

# CINEMA



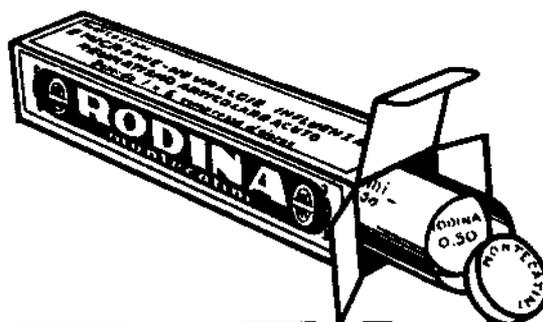
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO

57

DOSSIER  
L'ARRE

10 NOVEMBRE 1982 - 100

*Con la stagione autunnale  
hanno inizio i malanni cau-  
sati da raffreddamento*



# RODINA

## montecatini

*è rimedio sicuro ed efficace contro:*

**INFLUENZA • RAFFREDDORI  
NEURALGIE • REUMATISMI**

*Rodina "Montecatini"*  
È PRODOTTA INTERAMENTE IN ITALIA

Aur. Pref. N. 9366 25-2-9-936-XIV

# 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

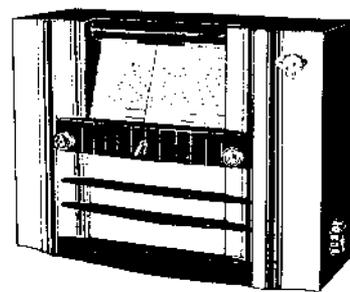
- Lo Stabilimento **S.A.C.I.** è fornito dei più moderni macchinari Debie per lo sviluppo e la stampa delle pellicole cinematografiche ed è dotato dell'unica macchina "TRUCA" di Debie esistente in Italia per i trucchi cinematografici. Speciali impianti accessori completano l'attrezzatura di questo modernissimo 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.**

# ALTAIR

"SERIE MAGICA"

**4 gamme d'onda - 5 valvole "Octal"**



**L. 1347**

Vendita a rate ed a contanti

**FEDELTA' ASSOLUTA - DISTURBI ELIMINATI**

# RADIOMARELLI

# CINEMA

quindicinale di divulgazione  
FONDATA DA LIRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno III - 10 Novembre 1938 - XVII  
FASCICOLO 57

QUESTO FASCICOLO CONTIENE:

Cinema Gira . . . . .	269
Editoriale	
V. M. - Inchieste e proteste	275
CORRADO ALVARO	
Prandello e gli sceneggiatori . . . . .	276
ALBERTO SPAINI	
Documento e fantasia . . . . .	278
Il problema del suono. (Interviste con Usigli e Cavazzani)	280
GIANNI PUCCINI	
Vecchi film in museo: Femmine folli . . . . .	283
LO DUCCA	
Londra punta sul colore	284
MOSCA E METZ	
Brunone e Chiarello . . . . .	286
Carla d'Identità di Amleto Palermi . . . . .	287
GINO VISENTINI	
Film di questi giorni . . . . .	288
GIUSEPPE MOZZI	
Cinema e televisione . . . . .	291
ANTONIO SCHIAVINOTTO	
Esperienze sul colore . . . . .	296
Galleria: Tyrone Power, 292 - Fotografia, 295 - Film del mese, 297 - Giochi e Con- corsi, 300.	

DIREZIONE E REDAZIONE: Roma,  
Piazza della Pilotta, 3 - Tel. 66.470  
AMMINISTR.: Milano, P. C. Erba, 6  
PUBBLICITÀ: Uff. Pubblicità "Cinema"  
Roma, Piazza della Pilotta, 3  
Gli abbonamenti si ricevono diretta-  
mente dall'Amministratore del perio-  
dico, 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 Col-  
onie, anno lire 40, semestre lire 22  
Estero, anno lire 60, semestre lire 35

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE  
DUE LIRE

## CINEMA GIRA



Armando Falconi e Sergio Totano, in una scena "indiaiolata" che arpeggia le vecchie comiche americane, si tengono disperatamente il cappello che il vento della corsa dovrebbe strappare dalla loro testa, se l'auto però non fosse del tutto immobile. (Da 'I figli del Marchese Lucera' - Scalera)

### NEL 1937...

... la produzione in Francia ha rea-  
lizzato soltanto 123 film contro 153  
del 1936.

### STANLEY E LIVINGSTONE...

... saranno gli eroi di un prossimo  
film Fox per il quale è preventiva-  
to un costo di 500 mila dollari.  
Fra gli interpreti saranno probabili-  
mente Tyrone Power e Loretta  
Young.

### IL DOCUMENTARIO FRANCESE...

... riceverà quest'anno un'impul-  
so inatteso: dieci grandi registi  
sono stati invitati a realizzare dieci  
« corti metraggi » per l'Esposizione  
internazionale di New York (1939).  
Julien Duvivier realizzerà **CON-  
TADINI DI FRANCIA**; René Clair, **VITA  
D'UNA CITTÀ DI PROVINCIA**; Jacques  
Feyder, **GIORNATA D'UN VIGILE**; Mar-  
cel L'Héritier, **ELEGANZE**; Marc Al-  
légré insisterà sul tema in cui si  
è specializzato: **RAGAZZE FRANCESI**;  
Jean Benoit-Lévy, **INFANZIA**; Jean  
Renoir, **ARTISTI E ARTIGIANI**; Léon  
Poirier, **ORE FRANCESI**. A Marcel  
Carné è stato affidato un film poli-  
tico: **SOLUZIONI FRANCESI**, ma visto  
l'uomo si può esser certi d'una rea-  
lizzazione misurata. Meno riposan-  
te è l'attribuzione ad Abel Gance  
d'un profilo di FRANCIA, visto che  
Gance non aspetta altro che poter  
sturare le sue capaci fiasche di re-  
torica.

L'insieme di questo piano, al quale  
si aggiungono le attualità in colori  
destinate agli Stati Uniti per il pe-  
riodo dell'Esposizione 1939, è co-  
munque degno d'essere osservato.

### NEGLI STABILIMENTI ITALIANI...

... sono in lavorazione i seguenti  
film: **IO SUO PADRE** di Bonnard e  
INVENTIAMO L'AMORE di Mastrocin-  
que alla Scalera; **TERRA DI NESSUNO**  
di Ballico, **CASTELLI IN ARIA** di  
Gennina a Cinecittà; **MILLE LIRE AL  
MESE** di Neufeld alla Safa.  
**BATTICUORE** di Camerini, **L'ULTIMO  
SCUGNIZZO** di Righelli, **LA DAMA  
BIANCA** di Mattoli sono ormai ter-  
minati.

Fra i film di prossima produzione

Feder, regia di Bianchi. Interpre-  
tazione di Elsa Merlini e Vittorio  
De Sica).

### SULLA LOTTA...

... fra Massimiliano, l'autorice im-  
peratore del Messico, e Juarez, la  
Warner Bros imposterà un film in  
questo mese di novembre. Regista:  
William Dieterle. Interpreti: Paul  
Muni (Juarez), Bette Davis (Car-  
lotta), Brian Aherne (Massimiliano),  
Claude Rains (generale Ortega). Da  
molte parti si ventilavano progetti  
di film sull'argomento. Questo è,  
comunque, il primo che si realiz-  
zerà, ma, come si vede, dando la  
parte di Juarez a Paul Muni il pro-  
tagonista non è più Massimiliano.  
Ciò può essere significativo; comun-  
que vedremo.



Una bellissima espressione di Ruby  
d'Alma, che fa parte della troupe di  
'Batticuore'. (Foto Cinecittà)

le filiali del Banco di Roma nell'A.O.I.



Le più belle canzoni di

# Piedigrotta 1938

sono state incise su dischi  
**CETRA-PARLOPHON**

GP. 92588 - **AMMORE MIO LUNTANO** - Canzone napoletana di Bonavolontà e Manlio con Luciana Dolliver.

**QUANNO CE VO'... CE VO'** - Canzone napoletana di Caslar e Manlio con Luciana Dolliver.

GP. 92589 - **'O MESE D'E RROSE** - Canzone napoletana di Bonavolontà e Manlio con Luciana Dolliver e Quartetto vocale Cetra.

**PRIMMAVERA MALINCONICA** - Canzone napoletana di Anepeta e Fiorello con Luciana Dolliver.

GP. 92590 - **CHE T'AGGIA DI!** - Canzone napoletana di Nardella e C. Della Gatta con Ebe Franchi De Paulis.

**NIENTE PE' ME** - Canzone napoletana di Caslar e Manlio con Ebe Franchi De Paulis.

GP. 92591 - **VOGLIO CAMPA' PE' N'ORA** - Canzone napoletana di Giannini e Manlio con Augusto Ferrauto.

**VELA LATINA** - Canzone napoletana di Quintavalle e Fiore con Augusto Ferrauto.

GP. 92592 - **SPERANZA MIA** - Canzone napoletana di Giannini e Manlio con Augusto Ferrauto.

**ADDUORMETE AMORE** - Canzone napoletana di Staffelli e De Mura con Augusto Ferrauto e Quartetto vocale Cetra.

GP. 92593 - **FRONNA FRUNNELLA** - Canzone napoletana di Cerino e Vento con Augusto Ferrauto.

**OMAGGI ALLA VICINA** - Canzone napoletana di Staffelli e De Filippo con Enzo Aita.

**DISCHI CETRA-PARLOPHON**

da 25 cm. a L. 15 cadauno

in vendita presso tutti i buoni rivenditori italiani

Produttrice: **S. A. CETRA**  
**VIA ARSENALE N. 19 - TORINO**



Clark Gable e Myrna Loy in una scena del film 'Too hot to handle' (M. G. M.)



Luisa Ferida come appare nel film 'Il suo destino'. (Apo)



Isa Pola e Leonardo Cortese tra una scena e l'altra del film 'La vedova'

**DALLA 'LUIA' DI CHARPENTIER...**

... è stato tratto il soggetto d'un film che si sta girando attualmente in Francia sulle orme di Abel Gance. Ne è protagonista Grace Moore. « Questo ruolo di Luisa — ella ha detto — mi rammenta i sogni della mia giovinezza, quando abitavo in una piccola città del Tennessee, chiusa in una vita limitata ed austera, aspiravo alla libertà. Mi servivo, come Luisa, tutta per un'altra vita e tu nell'età di questa giovane America che compresi come il canto, che già adoravo, mi avrebbe servito di trampolino verso nuovi orizzonti ». Al film prende parte il tenore francese Georges Thill.

Charpentier ha ricevuto in aver ricevuto fin qui una trentina di proposte per portare la Luisa sullo schermo. L'abn Gish nel 1924 gli aveva offerto un milione di franchi. Charpentier si è sempre rifiutato perché si voleva o modificare la trama o aggiornarne lo spirito al gusto del giorno. Questa volta anziché dirgli: « Eucovi del danaro e dateci la vostra opera » gli hanno detto: « Dateci la vostra opera e restituirvi l'attore ». Ma il danaro non si è proprio parlato.

**IL PRIMATO DEGLI INCASSI...**

... che, in quei giorni sono realizzati da un film, sempre di più spietate e bianchissime. Questo film che è riuscito a 1.200.000 dollari, può già contare sopra un incasso di 6 milioni di dollari. È solo mercato inglese gli assicura oltre un milione di dollari.

Il primato precedente spettava al CANTANTE TAZZO, il celebre film di Al Jolson, con dollari 2.250.000 di

**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**

INCASSO. SEGUIVANO I QUATTRO CAVALLIERI DELL'APCALISSE (1921) con 1.500.000; BEN HUR (1926) con 1 milione; LA NASCITA DI UNA NAZIONE (1915); LA GRANDE PARATA (1925); IL CANTANTE DI JAZZ (1927) e CAVALLATA (1933) con 3.500.000; BROADWAY MELODY (1929) con 3 milioni; IL MONELLO (1920) di Charlie, I DIECI COMANDAMENTI (1923); LA FEBBRE DELL'ORO (1925) con 2.500.000; PICCOLE DONNE (1933) con 2.250.000; NULLA DI NUOVO ALL'OVEST (1930) e ORIZZONTE PERDUTO (1937) con 2 milioni.

**IN FRANCIA...**

... subito dopo l'ultima Esposizione cinematografica di Venezia, si sono manifestate voci tendenti a screditare la manifestazione italiana al fine di trovare ambiente favorevole ad una Esposizione da tenersi, in suo luogo, sulla Costa Azzurra. Racogliamo ora un'altra voce sull'argomento, quella di Cine France che comincia col domandarsi: « A profitto di chi sarebbe organizzata questa manifestazione? Senza dubbio del cinema, ma oltre il cinema? L'industria alberghiera sarebbe



Luisa Carletti e Mireille Balin che vedremo in 'Terra di fuoco'. (Manenti)



Melvyn Douglas mentre aspetta il suo turno di lavoro. (Columbia)



Nan Grey e Kenneth Howell interpreti del film 'Girls School'. (Columbia)

«stranea a questa combine? E perché mai il cinema servirebbe gli interessi degli alberghi della Costa Azzurra, prima di servire i suoi interessi? Perché, inoltre, voler copiare gli italiani? E perché, volendolo, rischiare di sabotare la loro Esposizione?». Qui l'autore della nota manifesta l'opinione che non ci sia alcuna ragione per dispiacere agli italiani. Come si può dimenticare, aggiunge, il servizio che gli italiani hanno, nella recente situazione internazionale, reso ai francesi? In conclusione, quindi: esor-

tazione ad abbandonare l'idea di questa Esposizione in concorrenza di quella italiana; invito ai francesi a cercare del nuovo e a non fare della piatta imitazione.

#### UNA NUOVA ASSOCIAZIONE...

... si sta formando a Hollywood: quella degli impiegati dei reparti di ricerca. Essa raduna, sul tipo di analoghe associazioni (tra attori, registi, scrittori, ecc.) i dipendenti di una decina di Case di produzione.

#### UN SOGGETTO DI SACHA GUITRY...

... sarà realizzato in America: L'ILLUSTONISTA, per l'interpretazione di Charles Boyer. La sceneggiatura è opera di Gene Towne e Graham Baker, autori della sceneggiatura di L'UOMO CHE AMO e di SI GIRA (Stand-In).

#### WESLEY RUGGLES...

... tornato in America dopo un lungo viaggio di tre mesi in Europa, si è dichiarato contrario, nel corso di un'inchiesta, ai film impostati

sulla propaganda con i quali si rischia sempre di offendere l'uno o l'altro sistema politico. E, egli ha aggiunto, non ce n'è alcun bisogno. Della cinematografia europea, la produzione francese è quella che più gli ha fatto impressione; quella italiana, fornita di ottimi mezzi e possibilità, si trova in eccellenti condizioni per imporsi.

Il prossimo film di Wesley Ruggles sarà interpretato da Irene Dunne, Fred Mac Murray e Charles Ruggles, suo fratello, il quale per la prima volta interpreta un suo film.



Il dovere che vince l'amore

Paul MUNI - Miriam HOPKINS

IN

# ADORAZIONE

Regia di  
ANATOLE  
LITVAK

Esclusività





Bob Taylor nel ruolo di boxeur nel film "Crowd way". (M. G. M.)

#### UN PROGETTO...

... un pro' sono attribuito a Douglas Fairbanks senior. Egli avrebbe organizzato una Casa di produzione (Douglas Fairbanks Pictures) che realizzerà i suoi film in Francia, Inghilterra, Svizzera e possibilmente, si aggiunge, in Germania ed in Italia. Questi film sarebbero girati nella lingua del paese di produzione con una seconda versione in inglese. Ad ogni modo Fairbanks farà intanto due film in California: LA DECIMA DONNA (*The Tenth Woman*) e LA STORIA DI LOLA MONTEZ (*The Story of Lola Montez*) già annunciato da qualche tempo.

#### ANDREA LEEDS...

... che è una delle nuove attrici da tener d'occhio (ricordatela in *patcoscenico*) sta ora interpretando, accanto a Gary Cooper, sotto la direzione di Hathaway, L'ULTIMA FRONTIERA (*The Last Frontier*), un film che rientra nel gruppo di quelli esaltanti gli eroismi nazionali americani. L'ULTIMA FRONTIERA si svolge nelle Isole Filippine e mostra la lotta sostenuta dagli scouts dell'esercito contro gli indigeni.

#### DAL BELGIO...

... è partita, sotto il comando dell'esploratore Gatti, una spedizione geografica a colori per il Congo. Essa realizzerà una serie di documentari cinematografici a colori, nel sistema Dufaycolor.

#### VIVIANA ROMANCE...

... un'altra attrice da tener d'occhio per i continui progressi che sta facendo, interpreterà ora in Francia un nuovo film, diretto da Marc Sorkin, Supervisore: Pabst, il quale, a sua volta, sarà il regista di LA LOI SACREE, soggetto di Christa Winsloe cui si deve quello di RAGAZZE IN UNIFORME.

#### UN'ACCADEMIA CINEMATOGRAFICA...

... è stata fondata in Germania per assicurare un continuo afflusso di nuovi elementi al cinema tedesco. L'Accademia, che è biennale, è divisa in tre corsi principali: arte cinematografica, tecnica cinematografica, commercio cinematografico. Ciascun corso, a sua volta, è diviso in vari corsi secondari. Presidente dell'Accademia è stato nominato



# BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

CAPITALE L. 200.000.000 - RISERVE L. 12.000.000

**SEZIONI AUTONOME:**

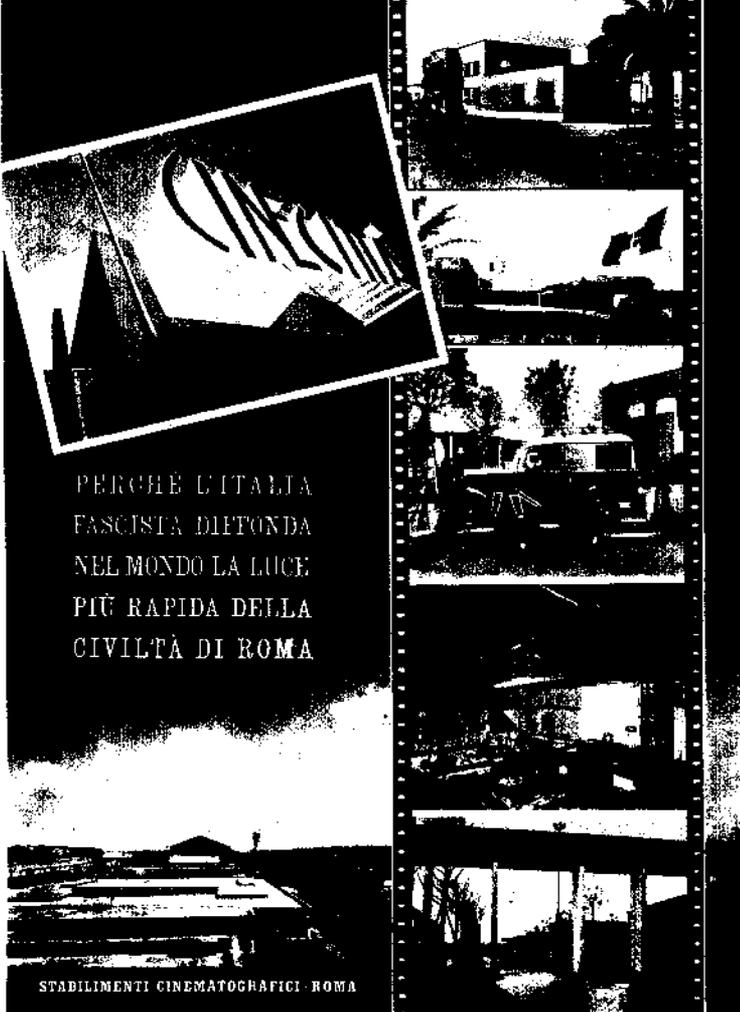
CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve . . . . .	L. 86.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capitale . . . . .	„ 40.000.000
CREDITO ALBERGHIERO	( capitale . . . . . „ 50.000.000
	( fondo di garanzia . . . . . „ 125.000.000

---

## TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

---

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



PERCHE' L'ITALIA FASCISTA DIFONDA NEL MONDO LA LUCE PIU' RAPIDA DELLA CIVILTA' DI ROMA

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI ROMA

Wilhelm Müller-Scheld, scrittore, autore teatrale. A dirigere la sezione artistica è stato chiamato l'attore di stato Wolfgang Liebenauer; quella tecnica, l'ing. Thün; quella economica e giuridica al dottor Günther Schwarz.

#### GIGLI IN AMERICA...

... ha annunciato, a quanto abbiamo saputo, che egli interpreterà un film a fianco del celebre violinista

Jascha Heifetz. Il suo programma cinematografico prevede inoltre un film per Korda da girarsi in Inghilterra nel mese di febbraio.

#### NEL VENEZUELA...

... si realizzeranno otto film in lingua spagnola, dal costo medio di 20 mila dollari. A tale scopo è stato attrezzato, con spesa di 100 mila dollari, un nuovo teatro di posa a Caracas.



"Vacanze ai tropici" di Ray Milland e Dorothy Lamour. (Paramount)



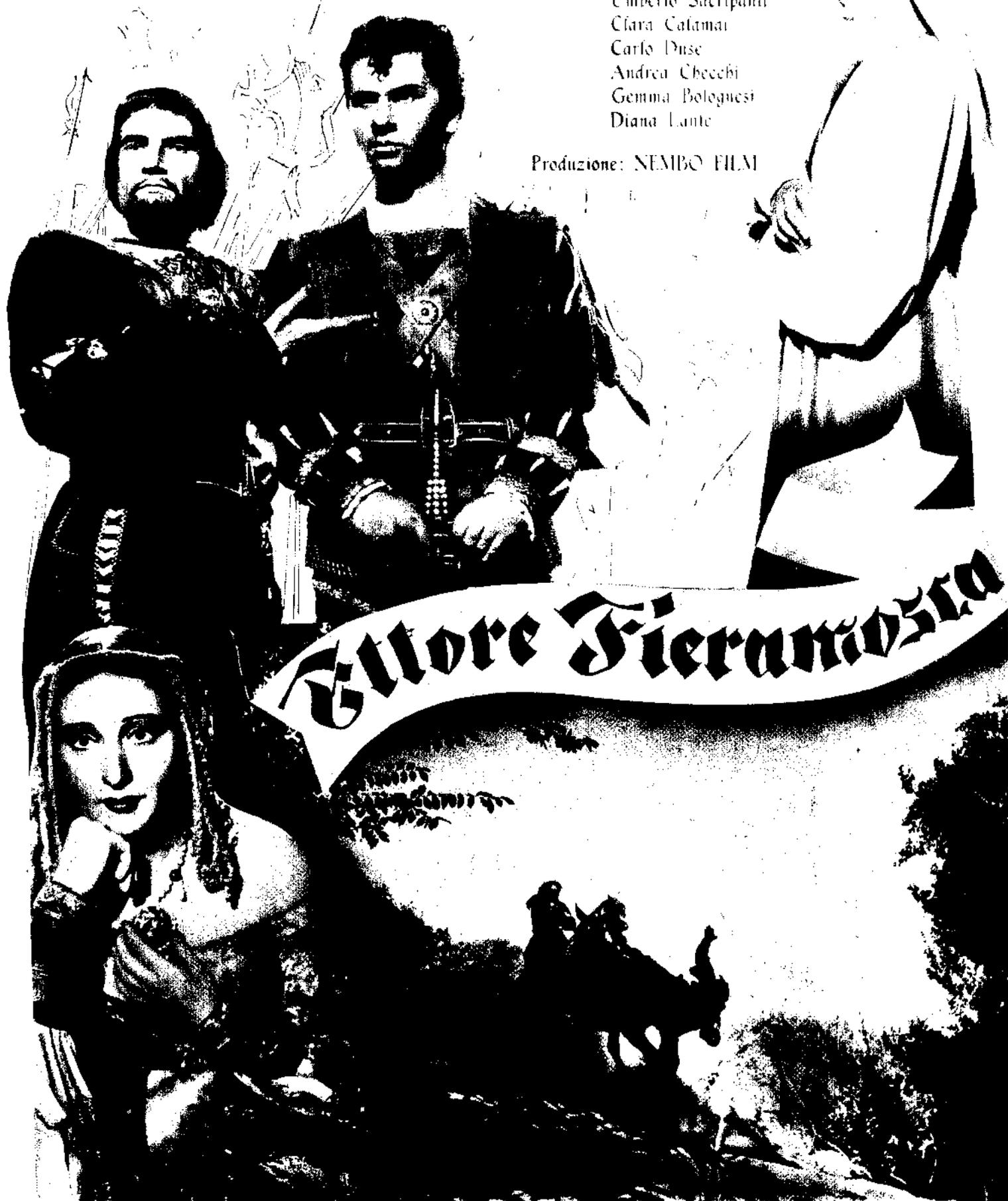
Esclusività E.N.I.C.

Regista:

Alessandro Blasetti

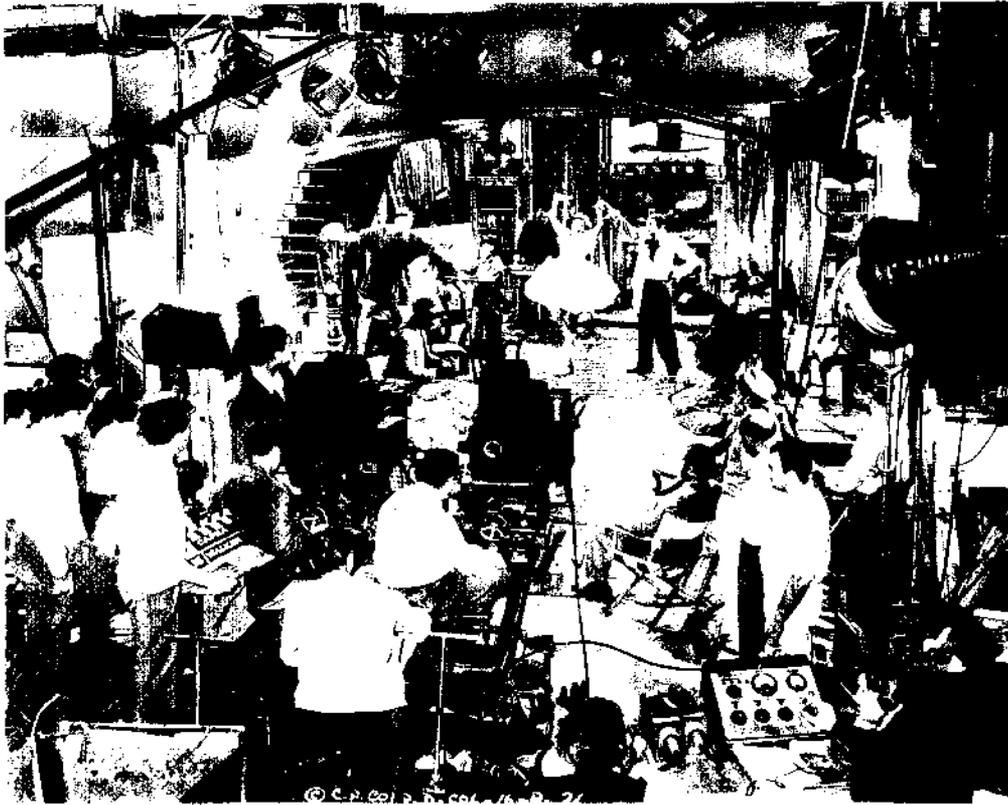
Interpreti: Gino Cervi  
Elisa Cegani  
Mario Ferrari  
Ospaldo Valenti  
Lamberto Picasso  
Umberto Sacripanti  
Clara Calamai  
Carlo Duse  
Andrea Checchi  
Gemma Bolognesi  
Diana Lante

Produzione: NEMBO FILM



# Gloria Fieranovska

# CINEMA



Certe scene complesse sono spesso causa di difficoltà per una buona ripresa sonora. (Mentre si gira l'ultimo film di Capra - Columbia)

## INCHIESTE - PROTESTE

IN QUESTO numero leggerete a pagina 28, la prima delle nostre inchieste sui vari problemi che affliggono il cinema italiano. Inchieste-proteste, le chiamerei, perchè è intenzione di *Cinema* di protestare energicamente contro quanto lega ancora la nostra cinematografia al palo dei supplizi.

Proteste alle quali seguiranno proposte. Oltre a fare la diagnosi bisogna guarire l'ammalato. E questa eterna figura di ammalato che è il nostro cinema, aspirata l'aria buona, deve finalmente uscire dal sanatorio ed entrare nel pieno fervore della vita.

Buoni sintomi ci sono, ed è per ciò che bisogna far molto bene nei prossimi due anni. Se alla fine di questi saremo nelle stesse condizioni di oggi, allora, senza alcun dubbio, sarà meglio rinunciare ad ulteriori velleità. Questa « rinascita » ormai strombazzata ad ogni nostro buon film è ora che cresca e diventi perlomeno una giovinetta. Oggi la situazione non è tra le più chiare:

il monopolio ha generato un po' di sbandamento e di scompiglio, ma quando si saranno chetate le acque, i provvedimenti risulteranno tali che la nostra produzione non ne verrà affatto danneggiata; anzi, favorita.

Da questa situazione balza evidente in primo piano che la nostra produzione deve colmare dei vuoti e che questi vuoti non vanno riempiti con la solita pletera di film senza capo nè coda, per i quali le meningi dei vari soggetti e sceneggiatori non vengono sfruttate affatto, ma da una buona ed onesta produzione a carattere continuativo che abbia quel decoro e quella buona volontà indispensabile in Regime Fascista.

La prima nostra protesta è sul sonoro, ovvero sul quel difetto che si riscontra in tutti i film italiani. Che non si abbiano sceneggiatori, attori, registi, operatori etc. etc. è già un bel guaio, ma che poi anche negli impianti tecnici ci sia un difetto, questo è

il colmo. È indispensabile che ogni nostro film sia equipaggiato per la parte tecnica in maniera formidabile, anche perchè essendo questione di macchine e non di uomini è più facile trovare il guasto e correggerlo. Abbiamo visto ultimamente alcuni film, specie comici, dove non si capiscono le battute degli attori e lo sforzo per seguire il dialogo è tale che il film viene inevitabilmente a noia. I nostri attori, dal canto loro, avrebbero bisogno di essere curati meglio nella dizione perchè certi non sanno nemmeno cosa voglia dire parlare al microfono. In quanto alle sale cinematografiche, avrebbero bisogno di assidue revisioni dei loro impianti sonori e di ispezioni alla loro acustica.

Le autorità che sorvegliano gli affari cinematografici prendano provvedimenti, indaghino, agiscano e concludano. Il risultato sarà a tutto vantaggio della nostra cinematografia.

V. M.

P. S. - La nota comica si avrebbe se la causa di tutto questo disastro fosse una valvoletta fuori posto a Cinecittà. È una probabilità che non va affatto esclusa.



La registrazione sonora su cera richiede una cura scrupolosa. Il minimo difetto la guasta; ed è perciò che una pompa (il tubo a destra) aspira i truciolini di cera subito dopo l'incisione dell'ago. (M.G.M.)



Una bella inquadratura del film 'Terra di nessuno'. (Roma Film)



Nelly Corradi, una delle interpreti

## PIRANDELLO E GLI SCENEGGIATORI

Il film 'Terra di nessuno' è tratto dalla combinazione di due novelle di Pirandello. "Per molti riguardi, si può considerare questo il film più pirandelliano di Pirandello", scrive Corrado Alvaro, che con Stefano Landi ha curato la riduzione cinematografica delle novelle. Nell'articolo che segue, Alvaro parla dei rapporti avuti col grande scrittore per la stesura definitiva dello scenario del film.

LA SCENEGGIATURA del soggetto pirandelliano che s'intitola *TERRA DI NESSUNO*, in lavorazione alla Roma Film, fu compiuta da Stefano Landi e da me nel 1935. Era ancora vivo Pirandello. Per molti riguardi si può considerare questo film più pirandelliano di Pirandello: uno degli autori, Stefano Landi, è il figlio maggiore di Pirandello e fu stretto collaboratore degli ultimi quindici anni di vita letteraria del padre; quanto a me, conoscevo Pirandello dal 1923, e negli ultimi dieci anni gli fui abbastanza vicino. Accenno a tali particolari per significare che la collaborazione a questo film fu stretta come poche.

*TERRA DI NESSUNO* non era un soggetto scritto appositamente per il cinema. Dubito che Pirandello, come ogni altro scrittore di grande personalità formata prima dell'avvento del film, potesse concepire un'opera tutta orientata sui procedimenti cinematografici, e non per altro; gli mancava la conoscenza di questa tecnica. Lo stupivano le questioni di opportunità che il film si porta dietro. Egli era abituato, nella sua opera, a non tenere in conto nessuna opportunità. Ed essendo quell'artista che fu, l'opera d'arte lo

interessava in quanto tale. Si sa che uno dei punti su cui ogni artista è cattivo giudice della pratica dell'opera d'arte e della sua fortuna, consiste nel fatto che egli vede l'opera d'arte in sé e per sé, e non la questione di umore, che è invece la posizione più elementare di chi vi si pone di fronte. Il soggetto di Pirandello si chiamava « Dove Romolo edificò », dal titolo d'una delle due novelle dalla cui combinazione risultava il soggetto. (La seconda novella, per chi la voglia rintracciare nelle *Novelle per un anno*, s'intitola « Requiem aeternam dona eis Domine ». Tutte e due fanno parte del ciclo siciliano e terrico di Pirandello).

Il soggetto del film, quale risulta dalle due novelle legate insieme, prospetta una condizione dell'Italia meridionale prima dell'Unità, che si trascinò poi in alcune contrade fino a tardi, e fino alle leggi del Regime sulla bonifica integrale. Ma il film non ha nessuno sfondo politico, non ha nulla da dimostrare poiché il problema oggi non sussiste. Un richiamo alla realtà d'oggi può scaturire dal fatto che il film rappresenta una pagina della storia del capitalismo in una parte d'Italia, e può fornire la misura dell'evoluzione della politica agraria in settant'anni d'unità.

Tra due centri abitati di qua e di là d'una regione vastissima e deserta, che potrebbe essere l'interno della Sicilia, corre una mulattiera che percorrono da anni carovane che per i loro interessi si recano da un punto all'altro. Il tragitto è lungo, richiede un'intera giornata. A mezzo cammino si trova un luogo di sosta presso una sorgente d'acqua dove i viandanti si fermano a ristorarsi e accendono un fuocherello per scaldarsi nelle notti rigide. Ma non v'è traccia d'abitato né ricoveri di sorta.

Un giovane, Pietro, che fu emigrante in America, trova questo luogo di sosta propizio alla vita: egli pensa che se qualcuno vi stabilisse un posto di ristoro potrebbe far fortuna. Il luogo ha una sorgente d'acqua, è ben situato. La notte stessa in cui la visione di tale avvenire gli occupa la fantasia, egli incontra, tra le carovane dei passanti, una ragazza che gli piace, Grazia. Si fa avanti, e col padre di costei manifesta i suoi progetti che il vecchio fa presto a giudicare del tutto chimerici. No, un uomo simile non è un partito da attaccarvi il più piccolo abito-

mento. Pietro piace a Grazia come ella gli piace. Grazia riprende la sua strada col padre, ma si ricorderà sempre dello strano giovane rimasto solo sull'altopiano col suo fornello a petrolio e la sua volontà. Ma come accade, che la vita generi la vita, e che i mezzi per soddisfare i bisogni generino i bisogni, il posto di ristoro di Pietro, che è prima una capanna, poi una baracca, infine una casupola, ha fortuna; gente si lega a lui, i bisogni di essa ne attraggono dell'altra suscitando i mestieri primordiali della convivenza umana. In questa creazione si ritrovano Grazia e suo padre un'altra sera, di passaggio. Questa volta il padre non esita a dare Grazia al giovane intraprendente.

Ma di chi è la terra occupata da Pietro e dai suoi seguaci? Di nessuno, dice la voce popolare. In realtà essa appartiene a certi signori Securo che vivono in una cittadina lontana, padroni di immensi territori che essi hanno veduto in gran parte soltanto nei libri del catasto. Non sono cattiva gente i signori Securo: a modo loro sono generosi; sono soltanto feudali, stretti nel loro parentado tutto chiuso in un grande palazzo, e attenti che si sposi soltanto il primogenito della famiglia perchè la sostanza familiare rimanga intera. Anch'essi hanno sentito parlare di questa terra di nessuno dove è nata meravigliosamente una borgata, dove un animoso patriarca distribuisce i campi e regola la vita che pullula ogni giorno. Ma insomma, egli distribuisce i campi dei signori Securo, è un usurpatore, se si vuol parlare con la legge in mano.

Sono passati quindici anni. E un giorno, pel gran parlare che si fa di questo mondo nuovo, i Securo decidono di andare a vedere, accompagnati in gran pompa dai campieri, da tutto il parentado e dal figlio primogenito Rocco. Arrivano e vedono di che si tratta. Non si sdegnano e non minacciano. Si contentano soltanto di riaffermare il loro diritto di proprietà, di decretare che l'abitato e i campi non si possono allargare oltre il limite raggiunto, e di esigere un tributo, registrato regolarmente per mano d'un notaio, da ognuno degli abitanti del luogo. E non importa neppure la misura del tributo: ognuno dà quello che può, e il meno che può, da un agnello a un uovo, purchè sia affermato davanti alla legge il diritto del proprietario. Questo tratto

(che gli sceneggiatori hanno svolto su uno spunto di Pirandello) è poeticissimo e reso con evidenza. Ho detto che sono passati quindici anni: la vita dura e febbrile ha logorato Grazia, la sposa che ha diviso con Pietro il tempo duro di quella creazione. Ma da essi è nata, e ora è giovinetta, la figlia Elisabetta. Di lei si invaghisce Rocco, il figlio del signor Securo, proprio durante la cerimonia del tributo. I Securo non oppongono nessuna difficoltà al matrimonio, ma non per questo cedono un sol pezzo di terra: i due sposi andranno a vivere nel vecchio palazzo della città di provincia dove è nata e cresciuta e morta tutta la discendenza dei Securo. (Tutta questa parte — il personaggio di Elisabetta, è invenzione degli sceneggiatori. Abbiamo avuto bisogno di creare un legame e un rapporto fra i due mondi in contrasto). Ad affermare il diritto dei Securo sulla terra usurpata, rimane un campiere che non dice, non fa, ma che stende la sua ombra su tutto, vede tutto, è dappertutto a vigilare che sia rispettato il patto dei Securo. Il campiere non parla fino a quando accade un episodio carico di conseguenze.

Viene a morire Grazia, la moglie di Pietro, la madre di Elisabetta, divenuta donna di casa Securo. Si tratta di seppellire Grazia, ma qui il campiere interviene. I vivi della terra usurpata si potranno sempre cacciare, ma quando i vivi seppelliscono i loro morti radicano nella terra la loro vita. Da qui nascerà un conflitto che porta alla catastrofe. I Securo vietano che Grazia sia sepolta presso il villaggio. La popolazione si rivolta. I campieri sono spediti per ritirarla alla ragione e trovano le barricate. Elisabetta, accorsa a evitare la tragedia d'un conflitto, è colpita per isbaglio dai fucili dei campieri e diventa l'olocausto della lotta. Morente, chiede d'essere sepolta in quella terra, e non altrove, accanto a sua madre; e può dirlo poichè è una di casa Securo. Il sacrificio di Elisabetta riscatta il sacrificio di quei pionieri. Pietro partirà, abbandonando la vita da lui creata ora che è terminata la sua missione patriarcale e di fondatore di città. E questo il destino dei pionieri e degli scopritori. (Dalla rivolta in poi l'invenzione è degli sceneggiatori).

Questo soggetto che la Roma Film sta realizzando è certo uno dei più difficili che la cinematografia, e non soltanto quella italiana, abbia mai affrontato. La sua riuscita è affidata ad alcuni elementi vivi e poetici che coloriscono e variano il dramma. E questi elementi vanno affrontati con molto amore della verità, senza convenzionalismi e senza retorica. Si sarà notato che la trama non ha mai nulla di retorico. Gli sceneggiatori hanno intramezzato e accompagnato la vicenda con l'immagine di caratteri, riti, feste popolari ma fuori del telelore: la notte di San Giovanni, un pellegrinaggio; e la stessa scena del tributo è piena di sapore. Ricordo a questo proposito che, mentre Pirandello fu d'accordo facilmente con tutti gli elementi nuovi introdotti dagli sceneggiatori nel soggetto, e per esempio tutto il complesso di casa Securo col suo colore feudale, e l'invenzione di Elisabetta e del suo sacrificio, e tante altre cose, nacque discussione su un particolare minimo. Nella scena del tributo, Pirandello teneva assai a una bambina che, secondo il suo soggetto, offriva come tributo un'oliva regolarmente registrata dal grave notaio. Uno di noi osservò che un'oliva non è un elemento plastico, e che un altro elemento di uguale valore ma più evidente sarebbe stato un novo. Pirandello teneva tanto alla mano aperta della piccina con la sua oliva, che si rassegnò malvolentieri a immaginare l'uovo al posto dell'oliva, e si rassegnò come faceva lui, quasi subisse una prepotenza cui del resto il rispetto degli altri gli vietava di opporsi. Il fatto dell'oliva, elemento poetico in sé, ma non plastico, dice co-



Umberto Sacripante in una scena del film pirandelliano

me immaginasse più che vedere, in fatto di cinema.

Un'altra fase di quel lavoro mi torna a mente, che acquistò un valore enorme poi dopo nella mia memoria. Quando Pietro va in città a chiedere in casa Securo l'ultima zolla di terra per seppellire sua moglie, trova (secondo il soggetto pirandelliano intorno a cui si discusse ma su cui si dovette colere), che il vecchio Securo è morto. Pirandello voleva che la rivelazione della potenza dei Securo apparisse a Pietro nella pompa delle esequie, qualcosa come un'immensa festa,

poichè per quel potente anche la morte diventava solennità terrena. Gli sceneggiatori avevano in questo film da fare i conti con tre lutti: quello patetico di Grazia, quello eroico di Elisabetta, e su questo si sentivano abbastanza al riparo. Recalcitravamo davanti alla terza, e riuscimmo soltanto a far accettare a Pirandello di spezzettare gli effetti d'una scena che raramente si vede affrontata dal cinema, per dare il senso che egli voleva dare. Raccontò questo particolare perchè, un anno dopo, quando fu aperto il testamento di Pirandello, — si lesse che egli voleva lasciare questa terra sul carro dei poveri, quel concetto su cui egli aveva insistito tanto ai colori nella mia mente d'un nuovo colore; come se egli ci avesse già affidato un suo segreto alle soglie dell'eterno.

Pirandello si divertì moltissimo a leggere tutto il vario e idillico e leggiadro con cui gli sceneggiatori cercarono di rendere accetto il dramma: l'incontro tra Grazia e Pietro, e poi quello tra Rocco ed Elisabetta; e Grazia che sogna di Pietro la sera di San Giovanni dopo aver mangiato tra ragazze amiche la rituale salatissima focaccia e sogna di bere alla sorgente d'acqua davanti a cui incontrò Pietro. Questa sorgente anzi è divenuta uno dei temi ricorrenti del film. E poi la definizione della potenza dei Securo, una scala altissima e interminabile su cui Pietro sale come se ascendesse al cielo; e l'interno di casa Securo. Pirandello s'interessava come un bambino a tutte le invenzioni a caratteri e di vita; era il miglior lettore e il migliore spettatore che ci si potesse augurare. Di questo film parve davvero soddisfatto. Sentiva che alla sua concezione gli sceneggiatori avevano dato intimità, gioia di vita, ebbrezza di operare, e nulla di quell'odio con cui vien fatto talvolta di condire temi simili: qualcosa che si svolge nella natura con l'estrema libertà e serenità della natura.

Se questo carattere è stato rilevato nell'esecuzione, di cui mi è accaduto di vedere alcune belle fotografie, i produttori avranno un compenso al coraggio d'avere affrontato il lavoro che, discusso esaminato e progettato anche da qualche produttore straniero, fu dichiarato un film troppo forte non soltanto come esecuzione, ma come significato sociale, per cinematografia italiana.



Il protagonista Mario Ferrari

CORRADO ALVARO

# DOCUMENTO E FANTASIA

C'è un momento nella preparazione di un film che a me sembra più affascinante di tutti — ed è quando il copione pronto, bene elaborato e meditato, va in mano di quei felici o di quel felice mortale che ha l'incarico di disegnare le scene e i figurini. È il momento metafisico del cinematografo. Fino allora tutto si era svolto in quel limbo che è fatto di immagini interne e di parole. Il soggetto, lo sceneggiatore, il regista avevano, sì, molte immagini dentro di sé; ma vaghe, confuse da un alone trasognato e inverosimile; e non riuscivano a esprimersi che a parole. Probabilmente, mentre parlavano e discutevano e si accapigliavano fra loro, ognuno vedeva una cosa del tutto diversa e chi sa che cosa avrebbero pagato per potersi spiegare con uno schizzo, con un disegnetto da niente... Ma ora la parola per la prima volta incomincia a tradursi in immagine visiva. Incomincia a fare quello che deve fare sempre la parola al cinematografo: a scomparire il più possibile. Il film, dal limbo dei non nati ancora, incomincia a prendere una forma, incomincia a nascere. E lo scenarista, il costumista tracciano sulla carta alcuni segni che lì per lì sembrano senza importanza — figurini che andranno per le mani di venti sarte, fino a diventare pezzettacci di carta; appunti per lo scenografo... Ma invece quei primi segni resteranno indelebili sulla pellicola, le danno sia d'ora un certo destino, decidono di già sulla sorte dei personaggi. Il più bell'eroe del cinematografo, non è fatto per tre quarti di trucco e di vestiti? Soprattutto poi, se i vestiti sono costumi?

La vita del costumista non è così facile come si potrebbe credere. Generalmente si immagina che studiando un poco di storia della moda, mettendosi su una elegante biblioteca di pubblicazioni d'arte, non sia difficile preparare i figurini per uno spettacolo in costume. L'archeologia ha fatto tanti progressi in questi ultimi cent'anni che c'è chi vi saprebbe enumerare tutte le diverse foggie di brache e pantaloni indossati dalla umanità, durante sei o sette secoli, segnando le tappe di dieci in dieci anni... E se un metodo rigorosamente scientifico non vi va, ci si può sempre ispirare alle opere d'arte dell'epoca che deve essere rappresentata. Per un film che si svolga nel Rinascimento, per esempio, basta tenere ben d'occhio qualche nostro grande pittore — i figurini sono là bell'e pronti, con tutti gli annessi e i connessi e, per di più, con dentro uomini vivi, dai caratteri ben decifrabili.

Ma invece non è così — non è assolutamente così. Provate a ricopiare un costume di Benozzo Gozzoli e a metterlo addosso ad un cristiano dei nostri giorni, lo farete dispare; non riuscirà a muoversi, sembrerà una maschera. Ed il cinematografo ha bisogno di uomini. Uomini che, in questo caso specialissimo, vivono secondo leggi assai più severe, e soprattutto più aderenti alla vita



“Un frigido don Giovanni?”



“Un impresario fortunato?”



“Un primo violino?”



“Un proprietario d'albergo?”

quotidiana, che non sieno quelle del codice o del catechismo — e sono le leggi della moda. La verità è questa: che un costume, di qualunque secolo sia, per essere portato onestamente, umanamente, deve tenere conto della moda del momento in cui il film si gira.

Oggi come oggi, qualunque pettinatura, di qualunque secolo, si voglia imitare, anche disponendo di chilogrammi di posticci, si fanno alle donne sempre testoline piccole, che mettono in valore la forma della fronte e della nuca; tre anni fa, piuttosto della nuca; oggi, piuttosto della fronte. Perché uomini e donne, quanti siamo, anche se ci vestiamo in costume, non riusciamo a spo-

glarci di qualcosa di più profondo della personalità fisica ed innata che è in noi, e cioè della personalità creata dalla moda.

In questo senso gli americani sono riusciti e riescono tuttora a produrre bellissimi film in costume: sono quelli in cui gli attori portano la veste più strana con indifferenza come se fosse la loro vecchia giacca di casa, e ci danno l'impressione di non essere affatto vestiti in costume. Ma forse questa non è una buona strada o, per lo meno, non ha portato molto lontano. Poiché a quella verità poetica cui, crediamo, scenografo e costumista e regista mirano come all'unico scopo del cinema (e del teatro, e di ogni arte) è stata sostituita una verità quotidiana.

na, cioè una cosa che in arte non esiste. Se un film in costume non riesce a farci accorgere che si tratta di un film in costume — non è un film in costume: è un film che apparentemente si dovrebbe svolgere in una altra epoca, ma in realtà si svolge ai giorni nostri. Se si fa un film in costume, ci deve essere un'intima necessità di farlo tale; esso ci deve dare l'impressione che gli uomini che in esso agiscono sono diversi da noi, hanno un'altra morale e per questo si pettinano in un'altra maniera: vanno a cavallo e non in automobile, e per questo salutano fanno tanti svolazzi col cappello e rapiscono le loro donne arrampicandosi sui muri dei conventi.

È alla ricerca dell'uomo, dunque, che dobbiamo andare, nell'allestire un film in costume. Occorre l'archeologia: ma alla ricerca archeologica si sposa una più profonda ricerca psicologica. Il costume è qualcosa di molto complicato: non riguarda solo le giacche, le sottane ed i pantaloni; riguarda i cappelli e i capelli, la pettinatura e la foggia dei baffi. Se sapete che forma di giacca portava un signore nel 1830, non avete ancora risolto nulla, poichè è probabile che, dato pure che portassero la stessa forma di giacca, un notaio ed un tenore, anche se vivevano entrambi nel 1830, non portavano nè la stessa cravatta, nè gli stessi baffi, nè la stessa catena dell'orologio.

Quindi archeologia e fantasia si soccorrono a vicenda, di continuo. Conosco costumisti che per documentarsi sul secolo scorso frequentano le fiere e i mercati di robivecchi, alla ricerca di vecchi album di famiglia. Eserciti di barbe, baffi, mosche, scopettoni, favoriti, eserciti di veli, trine, merletti, scialletti, falpalà, gale e galette — palandrane e sottanoni, ombrelli e occhialetti, pettinature e calzature, modi di sorridere e modi di tenere le mani — c'è di tutto nei vecchi album di famiglia; storie fantastiche, romanzi, fattacci, glorie e vergogne, disgrazie e gioie. C'è di tutto, per nutrire l'archeologo; ma c'è di tutto, principalmente, per nutrire l'uomo di fantasia.

Mentre si gira un film in costume — d'una epoca già documentabile dalla fotografia, i laboratori del truccatore, dei parrucchieri, dell'ispettore dei costumi, sono tappezzati letteralmente di dagherrotipi e di fotografie; ed ogni tanto si vede un gruppetto di gente scrutare queste curiose e divertenti esposizioni, rivolgendosi ansiosa la domanda: quale potrebbe essere un suonatore di flauto? quale un primo violino? chi un proprietario d'albergo, chi un signore entusiasta, un poeta deluso, un tenore di moda; un frigidò don Giovanni, un impresario fortunato? un mercante musicomane? un umile giardiniere? Solamente questa base più o meno reale, comunque autentica, può dare lo spunto ad una fantasia d'artista che voglia creare per il regista tutta una serie di personaggi che corrispondono a quelli del soggetto e che abbiano anche una intima vitalità.

Come ci si allontana nel tempo, ed all'archeologo non rimane altro campo di ricerca che disegni o pitture — opere, cioè, nelle quali c'è già un'artistica interpretazio-



'Un umile giardiniere?'

ne della realtà, una deformazione o una ricostruzione della realtà fatta da un altro artista, la ricostruzione storica diviene tanto più difficile e minacciano i pericoli più gravi: o di copiare letteralmente quelle ricostruzioni, rinunciando così a tutto il contenuto drammatico di un film per darne esclusivamente i lavori spettacolari; o di rinunciare al valore fantastico del costume, o, finalmente, di rinunciare anche ad una minima verisimiglianza archeologica.

Sì, il mestiere del costumista non è facile. Come per tutto ciò che avviene nel ci-

nematografo, anche per lui i suoi compiti sono imprecisabili, approssimativi. Può dare una serie di indicazioni al sarto, al parrucchiere, al truccatore, all'attore; può cercare di mettersi d'accordo col regista. Ma sono sempre tante teste diverse e, soprattutto, tante diverse intuizioni artistiche che dovrebbero collaborare — e che il più delle volte non riescono. E allora? Allora non c'è che raccomandarsi alla capricciosa musa del film, e accontentarsi.

ALBERTO SPAINI

# DIFETTI E RIMEDI

## I-IL PROBLEMA DEL SUONO

Con questa rubrica, 'Cinema' si propone di portare un contributo positivo alla cinematografia italiana, indicandone con sincerità e franchezza i difetti, ma nello stesso tempo suggerendone i possibili rimedi.

Abbiamo notato per esempio - e lo ha notato anche il pubblico - che il sonoro dei film italiani è spesso difettoso. Due fra i nostri migliori tecnici del suono - l'ingegnere Arrigo Usigli e l'ingegnere Piero Cavazzuti - interrogati da noi, hanno esposto il loro giudizio sull'argomento.

**'Su tremila sale cinematografiche italiane, forse non più di cento possono essere considerate buone'.**

### ARRIGO USIGLI

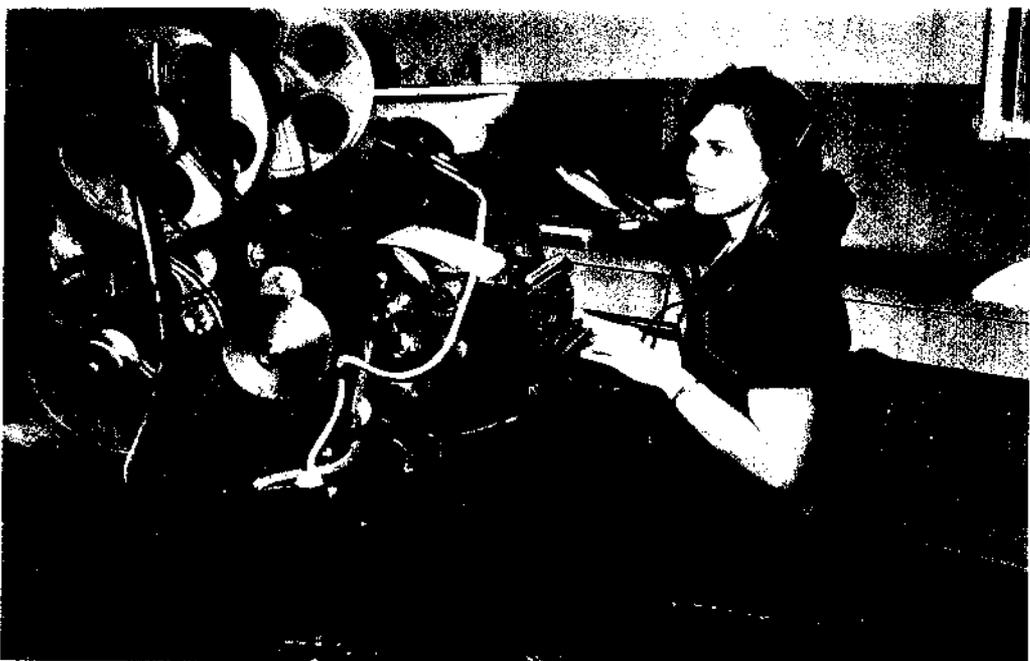
IL PROBLEMA va impostato in duplice modo: per ciò che riguarda la registrazione e per ciò che riguarda la riproduzione del sonoro. Ambedue, a loro volta, sono funzione d'una quantità di problemi che dovrebbero essere studiati a parte. Mi limiterò a considerare la questione in generale.

Per la registrazione. Il pubblico italiano è stato male abituato dal fatto di capire molto bene i film stranieri doppiati, per i quali non si può negare che, almeno in buona parte, siano incisi con apparecchi di prim'ordine e, comunque, eseguiti con estrema cura. D'altra parte, bisogna considerare questo fatto: che le difficoltà che vi possono essere in una sincronizzazione sono sempre o, almeno, per la maggior parte, notevolmente inferiori a quelle che s'incontrano quando si fa la presa diretta (sistemazione del microfono, condizioni atmosferiche — vento, ad esempio — nel caso degli esterni, ecc.). Questo fa sì che molti registi o produttori per scansare l'ostacolo delle difficoltà che si presentano nella presa diretta, girino muto il film o con una semplice colonna sonora di guida che serve di lavorazione, risincronizzando più tardi le battute che sono state dette in scena. Personalmente, preferisco nel modo più assoluto di poter riprendere il film tutto o quasi tutto sonoro — sonoro effettivo e non sonoro colonna guida. Naturalmente le difficoltà, già sopra accennate, che si possono incontrare, sono maggiori; ma riuscendo a superarle (e i nostri tecnici di ripresa sono pienamente preparati a farlo), l'effetto è indiscutibilmente superiore. Aggiungo che essendo per se stessa la sincronizzazione un espediente, questo può giustificarsi nel caso che si debba portare sugli schermi italiani un film

straniero, ma penso che il nostro pubblico, quando va a vedere un film italiano senta il bisogno di veder parlare gli attori italiani e non di rilevare l'inevitabile inaderenza fra il movimento della bocca e il suono, il che dà senz'altro il senso del finto, del sovrapposto. A comprova di questo posso dire che nei film che sono stati girati il più possibile col sonoro anche negli esterni, preoccupandosi, pure in condizioni di difficile ripresa, di ricavare il suono della reale atmosfera ambientale, i risultati sono senza dubbio riusciti migliori. Un esempio è dato da LUCIANO SERRA PILOTA. Tuttavia, per quello che riguarda la presa diretta sonora, non posso fare a meno di dire che qualche volta, per varie ragioni che ora non è il caso di analizzare, il suono finisce per diventare un po' la Cenerentola e il tecnico è costretto a delle vere acroba-

zie per ottenere cose buone. Per quanto al mixaggio si cerchi di correggere tutto questo, è naturale che miracoli non se ne possono fare. Poi ci son problemi d'ordine tecnico che si connettono strettamente alla ripresa. Gli equipaggiamenti che ci sono oggi negli stabilimenti italiani sono tali da consentire la possibilità di avere le migliori registrazioni. Le Case che hanno fornito questi equipaggiamenti sono le più rinomate nel mondo tecnico. Il grado di perfezione al quale ormai sono giunti questi apparati comporta necessariamente un'attrezzatura piuttosto complessa che richiede un'attenzione di lavoro ed una precisione meticolosa di esercizio le quali non possono mai venir meno per non compromettere la migliore registrazione possibile. Accenno solamente in linea generale agli elementi che comporta la registrazione; essi sono i più variati. Primo: l'apparecchiatura elettrica (microfoni, amplificatori, galvanometri, motori, ecc.); secondo: le parti meccaniche (ossia tutto ciò che riguarda rotazione, compensazione, e conseguente regolarità di marcia dei proiettori, delle teste sonore e delle macchine di registrazione); terzo: le parti ottiche; quarto: la parte fotografica poichè il procedimento di sviluppo e stampa delle colonne sonore giuoca un ruolo importantissimo in una buona registrazione.

In questo ciclo così complesso, dove la collaborazione uomo-macchina è così stretta e delicata, hanno grande importanza anche le condizioni di lavoro; ci si trova spesso di fronte ad una fretta assillante e all'assoluta necessità di realizzare il massimo dell'economia nelle spese della lavorazione. Questi due fattori sono stati troppe volte cause nocive di un'esecuzione precipitata o comunque



Per fissare il dialogo definitivo di un film, questa signorina ascolta la colonna sonora e batte su una macchina da scrivere ciò che sente

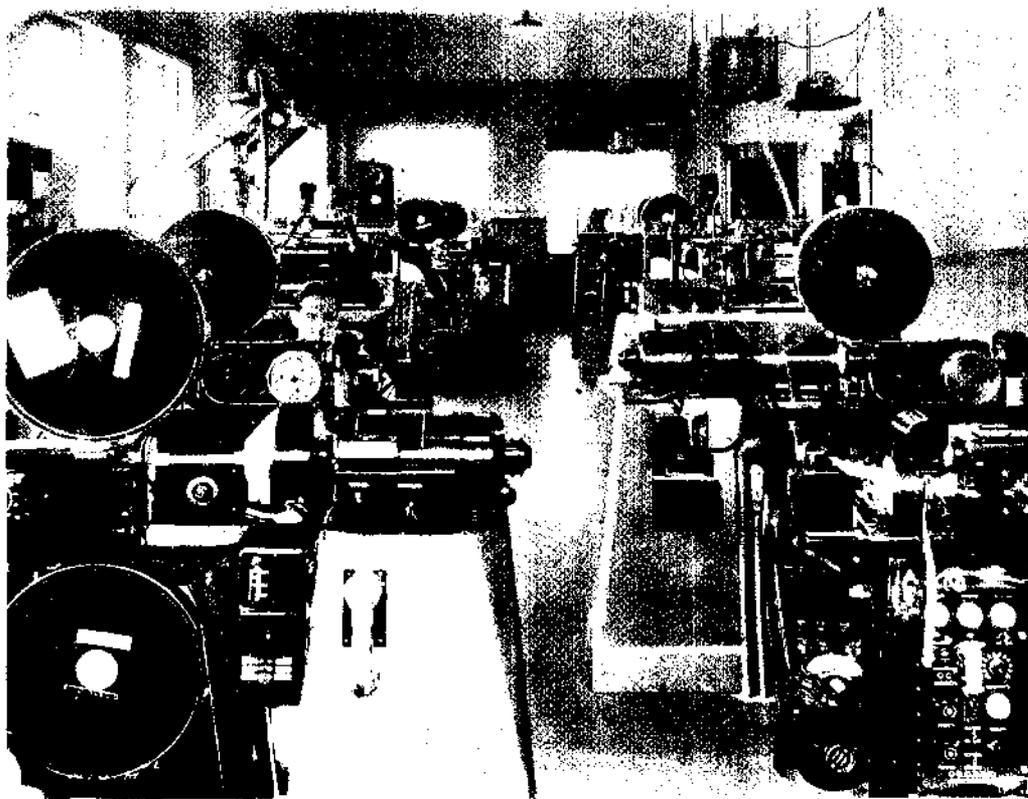
non sufficientemente agevole. Tengo tuttavia a confermare che le registrazioni che si possono fare con gli impianti di cui dispongono gli stabilimenti italiani, se ne vogliono sfruttare tutte le magnifiche risorse tecniche sono tali da non aver nulla da invidiare alle migliori registrazioni straniere.

Per la riproduzione del suono, in Italia ci troviamo in condizioni tutt'altro che favorevoli. Sulle tremila sale italiane forse non più di cento possono essere considerate buone. Di queste, la maggioranza, anche se fornita di buoni apparecchi, non risponde assolutamente o solo limitatamente alle condizioni acustiche necessarie. L'unico cinema italiano che abbia oggi un'apparecchiatura sonora completa sotto tutti i punti di vista, cui si associa uno studio acustico dell'ambiente perfetto per il film sonoro, è il Cinema Rex di Torino. Per buona parte degli altri, gli impianti sono scadenti, e per scadenti voglio dire due cose: primo, che non interessano il campo di frequenze acustiche necessarie per dare un'esatta definizione e rotondità del suono; secondo, che risentono l'incuria della manutenzione alla quale strettamente si connette l'altro difetto. Sui risultati è meglio sorvolare.

È evidente che quando in un cinema dove l'impianto sonoro di riproduzione non è buono o comunque non è nella sua piena efficienza (questo interessa anche i cinematografi migliori) viene passato un film la cui registrazione non abbia potuto raggiungere (per difficoltà qualche volta indipendenti dalla volontà di qualcuno) la sua massima efficienza, viene a determinarsi l'inconveniente lamentato.

Sarà senz'altro un problema da prendersi in esame, ma che ora esula da questa intervista, quello di cercare di migliorare l'efficienza media degli impianti di riproduzione italiani. Ormai, in ogni modo, siamo sulla buona strada. Io sono sicuro che sia i magnifici impianti di registrazione che abbiamo a disposizione, come le esperienze e la cura che, si può dire, vanno ogni giorno crescendo fra coloro che lavorano nella tecnica cinematografica, porteranno come stanno già portando il livello medio della nostra qualità sonora ad un grado assolutamente soddisfacente per il pubblico più esigente. Ne son prova i film che si stanno proiettando ed ancor più gli altri che verranno. Siamo già arrivati al punto che le Case straniere vengono in Italia a girare i loro film nella loro lingua; e ciò non soltanto per effetto delle combinazioni industriali ma anche proprio per la bontà dei nostri impianti e della nostra lavorazione diretta, che cominciano in tal modo ad essere fortemente apprezzati.

ARRIGO USIGLI



Uno dei più moderni e attrezzati reparti del suono. La stanza dove il suono viene colto dal teatro di posa e registrato sulla pellicola (M. G. M.)

## PIERO CAVAZZUTI

NELL'ESAME dei difetti che si riscontrano nel sonoro dei film italiani, va fatta larga parte all'imperfezione delle sale da proiezione, imperfezione che consiste principalmente in due cose: primo, acustica troppo riverberante; secondo, mancanza di materiale assorbente adeguato sulle pareti. Moltissimi cinematografi italiani hanno, per esempio, le sedie di legno le quali non danno nessun assorbimento.

Bisogna tener conto che la maggior parte dei film italiani vengono incisi col sistema ad area variabile che è molto più sensibile del sistema a densità variabile ad errori di aggiustamento delle ottiche di riproduzione, in quanto che basta, ad esempio, che l'immagine della fenditura luminosa di lettura sia leggermente spostata dalla posizione normale o sia non uniformemente illuminata perchè si abbiano distorsioni notevoli nella riproduzione.

Io ritengo, inoltre, che l'acustica dei teatri del Quadraro sia ancora troppo riverberante per una buona ripresa del dialogo e che quindi converrebbe investire ancora un po' di danaro in materiali assorbenti destinati a diminuire la coda sonora di detti teatri. La stessa cosa, anzi aggravata, vale per tutti gli altri teatri di posa che sono a Roma.

Secondariamente bisogna osservare che molti registi non hanno ancora acquistato la convinzione che la registrazione sonora è

altrettanto importante di quella fotografica e che quindi bisogna girare le scene soltanto quando si è sicuri che i microfoni sono convenientemente collocati, senza richiedere ai fonici acrobazie che non possono essere compiute. Bisogna anche che gli attori acquistino una tecnica di dizione più uniforme di quella che è comunemente usata in teatro, come per esempio hanno già fatto coloro che si dedicano al doppiaggio ed alla radio, i quali sono diventati veri specialisti del microfono. Gli attori di teatro, specialmente i grandi, non vogliono sacrificare le loro possibilità vocali limitandole a quella gamma ristretta che, registrata sulla colonna sonora, può dare buon risultato. Quindi, si cade negli stessi difetti in cui s'incorrerebbe se, per esempio, si pretendesse di fotografare colla macchina da presa direttamente una lampada elettrica (che porta alla solarizzazione della pellicola) od oggetti troppo scuri che non potrebbero essere veduti. L'equivalente acustico di questi due estremi è il tentativo di registrare suoni troppo forti o troppo deboli.

Io ritengo che la bontà della ripresa sonora sia soprattutto nelle mani dei registi i quali possono richiedere agli attori una dizione più uniforme, sia pure sacrificando alquanto il colorito, e possono in ogni modo studiare le inquadrature in modo tale che tutte le scene di dialogo importanti si svolgano in primo o in medio piano, consentendo così una collocazione ottima dei microfoni.

PIERO CAVAZZUTI

# VECCHI FILM IN MUSEO

## 3 - FEMMINE FOLLI

Titolo originale: Foolish Wives. Produzione Universal 1922. Regista: Erich von Stroheim. Interpreti: Erich von Stroheim, Mae Busch, Maude George, Cesare Gravina. Operatori: William Daniels e Ben Reynolds

STROHEIM regnò per circa una decina d'anni sul cinema americano, sui sistemi organizzativi del cinema americano; dieci anni che pesano come dieci lustri: ciò accade sempre nella vertiginosa storia del cinema, la quale è stata peraltro capace di bruciare in altrettanti anni, dall'avvento del sonoro a tutt'oggi, quasi ogni forza vitale in sé medesima (come a riprova della sua straordinaria rapidità, nella vita e nella morte), e di stroncare uomini che parevano giganti. Stroheim è fra questi. Egli poté tuttavia far tanto da rimanere come uno dei tre o quattro autentici grandi creatori del cinematografo, accanto a Chaplin, Disney, Clair, Keaton, Vidor. Nei dieci anni di regno, egli regalò al cinema americano un'epopea prettamente europea: la sua implacabile vendetta personale contro un mondo a lui strettamente legato, la sua requisitoria e storia di pochi anni di vita viennese ed europea in generale: quelli dell'anteguerra e poi del dopoguerra immediato.

FEMMINE FOLLI è la seconda puntata di questo



complesso romanzo ciclico; la prima è LA LEGGENDA DELLA MONTAGNA (1919), le ultime SINFONIA NUZIALE (1928-1929) e QUEEN KELLY (1930). FEMMINE FOLLI è soltanto e appena un capitolo, e un capo d'accusa. Ma sarebbe potuto basta-

sparmi, egli le fa una promessa di matrimonio. La poveretta si uccide e dà fuoco alla casa. Qui si trovano l'ufficiale e una ricca signora americana, ma, prima di questo cruciale momento, nel quale si rivela la fondamentale viltà del brillante tri-



re da solo, tanta è la forza che le sue immagini dicono e contengono. Stroheim era anche un grandissimo attore, e qui sostenne una prova formidabile, delineando quel personaggio che poi con SINFONIA NUZIALE portò alle conseguenze più estremamente umane. L'avventuriero in divisa d'ufficiale, che domina su Montecarlo, che vive insieme a due finte cugine (in realtà complici e amanti), che sfrutta ogni donna, perfino la deforme domestica. Questa domestica viene da lui sedotta: per toglierle i magri ri-

toro a volo, del glaciale giocatore d'azzardo, accadono fatti grossi. Stroheim ha il tempo di descrivere tutta la corruzione e la putrefazione di un mondo in rovina; mondo in cui prosperano genti viziose e vivono nel fango monaci onesti. Lo sfondo di tali avventure funeste è Montecarlo, ma Stroheim ci vuol suggerire, come capiremo più tardi, che Vienna è la vera madre diffidente d'ogni impietà e sudiciume. Questo punto, qui ancora vago, sarà poi il tema dei grandi film successivi (eccetto GREED, 1924).

FEMMINE FOLLI è un film vivo ancor oggi: lo ricordo d'averlo veduto due anni or sono al Centro Sperimentale, poi più tardi a Imola (in occasione di alcune serate retrospettive): fresco come quindici anni prima. Rammento, del resto, anche l'emozione di una folla qualunque, al Cinema Salaria di Roma, l'ultima volta che il film apparve in visione normale: 1932 o '33.

Più che il soggetto nel suo complesso, contano in questo film alcuni episodi. In essi, l'atteggiamento moralistico estremo di Stroheim si dichiara pienamente. Su quel mondo che egli descrive col

realismo più crudo, ma insieme con una potenza fantastica (su ciò bisognerebbe discorrere a parte: non sembra alle volte affermazione sbadata) che può venire attaccata addirittura alla tradizione romantica di Hoffmann o, meglio ancora, di Arnim — su quel mondo egli domina, non più in veste di personaggio-vittima — tale è in fondo — ma come autore e signore. La sua posizione è di accusatore. E la sua forza sta in questo: che, movendo dal particolare più stretto — le divise bianche, le cerimonie sontuose, le case lussuose tipicamente viennesi — egli giunge all'universale: dietro quei personaggi, c'è un'interpretazione larghissima e originale della vita. In che cosa consiste tale interpretazione? Senza dilungarmi troppo, mi limiterò a raccontare tre episodi di *FEMMINE FOLLE*, e allora avrò detto abbastanza. Un ufficiale rimane immobile mentre a una signora cade a terra la borsa; somma scortesia, aspramente ripreso dagli sguardi di fuoco del «diavolo in panni di eroe» Stroheim — di altri fatti masculoni pari suo. La scortesia si ripete due o tre volte, mi sembra, e ogni volta s'accresce nello spettatore un senso di segreto disagio, provocato dal nobile viso dell'offensore, che resta dolorosamente impassibile. Infine si scopre la ragione: l'uomo è cieco e privo delle braccia, come vediamo quando d'un tratto il mantello scivola lentamente dalle sue spalle. La gloriosa umanità della guerra si contrappone alla vacua frivolezza di un mondo accecato dalla gioia della pace. In questa scena si fondono capamente comico e tragico, formando quasi un vilipendio serpigno — un fumo verdastrò parrebbe innalzarsi da quei fotogrammi per loro natura dotati di strane colorazioni, dovute a imbibizioni e viraggi straordinariamente suggestivi. Al-



tre volte la cattiveria degli uomini si sposa al sentimentalismo più zuccherino (lo Stroheim di *SINFONIA NUZIALE* sarà cattivo e sentimentale): non ne nasce un tragicomico tremendo? Lo spettacolo del realismo stroheimiano è dato proprio

da queste e consimili mescolanze che annunciano col loro stridore assurdo mondi ultraterreni non ancora svelati, e che il moralista Stroheim forse nemmeno presagisce. C'è però in lui anche la fede romantica nelle leggende e nella soprannaturale forza degli uomini di Dio: questa ultima cosa è dimostrata dal secondo episodio (la prima si riscontra, fra l'altro, nella leggenda dell'uomo di ferro, che è il sostrato simbolico di *SINFONIA NUZIALE*). Il tristo seduttore ha salvata dal temporale, portandola in una tetra capanna, la ricca americana, ferita a un piede. Sta per compiere la sua opera di seduttore — la donna dorme, egli si sta svestendo — ma ecco apparire sulla porta un ossuto monaco, che non dice parola e si siede in un angolo. Il monaco non fa altro che sedersi e fissare con occhi di fuoco, sinistro e implacabile, l'uomo del demone: questi, atterrito, non può più avanzare nelle sue malvage operazioni — già lo sfiora l'imminente vendetta divina? Nel terzo episodio questa si compie, per mano di un usuraio, al quale Stroheim ha portato mortale offesa: l'uomo uccide il malandrino, e lo cala, ancora rivestito della sua immacolata divisa, in una cloaca putrida, alla luce nebbiosa di un giorno fatale.

GIANNI PUCCINI



## LETTERA DA LONDRA



Herbert Wilcox, seduto sopra una cassa, assiste alla ripresa di una scena del film 'Sessant'anni di gloria', il cui soggetto, come nel film analogo 'La grande Imperatrice', svolge la vita della Regina Vittoria

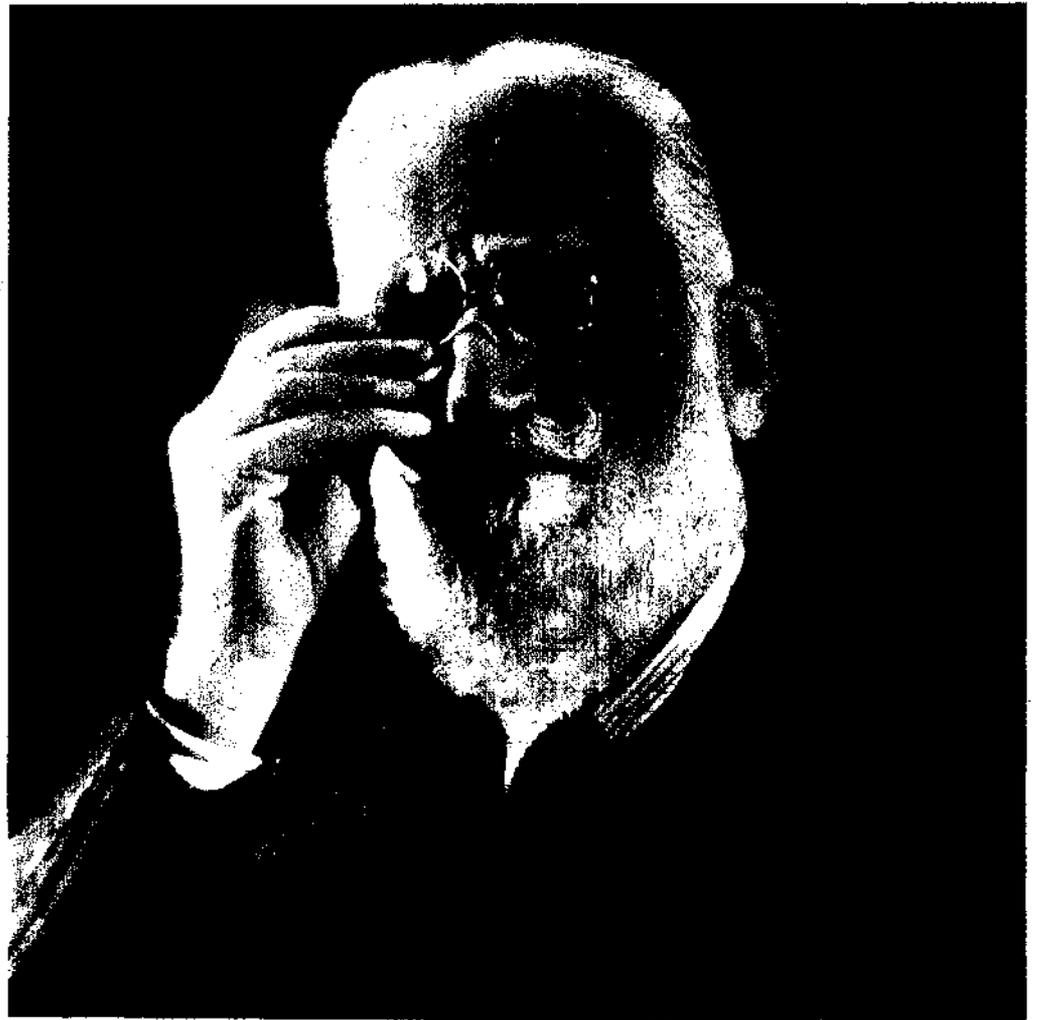
## LONDRA PUNTA SUL COLORE

LONDRA punta sul colore? « Londra » non è forse esatto; dovrei dire Alexander Korda; ma « Alex » non è il solo ad aver grandi idee ed a gettarsi in grandi imprese. Infatti, Herbert Wilcox ha terminato per la R.K.O. il suo SIXTY GLORIOUS YEARS, replica della GRANDE IMPERATRICE (*Queen Victoria*), in Technicolor, e si è pronti a girare, sempre in Technicolor, CESARE E CLEOPATRA di G. B. Shaw. Si aggiunga a questi IL LADRO DI BAGDAD di produzione Korda, sotto la direzione di Marc Allégret. Molto ci sarebbe da dire su questa mania dell'orientale per il cinema a colori, mania che non è altro che discutibile amore dello sgargiante. Ma si crede proprio che con i fasti policromi dell'India e della Mesopotamia il pubblico sarà conquistato? Mi sembra di scorgere qui lo stesso errore di base di qualche tempo fa: cercar di imitare la natura con questi miseri tre colori fondamentali. Si sa cosa è divenuta la pittura non appena volle « imitare il vero ». Pochi hanno raggiunto l'interpretazione del vero; troppi sciupano ancora chilometri di film e migliaia di ore di lavoro in questa corsa impossibile. I lettori di *Cinema* leggeranno prossimamente una mia intervista con René Clair su questo problema. Per ritornare al LADRO DI BAGDAD aggiungiamo che l'eroe sarà Jon Hall (il buon selvaggio di URAGANO) e vi avranno parte anche il piccolo Sabu di IL PRINCIPE AZIM (*The Drum*) e la Vivien Leigh, una delle belle della REGINA ELISABETTA (*Invincible Armada*)

« Il problema di questo film — mi dice Marc Allégret —, non è tanto nella scelta degli interpreti (Korda d'altronde è andato da poco negli Stati Uniti per migliorare la « selezione »), ma nelle scene, nella decorazione e nella realizzazione dell'indispensabile viaggio aereo sull'immane tappeto magico ». E, come è giusto, Allégret si è rivolto agli amici di Parigi, cosa che ci darà un mondo da *music-hall*.

### DA SHAW A KIPLING

Ormai nessuno più ha l'indelicatezza di ricordare a G. B. Shaw la sua ostilità verso il cinema; non la si rimprovera più nemmeno a Charlie Chaplin! Ma per Shaw è più d'una conversione, è un atto di fede. Sappiamo tutti che PIGMALIONE è stato realizzato due volte a pochi mesi d'intervallo, in Inghilterra e in Olanda; ed ecco che è annunciato, a grandi titoli con relativi rialzi in Borsa, un adattamento di CESARE E CLEOPATRA, su scenario rivisto, aguzzato e inventato dell'Autore. Ma non è tutto qui: si vuol realizzare CESARE E CLEOPATRA in due « tinte »; l'una, quella stessa che il dio Technicolor fornisce per ora, l'altra in « malva », tirata cioè in monocromia su quei negativi. L'esperienza, tecnicamente realizzabile, è importante soprattutto per le possibilità che la copia monocroma apre anche al passo ridotto (16 mm. e 17,5 mm.)



Bernard Shaw

di cui migliaia di sale cominciano a essere attrezzate in Europa, allargando enormemente i circuiti abituali.

Ma Alexander Korda ha più larghe idee: egli affronta una doppia impresa col LIBRO DELLA JUNGLA, di Rudyard Kipling, di cui si è assicurati i diritti d'uso. Da un lato il colore, problema più complesso del solito per la quasi impossibilità di ammansire... cromaticamente gli animali (non c'è che Mowgli che potrà subire un truccaggio adatto); in secondo luogo c'è un arduo problema di sincronizzazione, poichè Korda, fedele al testo, intende far parlare gli animali. Problema di coerenza e di gusto. Questo film sarà realizzato con la *East India Film* di Calcutta, il cui direttore, Varma, indiano autentico, è attualmente a Londra.

### "SIXTY GLORIOUS YEARS" E LA CENSURA BRITANNICA

Il nuovo film di Herbert Wilcox, i cui esterni sono stati girati a Balmoral ed al Castello di Windsor, è della più pura ortodossia imperiale d'Inghilterra. Vi appare una Vittoria umana e regale nella persona di Anna Neagle, un Principe Alberto in quella di Anton Walbrook, il Duca di Wellington e Lord Palmerston sotto l'aspetto di C. Aubrey Smith e Felix Aylmer. Una delle scene migliori che il Technicolor abbia mai dato è quella del discorso (*Address*) alla Camera dei Lords; ogni luce è attentamente dosata, non in virtù del suo colore particolare, ma in considerazione dell'insieme. Cromaticamente, dunque, realizzazione ottima; cinematograficamente è un po' il teatro a grandi scene che continua a farsi innanzi. Ma è da preferirsi il minore dei mali: meglio il buon documento teatrale alla Guitry che la sciocchezza pachiana di Alibert.

Non saranno questi i film che urteranno il terribile ente *British Board of Film Censor*. La censura inglese, presieduta da Lord Tyrred of Avon, funziona in modo speciale e i nostri lettori, tra i più informati del mondo, meritano di esserne al corrente.

La censura classifica: *U* (universale) i film per tutti; *A* (adulti) i film a trama non destinata alla giovinezza; *H* (orrore) i film proibiti ai minori di 16 anni; tra questi ultimi han preso posto L'UOMO INVISIBILE, i due FRANKENSTEIN, e fin'anco... BIANCA-NEVE. Inoltre, la censura inglese rifiuta in massa e senz'appello i film:

- che mostrano l'adulterio con simpatia;
- che sono di propaganda marxista;
- che mettono in ridicolo una religione qualsiasi;
- che mostrano la divinità sotto aspetti umani;
- che offendono la monarchia.

Un vecchio regolamento, ben anteriore al cinema, proibisce le scene in cui si vede Gesù; PASCOLI VERDI (*Green Pastures*) rischiarono di naufragare, ma furono salvati



L'attrice inglese Anna Neagle nelle vesti della Regina Vittoria

da una dialettica sottile e convincente. Non parliamo del RE E LA BALLERINA di Fernand Gravet, che sembrò una cruda allusione all'affare Edoardo VIII-Simpson, nè dei film francesi in generale, incubo del clero protestante. CARNET DI BALLO è riuscito a passare, ma — si dice — con un sotterfugio: fu fatto credere, nella scena dell'ostetrico caduto nell'abbiezione, che si trattasse d'un dentista. Questa perfezionata censura taglia senza pietà ogni bacio esotico, sia esso di Anna May Wong; gli Americani lo sanno e per non urtare il mercato controllato dall'Inghilterra vi si adattano d'anticipo; ma la censura taglia anche... quel che non si vede; nelle scene di animali, ad esempio, nei quali si suppone una tortura per ottenere certe forme di « recitazione ».

Se appartenessero all'industria britannica, certamente Greta Garbo e Marlene Dietrich non la passerebbero liscia dinanzi alla censura; il gruppo inglese, invece, è *de tout repos*: nè la grazia altiera di Merle Oberon (chi non ricorda THE DIVORCE OF LADY X...), nè la finezza salottiera di Madeleine Carroll,

nè l'austera e graziosa Valeria Hobson, nè Binnie Barnes, piccola fidanzata di ogni *country*, nè infine la nobile Anna Neagle, preoccupano i censori per lo straripamento del loro *sex appeal*.

### TELEVISIONE

Londra possiede circa venti sale di « attualità » che rendono ottimamente; è vero che Parigi ne possiede circa il doppio, ma la formula inglese si è conservata pura, non ha ammesso — cioè — film a gran spettacolo per rimpolpare il programma. Una grande novità si è aggiunta in questi giorni: la super-attualità, cioè la televisione. Il *Taller Theatre* di Charing Cross Road ha installato uno schermo di televisione (Baird) di 1,50 x 2 metri, ricevente attraverso l'antenna dell'Alexandra Palace. Il risultato è stato buono, apprezzato dai giocatori che vedevano i loro cavalli correre portatori delle loro speranze, e l'incasso eccellente. Il tentativo sarà perfezionato, ma per quanto riguarda le attualità è difficile andar oltre.

LO DUCA

# BRUNONE E CHIARELLO



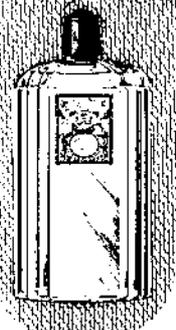
- B. - Buongiorno, Chiarello, sei andato a vedere ancora il sesto toz?
- C. - Alludi forse al bellissimo film di produzione americana meravigliosamente interpretato da quei cannoni dello schermo che sono Douglas Fairbanks junior, Danielle Darrieux e Mischa Auer?
- B. - No, alludi al filmastro di produzione americana ignobilmente interpretato da quei palloni gonfiati dello schermo che sono Douglas Fairbanks junior, Danielle Darrieux e Mischa Auer.
- C. - Eppure ho veduto della gente che rideva a crepapelle.
- B. - Sì, i produttori, i noleggiatori, il proprietario del locale e un signor caduto da piccolo da un seggiolone posto dal genitore inconsienti sulla cima di un tetto.
- C. - Io, invece, sono entrato nel cinema ch'ero di cattivo umore e ne sono uscito allegrissimo e fregandomi le mani.
- B. - Perché? Il film t'è piaciuto tanto?
- C. - Anche, ma soprattutto perché ho trovato venti lire per terra. Però non devi essere troppo severo nel giudicare gli americani: devi ammettere che con tutti quei soldi che hanno e tutti quei bravi attori di cui dispongono, riescono a fare dei brutti film precisamente come noi che non abbiamo soldi e non abbiamo attori: devi comprendere, perciò, che per loro è molto più difficile.
- B. - Com'è terribilmente vero quello che tu mi dici. Mi piaci e vo' baciarti (fa per baciarsi, ma l'altro si schermisce arrossendo e).
- C. - Per esempio non puoi negare che la prima parte è piena di trovate.
- B. - È vero, ma sono tutte trovate perdute da molti altri...
- C. - Douglas Fairbanks junior fa molto bene la parte del credulone con le ragazze.
- B. - Sì, ma la fa molto meglio Clark Gable.
- C. - Ricorda molto il padre.
- B. - Sì, perché è un figlio buono e affettuoso e non bisogna mai dimenticarsi dei propri genitori.
- C. - Danielle Darrieux è molto carina. Noi, in Italia, non ci sogniamo nemmeno di avere attrici simili.
- B. - Certo, perché noi non andiamo mai a letto con cibi pesanti sullo stomaco. (Danza un poco).
- C. - Che difetti le trovi?
- B. - È magra come una quaglia.
- C. - Ma le quaglie sono grasse.
- B. - È vero, ma vi possono essere anche quaglie pallide e denutrite.
- C. - Ha gli occhi più belli del mondo.
- B. - No, gli occhi più belli del mondo li ha mio zio.
- C. - Li ha forse belli e profondi, neri come il carbone o azzurri come l'acqua del mare?
- B. - No, li ha piccoli e cisposi, ma possiede una delle più importanti e progredite fabbriche di occhi di vetro.
- C. - Su Mischa Auer, però, non avrai niente da dire: è un cameriere perfetto, fine, disinvolto, ha una comicità sobria e contenuta (seguita a tesserne gli elogi sullo stile di Filippo Sacchi).
- B. - Non lo nego, ma in compenso c'è il guardacaccia il quale dovrebbe fare la figura del vecchio servo fedele e affezionato, e la fa in maniera tale che uno si augura vivamente di non aver mai per casa servi fedeli e affezionati per non macchiarsi le mani con un delitto; è guitto, si muove come un filodrammatico, è truccato in maniera ignobile, si vede troppo che il regista, nel pensare la sua parte: « Qui — ha detto — ci vuole un tipo con una bella maschera caratteristica, un po' alla Ermete Novelli, che riesca subito simpatico e faccia esclamare al pubblico: — Ma che bravo, quel guardacaccia! » (seguita a denigrare il guardacaccia e poi tutti i guardacaccia in genere sullo stile di Mario Pannunzio, quello che fa le severe e argute critiche su « Omnibus »).

- C. - Mi sembrò duro e crudo. In fondo in fondo, si tratta di un attore che il regista ha collocato in secondo piano.
- B. - Avrebbe dovuto collocarlo al ventosimo piano.
- C. - Per dargli ancora meno importanza?
- B. - No, per buttarlo di sotto da quella spaventosa altezza.
- C. - Ma il film, nell'insieme, mi pare ben congegnato.
- B. - Va' bè, nammi il piacere: si tratta della solita trametta: la ragazza povera, ma onesta, la quale per le male arti di gente che la circonda si trova in un pasticcio. Ella dovrebbe fare innamorare un giovanotto, ma naturalmente, s'innamora di un altro il quale è nudo e cinto e talvolta la malmena...
- C. - La malmena?
- B. - Sì, la malmena e la percuote (ripete più volte, compiaciuta, la scena ma poi finisce con l'innamorarsi, e allora, mentre la ragazza, disperata, s'imbarca per l'Europa, egli la raggiunge e — oh! la magnifica trovata mai sfruttata nei film di Clark Gable con Jean Harlow! — si presenta a lei improvvisamente sulla nave e le ultime centinaia di metri di pellicola sono destinate al lungo interminabile bacio che i due giovani — prossimi a realizzare il loro sogno d'amore — si scambiano tra la gioia delle vocali spettatrici zitelle e i desideri inanimabili dei vecchi delle prime file, mentre il piroscifo, maestosamente solcando le onde si avvia verso...
- C. - (con ansia) Dove? Dove?
- B. - (facendo buccucce e atterzzi) Verso la felicità.
- C. - Bravo! Bis! Ancora!
- B. - ...felicità!
- C. - Ancora!
- B. - ...felicità!
- C. - Ancora!
- B. - ...felicità! Anzi, dico meglio: tà!
- C. - Sarano, hai vinto: riconosco con te che il film in questione è un filmastro, che non vale la pena di vederlo e corro subito a consigliare mio cugino Michele di andarlo a vedere!
- B. - Lo odù?
- C. - Se lo odù? Ah, ah! (prorompe in una risata satanica). Egli è il Conte di Van Gould, assassino di mio padre, e debbo vendicarmi!

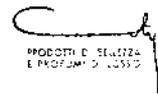
MOSCA E METZ



## Fascino in movimento



L'Acqua di Colonia Coty, mirabile sintesi di essenze rare di fiori e frutta appena colti, avviluppa il vostro corpo in un'atmosfera incantatrice, infondendovi nuovo vigore ed un vivo desiderio di vita e di movimento. L'Acqua di Colonia Coty è una sorgente di soave benessere. Più aromatica, più profumata e persistente, essa è diversa dalle altre colonie e conserva alla pelle una gradita freschezza. Usandone voi aggiungete grazia alla vostra bellezza e fascino alla vostra distinzione. Se preferite invece una colonia più forte e più profumata, usate l'Acqua di Coty, capsula verde.



PRODOTTO IN SVIZZERA  
E PROFUMATO IN ITALIA

ACQUA DI COLONIA

# COTY

Capsula Rossa

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

# CARTE D'IDENTITÀ: I-AMLETO PALERMI



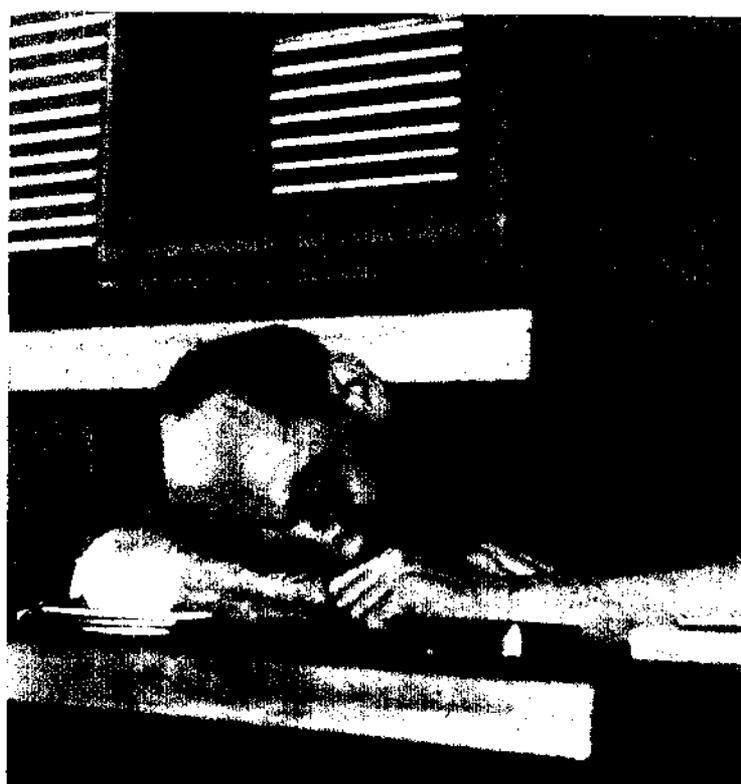
Amleto Palermi nel 1916



Un film di Palermi nel 1916



Un film di Palermi nel 1938



Amleto Palermi nel 1938

# FILM DI QUESTI GIORNI



Amedeo Nazzari in  
'Luciano Serra pilota'

## LUCIANO SERRA PILOTA

IL PROTAGONISTA del film LUCIANO SERRA PILOTA è un personaggio nuovo nel cinema italiano, che generalmente s'accontenta di soggetti dove piuttosto che i personaggi contano le situazioni e i casi di un piccolo mondo borghese. Non importa che questo mondo non sia vero, che i costumi non abbiano riferimento con la vita reale e quotidiana; anzi lo sforzo che tutti fanno sembrerebbe quello di allontanarsi il più possibile dal vero per raggiungere una realtà vista attraverso i sogni di una sartina provinciale. Che è la realtà descritta nelle novellotte di certi settimanali illustrati, cui evidentemente s'ispirano i nostri produttori.

Gli autori di LUCIANO SERRA PILOTA hanno inteso rappresentare una realtà più vera, e raffigurare addirittura la storia più recente degli italiani. Il pubblico si è mostrato sensibile ed ha seguito lo spettacolo con un interesse insolito, manifestando quell'assentimento e in alcuni momenti quell'entusiasmo che riserva agli spettacoli d'eccezione. LUCIANO SERRA PILOTA può essere infatti considerato come un esempio delle possibilità del cinema italiano, qualora si voglia mettere da parte certe formule e certi luoghi comuni, secondo i quali il pubblico vorrebbe soltanto divertirsi seguendo piccole e gratuite vicende, tra il comico e il sentimentale, di un mondo inesistente o mediocrementemente fantastico, i cui personaggi non hanno più consistenza di ombre effimere e noiose. Il monotono sorriso di tante commedie cinematografiche, ormai ha irritato anche il pubblico meno esigente, dopo anni e anni di continue esibizioni, utili solamente al portafoglio di quattro o cinque persone.

L'apparizione di LUCIANO SERRA PILOTA ha voluto essere, evidentemente, uno sforzo esemplare, un incoraggiamento ad affrontare certi temi, ad abbandonare certa fretta e pigrizia, certe comodità

troppo facili; infine, a fare sul serio. Vittorio Mussolini, supervisore del film, e Goffredo Alessandrini, regista, non hanno avuto fretta, né si sono lasciati cullare da una pigra rettorica, facile a formarsi in un film che narra la vita e le sventure di un eroe. Al contrario, il film è stato trattato con sagace e tranquillo distacco, che tuttavia non ha infirmato l'espressione di certe scene accorate come quelle del Sud America e quelle finali della morte dell'eroe in Abissinia. Luciano Serra risulta un personaggio disegnato con coerenza e vigore, soprattutto dal momento che lascia l'Italia per tentare la sua fortuna al di là dell'Atlantico.

Il destino di questo aviatore rappresenta con precisione il periodo della storia d'Italia dal dopoguerra alla conquista dell'Impero. Luciano Serra, mentre per vivere pilota un vecchio idrovolante al servizio dei turisti che vogliono provare le emozioni del volo sul Lago Maggiore, mette in evidenza le condizioni in cui la vita politica aveva lasciato cadere l'aeronautica, e il disprezzo dei borghesi e degli arricchiti verso gli aviatori. Anche la moglie di Luciano Serra, figlia di un ricco industriale, finisce con l'abbandonare il marito ai suoi sogni eroici e alla sua miseria. Così Luciano decide di lasciare l'Italia, raccomandando il figlio alle cure di un amico e collega; quindi parte per il Sud America. Dopo alcuni anni, i giornali danno notizia che il pilota italiano tenterà un volo senza scalo, di là fino a Roma. Ma tutto ciò non è che l'intrigo di una speculazione giornalistica. Luciano se ne avvede proprio il giorno che riceve una lettera del figlio, in cui gli chiede il consenso per iscriversi all'Accademia Aeronautica. La notte, spinto dalla nostalgia dell'Italia e dalla nausea verso la propria vita di esule, improvvisamente Luciano decolla, piantando in asso gli imbroglioni sorpresi e allarmati.

Ma l'impresa fallisce, e tutti credono il pilota

scomparso nell'Atlantico. Intanto gli anni passano. Il figlio di Serra è uscito dall'Accademia e s'è iscritto alla scuola d'alta acrobazia; quando scoppia la guerra in Abissinia. È in Abissinia che Luciano Serra riappare. Lo rivediamo semplice legionario, sotto un falso nome, che è come un volo malinconico teso su un passato pieno di delusioni e sfortune. In Abissinia padre e figlio si ritrovano in circostanze drammatiche. Luciano Serra compie qui il suo ultimo volo per salvare il figlio, ufficiale aviatore, ferito e costretto ad atterrare in campo nemico, e a salvare in pari tempo un treno di passeggeri e legionari, assalito dagli abissini. Poi muore in seguito ad una pugnata ricevuta durante l'azione. Così finisce Luciano Serra, ma non finisce la sua passione di aviatore, che il pilota vede perpetuarsi nel figlio, non sotto forma di estro individuale, come ai suoi tempi, ma divenuta finalmente passione e disciplina nazionale.

Il film rivela alcuni difetti specie nella prima parte, un po' scialba nella descrizione dei caratteri e dell'ambiente, e forse non del tutto intonata rispetto al colore del tempo; tanto che subito non si ha la sensazione del dopoguerra: il protagonista fa quasi pensare a un giovane elegante piuttosto che ad un pilota sfiduciato dai disagi e dalle amarezze, umiliato dall'ostilità familiare. Così i voli della scuola d'alta acrobazia potevano forse avere più effetto se appena accennati, mentre la loro descrizione particolarggiata rallenta l'andamento dell'azione. Questi i difetti di un film tuttavia pieno di ottime qualità, ricco di colore e scioltezza. Lo svolgimento delle scene sudamericane ha rivelato negli autori una fantasia e uno stile che la nostra cinematografia finora non aveva mai lasciato sperare. E non è uno stile venuto a caso, giacché lo ritroviamo con la stessa autorità e sicurezza nelle scene impetuose della battaglia: scene che suggeriscono quale potrebbe essere una soluzione decorosa ed efficace riguardo alle possibilità del cinema italiano, tuttora incerto sulla via da seguire per migliorare il proprio stile e, di conseguenza, quello degli attori. È da augurarsi, dunque, che il saggio felice offerto da un'opera importante come LUCIANO SERRA, non resti lettera morta nella sorte del nostro cinematografo.

## GIUSEPPE VERDI

FRA le tante frasi sospette e stupidamente presuntuose, che d'ordinario si colgono sulla bocca di chi ha la smania delle metafore, ce n'è una fatta per indicare una certa indole di lavoro; ed è una frase che può esser detta, per esempio, così: « Il tale romanzo è come un grande affresco »; oppure: « Il vostro concerto, caro Maestro, è un affresco, un grande affresco! » Per consuetudine, la parola affresco desta un'idea di ampiezza solenne, di grandi masse, di cose non preziose, non eseguite col gusto del particolare. Si tratta di una metafora derivata dalla nomenclatura delle arti figurative, dove il vocabolo affresco indica un genere e sistema di pittura murale, svelta e di solito operata su vasto spazio. Ma guai ad abusare di certi vocaboli.

La parola affresco l'abbiamo udita anche serafica, uscendo da un cinematografo dove si era proiettato il film GIUSEPPE VERDI. Un giovane dal viso rosso congestionato, pieno di formicolii,



Posco Giachetti in  
"Giuseppe Verdi"

spiegava ad un suo compagno i pregi della pellicola. Ad un tratto, chiare come schiocchi di frusta, ci giunsero all'orecchio alcune frasi. « Gallone è un regista da grandi affreschi. ha la tecnica del grande affresco! In fondo, scrivono L'AFRICANO, GIUSEPPE VERDI non sono che grandi affreschi storici! » Così parlò il giovane congestionato, contento, orgoglioso di tali definzioni. Certe signore accanto a noi ci rivolsero un sorriso di approvazione e di compiacimento, che accogliamo con timidezza e vergogna.

Purtroppo, questa volta non siamo d'accordo col pubblico, che seguiva il *grande affresco* su Giuseppe Verdi con una compunzione da far pensare come il vistoso nome di un regista e quello non meno decorativo di un accademico, apparsi a grandi lettere sulla « presentazione » del film, talvolta bastino ad incantarlo o ad intimidirlo. E tutto questo a spese di un nome veramente grande e glorioso, di un artista che non può certo uscire dalla tomba solo per protestare contro gli autori di un cattivo melensso ritratto.

Come nascono certe ispirazioni, se si tien conto delle mire commerciali di quasi tutto il cinema attuale, non è difficile spiegare, e in parte giustificare. Tuttavia c'è modo e modo di porle ad effetto, di farle accettare senza offesa per nessuno. I guai cominciano quando le pretese appaiono sproporzionate alle capacità, e quando, in tali condizioni, si vuole spingere innanzi a viva forza l'arte; che non ha nulla a che vedere. Sempre l'arte è tirata per i capelli da gente che potrebbe con vantaggio lasciarla tranquilla, e con un'imprudenza che si direbbe perfino ignoranza di certi elementari principi.

Gallone ha inteso fare della vita di Verdi un film dove la biografia del musicista doveva risultare solo attraverso immagini « poetiche », rifuggendo, quasi spregiando l'andamento assai più opportuno del racconto: se mai, affidandosi all'aneddoto. Ma Verdi ne è uscito come un eroe nominato da canzonetta popolare, beusi da stam-

pa oleografica. In questo film lento, disarticolato e mozzo, tutto procede con una tecnica presuntuosa e insieme infantile; e accade come in certi discorsi, in cui l'oratore, per la mania di gettarsi a volo nella lirica, s'imbrogliava, salta da un argomento all'altro, lasciandoli tutti sospesi e indefiniti, infine chiudendo improvvisamente il discorso con la citazione di un verso celebre o di un proverbio, detto con lo slancio euforico di chi s'è liberato da un incubo.

Nulla in GIUSEPPE VERDI risulta chiaro, disteso, compiuto: è un film fatto a pezzetti, a piccole frasi scommesse, senza stile né immaginazione, fracciate da una mano rigida e stanca.

## HANNO RAPITO UN UOMO

IL FILM HANNO RAPITO UN UOMO, di Righelli, è una delle tante commedie brillanti fatte col solo scopo di divertire ma il suo difetto è quello d'una favola che non ha il coraggio di separarsi dalla realtà, o, se si vuole, d'una realtà che vorrebbe essere fantastica e riesce soltanto artificiosa e arbitraria. I personaggi non hanno nulla di vero, ma il male è che risultano falsi, non accordandosi a una fantasia francamente libera e distaccata da riferimenti reali. In un altro senso, è lo stesso impaccio che lega i movimenti e le espressioni di Caterina Boratto, attrice non priva

di talento e di stile, ma stranamente guardingo e immobile. E contrario bisognerebbe dire invece di Romolo Costa, troppo fiducioso delle sue qualità e di certi nodi teatrali. Tuttavia, nel complesso, HANNO RAPITO UN UOMO è un film condotto con una certa cura e proporzione, sia nel dialogo sia nella scenografia e nei costumi.

## L'INCENDIO DI CHICAGO

CHI ha visto SAN FRANCISCO non potrà evitare di istituire un parallelo con L'INCENDIO DI CHICAGO, ch'è condotto sullo stesso schema ma con risultati più poveri e meno sorprendenti. La lunga parte che descrive l'incendio è fatta con scaltrezza più che con arte, e la sincera emozione che dava il terremoto di SAN FRANCISCO, qui è soltanto suggestione ed effetto. Dopo di che ci sembra inutile fare le lodi di un « mestiere » di cui gli americani hanno fin troppo abusato, e al quale lo spettatore da tempo è avvezzo; tanto da apparirgli ormai come un segno di povertà e stanchezza fantastica.

## NONNA FELICITA

NONNA FELICITA di Mattoli è un film tutto su misura a Dina Galli, che vi sfoggia tutto il suo umorismo milanese e fiorentino, e le sue maniere d'attrice da vecchia commedia borghese. Le battute ch'ella dice non sono molto spiritose, ma acquistano il colore del suo stile dialettale, furbesco e ormai senile. Eppure, tutto ciò desta nell'animo una strana e segreta angoscia, come se qualcuno ci costringesse a ridere delle debolezze di un povero vecchio.

## L'HA FATTO UNA SIGNORA

MATTOLI è più libero ed efficace quando dirige L'HA FATTO UNA SIGNORA, altra commedia dialettale, interpretata da attori del teatro di varietà. Un film cui certo non manca movimento e spigliatezza d'azione, un tono sicuro e, in certi limiti, divertente; ma un'accentuazione meno volgare nei tipi e nelle battute avrebbe giovato non poco a una vicenda in fondo spiritosa e non priva di cuore popolare.

## IL PRODE FARAONE

DOPO tanti anni di assezza, il ritorno allo schermo di Harold Lloyd non ha portato alcuna novità al suo stile di comico trasognato e cocciuto; anzi egli appare come sperduto e perplesso, quasi stentasse a ritrovare il tono di un nuovo

contatto con le consuetudini dello schermo. In tutti, solo verso la fine riconosciamo le sue tipiche invenzioni e i suoi gags vertiginosi. Il primo FARAONE resta tuttavia un film di mediocre interesse e al principio senz'altro noioso.

## UN BANDITO IN VACANZA

EDWARD ROBINSON, col film UN BANDITO IN VACANZA, torna a darci quella satira del gangster che con tanta felice e umoresca allegria aveva interpretato in PICCOLO GIGANTE e in TUTTA LA CITTÀ NE PARLA. Film che hanno lasciato nella storia più recente del cinema americano il segno di uno stile e d'una fantasia che ora sembrano progressivamente illanguidire. In UN BANDITO IN VACANZA, infatti, l'ispirazione appare più stanca, pur mantenendosi ancora su un certo piano di spontaneo umorismo.

## LA CITTÀ DELL'ORO

IL ROMANZO di David Belasco, che ispirò a Giacomo Puccini il melodramma della « Fanciulla del West », è ora apparso sullo schermo per l'interpretazione di Jeannette MacDonald e Nelson Eddy. I nomi degli interpreti sono forse più indicativi d'ogni altro argomento rispetto al carattere del film, che non è niente di più e di meglio d'un film spettacoloso, che ha dato il pretesto allo scioglimento di patetiche romanze e a danze libere secondo lo stile M.G.M.

GINO VISENTINI

# I FILM DI OTTOBRE ALLA PROVA DEL PUBBLICO

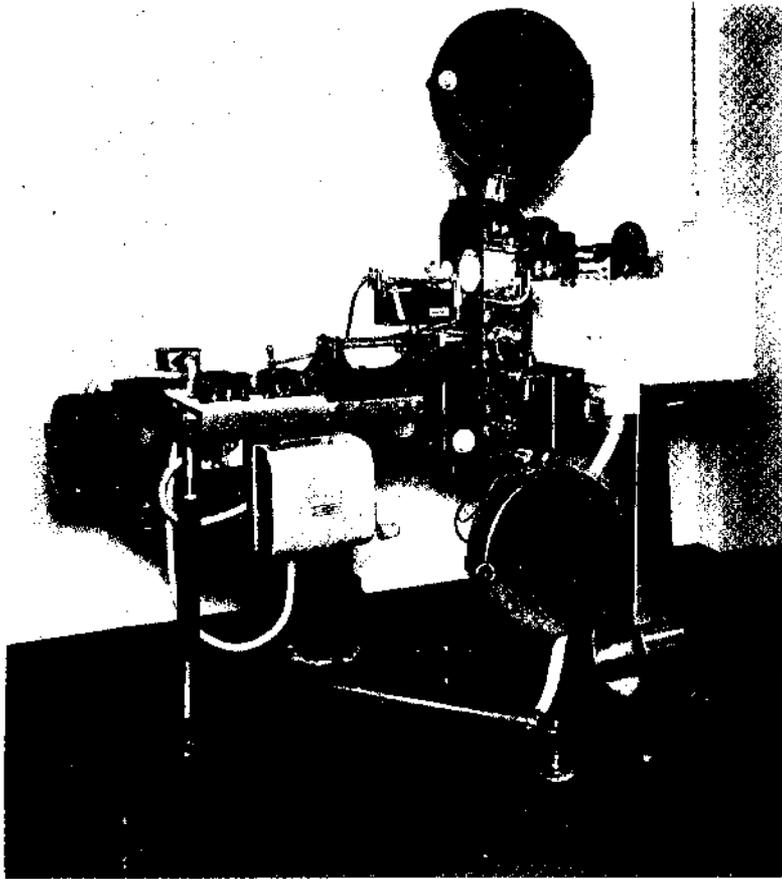
## A R O M A

F I L M	C I N E M A T O G R A F O	GIORNI DI PROGRAMMAZ.
<i>Modella di lusso</i>	Corso	12
<i>L'incendio di Chicago</i>	Supercinema	10
<i>Hanno rapito un uomo</i>	Moderno	9
<i>Partire</i>	Barberini	8
<i>La donna che voglio</i>	Barberini	8
<i>Una notte all'opera</i>	Supercinema	8
<i>Il prode Faraone</i>	Moderno	8
<i>Nonna Felicita</i>	Barberini	7
<i>E ora sposiamoci</i>	Moderno	7
<i>E' ha fatto una signora</i>	Corso	6
<i>Sotto la croce del Sud</i>	Supercinema	5
<i>Un bandito in vacanza</i>	Barberini	5
<i>Fanciulle alla sbarra</i>	Moderno	5

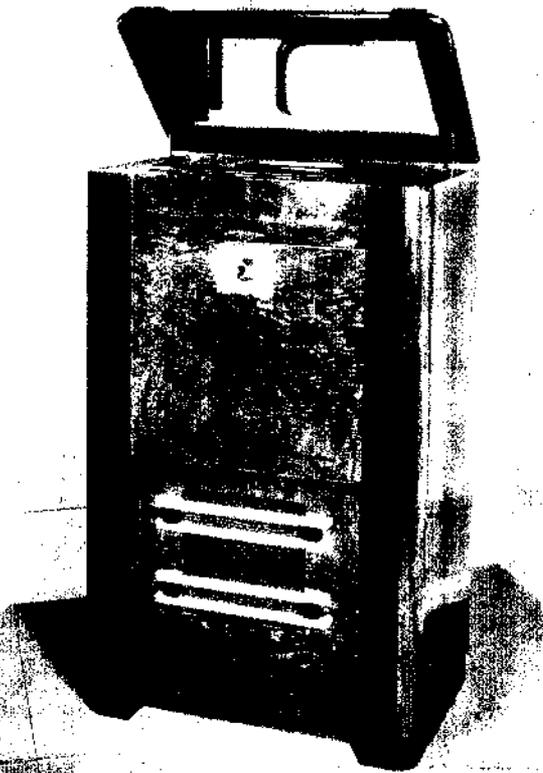
## A M I L A N O

F I L M	C I N E M A T O G R A F O	GIORNI DI PROGRAMMAZ.
<i>Un americano a Oxford</i>	Eden e « Filo »	11
<i>Paradiso per tre</i>	Eden e « Filo »	10
<i>La baronessa e il maggiordomo</i>	Ambasciatori	10
<i>La donna che voglio</i>	Odeon	9
<i>Una notte all'opera</i>	Ambasciatori	8
<i>Olympia</i>	Odeon	7
<i>Nonna Felicita</i>	Corso	7
<i>C'è sotto una donna</i>	Corso	7
<i>Il giuramento dei quattro</i>	Corso	7
<i>L'incendio di Chicago</i>	Odeon	7
<i>Partire</i>	Ambasciatori	6
<i>La stella del Nord</i>	Ambasciatori	6
<i>La città dell'oro</i>	Corso	6
<i>Sotto la croce del Sud</i>	Odeon	5
<i>Il convegno dei cinque</i>	Excelsior	5
<i>La muraglia inviolabile</i>	Excelsior	5
<i>Ma l'amor mio non muore</i>	Excelsior	4
<i>L'insidia dorata</i>	Excelsior	4
<i>Il segreto di Joho</i>	Excelsior	3





Proiettore telecinematografico



Apparecchio ricevitore

# CINEMA

## E TELECINEMA

LA STAMPA inglese ha messo in patria, con evidenza, i prodigiosi progressi raggiunti dalla televisione, la quale ha costituito la più luminosa e potente attrattiva della Mostra della Radio che si è tenuta all'Olympia di Londra. I cosmopoliti visitatori hanno potuto constatare i notevoli progressi raggiunti negli impianti della trasmissione televisiva, ed hanno potuto altresì ammirare la complessa organizzazione dei programmi e degli spettacoli di televisione e di telecinema.

La Compagnia H.M.V. (*His Master's Voice*), che è una società sussidiaria della Marconi, e la Casa madre della francese Pathé-Marconi, annunciano contemporaneamente il lancio in commercio di apparecchi tele-riceventi al prezzo di 20 ghinee, pari a 5400 franchi, mentre la B.B.C. (*British Broadcasting Company*) annuncia, a sua volta, una serie di nuovissimi impianti, tutti intesi a sviluppare rapidamente le emissioni televisive.

Nel frattempo, l'antenna di Alexandra Palace ha iniziato la regolare trasmissione di tre programmi giornalieri, i quali sono generalmente composti di documentari, attualità, brani teatrali e di varietà. Tempo fa, inoltre, la B.B.C. ha trasmesso per la prima volta un film a lungo metraggio, e precisamente *LO STUDENTE DI PRAGA*, la cui proiezione è durata novanta minuti.

L'interesse che il pubblico ha rivolto a questo avvenimento, e la conseguente ansiosa richiesta di ulteriori trasmissioni del genere, ha finito col preoccupare seriamente gli ambienti cinematografici inglesi.

Esercenti, distributori e produttori si sono subito dati convegno a Glasgow per escogitare i mezzi opportuni e adatti onde parare questa incombente minaccia, e, dopo avere lungamente discusso sui pericoli che potrebbero derivare all'industria cinematografica se la televisione dovesse assumere una più vasta proporzione nella utenza privata, sono venuti nella determinazione di inferdersi con la B.B.C. per un « patto di mutua

assistenza » inteso a far sì che la ricezione televisiva avvenga unicamente nei cinematografi. Questo patto è stata riportata da taluni giornali londinesi. Ci pare strano che gli inglesi vogliano porre una barriera alla radio proprio nel momento in cui essa ha prodigiosamente acquisito la vista. Che gli industriali cinematografici inglesi possano essere preoccupati per i pericoli derivanti dall'espandersi della televisione è cosa naturale; che essi abbiano voluto riunirsi per escogitare i necessari mezzi di difesa è più che logico; ma che il « patto di mutua assistenza » possa consistere in un monopolio che equivale alla prigione della televisione rasenta l'assurdo. È questo per tre sostanziali considerazioni. Prima di tutto perché la B.B.C. non avrebbe alcun interesse a far mettere la televisione in catene, restringendone le possibilità commerciali che la natura stessa della prodigiosa invenzione esige ed impone; in secondo luogo perché questo genere di monopolio esercitato dagli esercenti del cinema porterebbe immediate ripercussioni sull'industria costruttiva e sul commercio degli apparecchi tele-riceventi; ed infine perché gli industriali del cinema finirebbero, in siffatta guisa, col fare più gli interessi della televisione che quelli del cinematografo. Infatti, diventerebbero essi stessi gli elementi propulsori della conoscenza della televisione, e provocherebbero un giusto risentimento nell'opinione pubblica inglese, la quale non tarderebbe a riconoscere la sua inferiorità rispetto agli altri paesi dove la televisione rimane di dominio collettivo. Gli industriali inglesi del cinema, pertanto, verrebbero ad avvicinare ed a sviluppare quel pericolo che essi cercano di allontanare e di disperdere. Senza contare che nelle sale pubbliche si verrebbe ad un tipo di rappresentazione *standard* che renderebbe uniformi o, per lo meno, poco variati gli spettacoli.

Danni incalcolabili soffrirebbero l'industria e il commercio cinematografico fortemente colpiti.

\*\*\*

La trasmissione del film a mezzo di televisione finirebbe a lungo andare col non interessare il pubblico o, per lo meno, la totalità del pubblico. La televisione riesce sorprendente e sugge-

stiva perché ci fa assistere agli avvenimenti nello stesso momento in cui si svolgono in qualunque posto ci si trovi. Riteniamo, quindi, che la televisione non potrebbe resistere ad una vita circoscritta, quale sarebbe quella di alimentare soltanto i programmi destinati a locali di pubblico spettacolo. Né, per nostro conto, è possibile dare una vita nuova alle sale di proiezione aperte al pubblico nelle ore mattutine e tutte le volte che si verifica un avvenimento particolare e saliente che la B.B.C. intenda affidare alla ripresa televisiva.

Crediamo, quindi, che questa funzione possa essere soltanto sussidiaria del cinema.

Nell'esperienza degli Stati Uniti d'America che sono all'avanguardia nella televisione attraverso due anni di esercizio industriale, si trova la conferma delle nostre considerazioni. Noi, pertanto, non riteniamo affatto che la televisione costituisca un pericolo per il cinematografo.

L'esperimento americano ha portato, infatti, a distendere il telecinema dai programmi televisivi per un complesso di ragioni tecniche, artistiche e commerciali. Passato il primo momento di entusiasmo e superata la novità della cosa, si è potuto facilmente constatare che il film perdeva, attraverso la trasmissione televisiva, tutta quella suggestione che può derivare dalle dimensioni dello schermo cinematografico, in rapporto all'arrivo armonico della parte sincronizzata. Si è potuto anche stabilire che non tutti i film si prestano alla trasmissione televisiva.

I produttori cinematografici di oltre oceano, quindi, dopo questa paziente fase sperimentale, hanno finito col valersi della televisione per altri scopi, e sono riusciti a farla diventare un'alleata del cinema, anziché una pericolosa concorrente. Le Case americane di produzione si valgono della televisione per il lancio pubblicitario dei film, mediante la trasmissione di un condensato del soggetto con gli stessi attori del film. Questo sistema si è dimostrato come il mezzo più rapido, più penetrante e più adatto per indurre il pubblico a frequentare le sale da proiezione, mentre i produttori hanno potuto registrare una economia notevole sulle fastose spese di lancio che prima sostenevano per l'affermazione dei loro film.

GIUSEPPE MIOZZI

per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI  
HENSEMBERGER**

## BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO  
CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 9.000.000

FILIALI: ABBAZIA - ALASSIO - AIBENGA - BARI - BOLOGNA - BORGO A  
MOZZANO - CASTELNUOVO DI GARFAGNANA - CHIAVARI - FIRENZE  
GENOVA - LAVAGNA - LUCCA - MILANO - MOLFETTA - NAPOLI  
PAGANI - PALERMO - PIANO DI SORRENTO - PISTOIA - PONTECA-  
GNANO - POZZUOLI - PRATO - RAPALLO - ROMA - S. MARGHERITA  
LIGURE - SAN REMO - SESTRI LEVANTE - SORRENTO - TORINO - TRIESTE  
VENEZIA - VENTIMIGLIA

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

**SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161**

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

# GALLERIA

## LVII - TYRONE POWER

(v. tavola a fianco)

ANNUNCIATO dal suo contento e tac-  
cullato, sorridere, dai suoi modi per-  
titi, dalla sua puntualità, Tyrone Power  
traversa lo scàrino con un piglio com-  
pletamente diverso da quello dei suoi  
predecessori: si muove a tutto suo agio,  
ma col tono disinteressato di uno che  
sia come di passaggio tra le lussuose car-  
tapeste e le luci artificiali; uno che entri  
al esca. Insomma è facile pensare che  
questo sia uno studente voroneroso, il  
quale, entrato nel cinema per inatte-  
nersi all'Università (per ciò bastavano  
ruoli di piccolo generico), è stato tras-  
cinato suo malgrado a grandi ruoli e  
grandi guadagni. Quali *qual* di melan-  
conico che appare fuggacemente nei  
suoi occhi, è forse dovuto a tali cose  
strane?

Malgrado la sua logicità, per noi inop-  
pugnabile, questo ragionamento è schia-  
ciato dalla diversa realtà dei fatti. La  
disinvoltura dell'attore è dovuta al sem-  
plice fatto ch'egli cominciò a recitare  
quando aveva appena sette anni. È nato  
a Cincinnati, Ohio, il 5 maggio 1914.  
Suo padre, Tyrone Power senior, era  
il più grande attore irlandese della pro-  
pria epoca, sua madre una notissima  
cantante. Circa trent'anni or sono, essi  
furono scritturati in America: e, tro-  
vata propizia ogni cosa, vi rimasero.  
Il ragazzo, sottile, vivace e intelligente,  
recitava a sette anni, ma soprattutto,  
convien dirlo, studiava; pieno di lena,  
e gustamente incitato dal padre. Così  
crebbe saggio e bravo. Divenuto gran-  
de, aveva saputo profittare di molte co-  
se: della scuola, della vita, natural-  
mente, e delle lezioni teatrali casuali o  
regolari offerte dal padre. Dai sette an-  
ni in su, Tyrone non tralasciò mai di  
perfezionare le sue doti naturali di at-  
tore; e finì appena gli studi a Dayton,  
Ohio, raggiunse la compagnia paterna a  
Quebec; a questo punto entrò stabili-  
mente nel mondo del teatro, e incominciò  
a lavorare con impegno, senza bar-  
dare a battute. Le battute, d'ordine  
prattamente e squisitamente profes-  
sionale, furono tante (e il padre non era  
un comodo maestro e capocomico); ma  
ben presto il simpatico ragazzo poté ap-  
prezzare tangibilmente l'utilità autentica  
della sua pazienza tipicamente irlandese.  
Nel 1931, appena diciassettenne, ottenne  
il suo primo successo teatrale. È molto  
curioso sapere che tale successo rag-  
giunse non l'interpretazione sospirata di  
un adolescente bellissimo, ma un'attenta  
caratterizzazione, degna di un Lionel  
Barrymore: Tyrone era irrimediabile;  
le giunche imberbi solcate di rughe fitte,  
i capelli nascosti da una bianca paruc-  
ca; egli era Tubal nel *Mercante di Ve-  
nezia*, un vecchio amico di Shylock. La  
precisione espressiva del giovane attore  
fu notata, prima di ogni altro dal pa-  
dre: così che in quell'anno i presagi  
espressi fin dalla culla, si può dire, sul  
suo avvenire, per la prima volta per-  
vero vicini a realizzarsi.

Intanto Tyrone Power senior veniva  
chiamato a Hollywood per prendere  
parte, in qualità di caratterista, all'os-  
sco del suo ragazzo. Tyrone junior trovò  
modo di accompagnarlo; ma successe  
una tristissima cosa: durante la lavo-  
razione del film il vecchio attore si sentì  
molto male, e il giorno successivo morì  
tra le braccia del figlio. Il gio-  
vane, quasi inebrito dal dolore, per  
qualche tempo non seppe reagire; restò  
a Hollywood senza far nulla; poi, quan-  
do si riprese un poco, provò a cercare  
lavoro: tanto per scuotersi. Nessuna for-  
tuna; nessuno si accorse di lui, nessuno  
gli offrì nulla. Coccuto, il ragazzo provò  
gusto al gioco rischioso, e lo tentò  
per due anni filati. Singolare parentesi,  
e certo utile, come esperienza di vita.  
Quando infine si dichiarò vinto, gli  
giungeva una scrittura teatrale da New

York. Voltatosi in colpa, lo scorse egri-  
to quasi sull'uscio dell'improvviso, spe-  
tacoloso successo: Broadway non era a  
via che del giovane figlio del grande  
Power, e Hollywood? in testa a rendere  
le orecchie. Il suo ritorno in California  
avvenne dunque sotto una ben diversa  
stella: così ch'egli poté forse compiere  
alcune piccole vendite su taluni celebri  
agenti o *casting agents*. Era dal giorno  
del suo arrivo, gli fu preparata la strada  
per la grande carriera. Zanuck lo legò  
con un contratto di sette anni, appena  
veduti i primi provini; segno comunque  
di straordinaria fiducia. Ma prima di  
lanciarlo, gli diede una piccola « prova »  
del fuoco: due minuti di apparizione,  
in collegio EMMINILE; in una brutta  
scena finale aggiunta al film, probabi-  
mente per due ragioni: la prima, la  
*happy end*; la seconda, il desiderio di  
cimentare la nuova « grande speranza »  
di Hollywood, accanto a Simone Senna  
e a Marshall. Però sembrava un debut-  
to misero; ruolo scialbo, interpretazione  
incerta. Ma Zanuck non si scoraggiò, e  
tanto meno il testardo irlandese (il qua-  
le sapeva del resto che, vista la prima  
soggezione della macchina da presa, egli  
possedeva un bagaglio artistico di per-  
sino ordine); in *avozzi* INNAMORATI fu  
aumentato il lavoro, e si annunciarono  
i primi segni, le pure onghiate del  
leonino robusto. Veniva a Loretta  
Young, Tyrone, elegante e piacevole,  
fece davvero una « magnifica figura ».  
Ditatti a coppia fu stabilmente incata,  
più tardi, e assegnò la fortuna a una  
serie di film scintillanti e vivaci, il mi-  
gliore dei quali è certo *MINORITA*. La  
sua interpretazione più solida è quella  
di *LLOYDS DI LONDRA*; pure il personag-  
gio del coraggioso e squattrinato gio-  
vanotto dalle mille risorse che vedemmo  
in *avozzi* MINORITA aveva una sua con-  
sistenza.

In brevissimo tempo, Tyrone Power è  
diventato il giovane attore più acclamato  
del cinematografo, la vivace « gloria »  
di Robert Taylor fu dapprima insidiata,  
poi chiaramente vinta e offuscata da  
buon sorriso studentesco di Tyrone, det-  
to normalmente, dai nostri tifosi e ti-  
fosi, Tyrone. Non è anche questo pe-  
colo sproposito un segno d'affetto? Que-  
sto è affetto meritato. Il giovanotto ve-  
ste davvero bene, animando certi cappelli  
larghi che lo fanno più serio e più  
*gentleman*; il giovanotto non è mai  
freddo o stanco o « divo »; si muove  
con tanta ineguagliabile disinvoltura  
che nessuno s'accorge della sua precisa e  
accorata recitazione; voglio dire che non  
si pensa mai ch'egli stia recitando, Bob  
Taylor è stato sempre, invece, molto  
preoccupato del suo entrare e uscire in  
scena, e insomma di tutte le fricche  
interpretative non troppo confidenti al  
suo temperamento modesto. Bravo ra-  
gazzo anche lui, se si vuole; ma così  
fiero, così fiero d'essere un « astro »  
bellissimo, che ci perde la testa e appe-  
santisce, e cerca ogni stacco genuino.  
Power la sa lunga; e ha saputo vincere  
il confronto entrando quasi di sbieco,  
per una porticina, nella rotolante sala  
della fama cinematografica; perciò vi  
è potuto rimanere con tutti gli onori.

FILM PRINCIPALI: COLLEGGIO EMMI-  
NILE (*Girl's Dormitory*, Twentieth  
Century Fox 1936), RAGAZZA INNAMO-  
RATA (*Ladies in Love*, id. 1936), I  
LLOYDS DI LONDRA (*Lloyds of London*,  
id. 1936), L'AMORE È NOVITÀ (*Love Is  
New*, id. 1937), CAFFÈ METROPOLI  
(id. 1937), SCANDALO AL GRAND HOTEL  
(*Thin Ice*, id. 1937), MA MOGLIE GIU-  
CA MARITO (*Second Honeymoon*, id.  
1937), L'INCENDIO DI CHICAGO (*The Old  
Chicago*, id. 1938), VECCHIA AMERICA  
(*Alexander's Ragtime Band*, id. 1938),  
MARIA ASSUNTA (M.G.M., 1938).

PUCK



TYRONE POWER



LA SOCIETÀ ANONIMA  
**ARTISTI  
ASSOCIATI**

presenta un film  
eccezionale per

- la **passionalità**  
della vicenda
- la **realizzazione**  
imponente
- l'**interpretazione**  
incomparabile
- la **tecnica perfetta**



# IL PRIGIONIERO DI ZENDA



Diretto da  
**JOHN CROMWELL**

e interpretato da  
**RONALD COLMAN**

**MADELEINE CARROLL**

**DOUGLAS FAIRBANKS Jr.**

**C. AUBREY SMITH - MARY ASTOR**



# FOTOGRAFIA PAESAGGIO

LA MODERNA tendenza della fotografia, volta alla ricerca degli effetti, orientata al dettaglio, spinta a trovare l'originale ad ogni costo, ha fatto perdere un po' di vista il paesaggio. Si cercano volti di belle ragazze, si stampano a centinaia le fotografie degli attori cinematografici più in voga e si dimentica la natura o la si ricorda troppo poco.

Non che non si faccia della bella fotografia per questo; ma il lettore che ammira una bella fotografia paesistica va intanto sempre più diradandosi; lo spettatore che al cinematografo si senta ricreato dalle superbe visioni di grandiosi paesaggi quali talvolta ci vengono presentati dai film stranieri e troppo poche volte da nostri, è raro.

Vero è anche il fatto che, a parte le considerazioni sulle tendenze che hanno sviato la fotografia dalla natura per portarla al « novecento », se al fotografo riesce facile fare un lavoro puramente « documentario » sul paesaggio, non riesce altrettanto facile fare del paesaggio in senso artistico.

Tale paesaggio deve essere capito e, benchè si dica che la fotografia è un mezzo meccanico, questo mezzo, in possesso di un fotografo di gusto, padrone della sua tecnica e che sappia al tempo stesso osservare la natura, offre ugualmente il modo di rendere questa natura nelle sue manifestazioni, sia attraverso l'impressione della grandiosità di un cielo infinito in un paesaggio dove le cose della terra divengano piccole e restino sole, quasi astratte, a creare il motivo di confronto con l'immensità degli spazi: sia che sorprenda, come nella fotografia qui riprodotta, attraverso l'incresparsi delle acque, il brivido che coglie la natura all'avvicinarsi della burrasca.

Così il fotografo può cogliere infiniti aspetti della natura attraverso il paesaggio nel suo assieme e nel suo dettaglio, quasi scrivesse con il suo obiettivo, sui suoi fotogrammi, la musica della natura che egli ama e che lo commuove nell'intimo del suo animo quando egli si mette a contemplare il creato e, quasi smaterializzandosi, si lascia trasportare da questa contemplazione nel mondo delle immagini nel quale il suo animo si immedesima nella calma di un tramonto placido sul mare o nel tumulto di un torrente che scroscia fra rocce o in una montagna di nuvole che s'accumulano all'orizzonte.

È poichè parliamo di musica, perchè il nostro cinema non ci dà dei « brevi » nei



Lago Maggiore

(Foto Pasqualini)

quali la musicalità dei migliori pezzi melodici accompagni sapienti sequenze di visioni di paesaggio? Ho assistito ad un tentativo a passo ridotto nel quale i « Giochi d'acqua » di Ravel si accompagnavano a visioni di zampilli, scrosci e cascate delle fontane di Roma in felice connubio. In ANGELI SENZA PARADISO vi sono ottimi accostamenti di musica alle espressioni del paesaggio. Questo per citare qualche vecchio esempio. Credo che una formula come questa, benchè non nuova e fin troppo descrittiva, potrebbe essere sempre apprezzabile, anche

perchè finirebbe con l'educare la massa ad osservare la natura più di quanto non si faccia comunemente ed a « vederla » meglio. Naturalmente, con la sola fotografia, non possiamo fare anche della musica, ma possiamo, anche con questa, non solo illustrare il paesaggio italiano, ma affinare lo spirito dell'osservatore fotografo, dilettaando il lettore sensibile. E noi siamo tutti un poco artisti quando ci troviamo con un apparecchio fotografico a passeggiare sulle rive di un lago o attraverso la campagna.

A. PASQUALINI

# ESPERIENZE SUL COLORE



scorribande per Venezia, un piano di ripresa dal quale risultavano: il soggetto; l'ora in cui il sole lo illuminava favorevolmente; il punto dal quale inquadrarlo. Come *carrello* pensai di servirmi di un vaporino dell'azienda di navigazione interna, perchè il motoscafo oltre che ad essere poco stabile — come la gondola — risentiva troppo delle vibrazioni prodotte dal motore a scoppio. Per controllare poi come la pellicola avrebbe reso il colorito di un volto e per rompere di tanto in tanto la teoria di ca'canali-canaletti-San Marco-Lido, ripresi dei primi piani ed un primissimo piano di una ragazza, truccata solamente con un po' di rosso chiaro sulle labbra e un leggero velo di cipria molto chiara.

Terminate le riprese e ricevuti di ritorno tutti i rulli pronti per la proiezione, li esaminai con cura, giungendo quindi alle conclusioni che ora esporrò.

\*\*\*

È consigliabile usare obiettivi a grande profondità di campo (20 x 25 mm.). Le forti sfuocature avanti e dietro il piano a fuoco

ANCORA nel giugno dello scorso anno, la Società Kodak mi affidò l'incarico di eseguire il primo esperimento italiano di film a colori « Kodachrome » 16 mm., sistema che è già stato descritto su questa rivista (vedi n. 2). Come soggetto per le riprese venne scelta Venezia, appunto perchè sfruttatissima in « bianco e nero », sia in fotografia che in film. In più volte, impressionai 180 metri di film tipo « regular » (per riprese a luce naturale), servendomi di due comuni macchine da presa: prima della « Cine-Kodak » mod. E con anastigmatico f: 3,5 — 25 mm. di lunghezza focale; e poi della « Cine-Kodak » mod. K con anastigmatico f.: 1,9 — 25 mm. di lunghezza focale, montate sul treppiede a testa panoramica della « Cine-Kodak Special ». Dei 180 metri impressionati, scartati i pezzi non riusciti perfettamente, ne rimasero circa 140, che montati dalla stessa Kodak diedero vita a « Venezia in Kodachrome ».

Ora che la pellicola « Kodachrome » si può acquistare anche in Italia, mi sembra di far cosa utile pubblicando le esperienze da me fatte in materia.

\*\*\*

La Kodak, nei suoi proutuari, consiglia di eseguire le riprese con il sole alle spalle dell'operatore, al fine di ottenere una resa cromatica il più possibile fedele al soggetto. (Dico « il più possibile » perchè attualmente la tecnica non ha ancora trovato, per nessun sistema *sottrattivo* — com'è il « Kodachrome » —, le materie coloranti perfettamente « complementari » dei filtri usati per la selezione). Il consiglio serve per tutti i tipi di pellicola a colori: si tratta di materiale la cui sensibilità è fortemente spinta e, conseguentemente, a scarsa latitudine di posa. Supponendo di dover cinematografare un soggetto illuminato di fianco, troveremo necessario dare una apertura di diaframma che stia fra quella utile per avere un corretta esposizione nelle luci e quella utile per



avere una giusta esposizione nelle ombre; una via di mezzo, insomma. Via di mezzo che è molto efficace nel film in bianco e nero, ma che nel film a colori è sempre meglio evitare. Una ripresa fatta nelle condizioni di luce di cui sopra, presenterebbe le parti in luce con delle tinte molto diluite (sopresposizione), mentre le parti in ombra avrebbero tinte pesanti e sporche (sottesposizione).

Ciò considerato, mi preparai, in svariate

producono delle insalate di colori spesso sgradevoli all'occhio.

Evitare possibilmente le riprese in giornate nelle quali il cielo è coperto da un leggero vapore, come avviene dopo qualche tempo che non piove. Si otterrebbero delle riprese con una rilevante dominante rossa e con dei cieli scialbissimi. Ciò perchè le particelle di vapore e il pulviscolo sospesi nell'aria ostacolano il passaggio delle corte lunghezze d'onda dello spettro. Le riprese più belle le

ottimi dopo un'acquazione durata quasi una intera notte.

Nel « controllo » evitare che il sole colpisca, anche in minima parte, l'obiettivo. Nel « bianco e nero » qualche leggero alone si può sopportare, nel « colore » invece l'effetto è orribile.

Cessate di eseguire le riprese un'ora circa prima del tramonto del sole, il che è consigliato pure dalla Kodak nella sua guida di esposizione.

Il leggero ritocco facciale, di cui ho parlato sopra, diede risultati veramente soddisfacenti. Tanto soddisfacenti che molte persone mi hanno chiesto perché nei film in « Technicolor » non si possa fare altrettanto.

Degli « effetti » suggestivi potranno essere ottenuti, con una illuminazione perfettamente frontale, diaframmando leggermente più del necessario (per es.: f: 11 invece che

fra f: 8 ed f: 11). Si avranno dei colori scuri e abbastanza puri, poco risapienti a quelli reali del soggetto.

Dalle inquadrature di notevole effetto si otterranno riprendendo il soggetto attraverso un porticato in forte ombra o una finestra o una inferriata lavorata, ecc. Le sagome nere che ne risulteranno, serviranno a mettere in maggior risalto il soggetto colorato.

Mandarvi i rulli impressionati allo sviluppo tutti in una volta: si avranno così tutti i rulli con la medesima tonalità di colorazione. Nonostante che la lavorazione venga effettuata con macchine di alta precisione, certe volte non si può evitare qualche tenuissima differenza fra il lavoro di un giorno e quello di un altro.

Per quanto riguarda la proiezione, preferire un proiettore che fornisca una buona luce bianca. Eventualmente sacrificare un

po' le dimensioni dell'immagine. Proiettarsi su di uno schermo di tela pesante perfettamente bianca a tessitura finissima. Si avrà così una ottima proiezione, senza falsamenti di tinte (dei cieli verdi per es.). Evitare in modo assoluto l'uso di schermi argentati.

\*\*\*

Naturalmente tutto ciò che ho detto si riferisce a film « Kodachrome Regular » per riprese a luce naturale. Per riprese a luce artificiale (lampade Photophlood, Nitraphot e simili) la Kodak ha messo in commercio un film « Kodachrome » apposito, denominato « tipo A », il quale è equilibrato per l'eccesso di rosso e giallo contenuti nella luce fornita da tali lampade.

ANTONIO SCHIAVINOTTO

(Ingrandimenti di fotogrammi 16 mm. a colori eseguiti dall'autore).

## STATI UNITI

L'ORRIBILE VERITÀ (*The Awful Truth*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Concorzio E.I.A. Regista: Leo McCarey. Soggetto: Arthur Richman. Sceneggiatura: Vera Deane. Commento musicale: Ben Oakland. Operatore: Joseph Walker. Interpreti: Irene Dunne, Cary Grant, Ralph Bellamy. *Approvato* (1).

INCANTESIMO (*Holiday*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Concorzio E.I.A. Regista: George Cukor. Soggetto: Philip Barry. Sceneggiatura: D. O. Stewart e S. Bachman. Commento musicale: Morris Stoloff. Operatore: Franz Planer. Interpreti: Katharine Hepburn, Cary Grant, Doris Nolan, E. Everett Horton, Lew Ayres. *Approvato* (1).

ALLORA LA SPOSO IO (*The Rage of Paris*). - Produzione: New Universa. Distribuzione: I.C.I. Produzione: R. C. De Sylva. Regista: Henry Koster. Soggetto e sceneggiatura: Bruce Manning e Felix Jackson. Interpreti: Danielle Darrieux, Douglas Fairbanks jr., Mirella Auri. *Approvato* (1).

IL RAGGIO INVISIBILE (*The Invisible Ray*). - Produzione: New Universal. Distribuzione: I.C.I. Regista: Lambert Hillier. Interpreti: Boris Karloff, Bels Lugosi, Frances Drake, Frank Lawton. *Vieta il doppiaggio* (1).

ORO DEL WEST (*Western Gold*). - Produzione: Fox. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Howard Bretherton. Interpreti: Smith Balfew, Heather Angel. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

H. CALIFORNIANO (*The Californian*). - Produzione: Fox. Distr. E.N.I.C. Regista: Gus Meins. Interpreti: Riccione De Mille, Morgan Wallace. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

DUE NELLA FOLLA (*Two in a Crowd*). - Produzione: New Universal. Distribuzione: I.C.I. Regista: Alfred E. Green. Interpreti: Joan Bennett, Joel Me Crea. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

IL FANTINO DELLA LUISIANA - Produzione: Republic. Distribuzione: Scalera Film. Regista: Irving Pichel. Interpreti: Eddie Quillan, Charles Chic Sale, Charlotte Henry. *Approvato* (1).

SEGUITE IL VOSTRO CUORE (*Follow Your Heart*). - Produzione: Republic. Distr.: Scalera Film. Regista: Aubrey Scotto. Interpreti: Marion Fairley, Michael Bartlett, Nigel Bruce, Luis Alberni, Henriette Crosman. *Approvato* (1).

\* AMORE SUBLIME (*Stella Dallas*). - Prod. e distr.: Artisti Associati. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (2).

# I FILM DEL MESE IN CENSURA

Reportario tecnico dei film del mese presentati alla commissione 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.

\* UN BANDITO IN VACANZA (*Nemico pubblico n. 1 con A Slight Case of Murder*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. First National. *Approvato* (2).

\* LA BARONESSA E IL MAGGIORDOMO (*Baroness and the Butler*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato* (1).

\* IL DIAVOLO È FEMMINA (*Sylvia Scarlett*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Minerva Film. *Approvato* (1).

\* LA LEGGENDA DI ROBIN HOOD (*The Adventures of Robin Hood*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. First National. *Approvato* (2).

\* MAGNIFICA AVVENTURA (*Daniel in Distress*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Generaline. *Approvato* (1).

\* MOGLIE IDEALE (*The Lady Consents*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Minerva Film. *Approvato* (1).

\* NOTTE GIALLA (*Noite d'angoscia - Frightened Night*). - Produzione: Mascot Pct. Distribuzione: Fiorenza Film. *Approvato* (1).

\* NOI E LA GONNA (*Swiss Miss*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Approvato* (1).

\* IL PORTO DEI SETTE MARI (*Port of Seven Seas*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Vieta il doppiaggio* (2).

## ITALIA

L'HA FATTO UNA SIGNORA - Produzione: Concorzio I.C.A.R. Distribuzione: Generaline. Regista: Mario Mattoli. Sceneggiatura: Mariotti. Scenografia: Alfredo Montoni. Commento musicale: M.G. Giulio Bonnard. Montaggio: Fernando Tropea. Operatore: Carlo Montoni. Fonico: Paris. Interpreti: Michel Abbuzzo, Rosina Assolini, Nino Taranto, Riento, Abbiati Vali, Tina Pica. *Approvato* (1).

NONNA FELICITA - Produzione: Concorzio I.C.A.R. Distribuzione: Generaline. Sceneggiatura e regia: Mario Mattoli. Scenografia: Filippone. Com-

mento musicale: M.G. Giulio Bonnard. Montaggio: Fernando Tropea. Operatore: Carlo Montoni. Interpreti: Dina Galli, Armando Falconi, Lily Hand, Nino Taranto, Angela Gandolfi, Lydia Johnson, Maurizio d'Ancona. *Approvato* (1).

L'ALBERGO DEGLI ASSENTI - Produzione e distribuzione: Oceano Film. Regista: Raffaele Matarazzo. Sceneggiatura di Baricelli, Edoardo Anton e Matarazzo. Interpreti: Camillo Pilotto, Paola Barbara, Dina Paola, Maurizio d'Ancona, Carlo Tamberlani. *Approvato* (1).

JEANNE DORÉ - Produzione e distribuzione: Scalera Film. Regista: Mario Bonnard. Operatori: Arata e Martelli. Scenografia: G. Enrico Rava. Montaggio: C. Variale. Interpreti: Emma Gramatica, Evi Miliughati, Sergio Tofano, Leonardo Cortese, Lamberto Picasso, Filippo Selvo. *Approvato* (1).

DUETTO VAGABONDO - Produzione: Aurora Film. Distribuzione: Fono Roma. Soggetto e regia: Guglielmo Gianini. Interpreti: Nino Besozzi, Enrico Viariso, Leda Gloria. *Approvato* (1).

IL TORRENTE - Produzione e distribuzione: Phobus. Regista: Marco Elter. Sceneggiatura: Elter e Carlo Duse. Interpreti: Camillo Pilotto, Nelly Corradi, Carlo Duse, Miranda Bonansea. *Approvato* (1).

## FRANCIA

SCACCO ALLA REGINA (*Le joueur d'échecs*). - Produzione: Vega. Distribuzione: Colosseum. Regista: Jean Dréville. Sceneggiatura: Albert Guyot. Dialoghi: A. Dodaret, R. Vitrac e, per le scene di Françoise Rosay, Bernard Zimmer. Musica: Jean Lenoir. Scenografia: Aguetand. Operatore: René Gaveau e Thomas. Montaggio: Jean Devaivre. Interpreti: Conrad Veidt, Paul Cambo, Françoise Rosay. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

CAPÉ DE PARIS - Produzione: Regina. Distribuzione: Colosseum. Regista:

Yves Mirande e George Lacombe. Musica: Van Parys. Scenografia: Jacques Krauss. Operatori: Ch. Matras, Juillard, Bourcau, Bortemps. Montaggio: Poucin. Interpreti: Vera Korène, Jules Berry, Pierre Brasseur. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

CHERI-BIBI L'EVASO (*Cheri Bibi*). - Produzione: Les Productions Charles Banel. Distribuzione: Colosseum. Regista: Léon Mathou. Sceneggiatura di Jacques Costant. Scenografia: Robert Gays. Commento musicale: Paul Misraki. Montaggio: Marguerite Begue. Operatore: René Gaveau. Interpreti: Pierre Fresnay, Jean Pierre Aumont, Colette Darfeuil, Aimos. *Approvato* (1).

\* FIAMME IN ORIENTE (*Les Pirates du Raïb*). - Produzione: Osso. Distribuzione: Grandi Film. *Approvato* (2).

\* NOMADI (*Les gens du voyage*; edizione francese di *Fahrendes Volk*). - Produzione: Tobis. Distribuzione: F. N. I. C. *Approvato* (1).

## UNGHERIA

L'USSERO (*Uhr Leiblsary*). - Produzione: Hunnia. Distribuzione: F. N. I. C. Regista: Hubert Marischka. Interpreti: Magda Schneider, Lucie Engisch, Paul Kemp, Paul Javor. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

## GERMANIA

IL BARRIERE DI SIVIGLIA (*El Barbero de Sevilla*). - Produzione: Hispano Film. Distribuzione: Minerva Film. Direttore di produzione: Kurt Hartmann, Helmut Beck. Regista: Benito Peppo. Soggetto tratto dalla commedia di Beaumarchais. Sceneggiatura: Antonio Quintero. Scenografia: Gustav Knauer, Alex Mügge. Commento musicale con musiche di Rossini adattate da Sieber. Operatore: Bruno Mond. Interpreti: Miguel Ligeró, Raquel Rodrigo, Roberto Rey, Fernando Granada, Estrellita Castro. *AutORIZZATO, in massima, il doppiaggio* (1).

\* LA GRANDE CONQUISTA (*Der berg ruft*). - Produzione: G.M.B.H. Distribuzione: F.N.I.C. *Approvato* (1).

## INGHILTERRA

\* AMORE E MISTERO (*Agente segreto - Secret Agent*). - Produzione: Gaumont British. Distribuzione: Perla Film. *Approvato* (2).

\* IL PRINCIPE AZIM (*The Drum*). - Produzione: London. Distribuzione: Manderfilm. *Approvato* (1).

\* TUNDRA SELVAGGIA (*Tundra*). - Produzione: Burnoughs Tarzan. Distribuzione: Concorzio E.I.A. *Approvato* (1).

# TERRA DI FUOCO

PRODUZIONE G. MANENTI

DISTRIBUZIONE:

METRO GOLDWYN MAYER



Tito Schipa e Mireille Balin in una scena del film 'Terra di fuoco'

Oltre L'OROLOGIO A CUCU' dell'Era film, la Metro Goldwyn Mayer distribuirà nella corrente stagione un altro film italiano e precisamente: TERRA DI FUOCO, una produzione della G. Manenti. Si tratta di un soggetto eminentemente drammatico scritto da G. B. Angioletti e portato sullo schermo da un complesso artistico italo-francese, che comprende più di una celebrità a risonanza internazionale. Lo capeggia Tito Schipa, non nuovo al cimento cinematografico e garanzia sicura della presenza nel film di quell'elemento lirico preziosissimo che ha fatto la fortuna di VIVERE. Accortamente ambientato sul palcoscenico della sua arte il famoso tenore ha largo campo di deliziare l'orecchio dello spettatore con i tesori della sua voce. A rendere più sentita la nota drammatica è poi affiancato da elementi che piazzano, già in partenza, questa sua nuova realizzazione ad un livello spettacolare ed artistico sensibilmente superiore alla precedente sopracitata.

Fra le figure femminili di primo piano troviamo infatti, in progressivo ordine di parte e di valori: Mireille Balin, una delle più note e simpatiche stelle del cinema europeo, nella parte di avventuriera convincentissima per fascino muliebre ed efficacia

scenica, Marie Glory e Luisa Carletti, due freschi volti graziosi che, malgrado la giovanissima età, hanno già affrontato con successo la macchina da presa e confermano pienamente le loro grandi possibilità. Fra gli uomini emergono i nomi di André Lefaur e di Jean Servais, due quotati numeri dello schermo francese. La regia di TERRA DI FUOCO porta la sigla di Marcel L'Herbier. Giornalista, scrittore, regista, produttore, ma soprattutto tempa di vero artista, l'Herbier è stimato, non da oggi, un'autorità della cinematografia europea.

Nella movimentata azione del film attuale, caratterizzata soprattutto da frequenti e rapidi passaggi da un mondo all'altro — Buenos Ayres, Terra del Fuoco, Parigi, Milano, ecc. — dal grande teatro al « cabaret », dall'ambiente mondano al penitenziario — egli ha modo di dimostrare le sue capacità « direttoriale », creando una sequenza di scene fluida, svelta e ben coordinata. Materia palpitante di alta umanità drammatica e forma cinematograficamente ottima: due requisiti fondamentali che assicurano a TERRA DI FUOCO le più favorevoli accoglienze del pubblico.

Come L'OROLOGIO A CUCU' anche TERRA DI FUOCO esce dai cantieri di Cinecittà

VISERA! (Roma). — Nel corso di un'intera giornata, non ho che un'idea: l'instabilità delle vostre proposte, spariti nella confusione. Avete bisogno di vedere il soggetto, il regista, il film stesso. Tuttavia mi sembra che crediate di imporre al cinema garofani che esso saprebbe in sé stesso e in modo artificiale e continuo parerle. Perché vi indolate contro la visione, quando che una cinematografica non è come quella del laboratorio, può superare l'esposizione, e ricambiare una tesi filosofica? Non vedete la superficialità di tale dimostrazione? Dal cinema, e magari dal disegno animato, si può e si deve trarre il sorriso, ma è vano voler riportare la filosofia al cinema. Mi piace vivere la vostra idea di romani ai vecchi storiografi e tenachistosecchi, che in tanti anni magli e alla riva vivono e anche a una cinematografia a fronte di ricordo il manoscritto dell'omonimo Hermann Casler, il quale fece girare tali cinematografi a ragazzi di mano, ma dal 1930 per raggiungere un cinematografo privato, libero da gravami industriali e riservato a pochi, per poter eseguire i più arditi esperimenti. Fate un tentativo... che ci vuole?... e mandateci il libretto. E allora vedremo. Un giorno, tuttavia, vi persuaderete, immagino, che la virtù del cinematografo sta nella sua ingenuità e spensierata concretezza.

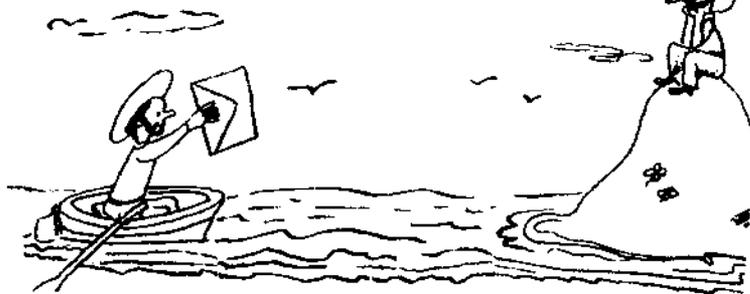
F. MATTEI (Roma). — Una rivista cinematografica che si rivolge a un grande pubblico può dare delucidazioni tecniche ma raramente può scendere a dettagli i quali interessano solo qualche specialista. Se ci pensate sopra vi persuaderete che « Cinema » non può avere il compito di dare indicazioni che potreste trovare in ogni libro dedicato alla tecnica del formato ridotto. I critici di serie non e non ne trascurano mai i problemi generali. Pensate comunque a procurarvi qualche articolo sulle ultime novità in questo campo.

Ing. GIOVANNI GAMBERAI (Roma).

Da tempo conservo fra le mie carte un vostro scritto di cui mi ero sempre proposto di citare un brano. Ne scelgo uno che mi sembra intelligente e originale, sebbene avessi diverse obiezioni in proposito. Ecco: « I pochi concetti che abbiano potuto stabilire sulla composizione del film rendono facilmente ragione della incomprensione dei critici e della insufficienza delle recensioni. Il parallelo tra il cinema e il sogno ha mostrato che l'interesse profondo di un film non risiede in quella che, nel sogno, si chiama elaborazione secondaria e nel film si chiama trama, soggetto, o tesi (il peggiore dei casi), cioè in quella visione logica, in quel cemento aggraziante che conferisce all'insieme un determinato aspetto. Esso risiede invece nel contenuto di realtà, e nel gioco delle azioni e delle reazioni e contragredienti al flusso emotivo istantaneo, che incatenano l'interesse dello spettatore. Il fatto che non esistano mezzi di comunicazione del pensiero oggi impensabili non sarà mai possibile sostituire la visione con una descrizione, con un'analisi. Perciò la critica ai nostri giorni non potrà mai fare altro che limitarsi ad emettere un giudizio riassuntivo, un voto di merito, e potrebbe farlo con equanimità, se il bisogno di razionalizzare il suo giudizio non la trascinasse quasi sempre sulla falsa strada della elaborazione secondaria. Non, che non siamo critici, ma spettatori, sentiamo che, almeno secondo le attuali possibilità artistiche e tecniche del cinema, non sono desiderabili i soggetti dove questa elaborazione secondaria sia troppo complessa. Ottima cosa ci sembra una trama semplice, che dica una parola umana, che porti un sorriso o un raggio di bontà, ma purché quel raggio si rifletta in ogni pieghiera del mosaico, purché quel sorriso societ e quella parola risuoni dall'interno, non dall'esterno; e allora non imporrà molto se la logica esteriore della vicenda sarà giudicata dai critici vieta e banale oppure utopistica e assurda. La vita stessa è antichissima, il più

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



delle volte e puntale, e non di rado anche assurda; eppure la vita ha sempre ragione.

V. A. (Valenza). — Il regista di *Asia* (Joe Mays), del *Farsi del peccato* (Olgia Preobragenskaja), di *Amore, mia cara* (Henry King), di *Servizio istruttivo* (Robert Z. Leonard), di *Angeli senza paradosso* (Willy Forst), del *Vagabondaggio di Ginevra* (Geza von Bolvare), di *La strada marcia* (Frank Lloyd), di *Algo di più* (Richard Boleslawski), di *Amore, riva* (Willy Forst), di *Studenti* (Svatopluk Jacanin), di *La famiglia Lasker* (Sidney Franklin), di *Sorriso* (Gustav Machaty), di *Ischia* (W. S. Van Dyke), di *Ricogniti* (Gustav Ucicky), di *Cammini* (King Vidor), del *ottavo bastardo* (William Dieterle).

NESCIA NESCIA (Roma). — Nel film *La grande passione* Jean Parker ha un ruolo più compito e convenzionale che non avesse, per esempio, in *Sentori*; si spiega perciò il diverso effetto che la graziosa attrice ha fatto sul pubblico e su di voi in particolare. Ma effettivamente è anche vero che Jean ha maturato il suo fascino di donna.

ANGELO TORRI (Roma). — Nulla ancora ci risulta deciso a proposito di un contratto con Marlene Dietrich con la Fox per l'interpretazione di due film. Non appena le ultime notizie saranno confermate le pubblicheremo nella nostra rubrica « Cinema Giochi ».

L. DE M. (Genova). — Le vostre considerazioni su Fritz Lang mi trovano d'accordo con voi, ed anzi non sarà male trascriverle. « Mi è capitato di vedere sono insoddisfatto. Povero Fritz Lang! E chi mai avrebbe potuto pensare che Fritz Lang si sarebbe ridotto, o si sarebbe fatto ridurre, così a mal partito? Questo che pare sia l'ultimo film del l'ex regista tedesco ha indubbiamente il merito di essere un buon film di gangsters anche se la morte dell'eroe innocente non vada a genio al pubblico; ma — e questo è il guaio — i film di gangsters sono troppi, e quando ci ha messo le mani un Fritz Lang avremmo voluto un qualche cosa di nuovo, di più toccante che non sia la storia di una presunta colpa o di una fuga. E chiaro che in senso insoddisfatto manca l'atmosfera propria dei film di Lang: già in *Notte* egli aveva mostrato di essere altrettanto al disotto della fama che lo precedeva in America, ma nel film c'era ancora quella particolare atmosfera per cui il film di un regista si distingueva su quello di un altro, e che nel caso di Lang è data da una forza realistica e da una vena poetica insolita perché sgorgata da elementi puramente materiali.

« Ora in senso insoddisfatto non c'è più niente di tutto questo: pochissime sequenze ci ricordano che chi dirige è sempre Lang (si noti la forza poetica nelle inquadrature dell'albergo, abbandonata dai due sposi, prima della fuga, dinanzi alla loro casa; tra scrosci di pioggia e turbini di foglie marce, motivo che si ricollega a quello delle noccioline di *Notte*). Ma degli sprazzi fugaci non bastano a salvare la mediocrità di un

lavoro di ambra di non-indagine, e perché non credo sia il caso di tenerne conto. Miranda, Se è dato spesso il caso di un'attrice europea che i Hollywood invece di far fortuna, si è formata ma se Sen si guardasse, le qualità di un'attrice potrebbero apparire non molto sicure. Nella peggiore della materia, la Miranda rimasta quella che è, ma con un'esperienza di più, con la più importante esperienza: il che si può già considerare un vantaggio e un trionfo.

MARIO BELLACCI (Roma). — Per rispondere alla vostra domanda dovrete indicare con precisione il tipo del vostro apparecchio. Informazioni esatte ve le potrà dare il nostro collaboratore Antonio Schiavonetto, via Dimodossola 24, int. 17, Roma. Scrivetegli a nome di *Cinema*.

VIGI, ESSAEMME. — Il tavolino che avete visto nella sala di visione della Derez, Genes, della Cinematografia, è in collegamento con la cabina di proiezione e serve per regolare i suoni e trasmettere i comandi necessari (volume del suono, fuoco, quadro, ecc.) all'operatore professionista. — La vostra avvertenza è graziosa, ma è più facile avvinghiare nei film che nella realtà. Quanto a me, vi ritengo fortunato e invidio la vostra fortuna.

N. T. N. (Salerno). — Scrivere in un modo cinematografico e, secondo intendete voi, vorrebbe dire scrivere in *metamorfosi*. Vi consiglio di leggere l'articolo « Uno spiaro in tre versioni », nel numero 13 di *Cinema*. Potrete avere una guida al vostro desiderio. Ma il soggetto di un film si può scrivere in una semplice forma descrittiva. Svolgerlo in una scrittura cinematografica è compito degli sceneggiatori, i quali, dovendo tener conto di complicate esigenze, possono anche trasformare parzialmente il soggetto. Potrete rendervene conto leggendo l'articolo citato.

IL NOSTROMO



## La Cinematografia

16 mm

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



# GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', Piazza della Pilotta 3, Roma) non oltre il 30 novembre 1938-XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

## CRITTOGRAMMA: RUOLINI ITALIANI

1) Galle ci cova	3	4	5	17	12	8	9	13	1	1	3	15	15	13						
2) Napoli d'altri tempi				5	13	14	11	17	10	10	17	10	8	15	17	12	12	13		
3) Ho perduto mio marito	7	3	4	4	3	7	3	4	4	13										
4) Gli ultimi giorni di Pompeo	15	8	9	17	15	16	3	2	3	15	13									
5) Nina non far la stupida	17	4	1	8	9	13	12	13	8	16	16	13								
6) Il dottor Antonio				18	12	3	14	6	13	8	17	15	2	17	12	12	13			
7) Cavalleria	3	12	9	13	4	8	10	15	13	4	18	13	10	17						
8) Felicità Colombo	10	3	8	12	8	7	3	15	4	3										
9) La fossa degli Angeli				3	4	4	3	18	13	3	15	12	13							
10) Marcella	12	14	13	5	13	10	17	12	12	17	5	15	13	4	13					
11) Sono stato io	12	13	4	3	5	17	4	4	3	15	13									
12) Gli uomini non sono ingrati				12	13	4	3	9	3	18	18	13								
13) L'albero di Adamo	12	14	13	5	13	2	8	16	16	14	15	3								
14) Questi ragazzi				2	3	15	13	3	10	8	12	17	11	17						

Trovare i nomi degli attori che hanno partecipato, in ruoli di secondaria importanza, ai film qui elencati, tenendo presente che a lettera uguale corrisponde numero uguale. Se la soluzione sarà esatta, si avrà nella colonna in nerello il nome dell'attore che, nel film «Contessa di Parma», ha interpretato la parte del «Duca di Fadda».

ALBERTO TESI (Firenze)

## ANAGRAMMI A SCARTO

1		Ragazzaccio	
2		Femmina dei porti	
3		La moglie del memico pubblico	
4		La reginetta dei monelli	
5		I fratelli Castiglione	
6		Milizia territoriale	
7		L'isola della furia	
8		I due sergenti	
9		La buona terra	
10		Sottomarino D I	
11		Sigillo segreto	
12		Regina della Scala	
13		Squadron bianco	
14		La camera della morte	
15		Simpatica canaglia	

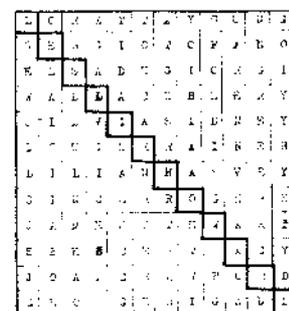
Porre nel primo casellario i cognomi degli attori che hanno recitato nei film a fianco segnati. Scartare una lettera e anagrammare le restanti in modo da ottenere parole di dato significato e porle nel secondo casellario. Porre in III le lettere scartate. Queste, lette di séguito, daranno un divo di Hollywood

1. Solitaria... lo era la casa del pescatore: «La vergine di Salem» - 2. Sporche... lo erano le vesti di tutti quando l'«Oro nero» uscì dalle sorgenti - 3. Squadre di cavalleria come quelle de «I cavalieri del Texas» - 4. La trovi «Sotto i ponti di New York» - 5. Ricchi sfondati - 6. Feste notturne... nei film di pionieri - 7. Riconoscente - 8. Pezzo di musica, di canto, di prosa - 9. Ci stan le api... proiettili usati da Cric e Croc in «Allegri eroi» - 10. Con questi le dive si difendono dai mascalzoni - 11. Lui e l'... - 12. Guasta i denti anche alle dive - 13. Armi nei «Condottieri» - 14. Giovanissimo attore in «Come Don Chisciotte» - 15. Topo era per Mister Deeds la sua guardia.

ALDO PARODI (Genova)

## SOLUZIONE GIOCHI N. 55 (10-X-1938-XVI)

### MESOSTICO TRASVERSALE



Soluzione: LESLIE HOWARD

### IL LORO VERO NOME

DON AMECHE      DOMENICO MICHELE  
RAMONA

### SOLUTORI GIOCHI N. 55

MESOSTICO TRASVERSALE - Enza Rossi - Roma, Via E. Monaci, 5  
IL LORO VERO NOME - Quaragnolo Mario - Udine, Via Superiore, 22

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori di ciascun gioco: Crittogramma e Anagramma a scarto. Premi: due abbonamenti annuali a «Cinema». La soluzione dei giochi pubblicati nel 57° fascicolo apparirà nel 59° fascicolo (25 novembre 1938-XVII)

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Romanello da Forlì, 9 - Tel. 760205 - Roma

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 delle riviste CINEMA quando non se ne citi la fonte.

# SAFAR

744

SAFAR 744 R Supereterodina a 7 valvole - 4 gamme d'onda - Stadio amplificatore alla frequenza - Selettività variabile - Triodo finale di potenza - Scala alfabetica con predisposizione e ricerca silenziosa - Tipo sopramobile con tavolo fonografico relativo e tipo radiofonografo.

SAFAR 744 A Supereterodina a 7 valvole - 4 gamme d'onda - Stadio amplificatore alta frequenza - Selettività variabile - Triodo finale di potenza - Scala alfabetica con AUTORICERCA a mezzo motorino elettrico - Tipo sopramobile e radiofonografo.

542

RADIO SAFAR

SAFAR 542 Supereterodina a 5 valvole - 4 gamme d'onda - Selettività variabile - Stadio amplificatore alta frequenza - Pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo - Scala alfabetica - Tipo sopramobile e radiofonografo.

414

RADIO SAFAR

SAFAR 414 Supereterodina a 4 valvole - Onde medie - Pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo - Scala a doppio movimento con ricerca silenziosa - Tipo sopramobile e con tavolo fonografico relativo.

ADOTTATE IL TAPPETO - ANTENNA SAFAR

SAFAR S. A. - Fabbrica Apparecchi Radiofonici - Milano, Via Bassini

NEGLI STABILIMENTI DELLA

# SCALERA FILM

CIRCONVALLAZIONE APPIA, 110 - ROMA

sono in corso di lavorazione:



Evi Maltagliati  
protagonista di  
"Inventiamo l'amore"  
e di "Io, suo padre"

## INVENTIAMO L'AMORE

dalla commedia di CORRA e ACHILLE

per la regia di

**CAMILLO  
MASTROCINQUE**

e per l'interpretazione di

EVI MALTAGLIATI - GINO CERVI - SERGIO TOFANO  
IVANA CLAR - CELIA MATANIA - AMELIA CHELLINI  
GUGLIELMO SINAZ - MARGHERITA BAGNI - GUGLIELMO  
BARNABÒ - EUGENIO CAPPABIANCA

Operatore MASSIMO TERZANO - Architetto CARLO ENRICO RAVA



## IO, SUO PADRE

dal romanzo di ALBA DE CESPEDES

per la regia di

**MARIO BONNARD**

e l'interpretazione di

EVI MALTAGLIATI - ERMINIO SPALLA - MARGHERITA  
BAGNI - GEMMA BOLOGNESI - CLARA CALAMAI  
VIRGILIO RIENTO - GUIDO NOTARI - CARLO ROMANO  
PIETRO PASTORE - il pugile VITTORIO VENTURI e  
l'atleta AUGUSTO LANZA

Operatore OTELLO MARTELLI - Architetto OTTAVIO SCOTTI

