

# CINEMA



**45** DUE  
LIRE

10 MAGGIO 1938 - XVI

ANTICIPAZIONE  
SULLA STAGIONE  
NUOVA



744

**SAFAR**

S U P E R  
7 VALVOLE

DOPPIA GAMMA DI ONDE  
CORTE, MEDIE E LUNGHE  
Elevata sensibilità. Fedeltà di  
riproduzione. Selettività varia-  
bile. Scala parlante alfabetica  
con ricerca automatica e  
silenziosa delle stazioni.

Con l'adozione del TAPPETO ANTENNA **SAFAR** migliorerete  
il rendimento del vostro ricevitore evitando l'ingombro delle antiestetiche  
antenne interne - PREZZO L. 90

Chiedete listini alla **SAFAR** **MILANO - VIA BASSINI, 15**

# CINEMA GIRA

# CINEMA

quindicinale di divulgazione

FONDATA DA LIRICO HOEPLI

Direttore: LUCIANO DE FEO

Coordinatore: Federazione Nazionale degli Editori del Periodico  
 Comitato Nazionale del Periodico  
 Direzione: Via Lazzaro Spallanzani 1A - Roma  
 Periodico di Cultura e Letteratura

Anno LV - 70 Maggio 1938. XVI

FASCICOLO 45

IN QUESTO NUMERO:

Cinema gira . . . . .	293
Editoriale . . . . .	297
L. RIEFENSTAHL	
<i>Epopea delle Olimpiadi</i> . . . . .	298
M. WIEMAN	
<i>Quattro desideri</i> . . . . .	300
C. MASTROCINQUE	
<i>Sacrifici e realtà</i> . . . . .	301
A. MEZIO	
<i>Buster Keaton o il pensiero dominante</i> . . . . .	302
A. SPAINI	
<i>Il colore in funzione di dramma</i> . . . . .	304
WILL HAYS	
<i>Sedici anni</i> . . . . .	306
G. PUCCINI	
<i>Vilains ieri e oggi</i> . . . . .	307
V. CARDINALI	
<i>L'Eneide sullo schermo</i> . . . . .	310
A. JONA	
<i>Fotogrammi</i> . . . . .	311
CIAC	
<i>Tornano gli incendi al vermiglio?</i> . . . . .	312
I. SIMMONS	
<i>Corriera da Hollywood</i> . . . . .	313
G. VISENTINI	
<i>Film di questi giorni</i> . . . . .	314
GALLERIA: Sylvia Sidney, 316 - Radiovisione, 319 - Capo di Buona speranza, 322 - Giochi e Concorsi, 324.	

DIRETTORE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE  
 ROMA, VIA LAZZARO SPALLANZANI 1A  
 PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema"  
 - Via Lazzaro Spallanzani 1A - Roma

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1-73277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Bechet) e Roma (Largo Chigi), l'"Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (Corso Vittorio Emanuele 21)

ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero, anno lire 60, semestre lire 35.

GRUPPO EDITORIALE ITALIANO, IMPERIO E COLONIE

**DUE LIRE**



L'attrice americana Rosina Lawrence, che abbiamo vista nei 'Fanciulli del West' e che vedremo ancora in 'Scegliete una stella', interpreterà il 'Rigoletto' dell'Era Films

## A CINECITTÀ...

...continuano le riprese di VERDI e dell'orologio ACCIÒ e prestissimo si inizieranno quelle dei FUOCHI D'ARTIFICIO, tratto dalla famosa commedia di Luigi Chiarelli, per la regia di Gennaro Righelli. Sempre a Cinecittà, verrà portato a termine MA L'AMOR MIO NON MUORE che, come si ricorderà, fu sospeso per la malattia di Edoardo De Filippo. Il 15 giugno dovrebbe poi iniziarsi il nuovo film di Tito Schipa, TERRA DI FUOCO, il cui soggetto è stato scritto da G. B. Angioletti. Di TERRA DI FUOCO si faranno le versioni italiana e francese. Regista: Marcel l'Herbier. Con Schipa sarà Luisa Carletti, di origine italiana ma nata in Francia. Raffaele Matarazzo sta per iniziare L'ALBERGO DEGLI ASSENTI, film tratto da un romanzo di Michelangiolo Barricelli il quale ne ha curata la sceneggiatura insieme con Edoardo Anton e lo stesso Matarazzo. Presto, poi, sarà di ritorno, dall'OLTRE GIUBA, Gino Valori il quale girerà a Cinecittà gli interni di EQVATORE. Palermo prepara LA MADRE, su soggetto di Murolo, per l'interpretazione di Vittorio De Sica.

## TIRRENIA...

...nella seconda metà di maggio, entrerà in lavorazione TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE, tratto dalla commedia *La ruota* di C. V. Ludovici, sceneggiata da E. M. Margadonna. Regista: Corrado d'Errico; interpreti principali: Luisa Ferida, Camillo Pi-

loto, Germana Paolieri, Lily Vincenti, Guglielmo Sinaz, Umberto Sacripante, Fausto Guerzoni. Scenografie dell'architetto Salvo D'Angelo; musiche del maestro Ferri. D'Errico dovrebbe poi dirigere un altro film per l'interpretazione di Galliano Masini. Soggetto di G. Dusmet, sceneggiato da E. M. Margadonna. Verso la metà di maggio dovrebbe trasportarsi a Tirrenia anche la lavorazione di SOTTO LA CROCE DEL SUD, i cui esterni si stanno completando in A. O. presso il Lago Margherita.

## ALLA FARNESINA...

...continua la lavorazione di ETTORE FIERAMOSCA, diretto da Alessandro Blasetti.

## ALLA CAESAR...

...il gruppo Scalera sta completando la costituzione del suo organismo produttivo che dovrebbe girare sei film nel 1938.

Tra i soggetti in preparazione sono JEAN DORÉ di Tristan Bernard, QUELLA di Cesare Giulio Viola, INVENTIAMO L'AMORE di Corra e Achille, DON PIETRO CARUSO di Roberto Bracco. 10, SUO PADRE di Alba de Cespedes, JEAN DORÉ dovrebbe essere diretto da Goffredo Alessandrini.

L'operatore Ubaldo Arata ha lasciato Cinecittà ed è passato al gruppo Scalera il quale si è anche assicurato i seguenti attori: Emma ed Irma Gramatica, Ruggero Ruggeri.

Armando Falconi, Camillo Pilotto, Sergio Tofano, Evi Maltagliati, Amedeo Nazzari, Luisa Ferida, Guglielmo Sinaz, Isa Pola, Gino Cervi, Luigi Almirante.

## 'I FILIBUSTIERI'...

...hanno subito una piccola avventura in Inghilterra. La censura non vi aveva rilevato nulla di male e l'aveva approvato, ma il pubblico, offeso perché vi appare la distatta delle truppe inglesi, ha protestato e la Paramount è stata obbligata a modificare il film per il mercato inglese.

## BETTE DAVIS, ACCUSATA...

...di indisciplina dalla Warner Bros. è stata citata davanti all'Associazione americana degli attori cinematografici. La Davis, pagata 3500 dollari la settimana, si era rifiutata di interpretare COMET OVER BROADWAY.

La Warner Bros ha egualmente citato davanti alla stessa Associazione Dick Powell il quale, a sua volta, non ha voluto apparire in THE GARDEN OF THE MOON, sostenendo che la parte assegnatagli non era abbastanza importante.

I rappresentanti dell'Associazione hanno però dichiarato di avere, nella faccenda, le mani legate dato che l'Associazione stessa non ha alcun potere di intervenire nei casi in cui un giudizio d'arbitrato può rompere un contratto o può intralciare l'azione giudiziaria attraverso i tribunali. Non è improbabile, perciò, che prossimamente si discuta dell'ampliamento dei poteri dell'Associazione, ampliamento che è ostacolato dall'Associazione dei produttori.

Intanto, John Payne ha sostituito Dick Powell in THE GARDEN OF THE MOON.

## IN CECOSLOVACCHIA...

...il pubblico sembra che si orienti sempre di più verso il film nazionale. In febbraio, per esempio, su 22 prime, 6 sono state di film cecoslovacchi i quali si sono così mantenuti alla pari con i film americani e francesi, entrambi presenti con 6 prime. Inoltre, sempre in febbraio, sono stati proiettati 2 film francesi, 1 inglese e 1 russo.

Nello stesso mese, dei 40 film importati, 20 sono americani, 13 tedeschi, 3 inglesi. Francia, Italia, Russia e Ungheria sono rappresentate, nel totale, ciascuna con un film.



Un bel dettaglio dell' 'Ettore Fieramosca' di Blasetti (Enio)



Dal film 'Maneggio' diretto da Carmine Gallone

Attualmente, in Cecoslovacchia ha bisogno in media di 400 film, 200 sono americani, 100 tedeschi, 50 francesi, 15 inglesi, 20 provenienti da altri Stati, 40 di produzione nazionale.

**I TRUCCHI CINEMATOGRAFICI...**

destano sempre grande curiosità tra i tecnici e fra il pubblico e quindi se ne fa un gran parlare. C'è, però, chi sostiene che ciò sia un danno; e, infatti, gli esecutori inglesi hanno inviato una protesta all'organizzazione Ulys ed alle maggiori case cinematografiche americane, sostenendo che la pubblicità di Hollywood, sfruttando troppo le fotografie e le spugnature dei trucchi, contribuisce a distruggere qualsiasi illusione e a normalizzare il cinematografo.

**LOUIS VERNEUIL ATTORE...**

...comparirà nel film LE TRAIN POUR VENISE che si è iniziato a Parigi nei giorni scorsi. È la prima volta che egli interpreta un gran ruolo sullo schermo. Il film, che è tratto da una



Françoise Rosay in 'Gente vagabonda' diretto da Jacques Feyder



Un scena di 'Lucean le stelle' diretto da Hans H. Zerlett

commedia di Georges Iff e Louis Verneuil, è stato sceneggiato e dialogato dallo stesso Verneuil. Regista è André Berthomieu, altri interpreti: Hugouette Duflos, Victor Boucher e Max Dearly.

**I FILM MUSICALI...**

...costituiscono sempre un argomento molto apprezzato. Pro e contro non mancano. Ancora un'ipotesi da parte di Jack Warner il quale, sostenendo che non c'è tipo di film che non possa essere popolare se ben fatto, ha detto, fra l'altro, che è pazzesco pensare che il genere musicale sarà abbandonato, poiché la buona musica, unita al buono spettacolo, avrà sempre grande attrattiva per il pubblico. Dobbiamo cercare, ha poi concluso, di fare dei buoni film e non di esaurirci in una folla lotta di concorrenze.

**IN UN RAPPORTO INTERNO...**

...della 20th Century-Fox, Darryl Zanuck ha fatto alcune dichiarazioni di carattere generale, oltre, naturalmente, a quelle interessanti soltanto



Dal film 'Ivette' (Fotografia Tobis)

**NOLEGGIATORI PELLICOLE**

interessati fare offerta per poter scegliere noleggio gruppo 25 pellicole con giornale Luce - pariate - per Dopolavoro Aziendale provincia - Brescia

**INVIARE OFFERTE A "CINEMA"**

**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**



Non capita troppo spesso di vedere Paul Muni libero da truccature, col suo viso naturale. Ecco in una delle sue ultime espressioni. Egli ha ora firmato con la Warner Bros. un contratto a lunga scadenza. Finora Paul Muni si era mantenuto libero, stipulando di volta in volta i contratti dei suoi film.

ogni Casa e che quindi non ripotremmo. Egli dapprima sostiene la necessità di ridurre i costi di produzione. È superfluo dire che oggi gli affari cinematografici non si trovano nelle floride condizioni del passato. C'è un declino negli incassi e, inoltre, da molti Paesi, a causa di guerre o di particolari condizioni politiche, non si traggono più entrate. Oggi, soltanto le attrazioni di grande impegno portano buoni incassi. Quando i tempi sono favorevoli, quasi ogni film, senza rapporto con i suoi pregi, porta un certo guadagno, poiché il denaro scorre facilmente e la gente è inclinata a spendere. Oggi il pubblico sceglie il film da andare a vedere e frequentare, in genere, un solo cinematografo invece di più cinematografi alla settimana. Quasi ogni Casa ha diminuito i costi di produzione ed economizzato sulle spese.

#### JIMMY SAVO...

... il celebre *clown* d'origine italiana, ha interpretato il suo primo film sonoro: RECKLESS LIVING, in cui ha dato un'altra prova della sua comica pantomima.

#### IL TECHNICOLOR...

... ha portato a termine un nuovo processo che elimina il sistema di ripresa a colori su triplo negativo, sostituendolo con la ripresa sopra un unico negativo. Ciò porterà un risparmio di circa la metà sull'attuale costo dei film in Technicolor. Herbert T. Kalmus, presidente della Società Technicolor, ha in proposito dichiarato: Da lungo tempo stavamo lavorando per ottenere la semplificazione del nostro sistema di ripresa a colori. Ancora sei mesi fa io dichiaravo che sarebbe stato impossibile stabilire quando avremmo

compiuto questo lavoro ma che ciò non sarebbe andato oltre i due anni. Abbiamo guadagnato sulla mia previsione, di un anno e mezzo. Ma poiché il processo è ancora in via di sviluppo, non posso dare altre indicazioni che quelle già date.

#### DEI CREDITI...

... sono dati dal governo degli Stati Uniti a quegli esercenti cinematografici i quali, presentando solide garanzie economiche, vogliono rinnovare i loro locali ed aumentare il valore. Tali crediti, che finora non andavano oltre i 10 mila dollari ed erano concessi per un periodo di 5 anni entro cui dovevano essere rimborsati a rate mensili o annuali, senza interessi, sembra che siano stati aumentati a 25 mila dollari dalla Reconstruction Finance Co. dietro suggerimento di Harry Brandt, presidente dell'Associazione esercenti indipendenti dell'America.

#### IL CONSIGLIO DELLE RICERCHE...

... dell'Accademia americana di arti e scienze cinematografiche, ha investito, nei suoi recenti studi, il problema del perfezionamento della proiezione su schermo, orientato verso lo sviluppo di nuove lampade per aghi, di nuove lampade c. in genere, di nuovi impianti di proiezione. Alcuni di questi impianti sono già stati completati e saranno provati da una Commissione a vantaggio delle Case produttrici interessate al programma tecnico del Consiglio delle Ricerche. Altri elementi, in particolare modo un nuovo tipo di lampada di proiezione e nuovi carboni speciali, sono attualmente allo studio.

#### BEN OTTO FILM TEDESCHI...

... della Tobis tedesca in collaborazione con la Tobis Italiana, hanno trovato in Italia, durante il 1937, esterni ideali. Fra essi: IL MAGNATE, NIMBUS, UN MARTIRIO MODELLO, CAMERATI SUL MARE, IL PICCOLO E IL GRANDE AMORE. In totale, 136 giornate lavorative con una spesa complessiva di lire 1.200.000.

Nei primi mesi del 1938, la Tobis Italiana ha già organizzato tre film: ALLEGRIA SULLA NEVE, un cortometraggio girato a Tripoli per il Fronte Tedesco del Lavoro in occasione della visita del Dott. Ley e di trenta Dopolaristi, un documentario U.F.A. a colori nell'acquario di Napoli, con una spesa complessiva di L. 630.000. Pare, inoltre, che siano allo studio gli esterni in Libia di un grande film con Hans Albers.

#### 'LA BROCCA ROTTA'...

... di Heinrich von Kleist, una delle più famose commedie della letteratura tedesca, è stata ridotta per lo schermo dalla Tobis. Il film, in cui Emil Jannings interpreta la parte del giudice del villaggio, il donnaiolo Adam, sarà un esperimento interessante dal punto di vista artistico perché si è cercato di conservare il più possibile nei dialoghi il testo originale della commedia.

## Consultate il vostro dentista!



Benone!...

...il risultato è più  
che soddisfacente!

Gengive sode e forti, denti sani e candidi, ecco il risultato dell'impiego quotidiano della PASTA DENTIFRICIA GIBBS «S. R.».

Questa pasta a base di Sodiioricino-leato, realizzata coll'ausilio delle più moderne risorse della scienza odontoiatrica, si è dimostrata di straordinaria efficacia nella prevenzione di quasi tutte le affezioni della bocca, e della Gengivite e della Piorrea in particolare.

Migliaia di attestati di Medici Dentisti esaltano le qualità di questo nuovo prodotto Gibbs!

La PASTA DENTIFRICIA GIBBS «S. R.» vi offre tutte le garanzie per la conservazione della bellezza e della salute della vostra dentatura. Di sapore gradevolissimo, rinfresca e profuma l'alito e rende i denti bianchi e lucenti senza intaccarne minimamente lo smalto.



PASTA DENTIFRICIA GIBBS  
AL  
SODIORICINOLEATO

**Dopolavoro** Aziendale zona provincia Brescia in possesso apparecchio muto KRUPP-ERNEMANN D.R.P. Mod. E. chiede preventivo spesa per applicazione testa sonora PREVENTIVI INVIARLI A "CINEMA"



CLAUDETTE COLBERT  
GARY COOPER

# L'ottava moglie di Baraballo

Prodotto e diretto da

ERNST LUBITSCH



STAGIONE TRIONFALE  
1937-38

*è un film Paramount*

# C I N E M A

DALLE VARIE DISCUSSIONI che si sono svolte in relazione al nuovo orientamento legislativo a favore della produzione cinematografica, è emersa la necessità di rivedere la situazione dell'esercizio cinematografico, il cui rendimento non può non considerarsi in stretta relazione con lo sviluppo dell'attività produttiva. Da un primo esame, anche superficiale, appare chiaramente che la rete delle sale cinematografiche esistenti in Italia offre alla pellicola nazionale un circuito così poco esteso che rende del tutto problematico il reddito netto che ogni produttore può legittimamente pretendere dalla sua impresa.

Una prima necessità improrogabile è quindi quella di assicurare, mediante un aumento numerico dei locali e una più adeguata distribuzione dei locali stessi in rapporto alla popolazione e alle possibilità delle varie zone, un maggior sfruttamento della pellicola nel mercato interno.

Per agevolare la costruzione di nuovi locali nelle zone che ne sono sprovviste del tutto, o scarsamente fornite, sono allo studio provvedimenti che concedono particolari forme di credito a favore dell'esercizio. Ma una volta risolto, o avviato alla soluzione, questo problema dell'estensione della rete cinematografica, non potranno non essere prese in esame tutte quelle altre questioni inerenti al collocamento della produzione e ai rapporti tra le varie categorie: esercizio, noleggio e produttori.

È stato posto l'accento sul divario esistente tra l'incasso lordo realizzato dal cinema e i proventi che vengono detratti a favore del produttore. È bene dire che in questa materia le cifre non possono avere né il contenuto preciso che hanno per le altre indagini statistiche, né quel valore probatorio che una vecchia abitudine elementare suole ad esse attribuire.

L'analisi dei costi di esercizio delle sale cinematografiche rende infatti evidente che l'incasso lordo del cinema, scomposto nei suoi vari elementi, si riduce per i diversi interessati (noleggiatori, esercenti e produttori) a quantità che non presentano tra di loro eccessiva squilibrio.

Si consideri che sull'incasso lordo del cinema vi è un notevole complesso di oneri che esercitano la loro pressione e che le richieste sinora avanzate dagli esercenti per ottenere un parziale sgravio di questi oneri (diritti erariali, contributi locali, tasse bollo, piccoli diritti musicali, imposta sull'energia elettrica, ecc.) non hanno avuto l'accoglimento desiderato.

Attualmente il costo dell'esercizio, nel suo complesso, è indubbiamente maggiore di quello che si potrebbe presumere da un calcolo strettamente economico dei coefficienti che costituiscono la struttura del locale: alle spese di impianto, locazione dell'immobile, uso del-

l'energia, salari, manutenzione ed ammortamento, vanno aggiunte voci che incidono, con una percentuale abbastanza elevata, sugli incassi di cui l'esercizio andrebbe alleggerito.

Un tale alleggerimento avrebbe ripercussioni favorevoli su tutto lo sfruttamento del film, in quanto verrebbe automaticamente ad aumentare le diverse quote di spartanza dei produttori e dei noleggiatori, oltre che quella propria degli esercenti, nelle quali si suddivide l'incasso lordo della pellicola.

Ma un attento ed approfondito esame meritano anche gli altri problemi relativi al livello dei prezzi d'ingresso, alla velocità di circolazione della pellicola e alla concorrenza esercitata nel mercato interno dalla produzione straniera.

È noto che il prezzo medio del biglietto d'ingresso in Italia risulta inferiore non solo a quello praticato nei ricchi mercati americani, ma anche a quello delle altre Nazioni europee di poca importanza. Le ragioni che mantengono a così basso livello il nostro prezzo, sono da ricercarsi nel distacco che si verifica tra i prezzi del cinema di prima visione e quello delle visioni successive.

Avuto riguardo all'aumentata velocità di circolazione della pellicola, che a distanza di poche settimane passa dalla prima visione assoluta a locali periferici della città, si giustifica l'affluenza molto maggiore del pubblico nei locali dove il prezzo di ingresso è notevolmente più basso. È così che la spesa media che ogni abitante incontra in Italia per il cinema non supera le dodici lire all'anno.

La Corporazione dello Spettacolo ha quindi opportunamente, nella sua ultima sessione, approvato varie proposte tendenti, fra l'altro, a una revisione della classificazione delle sale cinematografiche e al prolungamento del periodo di «tenitura» dei film, e sopra tutto a una revisione dei prezzi di ingresso.

Né può trascurarsi, tra i fattori che tendono a deprimere il nostro mercato, la persistenza del doppio programma che viene ancora largamente praticato sia nei locali delle grandi città che in quelle di minore importanza.

L'integrale applicazione delle norme che abolivano la doppia programmazione non potrà che avere un benefico effetto sul riordinamento dei sistemi di distribuzione delle pellicole.

In conclusione, il problema dei proventi della pellicola nazionale, anziché mostrare una divergenza nelle attività e nei fini commerciali tra le varie categorie interessate, si rivela così strettamente connesso con i problemi dei costi dell'esercizio e con quelli relativi al noleggio; soltanto dando un'adeguata soluzione a questi ultimi si possono stabilire le condizioni per una reale e concreta sistemazione dell'andamento economico della produzione.

# EPOPEA DELLE OLIMPIADI

NELL'AUTUNNO del 1935 ebbi, dal Ministro Goebbels, l'incarico del grande film delle Olimpiadi. Questo avvenne perché i miei documentari LA VITTORIA DELLA FEDE, IL TRIONFO DELLA VOLONTÀ e IL GIORNO DELLA LIBERTÀ avevano ottenuto grande successo ed anche perché io sono familiare con lo sport e la tecnica dei film sportivi data la mia collaborazione a molti film di montagna e di sci. Per molti mesi non feci altro che tentativi. Cominciai con lo studiare sistematicamente un'attività sportiva dopo l'altra, mentre già sorgevano intorno a me voci critiche che volevano dimostrarmi l'impossibilità di portare sullo schermo le Olimpiadi se non attraverso sette od otto lunghi metraggi. 16 giorni di gare, 130 competizioni sparse in diversi campi dallo Stadio di Berlino alla rada di Kiel, dalla Grecia di dove è partita la fiaccola olimpica, attraverso sette Paesi, fino al Villaggio Olimpionico: era sciocco, si diceva, pensare ad altro che ai soliti giornali di attualità.



Leni Riefenstahl



Sopra: Rievocazione dell'Ellade nel film sulle Olimpiadi. Sotto: Le partecipanti alla corsa ad ostacoli. A sinistra Ondina Valla, a destra Claudia Testoni.



Senza preoccuparmi di tutto questo, andando di campo sportivo in campo sportivo, cercavo di fissare in anticipo le inquadrature meglio adatte, dando così vita ad una specie di sceneggiatura che procedeva di pari passo alla preparazione tecnica. Esaminai con molta cura il tipo di pellicola più adatto. Bisognava tener conto delle condizioni di luce irregolari dovute ad un'eventuale incostanza del tempo e alle diverse ore del giorno. Radunai quanto di più moderno potei trovare in fatto di macchine da presa, rallentatori, teleobiettivi, ecc., con particolare preferenza per le agevoli macchine a mano e per il formato ridotto. Furono previste riprese dall'aeroplano e palloni frenati: fu studiata una speciale macchina che avrebbe dovuto accompagnare i corridori nella loro corsa. Al traguardo del campo di regata feci costruire lungo la riva una pista per il movimento della macchina da presa.

Un pericolo poteva essere quello di disturbare, con la macchina, le gare e di ostacolare, con costruzioni troppo grandi, sia i concorrenti che il pubblico. Ci fu inevitabilmente una lotta per ogni punto, sia sopra praticabili che a livello della terra, in cui si voleva piazzare la macchina. Con speciali involucri di cuoio si resero silenziose le macchine e adoperammo i nuovi sistemi di presa subacquea. Erano state previste riprese da boe galleggianti, dalle selle dei cavalli, dalle barche dei vogatori, ecc.

Il programma delle riprese doveva essere studiato al minuto in relazione allo svolgimento delle gare durante le quali un

gruppo di duecento uomini stabilì la propria vita accanto allo Stadio Olimpico.

Dal nostro Quartier Generale dava ogni giorno gli ordini per le ventiquattro ore successive, poiché, malgrado l'accurata preparazione, si sono avute, durante le gare, continue lotte e sorprese.

Viene tardi questo film? Era veramente necessario impiegarvi due anni di lavoro: il film vuole avere un significato al di sopra dell'attualità, come un inno alla forza e alla bellezza dell'uomo. Il mio film non vuole, dunque, rifare la cronaca delle Olimpiadi, ma renderne visibile l'idea, l'atmosfera con tutte le sensazioni e le emozioni del grande fatto sportivo. L'eterno desiderio dell'uomo verso un sempre maggiore perfezionamento della bellezza fisica, come anche la lotta che unisce i popoli nell'agone olimpionico, sono i motivi principali che ho veduti nel film. Furono ripresi 400.000 metri di negativo. Per la semplice visione di questo materiale sono occorsi dei mesi, giacché non è possibile stare in proiezione più di dieci ore al giorno. Per il montaggio dovevo stabilire, prima di tutto, quali motivi utilizzare e quali lasciar da parte. Fin dalla sceneggiatura avevo stabilito che, in una specie di prologo, il film doveva, dalle figure degli antichi atleti, far sorgere quelle dei moderni. Proseguendo nel montaggio, mi accorsi che sarebbero stati necessari due film staccati a lungo metraggio.

Era decisivo, nel montaggio, lo stile da dare all'intero film. Di ogni singola scena dovevo, poi, precisare il ritmo e adattarlo al ritmo di tutta l'opera. Pur badando alla



La corona di quercia ad uno dei vincitori dell'Estremo Oriente.



Il gruppo americano dei saltatori con l'asta (Foto Tobis-Olympia).

esattezza sportiva, mi preoccupavo soprattutto della bellezza e della grazia dei movimenti resi nelle immagini.

Di grande mole sono stati pure i lavori della sonorizzazione. Il compositore Herbert Windt ha dovuto risolvere il difficile problema di scrivere una musica che corrispondesse al carattere degli avvenimenti sportivi senza sopraffarli. Dai gridi e dagli applausi si è cercato di ottenere un movimento quasi musicale nella colonna sonora, mescolando innumerevoli riprese sonore dal vero. A questo si aggiungano i commenti parlati degli *speakers* tedeschi, francesi, italiani ed inglesi per le diverse versioni. Tali commenti rappresentano, anziché delle aride spiegazioni didattiche, specifici elementi artistici del film.

Così, questo film non dev'essere soltanto un ricordo degli indimenticabili giorni vissuti durante i giochi olimpionici di Berlino, ma deve servire d'incitamento e di simbolo per le gioventù di tutto il mondo ad elevarsi ancora più nella bellezza dello spirito e del corpo.

**LENI RIEFENSTAHL**

# QUATTRO DESIDERI

*Mathias Wieman, il più intelligente e colto dei giovani attori tedeschi e noto al pubblico italiano per la sua interpretazione del film svizzero LA MASCHERA ETERNA. Ha fatto, alla recente riunione annuale della Camera cinematografica del Reich una relazione. In cui riportiamo la seguente pezza.*

NOI TUTTI, che abbiamo fatto dei film, conosciamo il sentimento provato dopo le giornate passate nel teatro di posa da tutti quelli che hanno partecipato alla lavorazione: « Adesso bisognerebbe ricominciare, allora verrebbe bene ». Io personalmente, una volta sola, ho avuto la fortuna di poter fare a breve intervallo due film insieme con gli stessi colleghi; so da questo esempio quante forze si manifestano se tutti i collaboratori già si conoscono, se ognuno può dire del suo vicino: quello nel lavoro si comporta così e così; in questo senso mi sarà di aiuto, in quest'altro invece no! Direi quasi con certezza che un film importante nasca unicamente da un lavoro fatto in collettività, già sperimentato e saldato da altre lotte precedenti. Non so da che cosa dipenda che ogni volta dobbiamo cominciare di nuovo, mentre mille film ci hanno procurato l'esperienza di quanto è diverso, di quanto è più vigoroso e

armonico il lavoro delle ultime giornate di un film anziché quello delle prime, nelle quali il regista e l'operatore debbono mettersi d'accordo per il loro modo di vedere, e debbono esaminare e scoprire, inoltre, insieme al tecnico del suono, le virtù e le debolezze degli attori; d'altra parte, l'attore deve ancora conquistare la necessaria fiducia con i colleghi. Dato questo fatto, vorrei formulare un primo desiderio: una volta che si è formata una buona compagnia, non spezzatela per principio, in modo che ognuno in un nuovo ambiente debba ricominciare da capo il nuovo gioco, ma lasciate vivere l'organismo creato ancora per una, due o tre volte.

Intendo la parola « compagnia » nel senso militare, perché riferendomi ai soldati riuscirò meglio a spiegare il mio concetto. Siamo in un'epoca in cui gli insegnamenti della grande guerra sono stati riconosciuti validi per la vita in generale. Uno di questi insegnamenti è che imprese, anche se quasi superino la forza umana, possono essere compiute da una comunità bene organizzata di uomini animati dalla stessa volontà e che, pieni di cameratismo e di disciplina, marcino con passo uguale. Un altro

insegnamento che attualmente produce una vita florida è quello che una tale comunità o « compagnia » non può essere diretta da un « consiglio » o da una commissione, in cui si vota e si dà retta al più accanito dei contendenti. Ci vuole invece un colonnello che sia il responsabile di tutto quanto di buono e di cattivo faccia con la sua truppa, e pronto a garantire con la propria testa. Ecco il secondo desiderio che ho per il nostro mestiere.

Il terzo sarebbe questo: quelle persone potenti che possono illuminare il pubblico sulle intenzioni della produzione cinematografica, non dovrebbero aspettare ogni salvezza dai « giovani », e cioè dai debuttanti. Altrimenti fanno la figura di gente che tenta di farsi una fortuna con le lotterie. I giovani sono una cosa magnifica, e in tutte le epoche è successo che un genio è piovuto dal cielo ed è stato capace di fare *a priori* tutto ciò che gli altri contemporanei avevano dovuto imparare con fatica. D'altra parte, l'esperienza ci ha insegnato questo: il cinema è un mestiere che ha bisogno di lavoratori specializzati, e per esercitare questo mestiere non c'è scuola; bisogna esercitarlo per impararlo. Ma questa occasione è concessa ai giovani soltanto in un caso fra cento. Quando vado a un ballo, a una festa o a una prima, li vedo con i loro occhi disillusi e affamati, i giovani lanciati due anni prima. Prima del loro primo film il loro nome e il loro ritratto facevano il giro di tutti i giornali; poi venne, con molto meno rumore, un secondo film e poi più niente. E perché ciò? Questi giovani sono stati delle delusioni? No; hanno fatto invece tutto quanto si poteva aspettare da un apprendista o da un novizio, non di più e non di meno. Ma in un secondo tempo poi non erano più « nuovi » (è questa l'unica loro colpa); non erano più una scoperta con cui farsi onore; non erano più « i giovani ».

Questo perciò è il mio terzo desiderio: non strappare i giovani dalle tenebre del loro primo sviluppo per portarli nell'abbagliante luce del cinema, a meno che non si abbia la volontà e la possibilità di esercitarli, di svilupparli e di dar loro il tempo di affermarsi.

E il quarto desiderio rivolto ai « potenti »: non guardare alle pellicole americane come il coniglio guarda il serpente, ma invece con lo sguardo fiero e esaminatore di quella cultura, di 2500 anni più antica, con cui siamo caricati e per cui siamo più maturi. Bisogna esaminare con scrupolo per vedere che cosa possiamo adottare per noi e che cosa invece no. Non possiamo adottare per es. lo sfarzo impiegato da loro. Esso è reso possibile dalla enorme quantità di sale cinematografiche di lingua inglese. Non si può adottare nemmeno l'uomo americano e il suo modo di esprimersi; né la storia ripetuta tante volte dagli americani, in cui la giovane milionaria viene condotta alla ragionevolezza e disposta all'amore da un giovane risoluto ma povero.

Adottabile e degna di essere adottata è la preparazione enormemente accurata che risulta da tutti i film americani, da quelli di prima categoria come anche da quelli comuni. Così anche possiamo imparare dalla loro speciale sensibilità per la combinazione di attori — che straordinario quartetto maschile è quello dei LANCIERI DEL BENGALA! — in particolare anche per quella delle coppie. Sono cose che noi altri dovremmo sentire molto meglio, per virtù di conoscenze che in questi ultimi quattro anni sono diventate proprietà comune del popolo. Mentre invece nei nostri film si può senz'altro vedere accoppiati, per dirlo in modo figurato, un bue e una gazzella; alla condizione, s'intende, che ambedue siano « stelle ».



Mathias Wieman e Lida Barova nel film 'Patrioten' (Ufa)

MATHIAS WIEMAN

# SACRIFICI E REALTÀ

SPESSE ci si meraviglia che un regista prepari dei film e poi ne realizzi degli altri. Taluni ne conseguono la teoria del sacrificio dell'artista il quale, benché spinto dal proprio istinto, dal proprio gusto, dalla propria cultura verso una data produzione, deve poi costringersi ad altre opere. A me è capitato di dover preparare dei film e di non realizzarli mai, per temperamento, non do soverchia drammaticità a fatti che hanno, per se stessi, portata di valore limitato, poiché se si ha veramente l'idea che un dato film è adatto ad esprimere pienamente le proprie capacità, prima o poi si finisce per portarlo a compimento. Certo: il grano non nasce se non si semina. Poi occorre costanza. Guardate Blasetti il quale, dopo quasi quattro anni di tentativi, è riuscito a portare davanti all'obbiettivo la vicenda di Fieramosca.

D'altra parte, - e in questo mi baso sulla mia lunga esperienza di aiuto, sulla breve esperienza di regista, ma più sulle convinzioni derivate dall'attenta osservazione delle esperienze altrui, - sono convinto che anche quando il diavolo mette la coda nei progetti cinematografici, un regista abbia modo di esprimere la propria sensibilità. Un film realizzato in condizioni non del tutto favorevoli dà sempre la possibilità di mettere in mostra elementi caratteristici di un punto di vista particolare e di un particolare modo di dar valore a determinati elementi piuttosto che ad altri. Ciò, in definitiva, riesce a significare una personalità, buona o cattiva che si giudichi. Tuttavia esistono in realtà, qualche volta, condizioni tali per cui si debba amaramente constatare, a fine di film, di non aver realizzato ciò che si pensava. Nel caso della produzione italiana, se questo è avvenuto, è dipeso quasi esclusivamente dalle condizioni finanziarie spinte da un lato ad ampliarsi per ottenere l'artistica e spettacolare compiutezza del film, dall'altro costrette per i dubbi sul rendimento



Una scena de 'L'orologio a cucù' con Ugo Cèseri, Laura Solari, Lamberto Picasso e Vittorio De Sica

del nostro mercato. Inoltre, può anche influire la qualità dei collaboratori che un regista ha intorno a sé: ed io debbo essere proprio contento della *troupe* che la «Era Film» mi ha messo a disposizione, dal direttore di produzione Ernesto Lucente al mio aiuto Gianni Franciolini, dall'architetto Franzi agli operatori Stevens e Pupilli, dagli sceneggiatori Soldati e Castellani al musicista Rieti, dall'arredatore Brosio a tutti gli altri che sarebbe lungo elencare ma che egualmente contribuiscono, ciascuno con le proprie qualità, all'opera cinematografica. Non so dire quanto questo rechi utilità al mio lavoro che si svolge calmo, senza preoccupazioni d'altra indole che non sia quella della forma artistica del film. Io, a mia volta, ho tenuto a dare a ciascuno dei miei collaboratori quella libertà creativa che, del resto, egoisticamente giudico capace di darli maggiore utilità. Infatti, io non ho voluto che l'architetto, il musicista e gli operatori si spersonalizzassero, rinunciassero, cioè, al loro stile per un nuovo stile che al principio del lavoro, quando specialmente non si è avuto modo di conoscersi in opere precedenti, è in realtà ipotetico. E ho detto loro che tenessero conto di un solo fatto: delle «necessità» del film, e che per il resto non si sacrificassero affatto, sperando anzi vantaggio dall'affermazione piena della personalità di ognuno, piegata secondo le «necessità» di cui sopra.

Né diversamente si è svolta la mia collaborazione con gli sceneggiatori. L'idea del film è stata tratta, com'è noto, dalla commedia *L'orologio a cucù* di Alberto Donini, un «giallo» ambientato nell'Ottocento borbonico, nel periodo del Risorgimento. Dico «idea» perché in realtà la commedia ha subito parecchie trasformazioni, assolutamente necessarie per i diversi principi che reggono l'opera cinematografica e quella teatrale. I personaggi sono rimasti, ma di due - Sgrinfia e Martino, assai diversi - ne è stato tratto uno che, in un certo senso, li riassume e li esprime entrambi, ed è Barni, impersonato da Ugo Cèseri.

Modificazione importante è stata quella dell'epoca. Si era dapprima pensato ad ambientare la vicenda in Francia, nell'immediata vigilia dello sbarco di Napoleone fuggito dall'Elba. Poi, invece, si è scelto Livorno, la Livorno commerciale e avventurosa del 1815, mentre

la flotta inglese blocca l'Isola d'Elba e Napoleone prepara la fuga. Non siamo quindi in pieno Risorgimento, ma ai suoi inizi. Questo a me piace soprattutto perché è senz'altro evitato il pericolo di cadere nel magniloquente patriottico assai meno efficace del senso di patria che affiora a stimolare certi pensieri a certe azioni senza invaderli con quel penoso senso di retorica che tutti abbiamo notato in più film. Il pericolo non si sarebbe forse potuto evitare attenendosi all'epoca originale della vicenda, per quella piena drammaticità, per quell'entusiastico corso degli avvenimenti che sono caratteristici del nostro Risorgimento, e non possono non permeare e riempire i racconti di qualsiasi natura che ne traggano origine. D'altro canto si voleva dar molto valore agli elementi narrativi, sfruttando le suggestioni di questa Livorno in un momento tanto drammatico della storia napoleonica. Vi hanno lavorato, sulle mie indicazioni, Mario Soldati, già mio collaboratore per *VOGLIO VIVERE CON LEZZIA*, e Renato Castellani. Le singole scene, quali sono state da essi previste, mi forniscono ora, mentre sto girando, la base preziosa della realizzazione. Ogni sera, con Franciolini, studio sulla pianta degli ambienti inquadrature che debbono essere girate l'indomani. Prevedo le postazioni della macchina da presa, le posizioni degli attori, i movimenti, le battute del dialogo da dire nei diversi punti (salve naturalmente le eventuali modifiche suggerite dalla ripresa diretta). Così, la maggior parte delle difficoltà è superata in anticipo ed ho notato che questo metodo - se metodo può chiamarsi - dà a tutti, in teatro di posa, una immediata sicurezza che facilita di molto il lavoro. Dagli interpreti richiedo una recitazione naturale, serrata, priva di toni melodrammatici, dovendo piuttosto la drammaticità risultare dall'azione, dal contenuto e dalla forma stessa del dialogo retto da parole essenziali. Tra gli interpreti fanno il loro debutto le due giovani attrici che sostengono i principali ruoli femminili: Oretta Fiume e Laura Solari, segnalate dal concorso bandito dall'Era Film. Ed è per me, questo di dirigerne e di formarne il primo volto e la prima espressione, motivo di particolare orgoglio.

**CAMILLO MASTROCINQUE**



Laura Solari e Lamberto Picasso nel film 'L'orologio a cucù' (Foto dell'Era Film)

# BUSTER KEATON

## ○ IL PENSIERO DOMINANTE



Un piccolo incidente del pensiero dominante di Buster Keaton nel film 'Chi la dura la vince'

POCHE RIGHE di cronaca diramate da un'agenzia americana e perdute nel notiziario in corpo 7, che i giornali relegano a piè di colonna per rallegrare la pagina con piccoli spunti di varietà, informavano, tempo addietro, che Buster Keaton era sul punto di abbandonare la clinica nella quale era ricoverato da due anni, e che tosto egli sarebbe stato in condizione di riprendere il suo lavoro. L'illusione, purtroppo, fu di breve durata. Dopo qualche giorno di libertà l'attore, più malato che mai, veniva ricondotto sotto la custodia dei medici. Tutti ricordano l'im-

menso stupore col quale fu accolto, due anni fa, l'annuncio della pazzia di Buster Keaton, e le circostanze penose del suo internamento in una casa di salute, prima, e poi all'ospedale dei Veterani, dove egli era stato portato, per interessamento di alcuni amici, non avendo l'ammalato di che far fronte alle spese di un lungo soggiorno in una clinica privata. Di questo accidente che interrompeva improvvisamente e in maniera sinistra la carriera di uno dei più celebri e popolari attori dello schermo, furono date molte spiegazioni: delusioni amorose, scacchi artistici, difficoltà finan-

zarie, poi i disordini dell'alcool, e infine il cinema sonoro che lo aveva obbligato a lasciare l'America per rifugiarsi in Francia e dalla Francia a ritornare in America in cerca di contratti che avrebbero fatto arrossire un generico. Tutti questi motivi non facevano che rendere più profonda la solitudine in cui l'attore sentiva, a poco a poco, sprofondarsi, e contro la quale egli reagiva con eccessi e pagliacciate che parevano gli ultimi sussulti d'una mente in decomposizione. L'ipocondria era entrata nella vita di Buster Keaton e gettava un'ombra nera sul suo viso di cera, come il corvo di Poe posato sul marmoreo busto di Minerva. Buster Keaton non era soddisfatto della vita, ecco tutto: né come uomo né come attore.

Noi eravamo ragazzi ancora quando Buster Keaton fece la sua prima apparizione sui cartelloni dei cinematografi italiani, e questo giovanotto dal viso pallido e dai piedi piatti, che passeggiava sull'orlo dell'avventura col suo passo da sonnambulo, in quell'atmosfera sublunare che era la luce naturale delle pellicole al tempo del cinema muto, rappresentava una purificazione del romanzesco nel senso in cui era concepito e proiettato nella mente dello spettatore dall'immaginazione corrotta di Emilio Ghione o da quella, barocca, di Lon Chaney, entrambi all'apogeo della loro gloria quindici anni fa.

Ricordo che una sera lo scrittore Francesco Lanza, uscendo da un cinema romano nel quale si proiettava l'ultimo film di Buster Keaton, esprimeva l'idea di scrivere un saggio sulla comicità di questo mimo, interpretandone la macabra buffoneria come una personificazione della volontà opposta al caso e alle forze cieche della natura. In sostanza, quel complesso di inferiorità, per dirla col linguaggio dei freudiani, dinanzi alla legge personificata dal poliziotto armato di casco e bastone, che alcuni considerano come il *leitmotiv* di tutte le avventure di Charlot e che permette al vagabondo in tubino e *tight*, con la sua aria di Don Giovanni degli *stums*, una gamma delicatissima di variazioni psicologiche e di *gags*, era rimpiazzato nell'arte di Buster Keaton da una specie di tetra testardaggine nel perseguire lo scopo voluto. È questa testardaggine che spinge il linfatico Sigfrido a prendere di petto le difficoltà quando ne potrebbe fare a meno e a risparmiarsi ogni fatica per girare l'ostacolo, come se la sua intelligenza fosse anchilosata e la sua facoltà di orientamento ridotta al minimo. Se è vero che Pinocchio era un pupazzo di legno colla psicologia di un ragazzo, si può ben dire che Buster Keaton realizzava l'ideale contrario: quello d'un ragazzo colla psicologia di un pupazzo di legno. Una volta impostate su queste basi, le sue



Una delle più strane trovate di Buster Keaton nel film 'La palla N. 13'



Un grottesco tipicamente keatoniano nel film 'Free e Easy'

relazioni colla vita risultavano fissate in precedenza, come gli elementi di un'operazione matematica. Era una formula, in fondo, semplice e arida, ma grazie a questa formula Buster Keaton aveva creato il vuoto assoluto intorno a sé, di modo che tutti i suoi film si riducevano alle fasi di un enorme duello tra lui e la natura, e nel quale, è inutile dirlo, egli finiva sempre per attribuirsi la palma della vittoria. Da questo punto di vista i titoli dei suoi film sono rivelatori: IO E LA VACCA; IO E LA GUERRA; IO E LA FORESTA, ecc. Ma la natura, che gli cedeva facilmente sullo scher-

mo, preparava la sua rivincita nell'ombra - voglio dire nell'ombra della sala di proiezione, mettendogli contro gli spettatori che cominciavano, infatti, a trovare troppo povero il suo giuoco. Ed essi lo lasciarono affogare, a poco a poco, nell'isolamento. Frank Harris riferisce in un libro di ricordi, incontri e interviste con uomini celebri di tutti i paesi, la risposta che Charlot diede a quel galeotto che durante una visita dell'attore alle prigioni di Sing Sing gli chiedeva di aver pronto un bel film per quando sarebbe uscito dal carcere. « Coraggio, ragazzi, - esclamò Charlot - se

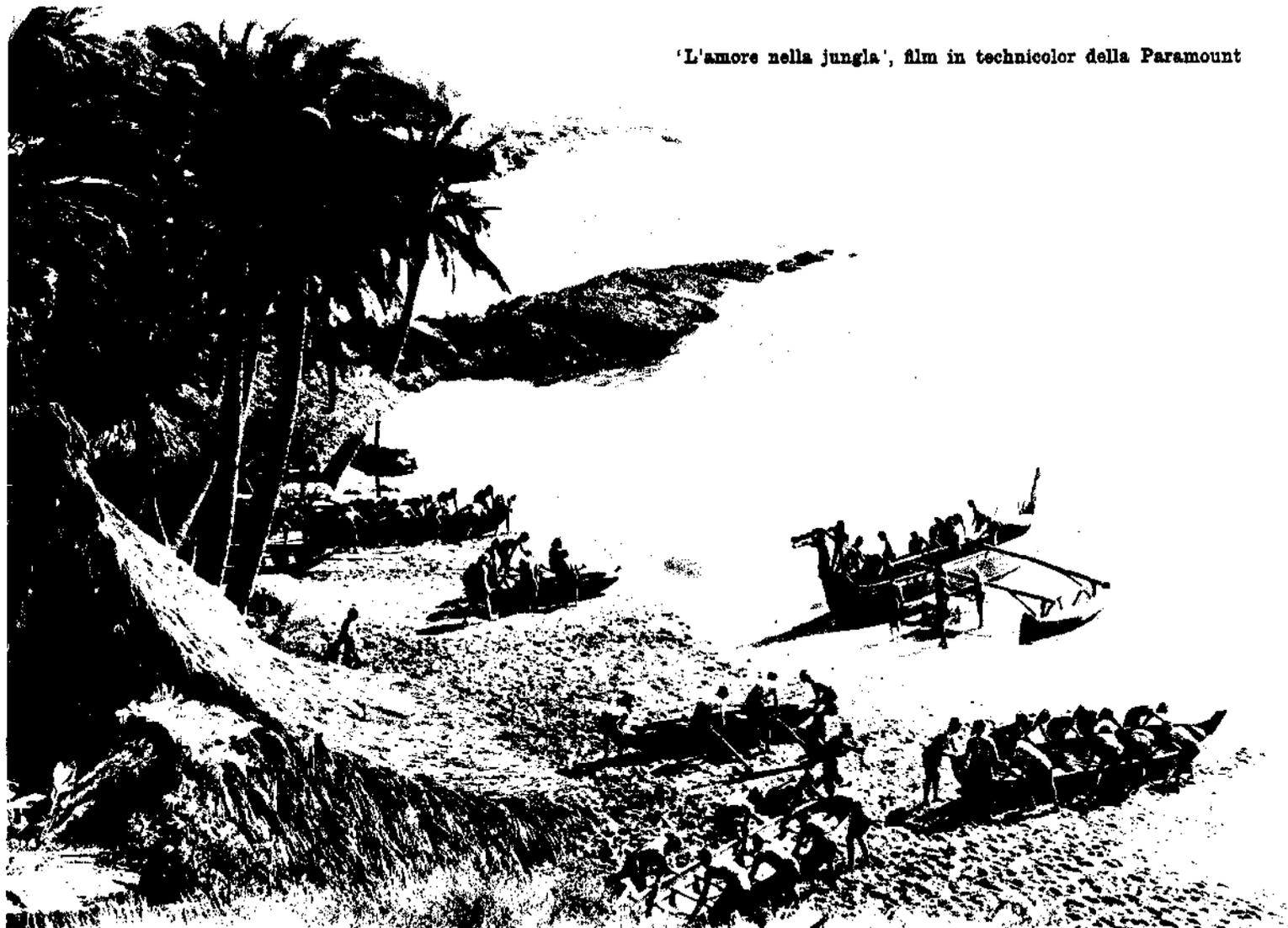
noi altri siamo liberi è perché ancora non ci hanno pescati! ». Questa è una bellissima battuta di spirito, ma di un'amarezza che ci dice a quale larghezza di sentimenti attinga Charlot per raggiungere l'umanità dei suoi effetti comici.

\*\*\*

Al pari di Charlot, del grosso Fatty e di Ridolini dal muso di topo, Buster Keaton veniva dalle famose comiche in un atto di Mac Sennett, che furono la gloria dei nostri anni d'infanzia e che erano un pezzo d'obbligo alla fine di uno spettacolo cinematografico così come oggi lo sono i cartoni animati o il documentario d'attualità. Egli aveva imparato a buscarsi il pane da bambino, girando per le città degli Stati americani con una compagnia di comici di provincia e interpretando partecine da un soldo in commedie che valevano anche meno. Buona parte delle sue trovate erano un ricordo di quelle ingenue rappresentazioni da sobborgo americano, di quel sobborgo che faceva da sfondo alle vecchie e irresistibili farse di Fatty, con le sue villette di mattoni rossi e i suoi pacifici abitanti che fanno la siesta in giardino o corrono sull'asfalto a cavallo di biciclette antiquate. Quel viso impassibile, bianco e funebre, sormontato da una ciambella di panno, talmente bassa e schiacciata che sembrava, quando era buttata all'indietro, l'aureola di un santo da ex-voto, di un apostolo da periferia, veniva diritto dal circo, come il tubino, la canna e le ciabatte di Charlot, la pancetta e il cappelluzzo a barchetta di Fatty, i pantaloni di Ridolini che attraversava i binari in punta di piedi sfiorando senza voltarsi la potente locomotiva che sopraggiungeva a folle velocità. Povero Buster Keaton! Si racconta che senza il foglio di congedo di combattente della grande guerra, che fu trovato per caso fra le sue carte e che gli dava diritto a un letto gratuito nell'ospedale dei Veterani, egli sarebbe rimasto sul lastrico. Sorte analoga, se non perfettamente identica, era toccata l'anno avanti a Carl Dane, il popolare Slim di GRANDE PARATA che, messo da parte dall'avvento del cinema sonoro, aveva preferito darsi volontariamente la morte; e fu trovato con pochi centesimi in tasca. A Keaton è capitato un destino ancora più tragico. I giornali raccontano che nel trasportarlo dalla clinica all'ospedale dei Veterani fu necessario mettergli la camicia di forza. Buster Keaton con la camicia di forza! Sembra un'altra di quelle glaciali trovate che Keaton ha disseminato in decine di film, per il buonumore di milioni di spettatori.

L'immaginazione si è confusa con la realtà nella mente offuscata del mimo che « non sorrise mai », e al quale la vita mai sorrise.

**ALFREDO MEZIO**



## IL COLORE IN FUNZIONE DI DRAMMA

LA TECNICA del film a colori sta dando risultati sempre più concreti. Sono risultati interessanti piuttosto che soddisfacenti; ma già è facile prevedere il giorno non lontano in cui una sequenza colorata si potrà dire felicemente riuscita; e quel giorno sarà segnato probabilmente dal fatto che saremo riusciti a dimenticarci, durante la visione, che si tratta di un film a colori, e l'avremo accolto con perfetta tranquillità d'animo, come una cosa naturale, alla quale ci siamo perfettamente abituati. Non è neanche difficile dire quale sarà l'argomento di questa sequenza: si tratterà di una scena di masse o, più probabilmente, di un paesaggio con una figura neutra in secondo piano. Allora proclameremo tutti che il film a colori è ormai una realtà concreta ed in quel preciso momento incomincerà il vero problema, il problema cinematografico, del film a colori. Finora, infatti, ci siamo sempre mossi solamente nel campo della tecnica, e quei risultati soddisfacenti (pochi) che sono stati raggiunti, non avevano nulla a che fare col cinematografo, ma erano semplici fotografie — immagini mobili di una lanterna magica eccezionalmente perfezionata. Il vero problema nasce in questo momento: quando dalla lanterna magica vogliamo passare al cinematografo.

L'urgenza di questo problema (uno scrittore sistematico lo chiamerebbe senz'altro il problema estetico del film a colori) l'abbiamo recentemente sentita per caso, guardando una serie di figurini disegnati per un film in costume: erano trenta o

quaranta disegni colorati di Titina Rota, con tutta la serie di costumi che Gaby Morlay, nella parte di Giuseppina Strepponi, indosserà nel film « Giuseppe Verdi ». Ora, guardando quei cartoni disposti secondo l'ordine di tempo, non potevamo trattenerci dall'ammirare la penetrazione psicologica della disegnatrice, la quale aveva già raccontato coi suoi lapis capricciosi gran parte della storia del personaggio. Ricordiamo a caso due costumi con i quali la Strepponi appare nel salotto della contessa Maffei: la prima volta, subito dopo il trionfo del « Nabucco », è la celebre cantante che ha portato alla fama il giovane e quasi sconosciuto maestro, è l'amante felice che fa pompa insieme dei suoi trionfi di artista e di donna. La seconda volta è semplicemente la moglie dell'uomo celebre, che sa vivere giudiziosamente nell'ombra. La prima è tutto uno sfarfallio di colori, di gale, di capricci; la seconda è una severa e preziosa sinfonia di colori bruni. Ricordiamo ancora il vestito che la moglie del maestro indossa per la prima rappresentazione della « Traviata » — un nuvolo di tulle e di trine, tutto in grigio, molto in stile con « Violetta », molto in stile con la « compagna del genio incompreso e fischiato ». Non potemmo trattenerci dal dire all'autrice dei disegni l'impressione che questi ci facevano, pensando che in realtà un buon costumista, come un buon scenografo (e per « buono », intendiamo semplicemente artista) fanno di già un notevole passo verso la realizzazione visiva del soggetto che a loro — sia pure colle in-

dicazioni che potrà dare il regista — quasi sempre arriva allo stato di nuda parola. Ma a questo punto si affacciò il problema cui abbiamo accennato da principio: il problema del colore. Poiché mentre ammiravamo quei disegni, non ci eravamo resi immediatamente conto che molta parte degli effetti psicologici erano raggiunti esclusivamente col colore. Colore che nella traduzione in bianco e nero si sarebbe risolto, sì, in un prezioso e quasi incalcolabile gioco di sfumature e di chiaroscuri; ma che in gran parte sarebbe anche andato perduto. Sarebbe andata perduta, cioè, la penetrazione psicologica, il dramma, la narrazione che avevamo trovato nella serie completa dei disegni. Fu così che ci mettemmo a parlare del film a colori, e che ci accorgemmo come la ricerca di questo particolare film, la quale interessa assai mediocrementemente i cineasti puri ed è quasi un puntiglio ed un'idea fissa dei tecnici, è invece sentita come una necessità, è seguita con nostalgia da coloro che forniscono al cinematografo tre quarti del materiale visivo che il regista ha poi la funzione di comporre nel quadro del film e cioè, come si è detto, costumisti e scenografi. È per questi che il film a colori incomincia coll'essere veramente un problema essenziale della propria espressione artistica. Perché finora essi, ed essi soli nel mondo cinematografico, hanno sentito il colore in funzione di dramma.

Naturalmente tutto questo non è affatto nuovo; è nuovo solamente in quanto si cerca di applicarlo

di un cinematografo. La luce psicologica è un problema che ha divertito o fatto ammirare tutti: è stato tentato negli ultimi quarant'anni. Grandi i successi di Max Reinhardt, derivavano dai fantastici effetti di atmosfera che egli riusciva a raggiungere coi suoi riflettori. Diremo anzi di più: se vent'anni fa il cinema muto aveva finalmente affrontato e risolto il problema, colorando le pellicole in modo da sostituire al fondamentale bianco e nero, un nero e rosso, nero e azzurro, nero e giallo. Ricordiamo gli effetti dell'incendio di Roma, della cavalleria romana che attraversava di carriera una campagna affogata in riflessi saturni: ricordiamo certe notti di luna, del più smagliante azzurro, certi verdi chiarissimi nei paesaggi assolati, certi caldi gialli negli interni di palazzi sontuosi. Roba che passò presto di moda, ma che forse vedremmo ritornare con soddisfazione, se usata parsimoniosamente (un bel'azzurro tenebroso, nella scena notturna di un film giallo, per esempio).

Ma il giorno in cui la tecnica del film a colori permetterà qualunque audacia - o piuttosto renderà indispensabile la perfezione di ogni più minuto particolare - per l'arte cinematografica incomincerà un periodo di crisi spirituale, in confronto della quale la crisi provocata dal sonoro, alle sue origini, sembrerà un episodio insignificante. È forse per questo che i cineasti puri, i registi e gli attori, ma soprattutto quella tenace compagine che è composta dagli appassionati, dai critici e dai teorici del cinema, sono tutti contrari al film a colori, come a suo tempo essi furono contrari al sonoro. Il «muto» aveva raggiunto oramai una perfezione tecnica che consentiva l'espressione artistica più pura; il sonoro, al suo sorgere, riportò il cinematografo in uno stadio primitivo, che turbava o addirittura distruggeva il godimento di ogni spettatore raffinato. Lo stesso avviene oggi col film a colori; solo che, mentre per il sonoro fu facile ritrovare la via verso un'espressione essenzialmente cinematografica, per il film a colori dovrà fatalmente succedere che col perfezionarsi della tecnica i problemi estetici, i problemi drammatici aumenteranno di numero e di importanza e, soprattutto, porteranno il cinematografo verso una zona dello spirito alla quale era rimasto finora estraneo, o quasi: quella della pittura.

Poiché gli effetti di bianco e nero, le composizioni di nature morte di cui si sono dilettrati finora, molto raramente, del resto, alcuni registi, appartengono, secondo noi, al campo della fotografia piuttosto che a quello della cinematografia: paesaggi, magari atmosfere e stati d'animo quali possono nascere da un paesaggio, impostazioni, dunque, di drammi (fotografia) ma non svolgimento e soluzione di drammi (cinematografo) ci avevano dato quei pochi raffinati. D'altra parte i pittori che, in qualità di costumisti o scenografi, avevano finora tentato di partecipare al cinematografo, li abbiamo veduti rimanere alle soglie del tempio in cui l'espressione artistica del cinema maturava, e perdere per di più il loro mezzo espressivo più potente, il colore.

Ma domani il colore sarà un mezzo espressivo messo in mano del regista, e con ciò si dischiuderanno le porte di un mondo ancora interamente da scoprire. La prima difficoltà, sarà quella dell'impiego pittorico del colore - e non è improbabile che la prima vera realizzazione artistica di un film a colori ce la potranno dare solamente pittori che si decidano a tentare le strade della regia; la seconda sarà quella della funzione drammatica del colore - ed allora un'opera artistica non potrà essere prodotta semplicemente da un pittore improvvisatosi regista o da un regista con una buona scuola pittorica; la nuova opera, completa, integra, potrà nascere solamente da una nuova generazione di registi, che abbiano origini ugualmente pittoriche e teatrali e cinematografiche - siamo insomma nel regno della pura profezia.

Non si può non pensare, arrivati a questo punto, ai limoni di Cézanne, quei limoni che non era possibile finire di dipingere, anche se la tela era ridotta a proporzioni sempre più minuscole. Poiché bastava un minimo spostamento della luce, ed il limone mutava completamente di colorazione e quindi di forma, e Cézanne era costretto a ridipingerlo di nuovo, sempre di nuovo. Ogni pennellata di colore era sostenuta da tutte le altre pennellate che la circondavano, il degradare delle sfumature era così delicato, che bastava che una sola pennellata variasse, sia pure minimamente, perché fosse necessario intonar le pennellate vicine - e così via, all'infinito.

Non basterà dunque creare, all'ingrosso, un bel quadro, coi colori bene impostati: è evidente che ad ogni movimento di un attore, l'equilibrio dei colori si spezzerà e dovrà essere ricomposto: ogni fotogramma rappresenterà un problema pittorico per sé stante. È in questo primo stadio che avranno la loro funzione i pittori-registi, o registi-pittori, di cui s'è detto.

Ma il cinematografo non ci deve dare solamente una serie di quadri: il cinematografo ci deve raccontare una storia, impostare, sviluppare, risolvere un dramma. Se ci ricordiamo dei quaranta disegni di Titina Rota che ci narravano la storia di Giuseppina Strepponi coi suoi costumi attillati o svolazzanti, cadenti o vaporosi, dai colori evanescenti, fondi, sgargianti, a seconda; e se il nesso fra questi vari disegni - il dramma di Giuseppina Strepponi - invece che immaginarlo come la delicata pittrice aveva saputo suggerircelo, lo vogliamo realizzare sullo schermo, ci occorrerà un trapasso

di elementi pittorici, un lavoro tale da spaventare la più ardita fantasia. Il colore ha un valore assoluto, che non si può confondere colla immagine visiva, così come la musica non si può confondere colle parole di un dialogo. Oggi quasi tutti i registi si servono della musica per colmare i vuoti del dialogo, per dare alla parola un doppio o triplo significato, il quale nasce unicamente da una suggestione. È questa, evidentemente, la funzione che è destinato ad avere anche il colore nel cinematografo.

Quel sistema ingenuo e primitivo, che era stato inventato vent'anni fa, di sostituire il bianco nelle pellicole con un colore fondamentale qualsiasi, andava molto bene d'accordo coi poveri pianoforti sintonati, colle orchestre di quattro strumenti che accompagnavano allora i film. Che cosa sono divenute quelle orchestre nel cinema sonoro di oggi? Un'uguale, ancora più profonda e più vasta trasformazione è destinato ad avere il bagno colorato di allora, nel film a colori di domani - sebbene la funzione non possa essere molto diversa, come principio.

Si può dedurre da tutto questo che il colore nel film sarà usato con molta parsimonia, colla stessa parsimonia con cui oggi si usa la musica? Via via che il pubblico si abituerà al colore ed i suoi gusti si raffineranno, il colore eserciterà necessariamente un effetto sempre più conturbante; la sua suggestione diverrà sempre più ricca e complessa; ma la sua funzione sarà indispensabile. Siamo persuasi tuttavia che tutto questo non succederà né domani né doman l'altro.

**ALBERTO SPAINI**



Olivia de Havilland in 'Le avventure di Robin Hood', film in technicolor della Warner Bros.



## SEDICI ANNI

Will Hays, l'autore di queste dichiarazioni, è chiamato lo zar del cinema americano. Egli qui espone le sue idee sui caratteri dello sviluppo dell'industria cinematografica degli Stati Uniti dal 1922, quando fu nominato presidente della "Motion Picture Producers & Distributors" e cominciò un controllo morale, più o meno elastico, della produzione. Si tratta di idee assai ottimistiche, in cui l'auto-regolazione dell'industria, cosciente delle proprie responsabilità di fronte allo Stato e al pubblico, è il tema fondamentale che ha per noi sapore d'attualità (ed in ogni caso di utile discussione) dopo i nuovi provvedimenti per la cinematografia italiana. Inoltre Hays afferma che nelle sale cinematografiche non c'è posto per la propaganda tendenziosa: purtroppo, però, film quali "The Spanish Earth" e quelli della serie "March of time" ci dicono che a tale principio in America si è ben lontani dall'essere fedeli.

SONO UN FANATICO del cinematografo. Amo i film come può amarli il più acceso dei giovani. Sedici anni di problemi e di realtà di questa complessa arte-industria non hanno punto diminuito il mio incurabile entusiasmo per essa.

Il cinematografo non è nato ricco: è nato povero, malsicuro, affidato al coraggio degli uomini. In un solo decennio, però, questa industria derelitta ha avuto uno sviluppo enorme ed è diventata uno dei più forti contribuenti della Nazione. Ora, l'ulteriore suo progresso - sociale, artistico, economico - è in relazione con questi fatti:

1. che sempre in maggior numero siano portati sullo schermo soggetti originali e che i produttori si rendano indipendenti da altre fonti di spunti, man mano che i nostri stabilimenti perfezionano la loro abilità nella nuova arte: il cinema sonoro. L'esperimento di unire suono e visione nello spettacolo cinematografico è cominciato soltanto ieri;
2. che nella produzione siano rese possibili decise economiche, dato che la qualità artistica, piuttosto che la prodigalità, contribuisce al successo di cassetta. Ciò non significa che l'industria manchi di coraggio per fare gli investimenti necessari a film di cartello;
3. che probabilmente le produzioni a successo aumenteranno nel futuro per la richiesta del ritorno dei classici dello schermo. Una tale evoluzione si avvicina man mano che l'industria supera quei limiti tecnici ed artistici che hanno segnato le prime produzioni del cinema sonoro;
4. che lo sviluppo del tirocinio artistico e tecnico assicuri un continuo afflusso di forze fresche tali da soddisfare sia alle esigenze artistiche del film che a quelle economiche dell'industria. Questo porterà un prolungamento della carriera artistica per le meno frequenti apparizioni sullo schermo, per il fatto che gli attori potranno essere riservati ai loro ruoli appropriati e che direttori e produttori avranno maggior respiro nella preparazione e nella lavorazione dei film.

L'industria cinematografica americana cominciò a mettere ordine in casa sua sedici anni fa.

E fu pronta a cooperare, ed ha cooperato, con la pubblica autorità,

cercando sempre di mantenere quelle giuste relazioni che una grande industria dovrebbe mantenere col proprio governo.

L'industria non era senza amare partigianerie e non senza confusione nella pratica del mercato. Ma, più di tutto, fu minacciata dalla mancanza di tradizioni e di regole che avrebbero dovuto segnare le pubbliche responsabilità di un'arte-industria la quale ha a che fare intimamente con la vita, il pensiero e lo svago di milioni di uomini, donne e fanciulli.

C'è un'inevitabile responsabilità in conseguenza dell'infinita estensione dell'influenza della nostra cinematografia. L'estensione misura la responsabilità. L'industria organizzata intraprese il suo lavoro di auto-regolazione con metodi tipicamente americani, cominciando a considerare e a stabilire alcuni principi basilari di responsabilità sociale. Le regole necessarie erano regole umane. Tanto i rapporti esterni col vasto numero dei clienti quanto i rapporti interni riguardanti l'industria stessa, fanno del cinematografo l'attività più impegnativa del mondo commerciale. Il prodotto da sottoporsi all'auto-regolazione non veniva da fattorie, campi o miniere. Il cinema è un fenomeno unico fra le industrie. Non c'era e non c'è analogia con gli usuali processi di manifattura, distribuzione e vendita. Arte, letteratura, ingegno, colori e suoni non si possono semplicemente mescolare in un recipiente perché ne escano fuori spettacoli belli e pronti come pasticcini. Ogni film è una nuova creazione e il suo elemento principale è l'uomo.

Alla luce di questi fatti la strada era tracciata. Noi ci sottoponemmo a due direttive fondamentali:

1. a consentire volontariamente e a rinforzare norme accettate circa il buon gusto e la moralità;
2. ad iniziare e a mantenere processi di pubblica educazione destinati ad incoraggiare il favore per film di più alto livello - ad alzare lo standard della richiesta quanto quello della produzione.

A questi principi abbiamo aderito e continueremo ad aderire.

Né fu la produzione l'unica fase di auto-regolazione contenuta nei nostri progetti. L'industria funziona non soltanto sotto un codice della produzione, ma anche sotto il codice della pubblicità. Subito dopo il problema del contenuto dei film sorge, infatti, quello di ciò che si dice di questi film nel lancio. Non possiamo sostenere un film, quantunque buono, che sia condannato quale nocivo e immorale dal carattere della sua pubblicità.

Al di sopra e al di fuori degli specifici argomenti dell'auto-regolazione ci sono questioni di ordine e di bene pubblico, al fine di evitare ciò che può eccitare, creare pregiudizi e risentimenti nei film prodotti per una platea di 80 milioni di uomini, donne e bambini solo negli Stati Uniti. La distinzione fra film che hanno una missione e altri che svolgono una propaganda tendenziosa può avvenire soltanto mediante il buon senso. Fra la funzione principale dello schermo, che è di divertire e ricreare il pubblico cui deve servire, e un più alto proposito dell'arte quale mezzo estetico, educativo e drammatico di primissima importanza, resta un certo spazio, ancora largamente inutilizzato, per lo svolgimento e la presentazione dei più grandi argomenti di vita, letteratura, musica e teatro. Ma non c'è posto nelle sale cinematografiche per una propaganda tendenziosa.

Non vorrei nemmeno abbozzare la storia di sedici anni di tentativi, errori e progressi; di un lavoro graduale verso una situazione che nella realizzazione e nei propositi permette una fede certa in una futura perfezione. Questa evoluzione è meglio rappresentata dai film che dalle parole.

Artisticamente, i film hanno sorpassato ogni limite sul cammino dell'arte stessa. C'era chi diceva che la mancanza di attrazione popolare avrebbe reso impossibile il cinema come arte e che l'arte non sarebbe stata conciliabile con la grande diffusione dello spettacolo. Si diceva ancora che il valore ricreativo di un'arte fondata sull'azione sarebbe stata distrutta dall'intrusione del suono. Si argomentava che lo schermo doveva essere commisurato al minimo comune denominatore dell'apprezzamento pubblico e che non avrebbe mai potuto avere importanza culturale o educativa.

Oggi, grandi opere letterarie, teatrali, storiche e biografiche, film che contengono la musica di grandi maestri, sono fra i maggiori successi. Parecchi dei più significativi film recenti sono dovuti all'intreccio, al dialogo o alla musica resi possibili dal suono. Pedagoghi di prim'ordine hanno scoperto che centinaia di cortometraggi prodotti dall'industria rappresentano un materiale eccezionalmente educativo se adattati alle esigenze della scuola.

Il progresso cinematografico è un risultato della collaborazione prestata all'industria dalle istituzioni educative, sociali e religiose. Lo sviluppo del senso critico, della selezione e dell'educazione ha allargato non ristretto le possibilità artistiche e drammatiche dello schermo; ha aumentato non diminuito l'affluenza degli spettatori.

Dalla meta raggiunta risulta il vero significato del deliberato cammino verso l'auto-regolazione. Si tratta di un cammino fatto insieme dalle due necessità di una qualità di produzione in costante miglioramento e di un livello di richiesta che sale nella stessa proporzione. Ciò significa un'industria costruita sopra una larga base di servizio pubblico e un'arte che può elevarsi ai più alti fini sociali.

**WILL HAYS**

# VILAINS IERI ED OGGI

SULLO SCHERMO incombe la bocca spalancata d'un fucile. Gli spettatori, ancora novellini, si coprono gli occhi istintivamente per lo spavento; c'è chi grida, chi s'alza per fuggire. È apparso il primo *vilain* del cinema: il bandito mascherato che spara contro la platea, nel vecchio ASSALTO AL TRENO di Porter (1903). Il primo, o almeno il primo che si ricordi, e che rechi, nel vestire trasandato (un po' da soldato, un po' da cavalierizzo), nei baffi incolti e nel cappello a tese larghe, i segni del ruolo, più tardi popolari come gli occhi azzurri cerchiati di nero delle «stelle» più amate e i capelli lucidi dei grandi «astri». A meno che non si vogliano scorgere i tratti del «villano» nei diavoli fumosi di Georges Méliès o nei nemici babbei dei comici più antichi e primitivi).

La figura rozza del bandito di Edwin Porter ispirerà le fantasie cinematografiche successive: per un pezzo vedremo l'eroe a cavallo galoppare con la fanciulla amata fra le braccia, inseguito dal fellone a capo di una banda irregolare e malvestita come lui. Poi un piccolo segno di evoluzione sarà dato dall'essere il *vilain* più marcato e necessario drammaticamente: non più soltanto minaccia livida a cavallo, bensì personaggio di opposizione, anima nera incaricata di una funzione risolutiva per le svolte più serrate di un racconto cinematografico. Mefistofele rusticano e comunque grossolano in continuo agguato nell'angolo buio di una stanza. Rammento una volta: Tom Mix legava il cavallo a un chiodo fuori della porta, entrava baldi e tranquillo nella casa di campagna in cui aveva nascosto, per proteggerla, la figlia di uno sceriffo ucciso dai banditi. Nella stanza male illuminata non si distingueva quasi nulla: ma nell'entrare il protagonista veniva fermato da un bianco sospetto, e dal luccichio improvviso di due occhi imploranti. Davanti a lui, imbavagliata, era la ragazza. E Tom non aveva più dubbi, quand'era decisamente avvertito da un rumore che non potevamo in alcun modo udire, e tuttavia chiaramente percepire «con gli occhi»: la porta si schiudeva lentamente («particolare» dal di fuori). Avveniva una rapidissima azione: Tom si volgeva improvvisamente, e puntava le sue due pistole... non a vanvera o per spavalderia: ma sul *vilain* ragomitolato in un canto, comparso quasi per sortilegio. Non solo: un calcio dell'eroe gettava lontano la rivoltella del malintenzionato, ma questi con un balzo felino gli si avvinghiava al collo. Un primo piano fremente ci mostrava il viso del nemico: bocca beffarda, lineamenti marcati, occhi fermi, baffi all'in giù. Sì, quel *vilain* nascosto e insidioso era Roy d'Arcy alle sue prime armi: armi avvelenate, come ognuno può notare. Ma Roy d'Arcy — il primo violento di cui gli spettatori abbiano rammentato il nome: con tutto il rovello che volere, ma con un certo senso di ammirazione — non s'accontenterà dei calzoni di pelle ricamati del West; lo vedremo indossare tutti i panni, inferire subdolamente nei luoghi più diversi. Si fa qui il nome di Roy d'Arcy per indicare il più rappresentativo a

un certo momento; ma mentre i primi *westerns* ingenui si succedevano senza posa, in Italia s'era affermato da un pezzo uno strano e speciale tipo di malvagio: l'*Apache* sfortunato e passionale, coinvolto suo malgrado in azioni crudeli e contro la legge. Un cattivo socializzante: e il suo problema sociale era crudo e continuamente in mostra, ed era davvero un problema. Il *vilain* americano è un portato delle avanzare pionieristiche disordinate e libere, e di un ambiente vasto e senza limiti; e «fa problema» in quanto quei banditi a cavallo, non si sa fino a che punto generosi e coraggiosi come talvolta il cinema ci ha voluto far credere, possono in qualche modo essere gli antenati dei moderni briganti in automobile di Chicago e di Kansas. Ma la polemica di quell'*apache* era più viva e toccante, in questi termini: «se io non avessi questi abiti e questi modi, se un altro mezzo mi avesse nutrito e allevato, non mi vedreste come mi vedete, travolto da un destino infelice, costretto tutti i giorni a coprimi il viso con una maschera nera e ad avventurarmi sovente sui tetti; e questa mia magrezza inquieta cedrebbe a una corporatura robusta e sana. Io sono perseguitato, non potrò mai raggiungere la retta via. E la società non mi aiuta, ma mi insegue senza pietà». Quell'uomo angosciato era Emilio Ghione, il quale aveva preso in prestito da certe storie romanzesche parigine i caratteri esteriori dell'*apache*, ma arricchendolo di questo dolore umano aveva saputo dare al romantico masnadiero caratteri vivamente italiani. Non italiani nel senso più fisico della parola: in Italia neanche a quei tempi erano comuni i sanguinari pentiti, e d'altronde le avventure di «Za la Mort» si svolgevano in luoghi non ben precisati, Cannes come Montecarlo, Parigi come Praga. Ma in un senso più impalpabile: in quanto è tipicamente italiano umanizzare anche il racconto e il personaggio più retorici e leggendari (si sa, nel senso delle leggende popolari nate d'accatto). *Vilain* certo era, il sinistro eroe dei TOPI GRIGI. E tuttavia non ci sarà mai una sua influenza diretta e precisa: anche se certi *gangsters* sofferenti ed espanti del cinema americano ce lo potranno ricordare, molti anni più tardi.

Il pubblico cinematografico, soprattutto nei tempi in cui il cinema parlava per segni — e quei segni formavano un alfabeto schietto e schematico, ma sufficiente a comporre un linguaggio molto espressivo — era infantile, le sue passioni erano primordiali. Una pietanza solo dolcemente condita non soddisfaceva il suo palato; come per l'appunto noi ragazzi non avremmo sì caldamente amato le storie di Salgari, se i *thugs* e i malevoli governatori non avessero ostacolate e rese perciò più emozionanti le vittorie degli amici dai nomi sonori. Era necessario, a quel pubblico, un contrasto, un inciampo a metà film, che obbligasse a fughe e a sofferenze i destinati dal cielo e dai produttori al bacio finale. Ma non si esigevano forze incorporate e astratte: ci volevano nemici concreti, che anche dalla platea fosse stato possibile guardare in faccia, e disapprovare

sapendo come e dove colpire. I *vilains*, antiche figure dell'arte, ripresi quasi per caso sullo schermo, divennero invece necessari al cinema americano come l'aria ai viventi. I felloni formavano una categoria poco variata, ma ben viva e riconoscibile. Una serie anche breve di attributi visivi bastava a far fremere le platee, dopo alcuni minuti di proiezione.

Nei primi tempi c'è solo il cattivo senza sfumature. Il mostro. Poi troveremo il cattivo sventurato e il generoso (impersonato per es. da attori come Conrad Veidt, Ernest Torrence, Wallace Beery, Lon Chaney, Werner Krauss, John Barrymore). Più tardi ancora vedremo anche il mostro incoscienze che fa il male spinto da forze a lui superiori: si pensi ai film di Karloff. Anche il «traditore» Mac Laglen opera ciecamente (nel TRADITORE, in SENZA PERDONO, in MAGNIFICO BRUTO).

Una parentesi meritano gli oppositori colossali degli sparuti eroi Charlot e Saltarello. Magri, piccoli, i due uomini cozzavano contro nemici terribili: omoni cocciuti, dai pugni enormi, senz'ombra d'intelligenza e di vivacità: così che non era raro, nei casi in cui gli inermi perseguitati riuscivano con una piroetta a scivolar dalle mani che li attanagliavano alla collottola, vederli vinti da una astuzia sublime. Era il dualismo Davide-Golia che si rinnovava. Keaton, più ignaro e distratto, capitava più facilmente sotto le grinfie dei potenti avversari. Poteva succedere di vederlo sorpreso improvvisamente, in una stanza scura dove di bianco c'era solo un orologio a muro, dall'intervento imprevisto di un figura con gli occhi incupiti da due dita di nero fumo e i baffoni messi a coprire orizzontalmente una grossa porzione di faccia. Il nemico entrava, afferrava la ragazza. Allora cominciava l'epica lotta. Charlot ha sempre saputo girare al largo con maggiore prestezza. Ricordate, nell'EMIGRANTE, le sue giravolte materiali e allegoriche attorno al gigantesco Carter de Haven, cameriere terribile. E in ACCIDENTI ALLE ROTELLE! il modo vivacissimo col quale, pattinando, fa cadere a più riprese l'eterno persecutore; o, in AL CAFONE, il punto esclamativo finale della lotta ad armi impari. L'ometto che schiva, si nasconde sotto i paralumi, e il pachiderma che lo insegue a capo basso e non lo afferra mai — rappresentato da quella porta scorrevole che incastra tra un battente e l'altro la ruvida testa del cattivo beffato. Poi Charlot affronta la lotta diretta solo quando è costretto da circostanze imprescindibili: nella STRADA DELLA PAURA c'è da conquistare una ragazza e la redenzione, in AL CAFONE bisogna non farsi riconoscere come l'evaso mingherlino di cui i giornali recano il ritratto. E i cattivi che combattono contro Buster sono, paragonati alle lievi fantasie dei due eroi straccioni, le forze brute della strada e della natura, la realtà empia e dura come un muro di travertino.

In città incontriamo in tempi recenti i *vilains* moderni, i *gangsters*. *Apaches* di nuovo conio, in un certo senso. I panni che erano trascurati e laceri cedono il posto a certi sigari costosi e alle cravatte sgargianti, i pugnali gelidi alle rumorose rivoltelle-mitragliatrici. Essi corrono

in automobili velocissime e lussuose. La simbologia scabra del film muto è stata sostituita dalla parola, almeno in massima parte: tuttavia è vero che una voce rauca la quale pronuncerà frasi taglienti e crudeli val bene a indicarci di quale risma sia l'uomo che la possiede. E abbiamo conosciuto *gangsters* di tutti i tipi: il violento cieco che al primo moto di ribellione non indugia un istante a inchiodare con la forchetta la mano dell'avversario (William Boyd ne *LE VIE DELLA CITTÀ*); o spara a bruciapelo, implacabile come il destino, sulla moglie che sta per svelare alla polizia il suo nascondiglio (Barton Mac Lane ne *LA PATTUGLIA DEI SENZA PAURA*). Ma c'è il sensuale crudo e impotente, capace di sevizare la donna che non può possedere: indimenticabile creazione del cupo scrittore Faulkner, rappresentata bene ma senza giungere alle estreme conseguenze della sua figura in *PERDIZIONE* (splendido attore Jack La Rue). O l'elegante capobanda educatissimo all'apparenza ma non meno torvo degli altri, anzi l'intelligenza e la sottigliezza ne acquiscono la nativa cattiveria (Paul Lukas ne *LE VIE DELLA CITTÀ*). Il giovane dal sorriso acre: Cesar Romero in molti film (*STERMINATELI SENZA PIETÀ*, *ULTIMA PARTITA* ecc.), Humphrey Bogart (*FORESTA PUTRIFICATA*, *LE CINQUE SCHIAVE*). La varietà dei tipi è inesauribile.

Ma l'ultimo grido della cattiveria è rappresentato dalla maniera agra e sinuosa di Basil Rathbone, che non è un fuorilegge né un teppista: ma solo un quacchero incapace di sfumature, che trasforma il senso morale in repugnante cecità e rigidità (*ANNA KARENINA*, *DAVIDE COPPERFIELD*), un orgoglioso tronfio e capace di molte bassezze (*DIENDO IL MIO AMORE*, *CAPITAN BLOOD*), e perfino un gentiluomo senza cuore che servendo da orbo bandiere quali l'onore e la dignità, non ha occhi per nessun'altra cosa al mondo (*GIULIETTA E ROMEO*, *ROBIN HOOD* con Errol Flynn). Il suo profilo acuminato, posato su quel collo diritto e sprezzante, i suoi sguardi lenti, i suoi movimenti eleganti e « distinti » fino all'esasperazione, servono mirabilmente allo scopo e sono pressoché inediti: se si pensa che un tempo (*L'ONESTÀ DELLA SIGNORA CHEYNEY* con Norma Shearer) l'attore adoprava quei mezzi per certe figure di amanti raffinati e gelosi, e oggi, avendoli stilizzati e corretti, li fa odiosi come sarebbe odioso il sapore di una vivanda a base di aceto e d'assenzio. Inediti, se non li si volesse per certi lati confrontare alla manierata compostezza del tedesco Gründgens e, meno, alla perfida finezza di Paul Lukas in *VIE DELLA CITTÀ*. Ma quella bocca esangue di nobile antico, quel corpo da efebo malcreosciuto, non possono appartenere che a Basil Rathbone, il *vilain* all'ultima moda, il *vilain* mondano e imperturbabile del 1938.

Infine: come mai non s'è parlato di Stroheim? Eppure i belli spiriti degli uffici pubblicità lo definirono un tempo « l'uomo che odierete con tutte le forze ». Il *vilain* per antonomasia, allora. Ma Stroheim era un grande artista, e non mi basta l'animo di confonderlo qui cogli altri manigoldi finti del cinema. Il lettore sensibile terrà conto di questo stato d'animo, e saprà figurarsi da sé (del resto rivedrà presto l'attore in *ALIBI* di Chenal) quel che altrimenti sarebbe stato opportuno dire.

**GIANNI PUCCINI**



Victor McLagien ('Il traditore') è un cattivo disgraziato, che le circostanze trascinano al male, operando sulla sua primitiva e cieca natura. Egli impietosisce gli spettatori, perché spesso i suoi malanni (grossi, irrimediabili) li combina a fin di bene. Poi, troppo tardi, si pente amaramente! (Foto R.K.O.-Radio)



Satira del "vilain", nel 'Millione' di René Clair. Secondo Clair il bandito della grande città abita in un retrobottega blindato, è circondato da misteriose macchine e da armi potenti, possiede un segretario occhialuto, comanda a suon di musica squadre di malandrini



Joseph Calleja, dopo avere svaligiato banche e rapito bambini, è stato acciuffato dalla polizia. Il cattivo è al sicuro: il pubblico respira. Ma l'osservatore attento potrà pronosticare: il "gangster" evaderà. Basta guardare la sua faccia ('Missione eroica'). (Foto M. G. M.)

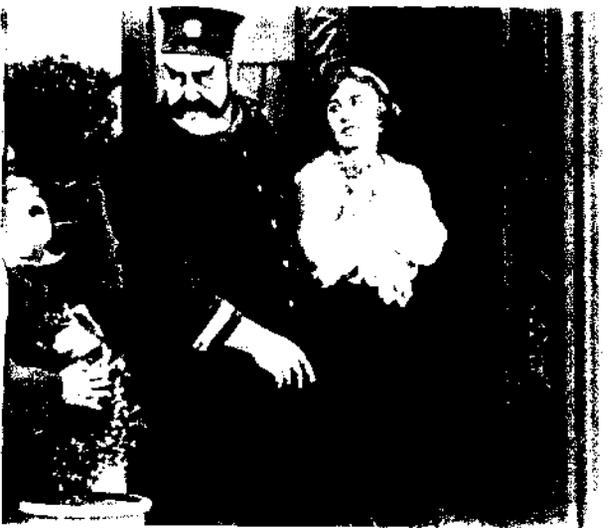


Il candido buon ragazzo è caduto sotto le grinfie del "picco "bullo" della periferia, ha attirato al tavolo verde col farlo vincere. Più tardi lo lascerà senza un soldo. Si i muscoli pronti a scattare, il cervello desto ('Her husband')

Carten de Haven. Il cissimo e sempre sc sua forza brutta sar



Humphrey Bogart, il scena. Ora la sua fig restano in ombra. L



Unico sempre presente e puntuale di Charlot, l'insidiatore tenace di Edna Purviance. Qui sembra sul punto di vincere. Ma la sconfigge la spirituale vivacità del debole ometto ('Il pompiere')



Peter Lorre, il famoso "mostro di Dusseldorf" del film 'M' di Fritz Lang, ha potuto sfruttare anche in America la sua untuosa cattiveria. Il suo occhio di pesce nasconde il più tagliente cinismo, le sue labbra molli minacciano bisacando. Si avrebbe ribrezzo a toccarlo con un dito. (Foto 20th Century-Fox)



Ecco i nostri! Il caratterista buono si trasforma, nelle ultime scene del film, in giustiziere. Il suo intervento era molto atteso: e nelle sale di terza visione i ragazzetti battono i piedi sul pavimento, entusiasti, mentre il fellone riceve una sacrosanta scarica di pugni ('La grande barriera'). (Foto Paramount)



Il "villain" più agghiacciante del cinema americano, è al centro di questa scena: attira su di sé tutta l'attenzione: anche i protagonisti Howard e Davis. Le esplosioni minacciose sono rapide e silenziose, e apportano sempre la morte ('La foresta pietrificata'). (Foto Warner)



Crudele, legnoso, gelido, Basil Rathbone è il "cattivo" più odiato del momento. Con i suoi pretesti rigidi egli tortura gli innocenti, e attraversa il cammino dei protagonisti. È l'incarnazione del quaccherismo: fanatico come un generale di Cromwell è capace, in nome del bene e della virtù, di qualunque misfatto ('David Copperfield'). (Foto M. G. M.)



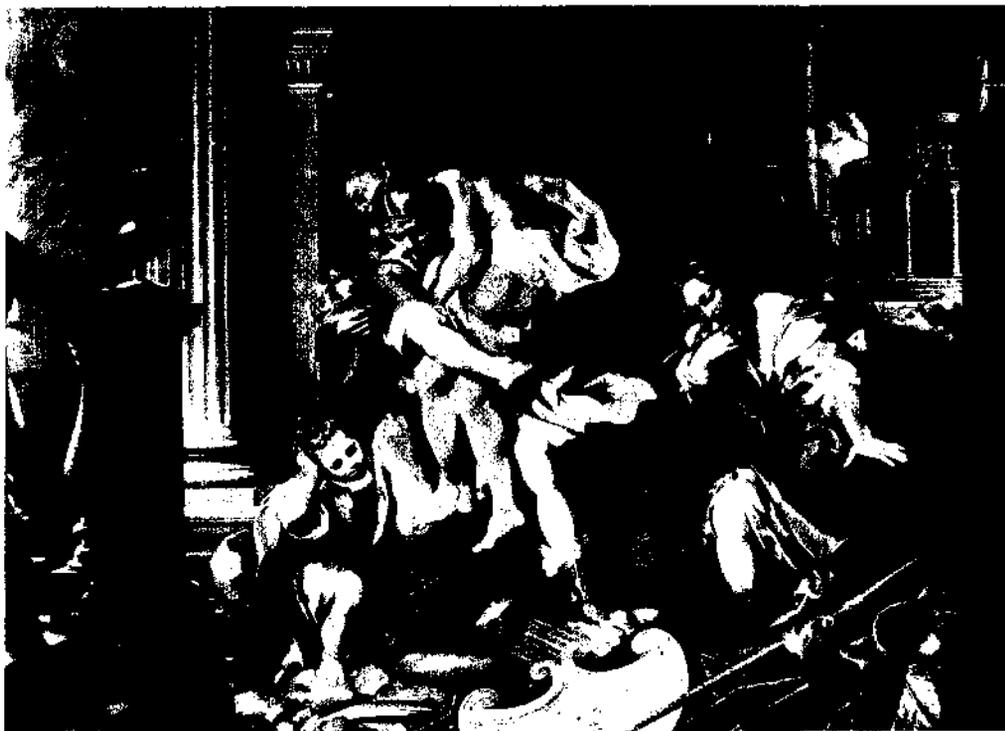
Il "villain" Ricardo Cortez, il giovane e comincia a sorvegliarlo: ('L'ultima partita'). (Foto Paramount)



Cesar Romero è un tipo di "villain" che finisce con l'attrarre su di sé molte simpatie della platea. Il suo sguardo mefistofelico cela sempre piani diabolici, e le sue mani li eseguono freddamente: ma il suo corpo longilineo è così esatto nei movimenti, e così affascinante è la sua dubbia eleganza ('L'ultima partita'). (Foto 20th Century-Fox)



Boris Karloff procede sulla strada del delitto senza potersi voltare indietro. Il cavallo che qui lo trascina a corsa pazza simboleggia il suo destino sinistro. Le sue spalle sono curve sotto il maleficio che agisce all'infuori della sua volontà ('Il mistero della camera nera'). (Foto Universal)



Baroccio: "La fuga di Enea da Troia" ("L'Eneide", Libro II; foto Alinari)

## "L'ENEIDE" SULLO SCHERMO

SOLTANTO i creatori di cartoni animati, in tutto il cinema attuale, sembrano possedere un'immaginazione capace di sollevarsi dal realismo che generalmente caratterizza i film normali. Forse soltanto costoro, consci dell'immensa libertà consentita dal loro mezzo rappresentativo, dimostrano di aver compreso i valori più schiettamente cinematografici, intesi ed ingenuamente espressi, agli albori del « *moulin à images* », da Georges Méliès e persi di vista in seguito - salvo qualche eccezione - dalla generalità degli autori e dei registi.

Ma come potrebbe il cinema togliersi dall'angustia e dal grigiore del realismo? Bisognerebbe ricorrere a fonti più ricche di fantasia, a certe opere di antichi poeti e scrittori, per esempio, ai quali l'immaginazione non faceva difetto. Dopo aver saccheggiato per tanti anni i romanzi di Vicki Baum e le commedie di gente anche da meno, si potrebbe con vantaggio, credo, ispirarsi qualche volta alle opere dell'Ariosto, di Ovidio e Virgilio.

\*\*\*

Ridurre per lo schermo qualche episodio de « L'Eneide », o tutto il poema, non sarebbe soltanto una buona trovata cinematografica, ma anche un mezzo per far partecipare le grandi masse popolari alla celebrazione del sommo cantore della stirpe e della missione universale di Roma. Il pericolo di vedere adulterata la poesia di Virgilio nella riduzione cinematografica mi sembra fuori luogo, poiché tale riduzione non dovrebbe - né potrebbe, del

resto - aver altro scopo oltre quello di far conoscere ed apprezzare alla folla la vastità della concezione, l'altezza dei caratteri, la grandiosità degli eventi che l'opera rievoca, il mirabile esercizio della fantasia del Poeta.

Può darsi che gli umanisti si scandalizzino, gelosi del Poeta e paurosi di vederlo offeso e diminuito dalla trasformazione della sua opera in una forma d'arte che non ha di certo l'altezza di quella di Calliope. Ma essi hanno sempre di che accontentare la loro gioia e il loro gusto nella lettura del poema e nell'aurea classicità del latino virgiliano, che purtroppo non è accessibile al popolo, il quale può trovare nella riduzione cinematografica del poema un'adeguata soddisfazione al proprio gusto

della storia antica e della mitologia. È probabile anche che i cineasti trovino a ridere della mia proposta. A questi consiglierò di leggere, o di rileggere, « L'Eneide ». Potranno farsi, così, una chiara idea delle qualità spettacolari del poema e del senso cinematografico del racconto (gli umanisti, mi perdonino!) che Virgilio ebbe più di diciannove secoli prima della scoperta dei fratelli Lumière. Difatti il Poeta narra gli avvenimenti con ordine rigoroso e perfetta chiarezza, precisando con cura ogni particolare capace di rendere meglio visibili agli occhi del lettore i diversi luoghi e momenti dell'azione e subito riconoscibile ciascun personaggio. Ma non basta: si direbbe che Virgilio - facendo muovere Dei ed Eroi all'aria aperta - fra l'Olimpo, le nubi e la terra, sui mari e lungo i fiumi, nei campi prodighi di messi o insanguinati dalla guerra - possedesse già il gusto schiettamente cinematografico dell'« esterno ».

Il poema, così com'è, rappresenta un perfetto canovaccio per un film di proporzioni grandiose. La fatica del riduttore non dovrebbe rivolgersi che all'eliminazione dei particolari superflui all'economia dell'opera cinematografica; fatica ben difficile, in ogni modo, dato il rispetto con cui la materia andrebbe trattata e la ricchezza infinita degli episodi.

C'è ne « L'Eneide » tutto quanto potrebbe commuovere il cuore della folla ed esaltarne nobilmente la fantasia: dramma individuale e tragedia collettiva, sentimenti elementari agitantisi in personaggi di alta statura morale, conflitti grandiosi di passioni e di forze divine ed umane in un clima di epopea.

In primo piano, nel film come nel poema, dovrebbe giganteggiare il dramma di Enea in cerca della terra promessagli da Apollo: « *Antiquam exquirite matrem* » (« Andate in cerca della madre antica »); l'affannoso peregrinare dell'Eroe dai lidi insanguinati di



Giulio Romano: "Laocöonte e i suoi figli aggrediti dai serpenti" ("L'Eneide", Libro II; foto Alinari)

Troia alla Tracia, da Delo a Creta, dalle Strofadi ad Azio, dalla Calabria alla Sicilia, da Cartagine ancora in Sicilia, da Cuma a Gaeta e finalmente alle fatali rive del Tevere. Qui Enea saluta il paese ove un giorno sorgerà Roma eterna, il cui destino gli fu rivelato dal padre presso il Lete. Ma i fati gli riserbano altre pene ed altre guerre, finché l'odio di Giunone contro i Troiani si placa e Turno, il grande nemico, cade colpito a morte.

Intorno alla figura di Enea dovrebbero muoversi gli altri personaggi vivissimi del poema: Didone ed Anna, Pallante e Lavinia, Amata, Turno e Camilla, Eurialo e Niso. Nel clangore dell'epopea il sacrificio di Didone, dopo l'abbandono di Enea e il lamento di Anna sulla sorella morente, porterebbero quella nota sentimentale e patetica — mi si perdoni l'espressione — di cui il cinema non può fare a meno; mentre la bellezza amazzonia di Camilla e la sua eroica morte rappresenterebbero ai nostri occhi — con la ferocezza, il disinteresse e il puro idealismo della vergine guerriera — l'altro aspetto della femminilità secondo il concetto romano, il necessario complemento della coscienza e del carattere muliebre.

Dall'Olimpo e dalle nubi, o in terra sotto false vesti, gli dèi del mito pagano torneranno ad apparire agli uomini di questo secolo, come nei tempi leggendari agli eroi, alle fanciulle e ai pastori.

\*\*\*

Mi sono preoccupato di placare le possibili ire degli umanisti; ho cercato anche di persuadere i cineasti, adagiati in una concezione contingente e limitata dell'umanità e della fantasia; ma non posso affrontare i problemi finanziari e tecnici che la realizzazione della mia proposta porrebbe. Mi limito soltanto a notare che nell'industria cinematografica si spende male tanto denaro, che talvolta potrebbe essere impiegato in qualche più ardua e degna fatica. Ciò che ho detto vale, sotto l'aspetto estetico, anche per le opere di molti altri poeti e scrittori: latini e greci, del Medio Evo e del Rinascimento. Ma — come ho accennato in principio — speciali ragioni consiglierebbero di volgarizzare «L'Eneide», portandola sullo schermo, oggi che la coscienza romana rivive in tutto il suo valore umano e civile nella rinnovata coscienza italiana e che le due storie, la nuova e l'antica, si riallacciano idealmente attraverso i secoli.

Perché «L'Eneide» è il poema nazionale di Roma, e quindi d'Italia, e perché questo poema rivendica l'origine italica dei fondatori di Lavinio, di Alba Longa e di Roma e la fatalità della missione universale ed eterna dell'Urbe.

VITTORIO CARDINALI

# FOTOGRAMMI

## Importanza delle nuvole.

In una pausa inquieta della sua regia, quando i dubbi sull'esito della propria fatica si fanno più tormentosi e la scarsa docilità degli attori induce alla tentazione di menar le mani, Luis Trenker, depresso il megafono nel quale imbuca i suoi comandi, deve aver volto un giorno gli occhi al Cielo, quasi ad invocare il dono di quella pazienza certissima che il dirigere richiede. È il Cielo, sempre prodigo, insieme alla rassegnazione, gli offre il protagonista ideale dei suoi film.

Da quel giorno storico ed ormai lontano, in ogni produzione di Trenker vi è un abbondante assortimento di nuvole di ogni qualità e formato: enormi nere e gonfie di tempesta, piccole candide e foriere di serenità; nuvolette dalla forma bizzarra (quasi un appunto tirato giù alla brava) che subito si dissolvono in mille bioccoli e scompaiono dopo aver recitato la loro partecina, nuvoloni importanti che, invece, dominano la scena, tragiche e mute, conscie dell'incarico pieno di responsabilità che il regista ha loro affidato. Certe nuvole di gran lusso sono di sua assoluta esclusività: vietata la riproduzione, anche parziale, senza citarne la fonte. I personaggi di Trenker, di fronte all'imponenza di questi fenomeni atmosferici, si fanno piccini piccini, ed hanno quasi l'aria di scusarsi per avere turbato con la loro presenza tutta quella bella festa di nuvole. Per lunghi minuti soltanto più il Cielo sconvolto da ondate furiose di vapori candidi o caliginosi, riempie gli occhi dello spettatore. Quando uno dei suoi film è finito abbiamo quasi l'impressione di essere reduci da una crociera stratosferica, e rimettendo il piede a terra siamo colti come da un senso di sollievo. I nomi e le fisionomie dei protagonisti li dimenticherebbero presto, ma le nuvole ci saranno familiari come agli aviatori.

Franca mente, i registi italiani dell'esordio — quei pionieri che hanno tentato di demarcar le bizze di Francesca Bertini ed inventato il «sex-appeal» avanti lettera di Pina Menicelli — erano più discreti. Le nuvole che puntualmente apparivano nei loro film avevano la precisa ed onesta funzione di rendere risuave il particolare stato d'animo dei personaggi. Per semplificare le cose, quei tecnici della commozione, avevano creato una specie di alfabeto Morse delle nuvole. Tutto calcolato. Quando il conflitto spirituale degli interpreti scoppiava in tutta la sua drammatica intensità, alla breve didascalia che lo illustrava («Le loro anime vennero travolte dalla bufera del destino») succedeva sullo schermo l'annuncabile cavalcata di nuvole grigiastre che aveva l'onorifico e delicato incarico di farci capire che i personaggi non scherzavano e che si trattava di faccenda veramente seria. Quattro nuvolette candide ed immobili come eche in uno stagno azzurro avevano invece il compito più sereno di commentare il lieto epilogo dell'intrigo.

Adesso Trenker, che ha sempre la testa e l'obiettivo fra le nuvole, ci dà l'impressione di esagerare. Spesso, invece di commuoverci e rapirci in un'estasi drammatica, ci ricorda soltanto che abbiamo dimenticato a casa l'ombrello.

## Opinioni minuscole.

I bambini, che tanto volentieri si assopiscono a teatro, cullati dall'altalena del dialogo, sono assolutamente svegli al cinematografo, dove il gioco sottile della battuta è sostituito quasi sempre dalla evidenza visuale dell'azione. Ai loro grandi occhi sgranati nell'oscurità il film deve apparire come un ricchissimo album di favole prodigiose. Accompa-gnato George O' Brien nella caccia al «terrore dell'Ovest», s'imbarcano con Wallace Beery sulla nave negriera, canticchiano con De Sica dolci ed ermetiche parole. E lentamente nei loro cervellini maturano opinioni; opinioni piccine piccine, ma fragranti di spontaneità, non ancora influenzate dalle correnti snobistiche che spesso avvelenano quelle dei bambini di cinquant'anni. Fra questi marmocchi che oggi investono i loro cospicui capitali nell'acquisto di un mezzo biglietto d'ingresso sono gli attori, i registi, ed eziandio i critici di domani. Ci siamo perciò divertiti a saggiarne le segrete predilezioni.

Una nostra grandissima amica di sette anni, alta novantasette centimetri, fa il tifo — per Ginger Rogers. Dice che deve essere davvero molto buona per avere quella brutta faccia di Fred Astaire. Attraverso la visione del film interpretati dai due ballerini si è formata una personalissima concezione dell'amore, che immagina seriamente come un susseguirsi di piroette sincopate. Con un amore adorabile noi escludo la possibilità di fare un giorno tutti quei salti con il cuginetto Pierino per il quale ha del tenero. Il suo fratellino, che ha nove anni, confessa invece di non capire — il fascino della Garbo. — Anche a papà — osserva dubbioso — piacciono quelle ciglia a spazzolino, quella voce... Ora mi sono fatto più coraggioso; ma due anni fa, quando l'udii la prima volta, la scambiai per quella del grosso lupo cattivo e mi rifugiai fra le braccia della mamma. Preferisce, senza esitazioni, la diva che confidenzialmente chiama Marlene, perché è una delle più belle figurine che ha trovato nel cioccolato della merenda. Per lui, il torbido «sex-appeal» della pallida tedesca si riduce saggiamente a un più modesto appello della gola... Bob Taylor non piace a nessuno dei nostri piccolissimi amici, ma è in compenso adorato da tutte le ragazzine. Una marmocchia ha visto il suo amore per Bob diminuire considerevolmente per via dei dispiaceri che in MARGHERITA GAY THIER Taylor procura alla Garbo. — Se non l'avesse trattata tanto male — diagnostica — alla fine non sarebbe morta. Scopriamo con stupore come i bambini dello schermo piacciono relativamente poco ai bambini della vita di tutti i giorni. Mariuccina, che ieri ha compiuto sette anni, ha visto svanire definitivamente la sua simpatia per Shirley Temple il giorno in cui, avendo mostrato, come la diva fa tanto spesso, la lingua al nonno, invece di incassare un milione di dollari, si buscò un ceffone sonoro e cantato. Il dinamico fascino di Gable esercita una notevole suggestione sul temperamento romantico di Pauletta. Ci giura che, fra dieci anni, il suo fidanzato — vorrà proprio con la faccia di Clark. E — poiché l'amore è cieco fin dalla più tenera infanzia — anche con le sue orecchie. Francesco, di anni nove, vorrebbe somigliare a Gary Cooper — quando uccide tutti gli indiani. Per mantenersi in allenamento requisisce tutte le penne di pollo disponibili nel raggio di un chilometro, elevando inoltre i bastoni delle scope al più dignitoso rango di frecce avvelenate. Ha già deciso: quando sarà più alto comprerà un cavallo e correrà a vedersela con gli Sioux. Nell'attesa, se la vede abbastanza brutta con sua madre che non apprezza per niente questi proponimenti.

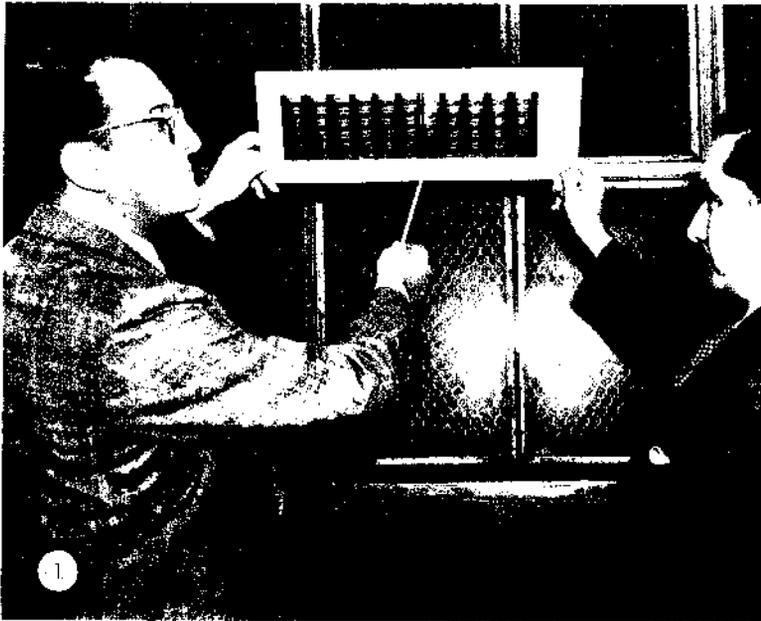
Quasi tutti i nostri piccoli amici si disinteressano totalmente alla fatalità di Greta, Marlene e Caterina per regalare il tesoro delle loro simpatie ai cavalli, al cane Buck e a Topolino. Ma fra pochi anni cambieranno opinione, ed avranno torto.

ANSELMO IONA



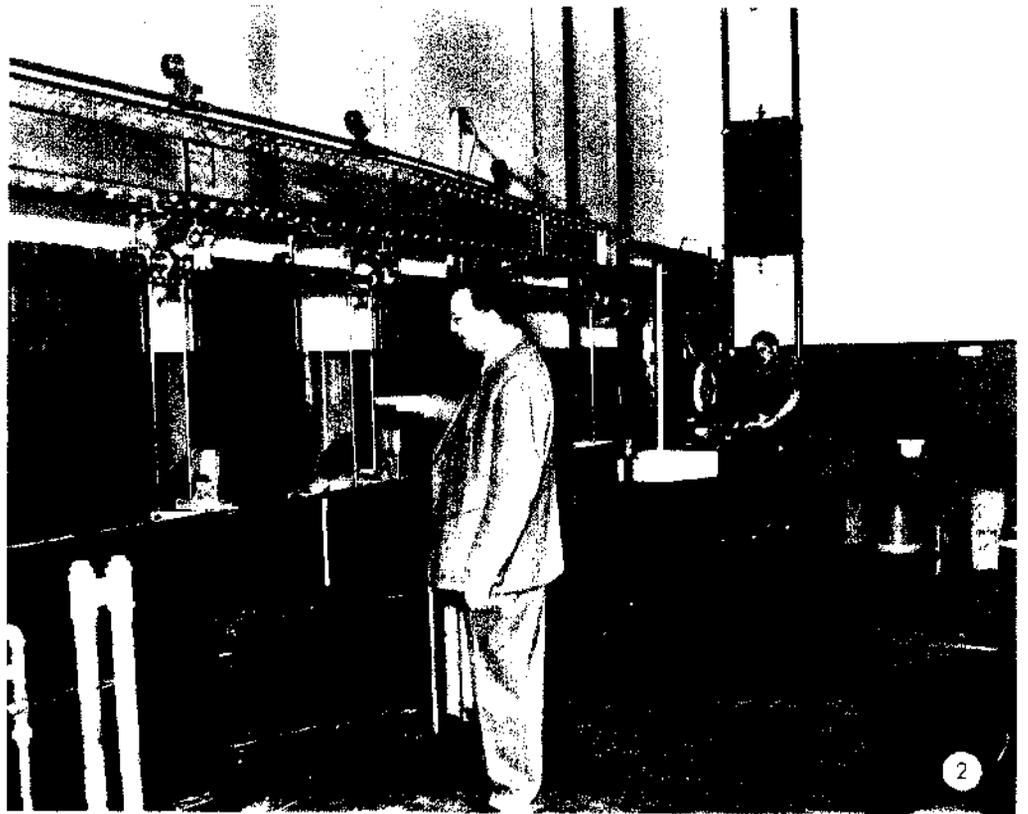
TENDE DA CAMPO  
MATERIALE PER ATTENDAMENTO

**Ettore Moretti**  
MILANO - FORO BONAPARTE, 12



## TORNANO GLI INCENDI AL VERMIGLIO?

Con gesto napoleonico, il signor J. M. Nickolaus indica sul campionario quale sarà la tinta di una determinata scena cinematografica (fig. 1). Potrebbe sembrare che egli sia un fautore degli ultimi sistemi a colori naturali; invece è un rinnovatore di metodi antichi. Ricordate certi incendi rossi dei vecchi film, certi boschi verdi e quei paesaggi estivi illuminati da un giallo canarino? Non poco contribuivano questi colori crudi al fascino dei vecchi film, e se ci contendiamo di tinte attenuate, più corrispondenti al gusto e allo stile fotografico attuali, gli effetti del viraggio possono adoperarsi anche oggi. Ecco perché ultimamente la M.G.M. si è decisa a creare un apposito reparto viraggi, il cui capo è appunto il signor Nickolaus. Mentre, con altro gesto espressivo, ci indica che le pellicole, con i loro telai, stanno per immergersi nelle sotterranee vasche di viraggio (2), egli ci spiega



la combinazione di due metodi diversi. Il *tin-tin* consiste nel dare al supporto di gelatina della pellicola un qualunque colore; in questo modo, tutta l'immagine finale risulterà, per es., di un verde uniforme. Il *toning* invece - chiamato da noi altri *viraggio* - è un processo chimico più delicato per cui l'immagine d'argento dell'emulsione viene tinta con una sostanza, generalmente una soluzione di uranio, acquistando così un colore marrone; risultano colorate però soltanto le parti più o meno annerite dell'immagine positiva mentre i bianchi rimangono chiari. È ovvio che con la combinazione dei due metodi si arriva a mescolanze piuttosto variate. Così, per es., nelle copie del film LA LUCCIOLA ci sono tutte le sfumature di marrone-rosa, marrone-arancio, marrone-arancio-blu, ecc., di cui l'ultima tinta è preferita per romantici esterni notturni...

Interrompiamo il signor Nickolaus, per confessargli che vedendo quel film non ci siamo accorti affatto di effetti del genere. Egli ci ricorda allora che per poter aggiungere la colonna sonora doppiata, le copie dei film americani che noi vediamo sono stampate in Italia, nel solito bianco e nero. Intanto, le pellicole tinte stanno per asciugarsi

(fig. 3) e ci siamo accorti, che in fondo, la grande macchina costruita per il nuovo reparto somiglia assai alle solite macchine di sviluppo. Soltanto che il procedimento non avviene al buio. Le copie sviluppate, fissate, risciacquate e asciugate arrivano nelle luminose sale del reparto viraggi. La soluzione di uranio in cui vengono immerse è, a intervalli regolari, «rinfrescata» con un po' di liquido concentrato. Il processo intero avviene in una unica macchina, da cui la copia finita esce (fig. 4) virata, tinta e asciugata.

La soluzione dell'uranio produce svariate sfumature, dal marrone grigio al marrone rosso, secondo la durata dell'immersione nel bagno e secondo la densità e i contrasti fotografici della pellicola. L'effetto ottenuto dipende quindi in parte anche dal lavoro dell'operatore, il quale infatti collabora strettamente col signor Nickolaus. Va detto infine che la tintura non modifica il rendimento della colonna sonora e che, come lo hanno dimostrato circa 500 copie della BUONA TERRA, trattate in questo modo, la durata delle pellicole non è diminuita ma invece aumentata, dato che ogni processo di mordenzatura rende le pellicole più resistenti.

CIAX

# CORRIERA DA HOLLYWOOD

Febbraio e marzo, conosciuti in California come mesi piovosi, sono considerati i più difficili per girare esterni cinematografici. Guai ad essere sorpresi dal cattivo tempo: il forzato riposo di attori, tecnici, comparse, provoca aumenti di migliaia e migliaia di dollari. In genere, quindi, a Hollywood, si cerca, in tale stagione, di rimanere tranquilli nei teatri di posa. Ma Walter Wanger, quest'anno, ha voluto ribellarsi alla schiavitù del tempo girando gli esterni del film *THE RIVER IS BLUE*, diretto da William Dieterle. Ha chiamato lo scenografo Alexander Toluboff per discutere con lui sui migliori paesaggi; poi si è deciso. Qualche resistenza si è avuta dagli esperti finanziari, i quali non hanno mancato di far rilevare il grande rischio dell'impresa. Walter Wanger ha mantenuto la sua decisione. E bisogna riconoscere che è stato fortunato a non incappare in disastrose giornate simili a quelle dell'inondazione. Soddisfatto per il buon risultato della sua decisione, Wanger ha dichiarato: « Fate i vostri piani di lavorazione abbastanza elastici in modo da permettere riprese in esterno negli intervalli fra i giorni piovosi. I cieli non sono mai tanto belli come dopo la pioggia; l'atmosfera non è mai tanto chiara come quando il sole appare dopo una tempesta. Non si può lasciar disperdere tanta bellezza ».

\*\*\*

Katharine Hepburn abbandona i ruoli drammatici? Ella infatti ha girato il film *BRINGING UP BABY* in cui appare assolutamente diversa. L'attrice, che è stata sempre premiata, a Hollywood come a Venezia, per il suo forte talento drammatico, ha voluto dare, dopo *FALCO SCENICO*, una dimostrazione della sua versatilità. Ma non ha insistito; ed eccola, in *HOLIDAY*, a fianco di Cary Grant e sotto la direzione di George Cukor, nuovamente in una parte drammatica. Il film è imperniato sul contrasto fra un padre, il quale non ha altra mira nella vita che quella di accumular denaro, e un figlio giunto alla conclusione che la ricchezza non è l'unica realtà e che bisogna prepararsi a fare qualche cosa di utile per il futuro. Abbiamo interrogato lo sceneggiatore di *HOLIDAY*, Sidney Buchman, intorno alla difficoltà di indagare sullo schermo simili contrasti psicologici. L'espone la particolare filosofia di un personaggio è la noce più dura che lo sceneggiatore abbia da schiacciare. Questo non significa che il dialogo sia facile; anzi, non è affatto facile. Ogni passaggio del discorso rappresenta un nuovo pro-



Katharine Hepburn in una sosta di lavorazione del film 'Bringing Up Baby' (R. K. O.)

blema per lo scrittore che cura il proprio lavoro. La spiegazione di un atteggiamento di natura filosofica è spesso complicata dal fatto di dover ricorrere a procedimenti artificiosi che debbono apparire, invece, naturali, come il soliloquio che usavano gli antichi drammaturghi, oggi generalmente abbandonato.

Altra difficoltà consiste nell'ingranare un contrasto di opinioni in modo che il punto di vista dei personaggi si capisca chiaramente, ma tenendo anche conto che nessuno fra gli spettatori ab-

bia l'impressione che siano messe in ridicolo le sue personali opinioni. Egualmente è necessario, in un contrasto, che il pubblico capisca subito quale sia la questione. Anche qui, però, bisogna stare attenti a non dare l'impressione che si tenga per un particolare punto di vista.

Ogni forma di opinione può dar luogo a controversie. Taluni argomenti sono possibili nelle prediche, negli articoli di fondo dei giornali, negli studi delle riviste serie; ma possono essere pericolosi a trattarsi sullo schermo, quantunque siano espressioni d'un personaggio irracale e non di persona realmente esistente ».

\*\*\*

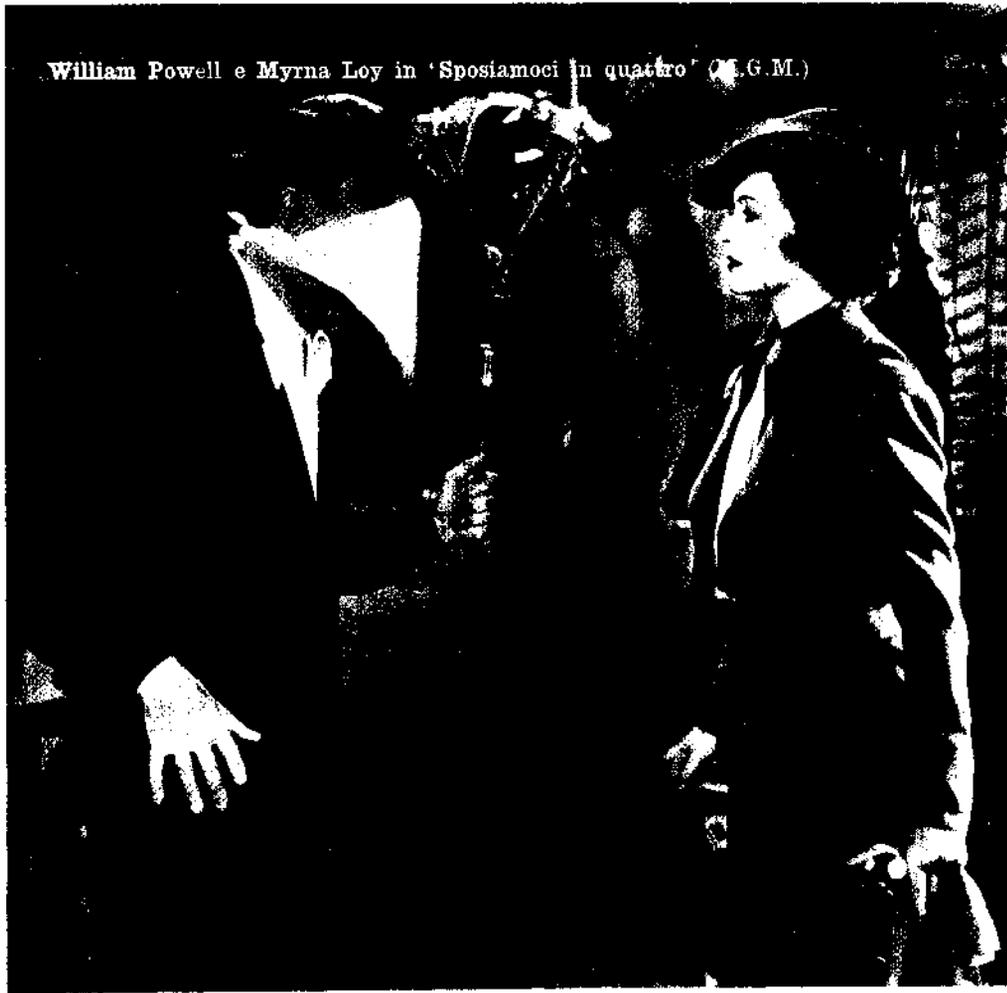
Dalton S. Raymond sta attualmente affermando a Hollywood una sua particolare professione: quella di esperto nei dialetti degli Stati del sud. Raymond, che ha studiato ingegneria, musica, architettura; che è stato aviatore e istruttore radiotelegrafista, poi cantante, costumista e scenografo, è finito a Hollywood nel 1936. Mervyn LeRoy, trovando in lui una profonda conoscenza del dialetto e dei costumi del sud, lo chiamò con sé, quale consulente, per il film *THEY WON'T FORGET*. Ora Raymond ha avuto la stessa funzione per *ISABELLA*, la cui azione si svolge in Louisiana nel 1850. Per tutto il periodo della lavorazione del film, egli non ha fatto che risolvere le più diverse questioni che gli venivano proposte dal regista William Wyler, dallo scenografo Robert Haas, da tutti gli altri che hanno partecipato alla produzione: costumisti, parrucchieri, truccatori, trovato, costruttori, fotografi, ecc. Raymond ha dovuto dunque risolvere centinaia di problemi, ma nessuno di questi è apparso tanto complesso come quello di dare un accento uniforme agli attori: Bette Davis ha, così, dovuto modificare la sua pronuncia della Nuova Inghilterra, George Brent la sua cadenza che risente dell'irlandese e Henry Fonda la sua cantilena del Middle-West...

IDA SIMMONS



Bette Davis e Henry Fonda nel film 'Isabella' (Warner Bros.)

# FILM DI QUESTI GIORNI



William Powell e Myrna Loy in 'Sposiamoci in quattro' (M.G.M.)

## SPOSIAMOCI IN QUATTRO

Dopo tante prove, possiamo mettere l'animo in pace: il cinema forse non riuscirà mai a descrivere con verità un pittore. Perché non confessarlo? Questo personaggio ci sta a cuore. È un personaggio che ci interessa per tanti lati, ed è incredibile come sia tanto difficile poterlo raffigurare. I gesti di un pittore al cavalletto, finora nessuno attore è riuscito a imitarli. Non parliamo della sua moralità, dei suoi gusti, dei suoi problemi che, stando ai modelli offerti dal cinema, sembrano i più sciocchi e rettorici che si possano immaginare. I pittori che appaiono sugli schermi americani hanno tanto di automobile, servitore, guardaroba mondano e bar. Il che potrebbe anche non dispiacere. Solamente, non si riesce a capire perché non siano provvisti anche di un abile segretario che lavori « sotto dettatura ». In fondo, sarebbe tanto più comodo. A vederli lavorare, quei poveri pittori sembrano fare un lavoro assolutamente superfluo e degradante per il loro genio, quasi siano stati costretti a sostituire un operaio specializzato, improvvisamente fuggito. Il mestiere, l'atto del dipingere, non li riguarda affatto, come se i quadri che ogni tanto accarezzano con le setole di un pennello appena acquistato e non ancora sporco di tinta, fossero dipinti da altri; da cattivi ma veri pittori. Così è in realtà. Recentemente abbiamo visto il pittore di VIVI, AMA E IMPARA, film diretto da George Fitzmaurice, e quello di REGINE DELLA NOTTE, diretto da Gordon Wiles. Sono forse i pittori più incredibili che abbiamo veduti sullo schermo.

Ed ora eccoci davanti a un terzo pittore nel film di Richard Thorpe: SPOSIAMOCI IN QUATTRO. Fortunatamente, il regista ha scongiurato William Powell a non prendere mai un pennello in mano. Infatti, questo attore, ormai popolarissimo e quasi divenuto stucchevole, ci farà vedere di saper fare ogni stravaganza, ma si guarderà bene dal commettere quella di dipingere. D'altra parte, lo stra-

no *bohémien* di questo commedia farsesca, non rappresenta che un pretesto sul quale si è costruito un giuoco di caratteri e di situazioni. Il film del resto è tratto da una commedia di Ferenc Molnár: *Un grande amore*.

Quello che della commedia è rimasto nel film di Richard Thorpe, pare si riduca solamente a un'ombra, ma in ogni modo si tratta di un film non sgradevolmente brillante. Esso « fa leva » su una coppia di attori ormai celebre come William Powell e Myrna Loy, l'uno sempre con quel suo sorriso paziente e ironico, l'altra con quella grazia e levità femminile in cui il pubblico crede ravvisare certi modi della donna virtuosa, innocente, pratica, casalinga e dignitosa della media borghesia americana. Certo,

dà scoprire un po' fastidioso quella lucentezza che ormai si ritrova quasi in ogni film americano, ove tutto appare immacolato come se gli ambienti, le persone, gli abiti che indossano i personaggi o gli oggetti che toccano riguardassero i grandi magazzini di vendita più che cose e ambienti in cui la vita umana ha lasciato qualche traccia.

Siamo quasi tentati di credere che ciò costituisca una specie di « marca di fabbrica » volontariamente acquisita secondo uno stile ormai noto. Tutto quello che cade nelle mani degli americani, da qualsiasi parte del mondo provenga, piglia automaticamente il carattere tipico degli Stati Uniti. La commedia di Molnár è stata trasformata in maniera da ricordare, più che lo stile dello scrittore ungherese, quello delle vecchie commedie. Soprattutto nello spassoso finale, chi non ricorda le torte di Mack Sennett che vanno sempre a colpire un bersaglio innocente improvvisamente sostituitosi a quello cui erano dirette? SPOSIAMOCI IN QUATTRO è un film dove si è cercato di portare su un piano moderno e realistico lo spirito e la fantasia comica delle vecchie false cinematografiche, ma il risultato del tentativo, sebbene notevole, lascia un po' incerto lo spettatore, che non riesce a trasferire la propria mente nell'aria della favola, anzi è di continuo sospinto a reagire secondo una logica naturalistica.

## E' NATA UNA STELLA

L'insuccesso del technicolor, nonostante i pochi film giunti da noi e girati con questo nuovo sistema, è ormai più che palese. Sarebbe interessante controllare i progressi del colore nel film, cominciando dalle prime « *études* » di Georges Méliès e terminando col film E' NATA UNA STELLA di William A. Wellman. Forse tali progressi non si limiterebbero che ad alcune trovate accessorie, piccoli particolari coi quali finora si è inutilmente tentato di arricchire una tecnica povera per natura e per arte. La trovata del SENTIERO DEL PINO SOLITARIO, ad esempio, che fu un film annunciato come il più progredito riguardo al colore, consisteva nel far vedere la spuma bianca degli spruzzi sollevati da un sasso che cadeva nell'acqua azzurra di un lago. Questo particolare del sasso lanciato in acqua da uno dei personaggi del film, si ripeteva infatti più volte, troppe volte, forse nel timore che l'effetto dovesse sfuggire allo spettatore. Non sfuggì certamente, ma sarebbe esagerato pretendere che tale effetto appagasse l'aspettazione del pubblico. Così, in E' NATA UNA STELLA, il particolare della lampadina che, dopo esserne stato evitato l'urto per tante volte, scoppia finalmente sulla fronte dell'attore disattento, ha avuto senz'altro successo dal punto di vista tecnico, ma è ben lontano dal farci pensare ad uno di quei piccoli progressi capaci di chiudere in sé il segreto di un possibile e reale miglioramento futuro del film a colori.

Se non ci inganniamo, tempo fa René Clair dichiarò che non si sarebbe più dedicato al cinematografo, genere d'arte che, secondo lui, avrebbe





Carole Lombard

già esaurito i propri mezzi espressivi e quindi la propria ragione d'essere come arte. Solamente, prima di lasciarlo per sempre, disse che si sarebbe preparato per poter fare un film a colori, che fra l'altro gli avrebbe dato la possibilità di scoprire se il colore poteva prolungare o salvare la vita, cioè la «durata», del cinematografo. Può ben darsi che Clair riesca a trovare una soluzione al problema del colore; certo è che per ora i tentativi che si son fatti da varie parti, non lasciano sperare nulla di buono. Da quando al mondo esiste la pittura, i tentativi di «imitare la natura» sono sempre stati d'attualità e sono sempre riapparsi sotto il nome di varie scuole, ma si è sempre finito col credere, a ragione, che la «realtà» del quadro ha altri fini ed è perciò assai diversa dalla «realtà» naturale. In sostanza, la natura non si è mai arresa ad una riproduzione perfettamente obbiettiva, ed è forse per questo che rappresenta tuttora il più impenetrabile degli enigmi, la più dolce, la più sorprendente o terribile delle meraviglie esistenti. Chi ha tentato di carpirne il segreto o di copiarla con l'esattezza con cui si copia uno strumento meccanico, è caduto sempre più in basso di chi si è accontentato di trarne soltanto ispirazione. Forse un giorno la pazienza e la diligenza degli uomini riusciranno a inventare un apparecchio prodigioso per cui la natura sarà ritratta tale e quale: bisognerà vedere, tuttavia, se potrà o come potrà reggere sullo schermo. Intanto restiamo al concreto, che per oggi è il film **NATA UNA STELLA**. Si tratta di un film in cui il colore, falso, povero, monotono come sempre, sta quale una «macchia» nella vita di un uomo. Non che sia un film eccezionale; ma William Wellman, fra gli altri meriti, ha anche quello di aver saputo dirigere Fredric March come forse nessuno se l'aspettava. È straordinario come questo attore, dopo tante esperienze generalmente mediocri e qualche volta addirittura pessime, sia apparso qui nella «forma» di un grande interprete, intelligente e misurato, senza i suoi soliti gesti rettorici e le sue occhiate ipocritamente sorprese. Di rado il tramonto, l'abbruttimento... e la fine di un uomo ci hanno fatto tanta pena come nel caso dell'attore Norman Maine, interpretato da Fredric March. Potrebbe anche essere strano che Fredric March non sia apparso un buon attore se non il giorno in cui ha dovuto raffigurare la decadenza di un ipotetico collega. Decadenza senza pietà da parte di un pubblico che lo aveva adorato; senza nemmeno un segno di umanità perfino nell'agente pubblicitario della sua casa cinematografica, che il giorno nel quale sarà debole, solo e malato lo insulterà volgarmente, stendendolo poi al suolo con un pugno, fra l'indifferenza degli astanti. Soltanto sua moglie, che rapidamente diventa

una stella, sarà capace di sacrificare la propria carriera e la propria ambizione pur di assistere il marito ormai completamente distrutto dall'alcool e dall'avvilimento. Ma egli preferirà darsi la morte piuttosto che strappare la moglie alla gloria o sopravvivere alla propria rovina. Questo l'intreccio del film, che non è per nulla un intreccio peregrino. Tuttavia il racconto ha un suo interesse abbastanza nuovo, che è quello di rappresentarci come può nascere una «stella» a Hollywood e di farci vedere il cattivo gusto e la volgarità del paese in cui si fabbricano i più bei film del mondo. Gli americani non hanno paura di nulla, neppure di svelarci i misteri d'una città e d'un mestiere che ormai sono entrati a far parte della mitologia contemporanea, almeno nella fantasia popolare. Dopo questo film, migliaia e migliaia di ragazzette bruttine e sentimentali come Janet Gaynor saranno incoraggiate a tentare le vie della gloria attraverso il cinematografo, e qualcuna, certo, vi riuscirà. In fondo non è poi tanto difficile riuscire: non si tratta che di entrare in un «ambiente», magari facendo la cameriera; subito l'attore più celebre si innamorerà di voi, vi accompagnerà al vostro alberguccio a bordo di una magnifica automobile, mentre il chiaro di luna californiano illuminerà la vostra fronte e i vostri riccioli. Al termine del viaggio la vostra carriera è fatta: il giorno dopo gli agenti di pubblicità racconteranno sui giornali il romanzo della vostra vita oscura e provinciale. Sembrano cose che succedono solo al cinematografo: invece...

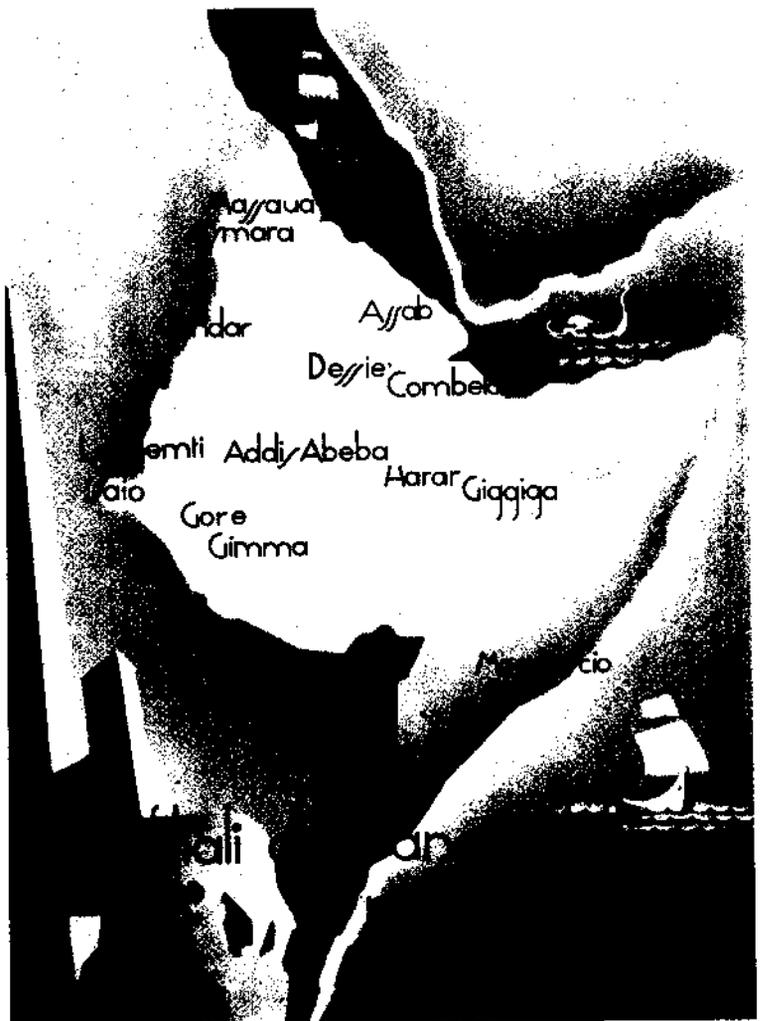
## LA MOGLIE BUGIARDA

È raro il caso di trovare, nella traduzione italiana, un film con un titolo così onesto e preciso, che desti una curiosità tanto insolita. **LA MOGLIE BUGIARDA**, film di Wesley Ruggles, è uno di quei titoli da commedia dell'arte, che subito fanno pensare alla satira sul costume, alla moralità, e mettono in movimento i sottili ingranaggi della mente. Ma in fondo, tale curiosità, al cinema dovremo cercarla nella figura e abilità degli interpreti, piuttosto che in quel che dicono. Al cinema, come si sa, è sempre nell'immagine che cogliamo l'espressione e il significato del racconto; e quello che non ci dirà il dialogo, necessariamente usuale, corrente e senza rilievo fantastico, ce lo diranno le figure dei personaggi col loro modo di presentarsi, di accennare e muoversi.

Così, appena in questo film Carole Lombard appare sullo schermo, non avrà bisogno di fare troppi discorsi per definire il personaggio che interpreta. Dopo pochi momenti, ci rendiamo conto che Carole Lombard, qui, è una simulatrice e una bugiarda. Darla ad intendere, per lei non è che un giuoco dell'immaginazione, simile a quello di inventare le situazioni e svolgere le scene dei suoi romanzi e racconti. Ed è un giuoco quasi innocente. Nonostante il suo viso ambiguo e ironico, i suoi gesti isterici, la sua aria di donna viziosa e perversa, si tratta tuttavia di una bugiarda a fin di bene, che tenta di aiutare un marito arido e mediocre, incapace di crearsi una «posizione». Fred MacMurray, con i suoi piccoli occhi di vetro e quei lineamenti rigidi e duri da manichino,

non da certo molto affidamento come avvocato. Ma sua moglie crede in lui e le sue bugie lo faranno diventare rapidamente un eroe del foro. Le frottole di questa donna sono così pronte, sicure, ingenuità, da assumere l'apparenza persuasiva della verità. L'arte di recitare con naturalezza è un vizio che in lei diventa un *physique du rôle*. Il marito è sempre in sospetto e dubita continuamente della sincerità della moglie; la moglie, infatti, finisce sempre col confessare, come una bambina astuta e sfacciata, ma semplice, le proprie bugie. Tuttavia le bugie le escono dalla bocca come il fiato, né può arrestarle: si tratta d'un istinto assai più forte d'ogni sua volontà. La sua volontà, magari, è quella di persuadere; ma come riuscire senza raccontare una frottole? La sua fantasia di scrittrice di novelle le ispira le finzioni più «naturali» nelle quali ella si getta senza incertezze, seguendo il caso improvviso. Ella riuscirà quindi, in un batter d'occhio, a far passare per pazzo suo marito, onde intimorire un creditore troppo esigente e petulante. Dove c'è lei, l'aria si carica immediatamente di menzogna, d'una menzogna così efficace che la verità divenuta subito sospetta. Coinvolta in un delitto che non ha commesso, questa strana donna tanto dinà e farà che infine non trova di meglio, per salvarsi, che confessare con una suprema gugia una colpa che non è sua. Fin qui, il film regge; poi precipita in un susseguirsi di scene senza importanza e significato, dove il nostro interesse e la nostra curiosità suscitate dal titolo naufragano miseramente. Così l'apparizione di un personaggio stravagante e maniaco, nel quale per un momento crediamo di trovare la soluzione e la morale del film, ci darà l'ultima delusione, sebbene attenuata dalla magnifica interpretazione che ne fa John Barrymore. Il film non esiste come racconto; esistono soltanto due personaggi: la moglie bugiarda e l'allegro maniaco che si crede un grande criminologo e assiste ai processi con aria di sovrana ironia. Ma sono due personaggi che non hanno trovato un'azione conclusiva e degna di loro.

**GINO VISENTINI**





# BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

CAPITALE L. 200.000.000 - RISERVE L. 12.000.000

## SEZIONI AUTONOME:

CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve . . . . . L. 86.000.000

CREDITO CINEMATOGRAFICO: capitale . . . . . „ 40.000.000

CREDITO ALBERGHIERO ( capitale . . . . . „ 50.000.000

( fondo di garanzia . . . . . „ 125.000.000

## TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

116 DIPENDENZE IN ITALIA E NELL'AFRICA ITALIANA  
CORRISPONDENTI IN TUTTA ITALIA ED ALL'ESTERO

# GALLERIA

## XLV - SYLVIA SIDNEY

(v. tavola a fianco)

SYLVIA SIDNEY è nata a New York poco più di venticinque anni fa, di padre romeno e madre russa: poveri e nostalgici emigranti. Il padre morì molto presto, e la bambina, fra tante disgrazie, ebbe la prima fortuna della sua vita: fu adottata da un ricco e buon vicino di casa, il vecchio scapolo dottor Sidney, bravo e famoso dentista. Nella bella casa del medico, la bambina era un po' sola e faceva giochi curiosi. Lì si poteva trovare molto spesso seduta in terra in una stanza, in mezzo a cianfrusaglie d'ogni sorta. Gli occhi chiarissimi osservavano con cura e a un tratto, lampeggiando, si fermavano su un oggetto. Le mani lo prendevano, e la bambina correva nella sua stanza, e si fermava davanti a uno specchio. Era una pelliccia vecchia, o un cappello con le piume, o una trina: obbedendo all'abito, Sylvia recitava (a soggetto o a memoria) brani di tragedia o di commedia. Prediligeva le scene in versi, e per trovarne rovistava con pazienza feroce la biblioteca del dottor Sidney. Il buon padre adottivo, d'accordo con la madre di Sylvia, riconobbe con sagacia la portata di una vocazione così irresistibile: e mandò la fanciulla in una scuola di recitazione. Essa aveva dodici anni, e già a tredici apparve su un teatrino della sua grande città recitando un poema drammatico. Un anno dopo - passò ancor più importante - fu ammessa alla più grande scuola teatrale d'America: la Theatre Guild School. Se la mamma e il dottore avevano ancora qualche dubbio sull'opportunità della loro decisione, durante il corso seguito con straordinaria diligenza da Sylvia (e soprattutto alla fine) furono tranquillizzati nel modo più assoluto. Sylvia ebbe la parte principale nella rappresentazione di fine d'anno alla scuola. E fu licenziata a pieni voti, e trovò subito una scrittura a Broadway. Immediato successo: la difficile strada s'apriva come un viale alberato e pieno di protettiva ombra. *The Challenge of Youth* fu il suo primo passo importante. In uno dei successivi, *Crime*, c'erano accanto a lei attori più tardi famosi nel cinema: Chester Morris, Kay Johnson, Jack La Rue, Douglass Montgomery. Malgrado il suo fisico di educanda diplomata troppo presto, la giovanissima attrice rivelò un temperamento maturo, sostanzioso e pieno di forza. Dopo una stagione quasi trionfale, fu scritturata da una compagnia per un giro fino a Denver. Il giro durò quattordici settimane, e il primo attore si chiamava Fredric March. Si parlava già da qualche anno di March, e in questa occasione si parlò molto anche della sua timida compagna di lavoro. Denver (Colorado) non è, relativamente, troppo lontano da Hollywood: e Hollywood s'accorse della rotondità e gentile figura di Sylvia Sidney. Tutta tremante, la ragazza debuttò con un breve ma intenso ruolo in un film di Lya de Putti e subito un altro, ancora più breve, in *THRU DIFFERENT EYES* (1929) con Warner Baxter e Mary Duncan. Tutt'altro che soddisfatta, restò qualche mese ad attendere. Silenzio da ogni parte. La distratta Babele del cinema s'era dimenticata di lei. Ed essa ritornò a New York, ai palcoscenici e ai pubblici e ai registi amici. Passarono altri due anni (1929-1931), e Sylvia Sidney divenne una vera attrice, perfettamente consapevole e nemmeno più tanto timida. Lavorò sotto la direzione di George Cukor, e accanto ad attori famosi. Intanto a Hollywood Clara Bow, prescelta per il ruolo di Nina nelle *VIE DELLA CITTÀ*, s'era ammalata. Mamoulian, che aveva lavorato con Sylvia a Broadway, si ricordò improvvisamente - lampo geniale! - della piccola attrice dal viso lievemente mongolico. Compresse immediatamente che il materiale plastico ch'essa poteva offrire era più ricco e inedito di quello facile di Clara Bow (probabilmente imposta dalla Casa). Il regista armeno non dormì sonni tranquilli fin-

ché non vide ai suoi ordini la ragazzetta giovane e apparentemente inesperta la quale, com'egli sapeva bene, nascondeva sotto panni modesti un corredo sontuoso da regina della scena. Vinse Mamoulian, e vinse Sylvia Sidney. Il film rivelò un nuovo regista e una nuova attrice di classe molto elevata. Non dimenticheremo facilmente il pianto e il riso di Nina, né l'ispirato lavoro di Mamoulian, lavoro ampio e sottile nello stesso tempo: da uomo di gusto, sensibilità ed esperienza. E com'egli seppe operare sulla recitazione di Sylvia Sidney! Ne usò un personaggio delicatissimo e realizzato in pieno. Ma in seguito, anche se forse non poté mai eguagliare lo stato di grazia di *VIE DELLA CITTÀ*, l'attrice non ci ha mai tradito. La donna è soave, piccola e sensibile: nella vita come nei film. La sua grazia è semplice e apparentemente forse un po' grigia, ma l'osservatore attento non potrà alla lunga non accorgersi della sua profonda e quasi primitiva femminilità. Basterebbe ricordare, a questo proposito, una brevissima scena del *PINO SOLITARIO*, anzi una sfumatura impercettibile in una scena. Essa è innamorata dell'ingegner Jack, ma Alfredo Tolliver la insegue per gioco, e si ferma per baciarla. Essa non vuole, e si stacca. Lui le dice: «Come sei bella!». Jenny s'indurisce un poco e poi, d'un tratto, sorride felice: «Davvero?». Ha pensato all'altro, naturalmente. E quel sorriso è d'una dolcezza e d'un'esattezza sconcertanti. Sapete: uno di quei sorrisi *suoi*, cogli occhi socchiusi e un'apparenza infantile su tutto il volto. Nella vita Sylvia non si è mai sposata. Ma negli ultimi due anni si è parlato spesso d'un suo probabile matrimonio col regista tedesco Fritz Lang, al quale sono legate le ultime cospicue fortune cinematografiche dell'interprete di *MADAMA BUTTERFLY*. Adatta così a uomini gravi e non più giovani, come a gentili adolescenti. I primi possono accarezzare con mani tranquille e tranquillizzate i suoi capelli imperturbabili e lisci. Gli altri possono correre sui prati con lei tenendola per mano e divertirsi a spettinarla. Amante ingenua e devota in tutti e due i casi, con un fondo di sensualità perfino travolgente che si rivela solo al buio e in segreto; e alla luce del giorno si nasconde inconsciamente e con decoro infinito. Attrice drammatica tra le più immediate e potenti e vere del cinematografo. Anche i più squisiti artifici del mestiere si trasformano in toccante semplicità di gesto e di parola. Attrice di sentimento (essa ha detto: «Mi sarebbe impossibile simulare uno stato d'animo che non sento»), ma non di solo sentimento. Essa conosce i rischi della sua stessa definizione, ma li sa sfuggire con maestria. Infatti è una delle attrici che abbiamo visto piangere di più sullo schermo: ma nessuno dei suoi scoppi di lacrime ci ha colpito sgradevolmente, con suono falso. Equilibrio e saggezza guidano il suo prontissimo ed espressivo cuore: e Sylvia Sidney, frenandosi e aprendosi con miracoloso e preciso alternarsi, riesce a non sbagliare mai.

FILM PRINCIPALI: LE VIE DELLA CITTÀ (*City Streets*, Paramount 1931) PRIGIONIERE (*Ladies of the Big House* idem 1932), STREET SCENE (United Artists 1932), UNA TRAGEDIA AMERICANA (*An American Tragedy*, Paramount 1932), MADAMA BUTTERFLY (*Madame Butterfly*, idem 1932), JENNIE (*Jennie Gerhardt*, idem 1933), FUGGIASCA (*Mary Burns, Fugitive*, idem 1935), IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO (*The Trail of the Lonesome Pine*, idem 1936), FURIA (*Fury*, M. G. M. 1936), A WOMAN ALONE (Gaumont British 1937), YOU ONLY LIVE ONCE (United Artists 1937), DEAD END (idem. 1937-38). PUCK

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE  
 NEGATIVA PER LA STAMPA  
 NEGATIVA PER I CINEMA  
 NEGATIVA PER I CINEMA  
 NEGATIVA EXTRA RAPIDA  
 NEGATIVA EXTRA RAPIDA

**ferrania**  
ferrania



(Paramount)

SYLVIA SIDNEY

# 1938-1939 Seconda stagione d'oro



## 30 GRANDI SPETTACOLI

### S U E Z

con Loretta Young, Tyrone Power, Annabella, George Arliss

Regia di ALLAN DWAN

### IL GIURAMENTO DEI 4

con Loretta Young, Richard Greene, George Sanders, C. Aubrey Smith

Regia di JOHN FORD

### ZOCCOLETTI OLANDESI

con Shirley Temple, Jean Hersholt, Louise Henry, Thomas Beck

Regia di ALLAN DWAN

### AVVENTURA IN RIVIERA

con Annabella, Paul Lukas, David Niven

Regia di HAROLD SCHUSTER

### L'INCENDIO DI CHICAGO

con Tyrone Power, Alice Faye, Don Ameche, Alice Brady

Regia di HENRY KING

### LA VALIGIA DEI 20 MILIONI

con Warner Oland, Virginia Field, Robert Kent, Keye Luke

Regia di EUGENE FORDE

### ADDIO PER SEMPRE

con Barbara Stanwyck, Cesar Romero

Regia di SIDNEY LANFIELD

### LA STELLA DEL NORD

con Sonja Henie, Don Ameche, Cesar Romero, Jean Hersholt

Regia di ROY DEL RUTH

### FOLLIE DEL GHIACCIO 1939

con Sonja Henie, Richard Greene, Cesar Romero, Ethel Merman

Regia di ROY DEL RUTH

### LE DONNE SON PERICOLOSE

con Myrna Loy

### IN CERCA DI FORTUNA

con Eddie Cantor

### DARÒ UN MILIONE

con Warner Baxter, Marjorie Weaver, Peter Lorre, Jean Hersholt

Regia di WALTER LANG

### ARRIVIAMO NOI!

con i Ritz Brothers, Marjorie Weaver, Tony Martin

Regia di DAVID BUTLER

### VECCHIA AMERICA

con Tyrone Power, Alice Faye, Don Ameche, Jack Haley

Regia di HENRY KING

### RONDINE SENZA NIDO

con Shirley Temple, Randolph Scott, Gloria Stuart, Jack Haley

Regia di ALLAN DWAN

### HO INCONTRATO L'AMORE

con Loretta Young, Joel McCrea, David Niven, Marjorie Weaver

Regia di WILLIAM SETTER

### I TRE MOSCHETTIERI

con i Ritz Brothers

### IL TESORO DI GENGIS KHAN

con Peter Lorre, Jayne Regan, Thomas Beck

Regia di NORMAN FOSTER

### IL GRAN SACERDOTE DI SIVA

con Peter Lore, Rochelle Hudson, Robert Kent

Regia di NORMAN FOSTER

### IL VASCELLO MALEDETTO

con Warner Baxter, Freddie Bartholomew, Arleen Whelan, John Carradine

Regia di ALFRED WERKER

### LA BARONESSA E IL MAGGIORDOMO

con Annabella, William Powell, Joseph Stephenson e Helen Westley

Regia di WALTER LANG

### IL MISTERO DELLE HAWAI

con Warner Oland e Keye Luke

### L'ESPLORATORE PERDUTO

con Loretta Young e Richard Greene

### LA SIGNORA DALLE SETTE PELLICCE

con Simone Simon, Robert Young, Don Ameche, Jean Dav's

Regia di ALLAN DWAN

### L'ULTIMA NAVE DA S H A N G H A I

con Dolores Del Rio, George Sanders, June Lang, Dick Baldwin

Regia di EUGENE FORDE

### SOTTO LA MASCHERA

con Claire Trevor, Donald Woods, Alan Dinehart

Regia di ALFRED WERKER

### LA SFIDA DI CHARLIE CHAN

con Warner Oland

### L'ISOLA DEGLI EMIGRANTI

con Don Ameche, John Barrymore, Jean Hersholt, Adolphe Menjou

Regia di GREGORY RATOFF

### LA VIA DELLE LUCI

con Shirley Temple, George Murphy, Jimmy Durante, Edna May Oliver

Regia di IRVING CUMMINGS

### IL QUANTO AVVELENATO

con Peter Lorre, Jayne Regan, Dick Baldwin, Keye Luke

Regia di JAMES TUNLING

# RADIOVISIONE



Una scena della 'Passione di Cristo' di Enrico Pea, come appare nella sala di trasmissione della EIAR di Roma. (Fra gli attori si notano Amedeo Nazzari, Alfredo De Sanctis, Amalia Piemontese)

## TRASMISSIONE DEL FILM?

PER QUALE ragione non si è ancora pensato a portare il microfono nelle sale cinematografiche e rendere così partecipi degli spettacoli gli ammalati, gli invalidi, i vecchi e tutti coloro che per impedimenti vari, non possono frequentare le sale di proiezione? Potrebbe apparire strano ed incomprendibile come non sia stata ancora attuata una iniziativa del genere, la quale, oltre che concorrere ad un'opera altamente umanitaria e sociale, renderebbe più variate ed interessanti le programmazioni della Radio. E si direbbe pure che nessuna difficoltà tecnica dovrebbe sussistere, visto che la Radio porta fino a casa di tutti l'esecuzione di spettacoli lirici, di operette e di commedie.

Ora è vero che le trasmissioni da sale pubbliche sono numerose, ma bisogna pure riconoscere che mentre per es. un concerto, spettacolo uditivo al cento per cento, risulta benissimo e quasi « purificato » dalla visione della sala, del pubblico, dei musicisti, l'opera lirica invece è già gravemente danneggiata dalla mancanza dell'azione visiva. Che cosa succederebbe nel caso della trasmissione di un film? Il Cinematografo, com'è noto, si esplica a traverso due manifestazioni esteriori: si vede e si sente. La Radio invece è limitata all'udito. Per questo fatto il Cinema ha grande facilità di esprimere l'azione esteriore di una trama, mentre la Radio, a tale scopo, si deve contentare di mezzi più o meno indiretti, quali la parola e i rumori.

Ed è appunto per questa ragione che il Cinema affatica meno il nostro cervello, che può funzionare per effetto della simultanea risultanza dei due sensi fra di loro collegati; mentre la Radio, invece, costringe ad un cerebrale ed inconsapevole lavoro di pensiero, che si esplica e si svolge senza che ce ne accorgiamo, e senza che noi si possa riuscire ad evitarlo.

La nostra immaginazione, infatti, cerca di sovrapporsi alla percezione uditiva, e costringe la nostra mente ad un lavoro di identificazione intesa a riconoscere ed a voler vedere quella persona che parla, recita, canta o suona alla Radio, così come siamo indotti a ricostruire col pensiero il teatro, la scena o l'ambiente in cui si svolge la musica, la conversazione o la recitazione che l'apparecchio ci riporta.

Abbiamo detto che nonostante ciò la trasmissione dal palcoscenico offre già molte difficoltà di comprensione, seppure tanto nel caso della commedia teatrale, quanto in quello dell'opera lirica, l'azione scenica è assolutamente sottomessa alla predominanza della parola, del canto, della musica.

Ma se l'azione scenica dell'opera lirica o della commedia fosse più variata e complessa, e se dovesse costringerci a spostamenti rapidi e continui del pensiero, noi finiremo col provare un senso di insopportabile ed inevitabile stanchezza.

Dopo quanto abbiamo detto più innanzi, sarà facile poter dedurre che una trasmissione meccanica di un film attraverso la radio non ne renderebbe mai la sostanza con sufficiente chiarezza ed efficacia, poiché il cinema diverrebbe invisibile, mentre noi saremmo costretti a far correre il nostro cervello a traverso tutte quelle circostanze di tempo e di luogo che nel film affiorano continuamente e rapidamente, per effetto delle sue stesse possibilità esplicative. Non avremmo ancora fatto in tempo a costruire ed a fissare una immagine che già la nostra mente dovrebbe, con rapida continuità di

sbalzi, spostarsi in altri ambienti, secondo le esigenze della trama che, nel film, può abbracciare e congiungere epoche differenti, continenti diversi, superando ogni ostacolo narrativo a traverso visioni fulminee, spesso retroattive, sempre nuove, talvolta ricavate da speciali inquadrature che si susseguono l'una dietro l'altra senza tregua e senza interruzione.

La particolarità del Cinema sta appunto in questo prodigioso intrecciarsi e susseguirsi di visioni che, nel loro complesso, formano e costituiscono l'azione cinematografica, la quale può vincere il tempo e lo spazio.

A traverso la Radio, questi prodigiosi effetti verrebbero a mancare totalmente, e la sola colonna sonora finirebbe col creare una indescrivibile confusione di idee e di immagini. È vero che tecnicamente la trasmissione sarebbe molto facile, giacché invece di dover trasportare il microfono sul palcoscenico, ambiente acusticamente poco adatto agli scopi della Radio, si potrebbe semplicemente trasmettere dalla stazione stessa la colonna sonora della pellicola. Ma a che cosa servirebbe l'audizione più nitida, se si trattasse di un frammento tolto da quell'organismo che vorrebbe essere il film parlato?

Qualche esperimento è già stato fatto valendosi della azione narrativa del « commentatore », che provvede in precedenza ad esporre la trama, intervenendo saltuariamente per descrivere quello che appare sullo schermo, ma i risultati sono stati di così scarso interesse che non hanno certo incoraggiato a persistere.

In siffatta guisa, il film diventava un racconto inframmezzato dai dialoghi degli attori, ed appariva come una specie di radioscena che distruggeva tutta la suggestione che volevasi ottenere e ricavare dal film. Diventava una azione che ciascuno di noi vedeva a modo suo.

In America, le grandi case produttrici ricavano dal film una specie di presentazione reclamistica, che si potrebbe considerare come una sintesi radiofonica del film stesso, perché in questi casi, infatti, la parte dialogata del film è rifatta secondo le leggi artistiche della radiocommedia e in modo che l'azione sia possibilmente spiegata dalle parole. Si tratta di esperimenti interessanti e spesso riusciti - da coltivarsi anche da noi - ma evidentemente non si tratta di trasmissione di film.

Per convincersi che una tale trasmissione meccanica non darebbe alcun risultato, basta fare un esperimento semplice. Si vada in un cinematografo e si assista alla proiezione di un film, tenendo gli occhi chiusi. Si avrà la stessa sensazione di averlo sentito per Radio. E certo non si avrà potuto capir niente!

G. M.



Quello che occorre per una trasmissione radiofonica: il copione, il cronometro, il violino e il cappello di Jeanette MacDonald (M. G. M.)

# I FILM DEL MESE IN CENSURA

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

## FRANCIA

**ARDIMENTO** (*La route Imperiale*). - Produzione: C.F.C. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Marcel l'Herbier. Soggetto di Marcel l'Herbier, da un romanzo inedito di Pierre Frondaie. Sceneggiatura di Marcel l'Herbier e Serge Veber. Commento musicale: F. Gaillard. Operatori: Kelber e Née. Interpreti principali: Kate von Nagy, Pierre Richard-Willm, Pierre Renuir, Annie Clairond. *Approvato* (1).

**LA GABBIA DELLA MORTE** (*Sons in Griffe*). - Produzione: Sigma. Distribuzione: E.N.I.C. Direttore di produzione: J. P. Frogerais. Regista: Christian Jaque. Soggetto di Gregory Ratoff. Sceneggiatura di Charles Spaak. Sceneggiatura di Albert Depondt. Commento musicale: John Ellsworth e Pierre Nicoll. Operatori: Willy. Interpreti principali: Constant Remy, Madeleine Ozery, José Noguero. *Approvato* (2).

**MOLLENARD**. - Produzione: C.C.C. Distribuzione: Europa Film. Regista: Gepp. Interpreti principali: Harry Baur, Gabrielle Dorziat, Albert Préjean, L. Piteoff. *Vietato il doppiaggio* (1).

**L'ASSASSINO DEL CORRIERE DI JONE** (*L'Affaire du Courrier de Lyon*).

Produzione: Les Films Agiman. Distribuzione: Astoria Film. Regista: Maurice Lehmann. Interpreti principali: Pierre Blanchard, Dita Parlo, Jacques Copeau.

*Vietato il doppiaggio* (1).

**MUSO D'AMORE** (*Coeur d'amour*). - Produzione: Raoul Ploquin. Distribuzione: Manenti. Regista: Jean Grenillon. Soggetto da un romanzo di A. Beucler. Interpreti principali: Jean Gabin, Mirelle Balin.

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

**NOTTE DI PRINCIPI** (*Nuits de Princesses*). - Produzione: J. N. Ermoloff. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: W. Strijewsky. Soggetto da un romanzo di J. Kessel. Interpreti principali: Kate von Nagy, Jean Murat, Fernand Fabre. *Vietato il doppiaggio* (1).

\* **MISTER FLOW**. - Produzione: D.C.C. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

## GERMANIA

**FANNY ESSLER**. Produzione: UFA. Distribuzione: E. N. I. C. Produttore: Max Pfeiffer. Regista: Paul Martin. Soggetto e sceneggiatura di Eva Liedmann e Paul Martin. Sceneggiatura: Otto Kerllbusch. Commento musicale: Kurt Schröder. Operatori: Armen-Tschir. In-



terpreti principali: Lihan Harvey, Willy Birgel, Rolf Wiechius.

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

**FASCINO DI BOHEME** (*Zauber der Boheme*). - Produzione: Intergloria Film. Distribuzione: Minerva Film. Regista: Geza v. Bolvary. Operatori: Franz Planer. Interpreti principali: Jan Kiewara, Marta Eggerth. *Approvato* (1).

\* **SETTE SCHIAFFI** (*Sieben Ohyfeigen*). - Produzione: U.F.A. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

## INGHILTERRA

**AMORE, SEMPRE AMORE** (*It's Love or Agony*). - Produzione: Gaumont British. Distribuzione: Fotovox. Regista: Victor Saville. Interpreti principali: Jessie Matthews, Robert Young. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**ORIENTE CONTRO OCCIDENTE** (*East Meets West*). - Produzione: Gaumont British. Distribuzione: Titanus Film. Regista: Herbert Mason. Interpreti principali: George Arliss, Lucie Mannheim. *Vietato il doppiaggio* (1).

**LA RANA** (*The Frog*). - Produzione: Herbert Wilcox. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Jack Raymond. Soggetto da un romanzo di E. Wallace. Interpreti principali: Gordon Harker, Jack Hawkins, Noah Beery. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**PAROLA DEL DIAVOLO** (*Talk of the Devil*). - Produzione: B.D.P. Distribuzione: Titanus Film. Regista: Carol Reed. Interpreti principali: Ricardo Cortez, Sally Eilers. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**IL MISTERO DI CAMBRIDGE** (*Bull-Dog Drummond at Bay*). - Pro-

duzione: A.B.P. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Norman Lee. Soggetto e sceneggiatura di James Parish e Patric Kirwan, da un romanzo di Sapper. Scenografo: John F. Mead. Operatori: Walter Harvey. Interpreti principali: John Lodge, Dorothy Mackail, Claud Allister. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

\* **IL CASTELLO DEL MISTERO** (*Ourselves Alone*). - Produzione: British. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

## STATI UNITI

**UN AMERICANO A OXFORD** (*A Turk at Oxford*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: Michael Balcon. Regista: Jack Conway. Soggetto originale di Leon Gordon, Sidney Gilliat e Michael Hagan. Sceneggiatura di Malcolm Stuart Boylan, Walter Ferris e George Oppenheimer. Scenografo: L. P. Williams. Commento musicale di Herbert Bath e Edward Ward. Montaggio: Charles Friend. Operatori: Harold Rosson. Interpreti principali: Robert Taylor, Lionel Barrymore, Maureen O' Sullivan, Vivien Leigh. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**MARIA WALEWSKA** (*Conquest*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore H. Hyman. Regista: Clarence Brown. Soggetto tratto dal romanzo *Pani Balezka* di Wacław Gaj-Siorowski. Sceneggiatura di Samuel Hoffenstein, Salka Viertel e S. N. Behrman. Scenografo: Cedric Gibbons. Commento musicale: Herbert Stothart. Montaggio: Tom Held. Operatori: Karl Freund. Interpreti principali: Greta Garbo, Charles Boyer, Reginald Owen, Henry Stephenson, Dame May Whitty. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**VIA DEL POSSESSO** (*Big Boy*). - Produzione e distribuzione:

per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI  
HENSEMBERGER**

M.G.M. Produttore: Frederick Stephani. Regista: William Thiele. Soggetto tratto dalla novella *A Matter of Pride* di William C. White. Scenografia: Cedric Gibbons. Commento musicale: William Axt. Montaggio: Conrad A. Nervig. Operatore: William Daniels. Interpreti principali: Frank Morgan, Florence Rice, John Beal, Janet Beecher. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

VIVA L'ALLEGRIA (*Everybody Sing*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. Produttore: Harry Rapf. Regista: Edwin L. Marin. Soggetto originale e sceneggiatura di Florence Ryerson e Edgar Allan Woolf. Scenografia: Cedric Gibbons. Commento musicale: William Axt. Montaggio: William S. Grey. Operatore: Joseph Ruttenberg. Interpreti principali: Allan Jones, Fanny Brice, Judy Garland, Reginald Owen, Billie Burke. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

PREFERISCO IL ROMANTICO (*The Talk Romance*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio E.I.A. Produttore: Everett Riskin. Regista: Edward H. Griffith. Soggetto di Stephen Morehouse Avery. Sceneggiatura di George Oppenheimer e Jane Murnin. Scenografo: Rabs Johnstone. Commento musicale diretto da Morris Stoloff. Operatore: Lucien Andriot. Interpreti principali: Grace Moore, Melvyn Douglas, Stuart Erwin, Helen Westley. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

LETTERA ANONIMA (*Super Sleuth*). - Produzione R.K.O. Distribuzione: Generalcam. Produttore: Edward Small. Regista: Ben Stoloff. Soggetto da una commedia di Harry Segall. Sceneggiatura di Gertrude Parcell e Ernest Pagano. Scenografo: Van Nest Polglase. Operatore: Joseph H. East. Interpreti principali: Jack O'Keefe, Ann Sothern, Eduardo Cianelli. *Approvato (1).*

ZOCCOLETTI OLANDESI (*Heidi*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Raymond Griffith. Regista: Allan Dwan. Soggetto da un romanzo di Johanna Spyri. Sceneggiatura di Walter Ferris e Julien Josephson. Scenografo: Thomas Little. Canzoni di Pollock e Mitchell. Montaggio: Allen McNeil. Operatore: Arthur Miller. Interpreti principali: Shirley Temple, Jean Hersholt, Arthur Treacher. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

SEMPRE LA MASCHERA (*Big Town Girl*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Milton Feld. Regista: Alfred Werker. Soggetto di Darrel Ware e Frances Whiting Reid. Sceneggiatura di Lou Breslow, John Patrick, Ellis e Helen Logan. Scenografie di Bernard Herzbrun e Lewis Creber. Commento musicale: Sidney Clare e Harry Akst. Montaggio: Hanson Fitch. Operatore: Lucien Andriot. Interpreti principali: Claire Trevor, Donald Woods, Alan Dinehart, Alan Baxter. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

AMBIZIONE (*Come and Get It*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. Regia di Howard Hawks e William Wyler. Interpreti principali: Edward Arnold, Frances Farmer, Joel McCrea, Mady Christians. *Approvato (1).*

LA GRANDE DIGA (*Boulder Dam*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. First National. Interpreti principali: Ross Alexander, Patricia Ellis. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

L'ULTIMA NAVE DA SHANGAI (*International Settlement*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Sol Wurtzel. Regista: Eugene Forde. Soggetto di Lynn Root e Frank Fenton. Sceneggiatura di Lou Breslow e John Patrick. Scenografia di Bernard Herzbrun e Albert Hoggsett. Canzoni di Sidney Clare e Harry Akst. Mon-

taggio: Nick De Maggio. Operatore: Lucien Andriot. Interpreti principali: Dolores Del Rio, George Sanders, June Lang, Dick Baldwin. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

L'UOMO UCCISO DUE VOLTE (*The Case of the Velvet Claws*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. First National. Regista: William Clemens. Interpreti principali: Warren William, Claire Dodd, Winifred Shaw. *Approvato (1).*

L'OTTAVA MOGLIE DI BARBARA (*Bluebeed's Eighth Wife*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Regista: Ernst Lubitsch. Interpreti principali: Gary Cooper, Claudette Colbert. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

STELLA DEL NORD (*Happy Landings*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Darryl Zanuck. Regista: Roy Del Ruth. Soggetto e sceneggiatura di Milton Sperling e Borgis Ingster. Scenografo: Thomas Little. Canzoni di Sam Pokrass e Jack Yellen. Montaggio: Louis Loeffler. Operatore: John Meseall. Interpreti principali: Sonja Henie, Don Ameche, Cesar Romero, Jean Hersholt. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

INFERNO NERO (*Draggerman Courage*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. First National. Regista: Louis King. Interpreti principali: Jean Muir, Barton McLane, Henry O'Neill. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

\* LA CAMERA DELLA MORTE (*She's Dangerous*). - Produzione: Universal. Distribuzione: I.C.I. *Approvato (2).*

\* DINAMITE DOPPIA (*Picture Snatchers*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. First National. *Approvato (2).*

\* È NATA UNA STELLA (*A Star Is Born*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. *Approvato (1).*

\* FIGLIA DI SHANGAI (*Daughter Of Shanghai*). - Produzione e distribuzione: Paramount. *Approvato (1).*

\* FUORI LEGGE DELL'ORIENTE (*Outlaws of the Orient*). - Produzione Columbia. Distribuzione: E.I.A. *Approvato (1).*

\* INFEDELTÀ (*Dodsworth*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. *Approvato (2).*

\* MIA MOGLIE CERCA MARITO (*Second Honeymoon*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato (1).*

\* LA MOGLIE BUGIARDA (*Confession - True Confession*). - Produzione e distribuzione: Paramount. *Approvato (1).*

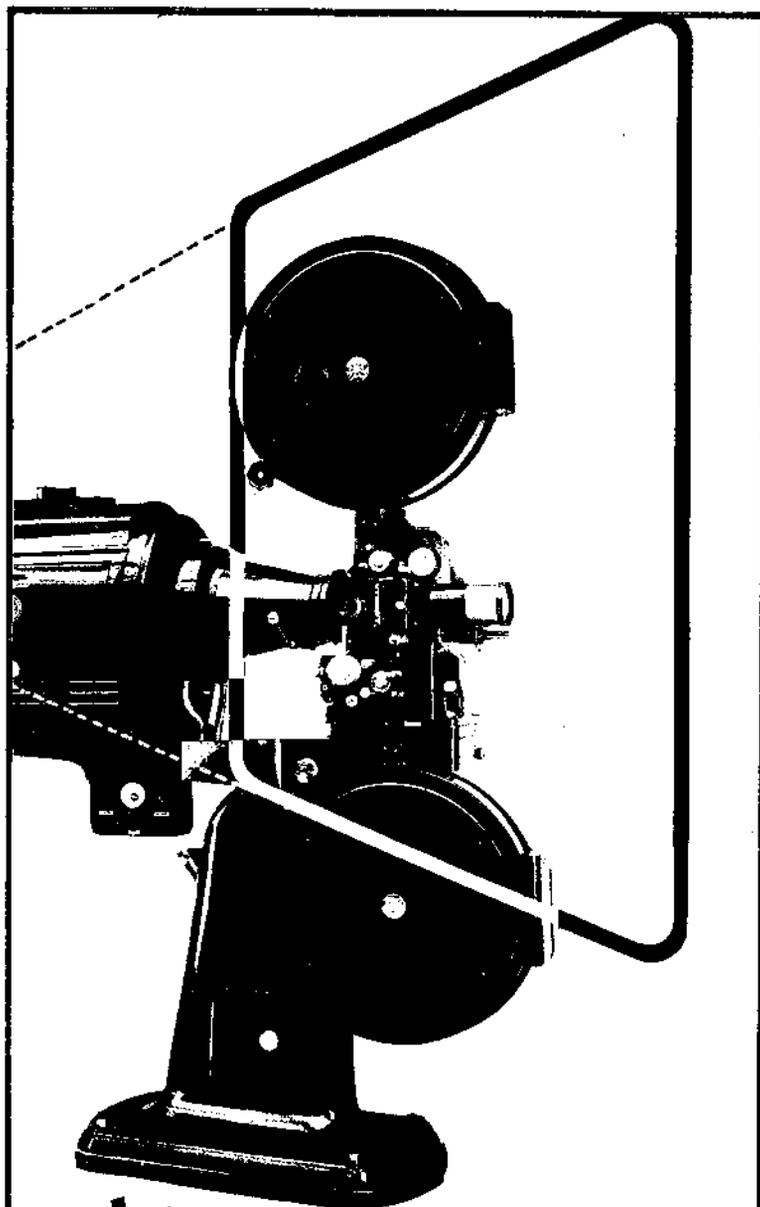
\* LA RIVINCITA DI TARZAN (*Tarzan Revenge*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato (1).*

\* TIGRE VERDE (*Think Fast Mr. Moto*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato (1).*

\* LA VITA A VENT'ANNI (*Blue and Gold*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Approvato (1).*

### SVIZZERA

SEPARAZIONE DELLE RAZZE (*The separation des races*). - Produzione: Mentor Film. Distribuzione: Era Film. Regista: D. Koisakoff. Interpreti principali: Dita Parlo, G. Vital. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*



*Volete*

risolvere i vostri problemi di verniciatura e coloritura per apparecchi cinematografici, apparecchi radio, sale cinematografiche, in modo veramente razionale ed economico?

## I Prodotti

DUCO • DULOX • TITANIA  
vi offrono tutte le possibilità.  
Tecnici specializzati sono a vostra disposizione per qualsiasi studio.



MARCHIO DEPOSITATO N. 45327

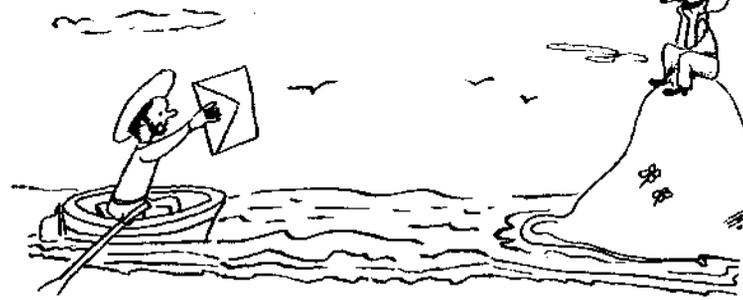
MARIA ELENA PASQUALE (Bologna). Il premio principale dell'Accademia di Arti e Scienze Cinematografiche americana, consiste in una statuetta di stile arcaico rappresentante un uomo nudo con una spada. Se la vuole vedere badi alla scena della premiazione di Janet Gaynor, che avviene proprio nell'aula magna di tale Accademia, nel film È NATA UNA STELLA, oppure osserva l'ultima scena di SPASTACI IN QUATTRO. La statuetta che cade in testa a William Powell è, per scherzo, quella dell'Accademia. L'incidente è quindi un premio segreto per la sua ottima interpretazione di un film in cui, come si vede anche troppo bene, agli attori non è venuto molto aiuto dal regista. Quello che fa Powell lo fa evidentemente da sé. - Il primo premio tecnico dell'Accademia lo ha avuto quest'anno l'Agfa, per due nuovi tipi di pellicola panoramica che con la loro maggiore sensibilità permettono un risparmio di luce elettrica, una minore diaframmazione e fotografie di alta qualità anche a illuminazione solare poco favorevole; inoltre, mantenendo invariata la finezza della grana, la nuova pellicola distrugge il dogma - dice l'Accademia - che la maggiore sensibilità di una emulsione conduca fatalmente una minore finezza della grana e quindi un minore potere dissolutivo e immagini più crude.

NELLO MARCHI (Siena). - Ci mandi quel soggetto e provvederemo noi a farlo avere alla persona interessata.

DUE SORELLE (Roma). La fotografia nel num. 40 che spiegava il significato delle singole inquadrature era presa da MONSIEUR BLACCAIRE e la coppia che si bacia in primo piano è Rodolfo Valentino e Bebe Daniels. L'elenco degli attori apparsi finora nella "Galleria" di Puck è il seguente: 2) Hepburn; 5) Annabella; 7) Muni; 9) Simone Simon; 11) Helm; 12) Jennings; 14) MacLaglen; 16) Shearer; 17) Neely; 18) Francis; 19) de Havilland;

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



20) Miranda; 21) Laughton; 22) Crawford; 23) Young; 24) Harlow; 25) John Barrymore; 26) Stanwyck; 27) Hopkins; 28) MacDonald; 29) Flynn; 30) Davis; 31) Loy; 32) Astaire-Rogers; 33) Rainer; 34) Colman; 35) Norris; 36) Arthur; 37) Culbert; 38) Gary Cooper; 39) Dunne; 40) del Rio; 41) de Sica; 42) Lombard; 43) Bennett; 44) Temple. (Le cifre corrispondono, come la più intelligente delle due sorelle ha capito subito, ai numeri dei relativi fascicoli di Cinema). Sì, si possono avere ancora numeri arretrati. Basta mandare due lire alla nostra amministrazione. Il film GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO non è un semplice errore di stampa sebbene, forse, poco di più. Si tratta di una farsa il cui titolo rappresenta una parodia di quello del noto romanzo storico di Bulwer, soggetto dell'omonimo film americano che abbiamo visto poco fa.

TATONE (Milano). - Se Lei è veramente un assiduo lettore di Cinema mi debbo offendere che Lei legga con così poca attenzione la mia rubrica, in cui

quasi ogni volta parlo del Centro sperimentale di Cinematografia (Roma, via Foligno, 40). Oppure forse Lei non sapeva che il Centro prepara anche registi.

G. L. (Mantova). - Non sappiamo ancora quale sarà la trama del nostro. Non ci saranno, però, come avevo sperato io e forse anche Lei, scene "dal vero" girate a Mantova negli ambienti storici. Non abbiamo ancora capito quali siano le vere armi con cui potremmo vincere gli americani.

GINO DELLA GANCIA (Taranto). - Pubblico, tale quale, il Suo soggetto, dedicato alla gioventù seria e modesta e che dovrebbe significare il trionfo sulla vecchiaia guardinga e dilidente, prodiga di savì consigli e avversa a ogni rinnovamento. Eccolo: Un giovane, di carattere timido, dotato di molta fantasia ed ampia conoscenza di pittura, si trova a Roma, sovvenzionato da una buona zia, lontana, (la sola a riconoscerli molto talenti), allo scopo di fare degli studi sulla sceneggiatura e

truccatura cinematografica. I fratelli, che ignorano le sue idee, sanno che si prepara per conseguire una laurea. Gli è amico carissimo uno studente, prossimo a laurearsi, abitante nella stessa camera, allegro e spensierato. Altra sua conoscenza più interessante è una fanciulla che aveva sottratta alle insidie di un vecchio libertino e riportata a casa, in una vicina città, donde era fuggita per fare del Cinema. Presso la famiglia di lei, egli si era addossata la responsabilità delle parecchie ore di assenza della figlia, spacciandosi per fidanzato. Da questa avventura gli nacque l'idea di realizzare un film di rivista. Alla fine dell'anno scolastico i due amici, per celebrare la promozione, vanno a divertirsi in campagna. In quest'occasione egli salvava una celebre attrice, che montava un cavallo lanciato a pazzia corsa, rimanendone ferito. Fra loro due presto germogliò simpatia, spesso interrotta dall'intervento dell'amica, allieva presso il Centro Sperimentale col permesso dell'austero padre. Le due donne, in modo diverso, s'interessano per l'accettazione del progetto riguardante il film. Chianato a presentare i bozzetti ed il programma, sulle prime egli incontra opposizione e diffidenza presso la Commissione esaminatrice, ma riesce a rassicurarla. Inizia il lavoro con l'attezzatura architettonica semplice, ma piena di magnifici effetti alla luce dei riflettori; passa poi alla selezione degli artisti, tutti elementi nuovi e giovani; quindi dirige il film. Nell'effettuazione di quest'opera, a sua insaputa, era stato soccorso pecuniariamente dall'attrice, stimolata più dalla brama di maggiore gloria che dall'amore; mentre l'allieva si era predigata in mille cure nei momenti di avvilimento infondendogli sempre coraggio e l'aveva assistito indefessamente, insieme all'amico, nella lotta, scatenatagli principalmente dal vecchio scenarista. Potrei aggiungere alcuni savì consigli - ma me ne astengo per il timore che Lei mi consideri un vecchio.

# GIUSEPPE VERDI



Regista: **GARMINE GALLONE**

Interpreti: **Fosco Giachetti**  
**Gaby Morlay**  
**Maria Cebotari**  
**Beniamino Gigli**  
**Camillo Pilotto**  
**Germana Paolieri**  
**Lamberto Picasso**

Produzione:  
**GRANDI FILM STORICI S.A.I.**

Esclusivita' **E.N.T.C.**

**IMPROVVISO AMMIRATORE (Pesaro).** - Il Nostro non fornisce gli indirizzi nemmeno di attori poco suscettibili di ricevere lettere d'amore da ammiratori novizi o vecchi, e quindi nemmeno quello di Freddie Bartholomew. È un suo *specien* che La prego di sopportare con spirito di comprensione.

**GIANANTONIO VIO BONATO (Padova).** - Ha ragione. Si tratta di una svista. Grazie degli auguri.

Prof. **SALVATOR B. (Udine).** - Purtroppo, la Sua proposta di pubblicare in forma di libro le sceneggiature non è brevettabile. E nemmeno risolverebbe il problema da Lei giustamente rilevato, ossia dello scarso valore artistico dei dialoghi. Siamo d'accordo che i dialoghi, una volta che ci sono, dovrebbero essere scritti da artisti; ma per giudicarli basta sentirli recitati - non occorre la stampa. Ogni tanto sono state pubblicate delle sceneggiature, ma a solo uso degli specialisti, e questo non per paura della critica ma per la stessa ragione per cui il pubblico si interessa magari di un bell'edificio ma poco del progetto disegnato dall'architetto. Quanto più alta è la qualità di un film, tanto meno comprensibile ne sarebbe la sceneggiatura per il grande pubblico: giacché la sceneggiatura non è un'opera letteraria, bensì un'insieme di note quasi stenografiche, destinato a fissare e a spiegare le immagini da realizzarsi.

**ARMODIO, ARISTOGITONE e CO. (Milano).** - Grazie dei disegni e anche delle tante osservazioni, le quali, essendo più sfoghi che domande, non richiedono risposta, se ho ben capito. Grazie anche dei baci per i bimbi. Sì, ne ho. Invece di «Capo di buona speranza» essi dicono: «Caporanza».

**LO STUDENTE OMEGA (Taranto).** - All'Accademia di Belle Arti vi sono due corsi successivi. Il primo è il cosiddetto Liceo artistico (durata 4 anni) nel quale si è ammessi con licenza di scuola media inferiore (per es. 3° ginnasio o 3° tecnica), sostenendo le apposite prove artistiche (disegno ecc.). Il secondo corso, al quale si è ammessi provenendo dal Liceo artistico o con licenza di scuole medie superiori - e in questo caso precede sempre un esame artistico - consta di 3 anni di pittura, scultura o decorazione o di 5 anni di architettura. Al termine dei corsi viene rilasciato un diploma che dà diritto al titolo di Professore dando un esame di abilitazione all'insegnamento. (Ma stiamo parlando di cinematografo? Mi pare di no.) Il film disegnato su «Pinochio» è andato a monte. Ora sembra che lo faccia Disney. - Una bella storia del costume è, se ricordo bene, quella tedesca di Max von Boehn.

**TECNOFILA.** - Il libro di Ernesto Cauda, pubblicato nel '31 dalle edizioni ACEP di Roma, si chiama *La cinematografia per tutti*. Il più recente è più

esauriente libro sul formato ridotto è *Le cinéma d'amateur*; costa 27 franchi francesi e viene spedito da M. Acher, 4, avenue Trudaine, Paris 9.e. - Il Nostro non accetta baci in compenso di informazioni, consigli o parole di consolazione, ma soltanto se non sono meritati. Grazie lo stesso.

**MANUEL VENDRAMIN (Venezia).** - Mi dia il Suo indirizzo privato ripetendomi la Sua domanda.

**GIOVANNI MEDUA (Milano).** - William Powell è, di solito, doppiato da Augusto Marcacci, e così Leslie Howard e Ronald Colman; Louise Rainer da Anna Pagnani. Il prestavoice di Clark Gable è Romolo Costa, talvolta anche Mario Ferrari (AMORE IN CORSA) o Gino Cervi (ACCADE UNA NOTTE). Anche Ga-

ry Cooper è doppiato da Costa; Spencer Tracy da Verina; Wallace Beery da Gero Zambuto.

**L'UFFICIALE MARINA (Bari).** - La Sua idea è buona dato che molti film si svolgono in ambiente marinaro. Di film italiani del genere, attualmente non ne esistono in preparazione. Provi invece a scrivere a qualche Casa distributrice di film stranieri, come per es.: Colosseum, via XX Settembre, 58; Generaleime, Cinecittà; Enic, via Po, 32; XXth Century-Fox, via Vicenza, 5; Metro Goldwyn Mayer, via Maria Cristina, 5; Paramount, via Magenta, 8; Artisti Associati, via XX Settembre, 11; ICI, via del Tritone. Tutte a Roma. - Per la carriera di attore la strada migliore è quella del Centro Sperimentale.

**IL NOSTRO**

## ATTI UFFICIALI

### della Fed. Naz. Fascista Industriali dello Spettacolo

#### Programmazione obbligatoria di pellicole nazionali

È stato chiesto da talune Unioni se un film italiano programmato momentaneamente, a distanza di tempo, nello stesso cinema, può essere ugualmente computato, agli effetti del rapporto tra film nazionali e film stranieri, fissato dalle norme sulla proiezione obbligatoria delle pellicole nazionali. L'On.le Ministero della Cultura Popolare ha comunicato che questa interpretazione non può essere accolta. Infatti, se la stessa programmazione del film in uno stesso locale dovesse considerarsi valida ai fini del computo del numero delle pellicole nazionali proiettate da detto locale, si verrebbe ad ostacolare il raggiungimento dello scopo principale a cui mira la legge 13 giugno 1935-XIII, n. 1271, che è quello di assicurare l'assorbimento inedito da parte del mercato, della nuova produzione cinematografica italiana man mano che questa viene lanciata.

#### Libero ingresso nelle sale cinematografiche, dei ciechi iscritti all'Unione Italiana Ciechi.

Per a torto il desiderio espresso dall'On. Ministero della Cultura Popolare per l'accoglimento della richiesta avanzata dall'Unione Italiana Ciechi, relativa alle facilitazioni d'ingresso nei cinematografi del Regno per gli iscritti alla medesima associazione e per i loro accompagnatori, la Federazione, sotto il Comitato Nazionale Esercenti Cinema, ha disposto quanto segue:

I ciechi regolarmente iscritti all'Unione Italiana Ciechi, godranno del libero ingresso nelle sale cinematografiche, in tutti i giorni della settimana. Ciascun cieco ha, inoltre, facoltà di acquistare, mediante esibizione della propria tessera di iscrizione all'U.I.C., un biglietto d'ingresso

per il suo accompagnatore, con la stessa riduzione accordata agli iscritti all'Opera Nazionale Dopolavoro. Detta riduzione sarà accordata, d'intende, nei soli giorni e nei modi in cui essa è concessa ai dopolavoristi.

#### La cinematografia a colori

Il Comitato Tecnico Nazionale per la Cinematografia, dietro istruzioni della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo, ha preso in esame il problema della cinematografia a colori naturali, studiandone la possibilità di realizzazione nel campo dell'industria cinematografica nazionale. Esso ha provveduto a raccogliere tutti quegli elementi inerenti alle innovazioni apportate o da realizzarsi, sia all'estero che in Italia. Particolarmente interessante è risultata la raccolta dei dati tecnici riguardanti i sistemi, brevettati o meno, esistenti in Italia, rilevando che i sistemi nuovi progettati per la cinematografia a colori, sono numerosi e di varia natura. In tal modo il Comitato Nazionale per la Cinematografia può avere una base per la scelta del sistema che appare migliore, sia dal punto di vista estetico sia da quello della sua realizzazione nel campo industriale.

#### Orari di lavoro nelle aziende dello spettacolo

Com'è noto, l'art. 2 del R. D. Legge 29 maggio 1937, n. 1768, limita l'obbligo dell'osservanza della settimana lavorativa di 40 ore nei confronti degli operai che prestano la loro opera in attività di natura industriale. Si è prospettato, pertanto, il quesito se le imprese di spettacoli siano o meno comprese tra le industrie soggette alle nuove norme di legge.

In ordine a tale questione, che ha formato oggetto di attento e approfondito esame

da parte sia della Fed. Naz. Fascista degli Industriali dello Spettacolo sia della superiore Confederazione, si era espresso l'avviso che, indipendentemente dai criteri che presiedono all'inquadramento sindacale, le imprese di spettacolo non potessero ritenersi incluse nel concetto di attività industriale, quale è accolto dalla legislazione del lavoro. Si faceva presente, al riguardo, che già ai fini dell'applicazione delle norme sul libretto del lavoro il Ministero delle Corporazioni aveva dettato dei criteri per la discriminazione delle attività industriali, in base ai quali le imprese proprie di spettacolo erano state escluse dall'obbligo del libretto.

Il quesito, sottoposto dalla Confederazione al Ministero competente, può da questo ritenersi implicitamente risolto, in senso favorevole, con le istruzioni diramate con la circolare n. 540 del 28 febbraio u. s. per l'applicazione della legge sulle 40 ore. In tale circolare, il Ministero interessato ha dato una definizione delle attività industriali in tutto simile a quella a suo tempo stabilita agli effetti del libretto di lavoro, ripetendo che per esse debbono intendersi quelle attività che procedono alla estrazione della materia prima ed alla sua trasformazione, al trasporto, nonché quelle altre operazioni obiettivamente connesse alle suddette attività, quali la manutenzione e le riparazioni. Nelle istruzioni ministeriali è, inoltre, precisato che per la discriminazione delle attività soggette all'osservanza dei nuovi limiti di orario i criteri di decisione non possono essere dati dalle norme che disciplinano gli inquadramenti sindacali.

In base a questi principi, è da ritenere, pertanto, che le imprese proprie di pubblici spettacoli restino escluse dall'applicazione delle norme di legge sulla riduzione della settimana lavorativa a 40 ore.

#### Assicurazione contro i rischi della produzione cinematografica

La Gazzetta Ufficiale del Regno n. 51 dell'8 aprile corr. pubblica il R. D. L. 3 marzo 1938-XIV, n. 201, concernente la istituzione di speciali aliquote di imposte per le associazioni contro i rischi industriali della produzione di film cinematografici. Straiciamo dall'art. 1:

Alla tariffa generale delle imposte indirette sulle assicurazioni, sono aggiunte le seguenti voci:

1) Assicurazioni contro i danni industriali della produzione di film cinematografici, in dipendenza di infortunio, malattia, o morte di persone addette a prestazioni già iniziate: imposta proporzionale per ogni 100 lire, comprensiva di ogni addizionale; L. 1/2.

2) Assicurazioni contro i danni ai film cinematografici: imposta proporzionale per ogni 100 lire, comprensiva di ogni addizionale; L. 9.

Le suddette aliquote d'imposta, che devono essere liquidate sull'ammontare di ciascun pagamento del premio con le norme in vigore, si applicano anche alle polizze stipulate anteriormente alla entrata in vigore del predetto decreto, per le quali l'imposta non sia stata ancora pagata o sia stata pagata in misura minore.

## 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. 487-353

487-852 - 487-353 - 487-554



# GIOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e Concorsi", via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma; non oltre il 30 maggio 1938-XVI). Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

## IL CAROSELLO DEI REGISTI



1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14



Scrivere, in ogni riga dello schema, il titolo di un film, diretto dal regista di cui diamo il numero, e interpretato dall'attore indicato.

- |                                  |                                  |
|----------------------------------|----------------------------------|
| 1 riga il n. 1 con Reginald Owen | 8 riga il n. 7 con Spencer Tracy |
| 2 " n. 3 " Luis Trenker          | 9 " n. 2 " Fredric March         |
| 3 " n. 5 " Nelson Eddy           | 10 " n. 2 " Charles Bickford     |
| 4 " n. 7 " Dick Powell           | 11 " n. 3 " Luis Trenker         |
| 5 " n. 6 " George Rati           | 12 " n. 1 " Warren William       |
| 6 " n. 4 " Herbert Marshall      | 13 " n. 4 " Clive Brook          |
| 7 " n. 6 " Cary Grant            | 14 " n. 5 " Clark Gable          |

A gruppo ultimato, se la soluzione sarà esatta, nelle caselle a bordo ingrossato si formerà il titolo di un film diretto da Lloyd Bacon.

Margherita Zaium (Livorno)

## SCACCHIERA

12	11	10	
2	13	16	9
3	14	15	8
4	5	6	7

- 1 - 2 - 3 - 4 - 14 - L'arte di Capra
- 3 - 14 - 15 - 16 - Lusso... messinscena stanzosa
- 7 - 8 - 6 - Diva
- 12 - 11 - 10 - 16 - La parte più lussuosa dell'appartamento della diva
- 13 - 14 - 5 - 4 - I cantanti quando non son tali
- 13 - 16 - 12 - 11 - 9 - 8 - Casolare... in quello di Buffalo

Bill, Jean Arthur fu fatta prigioniera dai Peltirossa ('La conquista del West')

Porre una lettera per casella in modo da formare parole di significato dato. A soluzione ultimata, leggendo di seguito, seguendo l'ordine dei numeri, le lettere contenute nel casellario, si avrà il titolo di un film italiano.

Aldo Parodi (Genova)

## SOLUZIONE GIOCHI DEL N. 43 (10 APRILE 1938-XVI)

### LA SPIRALE

Soluzione: 1. BARTHOLOMEW - 2. WEISSMULLER - 3. RADIOFOLIE - 4. ELISABETTA - 5. AMMUTINATI - 6. INDUSTRIA - 7. ANNABELLA - 8. AMAZZONI - 9. INSALATA - 10. ARTISTI - 11. IACHINO - 12. O'BRIEN - 13. NINCH - 14. ISOLA - 15. ALIAN - 16. NINA - 17. A'FO - 18. ORO - 19. OCA - 20. AN - 21. NS

### REGIA ITALIANA

AMLETO **PA**LIERMI  
 CARMINE **E**GALLONE  
 ALESSANDRO **D**OBLETTI  
 GOFFREDO **R**ALESSANDRINI  
 CARLO **L**UDOVICO **B**RAGAGLIA  
**M**ARIO **C**AMERINI  
 ROMOLO **M**A **R**CCELLINI  
 GENNA **R**ORIGHELLI  
 NUZZI **M**A **L**ASOMPA  
 MARIO **B**ONNARD  
 AUGUSTO **O**GENINA  
 ALDO VERGANO PIETRO MICCA GUIDO CELANO

### CLARK GABLIANA

**P**ARNELL  
 S **I**MARIDELLACINA  
**S**TANO **I**NTERLUDDIO  
 DEMON **O**STELLARIA  
 LO **S**CHIAFFO  
 LEAD **A**NZADIVENERE  
 LOSCA **N**DALODELGIORNO  
 CORTE **G**IANA  
 LE **D**U **E**STRADE  
 AMORE **E**INCORSA

**SOLUTORI GIOCHI N. 43:** GERMANA RAVENNA - Via Volpapatente 15 - FERRARA  
 SERGIO GRIECO - Via Salaria 19 - ROMA

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori di ciascun gioco: Il carosello dei registi e Scacchiera. Premi: due abbonamenti annuali a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 45° fasc. apparirà nel 47° (10 giugno 1938-XVI)

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

Propriet. riserv. 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

# 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 Debrie per lo sviluppo e la stampa delle pellicole cinematografiche ed è dotato dell'unica macchina "TRUCA" di Debrie esistente in Italia per i trucchi cinematografici. Speciali impianti accessori completano l'attrezzatura di questo modernissimo stabilimento. Tecnici specializzati e provette maestranze assicurano la perfetta esecuzione di qualsiasi lavoro nel più breve termine possibile.

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

## BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO

CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 9.000.000

FILIALI: ABBAZIA - ALASSIO - ALBENGA - BARI - BOLOGNA - BORGO A  
MOZZANO - CASTELNUOVO DI GARFAGNANA - CHIAVARI - FIRENZE  
GENOVA - LAVAGNA - LUCCA - MILANO - MOLFETTA - NAPOLI  
PAGANI - PALERMO - PISTOIA - PONTECAGNANO - POZZUOLI  
PRATO - RAPALLO - ROMA - S. MARGHERITA LIGURI - 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'Esiero

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzia A - Piazza Cola di Rienzo - angolo via Cicerone  
Agenzia B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100

Agfa

La Cinematografia  
16 mm  
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



1924  
1925

1938  
1939



# Produzione DEL XV ANNIVERSARIO Metro-Goldwyn-Mayer

## 1° ELENCO

### ROSALIE

Regia di W. S. Van Dyke  
ELEANOR POWELL  
NELSON EDDY

### DOPO ARSENIO LUPIN

Regia di George Fitzmaurice  
WARREN WILLIAM - MELVYN  
DOUGLAS - VIRGINIA BRUCE

### IL PORTO DEI SETTE MARI

Regia di James Whale  
WALLACE BEERY  
MAUREEN O' SULLIVAN

### UNA NOTTE ALL'OPERA

Regia di Sam Wood  
I FRATELLI MARX

### UN AMERICANO A OXFORD

Regia di Jack Conway  
ROBERT TAYLOR  
MAUREEN O' SULLIVAN

### GIOIA DI VIVERE

Regia di Norman Z. McLeod  
CONSTANCE BENNETT  
BRIAN AHERNE

### PARADISO PER TRE

Regia di Edward N. Buzzell  
FRANK MORGAN  
ROBERT YOUNG

### LA CITTÀ DELL'ORO

Regia di Robert Z. Leonard  
JEANETTE MAC DONALD  
NELSON EDDY

### MARIA WALEWSKA

Regia di Clarence Brown  
GRETA GARBO  
CHARLES BOYER

### CINQUE ANNI DOPO

Regia di Richard Thorpe  
ROBERT MONTGOMERY  
VIRGINIA BRUCE

### LORD JEFF

Regia di Sam Wood  
FREDDIE BARTHOLOMEW  
MICKEY ROONEY

### ARDITI DELL'ARIA

Regia di Victor Fleming  
GLARK GABLE - MYRNA LOY  
SPENCER TRACY

### BALALAIKA

Dir. art. prod. Lawrence Weingarten  
ELONA MASSEY  
NELSON EDDY

### LA FUGA

Regia di Robert Z. Leonard  
WILLIAM POWELL  
LUISE RAINER

### MARIA ANTONIETTA

Regia di W. S. Van Dyke  
NORMA SHEARER  
TYRONE POWER

### NOI E... LA GONNA

Regia di John G. Blystone  
STAN LAUREL  
OLIVER HARDY

### LA DONNA CHE VOGLIO

Regia di Frank Borzage  
JOAN CRAWFORD  
SPENCER TRACY

### FANTI DEL MARE

Regia di Victor Fleming  
ROBERT TAYLOR  
SPENCER TRACY

### IL RITORNO DELL'UOMO OMBRA

Regia di W. S. Van Dyke  
WILLIAM POWELL  
MYRNA LOY

### IL MIO ROMANZO

Regia di Julien Duvivier  
ROSALIND RUSSELL  
JAMES STEWART

### LA CITTADELLA

Regia di King Vidor  
ELIZABETH ALLAN  
ROBERT DONAT

### TRE CAMERATI

Regia di Frank Borzage  
R. TAYLOR - M. SULLIVAN  
E. TONE - ROBERT YOUNG

