione abbia suscitato, nei manipolatori di film, idee ed emozioni

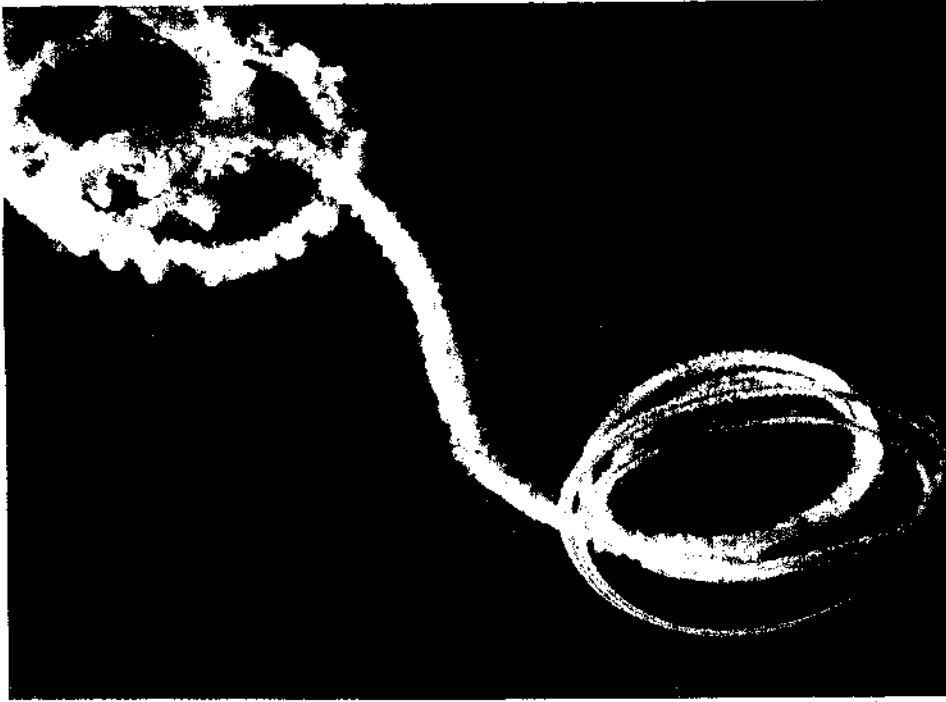


non sempre peregrine. Ma è accaduto che gli avvenimenti hanno superato l'immaginazione e la realtà è andata oltre la fantasia. Basterebbe citare le gesta degli aviatori italiani in A.O. o in Ispagna, oppure la meraviglia dell'ultima trasvolata atlantica. I finti eroi del cinematografo i quali - sebbene perfetti d'equipaggiamento, munitissimi di occhiali, casco, paracadute - non si sono mai allontanati dal teatro di posa, hanno pensato che questo non è il loro momento perché è il momento degli eroi veri: il cinema, se vuole, prenda questi. E allora ecco che tornano in onore gli oscuri di ieri, quelli che in realtà compivano le acrobazie, i voli straordinari che il montaggio attribuiva poi ai protagonisti. Perché sottoporsi a rischi - si diceva - se gli effetti possono ottenersi in modo facile e piano?

'Volo di notte' (M.G.M.)

Tuttavia, nei film di aviazione c'è una persona che si è sempre dovuta impegnare: l'operatore. Sia che egli abbia piazzato la sua macchina al supporto della mitragliatrice dell'apparecchio, sia che egli effettui la presa attraverso un finestrino o legato nel galleggiante di un idroplano, deve aver coraggio e nervi a tutta prova. L'acrobazia dell'aeroplano da riprendere richiede, per l'effetto, una corrispondente acrobazia dell'operatore il quale deve sempre essere presente a se stesso e compiere il proprio lavoro con la massima intelligenza, senza parlare della conoscenza della teoria e della pratica fotografica, necessarissime per risolvere ogni problema con la prontezza corrispondente alla velocità stessa con cui, durante il volo, può presentarsi.

'Tempesta sulle Ande' (Columbia)



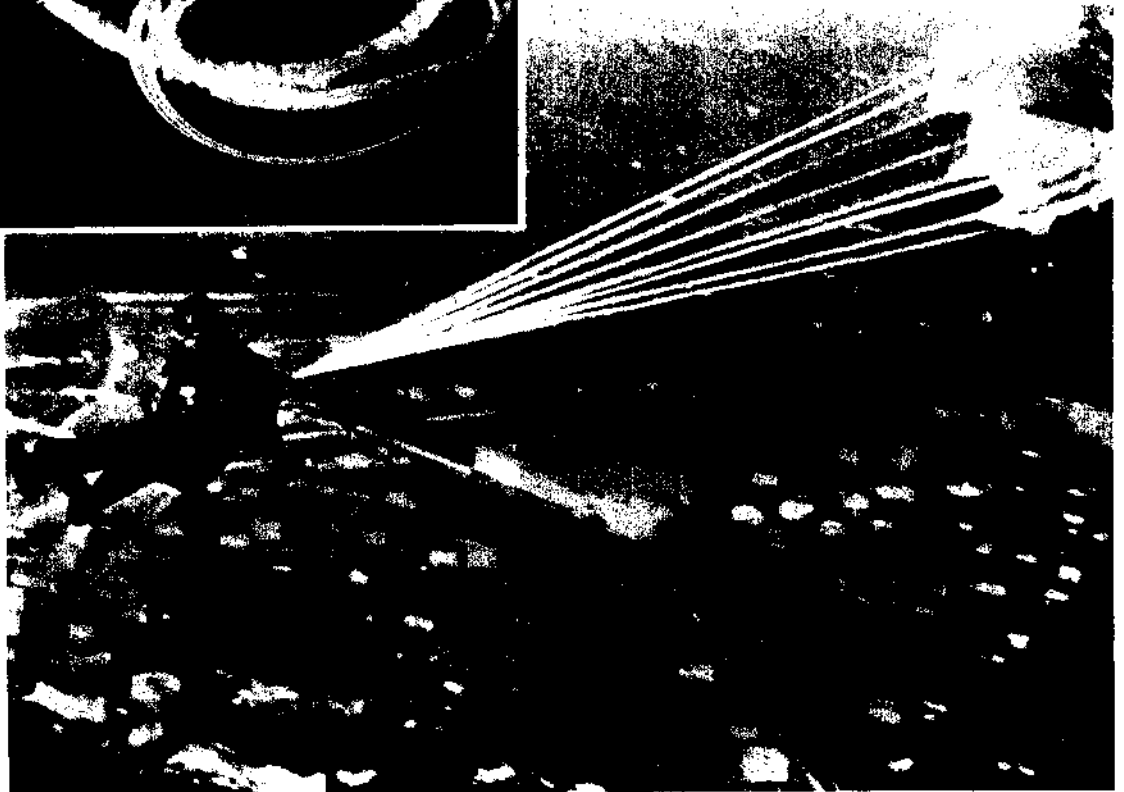
'Armate azzurre' (Cines)

In Italia sono rimaste celebri le prese di Martelli durante i voli sulla «tenda rossa» alla ricerca dei naufraghi dell'aeronave *Italia*; in America, la serie numerosa dei film di aviazione ha creato veri e propri specialisti di prese aeree. Tra questi i più famosi sono: Elmer F. Dyer, Harry Pier, ai quali si debbono le scene aviatorie di film come *ANGELI DELL'INFERNO*, *ALI*, *DIRIGIBILE*, *LA SQUADRIGLIA DELL'AURORA*, *FLIGHT*, *THE GREAT AIR ROBBERY*, ecc. Essi hanno anche, in riviste tecniche, espresso sovente la loro opinione e dato indicazioni molto utili sulla pratica del loro rischioso lavoro. Ma, accanto all'operatore, un altro elemento va segnalato e considerato: il pilota dell'aeroplano che serve ad effettuare la presa. Egli deve avere ciò che gli americani chiamano *a good camera sense*, cioè «una buona coscienza della macchina da presa». È necessario che, durante il volo, egli badi ad offrire all'operatore i migliori punti di presa a distanza utile, curando che il suo aeroplano non rechi alcun disturbo. Inoltre deve far correre l'apparecchio lungo una traiettoria possibilmente dolce e regolare per evitare salti e oscillazioni. Ma, spesso, questa traiettoria dolce e regolare si trasforma in scivolate d'ala o in giti della morte; e ciò per la necessità di rimanere a contatto col soggetto della presa o per cambiare il punto di vista. (La macchina da presa che si usa più generalmente è quella di Akeley, caratterizzata da una grande agilità nell'inseguimento del soggetto. Altre macchine specializzate per la presa aerea sono l'Avia

e la Fairchild Aereal Camera, benché si possano usare anche le macchine normali).

Dove pilota e operatore appaiono indiscussi dominatori e titolari di quella gloria che nei film spettacolari va all'attore protagonista, è nei documentari effettuati per compiere rilievi geografici, geologici o, in generale, fotogrammetrici. La loro opera, in simili casi, diventa veramente preziosa e allora son grati al cinematografo anche i suoi nemici. Ma sovente molte pellicole prese, diciamo così, per scopi «puri» finiscono nelle rapaci mani dei montatori, felicissimi di poter con esse aumentare l'interesse del film spettacolare. Quando non capita, poi, di vedere documentari aviatori che, come quello di Byrd al Polo Sud, sono più emozionanti di un dramma.

DOMENICO MECCOLI



Sopra: del documentario di un lancio col paracadute effettuato da Freri. Sotto: 'Tempesta sull'Asia' (Columbia)

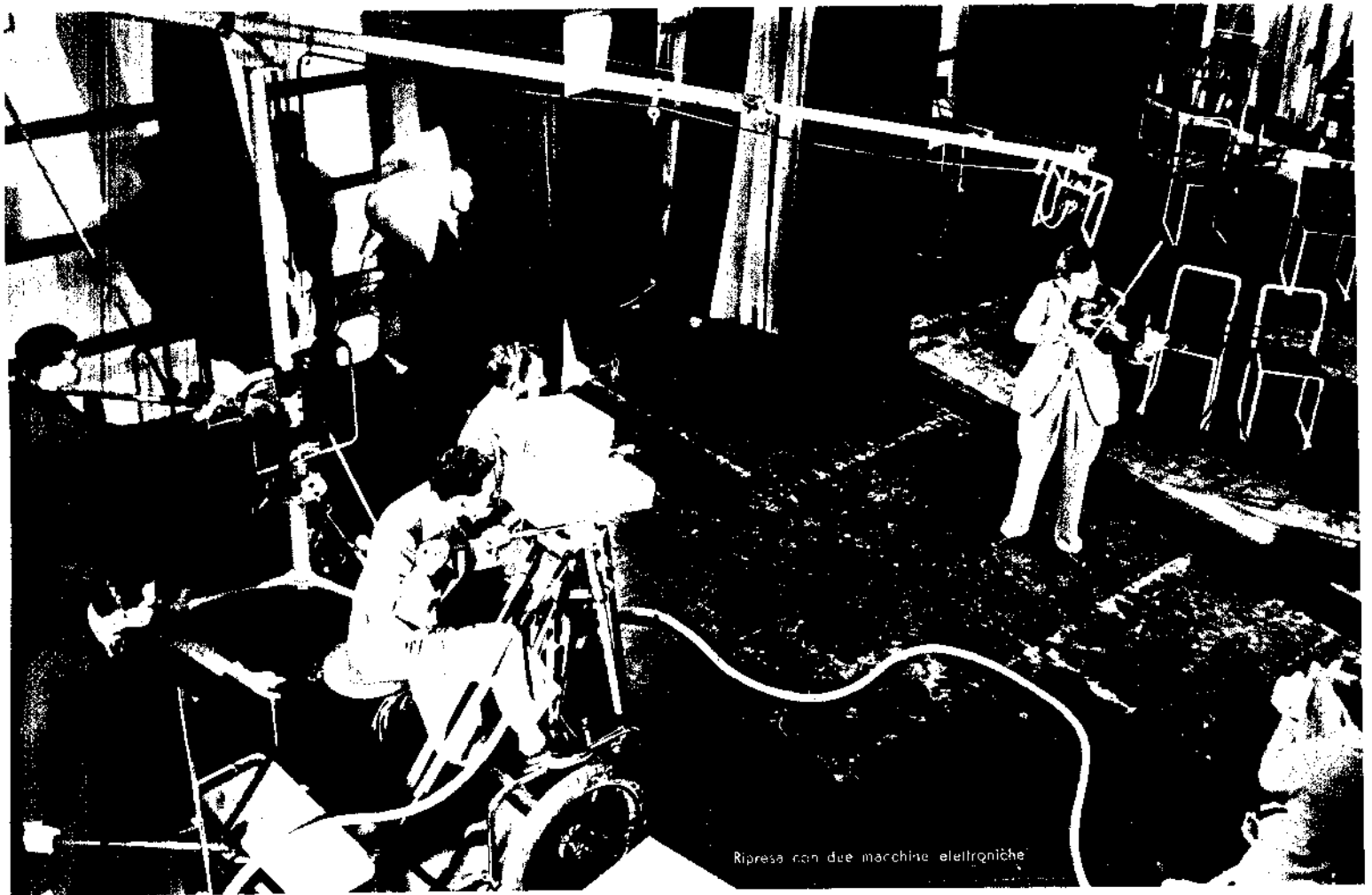
Abiti e capelli



Come si vestono e come si pettinano le attrici americane? Si può rispondere con una parola: con semplicità. Guardate ad esempio la pettinatura di Anita Louise (in alto a destra): il suo volto fotogenico è incorniciato da capelli biondi, ondeggianti sulle tempie, raccolti in riccioli sulla nuca. Niente altro che due semplici ondulazioni laterali; tutto il resto è liscio.



«La semplicità aggiunge bellezza a bellezza» dice l'attrice che nasconde il suo volto grazioso (sotto a sinistra) per mostrarci con quale tranquilla naturalezza cadono i suoi capelli sul collo. La dolce e signorile Virginia Bruce (al centro) preferisce una ondulazione vaporosa e labile che molto si accorda alla soffice pelliccia che le avvolge le spalle. Ann Sothorn (in alto a sinistra) ama il bruno: bruno è infatti l'abito di crespaccio liscio con poche e semplici guarnizioni. Soltanto al suo cappello a turbante è aggiunto un velo annodato sulla nuca. Come il turbante, anche la borsa è marrone ornata di un nodo in pelle di camoscio. Ed ecco infine Barbara Stanwyck (sotto a destra) che porta l'ultima novità in fatto di pellicce di volpe azzurra.



Ripresa con due macchine elettroniche

SONO PASSATI quindici mesi da un avvenimento che ha rappresentato, per il vasto mondo degli entusiasti della televisione, una data di speciale importanza. Il 2 novembre 1936, infatti, furono iniziate le regolari trasmissioni televisive dalla stazione di Alexandra Palace di Londra e nel novembre scorso l'anniversario è stato commemorato con grande rilievo fra l'entusiasmo del pubblico. Sono naturalmente le qualità intrinseche della televisione che hanno soprattutto contribuito a portare in tutti i suoi rami una serie di grandi e sostanziali progressi e a diffonderne, in uno spazio di tempo così breve, la conoscenza fra il pubblico. Dal punto di vista tecnico possiamo dire che la Stazione Marconi, impiantata nel novembre '36, non ha subito ancora dei cambiamenti, dato che al momento dell'installazione essa rappresentava veramente l'ultima parola: i dirigenti si preoccupano di mantenerla sempre in completa efficienza, non essendovi la necessità di intraprendere nuovi sostanziali lavori od operare complesse modifiche e sostituzioni. Anche qui succede in parte quanto è già avvenuto nel campo della radiotecnica dove, ferme restando le installazioni più importanti dei complessi di trasmissione (preamplificatori, amplificatori intermedi e di potenza, pannelli di smistamento, filtri), la tecnica si indirizza soprattutto a perfezionare le parti mobili o di ricambio nell'impianto; così nel campo di una trasmittente televisiva, saranno speciale oggetto di studio da parte del personale della stazione, come da parte delle grandi case fornitrici delle principali parti elettriche di ricambio, le valvole, gli iconoscopi, le cellule fotoelettriche e, non ultimi, i complessi elettrici e meccanici rappresentati dalle «camere» di ripresa a carrello. In quanto ai cavi coassiali - che hanno il difficile e delicato compito di trasmettere, senza attenuazioni troppo sensibili (data la frequenza altissima in gioco, dell'ordine di qualche decina di migliaia di kilocicli al secondo) né interferenze troppo disturbanti, la corrente televisiva che dalla macchina da presa arriva, dopo opportuni smistamenti e amplificazioni, al dipolo trasmittente, - essi rappresentano, per la loro grossezza e limitata flessibilità, un inconveniente, soprattutto durante la trasmissione di uno spet-

QUINDICI MESI DI ESPERIENZE

tacolo all'aperto e in movimento. Si è cercato quindi, con notevoli risultati tecnici e pratici, di migliorarne la struttura e di aumentarne al massimo possibile il campo di applicazione.

Televisione in casa

Per quanto riguarda gli apparecchi di ricezione, i loro progressi in questi ultimi mesi hanno fatto passi miracolosi, soprattutto dovuti alla perfezionata tecnica dei tubi catodici. Siamo ormai passati dal piccolo schermo di cm. 18 x 24, considerato fino all'anno scorso come la superficie media alla quale si dovesse adattarsi per assistere ad una ricezione di carattere domestico, a quello 75 x 50, senza voler poi tener conto delle proiezioni su grande schermo, per le quali si è già arrivati a superfici dell'ordine di m. 2,50 x 1,50. L'unico punto ancora lamentato quasi unanimemente dal pubblico è il prezzo degli apparecchi riceventi: si vorrebbe costassero non oltre le 15 o 20 sterline mentre oggi i prezzi minimi si aggirano sulle 35 sterline. Però giova aggiungere subito che un radioamatore dotato di una certa esperienza di montaggio di circuiti, può benissimo costruire da sé un discreto apparecchio, spendendo non più di cinque, sei sterline, a cui bisogna aggiungere la spesa per l'acquisto del tubo catodico che da solo costa una quindicina di sterline.

I programmi: divertimento e attualità

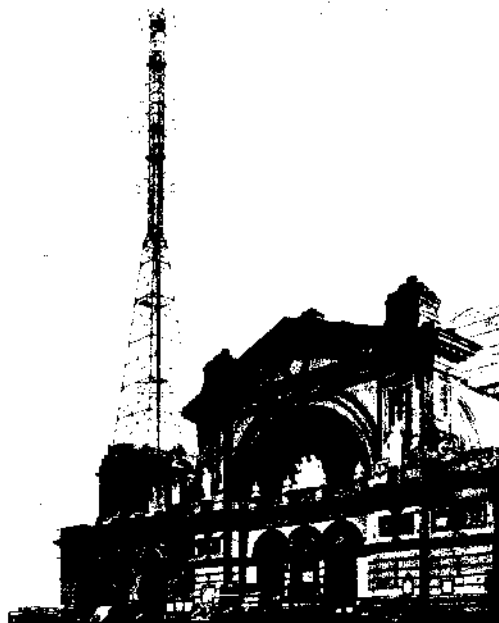
Ma non sono soltanto circostanze di carattere economico o tecnico che rappresentano le prime, grandi, inevitabili difficoltà da superare, quando una nuovissima attività scientifica deve entrare nella sua pratica e quotidiana applicazione, con un regolare servizio ad uso del pubblico. Un altro arduo problema ci si presenta nel campo della televisione, e riguarda i programmi delle trasmissioni. Può sembrare infatti, a prima idea, che l'aver in-

tegrato, con l'immagine, il suono e la parola di una trasmissione radiofonica abbia annientato tutte le barriere artistiche, sceniche e pratiche che troppo volte si sono lamentate in passato; ma se da un lato la possibilità di cogliere anche la visione ha allargato notevolmente certi campi di applicazione, un mucchio di circostanze sia tecniche che pratiche, e di impedimenti organizzativi riducono in modo assai sensibile questo vantaggio. Contro queste difficoltà hanno dovuto lottare i dirigenti di Alexandra Palace e, ad un anno di distanza, bisogna riconoscere che essi le hanno brillantemente superate.

Interessare il pubblico con programmi variati: ecco uno dei punti fondamentali sui quali si sono concentrati gli sforzi degli organizzatori; cercare anche nella normale trasmissione quotidiana di svincolarsi dal solito luogo comune del mediocre solista o del poco divertente conferenziere; oltre a ciò essere presenti, se e quando possibile, a ogni grande cerimonia, o festa, o manifestazione cittadina, militare o sportiva, e cercare di insinuare l'occhio scrutatore della camera elettronica in luoghi ed ambienti la cui inaccessibilità ha corrispondentemente acuito la curiosità e l'interesse del pubblico.

Si può dire che oltre alla quotidiana normale funzione di trattenimento artistico, di specifica divulgazione, o di notiziario, il programma di televisione ha la possibilità di sfruttare alcuni speciali settori dell'attività di una nazione, assumendo in corrispondenza un carattere di cronaca eccezionale, di documentario. Bisogna tuttavia aggiungere che anche qui, come nel caso del cinematografo, non è sempre possibile avere le condizioni di luminosità necessarie per una buona ripresa, soprattutto negli spettacoli all'aperto, ma vogliamo notare che anche sotto questo aspetto l'altissimo grado di sensibilità ottica al quale sono arrivate le attuali camere elettroniche permettono già di portare la televisione in condizioni di vantaggio rispetto al cinematografo, che non può talvolta svolgere soddisfattamente la sua mansione, soprattutto per ragioni di carattere fotografico.

Quanto agli interni, i risultati migliori si hanno naturalmente, con le trasmissioni fatte dallo studio,



Impianto Marconi di televisione

la cui attrezzatura luminosa è stata appositamente preparata per ottenere il migliore rendimento; ma questo non esclude che si siano già rese possibili trasmissioni da altri locali (come accenneremo più avanti) con la sola aggiunta di alcune sorgenti luminose di rinforzo.

In questo primo anno di esercizio della stazione inglese non sono mancate le trasmissioni di fatti di assoluta eccezione, il che ha aumentato talmente l'interesse che alla British Broadcasting Co., la quale gestisce questo servizio, giungono continuamente richieste e reclami da parte di abitanti di altri centri perché si provveda a installare anche nella loro zona una stazione trasmittente televisiva. Infatti, i possessori di apparecchio ricevente televisivo hanno potuto assistere, rimanendo in casa, alla grandiosa processione per l'incoronazione del Re, alla cerimonia del Cenotafio durante i due minuti di silenzio per la commemorazione del giorno dell'armistizio, e al solenne insediamento del Lord Mayor. Inoltre, la stazione di Alexandra Palace ha eseguito varie trasmissioni dallo zoo di Londra ritraendo scene e momenti particolarmente interessanti nella vita degli animali. Ai primi di ottobre è stato fatto un esperimento di trasmissione di una corsa automobilistica che si svolgeva al Crystal Palace, e i risultati sono stati assai soddisfacenti. Il corrispondente del *Daily Telegraph* da Brighton, Marsland Garner, scriveva di aver potuto seguire perfettamente la corsa, riconoscendo anche quasi sempre le macchine durante i rapidi passaggi; egli citava anzi il nome di Trossi che al volante della sua rossa

Maserati era particolarmente segnalato, chiudendo brillantemente la competizione con un elettrizzante duello ad altissima velocità col campione inglese Goodacre. Qualche volta è stata anche trasmessa, approfittando della presenza di buoni giocatori, qualche partita di golf, che gli appassionati hanno potuto seguire perfettamente; e così pure è avvenuto per gare di calcio e di pattinaggio.

Teleteatro e telecinema

È da segnalare poi il tentativo di portare un lavoro teatrale completo sulla ribalta dello schermo televisivo. La trasmissione del *Grande viaggio* di R. C. Sheriff ha esaurientemente dimostrato, pur con le incertezze e imperfezioni della prima prova, che un nuovo campo interessantissimo rimane da sfruttare alla televisione nella divulgazione del patrimonio drammatico. «La televisione è una nuova arte», hanno scritto i giornali inglesi, augurandosi che simili spettacoli possano ulteriormente svilupparsi e perfezionarsi. Sotto questo aspetto, anzi, non mancano le apprensioni, in quanto che qualcuno già intravede il pericolo che coll'organizzazione di più vaste trasmissioni teatrali per televisione, il teatro stesso ne abbia a risentire un grave contraccolpo. Di tali preoccupazioni si è fatto interprete un giornale belga di Liegi, che tempo fa così concludeva una sua nota al riguardo: «La morte del teatro? No. Noi assisteremo semplicemente ad un'evoluzione, a un allargamento dell'arte drammatica, ma soprattutto a un raggruppamento delle sue forze sotto il segno della televisione».

Ma un'altra gradita sorpresa è stata fornita agli abbonati telericeventi: è stata loro presentata in vari aspetti la vita e l'attività di un grande stabilimento di produzione cinematografica. La camera elettronica, entrata negli studi di Pine-wood, ha potuto rivelare cose e persone che normalmente sono precluse al grosso pubblico: l'attività di vari registi, tra i quali Alessandro Korda, di notissimi attori, per es. Maurice Chevalier. Questa iniziativa è stata naturalmente accolta con grande entusiasmo dal pubblico, in modo da persuadere i dirigenti a ripetere più volte tale genere di spettacolo. Ma subito le cose si sono complicate perché alcune grandi Case hanno proibito ai loro attori di farsi «teleriprendere» per non togliere agli occhi del pubblico quella aureola di mistero che li circonda, importante soprattutto da un punto di vista pubblicitario. Diciamo per incidenza che di tale ingiunzione è stato vittima anche Robert Taylor.

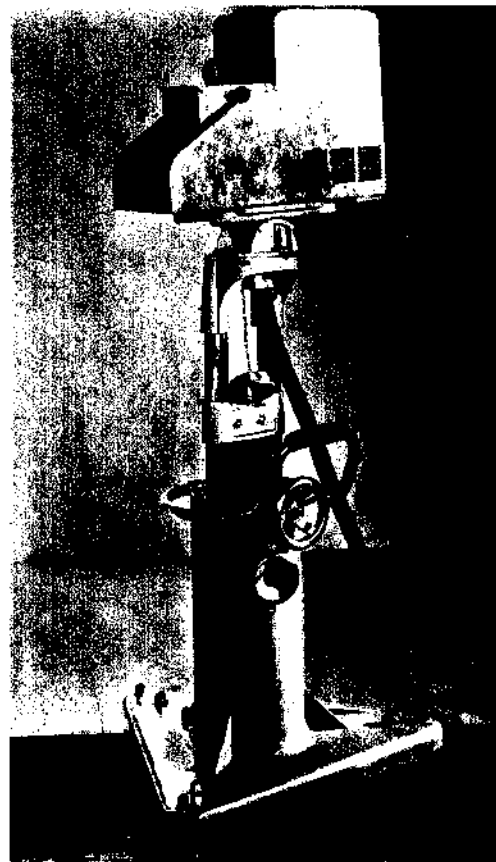
Tuttavia, la nascita della televisione e la sua regolare applicazione come servizio, del quale in ogni paese si sente ormai il bisogno, ha portato con sé una somma di complessi problemi che, prescindendo dal campo strettamente scientifico, creano nuove esigenze, impongono nuove regolamentazioni, sollevano nuove tendenze o nuove divergenze che devono in ogni modo trovare il loro componimento.

Chi paga le trasmissioni?

Un punto della questione risulta ancora delicato e difficile e, come spesso avviene, riguarda il lato economico. Le 180.000 sterline stanziare l'anno

scorso in Inghilterra per la messa in funzione della nuova stazione sono state in gran parte assorbite dalle spese di installazione, mentre quelle di esercizio da ormai vari mesi devono essere sopportate da speciali fondi di riserva della B.B.C., non potendo le quote pagate dai 10.000 circa possessori di apparecchi di televisione bastare al bilancio dell'esercizio. Un accordo è ora allo studio per ottenere uno speciale sussidio anche dall'Amministrazione delle Poste.

Resta comunque assodato che col prossimo prevedibile sviluppo di questo ramo così interessante della tecnica, con la possibilità di aumentare notevolmente il numero degli abbonati riuscendo a mettere sul mercato apparecchi riceventi non più bloccati da prezzi proibitivi, e infine con una più perfezionata organizzazione generale, grazie all'esperienza del primo periodo di regolari trasmissioni, anche lo spinoso problema finanziario si orienterà verso la sua graduale e regolare soluzione. Ed è un'esperienza, questa, che potrà essere certamente di indicazione nella prossima attuazione della prima trasmittente italiana di Roma, in modo che tutte le principali esigenze e i più importanti servizi possano organizzarsi e trovare, in un tempo relativamente ristretto, regolare svolgimento e soddisfacenti soluzioni. ARRIGO USGLI



Camera elettronica Marconi

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA -

ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

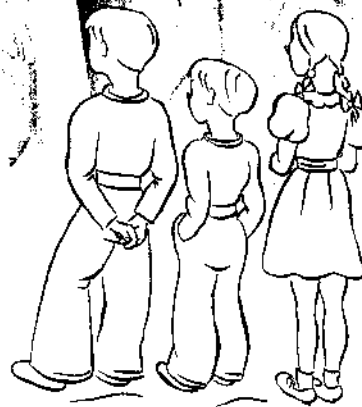
(rischio sospensione lavorazione, per morte, infortunio o malattia degli attori, o per danni agli impianti, pellicole e materiale di scena; infortuni di tutto il personale)

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI:

AGENZIA GENER. DI ROMA

VIA DEL TRITONE 142
TELEFONI N. 487-851
487-852 - 487-853 - 487-854

TRE RAGAZZI VISITANO



HOLLYWOOD

Patience, Richard e Johnny Abbe, figli del noto reporter fotografico internazionale James Abbe e di un'attrice di Broadway, Polly Platt, hanno vissuto in quasi tutte le parti del mondo, parlano tutte le lingue e sono stati testimoni curiosi di molti avvenimenti importanti. Nel 1936 (Patience aveva undici anni, Richard dieci e Johnny otto) i tre piccoli giuramondo scrissero in collaborazione ciò che era loro accaduto in Francia, Austria, Germania, Russia e Inghilterra fino alla loro scoperta dell'America, nel 1935. Straordinariamente divertente. Intorno al mondo in undici anni è stato il massimo successo librario americano dell'autunno '36; se ne vendettero fino a 20.000 copie in 20 giorni. Divenuto famoso, il simpatico trio è andato, com'era inevitabile, a Hollywood. E quest'anno ha visto la luce Of all Places! (Che posto incredibile!) pubblicato dalla Frederick A. Stokes Company, New York, il primo candido reportage infantile di Hollywood. Ma si tratta di un candore tutt'altro che ingenuo, anzi dirommno acuto, spietato, e pieno di un naturale buon senso nell'osservazione della vita e dei costumi nel paese del cinema.

HOLLYWOOD è uno strano posto. Tutti hanno l'aria di essere in vacanza, e sebbene non ci siano spiagge, le donne vanno in giro in pantaloni con lunghi soprabiti e portano in testa fazzoletti colorati. Ma questo non nasconde il fatto che quasi tutti i capelli siano tinti in biondo o in rosso. Una quantità di gente porta gioielli da sera con il pigiama. Le donne non fanno una bella figura, sempre in calzonni; sembrano trasandate, o somigliano a uomini, specie le grasse. Papà ha detto, tutte le volte ch'è stato qui, che non c'è bisogno di cercar le donne belle. Ce n'è dovunque, e fanno le cameriere e così via. Ma noi abbiamo guardato e concludiamo che nessuna donna è bella con i capelli tinti. Molte hanno troppo colore sul viso e quando non portano colore hanno visi bianchissimi con

bocche che sembrano sanguinanti. In Europa tutti riderebbero di questa gente. Naturalmente ci sono anche alcune ragazze carine, ma vanno in giro in pigiama, mentre i pigiami si dovrebbero portare solo nei giardini, nelle piscine, sulla spiaggia e nelle gite di fine settimana. Le donne raffinate non portano pigiami e pantaloni da uomo per strada. Inoltre, solo le donne ben fatte dovrebbero portare il pigiama.



Richard, Patience e Johnny col Clark Gable di "Parne"

Hollywood è un posto così. A poca distanza è Los Angeles, dove abita la gente che ci sta da tanti e tanti anni. Si arriva a Hollywood e sembra di entrare in un luna-park, tranne se si guarda sulle colline e si vedono le belle case, oppure se si passa in qualche strada dove vivono famiglie. Ma le case sulle colline fanno pensare a un luogo di villeggiatura estiva; non sembrano vere. O meglio, non sembra che siano lì per rimanerci. Ma intanto ci sono.

C'è gente che è qui da 27 anni, sebbene le colline si siano coperte di case da quando Rodolfo Valentino vi fece costruire il suo «Nido di Falco». Hollywood è molto giovane. È come un bambino, e ogni anno la gente dice: Dio, com'è cresciuto! Hollywood, così dicono, è cresciuto come un fungo. E vi stanno sempre costruendo o demolendo qualche cosa, e ricostruendo o rifacendo tutto da capo. Le case appaiono e scompaiono come per incanto, la notte. Mamma dice che non c'è altra città nel mondo tranne Mosca dove si costruisca tanto. Ma non è come in Francia dove costruiscono prima una chiesa e poi le case intorno, e la chiesa è la costruzione più grande. Tutt'intorno qui ci sono palme, che sembrano grandi ananas, oppure sono altissime e in fila come una parata, e non si vedono tante specie d'alberi come nel Connecticut e nel Colorado; solo eucalipti, che sono altissimi e molto tristi, come se volessero crescer sempre di più per sfuggire qualche cosa che a terra li disturba.

A noi tre piace la California e l'Oceano Pacifico e le sue lunghe spiagge con sopra palazzi e piccole capanne, ma preferiamo il Colorado perché laggiù ci sono ranch con dentro tori, vacche e pecore e animali selvaggi. Qui a Hollywood gli animali selvaggi si vedono solo in gabbia, tutti attori o in via di diventarlo. C'è anche una fattoria di cani addestrati, e una fattoria di coccodrilli e una di struzzi, e questi animali faranno tutti una volta o l'altra del cinema.

A Hollywood c'è l'Hollywood Boulevard e il Sunset Boulevard, e altri boulevards e una quantità di strade con nomi di fiori e ad ogni passo c'è rischio di cadere in uno studio cinematografico. Sono tutti qui, o a Culver City o a Burbank. Quando ci si abitua a questo posto, si comincia a vedere che è una città circondata da piccole montagne e che su un lato c'è il mare. Gerald Fitzgerald ci ha procurato un volo in un pallone, così siamo saliti in aria sopra il lido e tutti sembravano moscerini che strisciavano in terra.

Si può anche salire sull'Outpost e guardare la città di Los Angeles e Hollywood e Beverly Hills e Brentwood e ogni cosa, e si vedono luci colorate dappertutto e come disse la zia Enid Gracey sembra il cielo capovolto. Quel che sembra veramente è una Notte d'Arabia piena di gioielli. È il panorama più straordinario del mondo e finché uno non l'ha visto non ha visto niente. E uno può perdonare tutto, se ha qualcosa da perdonare, quando vede una città che la notte è così bella, perché immagina che non potrebbe sembrar così se ci fosse dentro qualcosa di male. Ma invece Hollywood è come tutto il resto. Qualche volta una cosa può sembrare a un modo, ed essere interamente diversa da quel che si crede.

Los Angeles è la città più grande del mondo dopo alcune altre. Marion Chase ci disse che Louis Bromfield, che scrive libri, disse una volta che Los Angeles sono sei sobborghi in cerca di una città. Be', non cercano certo Hollywood, perché Hollywood non è una città. Non ha grattacieli come New York, non ha ferrovia sotterranea, ha solo tram e autobus e tutti dicono: «È impossibile vivere qui sen-



Tre ragazzi prendono una bibita con Shirley Temp e nello studio della 20th Century Fox

za l'automobile». Quando si viene qui pare che si debba avere un'automobile, molti soldi, così che nessuno possa disprezzarti, e affittare una casa molto elegante o vivere molto elegantemente. Se non si fa questo si è semplicemente nessuno. E quando si è nessuno a Hollywood tanto vale esser morti. Se non si sopporta di esser nessuno, s'intende. Chi ha delle relazioni importanti, o arriva a farsele, ha qualche possibilità.

A Hollywood si è nessuno quando non si pensa che a vivere e non si cerca d'incontrare persone utili; allora nessuno ti conosce tranne persone che sono altri nessuno. E così siete tutti nessuno. Ma questa gente è la più felice perché le importa solo di vivere e ne è contenta. Se uno comincia a voler essere qualcuno, deve conoscere molta gente di cui non gli importa niente, e solo perché si possa scrivere nei giornali che lui stava con tizio o con caio. Questo ti mette in una specie di trappola e non ti senti più libero.

Quando mamma telefonò alla *Universal*, disse: «Potremmo venire al vostro studio?». E una donna chiese: «Avete credenziali?». Mamma disse: «Sì, dell'*Atlantic Monthly* e della *Pictorial Review*». Quella donna chiese: «Siete stati all'ufficio di collocamento Hays?». «No» rispose mamma. E quella ragazza disse: «Be', figlia mia, è meglio che ci andiate, altrimenti nessuno qui giocherà a palla con voi». Allora il nostro caro amico Beulah Livingston mandò un telegramma dicendo chi eravamo. Noi crediamo che quella donna non voleva darsi delle arie con noi, ma ci prese probabilmente per della gente che cercava di farsi strada.

Ci sono qui molte persone notevoli che tentano di farsi strada, ma cominciano come noi a telefonare a una quantità di teste di legno, e non fanno un passo. Certa gente sta qui molto tempo, ma nessuno se ne occupa, anche se in altre città è gente in vista; allora se ne va col cuore in pezzi e a Hollywood non importa un fico. Spesso questa gente va via perché qualche furbo gli dice di andarsene, e di convincere poi gli «studi» a richiamarli. Pare che Hollywood voglia solo la gente che non può ottenere. Se uno andasse in Africa si romperebbero il collo per raggiungerlo e riportarlo indietro.

A Hollywood mamma diventa qualche volta molto sgarbata e dice alla gente di buttarsi nel lago. Però mamma dice che quelli a cui dice di buttarsi nel lago dovrebbero essere affogati già da un pezzo.

C'è una terribile quantità di uomini effeminati, qui, che vanno in giro con un'aria talmente da signore che è una vergogna. Ci sono anche signorine che sembrano ragazzi. Tutto ciò è certamente idiota.

La cosa più importante da fare qui è di andare al cinema, poi c'è il «carnevale» di Venezia, dove si può andare sul carosello e molta gente va a pesca sulla banchina e va in barca a vela sul mare. Ci sono un paio di teatri del WPA (teatri dei disoccupati) e due altri teatri grandi, e qualche altro piccolo teatro, ma i cinema-palazzi sono i più impressionanti, e la gente ci va in *limousine*. E quando c'è una *previews*, cioè quanto danno la prima visione di un film, tutte le «stelle» vengono vestite nei modi più stravaganti e una gran folla di gente che non ha biglietti e non può andar dentro con le «stelle» è tenuta indietro dalla polizia con una corda. Quasi quasi si crederebbe, a queste «prime», che stia per arrivare il Presidente, o il Duca di Windsor, o Mussolini, o Hitler, o magari Stalin. Figurarsi, ci sono tribune tutt'intorno, e riflettori, e cordoni di polizia, e poi arrivano le «stelle», e la gente o le applaude o sta a guardare a bocca aperta. È certamente notevole.

Una volta andammo anche noi a una «prima», ma non avendo biglietti, così arrivammo in una *limousine* e il poliziotto guardò nella nostra macchina e vedendo che nella fila eravamo prima di un pezzo grosso come Will Hays, e proprio dietro Paul Muni e sua moglie che aveva una pellicola d'ermellino, disse: «Ma...». Così dovemmo scendere, e se una giornalista che ci conosce non ci avesse salutati, ci avrebbero cacciati via. Ora capirete com'è importante la cosa. Ma a noi non sembrò poi tanto importante. E mamma disse che avevamo rotto i cordoni. Be', vedemmo Joan Crawford scendere da una *limousine* con una gran cappa bianca e camminare sul tappeto con la testa alta e i capelli fluttuanti dietro, e con lei era Franchot Tone che sorrideva con molta calma. Paul Muni dovette parlare

al microfono e anche sua moglie, e non ci videro, benché, se ci avesse visti lei, ci avrebbe salutato e anche Paul Muni, perché ci conoscono.

Qui a Hollywood ci sono bambini che vanno al cinema tutti i giorni. Un giorno eravamo dal barbiere per tagliarci i capelli, e due altri ragazzi aspettavano per farsi tagliare i capelli anche loro. Così mamma cominciò a interrogarli. Erano ragazzi molto bene educati; lo disse anche il barbiere. Dissero che andavano al cinema ogni giorno, specie durante le vacanze. «Non avete biciclette o pattini o treni o altre cose con cui giocare?» chiese mamma. Risposero: «Sì che li abbiamo, ma ne siamo stufo». E dissero che le loro madri vedendoli correre dentro e fuori di casa dicevano: «Ecco dieci cents, levatevi dai piedi e andate al cinema». Secondo noi questi ragazzi, o le loro madri, si annoiano troppo facilmente.

Una volta andammo al cinema e fuori c'era un bambino che piangeva e singhiozzava terribilmente. «Che cos'hai?» gli chiedemmo, e lui disse: «Ho perduto il denaro e non posso andare al cinema». Così stavamo per dargli una moneta, ma il controllore disse: «Tenevi il vostro denaro». E al bambino. «Entra pure». Così il bambino entrò sempre singhiozzando. Si comportava come se non andare al cinema fosse la peggior cosa che potesse capitargli.

Alla nostra scuola non è permesso ai bambini di uscire durante le ore di lezione se non hanno un permesso scritto dei genitori, per via dei rapimenti e di altre cose che qui pare accadano di tanto in tanto ai bambini. Una volta io, Patience, rimasi fuori di casa fino alle 9,30 di sera e mamma era molto arrabbiata e preoccupata. Ma io ero stata davanti al Warner Theatre con Dolores Burgh che mi insegnava a farmi dare gli autografi dalle celebrità che arrivavano per la «prima». Dolores, e anch'io, toccammo l'automobile di Robert Taylor. E quando mamma lo seppe diventò furiosa e disse come ti salta in mente di comportarti come una ragazzina di strada. E non mi ha più permesso di farlo.



Richard e Johnny hanno ricevuto in dono da Walt Disney, i celebri Mickey Mouse e Donald Duck

Si vedono bambini a tutte le ore, davanti ai cinema dove ci sono «prime», con gli album degli autografi, e appena vedono per strada un personaggio famoso corrono a prendere l'autografo. Una mia amica giapponese si entusiasma vedendo il mio album di autografi che portavo con me agli «studi» e mi disse che la cosa più entusiasmante è di prendere gli autografi. Mi disse che una volta vide Al Jolson per strada con un altro uomo e gli corse incontro e l'altro firmò, ma Al Jolson disse: «Perché diavolo questi bambini vanno in giro facendo questo?».

A Hollywood ci sono ragazzi che vanno in giro imitando i rumori di Mickey Rooney, quando era Puck nel SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE e diceva: «Che sciocchi sono questi mortali». E ci son ragazzi che portano i capelli lunghi sulle orecchie e su un occhio, come un altro ragazzo attore che fa sempre parti di contadino. Tutto questo è sciocco e non è naturale. Altri bambini vanno vestiti come attori cinematografici, con il cappello calzato sulla nuca, eccetera, e hanno modi cinematografici così educati che vien voglia di prenderli a calci. Mamma dice che fanno esercizio di *savoir faire*.

Dappertutto a Hollywood, nelle case di abitazione e nelle altre, si sente gente che canta o che recita qualche cosa, perché tutti vogliono entrare nel cinema oppure già ci sono e si mantengono in forma per non farsi cacciare. Perché chiunque o qualunque cosa uno sia, è facile venga cacciato, a meno che non sia più furbo di quanto lo credono.

È un mestiere molto pericoloso, perché uno può valere molto di più di un altro che lavora sempre, eppure può non riuscire a trovar lavoro, e questo certo scoraggia. E così si ha il cuore grosso mentre si tenta di cantare o di ballare, e si sembra diversi da come si è realmente. C'è gente che vorrebbe gridare: «Mascalzoni!» ma se dicesse quel che sente sarebbe rovinata. Così in certo modo entrare nel cinema fa diventare ipocriti. E poi c'è gente che si abbassa fino a diventare umilissima, e diventano vermi.

Questo pare l'unico posto del mondo dove gli attori e l'altra gente vive tutta insieme. Si vedono genitori camminare con i loro bambini, tre o più, sul Boulevard, alle dodici di notte. Li ha visti mamma. E mamma dice che vede spesso genitori con bambini molto piccoli, con i capelli con la permanente, e le madri camminano guardando le vetrine, e i bambini dicono: «Guarda, mamma, vieni qui: ecco un posto per mangiare». Tutta questa gente si fa vedere con dei cani di gran classe, ma loro non sono affatto di gran classe. Con questo non voglio dire che tutti i bambini a Hollywood siano in piedi a mezzanotte, parlo solo dei bambini professionisti, che si esibiscono alle feste di beneficenza e si rendono ridicoli perché i loro genitori non hanno giudizio.

Ragazzi e ragazze sui diciott'anni arrivano qui e muoiono di fame girando per le agenzie di collocamento e dicono, come un ragazzo che conosciamo: «Sposerei qualunque donna ricca per arrivare». Questi tipi non arriveranno mai, perché non stanno diritti sui propri piedi. Sono sciocchi e illusi.

Certuni che si fanno chiamare agenti, dicono loro (solo perché vorrebbero far fortuna essi stessi e immaginano, se riesco a far diventare tizio un grande attore la mia fortuna è fatta) dicono loro: «Un giorno lei sarà celebre, Sono capitate cose più incredibili di questa, qui». E perciò che qualche volta si sente dire che un buon agente non ha preso un tipo e l'ha preso invece un agente sconosciuto e l'ha



I tre ragazzi nella villa di Stan Laurel

lanciato. E quando a Hollywood si è arrivati in cima, cioè quando si guadagna più denaro di tutti, anche allora si può esser rovinati, a meno di non essere una persona che non può rovinarsi. Ma è molto difficile non rovinarsi. Ci si rovina perché si diventa duri e creduli. E qualche volta si dimenticano i vecchi amici. E così se si è in cima e si ricordano ancora i vecchi amici, tutti gli intervistatori lo gridano alla radio e lo scrivono nei giornali e nelle riviste cinematografiche. Come se fosse l'azione più nobile del mondo. È buffo che la gente abbia tanta pazienza qui per diventare attori, perché molti di loro dicono che a casa potrebbero avere immediatamente un posto. Girando per le strade si vedono molti Buffalo Bill. Hanno vere barbe come Buffalo Bill e portano stivaloni e non si offendono se uno li guarda. Una quantità di *cowboys* a noi non sono sembrati *cowboys*. I calzolari riparano e puliscono le vostre scarpe e poi le mettono sul marciapiede e uno deve girarci intorno. I posteggi delle automobili



Patience sulle ginocchie di Robert Taylor



e in quella di Constance Bennett

sono proprio in mezzo alle strade, e può capitare che uno cammini e un'automobile salga sul marciapiede, così bisogna star molto attenti.

Qui ci sono molti indovini e astrologi. Al bazar c'è un uomo con un fez turco che legge il destino nelle stelle. Una donna predice come morranno le «stelle» cinematografiche, e la gente si spaventa, e ci sono «stelle» che chiedono consiglio soltanto alle stelle. Noi non conosciamo i loro nomi, ma gli astrologi li sanno.

Un giorno stavamo mangiando nel ristorante degli attori della Warner Bros e un attore che è stato un grande astro ci chiese le nostre date di nascita. Disse che io, Patience, sono un tipo interessante. Ma poi mi confuse con un'altra persona che era con noi, così non so quel che vide per noi nelle stelle. E poi si sarebbe sbagliato in tutti i modi perché disse, solo guardandomi, che io, Patience, ero nata in febbraio.

Lungo tutti i Boulevards ci sono sanatori, cliniche per dimagrire, ristoranti e empori economici dove in certi giorni si ha un gelato alla soda per otto *cents* se si entra e si chiede uno scontrino. E ci sono tanti negozi di abbigliamento, un grande magazzino, il «Broadway Hollywood», che ha un bellissimo reparto sportivo, negozi di antichità, negozi giapponesi, ristoranti cinesi, bellissimi mercati alimentari, scuole di ballo, cinematografi forniti di tolette con specchi enormi, perfino per uomini, agenti cinematografici e mediatori di terreni che vendono terreni e case, e la grande fabbrica di cosmetici di Max Factor. Quando si arriva a Hollywood non si è più la persona che si era prima. Perché chi va a Hollywood pensa solo ai film, dato che è nel posto dove si fanno i film. La radio dice: «Vi presentiamo oggi Hollywood in persona, ra-ta-tà, zum-zum». E dice anche come Tizio o Caio trovarono la loro via, oppure chi fu scoperto dopo dodici anni, e perché la tale è così bella, eccetera. E nessuno nel cinema è immune dai pettegolezzi. Se uno si comporta male perché ha per caso mal di pancia, lo vanno a raccontare a tutti, come se si trattasse della loro pancia.

PATIENCE, RICHARD e JOHNNY ABBE

Foto di Maria Martini

SETTE ANNI DI CINEMA

Tredicesima

puntata

DUE PROFESSIONISTI in tutt'altre faccende affaccendati furono in quei tempi violentemente attirati dalla cinematografia che, nei suoi primi anni e coi suoi adesso rivelatissimi misteri, incantava un po' tutti. Erano un avvocato principe e il più noto e accorsato notaio di Roma: l'avvocato Francesco Soro e il notaio Stame. Ma se Stame fu preso in pieno nella ruota cinematografica ed ebbe anche, là dove ancora l'attuale quartiere Flaminio era un deserto in riva al fiume, i suoi stabilimenti di produzione, il Soro, piemontese di naso lungo e di passo alpino, rimase in margine dell'avventura e, senza dimenticarsi d'essere avvocato, diventò l'avvocato del cinematografo, l'accreditato «specialista» di tutte le vertenze giudiziarie che cominciarono ad intrecciarsi nel modo ancora inesplorato e indefinito d'un nuovo aspetto del diritto d'autore derivato da una forma di spettacolo interamente nuovo, differente e impreveduto nei precedenti contratti fra autori ed editori.

Francesco Soro - che ha nella penna d'un ex-giornalista e d'un brillante scrittore il *Violon d'Ingres* dell'illustre giuriconsulto - ha già raccontato in un libro divertente e interessante, di cui volle proprio da me le credenziali presso il pubblico, balzachianamente intitolato *Splendori e miserie del Cinema*, i primi casi legali che derivarono, per essere sciolti da lui con salomonica saggezza, dai primi usi ed abusi, incontri e scontri della cinematografia. Leticavano, allora, un po' tutti e negli uffici delle grandi Case di produzione avevano gli avvocati molto da fare. Più tranquilla era la *Cines*; più tempestosa, giuridicamente piantando granc a destra e a sinistra, era la *Caesar* di Barattolo il quale, avvocato egli stesso, s'è divertito per tutta quella che avrebbe dovuto e potuto essere una serena e piana esistenza, a far discutere i tribunali. Tanto che di Barattolo si disse non potersi con sicurezza stabilire se erano più le comparse da lui adoperate nella esecuzione dei suoi film o le altre «comparse» da lui mandate in giro per i tribunali in occasione delle contrastate nascite dei film stessi.

L'amabile e brillante Soro fronteggiava giorno per giorno le necessità di Barattolo attaccabrighe. Avvocato principe, come ho detto, si faceva - credo, - principescamente pagare. Ma penso che lo avrebbe fatto anche gratis, rimettendoci al caso anche le spese, tanto quelle nuove discussioni intorno a un diritto da definire e da stabilire lo interessavano nella sua dottrina e nella sua intelligenza. Certo si devono a lui alcuni punti basali del nuovo diritto incrollabilmente posti dall'avvocato Soro davanti all'incerta perplessità della magistratura. E ci fu chi disse che, come Napoleone aveva dettato il Codice Civile del viver sociale, il Soro componeva a poco a poco, di causa in causa e di vittoria in vittoria, il Codice Commerciale della cinematografia. Ma non lo interessava solamente la legge nei suoi astratti valori. Più della legge lo appassionavano, dietro le varie controversie, gli uomini, sovente illustri, che in quelle discussioni si trovavano impigliati. Fu il Soro a chiamare in giudizio periti illustri come Ferdinando Martini. Fu lui a sbrogliare arruffatissime matasse con Roberto de Flers, delizioso commediografo che fu genero del più acclamato dei commediografi dell'Ottocento, Vittoriano Sardou. Fu lui a tirar fuori da complicate vertenze anche Gabriele d'Annunzio. Fu lui li li per por-

rammi davanti ai giudici, accusandomi di plagio Roberto Bracco.

*

Questa fu la più bella di tutte le controversie, essendo quella che dovette rassegnarsi a morire ingloriosamente, quando da un piccolo particolare, su le prime trascurato, gli avvocati si avvidero che non aveva avuto nessun diritto di nascere e di esistere. Non c'erano al mondo amici più intimi e fraterni di quelli che cravamo - Damone e Pizia, o fratelli addirittura come Castore e Polluce, - Roberto Bracco ed io. Avevo creduto un giorno di trovare, per Bugnano e la *Medusa*, un eccellente film in una magistrale novella bracciana, *La Principessa*, che proprio in quel tempo un commediografo, italianissimo ma di nome inglese, Washington Borg, aveva ridotta, con grande successo, avendo ad interpreti Olga Vittoria Gentili e Luigi Carini, per il teatro. Ma la cosa non si era, per ragioni varie, potuta combinare e Bracco, venendo più volte a Roma, ritornò a Napoli con un po' di malumore, imbronciato verso Bugnano che gli aveva fatto perdere troppo tempo e verso me che assumevo ai suoi occhi l'aspetto d'un negoziatore che aveva lasciato cadere a metà, per malavoglia od incuria, un felice negozio. E proprio su quel malumore uscì a Napoli, dopo il grande successo di Roma, il mio film *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*, già venuto al mondo a Milano prima ancora che a Roma si parlasse d'una possibile riduzione cinematografica della *Principessa* bracciana e borghiana.

Ora accadde questo: che, così nella *PRINCIPESSA*, come in *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*, la protagonista - la Gentili a teatro, la Armelle nel film, - facessero due parti basate sopra un'assoluta rassomiglianza fisica fra due diverse donne. Bastò questo per indurre Bracco, gran commediografo ma nuovo e ingenuo nell'arte d'imbastire romanzi polizieschi, ad immaginare un'oscura o romanzesca congiura per la quale Bugnano ed io ci saremmo messi d'accordo per portare via a lui il soggetto della *Principessa* e farlo diventare quello di *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*. Già allora Bracco, nemico dei pubblici spettacoli, non metteva piede nei cinematografi. Sicché, mal giudicando solo da quello che gli amici napoletani gli raccontavano, non vide in *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*, complessa e varia fantasia visiva che tutto voleva innovare dal genere allo stile nella cinematografia del tempo, che quel suo spuntarello di due donne eguali e d'un uomo che, respinto da una donna difficile, si consolava nelle braccia dell'altra facilissima, illudendosi con la rassomiglianza. Da questo venne - crudele accusa verso un amico traditore, - una vera e propria minaccia di un'azione giudiziaria per punire il bieco plagiario. Senonché, dopo un largo scambio di lettere polemiche in tono agrodolce, Francesco Soro, di cui la serenità del giudizio è il primo merito, sconsigliò Bracco dall'insistere nei suoi furori, essendo riuscito a stabilire che *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI* prima d'essere un film era stato un romanzo e che questo romanzo mio e la novella di Bracco erano usciti, a distanza di

settimane, suppergiù nel medesimo tempo. Sicché era impossibile che io avessi potuto plagiare Bracco, com'era anche impossibile che Bracco avesse potuto plagiare me. Semplici incontri che capitano spesso, soprattutto quando due scrittori riprendono un motivo da uno dei più annosi spunti del teatro greco e romano: l'identità fisica tra due persone.

Francesco Soro, quindi, chiuse in un sorriso la pratica e volle che Bracco ed io ci riabbracciassimo per non leticare, in altri ventidue anni, mai più. Cosa che Bracco ed io abbiamo fatto con scrupolosa diligenza, così nel nostro copioso epistolario che occuperebbe parecchi volumi, come nei nostri incontri che furono sempre troppo rari per la nostra amicizia, specialmente adesso che Bracco, nella sua casa napoletana in un pianterreno di via Francesco Crispi, lotta da due anni, resistendo con la sua forte fibra, contro i duri assalti del male che gli toglie di lavorare e lo confina in una solitudine piena di dolenti nostalgie in cui solo la sua generosa e dolce Antigone, la signora Laura Bracco, sua moglie, dà al grande scrittore le più luminose consolazioni: quelle di un'ancora giovane donna che sa, nell'affetto e nell'ammirazione, farsi meravigliosamente materna con un vecchio uomo.

*

Francesco Stame, che morì tragicamente pochi anni or sono dopo gravi disavventure di giocatore, era il notaio da commedia novecento, in pieno contrasto con quel tipo di notaio ottocentesco, grave, compunto, in stoffa nera e occhiali a cerchio d'oro, che stava tradizionalmente in tutte le commedie di Augier, di Dumas, di Sardou, di Pailleron e che ora non si potrebbe più veder su le scene, né in giro per la città, senza riderne. Stame aveva voluto rinnovare il vecchio tipo del notaio classico e mandare via con l'aria aperta della modernità la vecchia polvere che pesava su le sue archiviali funzioni. Bell'uomo, elegante, sorridente e arguto conversatore, era un notaio *homme du monde* da commedia di de Flers e Cailhuet, un gentiluomo da circoli e da grandi ristoranti che aveva anche uno studio notarile in cui cercava di sostituire alla vecchia muffa dei cosiddetti «giovani» con maniche d'alpacà la grazia di giovani donne avvenenti che rischiaravano l'ambiente e davano anche ai vecchi registri su gli scaffali neri non so quale aria di festosa primavera in virtù della quale anche l'apertura d'un testamento, presente la famiglia in gramaglie fitte, diventava una specie di graziosa riunione mondana di belle signore e di allegri giovanotti attorno a una tavola da tè. Credo che in quello studio un avvocato, il cui nome è caro a quanti seguono questa rivista e che è oggi uno dei grandi esperti della cinematografia mondiale, parlò per la prima volta a Stame, tra due sigarette, di metter su uno stabilimento. E Stame, che amava le imprese coraggiose e vive, vi si gettò dentro a capofitto raccogliendo attorno a sé e a Luciano de Feo artisti, direttori e autori, scelti tutti tra le più promettenti giovinette, per una produzione che potesse prendere posto - come infatti fu, - tra le migliori del tempo. Io andai una volta agli stabilimenti di Stame per non so più quale progettata riduzione di un romanzo famoso: mi pare che fosse il *Capitan Fracassa* di Théophile Gautier, ma non potrei giurarci. Si giravano, quel giorno, scene all'aperto di un film sto-

rico pieno di antichi romani. E io aspettavo lì, tra le comparse, che Stame venisse a raggiungermi col suo sorriso biondo, l'occhio ironico e festoso, le camicie incantevoli, le cravatte fantastiche, le giacchette irreprensibili e i guanti scamosciati color crema, senza i quali non sarebbe mai andato in giro per Roma. Quando dal gruppo degli antichi romani uno, più magro di tutti e mezzo nudo, venne incontro a me salutandomi: tossiva a grandi scoppi laceranti e in quel freddo d'inverno all'aperto abbrividiva. Ma stava lì, nel vento, a guadagnarsi, con quella tosse nel petto, le venti lire di un *cachet* da povero diavolo. E vi do a indovinare chi fosse. Era un grande poeta drammatico prima dell'ora della sua stupenda e breve fortuna: Ercole Luigi Morselli.

Mi raccontò, quelle sere, il suo calvario: aveva scritto per musica, destinandolo al maestro Alberto Franchetti, il *Glauco*. Ma non si riusciva a mettersi d'accordo con l'editore. Aveva anche scritto, per il teatro drammatico, l'*Orione*; ma sebbene tutti promettessero, il dramma non andava mai in scena. Aveva persino scritto, con *La prigioniera*, una commedia moderna; ma non c'era compagnia - tutte impegnate a metter su roba francese, - che gliela recitasse. Aveva pubblicato - autentico gioiello di stile e di poesia, - le *Favole per i re d'oggi*, ma se molti erano i consensi stampati o peritati, poche erano le copie vendute. Così la miseria batteva, più che mai dura, alla porta del poeta pesarese. E quel giorno, non sapendo come poter guadagnare altrimenti venti lire, il grande poeta, coi figli a casa e la tosse nei polmoni - quella tosse che già preannunziava la tomba, - era lì a far da comparsa, oscuramente, terribilmente.

È, quell'incontro, uno dei più atroci ricordi della mia vita letteraria. Rassegnato, Ercole

Morselli - (quel nome a lui sì fragile!) - sorrideva nel suo sorriso angelico di fanciull'uomo. Aspettava. Sapeva che l'ora sua sarebbe venuta e coraggiosamente tirava avanti.

La sera, rivestito, coi suoi bei riccioli sotto il suo gran cappellone, appariva sorridente nella terza saletta d'Aragnò dove tutti già conoscevano dal manoscritto l'*Orione* e lo esaltavano. A giornata finita qualcuno domandava a Morselli: - « Che hai fatto? ». E lui, con un sorriso d'angelo umano, rispondeva: - « Ho lavorato... ». Gli altri, sentendogli dire così, lo immaginavano alla sua tavola, nel cerchio radioso della lampada, accanto al fuoco, nella gioia di segnar parole di canto, come note di musica, sul foglio di carta che aspetta l'estro del poeta. Io invece lo rivedevo - « Ho lavorato... » - laggiù verso il Tevere, sotto il capannone, con la sua tunica da antico romano e le gambe stecchite e nude... E, una sera, a Roma, fu il trionfo d'*Orione*. Poco dopo, il libretto per musica non musicato diventò, pur rimanendo tale e quale, recitato da Talli all'Argentina, uno dei capolavori del teatro italiano e il trionfo universale di *Glauco*. Ma, quando la fortuna finalmente sorrise alla poesia, troppo la tosse era affondata nel petto. Un grande cuore che troppo aveva dovuto sforzarsi per resistere alla tosse e alla vita, ugualmente dure e nemiche, contava i giorni, i pochi giorni, che gli mancavano per cessare di battere. Ma nella gloria del poeta acclamato che per la prima volta conosceva il denaro, Ercole Luigi Morselli presago della morte pensava con nostalgia alle ore delle sue comparse cinematografiche. Erano ancora quelli, e non gli ultimi, i giorni buoni: ché c'era ancora in essi, dietro la tosse e la fame, la speranza.

LUCIO D'AMBRA
Accademico d'Italia

BREVETTI RILASCIATI DI RECENTE IN ITALIA

Perfezionamenti negli apparecchi cinematografici: DEBRIE A. L. V. C., a Parigi. (7-437).

Dispositivo per la riproduzione di pellicole a striature lenticolari con proiettori, in cui la traiettoria dei raggi viene intercotta da un diaframma a tamburo: OPTI-COLOR A. G., a Glarus (Svizzera). (7-439).

Perfezionamenti nella cinematografia in rilievo: VIGOREUX GUY M. R., a Parigi. (7-439).

Processo e dispositivo per la produzione di immagini cinematografiche a colori naturali: MUELLER J. & REICH M., a Vienna. (7-461).

Dispositivo di comando del meccanismo negli apparecchi cinematografici: DEBRIE A. L. V. C., a Parigi. (8-522).

Metodo ed apparecchio per la riproduzione delle registrazioni del suono su pellicole cinematografiche: ELECTRICAL RESEARCH PRODUCTS INC., a New York (S.U.A.). (8-522).

Dispositivo per la proiezione stereoscopica di immagini sullo schermo: NOAILLON E., a Bruxelles. (8-523).

Sistema per la visione di pellicole stereoscopiche mediante adattamento di sostanze colorate e trasparenti nei vuoti dell'otturatore di proiettori cinematografici: ROSA S., a Genova. (8-524).

Dispositivo per la presa e la proiezione cinematografica a colori e per la televisione a colori: MELINOSI G., a Livorno. (8-546).

Dispositivo per la proiezione di pellicole a colori cinematografiche, mute o sonore: N. V. PHILIPS G., a Eindhoven (Paesi Bassi). (8-523).

Metodo per ottenere la visione e la fotografia stereoscopica con qualsiasi strumento ottico: PASQUINUCI G. & CARRARA U., a Firenze. (8-523).

Pellicola per la fotografia o cinematografia a colori e suo processo di trattamento: TRUCOLOR FILM & REINDORP J. H., a Londra. (8-546).

Copia dei succitati brevetti può procurare: l'Ufficio Tecnico Internazionale per Brevetti d'Invenzione e Marchi di Fabbrica - (Dr. Ing. A. Rachehi) - Milano, Via Pietro Verri, 22 - Tel. 70.018.

UNITE ARTISTS

ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE PRESENTA:

18 cartoni animati a colori di Walt Disney

GIORNO DI TRASLOCO
IL RIVALE DI TOPOLINO
TOPOLINO ALPINISTA
IL CIRCO DI TOPOLINO
PLUTO E LE PAPERE
L'ELEFANTE DI TOPOLINO
LA VENDETTA DEL VERME
FRA LE PAPERE
TOPOLINO IL MAGO
I TIFOSI DI TOPOLINO
TOPOLINO CACCIATORE
L'UOMO MECCANICO
I TRE MOSCHETTIERI CIECHI
IL CUGINO DI CAMPAGNA
PLUTO FRA I PULCINI
GATTINI IN FESTA
IL CAFFÈ DELLA FORESTA
PELLIROSSE

TRUCOLOR

IN QUESTI GIORNI



IL DEMONE DEL GIUOCO

di Fjodor Ozep

Non è il caso di rimettere in discussione il talento di Ozep che, tra i registi operanti oggi in Europa, è senza dubbio uno dei più maturi e attendibili. Ma piacere a Dio e al diavolo è impresa talmente disperata, che neppure il talento di Ozep basta a tenervi testa. Come dimostra con palmare evidenza questo tentativo di portare sullo schermo *La dama di picche*, famosissima e fortunatissima novella di Alessandro Pusckin. Dio e il diavolo, nella nostra antitesi, sarebbero il grosso pubblico e gli intellettuali del cinema, senza decidere beninteso a quale dei due spettino i cieli ed a quale gli abissi. (Probabile se li disputano a vicenda con esito, a volta a volta, alterno).

Chi sia vissuto in questi anni nel cosiddetto mondo cinematografico sa come l'occhio dei produttori non abbia mai perso di vista la *Dama di picche*. L'annosa e terribile signora, che in giovinezza aveva innamorato di sé perfino Richelieu; che decrepita e sulla soglia della tomba aveva fatto impazzire, col segreto delle tre carte vincenti, il povero Hermann, tenente del Genio nell'esercito dello Zar, si era serbata per l'oltretomba un'ultima, inattesa risorsa: quella di eccitare le smanie dei produttori cinematografici in cerca di titoli e di vicende per le loro combinazioni - più o meno internazionali. L'avessero detto al nobile, sdegnoso e altero Pusckin che anche questo era nel fato della sua «Venere Moscovita»!

Letterariamente, *La Dama di picche* costruisce un miracolo di equilibrio tra gli ingredienti di risentito sapore e lo stile di formidabile, asciuttissima eleganza. Una salsa per stomaci forti, ma cucinata per i palati più difficili. Diremmo, se non sapessimo che anche quegli ingredienti giungevano a Pusckin da una qualificatissima tradizione letteraria. Truculenza, magia, mistero e «tinte forti» risulavano a quella vena byzantina, che all'autore negli anni giovanili era servita come iniziazione poetica. Comunque, ci vuol poco a scommettere che i normali produttori cinematografici erano attirati verso *La Dama di picche* proprio da quei forti ingredienti, in cui vedevano un sicuro appello al gusto popolare. Ozep, invece, ed i suoi collaboratori (Bernard Zimmer, per esempio, che ha scritto i dialoghi del film) erano dei «colti»: diciamo pure dei letterati, che sentivano molto bene la più vera bellezza del racconto originale, portato avanti per tocchi e scorci tutti essenziali, raccolto e serrato come una molla.

E se l'equivoco dei produttori poteva essere quello di scindere gli ingredienti dallo stile, servendo i primi nella loro forma più grossa e platealmente spettacolare l'errore di questi realizzatori è stato quello di voler salvare gli ingredienti e lo stile, anziché gli ingredienti dentro lo stile. Di dare ascolto con un orecchio all'opportunismo cinematografico e con l'altro alla loro sensibilità di artisti. (Quello che chiamiamo opportunismo cinematografico ha senza dubbio i suoi diritti; ma allora bisogna obbedirgli con franchezza, fuor dei denti; vedi alcune delle più famose riuscite americane).

Ne è uscita una cosa contaminata, in continuo peccato di indecisione. Proprio il contrario di quel che ci voleva per riferire cinematograficamente la stringatissima novella. Così sono stanno le cose, si intravedono giustapposti in questo DEMONE DEL GIUOCO tre tentativi: 1) Rifare con elementare candore la proverbiale Russia del cinema: quella dei berretti di pelo, dei *bukh*, delle *troike*, dei sarmatici climi di sgomento e delirio e isteria; 2) Distendere la novella in un grosso e patetico melodramma, coronato naturalmente da un lieto fine; 3) Trasporre lo stile di Pusckin in uno stile cinematografico. Si aggiunga che per il proposito numero 3, è mancata la chiarezza di adottare per lo meno uno stile cinematografico adeguato. Perché il carattere della narrazione pusckiniana è proprio dato dalla facoltà di scegliere sempre il dettaglio insostituibile e di far centro con un colpo solo. Mentre lo stile espressionistico usato da Ozep si caratterizza nella sospensione diffusa, allonare del tocco, che non vuole e non deve mai far centro. Senza dire che, più che di uno stile, si tratta ormai di una sorta di gergo cinematografico, logorato da non freschissimi esempi russo-tedeschi. Valga come tipo la sequenza della pazzia: quella che, col vecchio frasario, si vorrebbe chiamare: *la troika della follia*. In sostanza, se ci si perdona il giuoco, vorremmo dire che a questo DEMONE DEL GIUOCO, quel ch'è mancato è proprio il demone

LABBRA SOGNANTI

di Elizabeth Bergner

Qualche giorno fa, un diligente osservatore si domandava perché mai un così malaugurato soggetto come Mélo di Henri Bernstein abbia provocato, da parte del cinematografo, recidive tanto numerose. Saggia domanda, che probabilmente rimarrà inevasa, anche perché i produttori che di volta in volta son tornati alla carica col dramma bernsteiniano, sarebbero forse pronti a rispondere in dieci diversi modi, di cui nessuno soddisfacente.

Questa per intanto è la volta - la seconda, se non andiamo errati - che il film viene rifatto a maggior gloria della Bergner. E siamo nel caso tipico dell'opera cinematografica determinata dall'interprete. Determinata dal punto di vista « produzione », prima che creata dal punto di vista « arte ». Si sa che Mélo è stato uno dei cavalli di battaglia di quell'attrice grandissima che è la Bergner, dotata se altre mai della facoltà di farsi attraversare come una fiala iridescente e trasparente da tutte quelle piccole nubecole vaporose che sono i sentimenti della protagonista: sottili, in apparenza, e complicati solo perché emananti da una psicologia ambiziosa e senza precisi rapporti con la vicenda abbastanza povera, lineare ed abusata.

Ebbene, i produttori pare si siano prefissi, come unico scopo, di fotografare quella interpretazione celebre, per essere pronti a fornirla a richiesta di chiunque volesse vederla o rivederla. La mentalità con cui è stato fatto questo film è paragonabile a quella con cui viene inciso il disco di un famoso tenore: l'arte deve mettercela tutta il cantante; a chi incide non corre che l'obbligo della più alta fedeltà di riproduzione. Effettivamente ne è uscito un documento di carattere storico e commemorativo, molto più che spettacolare: da riporsi in una filмотeca per rivederlo ogni tanto, a ricordo e testimonianza di quella che sarà stata l'arte e la maniera di una delle più elette attrici di questi nostri anni. Proprio come in una discoteca si ripongono i dischi di un Tamagno o di un Caruso. E così avessimo qualche cosa di paragonabile, mettiamo, per la Duse o per Sarah Bernhard!

Paul Czinner, che è un regista sul serio, si è per questa volta assoggettato ad un cosiffatto criterio con una obbedienza diligente e quasi passiva. Ha accertato di girare una sceneggiatura, che suppergiù risolve tutto il racconto e tutto il dramma in una serie di immagini - immuni per le proporzioni come per la lunghezza - *tableaux* della testa di Elisabeth Bergner. Su quel volto che un obiettivo di grandissimo millimetro avvicina ed analizza come un microscopio, lasciando astratto e sfocato lo sfondo, dovrebbe passare tutto ciò che il normale cinematografo, il cinematografo cinematografico, ci ha avvezzi a veder tradotto in immagini di movimento e di spazio, in rapporti visibili e concreti tra il personaggio e l'ambiente. Si direbbe che la Bergner ci racconti in prima persona la storia di Mélo. E il caratteristico del personaggio cinematografico (come, d'altronde, del personaggio teatrale) era invece fino ad oggi quello di essere raccontato. L'impressione che se ne riceve è delle più curiose: quasi che l'attrice, per uno sdoppiamento che non è senza prestigio, narri la propria interpretazione, anziché rappresentare la propria parte. E per chi, come noi, non ha visto che l'edizione italiana, l'impressione si accentua, giacché il doppiato, forse per la sua stessa diligenza e per un troppo ostinato tentativo di fedeltà all'accento ed alla voce dell'originale, riesce stranamente fuori di ritmo e dà il senso che la Bergner rincorra di continuo parole diverse da lei, e che non la riguardano.

Val la pena di notare uno dei brani più prettamente cinematografici di questo film, anche perché rappresenta una felice conferma della tendenza europea a sfruttare a fini direttamente espressivi i tecnicismi della meccanica di ripresa (come nel *Bandito della Casbah* il trasparente, e nel *Carnet di ballo* il rallentatore). Qui la scena del primo incontro fra la donna ed il grande violinista che le sarà fatale, è resa mediante un'inquadratura che prende di spalle, enorme, un dettaglio del violinista in atto di suonare sul palcoscenico e, contro questo dettaglio, immediatamente, poco più che a mezzo campo, un settore della platea intenta. Il rapporto, la corrente sentimentale che si stabilisce tra il violinista e la platea (e in particolare fra lui e la donna che ci interessa) è adombrato da un gioco dell'obiettivo, che alternativamente mette a fuoco o il primo piano o lo sfondo, sfocando l'altro. Qualche cosa si sente che deve prodursi da quello scartabio, da quella reciprocità, così insistiti e



misteriosi: è il fato del dramma che si annunzia, anche se poi il dramma non è in grado di mantenere la fatalità promessa da quell'annuncio. Un vero e proprio gag di obbiettivo, e dei più ingegnosi.

È val' pure la pena, per la cronaca, di ricordare una battuta esplosa dal pubblico qui a Roma, la sera della prima di questo film. Si era giunti alla scena in cui il marito della protagonista, passabilmente tradito dalla consorte, appare sul proprio letto, superstite da una grave operazione chirurgica, a cui si è dovuto improvvisamente sottoporre. Quale maligno genio ha consigliato ai realizzatori del film di render più evidente il fatto, presentandoci l'infelice signore afflitto da una vistosa ed abbondante fasciatura intorno al capo? Sia come si vuole: ma, incontenibile, dalla platea partì la voce: « Si è fatto amputare le corna! ». Non diciamo si tratti di un prodigio di finezza critica, ma la battuta è degna di rimanere nella storia delle beccate celebri.



LA RIVINCITA DI CLEM

di Wallace Beery

Con parecchi altri esempi di questa stagione (FUOCO LIQUIDO, poniamo, dove un Franchot 'Tone è ridotto a proporzioni assai minori di quelle che si merita), LA RIVINCITA DI CLEM, anche se si batte con più onore, contribuisce a far supporre che Hollywood sia un po' sulla strada di vendere in moneta spicciola alcuni tra i suoi divi più quotati. Il fatto è da imputarsi probabilmente a quella « crisi dei soggetti », che paralizza o quanto meno impaccia quasi tutto il mondo cinematografico, ma in America, dopo la ricca fioritura degli ultimi anni, prende aspetti molto particolari. Se tutti gli schemi sono fallibili, e tutte le idee generali pericolose, è però abbastanza vero che l'America ha potuto creare una grande cinematografia, in quanto ha trovato nel cinema la forma originale di un contenuto originale: i grandi miti pionieri e puritani (western e film d'avventura), gli ingenui stupori di un mondo giovane di fronte agli automatismi della vita (two-reels e vari cicli comici), trasposizione delle favole borghesi della vecchia Europa rivedute con gli occhi d'oltreoceano (riduzioni per lo schermo dei drammi e romanzi europei). La tensione e l'intima necessità del contenuto creavano, come sempre in arte, la solidità e l'organicità di quella che si chiama la forma: dai grandi sceneggiatori ai grandi registi, dai grandi divi alle grandi strutture industriali tutto è stato funzione e conseguenza dell'aver qualche cosa da dire.

Ma, esplorati ampiamente quei mondi che si era assunti in proprio, l'urgenza del contenuto si è venuta via via distendendo. All'epoca della grande fantasia pare che stia ormai subentrando quella del grande mestiere. Il cinema, ritirandosi, ha lasciato l'involucro. Per esempio, i divi e la maniera di utilizzarli con una sceneggiatura quanto mai abile e fertile di trovate, al servizio di una regia di precisa ed elegante sveltezza. Prodrumi di questa fase sono state le commedie moltiplicate sui modelli di Lubitsch e di Capra.

Oggi è dato constatare come sceneggiatura e interpretazione non riescano a salvar molto, soprattutto per difetto di stimolazione, quando poco ci sia da salvare. In FUOCO LIQUIDO, mettiamo, si vede chiaro lo sforzo di utilizzare ancora le strutture e i « quadri » produttivi che il cader della legge sulla proibizione ha lasciato disoccupati. Esauriti anche i G-men in tutte le loro varietà, si fa il film retrospettivo di qualche anno. Ma le vicende, ma le posizioni dei personaggi non palpitano più, non dicono più abbastanza: e succederà che a Franchot 'Tone si debba dare una parte indecisa, vuota di carattere, in cui è difficile ritrovare anche quello ch'era uno dei migliori requisiti della drammaturgia americana: la coerenza ed interezza della figura.

Certo ne LA RIVINCITA DI CLEM non si può dire che la figura di Wallace Beery scapiti di coerenza o di interezza. Ma la « crisi dei soggetti » si rivela nel fatto che i produttori, tentando di imborghesire il popolare e popolare eroe, non hanno saputo trovargli una vicenda adeguata. Si sono voluti replicare i colori conosciuti e sovranamente effettistici di Beery, nonché il contrasto di tali colori, immergendoli però in una tonalità nuova e, per così dire, più semplice e quotidiana. Naturalmente si è ridisegnata la consueta redenzione da una brutalità caparbia e cieca ad un eroismo rude, massiccio e bonario, conseguita — come già nel CIRCO — attraverso l'amor paterno, qui dilatato ad amor familiare. Senonché, a far partire Beery da un clima e da un ambiente rozzo e torbido si aveva un simbolo più immediato della sua brutalità iniziale,

laddove l'ambiente provinciale, di famiglia borghese e casalingo, costringe a parecchie forzature, quando si vuol riavere un Beery adeguatamente annegato nel buio della sua corpulenza compatta, ottusa, in apparenza, ed elementare. L'involucro del buon film si lascia scorgere non solo nella fattura, ma nell'improvvisa proprietà e freschezza di alcuni dei gags, con cui si cerca di tener su il morale dello spettatore: quello, per esempio, della morte del pappagallo, narrato da una spassosissima Una Merkel in veste di serva e complice di sbornie dell'incorreggibile Beery-Clem. E il finale, con la corsa dei tre diversi veicoli ad impedire la falsa partenza del protagonista, è di un gusto così franco e divertito, che lo fa parer nuovo, grazie anche ad un montaggio di svelta e frugale economia.

Ci domandiamo invece il perché dei dialoghi di cinquanta o sessanta metri, in cui due personaggi costringono la nostra passività di spettatori a funzionare da testimone ad uno scambio, diciamo così, di idee, in cui sono riprodotte le solite repliche di repertorio o messe a partito le botte e risposte tenute in serbo negli schedari dei dialoghetti e sceneggiatori. Far del teatro, sta bene: ma occorre allora che il teatro sia teatro vero, nutrito di tutte le giustificazioni che siamo in diritto di richiederli: sia cioè dramma o commedia o poesia. Se no, al cinematografo preferiamo vedere del cinematografo.

La conclusione, ancora una volta, è questa: che il cinema ha bisogno ormai di nuovi miti. E che il serbatoio degli antichi miti rinnovanti a traverso una tradizione di precisa cultura, nonché il crogiolo dei miti nuovi è, ancora una volta, l'Europa. E che probabilmente l'ora del vero cinematografo sta per tornare sul quadrante europeo.

ERAVAMO 7 SORELLE

di A. De Benedetti e N. Malasomma

La funzione crea l'organo: certe esigenze, o desideri, del pubblico più largo, pacifico e bonario finiscono col creare la formula di spettacolo più spensieratamente, più facilmente adatta a soddisfarle. Quando la « Cines » di qualche anno fa stabilizzò, sia pur per breve tempo, una produzione continuativa, in grado di regolarsi sulle richieste del mercato e di rispondervi con una certa precisione, quel che prima raggiunse fu appunto il genere della commediola leggera, innocua e disopplante, metà farsa e metà operetta con un pizzico di sentimento sulla coda. Il soggettista allora più attivo era Alessandro De Stefani, esperto uomo di teatro, che dal teatro appunto portava l'abilità di intricare le situazioni per poi districarle rapidamente e senza conseguenze. Ricordiamo, come il più riuscito prodotto di allora, su questa linea, il gradevole Paradiso, che qua e là, nelle intenzioni e nei risultati, rasentava anche i postulati di un gusto abbastanza raccomandabile. Oggi la produzione italiana, nella relativa convergenza dei suoi sforzi, ha raggiunto di nuovo quella continuità che il monopolio « Cines » per la sua stessa natura unitaria ed esclusiva spontaneamente assicurava. E con la continuità ha ritrovato il bisogno ed i mezzi di soddisfare al maggior numero possibile delle domande con l'offerta di una gamma di film, in cui i vari generi cinematografici siano rappresentati nel modo più esauriente. Così è rinato, con perfetto parallelismo, il tipo di commediola sopradetto. E, anche questa volta, il soggettista in auge è un uomo di teatro dal provato talento comico, Aldo de Benedetti: uno che possiede, con più che discreta sicurezza, la ricetta di alcuni effetti di pronto smercio.

ERAVAMO 7 SORELLE, anche se rallentato da indugi e pesantezze ed errori di gusto che, per dirla alla francese, crepano gli occhi, è il « come volevasi dimostrare » della commedia amena, per gente di buona bocca. Tre attori di diverso temperamento, ma tutti e tre reputati come « assi » della comicità, Gandusio, Tofano e Besozzi, vi rinvengono, con generale soddisfazione, abbondante pascolo alla loro più tipica maniera. I noleggiatori, che oggi hanno tanta parte delle formazioni produttive, trovano pane per i loro denti nella certezza di una programmazione stabile e tranquilla. Gli spettatori ridono e si divertono puntualmente ad un quaranta per cento almeno delle battute e situazioni messe lì per farli ridere e divertire.



Saremmo degli abbozzevoli Padri Zappata se dopo di avere, da mattino a sera, predicato ai nostri bambini che non bisogna smontare i giocattoli, ci mettessimo noi per i primi a voler guardare come sono fatti dentro. ERAVAMO 7 SORELLE è un giocattolo che, per circa un'ora e mezza, raggiunge sufficientemente il suo scopo: vorremmo sottoporlo a calcoli di dinamica e di resistenza del materiale? Ci limiteremo ad osservare che ci sono due specie di comico: un comico inventivo ed uno deduttivo. Le grandi e ormai proverbiali commedie cinematografiche americane appartenevano al primo tipo; queste nostre (e le loro fortunate primogenite e sorelle tedesche) al secondo. La formula sarebbe: dato un paradosso iniziale, trovarne tutte le conseguenze, possibilmente le più esasperate e sostenerle quanto più si può; finché occorra, se si vuol vedere una soluzione, decapitarle di prepotenza. Il comico inventivo è lirismo, è fantasia; quello deduttivo è pura, è meccanica immaginazione, il cui merito massimo consiste nella scaltrezza, una sorta di scaltrezza scacchistica. Tanto è vero che se, in qualche momento, nostalgia le prenda di mettere ali, le occorre di imprestarsele, e fa appello alla musica, sia pure ad una leziosa ed irresponsabile musica di canzonetta. Qui la sequenza più fantasiosa e «risolta» è appunto quella che narra la vita delle sedicenti sette figlie nella villa del conte Varani, mostrandone e legandone le piacevoli ore e gli aspetti piccanti e deliziosi attraverso una canzoncina.

Registriamo la solida competenza di mestiere conseguita da Nunzio Malasomma nello sceneggiare e ricalizzare come regista questi lavori di genere medio e giocoso. A voler precisare, metteremo l'accento più sulla sua sveltezza tecnica che su quella di umore; nel senso che non sempre egli sa scegliere la via più agile e breve, e spesso si affeziona a particolari e spiegazioni che, taciuti o sorvolati, accrescerebbero intensità e brio e malizia alla commedia. Mentre invece riesce a riscattare la prigrizia dell'invenzione con movimenti speditivi di regia e di montaggio. Anche a costo di soggiacere alla ripetizione di certe scorciatoie tecniche e passaggi di inquadratura. (Non so, per esempio, quante volte in questo film è replicato il partito del personaggio che esce di spalle per rientrare di fronte, e viceversa). Non già che si voglia fare, per carità, i pignoli delle pagliuzze, quando è ancor tempo di pensare alle travi.

GIACOMO BERNEDETTI

ERRATA CORRIGE - Nel n. 38, pag. 60, il giudizio su Paul Muni: "In lui avevamo riconosciuto quasi sempre, e soprattutto nel 'Pasteur', il grande attore; ma prevalentemente nel senso del mestiere" va letto invece: "In lui avevamo riconosciuto quasi sempre, e soprattutto nel 'Pasteur', il grande attore nel senso dell'arte. Anche qui ritroviamo il grande attore; ma prevalentemente nel senso del mestiere. Il gusto dell'illustrazione stinge anche su di lui, ecc".



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
CAPITALE LIRE 180.000.000

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

DIREZIONE GENERALE IN ROMA
113 DIPENDENZE IN ITALIA E NELL'AFRICA ITALIANA
CORRISPONDENTI IN TUTTA ITALIA ED ALL'ESTERO

SEZ. AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO
CAPITALE LIRE 40.000.000

SEZIONE AUTONOMA DI CREDITO FONDIARIO
CAPITALE E RISERVE LIRE 83.630.738

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO
CAPITALE LIRE 50.000.000

CREDITO AGRARIO - CREDITO PESCHERECCIO

I FILM DEL MESE

IN CENSURA

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

U. S. A.

MILIONARIO SU MISURA (*The Perfect Specimen*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Regista: Michael Curtiz. Soggetto di Samuel Hopkins Adams. Sceneggiatura di Lawrence Riley e Norman Reilly Raine. Interpreti principali: Errol Flynn, Joan Blondell, Miriam Hopkins, Dick Foran, Edward E. Horton. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

MODA 1938 (*Vogues of 1938*). - Produzione: Walter Wanger; distribuzione: Artisti Associati. Regista: Irving Cummings. Soggetto e sceneggiatura di Bella e Sam Spewack. Scenografia di Alexander Toluboff. Commento musicale di Louis Alter e Paul Webster. Montaggio di Dorothy Spencer. Operatore: Ray Rennhan. Danze: Seymour Felix. Interpreti principali: Warner Baxter, Joan Bennett, Helen Winson, Mischa Auer. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

NEW YORK SI DIVERTE (*You Can't Have Everything*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Darryl F. Zanuck. Produttore associato: Lawrence Schwab. Regista: Norman Taurog. Soggetto di Gregory Ratoff. Sceneggiatura di Harry Tugend, Jack Yellen, Carl Tunberg. Canzoni di Gordon e Revel. Danze: Harry Losee. Interpreti principali: Alice Faye, Don Ameche, Ritz Brothers. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

PALCOSCENICO (*Stage Door*). - Produzione: R.K.O.-Radio. Distribuzione: Generalcine. Produttore: Pandro S. Berman. Regista: Gregory La Cava. Soggetto: da una commedia di George Kaufman e Edna Ferber; sceneggiatura di Antony Veiller, William Slavens McNutt, Morrie Ryskind, Gregory La Cava. Scenografia di Van Nest Polglase e Carroll Clark. Costumi di Muriel King. Commento musicale di Rob Webb. Operatore: Robert De Grasse. Interpreti principali: Katharine Hepburn, Ginger Rogers, Gail Patrick, Adolphe Menjou, Leona Roberts. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

LA RAGAZZA DI TRIESTE (*The Bride Wore Red*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: Joseph Mankiewicz. Regista: Dorothy Arzner. Soggetto da una commedia di Ferenc Molnar; sceneggiatura di Tess Slesinger e Bradbury Foote. Operatore: George Folsey. Interpreti principali: Joan Crawford, Franchot Tone, Robert Young, Reginald Owen, Dickie Moore, Paul Porcasi. *Vietato il doppiaggio (1).*

DINAMITE DOPPIA (*Picture Snatcher*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Regista: Lloyd Bacon. Interpreti principali: James Cagney, Ralph Bellamy, Patricia Ellis, Alice White. *Vietato il doppiaggio (1).*

MADAME X. - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: James Kevin McGuinness. Regista: Sam Wood. Soggetto da una commedia di Alexandre Brisson; sceneggiatura di John Meehan. Interpreti principali: Gladys George, John Beal, Warren William, Reginald Owen. Precedenti edizioni: 1920

con Pauline Frederick, 1929 con Ruth Chatterton. *Vietato il doppiaggio (1).*

L'ULTIMO GANGSTER (*The Last Gangster*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Regista: Edward Ludwig. Soggetto di William Wellman e Robert Carson. Sceneggiatura di John Lee Martin. Operatore: Bill Daniels. Interpreti principali: Edward G. Robinson, James Stewart, Andra Marlo. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI. - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Minerva Film. Regista: E. B. Shedjack. Interpreti principali: Preston Foster, David Holt, John Wood, Dorothy Wilson, Wyrley Birch. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).*

LA SPIA DEL LANCERI (*Lancer Spy*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Samuel G. Engle. Regista Gregory Ratoff. Soggetto di Marthe McKenna. Sceneggiatura di Philip Dunne. Interpreti principali: George Sanders, Dolores Del Rio, Peter Lorre, Joseph Schildkraut, Virginia Field. *Vietato il doppiaggio (1).*

L'UOMO CHE AMO (*History Is Made At Night*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. Regista: Frank Borzage. Soggetto e sceneggiatura di Gene Towne e Graham Baker. Interpreti principali: Charles Boyer, Jean Arthur, Leo Carrillo. *Approvato (1).*

VIVO PER IL MIO AMORE (*That Certain Woman*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Produttore Robert Lord. Soggetto, sceneggiatura e regia: Edmund Goulding. Interpreti principali: Bette Davis, Henry Fonda, Jan Hunter, Anita Louise. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

BACI SOTTO ZERO (*Fifty Roads To Town*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Raymond Griffith. Regista: Norman Taurog. Soggetto di Louis F. Nebel. Sceneggiatura di William Conselman e George Marion jr. Interpreti principali: Don Ameche, Ann Sothern, Slim Summerville, Douglas Fowley. *Approvato (1).*

SOTTOMARINO D. 1 (*Submarine D. 1*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Regista Lloyd Bacon. Interpreti principali: Pat O'Brien, George Brent, Wayne Morris, Frank McHugh. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

LA NOTTE È NOSTRA (*Tovaritch*). - Produzione e distribuzione Warner Bros.-First National. Produttore: Robert Lord. Regista: Anatole Litvak. Soggetto da una commedia di Jacques Deval. Sceneggiatura di Casey Robinson. Operatore: Charles Lang. Interpreti principali: Claudette Colbert, Charles Boyer, Basil Rathbone, Anita Louise. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

L'ULTIMA BEFFA DI DON GIOVANNI (*The Great Garrick*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Produttore: Mervyn Le

Ray. Regista: James Whale. Soggetto di Ernest Vajda. Sceneggiatura di Ernest Vajda e Rowland Leigh. Operatore: Ernie Haller. Interpreti principali: Brian Auerer, Olivia de Havilland, Edward E. Horton, Marie Wilson.
Autoreizzato, in massima, il doppiaggio (1).

VRAGANO (Hurricane). - Produzione: Samuel Goldwyn. Distribuzione: Artists Associates. Regista: John Ford. Soggetto di Charles Norhoff, James Norman Hall. Sceneggiatura di Dudley Nichols. Operatore: Bert Glennon. Interpreti principali: John Hall, Dorothy Lamour, Raymond Massey.
Autoreizzato, in massima, il doppiaggio (1).

SCANDALO AL GRAND HOTEL (Thin Ice). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Raymond Griffith. Regista: Sidney Lanfield. Soggetto di Attila Orbok. Sceneggiatura di Boris Ingster e Milton Sperling. Interpreti principali: Sonja Henie, Tyrone Power, Arthur Treacher, Raymond Walburn, Alan Hale.
Approvato (1).

* **ALÌ BABÀ VA IN CITTÀ (Ali Baba Goes To Town).** - Della 20th Century-Fox.
Approvato (1).

* **COLPO DI FORTUNA (Easy Living).** - Della Paramount.
Approvato (1).

* **FRA DUE DONNE (Between Two Women).** - Della M.G.M.
Approvato (1).

* **PIRATA BALLERINO (Dancing Pirate).** - Produzione: Radio Picture. Distribuzione: Minerva Film.
Approvato (1).

* **LA RIVINCITA DI CLEM (L'Ubricane - The Good Old Sank).** - Della M.G.M.
Approvato (1).

* **SINGE (The Sphinx).** - Produzione: Monogram. Distribuzione: Ultra Film.
Approvato (1).

* **LA TREDICESIMA SEDIA (The Thirteenth Chair).** - Della M.G.M.
Approvato (1).

* **CAPPELLO A CILINDRO (Top Hat).** - Produzione R.K.O. Distribuzione: Generalcine.
Approvato (1).

* **SOTTO I PONTI DI NEW YORK (Sterminatore - Winterset).** - Produzione R.K.O. Distribuzione: Generalcine.
Approvato (1).

* **VIAGGIO DI NOZZE (Sins Of The Children - In His Step).** - Produzione: Grand National. Distrib.: Pisorno Film.
Approvato (1).

* **VOLENTÀ OCCULTA (Garden Murder Case).** - Della M.G.M.
Approvato (1).

GERMANIA

* **GRANDE E PICCOLO MONDO (Die grosse und die kleine Welt).** - Produzione: Bavaria. Distrib.: Fono Film.
Approvato (1).

* **ULTIMA MODELLA (Schwester Marie).** - Produzione: Bavaria. Distribuzione: E.N.I.C.
Approvato (1).

ITALIA

L'ULTIMA NEMICA. - Produzione S.C.I.A. Distribuzione: Color Film. Società Italiana Autori ed Editori. Produttore: Antonio Piras. Regista: Umberto Barbaro. Direttore di produzione Carlo J. Bassoli. Sceneggiatura e dialoghi di Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti; da un soggetto di Umberto Barbaro e Fritz Eckardt. Operatore: Mario Albertelli. Scenografia di Vincio Paladini. Musica di Emilio Tufacchi. Interpreti principali: Fosco Giachetti, Maria Denis, Elena Zaneschi, Mario Pisu, Giuliana Gianni, Carlo Lombardi, Tattiana Pavoni, Oreste Fares, Guglielmo Sinaz, Alida Valli, Gemma Bolognesi.
Approvato (1).

PIETRO MICCA. - Produzione: Taurinia Film. Distribuzione: Consorzio Noleggiatori. Produttore: Luigi Motura. Regista: Aldo Vergano. Direttore

di produzione: Eugenio Fortana. Sceneggiatura e dialoghi di Aldo Vergano. Sergio Amidei. Ritore M. Margadonna; dal romanzo *I dragoni azzurri* di L. Gragnogna. Operatore: Lombardi. Musica di G. F. Guedini. Interpreti principali: Elsa Camarda, Rossana Masi, Olga Pescatori, Ada Sabarini, Clara Mais, Guido Celano, Renato Cialente, Mino Doro, Camillo Pilotto, Franco Angera, Yanni Torrigiani, Felice Minotti, Alfredo Robert, Armando Annuale, Sandro Dani, Carlo Petrucciello.
Approvato (1).

L'ALLEGRO CANTANTE. - Produzione: Juventus Film. Regista: Gennaro Righelli. Direttore di produzione: Raffaele Colaninici. Soggetto, sceneggiatura e dialoghi di C. Mariani dell'Anquillara. Riccardo Freda e Gennaro Righelli. Operatore: Carlo Montuori. Interpreti principali: Giovanni Marurita, Germana Paolieri, Ruby D'Alma, Vandina Guglielmi, Giorgio De Rege, Guido De Rege, Giovanni Barrella.
Approvato (1).

INGHILTERRA

NOI SOLI (Ourselves Alone). - Produzione: B.I.P. Distribuzione: E.N.I.C. Regia di Brian Desmond Hurst e Walter Summers. Interpreti principali: Antoinette Cellier, John Lodge.
Autoreizzato, in massima, il doppiaggio (1).

VITA FUTURA (Things To Come). - Produzione: London Film. Distribuz.: Mander Film. Regista: William Cameron Menzies. Interpreti principali: Raymond Massey, Margaret Scott, Edward Chapman, Sophie Stewart, Ralph Richardson.
Approvato (1).

SENSATION. - Produzione B.I.P. Distrib.: E.N.I.C. Regista: Brian Desmond Hurst. Soggetto tratto dalla commedia *Murder Gang* di George Murns e Basil Dean. Sceneggiatura di William Freshman, Dudley Leslie e Marjorie Deans. Operatore: Walter Harvey. Interpreti principali: John Lodge, Diana Churchill, Francis Lister, Joan Marion, Jerry Verno.
Vietato il doppiaggio (1).

* **CASA SUSANNA.** - Produzione British Unity Picture. Distribuzione: Manenti Film.
Approvato (1).

* **LABBRA SOGNANTI (Dreaming Lips).** - Produzione: Trafalgar. Distribuzione: ENIC.
Approvato (1).

* **L'ORA DEL SUPPLIZIO (Love from a stranger).** - Produzione: Trafalgar. Distribuzione: E.N.I.C.
Approvato (1).

FRANCIA

INSIDIA DORATA (Forfaiture). - Produzione Filmexport. Distrib.: Europa Film. Regista: Marcel L'Herbier. Interpreti principali: Victor Francen, Sessue Hayakawa, Louis Jouvet, Lise Delamare.
Vietato il doppiaggio (1).

I LUPI FRA LORO (Les loups entre eux). - Produzione: C.F.C. Distribuzione: ENIC. Regista: Léon Mathot. Soggetto tratto dal romanzo di Charles Robert Dumas. Interpreti principali: René Saini Cyr, Suzanne Despres, Gina Mages, Jules Berry, Roger Duchesne, George Prieur.
Vietato il doppiaggio (1).

* **RAGGIO DI SOLE (Il bimbo - Le mioche).** - Produzione Gray Film. Distribuzione: Minerva Film.
Approvato (1).

* **CARNET DI BALLO (Carnet de ball).** - Produzione: SIGMA. Distribuzione: Colosseum Film.
Approvato (1).

* **I DUE DERELETTI (Les deux gosses).** - Produzione D.U.C. Distribuzione: Minerva Film.
Approvato (1).

* **SARATI IL TERRIBILE (Sarati le terrible).** - Produzione: Hugon. Distribuzione: Atlas Film.
Approvato (1).

Approvato (1).

ADOLPH ZVKOR presenta:

VN FILM
di FRANK LLOYD

IL MONDO DEI LADRI

JOEL
MCCREA

BOB
BURNS

FRANCES
DEE

con
LLOYD NOLAN
HENRY O'NEIL
PORTER HALL

è un film Paramount

STAGIONE TRIONFALE
1937-38

Gruppo cinematografico

Leoni

SOCIETÀ ANONIMA ITALIANA CINEMA E TEATRI

SOCIETÀ ANONIMA CINEMATOGRAFICA

SOCIETÀ ANONIMA CINEMA ITALIANI

- MILANO:** Cinema Odeon
Cinema Ambasciatori
Cinema Excelsior
Cinema Dal Verme
Cinema Impero
Cinema Pace
Supercinema
Cinema Italia
Cinema Diana
Cinema Giardini
Cinema Triennale
- ROMA:** Cinema Barberini
- TORINO:** Cinema Corso
Cinema Vittorio Emanuele
Cinema Politeama Chiarella
- GENOVA:** Cinema Augustus
- TRIESTE:** Cinema Politeama Rossetti
Cinema Excelsior
- BRESCIA:** Cinema Reale
Cinema Palazzo
- PARMA:** Cinema Centrale
- BERGAMO:** Cinema Duse
Cinema Nuovo
Cinema Donizetti
Cinema Italia
Cinema Odeon
Cinema Centrale
Cinema St. Orsola
- COMO:** Cinema Sociale
Cinema Odeon

GALLERIA XXXIX - IRENE DUNNE

(v. tavola a fianco)

IRENE DUNNE è nata un 20 dicembre a Louisville nel Kentucky. La sua infanzia e la sua adolescenza si sono svolte nei luoghi caldi e pigri, dove i grandi maestri del hot jazz negro hanno visto la luce. Attorno a lei nascevano e risuonavano ogni giorno spirituals e blues di malinconica intonazione, e frenetici ritmi, suonati secondo le leggi più autorizzate dello swing, che è l'elemento impalpabile che caratterizza e autentica quelle creazioni musicali. Irene Dunne possedeva una voce notevole, e fin da quei tempi, come nel film LA CANZONE DI MAGNOLIA, essa la esercitava e la scaltava accanto alle brucianti voci dei negri del suo paese. Poteva divenire un'interprete dei canti spirituals, ed essa lo avrebbe voluto; ma i genitori, buoni borghesi, la volevano indirizzare all'opera. Non servi ch'essa s'educasse più tardi a St. Louis, la patria di St. Louis Blues: ebbe un diploma di soprano lirica: evidentemente la sua voce non era stata « guastata » dall'aver scandito per molto tempo e con piena dedizione le note singhiozzanti di quelle canzoni e di quei ritmi. Era tanto brava come soprano lirica, che il Metropolitan poté scritturarla molto presto. Ma Irene Dunne del Kentucky (quante volte nel suo camerino si udiva *O mia vecchia casa del Kentucky*, lo spiritual che la solenne voce di Paul Robeson ha poi immortalato) non era felice. I successi che riportava non erano ancora tanto affettuosi come il suo cuore meridionale avrebbe voluto: quelle persone in marsina non si scaldavano per lei, e lei non poteva scaldarsi per loro. Ma in America c'era un uomo che possedeva l'occhio di Argo e l'intuito di Mercurio. Quell'uomo, come la mitologia americana ci ha insegnato, era Florenz Ziegfeld. A Ziegfeld, Irene deve molto. Egli la sentì al Metropolitan, seppè ch'era una ragazza del Kentucky amica dei negri, e poiché stava mettendo su *Show Boat* (in film: LA CANZONE DI MAGNOLIA), gli parve a ragione d'aver trovato l'interprete ideale. Gioia e commozione della fanciulla che abbandonò per sempre l'opera, s'impegnò col più gran calore di cui era capace, cantò con divino slancio le canzoni negre della rivista, e, cosa più importante di tutte pel biografo affettuoso, di punto in bianco si ritrovò attrice. Ziegfeld fece lui anche questo? Non si può dire: evidentemente Irene Dunne, distolta da un lavoro sontuoso ma non grato, e riportata nel clima dolce della sua infanzia, tirò fuori tutto di sé, anche il più riposto. Ziegfeld certo s'avvide in tempo anche di questo: e avrà saputo consigliare, guidare, correggere. Dopo l'enorme successo di *Show Boat*, Irene interpretò altre riviste del genere, e commercializzando « un po' la sua voce (nel senso che pian piano scivolò dal puro stile negro alla musicchetta di Irving Berlin) ma oggi a mente fredda possiamo anche dire che la voce di Irene Dunne ci pare, dolce e leggera com'è, più adatta alle canzoni lunghe e di ritmo facile, ma migliorando sempre la sua recitazione. Il cinema la cercò e la ottenne presto. E dopo tante « rivelazioni » di se stessa, essa trovò modo di « rivelarsi » ancora una volta. 1931: I PIONIERI DEL WEST (*Cimarron*). Molti passaggi di quel film laurearono un'attrice drammatica, della quale poco più tardi LA DONNA PROIBITA (*Back Street*) poté illuminare l'eccezionale sensibilità e finezza. Virtuosa, tre volte virtuosa, dunque. Irene Dunne vale tant'oro quanto pesa.

La sua carriera di stella cinematografica continuò a muoversi tortuosamente, e a riserbare ogni due o tre anni qualche sorpresa a produttori e tifosi. Dopo *BACK STREET* essa era una delle più precise, colorite e amabili attrici « dolorose » del cinema: la vedemmo piangere e soffrire con straordinaria nobiltà e dolcezza molte altre volte. IL FIGLIO DELL'AMORE fu in questo senso la sua fatica più piena: un soggetto d'appendice - intricato, tenebroso, ricchissimo d'equivoci angosciosi e mortali - nobilitato dalla viva umanità che la presenza tenera e imponente insieme della mirabile attrice aggiungeva senza parere a ogni passaggio. Un personaggio ch'era la quintessenza dei luoghi comuni della cattiva letteratura diventava per lei una donna patetica e gentile. Acrobazia faticosissima e riuscita appieno. Allora i produttori pensarono che il pubblico era forse sazio di lacrime, dopo che la luce s'era spenta sull'ultimo primo piano di Irene Dunne. « Diamole una parte languorosa e pittoresca », dissero. La rimisero accanto a Richard Dix in *STINGARI*. Era ricompensata la grande coppia di *CIMARRON*. Ma il personaggio femminile di *STINGARI* è una cantante d'opera. Nessuno si ricordava più che Irene Dunne era stata, oltre che sulle scene di *Show Boat*, su quelle del Metropolitan. Si cercò un doppio. Ma l'attrice si recò al teatro di posa, il primo giorno, cantando a gola spiegata la *Lucia di Lammermoor*. Graziosissima vendetta, e nuovo trionfo. Ancora una « rivelazione » essa ha potuto recentemente offrire con L'ADORABILE NEMICA, « rivelandosi » una commediante acuta. Ma chi s'è meravigliato peccava ancora di cattiva memoria. Nelle riviste di Ziegfeld, in quegli anni, Irene Dunne aveva fatto anche della commedia in buonissimo stile. Virtuosa tre volte, s'è detto. E come la conosciamo sullo schermo, è una dolce e cara signora, amica dei veli e delle pellicce, ma capace di tirarsi su le gonnelle e di ballare con una grazia morbida, condita furbescamente di piccole sguaiataggini « alla negra ». Nella vita è Mrs. Frank Griffith, moglie d'un medico. Non invecchierà mai, perché la gioia regna nella sua vita: nella quale, essendo tutto in ordine, non mancano il moto e il fervore, grandi molle per l'elasticità preziosa della salute. C'è appena un piccolo dolore, forse: Irene Dunne, che da un anno è soltanto commediante, desidera nel suo intimo un grosso film per lei, dove siano sparsi con intelligenza sali gustosi, lacrime amare, canzoni negre e canzoni eleganti di marca Berlin Warren. Non è, non può essere un grande dolore.

FILM PRINCIPALI: I PIONIERI DEL WEST (*Cimarron*, R.K.O.-Radio 1931), LA DONNA PROIBITA (*Back Street*, idem 1932), ANN WICKERS (idem 1933), IL FIGLIO DELL'AMORE (*The secret of Madame Blanche*, M.G.M. 1933), STINGARI (*Stingaree*, R.K.O.-Radio 1934), SWEET ADELINE (Warner 1934), ROBERTA (R.K.O.-Radio 1935), AL DI LÀ DELLE TENEBRE (*Magnificent obsession*, Universal 1936), LA CANZONE DI MAGNOLIA (*Show Boat*, idem), L'ADORABILE NEMICA (*Theodora Goes Wild*, Columbia 1936), THE AWFUL TRUTH (id. 1937), SORGENTI D'ORO (*High, Wide and Handsome*, Paramount 1937), THE JOY OF LIVE (R.K.O.-Radio 1938).

PUCK



(Columbia)

IRENE DUNNE

**IL MIGLIORE INVESTIMENTO PER I BENI DEI MINORI
È OFFERTO DALLE POLIZZE DI "PRAEVIDENTIA"
GARANTITE DALL'ISTITUTO NAZION. DELLE ASSICURAZIONI**

Che le polizze di *PRAEVIDENTIA*, nella loro forma di capitalizzazione, costituiscano, tra l'altro, il migliore investimento delle somme dovute a minorenni, lo conferma il seguente

GIUDIZIO FORMULATO DAL MINISTRO DI GRAZIA E GIUSTIZIA:

«Tra le forme più moderne del risparmio, si è ormai divulgata e affermata quella della «capitalizzazione», che consente l'investimento di una somma di denaro e la sua sicura restituzione, debitamente accresciuta degli interessi composti, al termine di un periodo prestabilito.

«Essa è particolarmente indicata per l'investimento di capitali spettanti a minorenni per lasciti, eredità, legati, liquidazioni, indennità, doti e via via, o comunque per tutte le forme in cui si abbia bisogno di assicurare l'incolumità del patrimonio e il suo giusto frutto, senza pericoli più o meno gravi e possibili, che quasi normalmente accompagnano la destinazione dei capitali.

«Questa forma offre in Italia la massima della garanzia, poiché è affidata ad una Società tutta singolare, che si intitola *PRAEVIDENTIA*, la quale è gestita, controllata e garantita da un Istituto parastatale, che è tra i più potenti d'Europa: l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI; e pertanto non corre nemmeno quel minimo d'alca, che potrebbe essere determinata dalle vicende di maggiore o minore solidità, comuni anche ai grandi Istituti finanziari.

«La «capitalizzazione» offerta dalla italianissima *PRAEVIDENTIA* è pertanto la forma più sicura, più solida, più proficua dell'investimento dei capitali.»

ARRIGO SOLMI
MINISTRO DI GRAZIA E GIUSTIZIA

LE AGENZIE GENERALI E LOCALI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI RAPPRESENTANO LA "PRAEVIDENTIA" NELLE SINGOLE ZONE. RIVOLGERSI AD ESSE PER MAGGIORI INFORMAZIONI E PER LO STUDIO DEI PROGETTI

**S.A.C.I. STAMPA
ARTISTICA**

**CINEMATOGRAFICA ITALIANA
DI VIRGINIA GENESI CUFARO**

PRIMO STABILIMENTO FONDATA IN ITALIA PER
LO SVILUPPO E LA STAMPA DEI FILMS SONORI

ROMA - VIA MARRUVIO N. 2-4-6
TELEFONI N. 70724 E 760077

DIRETTORE TECNICO: GIULIO GENESI

● Lo Stabilimento **S.A.C.I.** è fornito dei più moderni macchinari Debrle per lo sviluppo e la stampa delle pellicole cinematografiche ed è dotato dell'unica macchina "TRUCA" di Debrle esistente in Italia per i trucchi cinematografici.

Speciali impianti accessori completano l'attrezzatura di questo modernissimo stabilimento.

Tecnici specializzati e provette maestranze assicurano la perfetta esecuzione di qualsiasi lavoro nel più breve termine possibile.

La migliore produzione italiana ed estera viene sviluppata e stampata nello Stabilimento S.A.C.I.



Mary Ditrax

ha inciso recentemente per la

CETRA

- IT 522 **Un sentierino**
Canzone di Mireille e Valabrega
Quando danza con me
Canz. java di Gabriello e Eblinger
- IT 523 **Uno strano ufficio postale**
Canz. comica di Mireille e Valabrega
L'amore è un pizzicore
Parodia di Bixio

Dischi **CETRA e PARLOPHON** da 25 cm. . . . a L. 15
Dischi **CETRA e PARLOPHON** da 30 cm. a L. 20-25

Produttrice:
S. A. CETRA - Via Arsenale, 19 - TORINO

ISTANTANEE IN TEATRO



ai nostri occhi sufficiente si è dimostrata misera cosa per l'obbiettivo! Quante sorprese e rimpianti nel vedere il negativo sviluppato!

Generalmente è male fotografare il soggetto di fronte, ma per le fotografie a luce artificiale è dannoso. Le figure vengono piatte, mentre, mettendosi leggermente di lato, l'effetto di profondità si ottiene in pieno. Per il soggetto isolato e fermo basta diaframmare leggermente e scattare ad $\frac{1}{8}$ di secondo per ottenere una fotografia chiara e bene incisa (fotografia n. 2).

Il soggetto in movimento, invece, richiede l'apertura completa dell'obbiettivo e la riduzione del tempo di posa ad un $\frac{40^o$ di secondo (fot. n. 1).

Lo stesso trattamento per le scene in cui agiscono acrobati, giocolieri, ecc.

Una buona luce diffusa sulla scena è un ottimo fattore di uniformità per le scene d'insieme (fotografia n. 4; un $\frac{40^o$ di secondo), mentre con luce ben diretta e diaframma più stretto si ottengono figure plastiche di un certo buon gusto. — Il più delle volte, però, la ribalta, troppo elevata, ta-

COGLIERE l'attimo in cui l'interesse dello spettatore è tutto all'attore, fermare quel secondo che rende l'esercizio acrobatico straordinario e strappa l'applauso sincero d'ammirazione, sono le conquiste ultime dell'istantanea. Andiamo indietro di qualche anno ed immaginiamo una «camera» a lastre montata su treppiede situata nel centro della sala durante lo spettacolo; non avrei dei dubbi nel dichiarare che la rappresentazione, anziché essere data dagli attori sulla ribalta, sarebbe data dal fotografo alle prese con il grosso e traballante scatonone. Non bisogna pertanto mettere da parte quella gloriosa e vecchia camera, nonna della prodigiosa macchina al *zooesimo* di secondo; essa è molto utile per ritrarre — a posa — quando gli unici spettatori sono le poltrone. — (Non s'arrabino gli artisti; si tratta di fotografie reclamistiche dello spettacolo!).

Per ottenere dei buoni risultati bisogna avere una «camera» con un buon obbiettivo, un 2.5 per esempio, e del materiale sensibile ultra-rapido.



Senza questi due coefficienti, indispensabili, l'istantanea non può essere eseguita. A ciò va aggiunta una luce discreta, senza la quale il tempo di posa troppo lungo farebbe venire «mosso» il soggetto. I soliti diffusori da palcoscenico, le luci della ribalta ed i riflettori che accompagnano il movimento degli attori sono sorgenti di luce sufficienti a bene impressionare la pancromatica impiegata.

Però, per ottenere buone fotografie in teatro, bisogna provare e riprovare, perché la tecnica speciale richiesta da tale genere di lavoro e lo sfruttamento occasionale delle fonti luminose, non sempre adatte alla fotografia, mettono l'operatore nell'imbarazzo. Quante volte una luce che sembrava

glia alquanto la figura in basso rendendo meno perfetta l'inquadratura.

In generale bisogna regolarsi secondo le possibilità del momento perché non sempre la luce è situata secondo un criterio fotografico ed il posto dell'operatore non è dei più adatti.

A breve distanza dal soggetto, diaframmando un poco, con luce pastosa e qualche fonte luminosa laterale, si può ottenere una buona fotografia (fot. n. 3; un $\frac{40^o$ di secondo).

La fotografia in teatro è un genere interessante che va sfruttato a fondo per le buone possibilità che offre e per i risultati pienamente soddisfacenti che se ne possono ricavare.

VITTORIO GALLO



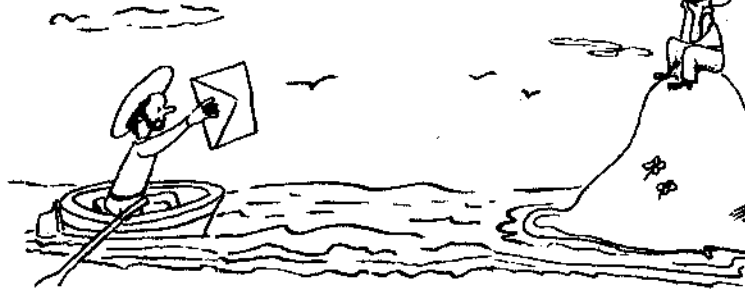
RENATO ANNIBALI (Roma). - Lei è rimasto sorpreso di veder citato nella mia rubrica un articolo su Frank Borzage mandatommi da un certo Nemo come proprio mentre invece era una copia fedele di un Suo scritto pubblicato due anni fa su un'altra rivista cinematografica. È mia la colpa? Se dovessi leggere riga per riga tutte le riviste cinematografiche e ricordarne il contenuto ancora dopo due anni, a quest'ora i miei colleghi marinai avrebbero dovuto già cucirmi in un sacco e buttarli in quegli abissi in cui ogni cosa tace, anche il cinema parlato. La colpa è invece di quell'ereglio anonimo milanese, che pur firmandosi Nemo ha voluto essere Qualcuno, una volta tanto. La cosa più grave è poi che, secondo Lei, l'articolo non era più di attualità presentandosi il Borzage, negli ultimi film, un regista « spersonalizzato, almeno rispetto al suo stile di allora ». Se dunque il nostro Nemo volesse continuare il suo stupido mestiere, vorrei consigliargli a spedire prima i manoscritti all'autore perché egli li aggiorni con qualche rinfrescante tocco di attualità. A che cosa è ridotto questo cinema: la gente non sa più nemmeno rubare!

GIOVANE STUDENTE DI ROMA. - Sai come si intitolava un film che narrava di un giovane moderno combattuto tra il desiderio di vivere nel Settecento e l'attrazione della vita del secolo ventesimo? Il film si chiamava LA STRANA REALTÀ DI PETER STANDISH (in originale: BERKELEY SQUARE) con Leslie Howard e Heather Angel, diretto da Frank Lloyd. In VENTESIMO SECOLO non c'era Madeleine Carroll, bensì Carole Lombard: è un nobile dovere distinguere bene le innumerevoli Blondine del cinema, l'una dall'altra.

GUIDO SAETTI (Torino). - Sul numero 38 un soggettista Le ha raccontato quale sia la sua mansione e altrettanto farà uno sceneggiatore nel numero successivo. Ma non creda che per que-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



sto Lei potrà subito sceneggiare un soggetto. Si tratta di un mestiere che bisogna imparare bene come ogni altro. Si figuri di essere un ingegnere cui qualcuno chiedesse: Mi spieghi per favore che cosa è un ponte? Dovrei costruirne uno. Anche nel campo del cinema c'è rischio di cadere nell'acqua fredda se uno non sa il segreto. Ho capito che Lei non vuol altro che partecipare a una gara fra amici e apprezzo molto questo nuovo tipo di sport. Ma per evitare delusioni ho detto quanto sopra. Consulti l'articolo di Debenedetti sul numero 34 (pagina 335) e quello di Arnheim sul numero 13 (pagina 22).

UMBERTO LEONORINI e GIUSEPPE AZZONI. - Scusino il ritardo, ma ho cercato di procurar loro il volume tanto utile di Pudovchin. Purtroppo, la mia fatica è stata vana: l'editore è fallito e le copie rimaste del libro sembra che siano finite sulle bancarelle. Potrebbero procurarsi magari l'edizione francese o inglese, di cui ogni buon libraio sa le indicazioni, e così

anche quella del libro di Béla Balázs, che non è mai stato pubblicato in lingua italiana.

GIANANTONIO VIO BONATO (Padova). - Siamo talmente d'accordo per quanto riguarda Maureen O'Sullivan che Lei mi può quasi considerare un rivale. Ma pensi: pur avendone l'indirizzo sotto mano non le ho mai scritto una riga sapendo benissimo che la nostra tenerezza non si riferisce a una persona vera ma ad un'ombra creata dalla pellicola, dall'obbiettivo e dalla tavolozza del truccatore. Stia pur sicuro che se incontrasse la nostra nella Sua città, ammirando, poniamo, gli affreschi nella cappella degli Scrovegni, non la riconoscerebbe nemmeno. Sarebbe una turista come un'altra.

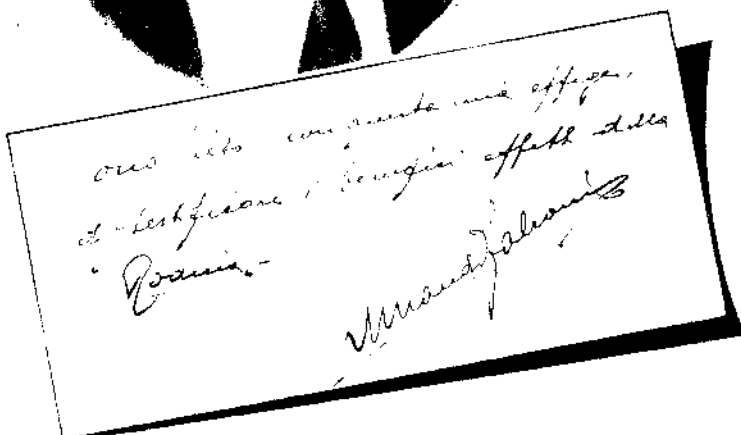
GIANNI MANTOVANI (Milano). - Finalmente ho letto i Suoi soggetti che non mi sembrano affatto indiscutibili. Il migliore è probabilmente quello del commerciante libico, perché la trama è naturale e possibile e la peripezia, ossia

il cambiamento d'opinione del protagonista, è provocato da un fatto concreto e quindi cinematografico. Non si scoraggi! - Una piccola e modesta rivista americana piuttosto intelligente è Cinema Progress (3551, University Avenue, Los Angeles, Calif.). Buono anche (ma non illustrato) l'Hollywood Spectator (6513, Hollywood Boulevard, Los Angeles, Calif.). Più tecnico è l'American Cinematographer (1782, N. Orange Drive, Hollywood, Calif.).

ROBERTO COSTI (Sorrento). - Il regista del DIAVOLO BIANCO era Alexander Wolcott, quello del CAPITAN BRACASSA Alberto Cavalcanti. I film premiati a Venezia per la migliore regia: il SIGNOR MAX di Mario Camerini e LA DANZA DEGLI ELEFANTI di Robert Flaherty e Zoltan Korda.

STUDENTE BRUNO C R 32. - Lei non sa scrivere lettere? Ma quella in cui me lo assicura è piena di osservazioni utili. È giustissimo, per es., che « i nostri registi non chiedono che trovate, e i soggettisti non sanno più cosa trovare ». Infatti, la famosa « trovata » è l'elemento più facile e meno importante del film. Saper raccontare una trama con elementi sentiti e freschi (che spesso non avranno la brillantezza di un gag), ecco quel che occorre e quel che è davvero difficile. Non c'è di peggio che un film vuoto azzimato con qualche trovatella superficiale, come una vecchia cocotte. - Credo anch'io che finché una nuova generazione non si sarà impadronita dell'ambiente cinematografico, la situazione non cambierà molto; ma noti che in parte ci siamo già: si vede qua e là qualche giovane regista e soggettista che tenta di imporre un concetto più degno. - Se mi manda dattilografato il Suo soggetto lo leggerò volentieri.

BRUNO TOSIN (Vicenza). - Ci vorrebbe un lunghissimo elenco di libri per contentarla. In parte, quegli argomenti



RODINA montecatini

è rimedio insuperabile di
sicura efficacia contro:

INFLUENZA
RAFFREDDORI
NEURALGIE
REUMATISMI

Rodina "Montecatini"

è interamente fabbricata in Italia

pubblicità m

sono trattati in modo concreto e utile soltanto nelle riviste tecniche. Potrebbe leggere tuttavia: A. Buchanan: *The Art of Film Production* (Pitmans & Sons, London); M. Coissac: *Histoire du cinématographe* (Gauthiers-Villars, Paris); L. Lobel: *La technique cinématographique* (Dunod, Paris); J. Cameron: *Encyclopedia on Sound Motion Pictures* (Cameron Pbl., New York 29); P. E. Sabine: *Acoustics and Architecture* (McGraw Hill, New York); J. Eggert-R. Schmidt: *Einführung in die Tonphotographie* (Hirzel, Leipzig 1932). - Grazie degli auguri. Vorrei che Lei mi scrivesse più spesso parlandomi anche delle Sue opinioni e osservazioni.

ALIDA ARGNANI (Firenze). - Vedo nella Sua dettagliata lettera che il problema della critica La interessa seriamente. Immagino che Lei intanto sia rimasta del tutto soddisfatta; gradirei tuttavia sentire il Suo giudizio in proposito.

BARTALI (Perugia). - Per fare il prestavoce ci vuole molta esperienza di interpretazione. Il doppiaggio chiede spontaneità di espressione e di sentimento, ma inoltre l'imitazione possibilmente fedele di un'altra voce e del suo timbro e accento e una grande abilità nell'adattare la cadenza del dialogo a quella dettata dall'immagine. Lavoro tecnicamente difficile, quindi, per cui non bastano buona volontà e doti naturali. Se dunque la Sua voce fosse giudicata adatta, Lei in ogni modo avrebbe certamente bisogno di un accurato allenamento: non potrebbe insomma evitare la «scuola» neanche su questa strada.

CARLO SLAMA (Trieste). - C'è un mio compagno il quale avendogli io e un mio amico parlato del film *CAPITANI CORAGGIOSI* ha risposto così: «A me non piacciono film di quella specie. Preferisco film allegri. E che bisogno c'era poi di far risaltare il sacrificio e il lavoro dei pescatori?». Per conto mio

quando uno parla così, non c'è via di scampo: è scemo o lo sta diventando». Lei poteva tuttavia provare a spiegarci che le gioie e le sofferenze umane si manifestano in modo particolarmente forte nella vita faticosa e pericolosa della gente di mare, e che vedere interpretati i nostri sentimenti da buoni artisti può consolare e rallegrare più che la proiezione di tante commedie che forse ci fanno ridere (spesso nemmeno questo) ma che non riescono a toccare la nostra anima. Stare in compagnia allegra è una bella cosa, ma essa non basta per soddisfare tutte le nostre esigenze.

LAURA N. (Grosseto). - Immagino che l'attore nel RE DEI PELLEROSSE a cui Lei allude sia Bruce Cabot. Ha interpretato anche altri film tra cui *FACCE FALSE*. Se farà ancora film? Se il pubblico gli vorrà bene come gli vuol bene Lei, ne farà ancora molti.

GIOVANISSIMO (Sorrento). - Non so spiegarci come una certa rivista cinematografica trovi tanto da ridire sulla DANZA DEGLI ELEFANTI mentre vanta film di molto inferiori. Ci può essere una brutta ragione e una buona. La brutta: tante persone, e fra loro diversi giornalisti, sono ormai talmente abituati all'aspetto standardizzato del solito film commerciale che si sentono spiacevolmente svegliati e scossi se si trovano di colpo davanti ad un'opera di valore. La ragione buona: in fondo, la critica ha senso soltanto in riguardo a lavori di una certa serietà. L'errore principale di tanta critica attuale è infatti quello di criticare (magari severamente) roba che non va criticata, ma ignorata.

PAOLO GREGORIO (Ujbuljana). - Disgraziatamente Lei ha perduto la scommessa di 200 dinari: Paul Muni non è francese ma è nato a Lemberg (Austria); il suo vero nome è Muni Weisenfreund. - Ramon Novarro vive ancora. Dopo tre anni di sosta ha interpretato un film per la *Republic*, inti-



tolato *THE SHEIK STEPS OUT*. - Per quanto riguarda il Regolamento che Lei mi chiede non La posso accontentare subito in quanto che esistono regolamenti diversi per ogni provincia. È fondamentale però quello della provincia di Milano, ora in ristampa con aggiunte e modifiche. Vedrà di mandarglielo appena pronto, a meno che non preferisca aspettare che sia compilato il regolamento generale per l'Italia, studiato ora da una apposita Commissione. Per le norme che la interessano è competente la Federazione degli Industriali dello Spettacolo, Roma, via Sistina, mentre per il regolamento dei proiezionisti può fornirLe indicazioni la Federazione dei Lavoratori dell'Industria dello Spettacolo, Roma, via del Tritone, 102.

FRANCO ANTONINI (Roma). - Non è sicuro che la Dietrich interpreterà *FRANCESE SENZA LAGRIME*. Potrebbe anche darsi che interpreti un film in Francia. Non so che parte farebbe. Forse quella di una francese con lagrime?

SILVIO PAPPALARDI, Dr. MARIO CAPPRI, MARIO e AUGUSTO PALLONARI, UMBERTO BRANCHINI, E. SIMONETTA. - Sono prenotati anche loro per l'eventuale visita a Cinecittà.

FIAMMETTA R. (Firenze). - No, il *Nostromo* non inventa risposte e lettere mai arrivate. Sarebbe anzi contento di avere lo spazio per poter rispondere sempre subito invece di essere costretto a far fare anticamera all'uno o all'altro per qualche settimana. Grazie degli auguri.

MIDA (Terni). - La copertina di cuoio è destinata a contenere dodici fascicoli di *Cinema*. Se Lei desidera una rilegatura vera e propria porti la copertina e i fascicoli a un qualunque rilegatore. Un articolo sulla televisione lo trova nel numero presente. Ha ragione: occuparsi della televisione significa occuparsi dell'avvenire del cinematografo.

SANDRO (Lucca). - Lennox Pawle, che Lei ricorda in *DAVID COPPERFIELD* non si è più visto perché è morto nel febbraio 1936. - Isabel Jewell non ha poi lavorato tanto poco: basta ricordare, dal 1933 in poi, *BONDAGE*, *RITORNO ALLA VITA*, *L'AMANTE SCONOSCIUTA*, *DALLE 7 ALLE 8*, *LE DUE CITTÀ*, *LA PROVINCIALE*, *ORIZZONTE PERDUTO*, *LE CINQUE SCHIAVE*.

Condivido la Sua predilezione per certi caratteristi di secondo piano come Guy Kibbee, Edna May Oliver, E. E. Horton. Non essendo costretti a essere belli possono creare dei tipi più veri, seppure spesso carichi di troppa espressione. La mia passione è Una O'Connor, quella vecchietta magra cogli occhi isterici, che fece la vedova Gummidge nel *COPPERFIELD*, l'ostessa nell'*UOMO INVISIBILE*, ecc.

GIORGIO GRAZIOSI (Roma). - Nel num. 23 c'era un articolo di Kiepur: «L'opera lirica sullo schermo». - L'unica trattazione sistematica della musica cinematografica si trova in un libro di K. London, pubblicato da Faber & Faber di Londra.

APPASSIONATO DEL CINEMA. - Quell'esperienza di cui Lei mi parla come di una cosa essenziale per un aspirante-regista, mi sembra sia addirittura impossibile averla a diciassette anni quando mi trovo senz'aver visto che un solo film di Chaplin, nessuno di Stroheim, e di Clair solo il *FANTASMA GALANTE*. È chiarissimo che allora non può avere quella concreta idea dell'arte cinematografica che noi altri cerchiamo di conservare in noi disperatamente davanti a quello che oggi si chiama cinema. D'altra parte, l'introduzione del parlato ha cambiato così profondamente la base del lavoro cinematografico che non so se dalle opere in cui si realizzava un tempo la forma pura del cinema, il novizio oggi potrebbe trarre altro che il senso di un desiderio irrealizzabile.

CINEAMATORUM (Trieste). - Ogni film italiano ha diritto a quattro «buoni di doppiaggio» ciascuno dei quali corrisponde al permesso di importare e di doppiare un film straniero. Ognuno di questi buoni porta inoltre al produttore un sussidio di 50.000 lire, corrispondenti alla tassa che il noleggiatore deve pagare per il doppiaggio di un film straniero e che quindi vien utilizzata per agevolare la produzione nazionale. - Un produttore italiano, volendo, può doppiare il suo film in lingua straniera se dispone di attori stranieri; ma in generale lavori di questo genere ricadono poco soddisfacenti. - Difficilmente un buon film sarà realizzabile con la somma da Lei accennata. Il guadagno che porta dipende dalle qualità del film e dal modo del lancio.

IL NOSTROMO

ERNON IV T

UN IMPIANTO CINESONORO ERNEMANN ZEISS IKON A PREZZO BASSO

RAPPRESENTANTE IN ITALIA E NELL'IMPERO DELLA ZEISS IKON A. G. DRESDA VITTORIANO SOVANI MILANO VIA CARLO TENCA N. 22 UFFICI REGIONALI NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA

È in vendita la coperta in mezzo pelle e tela per la rilegatura del terzo volume di "Cinema" (fascicoli 25-36). Le richieste debbono essere indirizzate alle riviste "Cinema", Via Lazzaro Spallanzani 1A - Roma. Il costo è di L. 9 comprese le spese postali raccomandate



GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lezzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 28 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.

ANDATA E RITORNO CINEMATOGRAFICI



- 1 - La suona Shirley ne 'Il piccolo Colonnello' - (4)
- 2 - D'amore lo è Clark per Claudette in 'Accadde una notte' - (5)
- 3 - Articolo inquantuno (non del C. P.) - (2)
- 4 - Una città... attrice - (4)
- 5 - Prepos... che sorregge il capo - (3)
- 6 - La dote di certe donne tipo Jean Harlow in 'Pericolo pubblico' - (8)
- 7 - La graziosa attrice di 'Rumba' - (5)
- 8 - Triste, melanconiche, affaticanti... così sono le vite degli attori di Hollywood, almeno lo dicono! - (5)
- 9 - La... assai conosciuta - (4)
- 10 - Il peso... dalla parte - (4)
- 11 - Il nome d'un noto attore: il Capitano Blood - (5)

ROMANZI DI FILM



Anagrammando le lettere di ogni singola copertina si otterrà il titolo di due film italiani e il nome e cognome dei rispettivi registi.

Imo Benelli (Ferrara)

Sistemare nel casellario, seguendo il verso della freccia, parole del significato dato: (i numeri fra parentesi indicano le lettere che compongono ciascuna parola).

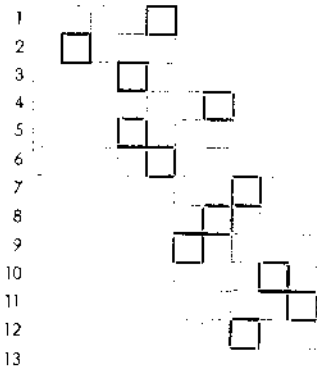
A soluzione ultimata leggendo le lettere contenute nel casellario, seguendo il verso contrario della freccia, si otterranno i nomi di 3 attrici, 4 attori, 1 regista, 1 operatore.

Aldo Parodi (Genova)

SCIARADA

Tanto è bello l'intero
 Che pur se i suoi vestiti
 Sono primo secondo
 Lo spettatore se la gode un mondo

SERIE GIALLA



- 1 - Philo Vance nel 'Pugnale cinese'
- 2 - Il gangster di 'Le belve della città'
- 3 - Il Raskolnikof americano...
- 4 - ... e quello francese
- 5 - 'Joe il Rosso'
- 6 - 'Il Dottor Jekyll'
- 7 - L'assassino di 'Dopo l'uomo ombra'
- 8 - Interprete del 'Mistero del vagone letto'
- 9 - Magnifico brigante di nome Joseph
- 10 - Il poliziotto di 'Le quattro perle'
- 11 - La 'Donna del mistero'
- 12 - La giovane madre di 'Sterminateli senza pietà'
- 13 - Il medico ubriaccone di 'Missione eroica'

Porre nel casellario i nomi degli interpreti dei personaggi indicati; a soluzione esatta si avrà, nelle caselle in risalto, il titolo di un film 20th Century-Fox, serie "Charlie Chan".

Franco Gandini (Varese)

1500 fotografie

in 24 numeri di "Cinema"

per 40 lire

conviene abbonarsi

L'annata di "Cinema" oltre un panorama completo della vita cinematografica

SOLUZIONE GIOCHI N. 37 (10 GENN. 1938-XVI)

GALLERIA

1 IL PUGNALE SCOMPARSO
 2 ILMAGNIFICOBRUTO
 3 ALLEFRONTIEREDELLEINDIA
 4 SENZAAPERDONO
 5 LAPATTAGLIA SPERDUTA
 6 TRADITORE
 7 SOTTO DUE BANDIERE

Soluzione: IL SIGILLO SEGRETO

VECCHIA GUARDIA DEL CINEMA ITALIANO

ITALIAALMIRANTE
 SOAVAGAILONE
 ALFREDO ROBERT
 MARCELLA ALBANI
 IACOBINIMARIA
 RINAMAGGI
 ANTONIO GANDUSIO
 NICCOIIRAFFAELLO
 DIANA KARENNE
 AMLETONOVELLI

Soluzione: ISA MIRANDA - TENEBRE - BRIGNONE

SOLUTORI DEL N. 37

MARIO CONOSCIANI - Via Sicilia, 235 - ROMA
 IMO BENELLI - Corso Porta Mare, 9 - FERRARA

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Andata e ritorno cinematografici e Serie gialla saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annuali a "Cinema". La soluzione dei giochi pubblicati nel 39° fascicolo apparirà nel 41° (10 marzo 1938-XVI)

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

Proprietà, 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 riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte

CINECITTÀ

SOCIETÀ ANONIMA

ITALIANA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

R O M A

Carnevale...

Danzate in casa vostra
con i suggestivi ballabili Columbia

GRANDI DISCHI
COLUMBIA

- DQ. 2513** Così così (Jerome-Kaper) One step
del film: *Una notte all'opera*.
LIRE 15 Lasciami sognare (D'Anzi) Slow. Or-
chestra Ferruzzi con trio vocale.
- DQ. 2428** Non ti potrò scordar (Gershwin) fox trot
LIRE 15 C'è chi ride (Gershwin) fox dal film.
Voglio danzare con te. BBC Dance orch.
- DQ. 2344** Mezzanotte in Mayfair (Chase).
LIRE 15 Facciamo Faltalea (Stillman - Hyde)
Carroll Gibbons ed i Boy Friends.
- DQ. 2425** Settembre sotto la pioggia (Warren)
LIRE 15 fox trot.
Ho visto una barca navigare (Jerome-
Kent) fox trot. Mantovani e la sua orch.
- DQ. 2508** Untattà (Fryberg). valzer brillante.
LIRE 15 Nozze al villaggio (Fryberg). polka.
- DQ. 2509** Diamoci del lei (G. Viglino). polka.
LIRE 15 Alla fiura (Ninser). mazurka. Orche-
stra del Girasole.

DISCHI COLUMBIA MILANO
VIA DOMENICCHINO 14

ISIA

"Industria della Seta"

ROMA - VIA DEL TRITONE, 64

Il negozio notoriamente specializzato nella
vendita diretta al pubblico delle più fine e
moderne creazioni in ogni tipo di

**Lanerie - Seterie
Velluti**

I nostri assortimenti offrono ricca scelta delle
novità più apprezzate a prezzi estremamente
vantaggiosi e di sicura convenienza

RICORDATE ISIA
"Industria della Seta"

Negozi di vendita nelle principali città d'Italia



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.A.S.I.)



SOCIETÀ GENERALE ITALIANA CINEMATOGRAFICA

presenta 2 grandi film



SOTTO I PONTI DI NEW YORK

(WINTERSET)

con



Margo



Burgess Meredith



Edoardo Ciannelli

CAPPELLO A CILINDRO

con



Fred Astaire



Ginger Rogers



E. Everett Horton

In preparazione:

LA GRANDE IMPERATRICE

Il più grande film dell'annata della RKO Radio Films premiato a Venezia con la "Coppa delle Nazioni"