

# CINEMA



**41**

10 Marzo 1938.

In quest numero

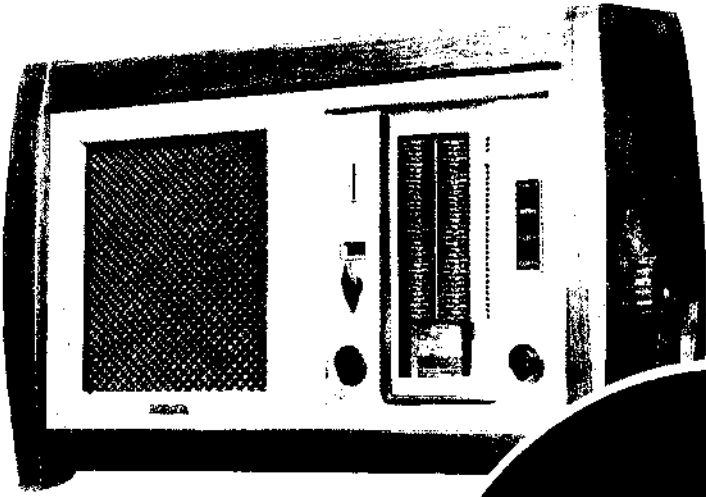
periodico

**UN SOGGITTO PROPOSTO DA D'ANNUNZIO**

ARTICOLI DA

RAMBO, LOUGA - DISNEY - MAUREEN SULLIVAN - MEGLEN

**DUE  
LIRE**



L'ultima creazione  
riassumente la  
perfetta efficienza  
dell'attrezzatura  
scientifico-indu-  
striale della  
"SAFAR..."

**744**

**S U P E R  
7 VALVOLE**

**DOPPIA GAMMA  
DI ONDE CORTE,  
MEDIE E LUNGHE**

Elevata sensibilità.  
Fedeltà di riproduzione.  
Selettività variabile.  
Scala parlante alfa-  
betica con ricerca  
automatica e silen-  
ziosa delle stazioni.

**SAFAR**



**ANTICIPAZIONE SULLA NUOVA STAGIONE**

Con l'adozione del **TAPPETO ANTENNA SAFAR** migliorerete il rendimento del vostro ricevitore evitando l'ingombro delle antiestetiche antenne interne. Chiedete listini alla **SAFAR** Via Bassini 15 - Milano

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI  
Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo  
Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

ANNO III  
Volume I

FASCICOLO 41

10 MARZO  
1938 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira . . . . .	143
L. D'AMICO <i>Lucienne Boyer e la perfezione americana</i> . . . . .	150
LO DUCA <i>Emile Cohl</i> . . . . .	152
W. DISNEY <i>Storia di « Biancaneve »</i> . . . . .	153
G. MINCHILLI <i>Il cinema in Albania</i> . . . . .	154
M. O'SULLIVAN <i>Mi ritirerò tra cinque anni</i> . . . . .	155
G. MÉLIÈS <i>Memorie</i> . . . . .	157
Parla il regista . . . . .	159
Sottocenerè . . . . .	162
G. VECCHIETTI <i>Il documentario fa da sé</i> . . . . .	163
Quadro! . . . . .	165
A. PASQUALINI <i>Per una buona proiezione</i> . . . . .	167
G. DEBENEDETTI <i>In questi giorni</i> . . . . .	169
Galleria (Vittorio De Sica), 172 - Radiovisione, 175 - Formato ridotto, 176 - Fotografia, 177 Capo di Buona Speranza, 178 - Brevetti rila- sciati in Italia, 179 - Giuochi e Concorsi, 180.	

DIREZIONI, REDAZIONI e AMMINISTRAZIONE: Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a.  
PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema" - via Lazzaro Spallanzani 1-a - Roma.  
Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o  
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'"Isti-  
tuto Editoriale Scientifico". - ABBONAMENTI: Italia, Inghilterra e Colonie, anno L. 40,  
semestre L. 22; Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

## RADIO INDUSTRIA

Rassegna mensile di radiotecnica  
diretta da  
GIORGIO BRUNO ANGELETTI

Illustratissimo, interessante e ricca di contenuto, indispensabile e quindi di interesse di  
radio. Contiene, per concessione speciale, la "Rubrica del Gruppo Costruttori, Appre-  
cchi Radio (ANIMAR) e pubblica i comunicati del Sindacato Fascista Ingegneri (Gruppo I.R.T.C.)

Abbonamento annuo L. 30 - Un numero L. 3

Abbonamento in combinazione: CINEMA-RADIO INDUSTRIA per un anno costa L. 56.  
Inviare l'importo ad una delle due amministrazioni: "Cinema", Roma, Via Lazzaro  
Spallanzani, 1-a; - "Radio Industria", Milano, Via C. Balbo, 23; C. C. P. 322468

# 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 Debré per lo sviluppo e la stampa delle pellicole cinematografiche ed è dotato dell'unica macchina "TRUCA" di Debré esistente in Italia per i trucchi cinematografici. Speciali impianti accessori completano l'attrezzatura di questo modernissimo stabilimento. Tecnici specializzati e provvete 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.

## BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO

CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 8.500.000

FILIALI: ABBAZIA - A. ASSISIO - A. BENGHA - BARI - BOLOGNA - BORGO A  
MOZZANO - CASTELNUOVO DI GARIAGNANA - CHIAVARI - FIRENZE  
GENOVA - LAVAGNA - LUCCA - MILANO - MOLFETTA - NAPOLI  
PAGANI - PALERMO - PISTOIA - PONTECAGNANO - POZZUOLI  
PRATO - RAPALTO - ROMA - S. MARGHERITA LIGURE - SAN REMO - SESTRI  
LEVANTE - SORRENTO - TORINO - TRIESTE - VENEZIA - VENTIMIGLIA

## BANCA DI CREDITO ORDINARIO

Autorizzata dal Ministero delle Finanze a fungere  
da Agenzia dell'Istit. Naz. per i Cambi con l'Estero

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzia A - Piazza Cola di Rienzo - angolo via Cicerone

Agenzia B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100

IL TUO NUOVO PROFUMO DOVRÀ ESSERE "TUTTO TUO"

TUTTO  
*Tuo*

"TUTTO TUO" NON DARÀ SOLO RILIEVO  
ALLA VOSTRA ELEGANZA, MA VI FARÀ  
RICORDARE IN UN'ATMOSFERA DI SOGNO



IL PROFUMO, LA COLONIA, LA CIPRIA "TUTTO TUO" SONO IN VENDITA PRESSO I  
MIGLIORI PROFUMIERI • SIGNORE ELEGANTI, "TUTTO TUO" È UN PROFUMO SUPERIORE  
E SARÀ UN ELEMENTO INDISPENSABILE ALLA VOSTRA GRAZIA E SEDUZIONE.

*P. Vi. e me*

**PROFUMI e PRODOTTI DI BELLEZZA**

M I L A N O

# CINEMA GIRA



Sidney Lanfield dà le ultime istruzioni a Simone Simon e Dick Baldwin per una scena del film 20th Century-Fox 'Una ragazza allarmante'

## KIPLING...

...ancora sullo schermo. Ora è la volta di *LA LUCE CHE SI SPENDE*, il celebre romanzo al quale da tempo la Paramount pensava per una versione cinematografica. Si era parlato tempo fa di Gary Cooper quale protagonista, ma il produttore Arthur Hornblow non ha ancora deciso in proposito. Intanto ha affidato a Robert Carson l'incarico di adattare per lo schermo il romanzo, e ha scritturato, fra gli interpreti, soltanto Ray Milland.

## INTERPRETI DI SE STESSI...

...Ricordate *IL PARADISO DELLE FANCIULLE*? Ricorderete anche che vi partecipavano attori non visti prima di allora sullo schermo. Erano persone che erano state vicine a Ziegfeld del quale il film faceva la biografia. Il produttore aveva pensato perciò che potevano essere le migliori interpreti di se stesse. Ora, interpretare se stessi sullo schermo può essere piacevole, e sembra che gli americani ci abbiano preso gusto. Nel *FANTASMA CANTANTE* appaiono, per esempio, Ben Bernie e Walter Winchell che interpretano appunto il ruolo di Bernie direttore d'orchestra e di Winchell radiocronista. Ma nel film *HOLLYWOOD HOTEL* c'è addirittura una serie di interpreti di se stessi: figure che magari, da noi, non sono molto note, ma che a Hollywood hanno grande notorietà: a cominciare dalla giornalista Louella Parsons, per andare avanti con Jerry

Cooper, Ken Niles, Douane Thompson, il truccatore Perc Westmore e, infine, i due direttori d'orchestra Raymond Paige e Benny Goodman. Il risultato di questi attori improvvisati è stato, a quanto pare, ottimo. Il regista Busby Berkeley aveva del resto raccomandato: «Fate quello che fate sempre, agite secondo le vostre abitudini, non datevi pensiero se la macchina da presa vi sta davanti».

## IL FILM TEDESCO DI FEYDER...

...è finito. Si tratta, come è noto, di un film sull'ambiente del circo. Anzi, negli ultimi giorni si sono girate le scene di massa col circo Barlay. Da tempo Feyder aveva avuto l'idea di realizzare un film sulla vita del circo e voleva prendere lo spunto dai leoni abbandonati che due anni or sono si trovavano nei pressi di Napoli. Finalmente, dopo aver girato *LA KERMESSE EROICA* e *LA CONTESSA ALESSANDRA*, è stato scritturato dalla Tobis germanica per girare *MONDO VIAGGIANTE*, in cui, oltre alla moglie Françoise Rosay, appariranno Hans Albers, Camilla Horn, Herbert Hübner, Irene von Meyendorff, Oskar Sima, Alexander Stelzer.

## L'ACCADEMIA DI ARTI E SCIENZE...

...di Hollywood ha distribuito il tre marzo i premi annuali per i migliori film, registi, attori e tecnici dell'industria cinematografica americana. Sono stati premiati i film: *PALCO-*

*SCENICO (Stage Door)* della R.K.O., *VITA DI ZOLA* della Warner Bros, *CAPITANI CORAGGIOSI* della Metro Goldwyn Mayer, è NATA UNA STELLA della Selznick International-United Artists, *VECCHIA CHICAGO* della Twentieth Century-Fox, *L'ORRIBILE VERITÀ* della Columbia, *CENTO UOMINI E UNA RAGAZZA* della Universal, *LA BUONA TERRA* della Metro Goldwyn Mayer, *ORIZZONTE PERDUTO* della Columbia.

Tra i registi sono stati premiati Gregory La Cava per *PALCOSCENICO*, Leo McCarey per *L'ORRIBILE VERITÀ*, Sidney Franklin per *LA BUONA TERRA*, William Wellman per *È NATA UNA STELLA*, William Dieterle per *LA VITA DI ZOLA*.

Tra le attrici: Irene Dunne per *L'ORRIBILE VERITÀ*, Greta Garbo per *MARGHERITA GAUTHIER*, Janet Gaynor per *È NATA UNA STELLA*, Luise Rainer per *LA BUONA TERRA*, Barbara Stanwyck per *STELLA DALLAS*.

Tra gli attori: Charles Boyer per *CONQUISTA*, Fredric March per *È NATA UNA STELLA*, Paul Muni per *LA VITA DI ZOLA*, Spencer Tracy per *CAPITANI CORAGGIOSI*, Robert Montgomery per *NIGHT MUST FALL*.

Tra gli operatori: Gregg Toland per *DEAD END*, Karl Freund per *LA BUONA TERRA*, Joseph Valentine per *ALI SOPRA HONOLULU*.

Tra i soggetti originali: *LEGIONE NERA* di Robert Lord, *VECCHIA CHICAGO* di Niven Busch, *LA VITA DI ZOLA* di Herald e Herczeg, *100 UOMINI E UNA RAGAZZA* di Hans Krahl, *È NATA UNA STELLA* di William Wellman e Robert Carson.

Tra le sceneggiature: *L'ORRIBILE VERITÀ* di Vina Delmar; *CAPITANI CORAGGIOSI* di Mahin, Connelly e Van

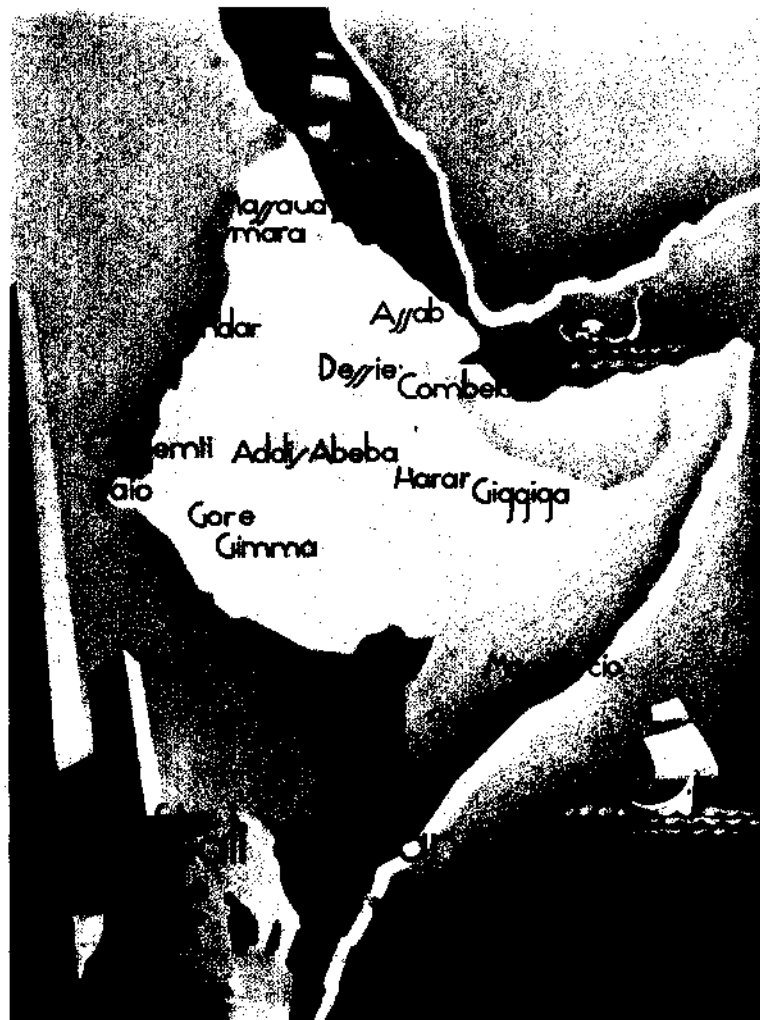
Every, *LA VITA DI ZOLA* di Herald, Herczeg e Norman Reilly Raine, *PALCOSCENICO* di Morrie Ryskind e Anthony Veiller, *È NATA UNA STELLA* di Doroty Parker, Alan Campbell e Robert Carson. Sono state infine segnalate le musiche e le canzoni di MR. DODDS TAKES THE AIR (di Warren e Dubin), *NOZZE A WAIKIKI* (di Harry Owens) e di *VOGUES OF 1938* (di Lew Brown e Sammy Fain), di *VOGLIO DANZARE CON TE* (di George e Ira Gershwin), di *ARTISTI E MODELLI* (di Frederick Hollander e Leo Robin).

## ANNA STEN...

...ritorna. Il marito di lei, Eugen Frenke, produttore cinematografico presso la casa americana Grand National, ha deciso di realizzare il film *WITH PLEASURE MADAME*, su sceneggiatura di Arthur Sheekman il quale probabilmente sarà il regista del film.

## MENTRE SI STA PREPARANDO...

...*GONE WITH THE WIND* (*Via col vento*) dal romanzo di Margaret Mitchell, sceneggiato da Sidney Howard, George Cukor, che ne sarà il regista, è stato invitato a dirigere *HOLIDAY* con Katharine Hepburn che egli per primo portò sullo schermo (*FEBBRE DI VIVERE, PICCOLE DONNE*). Nel frattempo, David O. Selznick, il produttore di *VIA COL VENTO* (che si può considerare uno dei film più lungamente preparati), avrebbe interpellato Paulette Goddard per interpretare il ruolo di Scarlett O'Hara; per lo stesso personaggio si era fatto anche il nome di Janet Gaynor, specie dopo il suo successo in *È NATA UNA STELLA*.





Eleanor Powell imprime le impronte delle sue mani e dei suoi piedi nell'atrio di un cinema di Hollywood (M. G. M.)

## LETTERA DA NEW YORK

La critica americana e i film europei - Che cosa manca a Hollywood?

Il flusso della produzione cinematografica americana aumenta con ritmo accelerato. Le numerose Case produttrici si contendono i più noti artisti, ne scovano o ne creano dei nuovi e non hanno terminato di presentare un nuovo lavoro che già ne mettono allo studio altri due... Ogni settimana cinque, sei, sette nuovi film sono annunciati nei vari teatri di New York, altre novità vengono presentate nelle altre grandi città degli Stati e da Hollywood e da altri centri di produzione giungono notizie di *previstas* più o meno fortunate. In un tale stato di cose è facile comprendere come un lavoro caduto, sia pur esso un capolavoro, abbia poche probabilità di risollevarsi e come i film stranieri ostracolati dalla lingua e dalla enorme concorrenza nazionale, abbiano scarse probabilità di largo successo... Non deve perciò far meraviglia il severo verdetto testé espresso della critica americana sui film stranieri importati in America durante il 1937.

Eccezione fatta per una dozzina scarsa di film veramente rimarchevoli, la qualità delle produzioni cinematografiche inviate dall'estero negli S. U. per competere con la nostra cinematografia di Hollywood, è decisamente mediocre (nel titolo dell'articolo al quale appartiene questo brano è veramente detto che i film importati sono «decisamente scadenti»).

Il primato è quasi unanimemente accordato dai critici americani a MAYERLING, film francese sulla morte dell'arciduca Rodolfo d'Austria. Gli altri film francesi onorevolmente menzionati sono GOLF, VITA ED AMORI DI BEETHOVEN.

Le lodi prodigate l'anno scorso, con un calore raro negli americani, alla rinascita del film inglese, subiscono questo anno un abbassamento di tono sebbene non si contesti che L'OMO DEI MIRACOLI, LA DONNA SOLA, ELISABETTA D'IN-

GIHERRA, SANGUE GIUANO e LA DANZA DEGLI ELEFANTI siano eccellenti produzioni sotto ogni punto di vista.

Con un compiacimento mal celato la critica americana constata pure che la Russia la quale, or e qualche anno, meraviglia questo pubblico per la vitalità, l'originalità e l'eccellenza delle sue pellicole, non ha presentato questo anno che tre film veramente di eccezione: IL CONCERTO DI BEETHOVEN, LA ULTIMA NOTTE e DEPUTATO DEI BALCHI. Si accorda, è vero, un benevolo credito a IN ESTREMO ORIENTE, a IL RITORNO DI MANM e a PIETRO PRIMO che vengono però definiti «tre buoni film, ma inferiori all'aspettativa suscitata dalla critica europea».

La Germania viene rammentata senza eccessivi entusiasmi per quattro film: TRUXA, IL DOMINATORE, LO STUDENTE POVERO e I RACCONTI AMOROSI DI BOCCACCIO. Ma se gli ultimi due sono specialmente lodati per la loro schietta gaiezza, i primi due ed alcuni altri sono qualificati come produzioni senza ispirazione e pesantemente condotti.

Più simpatia riscuotono invece, per il loro brio, i film austriaci tra i quali MASCHERATA IN VIENNA, GRAZIE SIGNORA, MASCHERATA e MONDO IN AMORE vengono classificati tra i più piacevoli. E della produzione italiana:

Sebbene TRENTA SECONDI D'AMORE, CASSA DIVA e LA DAMIGELLA DI BARD siano stati salutati dalla stampa con elogi, se non entusiastici, certo assai lusinghieri al loro primo apparire sugli schermi americani, la critica li dimentica o quasi nella rassegna finale, per non rammentarsi che di TERESA CONFALONIERI, un film che solo dopo la superba affermazione di Marta Abba sulle scene new-yorkesi è stato scoperto dalla critica americana la quale, due anni or sono, non lo prese neppure in considerazione.

Manca di alcune o di sincerità? Nè

una cosa nè l'altra. Semplice sciovinismo. Gli americani, che vanno repubblicamente in solluchero quando una signora o una ragazza degli Stati è ricevuta in una Corte europea o quando un americano si è distinto all'estero come il «più celere mangiatore di sandwich», si gonfiano di nazionale orgoglio quando possono affermare che la cinematografia europea non si può considerare una competitorice per quella americana... Affermazione molto ottinistica che diviene puerile esagerazione quando un certo critico insinua che gli elogi alla produzione straniera sono fatti «più che per onorare un merito assai relativo, allo scopo di spronare i signori di Hollywood a far meglio e per cercare di allontanarli dal «convenzionale» e dallo «stereotipato». Nè si accorge, il brav'uomo, della maledetta sassara che tira in piccionaia.

Qual è la necessità più urgente della cinematografia? A questa domanda, posta ai più eminenti critici e letterati degli Stati Uniti, il 16% di essi ha risposto senza esitazioni: migliori soggetti e migliori scrittori. Circa il 10% si è invece pronunciato per una maggiore originalità nei soggetti dei film. I produttori e gli artisti più quotati hanno convenuto coi critici dichiarando che le risposte suaccennate illuminano in pieno quello che è veramente il più grande problema odierno dell'industria del cinema... Tecnicamente questa ha fatto,

speciatamente di recente, passi giganteschi. Nessuna più pensa che il suono costituisca un problema per essa: così perfetta è, non soltanto la riproduzione col movimento, ma anche la riproduzione del suono originale. Il colore va giornalmente migliorando e si spera che, in un periodo prossimo, sarà quasi perfetto. Manca la terza dimensione, il volume.

Ma ciò che oggi costituisce il grattacapo forse più serio per le case produttrici di film è la mancanza di buoni originali soggetti... In un suo recente articolo Harold Lloyd ha affermato che in ventiquattro anni di produzione due soli furono i soggetti, tra quelli innumerevoli inviati, ritenuti adatti alla produzione. Da che dipende questa deficienza? Un produttore intelligente dice che gli autori di oggi scrivono «assai più in fantasia di parole che in realtà di azione». E necessario trovare scrittori che abbiano una mentalità fotografica e che pensino ed esprimano le loro concezioni in forma di quadri anziché in parole. Per raggiungere tale scopo egli crede che bisognerebbe lasciar da parte i dilettanti ed avere dei letterati professionisti, che dovrebbero essere in continuo contatto con scenaristi, direttori, fotografi, ecc., e cioè con gli altri realizzatori dell'arte cinematografica perché nessuna delle specialità suddette richiede maggiore coordinazione di sforzi della specialità dello scrittore di soggetti per film.

P. STERBINI



## 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

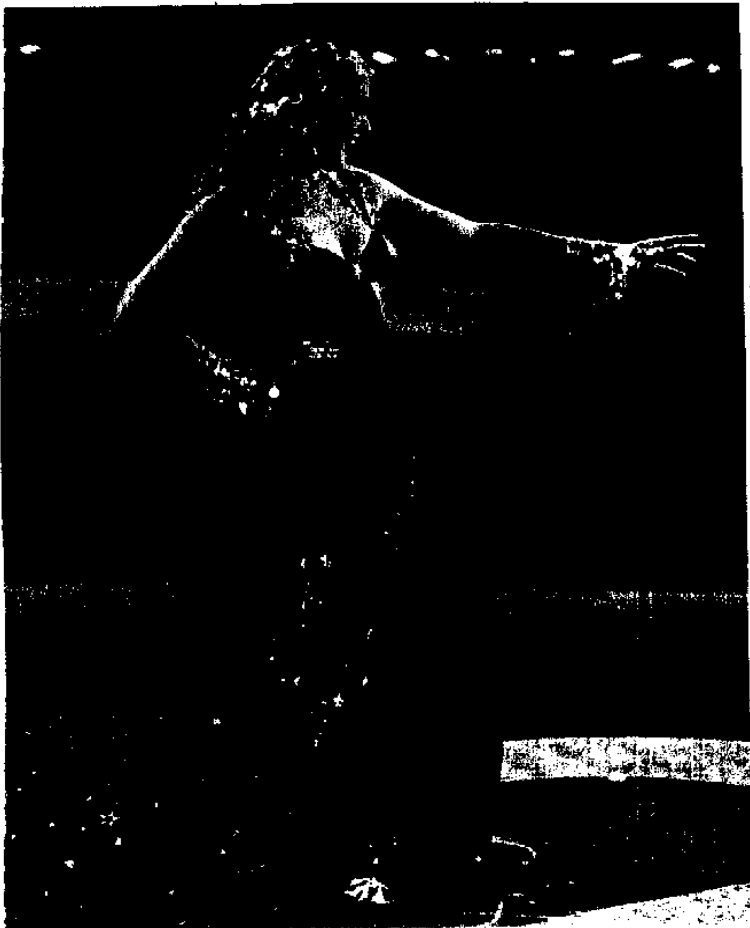
CAPITALE E RISERVE LIRE 83.630.738

#### SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

CAPITALE LIRE 50.000.000

#### CREDITO AGRARIO - CREDITO PESCHERECCIO

2 grandi nomi 2 prodotti di classe



L'attrice ungherese Ilona Massey, nuovo acquisto della Metro che vedremo nel film 'Rosalie'



Shep Fields, creatore delle Rippling Rhythm, con le sue compagne Harriet Haddon e Lola Jensen nel film Paramount 'The Big Broadcast of 1938'

**INFEDELTÀ...**

...è il titolo del prossimo film che la Metro realizzerà per l'interpretazione di Joan Crawford. Uesula Parrott ha scritto il soggetto, che viene sceneggiato da F. Scott Fitzgerald.

**KARL LAMAC...**

...il regista di numerosi film comici interpretati da Anny Ondra, è stato scritturato in qualità di attore da una casa cecoslovacca. Il film da lui interpretato sarà diretto da Miroslav Cikan, un regista che si è acquistato una certa rinomanza per aver realizzato BATALION. Il film Lamac-Cikan sarà intitolato LA SUA AMANTE. Non è la prima volta che Lamac interpreta un film; come altre volte, si è verificato il caso di registi che al-

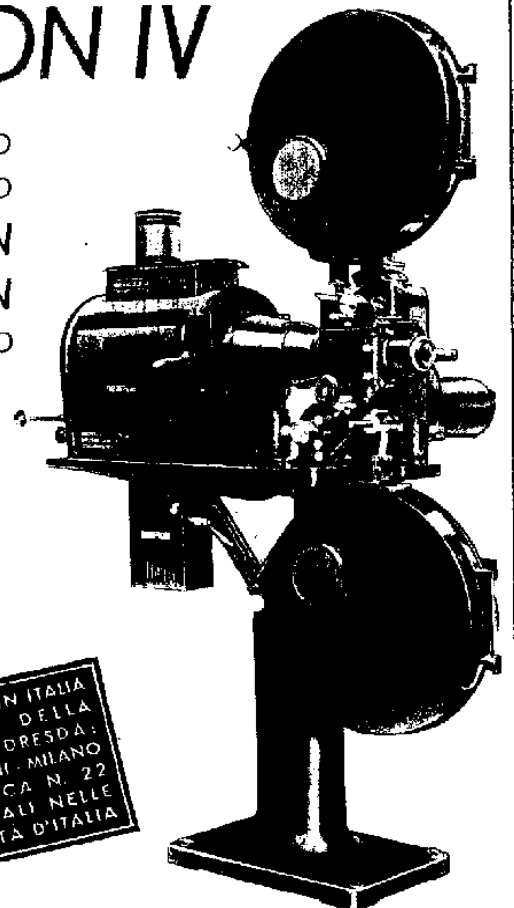
ternano la loro principale attività con quella di attori, e viceversa; vedi, per esempio, Willy Forst, Lionel Barrymore, Viktor Sjöström.

**ESTERNI ITALIANI...**

...appariranno nei film IL PICCOLO E IL GRANDE AMORE, di produzione Tobis, regia di Joseph von Baky, protagonisti Gustav Fröhlich e Jenny Jugo. Gli esterni sono stati girati sulla riviera ligure. ALLEGRIA SULLA NEVE è stato girato in Val Gardena, a Siusi e sul Passo della Sella. Operatore è Hans Schneeberger, famoso per le scene di montagna; a Schneeberger si deve tra l'altro la direzione tecnica fotografica del film sulle Olimpiadi diretto da Leni Riefenstahl. Regista è Hans Deppe; protagonista Anny Ondra.

**ERNON IV**

UN IMPIANTO  
CINESONORO  
ERNEMANN  
ZEISS IKON  
A PREZZO BASSO



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

**VIAREGGIO**



LIDO DI CAMAIORE  
MARINA DI PIETRASANTA  
FORTE DEI MARMI

20 km. di spiaggia balneare  
200 alberghi e pensioni. Stagione  
Maggio-Ottobre. Ottimo soggiorno  
primaverile ed autunnale

Informazioni:  
Ente di Cura - Viareggio



Il tenore italiano Nino Martini della R. K. O.

**PRODUZIONE ITALIANA...**

...Negli stabilimenti di Cinecittà è finito il film **HANNO RAPITO UN UOMO!**, realizzato da Gennaro Righelli, su soggetto di Alessandro de Stefani, sceneggiato da Aldo De Benedetti, interpretato da Vittorio De Sica, Caterina Boratto, Maria Denis, e prodotto da Raffaele Colaninici per la Juvenus Film. Vittorio De Sica inizierà in questi giorni **PARTIRE** dall'omonima commedia di Gherardo Gherardi che lo stesso De Sica ha interpretato sul palcoscenico. Gherardi unitamente a Giacomo Debenedetti e ad Amleto Palermi che sarà il regista del film, ha steso la sceneggiatura del

film. Produttrice l'Astra Film di C. O. Barbieri; direttore di produzione Ferruccio Biancini. È partita per l'Africa la comitiva del film **EQUATORE**, che viene prodotto dalla Roma-Film dell'or. Francesco Giunta. La sceneggiatura del film, che è tratto da una commedia di Alessandro de Stefani, è opera dello stesso de Stefani, di Francesco Giunta e di Gino Valori. Interprete principale: Tino Erler. Per l'Africa sta per partire anche un'altra comitiva, della Mediterra-nea-Film, per realizzare il film **SOTTO LA CROCE DEL SUD**, su soggetto di Jacopo Comin, che ha curato la sceneggiatura assieme a Marisa Ro-

mano ed Arrigo Colombo (questi due allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia). Mentre Eugenio Fontana, specialista in film africani, è il direttore di produzione, la regia è stata affidata a Jacopo Comin, che avrà come collaboratrice alla regia Marisa Romano. Viene iniziato in questi giorni a Cinecittà il film dal titolo provvisorio **ALBA DI DOMANI**. Produttrice la Lombarda Industrie Cinematografiche; direttore di produzione G. V. Sampieri; regista Marco Elter; sceneggiatura di Leo Bomba, da un soggetto di Silvio Maurano. Gli esterni saranno girati a Como. Protagonista è Fosco Giachetti.

Negli stabilimenti della Caesar Vincenzo Sorelli ha terminato **CRISPINO E LA COMARE**, prodotto da Antonio Piras per la S.C.I.A., interpretato da Ugo Ceseri, Silvana Jachino, Mario Pisu, Marisa Vernati, Guglielmo Sinaz. Alla Farnesina Corrado d'Errico sta procedendo nella realizzazione del film **L'ARGINE**, dal dramma omonimo di Rino Alessi, sceneggiato da Ettore M. Margadonna. Interpreti principali Gino Cervi, Rubi d'Alma, Luisa Ferida, Guglielmo Sinaz, Luigi Almirante. Altri film che si stanno preparando: **CANTO DEL CREPUSCOLO** (che forse muterà il titolo: **CAPRICCIO**), sog-



Joe Penner della R. K. O. intrattiene 500 bimbi di Hollywood illustrando 'Pinnocchio' di Colodi

pubblicità m

*Ed ora, a me, emicranie, influenze, raffreddori... Non si tenno; mi batto con la Rodina...*

*Mura*



Autore: Prof. M. Moro - 0146 del 15-2-36-5471

# RODINA

**montecatini**

è rimedio insuperabile di sicura efficacia contro:

- INFLUENZA
- RAFFREDDORI
- NEURALGIE
- REUMATISMI

*Rodina "Montecatini"* è interamente fabbricata in Italia





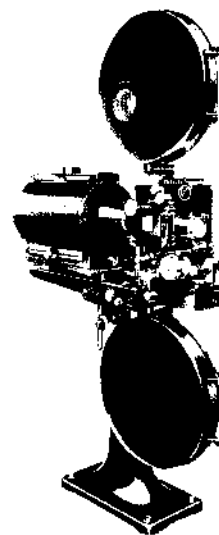
Boni Crawford nella versione inglese di 'Tredici uomini e un cannone' diretto a Tirrenia da Mario Zampi

getto di Jeanie MacPherson, sceneggiatura di Mario Soldati e Camillo Mastrocinque, produzione Era Film, protagonista Vittorio de Sica. **CREPUSCOLO**, produzione Appia-Safa, produttore Livio Pavanelli, soggetto di Mura, interpreti il tenore Giuseppe Lugo e Caterina Boratto. **AGAR** (ovvero **ALTA MAREA**) soggetto di Telesio Interlandi, regia di Corrado d'Erice, produzione Imperator-Film. Appena finito **L'ARGINE** gli stabilimenti della Farnesina ospiteranno la comitiva del film **ETTORE FIERAMOSCA**, produzione Nembo Film, regia di Alessandro Blasetti, interpreti Gino Cervi ed Elisa Cegani. Ritornato dall'Africa, Goffredo Alessandrini termina le ultime scene di **LUCIANO SERRA PILOTA**, mentre Giorgio C. Simonelli procede nel montaggio del materiale già girato.

**FERNAND GRAVET...**

...dopo aver interpretato, sotto la regia di Mervyn Le Roy, il film **RE E LA BALLERINA** ha manifestato il desiderio di avere sempre Le Roy come regista dei film. Infatti ora Le Roy è passato alla Metro come produttore e regista e così pure è passato alla Metro Gravet il quale dovrebbe essere il protagonista di **LAFAYETTE**, su soggetto di Walter Reisch, sceneggiato da Richard Linton. Alla regia di questo film sarebbe preposto Duvivier, mentre Le Roy si limiterebbe alla produzione e supervisione, così come ha fatto per **THE GREAT GARRICK**. Però, prima di realizzare **LAFAYETTE**, Le Roy dirigerebbe personalmente, con Gravet protagonista, **LA DONNA RIDENTE**, sulla vita dello scultore franco-polacco Gautier-Przeska.

# IL FILM SONORO RICHIEDE CHE LE SALE ASSICURINO AUDIZIONI PERFETTE



I proprietari di cinematografi hanno tutto l'interesse che il pubblico senta con limpida chiarezza il parlato, con le più delicate sfumature le musiche che accompagnano l'azione che si proietta sullo schermo.

Migliaia di cinematografi che furono costruiti quando il film muto non determinava particolari esigenze di acustica o costruiti anche di recente ma irrazionalmente per tale riguardo, possono con facilità e con spesa veramente moderata rimediare all'inconveniente.

La **S.A.F.F.A.**, che produce il ben noto materiale leggero da costruzione **Populit**, ininflammabile, isolante termico e assorbitore del suono, ha esaltato questo ultimo requisito in due tipi: **Populit-Gamma** e **Populit-Onda** destinati a rivestire esteticamente le pareti delle sale e ad assicurare al pubblico audizioni perfette.

Gli Uffici Tecnici della **S.A.F.F.A.** studieranno i problemi che saranno loro sottoposti per il miglioramento acustico delle sale cinematografiche e vi sottoporranno progetti di rivestimenti e ridottissimi preventivi di spesa. Segneranno inoltre ottime ed autorevoli referenze.

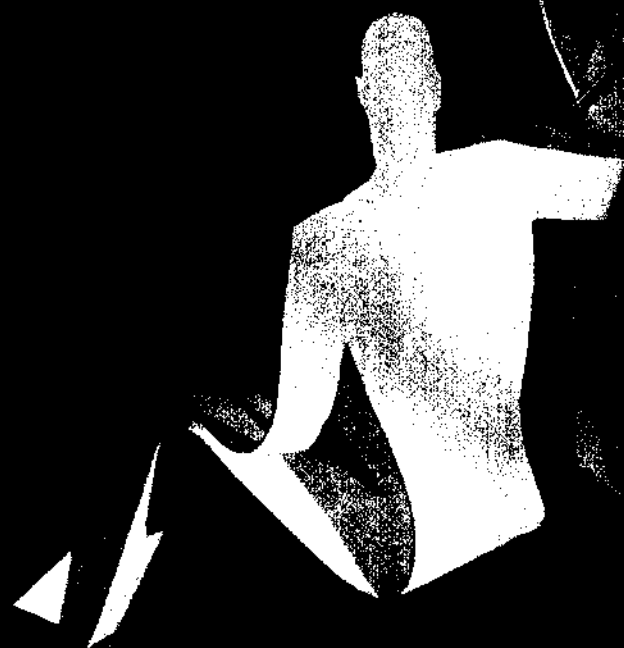
**S. A. F. F. A.**  
MILANO - VIA MOSCOVA 18



Melissa Mason e Hermes Pan provano una scena di danza per un nuovo film musicale **R.K.O. 'Radio City Revels'** nel quale la danzatrice farà la sua prima apparizione sullo schermo



**GRANDE SALA CINEMATOGRAFICA DI CUI FU MIGLIORATA L'ACUSTICA CON RIVESTIMENTO DI POPULIT-GAMMA**



*ascoltando voci e suoni*

...no appa-  
...o, non avete  
forse mai pensato che in  
esso vi sono in media

EM-321  
32

**40**

condensatori

PREFERITE GLI APPARECCHI RADIO CHE CONTENGONO

**CONDENSATORI DUCATI**

FUNZIONANO MEGLIO, DURANO DI PIÙ

# CINEMA

I GRANDI UOMINI non hanno mai una attività limitata ad un solo campo. Irradiano invece il loro spirito su tutta la vita culturale della loro epoca. Ne dà un significativo esempio Gabriele d'Annunzio, la cui scomparsa toglie anche al Cinematografo uno dei suoi protagonisti. È noto che il nome del Poeta è legato a diversi film, ma basta nominare CABIRIA per far capire come egli, pur non essendo «uomo del mestiere», pur non avendo tutte quelle conoscenze tecniche e pratiche, senza cui oggi si ritiene impossibile ogni attività produttiva del nostro campo, abbia saputo dare un indirizzo che non solo avviò la grande epoca del cinema italiano, ma fu decisivo in tutto il mondo. Infatti, è stata proprio la grande visione del Poeta, il quale non si preoccupava di «problemi organizzativi», a provocare quello slancio — nel senso tecnico, economico e artistico —, che la giovane industria altrimenti difficilmente avrebbe osato. Ma più importante di ciò che egli, nel cinema, ha saputo realizzare, dobbiamo considerare ciò che sognò di fare, perché l'idea non fu vincolata e ridotta da tutte le esigenze pratiche che già allora esistevano. Ecco perché ci sembra documento di prim'ordine una lettera che risale al 21 dicembre del 1925. Non era ancora sorto il sonoro e già d'Annunzio divinava soggetti traenti forza e potenza dalla musica. La visione del Poeta era netta, visione tuttavia non più realizzata, che siamo felici di pubblicare forti di una speranza: che sia consentito tradurla in realtà appena possibile, omaggio reverente del Cinema italiano al grande Maestro.

Ecco la parte essenziale del documento — che rispondeva ad una fervida, devota richiesta, avanzata al Poeta, di scrivere un soggetto su un determinato argomento storico che d'Annunzio ebbe però nettamente a dire di non amare:

«Ho lungamente parlato in questi giorni col mio Gabriellino, che, se è sangue del mio sangue, è anche spirito del mio spirito. Più che figliolo egli mi è discepolo. E nessuno mi comprende e mi interpreta con più devota attenzione. Egli riferirà con la viva voce quel che oggi non ho agio di scrivere. Del resto, se scrivessi, comporrei un intiero trattato della Settima Arte.

«Al mio Gabriellino ho esposto tre soggetti cinematografici della più ardua Italianità. Confesso che la mia predilezione è per il Palestrina.

«Quando il Presidente del Consiglio fu mio ospite risanato nel Vittoriale io più volte Gli parlai della necessità di spandere sopra le moltitudini la voce del Palestrina, e di pro-

del Palestrina, e di proporre al culto della Nazione — secondo la Carta del Carnaro — la musica corale di Colui che io eguaglio a Dante e a Michelangelo.

La sua musica — come ogni potenza infinita — s'irradia nel passato e nel futuro — significa tutto l'ardore, tutto il vigore, tutta l'Ascensione della Stirpe in tutti i secoli —

Vi è di lui una messa a cinque voci sublime, vasta e molteplice come una stagione che si compia, fresca e balzante come una primavera che non

porre al culto della Nazione — secondo la Carta del Carnaro — la musica corale di Colui che io eguaglio a Dante ed a Michelangelo. La sua musica — come ogni potenza infinita — s'irradia nel passato e nel futuro. Significa tutto l'ardore, tutto il vigore, tutta l'Ascensione della Stirpe in tutti i secoli. «V'è di lui una messa a cinque voci, sublime, vasta e molteplice come una stagione che si compia, fresca e balzante come una primavera che non tocchi se non le radici dell'anima.

«Tale messa del Palestrina è chiamata Ascendo ad Patrem. Forse Ella comprenderà a fondo il mio pensiero non espresso se io le muti il nome e l'inizio in Ascendo ad Patriam.

«Non è questa forse la parola che oggi solleva gli Italiani?

«Gabriellino Le illustrerà questi cenni troppo scarsi.

«Voglia Ella considerare le mie proposte e dichiararmi quel ch'ella ne pensa perché io possa distribuire e utilmente regolare il mio immane lavoro».

In queste parole di d'Annunzio c'è tutta una concezione attualissima del Cinematografo: mezzo di propaganda che tragga, però, motivo e spunto da quelle figure che, come il Palestrina, rappresentano la purezza più genuina del genio italiano. Son dunque parole da considerare perché possono veramente costituire l'indirizzo fondamentale del Cinema italiano.



## LUCIENNE BOYER E LA PERFEZIONE AMERICANA

FU VERAMENTE un tempo, o almeno così ci raccontano, in cui vissero, in carne ed ossa, Giuditta Pasta, Maria Malibran, Adelina Patti. Nessun paragone è possibile fra quelle fatate creature e i cantanti dei nostri giorni. Platee di nobiltà favolose, di poeti, fino di pensatori, erano sollevate alle stelle dai loro incantesimi: radicate nelle loro ugole nacquero « Casta Diva » e « Ah non credea mirarti ». Oggi nessuno sa scrivere le melodie di Bellini, le nobiltà sono morte, i poeti non vanno a teatro; e anche nelle serate di successo più indiscutibile del più famoso cantante del momento non si riesce a difendersi dall'impressione che un fiato grave di imbecillità e di noia salga a poco a poco su dalla platea, e arrivi al soffitto.

Non erano, quei cantanti, degli interpreti, almeno nel senso che intendiamo oggi. Era in loro una gloriosa, imprevedibile mistione di natura e di arte; nel senso che essi riuscivano ad articolare il fatto puramente fisico della loro voce con infinita ricchezza e profondità, e insieme senza lasciar mai scomparire la « naturalità » grezza di questo *attrait* fisico. Sì che uno Stendhal poteva chinarsi ad analizzare una di quelle voci come un critico farebbe con un nudo di Tiziano; e ciò nonostante quell'appello fisico restava intatto, misterioso e irragionevole come un richiamo amoroso.

Forse per colpa nostra, nulla di simile ci è dato di seguire oggi. Non ci è restato altro che il tentativo di rievocare quelle mitologiche figure in emozionanti sedute spiritiche; fortuna che ci soccorre un medium della forza di Bruno Barilli. Perduta allora la gioia di sentir delle voci, a ricercar l'imprevisto e il capriccio di « natura » non potevamo rivolgerci, è evidente, agli interpreti puri, ma piuttosto a coloro che, anche in difetto del *sex appeal* vocale, badassero a costruire qualche cosa d'inedito coi semplici mezzi esecutivi, andando molto al di là del pezzo eseguito. Bisognava cercare nei suburbi musicali, nelle zone apertamente eterodosse.

Ho fatto in tempo così a sentire Scialápin, fuor di teatro e ormai colla voce fiaccata, cantare in giacchetta liriche, canzonette e pezzi d'opera ridotti alle sue proporzioni; poi, mille volte, l'Ettore Petrolini della mezzanotte-mezzanotte e mezzo. Dopo: buio pesto.

Nella ricerca in quella legione straniera della musica che è il varietà, naturale che i pezzi apparentemente più forti avrebbe dovuto offrirli il varietà dei film americani. E dico il varietà, non il jazz puro e semplice, il quale or-

mai è materia di tesi di laurea, e quindi non entra nel nostro argomento.

Ma ci accorgemmo presto che poco avremmo trovato, più che un'organizzazione talmente perfetta da escludere ogni via di scampo. Inec-

cepibile il suo sforzo, ineccepibile la musica: i versi, disperatamente lontani da ogni forma di cattivo gusto: le orchestre funzionavano quanto una partitura di Rimsky-Korsakof, i corpi delle ballerine parevano disegnati da Euclide. Risultato, un « divertente » nel senso più fisiologico, igienico, meno compromettente della parola. Esclusa la noia come il vero interesse, il dilettantismo come il talento. Niente da fare. Fu così che grande riuscì il nostro sospiro di sollievo quando, sera fa, avemmo a che fare con Lucienne Boyer. Questa donna era una piccola donna qualunque, portava lo stesso semplice vestito per tutta la sera, si accontentava di un riflettore. Le sue canzonette non erano troppo diverse da quelle che tutti possono sentire alla radio all'ora di colazione, idem i loro versi, nonostante la cantante c'informasse spesso, grazia discreta e obbligatoria, che si trattava di « un poète que j'aime beaucoup ». La sua orchestrina, lungi dal ricordare Rimsky-Korsakof, ricordava il vecchio caffè Faraglia: piano, violino, violoncello, contrabbasso, niente fiati, e un buco permanente d'un paio d'ottave fra il violino e il violoncello, per la contumacia della viola.

Il senso di sollievo fu veramente grande. Fu come quando, in un film americano, capita la rara ventura di imbattersi in un paio di gambe non assolutamente perfette, o in un volto umano: mettiamo quello di Elisabeth Bergner. L'apertura di uno spiraglio cioè che, prima ancora che l'arte intervenga a precisare forme e significati definitivi, lasci percepire un sentore di vita, di individuo concreto, irregolare e tipico: condizioni indispensabili allo stabilire un'intimità, degli umani rapporti.

Ma di ben altro avemmo modo di accorgerci col procedere della serata: e prima di tutto, dell'intrepidezza con cui la piccola Lucienne prendeva di petto, fino in fondo, materiali di così evidente cattivo gusto. Siamo arrivati addirittura alla « staropa marocchina », scena danzante con luce marrone; e abbiamo visto la nostra cantante arrechire la voce, squassare i capelli, lanciare potenti buffate di fumo, e compiere altre simili brutalità nel rendere il personaggio di una donna perduta. Ecco un'altra franca superiorità sul varietà del cinema americano. La cui disperante infcondità dipende forse soprattutto dal non aver mai voluto fare dei conti aperti e cordiali col cosiddetto cattivo gusto. Esso è, deliberatamente, al di là del bene e del male: le sue ultime ragioni sono sempre in valori ritmici di ordine fisico, infantile, in-



Lucienne Boyer (Foto Venturini)

temore, di puro gioco meccanico, nettamente antimusicale: in puro numero astratto, insomma, e il numero astratto è estraneo al gusto. Qualche volta, è vero, tenta innesti d'altro ordine: ma generalmente l'organizzazione ritmica ha talmente il sopravvento che il cattivo gusto piglia proporzioni astratte: e non riesce neanche a provocare il ridicolo. Qualche altra volta, ancora, quando l'innesto gli sta particolarmente a cuore, gli accade di perdere le staffe: tale fu il caso della scoperta della canzonettista Marlene Dietrich, proprietaria delle gambe più spicciolose del mondo. La canzonettista doveva diventare personaggio, e il suo varietà trancò le vie: visto che dietro alle solite capacità di cantante stava un oscuro richiamo di forza nuovissima. Senonché questo richiamo si scoprì presto come nient'altro che una sessualità terribilmente generica e monotona, una forza fisica senza senso, incapace di variazioni. Ma ormai la bomba era scoppiata, e qualche cosa bisognava inventare; nel panico, la tramutarono in attrice, moltiplicarono le pene di struzzo, le fecero accendere la sigaretta con candelabri antichi, una volta la fecero perfino innamorare con la Bibbia in mano. Insomma, persero completamente la testa; ne nacque il macello che tutti conoscono.

Nessuno di questi pericoli corre Lucienne Boyer. Il materiale di cui si serve il suo talento è da lei circoscritto, limitato con un fermo pudore che esclude ogni slavatatura, ogni indebito scivolare nella retorica, nell'artigianato, nella presunzione. E insieme è accettato in pieno, commentato fino in fondo. Per fare un esempio: le canzonette di Petrolini, qualunque fosse la loro musica o i loro spunti orrendamente assurdi, erano trasportate in un clima d'assurdo, o in una gioia lirica che ne annullava il contenuto e lo rendeva non più che uno scialbo pretesto: il paesaggio di « Nanù » era veramente un lirico incanto, di una poesia piccolo-borghese; e dove a questa gioia non era possibile arrivare, un acre senso parodistico ristabiliva l'equilibrio. Le canzoni della Boyer restano invece nelle loro proporzioni originali, con tutto quel mondo di bassa letteratura ch'è fornito dall'autore; il suo assunto è di ritrovare la genuinità di quel mondo, facendo scomparire l'elaborazione grossolana che l'autore gli ha regalato: ella tenta, insomma, di diventare quel personaggio che l'autore gli ha sommarariamente indicato, ridargli la vita, e farlo muovere da sé. E lei a ricomporre, sia pure sulla falsa riga di quelle musiche e quei versi, questa vita.

E non è a dire quanto questo suo lavoro sia accurato, febbrile, perfino appassionante. Di quante trovate, di quante sottili e ricche variazioni formicolino i suoi pezzi: e tutte appena accennate eppur nettissime, indicate con una vera, umana delicatezza; ne resta l'impressione di un piccolo mondo vivo e genuino, appena avvolto da un musicale commento.

Nessuno le chiederà la grande poesia, la grande musica, il grande teatro; ma quel che può dare, lo dà fino in fondo: e sono piccole cose preziose. Quando, in « Attends », dice parole grosse come « éternisons cet instant », si tratta evidentemente di una maniera d'eternizzare notevolmente diversa dall'Alors, ô ma beauté! dites à la vermine - Qui vous mangera de baisers, - Que j'ai gardé la forme et l'essence divine - De mes amours décomposés! ».

E sembrerebbe che tra questi due modi non ci fosse via di mezzo: o la letteratura da canzonetta, o la poesia. E invece la via di mezzo c'è: ed è nel piccolo ma perfetto Wort-Ton-Dramma che la piccola Lucienne riesce a mettere insieme dicendo quelle parole e quella canzone, cioè affrontando risolutamente la cattiva letteratura; un frammento di vero perso-



Marlene Dietrich nel film di Jacques Feyder 'Contessa Alessandra' (London Film)

naggio, scappato dalle mani di chi sa quale autore: un personaggio che dimenticheremo difficilmente.

Precisamente in questa franca adesione alla letteratura e alla musica da quattro soldi è l'insegnamento inconsapevole di Lucienne Boyer. Ella ci ricorda che, se vorremo qualche cosa oltre l'arte pura, se cercheremo la freschezza d'una vita spicciola e immediata, ma che tuttavia resti umana, un poco più interessante dei piedi di Fred Astaire, non ci resta che stabilire dei cordiali rapporti con quel che si chiama cattivo gusto. Giacché bisogna convincersi che, almeno in una civiltà come la nostra, i materiali della piccola vita quotidiana non sono reperibili allo stato grezzo, nascente, ma solo in quella elaborazione grossolana e sommaria che ne dà l'arte dozzinale: il cattivo gusto.

Tale è almeno la vecchia, decrepita Europa; in cui la cultura è un fatto ancora importante, che anche gli strati inferiori, infimi della vita non riescono a vivere se non utilizzando i detriti

della cultura autonoma, superiore: di seconda, di terza, di quarta mano. E riescono a conservare qualche movimento, qualche sentore di esistenza reale; mentre presso i cosiddetti popoli giovani questo non par che porti ad altro che alla sana stupidità dell'organizzazione astratta, a un'emozione tutta fisiologica. È in questo trar la vita dalle ceneri e dai relitti di organismi che nacquero, a suo tempo, dalle più nobili fatiche, qualche cosa di glorioso, di vittorioso. Anche dal disfacimento di ogni cosa, è bene conservare, in qualsiasi modo, la cenciosa bandiera d'un umanismo: che è quanto dire d'una umanità.

Soprattutto per questo, sentimmo, sere fa, di voler molto bene a questa piccola artista europea; senza perdittevoli nostalgici, ma con una specie di patriottico slancio, col senso, quasi, ch'ella compisse una vittoria per conto di tutti noi. E battemmo le mani come da tempo non ci succedeva, a teatro.

LELE D'AMICO

# EMILE COHL

I DUE PIONIERI, scomparsi recentemente a qualche ora l'uno dall'altro, Emile Cohl, l'inventore del disegno animato, e Georges Méliès, di cui si pubblicano in altra parte di 'Cinema' le memorie, e che va considerato come il creatore dello spettacolo cinematografico, non si erano mai visti fino a quel giorno - primavera del 1936 - in cui organizzai il loro incontro.

Andai ad Orly, con Emile Cohl che mi aveva atteso sulla strada di Vincennes, al *Château du Cinéma*, come si compiaciava di chiamarlo Méliès sorridendo del suo destino che l'aveva fatto finire in un ospizio; non che il suo soggiorno fosse sgradevole; al contrario, la *Mutuelle du Cinéma* aveva voluto riconoscere, ospitandolo nella casa destinata ai suoi vecchi, le sue qualità di pioniere e di fondatore della Camera sindacale degli Editori di film. Ma Méliès pensava naturalmente ai primi tempi della sua attività, ai suoi successi artistici e industriali: *Castello*, dunque, suonava bene. L'inverno aveva lasciato nel parco di Orly una leggera bruma; sparsi tra gli alberi, i fotografi che avevo mobilitato fissavano gli angoli più pittoreschi del luogo. Nella corte, Cohl e Méliès si guardavano, scambiavano delle arguzie, calcolavano la loro età con civetteria e rievocavano i loro ricordi.

I periodi più importanti della loro attività spiegavano il perché del mancato incontro; per Méliès la fortuna brilla dal 1896 al 1914, col suo culmine tra il 1902 e il 1908; Cohl ebbe il suo periodo di successi tra il 1910 e il 1912, passati in gran parte agli Stati Uniti. Può anche darsi che una somiglianza spirituale li avesse allontanati l'uno dall'altro. A Orly, essi non erano più che due vecchi maestri in cerca di aneddoti che si accordavano su un solo punto: e cioè che gli autori della loro rovina erano stati gli Americani, gli « invasori » del primo quarto di questo secolo.

Emile Cohl, al secolo Emile Courtet, nacque a Parigi il 4 gennaio 1857. Aveva trascorso la sua infanzia ai Lilas, ove aveva conosciuto Paul de Kock, vecchissimo, e che certo contribuì a sviluppare nel fanciullo il senso del grottesco. Nel 1878, dopo aver assistito alla *Commune* ed essersi iniziato all'arte di Robert Houdin - punto comune con Méliès - Cohl diventa l'allievo d'André Gill, re dei caricaturisti del suo tempo. Una pleiade di riviste si aprì al giovane disegnatore: *La nouvelle lune*, *Les Hommes d'aujourd'hui*, *Le Charivari*, *L'Hydropathe*, *Les Chambres comiques*, *L'Esprit Gaulois*, *Le Courrier français*, ecc. Nel 1899 Emile Cohl aveva già diritto a un numero speciale degli *Hommes d'aujourd'hui*, e alla relativa caricatura



Emile Cohl come l'ha raffigurato Uzès nel 1899 per il numero speciale degli 'Hommes d'aujourd'hui'

d'Uzès come le celebrità dell'epoca. Cohl resterà sopra tutto legato alla creazione del disegno animato su pellicola (*cartoon*, parola inglese usata per « caricatura », derivata dal nostro « cartone », metonimia d'abbozzo o schizzo). Il suo primo disegno animato, *FANTASMAGORIE*, di 36 m. di lunghezza (1'57" di proiezione), fu proiettato a Parigi, al Teatro del Gymnase, il 17 agosto 1908. Nessuno pensa più a contestare a Emile Cohl la sua invenzione; può darsi che essa si sia ispirata a giocattoli precedenti, come il taumatropio (1843), il fenachistiscopio (1831) e il prassinoscopio di Reynaud (1877); ma su questa via è agevole finire allo scudo d'Achille. D'altro lato l'idea d'Emile Cohl non fu solo un'intuizione, ma il principio d'un'arte che egli spinse alle conseguenze più lontane, secondo i mezzi dell'epoca, cioè senza l'aiuto del colore e del suono, e al ritmo di 16 immagini al secondo. I film di Cohl furono conosciuti negli Stati Uniti - Gaumont aveva allora uno studio a Flushing (N. Y.) - e diedero origine ai « cartoni » di Windsor Mac Cay antenati dell'industria dei Fleischer e di Disney. Il secondo film di Cohl fu *LE CAUCHEMAR DU FANTOCHE* (1908, 80 m.); dal 1908 al 1918 realizzò circa quarantotto disegni animati, di cui oltre metà in America. La sua tecnica era ridotta al minimo e i suoi disegni nettamente schematici, dato che Cohl lavorava solo e non poteva permettersi il lusso dei particolari non essenziali; comunque, i migliori dei suoi disegni animati possono compararsi con quelli del dopoguerra, sia per l'animazione, sia per le trovate che li arricchiscono (galline che fanno l'uovo sotto forma di sveglie, signori che volano in aria servendosi delle code della loro marsina, ecc.): *JOYEUX MICROBES* (102 m.), *AVENTURES DU BARON DE CRAC* (1910, 102 m.), *HIENNOIRE DU CHAPEAU* (1910, 121 m.), *RISQUE N'EST IMPOSSIBLE* (1910, 121 m.), *PIEDS NICKELÉS* (1918, 116 m.), ecc. Come Disney e Fleischer, anch'egli ebbe i suoi perso-

## 1908 DISEGNI

naggi tipici: il *Fantoché* (1908-1910) e *Snookums* (1912-1914), quest'ultimo realizzato con l'americano George Mac Manus e che fu chiamato in Europa *Zozor* e da noi... *Civillino*. Dinanzi a quest'opera che fa di lui il creatore della poesia cinematografica, le altre attività di Cohl diventano secondarie; precisiamo, comunque, che durante 60 anni egli tenne in vari giornali le rubriche dei giochi, rebus, indovinelli, ecc., in voga tra la giovinezza del suo tempo aliena da ogni attività fisica. Forse questo non è estraneo all'allenamento in cui il suo spirito si mantenne, dandogli un ritmo comparabile al ritmo del disegno animato.

Emile Cohl è morto nella miseria. Non riuscì a ottenere nemmeno la famosa « Legion d'onore », riservata a ben altri contatti.

LO DUGA



L'ultima fotografia di Emile Cohl

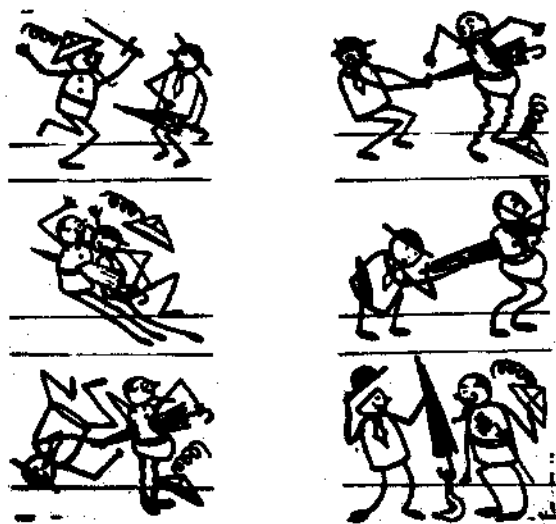
*St. Maurice (Seine)  
14 rue de l'Amiral Courbet.*

*Mon cher Le Ducq.*

*J'accepte avec beaucoup d'enthousiasme l'idée d'aller, en bonne compagnie, serrer la main de notre cher Méliès à Orly - j'espère que ce sera bientôt. En attendant je vous serre la main d'amitié - Si vous pouvez me donner un rendez-vous pour m'y consacrer, ce serait parfait - Gare d'Orly par train et merci de cette bonne pensée*

*Emile Cohl*

Lettera autografa con cui Emile Cohl accetta di incontrare Méliès



"Mille grazie, signore, ma sareste molto gentile a restituirmi il mio stomaco ch'è rimasto impigliato nel manico del vostro ombrello". (Da *Le cauchemar du Fantoché* di Emile Cohl)



# 1938 ANIMATI

QUANDO tutti mi sconsigliavano di affrontare un cartone animato a lungo metraggio, potevo quasi prevedere il successo che **BIANCANEVE E I SETTE NANI** infatti sta ottenendo. Perché sempre mi è successo così. Mi sconsigliavano di occuparmi di disegni animati quando avevo venti anni. Mi sconsigliavano di aggiungere il suono ai miei cartoni muti e, qualche anno dopo, di servirmi del colore. Quando decisi di fare i **TRE PORCELLINI**, molti dei miei collaboratori, e in genere tutti, erano d'accordo che l'impresa doveva finire male.

Non nego che anch'io ho dovuto pensarci bene, prima di cominciare il primo cartone animato di lungo metraggio, mai fatto sino ad ora nel mondo. Il film è costato quasi un milione e mezzo di dollari. Per mettere insieme i 2.400 metri all'incirca, che corrispondono a sette bobine di pellicola e a una durata di proiezione di ottanta minuti, abbiamo dovuto fare, presso a poco, 2.500.000 disegni, di cui circa la decima parte è stata utilizzata definitivamente. Ma non ci volevano le continue lettere in cui gli amici di tutto il mondo mi chiedevano sempre di fare un «lungo metraggio». Ero infatti persuaso che l'enorme ricchezza di mezzi artistici a disposizione, per la creazione di film disegnati, mi permetteva di tener lontane la noia e la monotonia anche per ottanta minuti. Il cartone animato non soffre di tanti di quei limiti che ha il film «normale», per es. quelli dell'attore umano. I personaggi possono essere fantastici o no, secondo il nostro piacere. Possiamo animare pure gli animali e perfino gli oggetti. E poi, col colore, possiamo fare tante cose! Nel soggetto di **BIANCANEVE** c'è l'elemento comico e sentimentale, patetico e emozionante e c'è abbastanza «tensione» drammatica per interessare il pubblico dalla prima fino all'ultima scena, come infatti è risultato. Di conseguenza, da ora in poi, senza trascurare i corti metraggi, di cui ogni anno continueremo a farne diciotto, produrranno un lungo metraggio ogni anno e mezzo. Da cento anni, la bella fiaba dei fratelli Grimm diverte milioni di bambini in tutto il mondo. Quindi, per quanto riguardava il soggetto, potevo stare tranquillo. Ma non per questo ho voluto rinunciare a certe modifiche del racconto originale, provocate più che altro dall'intenzione di sfruttare alcune possibilità specifiche del disegno animato sviluppate da me nei miei lavori precedenti, e di evitare ripetizioni e certi motivi crudeli che, trasportati dal racconto scritto in racconto disegnato, si sarebbero convertiti in difetti. Nella favola originale, la cattiva regina tenta tre volte di uccidere Biancaneve; nel film abbiamo conservato soltanto il motivo della mela avvelenata, eliminando il laccio strangolatore e il pettine fatale. E la sal-



Walt Disney

vezza non viene dalla scossa della cassa di vetro, che fa uscire il frutto dalla gola di Biancaneve, ma, in modo meno crudo, per virtù del primo bacio del principe. In maniera analoga abbiamo soppresso la crudele scena per cui la strega muore durante il matrimonio di Biancaneve, dovendo ballare nelle scarpe roventi; essa invece cade in un abisso inseguita dai sette nani. Scena che mi permetteva di utilizzare il motivo, sempre cinematograficamente efficace, dell'inseguimento. Per quest'ultima ragione abbiamo inserito pure una grande corsa degli animali che vanno in cerca dei nani perché portino aiuto a Biancaneve avvelenata. Abbiamo ampliata di molto la parte degli animali. Sono loro che danno conforto

# WALT DISNEY

alla bambina abbandonata ai terrori della foresta (gli alberi sono diventati mostri viventi!) e sono loro che, avendo accompagnato Biancaneve alla capanna dei nani, l'aiutano a far pulizia in casa: gli scoiattoli spolverano con le loro folte code, e il bucato si effettua sulla pancia di una tartaruga rovesciata.

I sette nani, che a primo sguardo potrebbero sembrare tutti uguali, sono invece sette caratteri del tutto diversi e corrispondenti a tipi ben definiti della vita reale. Bisognava presentarli con tante piccole caratteristiche senza però deviare l'attenzione del pubblico e senza distruggere l'unità del gruppo dei sette. Così per es. potevamo appena accennare agli occhiali che sempre scivolano in basso e al tremolio delle mani di Doc, che vorrebbe essere il capo, ma che regolarmente cade nella più grande confusione quando si tratta di prendere una decisione. Sleepy (Sonnolento) vede la vita attraverso occhi semichiusi e il suo discorso



Una delle trovate tipiche di Disney: la scopa che diventa cappello

è sempre una specie di sbadiglio; bisognava badare che conservasse abbastanza di questo suo carattere letargico anche nelle reazioni vivaci richieste dalla trama. Happy (Felice) è un piccolo grassone con un continuo sorriso e con un paio di sopracciglia fitte, che ci hanno dato molta preoccupazione perché spesso risaltavano troppo e guastavano l'espressione. Sneez (Starnuto) non doveva imporre troppo il suo viso costantemente raffreddato, e problemi analoghi offrivano il coraggioso Grumpy (Bronzone), il furbo e un po' cattivo Dopey (Irritato) e il sentimentale Bashful (Imbarazzato).

Non meno arduo è stato il compito di alcuni miei collaboratori specializzati nell'animazione di oggetti. Dovevano far vedere il bollire, nella pentola, del liquido che muta in strega la regina; studiare l'effetto della pioggia sui vestiti che si inumidiscono e pendono diventati pesanti; rendere visibile il vento attraverso nuvole che soffiavano, nebbia in movimento, panni sventolanti; presentare camere che si coprono di sventolanti; far capire l'effetto del liquido trasformatore attraverso le sensazioni della strega che vede l'ambiente velarsi, sciogliersi e diventare un vortice di colori. Pure a loro era affidato il compito di creare tutte le ombre formate da sorgenti di luce di vario tipo e che si deformano se cadono su superficie non piane.

Di tanti di questi sforzi artistici e tecnici, lo spettatore tuttavia non ne doveva diventare consapevole. Perché, secondo me, il problema della forma è risolto solo se nell'effetto finale non ne risulta lo sforzo, così come un regno di fantasia può dirsi completamente realizzato soltanto se accettato dal pubblico come il più naturale del mondo.



'Biancaneve e i sette nani' (R. K. O.)

WALT DISNEY

# IL CINEMA IN ALBANIA

AD OCCUPARSI dei grandi mercati cinematografici americani o europei sono sempre in molti. Le piccole Nazioni, invece, non figurano mai o quasi mai nella prosa degli studiosi di organizzazione della produzione e la organizzazione filmistica mondiale.

L'Albania, ad esempio, è tra queste ultime Nazioni. Eppure è tempo che si pensi a sviluppare i rapporti fra il popolo italiano e quello albanese anche nel vasto campo della cultura. Le manifestazioni artistiche albanesi svoltesi a Bari in occasione dell'ultima Fiera levantina hanno mostrato ancora una volta, se pur ve n'era bisogno, la varietà ed originalità del folklore albanese, la bellezza dei canti, il fascino delle leggende di quella terra; ed un film che, almeno di scorcio, illustri qualche paesaggio o qualche vicenda oltre a trovare nella Nazione amica i più cordiali consensi, soddisferebbe anche le esigenze del pubblico nostro che dimostra chiaramente di essere stanco di certa produzione che erroneamente si classifica leggera, ma che in realtà possiede i soli caratteri dell'inconsistenza. È subito da premettere che un tale film deve prescindere da mire speculative sul mercato albanese, che non può, almeno per il momento, offrire possibilità commerciali di notevole entità. Tuttavia una buona pellicola che interes-

sasse quelle popolazioni balcaniche riuscirebbe di grande prestigio per la Nazione produttrice ed aprirebbe nuove ed eventuali possibilità economiche agli scambi fra i due popoli. A tutto ciò va aggiunto un altro fattore di grande importanza: un film, infatti, con qualche richiamo alla vita albanese, sarebbe senza eccessive difficoltà venduto anche in altri mercati dei Balcani, per lo meno in quelle Nazioni che con l'Albania hanno tradizioni e confini comuni. E non è da escludere che una vicenda di forti montanari di Scutari, ad esempio, debba interessare il nostro pubblico o quello tedesco non meno di una vicenda ambientata nelle pampas o nel West americano.

Le sale cinematografiche in Albania raggiungono il numero non cospicuo di 11. Nella sola capitale, Tirana, ve ne sono tre; due ne hanno Durazzo e Scutari, uno Coritza, Valona, Berat e Kavaia. Un tale circuito di locali di proiezione soddisfa largamente le esigenze del pubblico. I film - specialmente francesi, tedeschi, italiani, turchi, ungheresi, ecc., - vengono presentati nella lingua originale. La censura cinematografica ha perciò il compito enormemente facilitato. Essa non ha che da approvare o riprovare, senza suggerire varianti o attenuare battute troppo forti o comunque poco opportune. Da una inchiesta condotta

presso quel pubblico si è potuto accertare che le sue preferenze sono per i film italiani o doppiati nella nostra lingua perché per i traffici e i rapporti quotidiani tra i due popoli è proprio il nostro idioma quello che riesce maggiormente comprensibile sull'altra sponda dell'Adriatico. Sorge quindi spontanea una domanda: perché gli albanesi frequentano poco il cinematografo? A prescindere dalle condizioni di vita - vita che si svolge quasi sempre in campagna, lontano dai maggiori centri abitati, - la passione per l'arte dello schermo nel regno di Zogu I non ha ancora raggiunto quella forma endemica, che caratterizza invece moltissimi altri popoli, a causa della diversità delle lingue nelle quali vengono ivi presentate le pellicole. Se l'Albania avesse film accessibili a tutti i suoi strati sociali, per lo meno come lingua, essa vedrebbe in breve volgere di tempo accresciuto

e rinnovato il pubblico delle sue sale di proiezione. Attualmente il quadro dell'industria cinematografica albanese - industria limitata alla sola gestione delle sale di spettacolo - può racchiudersi in poche ed esigue cifre: le così dette prime visioni danno, nei giorni festivi, sino a 2000 lire; nelle giornate lavorative tali incassi scendono a 500 lire. Cifre queste circoscritte ai soli locali della Capitale. Nelle altre città, gli incassi sono molto più modesti, tant'è striminziti che alcuni cinematografi sono stati costretti a chiudere. Argirocastro e Berat da poco tempo non offrono più possibilità ai loro abitanti di uno svago serale.

In Albania, per assistere a spettacoli cinematografici lo spettatore, acquistando il biglietto, non paga alcun diritto al pubblico erario. Le sale pagano tasse, per lo più mensilmente e a forfait, ai vari municipi. Il Cinema Nazionale di Tirana, ad esempio, paga circa 3500 lire ogni mese al locale municipio. Queste cifre, irrisorie per altri Paesi, sono invece acule pungenti per i bilanci dei gestori dei cinematografi albanesi. Costoro hanno poi da combattere contro un'altra difficoltà non lieve e non facilmente superabile: il costo del trasporto dei film dall'Italia o da altri Paesi limitrofi, costo che è sempre ingente non per particolari esosità, ma perché esso deve essere ripartito fra poche persone. Dall'Italia il prezzo del trasporto delle pellicole ascende a circa 400 lire più 10 franchi-oro di diritti di dogana per ogni quintale. È intuitivo comprendere che aumentando il numero delle sale di spettacolo diminuirebbe proporzionalmente per ciascun gestore il costo del noleggio dei film, trasporto e dogana compresi.

In tutti i cinematografi albanesi la divisione dei posti è fatta secondo il criterio dei sessi: le spettatrici siedono da una parte e gli uomini da un'altra. Tale distinzione, che potrebbe apparire superata dal tempo, è invece rimasta - e nessuno se ne lamenta - perché caratterizza il grande rispetto che tutti i popoli orientali hanno per la donna, creatura che, anche se completamente emancipata, gode di una protezione costante e di una attenzione squisitamente gentile da parte del sesso forte.

Infine, c'è da ricordare che in Albania il cinema è attentamente seguito anche attraverso la stampa che ai suoi problemi dedica periodicamente vasto spazio. E nessun migliore indice di questo sta a dimostrare che la passione per lo schermo è latente presso il popolo amico. Basterebbe solo invogliarlo ed affezionarlo verso la settima arte con manifestazioni che, uscendo da quell'ibridismo internazionale fin qui imperante, assumessero una fisionomia indigena, per lo meno nel linguaggio. Anche le trasmissioni radiofoniche, oggi molto apprezzate sull'altra sponda adriatica, erano appena qualche anno addietro un desiderio che nessuno credeva si sarebbe realizzato.

**GUIDO MINCHILLI**

**È in vendita la coperta in mezza pelle e tela per la rilegatura del terzo semestre di "Cinema" (fascicoli 25-36). Le richieste debbono essere indirizzate alla rivista "Cinema", Via Lezzerò Spallanzani 1A - Roma. Il costo è di L. 9 comprese le spese postali raccomandate**



Tirana: costume nazionale



# MI RITIRERO'

## tra cinque ANNI

QUASI TUTTI gli attori del cinema, se vogliono essere assolutamente sinceri con se stessi, dovrebbero confessare che il loro scopo finale è quello di ritirarsi quietamente in un luogo accuratamente scelto dove possano viver felici per sempre. Naturalmente, questo è vero per la maggior parte di coloro che lavorano duramente. Si spera di divenire abbastanza ricchi per potersi ritirare un giorno nel posto ritenuto migliore. Non mi dite che sono venale e che non amo il lavoro. Ma penso di aver lavorato abbastanza - io sono una fragile donna, e amo mio marito. Qui a Hollywood sono obbligata a trascurarlo e a trascurare la mia casa. Invece i miei gusti sono casalinghi e familiari. Poi non crediate che io faccia tutte queste affermazioni a cuor leggero. Per i vecchi attori, attori dalla nascita (dovrò nominare i Barrymore e May Robson?), la nostra carriera è il massimo interesse della vita. Ma io penso che i giovani attori del cinema che hanno avuto fortuna per le loro qualità di freschezza e di gioventù, debbono sapere che la carriera è probabilmente limitata nel tempo; il futuro sarà riservato a un *buen retiro* (non c'è bisogno che questo significhi ozio) che permetterà loro di far tante cose che prima non hanno avuto tempo e

modo di fare. Il guaio è che, generalmente, se tutti vi dicono: io mi ritirerò un giorno, nessuno è capace di fissare la data precisa del volontario allontanamento. Insisto sull'aggettivo: difatti Hollywood è crudele e gli allontanamenti forzati sono la cosa più triste ch'io possa immaginare.

E ora ditemi brava, dopo tanti ragionamenti. Io ho fissato ineluttabilmente quella data, d'accordo col mio John. Tra cinque anni mi ritirerò dallo schermo e tornerò in Irlanda per vivervi in pace una vita familiare e felicemente oscura.

Del resto, pensate, sono passati ben otto anni dal giorno in cui mia madre ed io lasciammo l'Irlanda per Hollywood. E tutte le notti sogno i verdi prati della mia infanzia. Il 5 ottobre del 1929 noi partimmo da Southampton insieme alla *troupe* cinematografica del film CANTO DEL MIO CUORE. Io ero così eccitata che neppure un curioso incidente toccatoci (avevamo lasciato nel porto tutti i bagagli!) bastò a rattristarmi. Andavo a Hollywood! Frank Borzage, regista di quel film, mi aveva fatto un provino riuscito in pieno. Che m'importava se i soli vestiti ch'io possedevo erano quelli che portavo addosso? Ero obbligata a cercar di conoscere nel piroscalo tutte le ragazze della mia corporatura per avere in prestito gli abiti onde ballare nelle feste a bordo. Quando finalmente giungemmo a Los Angeles io scesi dal treno con l'aspetto d'una piccola straccivendola, il mio unico vestito essendo pieno di grinze e grigio di polvere; ed ero così



Maureen O'Sullivan nel film  
'Il rifugio' (M. G. M.)



stanca per le fatiche e soprattutto per le emozioni, che dormii due giorni filati in un albergo di Hollywood senza aver veduto neanche un cantuccio della favolosa città.

Era stato senza dubbio il viaggio più tempestoso della mia vita. Da allora, per quanto apprezzassi la mia fortuna e fossi contenta di tante cose, ho sempre desiderato un pacifico ritorno nella mia bella patria. Come mai Borzage s'impadronì di me, figlia di militari irlandesi, per la turbolenta carriera del cinema? Andò così. Io mi ero recata a una festa da ballo nell'albergo Plaza di Dublino. Vicino al mio tavolo c'erano membri della *troupe* del CANTO DEL MIO CUORE. Quel giorno ero allegra e, non lo dico per immodestia, molto graziosa. A un



tratto un cameriere mi si avvicinò con una carta di visita dove, accanto al nome stampato (Frank Borzage), erano scritte poche parole a lapis: « Se v'interessa il cinematografo, potrei, per favore, parlarvi per qualche minuto? »; proprio tutto quello che tante ragazze di tutto il mondo hanno sognato più volte! Non travisate, prego, le mie parole. Racconto l'aneddoto per mettere ancor più in rilievo il mio desiderio di tornare a Dublino. Ma sì; io accettai solo pensando, da ragazzina scervellata, all'emozione che avrei destata nelle mie amiche tornando dopo essere stata qualche mese a Hollywood ed essere apparsa sullo schermo. Invece le cose si sono svolte diversamente. Io piacqui al pubblico, oltre che a Borzage; e i contratti m'imprigionarono. Ma io covò anche un mio piccolo sogno d'ordine artistico, dentro i cinque anni che mi restano pel cinema. Non crediate, ripeto, che il mio solo scopo attuale sia quello di accumulare un bilancio bancario. Ho fissato quella data anche perché confido che farò in tempo a dimostrare se sono o no l'attrice che vorrei essere, se potrò oppure no raggiungere la posizione di « stella ». Non c'è soddisfazione finanziaria che possa eguagliare quest'altro genere di gioie. Per conto mio, d'altra parte, spero di raggiungere le une e le altre: che volete? io sono avvezza ad avere molta fortuna, e non mi meraviglio più di nulla.

Non mi domandate, ora, perché ho scelto l'Irlanda, come *buen retiro*. Là è la mia casa. Il richiamo è irresistibile, e punge da otto anni il mio cuore. E il breve viaggio che ho fatto a settembre nell'isola verde, quando andai in Inghilterra per girare *UN AMERICANO A OXFORD*, è stato tutt'altro che sufficiente ad appagarmi. Al contrario, ha riacceso le vecchie e mai sopite nostalgie. Quel viaggio è stato causa di molti pianti segreti — pianti leggeri e non disperati, ma tali da affrettare quella mia decisione di cui v'ho parlato in principio. Io non voglio invecchiare a Hollywood. Tra cinque anni sarò ancora giovane (non crediate che io voglia adoprare il *bluff* con voi: sono nata nel 1911; tra cinque anni avrò trentadue anni, e mi troverò nell'età migliore per mettermi sul serio ad allevare i miei futuri figlioli e a fare la brava mamma e l'eccellente moglie. Ne parlai per prima con Vivian Leigh, l'attrice inglese che recitò con me in *UN AMERICANO A OXFORD*. Oh, non è una conoscenza del settembre scorso! Io e Vivian abbiamo frequentato insieme il collegio di Rochampton, e siamo amiche affettuosissime. Il caso ci ha riunite, colmandoci di gioia. (Lo so, sono sempre fortunata; davvero sapeste quante emozioni gradevoli e delicate nella mia vita!). In quei giorni ebbi anche un'altra felicità. John Farrow, mio marito, mi venne a tro-

vare prima che il film terminasse, ed è con lui che ho fatto quel breve viaggio in Irlanda. Tutto contribuì a far maturare sempre meglio il mio progetto. Infatti passammo allora quasi una luna di miele; anzi la prima dal giorno del nostro matrimonio. Arrivammo che pioveva. Tanta gente, per me, si bagnava contenta: parenti, amici, ammiratori. Ma non m'assalirono. Sorrisi e benevolenza irlandese m'accolsero. Io piangevo e firmavo autografi. Firmavo, firmavo ed ero felice di farlo. Chiacchieravamo, ridevamo (tra le lacrime) e la pioggia veniva giù fresca e dolce.

Ma dopo dieci giorni ricevetti un telegramma da Hollywood. Finita quella grande gioia. Però le colline di Connemara, l'azzurro cupo dei laghi, lo smeraldo dell'erba, m'erano rimasti negli occhi; e sono tutt'ora qui, negli occhi e nel cuore. Per ora spero di poterci tornare la prossima estate, quando i miei parenti verranno a visitarmi in California. Ma non crediate, infine, che tanto dolce *spleen* varrà a infiacchirmi in questi cinque anni. Anzi, io lavorerò cantando inni per la gioia futura; e prometto fin d'ora ai miei ammiratori (so, so che ce ne sono) che non li deluderò mai in questi sessanta mesi; al contrario: offrirò loro certamente il meglio della mia semplice e sincera arte.

**MAUREEN O'SULLIVAN**

*Un documento eccezionale*

# LE MEMORIE DI GEORGES MÉLIÈS

SECONDA PUNTATA

ABBIAMO ricordato tutto ciò che per dire che molto tempo prima che apparisse il cinema, Méliès aveva già molta familiarità con le proiezioni propriamente dette, eseguite sia con la luce ossidrica, sia con la luce ossieterica, sia infine con le lampade ad arco. La sua esperienza in questo campo era già compiuta quando egli si dedicò alla cinematografia; fu anzi, per lui, un certo vantaggio, dato che gli apparecchi cinematografici, almeno a quell'epoca, erano identici. Cominciò allora per Méliès un'attività divorante, che noi descriveremo in tutti i suoi dettagli nel corso di questa biografia, giacché essi appaiono pieni d'interesse. Intanto daremo in forma abbreviata la sua attività cinematografica attraverso un articolo che fu pubblicato nel numero del 21 agosto 1931 di « Ciné-Journal », a firma Léon Druhot.

In seguito a una domanda della Corporazione, è stato conferito a Georges Méliès il titolo di Cavaliere della Legion d'Onore. Riconoscimento giusto, ma come questa giustizia appare tarda per uno dei più anziani e più importanti pionieri della cinematografia!

Vediamo un po', in ogni modo, quali furono le tappe della sua vita estremamente laboriosa:

1895. Invitato da Louis Lumière, Méliès assiste alla prima proiezione cinematografica (detta « proiezione storica ») e rimane sorpreso alla vista delle prime fotografie animate. Subito egli desidera di acquistare o noleggiare un apparecchio per il suo teatro, ma Lumière ne rifiuta la vendita, volendo consacrare la sua invenzione solamente alla scienza e precisamente allo studio del movimento come aveva già fatto, ma imperfettamente, Marey. Tuttavia Méliès, vedendo in quell'apparecchio uno strumento meraviglioso per il suo teatro, si dà alle ricerche e dopo molte prove costruisce egli stesso la sua prima « camera ». Un mese dopo riesce a proiettare le sue immagini, aprendo così al pubblico del teatro Robert-Houdin, il primo cinema del mondo.

1896. Nella sua proprietà di Montreuil, costruisce il primo studio cinematografico con scene e macchine teatrali.

1897. Crea lo spettacolo cinematografico propriamente detto, producendo i primi grandi film e le prime ricostruzioni storiche.

1898. Inventa tutti i procedimenti del truccaggio che dopo di lui furono usati universalmente, e arricchisce poi la tecnica cinematografica di continue invenzioni.

1899. Crea il genere fiabesco e fantasmagorico dei film dopo aver iniziato succes-

sivamente i drammi, le commedie, i vaudevilles, l'opera comica, l'operetta, viaggi fantastici, documentari, attualità, ecc.

1900. Fonda la prima Camera Sindacale degli Editori Cinematografici, la cui sede era nel foyer del teatro Robert-Houdin, 8 B.d des Italiens. Eletto presidente, conserva le sue funzioni fino al 1912.

1908 e 1909. Presiede i due primi congressi internazionali del cinema a cui partecipano la Francia, l'Italia, l'Inghilterra e la Germania, le sole nazioni che a quell'epoca producevano regolarmente dei film. Nonostante l'accanita resistenza di tutte le case di produzione che non volevano cambiare i loro materiali, egli sostiene la necessità di un'unica perforazione nelle pellicole e determina così il sorgere definitivo dell'industria internazionale del cinema.

1904. Costretto dalla copia e dalla con-

traffazione americana dei suoi film, apre a Nuova York, sotto la direzione d'uno dei suoi fratelli, Gaston Méliès, una succursale e alcuni laboratori per assicurare, mediante un « Copyright », il rispetto della proprietà delle sue composizioni. Con Charles Pathé e Louis Lumière introduce il film francese in America, ma si vede presto costretto a far parte del « trust » Edison, che rivendica tutti i suoi brevetti riferentisi alla cinematografia (Motion Picture) ed esige un'interessenza sulla vendita dei film degli altri editori.

A partire da questo momento tutti i suoi negativi sono stampati in due copie allo studio di Montreuil, e uno di essi è spedito a New York, dove vengono tratti i positivi per l'America.

Disegnatore, decoratore, illusionista, autore dei propri scenari, regista e attore principale di tutte le sue composizioni, produce dal 1896 al 1914 un considerevole numero di film dovuti interamente alla sua immaginazione. Questi film ottennero un successo mondiale e diedero a Méliès fama di « Re della Fantasmagoria », « Giulio Verne del Cinema » e « Mago dello Schermo ».

Durante la guerra del 1914 crea a Montreuil il teatro lirico delle « Variétés Artistiques » e vi recita, assieme ai suoi figli



Georges Méliès nel ruolo dell'Ingénieur Mabouloff in « Conquista del Polo »



Sopra. Il tunnel sotto la Manica: 'Salvation Army'. Sotto. 'Parigi-Montecarlo in due ore'

e ad una compagnia di attori parigini, lavori del repertorio d'opera, d'operetta e numerosi drammi, vaudevilles e commedie. Sua figlia, Georgette Méliès, eccellente cantante, suo figlio, primo attor comico, e Méliès stesso, ottengono come attori una serie di grandi successi. In questo teatro Georges Méliès ha interpretato più di novantotto ruoli.

Infine avendo perduto durante la guerra molto denaro, si vide costretto ad abbandonare un'arte di cui era stato uno dei principali creatori ».

Oggi, coloro che intendono fare del cinema e trovano in commercio tutto il materiale richiesto, completo e perfezionato, non possono immaginare le difficoltà contro le quali ebbero a lottare i creatori di questa industria, in un'epoca in cui non esisteva nulla di ciò, e dove ciascuno teneva rigorosamente segreti i propri esperimenti e le

proprie ricerche. Così Méliès, come Pathé, Gaumont e altri, non riuscirono ad ottenere buoni risultati se non costruendo numerose macchine che presto si rendevano insufficienti e dovevano essere sostituite con altre più perfette. È evidente che tutto ciò non si faceva che con grandi perdite di tempo e di denaro. Per questo, durante i primi nove mesi del 1896, Méliès non poté fare come gli altri che delle scene all'aperto o dei piccoli film comici senza importanza, giacché tutto il suo tempo era assorbito dalla creazione e dal perfezionamento del materiale da presa, di sviluppo e di proiezione. Quando infine Méliès poté avere un laboratorio ben organizzato, diede subito corso alla sua accesa immaginazione e cominciò quella lunga serie di spettacoli straordinari che ebbero il loro inizio nel 1896 con « L'escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin » e che continuarono fino

al 1914. Si videro di volta in volta spettacoli sempre più importanti che in poco tempo resero famoso il loro autore in tutto il mondo. Possiamo dire che la marca « Geo Méliès-Star Film » fu reputata per lunghi anni come la migliore, a causa delle virtuosità dei suoi film e del loro carattere internazionale.

Dopo la prima rappresentazione cinematografica che Louis Lumière diede in pubblico a Parigi, Méliès, mentre cercava di costruire un apparecchio da presa, venne a sapere che un ottico inglese, W. Paul, stava per mettere in vendita un proiettore che permetteva l'impiego dei film su fondo nero del Kinetoscopio Edison. Méliès acquistò l'apparecchio e si procurò qualche film Edison. Con questi strumenti rudimentali, il teatro Robert-Houdin cominciò le prime proiezioni cinematografiche nel salone di un appartamento, e non in un ambiente improvvisato come fecero i primi divulgatori della nuova invenzione.

Lo studio del meccanismo di questo apparecchio permise a Méliès di rendersi conto che le riprese non potevano farsi altro che con l'aiuto di un dispositivo analogo, chiuso in una camera oscura munita di un obiettivo speciale per la fotografia ma differente dagli obiettivi di proiezione. Fu dunque dall'apparecchio di proiezione Paul che Georges Méliès poté costruire il suo. Ma a quel tempo non esisteva sul mercato nessun obiettivo speciale, né pezzi meccanici simili a quelli di cui un inventore d'oggi potrebbe giovare. Occorreva dunque costruire l'apparecchio in tutti i suoi pezzi, e Méliès dovette fabbricarli uno per uno nel piccolo laboratorio del teatro Robert-Houdin, che serviva alla costruzione e alla riparazione degli automi e degli apparecchi di prestidigitazione. La macchina da presa, finalmente montata, ebbe la fortuna di ottenere subito un dispositivo completamente diverso dal sistema Lumière, ma del tutto soddisfacente (febbraio 1896). Non restava allora che cominciare qualche presa d'assaggio.

A Parigi era impossibile procurarsi la pellicola da impressionare. Avendo saputo che l'ottico inglese W. Paul ne possedeva, Méliès non esitò a partire per Londra; l'ottico tuttavia rifiutò di cedergli una ventina di bobine di prova, e Méliès fu costretto ad acquistare una cassa intera di pellicola Eastman, che gli costò l'enorme somma di 45.000 franchi.

Tornato a Parigi s'accorse che la pellicola non era perforata; siccome tutte le scatole erano ermeticamente chiuse, questo particolare gli era sfuggito. Fu un certo Lappe, che abitava al 141 di rue Oberkampf, che si incaricò di costruire uno strumento per la perforazione dei film, seguendo il passo del rochetto di trasporto. Ma che strumento! Si trattava di una specie di maglio che si manovrava a mano con enorme sforzo e che non faceva più di due buchi alla volta. In queste condizioni ci si può render conto della lunghezza di un simile lavoro e della fatica che costava.

(Continua)

**GEORGES MÉLIÈS**

# PARLA IL REGISTA

SI PARLA di registi soltanto da qualche anno: una volta, ai tempi del muto, e anche dopo, fino a pochi anni or sono esistevano, anzitutto, i divi, poi il soggettista, poi l'operatore; infine, talvolta, si accennava al direttore di scena: si leggeva nelle pubblicità cinematografiche: IL VELENO DEL DIAMANTE, grandioso dramma di Tizio (l'autore del soggetto), con Caia e Sempronio (i divi) messo in scena da Mevio; questo Mevio, a volte, si limitava a fare il trovarobe o qualcosa di simile; perché i film si facevano così: sul manoscritto si leggeva: «Il duca, malato, riceve nel suo studio la contessa Fiamma». E così, si faceva la scena: l'attrice entrava nello studio e trovava paralizzato in una poltrona l'attore che interpretava il ruolo del duca. La scena durava due minuti e forse più. Il direttore di scena seguiva, commosso, gli incredibili atteggiamenti della diva, la quale a un certo punto andava al pianoforte. E il copione diceva infatti: «La contessa Fiamma, anche quel giorno, fece ascoltare al duca divine melodie». Tutta l'azione si svolgeva in campo lungo. Però, ad un tratto, la diva desiderava un primo piano. Allora l'operatore piazzava la macchina da presa davanti al volto della donna che cominciava a roteare gli occhi. Il direttore di scena era affascinato.

Poi, i tempi cambiarono; si cominciò a parlare di montaggio, di ritmi, di tempo. Si inventò l'estetica del cinema, anzi si inventarono parecchie estetiche del cinema. Di fronte alla filosofia, i buoni direttori di scena-trovarebbe non si trovarono disorientati; continuarono a fare il loro mestiere assieme a quegli scrittori che pensavano di mettere in scena essi stessi i loro soggetti, e a qualche attore che smetteva di essere divo per diventare *metteur en scène*. E tutti facevano allo stesso modo. C'erano, poi, gli specialisti delle scene di massa, le quali scene di massa apparivano sullo schermo senza alcun legame con i dettagli che venivano prima e dopo: ogni quadro era preceduto da una didascalia che descriveva all'incirca l'azione, oppure, nel caso che il soggettista fosse particolarmente dotato, si compieva di svolazzi lirici i quali poco avevano a che fare col cinema puro.

Fu col cinema puro e d'avanguardia, e con quello realistico, che si cominciò a pensare nel serio al cinema come espressione indipendente da presupposti letterari, teatrali, didascalici. Nacquero, allora, coloro che poi presero, e con ragione, il titolo di registi. Si diceva anzi: «un film di...», «un'opera di...», giacché il film era stato realizzato dal regista.

Dal tedesco *regisseur* (il francese *régisseur* non ha significato di regista, definisce colui che si occupa dell'attrezzatura scenica) venne la parola regista, scelta dopo avere scartato realizzatore, reggitore. Scelta e lanciata la parola, non ne discutiamo più. Sappiamo che sta a rappresentare colui che è responsabile del film; anche il teatro ha i suoi registi; ma la differenza tra questi e il regista del film consiste nel fatto che il responsabile del film è il regista, mentre il responsabile dell'opera teatrale è, secondo i casi, il drammaturgo o il musicista.

Da dove provengono i registi? Se guardo ai miei colleghi, ne vedo uno che un tempo faceva l'attore, un altro il commediografo. Uno l'impiegato, uno era direttore di scena, uno era operatore, uno è «venuto dalla gavetta»: ha fatto, per molti anni, l'assistente; un altro era montatore, un altro infine era critico.

Come siano passati alla regia è cosa che solo essi vi potrebbero dire. Io vi posso raccontare come sono diventato regista io. Ora che ci ripenso, ho fatto un po' di tutto prima di realizzare un film. La mia prima attività fu il teatro dei burattini: un piccolo teatro che avevo allestito a casa mia e che dava una «novità» alla settimana a parenti ed amici; si trattava di storie tenebrose e di favole, talvolta di farse; ma i manoscritti non esistevano;



La regista Dorothy Arzner

come nella commedia dell'arte, improvvisavo i drammi e le farse. Fu questo il primo contatto che ebbi, indirettamente, col cinema; il quale, a quell'epoca, non mi interessava affatto. Anzi, dopo aver visto un film in cui «una donna brutta travolge gli occhi», decisi di non andarci più. Molti anni dopo, attratto dalle fotografie esposte fuori d'un cinema di periferia, entrai di nuovo in una sala da proiezione. Era un film in episodi: si proiettava il primo episodio. Gli episodi erano sei; il cinema mi aveva di nuovo preso. E lo frequentai spesso; un giorno riuscii (perché ero riuscito a far la critica del film su un giornale) a entrare al cinema gratis: nacque l'intenzione di fare del cinema, di creare un film. Ma quanti presupposti estetici! Nel frattempo la mia attività teatrale non ebbe sosta; il caso mi portò vicino ad un tale che aveva molti denari; gli proposi di combinare un film; dapprima parve che tutto andasse bene; a quel tale piacque l'idea di diventare produttore cinematografico. Ma un bel giorno, dopo un colloquio con un esercente, cambiò parere. Il film però, preparato in tutti i dettagli, venne fatto lo stesso: non sto a dirvi come. Non fu certo un successo commerciale; ma quanta esperienza! Mi fu molto più utile quel film che non una attività di anni negli stabilimenti cinematografici. Gli stabilimenti, cominciai a frequentarli subito dopo, per i miei successivi lavori. A differenza di molti miei colleghi, non ho mai dovuto litigare con i miei produttori. Forse perché, nell'esperienza di cui sopra, ci avevo rimesso del mio, pensai che la forma più vantaggiosa per un regista fosse quella di tutelare i denari del produttore come se fossero i propri. Perché, così facendo, entra nelle grazie del produttore e fa, se vuole, il comodo suo. Bisogna aver maniera, insomma. Del resto fare il comodo proprio che cosa vuol dire per il regista? Fare un bel film, immagino. Ci sono registi, è vero, che pensano a tutt'altro mentre girano un film, ma questo non è il mio caso. Ci sono anche, e sono molti, i registi che hanno delle manie: di vestirsi in un certo modo, con abiti strani, sciarpe di determinati colori, berretti buffissimi; ma non sempre queste manie compromettono il risultato del film: il quale è sempre bello: almeno il regista in buona fede sostiene questo punto di vista durante la lavorazione del film, salvo poi a modificarlo durante il montaggio. Cosa fa il regista in un film? Molto spesso mi son sentito chiedere: «Tu sei regista, va bene, ma in realtà che cosa fai?». Mi son domandato allora se davvero io fossi utile a qualcosa, e se si potesse fare a meno di me. Era una mattinata d'inverno e

stavo per salire nel tram (ecco una mia mania: preferire il tram all'automobile) che conduceva agli stabilimenti, quando la voce mi sussurrò all'orecchio: «Che cosa fai?». E, infatti, ritornai a casa. Dopo mezz'ora dallo stabilimento telefonarono: «Sei forse malato che non vieni?». «No, ma...» — «Ti stiamo aspettando, altrimenti non si può far niente». Felice, corsi a prendere il tram. Si trattava di un film cosiddetto «comico-sentimentale»; ma non crediate che io abbia fatto soltanto film di questo genere. Sono considerato infatti un regista versatile. Né crediate che nella lavorazione io entri all'ultimo momento. Al soggettista stesso io avevo dato, quella volta, alcune idee; la sceneggiatura è stata, in parte, da me riveduta; del resto io avevo indicato agli sceneggiatori alcuni miei punti di vista fondamentali perché il film risultasse coerente.

Ecco: la coerenza è il principio cui ogni regista deve sempre uniformarsi. Coerenza nel tempo di durata di ciascuna inquadratura e di conseguenza nel ritmo totale del film, coerenza nella costruzione di ogni personaggio, nei gesti, nella dizione. Nei miei film ho avuto interpreti provenienti dal teatro o dalla strada; quindi ho dovuto sempre creare affiatamento tra questi e quelli, perché il risultato fosse convincente, il pubblico venisse preso dalla vicenda che vedeva e che ascoltava. Infine, coerenza nella illuminazione, nella scenografia; l'operatore, lo scenografo hanno seguito i miei suggerimenti e d'altra parte io non ho trascurato di ascoltare i loro punti di vista basati sulla esperienza tecnica.

Ma anche la regia ha una sua tecnica. Anzi, stabilite le linee essenziali del soggetto e del «tono» che deve avere il film, il resto è tecnica, cioè se volete «mestiere»: quel mestiere che molti miei colleghi si ostinano a possedere in esclusività; e sono magari registi i cui film mancano, in molti punti, di chiarezza. I personaggi escono da un lato del fotogramma per entrare nel fotogramma successivo dalla stessa parte e quindi creare confusione in chi vede; altri molti difetti si avvertono nei film; occorre quindi che il regista abbia ben chiara la visione del campo d'azione dei personaggi, per inquadrarla, per far piazzare la macchina da presa nel punto più appropriato del campo stesso, e far agire i personaggi con quella determinata «cadenza» di gesti che permette di seguire la loro azione senza alcuna difficoltà.

È nella presa che si comincia a delineare il ritmo del film; ritmo che deve essere, per un buon regista, impeccabile.



Di Joseph von Sternberg non si vedono che gli stivali da cavalierizzo. È un metodo per difendere la troppa sensibilità



Ecco un motivo di eroismo cinematografico non previsto nella sceneggiatura. Ma basta adagiare il regista sul carrello, per impedire che il prossimo film di Stuart Walker diventi troppo statico.



Ai tempi di Brigitte Helm, la regia era ancora un mestiere di appassionato: tuttavia, nel caso che Fritz Lang non riuscisse a spiegarsi, è vicino anche il terrificante Heinrich George.



Ripetendo l'inquadratura per la decima volta, Robert Z. Leonard ricorre al fazzoletto perché anche stavolta, forse, la stella dimenticherà di alzarsi dal divano mentre dice l'ultima battuta.



Ma insomma, così press'a poco la scena potrebbe andare. Che gliene pare? domanda Genaro Righeili all'esperto. Quello per ora, tace.



# I REGISTI



Alfred Santelli sceglie la pipa secondo il film che sta preparando. Come gusto, però, sono naturalmente tutte uguali.



Nella testa di un buon regista deve essere riunito tutto un mondo di immagini. Ecco perché quella di Alfred Hitchcock supera le dimensioni normali.



Gli attori di Cecil De Mille sono i più costumati di tutti. Ecco perché al povero regista non è rimasta nemmeno la camicia.



Alessandro Blasetti non ride facilmente, specie quando deve ripetere più volte una scena. Ma questa volta l'ultima inquadratura del film è finita.



È dalle otto del mattino che John Stahl non ha mangiato niente. Giunto il momento in cui il regista non trova più niente da dire, prende in fretta un boccone, mentre gli occhi continuano a stento il controllo.



## AMLETO PALERMI

Inizia in questi giorni **PARTIRE**, un film di propaganda dei campi. Il soggetto è tratto dalla fortunata commedia di Gherardo Gherardi

Posa caratteristica di Amleto Palermi è quella di tenere dietro la schiena con la mano destra il braccio sinistro, disteso e abbandonato. Qualche volta, invece del braccio, si tiene il piede sinistro sostenendosi in equilibrio sul piede destro. Abbiamo potuto ammirarlo benissimo mentre ci parlava di **PARTIRE**, il nuovo film di cui inizia la lavorazione in questi giorni. **PARTIRE**, come è noto, è una fortunatissima commedia di Gherardo Gherardi ed ha avuto di recente un grande successo anche in Germania. Dalla commedia, Palermi, Gherardi e Giacomo Debenedetti hanno tratto il soggetto e svolto la sceneggiatura del film che sarà interpretato da Vittorio De Sica, Maria Denis, Silvana Jachino, Clara Padoa, Giovanni Barella, Romolo Costa. - Conoscete la trama? - ci ha chiesto Palermi. - Ci sono due giovani, Giovanni e Paolo (Paolo è De Sica) che hanno una grande smania di andarsene, e, in attesa di veder realizzato questo sogno, continuano ad andare al porto a vedere i piroscafi che partono. Essi sono fidanzati a due dattilografe; Lolò è la fidanzata di Paolo. Un giorno fanno una scampagnata. Tutti sono felici e Paolo (non dimenticarsi che è De Sica) canta. Qui sopravviene un'automobile dalla quale nascono i guai e l'intreccio. Paolo trova un portafoglio contenente tre fogli da mille, lo riporta al proprietario e questo gli dice che ce n'erano altri novantasette; firmi, dunque, egli un impegno che lo legò alla sua ditta fino ad estinzione delle novantasette mila lire se non vuol essere denunciato, ed egli può denunciare il dato che si sarà sempre meglio disposti a credere Paolo un ladro che l'industriale un mentitore. Paolo firma, ma poi vorrebbe sottrarsi all'impegno. Trascura i suoi doveri; ma, per destino, tutto volge al bene; fintantoché, ritardando la consegna di alcune macchine agricole, egli rischia di mandare in rovina un raccolto di grano. Allora si butta frenetico al lavoro con i contadini. Ha avuto la rivelazione della sua via. La morale del lavoro può essere questa; il sogno di Paolo era partire, ma partire è sperdersi. L'unica solida realtà sta nell'ancorarsi, nel rimanere.

- E Paolo chi sposa? Lolò? - ha domandato allora un mio amico che assisteva al colloquio.

- Mai più. Sposa la figlia dell'industriale, Maria Denis.

Le musiche del film saranno del maestro Cio-gnini, le scenografie di Medin. Operatore: Brizzi. Direttore di produzione: Ferruccio Biancini. Previsti 30 giorni di lavorazione, compresi 15 giorni di esterni.

# SOTTO

# PROPOSITI E REALTA'

*INIZIANDO* questa rubrica ci proponiamo non solo di dare, quando fosse possibile, la primizia dei film in elaborazione, ma anche di illustrarne le caratteristiche secondo il particolare punto di vista di uno dei realizzatori. Inoltre, in colloqui d'argomento generico, abbiamo colto da produttori, attori, ecc., impressioni e giudizi. Fra i 45 intervistati fin qui, ci sono 17 registi (Blasetti, Trenker, Barbaro, Mondadori, Camerini, Biancoli, Geron, Gentilomo, Mastrocinque, Mattoli, Bonnard, Righelli, Gallone, Vergano, Bragaglia, D'Errico, Sorelli); 16 attori (Maria Gambarelli, Caterina Boratto, i fratelli De Filippo, Isa Pola, Vittorio De Sica, Dina Galli, Assia Noris, Nives Poli, Nelly Corradi, Giovanni Mamurita, Elisa Cegani, Maria Denis, Fosco Giachetti, Amedeo Nazzari, Germana Paolieri, Totò); 5 soggettisti (Illuminati, Aldo De Benedetti, Adami, Doletti, De Stefani), 3 produttori (Ghenzi, Capitani, Besozzi); 2 musicisti (Masetti, Veretti); 1 scenografo (Medin). Per un film, **EQUATORE**, non sapemmo chi intervistare, dati i criteri della casa produttrice, e ce la cacciamo pubblicando una carta geografica e notizie desunte secondo quei criteri.

*Se con molti mesi di anticipo abbiamo dati ai nostri lettori notizie, già allora abbastanza dettagliate e precise, su due dei maggiori film della stagione produttiva in corso, ETTORRE VIERAMOSCA e VERDI che entreranno in lavorazione nel corrente mese di marzo, tuttavia ci è capitato di annunciare anche dei film di cui non si è più inteso parlare. Si tratta, precisamente, del BELFAGOR, di Gentilomo, IL CAVALIER MOSTARDO di Mondadori, STRADIVARI di Mastrocinque, SE CI SEI BATTI UN COLPO di Bragaglia. Questi film si sono sperduti nelle mani degli organizzatori e chi consideri il genere (non diciamo la qualità) della produzione italiana vista recentemente, può ben accorgersi del diverso tono che essi avrebbero rappresentato. Anche di due altri film, CANAGLIA IN MASCHERA di Illuminati, L'COMO DELL'ANGOLO di cui ci parlò Doletti, non si è avuta più notizia.*

*Abbiamo poi annunciato il maestro Veretti quale autore delle musiche di TARAKANOVA, riportandone le idee. Ma egli non ha più scritto queste musiche affidate poi a Riccardo Zandonai; e ciò per divergenze artistiche specificatesi al momento della firma del contratto.*

*E IL PONTE DI VETRO? Era cominciato con le acrobazie dell'asso De Bernardi ed improvvisamente, da settimane, si è arenato, quantunque alcuni bollettini d'informazione lo diano tuttora in lavorazione. Qui i motivi sembrano che siano di natura finanziaria. Alcune voci, però, danno per certa una ripresa; allora se ne riparerà.*

*D'Errico, di cui abbiamo annunciato ALTA MAREA, lavora attualmente a L'ARGINE, su soggetto di Rino Alessi. Ma ALTA MAREA non è affatto messo da parte e verrà girato dopo L'ARGINE.*

*In sostanza, dunque, su 35 film di cui abbiamo dato la primizia ai nostri lettori, 6 non hanno avuto più seguito; è questo un inconveniente inevitabile della rubrica. Come è inevitabile il cambiamento dei titoli avvenuto per alcuni film.*



## JACOPO COMIN

Con **SOTTO LA GROCE DEL SUD** Jacopo Comin passa dal giornalismo alla regia cinematografica.

Il film svolge il tema del lavoro in A. O.

Da molte settimane Jacopo Comin non dorme più. Corre, si affanna: è questa una sua caratteristica, ora accentuatasi.

- Prenditi un po' di riposo! - gli dice Marisa Romano che è poi sua moglie e collaboratrice.

Ma Comin ha un film da dirigere: **SOTTO LA GROCE DEL SUD**. La sceneggiatura è terminata, stanno scegliendo gli interpreti. In questi giorni egli partirà con i suoi collaboratori e i suoi attori per l'Africa Orientale. Qui, infatti, si svolge la vicenda cinematografica.

**SOTTO LA GROCE DEL SUD**, - ci ha detto Comin, - è un film coloniale avventuroso che, in pari tempo, arriva ad essere un elemento di propaganda, ma non attraverso i soliti vietati fattori retorici. Finora si sono avuti film coloniali quali **IL GRANDE APPELLO**, **SQUADRONE BIANCO**, **SENTINELLE DI BRONZO**, in cui motivo predominante è la guerra. Io vorrei fare il film del dopoguerra. Il popolo italiano si è mosso perché aveva bisogno di terre, di lavoro: è logico che, arrivato a conquistare la colonia, esso cominci la guerra del lavoro, ricca anch'essa di elementi ostili contro i quali si deve battere. Quindi: avventura nel senso alto della parola con quel tanto di romanzesco che c'è nell'avventura coloniale vissuta da un popolo che deve impadronirsi d'una terra perché possa lavorarla in modo che dia pane a lui ed alle nuove famiglie che si creano. Un film che vive il tempo della pace con spirito militare in altro senso.

- La trama? abbiamo domandato.

È imperniata su di un gruppo di volontari di guerra smobilitati i quali creano una grande azienda rurale. Elementi estranei riescono a minare la compagine e allora uno dei capi, col sacrificio dei suoi personali sentimenti, riesce a ricondurre gli uomini alla fraternità del lavoro e al senso della bellezza dell'opera da compiere.

- E per quanto riguarda la realizzazione artistica?

La narrazione procederà nella forma più semplice evitando tutto quello che fa sentire la macchina al di qua dello schermo: una forma che rifugge dal tecnicismo. Abolito l'uso della trucca. Vorrei che il film potesse sembrare un romanzo popolare.

Fra gli interpreti fin qui fissati sono: Doris Durant, Enrico Glori, Fausto Guerzoni (in un ruolo non comico), Duse, Marroni, Minotti e due allievi del Centro Sperimentale: Cufaro e Luisella Beghi. Scenografo: Italo Cremona. Collabora alla regia Marisa Romano. Previsti tre mesi di lavorazione, compresi 30 giorni di esterni in A. O.

# CENERE



# IL DOCUMENTARIO FA DA SÈ

Riprendendo un interessante argomento trattato dal nostro direttore nel numero 39 di Cinema, Giorgio Vecchiotti trova il modo di dire cose giuste e intelligenti riguardo ad un genere cinematografico che aspetta ancora, in Italia, chi sappia giocarsene: il documentario.

Vecchiotti non è del parere che il documentario debba essere considerato come un campo sperimentale per avviare i giovani verso i film industriali. Il che è giusto; ma noi non abbiamo detto precisamente questo; si trattava di una considerazione marginale, riguardante il gusto e la preparazione dei giovani, piuttosto che un'affermazione di principio o una valutazione. Siamo perfettamente d'accordo che il documentario dev'essere un genere autonomo, a sé stante; tuttavia, nel nostro articolo si voleva far rilevare, oltre alle tante qualità e possibilità del documentario, anche quella di contribuire alla formazione di un gusto sicuro e veramente cinematografico in chi lo fa.

LUCIANO DE FEO ha scritto un generoso articolo in pro del film documentario che, specialmente da noi, dovrebbe essere maggiormente prodotto, curato, diffuso. L'interessamento - nella critica e soprattutto nel pubblico - che certi documentari vanno suscitando, testimonierebbe appunto l'utilità pratica, oltre che la necessità ideale di questa branca della produzione cinematografica, considerata sin qui, e a torto, minore e secondaria.

A Venezia, assicura De Feo e ripete anche Adolfo Franci nell'*Illustrazione Italiana*, i documentari riportano successi di anno in anno più significativi sotto ogni aspetto; film dai quali anche gli indotti possono apprendere parecchie cose, non solo d'ordine scientifico ma morale; e così via.

Giustissimo; ma gli esempi riferiti da De Feo



Una scena del documentario italiano per l'autarchia: 'Azoto'

e da Franci sono in prevalenza stranieri; la sala dove codesti film vengono applauditi a piene mani è (non bisogna dimenticarlo) l'arcisala di Venezia, dove cioè si accatano le migliori "pizze" del mercato; ed è vero altresì che basta, da noi, un buon film come AZOTO per porre la questione del documentario all'ordine del giorno della stampa cinemato-

grafica nazionale. Segno è che AZOTO resta per sempre una brillante eccezione, e che la speranza e la fiducia dei critici superano di molto il reale, corrente valore della nostra produzione documentaria.

Da che dipende tutto questo? Da che ha origine l'attuale situazione nel ristretto e pestucchiato campo del documentario? Una frase di De Feo può servire in parte, secondo noi, a spiegare un equivoco che dura da tempo.

Il grande pericolo - egli scrive - 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 potreb'ero riuscire fatali.

L'equivoco nasce appunto da questa impostazione, ormai tradizionale, del problema: che il documentario possa e debba essere, in parole povere, il tirocinio del giovane cineasta, la sua propedeutica - poco costosa e, in certo senso, scarsamente impegnativa perché circoscritta e limitata - a quella grande arte-industria cinematografica, dalla quale gli esperimenti eterodossi e i capricci intelligenti sono insormontabilmente banditi. Il discorso sul documentario, insomma, si trascina dietro l'inevitabile « invito ai giovani »: col risultato finale



Da un documentario Ufa sulle isole spagnole del Mediterraneo



'Vecchia Cracovia' (Ufa)

occorre esser franchi) che i frutti riescon poveri e magri, e che AZOTO resta pur sempre una brillante eccezione.

Il problema andrebbe invece riveduto o almeno diversamente impostato. Se, ad esempio, sorvolassimo su quegli argomenti che hanno avuto sinora più peso e risalto (la modicità dei costi di produzione, la brevità del metraggio, ecc.) e hanno anche fuorviato i nostri ragionamenti, e sottolineassimo, potenziassimo piuttosto, e in primo luogo, il valore politico, morale, artistico, ecc., del documentario? Il quale documentario dovrebbe essere considerato una buona volta come un genere cinematografico a sé stante, non come, lamentare né preparatorio a nessun altro, ma di tale importanza, originalità e complessità da giustificare e provocare anzi non pure un invito

ai giovani principianti del Guf e alle modeste « marche » dilettaistiche, ma addirittura un appello ai maturi e ai vecchi cineasti, rotti ad ogni astuzia, e alle grandi ditte dotate di potenti bilanci.

Esaltare il documentario ma, contemporaneamente, intenderlo come un avviamento pratico al film normale, significa, secondo noi, riconoscerne l'importanza e limitarne al tempo stesso il valore peculiare. Un equivoco; come chi, in letteratura, per far rinascere la novella o l'epigramma o l'apologo, si mettesse, sì, a sostenere quei generi letterari, aggiungendo tuttavia che essi non sono un fine, ma un mezzo per arrivare al romanzo o al poema. (L'invito al romanzo di questi ultimi tempi ha dato infatti il bel risultato di trasformare degli onesti poeti e dei bravi novellieri in me-

diocri romanzieri). Il documentario, insomma propone al suo creatore temi non minori ma diversi da quelli suggeriti dal film normale e a intreccio. Perché il primo possa vivere e prosperare non più in sottordine ma accanto al secondo, bisogna che abbia finalmente una solida attrezzatura industriale e ben più esperti quadri artistici e tecnici. Quel ricco signore, che tutti conosciamo, disposto a rischiare qualche centinaio di migliaia di lire per la produzione di un film normale, non dovrebbe più — come fa ora, e giustamente — incaricare con sospetto le sopracciglia non appena sia chiamato a investire i propri capitali nella produzione di documentari.

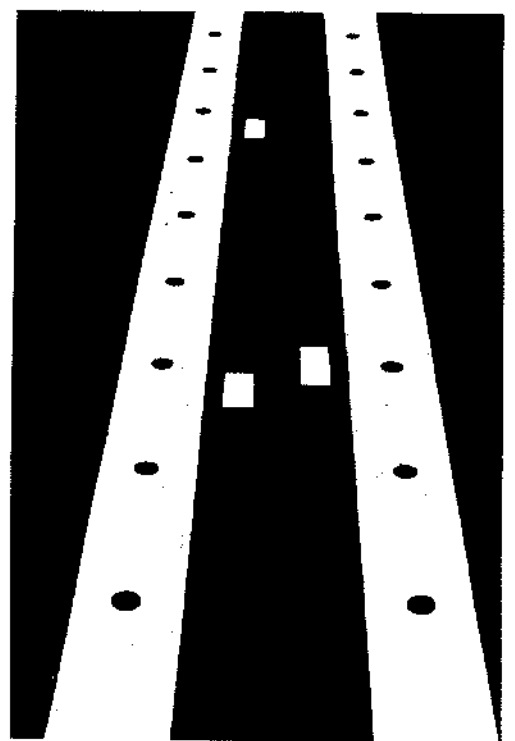
Oggi invece, da noi, — e anche De Feo ce lo fa intendere attraverso le righe del suo ottimo articolo — il film documentario sa ancora troppo di dilettazione o snobismo domestico, di propagandismo commerciale ambizioso o di timida esperienza scientifica, per poter avere una linea ben definita e di conseguenza una vita assicurata.

Ma vale la pena di buttarsi nella produzione dei documentari? De Feo ha citato, tra gli altri, i film dei « tre minuti », che tutto il mondo conosce. (Sarebbe interessante conoscere le cifre degli incassi). Grazie ad essi, quei furbi cineasti francesi hanno saputo darci, senza parere, informazioni, punti di vista e certe loro idee su taluni grossi problemi e avvenimenti internazionali. L'artista e l'industriale nostro — un vero artista maturo e un vero esperto industriale — che si prendessero il gusto di dedicare tre minuti all'illustrazione del sistema corporativo fascista, o della guerra in A. O., o della questione del Mediterraneo, o dell'asse Roma-Berlino, farebbero certamente (ne siamo convinti) opera non solo più meritoria ma anche economicamente più felice — per l'interesse che questi problemi susciterebbero dovunque, proprio perché italiani o italianamente impostati — che non producendo uno dei tanti mediocri film a soggetto.

**GIORGIO VECCHIETTI**



Da un documentario di tre minuti sull'unità della Germania (Atlantic-Film)



Un « tre minuti » sulla circolazione stradale

# QUADRO!

*Gli strani ex-voto.*

Il braccialetto di Joan Crawford è composto di cuori regalati alla stella dallo sposo e da amici e ammiratori. Sono tutti diversi: di oro, argento e pietre preziose. Le iniziali dell'offerente sono artisticamente incise nel mezzo del cuore. Non si valuta il prezzo di questo gioiello. (Notizia americana).

★

*Gli strani cinematografari.*

C'è un solo cinema al mondo, che proietti giorno e notte senza pausa, 24 ore al giorno. È a New York.

Nello Stato di Ohio c'è un cinema di soli 30 posti: il più piccolo del mondo. Si paga soltanto dopo la proiezione, e solo se il film ha soddisfatto.

A New York si è aperto un cinema nel quale è permessa l'entrata ai cani, e nel cui programma appaiono unicamente film nei quali si vedono cani.



Il nostro produttore al bivio: cultura americana o cultura europea?

★

*La critica degli esercenti.*

Gli esercenti americani danno lievi giudizi sui film che programmano. Ecco qualche esempio. Di ANGELO, il proprietario di un cinematografo di Flomaton ha detto: « Non tutto in questo film, naturalmente, è del tutto cattivo. Ma io non ho mai fatto nulla coi film della Dietrich »; della BUONA TERRA, quello del Rialto di Sagua: « Per i critici, si sa, questo è un film perfetto. Ma per la cassetta d'un esercente in una piccola città, mediocre. Affari al di sotto della media. Il nostro pubblico non va per questo tipo di film, per quanto anche quelli che protestavano più aspramente abbiano fatto omaggio alla meravigliosa recitazione di Muni e Rainer »; della CONTESSA ALESSANDRA, uno di Caney nel Kansas: « Se avessi potuto, avrei pagato la casa perché se lo riprendesse indietro. Troppe proteste da parte dei quattro gatti che lo videro la prima sera, e la seconda sera io ero realmente solo nella sala »; di MARIA WALEWSKA con la Garbo, uno di Ligonier: « Garbo è brava ma ha il secondo posto di fronte a Boyer. Un film come questo è troppo pesante per i miei spettatori: e non c'è nessuna sofisticata di quelle che solleticano. Va malissimo la domenica », e uno di Paynesville: « Non tanto buona la Garbo. È un film troppo lodato dalla Critica. Invece i miei spettatori erano un po' liberi nel trinciar giudizi. È certo che le lodi dei giornali non fanno gli affari ».



DISEGNI DI SHIRLEY TEMPLE

Shirley Temple

13-2-77

Questi autoritratti ci hanno rivelato quello che non credevamo, ossia che siamo perfettamente d'accordo con Shirley Temple: ecco infatti come lei stessa si vede e come vorremmo vederla anche noi. (Da "Look").

Questa foto non rappresenta Gladys Swarthout salva per miracolo in seguito ad un incidente automobilistico, oppure sfuggita ai gangsters che volevano rapirla, dopo lotta furiosa e cruenta. È una scena nella quale si vede come il pubblico accoglie il canto della famosa soprano: con lanci irriverenti di pomodori. Il sugo cola simile a sangue. (Da "Look").

★

*Pubblicità, grammatica e sintassi.*

Ecco il testo di un'inserzione per la pubblicità d'un cinematografo, sulla Provincia di Como:

« AVVERTENZA IMPORTANTE:

La bellezza del film, merita di essere veduto dal principio e per comodità di chi lo desidera, comunichiamo che solo oggi, mercoledì 16, nella mattinata avranno luogo due spettacoli, il primo inizia alle ore 13,30 e il secondo alle ore 16 circa, però gli spettacoli sono continuati, il pubblico può entrare a qualunque ora le aggrada, si segnala l'ora per chi desidera assistere allo spettacolo dal suo principio.

Per lo spettacolo serale « SERATA DI GRAN GALA » apertura alle 20, inizio con importanti documentari, ecc. - Il film « LLOYDS DI LONDRA » verrà presentato una sola volta, principio ore 21:15

Un film che sarà per tutti una deliziosa sorpresa  
perchè presenterà

# una ragazza allarmante

UNA VERA  
RIVELAZIONE!

**SIMONE  
SIMON**

per la prima volta  
canterà sullo  
scenico in questo  
film con squisito che  
la ha interpre-  
tato insieme a:

**WALTER  
WINCHELL**

**BEN BERNIE**

**DICK BALDWIN**

**JOAN DAVIS**

REGIA DI:

**SIDNEY  
LANFIELD**

Stagione d'oro



*Simone Simon*

## NOTIZIE TECNICHE

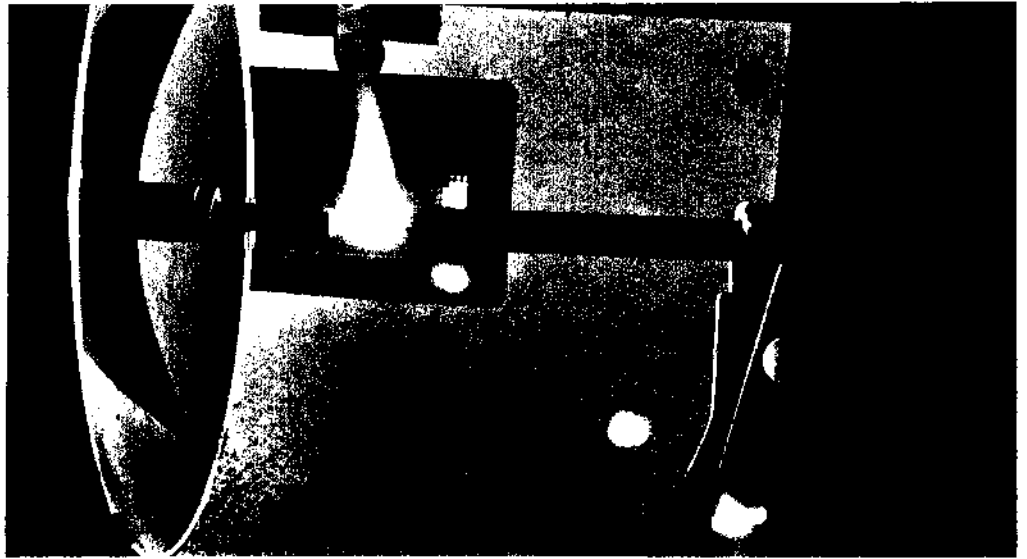
# PER UNA BUONA PROIEZIONE

NON VI SIETE mai domandati perché chi va al cinema dà la preferenza ad un locale piuttosto che ad un altro? Ci sono tanti fattori di comodità, di estetica, di igiene, ma anche altri di carattere tecnico, di cui difficilmente ci rendiamo conto, nonostante concorrano ad aumentare il piacere che troviamo nella proiezione. Per comprendere per es. quali siano le condizioni per immagini luminose, nitide e belle, bisogna abbandonare la platea e salire in cabina.

### Dimensioni dello schermo

In primo luogo, perché lo spettatore possa godere di buone possibilità di osservazione, deve essere curato l'angolo sotto il quale lo spettatore vede il quadro o schermo che dir si voglia. Questo logicamente deve corrispondere al campo visivo dell'occhio umano. L'*optimum* della percezione visiva si verifica entro un angolo di circa 25°. Nella pratica si dimensiona il quadro prendendo per sua larghezza la quinta parte della lunghezza della sala di proiezione. Per fare un esempio, in una sala lunga 35 metri, assumeremo per base dello schermo 7 metri. Con una larghezza di quadro così calcolata, gli spettatori al centro della sala si troveranno in condizione di vedere appunto sotto un angolo di circa 25°. I più lontani vedranno sotto un angolo più acuto ma non sfavorevole. I più vicini avranno invece una visibilità che in certe sale arriva anche ai 50° e quindi assai meno favorevole.

Non sempre però l'architettura della sala ci permette di assumere per base dello schermo la larghezza calcolata come abbiamo visto. In un locale dove esista ad esempio una balconata con cabina soprastante ad essa, occorrerà assicurarsi che l'altezza utile di schermo resti entro i limiti proporzionali alla larghezza, altrimenti occorrerà determinare la larghezza in funzione dell'altezza. Per trovare questa altezza tracciamo su un profilo della sala (vedi il grafico) una linea che partendo da un punto preso a m. 1,25 da terra nell'ultima fila di poltrone della platea, corrispondente ad uno spettatore seduto (B), e passando sotto il limite inferiore del profilo della balconata (F), vada a raggiungere la parete dello schermo (D);



Lampada ad arco di una macchina da proiezione

avremo così determinato il limite superiore del quadro. Il limite inferiore lo avremo tracciando una linea che dall'obiettivo del proiettore (A), passando per un punto preso a due metri sopra la prima fila di poltrone della balconata, corrispondente ad uno spettatore in piedi (C), vada a raggiungere la parete dello schermo (E). La distanza fra questo punto che rappresenta il limite inferiore e il punto prima trovato e corrispondente al limite superiore, corrisponderà all'altezza utile dello schermo (DE).

Poiché col film sonoro le proporzioni del quadro sono di 1 per la larghezza e 0,84 per l'altezza, così nel nostro caso l'altezza sarà metri  $7 \cdot 0,84 = 5,88$ . Nel caso che, come abbiamo visto, occorra determinare prima l'altezza, ne avremo la larghezza corrispondente dividendo per 0,84.

### L'intensità dell'illuminazione

Stabilite le dimensioni del quadro, si determina l'intensità di luce occorrente per una buona illuminazione dello stesso. La pratica insegna che tale intensità espressa in lux è uguale a circa venti volte la larghezza dello schermo alla quale dovremo aggiungere, tenuto calcolo che col film sonoro si usano quasi esclusivamente schermi transonori, un altro 20% per le perdite causate da questo tipo di schermo. Nel caso dell'esempio da noi citato saranno necessari  $7 \cdot 20 = 140$  lux ai quali aggiungendo il 20% per le perdite e cioè 28 lux

avremo un totale di 168 lux necessari per una buona illuminazione dello schermo.

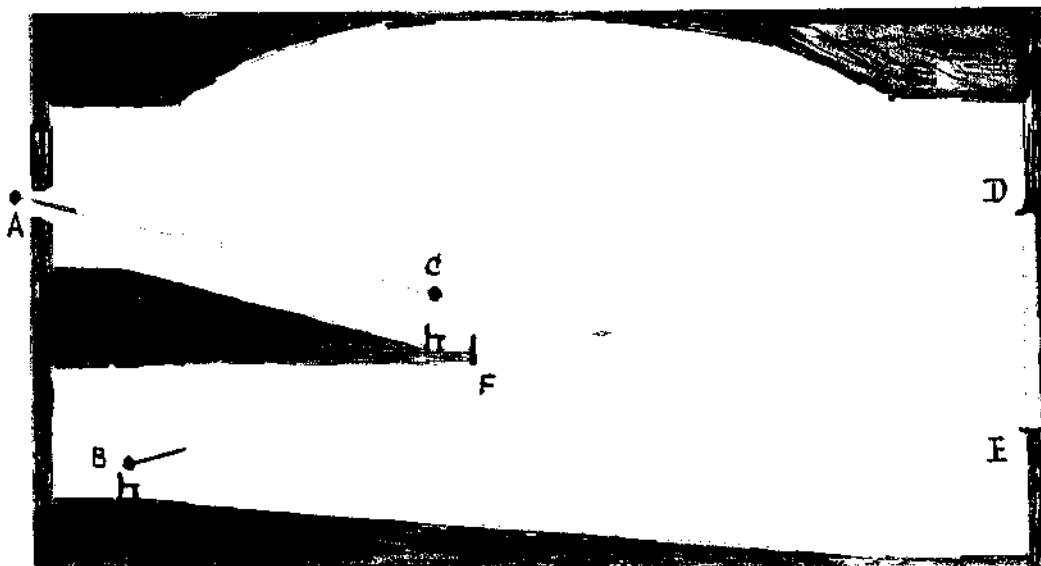
Ora, per avere tutta la superficie dello schermo illuminata uniformemente con 168 lux, di quanti lumen dovrà essere l'irradiazione dell'arco? Dovrà essere del numero dei lux moltiplicati per la superficie del quadro ossia, nel caso che abbiamo esemplificato, di 168 lux moltiplicati per 41 metri quadrati, corrispondente in cifra arrotondata alle dimensioni assunte; avremo quindi 6888 lumen, in cifra tonda 6800 lumen, intensità di irradiazione dell'arco.

Per ottenere questa intensità dovremo lavorare con 34 ampère di corrente, dato che si trova dividendo per 200 il numero dei lumen. (Per chiarire le idee sui lux e sui lumen: un lux è l'intensità di luce irradiata dalla distanza di un metro su di uno schermo da una fiamma di una data grandezza di acetato di amile, nota sotto il nome di cardela Hefner; un lumen è l'intensità luminosa della sorgente che illumina con l'intensità uniforme di un lux uno schermo della superficie di un metro quadrato).

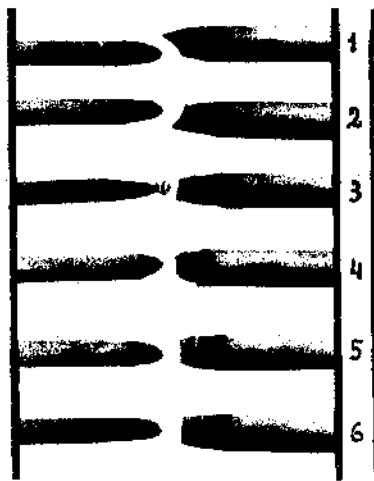
### Arco e carboni

E veniamo all'arco, sorgente di luce ed anche di molti guai della proiezione. L'arco, è noto, si ottiene a mezzo di speciali carboni di cui uno di maggior diametro connesso col positivo della corrente e l'altro, di metà sezione del precedente, connesso col negativo della corrente che viene fornita da appositi gruppi convertitori. Vi sono archi con posizione orizzontale dei due carboni ed archi con carboni a posizione angolare. È importantissima la scelta esatta del diametro dei carboni agli effetti del buon rendimento e della costanza dell'arco. La sezione del carbone connesso col polo positivo della corrente dovrà essere scelta in ragione di 5 millimetri quadrati per ogni ampère di corrente, quella del carbone negativo, che deve consumarsi con la stessa velocità del positivo, sarà della metà di questo. Trovate le sezioni sarà facile determinarne il diametro. Questo per archi a posizione orizzontale dei carboni. In archi con carboni ad angolo il diametro deve essere di circa un millimetro in più. Per il buon rendimento di un arco, la tensione minima non deve scendere al di sotto dei 70 volt misurati all'uscita dal convertitore e deve oscillare fra i 48 ed i 55 volt misurati all'arco a seconda che la posizione dei carboni sia orizzontale o ad angolo.

Ad ogni voltaggio corrisponde poi un dato amperaggio di esercizio per ottenere il quale non si devono però avvicinare troppo i carboni. Erroneamente taluno può credere che



Sezione di una sala da proiezione per determinare l'altezza dello schermo



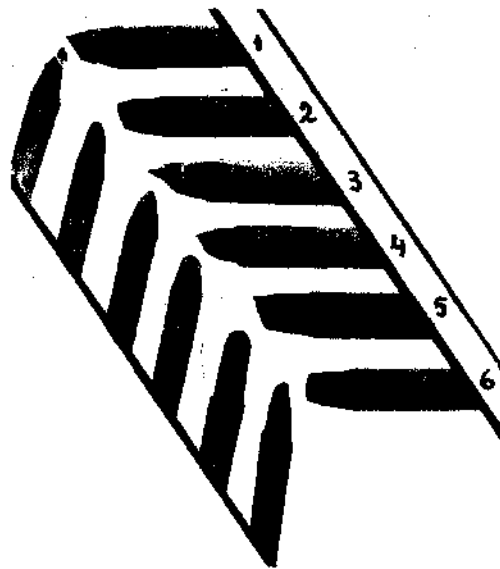
Carboni ad angolo - N. 1 carboni troppo vicini - N. 2 posizione esatta - N. 3 carbone positivo troppo avanzato - N. 4 intensità di corrente troppo bassa - N. 5 intensità di corrente troppo alta - N. 6 carbone negativo troppo alto

un maggiore avvicinamento dei due carboni porti ad una maggiore luminosità del cratere dell'arco e ad un conseguente aumento di illuminazione dello schermo; operando così non avremo che maggiori guai poiché l'arco, sovraccaricato, sibila ed oscilla dando luogo ad una illuminazione irregolare dello schermo. Per la stessa ragione i carboni non vanno mai scelti troppo piccoli di diametro; sovraccaricati, darebbero luogo agli inconvenienti lamentati, ad espulsioni dell'anima del carbone positivo, al conseguente danneggiamento degli specchi riflettori per lo spruzzo di parti incandescenti sulla loro superficie riflettente e ad altri numerosi inconvenienti.

Così pure i carboni troppo avvicinati danno luogo a formazione di piccole escrescenze o funghi sul carbone negativo che, staccandosi, provocano irregolarità di rendimento luminoso ed anche lo spegnimento dell'arco. Inconvenienti sulla tranquillità dell'arco sono provocati anche da eccessiva ventilazione della lanterna. Come si vede, pure accennandovi brevemente, nell'arco è la sede di gran parte degli inconvenienti di una buona proiezione.

Poiché la luce emessa da quelli normali cui abbiamo finora accennato tende al giallognolo, si sono creati archi cosiddetti ad alta intensità nei quali vengono utilizzati carboni speciali la cui anima contiene sostanze fortemente luminescenti e che sono interamente rivestiti in rame. Essi sfruttano una maggiore intensità di corrente e con essi è stato possibile passare dagli 8500 lumen massimi degli archi normali ai 23.000 lumen circa ottenendo una luce bianca azzurrognola simile a quella solare.

La luce bianca azzurrognola migliora notevolmente il quadro sul quale le immagini prendono maggiore rilievo distaccandosi di più le ombre o neri dai bianchi con un bellissimo effetto fotografico. Nei locali dove non si vuole ricorrere ad archi ad alta intensità per i quali la regolazione è ancor più delicata e la luce meno calma, si può ricorrere, e si ricorre anzi, ad un piccolo artificio, all'adozione cioè di un piccolo schermo azzurro applicato sul tubo dell'obbiettivo o in un punto qualunque del percorso dei raggi luminosi dalla bacchetta del condensatore al finestrino della cabina. Applicato con qualche accorgimento, questo schermo può essere facilmente intercambiato, a seconda della maggiore o minore luminosità del film



Carboni orizzontali - N. 1 carbone negativo troppo basso - N. 2 carbone negativo troppo alto - N. 3 carboni troppo vicini - N. 4 intensità di corrente troppo bassa - N. 5 posizione esatta - N. 6 intensità di corrente troppo alta

in proiezione, scegliendo fra le diverse gradazioni di schermi azzurri che l'operatore attento si sarà provveduti. E non occorre molto per creare questi schermi: del semplice vetro di buona qualità di tinta simile a quella del vetro delle lampade elettriche a luce solare!

A proposito di luce azzurrognola, è bene accennare ad un recente brevetto della casa Philips di Eindhoven, ben nota a tutti i consumatori di lampadine, valvole termoioniche, apparecchi radiofonici. Questa casa ha applicato alla proiezione il principio dei tubi luminosi con scarica in atmosfera gassosa, a forte pressione. In questi tubi per proiezione durante il funzionamento il gas raggiunge la notevole pressione di sei atmosfere e perciò la

lampada ha una doppia parete di vetro. Essa scalda assai meno di un arco e può quindi essere molto più avvicinata al condensatore; potendo anche essere raffreddata ad aria o ad acqua, si possono raggiungere distanze minime (fino a 5 centimetri) dal condensatore. Quando questa lampada entrerà nell'uso normale, avremo quindi una notevole riduzione dell'ingombro delle lanterne ed una condizione assai più igienica di lavoro per gli operatori in seguito alla eliminazione delle ceneri e delle polveri. Inoltre, notevolissimo vantaggio, resterà abolita la complicata manovra degli archi. Essendo la lampada a vapori di mercurio con uno spettro assai simile a quello solare, sarà risolta ottimamente anche la questione della luce bianco-azzurra.

#### L'obbiettivo

Poiché abbiamo parlato dell'obbiettivo, non dimentichiamo anche questo elemento della proiezione. Fra esso, l'intensità di corrente e la chiarezza dell'immagine vi è stretta parentela. Infatti, se aumentiamo l'intensità di corrente, aumenta la superficie del cratere dell'arco; per utilizzare l'aumentata superficie del cratere dovremo avvicinare lo specchio o la lente del condensatore alla finestra del proiettore. Ora è noto che la posizione di questa finestra corrisponde al punto di maggiore concentrazione del fascio luminoso che dopo di essa torna ad allargarsi. Quindi, man mano che ci avviciniamo alla finestra con la sorgente luminosa, aumenta l'angolo di convergenza dei raggi sulla finestra stessa al di là della quale avremo conseguentemente un angolo maggiore di divergenza e viceversa se la sorgente si allontana. Da questo a dedurre che anche il diametro dell'obbiettivo deve essere in rapporto a questo angolo, il passo è breve. Più precisamente: il diametro dell'obbiettivo sarà tanto maggiore quanto più è vicina alla finestra del proiettore la sorgente luminosa o, in altre parole, quanto maggiore sarà l'intensità dell'arco. La ragione è ovvia: essendo necessario non avere perdite di luminosità, il raggio luminoso uscente dalla finestra deve essere interamente utilizzato dall'obbiettivo che deve essere quindi opportunamente dimensionato. Si può anche dire: a maggiore intensità di arco, corrisponderanno obbiettivi di fuoco più corto e viceversa.

Abbiamo così visto succintamente come la tecnica della proiezione sia un elemento che, nel complesso dello spettacolo cinematografico, ha una parte importantissima e contribuisce, se ben curata, a creare quel complesso di requisiti che concorrono a suscitare nello spettatore la simpatia per il locale ed il piacere di assistere ad uno spettacolo. **A. PASQUALINI**

## LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA -

### ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

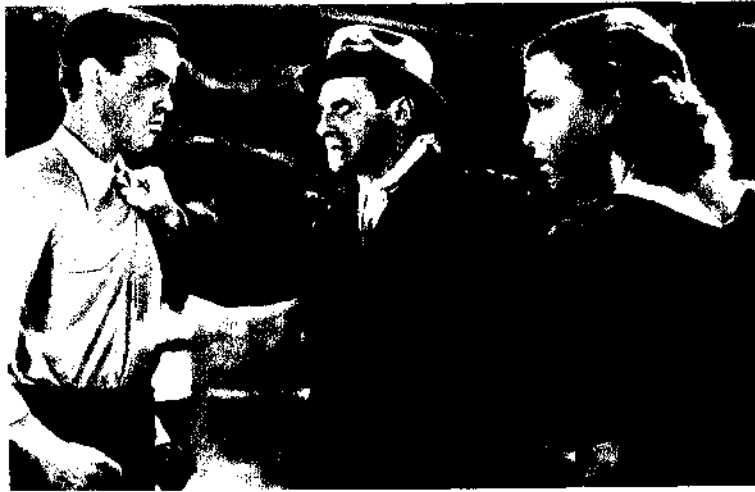
(rischio sospensione lavorazione, per morte, infortunio o malattia degli attori, o per danni agli impianti, pellicole e materiale di scena; infortuni di tutto il personale)

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI:

**AGENZIA GENER. DI ROMA**

VIA DEL TRITONE 142  
TELEFONI N. 487-551  
487-852 - 487-853 - 487-854

# IN QUESTI GIORNI



## SOTTO I PONTI DI NEW YORK

di *Alfred Santell*

Questo grosso calibro della stagione americana '36-'37 spara con un rinculo così curioso e imponente, che non si sa alla fine se l'impressione più forte sia quella del balzo in avanti, o del rimbalzo all'indietro. Primo: ti colpisce con l'azzecata, inoppugnabile evidenza delle figure e col contagio di un'atmosfera d'incubo - sia pure facile, sia pure monotona - contro cui non c'è resistenza o vaccinazione che valga. Secondo: ti respinge con la violenta e disinvolta arbitrarietà del racconto. E terzo, quello che non t'aspettavi: ti si attacca al ricordo con una nostalgia inespressa, pungente e amara, di cui senti ad appurare il motivo. E che, se non è poesia, certo in qualche modo le somiglia.

Dal giorno in cui è nato, più esattamente: dal giorno in cui ha compreso che la sua specifica destinazione era, fino a nuovo ordine, di mettersi a raccontare novelle e romanzi, fatale era che il cinema prendesse di preferenza una piega naturalistica, si ricolligasse ai gusti di quella che, in letteratura, si chiamò la narrativa naturalistica. Della quale i dogmi e gli assunti principali furono: far nascere il problema dal documento (umano e psicologico o sociale), e viceversa isolare il documento attraverso il problema. Quanto a captare il documento, il cinema pareva fatto apposta. Non rimaneva che creare, o scovare i problemi; e l'assillo si faceva più urgente di mano in mano che il cinema diventava più serio e contraeva l'obbligo di aver qualcosa da dire. Quasi trentacinque anni, ormai, di storia del cinematografo si possono spiegare o come obbedienza, in forme quantosivoglia ricche e svariate, ai canoni del naturalismo: ovvero come tentativo di sfuggire a quei canoni. Servito o contraddetto, il naturalismo è sempre lui che conduce il ballo.

Diciamo subito che, di problemi o pseudoproblemi, il naturalismo con tutte le sue propaggini, nel romanzo come nel teatro, ne ha creati tanti, che il cinema è potuto viverci per un pezzo da signore, e per un altro pezzo sembra immune dal pericolo di rimanere in secco, per quanto si comincino ad avvertire i primi segni di esaurimento e di stanchezza.

SOTTO I PONTI DI NEW YORK, come problema, cerca più o meno di riverginarne uno che ha fatto le spese soprattutto di un certo naturalismo - di ritorno - di quel nuovo naturalismo in cui tentarono rilanciarsi, forse con più meditata e programmatica cupezza che i loro predecessori, i romanzieri tedeschi d'or sono alcuni anni. Il problema dell'errore giudiziario con le sue varie conseguenze. Qui nel film esso è tutto scaricato su una figura, la quale ha il compito di tenerlo in piedi, presente ed assillante come un fantasma, più ancora che di innestarlo nell'ingranaggio della trama. Si tratta di quel giudice che ha pronunciato la condanna a morte di Lowanio ed ora se ne va per il mondo, pazzo ombra di se stesso, vivo solo ai suoi dubbi e rimorsi, in cerca dell'unico, dell'ultimo testimone non escusso, e che è anche il solo depositario della verità.

E veniamo al documento. Si sa che il naturalismo ha sempre amato, ha morbosamente amato, di prelevare i suoi documenti dai bassifondi. SOTTO I PONTI DI NEW YORK conferma la regola, appunto perché si guarda bene dal farvi eccezione. Ma il cinema ha due modi di riuscire documentario. Anzi tutto il modo ovvio, che vorremmo chiamar di primo grado, e semmai costituisce proprio la tara realistica del cinema: quello insomma che consiste nel mettere immediatamente la macchina di presa di fronte alla cosa. L'obiettivo, ci si perdoni il bisticcio, è obiettivo: dovunque lo si affacci, un documento lo cava sempre. E rischia di cadere nella brutalità dell'*occhio fotografico* (prendiamo la parola a Dos Passos, che è anche lui, a suo modo, un romanziere naturalista). Tutta, o quasi, la parte «ambiente» di questo film - eccettuata la sequenza dell'organetto - rientra in questa documentazione elementare. E non varca la facile effettistica della tetraggine, ottenuta calando senza misericordia sul documento tetro.

Ma c'è poi l'altro modo di costituirsi dei documenti. Quello di assumere cose o persone, non per buttarcene addosso l'identità materiale, bruta e massiccia, ma per lasciarne sprigionare - attraverso una complicità oscura, lirica

e vivente - la suggestione. Modo indiretto, modo poetico. SOTTO I PONTI DI NEW YORK lo realizza sottilmente nella scelta e nella resa di quei «documenti» umani che sono i personaggi. Tanto il tipo fisico della protagonista, con la sua dolcezza attonita e opaca, quanto quello del figlio di Lowanio, con la *facies* isterica subito denunciata dalla luce anormale e smarrita degli occhi troppo chiari, hanno l'innocenza di due «pezzi di natura», ma insieme il denso e misterioso potenziale emotivo, che supera la singolarità del «caso» e fa direttamente, irresistibilmente appello all'umano.

(Si dice comunemente che una delle superiorità del cinema americano nasce dall'aver distrutta la fissità dei ruoli, sostituendola con una più ricca e sfumata ed esauriente varietà di tipi. Senza dubbio il produttore americano, per ogni personaggio o carattere, trova pronto un interprete che par nato apposta: volto, figura, temperamento. Ma bisogna anche aggiungere che Hollywood ha saputo convertire questa ricchezza in un merito. Perché è arrivata a credere nella diretta emanazione della figura umana, che è poi il segreto più alto della magia scenica. E assume quella emanazione come una diretta forza espressiva, giustamente anteponeandola a tutti i giuochi mimici ed a tutti i surrogati verbali e letterari. Il maggior pregio della regia di Santell in SOTTO I PONTI DI NEW YORK è appunto di aver messo a partito, come raramente era stato fatto sino ad oggi, queste forze oscure, originarie, irrecusabili che la figura umana sprigiona con la sola sua presenza. Quando i due protagonisti si incontrano per la prima volta sul ponte e si innamorano uno dell'altro, le frasi che corrono tra di loro sono estremamente vuote, prive di qualunque rapporto con la realtà che dentro di essi sta sorgendo. Di primo acchito, e in base agli ordinari criteri teatrali e cinematografici, quel dialogo può anche apparir banale, non risolto. La verità è che quei due esseri, per il solo fatto di trovarsi lì, l'uno di fronte all'altro, si sono toccati vicendevolmente un messaggio intraducibile, ma perentorio, ma senza scampo. (Che è un fatto magico, e tale sempre è apparso: tanto è vero che, per casi simili, le leggende dei grandi, antichi amori parlano di «filtri»).

Il difetto del film consiste, a nostro avviso, nell'aver usato impianto, repertorio, linguaggio e perfino casuistica della narrativa naturalista, senza darsene o cercarne motivi adeguati. La sproporzione tra il tono, tra la materia e lo *animus* dà a SOTTO I PONTI DI NEW YORK una curiosa e disagiata aria di capopolavoro (s'intendano il senso ed i limiti della parola) mancato. Chi dice narrativa naturalista dice sempre l'impegno o l'ambizione di una tesi. Questo film invece non sa dove voglia arrivare. Non a risolvere il caso di coscienza del giudice, che non ci si prova neppure. Non ad una pura e disinteressata evocazione o sublimazione poetica dell'atmosfera dei bassifondi, che allora sarebbe fallito per un eccesso di drammaticità macchinosa. Non ad un atto di fede in una superiore giustizia riparatrice dei torti e restauratrice dell'ordine, che a tal fine difetterebbe di religiosità. Si ricordi il finale. Quel cercatore di cicche, proprio per il modo come viene presentato e sviluppato nel film, costituisce una troppo ironica e meschina incarnazione della Nemesis: anche se, accendendo un insperato mozzicone, è lui che determina l'uccisione del colpevole. Certo le vie del Signore sono infinite; ma, in una rappresentazione idealizzata come quella dell'arte, è meglio non attribuire al Signore le vie paradossali e grottesche. Se non che, ad enfiare e tender troppo un racconto - com'è il caso di questo film - si finisce a non poterlo più risolvere che col sistema delle vesciche troppo gonfie: cioè le bucatore di spillo.

## ALÌ BABÀ VA IN CITTÀ

di *Eddie Cantor*

L'elogio della scemenza è ormai troppo inveterato, perché possa venire la tentazione di riprenderlo, sia pure a proposito di Eddie Cantor. La scemenza come evasione, la scemenza come forma superiore dell'intelligenza: chi non conosce a memoria questi luoghi comuni di una certa estetica ipersensibile, sacciente e decadente? La vergogna d'aver preso gusto alle cose di cui si spassa il volgo profano, la paura di confondersi con la greggia, il bisogno di sofisticare l'ingenua, irresistibile confessione di essersi divertiti hanno senza dubbio una parte segreta, ma cospicua, in quelle culte apologie della buffonata, dell'idiozia perpetrata a freddo, del «riso bianco», ecc.

Anche Aristofane si serviva del proprio genio comico per mettere in istato d'accusa usi e abusi e istituti che, al suo paese ed al suo tempo, meno gli andavano a genio. Ma Eddie Cantor è l'idolo dei radioamatori americani. Non è Aristofane. Preferiamo quindi incorrere nella taccia di non aver saputo gustare parecchie delle sue ultime scemenze, piuttosto che dir la bugia di aver goduto i molti e troppi passaggi del film, in cui agli approfitta d'un innegabile talento di «pizzica e non ride» per far la satira del New Deal e d'altre contingenze dell'economia nonché della legislazione tributaria americana. (Parentesi caritatevole: non parleremo del doppiaggio, che si sforza di avvicinare a noi alcune di quelle punte satiriche e spiritosaggini). Diremo di più: si rimane freddi perché le faccende di quel genere costituiscono altrettanti errori di stile nella linea di Eddie Cantor, altrettante eccezioni alla scemenza pura e innocente, apparentemente arbitraria nell'apparente estemporaneità delle sue uscite, ineluttabile nel rigore dei suoi ritmi. Il mondo di questi comici deve essere chiuso, circolare come quello degli artisti, esclusivo e concentrato ed assorto come quello dei bambini: deve obbedire ai propri automatismi senza prendere mai l'imbeccata o lo spunto da circostanze esterne.

Liberato dalle scorie e ridotto alle poche centinaia di metri veramente validi, questo ALÌ BABÀ ci riporta, con una suggestione straordinaria, ad una esigenza che, di questi tempi, va facendosi sempre più sentire: quella del ritorno ai primitivi del cinematografo, ai loro estri, alle loro libertà, alle loro geniali disinvolture. Perfezionata la sua sintassi, assoggettate le sue strutture a coerenza via via più strenue, il cinema, questa Butterfly minacciata di pinguedine, avverte ormai il bisogno di tornare indietro, di disimpacciarsi dalle





strettezze, di sciogliere i vincoli di una logica convenzionale ed esteriore, per non morire. In fondo: a che serve la prepotenza visiva dello schermo, se poi si vuole subordinarla ad una persuasione di tipo intellettuale? Sono dubbi e domande, per ora; ma intanto vorremmo sapere quale impressione farebbe oggi un film che avesse il coraggio di restituirci, nel linguaggio cinematografico di oggi, gli inseguimenti, i deprecati inseguimenti, e gli altri trucchi farseschi del tipo Ridolini o Fatty. Piacerebbe, crediamo, come prima e meglio di prima.

D'altronde lo stesso Cantor, preso in sé, come tipo, rappresenta un ritorno ad alcuni dei più gloriosi comici dello schermo. Quei suoi occhi straordinari su un volto fisso ed esageratamente giovanile, quelle sue contrizioni davanti alla vita ed alle cose più grandi di lui, riproducono precedenti così illustri, che non mette neppure conto di far dei nomi. La correzione personale di Cantor consiste nel trasferire le doti del suo talento personale in doti del suo personaggio. La rivincita finale appare più meritata. E perciò anche più semplice: diremmo, più banale. Riprendendo il vecchio tipo, Cantor l'ha reso più maneggevole, l'ha addomesticato, ne ha diminuito la profondità e la portata. Il divertimento diventa più scarico, meno compromettente. C'è meno il personaggio e più il numero di *music-hall*: ma in questo ambito i risultati sono di prim'ordine. Basterebbe, in ALI BABÀ, la canzonetta mattutina, fargli cantare dai due improvvisi e terribili compari, al termine della quale il povero Eddie finisce col precipitar dal treno. Grande *music-hall*, messo in valore anche dai partiti della scenografia: si pensi al mirabile e commovente incantesimo teatrale di quel villaggio da *Mille e una notte*, che Eddie, tifoso del cinema e cavaliere errante in cerca d'autografi dei divi, incontra - costruito da una *troupe* hollywoodiana - quasi un miraggio del deserto californiano. Chi ricordi il programmatico, perfino troppo voluto, impegno di stile che, dalla materia alla linea delle costruzioni, dominava la scenografia di un LADRO DI BAGDAD, può immaginare, sull'esempio di questo ALI BABÀ, quali risultati si conseguirebbero oggi, se una tanto più matura e rapida capacità d'effetti suggestivi si mettesse al servizio di quella felicità d'invenzioni, che i primitivi del cinema potrebbero ancora insegnarci.

## LA CONTESSA ALESSANDRA

di Korda & Feyder

Interessante prodotto d'incrocio, questa CONTESSA ALESSANDRA reca abbastanza visibili i segni - sovrapposti e combinati, più che amalgamati - delle due diverse mentalità che ne hanno propiziato il nascere. Se Alessandro Korda ha conseguito le sue migliori e più fortunate riuscite con lavori come ENRICO VIII, vuol dire che gusto e talento lo portano verso la commedia di genere e di mezzo carattere, sviluppata lungo una rapsodica successione di episodi e di aneddoti più che costruita su uno schema chiuso. Bisogna togliersi dalla mente che il produttore, quando è un produttore vero e di « classe », si limiti all'organizzazione economica, industriale e tecnica del film. Attraverso le cifre e i piani di lavorazione, e prima ancora attraverso la scelta del soggetto e la discussione della sceneggiatura, il produttore esercita una suggestione più o meno diretta, esplica un'azione decisamente influiva. E finisce sempre col portare il film nelle proprie corde (non è un gioco di parole), con l'imprimerlo il proprio stile. (Quando si dà il cento per cento dei meriti e delle responsabilità al regista, è perché questi - come spesso succede qui in Italia - assume su di sé anche i compiti del produttore).

Lo stile di Korda è quello di una prosa amabile, colorita ed elegante, proprio là dove altri userebbe il verso epico od altre forme anche più paludate. Per questo egli ha potuto, nella commedia storica, salvar proprio la scioltezza e la spregiudicata varietà della commedia, quando tutto l'avrebbe tentato a cadere nella costruzione macchinosa e nell'enfasi del film in costume. (La storia è nota a tutti: si è visto che mattone sia venuto fuori dal DITTATORE al-

lorché, dopo la CATERINA e l'ENRICO, si è voluto fare, senza Korda, il film allo Korda). Insomma, Korda è uno di quelli che, pur con tutte le cautele e garanzie di chi vuol ottenere un buon prodotto commerciale, prendono a martellate la « macchina » narrativa, e sbaragliano l'entasi architettonica. Bisogna riconoscergli il merito d'aver precorso il gusto del film episodico, oggi sempre più diffuso tra i cineasti intelligenti, e di sapervi tener fede, senza tuttavia buttarsi all'eccezione e senza perder di vista il pubblico.

Anche in CONTESSA ALESSANDRA spirito del soggetto e forme della sceneggiatura rispecchiano quel tipico gusto. Un'avventura, che pareva fatta apposta per sfogare in un melodramma gonfio di spunti truculenti - quella della bellissima contessa Alessandra Wladinoff, sorpresa in villa dalla rivoluzione russa, fatta prigioniera dai comunisti e liberata da un ex-giornalista inglese - è risolta in una serie di aneddoti vivaci, dove anche la tragedia e il pericolo di morte sono toccati con mano leggera, con una piacevole evasività, con una volubile grazia, che non appoggia, né forza, né drammatizza mai il tocco. Nel racconto cinematografico uno dei maggiori pericoli di appesantimento è sempre rappresentato dai cosiddetti *ponti*, cioè dei passaggi e legamenti tra l'uno e l'altro episodio. A quante acrobazie non sono costrette la perizia e l'ingegnosa e la scaltrezza degli sceneggiatori, per giungere a legittimare, nella logica dei fatti e nel succedersi del tempo, il trapasso da una situazione alla successiva. La sceneggiatura di CONTESSA ALESSANDRA salta i ponti: esaurito un episodio, ne attacca un altro, senza preoccuparsi di legarli. I *fondus* e le dissolvenze incrociate non sono stati inventati apposta? Poco importa se piovano a gragnuola, se cadenzino episodi troppo brevi in rapporto al respiro generale che l'azione dovrebbe avere. (Come chi dicesse: un romanzo di andatura epica, in cui certi capitoli non durino più di tre righe). Che se poi questi sbrigativi trapassi non bastino ancora, ci sono i sottotitoli pronti a sbrogliare qualunque difficoltà, a superare qualunque salto.

Naturalmente questa tendenza di sciogliere il film dagli schemi più rigidi e consueti, sposandosi con la volontà di « fare il film » nel senso più conformista e commerciale della parola, genera qualche contraddizione, che finisce rosto o tardi con l'infirmità il lavoro. Disimpegnato da ogni rigida deduzione narrativa, il racconto procede ad anelli; ma viene poi a mancare una precisa ragione perché gli anelli debbano essere quelli e non altri, tanti e non di più né di meno. Se dietro al film non ci fosse un romanzo, che ne prescrive la traccia, si potrebbe perfino insinuare che il produttore, avendo a disposizione Marlene Dietrich, abbia aggiunto episodi fino ad aver sfruttato tutti gli atteggiamenti della diva, nuda e abbigliata, in veste di sposa e in veste da sera, in costume e in borghese, nei panni della contadina e in quelli della profuga e fino in un travestimento da cosacco. E che solo allora abbia fatto punto, prosciogliendo finalmente la protagonista dalla sua ripetuta e prolungata avventura.

Una interessante Marlene, d'altronde, ridivenuta attrice, e attrice di proporzioni amabili quanto accessibili, dopo di essere stata *star*. Ma qui entra in gioco la regia. Feyder non è artista da accettare supinamente il gusto di un produttore, neppure se questo si chiami Alessandro Korda. Come di Marlene egli s'è fatto un dato, un presupposto, un personaggio già noto, di cui poteva dispensarsi dallo scavare la psicologia, per moltiplicarne invece, sotto tutti gli aspetti, la sempre uguale e pur sempre prestigiosa bellezza di apparizione, per giocare sull'eterno equivoco tra la carne e l'anima; così dei vari episodi in cui la sceneggiatura gli aveva frantumato il racconto, ha ricavato altrettanti « luoghi comuni », che gli permettessero di mostrare sinteticamente, con pochissime notazioni, come si possa trascrivere in stile il più abusato frasario cinematografico. C'è in questo film una Russa di maniera, una congiura nichilista di maniera, una rivoluzione, una fuga nel bosco, una odissea di due profughi perseguitati ed amanti, tutto di maniera. Perfino gli stati d'animo e le posizioni dei personaggi sono di maniera. Feyder ha assunto tutte queste « cifre », tutte queste « frasi fatte » come una stenografia per sbrigarci di un racconto abbastanza anodino. Ma in quella stenografia ci ha fatto sentire una tutta sorprendente, una tutta commovente bellezza di arabesco. Ha lavorato, in certo senso, sui proverbi del cinema come nella KERMESSE HEROÏQUE aveva lavorato sugli schemi della pittura fiamminga. Questo, dai praticoni e sapientoni del cinema, viene chiamato *letteratura*. Benedetta ancora e sempre la letteratura.

GIACOMO DEBENEDETTI





## U.S.A.

**M.I.B.I. (Missing Witnesses).** - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Regista: William Clemens. Scenografo: Ted Smith. Operatore: Sid Hickox. Interpreti principali: John Littel, Dick Purcell, Jean Dale.

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

**FUORI LEGGE DELL'ORIENTE**

*(Outlaws of the Orient).* - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio E.I.A. Regista: Ernest B. Schoedsack. Soggetto di Ralph Graves. Sceneggiatura di Charles Francis Royal - Paul Franklin. Interpreti principali: Jack Holt, Mae Clarke, Harold Huber, Ray Walker.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).*

**LA GRANDE CITTA' (The Big City).**

- Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: Norman Krasna. Regista: Frank Borzage. Soggetto di Norman Krasna, sceneggiatura di Dorothy Schuyt e Hugo Butler. Operatore: Joseph Ruttenberg. Interpreti: Louise Rainer, Spencer Tracy, Charles Grapewin.

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

**100 UOMINI E UNA RAGAZZA**

*(100 Men and a Girl).* - Produzione: Universal. Distribuzione: I.C.I. Produttore: Joe Pasternak. Regista: Henry Koster. Soggetto di Hans Kraly. Sceneggiatura di Charles Kenyon, Bruce Manning, James Mulhauser. Operatore: Joe Valentine. Montaggio di Bernard W. Burton. Interpreti principali: Deanna Durbin, Adolphe Menjou, Alice Brady.

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

**52ª STRADA (52nd Street).**

- Produzione e distribuzione: Artisti Associati. Produzione Wanger. Regista: Harold Young. Soggetto e sceneggiatura di Grover Jones. Interpreti principali: Ian Hunter, Leo Carrillo, Pat Paterson.

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

**UN MONDO CHE SORGE (Wells Fargo).**

- Produzione e distribuzione: Paramount. Produzione e regista: Frank Lloyd. Soggetto da un racconto di Stuart N. Lake. Sceneggiatura di Paul Schofield. Gerald Regaghy, Fred Jackson. Scenografia di Hans Dreier e John Goodman. Operatore: Theodor Sparkuhl. Montaggio di Hugh Bennett. Commento musicale di Victor Young. Interpreti principali: Joel Mac Crea, Bob Burns, Frances Dee, Lloyd Nolan.

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

**1 FILIBUSTIERI (The Buccaneers).**

- Produzione e distribuzione: Paramount. Produttore e regista: Cecil B. De Mille. Soggetto di Jennie Mac Pherson, da "La vita del pirata Lafitte" di Lyle Saxon. Sceneggiatura di Edwin G. Mayer, Harold Lamb e C. Gardner Sullivan. Scenografia di Hans Dreier e Roland Anderson. Commento musicale di George Antheil. Operatore: Victor Miller. Montaggio di Anna Bauhens. Interpreti principali: Fredric March, Franckiska Gaal, Akim Tamiroff.

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

**FIAMME SUL MAROCCO (Trouble in Morocco).**

- Produzione e distribuzione: Consorzio E.I.A. Produttore: Larry Darmour. Regista: Ernest B. Schoedsack. Soggetto di J. D. Newson. Sceneggiatura di Paul Franklin. Interpreti principali: Jack Holt, Mae Clarke, C. Henry Gordon.

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

**FURIA (Fury).**

- Produzione e distribuzione: M.G.M. Regista: Fritz Lang. Interpreti principali: Sylvia Sydney, Spencer Tracy, Bruce Cabot.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).*

**GRANDE SEGRETO (The Bad Man of Brimstone).**

- Produzione e distribuzione: M.G.M. Regista: J. W. Ruben. Scenografo: C. Gibbons. Operatore: C. Devina. Interpreti: Wallace Berry, Virginia Bruce.

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

**L'ISOLA DEL DIAVOLO (Voodoo Island).**

- Produzione: Cosmopolitan. Distribuzione: Warner Bros.-First National. Produttore: Bryan Foy. Regista: William McGann. Soggetto e sceneggiatura di Crane Wilbur. Scenografo: Edgar Hartley. Operatore: L. William O'Connell. Interpreti principali: John Ford, Ann Sheridan, Maris Magoire.

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

# 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" di numeri scorsi.

**PAGATE PER DANZARE (Paid to Dance).** - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio E.I.A. Regista: C. C. Coleman jr. Scenog.: S. Goosson. Operatore: George B. Meehan jr. Interpreti: Don Terry, Jacqueline Wells, Rita Hayworth.  *vietato il doppiaggio (1).*

**QUEI CARI PARENTI (Danger Love at Work).** - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Regista: O. L. Premlinger. Interpreti: Ann Sothern, Jack Haley.

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

**LA RIVINCITA DI TARZAN (Tarzan's Revenge).** - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Regista: D. Ross Lederman. Scenografo: Lou Rachmil. Operatore: George B. Meehan. Interpreti: Glenn Morris, Eleanor Holm.

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

**TIGRE VERDE (Think Fast Mr. Moto).** - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Sol M. Wurtzel. Regista: Norman Foster. Soggetto di J. P. Marquand. Scenog. di H. E. Smith e N. Foster. Interpreti: Peter Lorre, Virginia Field, Thomas Beck.

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

**BLU MARE E ORO (Navy Blue and Gold).** - Produzione e distribuzione: M.G.M. Regista: S. Wood. Scenog.: C. Gibbons. Operatore: J. Seitz. Interpreti: Robert James Stewart, Florence Rice, Billie Burke, Lionel Barrymore.

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

**CONFESSIONE (True Confession).** - Produzione e distribuzione: Paramount. Produttore: Albert Lewin. Regista: Wesley Ruggles. Soggetto da una commedia di L. Verneuil. Scenog. di C. Binyon. Scen. R. Usher. Operatore: T. Tetzlaff. Interpreti: Carole Lombard, Fred McMuray, John Barrymore.

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

**ELEGANZA (Mannequin).** - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: Joseph L. Mankiewicz. Regista: Frank Borzage. Soggetto di Katharine Brush. Sceneggiatura di Lawrence Hazard. Operatore: George Folsey. Interpreti: Joan Crawford, Spencer Tracy.

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

**UNA RAGAZZA ALLARMANTE (Love and Hises).**

- Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Darryl F. Zanuck. Regista: Sidney Lanfield. Soggetto di Curtis Kenyon e Art Arthur, da un racconto di Art Arthur. Scenografo: Thomas Little. Operatore: Robert Planck. Commento musicale: Louis Silvers. Canzoni di Gordon e Revel. Montaggio di Robert Simpson. Interpreti principali: Simone Simon, Walter Winchell, Ben Bernie.

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

**LA STIRPE DELLA SELVA (The Barrier).** - Produzione e distribuzione: Paramount. Produttore: Harry Sherman. Regista: Lesley Selander. Soggetto da una novella di Rex Beach. Sceneggiatura di Bernard Schubert. Scenografo: Lewis Raebmil. Operatore: Georges Barnes. Montaggio di Thomas Nef e Robert Warwick jr. Interpreti principali: Leo Carrillo, Jean Parker.

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

**NON HO UCCISO (Night Club Scandal).** - Produzione e distribuzione: Paramount. Regista: Ralph Murphy. Soggetto da una commedia di Daniel N. Rubin. Sceneggiatura di Lillie Hayward. Scenografia di Hans Dreier e Earl Hedrick. Operatore: Leo Tover. Mon-

taggio di Archie Marshek. Interpreti principali: John Barrymore, Lynne Overman, Louise Campbell.

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

**\* ARIZONA (The Arizonian).** - Produzione: Radio Pict. Distribuzione: Minerva Film. *Approvato (1).*

**\* LA CAMERA DELLA MORTE (She's Dangerous).** - Produzione: Universal. Distribuzione: I.C.I. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).*

**\* DINAMITE DOPPIA (Picture Snatcher).** - Della Warner Bros. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).*

**\* ESPRESSO AERODINAMICO (Streamline Express).** - Prod.: Mascot. Distrib.: Firenze Film. *Approvato (1).*

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

**\* UNGIORNO ALLE CORSE (Adaway the Races).** - Della M.G.M. *Approvato (1).*

**\* L'ISOLA DELLE PERLE (Ebb Tide).** - Della Paramount. *Approvato (1).*

**\* LA LUCCIOLA (The Firefly).** - Della M.G.M. *Approvato (1).*

**\* MILIONARIO SU MISURA (The Perfect Speciman).** - Della Warner Bros. First National. *Approvato (1).*

**\* NEW YORK SI DIVERTE (You Can't Have Everything).** - Della 20th Century-Fox. *Approvato (1).*

**\* IL SOTTOMARINO D.L. (Submarine D. I.).** - Della Warner Bros.-First National. *Approvato (1).*

**\* GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI (The Last Days of Pompeii).** - Della Radio Pict. Distribuzione: Minerva Film. *Approvato (2).*

**\* TRADIMENTO (Segretario di suo marito - Her Husband's Secretary).** - Della Warner Bros.-First National. *Approvato (1).*

**\* IL DIAVOLO A CAVALLO (Devil on Horseback).** - Prod.: Grand National. Distrib.: Pisorno Film. *Approvato (1).*

**\* LA GELOSIA NON È DI MODA (Wife, Doctor and Nurse).** - Prod. e distrib.: 20th Century-Fox. *Approvato (1).*

**\* OMBRE DI NOTTE (Under Cover of Night).** - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Approvato (1).*

**\* SPOSIAMO CI STANOTTE (The Marines are Coming).** - Prod.: Mascot Pict. Distrib.: Firenze Film. *Approvato (1).*

## INGHILTERRA

**SEGRETI D'ISTAMBUL (The Secret of Stambul).** - Prod.: Universal Wainwright. Distrib.: G. B. Seyta. Regista: Richard Denham. Interpreti: Valerie Hobson, Frank Vosper, James Mason, Kay Walsh.  *vietato il doppiaggio (1).*

**IL CERCHIO ROSSO (Crimson Circle).** - Produzione: Universal Wainwright. Distribuzione: G. B. Seyta. Regista: Richard Denham. Soggetto tratto dal romanzo di Edward Wallace. Interpreti: Hugh Wakefield, Alfred Drayton, June Duprez.  *vietato il doppiaggio (1).*

**IL TRIONFO DELLA PRIMULA ROSSA (The Return of the Scarlet Pimpernel).** - Produzione: London Film. Distribuzione: Manderfilm. Produttore: Pressburger. Regista: Hans Schwartz. Soggetto tratto dal romanzo della Baronessa Orczy, adattato e sceneggiato da Lajos Biro, Arthur Wimperis, Adrian Brunel. Scenografo: Lazare Meerson. Costumi: René Hubert. Operatore: Mutz Greenbaum. Montaggio di William Hornbeck. Musiche di Arthur Be-

njamin. Direttore d'orchestra: Mair Mathieson. Interpreti: Barry K. Barnes, Sophie Stewart, Margareta Scott.

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

**\* LA CONTESSA ALESSANDRA (Knight Without Armour).** - Produzione: London Film. Distribuzione: Manderfilm. *Approvato (1).*

**\* LA MOGLIE DEL GENERALE LING (The Wife of General Ling).** - Produzione: Premier Stafford. Distribuzione: E.N.I.C.  *vietato il doppiaggio (2).*

**\* IL PRESIDENTE SI DIVERTE (L'ultimo dei Ratschid - The Gunner).** - Prod.: Gaumont British. Distrib.: Anon Keniana Spettacoli. *Approvato (1).*

**\* SENSAZIONE (Sensation).** - Produzione: Ass. British Pict. Distribuzione: E.N.I.C.  *vietato il doppiaggio (2).*

## FRANCIA

**I PIRATI DEL RAM (Les pirates du Ram).** - Produzione: Film Ossa. Distribuzione: Sanzgraf. Regista: Christian-Jaque. Direttore di produzione: Christian Stengel. Soggetto e scenog.: G. J. Gilbert. Scenografo: Schild. Operatore: Lucien. Interpreti: Charles Varel, Eric von Stroheim, Suzy Prim, Abel Jacquin, Inkjinnoff.  *vietato il doppiaggio (1).*

**TAMARA LA COMPLACENTE (Tamara la complaisante).** - Produzione: Tulag. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Félix Gandéra. Direttore di produzione: Jean Mugeli. Soggetto dal romanzo di Georges-André Cuel. Sceneggiatura: Félix Gandéra. Scenografo: Agucard. Operatore: Hayer. Musiche: Georges Auric. Interpreti principali: Victor Francin, Vera Korène, Lucas Gridoux, Collette Darfeuil.  *vietato il doppiaggio (1).*

**MAMAN COLIBRI.** - Produzione: Films Badale. Distribuzione: Atlas Film. Regista: Jean Dreville. Soggetto dal romanzo di Bataille. Sceneggiatura di André Legrand. Scenografo: Quizer. Operatore: Gaveau. Musiche: Marcel Lafesse. Interpreti principali: Hugues Duffos, Jean-Pierre Aumont.

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

**NOSTALGIA (Nostalgie).** - Produzione: Excelsior Film Distrib.: Lux. Reg. W. Tourjansky. Interpreti: H. Bau, Jeanine Crispin, Georges Ripand, Lina Mances.

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

**NOTTI BIANCHE DI S. PIETRO-BURGO (Les nuits blanches de St. Petersbourg).** - Produzione: Forrester Paccant. Distribuzione: Sanzgraf. Regista: Jean Dreville. Interpreti principali: Gaby Morlay, Pierre Renoir, Jannel, Edmonde Guy.  *vietato il doppiaggio (1).*

**\* FUOCO (Feu).** - Produzione: Dançinger F.C.L. Distribuzione: E.N.I.C. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).*

**\* GIGOLETTE.** - Produzione: Leo Cohen. Distribuzione: Cosmes.  *vietato il doppiaggio (2).*

**\* INSIDIA DORATA (Foufarture).** - Produzione: Filmexport. Distribuzione: Europa Film.

*Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).*

**ITALIA**

**LA MAZURKA DI PAPÀ.** - Produzione e distribuzione: Fono-Roma. Produttore: Angelo Buzzzi. Direttore di produzione: Guido Paolucci. Regista: Oreste Biancoli. Soggetto di Oreste Biancoli e Dino Falconi. Sceneggiatura: Giacomo Debenedetti e Carlo Borghesio. Architetture e scene: Arnaldo Foresti. Costumi: Gino Sensani. Decorazione e arredamento: Gino Brosio. Musiche: Maestro Paoletti. Operatore: Arturo Galica. Interpreti principali: Vittorio De Sica, Umberto Melnati, Elsa De Giorgi, Rossana Masi. *Approvato (1).*

**SOLO PER TE.** - Produzione: Ita Film. Distribuzione: Generaleine. Regista: Carmine Gallone. Direttore di produzione: Ferruccio Biancini. Soggetto: Ida Raffay. Sceneggiatura: Thea von Harlow e Bernd Hoffmann. Architetture: H. Richter e Giorgio Pirzauri. Operatore: George Bruchauer. Montaggio di Hafenrichter. Musiche di Alois Melichar, C. Curtis e C. A. Bixio. Interpreti: Beniamino Gigli, Maria Callas, Michael Böhnen. *Approvato (1).*

Gruppo cinematografico

# Leoni

SOCIETÀ ANONIMA ITALIANA CINEMA E TEATRI

SOCIETÀ ANONIMA CINEMATOGRAFICA

SOCIETÀ ANONIMA CINEMA ITALIANI

**MILANO:** Cinema Odeon  
Cinema Ambasciatori  
Cinema Broletto  
Cinema Dal Verme  
Cinema Impero  
Cinema Pace  
Cinema Europa  
Cinema Italia  
Cinema Diana  
Cinema Giardini  
Cinema Triennale  
Cinema Tonale  
  
Cinema Barberini  
  
Cinema Corso  
Cinema Vittorio Emanuele  
Cinema Politeama Chiarella  
  
Cinema Augustus  
  
**TRIESTE:** Cinema Politeama Rossetti  
Cinema Excelsior  
  
**BRESCIA:** Cinema Reale  
Cinema Palazzo  
  
**PARMA:**  
  
**BERGAMO:**  
Cinema Nuovo  
Cinema Donizetti  
Cinema Italia  
Cinema Odeon  
Cinema Centrale  
Cinema Sola  
  
Cinema Teatro Sociale  
Cinema Odeon

## GALLERIA XLI - VITTORIO DE SICA

(v. tavola a fianco)

VITTORIO DE SICA è nato a Sora (Frosinone) il 7 luglio 1902, di famiglia pacatamente e agiamente borghese. Non fu ostacolato, come invece è accaduto a tanti altri che si fecero attori partendo dal focolare domestico. Al contrario divenne l'idolo dei suoi parenti, già nell'epoca in cui i pubblici dei teatri e dei cinematografi non sapevano ancora chi fosse, non avevano imparato a riconoscerlo e ad amarlo. Venne presto a Roma, e a Roma fece i suoi studi. Nientedimeno che per diventare ragioniere. Ma andò anche soldato: Granatiere di Sardegna. E il distacco dai libri lo portò pian piano a scoprire se stesso. Oh, in un modo per nulla reboante e drammatico. Forse i commilitoni stessi, dinanzi alla sua facilità estemporanea d'imitar questo o quello, e d'abbozzare macchiette nei momenti di ricreazione, avranno buttato là una frase di questo tono: «Tu sei un attore!». E se lo fossi davvero?; egli non avrà potuto fare a meno di pensar ciò. Prima del congedo, la sua decisione era presa. La contabilità non lo avrebbe più avuto in signoria. La realtà rispose al suo sogno: infatti, appena rivestiti i panni borghesi, la compagnia Pavlova lo accolse nelle sue file. Era il 1923. Lentamente, lentamente De Sica incominciò la sua strada. I genitori, i fratelli, i molti parenti e amici di Sora, di Napoli, di Roma, seguivano i suoi progressi e le sue piccole fortune con quella cara partecipazione che conforta e insieme solletica. Intanto egli completava le sue qualità istintive al fuoco d'un esercizio continuato e preciso, e seguendo le orme e il concreto insegnamento di attori famosi. Certo a quel tempo non pensava neanche lontanamente che domani ne avrebbe scavalcati parecchi, e non solo sul teatro, ma anche sul telone magico dello schermo: di lassù avrebbe conquistato una celebrità pari a quella degli Albers Collo ch'egli stesso allora forse - pur da lontano - ammirava. La fortuna non lo colse però impreparato. Il lungo e preciso tirocinio teatrale lo aveva dotato d'uno stile facile e se vogliamo superficiale, ma pieno di garbo e d'esattezza. Un bravo, bravissimo ragioniere; però ricco d'un sentimento autentico e d'una destrezza non meccanica. Sicura la recitazione, caldo nutrimento l'animo. Un particolare curioso: a quel tempo egli era molto più avvezzo a disegnare tipi e caricature che a comporsi una sagoma di bel giovane sospirato. Nella compagnia Tofano-Almirante-Rissone, gli unici personaggi che gli venivano affidati erano vecchi con parrucca, occhiali e altri ammenicoli della tradizione. Gli pareva di non saper fare altro, giacché era riuscito a camuffare il suo passo in modo perfetto, e le sue mani, e talvolta tutto il suo corpo, tremavano con mirabolante efficacia. Era proprio un altro uomo. Ce lo ricordiamo vagamente in un ruolo di vecchio lord inglese (la futura moglie, Giuditta Rissone, era la figlia). La stilizzazione meticolosa dei movimenti e del truccaggio mutava totalmente il suo aspetto, e perfino quelli che domani, nel cinema, sarebbero stati i suoi caratteri più veri: era lungo lungo, camminava lento e leggero, la sua figura era d'una «distinzione» impeccabile. In più c'era un che di leggermente marionettistico: ed era quel «quid» impalpabile, fatto anche di sale italico e anzi napoletano, che dava al personaggio schematico una vivezza impreveduta, un'umanità tutta particolare. Poi venne per l'attorino un periodo vistoso, che gli offrì le prime fortune popolari. Za-Bum, la «rivista» applicata

alla «prosa», scoperta d'una voce suadente e delicata di cantante per plenitudini fatati a Marechiaro. De Sica cantava, De Sica era un «brillante» vivacissimo. Così lo vedemmo anche in un film-rivista, LA SEGRETARIA PER TUTTI, dove i numeri più spassosi erano proprio i suoi. Non si sarebbe immaginato, da quel debutto, che quel giovanotto magro e non bello avrebbe metaforicamente rubato, di lì a poco, i cuori di tutte le sartiuc d'Italia. Vennero ben presto i film del grande successo: DUE CUORI FELICI, ecc. Film mediocri e leggeri; ma Camerini vigilava nell'ombra; e Camerini e De Sica ci diedero il loro film più bello. Tutti sanno che si vuol parlare de GLI UOMINI, CHE MASCELZONI! De Sica era un attore cinematografico; non solo: diveniva di colpo la «stella» maschile N. 1 del nostro cinema. La sua «forma» cinematografica, d'altra parte, è senza dubbio la più fresca che un attore di teatro possa avere. In questo senso, egli ha superato tutti i suoi colleghi, compresi gli illustrissimi. Ha potuto essere pienamente a suo agio davanti alla «camera», dal giorno in cui Camerini lo ha indirizzato. Da allora egli ha avuto il suo personaggio: cosa più importante di mille acrobazie istrioniche. Un personaggio italiano e sincero. Un giovanotto sentimentale, dai gusti facili e alla mano, abituato a lavorare di buona lena e, dopo il lavoro, a trovare spassi familiari e tranquilli. Un gran bravo figliolo. Tutta italiana è la gentilezza timida di quel giovanotto. Candore della strada e di quella vita senza finzioni; l'amore s'incontra per caso, genuinamente, senza complicazioni. Un istinto sicuro e miracoloso (l'angelo custode?) sorregge l'eroe in panni ruidi; nell'evitare i passi più lunghi delle gambe, nel ritrarsi dagli incontri pericolosi, nello sfuggire le lusinghe tortuose e artificiose di persone e di ambienti che non sono i suoi. È giusto che un simile personaggio sia caro al pubblico italiano: quanta gente si riconosce in lui, quanti operai dal cuore buono ritrovano nei suoi gesti semplici e un tantino goffi la loro semplicità e la loro goffaggine. Quando De Sica è veramente «se stesso» (modo di dire: con questa espressione si vuol piuttosto elogiare l'attore, che sa essere così autentico nella sua finzione; plebeo e ingenuo, egli che è invece borghese di nascita e, per ovvie ragioni di circostanze e d'abitudini, smalzato e disinvolto), la sua presenza ha un'influenza costruttiva ed «educativa» di prim'ordine. Educativa nel senso più simpatico della parola; ovvero castigat ridendo mores, secondo una norma antica come Roma, e cordialissimamente italiana. Infine è giusto definirlo «napoletano», quantunque sia soltanto per qualche particella napoletano. Ma napoletano è il suo sale, napoletano il suo canto, napoletano infine il suo caldo, talvolta fin troppo concessivo sentimento.

**FILM PRINCIPALI:** LA SEGRETARIA PER TUTTI (1931), DUE CUORI FELICI (Cines, 1932), GLI UOMINI, CHE MASCELZONI! (Cines, 1932), UN CATTIVO SOGGETTO (Cines, 1933), IL SIGNORE DESIDERA? (1934), LA CANZONE DEL SOLE (Italfonosapi, 1934), L'ISSETTA (1934); DARÒ UN MILIONE (Novella Film, 1935), AMO TE SOLO (Tiberia Film, 1935), TEMPO MASSIMO (1935), L'UOMO CHE SORRIDE (E.I.A.-Amato, 1936), NAPOLI D'ALTRI TEMPI (Astra Film, 1937), LA MAZURKA DI PAPÀ (Fono Roma, 1938). PUCK



VITTORIO DE SICA

UN ROMANZESCO ELEGANTE



# La fine della signora Cheyney

**T**RATTO dall'omonimo lavoro teatrale di Lonsdale "La fine della signora Cheyney" mantiene ed accresce sullo schermo la freschezza originale del soggetto e la emotività.

Sullo sfondo dell'aristocratico mondo londinese, popolato di damerini e di gaudenti, si muove una banda di audaci avventurieri capeggiata da una graziosa signora.

La messinscena accurata, completando lo sfarzo dell'ambiente, oltre che mettere in luce l'impegno speso nella sua realizzazione dai reparti tecnici della Casa produttrice, inquadra egregiamente l'azione movimentata della vicenda.

Il valore artistico di tre popolarissimi attori - Joan Crawford, William Powell e Robert Montgomery - unito a quello degli altri interpreti, ha contribuito a fare de "La fine della signora Cheyney" uno spettacolo brillantissimo in cui il romanzo e la commedia s'intrecciano e si completano armoniosamente dando vita ad una serie di situazioni divertenti ed interessanti. Joan Crawford, la cui eleganza spicca in tutto il suo splendore attraverso i modelli di Adrian, incarna la parte per lei inedita dell'avventuriera. Il suo personaggio, tratteggiato con sobria efficacia scenica, è il polo di attrazione dei protagonisti, primi tra tutti William Powell e Robert Montgomery. La presenza dei due assi maschili provoca il romanzo sentimentale che nasce e si sviluppa parallelamente al misterioso piano truffaldino architettato dalla banda degli avventurieri. Nella partita d'amore William Powell cede una volta tanto e molto cavallerescamente le armi lasciando via libera alla vivace interpretazione del rivale. In questa rinuncia sta il motivo centrale del film.

Intorno ai protagonisti si muove una schiera di altri elementi simpaticamente noti al pubblico, fra i quali primeggiano: Frank Morgan, Jessie Ralp, Benita Hume, Ralph Forbes.



JOAN CRAWFORD, WILLIAM POWELL, ROBERT MONTGOMERY  
PROTAGONISTI DE "LA FINE DELLA SIGNORA CHEYNEY" (M.G.M.)

# RADIOVISIONE



Trasmissione dell'operetta 'Madama di Tebe' dall'E.I.A.R. di Roma

*POCHI MESI* ci separano da un avvenimento importante: l'inizio anche in Italia delle pubbliche trasmissioni di televisione. Tale avvenimento rappresenterà il definitivo connubio della radio e del cinema fra cui già da tempo esistono rapporti di vario genere. La televisione sarà strumento di diffusione di tanti di quei film che oggi vediamo unicamente nelle sale da proiezione, e inoltre si servirà della registrazione cinematografica su pellicola quale mezzo tecnico per le trasmissioni immediate di avvenimenti. Basterebbe questo fatto per indurre quanti si interessano di cinematografo a seguire fin da ora l'opera sperimentale che si svolge in questo nuovo campo, e infatti «Cinema» saltuariamente ne ha già parlato ai suoi lettori. Ma in attesa di quello che sarà in avvenire, bisogna aggiungere che anche nel suo stato attuale la radio col cinematografo ha rapporti continui che è bene non ignorare. Non solo esistono varie analogie estetiche, sociologiche, economiche e tecniche fra queste attività, ambedue basate sulla riproduzione meccanica della realtà e indirizzate alla grande massa del pubblico, ma è anche noto che fra i programmi della radio e la produzione cinematografica avvengono utili scambi. Sempre più spesso, attori creati dal cinematografo diventano colonne della radio (e viceversa); il radiocromista entra nei teatri di posa per far partecipare gli ascoltatori alla lavorazione di qualche scena e per far loro sentire la voce del regista o del protagonista. Si diffonde anche l'abitudine di dare attraverso la radio primizie di nuovi film sotto forma di radiocommedie ricavate dal loro stesso intreccio e dialogo... Per tutto ciò, una rivista che intenda dare un quadro completo della vita cinematografica nei suoi diversi rami, non può più ignorare questo complesso di fatti, e mentre sarebbe fuori luogo parlar qui di problemi e di fatti esclusivamente radiofonici, «Cinema» è sicura di far cosa gradita ai lettori con lo studiare da ora in poi regolarmente tutto ciò che nel campo della radio possa riguardare il cinematografo.

## RINASCITA DELL'OPERETTA ?

IL DIRETTORE generale dell'E.I.A.R. ha annunciato in una recente intervista che nel giro di un anno sono state eseguite alla Radio oltre 200 trasmissioni di operette, il che equivale a circa quattro trasmissioni per settimana. Ma non è dunque morta l'operetta? È da un ventennio che si pensa all'operetta come ad una cara e bella figliuola rinchiusa, ahimè, nella tomba. L'abbiamo vista scomparire dietro gli squadroni di *girls* dalle gambe tutte uguali, tutte perfette; dalle testine tutte

bionde e inespressive. Compiacendoci della qualità e della quantità delle *girls*, mutammo i teatri in vetrine di belle donne. Ma anche questo genere di spettacolo decadde e quando le *girls* smobilitarono, trascinarono con loro gli avanzi dell'operetta che, nel tentativo di sopravvivere, si era rifugiata nelle compagnie di riviste. Poi l'operetta riapparì in programma di avanspettacolo, mutilata, deformata, sunteggiata. E definitivamente — per difetto di analisi, per mancanza di riflessione — tutti ritennero l'operetta come una forma d'arte senz'altro finita.

Naturalmente si disse che l'operetta era morta perché il pubblico non la voleva più. Ma ecco una sorpresa: l'E.I.A.R. ha circa un milione d'abbonati, vale a dire vari milioni di ascoltatori. Credete che l'E.I.A.R. manterrebbe in piedi due compagnie d'operette (una a Roma ed una a Torino) ed effettuerebbe quattro trasmissioni alla settimana se i suoi abbonati — il pubblico — avessero davvero il genere a noia?

Quindi la Radio si affianca al cinematografo in questa che può forse chiamarsi la rinascita dell'operetta. Il cinematografo, molte volte, specialmente per i grandi spettacoli coreografici, si è ispirato all'operetta; e Lubitsch ha dato alla VEDOVA ALLEGRA un sapore che, a parte la musica, non aveva certo sul palcoscenico.

In questo momento, dunque, l'operetta sta subendo una doppia e differente pressione. Mentre il cinematografo apporta



Luigi Cimara al microfono

all'operetta un contributo d'impensati sviluppi coreografici che può condurre a più raffinate rappresentazioni teatrali - più sciolte, più dinamiche, più complete per un maggior gusto del quadro -, la Radio influisce in un senso non meno importante e non meno vitale. Infatti, la mancanza della rappresentazione scenica esige dai registi e dagli autori radiofonici la ricerca dell'interesse soprattutto nella musica e nell'intreccio semplificato per essere comprensibile a chi non vede l'azione rappresentata. Non è questo un contributo della massima utilità? Uno dei maggiori rimproveri rivolti all'operetta è sempre stato, appunto, quello della vacuità delle vicende, delle sciocchezze che i personaggi - privi d'altronde di qualsiasi personalità - si dicevano o si cantavano sul palcoscenico. È tuttavia doveroso riconoscere che ancora non è stato possibile far molto, in quanto che il repertorio radiofonico è formato in grandissima parte dal vecchio repertorio teatrale; ma ciò che conta è l'inizio di un movimento e il riconoscimento d'un gusto che potrà anche giungere a riportare in onore l'operetta sul palcoscenico. **G. M.**



Attori al microfono dell'EIAR. Sopra: Marcello Giorda e Giuditta Bissone. In mezzo: Luigi Almirante e Amedeo Nazzari. Sotto: Fobo Mari, Augusto Racca, Maria Fabri e Amelia Piemontese.

## FORMATO RIDOTTO

IL TEMA del convegno di Cinema dei Littoriali della Cultura e dell'Arte che si svolgeranno a Palermo si riferisce alle possibilità e alle funzioni del Formato Ridotto. La nostra Rivista si è occupata diffusamente del problema e i lettori ricordano il referendum a suo tempo bandito e chiuso di recente, con le conclusioni di alcuni fra i rappresentanti e i fiduciari dei Cine-Guf, centri dell'attività cinematografica sperimentale in Italia. Oggi nei vari Cine-Guf si stanno svolgendo i convegni Prefittoriali per la selezione degli universitari che parteciperanno poi ai convegni di Palermo. Contemporaneamente si stanno preparando i film a formato ridotto per la seconda parte dei Littoriali del Cinema che avrà luogo, come è noto, a Venezia in agosto, durante la Mostra del Cinema. Da oggi ai primi di agosto, i Cine-Guf hanno tutto il tempo per preparare il soggetto dei film destinati ai tre concorsi: film a soggetto, documentari, sceneggiati, commentari, oristici.

Il film a soggetto presenta, più che gli altri, delle difficoltà; anzitutto perché deve essere ristretto alla durata di trenta minuti (per poter partecipare poi ai concorsi internazionali che vogliono appunto questa durata come massimo: ma non si pare ragione sufficiente); poi perché è dal film a soggetto che le qualità di regia meglio si dimostrano. Il Cine-Guf di Roma ha bandito perciò un concorso per un soggetto cinematografico, con un premio di mille lire: tema libero, ma col consiglio che il copione sia «aderente allo spirito della gioventù attuale». Il soggetto deve essere sceneggiato e redatto in maniera tale che risulti comprensibile anche se la realizzazione dovesse essere muta e senza didascalie. (Scadenza 21 marzo, consegna alla sede del Cine-Guf, Palazzo Braschi, Roma). L'avvertimento tocca due punti essenziali; uno riguarda il problema del sonoro applicato al formato ridotto; l'altro la questione della comprensione del film ridotto a soggetto. È noto infatti come molto spesso i ridottisti si lascino prendere la mano da un soverchio tecnicismo, da intenzioni d'avanguardia o pseudo tali e dimentichino il racconto visivo. È utile quindi raccomandare ai giovani che si accingono a scrivere uno scenario per un formato ridotto, di essere soprattutto chiari e di affidarsi alla successione delle immagini, al preventivo montaggio, senza che dialoghi si insensano nella visione.

Ma con ciò non si deve rinunciare al sonoro. A questo proposito sarà utile riferire l'esito di una conversazione avuta in questi giorni con Antonio Schiavinotto, un giovane operatore che è alla testa degli operatori ridottisti per avere studiato coscienziosamente oltre ai problemi del bianco e nero, quelli del colore, realizzando un film su Venezia del quale «Cinema» si è occupato a suo tempo. Fu appunto durante la proiezione del documentario veneziano al Centro Sperimentale di Cinematografia, che si ebbe occasione di discutere con lo Schiavinotto il problema del sonoro. È, questa del sonoro, semplicemente una faccenda di organizzazione. Sarebbe necessario, in sostanza, che una ditta italiana, seria e capace, si occupasse della costruzione di un apparecchio di registrazione sonora su pellicola 16 mm. e funzionante in sincronismo con le migliori (o con una delle migliori) macchine da presa dello stesso formato. Tale apparecchio potrebbe essere fornito unitamente a un tecnico del sonoro ai Cine-Guf che abbiano in animo di realizzare film sonori. I Cine-Guf maggiori potrebbero poi addirittura acquistare un apparato completo. Il sistema da adottare è quello detto ad area variabile. Ora, in questo campo, in Italia siamo indietro. Esiste, per esempio, negli U. S. A. una casa che costruisce e vende apparecchi di registrazione sonora 16 mm. Berndt-Maurere (se volete l'indirizzo: 117 East 24th Street, New York N. Y.) e una casa che noleggia teatri di posa con registratori della marca suddetta, allo stabile designato col numero 1560 in Broadway a New York. Chi passasse davanti all'edificio vedrebbe fuori un cartello: «Sound Makers»: ecco un teatro di posa esclusivamente riservato ai ridottisti. Ma anche i francesi hanno fatto qualcosa di analogo: in Rue des Petits Champs a Parigi si può trovare, al n. 95, lo Studio Microsynchrone che funziona per il sonoro col sistema R. C. A.

Altri Cine-Guf sono, intanto, al lavoro. In questi giorni il Guf di Trento ha terminato un documentario sui Littoriali della Neve e del Ghiaccio organizzati dallo stesso Guf trentino. Napoli, che è stato per i tre ultimi anni Littoriale del Cinema, pensa anche quest'anno di farsi onore. Ma a Padova il fiduciario Teo Ducci non trascura ogni possibilità per portare un contributo alla attività del suo Cine-Guf. E si sta preoccupando, in particolare, della questione tecnica, istituendo un corso elementare per operatori cinematografici. Diciannove allievi hanno preso parte al corso e le lezioni, tenute nella sede del Dopolavoro (affinché anche i dopolavoristi potessero parteciparvi), hanno dato ottimi risultati. Venne persino stampata una dispensa; le lezioni teoriche si alternarono alle esercitazioni pratiche, e alla fine un certo numero di allievi venne dichiarato idoneo a partecipare alle riprese dei film in formato ridotto che il Cine-Guf padovano si appresta a realizzare.

# FOTOGRAFIA

## Le mani



Nella prima delle fotografie che presentiamo si è voluto dare un significato particolare all'atteggiamento di riposo abituale dell'alpinista, ritraendone sia lo scarponne, sia la mano, che si appoggia sotto il ginocchio, in tutti i loro più minuti dettagli: per modo che ne emergesse il significato alpinistico della composizione. Rollei-flex 4x4-obb. 2,8 - film pancromatico - agosto ore 14 - apert: 6,3-1 60"

**per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici**

**ACCUMULATORI  
HENSEMBERGER**



La seconda fotografia è stata presa alla distanza di non oltre un metro e mezzo completamente all'insaputa del soggetto. Sicché l'atteggiamento della giovinetta, ormai abituale e comune ad ogni soggetto femminile, ha conservato tutta la sua spontaneità. La personcina era di profilo; e noi ci siamo sveltamente messi un po' verso sinistra; per modo che le mani, pur trovandosi sul piano del profilo, ne risultassero, se mai, perché più distanti dall'obbiettivo, sicuramente impicciolite e non ingrandite. Erano le 16 di un giorno di primavera senza sole. Rollei-flex 4x4 - apertura 5,4 - film pancromatico senza schermo - posa 1 30"

**GUIDO PELLEGRINI**



SEMPRALVERDE Sono senz'altro persuaso che il Suo entusiasmo per la professione del regista sia sincero. Ma di questo stesso entusiasmo sono piene dozzine di lettere che mi arrivano ogni mese. E come faccio a distinguere dove si tiene nascosto il genio? Mi capisce, vero? Dunque, se Lei crede che la Sua vocazione sia quella, si avvicini all'ambiente cinematografico, cerchi la nascosta via per penetrarvi, non c'è altro modo. Ma prima di abbandonare una Sua posizione sicura ci pensi cento volte, perché esiste molta miseria intorno al cinematografo e a quei pochi che riescono a imporsi.

L. P. (Roma). - Non sono molto persuaso del Suo soggetto. E' quel che è più grave, non ne è persuaso nemmeno Lei. Ma per quale ragione Lei si mette a elaborare un soggetto che non esprime niente di Suo e non nasce da esperienze e sensazioni Sue? Crede veramente che la cosiddetta forma possa riuscire bene se ci si infischia del contenuto? Il saggio di sceneggiatura dimostra abilità, ma la cosa principale è che se anche Lei lavora « al solo scopo di esercizio » (che poi potrebbe essere una scusa per non lavorare troppo sul serio) non deve occuparsi più di argomenti alquanto banalucci, perché altrimenti invece di allenarsi, si corrompe. Mi spiego con tanta franchezza perché so che Lei ci tiene. Grazie della fiducia e mi mandi presto dell'altro.

BRUNO CARTAPATTI (Milano). - Grazie delle proposte interessanti. No, finora non è riuscito nessuno, e neanche Lei, a identificare la persona del Nostro.

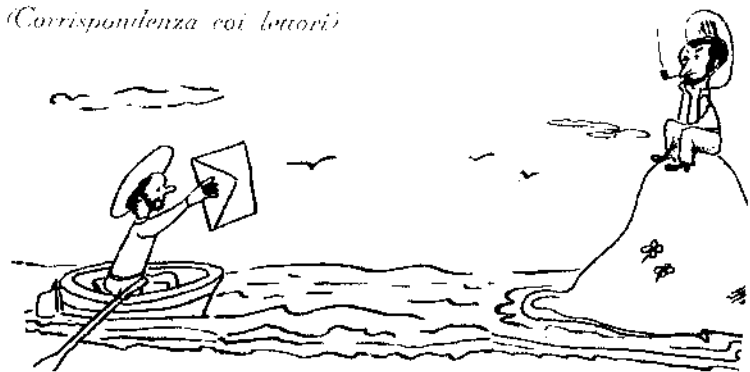
A. C. (Trevi). - Soggetto e sceneggiatura non sono altro che gli schizzi del pittore, le note con cui un poeta abbozza un suo racconto: un semplice aiuto meccanico per fissare le intenzioni dell'artista e per organizzare la realizzazione del film nel teatro di posa. Se il regista, per questo lavoro, si serve dei cosiddetti scenaristi - uso che mi persuade poco, dato che tutti i film veramente grandi sono stati fatti essenzialmente da una persona sola, dalla prima idea fino all'ultima incollatura del montaggio - dovrebbe almeno collaborare intensamente in modo da predisporre sulla carta quello che lui ha in mente di realizzare in teatro. Fino a che punto questo possa avvenire in pratica, dipende dal temperamento del regista e dalla organizzazione della Casa: c'è chi, alla maniera del regista teatrale, si contenta di dirigere i suoi attori secondo quanto altri hanno fissato sulla carta.

EUGENIO ANZALDI, RAFFAELE BALDI, ENZO TUNIOLI, CARLO BADINI, CARLO ROSSI LEIDI. - Ho prenotato anche Loro per la visita a Cinecittà. Appena nei teatri di posa ci sarà un po' di movimento, ossia in marzo o aprile, cercheremo di organizzare la spedizione.

UFFICIALE (Bari). - In generale mi guardo bene dal dire cose di questo genere: ma dalle Sue fotografie mi ri-

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



sulta veramente che Lei potrebbe essere un buon attore caratterista. Il Suo tipo finora non è rappresentato nella produzione italiana, e potrebbe invece essere adatto all'interpretazione di certe parti che si trovano spesso nei soggetti.

ENRICO SILVANI (Milano). - Nel principio siamo sempre d'accordo, ma su quali confronti poi basa la Sua affermazione che i doppiatori tagliano tante scene? Deve pensare che le fotografie, pubblicate dalle riviste, non sono fotogrammi dai film, ma pose fatte a parte e spesso in atteggiamenti che nel film stesso non figurano. In parte si riferiscono anche a scene soppresse già nell'edizione originale. Tuttavia, mi interesserebbe se mi mandasse qualche indicazione precisa di singoli casi.

ORAZIO VIANI (Catania). - La Sua sincera ammirazione per Erich Wolfgang Korngold è condivisa da Max Reinhardt il quale spesso si è servito del musicista austriaco per le sue messe in scena teatrali. Korngold è nato nel 1897 e fece parlare di sé già all'età di ragazzo. La Sua prima opera fu *L'Anello di Pollicar* (1914, op. 7). C'è poi una *Violanta* (1915, op. 8) e, finora, la più famosa, *La città morta* del 1918-19. Korngold ha scritto inoltre molta musica da camera. Un nuovo film da lui musicato sarebbe *GIVE US THIS NIGHT* di Alexander Hall con Jan Kiepura.

Dott. SASSO (Napoli). - Le consiglio di fare la riduzione di quei soggetti letterari da Lei proposti e di deporre una copia delle stesure all'apposita sezione della Società degli Autori per tutelare intanto i suoi diritti. Una copia della riduzione può mandarla alla Direzione Generale per la Cinematografia. Per ottenere un risultato pratico è necessario poi che Lei cerchi un produttore, inviando a qualche Casa i Suoi manoscritti.

ROSINA L. (Roma). - Volentieri accetto la Sua gentile offerta di chiedere consiglio una volta tanto anch'io. Si tratta di questo: mi ero riservata una sera della settimana per completare la mia cultura cinematografica e andava

benissimo. Ma da quando hanno aperto il Cinema attualità che mi piace tanto perché vi proiettano unicamente documentari e cartoni vado sempre lì. Ultimamente ho visto una mezza dozzina di film di Disney, fra cui la geniale parodia di Mac West in *WHO KILLED COCK ROBIN?*, un buon documentario sulle autostrade tedesche e uno infelice chiamato *UMBRIA VERDE* in cui una coppia di cantanti travestiti da contadini si esibisce in varie canzoni mentre raccoglie, alla meno peggio, il fieno. L'idillio è spesso interrotto da valanghe di ingiustificate inquadrature di paesaggi e campanili, nuvole e officine. Ma, bene o male, io ormai andrò sempre in quella sala. E allora, quando vedrò le commedie e le tragedie? Che cosa mi consiglia?

BRUNO GAITA (Pisa). - « Mi sa dire chi fu il regista di *VENERE*, quel film italiano con Maurizio d'Ancona? ». Fu Nicola Fausto Neroni, che oggi dirige i doppiaggi alla Warner Bros.

DALMAS (Aosta). - L'immagine che ci dà l'occhio umano non corrisponde a quella che si forma sulla pellicola. Ma basta guardare attraverso un vetrino, colorato in modo opportuno, per vedere i colori ridotti alla monocromia e per avere i valori del chiaroscuro modificati press'a poco come appariranno nella fotografia. Un tale filtro, generalmente di color marrone, è utile dunque all'operatore e al regista (ma anche al fotografo) quando vogliono farsi un'idea dell'immagine che darà un determinato soggetto.

FRANCO FORNACIARI (Reggio Emilia). - Le macchine fotografiche di cui mi parla costano, sì, poco, ma sono giocattoli che non possono dare risultati soddisfacenti. I tipi più semplici che Le potrei consigliare sono le *box* della Agfa o della Zeiss Ikon. Ogni negozio di fotografia Le potrà fornire cataloghi.

C. M. (Roma). - La bella voce di cantante d'opera è proprio quella di Deanna Durbin. Non è doppiata. Ma il fatto che questo sospetto possa sorgere, indica, secondo me, che in fondo rappresenta un errore artistico presentare

nella parte di una ragazza di quindici anni un'attrice che abbia una voce tanto matura. Quello che in realtà è un sapriccio miracoloso della natura, diventa falso nell'arte e non riesce affatto miracoloso perché nel regno della finzione non ci vuol niente per dare a una qualunque bambina la più bella voce del mondo. Questo un'idea teorica. Praticamente, poi, in un film senza pretese anche il miracolo casuale può avere la sua ragione d'essere.

CARLO GIANNELLI (Genova). - Scriva all'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Piazza S. Ambrogio, 9.

JACKIE (Milano). - Per la copertina di cuoio e per i numeri arretrati basta scrivere alla nostra amministrazione aggiungendo la somma relativa (2 lire per ogni numero; 9 lire per la copertina).

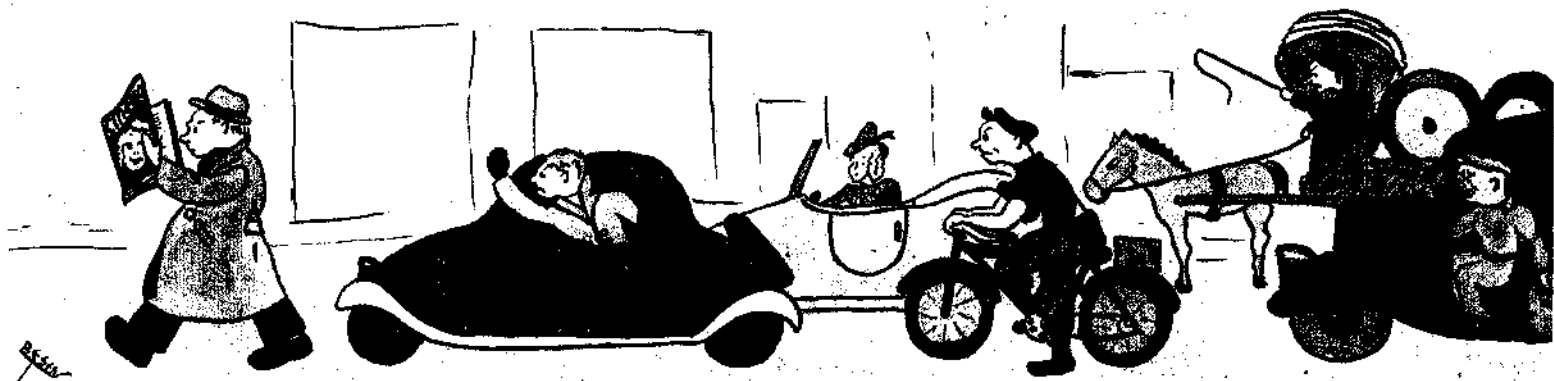
ULIANO DEL BUONO (Pisa, via S. Cecilia, 4). - Lei desidera entrare in corrispondenza con chi s'interessa veramente del cinematografo? Il Nostro vede in questa Sua impresa una specie di brutta concorrenza, ma è generoso e Le augura senz'altro l'arrivo di molte belle lettere, purché Lei sia anche un fedele collaboratore di questa rubrica.

Z. M. (Chiavenna). - In tutte le redazioni del mondo si leggono attentamente tutti i manoscritti che vengono inviati. Ma questo è un grande segreto professionale e perciò tutti gli autori a cui si respinge un manoscritto sono persuasissimi che il loro articolo non sia stato letto. Non trovano proprio nessun'altra spiegazione. Coraggio, quindi: mandi pure!

VITTORIO CALZA E MARTIRE LEONARDO (Castrovillari). - «...questa bella rivista da noi preferita e letta, tanto che, essendo stata sospesa la vendita ci siamo ribellati contro il rivenditore, che ne ha continuato la vendita ». Bravi! Siamo grati a chiunque ci segnali casi di questo genere. Indicazioni di libri si trovano in questa rubrica nei numeri precedenti. A quelle due persone Loro possono scrivere per il tramite di « Cinema ».

BRUNO SANQUI (Genova). - « Per certi snob e improvvisati critici qualunque nostro film vale zero, mentre qualunque cretineria, specialmente americana, di produzione estera, è un capolavoro ». Giustissimo: la modestia può diventare un vizio, la cui conseguenza pratica è poi la smania di scimmiettare gli altri. Bisogna apprezzare i meriti degli altri e cercare di lavorare altrettanto bene o meglio basandosi su quanto c'è di più genuino nelle proprie capacità.

R. P. (Montecatini). - Nel film *PRIMO AMORE* ho trovato una stupenda interpretazione della Hepburn sperperata per un film che da un abile maneggio delle convenzioni meccaniche trae magari qualche effetto simpatico ma superficiale. Mi dispiace sempre di vedere un vero artista agitarsi fra ombre indefinite.



“Ma quello lì dev'essere sordo per ostacolare il traffico in questo modo!” - “No, invece. Sta leggendo il nuovo romanzo di 'Cinema', di cui NATURALMENTE è abbonato!” L'abbonamento annuo costa 40 lire.



**RINO GREZZI O STAILE.** - «Caricando troppo un determinato attore si trascurano sovente gli altri e anche importanti particolari del lavoro; il sistema di concentrare lo svolgimento del film su un solo nome può magari andare in America dove i buoni attori sono tanti e quindi l'eccentricità non stanca la platea. Ha ragione: il divismo è proibitivo per una produzione giovane che appena comincia a formarsi. Una tale produzione deve imporsi per la sincerità del soggetto e della regia e per la rivelazione di nuovi aspetti, finora mai presentati da altri. Il grande regista, la tecnica squisita, l'attore perfetto non piovono dal cielo, giacché le doti naturali hanno bisogno di essere raffinate e sviluppate da un ambiente cinematografico maturo.

**ROLANDO GIUSTINIANI (Roma).** - Anch'io non avrei paura di trovare un discreto interprete di «Gian Burrasca» perché i ragazzi sono forse il genere di attori in cui più facilmente potremmo gareggiare con la produzione estera. Speriamo che qualche produttore nostro si pigli l'idea prima che lo prevenga un americano.

**POMPEO PERSICCHINI (Milano).** - «Ho notato che Lei ha una spiccata simpatia per i giovani... Intendiamoci: mi piace molto lo spensierato e coraggioso entusiasmo dei giovani, ma non meno stimo l'esperienza, la saggezza e l'equilibrio dell'uomo maturo o vecchio. Ha visto sul numero 39 la mia risposta a Umberto Leonorini?

**BRUNO GANDOLFI (Reggio Emilia).** - Le versioni doppiate dei film stranieri sono generalmente fatte dalle agenzie italiane delle stesse case produttrici. Le trasfrazioni che i film originali subiscono in questo modo sono dovute non tanto a veri e propri cambiamenti, ma al complesso delle mille sfumature di parole, accenti, timbri di voce che impegnano la primitiva atmosfera con elementi nostri: questo

è inevitabile perché il problema del doppiaggio è teoricamente insolubile e mi pare sempre meglio cercare, entro certi limiti, un equivalente italiano ma vivo e autentico che non una imitazione meccanica dello spirito originale che rimane fredda e astratta. Si intende che anche per il lavoro del doppiatore ci vuole una certa cultura generale. Non è bello, per es., sentire in «NEW YORK SI DIVENTA» il nome George Sand pronunciato in inglese.

**BARTOLOMEO (Milano).** - Si rivolga direttamente al Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, via Fogliano 40. Perché non chiede a Suo zio di mandarci qualche ricordo dei tempi antichi in cui fabbricò le macchine da presa? Forse egli possiede da quei tempi anche qualche fotografia interessante.

**GIUSEPPE STELLA (Asmara).** - Rex Ingram vive a Nizza.

**ING. G. R. (Padova).** - Fare tutte le modifiche che Lei giustamente propone significherebbe però non soltanto perfezionare qualche particolare, ma produrre il film intero con uno spirito del tutto diverso. Ed è proprio questo che ci vorrebbe. Mi scriva più spesso!

**TORBERTO VILLAVECCHIA (Roma).** - LA STELLA DEL CINEMA: Mario Almirante; LA LANTERNA DEL DIAVOLO, IL CORTILE, MEDICO PER FORZA: Carlo Campogalliani; IL SOLITARIO DELLE MONTAGNE: Wladimir de Liguoro; ZAGANELLA E IL CAVALIERE: Gustavo Serena; CERCASI MODELLA: E. W. Emo; PARADISO: Guido Brignone; CINQUE A ZERO: Mario Bonnard; DUE CUORI FELICI: Baldassarre Negroni; LA VECCHIA SIGNORA: Amleto Palmieri; LA CANTANTE DELL'OPERA: Nunzio Malasomma... (Il Nostro, esaurito dalla fatica della ricerca, stramazza; entrano in scena due uomini con una barella e lo portano via. Dissolvenza in chiusura).

**IL NOSTRO**



## BREVETTI RILASCIATI RECENTEMENTE IN ITALIA

- Sistema di proiezione fissa e cinematografica stereoscopica e televisione stereoscopica per osservazione ad occhio nudo: LUZZATTI T. R., a Siena. (10-671).
- Apparecchio verticale per proiezioni luminose: BRICCHI F., a Milano. (9-589).
- Perfezionamenti ai sistemi di registrazione di pellicole sonore: BRITISH O. LTD., a Londra. (9-589)
- Lampada ad arco, particolarmente per proiezioni cinematografiche. COMPAGNIA RADIO CINEMA, a Parigi. (9-589).
- Procedimento per cinematografia a colori: PATANE S., a Napoli. (9-590).
- Perfezionamenti ai dispositivi rotanti di protezione contro l'incendio nelle cabine di proiezioni cinematografiche: SANVA L. & VICINI R., a Marsiglia (Francia). (9-590).
- Perfezionamenti nei proiettori cinematografici a compensazione ottica: PARVOPASSU P., a Roma. (9-591).
- Perfezionamenti ai rocchetti dentati per pellicole cinematografiche: BRITISH CHEMICOLOUR PROCESS LTD., a Londra. (9-609).
- Dispositivo per la produzione di pellicole sonore a nastro continuo. J. PINTSCH A. G., a Berlino. (9-610).
- Dispositivo di trasporto delle pellicole: la stessa. (9-610).
- Processo e dispositivo per la produzione di pellicole sonore: la stessa. (9-610).
- Perfezionamento nelle molle di sostegno per bobine di comando dei diaframmi usati in cinematografi. KLANGFILM g.m.b.H., a Berlino. (9-610).
- Procedimento per la fabbricazione di sostegni di registrazione del suono in forma di pellicola senza fine: NIPPON FILMON K., a Kami-mura, Osaka (Giappone). (9-610).
- Processo di riproduzione per pellicole corrugate: DE LASSUS SAINT GENIES A. H. J., a Versailles (Francia). (9-610).
- Processo per le pellicole goffrate: la stessa. (9-610).
- Apparecchio per permettere l'audizione prolungata di un testo fonico registrato su una pellicola fotografica: MORANDI S., a Bassano del Grappa (Vicenza). (10-671).
- Perfezionamenti nel metodo e nelle pellicole di registrazione dei suoni: RICCHIARDI C., a Parigi. (10-671).
- Perfezionamenti nelle pellicole cinematografiche colorate. VON FRAUNHOFER H., a New York (S.U.A.). (10-672).
- Perfezionamenti nella o relativi alla cinematografia stereoscopica: HARVEY T. M., a Londra. (10-689).
- Procedimento per la sensibilizzazione di strati di emulsione all'alogenuro d'argento di grande sensibilità per il rosso e di scarsa sensibilità per il verde-azzurro, destinati per l'uso in procedimenti sottrattivi di fotografia a più colori: I. G. FARBENINDUSTRIE A. G., a Francoforte s. M. (Germ.). (10-689).
- Procedimento per la produzione di immagini fotografiche e cinematografiche a più colori: la stessa. (10-689).
- Procedimento e dispositivo per la stampa di pellicole a reticolo lenticolare: ORTHOCHROMA FILM G.m.b.H., a Berlino. (10-689).
- Congegni ottici per la presa di fotografie e cinematografie a colori in bicromia, tricromia e quadricromia: RONCAROLO E., a Milano. (10-689).
- Processo per ottenere fotografie leggermente passate di posa e appena sviluppate dipinte con colori a tempera o con qualsiasi altro tipo di colori a corpo, in modo da annullare il colore fotografico ottenendo la massima somiglianza nella colorazione del soggetto: SPERANZA S., a Roma. (10-689).

**Copia dei succitati brevetti può procurare: L'UFFICIO TECNICO INTERNAZIONALE PER BREVETTI D'INVENZIONE E MARCHI DI FABBRICA (Direz.: Dott. Ing. A. Racheli) - Milano - Via Pietro Verri, 22 - Tel. 70.018**



**FILM FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI CAPPELLI & FERRANIA**  
SEDE IN MILANO - PIAZZA CRISPI, 5 - STABILIMENTI: MILANO E FERRANIA



# GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma), non oltre il 31 marzo 1938-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

## ANAGRAMMI A SCARTO

Sistemare nel primo casellario il nome di otto attori come da definizioni:

1	.....
2	.....
3	.....
4	.....
5	.....
6	.....
7	.....
8	.....

- 1 - In 'Grande appello'
- 2 - In 'Re Burlone'
- 3 - In 'L'ultima partita'
- 4 - In 'Squadrone bianco'
- 5 - In 'Jim di Piccadilly'
- 6 - In 'L'ambasciatore'
- 7 - In 'Le tre spie'
- 8 - Barbara... attrice dello schermo italiano

Scartare da ciascun nome una lettera, anagrammare le restanti in modo da ottenere altre 8 parole di 2 sillabe del seguente significato e porle nei casellari, una sillaba per casella:

1. Grande società industriale italiana - 2. Giorno di riposo... è certo bene accetto anche dai divi
3. L. Howard in un film di Cukor - 4. I divi e i non divi la consumano di sera - 5. Non hanno bisogno del Dottor Socrate - 6. Il lago dei "Promessi..." - 7. Garbo, Dietrich, Loy, ecc. - 8. L'hanno tutti, divi, dive, comparse, registi e anche coloro che non fanno cinematografo.

Se la soluzione è esatta nella prima colonna verticale del secondo casellario si avrà il titolo d'un film italiano.

Aldo Parodi (Genova)

## CRITTOGRAMMA CINEMATOGRAFICO

### DEFINIZIONI

1	2	3	4	5	6			
2	7	4	5	8	2			
3	1	9	10	8	11	5	12	
4	13	14	15	2	12			
5	16	14	2	12	9	16		
6	4	13	17	4	14	5	9	
7	5	14	9	17	5	14	18	1
8	10	2	3	9	16	16		
9	2	16	14	19	9	5		
10	6	4	19	14	13			
11	5	2	16	4	12	6		
12	15	4	5	18	1			
13	5	2	8	14	12	13	2	12
14	13	10	9	12	18	9	5	
15	8	2	20	9	5			
16	18	2	16	15	4	12		
17	9	16	9	4	12	2	5	

- 1 - Il compagno di Giulietta
- 1 - ... Anna, Margherita, Maria, ...
- 3 - La grande Caterina, ma non di Russia
- 4 - La diva della giovinezza
- 5 - Il più anziano della 'Famiglia Reale'
- 6 - Il re del 'Tap-dance'
- 7 - La Venere moderna
- 8 - L'impareggiabile Godfrey
- 9 - Un fanciullo del West
- 10 - Coppa Volpi 1937
- 11 - Uno dei tre Young
- 12 - Antonio Adverse
- 13 - L'uomo di bronzo
- 14 - Manuel Fidello
- 15 - Napoleone Bonaparte
- 16 - L'interprete dell'ultimo Capra
- 17 - La stella nata per danzare

Collocare, al posto dei numeri, delle lettere secondo le definizioni date. A numero uguale corrisponde lettera uguale. Se la soluzione è esatta nella IV<sup>a</sup> colonna, leggendo dall'alto in basso, i lettori troveranno un prezioso consiglio.

Sebastiano Di Stefano (Catania)

## MESOSTICO

- |           |       |                             |
|-----------|-------|-----------------------------|
| Joan      | ..... | A fianco del seguente no-   |
| Caterina  | ..... | mi d'attore porre i rispet- |
| Warner    | ..... | tivi cognomi che devono     |
| Virginia  | ..... | incominciare tutti colla    |
| Charles   | ..... | medesima lettera. Spostare  |
| Freddie   | ..... | quindi i nomi trovati in    |
| Nino      | ..... | modo da ottenere vertical-  |
| Francesca | ..... | mente il cognome di un      |
| Wallace   | ..... | altro attore, colla stessa  |
|           |       | lettera iniziale e dal nome |
|           |       | John. Aldo Parodi (Genova)  |

## SOLUZIONE GIOCHI N. 39 (10 febbraio 1938-XVI)

### ANDATA E RITORNO CINEMATOGRAFICI

L ← A  
 R R O R P A  
 E C  
 A A T J O  
 R M C T  
 A A A T  
 T R P O  
 A G A L  
 T O R I  
 O G L P  
 N R O O  
 E M A C A L

Soluzioni: LORRE - ARATA -  
 TONE - MARGO - GRAMATICA  
 - PARLO - CALÒ - PILOTTO -  
 CAPRA

### ROMANZI CINEMATOGRAFICI

Soluzioni:  
 1 - STANOTTE ALLE UNDICI  
 ORESTE BIANCOII  
 2 - IL DOTTOR ANTONIO  
 ENRICO GUAZZONI

### SERIE GIALLA

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

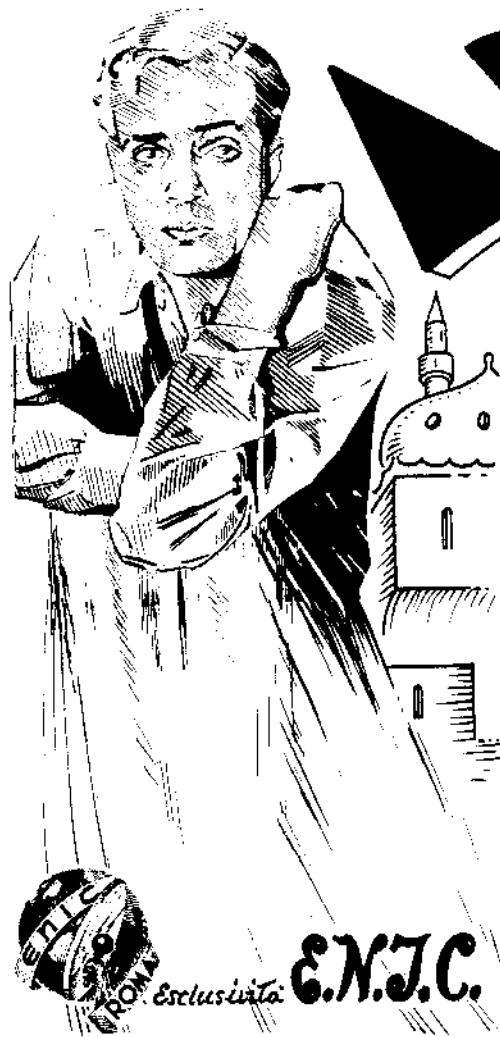
Soluzione: L'ORA CHE UCCIDE

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Anagrammi a scarto e Crittogramma cinematografico saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annui a 'Cinema'. Le soluzioni dei giochi pubblicati nel 41° fascicolo appariranno nel 43° (10 aprile 1938-XVI).

### VINCITORI GIOCHI N. 39

BRUNO CARTAPATTI  
 Piazzale G. Pasolini 2 - MILANO  
 ADRIANO COMOGLIO  
 Via A'essendria, 91 - ROMA

Diritt. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO  
 RIZZOLI & C. - An. per l'Arte della Stampa - Milano  
 Propr. lett. riser. 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.



# ARDIMENTO

FILM TRATTO DA UN ROMANZO INEDITO DI  
PIERRE FRONDAIE

REGISTA:  
**Marcel L'HERBIER**

INTERPRETI:  
Kate de NAGY  
Pierre RICHARD-WILLM  
Jacques CATELAIN  
Pierre RENOIR  
Kissa KOUPRINE

PRODUTTRICE: C. F. C.



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

MOVEX 50 AGFA  
macchina da presa 16 mm.

MOVECTOR SUPER 16 AGFA  
per proiezioni mute e sonore

Pellicole invertibili 16 mm.  
ISOPAN  
AGFACOLOR

# CINECITTÀ

SOCIETÀ ANONIMA

ITALIANA

STABILIMENTI

CINEMATOGRAFICI

# R O M A



BARRY BARNES (Sir Percy Blakeney)

nel nuovo film di Alessandro Korda

# IL TRIONFO DELLA PRIMULA ROSSA

Esclusività MANDERFILM - Roma