

# CINEMA



SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

**51** BUE  
LIRE

10 AGOSTO 1938 - XVI



LA S. A. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE  
PRESENTA IL GRUPPO

# FILM FONOROMA

PRODUZIONE ANGELO BESOZZI-AURORA FILM

## DUETTO VAGABONDO

Soggetto e regia di GUGLIELMO GIANNINI  
con Nino Besozzi - Enrico Viarisio - Leda Gloria

## AMICIZIA

Dalla commedia di Mourguet - Regia di BIANCOLI  
con Elsa Merlini - Enrico Viarisio

## LA DAMA BIANCA

Di Zorzi e De Benedetti - Regia di MATTOLI  
con Elsa Merlini - Nino Besozzi - Enrico Viarisio

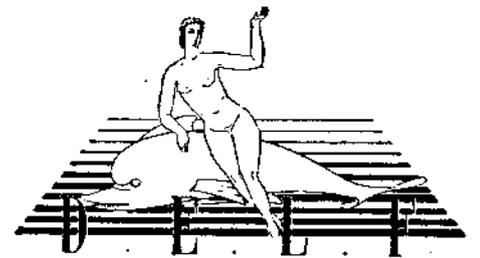
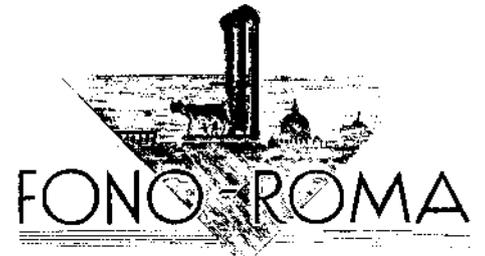
## UN GIOCO DI SOCIETÀ

Regia di BIANCOLI  
con Elsa Merlini - Vittorio De Sica - Enrico Viarisio

## CIELI

Soggetto di De Robertis - Sceneggiatura di Aldo De Benedetti  
Regia di MATTOLI  
Produzione Consorzio APE-FONOROMA

*Un gruppo di film italiani che assicura agli esercenti i maggiori incassi*



**Distribuzione: s. a. D. E. L. F.**

Sede Centrale:

Via del Tritone 91 - ROMA - Telefono 484032

**ROMA** - Via del Tritone, 87 . . . . . Tel. 44261  
**BOLOGNA** - Via Roma, 44 . . . . . Tel. 33675  
**GENOVA** - Via Domenico Fiasella, 28 r. Tel. 54870  
**PADOVA** - Via Trieste, 16 . . . . . Tel. 24151  
**NAPOLI** - Via Nazario Sauro, 29-30 . . Tel. 24419  
**MILANO** - Via Napo Torriani, 19 . . . . Tel. 64582  
**FIRENZE** - Via del Giglio, 6 . . . . . Tel. 23122  
**TORINO** - Via Cavour, 17 . . . . . Tel. 46865  
**TRIESTE** - Via M. R. Imbriani, 16 . . . Tel. 9169  
**CATANIA** - Via A. di Sangiuliano, 269 . Tel. 14392

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

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

ANNO III  
Volume II

FASCICOLO 51

10 AGOSTO  
1938 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema Gira . . . . .	71
EITEL MONACO <i>Azione sindacale nel noleggio dei film</i> . . . . .	75
Industria e costi di produzione: <i>Che cosa ne pensano gli esercenti</i> . . . . .	76
SYLVIA SIDNEY <i>Le donne cattive</i> . . . . .	78
DOROTHY LAMOUR <i>Fascino</i> . . . . .	79
E. P. <i>Howard Hughes</i> . . . . .	81
FRANCESCO PASINETTI <i>Evoluzione di Marcel L'Herbier</i> . . . . .	82
MARCEL L'HERBIER <i>I miei contatti con l'Italia</i> . . . . .	84
JACOPO COMIN <i>Cinque Mostre cinematografiche: Giuria e Pubblico</i> . . . . .	85
E. K. <i>Dettagli di un grande film sportivo</i> . . . . .	90
Diritto di due autori . . . . .	91
UMBERTO BARBARO <i>Tolstoj parla del cinema</i> . . . . .	92
Quadro! . . . . .	95
GIULIO FRACARRO <i>Carta cinematografica</i> . . . . .	101
Galleria: Henry Fonda, 96 - Film del mese in censura, 99 - Fotografia, 100 - Capo di Buona Speranza, 103 - Giuochi e Concorsi, 104.	

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

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

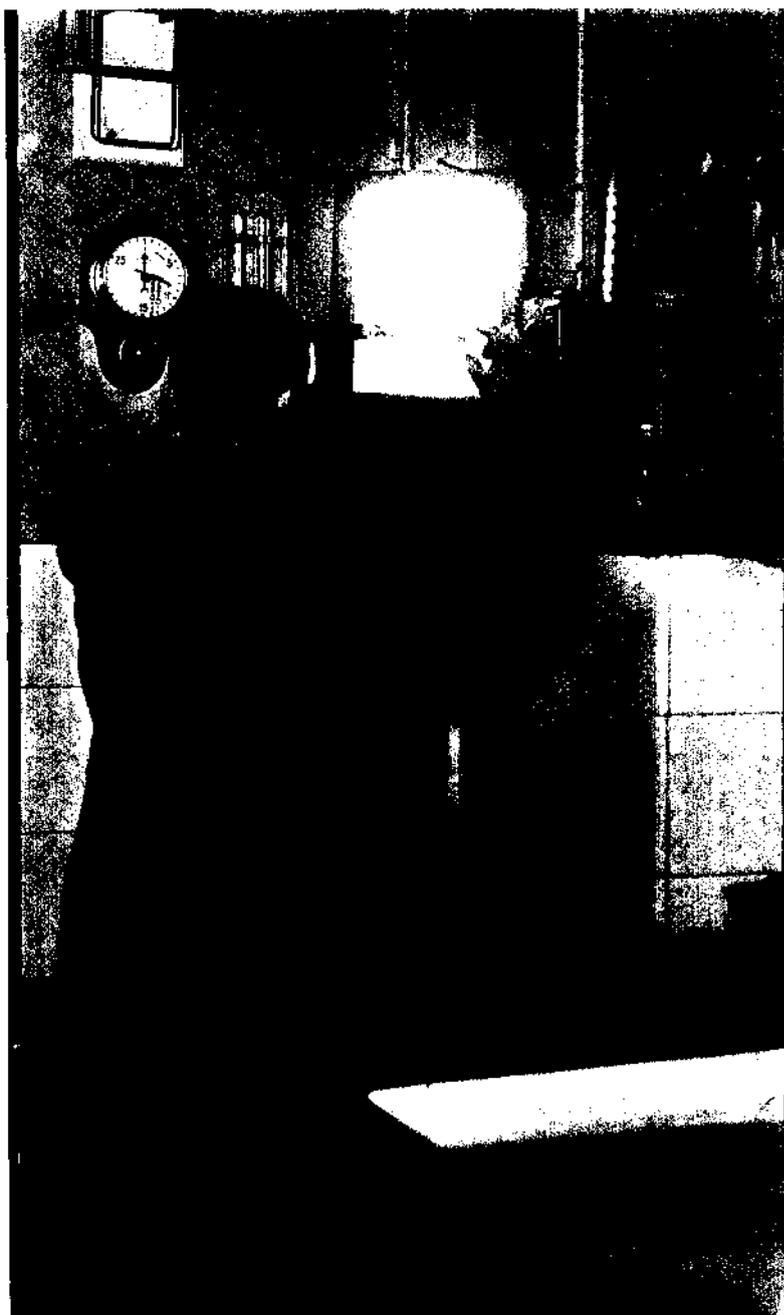
## RADIO INDUSTRIA

Rassegna mensile di radiotecnica  
diretta da  
GIORDANO BRUNO ANGELETTI

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

Abbonamento annuo L. 30 - Un numero L. 3

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



pubblicità m

## GELATINE PER USI FOTOGRAFICI

PRODOTTI PER FOTOGRAFIA:

C H I N O N E  
C O L L O D I O  
F O T O G R A F I C O  
I D R O C H I N O N E

## "MONTECATINI"

SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA ED AGRICOLA

MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO, 18

In copertina: Ginger Rogers nel  
film "Una donna vivente" (R.K.O.)



*E.N.I.C.*  
PRESENTA:

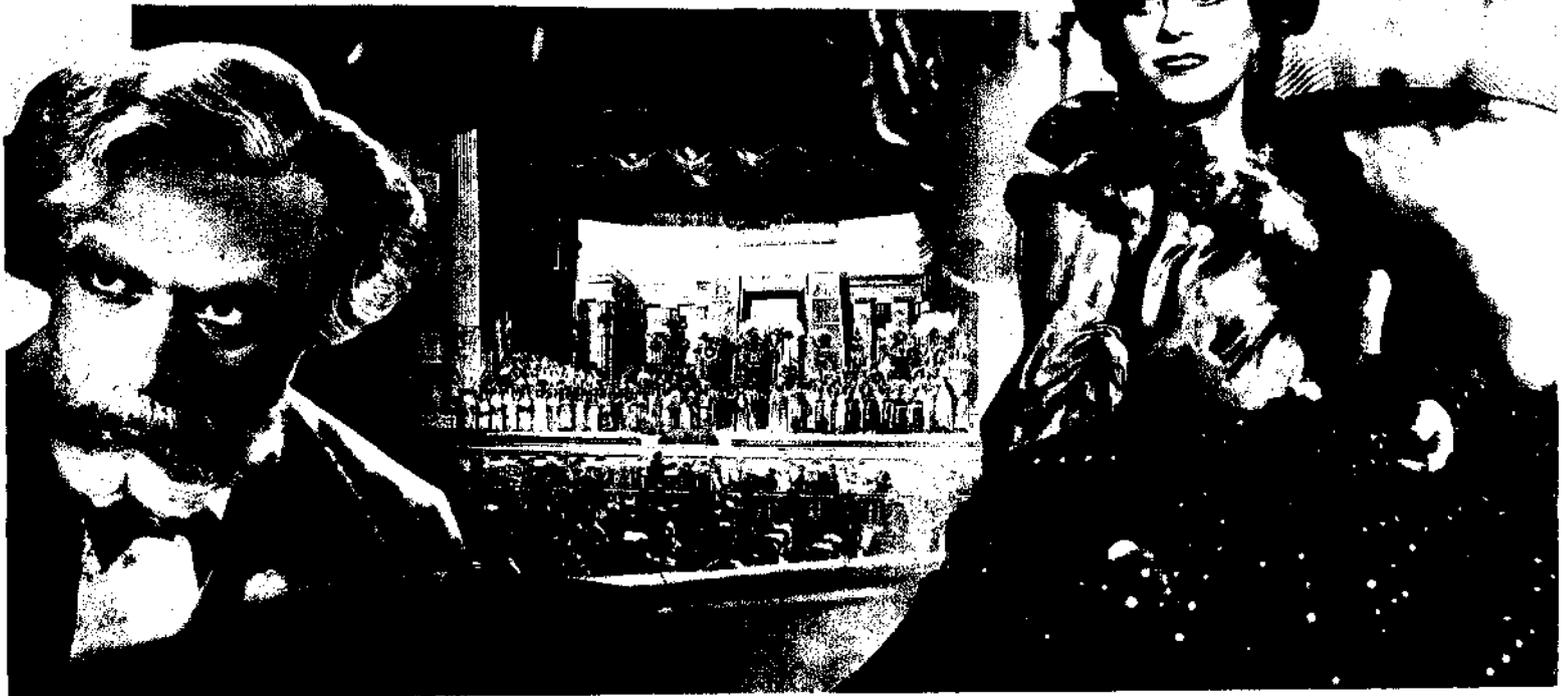
# GIUSEPPE VERDI

REGISTA: ..... **CARMINE GALLONE**

INTERPRETI: ..... **FOSCO GIACHETTI**  
**GABY MORLAY**  
**GERMANA PAOLIERI**  
**MARIA CEBOTARI**  
**BENIAMINO GIGLI**  
**MARIA JACOBINI**  
**CAMILLO PILOTTO**  
**CESCO BASEGGIO**

DIRETTORE MUSICALE: **TULLIO SERAPIN**

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





Johnnie Davis, durante una ripresa di 'Garden of the Moon', racconta cose molto drammatiche. A quanto pare Gene Lewis ci crede, tuttavia Margaret Lindsay, graziosa ma scaltra come tutte le donne, non piglia il racconto troppo sul serio. (Warner Bros.)

## CINEMA GIRA

### L'ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO BELGA...

... è in una situazione disperata? Così sembra a giudicare da un rapporto dell'A. D. T. C. B. (Associazione dei Direttori delle sale cinematografiche belghe), depositato presso i Ministri delle Finanze e degli Affari Economici. Ecco alcuni brani del rapporto: « Potrebbe sembrare a prima vista che l'esercizio cinematografico conosca la prosperità per l'affluenza del pubblico ai botteghini dei cinematografi. Ma questa affluenza si manifesta soltanto la domenica e i giorni festivi e di sera. In città quali Bruxelles, Anversa, Liegi e Charleroi solo due o tre cinema godono, durante la settimana, del favore del pubblico mentre le altre sale fanno incassi minimi che non arrivano a coprire nemmeno le spese giornaliere d'esercizio. Le statistiche, e specialmente quelle

del Ministero delle Finanze, provano che, malgrado l'incessante aumento del numero delle sale, la quantità degli spettatori non è variata e gli incassi sono stati, nel 1937, quasi uguali a quelli del 1926. A partire dal 1933 si è potuto constatare, esaminando i bilanci della maggior parte delle imprese cinematografiche, una diminuzione dei profitti per le seguenti principali cause: 1. diminuzione degli incassi anche per l'aumento del numero delle sale; 2. aumento incessante delle spese generali; 3. fiscalismo pesante che grava sempre di più sull'esercizio; 4. aumento dei gravami causati da poca disponibilità di tesoreria per cui le imprese cinematografiche sono costrette a colmare i disavanzi con prestiti a breve scadenza. La depressione è aumentata nel 1934 e nel 1935. Dal 1936 non si è più trattato

di diminuzione dei profitti ma di perdite serie. A questi fatti si aggiungano le conseguenze di due successive svalutazioni. Benché tutte le imprese cinematografiche abbiano compresso fino all'estremo limite le loro spese, la situazione è tale che un

crisi imminente è inevitabile qualora non fosse realizzata immediatamente una radicale riforma ».

### MICHAEL POWELL...

... il quale è fra i più raffinati e sensibili registi inglesi di oggi, è partito per via aerea diretto a Rangoon alla ricerca di documentazione sulla vita di Burma nel cui territorio si svolgerà il film *BURMESE SILVER* il cui soggetto è stato scritto da Sir Vansittart. Powell, che ha cominciato la sua carriera quale fotografo con Rex Ingram, riporterà in Inghilterra una ricca serie di fotografie non soltanto dei luoghi ma anche delle acconciature e dei costumi, in modo da poter girare, senza tema di errori, gli interni nei teatri di posa prima di tornare a Burma. Quando sarà di nuovo in Inghilterra, Michael Powell deciderà sulla necessità o meno che Conrad Veidt e Sabu, gli interpreti del film, si rechino anch'essi a Burma.

### L'INDUSTRIA MESSICANA...

... che, come abbiamo già pubblicato, partecipa per la prima volta all'Esposizione di Venezia, è agitata in questi giorni da grandi discussioni fra l'Union de Trabajadores de Estudios Cinematograficos de Mexico (Unione dei lavoratori dei teatri di posa del Messico) e la Federacion Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematografica de Mexico (Federazione Nazionale dei Lavoratori dell'industria cinematografica messicana), cui si è aggiunta l'Asociacion Mexicana de Productores de Peliculas (Associazione messicana dei produttori). Quest'ultima ha chiesto alle altre: 1. che sia lasciata la libera concorrenza per gli ingegneri del



Sorriso d'occasione di Maria Denis e Vittorio De Sica (Foto Cinecittà)





Telefonata sentimentale di Margaret Sullavan in un intervallo di lavorazione (M. G. M.)

suono e gli altri tecnici; 2. che i direttori di produzione, gli scenografi e gli scenotecnici siano considerati professionisti autonomi e perciò sia loro negato di far parte delle organizzazioni del lavoro cinematografico; 3. che siano immediatamente sistemati i salari di tutti i lavoratori del ramo produzione dell'industria.

I produttori insistono specialmente sull'ultimo punto a causa dell'aumento dei costi di produzione, dovuto principalmente agli alti livelli raggiunti dalle paghe dei tecnici.

#### IL PROBLEMA DEL DOPPIO PROGRAMMA...

...cinematografico che tante discussioni suscita in ogni paese, è stato così risolto da un esercente di Alhambra in California: tenendo conto che molto spesso lo spettatore è interessato

soltanto alla visione di un solo film dei due che vengono proiettati, egli ha studiato un sistema di proiezione in due sale. In ciascuna di queste si proietta il doppio programma. Se lo spettatore ha interesse di vederselo per intero, non si muove dal suo posto; se vuole vedere soltanto un film ed è entrato, poniamo, a proiezione incominciata, passa nella sala vicina contemporaneamente al film. Non conosciamo i risultati dell'esperimento ma temiamo che non siano troppo brillanti poiché chi frequenta le sale con doppio programma lo fa, in genere, per l'attrattiva di questo. Gli spettatori desiderosi di vedere un solo film dei due sono, crediamo, in numero assai limitato e quindi da non giustificare la spesa d'uscire da una seconda sala.

#### HAROLD LLOYD...

...ha acquistato dalla Pathé i negativi di 114 suoi vecchi film, si dice per ragioni sentimentali.

#### SULL'IMPIEGO DEI RAGAZZI...

...nei film è stata presa in Inghilterra un'importante decisione da parte del London County Council, attraverso il suo Comitato Educativo. In seguito a tale decisione sarà, a quanto pare, proibito che i ragazzi prendano parte alla lavorazione dei film durante il periodo scolastico, eccezion fatta dei giorni immediatamente precedenti o seguenti le vacanze di Natale.

#### IL FILM 16 MM...

...ha avuto in Francia un impiego molto interessante durante gli esperimenti destinati a verificare il funzionamento del dispositivo di prote-



Issa Miranda affida al famoso Braccio di Ferro, che apparirà a Venezia nel lungometraggio "Braccio di Ferro contro Ali Babà", la bandiera italiana (Paramount)

52 L

*Un mazzo di fiori di lavanda in ogni goccia*

**C**ON l'Acqua di Lavanda Coty, voi portate nella vostra casa la gentile soavità dei fiori di lavanda fioriti sulle Alpi.

Più fresca e più odorosa, l'Acqua di Lavanda Coty è diversa da ogni altra. Ne bastano poche gocce per dare alla vostra persona un senso di freschezza e un fine profumo che dura a lungo, soave e gradito.

ACQUA DI LAVANDA  
**COTY**  
*diversa da ogni altra*

MODORI DI BELLEZZA E PROFUMI DI LUSO

S. A. I. COTY • SEDE E STABILIMENTO IN MILANO

zione delle linee ad alta tensione che forniscono l'energia elettrica alla regione parigina e ad alcune linee ferroviarie. Questi esperimenti consistevano nel provocare dei corti circuiti sulle linee a 90.000 e a 220.000 volts. Poiché la durata di tali fenomeni tra 5/9 e 2/3 di secondo e l'intensità troppo forte per la vista non permettevano facilmente l'esame dell'evoluzione dell'arco, si è fatto ricorso al film a 16 mm. e Pierre Monier ha realizzato su ciascun esperimento un film al rallentatore che ha permesso l'esame dei diversi tentativi.

#### SI STANNO GIRANDO...

...i seguenti film italiani: **TERRA DI FUOCO**, regia di Marcel L'Herbier; **LOTTE NELL'OMBRA**, regia di Domenico Gambino; **PICCOLI NAUFRAGI** di Flavio Calzavara; **NAUFRAGI** di Silvio Laurenti Rosa; **IL SUO DESTINO**, regia di Enrico Guazzoni, interpretazione di Luisa Ferida; **LA DAMA DI MONTECARLO**, interpretazione di Dita Parlo e Fosco Giachetti (versione italiana) e Dita Parlo e Albert Préjean (versione francese), regia di André Berthomieu, coadiuvato da Mario Soldati; **L'HA FATTO UNA SIGNORA**, soggetto di Maria Ermolli, sceneggiatura di Guglielmo Gianini, regia di Mario Mattoli, interpretazione di Michele Abruzzo, Rossina Anselmi, Alida Valli, Angelo Gandolfi, Nino Taranto, Riento.

#### DI PROSSIMO INIZIO...

...sono: **LA VEDOVA**, soggetto di Renato Simoni, regia di Goffredo Alessandrini e interpretazione di Isa Pola, Emma Gramatica e Ruggero Ruggeri; **LA SIGNORA DEI MERCETTI**, soggetto di Rino Alessi, sceneggiatura



Anche Buck, il famoso San Bernardo, è ammesso dal regista Edwin L. Marin ai segreti della sceneggiatura (M.G.M.)

di E. M. Margadonna in collaborazione con Manzari, interpretazione di Inna Gramatica; **LA CASA DEL PESCIVO**, soggetto e sceneggiatura di Aldo de Benedetti, regia di Max Neufeld, interpretazione di Amedeo Nazzari, Assia Noris, Umberto Melnati, Giuseppe Porelli; **MARIONETTE**, regia di Carmine Gallone, interpretazione di Beniamino Gigli; **TERRA DI NESSUNO**, soggetto di Luigi Pirandello, sceneggiatura di Corrado Alvaro e Stefano Landi, interpretazione, a quanto si dice, di Amedeo Nazzari, Umberto Sacripante e Nelly Corradi.

#### FILM TERMINATI...

...negli stabilimenti italiani: **L'ULTIMA CARTA**, giallo di Giuseppe Romaldi, diretto da Piero Ballerini e interpretato da Isabella Riva, Anna Valpreda, Tina Zucchi, Sandro Ruffini,

Enzo Biotti, Enrico Glori; GIUSEPPE VERDI: LE DUE MADRI, i cui esterni sono stati girati in un paesino abruzzese; MIA MOGLIE SI DIVERTI: LA VOCE SENZA VOLTO; TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE; JEANNE DORÉ; NONNA FELICIA. Anche I TTORE FERRAMOSCA è ormai quasi completato e così pure COLORE IN GOLA (che è stato annunciato come *Duetto vagabondo*).

**TRA I PROGETTI ITALIANI...**

...che hanno, negli ultimi giorni, preso maggior consistenza appaiono i seguenti film: IL MARCHESE DI RUVOLTO, prodotto da una casa fan-

data dai De Filippo («Defilm») interpretazione dei fratelli De Filippo e Rosina Anselmi (per l'aprile 1939 è annunciato il film IN CAMPAGNA E' UN'ALTRA COSA; diretto da Edoardo De Filippo e interpretato da Edoardo, Titina e Peppino De Filippo); BRIGATA SELVAGGIA, titolo che sostituisce l'altro I COSACCHI DEL DON, regia di Marcel L'Herbier; IL DOCUMENTO, regia di Mario Camerini. Intanto si è costituita una nuova società cui partecipano capitali ungheresi, la «Agofilm» di cui è direttore generale Ferruccio Biancini. Il suo primo film si svolgerà nell'ambiente

AUDIZIONI PERFETTE

# Populit

GAMMA E ONDA

PANNELLI PER RIVESTIMENTO DI SALE CINEMATOGRAFICHE, TEATRI, SALE PER CONCERTI E CONFERENZE, ECC.

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



Una volta tanto vediamo Fred Astaire darsi alle gioie che non provengono dalla danza ('Una magnifica avventura' - R.E.O. - Generalisime)



Mischa Auer, se davvero avesse il mal di denti, non potrebbe apparire diverso da come lo vediamo nel film 'L'inafferrabile signor Barton' (Universal-ICI)

LIBIA A.O.I.

## TENDE COLONIALI

MATERIALI PER ATTENDIMENTO

**Ettore Moretti**  
MILANO FORO BONAPARTE, 12

di quelle maestranze lombarde cui si debbono il Duomo di Milano, la Certosa di Pavia, ecc. Raffaele Viviani è stato accaparrato dalla Juventus per il suo prossimo film.

**LA PRODUZIONE TEDESCA...**

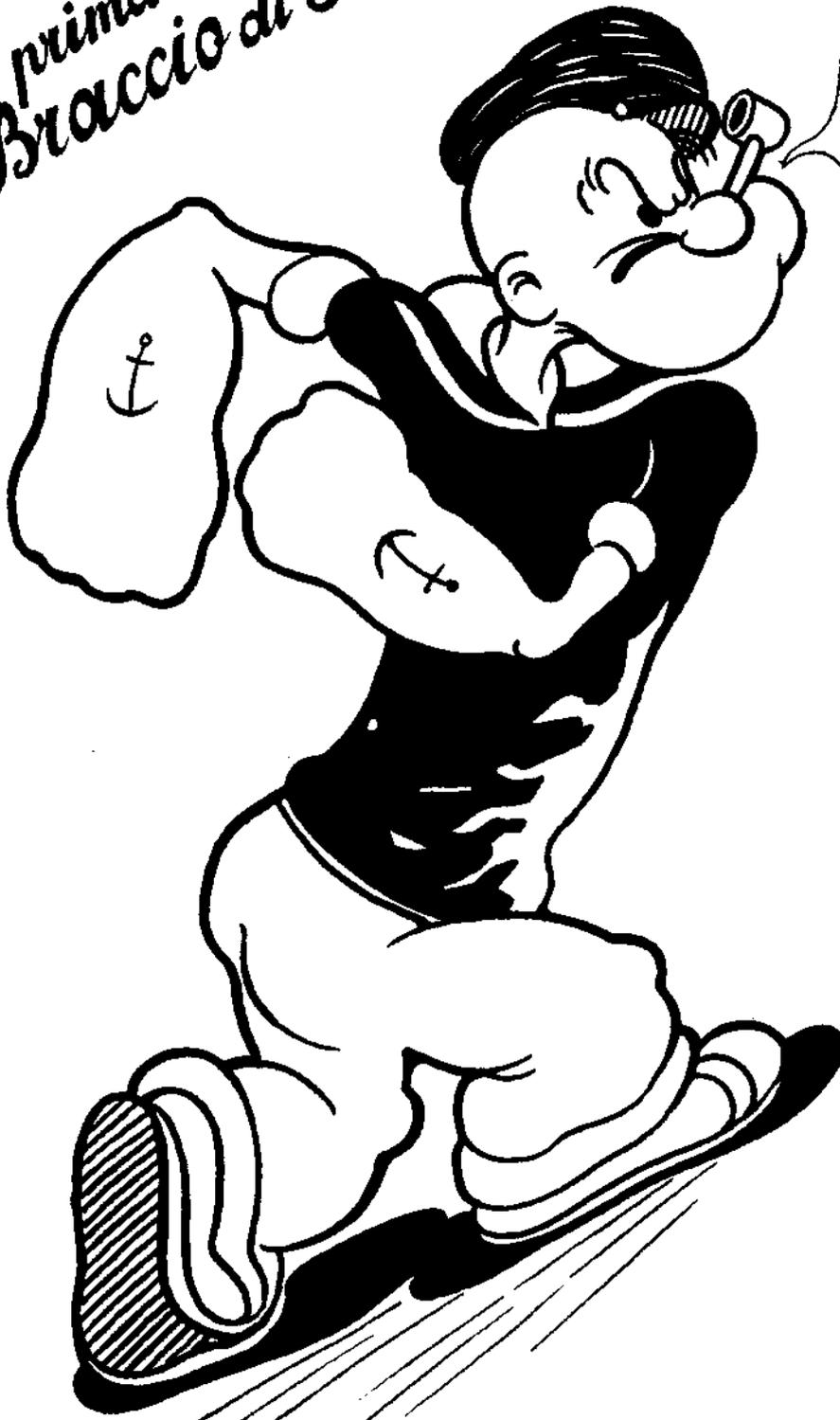
...annuncia fra i suoi prossimi film di maggior rilievo: DER WEIWE WEG (*La strada lontana*), regia di Hans Steinhoff e interpretazione di Emil Jannings, imperniato sulle vicende di una famiglia attraverso tre generazioni, dalla grande guerra alla costituzione del Terzo Reich; CASANOVA, regia di Herbert Selpin e interpretazione di Hans Albers; ZWEI FRAUEN (*Due Donne*), ROBERTO E BERTRANDO,

L'ARABO DI TORO ROCK (1938, 1941) e tre diretti di Jean Y. Zorlet, PER TITAN (*Il titano*), regia di Veit Harlan. Questi film saranno prodotti dalla Tobis. Si annuncia anche che Curt Götz, assai conosciuto nell'ambiente teatrale, è passato al cinematografo, come autore, attore e regista del film NAPOLEON IST AN ALLEN SCHULD (*E' tutta colpa di Napoleone*). Paul Verhóven, il quale ha recentemente girato a Cinecittà MIA MOGLIE SI DIVERTI, dirigerà SIEBEN KLEIDER DER KATRIN (*I sette abiti di Caterina*).



Questa volta Viaristo ha preso una ciambella col buco. (Dal film 'Col cuore in gola' - Aurora-Film)

*Il primato 1938-39 di  
Braccio di Ferro*



*Più pugni sferro  
più nemici atterro!  
Io son  
Braccio di Ferro  
e tutti solterro!*

*Nella prossima stagione  
sarà ogni mio film un  
grande successone!  
...  
ma vi offrirò di più:  
produzioni a colori  
metraggi da furori!  
Una fiaba strepitosa:  
Braccio di Ferro  
all'Isola misteriosa.  
Una grande novità:  
Braccio di Ferro  
contro Ali Baba.*



STAGIONE DEL PRIMATO  
1938-39

*Films Paramount*



STAGIONE DEL PRIMATO  
1938-39

# C I N E M A

## AZIONE SINDACALE NEL NOLEGGIO DEI FILM

IL CRESCENTE interesse destato dallo spettacolo cinematografico ha favorito la conoscenza, nei minimi particolari, degli aspetti artistici, tecnici ed economici della produzione dei film. È invece quasi completamente ignorato dal pubblico il meccanismo delicato e complesso del commercio cinematografico: ben pochi conoscono, al di fuori delle categorie interessate, le norme, i sistemi e gli usi, attraverso i quali il film passa dallo stabilimento di produzione alla sala di proiezione.

La recentissima iniziativa dell'Associazione sindacale degli industriali dello spettacolo, che ha introdotto, nel noleggio dei film, l'obbligo della « visione preventiva », rende utile un cenno, sia pure sommario, sullo svolgimento del commercio cinematografico. È noto il carattere stagionale dell'attività dei cinematografi, che ha inizio normalmente nel mese di ottobre di ciascun anno, e termina nel mese di maggio dell'anno successivo; in questo periodo, gli spettacoli devono avvicinarsi senza interruzione, presentando sempre requisiti di attualità e di novità.

Queste esigenze rese più vive dal continuo progresso tecnico ed artistico dello spettacolo cinematografico e dalla concorrenza fra i vari cinematografi, che è sempre più accentuata per l'aumento numerico e per il miglioramento degli impianti dei cinematografi stessi, ponevano i gestori nella necessità di provvedere alla compilazione del calendario degli spettacoli molti mesi prima dell'inizio della stagione. Ne è derivata, nel nostro come in tutti i più importanti mercati cinematografici del mondo, la necessità di ricorrere largamente ai sistemi del noleggio in « blocco » e del noleggio « a scatola chiusa ».

Con il noleggio « in blocco » l'esercente impegnava in un solo contratto, un numero più o meno vasto di film distribuiti da una stessa Casa; il noleggio, inoltre, veniva spesso effettuato « a scatola chiusa », poiché il noleggiatore non aveva nel proprio magazzino le copie del film contratto, e spesso non ancora ultimato. I clienti della Casa noleggiatrice non potevano quindi esaminare l'oggetto della commissione nel momento in cui si definivano i patti contrattuali, sia che il prezzo venisse concordato in una cifra fissa, sia che fosse determinato in base ad una percentuale degli incassi globali della sala nella quale il film stesso doveva poi essere proiettato. I danni derivanti da questi sistemi erano notevoli, il film veniva scelto dall'esercente in base al semplice titolo, all'indicazione della « marca » di produzione, e, nella migliore delle ipotesi, in base al nome del regista e degli interpreti principali.

L'esercente assumeva in tal modo oneri contrattuali spesso ingenti in base ad elementi sommari ed aleatori, e cioè senza la conoscenza, non diremo esatta, ma neanche approssimativa, dell'oggetto del contratto. L'uso del noleggio in blocco, a sua volta, rendeva sempre più frequente, e quasi normale, il contratto a scatola chiusa, in quanto anche se l'esercente manifestava il desiderio di impegnare per il proprio locale un certo film, di cui comunque conosceva il preciso valore spettacolare, non poteva ottenerne i diritti di rappresentazione se, con la stessa commissione, non assumeva l'impegno di proiettare molti altri film di cui ignorava le più salienti caratteristiche.

Tra le proposte formulate in un primo tempo per ovviare a questi inconvenienti venne suggerito anzitutto, in Italia e in altri mercati di forte consumo di pellicole cinematografiche, di considerare nulli i contratti di noleggio stipulati prima della presentazione dei singoli film all'esercente. La proposta venne respinta, sia perché avrebbe creato gravi ostacoli ad un tempestivo collocamento dei singoli film, con dannose ripercussioni sul credito e sul finanziamento della produzione e del noleggio, sia perché non avrebbe consentito la elaborazione preventiva dei programmi delle sale.

Successivamente si propose di estendere alle pellicole cinematografiche l'uso della « protesta », già da tempo in vigore per gli spettacoli teatrali: entro due o tre giorni dalla prima proiezione in pubblico, l'esercente avrebbe avuto il diritto di « protestare », cioè di rifiutare il film che non avesse avuto favorevoli accoglienze presso il pubblico. Anche

questa seconda proposta appariva pericolosa, in quanto la inevitabile pubblicità dei casi di protesta avrebbe, in molti casi, stroncato ogni possibilità di sfruttamento commerciale di pellicole che, per particolari circostanze, avessero incontrato la disapprovazione del pubblico nel giorno della prima rappresentazione.

Il problema era troppo interessante per non richiamare l'attenzione della Organizzazione sindacale che, fin dal 1926, inquadra in forma unitaria le aziende della produzione, del commercio e dell'esercizio cinematografico, e che fin dal 1928, con la stipulazione di un contratto-tipo di noleggio, aveva realizzato una prima disciplina del commercio dei film in Italia.

L'intima collaborazione fra commercianti di film e gestori di cinematografi, favorita da dieci anni di appartenenza ad una stessa Associazione, ha reso possibile una soluzione equa e pratica di questo problema. Con la « visione collettiva obbligatoria », che entrerà in vigore nella prossima stagione cinematografica, i commercianti potranno continuare a noleggiare le loro pellicole agli esercenti anche prima di averne la materiale disponibilità; peraltro, gli impegni contrattuali assunti dai cinematografi diverranno definitivi soltanto sette giorni dopo la presentazione del film agli esercenti che ne avevano acquistato i diritti di rappresentazione, e sempre che, entro detto termine, non sia stato notificato al noleggiatore una regolare disdetta da parte dell'esercente.

In termini più esatti, dal punto di vista giuridico, si può dire che, in base alla nuova norma del contratto-tipo di noleggio, i singoli contratti si intendono stipulati *sub condicione*: la loro validità è infatti subordinata alla presentazione del film, nelle forme e con le garanzie della visione collettiva, che consente agli esercenti di accertare l'effettiva rispondenza dei requisiti delle pellicole visionate all'oggetto del contratto iniziale. Speciali norme garantiscono la serietà del funzionamento del nuovo sistema che, svolgendosi nell'ambito stesso dell'attività della Federazione dello Spettacolo, non dovrà dar luogo ad abusi o ad ingiustificate speculazioni. In particolar modo esse assicurano alle « visioni collettive » un carattere strettamente riservato, limitandone la partecipazione agli esercenti cinematografici.

Una disposizione speciale esclude dall'obbligo di subordinare alla condizione della visione collettiva i contratti di noleggio a percentuale non superiore al 30% dell'incasso. Ciò costituirà un elemento di moderazione dei prezzi di noleggio, poiché indurrà i noleggiatori, che non avranno piena fiducia nei film distribuiti, a richiedere un prezzo non elevato, quale è appunto la terza parte dell'incasso netto delle sale, nelle quali i film stessi verranno proiettati, anziché correre l'alea della disdetta. Sorge spontanea a questo punto un'ultima considerazione, che conferma la notevole utilità della recente iniziativa: premesso che gli esercenti hanno rinunciato ai diritti inerenti alla « visione preventiva » nei confronti delle pellicole nazionali, sia perché è più facile seguire la lavorazione dei film prodotti in casa propria, sia per non creare difficoltà a una industria in piena fase di sviluppo e di espansione, è evidente che le nuove norme del contratto-tipo di noleggio avranno benefiche ripercussioni anche sotto il profilo dell'autarchia nel settore cinematografico.

Se, infatti, può essere giustificato l'onere inerente all'acquisto di poche pellicole straniere artisticamente degne, l'onere stesso diviene intollerabile quando è richiesto per l'introduzione in Italia di molte, di troppe pellicole estere insignificanti o brutte. Troppe volte in passato alcune Case importatrici hanno subordinato il noleggio di buone pellicole, definite nell'uso commerciale del noleggio in blocco « film capo gruppo », alla contemporanea locazione di pellicole scadenti. Ciò aveva facilitato la eccessiva inflazione di una mediocre produzione cinematografica straniera sul nostro mercato, che oltre a provocare forti passività nella gestione delle sale costituiva un inutile ingombro nella programmazione dei cinematografi, con danno diretto per il collocamento della nostra produzione. Quest'ultimo aspetto benefico della visione obbligatoria acquista particolare rilievo nel momento in cui il tempestivo e generoso intervento dello Stato ha determinato un notevole incremento nella produzione di pellicole nazionali, che ha raggiunto un livello quasi doppio del livello medio dell'ultimo triennio.

**BITEL MONACO**

# INDUSTRIA

## E COSTI DI PRODUZIONE

### CHE COSA NE PENSANO GLI ESERCENTI

**Nell'intento di giungere ad una chiarificazione sempre più completa del problema industriale della nostra cinematografia, abbiamo ora invitato gli esercenti ad esprimere la loro opinione. Questa volta pubblichiamo quanto ci ha scritto il Gr. Uff. Raffaello Castellani; nel prossimo numero, poi, faremo luogo ad altri esercenti e noleggiatori e tireremo le nostre conclusioni.**

QUALI SIANO i provvedimenti presi recentemente dal Regime per il potenziamento della cinematografia italiana, è noto a tutti. Alla base di essi sta il criterio che lo Stato, anziché partecipare alla produzione con anticipi, che chissà mai quando potranno venir ripresi, vuole più francamente, come ha già scritto *Cinema*, dare al suo intervento la forma di premio, più o meno cospicuo a seconda del favore che il film incontra presso le folle.

Ma i premi, gli anticipi, l'obbligatorietà di proiezione, tutte cose eccellenti per risvegliare ed eccitare la produzione, non serviranno a niente se non si avrà il coraggio e l'abilità di affrontare la produzione in grande stile; e qui mi riferisco in particolar modo alla quantità, perché sono sicuro che dalla « quantità » finirà un bel giorno per uscir fuori anche la « qualità ». E dal giusto equilibrio fra quantità e qualità sorgerà anche il giusto prezzo, poiché quando i quadri saranno regolarmente formati e il lavoro sarà ben distribuito e razionalizzato, non si verificherà più quello sperpero, molte volte voluto, che sovente innalza i costi di produzione ad altezze astronomiche.

Insisto sul fatto del « lavoro razionalizzato », ch'è uno dei problemi da affrontare e risolvere urgentemente. Ho assistito ad episodi significativi in proposito: ho veduto perdere trenta minuti per cose che normalmente si fanno in due soli minuti; ho veduto anche registi, e di quelli che oggi vanno per la maggiore, iniziare il lavoro con idee poco chiare e precise, perdere ore preziose in vana ricerca di ispirazione, in prove e in controprove, costringendo così gli artisti ad un lavoro massacrante, ottenendo pessimi risultati artistici e quintuplicando, a dir poco, il



Raffaello Castellani.

costo di produzione delle scene in lavorazione.

Oggi che i produttori hanno a loro disposizione modernissimi impianti, tutto questo deve cessare. A loro incombe il preciso dovere di dare alla cinematografia italiana lavori ottimi, tali da suscitare sempre il più vivo interesse nel pubblico, che ama il film italiano, ma che vi si è accostato finora con diffidenza per le troppe delusioni provate.

Ed è necessario anche che la censura proibisca di rappresentare film male sonorizzati: il pubblico paga per vedere, ma anche per sentire, e molti lavori sono caduti soltanto perché quasi incomprensibili. Per quale ragione, poi, si devono proiettare film privi di ogni requisito artistico, di una banalità esasperante, che sovente suscitano la commiserazione, o più l'ostilità del pubblico? Un lavoro italiano che rientri in questa categoria di reietti (che comprende anche moltissima produzione straniera), reca un enorme danno alla produzione e non è giusto che per l'imbecillità di uno, cento altri produttori seri e intelligenti abbiano a sopportarne i danni. V'è chi dice che mancano gli artisti. Ma si produca molto, con ritmo continuativo, e si vedrà che questi benedetti artisti verranno fuori e non ci sarà più bisogno di ricorrere al palcoscenico, con palese vantaggio e del teatro e del cinema, ché l'uno riavrà intere le sue forze migliori e l'altro si formerà un nucleo gagliardo di energie nuove.

Riguardo ai costi di produzione, è necessario ch'essi siano mantenuti in un giusto limite e per questo bisogna che i produttori non facciano come alcuni esercenti cinematografici che si lagnano di non guadagnare, non pensando che questi mancati guadagni debbono imputarsi soltanto alla loro incompetenza e alla loro stupidità. Chi crede ancora che fare il « cinematografaro » voglia dire entrare nel paese della cuccagna, e paga per questa sua illusione affitti pazzeschi in locali prima gestiti con affitti possibili da esercenti che sapevano il fatto loro, danneggia se stesso e gli altri senza soddisfazione.

Occorre che i produttori, senza farsi trascinare fuori della giusta via da un falso amor proprio e da un eccessivo spirito di concorrenza, paghino il giusto, secondo il rendimento (qui è il nocciolo della questione), poiché soltanto in tal modo l'industria cinematografica potrà prosperare in tutti i suoi settori, recando un notevolissimo apporto all'economia nazionale e affermando anche in questo campo il nome dell'Italia nel mondo. Basta con le esagerazioni: dobbiamo lavorare con serietà, con intelligenza, con energia: tutto allora andrà per il meglio.

E allo sforzo del produttore deve corrispondere l'aiuto fraterno dell'esercente, il quale ha tutto l'interesse a favorire l'industria nostra perché con l'affermazione di essa non solo migliorerà gli incassi, ma potrà rendersi indipendente dai molto discutibili sistemi di noleggio usati da alcune organizzazioni straniere, che finora hanno creduto di poter avere l'esercente stesso in proprio assoluto dominio.

Rovinoso è poi per l'industria il sistema, oggi in voga, dello sfruttamento accelerato,

# FILM ITALIANI A VENEZIA

Il film che un tempo veniva rappresentato per la prima volta nella città capoluogo della regione e poi, man mano, giungeva nelle città minori e nei paesi, oggi viene proiettato prima, in molti casi, nelle città più piccole, nelle stazioni balneari e terminali, e arrivato finalmente nella città più grande, dopo la prima e la seconda visione, a brevissima distanza di tempo, compare nei locali popolari e rionali. Ma com'è possibile, in queste condizioni, che il pubblico seguiti a pagare le otto lire di ingresso in un cinematografo elegante, quando lo stesso spettacolo si è potuto ammirare ieri in una città vicina, al minimo prezzo di una lira, e quando lo si potrà vedere nella stessa città, fra pochissimi giorni, allo stesso tenue prezzo? Dalle prime visioni alle successive, l'attesa, specialmente per i film buoni, sarà vantaggiosa per lo stesso esercizio, come già ne abbiamo avuta la prova.

Si spiega, dunque, come un tempo le prime e le seconde visioni abbiano dato nelle grandi città incassi doppi e tripli degli attuali.

Se vogliamo veramente potenziare l'industria cinematografica italiana è necessario che i produttori non svalorizzino i loro film con un troppo rapido sfruttamento. Conviene ricordare che nella presentazione di un lavoro molto valgono gli elementi psicologici, e la novità è una delle attrattive più forti.

Molte centinaia di migliaia di lire, in fondo all'anno, sono sottratte all'incasso dall'abuso sulle tessere del Dopolavoro, delle quali usufruiscono possidenti e ricchi professionisti che approfittano, per sé e per la famiglia, di facilitazioni che dovrebbero invece essere limitate agli autentici lavoratori e alle loro famiglie. Facciamo sì, dunque, che questi possano accostarsi allo schermo con la minima spesa possibile, ma evitiamo anche che dall'abuso ricevano danno l'industria e lo stesso Erario.

E voglio concludere ricordando che l'esercizio sta alla base della produzione; che un esercizio forte permetterà di potenziare al massimo l'industria. Bisognerebbe quindi - come da tanto tempo stiamo chiedendo e come da tanto tempo ci è stato promesso - che venissero finalmente tolti quei numerosi gravami che pesano sull'esercizio, rendendo così più forti e vitali soprattutto gli esercizi medi e piccoli. Produttori ed esercenti devono lavorare in collaborazione; gli interessi dell'uno sono quelli dell'altro: se uno spirito di sana comprensione ispirerà le attività delle due categorie sorelle, allora sarà pienamente raggiunta quella finalità cui tutti miriamo con appassionato fervore: il miglioramento della cinematografia italiana.

**RAPPALLO CASTELLANI**



# OPINIONI DI DUE ATTRICI

Questi due articoli che pubblichiamo ci sembrano molto significativi. Essi sono stati scritti entrambi da attrici americane le quali, pur vivendo nel medesimo ambiente, mostrano una impressionante differenza nel modo di vedere la vita e di piegarla al proprio concetto. Il problema è identico sia per la Lamour sia per la Sidney: la conquista della propria felicità. Per la prima, tale conquista si ha attraverso un tipo di civetteria che vorrebbe attrarre l'uomo turbandolo; per la seconda, attraverso un processo morale, l'unica maniera di convincere l'uomo sta nella massima sincerità. Questi due atteggiamenti estremi, pur non combinandosi troppo con la nostra sensibilità, definiscono tuttavia, abbastanza chiaramente, due poli del pensiero femminile.



Sopra: Sylvia Sidney in una scena del film 'Prigioniero'. Sotto: Sylvia Sidney e George Raft nel film 'Tu ed io'

## LE DONNE CATTIVE

PROBABILMENTE ho interpretato sullo schermo più donne cattive di qualunque altra attrice. Ed ho imparato che in realtà donne cattive non ce ne sono; o, per lo meno, non ce ne sono di completamente cattive. Esistono semplicemente delle donne in cui gli elementi nobili e quelli bassi si equilibrano più o meno, alcune fortunate altre no.

Più volte ho dovuto interpretare la sorte di queste deboli consorelle che si tengono al di fuori del ben custodito giardino delle convenzioni. Nei soggetti dei film si paga sempre cara una tale situazione, ed è questa la ragione, immagino, che mi ha fatto diventar famosa per le mie scene di lacrime.

Nella vita reale, queste donne irregolari non pagano sempre. Qualche volta, se sono furbe, riescono a passarla liscia. Qualche altra volta, le donne che palesemente violano la legge di Dio - e tanto difficile conoscerla con sicurezza! - e quella degli uomini, non nuocciono seriamente a nessuno, eccetto a loro stesse. D'altra parte, fra le persone più crudeli che io abbia mai incontrate, - persone che rompono le ossa ai loro dipendenti - vi sono state anche delle Donne Buone, scritto con le maiuscole.

Fra le donne criticate per i loro costumi morali ce ne sono spesso di generose, oneste, leali. E se generosità, onestà e lealtà non sono virtù fondamentali, allora ho capito male le mie lezioni della scuola domenicale. In tutti noi c'è una mescolanza di buono e di cattivo. È tutta questione di proporzione. E, spesso, è anche questione di occasioni. Ragazze che hanno avuto la fortuna di essere state protette durante i giovani anni della loro formazione, non dovrebbero sentirsi esseri superiori. Non posso soffrire nessuna pretesa di superiorità. Forse è questa la ragione per cui preferisco interpretare ruoli di donne peccatrici che disante.

Nel film TU ED IO di Fritz Lang faccio, ad

eserpio, la parte di una ragazza condannata alla prigione, ma rilasciata poi sulla parola. La sua intenzione è di mantenersi sulla strada buona. Quando si innamora è presa da paura perché conosce l'abitudine di tanti uomini di giudicare l'avvenire sulla base del passato e quindi si sposa tacendo tutto al marito, malgrado che questi, ex-carcerato anche lui, confessi la propria colpa. La tragedia nasce dalla sua delusione quando viene a scoprire la verità.

I moralisti saranno dell'opinione che una ragazza di questo genere non abbia nessun diritto di sposare. Secondo me, lo ha. Trovo però che avrebbe dovuto parlare, all'uomo che amava, del suo passato in prigione. Questa è una opinione personale, ma ho tuttavia una profonda simpatia per la mancanza di coraggio di questa mia creatura.

Nel tentativo di comprendere la psicologia di una donna che ha dovuto passare qualche tempo in uno stabilimento penale, ho visitato carceri e letto libri. Ne ho tratta la ferma convinzione che ci sia comunque molta somiglianza fra tutte le donne. Le donne dette cattive sono molto più spesso imprudenti o sfortunate anziché viziose.

Un'impressione particolarmente forte l'ho avuta da un libro scritto da una vecchia signora che per un quarto di secolo si è occupata di prigionieri e di riformatori. Ha visto gli effetti del vecchio sistema basato sul concetto della punizione e si è poi del tutto convinta per quello nuovo, ispirato all'idea della correzione. Attualmente, lei dirige una speciale colonia nel sud, dove le persone che ne fanno parte si impegnano sulla loro parola d'onore a non fuggire e a mantenere la disciplina: hanno il permesso di amministrarsi da se stessi, imparano mestieri utili e interessanti e sono, insomma, trattati come convalescenti di guarigione certa se aiutati opportunamente. Nessuno ha mai mancato alla propria parola. Ma la ragazza di *TE ED IO* non rischia soltanto la libertà mancando alla parola: rischia anche l'amore, e non ci vedo niente di straordinario. Secondo me, ogni amore, al principio, si basa sulla semplice parola. In seguito, poi, tutto dipende dal modo di comportarsi.

**SYLVIA SIDNEY**



Dorothy Lamour e Ray Milland in una scena del film 'La dea della jungla'



Sylvia Sidney e H. B. Warner nel film 'Jenny'

## FASCINO

SENZA dubbio la parola inglese «glamour», che pressappoco significa fascino, esiste nei dizionari da parecchio tempo. Non è stata tuttavia molto usata prima che Hollywood l'adottasse in grande stile. Oggi, ogni ragazza, dal Canada al Capo Horn (?), tiene più ad essere affascinante che ricca, spiritosa o intelligente. Per trovar delle ragioni basta ricordarsi di qualche definizione che si è voluto dare di questo concetto; per es. «Quello che ogni donna sa»; oppure: «Se lo avete non conta altro e se non lo avete il resto non conta». Senonché non tutte le donne sanno come acquistarlo e questo è il punto.

Prima di tutto, non dovrete avere il viso aperto come un libro, se volete esprimere fascino. Se gli uomini sanno con precisione quel che pensate avrete difficoltà a tenerli. Il famoso dipinto di Monna Lisa ha fatto sognare gli uomini per secoli; precisamente perché non si sentono sicuri davanti al mezzo sorriso delle labbra: può significare che questa donna si rida del mondo maschile in genere. Non lo sanno e questo piace a loro.

Un sorriso misterioso e non troppa loquacità sono doni preziosi per una donna. Anche se non sia d'accordo con tutto quello che dice un uomo, una donna, secondo me, fa male a



contraddirlo, fosse pure sicura che egli abbia torto. Se lei accetta senza discutere, l'uomo l'accetta come una dolce e simpatica piccola cosa; ma non è questa una sorgente di fascino. Sorridere ogni tanto e non parlare come risposta a qualche discorso, disorienta l'uomo.

Sono sicura che molto dipenda anche dall'atteggiamento mentale della donna. Bisogna pensare al proprio fascino e allora l'equilibrio non fallirà. L'equilibrio è essenziale. Le donne debbono essere sicure di se stesse, ma lo saranno soltanto se avranno preso ogni possibile precauzione per custodire e per aumentare ogni naturale merito che possiedono.

Una ragazza affascinante deve avere una figura che colpisce l'occhio. Dev'essere curva nei punti giusti, non troppo però e nemmeno troppo poco. Badi al modo di vestirsi. Agli uomini piacciono vestiti originali ma li detestano se sono troppo appariscenti. E li vorrebbero ormai decisamente femminili. Il film *VACANZE AI TROPICI*, che ho da poco finito di girare, si svolge interamente nel Messico meridionale dove le donne portano vestiti variopinti che si attaccano alla figura e poi si allargano in gonne molto larghe. Raramente si è inventato uno stile di moda femminile che «dona» di più. Qualunque uomo di mia conoscenza lo ammira e se i figurinisti fossero in gamba lancerebbero questo disegno.

La pelle, i capelli, le mani abbisognano delle più attente cure, e il ruceaggio dovrebbe essere addirittura imparato come una delle belle arti. E poi il modo di camminare! Poche donne hanno un'idea di come e con che occhi critici gli uomini osservino il loro modo di camminare.

Per essere davvero affascinante una donna deve conoscere i propri limiti. Dovrebbe sapere quali sono i suoi pregi principali e che cosa invece fa bene a lasciare ad altre. Non c'è di peggio che tentar di fare la sirena se non si è un tipo «esotico», oppure di fare la «gattina» quando l'età non lo permette più.

E soprattutto: non copiare mai nessuno! Essere se stesse! Il fascino delle donne sarà sempre quello che ciascuna di esse saprà darsi.

**DOROTHY LAMOUR**



Sopra: Dorothy Lamour in 'Vacanze ai tropici'. Sotto: Dorothy, tra una scena e l'altra del film 'La dea della jungla' (Fotografie Paramount)

# HOWARD HUGHES

IL PADRE di Howard Hughes non faceva, come lo zio Rupert, lo scrittore. Si occupava d'affari. E di affari importanti. Il suo nome è legato all'industria dell'olio del Texas; è facilmente comprensibile come il padre, morto nel 1924, fosse uno dei personaggi più importanti dell'industria e un uomo ricchissimo. Il figlio Howard aveva ventitré anni quando il padre morì. Già da tre anni era entrato negli affari paterni e tra le sue mani era passato molto denaro. Fu qualche anno dopo che gli venne in mente di sfruttare il denaro che possedeva e quello che guadagnava: il cinema e l'aviazione furono i due mezzi prescelti. Ed eccolo, ancora giovanissimo, a Hollywood. Un uomo con molti quattrini che voglia fare del cinematografo è sempre una persona rispettabile. La «Caddo» fu la società da lui fondata per la produzione di film. Lewis Milestone, che più tardi doveva ottenere un successo particolare con un film drammatico, NIENTE DI NUOVO SUL FRONTE OCCIDENTALE, fu il regista prescelto per il primo film della «Caddo». Ed era di genere comico: in UNA NOTTE IN ARABIA apparivano Louis Wolheim e Mary Astor. Il film ebbe un discreto successo e Hughes continuò ad occuparsi di cinema. Scritturò attori e attrici, combinò relazioni con ditte distributrici per il noleggio dei film da lui prodotti. Denari ne aveva molti, e quindi poteva buttarne. Quando, dopo aver prodotto THE RACKET e THE MATING CALL, ambedue interpretati da Thomas Meighan, ebbe l'intenzione di produrre un film aviatorio, i denari corsero via come l'acqua. E infatti ANGELI DELL'INFERNO venne cominciato due volte, prima con un'attrice, poi con un'altra quale protagonista. La prima era Greta Nissen, la seconda Jean Harlow, allora giovanissima, che appunto da ANGELI DELL'INFERNO veniva rivelata. Alla regia del film macchinoso e sfarzoso si avvicendarono Lewis Milestone, Luther Reed e lo stesso Hughes; e non fu certo un film omogeneo; gli arrise comunque un certo successo dovuto alla magniloquenza di alcune scene e anche, in parte, al «biondo platino» della povera Jean. FRONT PAGE, di ambiente giornalistico, con Adolphe Menjou, e SCARFACE, uno dei primi film sui gangsters, con Paul Muni, furono le successive produzioni di Hughes, il quale doveva negli anni seguenti abbandonare il cinema per l'aviazione: ma dopo il suo volo record da Los Angeles a New York dell'anno scorso, vi ripensò indirettamente in quanto ebbe allora inizio il suo rapporto sentimentale con Katharine Hepburn. E quando il suo apparecchio discese all'aeroporto di New York dopo il recentissimo volo intorno al mondo, nessuna donna lo aspettava; ma pochi istanti più tardi lo chiamava al telefono una voce femminile: quella di Katharine. **F. P.**



Howard Hughes e Katharine Hepburn fuggono i fotografi e i giornalisti



Howard Hughes (a sinistra) e i suoi compagni di volo

# EVOLUZIONE DI MARCEL L'HERBIER



Una scena del 'Fu Mattia Pascal' di L'Herbier

NEI GIORNI SCORSI, in una riunione sul cinema d'avanguardia, venne proiettato un film di Claude Autant-Lara, FAIT-DIVERS. Un film invero non molto coerente, ma ricco di quei trucchi, a volte scherzosi, che costituivano alcuni dei principali motivi del cinema d'avanguardia. Non fu tuttavia meraviglia vedere il nome di L'Herbier come produttore di quel film che risale, salvo errore, al 1923. Si apre dinanzi ai nostri occhi un'epoca, un ambiente cinematografico caratteristico e tutto speciale: un ambiente di reazione a certo teatro di *pochade* che non poteva essere che contrario al gusto di coloro i quali volevano vedere nel cinema un mezzo di espressione tipico, e quindi preferivano i trucchi delle vecchie comiche o le sovrimpressioni fotografiche, e magari le distorsioni provocate da specchi - elementi derivati piuttosto dallo stile dei baracconi di fiera - alla recitazione affettata di attori francesi. Questo ambiente era formato da persone colte, che s'erano occupate magari di giornalismo, di lettere, di pittura. E Marcel L'Herbier ne era, accanto a René Clair, cospicuo rappresentante. Egli proveniva dalla letteratura, e prima di dirigere un film scrisse alcuni scenari che furono realizzati in immagini da registi allora ritenuti commerciali come Mercanton (BOUCLETTE) e Hérvil (LE TORRENT). Era il 1917 e ancora non si parlava d'avanguardia. Ma quando René Clair effettuò *EXTR'ACTE* (1923), Marcel

L'Herbier aveva già sperimentato trucchi cinematografici d'ogni sorta. Non ci è accaduto di vedere *ROSE FRANCE* che fu il suo primo film, né quelli successivi. Ma bastarono alcune fotografie viste qua e là sulle riviste francesi, e relazioni di chi aveva visto *ELDORADO*, per farci capire il tono di questa produzione, basata in parte sulla impostazione scenografica. Potrebbe esserci stata un'influenza dall'avanguar-

dia tedesca, dal *GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI*, per esempio? Si andava allora alla ricerca del *Cinéma pur*, di quello cui Henry Chomette dedicò cinque minuti di pellicola. Anche per *DON JUAN ET FAUST*, del '21, si parla di allucinazioni, di raffinatezze tecniche, di ricerche particolari. E si parla ancora di scenografie e costumi che compongono pitture della scuola spagnola. Decorativismo dunque o cinema? La cura per le ambientazioni scenografiche caratteristiche è evidente soprattutto nell'*INHUMAIN* realizzato da uno scenario di Georgette Leblanc, che accanto a Jacques Catelain è anche l'interprete del film, nel '24. Qui le scene sono dovute a quattro persone, al pittore Fernand Léger, ad Alberto Cavalcanti, a Claude Autant-Lara, a Robert Mallet-Stevens. Nomi che forse oggi non dicono molto, ma che allora avevano un certo significato e stabilivano un tono. Di L'Herbier ricordiamo un film realizzato qualche anno più tardi, *NOTTE DI PRINCIPI*. Qui non soltanto una raffinatezza esteriore pareva visibile, ma anche e soprattutto una ricerca di introspezione psicologica. Il racconto visivo e la recitazione erano elementi che avevano lo stesso peso, la stessa importanza, forse maggiore, anzi, che le decorazioni ambientali. Dieci anni or sono L'Herbier venne a trovarci in Italia. Si trattava di un lavoro piuttosto impegnativo: tradurre sullo schermo il romanzo di Luigi Pirandello: *Il fu Mattia Pascal*. Il ruolo Mattia Pascal era sostenuto da un attore che allora andava per la maggiore: Ivan Mosjoukine, che sapeva unire



Un ambiente del film 'Eldorado'

a espressioni rudi e vigorose, un accento umoristico. Ecco Mosjoukine, nell'atmosfera della biblioteca, piena di libri e di muffa; e tra quella muffa, ecco sprizzare una trovata divertente, come quella del giochetto coi gatti. Ed eccolo ancora nella allucinata scenografia dei corridoi della pensione romana, o vagare di notte, tra le strade del paese dell'Italia centrale, che L'Herbier aveva scelto come luogo per l'azione. Non sono stati molti i film che prima e dopo quello hanno sfruttato convenientemente, e in questo caso anche con un certo spirito, un ambiente paesistico italiano. IL FU MATTIA PASCAL aveva un tono, non privo di contrasti forse, di dislivelli, ma che dava una interpretazione del romanzo pirandelliano tutt'altro che banale. Forse in virtù delle precedenti ricercatezze stilistiche, L'Herbier aveva raggiunto quel tono. Egli si trovava allora ad una posizione di mezzo della sua carriera. Doveva, in certo senso, decidersi. Continuare a tenere il piede su due staffe? Ritornare alla vecchia, ormai, avanguardia, o cercare di essere un regista commerciale? Continuò a tenere il piede in due staffe e girò, in queste condizioni, L'ARGENT, con attori in parte tedeschi. Continuò ancora, e entrò in una camera gialla dalla quale uscì con un film: IL MISTERO DELLA CAMERA GIALLA, che ebbe, purtroppo, un seguito: IL PROFUMO DELLA DAMA IN NERO. Ritrovammo ancora L'Herbier (quello d'avanguardia) in una sequenza di treno in corsa in un film di cui non ricordo il titolo, interpretato da Ruggeri. Intanto era venuto il sonoro. Si trattava adesso di scegliere una strada, di orientarsi. Forse L'Herbier non aveva voglia di fare delle ricerche, dei tentativi. In Francia, nei primi tempi del sonoro, si giravano, a Joinville, fino a quattordici edizioni, contemporaneamente, di film in tutte le lingue. Non venne fuori dalla babilonia di Joinville, un film che potesse dirsi francese. Ma francese al cento per cento poté dirsi LE BONHEUR, che Marcel L'Herbier realizzò nel '34 dalla commedia omonima di Henry Bernstein, il cui peso si fece sentire nella realizzazione cinematografica, non esente quindi da un certo teatralismo. Qui il L'Herbier d'avanguardia non esisteva quasi più, appariva un L'Herbier sicuro del fatto suo, regista che poteva trattare qualsiasi argomento. I suoi film successivi furono tratti da Pierre Frondaie (LA ROUTE IMPERIALE), Claude Farrère (VIGILIA D'ARMI), dalla vicenda di Rasputin (LA TRAGEDIA IMPERIALE) da un romanzo di Turnbull che De Mille aveva a suo tempo realizzato (FORFAITURE), e non questi soltanto sono i film che L'Herbier ha realizzato in questi ultimi anni. Quando girava le immagini distorte riflesse sugli specchi per L'INRU-



Annabella e Rosine Doréan in 'Vigilia d'armi', film premiato a Venezia nel '35



Una inquadratura del film 'Notti di principi'

MAINE forse non pensava che un giorno sarebbe diventato un regista conteso tra i produttori: perché oggi L'Herbier è, in fondo, uno dei registi più commerciali che conti il cinema francese. Ed è forse quella sfumatura di decadentismo, e un po' quel senso della tensione drammatica che egli possiede (il processo di VIGILIA D'ARMI valga ad esempio) che gli giovano molto. Ma se L'Herbier si limitasse ad essere un regista commerciale come tanti altri, forse non ci ricorderemmo abbastanza spesso di lui. C'è un piccolo film che egli ha girato due o tre anni fa, che ci ritorna alla mente quando sentiamo no-

minare L'Herbier. È LE COIN DES ENFANTS, un'interpretazione visiva dell'omonima composizione musicale di Claude Debussy. Si deve a Emile Vuillermoz, musicologo e critico cinematografico, la produzione di questo film, in cui unico personaggio è una bambina, tra i suoi giocattoli. Ma c'è in quel cortometraggio un buon gusto di inquadrature, di montaggio, che tornano a vanto del regista. E vorremmo che L'Herbier, oggi venuto in Italia per girare TERRA DI FUOCO da un soggetto di G. B. Angioletti, si ricordasse ogni tanto di quel suo film.

**FRANCESCO PASINETTI**

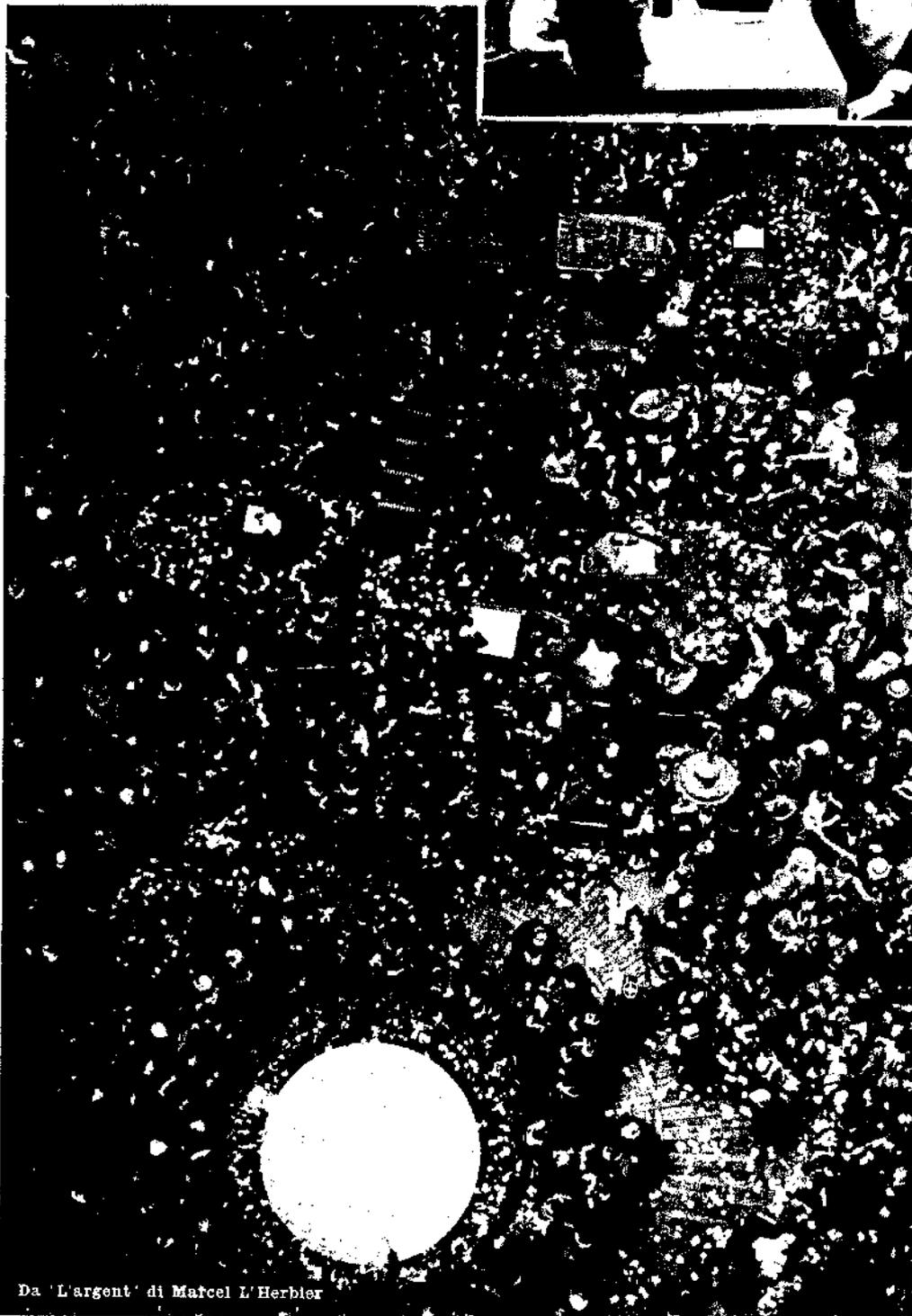
# I MIEI CONTATTI CON L'ITALIA

L'ITALIA cinematografica non è per me una terra sconosciuta. Infatti, 14 anni fa a Siena, a San Gimignano e a Roma, ho girato gli esterni di un film il cui argomento avevo tratto dall'opera di un autore italiano, considerato allora da tutto il mondo come un autore d'avanguardia e quindi pericoloso: Luigi Pirandello. È uno dei miei motivi d'orgoglio di avere osato per il primo, almeno credo, di portare sullo schermo un romanzo di Pirandello: *Il fu Mattia Pascal*.

In seguito, sono tornato a Roma con Charles Boyer (che ho avuto il piacere di



Marcel L'Herbier e Tito Schipa a Cinecittà, dove il regista francese sta girando il film 'Terra di fuoco' per l'interpretazione del grande tenore italiano



Da 'L'argent' di Marcel L'Herbier

far debuttare 19 anni or sono, nel film L'HOMME DU LARGE) e con Pierre-Richard Willm per girare gli esterni d'un film questa volta parlato: L'EPERVIER di Francis de Croisset, che il mio amico Ruggero Ruggeri, col quale ho realizzato un film a Berlino, ha recitato mirabilmente in tutta Italia.

Oggi, per la prima volta, si tratta per me di girare gli interni in Italia, nei magnifici studi di Cinecittà, di un film italiano e francese, TERRA DI FUOCO, con grandi artisti italiani e francesi quali Tito Schipa e Mireille Balin. Le apprensioni che avevo, venendo in questi stabilimenti di Cinecittà, molto belli ma molto nuovi, sono scomparse in pieno durante il mio primo periodo di lavoro. Le installazioni sono a punto ed ho potuto lavorare qui con una rapidità almeno eguale a quella da me raggiunta in Francia per il mio recente film LA TRAGEDIA IMPERIALE (*Rasputin*) o a Berlino per il mio ultimo film ADRIANA LECOUVREUR.

Ma ciò che conta, per la realizzazione di un film, non sono soltanto le condizioni materiali di lavoro ma anche il clima spirituale in cui esso avviene. Per essere leali, debbo riconoscere che ho incontrato molta comprensione qui in Italia, dove avevo già ricevuto una grande soddisfazione morale all'Esposizione cinematografica di Venezia del 1936 con il premio della Coppa Volpi al mio film VIGILIA D'ARMI e con il premio per il mio documentario musicale, con musica di Debussy, CHILDREN'S CORNER, al quale annetto grandissima importanza.

Oggi qui in Italia ho la più grande gioia che un regista possa desiderare: quella di lavorare nella certezza di fare un'opera che corrisponda a ciò che si desidera.

**MARCEL L'HERBIER**

# CINQUE MOSTRE CINEMATOGRAFICHE

## GIURIA E PUBBLICO

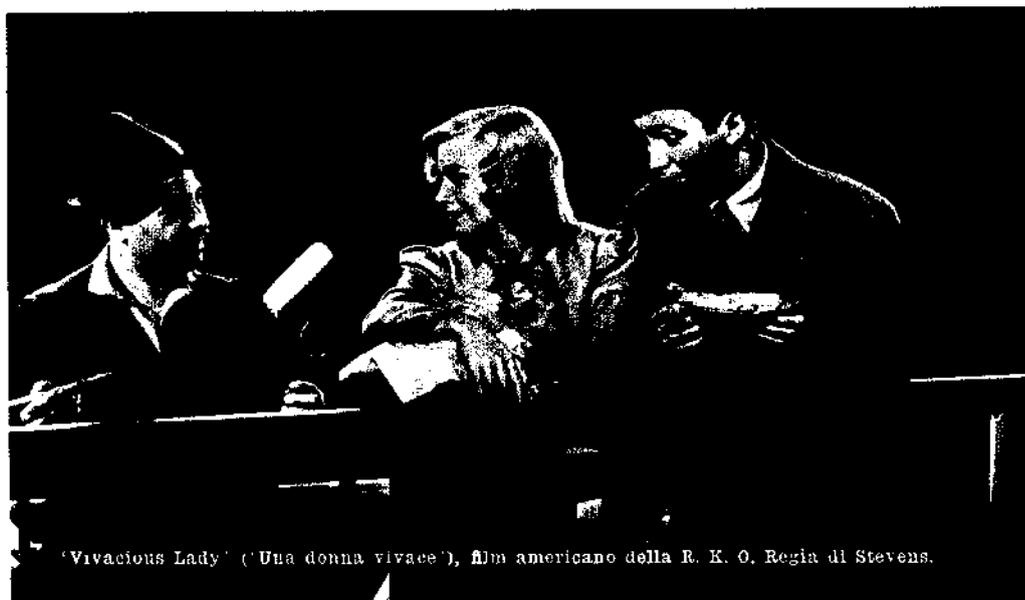
SE È VERO che la pubblicità è l'anima del commercio è pur vero che la pubblicità è l'anima, lo scheletro, il corpo e la veste della cinematografia. Spesso è solo la pubblicità che dalla marea di produzione che ogni anno si riversa sugli schermi italiani, stacca e fa risaltare uno speciale prodotto, orienta l'attenzione del pubblico verso di esso, lo impone quasi allo spettatore.

In questo senso è indiscutibile che la Mostra Cinematografica di Venezia costituisca per il prodotto che in essa è presentato un vantaggio di notevole importanza: tutti i giornali italiani se ne occupano, tutti i maggiori critici lo discutono. Su quotidiani e periodici appaiono fotografie; talvolta il film crea discussioni che continuano anche al di là della pura cronaca della Mostra, lascia tracce di sé nelle pagine dei giornali a Mostra finita. Il prodotto, insomma, esce da Venezia già noto al pubblico: basta che abbia in sé un minimo di valore spettacolare ed un minimo di originalità che consenta la discussione, esso ha già incuriosito prima della sua presentazione e, quando appare, molti vanno a vedere « quel » film che è stato a Venezia e che il critico tale o il critico talaltro ha esaltato o anche, ed è pubblicità lo stesso, vigorosamente stroncato. Non bisogna essere ottimisti fino al punto di pensare che il pubblico rammenti quel che s'è detto del film e quella che è stata l'atmosfera creata intorno ad esso: ma di tutto ciò che ha sentito o letto gli è rimasta certo nella mente (parlo, s'intende, della grandissima maggioranza dei casi) una sia pur confusa reminiscenza e, per essa, una vaga curiosità che spinge lo spettatore nella sala. Ma questo è il caso generico: quello che ci interessa oggi è invece il caso specifico. E cioè se il film che Venezia ha segnalato con un premio o con una menzione particolare, poi, alla prova dello schermo, trova nel pubblico conferma del giudizio dato dalla Mostra o dalla giuria. Occorre riconoscere subito che rarissimi sono stati i casi in cui il giudizio del pubblico ha dissentito da quello di Venezia: e quei casi, spesso, tornano più ad onore della giuria che non del pubblico.

Non si possono discutere le segnalazioni del primo anno: infatti nel 1932 non furono assegnati premi ma rilasciati dei diplomi di partecipazione che esprimevano nel contempo un riconoscimento del valore del film. Comunque, tra le opere presentate a quella prima Mostra, che è soltanto di sei anni fa eppure sembra già così lontana nel tempo, figurano alcuni dei film che nella stagione seguente videro pienamente confermato il loro successo veneziano. Dei film italiani che apparvero nel '32 quello



'La mort du cygne' ('Fanciulle alla sbarra'), film francese della Osso. Regia di Jean Benoit-Lévy.



'Vivacious Lady' ('Una donna vivace'), film americano della R. K. O. Regia di Stevens.



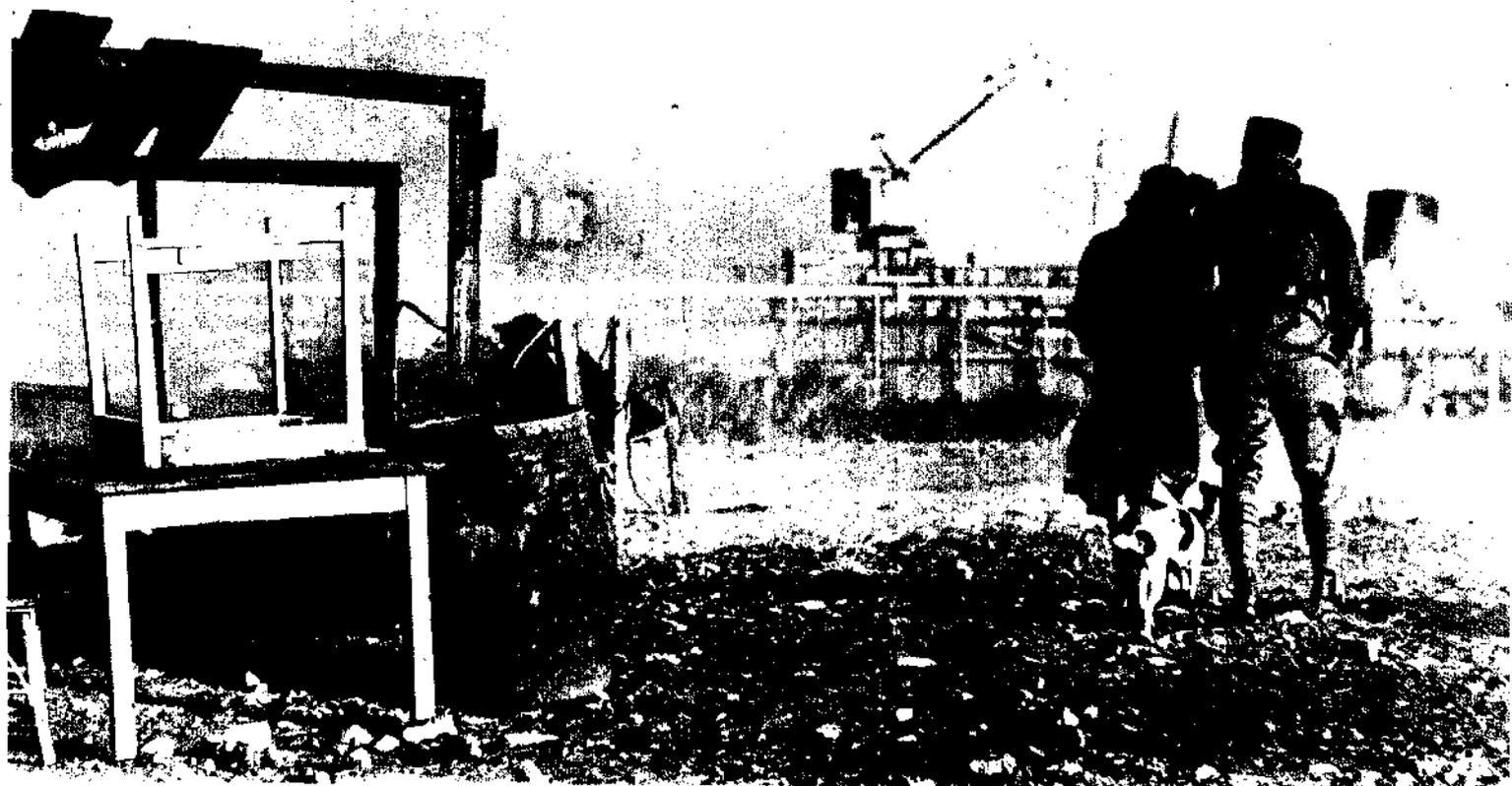
Due film tedeschi. Sopra: 'Fahrendes Volk', regia di Jacques Feyder. Sotto: 'Der Mustergatte', regia di Wolfgang Liebeneiner. Produzione Tobis.

alla migliore « presentazione industriale », e così via: Di questi non è possibile tener conto nel nostro esame. Le due Coppe Mussolini, quella per il film straniero, assegnata a L'UOMO DI ARAN, e quella per il film italiano, assegnata a TERESA CONFALONIERI, meritano invece un cenno speciale. Le vicende de L'UOMO DI ARAN di fronte al pubblico sono troppo note perché occorra rammentarle: accolto con indifferenza in quasi tutte le sale, il film trovò un reale successo solo in qualche rara città (Torino, ad esempio) dove forse il pubblico era stato maggiormente preparato dalla critica ad accettarlo ed a gustarlo. Ma, se è doveroso affermare che il premio decretato dalla giuria non poteva essere meglio e più ampiamente giustificato, è anche doveroso riconoscere che il pubblico non aveva tutti i torti: a L'UOMO DI ARAN manca la nitida purezza del documentario integrale, e quel tanto di ricerca narrativa che è in esso, quel sia pur rapido tentativo spettacolare, non giova né alla narrazione documentaria (poiché una *narrazione* documentaria esiste ed ha la sua forza e la sua ragion d'essere), né ad una reale affermazione spettacolare. Quanto a TERESA CONFALONIERI la stessa giuria riconosceva il carattere « teatrale » della produzione. Degli altri premi VIVA VILLA! e PICCOLE DONNE confermarono in pieno, durante la susseguente stagione, il loro esito veneziano: ma senza dubbio il premio che ebbe dal pubblico il più clamoroso, il più vasto, il più durevole riconoscimento fu la Medaglia d'oro per il film più divertente che andò ad ACCADDE UNA NOTTE. Certo la giuria che aveva dato la Coppa a L'UOMO DI ARAN aveva premiato un lodevolissimo sforzo d'arte: tuttavia il pubblico, premiando a suo modo ACCADDE UNA NOTTE, riconobbe che l'opera di Capra era assai più cinematografica e quella di Flaherty, forse, un po' più letteraria, diremo così, un po' più *intellettualistica*. Ed eccoci alle Mostre annuali che si sono

che ebbe maggiore successo fu, certamente, GLI UOMINI CHE MASCAUZIONI, un film che ancora oggi conta fra i migliori prodotti in Italia dai tempi del sonoro. Tra i film stranieri proiettati quell'anno sugli schermi del Lido (annata di primo ordine per i film stranieri che non avevano ancora iniziato quella curva discendente che si va notando ora, specie per quanto riguarda il film americano) ricordiamo alcuni tra i più brillanti successi di fronte al pubblico: GRAND HÔTEL, IL CAMPIONE, IL DOTTOR Jekyll, IL CONGRESSO SI DIVERTE, RAGAZZE IN UNIFORME, A NOUS LA LIBERTÉ. Su 24 film di lungo metraggio presentati nel 1932, alcuni dei quali non introdotti poi sul mercato italiano, sette film contarono, dunque, tra i grandi successi della stagione. La percentuale non è trascurabile. La seconda Mostra, quella del '34, vide assegnare i primi premi. Alcuni di questi premi, come le due Coppe Mussolini, furono nettamente indicativi; altri, invece, ebbero carattere generico e vennero assegnati alla migliore « presentazione statale ».



'Il prigioniero di Zenda', film americano degli Artisti Associati. Regia di John Cromwell



'Quai des brumes' ('La riva del destino'), film francese della Cine-Allianz. Regia di Marcel Carne.

svolte dal '35 in poi. Alla prima di esse la Coppa Mussolini per il migliore film italiano premia **CASTA DIVA** che nella stagione seguente ottiene il più vasto e più deciso successo di pubblico ed in poco più di due anni raggiunge e supera una cifra di incassi che si aggira sui dodici milioni di lire; la Coppa per il migliore film straniero va ad **ANNA KARENINA** che nella linea dei successi, pur mantenendosi distante dal trionfale esito di **CASTA DIVA**, è senza dubbio il film che ottiene la più netta consacrazione di pubblico fra quelli stranieri della stagione. Segue, tra i film italiani, **SCARPE AL SOLE**, Coppa del Ministero per la Stampa e la Propaganda, accolto dal pubblico italiano con entusiastico consenso, poi **PASSAPORTO ROSSO**, poi **DARO' UN MILIONE**. Forse **DARO' UN MILIONE**, nella graduatoria dei successi della stagione, precede **PASSAPORTO ROSSO**; ma nel complesso si può dire che la segnalazione della giuria è stata nettamente seguita dal pubblico. Per il film straniero, con **IL FIGLIOL PRODIGO** si ripete, in parte, il caso de **L'UOMO DI ARAN**, mentre **I RAGAZZI DELLA VIA PAAL**, **TRADITORE**, **BECKY SHARP** e **CAPRICCIO SPAGNUOLO** si pongono di fronte al pubblico quasi nella stessa graduatoria che la giuria aveva veduta.

Una indubbia divergenza d'idee si manifesta l'anno successivo tra la giuria ed il pubblico: non a proposito dei film italiani poiché la Coppa Mussolini, che va a **SQUADRONE BIANCO**, e la Coppa del Ministero



Due film americani. A sinistra: Bette Davis e Henry Fonda in 'Jezebel' della Warner Bros., regia di William Wyler. A destra: Danielle Darrieux in 'The Rage of Paris' ('Follia di Parigi') della New Universal, regia di Henry Koster.

che premia CAVALLERIA stabiliscono con assoluta precisione il leggerissimo distacco di successo tra i due film che hanno ottenuto tutti e due il pieno consenso del pubblico esattamente nell'ordine stabilito dalla segnalazione veneziana. La divergenza si manifesta a proposito dei film stranieri: la giuria dà la Coppa Mussolini a L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA ed una modesta medaglia a È ARRIVATA LA FELICITÀ. Il pubblico decreta un meritissimo trionfo a È ARRIVATA LA FELICITÀ e appena appena un successo di stima al film di Trenker. Anche IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO ottiene una medaglia d'oro dalla giuria mentre il pubblico lo accoglie con assai maggiore interesse. In compenso i premi al PASTEUR ed alla KERMESE EROICA riflettono esattamente il parere del pubblico. Sarebbe stato interessante vedere l'esito di ROBBIE SYMPHONIE, premiato con medaglia e fischiato dal pubblico di Venezia: ma l'eccellente film non è stato introdotto sul nostro mercato. Ed è un fatto deplorabile.

L'ultima Mostra, infine, premiando SCIPIONE L'AFRICANO e CARNET DI BALLO con la Coppa Mussolini, LA DANZA DEGLI ELEFANTI e IL SIGNOR MAX con la Coppa del Ministero per la Cultura Popolare, SENTINELLE DI BRONZO con la Coppa del Ministero dell'Africa Orientale, LE PERLE DELLA CORONA e CONDOTTIERI con le Coppe della Direzione Generale per la Cinematografia, non è seguita che in parte dal pubblico delle sale. Alcuni di questi film impongono la loro indubbia classe eccezionale così in Italia come all'estero; altri, invece, come LA DANZA DEGLI ELEFANTI, non trovano consenziente il pubblico di fronte al quale Flaherty, malgrado l'apporto di Korda, si trova ancora una volta in condizione di inferiorità per la incer-



'Biancaneve e i sette nani' di Walt Disney.



'Test Pilot' ('Arditi dell'aria'), film americano dalla M. G. M. Regia di Victor Fleming.

tezza della linea del suo film non abbastanza documentario per un documentario, non sufficientemente spettacolare per un film spettacolare. Però la segnalazione di Venezia che pone IL SIGNOR MAX in prima linea fra i migliori film italiani dell'annata concorda pienamente con il pubblico il quale fa al film ottime accoglienze. Ed ora le conclusioni: troppo chiare da quel che s'è detto finora perché occorra sprecare troppe parole a trarle. La segnalazione di Venezia è quasi sempre, salvo casi eccezionali, il preavviso di un successo: il pubblico controfirma nella grandissima maggioranza delle occasioni il verdetto del Lido. Al contrario di quello che accade per il pubblico e la posterità, secondo Larra che nel *Poveraccio parlatore* afferma essere un errore confondere il pubblico con la posterità «la quale quasi sempre revoca i giudizi interessati che egli ha dati e sanciti», il pubblico delle sale cinematografiche, che è un po' la posterità di Venezia, conferma nella maggior parte dei casi il giudizio antecedente.

JACOPO COMIN



FILM DI RAGAZZI - Sopra: 'Piccoli naufraghi' di Calzavara (Alfa-Mediterranea). Sotto: 'Le avventure di Tom Sawyer' (Selznick-Enic)



# DETTAGLI DI UN GRANDE FILM SPORTIVO



Un gruppo di ragazze partecipanti alle Olimpiadi di Berlino.

In questi giorni sarà proiettato alla Biennale di Venezia il film documentario tedesco sulle Olimpiadi di Berlino, film che ha uno speciale interesse per i mezzi eccezionali, tecnici e economici, impiegati per farlo, ma anche per il tentativo di elevare la semplice cronaca sportiva ad una esaltazione artistica della bellezza e del coraggio fisici. Sotto la direzione di Leni Riefenstahl hanno lavorato centinaia di artisti, tecnici e lavoratori di ogni genere; ognuno di loro ha svolto una attività caratteristica per il tipo particolare di questo film: sarà perciò istruttivo conoscere qualche dettaglio sul lavoro che il musicista, lo speaker e gli operatori hanno compiuto.

## Il musicista

Sembra quasi impossibile « mettere in musica » un film documentario sportivo, lungo da riempire due serate cinematografiche. Sarebbe stato impossibile, infatti, se il film sulle Olimpiadi non fosse stato che una semplice successione di visioni atletiche, e non avesse una sua struttura espressiva, che può paragonarsi alla costruzione di una sinfonia. Il montaggio del film è fatto in modo da creare dei crescendo, dei diminuendi e dei « tempi » staccati e diversi per il loro carattere emotivo. Così, per es., il prologo iniziale e l'inno finale, che esaltano la millenaria tradizione dei giuochi olimpionici, chiedono musica di carattere lirico-eroico, la quale infatti è stata realizzata in uno stile sinfonico, che si è servito come *leitmotiv* dell'inno olimpionico di Richard Strauss. In contrasto con queste scene di « cornice » ne abbiamo altre di carattere drammatico che accompagnano le scene di lotta sportiva e altre puramente melodiche.

Ma Herbert Windt, il compositore di questo film, non vorrebbe veder intesa la propria musica come un puro accompagna-



Lo sforzo di un vogatore in un violento "berrare"

mento che ripeta il contenuto delle immagini. Spesso, l'espressione della sua musica si mette deliberatamente in contrasto con la scena, nell'intenzione di dare un significato più ampio allo spettacolo complessivo. Ricordiamo la scena in cui il corridore olimpionico durante la sua lunga corsa comincia a stancarsi sempre di più. L'immagine riporta questo graduale rilassamento del corpo e dello spirito, ma la musica alzandosi a un crescendo sempre più vigoroso esprime la forza dell'idea che poi conduce logicamente alla

vittoria finale. Naturalmente, spesso la musica aumenta anche il contenuto intimo dell'immagine. In una scena di ginnastica, il primo piano di un corpo in movimento è accompagnato dal suono di un unico violino. Man mano che il campo della scena si allarga facendo vedere sempre più corpi fino a scoprire il vasto campo pieno di migliaia di atleti, la strumentazione della musica si arricchisce fino a impiegare alla fine l'intera orchestra sinfonica.

## Lo speaker

La voce che spiegava con la parola gli avvenimenti che il film sulle Olimpiadi presentava sullo schermo, non poteva essere quella arida del solito commentatore, che, nei comuni film documentari, si limita ad elencare alcuni fatti più o meno istruttivi. Dato il carattere artistico e drammatico che si intendeva dare al film, anche lo *speaker* doveva esprimere entusiasmo, drammaticità, pur non trascurando il suo compito di dare delle indicazioni concrete sui fatti. Furono scritturati i migliori *speaker* della radio e della televisione, ed è ovvio che agli ultimi il compito era in un certo senso più congeniale. Lo *speaker* radiofonico, abituato a sostituire col suo racconto, la visione dei fatti ottici che sfugge all'ascoltatore radiofonico, è in pericolo di perdersi in ripetizioni di quanto si vede in modo più diretto sullo schermo. Mentre, per es., l'ottimo *speaker* della versione inglese, certo Marshall, si serviva delle sue esperienze di televisione creando un commento *inside*, come lo chiamava lui, cioè un commento che prescindendo dai fatti esterni si serviva di esperienze e conoscenze « interne », atte a completare il senso dello spettacolo cinematografico.

Per questi commenti non fu creato, al tavolino, un testo scritto. Sono nati invece dalla improvvisazione degli *speaker* stessi davanti alle scene proiettate, improvvisazione che poi, in infinite prove, fu raffinata fino a dare un testo sostanziale e bello.

## L'operatore

L'operatore cinematografico sa che durante la proiezione di un film girato da lui, egli non fa figura: rimane modestamente in disparte e non riceve onori da nessuno. Ma facendo il documentario sulle Olimpiadi, gli operatori dovevano essere discreti e quasi invisibili perfino durante le prese, per non disturbare lo spettacolo sportivo. Infatti, bastava che qualcuno di questi bravi manovratori della macchina da presa si desse un po' di arie, perché gli pervenisse da parte della Direzione un biglietto che lo avvertiva seccamente di essere stato escluso per un giorno dalla presenza ai giochi. Un ottimo mezzo tecnico per assistere senza avvicinarsi, è dato all'operatore col teleobiettivo, dalla lunghezza focale di 30, qualche volta anche di 50 centimetri. Per farsi un'idea dell'

l'efficacia di questi impressionanti tubi metallici, basta sapere che da trenta metri di distanza riescono a riprendere una testa in primo piano, che riempie interamente lo schermo e che uno di quei gruppi di sette, otto spettatori entusiasti, che danno colore ai film sportivi, si possono fare da sessanta o ottanta metri.

È tuttavia inevitabile anche la presa da vicino, fatta spesso dalla leggera e manovrabile macchina a mano, azionata da motore a molla. Ma volendo fare un primo piano di un corridore che parte, e poco dopo un altro di una fase successiva della corsa, l'operatore non poteva fare a meno di gareggiare coll'atleta, correndo pure lui, ma caricato dalla macchina.

Per ben sedici giornate, gli operatori cominciavano ogni mattina alle 6 il loro lavoro, che spesso si estendeva fino alla sera tardi. Quando, alle 8, cominciavano le gare, le macchine dovevano già essere piazzate nei posti opportuni. Il materiale destinato ai giornali di attualità, si copiava il pomeriggio dello stesso giorno in cui era stato preso, e la sera si proiettava nelle sale cinematografiche. Un record è stato quello di una casa che un lunedì, alle ore 16, faceva proiettare alla Biennale di Venezia un completo film di attualità preso alle Olimpiadi, che si erano chiuse la sera del sabato prima.

E. K.

## DIRITTI DI DUE AUTORI

IN UNA MATERIA delicata e tuttora in continua evoluzione, come quella del diritto d'autore, ci viene rivolto un quesito tipico, che si presta ad un breve sviluppo più che ad una scheletrica risposta.

Il quesito si presenta in questa forma: due amici hanno dato vita ad alcune opere letterarie, regolarmente depositate e per le quali percepiscono i relativi diritti di autore. Uno di essi, che ha particolari conoscenze cinematografiche, desidera trarre, da una o più delle dette opere, soggetti filmistici. Come dovranno essere regolati i suoi rapporti verso il coautore, dal punto di vista della possibilità giuridica della riduzione, del nome, degli eventuali compensi?

Si è in tema di opere in comunione, quindi inscindibili (a differenza di quanto si verifica per le opere di compilazione o di collaborazione), sulle quali entrambi i coautori vantano, sino a prova contraria, gli stessi diritti, per il cui esercizio è necessario il consenso di entrambi e non di uno soltanto. Ciò perché se ciascuno dei due avrà facoltà di agire da solo quando si tratti di difendere da una minaccia il diritto comune, la pubblicazione e la riproduzione dell'opera interessano moralmente e patrimonialmente entrambi e costituiscono atti di disposizione che non rientrano nelle facoltà del singolo.

In tesi, per conseguenza, ogni nuova utilizzazione dell'opera comune - e la riduzione in film è nuova utilizzazione - dovrebbe essere attuata col consenso dei coautori. E, praticamente, è questa l'ipotesi normale quando gli interessati cedano ad un terzo il diritto di utilizzare l'opera da essi creata.

Ma, se uno soltanto dei coautori intenda provvedere direttamente a sceneggiare per un film l'opera comune, dovrà innanzitutto chiedere il consenso dell'altro titolare dell'opera stessa. Il consenso può essere concesso o negato. In questa seconda ipotesi subentrano le norme degli art. 8 e 18 ultima parte della legge vigente che, in caso di disaccordo, prevede l'intervento dell'autorità giudiziaria.

Quindi, è fuori dubbio che anche uno soltanto dei coautori possa, in via amichevole o contenziosa, ottenere il riconoscimento del suo diritto a ridurre l'opera letteraria in film.

Come si regola, questo diritto, nei confronti del coautore dell'opera originale? Il riduttore che intenda provvedere alla sceneggiatura, deve disinteressare il coautore della quota che gli spetta per la cessione del « soggetto » e, poiché gli autori dell'opera comune in questo caso sono due, evidentemente il compenso dovrà essere in ragione della metà del valore economico del soggetto stesso. Avvenuta la liquidazione di questo compenso, nessun altro diritto patrimoniale spetterà al cedente non riduttore e tutto quello che dalla riduzione in film e dall'eventuale vendita dello scenario potrà ricavarsi rimarrà in favore dello sceneggiatore. Il cedente potrà inoltre richiedere che il film porti un'indicazione atta a precisare l'opera letteraria da cui è stato tratto e i suoi autori. In tal caso lo sceneggiatore apparirà nel « titolo di testa » nella doppia qualità di coautore dell'opera letteraria e di sceneggiatore.

Si è detto che la determinazione del *quantum* di compenso al cedente non deve tener conto di quell'ulteriore compenso che spetti a chi abbia attuato o collaborato alla elaborazione successiva dell'opera originale. Ma, se una Casa cinematografica versi una cifra globale per cessione del soggetto e cessione della sceneggiatura, la determinazione della quota dovuta al cedente o si stabilisce in via amichevole fra gli interessati o, in caso di disaccordo (e qui subentra ancora una volta la norma dell'art. 18 ultima parte), dall'autorità giudiziaria la quale potrà tener conto sia delle consuetudini di commercio, sia dei criteri che i tecnici stabiliranno per giudicare, rispettivamente, del valore del « soggetto » e del valore dell'opera personale dello sceneggiatore.

Una determinazione fissa e preventiva non è possibile perché dipende da una valutazione comparativa di elementi diversi. Così un'opera letteraria può essere anche di minimo valore ma la sua trama, il solo « soggetto » può interessare in sé e per sé più che non l'opera stessa, così da poter dar vita ad uno scenario che assuma un'impronta di originalità. In tal caso l'opera dello scenarista prevarrà notevolmente sull'opera del o dei soggettisti. Può aversi, al contrario, un'opera letteraria che, di per sé stessa, abbia già un notevole valore per i pregi intrinseci che contiene, tali da rendere infinitamente più agevole la composizione dello scenario. E, in questo caso, il valore del soggetto, se non prevarrà, quanto meno dovrà essere tenuto in considerazione più notevole che non nella prima ipotesi.

Determinazione, per conseguenza, caso per caso, in cui nessun'altra soluzione è possibile se non quella che derivi o da un accordo amichevole o da un intervento giuridico-tecnico del magistrato.



Incontro di pallacanestro: particolare (Fotografie Tobis, dal film 'Olimpia' che verrà presentato all'Esposizione di Venezia).

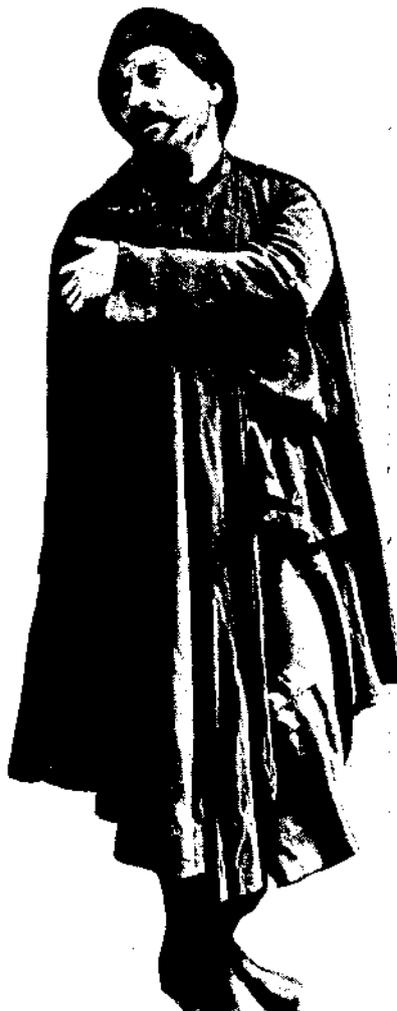
# TOLSTOI PARLA DEL CINEMA



Una scena del 'Cadavere vivente' di Tolstoj (a destra Pudovchin)

MOLTE sono le opere di Leone Tolstoj da cui si son tratte opere cinematografiche. PADRE SERGIO, interpretato da Masgiuchin, risale al 1919 e nel '21, quando venne in Italia, colpì per la sua potente interiorità e per il suo ritmo lento e solenne, che contrastava con quello travolgente dei film americani che cominciavano a invadere tutti i mercati. Anche del 1919 è LA SONATA A KREUTZER, che Umberto Fracchia aveva diretto, con Sainati primattore; due anni dopo Mazzolotti riduceva per lo schermo IL CADAVERE VIVENTE (con Franz Sala e Ria Bruna) e, nel '29, a Berlino, Ozep traduceva cinematograficamente lo stesso dramma avendo per attori il regista V. Pudovchin e Maria Iacobini. In America furono confezionate le due notissime parodie di ANNA KARENINE con Greta Garbo e i due travestimenti cinematografici di RESURREZIONE, rispettivamente con Dolores del Rio e Anna Sten. Oggi si annuncia, pure dall'America, la messa in lavorazione di un nuovo mammoth-film: GUERRA E PACE. Può dunque essere interessante, anche per motivi esteriori e d'attualità, sapere quello che Leone Tolstoj pensasse del cinema.

Nel 1908, benché in quell'anno solo il divieto dello zar gli evitasse l'arresto che colpì il suo segretario, Tolstoj fu festeggiatissimo, in Russia e fuori, per l'ottantesimo anniversario della sua nascita. In



L'attore Franz Sala nel 'Cadavere vivente', film diretto da Mazzolotti nel 1921

quell'occasione si recarono a Iasnaia Poliana alcuni operatori cinematografici; essi ripresero qualche scena della vita quotidiana ed intima del grande scrittore, e misero insieme un documentario - un *dal vero*, come si diceva allora - che fu ricusato qualche anno fa e proiettato a Roma all'Accademia di Santa Cecilia. Indipendentemente da valori cinematografici, il breve film aveva naturalmente un valore storico e umano incomparabile.

Che cosa sapesse e che cosa potesse direttamente conoscere di cinematografo Leone Tolstoj nel 1908 è difficile immaginare. Specie ricordando che già dal 1874 egli si era ritirato a Iasnaia Poliana. Forse si potrà saperne qualche cosa di più quando sarà pubblicato l'interessante materiale che sulla cinematografia russa pre-rivoluzionaria possiede l'Enciclopedia del Cinema. Comunque sappiamo che, nel 1908, l'appena quattordicenne cinematografo aveva già tentato e realizzato cose mirabolanti: in quell'anno si chiude con un trattato di pace la guerra di un gruppo di case produttrici americane, in quell'anno in Francia Sarah Bernhardt realizza LA SIGNORA DALLE CAMELIE ed Emile Cohl presenta il primo *cartone animato* FANTASMAGORIES. In Italia, dove esistevano già da parecchi anni case di produzione, si fonda l'*Ambrosio-Film*, mentre la *Comerio*, di Milano, già regolarmente «cinematografava le attualità più salienti»: le grandi manovre, il circuito di Bologna, il disastro di Messina, e (credo nello stesso anno) l'incontro a Gaeta del Re d'Italia col Re d'Inghilterra. In Russia erano già stati da molto tempo i pionieri dell'attualità: Promio e Mesguich. Quest'ultimo aveva ripreso: l'incoronazione dello zar Nicola, la vergine nera di Kasan, era stato accusato di stregoneria, con relativo incendio del laboratorio, e s'era infine fatto espellere dal paese per aver girato le danze della bella Otero.

La venuta degli operatori a Iasnaia Poliana dette luogo ad una conversazione, nella quale Tolstoj espresse, tra l'altro, alcuni pensieri sul cinematografo, che, qualche anno fa, furono riferiti da uno dei presenti, e che seguono qui tradotti. «Questo trucco che si fa andare con una manovella sovverte qualche cosa nella nostra vita di uomini e nella nostra attività di scrittori. È una rivolta contro i vecchi metodi dell'arte letteraria. Un attacco. Un assalto. A noi non rimane che adattarci alla pallida tela dello schermo e al freddo vetro dell'obiettivo. Si rende necessaria una nuova maniera di scrivere. Io ci ho già pensato e già presento il suo approssimarsi. Ma tutto ciò a me piace.

«Questo rapido cambiamento delle scene, queste variazioni di stati d'animo, questi diluvii d'esperienze... davvero tutto que-



Alfredo Sainati in 'Sonata a Kreutzer', film diretto da Umberto Fracchia nel 1919

sto è assai meglio del noioso leccamento del soggetto. È, se volete, più vicino alla vita. E tutti questi cambiamenti, tutte queste apparizioni che volano via fulmineamente costituiscono esperienze spirituali direttamente simili all'uragano. Il cinematografo ci ha rivelato il movimento. E questa è una cosa grande.

« Quando io scrivevo *Il cadavere vivente* mi strappavo i capelli e mi mangiavo le mani dal dispiacere e dalla rabbia; perché non mi era dato di aggiungere un maggior numero di scene, di quadri... né di poter trasferire l'azione dall'uno all'altro di essi. Maledette impalcature teatrali che stringono alla gola il dramaturgo... e tu tagli, stringi la viva ampiezza dello scritto!...

« Io ricordo che quando mi annunciarono la novità: che qualche furbacchione aveva escogitato un'astuzia e aveva trovato come far girare il palcoscenico per preparare in anticipo le scene e mostrare al pubblico nuovi ambienti, io mi rallegrai come un bambino; e mi ripromettevo di scrivere una *pièce* in dieci quadri. Poi temevo che questi dieci quadri *d'angolo* deformassero il lavoro e andavo *calamboureggiando* tra di me. Temevo che le scene *d'angolo* finissero col render *d'angolo* anche il mio lavoro, me lo guastassero. E sono felice di aver rimandato la messinscena di quel lavoro. Ma il cinematografo! Che bella cosa. Drrr! La scena è pronta. Là: nuovo quadro. E la spiaggia, e il mare, e la città... e in tutto questo: il dramma, la tragedia... ».

È importante rilevare che, trent'anni fa, e con conoscenze cinematografiche certa-

mente molto ristrette, Tolstoj ha felicemente intuito qualche cosa di essenziale. Non ha affatto scambiato il film per strumento utile a conservare e documentare un'arte preesistente, ma ha stabilito invece: 1) che il cinema è un'arte; 2) che rappresenta una liberazione dalle pastoie del teatro ed un superamento del teatro stesso; 3) che è destinato a sovvertire le vecchie forme di arte e di vita.

Non è poco. E sembra quasi miracoloso oggi che il cinema, in tutto il mondo, degrada al punto da rimettere in onore gli arrugginiti ferri vecchi del teatro.

L'attualità di questo scritto sembrerà dunque non solo esteriore e occasionale a chi voglia rifletterci un poco. Perché, io credo, quei teatranti che non sono in grado di valutare argomentazioni sulla battaglia cinema-teatro, saranno certamente più inclini a sentire il peso di un tanto autorevole parere. *Ipsa dixit*. E certo è per lo meno interessante sapere che da una parte si è d'accordo con Tolstoj e dall'altra con Sacha Guitry.

**UMBERTO BARBARO**

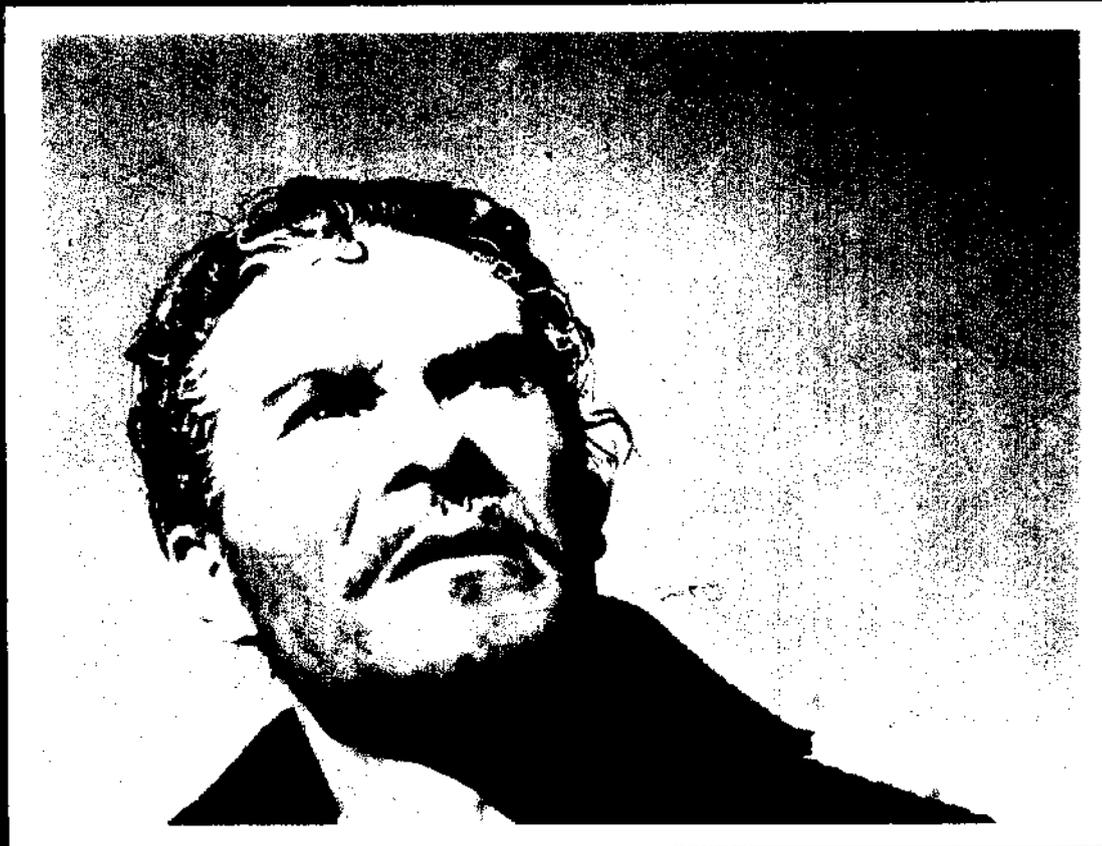


Una scena di 'Resurrezione', film diretto da Mamoulian (Artisti Associati)

La *Generalcine* presenta

una produzione

**AQUILA FILM**



# Luciano Serra pilota

con AMEDEO NAZZARI  
Germana Paolieri  
Mario Ferrari  
Egisto Olivieri  
Guglielmo Sinaz  
Giulio Sabetta

Supervisione di  
VITTORIO MUSSOLINI  
Regia di  
Goffredo Alessandrini  
Direttore di produzione  
Franco Riganti

**Il film dell'ardimento italiano**

# QUADRO!

## DEFORMAZIONI

Più palesi le deformazioni sono, meglio è. Perché tanto meno ingannano. Anche i più confidenti spettatori si accotgeranno che con Fred Astaire e i suoi due compagni, è successo qualche cosa. Ma non sempre l'attività dello specchio deformante risulta così evidente. La fotografia per es. che ci presenta Lewis Stone, coi capelli bianchi, in una sala chirurgica, non sembra deformata per niente, a meno che allo spettatore non venga in mente una sala di operazione vera. Perché allora gli nasceranno dei dubbi. Questo ospedale non ricorda la vetrina di un magazzino mondano? Si tratta forse di manichini di cera destinati a dimostrare alle infermiere e ai medici gli ultimi arivi in materia di ruote bianche? I gradini di legno, le rende in alto sembrano confermare questa tesi e appena uno si accorge della lastra di vetro dietro alla sedia del cliente — tipica trovata da «vettinista»! — e le maschere illuminate con la luce indiretta, uno si sente proprio sicuro. Senonché il viso del medico esprime una compassione autenticamente medica, e il *pince-nez* che egli tiene in mano è pure autenticissimo. Non volendosi rinunciare né



all'elemento umano né a quello di vetrina, viene fuori una deformazione molto più assurda che quella provocata da un innocuo specchio curvo.

## TRENINO SIMBOLICO

In questi giorni, si sta girando a Hollywood un film di ambiente europeo, in cui avviene uno scontro di treni. E siccome le scene di scontro non piacciono alle società ferroviarie si temeva qualche protesta. Per prevenire ciò un esperto hollywoodiano è riuscito a costruire un treno che riassumendo le caratteristiche di tutte le ferrovie europee finisce per non somigliare a nessuna di esse. Trucco ingegnoso ma che, si badi, vale soltanto se anche l'ulteriore ambiente del film riesce a velare le proprie caratteristiche geografiche. Ci riu-

scirà certamente, perché tutta la produzione cinematografica è un po' come quel treno: non volendo offendere nessuno ma allo stesso tempo somigliare a tutti, si finisce per non somigliare più a nessuno. Quei film sono veicoli che camminano bene sulle rotaie del teatro di posa ma farebbero brutta figura nella vita reale. Abbiamo trovato il simbolo che ci mancava.

## DOPPIAGGI

L'ultima invenzione della tecnica cinematografica è quella di doppiare non soltanto le voci ma anche le immagini degli attori. Due tentativi riusciti sono stati fatti dai tecnici tedeschi. Ecco, a destra, Greta Garbo doppiata da Zarah Leander e Franchot Tone doppiato da Carl Raddatz.



Zarah Leander



Carl Raddatz

Consultate il vostro dentista!



Meglio di così  
non potrebbe andare...

Questo vi dirà il vostro dentista, se avrete seguito il consiglio datovi di adoperare quotidianamente la **PASTA DENTIFRICIA GIBBS "S. R."**, a base di **Sodioricinoleato**

La **PASTA DENTIFRICIA "S. R."**, unisce, ai pregi di un dentifricio perfetto, quello di essere efficacissima nella prevenzione delle affezioni della bocca in generale e della Gengivite e della Piorrea in particolare.

Gengive deboli ed inerti sono facile preda della Gengivite e della Piorrea e portano, fatalmente, alla perdita dei denti, anche se apparentemente sani e belli.

La **PASTA DENTIFRICIA "S. R."**, grazie alla sua base di **Sodioricinoleato**, stimola la resistenza dei tessuti e neutralizza gli effetti tossici, mantenendo così le gengive sane e forti.

Questa pasta, di **sapore gradevolissimo** dona ai denti un scintillante biancore senza lederne minimamente lo smalto.

**PASTA DENTIFRICIA GIBBS**  
AL  
**SODIORICINOLEATO**

PREPARATO SPECIALE PER LA CURA DEI DENTI E DELLE GENGIVE

PASTA DENTIFRICIA

GIBBS  
S. R.  
AL  
SODIORICINOLEATO

"S. R."

Soc. An. Stabilimenti Italiani Gibus - Milano

402

# GALLERIA LI - HENRY FONDA

(v. tavola a fianco)

HENRY FONDA è nato a Grand Island, Stato di Nebraska, nel 1908; oggi sono appena trent'anni. Attore ancora giovanissimo, soprattutto in confronto del suo successo e della sua maturità espressiva. Divenne attore dopo l'università; frequentò quella del Minnesota e, oltre che per la sua buona voglia nello studio, vi si distinse come sportivo eclettico. Sotto la sua figura un po' curva si nascondono muscoli potenti e attrezzati, e vibra, latente, un'agilità da giocatore di pallavole. Nel **PINO SOLITARIO**, del resto, tutti i competenti ammirarono un suo perfetto «placcaggio» al volo, che restò memorabile. Già in iscuola, oltre che delle squadre di *base-ball* e di pallavole, egli faceva parte delle improvvisate formazioni che recitavano nelle feste periodiche: di lì, d'altronde, sono nati molti altri attori americani del teatro e del cinema. Non è un'attività di secondo piano, e chi la pratica ha modo di esercitarsi, sia pure dilettantisticamente, con diletto e con qualche lustro. Fonda: il suo cognome rivela un'evidente origine italiana: e c'è qualcosa di meridionale in lui, soprattutto quando - con incomparabile onestà e precisione - egli riveste i panni da contadino che probabilmente erano quelli dei suoi padri, allorché emigrarono; Fonda, dunque, manifestò in quelle recite scolastiche impegno e doti degne di una vera e propria carriera teatrale. Non fa un'avventura, la sua, quando volle trovar lavoro sui palcoscenici: dev'essere stata un'azione assai ben ponderata, se le biografie non pongono gravi pause tra la fine degli studi e l'inizio della nuova attività. Apparve presto nelle organizzazioni dei cosiddetti *Little Theatres*: con esse, e con altre compagnie, girò alcuni anni tutta l'America; poi lo troviamo nel *Guild Theatre* e, nel 1935, dopo il suo maggiore successo teatrale (nella rivista *New Faces*), sullo schermo con un ruolo di primattore. Anche nel cinematografo non dovette fare attese sbrillanti nei misteriosi compartimenti stagni che spesso trattengono inesorabilmente e crudelmente anche attori di valore e future «stelle» di fama mondiale. Un anno dopo, Henry Fonda - che fin dal principio, ripetiamo, ha sostenuto primi ruoli - è già «stella». Ci sembrò un attore insignificante, la prima volta che lo vedemmo sullo schermo. Il momento della sua apparizione coincideva col periodo in cui i giornali illustrati di tutto il mondo assicuravano nei loro ragguagli: non più uomini «belli» a Hollywood, nascono continuamente uomini nuovi dall'aspetto comune o mediocre addirittura. Purché siano vigorosi e capaci, essi vincono. Henry Fonda, pensammo, dev'essere uno di quelli: lanciato così, come per iscommessa. Ma un giorno venne il **SENTIERO DEL PINO SOLITARIO** e Fonda (che per osservatori più attenti era già l'interprete sensibile di un nuovo *WAY DOWN EAST* a fianco di Rochelle Hudson, «impose» con un'interpretazione eccezionale, dai rilievi insospettiti. Scoprimmo un uomo e un attore. E da allora egli non ci ha mai deluso. È uno degli attori più singolari degli ultimi tempi - uno che non possiede un repertorio esteriormente ricco, eppure, eccolo là, con la sua aria timida e impacciata arriva dovunque: si attendono con tremore le sue stecche, ed egli

con modi inconfondibili, modi schivi e interiori, arriva imperturbabile al «do di petto» più complicato. Interprete non ortodosso, con un particolarissimo e angoloso stile, che non brilla, che non spicca, ma opera in profondità. Quando si è capita la chiave, si è come iniziati di fronte a un lavoro misterioso e sottile. Per es., un filmetto minore, **ALTA TENSIONE**, che abbiamo visto di recente, ci ha persuasi ch'egli è veramente uno dei maggiori attori del cinema americano. In **ALTA TENSIONE** non c'è un regista che possa guidarlo, c'è una storia ingenua, e il suo personaggio è perfino ridicolo. Fonda porta tutto su un piano umano e credibile: la sua uscita in città nel giorno di paga è un pezzo di alta recitazione. Egli era un contadino, oggi è diventato operaio e s'è vestito a festa. Pare uno di quei nostri giovani contadini, riservati e cocciuti, che si recano in città vestiti di nero. Scarpe grosse e cervello fino, come si suol dire: con una certa aria di sdegnosa e ingenua curiosità pel mondo nuovo e fragoroso. La sua faccia magra, il corpo non elegante, le braccia penzolanti, gli occhi fissi, apparentemente non mutano mai. Fonda sembra giocare su un'espressività fisica del tutto «immobilità», e variarla appena col variare dei movimenti di macchina o di campo o di piano. Quando Bette Davis infuria davanti a lui con le sue ricchissime tempeste (essa è d'altronde padrona, a sua volta, di mezzi eccezionalmente potenti e sorvegliati; e in fondo lo supera per larghezza di risorse), i suoi cupi e furbi atteggiamenti sembrano contrastare ben miseramente. C'è invece in essi una contenuta ed espressiva umanità, sempre presente e varia: solo che si tratta d'un impercettibile, e interno variare. Non bada all'effetto, l'interprete di **JEZEBEL**: vuole fortemente e duramente portare a fondo il proprio esatto e grigio lavoro di costruzione. Il passo di Henry Fonda è un elemento drammatico di prim'ordine: ma si potrebbe credere che sia soltanto «natura». La fantasia e la precisione con cui egli lo utilizza, e la semplicità sonora insieme, ci hanno dimostrato senza alcun dubbio che si tratta di calcolabilissima «recitazione». Quel dono che Fonda possiede di arrivare dovunque con la medesima semplicità ruvidezza è un dono di vero artista. Per questo, nei film più complicati (**JEZEBEL**, ad es.) la sua schiettezza e immediatezza di atteggiamenti possono sembrare povertà, agli occhi di spettatori viziati dall'arzigogolare di altri attori. Sono invece il segno d'un temperamento complesso, che ha portato a un raro livello di stile fatti importanti ma non sufficienti per sé soli, quali: sentimento, impegno, - materiale plastico.

FILM PRINCIPALI: **THE FARMER TAKES A WIFE** (20th Century-Fox 1935), **WAY DOWN EAST** (20th Century-Fox 1935), **DREAM TOO MUCH** (RKO-Radio 1935), **IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO** (*The Trail of the Lonesome Pine*, Paramount 1936), **NEL MONDO DELLA LUNA** (*The Moon's Our Home*, Paramount 1936), **SPENDTHRIFT** (Param. 1936), **VIVO PER IL MIO AMORE** (Warner Bros. 1937), **ALTA TENSIONE** (*Slim*, Warner Bros. 1937), **SONO INNOCENTE!** (*You Only Live Once*, United Artists 1937), **JEZEBEL** (Warner Bros. 1938). **PUCK**



HENRY FONDA



Un film eroico. Si chiama

## ARDITI DELL'ARIA

ed investe la vita del pilota collaudatore di aerei, nel dramma intimo degli affetti che lo legano alla terra e dalla terra lo inseguono ansiosi quando s'involta audacemente verso il cielo.

Si affida a tre nomi popolari in tutto il mondo: Clark Gable, Myrna Loy, Spencer Tracy, tre nomi guidati da una macchina cinematografica fra le più perfette nel campo della settima arte: la macchina Metro Goldwyn Mayer.

Con questo film la cinematografia eroica attinge la sua più alta espressione di bellezza emozionante e la tecnica della ripresa una nuova mirabile conquista.

## ARDITI DELL'ARIA

verrà presentato alla VI Mostra Internazionale di Venezia.



## S.U.A.

**BISCA GALLEGGIANTE** (*Waterfront Lady*). - Produzione: Mascot Pict. Distribuzione: Fiorenza Film. Regista: Joseph Santley. Interpreti principali: Frank Albertson, J. Farrell MacDonald, Barbara Pepper, Jack La Rue. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**LA CASA DEGLI AGGUATI** (*Confidential*). - Produzione: Mascot Pict. Distribuzione: Fiorenza Film. Regista: Edward L. Cahn. Interpreti principali: Donald Cook, Evalyn Knapp. *Approvato* (1).

**PRONTO PER DUE** (*Breakfast for two*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Generalcine. Produttore: Edward Kaufman. Regista: Alfred Santell. Soggetto di David Garth. Sceneggiatura di Charles Kaufman, Paul Yawitz, Viola Brothers Shore. Operatore: Roy Hunt. Interpreti principali: Barbara Stanwyck, Herbert Marshall, Glenda Farrell, Eric Blore. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**GIURAMENTO DEI QUATTRO** (*Four Men and a Prayer*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: Darryl F. Zanuck. Regista: John Ford. Soggetto di Richard Sherman, da un romanzo di David Garth. Sceneggiatura di Bernard Herzbrun e Rudolph Sternad. Scenografo: Thomas Little. Commento musicale: Louis Silvers. Montaggio: Louis Loeffler. Operatore: Ernest Palmer. Interpreti principali: Loretta Young, Richard Greene, C. Aubrey Smith, David Niven, George Sanders, Reginald Denny. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**HO RITROVATO IL MIO AMORE** (*I Met My Love Again*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. Produttore: Walter Wanger. Regista: Arthur Ripley e Joshua Logan. Soggetto: Allene Corliss. Sceneggiatura: David Hertz. Scenografo: Alexander Toluboff. Commento musicale: Rox Rommel. Operatore: Hal Mohr. Interpreti principali: Joan Bennett, Henry Fonda. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**NOTTE DI ANGOSCIA** (*Frightened Night*). - Produzione: Mascot Pict. Distribuzione: Fiorenza Film. Regista: Wellyn Terman. Interpreti principali: Charles Grapewin, Mary Carlisle, Wallace Ford, Evalyn Knapp. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**I FIGLI DEL GIUDICE** (*Judge Hardy's Children*). - Produzione e distribuzione: M. G. M. Regista: George B. Seitz. Interpreti principali: Lewis Stone, Mickey Rooney, Cecilia Parker. *Vietato il doppiaggio* (1).

**NOI E LA... GONNA** (*Swiss Miss*). - Produzione e distribuzione: M. G. M. Produttore: Hal Roach. Regista: John G. Blystone. Soggetto da un racconto originale di Jean Negulesco e Charles Rogers. Sceneggiatura: James Parrott, Charles Nelson e Felix Adler. Scenografo: Charles D. Hall. Commento musicale: Marvin Hatley. Montaggio: Bert Jordan. Operatore: Roy Seawright. Interpreti principali: Stan Laurel, Oliver Hardy, Della Lind. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**SIAMO GIOVANI UNA VOLTA SOLA** (*You're Only Young Once*). - Produzione e distribuzione: M. G. M. Regista: G. B. Seitz. Interpreti principali: Lewis Stone, Cecilia Parker, Mickey Rooney. *Vietato il doppiaggio* (1).

**IL PRIGIONIERO DI ZENDA** (*The Prisoner of Zenda*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. Produttore: David O. Selznick. Regista: John Cromwell. Soggetto: Edward Rose, adattato da Wells Root. Sceneggiatura: John Balderston. Scenografo: Lyle Wheeler. Commento musicale: Alfred Newman. Operatore: James Wong Howe. Interpreti principali: Ronald Colman, Ma-

# 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.

deleine Carroll, Douglas Fairbanks jr., C. Aubrey Smith, Mary Astor. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**SI GIRA** (*Stand-In*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. Produttore: Walter Wanger. Regista: Tay Garnett. Soggetto: Clarence Buding. Interpreti principali: Leslie Howard, Joan Blondell, Humphrey Bogart. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**SOLO CONTRO TUTTI** (*Pocatello Kid*). - Produzione: Tiffany. Distribuzione: Alpina Film. Regista: Phil Rosen. Interpreti principali: Ken Maynard, Marcelline Day, Richard Cramer. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**IL TESORO DI GENGIS KHAN** (*Thank You Mr. Moto*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. Produttore: S. M. Wurtzel. Regista: Norman Foster. Soggetto: Willis Cooper e Norman Foster, da un romanzo di John P. Marquand. Sceneggiatura: Bernard Herzbrun. Scenografo: William Eckhardt. Commento musicale: Samuel Kaylin. Montaggio: Irene Morja e Nick de Maggio. Operatore: Virgill Miller. Interpreti principali: Peter Lorre, Thomas Beck, Pauline Frederick, John Carradine. *Vietato il doppiaggio* (1).

**TREDICESIMO INVITATO** (*The 13th Commensal*). - Produzione: Imperial. Distribuzione: Ultra film. Regista: Albert Ray. Interpreti principali: Ginger Rogers, Lyle Talbot. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**VIA SENZA USCITA** (*Dead End*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. Produttore: Samuel Goldwyn. Regista: William Wyler. Soggetto e sceneggiatura: Lillian Hellman. Scenografo: Richard Day. Commento musicale: Alfred Newman. Operatore: Gregg Toland. Interpreti principali: Sylvia Sydney, Joel McCrea, Humphrey Bogart. *Vietato il doppiaggio* (1).

**IL PIACERE DELLO SCANDALO** (*Fools for Scandal*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. Regista: Mervyn LeRoy. Interpreti principali: Carol Lombard, Fernand Gravet, Ralph Bellamy. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**IL DIAMANTE FATALE** (*Bulldog Drummond's Peril*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Regista: James Hogan. Soggetto da un racconto di H. C. McNeil. Sceneggiatura: Stuart Palmer. Scenografo: Hans Dreier. Montaggio: Edward Dmytryk. Operatore: Harry Fischbeck. Interpreti principali: John Barrymore, John Howard, Louise Campbell. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**L'INAFFERRABILE** (*Stolen Heaven*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Regista: Andrew L. Stone. Soggetto: Andrew L. Stone. Sceneggiatura: Eve Greene e Frederick Jackson. Scenografi: Hans Dreier e Franz Bachelin. Commento musicale: musiche di Wagner, Grieg, Liszt, Chopin, ecc. Montaggio: Doane di Harrison. Operatore: William C. Mellor. Interpreti principali: Gene Raymond, Olympe Bradna. *Vietato il doppiaggio* (1).

**L'INFORMATRICE** (*Tipp-Off Girls*). - Produzione e distribuzione: Para-

mount. Regista: Louis King. Soggetto e sceneggiatura di Maxwell Shane, Robert Vost e Stuart Anthony. Scenografo: Hans Dreier. Montaggio: Ellsworth Hoagland. Operatore: Theodor Sparckul. Interpreti principali: Mary Carlisle, Lloyd Nolan. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**CACCIA ALL'UOMO** (*Perseguitati-Hunted Men*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Regista: Louis King. Soggetto da una commedia di Albert Duffy e Maria Grant. Sceneggiatura: Horace McCoy e W. R. Lipman. Scenografo: Hans Dreier. Montaggio: Anne Bauchens. Operatore: Victor Milner. Interpreti principali: Lloyd Nolan, Mary Carlisle, Lynne Overman. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**VALIGIA INFERNALE** (*Bulldog Drummond's Revenge*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Regista: Louis King. Soggetto da un racconto di H. C. Mc Neil. Sceneggiatura: Edward T. Lowe. Scenografo: Hans Dreier. Montaggio: Arthur Schmidt. Operatore: Harry Fischbeck. Interpreti principali: John Barrymore, John Howard, Louise Campbell, Reginald Denny. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

\* **CAVALIERE DELLA PRATERIA** (*Whistling Dan*). - Produzione: Amity. Distribuzione: ENIC. *Approvato* (1).

\* **IL GIGANTE BIONDO** (*The Kid Comes Back*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. *Approvato* (1).

\* **L'INCENDIO DI CHICAGO** (*In Old Chicago*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato* (1).

\* **IL MISTERO DEL RANCIU** (*In Old Santa Fe*). - Produzione: Mascot. Distribuzione: Fiorenza Film. *Approvato* (1).

\* **LA MONTAGNA INCATENATA** (*La grande diga - Boulder Dam*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. *Approvato* (1).

\* **PALCO SCENICO** (*Stage Door*). - Produzione R. K. O. Distribuzione: Generalcine. *Approvato* (1).

\* **PREFERISCO IL ROMANZO** (*I'll Take Romance*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio EIA. *Approvato* (1).

\* **LO SCERIFFO** (*Texas Gun Fighter*). - Produzione: Amity. Distribuzione: ENIC. *Approvato* (1).

\* **SOTTO LA MASCHERA** (*Big Town Girl*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato* (1).

\* **LA VALIGIA DEI 20 MILIONI** (*Charlie Chan at Monte Carlo*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato* (1).

\* **LA VIA DEL PROGRESSO** (*Beg Borrow or Steal*). - Produzione e distribuzione: M. G. M. *Approvato* (1).

\* **ZOCCOLETTI OLANDESI** (*Heidi*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato* (1).

\* **HOLLYWOOD HOTEL**. - Produzione e distribuzione: Warner Bros. *Approvato* (1).

\* **IL NEMICO PUBBLICO N. 100** (*A Slight Case of Murder*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (2).

\* **L'ISOLA DEI DIMENTICATI** (*L'Isola del diavolo-Alcatraz Island*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. *Approvato* (1).

## GERMANIA

**PICCOLO E GRANDE AMORE** (*Die Kleine und die Grosse Liebe*). - Produzione: Tobis. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Joseph v. Baky. Sceneggiatura: Hans Lommer. Interpreti principali: Jenny Jugo, Gustav Fröhlich. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**SEPOLCRO INDIANO** (*Das Indische Grabmal*). - Produzione: Eichberg-Tobis. Distribuzione: E.N.I.C. Direttore di produzione: George Wittuhn. Regista: Richard Eichberg. Soggetto di Thea von Harbou. Sceneggiatura: Richard Eichberg, Arthur Pohl, Hans Klaber. Commento musicale: Harald Bohmelt. Operatore: Ewald Daub, Hans Schneeberger. Interpreti principali: La Jana, Kitty Jantzen, Hans Stüwe. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**FANNY ELSSLER**. - Produzione: L. F. A. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

**UN DRAMMA AL CIRCO** (*Manège*). - Produzione: Tobis Magna. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

**LA PRIGIONIERA DI SIDNEY** (*Erste neue rixe - Zu Neuen Ufern*). - Produzione: U.F.A. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

## UNGHERIA

**NON PARLIAMO D'AMORE** (*Crociera di nozze*). - Produzione: Lux Film, Budapest. Distribuzione: Capitani-I.C.A.R. Regista: Stefano Szekeley. Interpreti principali: Irene Agay, George Denes. *Approvato* (1).

## FRANCIA

**TRAGEDIA IMPERIALE** (*Rasputin - La tragédie Impériale*). - Produzione: Max Glass. Distribuzione: Lux. Direttore di produzione: Paul Glass. Regista: Marcel L'Herbier. Soggetto di Alfred Neumann. Dialoghi di Stève Passeur. Musiche di Darius Milhaud. Scenografi: De Gastine e Lourie, Operatore: Kelber. Interpreti principali: Harry Baur, Pierre Richard Willm, Marcelle Chantal. *Vietato il doppiaggio* (1).

**IMMORTALI** (*L'Halit vert*). - Produzione: Richebé. Distribuzione: Perla Film. Interpreti principali: Elvira Popesco, Victor Boucher, Jules Berry. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

**PASSION** (*Orange*). - Produzione: André Daven. Distribuzione: Artisti Associati. Regista: Marc Allegret. Interpreti principali: Charles Boyer. *Vietato il doppiaggio* (1).

\* **ALIBI**. - Produzione: B. N. Film. Distribuzione: Minerva Film. *Approvato* (1).

\* **TROIKA**. - Produzione: C. F. C. Distribuzione: ENIC. *Approvato* (1).

## INGHILTERRA

**JERICO** (*Carovana del deserto*). - Produzione: Franco London Film. Distribuzione: Fotovox. Regista: Thornton Freeland. Interpreti principali: Henry Wilcoxon, Wallace Ford, Princess Zouka. *Vietato il doppiaggio* (1).

\* **SEI ORE A TERRA** (*Farewell Again*). - Produzione: London. Distribuzione: Manderfilm. *Approvato* (1).

# VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



UNA FOTOGRAFIA può essere bella anche se presenta cose del tutto diverse da quelle che si vedevano nel soggetto reale e anche se l'effetto ottenuto non era completamente previsto dal fotografo. Non so se Giovanni Ubertini (Cagliari) ha avuto l'intenzione di fare, con la sua bella fotografia, il paesaggio a sera (1) che ha fatto. Ma non importa. Ricordo che un pittore moderno, al quale si chiedeva il significato di un suo quadro, rispose: «Cosa vuole che ne sappia: io non sono altro che il pittore che l'ha dipinto». E non aveva torto. Tornando al nostro fotografo sardo, indichiamo che egli con un obiettivo 1:6,3, quindi non molto luminoso, ha diaframmato a 11 e esposto per 1/50 di secondo. La sottoesposizione che ne è risultata ha dato l'ottimo effetto. Ho detto già in altra occasione che la sottoesposizione può servire per sopprimere gli effetti di alone prodotti normalmente dai riflessi solari sull'acqua. Le sagome delle navi e della gru, le mezze tinte dei monti, delle nubi e del cielo danno ricchezza al quadro, che pur rimane limitato a poche forme. Ma proprio da questo trae la sua simpatica serenità. L'ombra della ragazza è graziosa ma poteva essere un poco più espressiva. Ho riflettuto se non



sarebbe stato preferibile tagliare via la nave al bordo sinistro, che pensavo indebolisse l'effetto della figura umana ma credo che facendo quel taglio le strisce nere orizzontali - luni o altre - non si staccherebbero più dalla figura della ragazza non comprendendosi di dove provengono. Quindi, meglio così. Sarà questione di gusto, ma in crociera (2) non insisterei su motivi co-



me quello mandatomi da Cesare de Lodi (Milano). Indiscutibilmente le tre persone messe così energicamente in primo piano sono ben riconoscibili e nemmeno ci può essere dubbio sul piroscato col quale hanno effettuato il loro piacevole viaggio. Ma la fotografia non ricorda, tuttavia, la vita di queste persone a bordo, vita che certamente si prestava a molte scene caratteristiche e fotogeniche. Comunque, una volta scelto un motivo di questo genere, era meglio aspettare un momento di pieno sole, per evitare la luce grigia, un poco triste. Inoltre bisognava scegliere il punto di presa in modo da staccare meglio le persone dallo sfondo: avvicinando la macchina, lo sfondo sarebbe risultato di proporzioni minori; fotografando da un punto più a sinistra le figure si sarebbero delineate chiaramente davanti al vuoto del cielo e del mare. Analogo effetto sarebbe stato raggiunto anche fotografando da un punto più basso. La pellicola ortocromatica, col filtro giallo, avrebbe dato una immagine meno granulosa. Granulosa è anche la fotografia del contadino (3) mandata da Uliano del Bono (Pisa); ma per un'altra ragione: la sovrapposizione provoca immagini



granulose! Ne risulta un effetto come se la fotografia fosse sfocata. È un peccato perché è illuminata veramente bene. La luce, aiutata dai riflessi di un ambiente molto chiaro, ha ben modellato il viso senza renderlo duro; mezzetinte e riflessi danno una bella e ricca plasticità. Col diaframma 6, la posa poteva ridursi a 1/50. Raccomando ai miei amici i ritratti della gente del popolo: risulta quasi sempre una espressione vivacissima da questi visi aperti, ben plasmati e non imbarazzati dalla presenza della macchina. L'inquadratura poteva essere o più stretta o più larga. Così come è, la camicia, che pur riempie metà del quadro, dice poco.

Con una gentilissima lettera, Don Angelo Covelli (Ravenna), mi manda la fotografia fatta da un suo allievo (4). Il soggetto è scelto benissimo ma la fotografia lo potrebbe rendere con maggiore efficacia. L'ambiente molto vasto ma un tantino monotono distrae l'occhio: un dettaglio di un albero e della roccia avrebbe ambientato meglio il soggetto principale. Avvicinandosi di più e fotografando più dal basso, il fotografo ci avrebbe comunicato più immediatamente il motivo del ragazzo che porge fiori alla Madonna, motivo che nella fotografia, così come è, più che vedere



si indovina. La tinta bianca del tabernacolo campestre e il cielo chiaro richiedevano un filtro giallo. Mi congratulo con Franco Verrilli (Napoli) per la sua fotografia di una bambina (5); l'atteggiamento è spontaneo eppure non tanto passeggero da divenir rigido se guardato più a lungo. C'è il senso dell'istantanea eppure la distribuzione delle forme e delle luci è tutt'altro che casuale. L'illuminazione laterale dà una plasticità straordinaria, che sarebbe ancora aumentata se la spalla a sinistra insieme col viso non si confondesse un poco con lo sfondo e se la sovrapposizione non avesse reso imprecisa la struttura della pelle e della stoffa. Ma sono inezie. La fotografia è buona.

MARIE ONUSSEN

A targa di ogni fotografia inviata, aggiungete i dati tecnici. Per esempio: Giovanni Viteri, Roma; «Le Fontane di Villa d'Este a Tivoli»; Maggio, ore 11, piena luce; apparecchio Leica con obiettivo Elmar 1:3,5; f-5 cm.; diaframma: 9; esposizione 1/100 di secondo; schermo giallo chiaro; pellicola Ferrania ultracromatica 126 Sch.; formato del negativo: 24 per 36 mm.

# CARTA GINEMATOGRAFICA

CINEMA e carta sono due elementi tanto diversi tra loro, eppure devono sempre stringere connubio perché così conviene agli uomini; quegli uomini almeno che amano considerarsi i buoni padri del cinematografo.

Ma la signora Carta si rammarica per sentirsi sposata male con questo signor Cinema.

In fondo, dice la signora Carta, non esiste tra noi affiatamento, e ciò mi rattrista perché io cerco di fare del mio meglio al fine di favorire il mio compagno, sottostando s'intende alla forma impostami dagli uomini. Io potrei riuscire molto più utile al mio compagno, ella insiste, se questi benedetti uomini si persuadessero ad essere meno cattivi con me. E mi voglio spiegare.

Due sono i compiti di maggiore responsabilità che mi si affidano a favore del mio compagno, e cioè quello di raccogliere nel turbinio della bufera i tanti semi di cui egli si deve nutrire, e quello di urlare dovunque il suo arrivo, perché gli siano resi i dovuti onori. Per queste mansioni gli uomini provvedono a vestirmi nella maniera che essi ritengono migliore, ed è appunto in questo che io li trovo piuttosto scortesi con me. Per la seconda di queste mansioni, infatti, gli uomini mi vestono di abiti quasi sempre a disegni, ed a colori soprattutto, di tanto cattivo gusto che io mi ci sento proprio a disagio.

Essere costretta a starsene immobile giorno e notte a ostentare simili abiti, per vedersi addosso poi tanto d'occhi spalancati come per spavento, oppure ammiccanti con ironia, non riesce davvero gradevole.

Quando poi me ne devo stare, forzatamente pavoneggiante, distesa su enormi muri a mia completa disposizione, per poter radunare assieme tutto il mio guardaroba, mi capita persino di sentirmi dire che rammento le bancarelle delle sagre paesane, in cui l'attrattiva dei vari commestibili dolciastri è rappresentata da ibridi miscugli dei colori più sgargianti.

Io veramente sono persuasa che se al posto di tanta pacchianeria mi si mettessero addosso abiti semplici, ma che avessero un tono dato o dall'armonia della loro linea o dal gusto del loro colore, e meglio ancora da entrambi, potrei adempiere assai meglio i compiti che mi si impongono.

Che cosa ho mai fatto di male perché si insista a condannarmi ad espormi in simili vesti che, oltre ad essere penose per me, diventano disgustose per coloro ai quali io mi vado a mostrare? Di rado mi capita di indossare un abito delizioso per la sua sobrietà, il suo tono; ed allora mi sento felice, e vedo buoni gli occhi che mi guardano sorridenti. Ma è poca cosa per consolare la mia amarezza.

Per la prima, poi, delle mansioni citate, continua la signora Carta, devo confessare che patisco ancora una maggior delusione. Il congresso degli uomini saggi, voltandomi e rivoltandomi talvolta per lunghe settimane, nella maggior parte dei casi soltanto per poche notti piene di caffè e di cicche, mi veste sempre di



L'attaccino incolla un cartellone cinematografico (Foto Onussen)

un abito che all'occhio potrebbe essere grazioso per la vita, diremo così, familiare, quella cioè che si conclude poi in una villeggiatura sotto i grandi capannoni dove si fabbrica il cinematografo.

Ma purtroppo questo abito è spesso confezionato con tanta fretta, o forse incompetenza, che finisce col rivelarsi ben presto scucito tanto o poco ad ogni giunta, per cui alle volte capita che al posto di essere vestita con un abito, io resto coperta di brandelli.

Allora accade quasi sempre che io mi vedo sfuggita da quegli stessi uomini che prima mi sembravano amici, proprio come succede al cane randagio sospettato di rabbia, che invece altro non cerca che di essere un poco amato.

Però avviene anche, seppure di rado, che quegli uomini saggi, pentiti forse di avermi trattata male, si affaccendano ad allestire per me nuovi abiti, evidentemente persuasi di riuscire a creare il capolavoro. Ma spesso, dopo illusioni di breve durata, si verifica una complicazione di scuciture e pessimi rattoppi, e quindi la pietosa fine del cane randagio.

Per la verità, però, qualche volta m'è capitato che qualcuno di quegli uomini saggi riuscisse a prepararmi tale abito in maniera davvero piacevole; allora mi sentivo felice, poiché veniva ammirato come una rarità. Questo qualcuno mi voleva bene, vorrei dire che mi amava. Egli conosceva di me vita, morte, e miracoli, aveva sempre cura di me, non mi trascurava mai, ed era riuscito a prepararmi un abito delizioso che rimanesse cucito per bene. Io credo che quegli uomini saggi chiamino tale mio tanto sfortunato abito « sceneggiatura ». Mi pare almeno che, quando così vestita io sono vissuta per alcune settimane sotto i grandi capannoni, capitasse che uno degli uomini urlasse che gli serviva la « sceneggiatura », e che allora un altro uomo venisse a raccattare me, che magari me ne stavo sola e tranquilla in un angolo.

Ma devo confessare che non riesco a capire, nella maggior parte dei casi in cui mi si veste di questo abito, appiccicatomi spesso di malavoglia come per uno scrupolo di dovere, mi si costringa alla tediosissima noia di starmene intere settimane sotto i grandi capannoni con l'unico scopo di impacciare quegli uomini saggi occupati nelle loro faccende, i quali, trovandomi magari tra i piedi, sono costretti a cacciarmi in un angolo buio perché io non li debba più importunare.

E poi c'è la faccenda della sottoveste. Questo benedetto abito ha bisogno della sua brava sottoveste, e non voglio dire che quegli uomini saggi me la neghino. Ma bisogna vedere come spesso me la combinano, per poter comprendere tutto il mio avvilito.

Anziché preparare questa sottoveste in maniera di dare risalto all'armonia delle forme, sembra messa assieme da un qualsiasi mestierante di provincia. Difatti appare tutta rilassata dove dovrebbe aderire appassionatamente alle forme per renderne tutta l'armonia, e magari crudelmente compressa dove la forma domanda di poter respirare.

Credo che quegli uomini saggi chiamino tale sottoveste « treatment ». Mi sembra infatti mi sia capitato di sentire uno degli uomini lagnarsi trovando che sotto il mio abito mancasse un bel « treatment », ed io stessa del resto sentivo freddo come se fossi stata vestita di chimere, o di panzane.

Ora però credo di avere compreso quale sia il vero motivo della triste sorte che mi spetta quando sono vestita per andare a finire sotto i grandi capannoni. Insidiata nell'ombra, una rivale tremenda mi attende, e purtroppo riesce spesso a soppiantarmi. Se non ricordo male, quegli uomini saggi la chiamano « improvvisazione ».

Quando qualcuno di quegli uomini, deridendomi, me la fece vedere, ho dovuto arrossire: lei non portava un abito scucito, lei era nuda.

**GIULIO PRAGARRO**

E. DE MER. (Teramo). - Sarà, in un certo senso, vero che il «montatore» è diventato per gli americani un «artigiano qualunque», ma questo non perché essi considerino il montaggio un elemento trascurabile del lavoro cinematografico bensì perché man mano anche il regista, anche il soggettoista, l'attore e l'operatore rischiano ormai di diventare semplici artigiani in quelle gigantesche fabbriche dei sogni. Nel senso del cinema d'arte, il montaggio come tutti gli altri mezzi d'espressione dell'immagine animata è rimasto molto ostacolato dall'introduzione del dialogo parlato, il quale infatti presuppone scene molto lunghe, otticamente poco sviluppate. Se ritornassimo al vero cinema, ossia a quello muto, il montaggio riprenderebbe in pieno la propria importante funzione; la quale, d'altra parte, non è un monopolio assoluto, come si potrebbe credere dagli scritti di Pudovchin da voi citato. Il montaggio è un mezzo efficace fra altri mezzi efficaci.

DOMENICO CORRIERI (Salerno). - Provate a rivolgervi alla Manderfilm, Roma, via Firenze 48, distributrice della PRIMA ROSA. - Siamo rimasti tutti molto contenti delle vostre parole di ringraziamento. «Cinema ci sprovveduzzo», ci dite. Anche i consigli in riguardo alla copertina sono molto ragionevoli. Che dite delle ultime due?

FIESOLE 1909. - Il numero 18 di Cinema, coll'articolo su MARGHERITA CAUTHIER, lo potete ancora avere mandando due lire, magari in francobolli, alla nostra amministrazione. Degli altri due film non abbiamo diffusamente parlato.

APPASSIONATAMENTE (Forlì). - La vostra passione riguarda il ballo tip-tap. Non lo potreste imparare leggendo semplicemente una descrizione. Ma ci sono delle scuole di ginnastica e di ballo che lo insegnano. Imparandolo bene farete grande impressione al Nostro. Il quale non è nemmeno padrone del valzer: figuriamoci delle arti di Eleanor Powell e di Buddy Ebsen!

GIOVANNI COGO (Bergè). - Peccato che, nella vostra commedia, non avete maggiormente approfondito il motivo del ladro avvocato, degno di un Molière! Non è da escludersi che se ne possa trarre un film. S'intende che la riduzione non potrebbe conservare l'unità di luogo, ma dovrebbe invece arricchire l'azione visiva, presentando al pubblico anche l'ambiente del gioielliere, quello dell'avvocato in casa, forse anche quello dell'uno o dell'altro dei clienti. Bisognerebbe accennare con qualche scena ai bassifondi (per dare otticamente il contrasto fra le due sfere di vita) e, naturalmente, presentare il ladro in funzione di avvocato davanti al tribunale. Così, almeno, lo farei io. Mi dispiace di non poter comandare la commedia a un produttore, ma questo oltrepasserebbe la mia mansione.

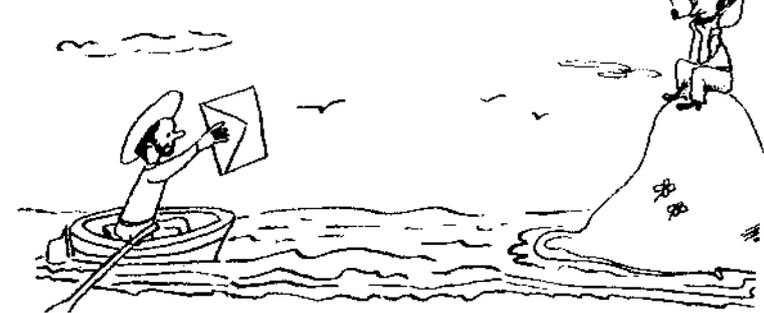
BRUNO GAITA (Pisa). - Stavolta non riesco a passare i vostri esami. Le domande sono troppo difficili. Spero di quadagnarvi con la risposta alla vostra prossima lettera qualche bel «lodevole».

GIUSEPPE AIELLO (Palermo). - Eccoli i registi: PRIMO AMORE: John Blystone; LA VIA LATTEA: Harold Young; LA RUMBA DELL'AMORE: W. S. van Dyke; IL RICHIAMO DELLA FORESTA: William A. Wellman; ALLEGRI EROI: James W. Home; IL TESORO DEI FARAONI: Richard Eichberg; ANNO 1914: Henryk Staro; CAROVANE: Erik Charell; I TRE MOSCHETTIERI: Henry D. Berger; LAMPI SUL MESSICO: S. M. Eisenstein; UNA NOTTE AL CAIRO: Sam Wood.

GUIDO R. (Imola). - Mi fa piacere che vogliate spezzare una lancia per le nubi e i cieli di Trenker. «Ho trascorso due anni nelle Dolomiti, vicino ai luoghi dove Trenker è nato e cresciuto; ho assaporato come lui il senso dell'infinito, la percezione della piccolezza e della solitudine dell'uomo, la vaga ma diffusa ostilità di una natura immensa; ho am-

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



narato come lui il continuo mutare del mondo, ora grigio, ora scintillante dell'atmosfera; ed ho imparato così ad apprezzare i suoi film». Proprio in questo mese di vacanze l'uno e l'altro farà la stessa vostra esperienza. Anch'io preferisco, in fondo, l'espressività, anche se spinta, del cinema europeo alla sobrietà anonima del comune film americano. Stanca di più, lo so, eppure è più vicino all'arte. È piacevole e simpatico il modo sciolto degli americani di raccontare senza impegnarsi. Ma, in fin dei conti, la leggerezza stanca di più della pesantezza. I tre documentari in Technicolor sono stati girati e saranno distribuiti dalla LUCE: LA MONTAGNA DI FUOCO di Francis; ROMA di Gentilomo; LA CACCIA ALLA VOLPE di Blasetti. Ho visto il secondo, fatto molto intelligentemente. Ma confesso che i migliori effetti del film non mi sembravano quelli ottenuti col colore. Del resto, il Gentilomo stesso ha spiegato molto bene, sul n. 33 di Cinema, le difficoltà che nascono per l'arte del documentario dalla registrazione meccanica dei colori.

MARIA CATANI (Parma). - Volete sapere perché tanta gente mi chiede i nomi di registi e attori? Ecco, se in tutta Italia ci fosse un orologio solo e questo fosse in possesso del Nostromo, non credete che continuamente la gente mi scriverebbe per chiedermi: «Per piacere, che ore sono?». In materia di cinema, infatti, è molto difficile avere indicazioni precise. Ma allora mi chiederete ancora: a che cosa mai può servire di conoscere i registi poco importanti di qualche film mediocre, o di rintracciare il nome di un attore che interpretava una qualunque partecina? Ve lo dico io: ci sono collezionisti che raccolgono i dati della produzione cinematografica. Qualunque collezionismo che trascura il criterio della qualità non serve a niente, è vero. Ma ricordatevi dei francobolli e delle figurine, e capirete meglio.

R. R. (Sondrio). - No, no: avete ragione voi. Frederik Lonsdale, l'autore della commedia *The Last of Mrs. Cheyne*, è inglese e non francese. Forse vi dispiace ma vi assicuro che granchi del genere si possono pescare in qualunque acqua cinematografica. L'indirizzo della Cinématographie Française: 29, rue Marsoulan, Paris XII.

LUISA (Lucca). - Sì, Luisa, sembra anche a me che la Rainer nei suoi ultimi film se la cavi meno bene; ma attribuisco poca importanza al giudizio di un solo individuo in materia di attori; vi entrano tanti elementi casuali e personali che, secondo me, una certa benevolenza generica è il più giusto atteggiamento. Tanto più che l'attività degli attori è decisamente limitata dalle deficienze dell'ambiente cinematografico. Figuratevi se la Duse in tutta la sua vita non avesse interpretato altro che quella dozzina di film in cui abbiamo visto Greta Garbo. La potremmo giudicare una grande attrice? Quindi... *in dubio pro reo*. La regia è già un fatto più oggettivo e perciò più facilmente giudicabile; e inoltre il regista ha pos-

sibilità leggermente più ampie di esprimere la propria personalità.

JOELE ROSARIO (Napoli). - Disgraziatamente della vostra lettera sono riuscito a leggere soltanto il nome che era stampato sul foglio. Peccato. Immagino però che avrei dovuto leggere l'articolo sui disegni animati che mi avete allegato. L'ho letto: va bene, soltanto che la post sincronizzazione non è che uno dei tre mezzi impiegati per produrre la colonna sonora di questi film. In molti casi, per es. nelle scene di canto, la registrazione sonora è fatta in anticipo e l'immagine adattata ad essa; e infine si possono produrre simultaneamente e indipendentemente la parte sonora e quella visiva, sulla base di un ritmo comune stabilito prima della realizzazione del film.

ESERCENTE T. P. (Pescara). - Perché il nuovo gestore del cinema, sia esso il proprietario o un semplice locatario, possa ritenersi obbligato all'adempimento dei contratti di noleggio stipulati

dalla vecchia gestione, è necessario che tra il nuovo esercente e il precedente si sia costituito un vero e proprio rapporto giuridico di cessione di azienda, non essendo sufficiente, ai fini dell'articolo 22 del contratto tipo, la semplice successione cronologica nell'esercizio della sala. Se poi vorrete darci maggiori elementi di fatto, per il nostro giudizio, non mancheremo di esprimerne un parere più circostanziato.

SERGIO. - Il titolo originale di *Il Sangue è Sportivo* Blood; quello di *Storia Bianca* è *The White Sister* (regista Victor Fleming); quello di *L'uomo che voglio* è *Susan Lenox* (regista Robert Z. Leonard). *Strano Interludio* è la traduzione di *Strange Interlude*.

FRANCO MONACO (Roma). - King Vidor è naturalmente un personaggio unico e perciò anche nei suoi migliori film si notano i difetti di quelli meno riusciti. È un artista che, secondo me, ha molta sensibilità per il sapore e il significato dei «fatti autentici», dei visi genuini, degli ambienti originali. Quando si trova davanti a una materia succosa - l'ambiente dei negri di *ALL'UNA* riesce magnificamente a fissarne qualche tratto. Ma quando, nel teatro di posa e con attori professionali, dovrebbe inventare qualcosa lui, le cose spesso gli vanno male (vedi per es. *NOTTE DI NOZZE*). - Per quanto riguarda il vostro amichevole invito di venir a trovarvi nella vostra villa in Calabria per godervi di tante belle cose - «automobile, cavalli, biciclette, tennis, caccia, ragazze» - è accaduto un incidente. Avevo già fatto le valige e stavo per imbarcarmi informando appunto mia moglie che un gentile lettore mi offriva automobile, cavalli, biciclette, tennis e caccia, quando essa, all'ultimo momento, si è accorta che la mia citazione della vostra lettera non era stata completa. E così trascorrerò per stavolta le mie vacanze in un altro posto. Infinite grazie.

IL NOSTROMO



## 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

# ATTI UFFICIALI

della Fed. Naz. Fascista Industriali dello Spettacolo

## Attività della cinematografia nazionale all'estero.

Il ministero della Cultura Popolare, con una nota del 6 corrente, ha richiamato l'attenzione della F.N.F.I.S. sulla forma disordinata ed inorganica con la quale molte ditte cinematografiche nazionali svolgono la loro attività all'estero, e specialmente a Parigi, a Berlino ed a Londra. Ha rilevato il predetto ministero che molti esportatori e produttori italiani hanno preso a stanno per prendere sui principali mercati europei, iniziative non sempre fondate, che possono creare una situazione di disordine, nociva agli interessi della nostra cinematografia. Il ministero della Cultura Popolare ha prospettata alla F.N.F.I.S. l'opportunità di seguire sempre più da vicino le varie iniziative per la produzione di film in lingue straniere o in doppia versione ed ha ordinato che tutte le domande di esportazione di film nazionali siano accompagnate da una esauriente documentazione e comunque dal contratto o compromesso di vendita o di rappresentanza. Le domande saranno inoltrate per il tramite della Federazione.

## Visione collettiva obbligatoria.

A seguito della disdetta notificata dalle due categorie degli Esercenti cinema e dei Noleggiatori film al contratto-tipo di noleggio, nelle trattative intervenute tra i rispettivi Comitati Nazionali, gli Esercenti cinema avevano chiesto la istituzione della visione preventiva obbligatoria nonché la revisione di alcune clausole dello stesso contratto-tipo e delle Convenzioni aggiuntive. Altre richieste erano state presentate dai Noleggiatori. Non essendo intervenuto un accordo tra i due Comitati Nazionali, questi avevano deferito agli Organi direttivi della nostra Federazione ampio mandato per la soluzione delle divergenze sorte tra le due categorie.

Il Presidente della F.N.F.I.S., assistito dal direttore avv. E. Monaco, su relazione dei presidenti dei Comitati Nazionali Esercenti Cinema e Noleggiatori Film, ha deliberato l'immediata e integrale applicazione della visione collettiva obbligatoria, che è passa pienamente rispondente alle esigenze di normalizzazione del nostro mercato cinematografico.

In relazione a tale determinazione ed in vista delle benefiche ripercussioni che l'istituzione della visione collettiva obbligatoria avrà sia per la gestione delle sale cinematografiche sia per la perequazione dei redditi di sfruttamento delle pellicole, i Presidenti dei due Comitati hanno deciso di rinunciare per la stagione cinematografica 1938-39 alle rispettive domande di revisione del contratto-tipo di noleggio.

Le norme per l'attuazione della visione collettiva avranno pieno vigore per tutte le commissioni di noleggio relative a film che verranno proiettati dal 16 agosto p. v. Non saranno peraltro applicate alle commissioni relative a film che risulteranno già proiettati in prima visione al 15 agosto 1938-XVI in una delle seguenti città: Milano, Roma, Napoli.

L'attuale contratto-tipo di noleggio, salvo eventuali successivi chiarimenti di dettaglio sulla più esatta interpretazione di alcuni articoli, rimane in vigore in ogni sua parte fino al 31 agosto 1939-XVII e si intenderà prorogato di un altro anno se non sarà disdetto da uno dei due Comitati Nazionali entro il 28-2-1939-XVII ed il nuovo contratto tipo - per accordo diretto tra le categorie o con apposite Norme corporative - non sarà definito entro il 30-4-1939-XVII.

Gli Esercenti cinema hanno espressamente rinunciato ai diritti inerenti alla visione collettiva obbligatoria nei confronti delle pellicole di produzione nazionale. Ecco ora il nuovo testo dell'art. 3 del contratto-tipo di noleggio:

I contratti che prevedono il noleggio di pellicole a percentuale superiore al 30% o a prezzo fisso non saranno impegnativi per l'esercente, limitatamente a tali pellicole, se non sette giorni dopo la visione collettiva obbligatoria delle pellicole stesse. Pertanto, l'esercente avrà facoltà

di escludere dalle commissioni di noleggio una o più pellicole di cui al precedente comma, con disdetta da notificare con lettera raccomandata diretta alla Ditta noleggiatrice, e spedita non oltre il settimo giorno dall'avvenuta visione delle singole pellicole. Nel caso di mancata comunicazione entro il termine predetto i film visionati si intendono accettati.

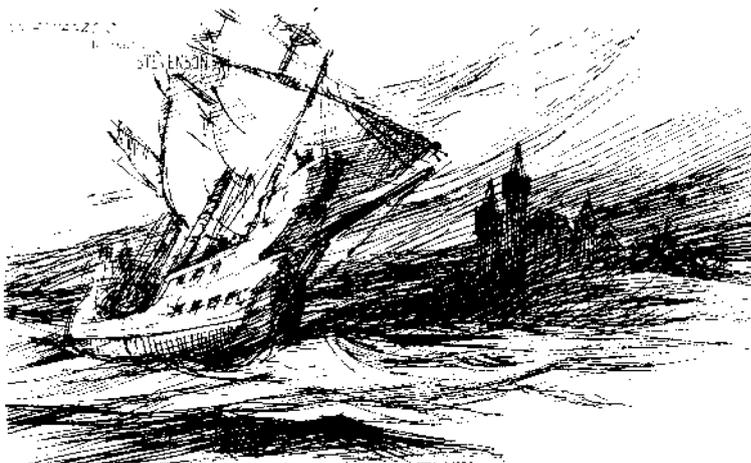
Per le commissioni che comprendono più di sei film noleggiati a percentuale superiore al 30% o a prezzo fisso, la casa noleggiatrice potrà rescindere l'intera commissione, qualora l'esercente, a seguito della visione, abbia escluso la metà delle pellicole stesse, sempre che la rescissione venga notificata all'esercente con lettera raccomandata da spedire entro 7 giorni dalla ricezione dell'ultima disdetta; il noleggiatore non potrà avvalersi di tale facoltà se queste commissioni avranno avuto parziale esecuzione. Le modalità per la esecuzione della visione collettiva obbligatoria saranno fissate dalla F.N.F.I.S.

Le disposizioni del presente articolo si intendono incluse nelle singole commissioni di noleggio, ritenendosi nullo ogni patto in contrario.

Per i film per i quali è prevista la visione collettiva obbligatoria e che non siano stati disdetti a seguito della visione stessa, i Comitati arbitrali di noleggio non potranno prendere in esame eventuali richieste da parte degli esercenti per riduzioni dei prezzi fissi o delle percentuali o di quanto dovuto per minore tenuta, sempre che il noleggiatore non si sia reso inadempiente alla regolare esecuzione delle commissioni.

Le disposizioni del presente articolo non si applicano alle pellicole noleggate ai cinema classificati in 4ª categoria agli effetti del pagamento dei canoni I. U. C. E. In applicazione del nuovo testo dell'art. 3 del contratto tipo di noleggio, in piena intesa con i presidenti dei Comitati Nazionali Tecnico Economici dell'Esercizio Cinematografico, comm. G. Lombardo, e del Noleggio Film, avv. F. Scherma, il presidente della F.N.F.I.S., ha fissato le seguenti norme per la esecuzione della visione collettiva obbligatoria:

- 1° La presentazione delle pellicole ai fini del sovracitato articolo dovrà essere effettuata a Roma nelle sale di proiezione esistenti presso le singole Case di Noleggio o nei locali preventivamente scelti dalle Case stesse sempre in accordo con la Federazione; 2° ai fini del predetto articolo 3 i film potranno essere presentati anche nella edizione originale; 3° almeno 15 giorni prima della data fissata per la visione delle singole pellicole le Case Noleggiatrici interessate dovranno presentare alla Federazione il relativo annuncio, contenente l'elenco dei film con il loro titolo originale e italiano, - quest'ultimo anche se provvisorio, - il giorno e l'ora della proiezione, nonché il locale scelto; 4° la Federazione curerà la tempestiva pubblicazione di detto annuncio sui periodici cinematografici ed eventualmente su uno o più quotidiani. A seguito di tale pubblicazione, che avrà carattere ufficiale e generale, gli Esercenti non potranno eccepire di non aver avuto notizia della visione collettiva obbligatoria; 5° l'intervento alla visione dei singoli film è esteso a tutti gli esercenti esclusivamente; per gli esercenti che hanno già impegnato i film da visionare l'intervento dovrà risultare da apposito registro di presenza, con l'indicazione delle ditte o dei locali per i quali l'esercente interviene; 6° le singole ditte potranno intervenire alla visione, oltre che in persona dei propri rappresentanti, anche a mezzo di altri esercenti, ai quali sono state rilasciate, volta per volta, deleghe scritte; ciascun esercente non potrà avere più di 8 deleghe di rappresentanza; 7° la Federazione farà intervenire un proprio funzionario alle visioni collettive; 8° copia delle commissioni di noleggio per i locali di prima e seconda visione assoluta delle 11 città capoluogo di zona, dovrà essere depositata presso la Federazione, a cura della Casa noleggiatrice, entro 15 giorni dalla data della stipulazione delle commissioni stesse.



WARNER BAXTER · FREDDIE BARTHOLOMEW · ARLEEN WHELAN · C. AUBREY SMITH · REGINALD OWEN

## Il Vascello Maledetto

DARRYL F. ZANUCK

Alfred Werker



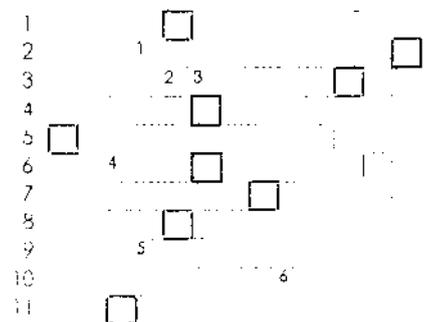


# GIUOCHI E CONCORSI

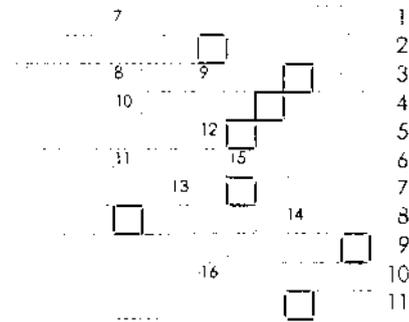
La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lezzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 30 agosto 1938-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare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

## ATTORI E REGISTI

Di ogni film sottoelencato cercare l'attore (o l'attrice) che lo ha interpretato e collocarlo nel casellario di sinistra e il regista che lo ha diretto e collocarlo nel casellario di destra. A soluzione ultimata nelle caselle in rilievo dei due schemi si avrà il nome dell'interprete principale e del regista di un nuovo grande film italiano il cui titolo si formerà leggendo le lettere che occupano le caselle numerate progressivamente.



- ..... Cercasi segretaria .....
- ..... Pioggia d'estate .....
- ..... I Crociati .....
- ..... È arrivata la felicità .....
- ..... Parnell .....
- ..... Corriera del West .....
- ..... Amore di donna .....
- ..... Notti di principi .....
- ..... Capitano catastrophe .....
- ..... La signora dalle sette pellicce .....
- ..... L'incendio di Chicago .....

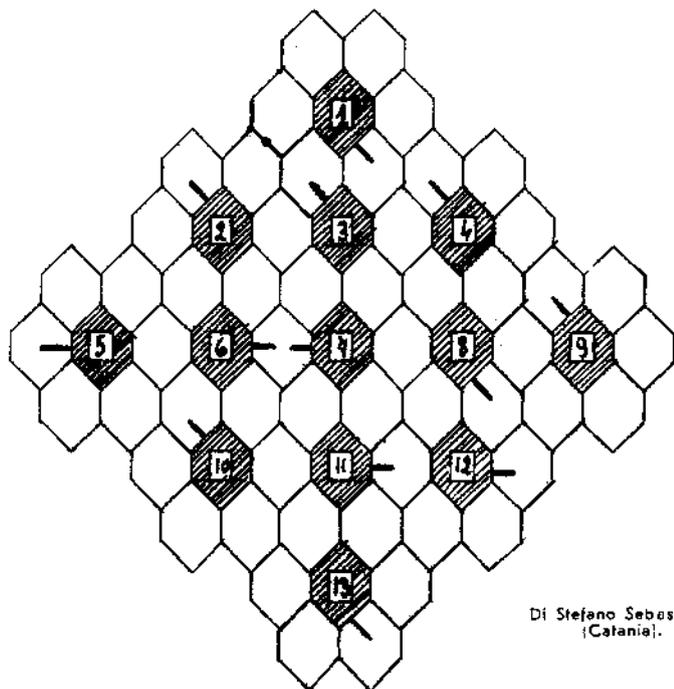


1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Geetano Pengallo (Campobasso)

## ALVEARE CINEMATOGRAFICO

Trovare i nomi degli interpreti dei film indicati e disporli nelle rispettive caselle, nel senso delle lancette dell'orologio, a partire dall'esagono segnato con una lineetta.



Di Stefano Sebastiano (Catania).

- DEFINIZIONI:
- 1. Io vivo la mia vita
  - 2. Maschera di mezzanotte
  - 3. Proprietà riservata
  - 4. È nata una stella
  - 5. La figlia della jungla
  - 6. L'impareggiabile Godfrey
  - 7. Sotto due bandiere
  - 8. Una ragazza allarmante
  - 9. Maria Antonietta
  - 10. La grande città
  - 11. Scegliete una stella
  - 12. Femmina dei porti
  - 13. Confini selvaggi

## SOLUZIONE GIOCHI DEL N. 49 (10 LUGLIO 1938 - XVI)

### VANDYKIANA

ULTIMA PROVA  
 DOPO LUOMO OMBRA  
 TERRA SENZA DONNE  
 SIMPATICA CANAGLIA  
 SAN FRANCISCO  
 PROPRIETARI SERVATA

Soluzione:  
 AMORE IN CORSA  
 e  
 ROSEMARIE

### JUVENILIA

DARRO  
 GUGLIELMI  
 COOGAN  
 MAUGH  
 WITHERS  
 LEROY  
 LYNNEN  
 BRAMBILLA  
 DURBIN  
 BREAKSTONE  
 MOORE  
 RONEY

Soluzione: RICCIOLI D'ORO

Scrivere le soluzioni...  
 non è permesso...  
 Sarà...  
 ne...  
 Allora...  
 cinematografici...  
 abbonamenti...  
 La soluzione...  
 negli...  
 nel...  
 nel...

### SOLUTORI GIOCHI N. 49

VANDYKIANA - Alberto Tesi, viale Cadorna 13, Firenze  
 JUVENILIA - Maria Vittoria, calle San Tomè 3900, Venezia

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 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.

per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI**  
**HENSEMBERGER**

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

MOVEX 30 AGFA  
macchina da presa 16 mm.

MOVECTOR SUPER 16 AGFA  
per proiezioni mute e sonore

Pellicole invertibili 16 mm.  
ISOPAN  
AGFACOLOR



PERCHÉ L'ITALIA  
FASCISTA DIFFONDA  
NEL MONDO LA LUCE  
PIÙ RAPIDA DELLA  
CIVILTÀ DI ROMA

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI ROMA

**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.**



*Per imporre la vostra grazia ed eleganza SAUZÉ offre  
la prima Acqua di Colonia che crea la personalità*

Nulla può rendere più completa l'ebbrezza che danno il mare ed il sole, che una frizione con l'Acqua di Colonia **PRESTIGIO**.

In qualunque stagione, sotto l'influsso dei sali marini **PRESTIGIO** farà emanare da voi un profumo speciale, personalissimo, deliziosamente femminile, o virilmente maschile.



Con uno spruzzatore, profumate di **PRESTIGIO** la vostra biancheria: vi convincerete come un'Acqua di Colonia "crea la personalità".

❖ Domandate ai migliori profumieri della vostra città di farvi conoscere gratuitamente i pregi ed il profumo dell'Acqua di Colonia **PRESTIGIO**.

  
**PRESTIGIO**  
*crea la personalità*

**SAUZÉ** di SIGISMONDO JONASSON - PISA

È un prodotto  
**SAUZÉ**  
di SIGISMONDO  
JONASSON  
PISA



ATTESTATO N. 344

Nome, flacone, capsula, etichetta e disegno, sono Proprietà Artistica e Intellettuale Riservata.