

# CINEMA

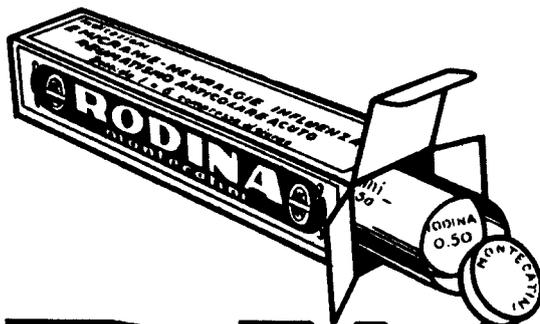


SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

59 DUE  
59 LIRE

10 DICEMBRE 1939-KVII

*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

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

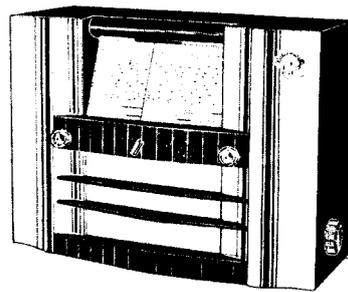
PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE  
POSITIVA PER LA STAMPA  
PER IL SUONO TIPO S.A.V.  
PER IL SUONO TIPO S.D.V.  
NEGATIVA PER CONTROTIP  
NEGATIVA EXTRA RAPIDA  
PANCROMATICA

**ferrania**  
ferrania

# 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 cinematografica

FONDATA DA ULRICO 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  
Volume II

FASCICOLO 59

10 DICEMBRE  
1938 - XVII

Questo fascicolo contiene:

Cinema Gira . . . . .	339
D. MEC. <i>Tutti parlano del cinema</i> . . . . .	343
CORRADO PAVOLINI <i>Taccuino americano</i> . . . . .	344
ENZO CAMBI <i>Ancora sul problema del suono</i> . . . . .	346
GIULIO FRACARRO <i>Comporre non riprodurre</i> . . . . .	348
ENRICO CAPRILE <i>Proteste indiane</i> . . . . .	349
Carta d'identità di Mario Bonnard . . . . .	351
FRANCESCO PASINETTI <i>Vecchi film in museo: Rotaie</i> . . . . .	352
IDA JENBACH <i>La produzione viennese</i> . . . . .	354
IL CRONISTA <i>Saloni e redazioni</i> . . . . .	355
CIAK <i>La macchina per « fare la nebbia »</i> . . . . .	356
GABRIELE BALDINI <i>Parabola di Adolphe Menjou</i> . . . . .	357
MOSCA E METZ <i>Brunone e Chiarello</i> . . . . .	359
GINO VISENTINI <i>Film di questi giorni</i> . . . . .	360
Dischi di film, 340 - Galleria: Amedeo Nazzari, 362 - Film del mese in censura, 365 - Fotografia, 366 - Capo di Buona Speranza, 367 - Giuochi e Concorsi, 368.	

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470  
AMMINISTRAZIONE: Milano, Piazza C. Erba, 6 - PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità 'Cinema' - Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al c. c. postale 1-23277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'Ufficio Periodici Hoepli in Roma (corso Vittorio Emanuele, 21) - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22. Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE



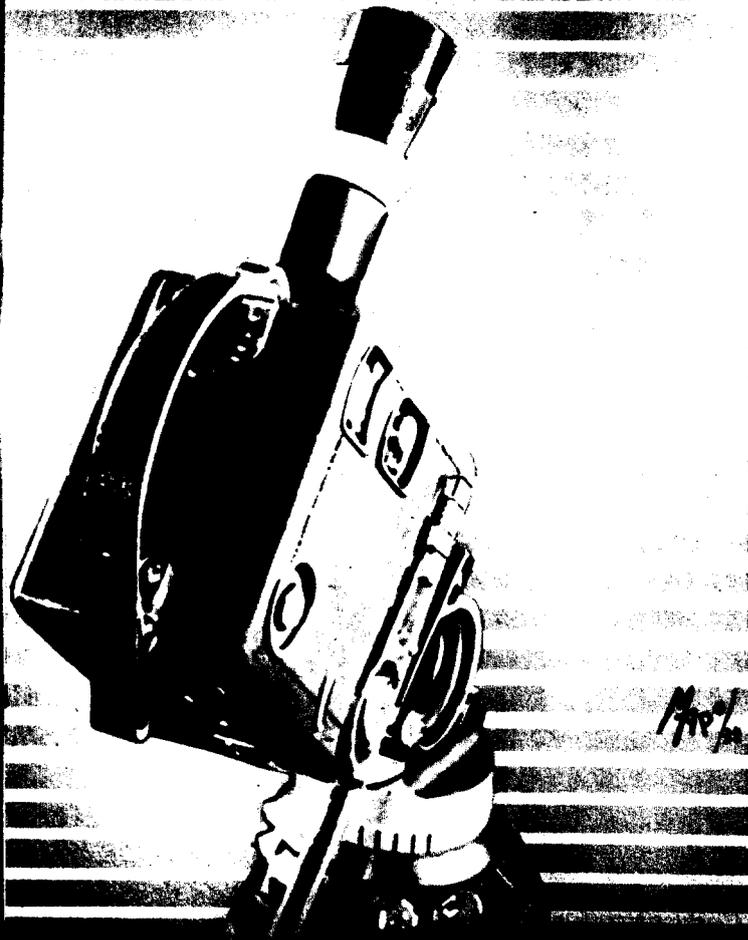
## SIEMENS

APPARECCHI DA PRESA

APPARECCHI DA PROIEZIONE

A C C E S S O R I

PER FILM 7, 16 e 8 mm



TECNICA PERFETTA

RENDIMENTO SUPERIORE

CATALOGHI A RICHIESTA

## SIEMENS

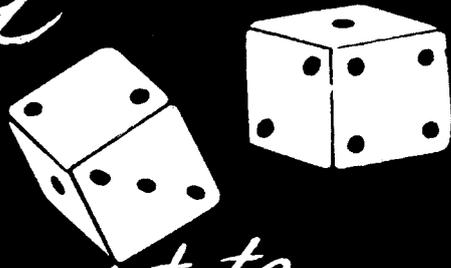
SOCIETÀ ANONIMA - SEZIONE APPARECCHI  
MILANO - VIA FABIO FILZI, 29

R O M A   T O R I N O   T R I E S T E   G E N O V A

V I A   T R E N T I N O   1 5   V I A   C I A R I A   1 1

In copertina: la danzatrice Zorima nel film  
'Follie di Hollywood' (Artisti Associati)

*non affidatevi  
alla sorte*



*acquistate  
confrontando*

**RADIO SAFAR**

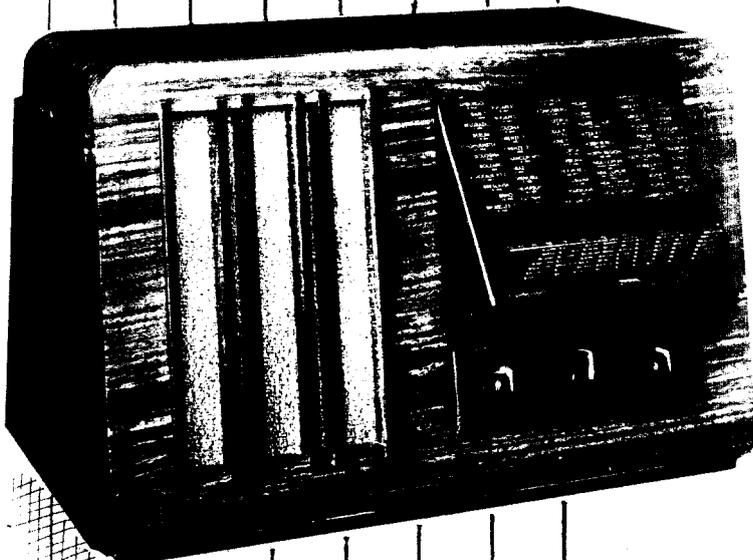


**414**

**Supereterodina a 4 valvole**

Caratteristiche principali

Onde medie - Pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo - Scala a doppio movimento, con ricerca silenziosa.

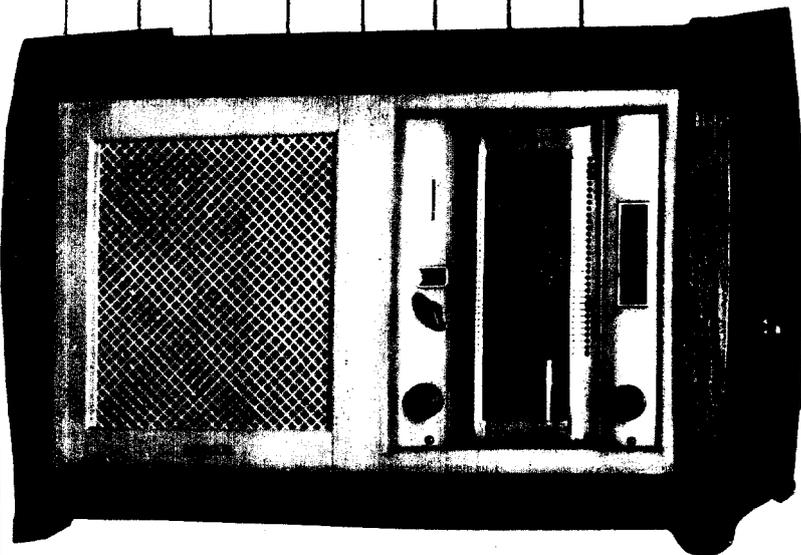


**542**

**Supereterodina a 5 valvole**

Caratteristiche principali

4 Gamme d'onda - Selettività variabile - Stadio amplificatore alta frequenza - Pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo - Scala alfabetica.



**744 A**

**Supereterodina a 7 valvole**

Caratteristiche principali

4 Gamme d'onda - Stadio amplificatore di alta frequenza - Selettività variabile - Triodo finale di potenza. Scala alfabetica con **Autoricerca**.

**SAFAR**

S. A. - Fabbrica Apparecchi Radiofonici - Milano, Via Bassini, 15



Ginger Rogers e il regista William A. Seiter mentre si gira 'La regina di Broadway' (R. K. O. - Minerva)

## CINEMA GIRA

### IL PROBLEMA DEGLI STRANIERI...

... nella industria cinematografica francese è stato ancora posto dal sig. Fred d'Orengiani, presidente della Sezione Cinematografica dell'Union des Syndicats Professionnels Français Ouvriers et Employés, il quale ha inviato una nuova protesta al Ministro del Lavoro. Secondo i dati forniti dal Ministero dell'Interno gli stranieri impiegati in Francia nel cinema sono 4040.

Nella protesta si chiede, fra l'altro:

1) la revisione di tutte le carte di lavoro rilasciate agli stranieri da tre anni in qua;

2) la sospensione, fino a nuovo ordine, del rilascio delle carte di lavoro ai nuovi venuti;

3) la limitazione della manodopera straniera, fissando per ogni categoria di tecnici stranieri il numero di film ch'essi potranno realizzare, a qualsiasi titolo, nel corso d'uno stesso anno. Percentuale dell'impiego della manodopera straniera: 10 per cento al massimo;

4) il divieto ai tecnici stranieri di modificare l'ortografia del proprio nome per dargli un carattere francese;

5) il deposito obbligatorio, per ogni produttore, della lista completa dei collaboratori ingaggiati con contratto per la realizzazione di un film, e questo 15 giorni prima dell'inizio della lavorazione;

6) il divieto, ad ogni produttore, di annunciare o di realizzare una nuova produzione prima d'aver regolato per intero i collaboratori di ogni genere impiegati nella precedente produzione.

### REGISTI CELEBRI...

...al lavoro. Rouben Mamoulian dirigerà GOLDEN BOY (*Ragazzo d'oro*), adattamento cinematografico del lavoro teatrale di Clifford Odets che ha avuto molto successo a Broadway.

Frank Capra prepara THE GENTLEMAN FROM INDIANA (*Il signore proviene da Indiana*). La sceneggiatura è di Sidney Buchman il quale ha già collaborato altre volte con Capra.

### SECONDO QUANTO PUBBLICA...

...la stampa cinematografica francese e americana, quattro delle grandi banche americane (Chase Bank, Manufacturers Trust, Central Hanover, Guaranty Trust), avrebbero richiesto alle case di Hollywood di non abbandonare i mercati italiani

e tedesco quali si siano le restrizioni a cui debbono sottostare. Si teme soprattutto che, se l'esperimento totalitario avrà un risultato positivo, altri Stati potrebbero essere spinti agli stessi provvedimenti. La

notizia, però, è stata smentita dal sig. Harold Smith, rappresentante dell'Organizzazione Hays per l'Europa.

A sua volta il *Film Daily* pubblica una notizia secondo la quale l'abbandono del mercato italiano da parte delle Case americane non è dovuto a protesta contro il provvedimento del monopolio, ma al fatto che l'E.N.I.C. avrebbe offerto per la intera produzione americana importata un totale annuo di un milione di dollari.

### IN CECOSLOVACCHIA...

...gli importatori di film hanno richiesto ai produttori francesi la riduzione del 60% sui contratti d'acquisto già firmati. Ciò in dipendenza del fatto che, in seguito all'accordo di Monaco, 300 sale da proiezione sono passate alla Germania, 200 alla Polonia ed all'Ungheria. L'attuale Stato cecoslovacco non possiede che 1300 sale.

### NELL'ATTESA...

...che gli studi sui sistemi italiani di cromofilm siano portati a termine o abbiano una realizzazione industriale, continuiamo ad informare i lettori su quanto si fa all'estero in questo campo. Per esempio, in alcune recenti dichiarazioni, Kalmus ha assicurato che entro due anni sarà possibile impiegare il Technicolor con le normali macchine da presa. Parlando, poi, delle crescenti difficoltà che si incontrano ormai in ogni paese, egli ha affermato la necessità di impiantare stabilimenti di Technicolor in varie località. Uno di essi è già in funzione a Londra, un altro simile dovrebbe essere costruito a Parigi, un



Carola Höhn della Ufa



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

# DISCHI DI FILM

VISTO che dalle sale da ballo sono scomparse le ottocentesche figure dei Lancieri, quest'anno, per variare, hanno inventato le novecentesche figure del *Lambeth walk*, il motivo è tolto dal film *ME AND MY GIRL* ed è ormai diventato ultrapopolarissimo: è uno di quei temi ossessionanti come il tema dei « dervise » turchi che forma il nucleo del « Bolero » di Ravel. Anche qui il procedimento è analogo: il tema è affidato successivamente ai vari strumenti e ai vari impasti timbrici, il che dà varietà di coloriti, in mancanza di varietà tematica. Così che, alla fine, altro che ossessione! Il motivo si è impossessato di voi e non vi lascia più, che lo vogliate o no... Perché un motivo abbia proprietà dispositive di questo genere deve essere originale, incisivo, inconfondibile: queste qualità non si possono negare al motivo del *Lambeth walk*, che ritrovate, per ballarlo, su disco Fonit 7983, in una esecuzione magistrale di Kramer e dei suoi solisti, eccellente complesso jazzistico italiano.

Un'altra buonissima orchestra nostra di jazz è quella di Semprini: su disco Fonit (7972) essa eseguisce *Dolce Canzone* dal film *SMILE, IRIS E MARY*: un amabile fox-trot si annuncia con un inizio di carattere sorridente, con impasti sonori dolci e armoniosi, sui quali prevale qua e là il pianoforte solista e che poi nel corso del film sono variati da tocchi timbrici di fiati più aspri e più stridenti, mentre gli strumenti a percussione marcano il ritmo. Anche qui ottima esecuzione e bella incisione. Sul rovescio c'è un fox-trot intitolato *Buona notte, angelo mio* dal film *RAMO*

*CITY REVUE*: musica scorrevole, sul battito regolare di un ritmo incessante, quindi un disco raccomandabilissimo per ballare. La strumentazione è colorita e variata, il che supplisce spesso nelle danze transoceaniche all'invenzione poco peregrina.

La medesima orchestra di Semprini ha inciso (Fonit 7971) due pezzi del film *RONDINI SENZA SIDA*. Sulla faccia A troviamo un fox-trot, *Lieto fine*, che è simpatico, brioso, gustosamente tinteggiato e saporosamente condito, con qualche spezie qua e là. Musica del solito tipo standardizzato, ma già ormai non si balla che quella, e la voga che dura, qualche ragione di durare l'ha.

Sulla faccia B troviamo un slow-fox, *Con voi*, del genere più languido e più tenero, con mormorii sospiriosi degli archi e dei fiati, e sommesso soliloquio del pianoforte, commentato dagli altri strumenti in toni discreti, con simpatia. Disco leggiadro e aggraziato.

I nomi di Semprini e Kramer li troviamo riuniti su altri due dischi Fonit 802 e 803 in originale canaballo di fisarmonica e pianoforte, cui si aggiungono altri pochi strumenti per l'accompagnamento ritmico ai due solisti. I quali sono bravissimi e dispiegano il loro virtuosismo, interpretando motivi ormai popolari dei film *HOLLYWOOD HOTEL*, *DIANCAME E I SETTE NANI*, *THE BIG BROADCAST OF 1938*, *ROSALIE, SALLY, IRIS E MARY*, ai quali conferiscono nuovo sapore e nuovo colore gli impasti inconsueti dei timbri adoperati, con dosature sapienti e con originalità interpretativa.

È interessante osservare come le suture fra le musiche di vari autori si possano compiere felicemente, pressoché invisibilmente: vuol dire che si tratta di musiche imparentate o, per lo meno, di tipi affini, che si lasciano cucire insieme senza difficoltà...

Il tenore Fernando Orlandis ha inciso su tre dischi Fonit (8014-8015-8016) alcune melodie di recenti film italiani. Sul primo dei tre dischi troviamo uno « slow », *Tornerà*, dal film *LA DUE MADRI*, una canzone piena e dolce, interpretata con chiara dizione e con voce squillante (solo qua e là un po' « strozzata » nell'emissione) dal tenore, accompagnato dall'orchestra di Semprini. Sul secondo disco cecco un altro « slow », tolto dal film *SONNA FELICITÀ* e intitolato: *Non sei più la mia bambina*, in verità non molto originale come invenzione, ma aggraziato, gentile e fluido. Dei versi e delle rime, meglio non parlare: possibili che non si possa far qualcosa di meglio? Con un tenore dalla pronuncia così limpida, che non fa perdere una parola, certi luoghi comuni, certe cose vicie e trite sono pericolosi... Il terzo disco ci offre un pezzo dal film *EVERTY*, *Mattacena della città*, ed è quello che sta meglio alla voce dell'Orlandis, squillante e tersa: ritmo di tongo, languido e molle, che qui e là s'accende, rianimato dal mezzo recitativo vibrato del ritornello vocale.

La « Decca » ha inciso quattro nuovi dischi di Charlie Kunz, con melodie di film (N. 14, 15, 16 e 18, 549, 548, 547, 551). L'arte del famoso pianista jazz ancora una volta ha modo di manifestarsi in tutta la sua eccellenza, ora interpretando con dolcezza e con delicatezza motivi piani e tranquilli, adombrati di nostalgica malinconia; ora eseguendo con esperta maestria pezzi di carattere brillante, ricchi di virtuosismi, snodantisi su ritmi rapidi, secchi, precisi, ove talora al pianoforte s'accompagnano i tocchi coloristici di qualche strumento a percussione (come lo *sibphon* per le musiche di *FRANCAVIA*). Bellissima l'incisione, che supera felicemente le riluttanze del pianoforte, così scarsamente grammofonico e radiofonico.

L'orchestra negra di jazz-hot, diretta da Louis Armstrong, ci si presenta in un disco Polydor (61157) con un fox-trot *Love Walked On* (« Magica visione ») preso dal film *FOUR IN HOLLYWOOD*. Per i palati amanti delle droghe e delle spezie « hot », che bruciano il palato, questo è il disco che ci vuole: timbri stridenti, aspri, dissonanti, ferocemente caricaturali, sottolineati dal sarcastico commento della voce dell'Armstrong, rauca, brutale, spietata. « De gustibus... »

Un'orchestra meno « hot », anzi, il contrario di « hot », « straight » Orchestra Ambrose eseguisce un disco Decca (550) un fox-trot, *Watching the Stars* (« Guardando le stelle »: si fa ancora?) dal film *STARS IN THE SKY*. Le sonorità e gli impasti sonori sono assai più blandi e carezzevoli, e il ritornello vocale affidato a una voce melodiosa di tenore, dolcemente modulata, che si intenerisce sugli astri, il firmamento e l'amore con molto garbo. Buon disco anche per ballare.

L'Odéon (19429 GO) presenta un disco eseguito da Meme Bianchi, che interpreta la famosa canzone-slow del film *ROSALIE*: *Sussurro d'amore*, accompagnata dall'orchestra diretta dal maestro Ceragioli. Qui invece delle stelle c'è il

chiaro di luna, un'altra moda che non passa, evidentemente. La vocina del soprano è aggraziata e soave, adatta a questo tipo di canzoncina languida e sentimentale. L'orchestra commenta con entusiaste esplosioni sonore, appassionatamente.

Sul rovescio un'altra canzone dello stesso film, onde « Rosalie » prende il nome. Qui è il tenore Gino Casati che intona il ritornello vocale con calda baldanza e bella voce.

Un altro buon tenore dell'Odéon è Gino Ruggiero che interpreta (19418 GO) *Malinconia della città e Partire* dal film *EVERTY*, di cui abbiamo parlato più sopra; e anche qui il disco si può dire assai riuscito.

Su un disco eseguito dall'orchestra Mitlenic riudiamo il popolarissimo e amabilissimo motivetto *Voglio fischiettare* dal film *EVERTY FOR LA MUSICA*, condito di zutolate e interpretato con ritmo vivace e con simpatico brio dal complesso strumentale e dal trio vocale.

Se volete riudire il motivetto che trascorre attraverso il film *L'ESCLUSIVO DI CINEVO* (*I'll Never Let You Cry*) fate girare il disco Odéon 19359, assai ben eseguito dall'orchestra Thorburn con varietà di coloriti strumentali e di impasti timbrici: il ritornello vocale è affidato a una voce baritonale, calda e simpatica, in bel contrasto con la voce gracile del pianoforte solista, che si sbizzarisce in rabeschi leggeri.

Sul rovescio troviamo un fox-trot dal film *THE ROVER OF NEW YORK*, intitolato *The First Time I Saw You*, nell'esecuzione dell'orchestra Thorburn. È un pezzo piano e scorrevole, di felice invenzione melodica, piacevole e gradevole. La strumentazione, immune da eccessi e da stamberie, è accurata e garbata; il ritornello vocale affidato a una simpatica voce di soprano, che riprende il motivo con grazia; un bellissimo disco, gradevole da ascoltare e raccomandabile per ballare.

Dal film *EVERTY* americana l'Odéon (19421 GO) ha inciso il brillantissimo Quick-Step *Alexander's Ragtime Band*, orchestrato brillantemente e magnificamente eseguito, con brio travolgente, della eccellente orchestra di Harry Roy. Ricchezza di coloriti, varietà di timbri solisti, saporosità di impasti strumentali formano un insieme assai riuscito. Consigliabile ai ballerini quando vogliono svegliarsi un po' dagli « slow » languidi e dai « fox » passeggeri e animare i propri passi in un ritmo più vivo.

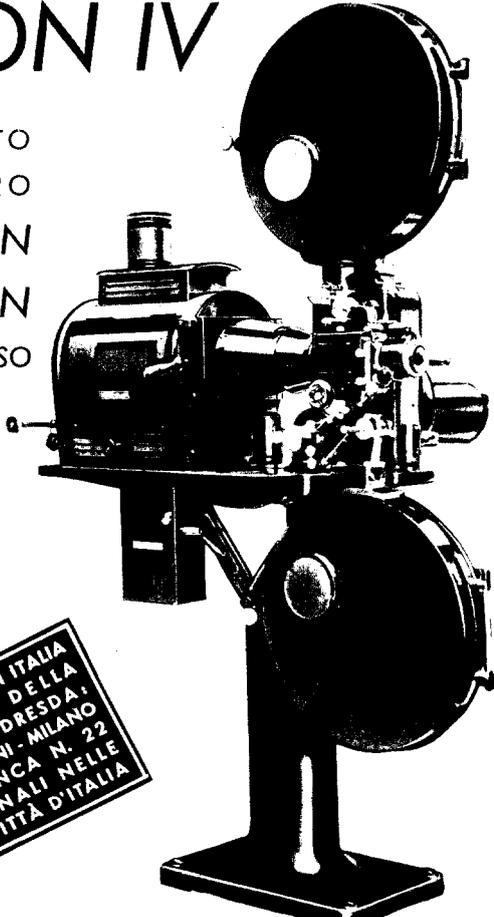
Ancora con l'orchestra di Harry Roy sentiamo un pezzo del film *MODELLO DI UOMO* (Odéon GO 19358), intitolato *That Old Feeling*. L'inizio solistico è affidato alla voce del sassofono, alla cui proposta si associano a poco a poco gli altri strumenti, in un insieme avvolgente con lentezza e languore, di colorito esotico. La parte vocale è affidata a un buon tenore dai centri ben nutriti e dagli acuti squillanti. Rabeschi leggiadri del pianoforte solista e voci di vari strumenti insieme disposti sono il commento di chiusa.

Sul rovescio Victor Sylvester e la sua orchestra incidono un fox-trot dal film *RONDINI SENZA SIDA*, intitolato *Un vecchio cappello*: si tratta del film di Shirley Temple e gli entusiasti della bimballa riudranno volentieri la musicchetta blanda, al rosolio o all'acqua di rose, come volete voi, ma nell'insieme leggiadra e garbata, strumentata con gusto.

MARIA TIBALDI CHIESA

## ERNON IV

UN IMPIANTO  
CINESONORO  
ERNEMANN  
ZEISS IKON  
A PREZZO BASSO



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



Clara Calamai che vedremo nel film 'Io, suo padre' (Scalera)

terzo, infine, in Italia. (Non sappiamo quanto fondamento abbia quest'ultima affermazione. Comunque è recente: dei primi di novembre).

#### LA SOCIETÀ DELLE NAZIONI...

...ha avuto una grossa delusione. Mesi fa lanciò un concorso per un soggetto cinematografico che avrebbe dovuto esaltare lo spirito della istituzione. Tale concorso era diviso in due categorie: 1) film di carattere generale per mettere in rilievo gli scopi fondamentali del Pat-

to e le principali forme di attività della Società delle Nazioni; 2) film impostati sopra un aspetto particolare dell'attività della Società stessa. Si è avuto ora il risultato: la Commissione ha giudicato che, pur trovando delle idee interessanti, non è stato possibile avere un lavoro che s'imponesse. In conseguenza di ciò è stato soppresso il primo premio in ambedue le categorie. Fra i ventiquattro soggetti rimasti nella lizza finale, 500 franchi svizzeri sono stati assegnati a « Giovinitù dove vai? », di Roger Dessort, di

Nizza; 200 franchi a « Epidemia » di François Schembry di Rabat (Marocco).

#### UN ACCORDO...

...è stato concluso fra la Columbia e le due Case francesi Paris-Export-Film e Transcontinental, in base al quale la Columbia distribuirà, attraverso le sue rappresentanze all'estero (con la sola esclusione di pochi Stati), alcuni film prodotti in Francia. Il primo di questi sarà diretto da Julien Duvivier, il secondo da Marcel Carné.

#### UN CORTOMETRAGGIO...

...di difficile realizzazione è stato completato in questi giorni in Francia. Esso presenta un gruppo di cinque danze gitane ballate dalla ballerina Argentina. La difficoltà maggiore si è verificata nel montaggio che si è dovuto rifare più volte anche perché è stato necessario trascrivere di sana pianta la musica gitana tramandata oralmente.

#### ALLA SCALERA...

...proseguono le riprese di *INVENTIAMO L'AMORE* di Mastrocinque.

#### ALLA FARNESINA...

...presa in affitto dalla Scalera, continuano gli interni di *IO, SUO PADRE* di Bonnard.

#### ALLA S.A.F.A...

...Valori dirige *L'ALBERGO DELL'AMORE*.

#### UN FILM SU BRAZZÀ...

...sarà realizzato da Léon Poirier il quale partirà il 20 dicembre da Parigi per recarsi a girare gli esterni nel Congo e nel Gabon. Esso è previsto per l'Esposizione di New York.

#### IN QUESTI GIORNI...

...si è molto scritto sulla tumultuosa partenza dei forzati francesi per la Guyana. Di questa partenza non si avrà alcun documento cinematografico, avendo il Prefetto della Charente-Inférieure proibito la presenza degli operatori.

#### A CINECITTÀ...

...sono ancora in lavorazione *TERRA DI NESSUNO* di Baffico, *CASTELLI IN*



Olympe Bradna e Glenda Farrell nel film 'L'inafferrabile' (Paramount)



La piccola stella Janet Chapman di cinque anni, festeggia il suo terzo film (Warner Bros)

*ARIA* di Genina, *NAPOLI CHE NON MUORE* di Palermo. Si sono iniziati i: *DIAMANTI* (vecchio titolo: *A BOCCA NUDA*), dal romanzo di Salvator Gotta, regia di Corrado d'Errico, sceneggiatura di



Assia Noris, Maurizio d'Ancora, Armando Migliari in 'Batticuore' di Camerini (Era)



Il cap. Bruno Mussolini e il col. Biseo osservano una nuova macchina da proiezione per il formato ridotto sonoro negli stabilimenti Safar di Milano



Mickey Rooney in una scena del film 'La città dei ragazzi' (M. G. M.)

Mariani dell'Anguillara, Usellini, Margadonna, interpretazione di Doris Duranti, Laura Nucci, Enrico Glori, Lamberto Picasso; IL CAVALLIERE DI SAN MARCO di Righelli (soggetto: Alessandro De Stefani; sce-

neggiatura: A. De Stefani, Gherardo Gherardi, Edoardo Anton, Freda; interpreti: Amedeo Nazzari, Mario Ferrari, Lamberto Picasso, Gery Land, Vanna Vanni, Laura Nucci; operatore: Scala; scenogra-

fo: Montori; musiche: M. Casavola; costumi: Sensani). Gli esterni di questo film saranno girati a Venezia, Parma e Roma. Tra breve s'inizieranno: MONTEVERGINE di Campogalliani, ORGIA DI SO-

LE (titolo provvisorio), dalla Commedia « Un déjeuner de soleil » di André Birabeau, per la regia di Mattoli e l'interpretazione di Elsa Merlini, Vittorio De Sica, Giuditta Rissone ed Enrico Viarisio; TRAVERSATA NERA, soggetto di Corra e Achille, sceneggiatura di Sergio Amidei e Carlo Duse, regia di Domenico M. Gambino (esterni: sulla costa dell'Angola, in Africa). Ancora in elaborazione è GIUOCHI DI SOCIETÀ. Allo studio è STRADA INTERROTTA, un film sugli autotrasporti in servizio tra Milano e Roma, GRANDI MAGAZZINI di Camerini avrà inizio verso la fine di dicembre. La Roma Film ha intanto allo studio LA BIGA dal romanzo di Henry Bordeaux.

**SEMBRA CHE DUVIVIER...**

...non abbia molta intenzione di tornare a Hollywood i cui metodi non gli garbano. Tornerà, ha detto, se avrà delle offerte come dice lui. Intanto sta terminando a Parigi LA FINE DEL GIORNO e poi probabilmente andrà a Londra a girare un film per Korda.

**'ETTORE FIERAMOSCA'...**

...l'atteso film di Blasetti, è nella ultima fase di montaggio. Andrà in programmazione alla fine di dicembre.

**FRANK BORZAGE...**

...ha sostituito Josef von Sternberg quale regista del film Metro I TAKE THIS WOMAN.



Esclusività E.N.I.C.

# La Signora di Montecarlo

Interpreti: DITA PARLO  
 FOSCO GIACHETTI  
 UMBERTO MELNATI  
 CLAUDE LEHMANN · JULES BERRY  
 ENRICO GLORI

Regista:  
 MARIO SOLDATI  
 Produzione:  
 CONTINENTALCINE



# CINEMA

## TUTTI PARLANO DEL CINEMA

IN OGNI attività umana ci son dei momenti in cui le chiacchiere guastano. È questo il momento attuale del cinema italiano. Intendiamoci bene: parlo di « chiacchiere », cioè di quelle vuote esercitazioni — le quali molte volte non hanno nemmeno il pregio di essere stilistiche — che non recano alla situazione alcun pratico contributo. Pochi conoscono in modo esatto come stanno le cose e quei pochi vanno giustamente con cautela, dato anche che la questione, per la sua varia sostanza — che è industriale, commerciale, morale e politica — si presenta assai complessa. Ma ci sono moltissimi altri che ne parlano o ne scrivono, convinti di affondare il bisturi nel punto marcio e di indicare, con idee viete, peregrine o semplicemente superficiali, la soluzione necessaria, l'*unica*. E, in fondo, si potrebbe anche lasciar fare se non si assistesse ad una spaventosa confusione di lingue che non può non avere il suo immediato risultato in un disorientamento del pubblico il quale finisce col credere ciò che non è.

Questo diciamo perchè nei giorni scorsi, abbiamo ricevuto molte lettere sintomatiche in proposito. Sarebbe lungo smentire le affermazioni di ciascuna: frasi fatte, luoghi comuni, sentimentalismi.

Risulta perfino incredibile come si siano potuti formare tanti concetti sballati. Ma così è: una specie di affanno che pochi tengono limitato alla paventata mancanza di divertimento, i più trasformano in gravi problemi d'arte e di tecnica.

Prima constatazione (e non è una constatazione davvero nuova): la diffidenza verso il film italiano ed altresì verso il film europeo in generale. Le cause della diffidenza sono state analizzate più volte e non occorre tornarvi sopra.

Indubbiamente il dilettantismo domina la

situazione. Mentre gli esperti in materia, gli esercenti, i noleggiatori, gli industriali — quelli, insomma, che più direttamente sono toccati dalla nuova situazione e ne posseggono i veri elementi di giudizio — si sono spesso trovati in gravi difficoltà per la soluzione più equa e proficua possibile, dai dilettanti è uscita una fiumana di inventori di cui, però, resta sempre da provare la



“...dai dilettanti è uscita una fiumana d'inventori...” (dis. di Maccari)

competenza, malgrado le molte — troppe — parole.

In attesa degli sviluppi della situazione non possiamo ora che rivolgere l'invito a manifestare, anche in questo campo, un po' d'orgoglio nazionale e adoperarsi tutti con fiducia — una fiducia, naturalmente, che non può esimersi da una critica giusta, sana e costruttiva — per la creazione dell'industria cinematografica italiana.

In quanto a quelli che, come dicevamo, non conoscono bene la questione, essi farebbero bene a tacere per qualche tempo.

Il fatto è che di cinematografo parlano tutti. Capita, è vero, anche in altri campi (in letteratura, per esempio, in arte) che degli incompetenti scrivano; ma allora gl'incompetenti si riconoscono subito. Nel cinema no. È facile qui coprirsi col manto della competenza. Cinquant'anni, o giù di lì, di cinematografo hanno una storia ricchissima ma, comunque, limitata. Chi voglia farsi una vera cultura letteraria o teatrale ha da sudar le classiche sette camicie; eppoi ci son sempre le opere che parlano chiaro, che documentano. Un errore di valutazione finisce col venir fuori.

Nel cinematografo si arriva spesso a parlare di cose passate, di cui non è più possibile definire esattamente la portata, il significato, i caratteri. La polemica diventa quindi difficile; e, per conseguenza, ogni competenza è ammessa.

Il pubblico stesso scopre nel suo seno critici eminenti. Si sta perdendo quel bel giudizio del pubblico che, di fronte ad un film, diceva: « Mi piace » oppure « Non mi piace ». Ora anche il pubblico analizza, scruta, seziona, ha la sua da dire sulla sceneggiatura e la scenografia, sugli interpreti e la regia, ecc.

Ma fin qui non ci sarebbe nulla di male. Può essere il sintomo, più o meno probativo, dell'affinamento dello spettatore portato a penetrare meglio nell'opera. Dovremmo quindi rallegrarcene. I guai cominciano quando si vuole andare oltre l'opera, si vuol giudicar il sistema che l'ha creata. Allora diventa più difficile. Esistono, è vero, stretti contatti fra l'opera ed il sistema che l'ha creata. Ma — e insistiamo su quanto abbiamo detto sopra — giudicare il sistema diventa difficile: è necessario vivervi dentro, conoscerne tutti i diversi aspetti, prima di trinciare giudizi, di mandare, come Minosse, i poveri dannati in un girone o nell'altro dell'Inferno. Perchè, comunque sia, per questi orecchianti, si tratta sempre di dannati.

D. MEC.

# TACCUINO AMERICANO



Harold Lloyd e sua moglie

## HAROLD LLOYD

È in lui qualche timidezza; che mette nella urbanità dei suoi modi una punta di reticenza. Sembra voglia sottrarsi; anche gli sguardi, che gli occhiali famosi non incorniciano, sfuggono volentieri all'interlocutore. Ma sorride sincero e buono.

Non lo diresti mai un comico. Nessuna traccia di umorismo. Contrariamente al solito degli americani, porta giacche un po' striminzite e scomode: quasi da travet. E n'ente, nè per il taglio degli abiti nè per il portamento, appare di quella sportiva scioltezza, di quel dinamismo che pone nei film. La corporatura è magra, non atletica.

Uomo modesto, mite; con un fondo di furbia e tristezza forse da origine contadina. Nelle riunioni si apparta volentieri; parla rado e senza eloquenza di cose comuni; gestisce parcamente. È molto gentile, affettuoso. Attenti quando dà la mano: gli mancano pollice e indice, dal medio fin giù al polso è una linea dritta: sensazione sgradevole. Bello è poi che avendo anch'io la destra rovinata da una ferita di guerra, la cerimonia di stringersi la mano riuscì la prima volta particolarmente difficile; e finimmo col riderne insieme.

## DOLORES DEL RIO

A giudizio delle stesse colleghe, Dolores è la più bella. Sullo schermo sono in parecchie a vincerla, e non dico soltanto come

attrice: ma vista così a occhio nudo è un portento di donna. Estremità ed attacchi d'una finezza da purosangue, pelle senza difetto; e il corpo snello è un repertorio addirittura di perfezioni. Gente che la conosce da gran tempo mi assicura seriamente che è impossibile stancarsi di ammirarla. Diventa con gli anni sempre più stupefacente, quasi irreale; vien maturandosi in una sua magra e paradossale perfezione.

Ma di tanti pregi non ci si rende conto che per gradi. Sulle prime tutta l'attenzione è reclamata dal volto, dagli occhi, dalla voce. Una voce bassa, ardente, incredibile e monotona, impastata di egoismo, di nostalgia, di credulità e d'interesse: arida come il deserto e bollente come la sabbia. Mentre implacabile parla, si vedono come in un film susseguirsi accampamenti di nomadi, cavalcate furiose e sortilegi di zingare; intanto la sua maschera tesa, dagli zigomi crudeli, fa pensare con disagio all'antico Messico, e gli occhi di carbouchio non ti lasciano requie un istante, sì che vorresti dar l'anima al diavolo.

Uno ha un bell'andare ferrato a l'incontro, col sorriso di chi la sa lunga: la solita donna fatale, bassa letteratura, ecc. ecc. Ma quando Dolores ti si pianta di fronte e t'investe con quegli sguardi e quella voce, con quella sua curiosità monopolizzatrice e insaziabile, è facile restar senza fiato. Svolta pericolosa. Ero sui carboni ardenti.

Del resto, una persona a modo suo intelligente; e (favoloso) anche d'una certa cultura. Il suo buon senso è rimasto quello di una popolana; e della popolana conserva in più certi gesti spontanei, una fanciullesca golosità dell'a vita. S'interessa di mille cose; vuole saper tutto. Non ti lascia fino a che



Dolores del Rio in un ristorante a Hollywood

non ti ha rivoltato come un guanto; poi se ne parte ancheggiante, tra la sovrana e la canzonettista, in cerca d'altro.

## VILLA DI MYRNA LOY

La villa di Myrna Loy è un gran tratto fuori di Los Angeles, in piena campagna. Paesaggio, che mi commuove, di colline aspre con macchia bassa, qualche pino selvatico, e squarci di terra rossa: fra l'isola d'Elba, per intenderci, e la Provenza di Cézanne. Il gran coro delle cicale, la calda solitudine del settembre aiutano l'illusione mediterranea.

Il parco è grande e rustico; vallette capricciose, ruscelli, pezzi di bosco e verdi radure lo allietano; ma piccoli serpenti micidiali lo funestano. Nell'accompagnarmi verso il campo di tennis dove i padroni giocano, correttamente un cameriere mi consiglia di farci attenzione.

Dopo la partita, bagno nella piscina. Che pace. L'ombra di un eucalipto va e viene su me giacente al sole. Con gli occhi socchiusi vedo Myrna, graziosa e candida, preparare bib'te. Il marito è calvo e simpatico, con un poco di pancetta. Ama l'Italia, steso accanto a me se ne informa con intelligenza e finezza. Brava gente: alla mano, ospitali. Mi pare d'averli conosciuti sempre: chi ha detto che mi trovo in California, e nella casa di una diva?

La biblioteca (ci ho buttato un occhio mentre, rientrati, si prende il tè) è un poco convenzionale, da anglosassoni di media cultura; ma tutt'altro che sciocca o frivola. Molte riviste (anche europee) sono ordinate sopra un tavolo. Nell'insieme, aria di solida borghesia ottocento.

Myrna ha un sorriso fine, e piace immediatamente; tuttavia avvicinarla non incuriosisce nè meraviglia, essendo proprio identica a come figura in film. So'lo, forse, un momentino più piccola; un niente più minuta



Myrna Loy nella sua villa

## FRANK MORGAN E SIGNORA

I Morgan formano una delle coppie meglio assortite di Cinelandia: si vede subito che si vogliono bene e che il divorzio non è stato inventato per loro. Nelle occhiate che si scambiano di quando in quando leggi una pudica tenerezza da gente di mezza età, legata da buoni e solidi ricordi comuni. Oggi, per necessità di lavoro, il canuto Morgan ha i capelli tinti d'un rosso carota che dà un aspetto paradossale, quasi pagliaccesco, al suo faccione di galantuomo. Quante volte l'ho veduto in film, tutto azzimato e ripicchiato, fare la sua corte di vecchio ben pasciuto a qualche capricciosa fanciulla di queste! Nella vita non è che un bravo marito, un affettuoso papà, e una persona di mondo.

La signora mi parla dell'Europa con nostalgia e conoscenza; vuol sapere se ho moglie e figlioli; ma il suo discorso torna sempre, in un modo o nell'altro, su Morgan. Morgan ha fatto questo, Morgan ha detto quello: con una devozione, con una simpatia umana che mi incantano non fa che un elogio continuo e discreto del suo Morgan. Dio li benedica tutti e due.

## VILLA DI RODOLFO VALENTINO

Culver City: un vialone silenzioso fiancheggiato da enormi palme, come quelli che si vedono sulle cartoline di Rio de Janeiro. L'America ha così poca gloria, e così recente, che l'ombrello di Edison vi è oggetto da museo e l'abitazione di Rodolfo Valentino vi è ammirata e custodita come monumento nazionale. È in questo edificio « storico » (una chiara villa a due piani, depositata come una scatoletta di cartone sopra un prato verde biliardo) che mangio e dormo, indegno di tanto onore, da due settimane. Nè posso escludere che la camera da letto a me assegnata sia la medesima che vide le effusioni di Rudy e Pola Negri. Qui convissero il bell'italiano e la turbinosa po-



Frank Morgan



La piscina nella villa di Rodolfo Valentino

lacca: come d'ire una Louvenciennes della celluloid. Traverso un vialetto del giardino, e mi tocca pensare che questa ghiaia scricchiolò sotto i piedi di Luigi XV e della sua Dubarry. Faccio il bagno nella piscina maiolicata di chiaro azzurro, e vedo sui loro corpi perfetti scherzar come su giovani delfini i riflessi arguti dell'acqua. Mi trattengo nel cortile d'ingresso (una specie di *patio* messicano col portico di legno torno torno e la fontanina al centro), e i due amanti biancovestiti, scioperatamente distesi dentro amache di spago rosso, addentano ridendo la polpa di frutta favolose. Senso di pigrizia, di vacanze, di alcova, di ginnastica e di borotalco. Fra l'incubo e la voglia di ridere, non sono purtroppo io l'ospite ideale d'un luogo simile.

Quando il sovrano e la favorita si furono divisi, la villa passò a Lubitsch. Malizioso, tenero Lubitsch! Nei miei indovino i pensieri del nuovo proprietario.

## "OUR GANG"

M'affaccio alla finestra del « bungalow » riservato a Constance Bennett. È il momento della refezione. I teatri di posa sono abbandonati, deserti, come morti. Una pace sospesa e ondeggiante, una tranquillità da pallone frenato domina in quest'ora su Hollywood. In quest'ora migliaia e migliaia di cinematografari, riuniti intorno a lunghe tavole, deglutiscono impossibili cibi scambiandosi barzellette di stabilimento. L'attrice sta scrivendo una lettera: nel silenzio sento la penna stridere. La sua enorme macchina candida l'attende qui fuori, scintillando come un monumento di sale. Al posto di guida dorme un autista di efferata bellezza. A un tratto, da una stradetta di fianco sbuca un ben strano corteo.

Avanzano nell'ordine sul piazzale: una fanciulletta bionda, gracile e smorfiosa, con-

dotta per mano da una donna anziana; un grosso cane col monocolo incastrato nell'orbita cisposa; due negretti in pantaloncini lunghi di fustagno; un bambino orrendamente grasso insieme a un ragazzo mangiato dalle lentiggini; poi altri cinque o sei ragazzi; tutti quanti col viso impiasticciato di trucco, tutti con un atroce atteggiamento tra lo sfrontato e il colpevole. Nell'aria nitida, dentro la luce chiara del giorno, il gruppo ha tanto di groyesco e fantomatico che mi si stringe il cuore. Sfilano davanti a me senza parlare, senza ridere, insieme ambiziosi e avviliti. I negretti battono le palpebre come abbagliati, e luccica a rapidissimi intervalli il bianco dei loro occhi tristi.

CORRADO PAVOLINI



Constance Bennett in cucina

# DIFETTI E RIMEDI

## ANCORA SUL PROBLEMA DEL SUONO

L'ingegnere Enzo Cambi, direttore dei servizi tecnici di Cinecittà, interviene nella discussione da noi sollevata nei numeri scorsi

DOPO quanto hanno scritto su queste colonne gli ingg. Usigli e Cavazzuti sul cosiddetto « problema del suono » può sembrare che poco resti a dire, nelle linee generali, sui fattori che influenzano il problema stesso. Effettivamente, come in tutti i problemi tecnici, c'è poco o molto da dire, secondo che ci si voglia limitare a considerazioni molto generali o si voglia, sia pure in forma superficiale, addentrarci un po' più nei vari processi.

C'è soltanto, sempre in linea generale, da sottolineare o da rilevare qualche particolare osservazione, spesso vista e presentata con occhio alquanto parziale da chi scrive o discute sull'argomento.

In primo luogo, il pubblico parla facilmente di « problema » o di « tecnica » del sonoro italiano: e porta, a conforto delle sue osservazioni, il confronto con i film stranieri, doppiati, che circolano in Italia. Chi istituisce il paragone — spesso poco lusinghiero — col cosiddetto « sonoro italiano », non si rende forse conto che anche il sonoro dei film doppiati è almeno altrettanto « italiano » quanto quello dei film realizzati in presa diretta, e che quindi le deprecate differenze devono attribuirsi a cause estranee alla capacità dei tecnici ed alla bontà delle attrezzature. Chiunque, anche non tecnico, può ricostruire facilmente quali siano le differenze essenziali tra la tecnica del doppiaggio e la tecnica della ripresa diretta: è facile rendersi conto che, per una sincronizzazione di materiale fotografico già girato, si può disporre in massima di attori dotati di voci particolarmente adatte (« fonogeniche ») e di null'altro preoccupati che dell'incisione sonora, di ambienti acusticamente corretti, e che infine l'organo captatore dei suoni (il microfono) può essere collocato in base alle sole esigenze della ripresa sonora senza dover sacrificare nulla alle esigenze della scena.

Il problema si sposta così subito dal « problema del sonoro italiano » a quello del « sonoro in ripresa diretta », sia pure « italiano », perchè realizzato da tecnici italiani in stabilimenti italiani e riprodotto in sale sia pure italiane.

Chiunque si accingesse a realizzare un film sonoro in ripresa diretta, si renderebbe subito conto delle gravi difficoltà che comporta la presenza in scena di due organi tecnici che hanno troppo spesso opposte esigenze: l'obbiettivo, con la sua scorta di apparati di illuminazione e di scena, e il microfono con le sue esigenze acustiche tanto di ordine ambientale quanto di ordine strettamente elettrico. Ed osserverebbe subito come la postazione del microfono, benchè reso ormai piccolo e direzionale, secondo le regole più banali dell'acustica, si urti contro le esigenze, reali o, talvolta, esagerate della ripresa fotografica; perchè il piccolo apparecchio, sospeso all'estremità

di una lunga asta con la base fuori di scena, porta con sè inevitabilmente la teoria delle numerose ombre, che i molteplici apparati di illuminazione necessari per la ripresa fotografica, possono proiettare nei punti meno desiderabili della scena.

In questa divergenza di esigenze — tra operatore e tecnico del suono — è raro che il fonico abbia la meglio: essendo il primo normalmente, con più o meno buon diritto, circondato da una aureola di « divismo » o di « arte » di fronte alla quale al fonico, per svolgere il suo lavoro, non resta che adattarsi nel modo migliore possibile, fidando, spesso eccessivamente, nelle possibilità tecniche che le ulteriori manipolazioni del suono gli offrono.

Il compito di valutare e bilanciare opportunamente le esigenze, spesso opposte, dei due organi della ripresa, spetterebbe, per definizione, al regista: mentre troppo spesso si è osservato che alcuni dei nostri registi, forse per una eredità mentale dei tempi del muto, danno più valore alla ripresa fotografica che alla ripresa sonora. Questo modo di vedere, sempre ingiusto come tutte le volte che si vuole assoggettare l'uno all'altro due organismi tecnici destinati ad uno scopo comune, è spesso errato, perchè il pubblico sopporta normalmente meglio una fotografia piatta o grigia, piuttosto che un parlato incomprensibile. Ma, naturalmente, è in generale possibile soddisfare, almeno sufficientemente, entrambe le esigenze della ripresa; soprattutto se si tiene presente che il lavoro di teatro è, particolarmente per la incisione sonora, soltanto uno dei primissimi passi.

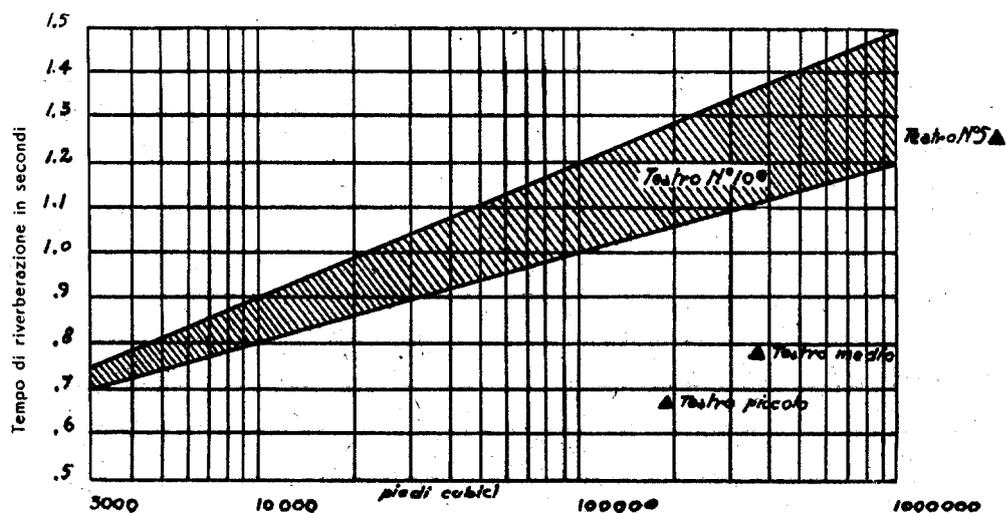
Tutto questo, naturalmente, nell'assunzione che le condizioni acustiche ambientali siano quelle

richieste dalla tecnica generale della ripresa: ma su questo punto intendo dilungarmi più oltre.

Alla ripresa del negativo sonoro segue immediatamente, se si vogliono schematizzare i fenomeni al massimo, il processo fotografico. Questa operazione essenziale che è quella che, per così dire, solidifica quanto è stato ripreso dal microfono (filtrato e dosato dal tecnico del suono) e lo rende riproducibile nella sala da proiezione, costituisce il secondo passo nella riproduzione sonora. Questo stadio, spesso trascurato o appena accennato da chi tratta il problema, ha, sulla qualità finale del suono e sulla comprensibilità del parlato, un'importanza di primo piano. Chiunque si sia occupato in modo diretto dei problemi della ripresa può avere osservato colonne sonore, incise a frequenza costante a mezzo di un oscillatore elettrico, dare nella riproduzione un suono, anzichè costante, modulato in intensità e tono; allo stesso modo le operazioni di sviluppo e stampa possono introdurre spiacevoli distorsioni particolarmente nelle alte frequenze, come nelle sibilanti, ed introdurre nel parlato toni di differenza, mai registrati dal microfono, che si sovrappongono alle parole in forma di un rombo cupo che, aggiunto alle condizioni acustiche di ambiente e di apparecchiatura nella sala di ripresa, può rendere il parlato completamente incomprensibile.

Al processo fotografico — normalmente, in pratica, compenetrato con quello di ripresa nelle varie operazioni di reregistrazione e dosaggio — succede infine la terza fase, la più importante e la più incerta: la riproduzione. Quest'ultima fase è affidata ad apparecchiature le più svariate, nelle più varie condizioni di manutenzione, in sale di caratteristiche diversissime, in maggioranza contrarie alle più elementari regole dell'acustica ambientale: ed è qui che la colonna sonora, già provata da tante difficoltà tecniche di registrazione, è assoggettata alla prova del pubblico, e spesso condannata al naufragio appena il tipo del sonoro sia un po' più movimentato del parlato singolo.

Chi scrive ha avuto occasione, in uno stabilimento che è forse il meglio attrezzato in Europa, di assistere e cooperare alla mutilazione ed al peggioramento artificiale di ottime colonne sonore per renderle comprensibili nelle sale di riproduzione; ed è divenuta aspirazione dei nostri tecnici, che dispongono di uno dei più perfetti, completi ed



Variatione del tempo di riverberazione in funzione del volume, alla frequenza di 1000 cicli/sec. (Dall'articolo di M. Rettinger 'Scoring-Stage Design' in 'Journal of the Society of Motion Picture Engineers', maggio 1938)

aggiornati sistemi di incisione sonora, semplicemente che il parlato sia « comprensibile », rinunciando ad aspirazioni artistiche di qualità, rotondità e naturalezza del suono.

Ed è da osservare che una spesa abbastanza modesta potrebbe essere spesso sufficiente a fare di una sala *negativa* una sala *discreta*, adatta alla riproduzione del complesso parlato di ripresa diretta, e non solo dei doppiati e dei documentari, dalla perfetta comprensibilità dei quali, l'esecente la sala è troppo spesso portato ad incolpare facilmente dell'insuccesso la qualità delle colonne sonore dei nostri film.

Ed ora qualche parola sulla prima fase della lavorazione delle colonne sonore: quella che potrebbe sembrare la più importante nella responsabilità della ripresa ma che, purtroppo, è in secondo piano di fronte all'ultima, alla quale è inevitabilmente subordinata. Alludo alla lavorazione in teatro e alle condizioni acustiche ambientali di questo.

Chi scrive ha avuto occasione di progettare, nel corso degli ultimi tre anni, i rivestimenti acustici di tutte le sale di ripresa, sincronizzazione, mixaggio e proiezione del nostro maggiore stabilimento di Cinecittà. Mi riferirò soltanto alle prime: normalmente, per quanto non completamen-

ti (piedi cubici), per la frequenza-base di 1000 Hz. Benchè i teatri di Cinecittà siano stati progettati e costruiti in data precedente a quella del citato articolo, è interessante riportare sul diagramma i punti rappresentativi delle condizioni acustiche dei teatri stessi. Le caratteristiche tecniche dei nostri teatri sono le seguenti (per la frequenza di 1000 Hz.):

Teatri piccoli (N. 1, 4, 6, 9): volume mc. 5500 = p. c. 194.212 unità di assorbimento 99,3 mq., assorbimento medio 0.453, coda sonora 0''676.

Teatri medi (N. 2, 3, 7, 8): volume mc. 10167 = p. c. 359.009 unità di assorbimento, 1544 mq., assorbimento medio 0.471, coda sonora 0''785.

Teatro grande (N. 5) volume mc. 51848 = p. c. 1.936.748 unità di assorbimento 4969 mq., assorbimento medio 0.527, coda sonora 1''26.

I punti rappresentativi sono quelli riportati nel diagramma. È facile rilevare che i nostri teatri minori sono eccezionalmente assorbenti a vuoto: condizione ottima, se si tiene presente che i tempi di riverberazione vengono necessariamente aumentati dalle scene che, nella tecnica dei nostri stabilimenti, sono costruite in materiali mediamente riflettenti, e che le condizioni di riverbera-

realizzare una ulteriore riduzione della coda sonora. D'altra parte, la cosa non è neanche pregiudizievole, perchè per la sua stessa natura il teatro è destinato alla ripresa di scene di ambienti imponenti, di carattere monumentale, che per le loro stesse dimensioni di poco modificano la coda sonora propria del teatro che risulta perfettamente adatta alla loro natura.

Non era quindi completamente informato l'ingegnere Cavazzuti, quando scriveva su queste colonne: « Io ritengo 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 ».

Non è quindi per banale spirito polemico che ho voluto portare la testimonianza inconfutabile delle cifre in una questione tecnica riguardante uno Stabilimento, per cui, colui che lo volle e lo seppe creare non sacrificò certo alla questione economica nulla di ciò che, in fatto di ricerca, progetto ed esecuzione, potesse apportare un contributo alla perfezione tecnica degli impianti. Anche una nostra sala, impropriamente chiamata teatro N. 10, risultante dall'adattamento acustico di un vasto edificio in eternit e legname, e destinata a riserva o a riprese speciali, cade, in base ai dati acustici seguenti: Volume mc. 10110 = p. c. 356996; unità di assorbimento 1113, coda sonora 1''19, nelle tolleranze consigliate dai tecnici americani.

I dati riportati sono quelli di progetto: per il calcolo dei tempi di riverberazione, allo scopo di disporre di dati omogenei sui coefficienti di assorbimento, chi scrive ha proceduto, nel corso di un anno circa, ad una serie di circa 40 misure di riverberazione riguardanti tutti i materiali che potessero intervenire nella costruzione, dal pavimento in legno ai materiali di massimo assorbimento ed alle loro combinazioni. Questa serie di misure è stata preceduta da un'altra serie di circa 60 rilievi di isolamento acustico, destinata a garantire i teatri in tutte le loro strutture dalle infiltrazioni dei rumori esterni. È sorto così quel complesso di razionali impianti che costituisce il nostro maggiore stabilimento di cinematografia e che meriterebbe, per essere messo completamente in valore, che gli altri fattori della riproduzione, a cui abbiamo accennato, venissero portati ad un più soddisfacente livello tecnico.

ENZO CAMBI

Direttore dei servizi tecnici di Cinecittà

**ALBERTO PACI, operatore di cabina, ci scrive:**

**“La maggior parte dei proiezionisti provengono dal ‘muto’ (ove bastava avere elementari cognizioni di elettricità ed ottica) o sono diventati tali dopo avere sostenuto un esame presso le Questure del Regno per il rilascio della prescritta patente. Esame del tutto insufficiente in quanto tralascia qualsiasi particolarità tecnica e si limita (come d'altronde è avvenuto nei confronti del sottoscritto) ad interrogazioni sugli accorgimenti per evitare l'incendio della pellicola e panico negli spettatori”**

te a ragione, considerate le più importanti nella riuscita della colonna.

Le necessità acustiche di un teatro di presa, come quelle di una sala da proiezione, sono di tipo molto particolare: ammesso che la bontà di una audizione sia in dipendenza della « coda sonora » dell'ambiente, si deve tener presente che nel caso di cinematografia sonora, alla riverberazione della sala di proiezione si aggiunge quella del teatro di posa che la pellicola porta registrata in sé.

Fortunatamente, però, le code sonore non si sommano direttamente: un ragionamento, elementare nel suo concetto, benchè nello svolgimento involga delicati sviluppi di calcolo infinitesimale, mostra la complessa dipendenza della coda sonora risultante, dalle due code sonore del teatro di posa e della sala da proiezione.

È quindi il primo compito del progettista quello della scelta del tempo di riverberazione ottimo richiesto per i teatri di posa. Attualmente i tecnici americani, che si trovano indubbiamente all'avanguardia in tutto quello che concerne la tecnica del sonoro, sono divenuti ad una definizione della coda sonora ottima per un teatro di posa. Dall'articolo di M. Rettinger: « Scoring - Stage Design » in *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* (maggio 1938) stralcio il diagramma riprodotto che dà la coda sonora desiderabile in funzione del volume del teatro (in

zione nelle nostre normali sale di riproduzione al pubblico, sono nettamente peggiori della media delle sale americane. È da osservare altresì che questi teatri vengono adibiti normalmente alla sola ripresa del parlato per cui è desiderabile un assorbimento assai forte, disponendo lo Stabilimento di tutte le sale necessarie per le riprese speciali (musica, sincronizzazione, ecc.).

Del resto la pratica ha dimostrato la rispondenza di questi teatri alle esigenze della ripresa.

Il teatro maggiore (il n. 5) cade al limite inferiore della banda di tolleranza del diagramma: date le eccezionali dimensioni della sala che è totalmente rivestita in Vetroflex, e, per l'altezza di 6 metri, in doppio strato con intercapedine d'aria, è stato naturalmente impossibile

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

**TENDE COLONIALI**  
**MATERIALE PER ATTENDAMENTO**

# COMPORRE NON RIPRODURRE



I fratelli Ritz nel film a colori 'Follie di Hollywood' (Enic).

TRA I PRIMI esempi di cinema colorato figurano i cartoni animati in Technicolor di Disney. Una analisi anche superficiale, mostra come ogni opera di Disney sia una composizione anche per quanto riguarda il colore, dopo di esserlo come racconto cinematografico. Come infatti non c'è una inquadratura o un movimento che non sia elemento della composizione visiva, come non c'è nota strumentale o vocale che non sia elemento della composizione musicale, così non c'è pennellata di colore che non sia elemento di una composizione pittorica. Infine, ciascun elemento di ognuno dei tre campi creativi non è fine a se stesso, ma in funzione della triplice creazione. Per questo, Disney è riuscito a darci quegli ottimi film che si chiamano I TRE PORCELLINI, IL LAGO INCANTATO, assieme a molti altri, e infine BIANCANEVE E I SETTE NANI. Non voglio dire con questo che film a colori non possano essere altro che i disegni animati di Disney, ma penso che la sua arte ci abbia un po' viziati se di fronte a certi cartoni colorati di altri autori, come quelli ad esempio offertici dalla Metro, i nostri sensi ricorrono con nostalgia alle opere di Disney.

Nel campo del film colorato solo un altro uomo di cinema è riuscito a darci opere davvero soddisfacenti, ed è Fischinger con i suoi film astratti di interpretazione musicale. Egli infatti ha saputo offrirci, assieme ad una impeccabile esecuzione di qualche brano musicale, magari classico, una visione che contribuiva col suo valore estetico e pittorico a renderci tutto il sapore del pezzo.

In quanto ai film normali, sarà facile ri-

cordare come all'apparire del film che ha dato una grande spinta al cinema a colori, e precisamente BECKY SHARP, si è urlato di entusiasmo per la famosa fuga dei mantelli rossi. Analizzando questa sequenza, risulterà chiaro che si tratta appunto di triplice creazione. Essa infatti è una visione fusa con una composizione sonora e pittorica: un pezzo quindi intrinsecamente del tutto analogo alle creazioni di Disney.

Dello stesso film ricordo con un certo compiacimento una inquadratura della quale apprezzo soprattutto il senso pittorico aderente a quello psicologico. È un'inquadratura presa dall'alto: Becky Sharp, nella sua stanza, dopo un violento alterco col marito, s'affloscia sul pavimento, o meglio su un tappeto disegnato con toni freddi di verde e col giallo. Il suo corpo vi spicca, avvolto da una candida veste di trine trasparenti, che svelano la rosea tinta della carne agitata dai singhiozzi. Il candore della veste, stagiato nel freddo dei tristi verdi e dei pallidi gialli, giovava a rendere la desolazione del personaggio. Ma il valore estetico di tale quadro non era che quello della composizione pittorica fine a se stessa, e non quindi in funzione di un ritmo coloristico.

Non riterrei di dover concedere diritto di esistenza artistica al cinema a colori, quando altro non fosse che scrupolosa riproduzione colorata — priva quindi di valore creativo — del mondo reale. Perché, se appare abbastanza facile adottare nelle opere di Disney il principio di una pittura cinematografica creata in funzione del racconto per immagini, trattandosi di favole dove tutto è fantasia e non realismo, non

si può tuttavia escludere un adattamento dello stesso principio anche per i film spettacolari, pur se in questo caso tale principio costituisca un problema più arduo.

I film a colori presentati ultimamente sono *MODELLA DI LUSSO* e *FOLLIE DI HOLLYWOOD*. Il primo, più assai del secondo, mostra una certa tendenza ad essere creazione pittorica, mentre non è affatto buona creazione cinematografica. I pochi esterni sono scelti in base al loro complessivo tono grigio-azzurro, o grigio-roseo, oppure in base alla loro composizione di contrasto e movimento — come le strade notturne saettate dall'intermittente accendersi delle luci a forti tinte delle insegne pubblicitarie — in modo da risultare aderenti ad un certo ritmo coloristico. Gli interni, pure, hanno una certa impronta di creazione coloristica, soprattutto nei rapporti tra gli ambienti e gli abbigliamenti dei personaggi che vi agiscono, raggiungendo così piacevoli effetti: come quello di un abito color malva indossato da Joan Bennett in un salotto di toni grigi. Ma non si potrebbe affermare che il film sia tutto sostenuto da un ritmo coloristico. Il pezzo che raggiunge in sé il livello di pittura cinematografica è soltanto quello della danza delle negre, dove assieme ad un ritmo frenetico di movimento conseguente a quello della musica, esiste una composizione pittorica fatta di carne bruna e dell'alternarsi di toni rossi, azzurri e viola.

Nel suo complesso, il film, ben lungi dall'essere un'opera d'arte, anche in quanto troppo vi difetta la creazione narrativa, rimane un'ottima ripresa a colori, segnata qua e là da qualche pezzo di pittura cinematografica.

Così nel film *FOLLIE DI HOLLYWOOD*, la sola sequenza che contenga un certo valore di pittura cinematografica è quella dove un balletto in gonnella di tulle bianco, su di una piattaforma semicircolare di pietra bianca cinta da colonne pure bianche, oltre le quali sta soltanto la distesa tersa di un cielo azzurro quasi notturno, viene d'improvviso investito dal vento che spinge le ragazze a riparare dietro le colonne, alle quali restano aggrappate, mentre la brezza agita i loro veli a guisa di grandi ali candide contro l'azzurro del cielo.

Si tratta di una sequenza dove il racconto è prettamente cinematografico e dove il colore è elemento del tutto controllato. Il resto del film non è in fondo che semplice e povera riproduzione, priva di ogni valore creativo dal punto di vista pittorico.

Concludendo, è necessario che ogni racconto per lo schermo, oltre che essere visto cinematograficamente, sia visto nello stesso tempo anche pittoricamente. Come esiste un ritmo narrativo dato dal montaggio delle immagini, dovrà esistere con esso un ritmo pittorico dato da una specie di montaggio del colore.

GIULIO FRACARRO



Alessandro Korda mostra al Primo Ministro Chamberlain la pellicola del 'Principe Azim' (Manderfilm)

## PROTESTE INDIANE

IL FILM inglese THE DRUM (IL PRINCIPE AZIM) che è stato proiettato a Venezia questa estate, sarà presentato fra breve a tutto il pubblico italiano. Il film sarà giudicato, a seconda dei gusti, dal punto di vista artistico, ma nessuno penserà che esso abbia suscitato in India una violentissima reazione, sfruttata al massimo dagli estremisti del nazionalismo a scopi politici. Non è la prima volta che film di ambiente indiano, o pseudo tale, suscitano proteste di pubblico e campagne di stampa. In generale, l'India e gli indiani non escono mai troppo bene dalle mani dei registi occidentali. Si cerca nel paese del Gange l'elemento drammatico e folkloristico, come del resto avviene per tutti i film di ispirazione orientale e specialmente asiatica. Nel caso dell'India il materiale è particolarmente abbondante: i templi misteriosi con le loro deità terrifiche ed i loro riti suggestivi, i guru ed i fakiri, la jungla, i maharaja con i loro palazzi da

Mille e una Notte, i complotti, le rivolte, le guerriglie, ecc., sono tutti elementi sui quali la fantasia dei soggettisti e dei registi si è sbizzarrita, spesso — diciamo pure — con troppa libertà. Ma questo non si verifica soltanto con l'India; lo stesso può dirsi con la Cina, con i paesi arabi, con il mondo slavo.

\*\*\*

La proiezione del film THE DRUM ha dunque causato nelle principali città dell'India, dove il pubblico era già prevenuto, le più violente proteste. I nazionalisti hanno ordinato il picketing di molti cinematografi dove si proiettava la pellicola. In alcuni casi i picketers vennero dispersi in modo piuttosto brusco dalla polizia, che a sua volta era costretta a « picchettare » i locali incriminati, affinché i nazionalisti non riprendessero la loro azione inibitoria. A Bombay furono arrestate una ottantina di persone fra i dimostranti. A Madras il film fu senz'altro proi-

bito dalle autorità locali. La stampa nazionalista, ivi inclusa quella tecnica cinematografica, coprì di vituperi Alexander Korda, la casa inglese per la quale egli ha lavorato, il piccolo Sabu definito « principale strumento della propaganda anti-indiana », il Governo del Congresso indeciso nell'azione da intraprendere contro il film, i distributori di esso ed i padroni delle sale nelle quali veniva proiettato, ecc. ecc.

Le accuse della stampa nazionalista indiana non sono soltanto generali; ve ne sono di circostanziate: ne citeremo alcune, senza narrare la trama del film ormai nota a tutti. THE DRUM è giudicato nel complesso anti-indiano, perchè mostra un episodio di tradimento e ribellione — avvenuto in uno staterello dell'India nord-occidentale — dal quale certo non si resta molto bene impressionati sulla gentilezza dei costumi e gli umori di quelle popolazioni. Ammettendo che la cosa non abbia potuto far piacere in India, si vorrà pure riconoscere che la storia del paese è piuttosto ricca di episodi di rivolte e relative repressioni (non intendiamo



Ribelli indiani nel film 'I Lancieri del Bengala' (Paramount)

giudicare i fatti o discuterli, ma soltanto constatarli) e specialmente nella zona della frontiera occidentale si sono avute fino a pochi mesi fa notizie di ribellioni e di conseguenti spedizioni inglesi, che tutti i giornali hanno pubblicato. Piuttosto speciosa ci è sembrata l'obiezione che la pelle di Sabu, nativo delle provincie meridionali, sia troppo nera per un principe d'uno stato di frontiera, tanto più nel caso dei Pathan che sono una razza di notevole bellezza fisica con pelle non molto scura. Nessuno ha mai preteso che la fedeltà e verosimiglianza nei film di ambiente esotico o storico sia assolutamente perfetta (specialmente nel secondo genere sarebbe letteralmente impossibile lavorare); vi sono esigenze e difficoltà di adattamento alle reali possibilità, nonché alle mentalità del pubblico al quale il film è destinato, che non si possono modificare o superare. Così per alcune frasi di omaggio pronunciate dal capo dei Pathan, Ghul, all'unica donna del film, la moglie del capitano inglese Carruther. Si vuole che nessun musulmano possa dire ad una donna bianca: « Bacio i vostri piedi... sono il vostro schiavo... ». E sarà vero; ma questa frase aveva un suo significato ed un suo spirito, nel momento in cui era pronunciata, e non ci sembra molto grave la mancanza di fedeltà dimostrata dal regista in questa occasione. Grande scalpore ha suscitato la risposta del giovanissimo principe al capitano Carruther, che gli chiede di dire sempre la verità: « Sempre... è un po' difficile... ». Noi abbiamo giudicata questa risposta come una uscita infantile, e così altri come noi. Gli indiani vi hanno visto una accusa di men-

dacio cronico, come caratteristica della loro razza.

Molte e molte sono state le critiche di dettaglio fatte in India a *THE DRUM*, definito « monumentale opera d'imperialismo », ma sarebbe troppo lungo ed inutile citarne ancora; sono tutte più o meno dello stesso calibro delle precedenti, non sempre completamente ingiustificate, ma che dimostrano un deliberato proposito di demolire il film



Il piccolo indiano Sabu nel film 'Il Principe Azim'

nei suoi elementi formativi, anche nei minimi dettagli — oltre che nel suo insieme — ed un metodo di critica che portato all'estremo e generalizzato non farebbe passar per buono assolutamente nulla. Basti dire che anche il colore non va immune dall'accusa di esser stato usato per misteriosi scopi diffamatori, in rapporto alla pelle dei protagonisti, e così via!

Ma lasciamo questi dettagli e veniamo al vivo della questione. E poi questo PRINCIPE AZIM tanto diffamatorio per gli indiani e tanto propagandistico per gli inglesi? Francamente non ci pare; I LANCIERI DEL BENGALA ci sembra molto più « grave » da questo punto di vista. La figura del maggior protagonista britannico, il capitano Carruther, è ben inferiore, sotto ogni aspetto, a quella del protagonista del film tratto dal famoso racconto di Yeats Brown. Tutte le figure degli inglesi del film non sono davvero di eccessivo rilievo. Nè ci sembra che quelle poche centinaia di « pathani », che al comando di Ghul, tentano di cacciare i britannici dalle loro impervie montagne, con metodi piuttosto feroci, possano gettare il disonore su tutta l'India da Peshawar a Madras, da Bombay a Calcutta. In ogni caso ci sembra che la loro azione sia completamente annullata dal modo di agire del giovane principe Azim. Sabu è il vero, unico protagonista del film; la sua figura, il suo carattere, il suo comportamento dominano costantemente e volgono all'attivo una partita che, all'osservatore superficiale o prevenuto, potrebbe sembrare passiva.

La tendenza degli inglesi a fare film di propaganda non è così sviluppata come lo è stata in certi momenti in America; pur tuttavia c'è, e del resto rientra nella normalità dell'attività cinematografica di una nazione. Certo è poco simpatico quando questa propaganda è fatta a spese di un altro popolo. Ma nel caso nostro ci sembra che la reazione degli indiani sia stata eccessiva, cioè sia stata una mossa essenzialmente politica, allo scopo di sfruttare una occasione propizia per fare della propaganda nazionalista. D'altra parte gli indiani, che posseggono una industria cinematografica in via di sviluppo, hanno in mano il mezzo migliore per rispondere a *THE DRUM*: fare un film che sia all'altezza di quello di Korda e che — senza spirito di ritorsione — mostri gli aspetti positivi nobili, umani, di cui è ricca la vita e l'anima indiana e che l'occidente conosce ancora così poco. Il cinematografo è forse il più grande strumento di propaganda dei tempi moderni, e la propaganda bene intesa è senza dubbio il mezzo migliore per facilitare la mutua comprensione fra le genti.

ENRICO CAPRILE

# CARTE D'IDENTITÀ: 2 - MARIO BONNARD



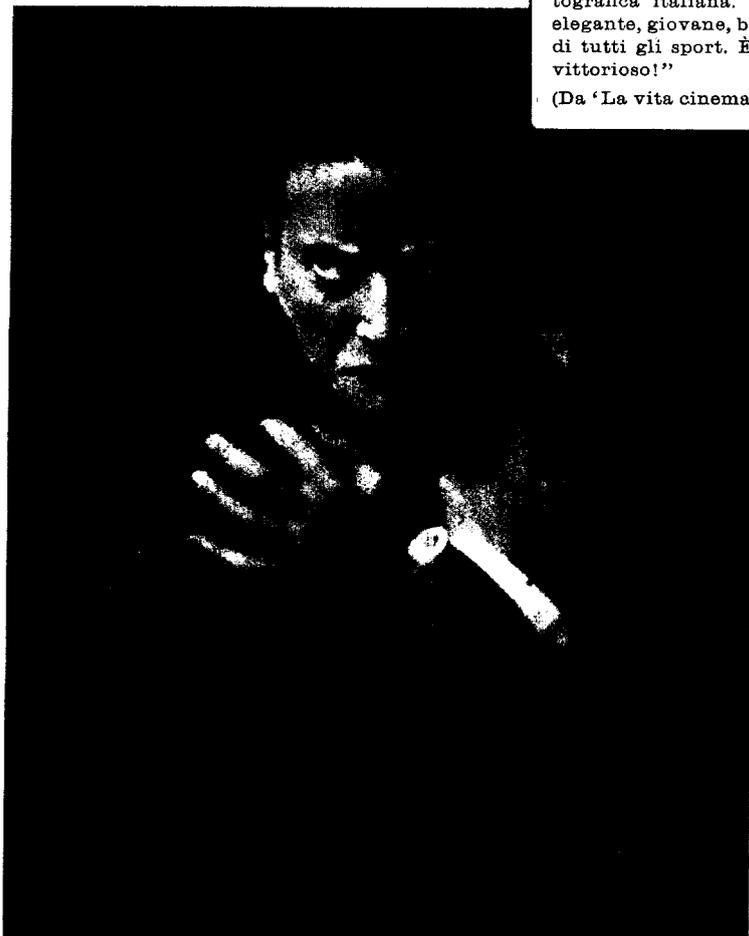
L'attore Mario Bonnard nel 1914



Il regista Mario Bonnard nel 1938

“A Mario Bonnard, giovanissimo, è riservato un grande avvenire nell'arte nostra: egli stesso deve saperlo: non lo dice perchè troppo modesto, ma noi non esageriamo certo, profetizzando che diverrà il re dell'arte cinematografica italiana. Colto, intelligentissimo, elegante, giovane, bello, appassionato cultore di tutti gli sport. È destinato ad essere un vittorioso!”

(Da 'La vita cinematografica', 15 marzo 1913)



Mario Bonnard in un film del 1914



Scena di un film diretto da Mario Bonnard nel 1938

# VECCHI FILM IN MUSEO

## 4 - ROTAIE

Prod.: Sacia, italiana - Regista: Mario Camerini - Soggetto: Corrado d'Errico - Operatore: Ubaldo Arata - Interpreti: Maurizio d'Ancora, Käthe von Nagy, Daniele Crespi - Anno 1929

ROTAIE può essere considerato come l'ultimo film muto e il primo film sonoro italiano. Senonchè il sonoro, le poche battute di dialogo, furono applicati posteriormente, a film terminato. Ed era un film concepito come opera di narrazione per immagini. Alle origini del cinema italiano e nel periodo suo migliore, era un senso della mimica, della rappresentazione coreografica, quasi direi della pantomima. Anche gli stessi film intorno al 1913 che fu l'anno più ricco di film prodotti in Italia, presentavano una struttura di carattere più teatrale che narrativa, essendo la narrazione espressa nelle didascalie che, spesso abbondanti, apparivano prima di ogni quadro. Vi potevan essere anche dei primi piani, fatti più che altro per servire le richieste della diva e non tanto per servire l'ortodossia del cinema inteso come narrazione per immagini.

Con l'andare degli anni lo stile del film italiano non subì alcuna evoluzione verso un'arte di montaggio, ma piuttosto arricchì quei principi poco cinematografici cui la produzione di quei tempi era improntata. Del resto, dal punto di vista spettacolare, ove si considerino soprattutto le opere mastodontiche tipo CABIRIA, il cinema italiano aveva un primato, cui si contrapponeva lo stile, per esempio, del Kammerspiel tedesco, venuto più tardi quando il cinema italiano era in decadenza. Fu proprio il Kammerspiel a indicare con la sua modestia, con i suoi pochi personaggi, i suoi piccoli ambienti, un tipo di film cui si riallaccia in certo senso anche lo stesso ROTAIE, al quale aderirono in parte altri. I tentativi italiani degli anni precedenti al 1929 si chiamavano MACISTE ALL'INFERNO



IL VETTURALE DEL MONCENISIO, GIUDITTA E OLOFERNE, GARIBALDI, IL CARNEVALE DI VENEZIA; film che esulavano dal genere per così dire intimista cui appartenne ROTAIE. Genina, che di questo genere seguì talvolta i principi, ma più tardi, aveva da poco

realizzato CIRANO DE BERGERAC. Camerini, prima di ROTAIE, aveva diretto un film della serie di Maciste, forse meno convincente degli altri, LA CASA DEI PULCINI e KIFF TEBBI. Già nella CASA DEI PULCINI si prelude a quel tono che di Camerini sarà caratteristico, fino agli ultimi film, escluso forse IL GRANDE APPELLO.

In ROTAIE egli non mostrò di ricercare alcun effetto basato sulla magniloquenza della messa in scena, sull'enfasi della recitazione. Tutto è mirabilmente modesto. È una delle storie più semplici che sieno apparse sullo schermo. Un film silenzioso, come s'è detto, privo di didascalie, ma ricco invece di dettagli, di oggetti posti in primo piano per risolvere una situazione. Le cose hanno molta importanza in questo film. Delle cose, più tardi, Camerini s'è un po' dimenticato, insistendo piuttosto sugli attori che egli guida di solito con molta accortezza. Lo stesso metodo di guidare gli attori aveva adottato per guidare Maurizio d'Ancora allora debuttante, Käthe von Nagy alle prime prove di un certo impegno e sufficientemente conosciuta, Da-





niele Crespi scenografo di professione e disegnatore oltre che attore. Camerini si è preoccupato di creare un equilibrio tra gli attori e, di conseguenza, tra i personaggi. Pochissime altre volte Maurizio d'Ancora fu tanto efficace, e con mezzi in fondo semplicissimi. Era seguito, per la recitazione, il procedimento opposto a quello cui s'era rivolto nel periodo migliore il nostro cinema. In *ROTAIE* l'attore serve l'inquadratura, vi è subordinato. Nel vecchio cinema l'inquadratura serve l'attore che campeggia a figura intera, in un fastoso ambiente, gesticolando, o anche talvolta in ambiente povero, riuscendo dopo grandi sforzi a prendere il clima ambientale.

In *ROTAIE* molto vale quello che non è detto: lo sguardo, l'incertezza di un personaggio, il movimento lento. Non si può dire che si tratti di un film rapido. Assai spesso il regista s'è indugiato nella descrizione di uno stato d'animo espresso magari di riflesso: coltivato, vorrei dire, in una serie di atteggiamenti degli attori che non hanno intenzione di scoprirsi, ma di sottostare alle esigenze di un regista che vuole con molta cautela narrare un semplice fatto.

I due giovani, lui e lei, poveri, sconfortati, che non sperano più niente dalla vita, rappresentano un motivo allettante per un regista che voglia esprimere, per via di immagini, la loro intimità, voglia seguirne le

vicissitudini e magari concludere felicemente una triste parentesi della loro vita in comune. Vi furono altri film che si valsero di questo tema, da *VIVA LA VITA* a *JEUNESSE*. Fino allora il cinema italiano aveva preferito altri temi, forse perché il tema della solitudine di due giovani non era ritenuto commerciale. Se nel 1929 il cinema italiano non fosse stato in piena decadenza, probabilmente *ROTAIE* non sarebbe mai nato. C'era la necessità di dimostrare che del buon cinema poteva nascere anche da noi; che nuove tendenze oltre a quelle del periodo glorioso potevano essere seguite. Mentre da un lato un vecchio regista faceva *LA SPERDUTA DI ALLAH*, dall'altro Camerini realizzava *ROTAIE*, Blasetti realizzava *SOLE*. Questi per un verso indicava una strada, Camerini ne indicava un'altra, più tardi ambedue svolte dagli stessi registi che avevano dato il via al nuovo cinema italiano ed avevano preceduto una delle varie « rinascite » della nostra cinematografia.

I due giovani di Camerini vanno insieme di notte, per le strade umide della città, raggiungono un albergo, una squalida camera dove la ragazza si distende sul letto mentre il giovane prepara una polverina e la mette in un bicchiere. Forse essi hanno intenzione di abbandonare la vita. La preparazione di questa fine della squalida vita è narrata con una eccessiva meticolosa.

sità. Il bicchiere è pronto, grande, occupa tutto il quadro: un enorme primo piano. Ma la finestra è semiaperta: una ventata, un treno passa: il bicchiere cade per terra, il liquido si versa. I due giovani non avevano visto che oltre la finestra c'era il cielo e sotto passava una linea ferroviaria: tante rotaie, un treno che sulle rotaie si allontana. La fortuna li aiuta: alla stazione trovano un portafoglio per terra, smarrito da un signore salito in fretta in un treno che si allontana. Anch'essi partono, ma il denaro non li renderà felici. Col denaro trovato per caso si può giocare, si può perdere. Di nuovo la loro vita è sconvolta. Ma ecco, ancora la luce. Un altro treno li riporta alla vita; essi erano partiti in una carrozza di lusso, ritornano in una carrozza di terza classe: qui le madri allattano i bambini, una ragazzetta offre una mela alla giovane donna. E il giovane troverà nel lavoro la ragione di vivere.

Pochi film italiani furono altrettanto sobri e semplici. Il regista non mostrò incertezze, ma pure dimostrò molta cautela. Sempre attento, sorvegliato, pronto a sviare dalle ingenuità, ma lasciando tuttavia un che di ingenuo, di candido, di poco appariscente; doti necessarie ad un cinema che voleva rinascere.

FRANCESCO PASINETTI

# LA PRODUZIONE VIENNESE



Paula Wessely



Henny Porten



Attila Hörbiger

LA PRODUZIONE viennese si sta riorganizzando e, mutandosi largamente, dovrà poggiare su basi affatto nuove.

Nella produzione di quest'anno spicca frattanto il nuovo film di Paula Wessely, *SPERCHIO DELLA VITA*, il cui soggetto è conforme allo spirito dei tempi ed è scientificamente polemico. Nello *SPERCHIO DELLA VITA* vien dibattuto il problema del metodo di guarigione naturale che comunemente si ha l'abitudine di considerare mero ciarlatanismo. Dal tema centrale si sviluppa un conflitto interessante tra la concezione odierna e quella sorpassata di tale problema attraverso la scienza chiamata esatta, tra la medicina accademica e il cosiddetto metodo di guarigione naturale, vulgo ciarlatanismo, per il quale sembra giusto spezzare una lancia.

Una giovane dottoressa (Paula Wessely), innamorata di un medico il quale concepisce nel modo più rigoroso possibile la sua professione (Attila Hörbiger), è trasportata in un conflitto tra la concezione dommatica del suo amante e le idee di suo padre (Peter Petersen), il quale viene chiamato ciarlatano perchè cura gli ammalati senza fruire di un grado accademico, ma basandosi sulle sue innate virtù mediche e nozioni naturali.

La grande arte della Wessely dà forma a questa battaglia spirituale con mezzi molto persuasivi. Attila Hörbiger e Peter Petersen (famoso dopo *MASCHERATA*), Raoul Aslan (del *Burgtheater*), e la giovane, graziosissima Jan Tilden, accompagnano la magistrale recitazione della Wessely in

modo perfetto. La *prima* di questo film a tesi, avvenuta nell'Apolltheater, ha ottenuto concordi applausi, anche a scena aperta.

Alla recente produzione viennese appartiene anche il film *Terra: TREDICI SEDIE*, interpretato dal divertente Heinz Rühmann. Il film è stato presentato giorni fa con grande successo.

In questa commedia, il giovane Felix, un povero diavolo di barbiere, eredita dalla vecchia zia Barbara tredici sedie, che egli, avido come sempre di denaro, svende immediatamente a un rigattiere. E proprio in una di queste tredici sedie la capricciosa zia ha nascosto per il suo felice-infelice erede una somma di 100.000 marchi. Saputo questo, comincia naturalmente la caccia di Felix alle tredici sedie, una delle quali contiene i 100.000 marchi della defunta zia, caccia alla quale partecipa anche il rigattiere (Hans Moser). Il soggetto di questo divertente film ricorda, prima del *MILIONE di Clair*, una vecchia farsa viennese (se non mi sbaglio, intitolata: «*Gli zorbionotti di Vienna*»), nella quale un cappellaio nasconde il biglietto vincitore del primo premio alla lotteria, in un cappello del suo magazzino, e che il suo sventato commesso dà a un compratore qualunque. Anche qui la caccia al cappello prezioso è l'episodio più allegro del lavoro in cui il regista E. W. Emo ha lavorato con fortuna e abilità.

Altri due film riusciti sono: un film viennese della Styria-Tobis, *IL BURATTINO*, e una commedia ancora di Emo, prodotta da questi in proprio e in unione col Siegel-Monopol, *L'OTTIMISTA*.

*IL BURATTINO* racconta la storia d'amore di due giovani, (Hilde Krahl e Fritz van Dongen) che cercano di realizzare la loro vita nel gran mondo, e finiscono col riconoscere che la vera felicità può trovarsi soltanto nel vero amore e nella schietta amicizia.

Il burattino, che viene regalato dall'amato alla dolce ragazza viennese (Hilde Krahl), e che dà il titolo al film, è inteso quale simbolo: come il burattino, si dimenano uomo e donna sotto il filo mosso capricciosamente dal destino. La regia di questo pensoso film è di Heinz Helbig.

*L'OTTIMISTA* è tratto da una commedia americana, «*The Easy Mark*» di Jack Larrick. Qui Victor de Kowa, il giovane Specht, un sognatore idealista, è in tutti i problemi della vita un ottimista. Egli acquista dall'ultimo possesso della sua famiglia una presunta sorgente d'olio che però, secondo il resoconto di un suo amico ingegnere (Theo Lingen) non produce nemmeno una goccia d'olio. Per le insistenze dello sfortunato speculatore l'ingegnere si mette a fare nuovi sondaggi. Un getto improvviso d'acqua salata ridesta nella popolazione la credenza in una sorgente d'olio. Questa notizia cade nella città come una bomba. L'ottimista trionfa. Mamma Specht (la non dimenticata Henny Porten, divenuta per ragioni di età una caratterista) e la gentile sorellina del fortunato proprietario (Else Elster) comprano a credito, nella loro febbre miliardaria, tutto quello che si può avere. Ma l'ingegnere deve fare al suo amico la comunicazione che in quel luogo non c'è ombra di olio, ma soltanto acqua, acqua salata. Ora solo una speranza rimane ai due imbroglioni: quella di trovare astutamente il modo di vendere il terreno.

Specht è così fortunato che, attraverso peripezie spassosissime, vende per 190.000 dollari il suo terreno; e tutto finisce bene per l'ottimista furbo. Questa commedia non manca di significato: per una serie di cause concomitanti, l'ottimista in fondo non risulta essere un imbroglione.

Mentre Gallone porta a termine gli interni de *L'AVVENTURA CONTINUA*, i cui esterni sono stati girati in Italia, la Styria-Tobis ha cominciato recentemente il film *I SETTE VESTITI DI KATHRIN*. Il soggetto del film descrive, in modo molto originale, il destino di una ragazza attraverso sette vestiti. Hilde Krahl è l'interprete. In ognuno dei sette vestiti, Kathrin vive una diversa avventura e infine, in quello nuziale, raggiunge il *happy end* con Fritz van Dongen. La regia spetta a Paul Verhoeven che recentemente ha girato in Italia *LA NOSTRA PICCOLA MOGLIE* con Käthe von Nagy. I capi artistici della Styria-Tobis sono, come è noto, Emil Jannings e Gustav Gründgens.

È pure in corso di ripresa al Rosenhügel il film Mondial-Ufa, *HOTEL SACHER*, da un soggetto originale del colonnello Emil Seeliger, noto competente della storia dell'anteguerra: il film si svolge nel periodo 1913-14. L'Hotel Sacher, più comunemente noto come Hotel Europa, era l'alloggio della compagnia feudale austriaca, frequentato anche dai membri della casa del Kaiser.

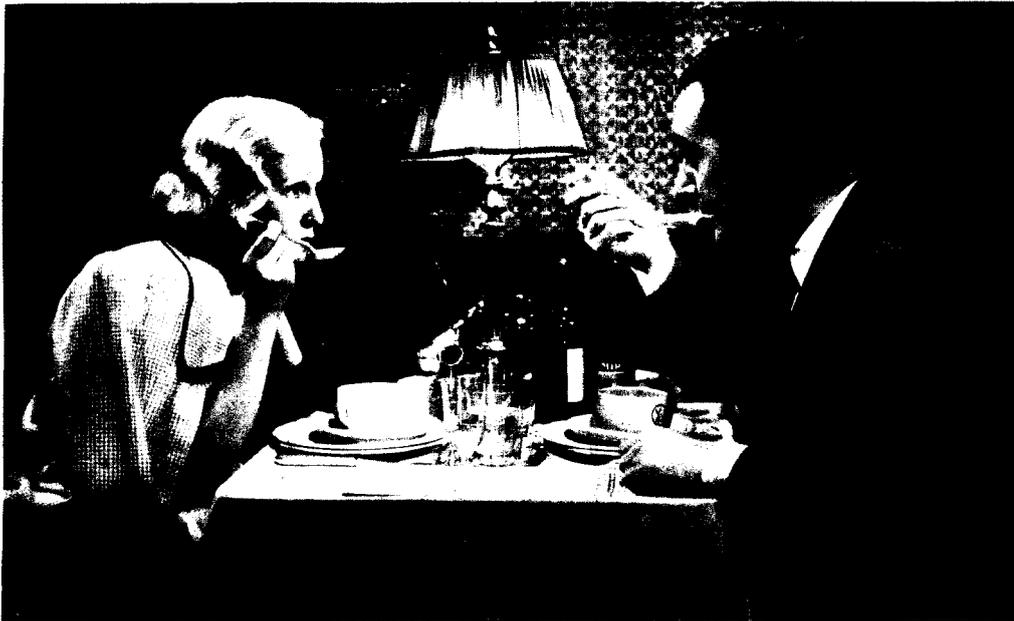
Il libro del Seeliger racconta come nel corso di una notte di Capodanno due giovani, venuti in rapporto con pericolosi intrighi politici, scoprono d'un tratto nell'Hotel Sacher certi piani oscuri che condurrebbero alla catastrofe della guerra mondiale. Sybille Schmitz e Willy Birgel sono i protagonisti di questo interessante film; regista: Erich Engel.

Frattanto la Terra sta girando il nuovo film di Paula Wessely, la quale è sempre la maggiore figura della produzione austriaca. Il film è tratto dal romanzo «*Iona Beck*». La Wessely porterà sullo schermo un grande destino di donna di un periodo passato e tempestosamente agitato della vita austriaca: il periodo della rivolta in Austria, quando le province italiane si ribellano e anche l'Ungheria prende le armi per scendere a riconquistare la libertà.

Iona Beck è combattuta tra due uomini, il principe austriaco Schwarzenberg, da lei amato, e l'assertore della libertà ungherese, Béla Szász. Ma è interessante notare che questo film non trova il solito lieto fine: difatti il principe austriaco, immerso in intrighi politici, deve rinunciare al suo amore, mentre Iona segue in Ungheria Szász. La regia di questo importante film si deve a Geza von Bolvary.

IDA JENBACH

# SALONI E REDAZIONI



Lilian Harvey e Vittorio De Sica in una scena del film 'Castelli in aria' (Astra)

UN GRANDE salone. Colonne, affreschi e statue alle pareti, finestre fiorite di cornici. In mezzo un tavolo, ma si sperde, tanto l'ambiente è vasto. Manca il soffitto. Il soffitto manca sempre nei saloni del cinema. La macchina da presa di rado alza gli occhi in alto; se lo fa, il cinema ha pronti i suoi trucchi per ingannarla. Ed ecco, infatti, questo grande salone costruito nel teatro n. 5 di Cinecittà per il film CASTELLI IN ARIA, completato con un modellino del soffitto piazzato prospetticamente davanti alla macchina in modo da dare, con l'esattezza della combinazione (e *Cinema* ha spiegato altra volta il sistema), l'illusione dell'ambiente totale.

Genina, il regista, va avanti e indietro. Guarda il salone da diversi punti. Poi pensa di uscire un momento in giardino per prendere una boccata d'aria pura. Ma il giardino è falso, è costruito anch'esso, sopra non ha il bel cielo azzurro; e allora Genina rientra malinconico.

Intanto i suoi uomini preparano l'illuminazione della scena. Il problema è duplice perchè c'è da illuminare l'ambiente al reale e il modellino con due diversi sistemi di lampade tuttavia corrispondenti. Pian piano, attraverso un fitto scambio di ordini e di suggerimenti in tedesco e in francese — in mezzo ci scappa qualche parola in italiano — l'illuminazione va a posto. Dai finestroni entra la dolce luce del giorno, modellando cornici, statue, oggetti, mentre tre piccoli riflettori, sotto la volta del modellino, ne proseguono l'intenzione sul soffitto.

« I divi » grida Genina. « Voglio i divi ». Le staffette partono una dietro l'altra per i camerini di De Sica e di Lilian Harvey. Appare finalmente la Harvey. È sola in mezzo al salone. Piccola, minuta, sembra un gingillo da sistemare sul gran tavolo. Si guarda intorno spaurita; poi corre vicino a Genina, in mezzo agli altri, in mezzo a

tutti. Riacquista vita. È arrivato anche De Sica, col suo passo molleggiante, il sorriso sbieco. Parla tedesco.

\* \* \*

Una corsa alla « Scalera ». Sono tutti sopra per un cane: il cane di Alessandrini, il quale gira una scena di dettaglio supplementare per LA VEDOVA. Una porta si socchiude, il cane entra. Dovrebbe ciondolare tristemente per la stanza. Alessandrini sta presso la macchina da presa per chiamarlo; ma il cane, appena lo vede, abbaia e gli salta addosso festoso. Si ricomincia: idem. Si riprova: il cane è sempre contento. « Così non va » dice Alessandrini. Allora chiama Scarpelli, il suo aiuto. Così, accanto alla macchina da presa ci si mette Scarpelli. Può darsi che, non vedendo più il suo padrone, il cane diventi veramente triste. Ma anche Scarpelli gli è amico: le feste continuano. Consiglio di guerra. Si

decide che Alessandrini non si farà vedere ma fischierà. Il cane entra, sente il fischio... Andrebbe bene, però si è mosso troppo svelto, la macchina lo ha perduto di vista. Ancora una volta: il cane entra, ma ha capito l'antifona. Si sdraia e non si muove più.

Intanto Mastrocinque, il quale sta girando INVENTIAMO L'AMORE, mi chiama in disparte. Mi mostra la sua scena: la redazione di una rivista cinematografica. Ogni giornalista dovrebbe invidiare l'ordine di quella redazione ed anche quel compitissimo usciere che ogni tanto entra a portare una lettera espressa. Che è un'oasi di vera pace, lo sospira anche Barnabò.

Quell'usciere ha delle idee strane. È seccato di dover dire tante volte, durante le prove, a Cappabianca: « È arrivato un espresso per il signor Morelli ». Sostiene che si annoia. Mastrocinque è pensieroso; poi si batte la fronte: ha trovato! Fa preparare molte lettere col francobollo espresso, ne fa dare all'usciere una per ogni prova. « È un'altra lettera — dice Mastrocinque —. Ne è arrivata un'altra. Ne debbono arrivare molte ». Svelto e arzilla l'usciere non conta più le volte in cui deve tornare ad annunciare l'espresso per il signor Morelli.

Si è, dunque, quasi pronti per girare, quando di lontano si ode un gran sferragliare, un gran tintinnare di lamiere e di cristalli. Poi, lento e tranquillo, un uomo traversa il teatro di posa carico d'un enorme lampadario. « Sai? — mi dice Franciolini, aiuto regista di Mastrocinque —. È l'uomo dal lampadario. Tutto il giorno è così: gira col lampadario sulle spalle ». Più tardi mentre Franciolini si sta interessando alla scena, è tutta una processione di uomini con lampadari: debbono evidentemente portarli in qualche magazzino. Franciolini mi guarda di sottocchi. Teme che mi accorga del suo inganno. Faccio finta di nulla. Egli torna al lavoro; io sono contento ch'egli sia contento di avermi dato a bere una panzana, quantunque piccola e senza importanza: è il cinematografo.

IL CRONISTA



Evi Maltagliati e Gino Cervi nel film 'Inventiamo l'amore' (Scalera)

# LA MACCHINA PER "FARE LA NEBBIA"



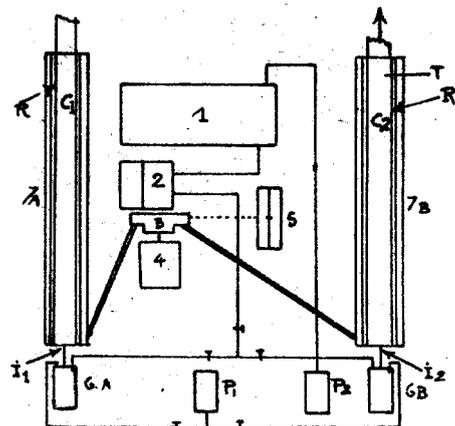
La nebbia di Dublino nel film 'Parnell'

IL SISTEMA più comune per fabbricare la nebbia in teatro di posa è quello dei coni fumogeni che vengono accesi e spargono un fumo denso capace di dare ottimamente l'effetto. Ma i coni fumogeni sono fastidiosissimi per gli attori e per tutti gli addetti alla ripresa. Perciò non è questo l'espedito ideale: tant'è vero che in Francia, ad esempio, si adopera ormai quasi dappertutto una macchina costruita dagli stabilimenti Mole-Richardson. In LA RIVA DEL DESTINO si potranno ammirare le nebbie provvedute dalla ingegnosa macchina. Ecco il funzionamento dello strumento, avendo per riferi-

mento lo schema pubblicato. Si mette dell'olio nel serbatoio 1, la cui pressione, che in azione giunge a 20, è condotta dalla pompa  $P_2$  e controllata da un manometro. L'olio usato dev'essere un olio fluido di data pesantezza — in generale un qualunque olio industriale va benissimo. Dal serbatoio 1, viene filtrato mediante il filtro mobile 2, ed è necessario che la filtrazione sia perfetta perchè gli iniettori  $I_1$  e  $I_2$  funzionino normalmente. L'olio, dunque, sotto la debole pressione del filtro 2 va nei serbatoi in vetro 6-a e 6-b. Quando si vuol far funzionare la macchina, si comincia con lo



Un altro film dove la nebbia appariva abbondante: 'Sotto i ponti di New York'



Schema della macchina per 'fare la nebbia'

metro  $T$  circa 130 gradi, per mezzo degli iniettori si fa vaporizzare una certa quantità d'olio nell'interno dei cilindri stessi. L'olio, ora, proviene dai serbatoi 6-a e 6-b che sono sotto pressione, venuta dalla pompa  $P_1$ . L'olio vaporizzato è espulso dai cilindri grazie a una violenta corrente d'aria suscitata dal gruppo moto-ventilatore 3-4. Il reostato 5 regola la velocità d'espulsione.

La nebbia è formata da particelle minuscole d'olio tenute in sospensione nell'aria soffiata dal ventilatore. I risultati sono eccellenti, e la nebbia d'olio è molto più omogenea di ogni altra (si intendono sempre le nebbie ad uso del cinematografo).

CIAC

scaldare le resistenze  $R$  che circondano due cilindri metallici lisci  $C_1$  e  $C_2$ . Dal momento in cui l'interno dei cilindri segna al termo-

per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI**  
**HENSEMBERGER**

# PARABOLA

DI ADOLPHE MENJOU

ACCANTO agli altri personaggi di Chaplin, accanto a Larsen, a Georgia, a Giacomo, alla fioraia cieca, al miliardario ubriaco e al vecchio operaio, l'ultimo, quello, per intenderci, colla faccia di Chester Couklin, va collocato il personaggio Menjou, da questi assai diverso, tanto che in loro compagnia si ritrova completamente spaesato ma comunque partecipe della stessa solidità di costruzione che caratterizza gli altri, con questa differenza fondamentale, che di quei personaggi, Menjou fu quello ad avere il più grande successo.

Il cinema americano, infatti, con buon fiuto riuscì ad appropriarselo, ché il personaggio Menjou, pagati i diritti d'autore a Chaplin divenne un personaggio obbligato e tradizionale come Falstaff e Don Giovanni e ogni regista che si rispetti, da Capra a Lubitsch, da Sternberg ad Harry Beaumont fece le sue brave variazioni sul « tema » Menjou; prese sul serio questo magnifico « dandy » e lo servì man mano, nelle salse più saporite, in un mondo dove uno sparuto bianco e un garofano anch'esso bianco furon sempre di casa e dove la brillante arrivò alla forma espressiva di un estetismo raffinato. E così il « personaggio » venne un po' violato, un po' manomesso, ché egli si ritrovava fin dal principio troppo apertamente facile, e rischiò di divenir banale, e lo divenne anche infine, ma sempre con molta dignità ed eleganza, finché fu messo all'ostracismo come stantio e sorpassato.



L'ultimo Menjou



Adolphe Menjou con Barbara Stanwyck nel film di Capra: 'Proibito' (Columbia)

Pochi rimpiansero la scomparsa di Menjou, le donne giustificarono l'entusiasmo passato col trovarlo invecchiato, gli uomini ne provarono un senso di liberazione; gli restaron fedeli, non senza un segreto rimprovero, le signore più anziane che videro tramontare con lui tutto un mondo di compassata eleganza.

\*\*\*

Siamo, mi par di ricordare, in pieno 1930 e di Menjou più nessuna traccia. È l'epoca in cui vengon su i Gable, i Cooper e gli Howard, torna in auge Beery, furoreggia la Dressler, il compagno dell'ultima Garbo è Charles Bickford e durante tutto il film ha la barba lunga. La generale indifferenza per il « tipo » Menjou fece dimenticare persino « Proibito ».

In quel tempo venne in Italia dall'Inghilterra un filmetto intitolato: SETTIMO, NON RUBARE, diretto da Fred Niblo; Menjou nelle mani del colpevole di BEN-HUR! Cominciavano allora a non potersi più nascondere le borse sotto gli occhi, quelle borse che adesso, all'attore Menjou, sono indispensabili. Il pubblico internazionale vide, nell'incontro dei due nomi, nell'ironia del titolo, nelle fossette sotto gli occhi, alcunchè di polveroso e di archeologico, e insieme a un senso di pena ebbe una stretta al cuore, e decretò spietato la fine di Adolphe Menjou. Di film come LA GRANDUCHESSA E IL CAMERIERE, SIGNORILITÀ, LA CZARINA, TANTE DONNE E... NESSUNA, non rimane più nemmeno il ricordo. Parlare di Menjou è come parlare di Alberto Capozzi.

L'anno 1934 segna la data della rigenerazione: Menjou approfitta di una grande interpretazione di John Barrymore (XX SECOLO) per presentarsi in una parte di secondo piano, nei panni di un regista nevrotico; e questo ne le GOLD DIGGERS del 1935. Egli adoperò sapientemente di Barrymore quel senso indescrivibile di magnifica stanchezza attonita e lo dosò tanto bene che nel film, che pure contava attori della classe della Brady e di Hugh Herbert, egli s'ebbe

la maggior parte d'applausi. (E qui occorre scagionare Menjou dall'accusa di ruberia; se vi son due attori che bellamente e onestamente rubaron ogni tanto, l'uno all'altro, qualcosa, questi son proprio Menjou e Barrymore; quest'ultimo da LUPIN a TOPAZE ha adottato sfacciatamente e forse inconsciamente, mascherandoli comunque con molta saggezza, gli schemi plastici del volto di Menjou). Già prima di GOLD DIGGERS Menjou aveva, per dir così « parodiato » Barrymore (perché allora mettersi il cappotto col collo di pelliccia e il cappello ben calcato, sulle ventitré?) in un film intitolato IL COMMEDIANTE. Il ruolo di maestro di recitazione morfomane gli si addiceva senz'altro, ma era una completa rinuncia all'altro Menjou, al personaggio. Di che utilità può essere la brillantina per un artista la cui stessa « forma mentis » ha da esser scapigliata? Anche il cappotto di pelliccia fu ricercato e fu trovato colle macchie di unto, e le fossette sotto gli occhi unitamente alla barba di due giorni, divennero indispensabili (si vedano IL GRANDE BARNUM, TURBINE BIANCO). Ecco la catarsi completa di Menjou, la purificazione radicale; per passar sopra all'altro Menjou, per farlo dimenticare, per ridurlo nelle forme d'un mito lontano era necessario fare un bagno di sporcizia e il bagno di sporcizia fu fatto, salutare come non mai. Così è venuto fuori l'attore Menjou, squisitissimo attore, duttile e scaltro (CAFÉ METROPOLE) commovente e umano (CENTO UOMINI E UNA RAGAZZA, dove è finito l'altro Menjou? Questa parte di babbo affettuoso ce l'avevan sempre scodellata col volto di Jean Hersholt!). Imparate dal film RADIOFOLLIE come s'ha a vendere della comicità di buona lega (l'acquante nella borsa di gomma per l'acqua calda, la scena del cimitero in « Amleto » recitata in camicia da notte, ecc.).

Ora Menjou è tornato come un figliuol prodigo; dobbiamo convenire che la sua conversione ci ha commosso; ora ha tutte le ragioni.

GABRIELE BALDINI

# SCALERA FILM

ROMA - CIRCONVALLAZIONE APPIA N. 110

presenta:

## I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA

dalla commedia di GHERARDO GHERARDI

per l'interpretazione di

ARMANDO FALCONI  
CATERINA BORATTO  
SERGIO TOFANO  
CAMILLO PILOTTO  
GINO CERVI  
FILIPPO SCELZO  
CARLO ROMANO

GEMMA BOLOGNESI - CLELIA MATANIA  
TALIA VOLPIANA - NICOLA MALDACEA  
ADELE GARAVAGLIA

Regia di

**AMLETO PALERMI**

Scenografia dell'arch. SALVO D'ANGELO  
Operatore: MASSIMO TERZANO



## INVENTIAMO L'AMORE

dalla commedia di CORRA e ACHILLE

per l'interpretazione di

EVI MALTAGLIATI  
GINO CERVI - SERGIO TOFANO  
IVANA CLAR - AMELIA CHELLINI - CLELIA  
MATANIA - GUGLIELMO SINAZ - EUGENIO  
CAPPABIANCA - GUGLIELMO BARNABÒ  
ANNA CAPODAGLIO - CESARE ZOPPETTI

Regia di

**CAMILLO MASTROCINQUE**

Scenogr. dell'arch. CARLO ENRICO RAVA  
Operatore: MASSIMO TERZANO



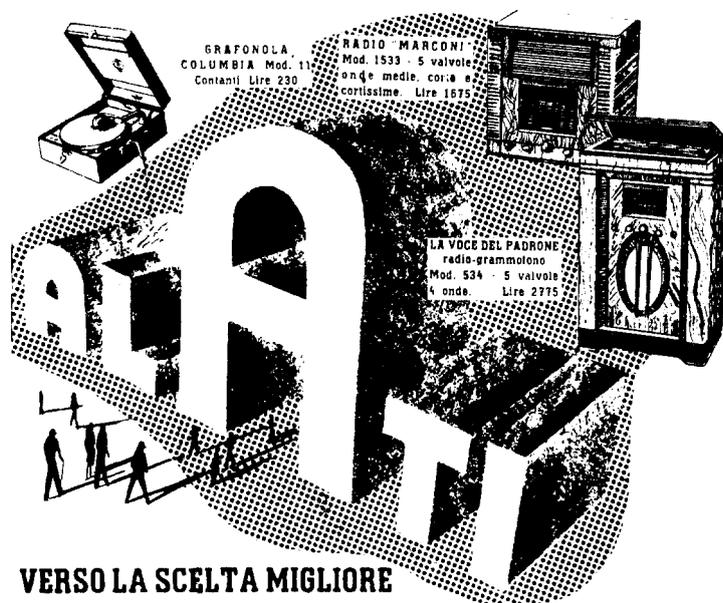
# BRUNONE E CHIARELLO



C. - Buongiorno, Brunone.  
 B. - Buongiorno, Chiarello.  
 C. - Quest'oggi i tuoi limpidi occhi sono offuscati da un velo di malinconia, le rose del tuo volto sono scomparse per dar luogo a un pallore di morte, il tuo seno palpita affannosamente come sotto l'influsso di violente passioni: quale tempesta si sta scatenando nel tuo minuscolo cranio?  
 B. - (*rapidissimamente*) Ah, ahimè, oh, ohimè, quel dommage, oh sventura, heu dolor, me miser e Leopoldo!  
 C. - (*gli s'avvicina lentamente, gli solleva il volto ponendogli due dita sotto il mento, lo guarda con immensa dolcezza, e poi d'improvviso gli lascia andare un solenne sganassone*) Qual è la cagione del tuo dolore? Contami, contami...  
 B. - (*reprimendo a stento i singhiozzi*) Egli sta per morire.  
 C. - (*litiaceo*) Chi è che sta per morire?  
 B. - Desso: il cinema.  
 C. - Il cinema?  
 B. - Sì, il cinema: pensa che fra pochi giorni gli mancherà il nutrimento necessario per sostentarsi: non giungeranno più pellicole americane, e di che cosa si nutrirà esso? Gli spettatori affluiranno sempre meno numerosi nei suoi locali, terribili attacchi di critici lo colpiranno a causa delle pellicole italiane che si proietteranno, egli diventerà sempre più debole, non avrà più nessuna attrattiva sul pubblico, sino a che un giorno, senza più la forza di vivere, dolcemente reclinerà il capo sul petto e spirerà mormorando: «Greta Garbo e San Francisco!» (*pronunciate queste parole, Brunone si mette a cercare affannosamente della cenere da spargersi sul capo in segno di lutto, ma, non trovandone, dà fuoco a un vecchio che passa, ne raduna le ceneri e se le mette in testa*).  
 C. - (*compassionevole*) Povero fanciullo! Che cosa ti fa fare la disperazione! Guarda invece me, come sono calmo e tranquillo e come nessuno dei miei muscoli trasalga (*si spoglia rapidamente e gli fa vedere uno per uno tutti i muscoli che non trasalgono*).  
 B. - E com'è che sei tanto tranquillo?  
 C. - Perché io ho la fede.  
 B. - Sei sposato?  
 C. - No.  
 B. - Hai forse una domestica che si chiama Fede?  
 C. - Nemmeno. Ho la fede nel cinema italiano: sono sicuro che esso, superato il primo istante di smarrimento...  
 B. - Ah, ah, ah... (*sghignazza a lungo e clamorosamente; poi, dopo aver sghignazzato tanto da perdere la voce, dà di piglio ad un grosso lapis e con esso traccia sul muro numerosi: ah, ah, ah...*).  
 C. - Perché sghignazzi?  
 B. - Perché non ho la tua stessa fede.  
 C. - (*vivamente interessato*) Sei forse ugonotto e nemico acerrimo del Duca di Guisa?  
 B. - (*s'inginocchia e sventolando il cappello piumato, grida a gran voce*): Viva il Duca di Guisa, o capo della Santa Lega, detto il Belafè! (lo Stregiato).  
 C. - Lo ami, dunque...  
 B. - Lo amo e lo idolatro, ma non così amo e idolatro il cinema italiano nei riguardi del quale sono molto scettico: il cinematografo, senza gli americani, non esiste, non può esistere, non ha ragione di esistere.  
 C. - (*facendosi improvvisamente serio e mandando nobili lampi dagli occhi*): In verità ti dico, o amico Sancio, che tu sei in errore, e stoltamente persegui lo stesso errore di quei moltissimi cui ancora piace solo tutto ciò che è straniero, e stupidamente diffidano delle cose italiane. Ma io ti perdono, perchè (*indossa rapidamente una toga dato che, disponendosi a parlare latino, spera vivamente che qualcuno lo scambi per un antico romano e gli tributi onori*) perchè *errare humanum est*, ma se *errare humanum est, perseverare diabolicum est*, e il vino di Marino est est... (*trascinato dalla foga, recita tutte le orazioni di Cicerone, le poesie di Fedro, le Satire e le Epistole di Orazio e i principali brani di Tertulliano: poi, per concludere, s'incorona di rose e piglia a schiaffi un gatto*).  
 B. - Dunque tu non sei della mia opinione! Tu credi veramente che il cinema italiano possa migliorare e risorgere!  
 C. - Naturalmente: nè vedo la ragione per cui ciò non dovrebbe essere. Io ammetto che gli americani siano stati e siano tuttora maestri di questa nuova arte, ma che cos'è che ci impedisce di gargarare con essi e di superarli? Se pure non abbiamo la loro attrezzatura tecnica e la loro esperienza, non puoi negare che abbiamo una sensibilità artistica enormemente maggiore della loro. In tutti i secoli gli italiani sono stati maestri di tutte le arti: guarda le nostre città, sono le più belle del mondo; i nostri musei, le nostre gallerie rigurgitano di opere d'arte; in letteratura abbiamo avuto un Dante; nella scultura un Michelangelo; in pittura un Raffaello; per la musica un Verdi e un Rossini; per il teatro un Goldoni e un Pirandello... possibile che debba esistere una forma d'arte nella quale siamo

interiori agli altri? (*intorno al suo corpo si forma un'atmosfera luminosa che diventa sempre più forte, sempre più splendente*).  
 B. - (*terrorizzato, si getta a terra per adorarlo, quando, improvvisamente, arriva di corsa un noto chimico che gli rivela il trucco diabolico di Chiarello il quale artificialmente ha ottenuto quell'atmosfera luminosa con una miscela di biossido di manganese e zinco*).  
 C. - (*seccato che il suo trucco sia stato scoperto*)... Perciò io ti garantisco che è questione di pazienza, e che è non solo importante, ma necessario che il pubblico segua con amore, con interesse e senza diffidenza, gli sforzi che verranno fatti per portare il cinema italiano allo stesso livello di quello straniero.  
 B. - Sì, ma durante tutto questo frattempo, io non andrò al cinema.  
 C. - E come trascorrerai le tue serate?  
 B. - In maniera più nobile e degna.  
 C. - E che cosa farai?  
 B. - Pettinerò alla Mascagni tutti i passerotti di Gaeta, e assisterò violentissimi calci nel ventre delle api, questi industriosi ditteri che saggono il polline dei fiori e forniscono cera, miele e tratta delle bianche.  
 C. - E io, invece, andrò al cinematografo, e se pure qualche volta mi accadrà di annoiarmi, avrò la soddisfazione, il giorno in cui vedrò un bel film, di avervi, in un certo modo, collaborato anch'io, portando ad esso il contributo della mia fede, della mia simpatia e del mio danaro (*assume una violentissima colorazione azzurra, dovuta al fatto di aver bevuto di nascosto, mentre parlava, un grosso bicchierone di indaco*).  
 B. - (*sbalordito dal prodigio, non osa replicare*).  
 C. - (*approfitta del suo sbalordimento per offrirgli collanine di vetro e specchietti allo scopo di ottenerne in cambio grossi blocchi d'oro allo stato grezzo e diamanti grossi quanto una nocciuola*): E così, ti ho convinto?  
 B. - No: io seguirò a piangere sulla dolorosa sorte del cinema morante.  
 C. - E io, invece, seguirò, fiducioso, a frequentare le sale cinematografiche.  
 B. - Sei troppo ottimista.  
 C. - E tu sei troppo pessimista. Io vedo roseo.  
 B. - E io vedo nero.  
 C. - Sì, ma in fondo siamo due cari e simpatici fanciulloni i quali, dopo le più lunghe e accese discussioni, tornano ad abbracciarsi, a fare la pace, pronti a ricominciare da capo... (*si prendono per mano e si avviano cantando verso Delhi, città sacra degli indiani, dove vengono presi a calci da un brannio e costretti con la violenza a fare tre giri della città vestiti da gatto*).

MOSCA E METZ



## VERSO LA SCELTA MIGLIORE

Dal disco fonografico più raro al più perfetto apparecchio radio, tutto quanto Alati vi offre è frutto di un'accuratissima scelta fra la migliore produzione.

Un'esperienza di oltre trent'anni è a vostra disposizione per consigliarvi l'apparecchio più adatto alle vostre esigenze.

RADIO • FONO • DISCHI

# ALATI

VIA TRE CANNELLE N. 16 • ROMA

# FILM DI QUESTI GIORNI

Myrna Loy e Clark  
Gable (M. G. M.)



## ARDITI DELL'ARIA

IN UN FILM come **ARDITI DELL'ARIA**, quello che conta non sta proprio in ciò cui il titolo accenna, ma nei riflessi umani e nei sentimenti che si creano intorno. Dopo tanti film americani che hanno ritratto tipi e costumi dell'aviazione, generalmente ispirati a schemi per così dire alla *De Amicis*, questo, che viene a distanza di anni da quelli, appare in certi punti abbastanza diverso per essere considerato con maggior impegno. S'intende, anche qui non manca un certo schema rettorico, che anzi si è cercato di mettere in evidenza fin nella « presentazione » del film; ma il fatto è che l'interesse va altrove, e, se mai, tutto ciò che per forza vuole assumere scopi esemplari pratici, non fa che disturbare la vera sostanza dell'opera.

L'interesse di **ARDITI DELL'ARIA** è dunque nel nodo psicologico che si forma verso la metà dell'intreccio, quando cioè la ragazza che improvvisamente s'è trovata moglie di un pilota collaudatore, capisce a quale rischio ha esposto la propria felicità. Un uomo che ogni giorno affronta il pericolo di precipitare nel vuoto e schiacciarsi per terra, appare sempre un po' staccato dalla vita, e con essa ha solo rapporti violenti, eccessivi, irragionevoli, come chi di continuo si trova

in procinto di lasciarla bruscamente. I suoi atti manifestano quindi un incosciente e brutale egoismo, che la donna che divide l'esistenza con lui finirà tuttavia col comprendere e perfino giustificare, mentre ella non ha la forza per staccarsi dal proprio marito, nè per fargli cambiare vita, consumando i suoi giorni nell'attesa angosciosa che tutto finisca nel peggiore dei modi.

Qui è tutto l'impegno del film. Myrna Loy è la moglie, Clark Gable il pilota, Spencer Tracy il meccanico amico di entrambi e nel quale si riflette tutto il segreto dramma coniugale. Ciò che fa soprattutto meraviglia è la naturalezza con cui soffre Myrna Loy, disperandosi nell'animo più che con i gesti e gli atteggiamenti, e trovando sempre, nella desolata ironia in cui ha soffocato ogni intima ribellione, un accento di tenerezza e di rassegnata allegria, l'orgoglio di nascondere agli occhi del marito le trepidazioni e le ansie di un debole cuore femminile.

## IL PIACERE DELLO SCANDALO

FORSE il pregio maggiore del cinema americano è quello d'essere riuscito, attraverso i propri attori, a creare veri personaggi che sempre ritornano in ogni film, arricchendosi di volta in volta fino a raggiungere una perfezione e un risalto

definitivi. Così, quando si pensa a una Katharine Hepburn, a un John Barrymore, a una Joan Crawford, a un Gary Cooper, ecc., non ci si riferisce più a questo o a quell'attore o attrice, ma piuttosto a personaggi fortemente caratterizzati, e tali da costituire il ritratto d'un costume, d'una psicologia e d'una società particolari di un popolo. Certo, seguendo con questo metodo, cioè insistendovi più del necessario, si può giungere a far diventare stucchevoli e convenzionali i tipi più veri e genuini; ed è un pericolo che tutti cominciano ad avvertire, anche a Hollywood.

Alla mente dello spettatore s'affacciano spesso simili considerazioni, e chi assiste alla proiezione del film **IL PIACERE DELLO SCANDALO** finisce col trovare una ragione di più per convincersi della loro fondatezza. Carole Lombard vi recita una delle sue solite parti, riportando sullo schermo quel tipo di personaggio di cui ella è l'interprete più perfetta, anzi insostituibile. Chi ricorda **XX SECOLO**, **L'IMPAREGGIABILE GODFREY**, **LA MOGLIE BUGIARDA** intende il nostro ragionamento e capisce dove vogliamo arrivare. Ossia a dire che nel **PIACERE DELLO SCANDALO** si ha del personaggio interpretato da Carole Lombard una variazione superflua e magari un po' stanca, da non suscitare tutto l'interesse dello spettatore, che appunto perciò è sospinto a considerare con più attenzione i lati deboli del film. Eppure, nonostante ciò, è un film inesplicabilmente allegro e candido.

## FUOCHI D'ARTIFICIO

LA PRIMA cosa che vien fatto d'osservare nel film di Righelli **FUOCHI D'ARTIFICIO**, è la falsità dell'ambiente in cui si svolge l'azione. Ma è bene intendersi su questo punto, in cui il cinema italiano spesso manifesta la propria debolezza e insufficienza. Una commedia può anche non osservare con rigore la verità immediata dell'ambiente che ritrae, ma deve sempre conservare una verità per così dire ulteriore. Molnar, Shaw, nelle loro commedie ritraggono certi costumi e certo ambiente contemporaneo, senza scendere alla loro riproduzione descrittiva, anzi creandone gli esatti equivalenti attraverso una fantasia moralistica e poetica. Al contrario, cioè, del vecchio teatro francese, riecheggiante la filosofia positivista del secolo scorso. Ma, sia qui, che là, la fantasia risponde sempre con rigore alla necessità di rendere ogni cosa su un piano di verità che nel vecchio teatro francese sarà immediata e cruda, mentre nello scrittore ungherese e in quello irlandese sarà vista attraverso la metafora, l'illuminazione, il capriccio moralistico. **FUOCHI D'ARTIFICIO**, che è la riduzione cinema-



tografica di una commedia di Luigi Chiarelli, vorrebbe essere su quest'ultimo piano, ma non sta né in questo né in quello. Ogni personaggio risulta troppo vago e generico; incoerente se lo si riferisce alla realtà più oggettiva; pallido e vuoto se invece vuol essere fantastico e allusivo. Ed è così che l'ambiente, le situazioni e i personaggi appaiono falsi e gratuiti, non giustificati da nessuna necessità, privi di ogni corrispondenza sia col mondo reale sia con quello dell'immaginazione. Non si tratta insomma che di ombre che s'agitano senza scopo, parlando un linguaggio di cui nemmeno gli attori riescono ad intendere il significato, sì che ognuno di essi sembra essersi prestato a un gioco domenicale.

## GLI ALTRI FILM

IL VASCELLO MALEDETTO, film diretto da Alfred Werker, è tratto dal famoso romanzo di Robert Louis Stevenson: *Kidnapped*; ma del « clima » romanzesco, così fantastico, solitario e grandioso, nel film non è rimasta neppure l'ombra. Il terribile personaggio di Alano, nell'interpretazione di Warner Baxter diventa un eroe meschino uscito da un'immaginazione troppo pedestre e borghese. Bisogna convenire che la fantasia degli americani difficilmente riesce a confacersi con quella europea, tanto lontana da un certo realismo quanto invece nei modi si manifesta aderente al « vero » in America. Ed è così che IL VASCELLO MALEDETTO rappresenta un'occasione perduta per un'opera che poteva essere disegnata con grandi tratti suggestivi e poetici.

\*\*\*

Douglas Fairbanks jr. è un attore cui raramente è stata affidata una parte degna delle sue possibilità, drammatiche piuttosto che sentimentali, oppur ciniche e crudeli invece che allegre e spensierate. Lo vedemmo al suo posto nel film LA SE-

CONDA AURORA e in CATERINA DI RUSSIA, tanti anni fa. Qui, voglio dire nel film ALLORA LA SPOSA IO, è un attore sciupato, specie accanto alla fissità bambologgiante di una Danielle Darrieux. Questa commedia a lieto fine ha un certo garbo, in qualche momento diverte perfino; e tuttavia è uno dei tanti film dei quali ci scordiamo troppo presto, che non lasciano nella memoria alcuna stabile traccia.

\*\*\*

Douglas Fairbanks jr. riappare anche nel film IL PRIGIONIERO DI ZENDA. Con questa sua interpretazione ritorna in voga la romantica figura dell'« anima nera », quasi sempre presente nei vecchi film muti. E del muto molto ha conservato questa nuova edizione del PRIGIONIERO DI ZENDA. Qui Douglas Fairbanks jr. assomiglia al padre, del quale riprende certi motivi e atteggiamenti: quello dello spadaccino per esempio, e quello della risata piena di scherno o di malizia. Senonché, il suo personaggio non è abbastanza fantastico per poter rivalleggiare apertamente con quelli creati dal vecchio Douglas, né sufficientemente libero e nuovo per farli scordare del tutto. Eppure, anche in una situazione tanto incerta, Douglas Fairbanks jr. è un attore che persuade circa le sue qualità e le sue doti naturali, molto diverse dalle solite e comuni negli attori americani, ma che forse nessun produttore ha ancora apprezzato interamente. Benché IL PRIGIONIERO DI ZENDA non sia che un brutto film, il pubblico affezionato a Ronald Colman, protagonista di questa specie di romanzo d'appendice, ha trovato in lui una gran parte d'interesse. Tanto diverso da un vero « uomo fatale », forse nemmeno bello e tuttavia così sobriamente patetico, questo attore riesce ancora a restare nella fantasia delle donne non frivole come l'ideale dell'« amante di quarant'anni ». Ciò che un secolo fa suscitavano i romanzi per una certa fantasia femminile, e cioè quell'incitamento a coltivare certi affetti, certe espressioni e costumi amorosi,

ora è passato nel cinema, e con maggior successo, perché prima che la fantasia, le immagini dello schermo incantano i sensi.

\*\*\*

Benché in Italia venga proiettato al pubblico solo in questi giorni, LA MODELLO MASCHERATA è già un vecchio film; per intenderci, il primo film interpretato a Hollywood da Louise Rainer. Lo stesso film fu effettuato in Europa da Willy Forst, parecchi anni or sono, con più rigore e precisione rispetto all'ambiente e ai costumi, che son quelli della Vienna degli Asburgo. In questa « nuova edizione » di Robert Z. Leonard, molto ci sarebbe da dire in tal senso, se ormai non fosse praticamente stabilito come gli americani non riescano ad avere dell'Europa che un'immagine ancora troppo convenzionale. È la presenza di Louise Rainer, con i suoi sospiri e le sue dolci timidezze, con quella sua incantata malinconia, che salva un po' il « clima » europeo del racconto. Il film tuttavia non è privo d'una sua aria romantica, recitato con molto garbo specialmente da William Powell e Louise Rainer, che infine riesce a dare al suo personaggio un'intensità umana poetica e commovente.

\*\*\*

DOPO ARSENIO LUPIN appartiene a quel genere di film che riprendono un intreccio già sfruttato con successo, e si direbbe con l'intento di distruggerlo se ciò non fosse troppo coraggioso. Melvyn Douglas è un Lupin all'acqua di rose, benché sia da tener conto che non si tratta più di un furfante, ma di un ladro gentiluomo. Il film è congegnato come un meccanismo che funziona senza impacci, producendo puntualmente tutti i suoi effetti, ai quali tuttavia il pubblico ha fatto un'abitudine tanto lunga e varia da lasciarlo tranquillamente padrone dei propri nervi.

GINO VISENTINI

## PROGRAMMAZIONI DI NOVEMBRE

### A R O M A

F I L M	CINEMATOGRAFO	GIORNI DI PROGRAM.
Maria Walewska	Corso	21
Luciano Serra, pilota	Barberini	12
Luciano Serra, pilota	Corso	7
Giuseppe Verdi	Supercinema	11
Allora la sposa io	Barberini	9
La città dell'oro	Moderno	8
La baronessa e il maggiordomo	Barberini	8
Occidente in fiamme	Moderno	7
Il giuramento dei quattro	Supercinema	7
Il vascello maledetto	Moderno	7
La modella mascherata	Supercinema	7
L'orologio a cucù	Barberini	6
Il diavolo è femmina	Corso	6
L'amor mio non muore	Moderno	5
Jeanne Doré	Supercinema	5
Zoccoletti olandesi	Imperiale	5
Il piacere dello scandalo	Moderno	5

### A M I L A N O

F I L M	CINEMATOGRAFO	GIORNI DI PROGRAM.
Modella di lusso	Eden e Filodrammatici (1350 posti complessivi)	13
Luciano Serra, pilota	Odeon (2300 posti)	12
Gioia di vivere	Eden e Filodrammatici	12
Il prigioniero di Zenda	Eden e Filodrammatici	12
Maria Walewska	Odeon	10
Allora la sposa io	Ambasciatori	10
Giuseppe Verdi	Corso	9
Occidente in fiamme	Corso	7
Il piacere dello scandalo	Ambasciatori	7
L'orologio a cucù	Ambasciatori	6
Il prode Farame	Corso	6
Il vascello maledetto	Corso	6
La moglie ideale	Excelsior	6
Jeanne Doré	Odeon	5
Le due madri	Corso	5
Cheri Bibi, l'evaso	Excelsior	4
Hollywood Hotel	Corso	3
Il segreto della felicità	Ambasciatori	2

perché

questa Pastiglia è tanto efficace?

Perché i componenti la formula di questa famosa pastiglia esercitano ciascuno la loro funzione medicamentosa sugli organi che costituiscono l'apparato respiratorio:

Zucchero e aromi la rendono gradevole al palato.

L'ipecaacuana, fluidifica il secreto bronchiale e ne favorisce l'espulsione decongestionando i bronchi.

L'Etilmorfina cloridrato, la tintura di bella donna ed il giusquiamo opportunamente associati esercitano un'azione sedativa e calmante.

Con le Pastiglie "Madonna della Salute" la tosse viene non solo curata ma altresì curata. Al primo accesso di tosse ricorre alle

pastiglie

MADONNA DELLA SALUTE

MEDICAMENTOSE PER LA TOSSE

G. ALBERANI - BOLOGNA



Amedeo Nazzari è nato il 16 dicembre 1907 a Cagliari. Sarde sono veramente la forza di volontà, l'energia ruvida, la schiettezza severa che lo sguardo fondo e melanconico insieme rivelano. La sua vita, com'egli stesso racconta, non ha avuto avventure straordinarie: Nazzari è di buona famiglia borghese, ma ha sempre avuto in sé l'istinto dell'attore. È stato fiadrammatico fin quasi dalla nascita: ovvero ha recitato a scuola, in un teatrino di preti, ecc. A 18 anni è entrato in una vera compagnia, con Gualtiero Tumiati, poi è stato con la Pavlova, con Carini, con Ninchi, ecc. Nel 1935, auspice Elsa Merlini, che lo volle accanto a sé in GINEVRA DEGLI ALMIBRI, è venuto al cinematografo. Ma il primo tentativo deluse il nostro attore, il quale possiede uno spirito di autocritica acerbissimo: dopo GINEVRA DEGLI ALMIBRI, egli pensò di non essere « tagliato » per il cinema e tornò al teatro. Un anno dopo Alessandrini lo volle protagonista di CAVALLERIA: con la fortuna che sappiamo. « La Merlini è la mia prima santa, Alessandrini il secondo santo », vi dice Nazzari. Ho incontrato Nazzari, e sono stato lieto di trovarlo chiaro e vivo come i suoi film volevano ch'egli fosse. Nazzari possiede il fortunato dono della comunicativa (vedere i film, del resto), e l'altro della simpatia, e quello della semplicità dei modi e del discorso. È evidente che la lenta e invisibile opera della cultura (egli ha studiato fino a tutto il liceo, più un laborioso anno di Università frequentato — male — tra una recita e l'altra; ma abbiamo visto che un'altra era la sua strada) ha avuto benefica azione su di lui: questo avevamo intuito fin dallo schermo, ed erano cose da niente che ci dicevano ciò, occhiute delicate e schive, sorrisi umani, riflessivi moti del capo — averlo saputo con esattezza ha significato molto. È inoltre Nazzari uomo consapevole di molte cose, di tutte le cose del suo mestiere e di altre ancora. Nella sua stanza

# GALLERIA

## LIX - AMEDEO NAZZARI

(v. tavola a fianco)

di studio, tra tanti, ci sono anche libri che lo raccomandano molto. A questo punto, è inutile tergiversare. Nazzari è il nostro attore, è quello per cui i giovani di tutta Italia « fanno il tifo », quello sul quale abbiamo le maggiori speranze. Forse è già il maggiore attore del nostro cinema, ed è comunque destinato, se saprà difendere la sua personalità ancora non compiutamente espressa, ad esserlo senza dubbio. Qui si potrebbe dire ch'egli ha però molto da lavorare: attore è senza dubbio, con un istinto grosso come una casa e un « senso della macchina da presa », ch'è quanto dire del cinema, più unico che raro: ma deve continuare a « scoprire » se stesso, ad affinarsi, attraverso un vero studio (costituito, secondo il modesto parere di Puck, anche dalla lettura di opere letterarie, e dal guardar pittura, ecc.) e anche cercando di imporsi con violenza alla produzione. Sembrerà strano che si dica questo: come, ma gli attori non sono « strumenti » e « materiale plastico » in mano al regista? ecc. Ma lasciate una volta tanto che una personalità autentica, com'è quella di Amedeo Nazzari, possa trovar modo di esprimersi con libertà selvaggia. Sarà pericoloso, d'accordo, creare un precedente in tal senso; ma chissà che, nel nostro anemico campionario di volti e di figure, non ritroveremo stavolta un Ghione? (e questo con tanti più numeri, fisicamente parlando, di quello). Forse il suo segreto è elementare: un viso che conosciamo, che rappresenta un prototipo straordinariamente vicino, e tale da suscitare realmente simpatia

e consonanza. Un viso per nulla « ricercato », come invece quelli di troppi suoi colleghi, viso di tutti i giorni ma pure « sintetico », per così dire. Si prova piacere a seguire le peripezie di quest'uomo italiano e forte, nel quale forma e contenuto (o interno ed espressione esterna) sono in perfetto ordine reciproco. Figura, per ciò stesso, « classica ». Ma quello che è opportuno dire di lui, sembra questo. Egli corre il rischio di sbagliare qualche film e qualche personaggio, e questo alla lunga potrebbe nuocerli molto. Si pensi perciò alle possibilità del suo tipo, e su questa base si lavori. Egli può riunire in sé le caratteristiche di Douglas, di Flynn e di Colman (tanto per dare esempi): cioè agilità e coraggio, mescolati a melanconia, dolcezza, irrisata intempestiva, grande bontà nel fondo, non sempre agevole, però, a dimostrarsi e ad affiorare. Ecco che di qui sorge un personaggio per lui: il Principe Otto di Stevenson (Nazzari lo farebbe più deciso, ma altrettanto melanconico, altrettanto schivo nelle buone azioni). Stevenson e Walter Scott possono offrire mille spunti per questa sua figura romantica e vigorosa. Può inoltre essere un principe di favola, ma uno di quei principi che si sono « fatti » consumandosi le sette suole di ferro e vedendosi crescere i calli alle mani scurite: allora tornano dopo lungo vagabondare, sedano rivoluzioni, riconquistano tra il giubilo del popolo il potere e il cuore della regnante. Di qui si pensa perfino allo scespiriano Enrico V, lo scapestrato Principe Enrico, il grande Re Enrico V.

Tenendo presente solo le possibilità di « avventura per l'avventura », tutti i personaggi di Salgari? Riflettendo a certa violenza dei suoi occhi, balza su in carne e ossa Michael Kohlhaas di Kleist, il mercante di cavalli che fu trascinato all'assassino dal suo eccessivo sentimento di giustizia. Ma soprattutto c'è in Nazzari la capacità particolare di ripresentare sullo schermo un personaggio di contadino o di lavoratore italiano. Ho visto una volta calare dalla montagna, in un paese di pianura circondato di campi e di alture, un pastore con peli alle gambe, altissimo, elastico e muscoloso, che si pensava scendesse per preclare come un antico brigante, o per servire Cristo con rozzo spudore. Mani gonfie e rosse, lineamenti del viso non « distinti »: ma quanta forza sprigionavasi da quei lineamenti duri e aperti, da quelle guance glabre illuminate da occhi decisi, da quel passo ampio. Faceva pensare ai Sabini guerrieri. Nazzari potrebbe essere un personaggio come questo: col suo altissimo ed elastico corpo, col suo passo ampio, con la sua gentile ruvidezza italiana. Leggendaria eroe e contadino di tutti i tempi, egli può essere. Gattamelata o Baracca — e un anonimo contadino delle Pontine in lotta con la malaria da secoli, ritto di fronte a ogni nemico, pronto a difendere la sua vita e quella degli altri. Il suo passo e i suoi occhi sono drammatici e vogliono il dramma. Ma non dramma « intimista », bensì collettivo. In questo è eroe italiano il suo personaggio ideale.

FILM: GINEVRA DEGLI ALMIBRI (1935), CAVALLERIA (1936), LA FOSSA DEGLI ANGELI (Diorama Film 1936-37), I FRATELLI CASTIGLIONI (Amato 1937), IL CONTE DI BRECHARD (Amato-E.I.A. 1937), LUCIANO SERRA PILOTA (Aquila Film 1937-38), FUOCHI D'ARTIFICIO (Juventus 1938), LA CASA DEL PECCATO (Amato 1938).

PUCK

**Soltanto**  
una grande  
organizzazione

avrebbe potuto realizzare una esecuzione del capolavoro di G. PUCCINI

# TURANDOT

pari a quella che avete ascoltato alla radio, le sere del 29 e 30 novembre. La **C. E. T. R. A.**, Società con dirigenti, tecnici e capitali di origine e nazionalità italiana ha ottenuto questo successo in collaborazione con l'E. I. A. R. con ricchezza di mezzi e perfezione di organizzazione oltre che per valentia di artisti!

**Questa prima ed unica incisione dell'opera completa su 16 dischi da 30 cm., raccolti in due album con libretto, è in vendita presso i migliori rivenditori a L. 400**

### ESECUTORI

Sopr. **GINA CIGNA** Sopr. **MAGDA OLIVERO** Tenore **FRANCESCO MERLI**  
Basso **LUCIANO NERONI** Tenore **GINO DEL SIGNORE** Tenore **ADELIO ZAGONARA**  
Barit. **A FRO POLI** Tenore **ARMANDO GIANNOTTI** Barit. **GIUSEPPE BRAVURA**

ORCHESTRA E CORO DELL'E. I. A. R.

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA: **FRANCO GHIONE**

MAESTRO DEL CORO: **ACHILLE CONSOLI**

PRODUTTRICE  
ESCLUSIVA  
**S.A. C.E.T.R.A.**  
**TORINO**  
VIA ARSENALE, 19



AMEDEO NAZZARI

# IL PIÙ BEL FILM DI TITO SCHIPA

## TERRA DI FUOCO

### IL SOGGETTO

Il sipario del film si alza su una serata di gala al « Colon » di Buenos Ayres. Tito Schipa canta, come lui solo sa cantare, fra un uragano di applausi. Poi scoppia fulmineo il dramma che spazzerà il celebre tenore dal gran mondo del teatro nel penitenziario di Usukaya nella Terra del Fuoco.

Vertiginosa è stata la caduta che ha infranto la vita dell'uomo in quanto aveva di più caro — affetti, orgoglio, ambizioni — ardua sarà la riconquista. Il tenace sforzo di resurrezione sostenuto dalla volontà e dall'ansia del sentimento, si svolge, con umanissima progressione di emozioni, a Parigi prima, poi a Roma per concludersi alla Scala di Milano.

Il merito primo del soggettoista, G. B. Angioletti, sta appunto nell'aver immaginato questa ricca varietà di sfondi, elemento più che adatto a movimentare l'azione, specie poi quando, come nel caso presente, viene tradotto sullo schermo in stretta aderenza alla realtà e alle esi-



Si gira alla Scala di Milano per il film 'Terra di fuoco'



Si prepara una scena di 'Terra di fuoco' con Tito Schipa

genze dell'azione. Altro pregio del soggetto è quello di aver creato il personaggio di Tito Schipa su misura così indovinata, da permettere che l'elemento lirico — prezioso attributo artistico e spettacolare — si inserisca nelle singole scene come complemento necessario delle medesime.

Quando Schipa canta, il suo canto non provoca stasi nocive nell'azione, perchè non è un accessorio posticcio distribuito qua e là in funzione di abbellimento, ma motivo lirico oltrechè altamente suggestivo, logicamente legato allo sviluppo della vicenda.

A completare le qualità cinematografiche del copione di TERRA DI FUOCO si deve premettere che esso è denso di vitalità drammatica e sentimentale, vitalità semplice e al tempo stesso profonda, tale da essere compresa e sentita con immediatezza di effetti dalla grande massa.

### L'INTERPRETAZIONE

Ad agevolare la rapida comunicativa fra schermo e pubblico, la materia del film è resa viva e palpitante da una interpretazione ricca ed appropriata nei tipi e nei caratteri.

Tito Schipa è il protagonista su cui pesa la responsabilità maggiore dell'azione e del successo. Principe della scena lirica ed ormai padrone anche del palcoscenico cinematografico, provoca l'applauso più entusiastico col suo vir-

tuosismo canoro — canta come mai ha cantato per il cinema — e la commozione più spontanea nel saliente drammatico.

Ha di fronte, nelle parti femminili, tre diverse figure di donna, cui è legato dalla trama con umanissima forza di affetti.

In scala di valori artistici esse rispondono ai nomi di Mireille Balin, Marie Glory e Luisa Carletti. Tre volti giovanili che hanno tutto il fascino dell'età e del sesso, luminosamente animato dalla scintilla dell'arte. Femminilità nettamente distinte nella vita, hanno creato nel film parti tipicamente diverse.

Un'avventuriera la prima — Mireille Balin — in funzione di nemica dà al suo complesso personaggio maschera ed accenti convincentissimi: sa farsi ammirare ed odiare come si conviene ad una sirena di classe dimostrando una volta di più di non aver usurpato la popolarità mondiale di cui gode.

L'altra, Marie Glory, e la terza, Luisa Carletti — rispettivamente nelle parti di moglie e di figlia del protagonista — creano il più sentito contrasto scenico, opponendo alla mondanità ardita dell'avventuriera delicati quadri di intimismo familiare.

TERRA DI FUOCO è una produzione G. Manenti, che verrà distribuita sugli schermi italiani dalla Metro Goldwyn Mayer.



Si gira 'Terra di fuoco': è di scena Mireille Balin

## STATI UNITI

LA GRANDE ARENA (*Powder Smoke Range*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Minerva. Regista: Wallace Fox. Interpreti: Harry Carey, Hoot Gibson. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LA VALLE SEGRETA (*Secret Valley*). - Produzione: Fox. Distribuzione: ENIC. Produttore: Sol Lesser. Regista: Howard Bretherton. Soggetto: Harold Bell Wright. Sceneggiatura: Dan Jarrett, Earl Snell, Paul Franklin. Interpreti: Lee Rogers, Richard Arlen, Jean Cario, Virginia Grey. *Approvato* (1).

LA DONNA DELLO SCANDALO (*The Headline Woman*). - Produzione: Mascot. Distribuzione: Fiorenza Film. Regista: William Nigh. Interpreti: Heather Angel, Roger Pryor. *Vietato il doppiaggio* (2).

RIVALITÀ SENZA RIVALI (*Ladies Crave Excitement*). - Produzione: Mascot. Distribuzione: Fiorenza Film. Regista: Nick Grande. Interpreti: Evelyn Knapp, Purnell Pratt, Irene Franklin. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

SOSPETTO (*Wives Under Suspicion*). - Produzione: New Universal. Distribuzione: I.C.I. Produttore: Edmund Grainger. Regista: James Whale. Soggetto: Ladislav Fodor. Sceneggiatura: Myles Connolly. Interpreti: Warren William, Gail Patrick, Constance Moore. *Vietato il doppiaggio* (1).

AMORE SUBLIME (*Stella Dallas*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. *Approvato* (1).

DUE NELLA FOLLA (*Two in a Crowd*). - Produzione: New Universal. Distribuzione: I.C.I. *Approvato* (1).

# I FILM DEL MESE IN CENSURA

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

IL SIGNORE E LA SIGNORA HOLMS (*The Plot Thickens*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Minerva. *Approvato* (1).

LA VIA DELLA TAVERNA 23 (*The Rat*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Generaline. *Approvato* (1).

LA MODELLA MASCHERATA (*Fuga-Escape*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Approvato* (1).

NOTTE DI CARNEVALE (*I Dream Too Much*). - Produzione: R.K.O. Distribuzione: Minerva. *Approvato* (1).

IL VASCELLO MALEDETTO (*Kidnapped*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato* (1).

## GERMANIA

LA RESA DEL SEBASTOPOLI (*Männer der Sebastopol*). - Produzione: UFA. Distribuzione: Europa Film. *Approvato* (2).

LA GIOVINEZZA DI UNA IMPERATRICE (*Jugend einer Königin*). - Produzione: Klagemann. Distribuzione: Scalera. *Approvato* (2).

## INGHILTERRA

SCAFANDRO INFERNALE (*The Frog*). - Produzione: Herbert Wilcox. Distribuzione: ENIC. *Approvato* (1).

LE MANIERE DEL RE SALOMONE (*King Solomon's Mines*). - Produzione: Gaumont British. Distribuzione: ENIC. *Vietato il doppiaggio* (2).

## ITALIA

FUOCHI D'ARTIFICIO. Produzione: Juventus Film. Direttore di produzione: Raffaele Colamonicì. Regista: Genaro Righelli. Soggetto: Luigi Chiarelli. Sceneggiatura: Luigi Chiarelli e Genaro Righelli. Scenografo: Montori. Operatore: Scala. Tecnico del suono: Del Grande. Musiche: Casavola. Montatore: Tropea. Interpreti: Amedeo Nazzari, Giuseppe Porelli, Luigi Carim, Gery Land, Vanna Vanni. *Approvato* (1).

L'ULTIMO SCUGNIZZO. - Produzione: Juventus Film. Direttore di produzione: R. Colamonicì. Regista: G. Righelli. Soggetto: Raffaele Viviani. Sceneggiatura: Gherardo Gherardi. Scenografo: Montori. Operatore: Scala. Mu-

siche: Bisio e Casavola. Interpreti: Raffaele Viviani, Vanna Vanni, Silvana Jachino, Laura Nucci. *Approvato* (1).

AMICIZIA. - Produzione: Fonotona Aurora. Distribuzione: I.C.I. Produttore: Angelo Besozzi. Regista: Oreste Biancoli. Soggetto: Mourguet. Operatore: Vaclav Vich. Interpreti: Elsa Merlini, Nino Besozzi, Enrico Viariso, Lise Ander. *Approvato* (1).

LOTTE NELL'OMBRA. - Produzione: Diana. Regista e autore del soggetto: Domenico M. Gambino. Sceneggiatura: D. Gambino e Sergio Amidei. Operatore: Keményffy. Montatore: Giorgio C. Simonelli. Interpreti: Antonio Centa, Febo Mari, Renato Galante, Renzo Merusi, Silvana Jachino, Paola Barbara.

IL SUO DESTINO. - Produzione: A. P. E. Distribuzione: I.C.I. Regista: Enrico Guazzoni. Interpreti: Luisa Ferrida, Laura Nucci, Enrico Glori, Ennio Cerlesi, Mario Pisu. *Approvato* (1).

LA SIGNORA DI MONTECARLO (Versione italiana). - Produzione: Continentaline. Direttore di produzione: Leo Bonaldi. Regista: Mario Soldati. Interpreti: Fosco Giachetti, Dita Parlo, Umberto Melnati, Jules Berry, Enrico Glori. *Approvato* (1).

## FRANCIA

L'ISOLA DELLE VEDOVE (*L'île des veuves*). - Produzione: London Paris Film. Distribuzione: Perla Film. Regista: Claude Heymann. Interpreti: Marcelle Chantal, Pierre Renoir, Aimé Clairond. *Approvato* (1).

NAPOLI TERRA D'AMORE (*Naples au baiser du feu*). - Produzione: Paris. Distribuzione: Minerva. Regista: Augusto Genina. Interpreti: Tino Rossi, Michel Simon, Mireille Balin, Viviane Romance. *Approvato* (2).



TIVOLI - Visione di Villa d'Este



MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE

## ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI ROMA

Sede: Via Nerva, 4 - Telef. 481.094 - 481.053

Uff. inf. turist.: Via Veneto, 109 - Tel. 487.839

Ufficio Stazione Termini - Telefono 487.190

★

### Associazioni Pro-Loco dipendenti:

Albano - Anzio - Ariccia - Castelgandolfo - Cave  
Civitavecchia - Fregene - Genzano - Grottaferrata  
Ladispoli - Lido di Roma - Marino - Montecompatri  
Nemi - Palestrina - Palombara - Rocca di Papa - Rocca  
Priora - Subiaco - Tivoli - Velletri - Zagarolo

### AZIENDA AUTONOMA DI FRASCATI

# VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



Il paesaggio costituisce sempre, per i fotografi, un'attrattiva; unica difficoltà: scegliere l'inquadratura, ovvero l'angolo di presa. Naturalmente, quasi tutti hanno ormai imparato a servirsi dei filtri i quali possono mutare l'effetto o mettere in rilievo certe parti. Taluno però o dimentica a casa il filtro, o addirittura non pensa di usarlo.

Così DAVID BASTIANONI (*Castelfiorentino*) che ha eseguito un *Paesaggio della Lunigiana* (1) in settembre, in piena luce, diaframmando a 15, e posando 1/50 di secondo. Probabilmente, se diaframmando 6,3 avesse usato un leggerissimo filtro verde, il cielo ne avrebbe guadagnato in risalto e le piante in primo piano sarebbero risultate più chiare. È interessante l'effetto di contrasto tra ombre e luci sulle case, mentre si sarebbe dovuta evitare a sinistra dell'inquadratura quella frasca. Un filtro giallo medio ha adoperato RODOLFO BORME (*Trieste*) per il suo nevoso *Attraverso la Forcella Stanlanza* (2) in cui gli elementi compositivi sono opportunamente scelti e dosate sono le rispettive tonalità in rapporto tra di loro. Non è efficace invece la scelta dell'inquadratura: spostando un poco la macchina verso destra si sarebbe evitato di porre le figure al centro del quadro, si sarebbe tolta l'inutile macchia scura a sinistra, ma soprattutto si sarebbe ritratto dalla base l'albero sulla destra: albero che in questo modo avrebbe fatto da quinta alla scena.

Curioso effetto di contrasti di toni

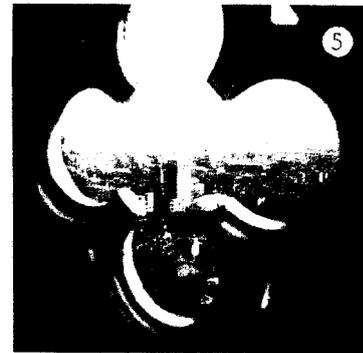


ha ottenuto CLEMENTE MERLO in *Lago di Villa Umberto* (3) ripreso in una mattina nebbiosa; sono state eliminate completamente le mezzetinte: bianchi sfumati e neri violenti e rigidamente sagomati compongono il quadro che assume quasi l'effetto di una stampa.

DANTE MARTINELLI (*Milano*) nella veduta *Laguna* (4) ha usato un filtro giallo-verde che gli ha permesso di dare rilievo e plasticità



all'acqua e al cielo; campeggia al centro del quadro la barca: troppo al centro del quadro forse e troppo in ombra nella parte di sotto. La



berello. Non molto felice risulta l'inquadratura per via di quel muro sulla destra che si sarebbe potuto ridurre di due buoni terzi.

Ed ecco un *Palazzo Vecchio dalla Loggia dei Lanzi di Firenze* (7) di FRANCESCO MARTURANO (*Roma*). È un tentativo ben riuscito di inquadrare elementi architettonici in una forma ricercata con elementi scultorei in primo piano. Se la statua



pellicola negativa usata deve essere stata a grana grossa dato il risultato dell'ingrandimento da formato 24 x 36 mm.

Nel tentativo di paesaggio visto attraverso un motivo architettonico effettuato da PIERFRANCESCO PIETRICCIUOLE (*Milano*) (5), l'elemento decorativo che incornicia la veduta sullo sfondo risulta troppo stocato. La pellicola a grana grossa e forse anche lo sviluppo poco curato hanno impedito un buon ingrandimento.

Un paesaggio con figura è quello di SANDRO NAVA (*Lecco*): *In Valsassina* (6) in cui il fuoco è stato giustamente messo sulle figure e sull'al-

si fosse vista interamente, l'effetto sarebbe stato più suggestivo. Interessante notare che il fotografo ha evitato qualsiasi filtro, ha usato pellicola verichrome, ha diaframmato 16 ed ha esposto a 1/25. M. O.

LUIA (Lucca). — E così, la mia opinione non coincide con la Vostra. Nulla di male. La questione dell'attore, delle sue facoltà, di ciò che egli deve a se stesso, e di ciò che deve al regista, è di quel genere che permette una discussione all'infinito. Leggete quanto si è scritto soltanto nell'ultimo ventennio e vi troverete di fronte alle opinioni più disparate, spesso alle idee più assurde. « Un grande attore (voi dite) può, anche con un carattere falso, esprimersi magnificamente in un primo piano, in una scena sola, in un grido, che ne fanno vedere la classe senza possibilità di errore ». Vorrei qui dimostrarvi come, partendo dalle vostre affermazioni, si possa giungere a negare l'unità interpretativa dell'attore nel cinema. L'attore, avendo a che fare con un carattere falso, non dovrebbe in teoria mai ritrovarsi in esso e non avere, quindi, quei tali momenti felici; che risulta veramente difficile rendersi conto del come un attore possa in un momento essere convinto della sua parte e non invece in un altro momento.

ROCHELLE 1111. — Ammirate « la piccola Jean Parker ». Poiché altri hanno manifestato la stessa ammirazione, vedremo di accontentarvi presto con una « Galleria ». L'ho già detto a Puck. Il più recente film della Parker, a quanto so, è PENITENZIARIO della Columbia.

ORAZIO VIANI (Catania). — Come avrete visto, pubblichiamo ogni tanto biografie di registi. Continueremo. Vi interessa Robert Z. Leonard. Ecco qualche cosa su di lui: è nato a Chicago il 7 ottobre 1889. Salì sul palcoscenico nel 1904 e fece anche parte, come cantante, di un quartetto. Si occupa di cinematografo dal 1915. Principali film: DIVORZIATA (Norma Shearer), GAY MURID (Ramon Novarro), CORTIGIANA (Greta Garbo), STRANO INTERLUDIO (Norma Shearer), LA DANZA DI VENERE (Joan Crawford), PEG DEL MIO CUORE (Marion Davies), LA MODELLA MASCHERATA (William Powell, Luisa Rainer), JIM DI PICCADILLY (Robert Montgomery), IL PARADISO DELLE Fanciulle (William Powell, Luisa Rainer, Myrna Loy), PRIMAVERA e LA LUCIOLA (Nelson Eddy, Jeanette Mac Donald). In quanto al corso di regia del Centro Sperimentale, possiamo informarvi che esso è stato soppresso quest'anno. Per il Monopolio sarà bene attendere gli ulteriori sviluppi. Del resto, Cinema vi torna sopra sovente.

IL PIGNOLO. — Gravet e Gravy sono la stessa persona. Egli è l'interprete de IL RE e LA BALLERINA. Titoli richiesti: MUSIC FOR MADAME (Musica per signora), VIVACIOUS LADY (Una donna vivace), SUPER SLEUTH (Lettera anonima), FIRE OVER ENGLAND (Elisabetta d'Inghilterra), THE JOY OF LIVING (Gioia di vivere), THE GIRL OF GOLDEN WEST (La città dell'oro).

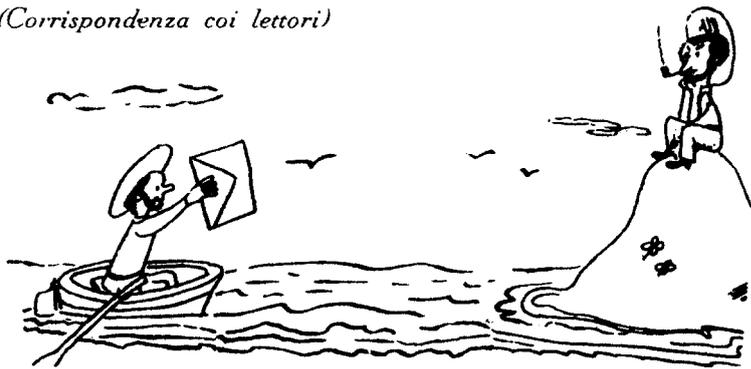
VALGI 1919. — Devo proprio scusarmi con te. Le tue lettere si sono nascoste e le ho trovate in questi giorni. Non mi accusare: più che in mezzo alle onde mi trovo in una tempesta di carta stampata. Dunque, passiamo oltre. Vuoi sapere che cos'è il « birignao ». Non è facile spiegarlo: si tratta di un malvezzo di certi attori i quali calciano sulla recitazione e danno alla parola un'intonazione falsa e ricercata. Anche tu ti preoccupi del modo di pronunciare i nomi dei cineasti stranieri. Sono dell'opinione che non vi sia alcun grave danno a pronunciarli storpiati. Tutto al più qualche saccente potrà sorridere. Invitalo allora a dire questa parola indiana « Periyanyakanpalayam » e vedrai che non sorriderà più. Per i giuochi non abbiamo potuto accontentarti.

GIANANTONIO VIO BONATO (Padova). — Riflettete un momento sulla forma editoriale della Rivista e vi accorgete che non è possibile accogliere il vostro desiderio. Ma non dubitate che, se l'occasione si presenterà propizia, mi ricorderò della proposta.

S. e B. GRIECO (Roma). — Ho letto i vostri soggetti. Vedete bene che non ne ho fatto barchette. « Edizione straor-

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



dinaria » ha uno spunto buono ma finisce banalmente come un normalissimo soggetto di sponaggio. Per « Taxi, licenza? » non posso purtroppo riconoscerle nemmeno l'originalità dell'idea.

ABBONATO 785 (Ferrania). — Del terzo tempo dell'Incompiuto di Schubert, che voi citate riferendovi ad ANGELI SENZA PARADISO, esiste un abbozzo orchestrato soltanto in parte.

GIUSEPPE GAROFALO (Vicenza). — Anche con voi debbo scusarmi per il ritardo nella risposta; ma spero, d'ora in poi, di non far più molto attendere gli amici che mi scrivono. Ho letto il soggetto. Non ne ripeto il titolo perché, falso o vero, contiene un'affermazione tremenda. Capisco come quanto vi è raccontato possa essere avvenuto realmente ma l'arte si anima di una sua propria realtà. Questo può spiegarsi come un fatto vero possa non arrivare a costituire materia d'arte. Debbo, però, riconoscermi un certo spirito di osservazione.

GOLIARDO 1029 (Milano). — Le intelligenti osservazioni che voi mi esponete nella vostra lunga lettera, mi sembra che valgano, oltre che per il cinema, per tutte le altre arti: e forse più per queste che per quelle. Naturalmente sono d'accordo con voi che la cultura aiuta molto nella comprensione dell'opera; ma non bisogna dimenticare come dote precipua del cinematografo sia la chiarezza dell'espressione. D'altra parte, che cosa intendete per cultura cinematografica? Cultura storica o cultura formale? Una vera cultura dovrebbe esser l'una e l'altra insieme. Sono curioso di sapere le vostre idee in proposito. E allora si potrà tornare sull'argomento.

CARLO BARSOTTI (Lucca). — « Rispondo a Marco Ottone di Milano, del N. 56 di Cinema. L'attore che in CARNET DI RUSSIA di Sternberg era l'imperatore Pietro e, in RESTREZIONE, lo scrittore, si chiama Sam Jaffe ed è apparso anche in ORIZZONTE PERDUTO, nella parte del Gran Saggio ». Ecco, dunque, che la gara organizzata dal Nostro trova valorosi concorrenti. Ora, però, il Nostro deve intervenire a sua volta per informare Barsotti e gli altri lettori cui può interessare, che l'attrice interprete della parte di Cecilia, sposa di Rannu, in CARNET DI BALLO si chiama Milly Mathis.

NADIR GIANNITRAPANI (Milano). — « Perché le Case cinematografiche italiane, piccole (tolte alcune), con capitali minimi, sovente inferiori al mezzo milione, non vengono assorbite da un complesso unico assai vasto con programma di produzione stabile e ben definito, con un complesso di attori che non debbano troppo girovagare, non in modo da poter fare concorrenza ad altre, perché ancora non è il caso, ma da poter con buoni accordi effettuare scambi, trattare insieme, ed unire magari le loro forze per la produzione di super-colossi che richiedono forti mezzi, senza bisogno di assistere così alla fondazione di una nuova Casa ogni

qualvolta viene varato un film degno di noi italiani? ». La questione è grossa e non è tale da poter essere esaurita in breve. Io credo che ci sia un po' di ragione in quanto scrivete; e se si giungesse all'eliminazione di molte piccole Case che frazionano l'iniziativa industriale e la disperdono, la nostra cinematografia non ne avrebbe che vantaggio. La concentrazione totale non è però augurabile, eliminando quella concorrenza che è elemento di sviluppo e di miglioramento.

GIUSEPPE VICCICA (Agrigento). — Maria Denis è nata a Buenos Ayres. Della Divina Commedia è stato tradotto in film qualche episodio, ai tempi del muto. Poi nessuno ci ha più pensato.

FAZIO (Genova). — Malgrado la vostra sfiducia la lettera è stata letta. Sono incaricato di ringraziarvi per le gentili parole.

ABBONATO 608. — SQUADRIGLIA DELL'AURORA, della First National, era interpretata da Richard Barthelmess e Dou-

glas Fairbanks jr. (nel film non apparivano donne). Il regista era Howard Hawks. Hughes non c'entrava affatto. LUIGI DELLA CITTÀ: Chaplin e Virginia Cherrill; LANTERNA DEL DIAVOLO: Nella Maria Bonora e Tamberlani; RE DEL RE: H. B. Warner (Cristo); CAMICIA NERA: Marroni (l'uomo) e Pino Locchi (il bambino); IL CARDINALE LAMBERTINI, diretto da Parsifal Bassi, interprete Zacconi; VILLAFRANCA, diretto da Forzano; TERESA CONSALONIERI, da Brignone; SIGNORA PARADISO, da Guazzoni; MILIZIA TERRITORIALE, da Bonnard.

LUCIANO COMUNI (Spinetta Marengo). — Ho dovuto faticare un po' per trovare il nome di quel caratterista che fissa in BOLLE DI BROADWAY 1936 e scattutisce in BOLLE DI BROADWAY 1938: si chiama Robert Wilkback.

MARIO LANDI (Messina). — Ah no! il Nostro non ce l'ha affatto con voi. Certo o vi siete spiegato male nella vostra lettera o io ho capito male. Ad ogni modo, piantiamo lì la faccenda: tanto, ormai, mi pare che ci siamo capiti. Inviatelo, dunque, i vostri articoli e vedrò di dirvi qualche cosa. Mi scrivete: « E adesso, ma non per vendetta, voglio correggere l'errore in cui siete incorsi rispondendo a Guido Maderna (Milano): il film di Murnau in questione, non è né IL VAMPIRO DI MONFRATE, come sostiene quel tale incognito articolista, né MONFRATE come pensate voi; si tratta invece di NOSFERATU IL VAMPIRO, uno dei primi film di Murnau ». Forse avete letto un po' in fretta e non vi siete accorto che era ancora l'opinione di quel tale articolista. Grazie, poi, per il soccorso: « Ed ora voglio aiutarvi: rispondete pure a Ondina quattordicenne (Ancona) che il famoso valzer di CARNET DI BALLO esiste inciso su Dischi Columbia e Parlophon Cetra; e a Luigi Sambo (Treviso) che presto presso Bompiani uscirà un saggio di Seton Margrave intitolato Come si scrive un film ». Ora, ditemi, chi di noi è il più utile?

IL NOSTRO



## 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

---

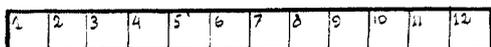
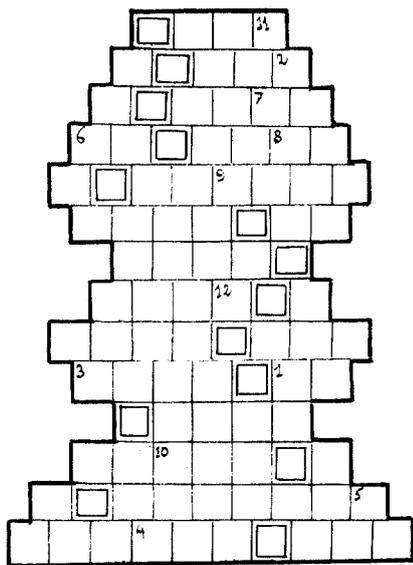
116 DIPENDENZE IN ITALIA E NELL'AFRICA ITALIANA  
CORRISPONDENTI IN TUTTA ITALIA ED ALL'ESTERO



# 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 31 dicembre 1938-XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

## CASELLARIO CINEMATOGRAFICO

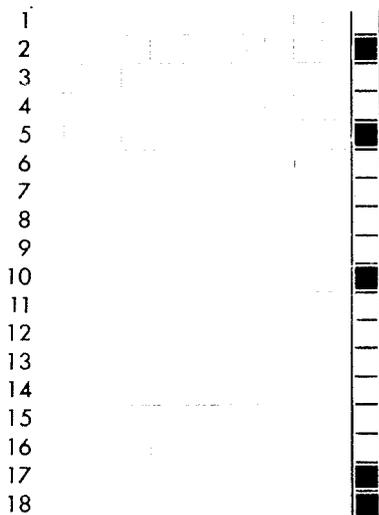


Incasellare nello schema 14 nomi di attori o registi cinematografici, come da definizioni.

Se la soluzione è esatta, nelle caselle a doppio bordo si leggerà il nome e cognome di un notissimo attore americano.

Sostituendo inoltre, nell'ultima riga, ai numeri, le parole che risulteranno nelle caselle numerate dello schema, si avrà il titolo di un suo recente film.

### PAROLA D'ORDINE DI OGNI FILM



- |                     |                       |                    |
|---------------------|-----------------------|--------------------|
| 1 - Fred Mac Murray | 7 - Bette Davis       | 13 - Gary Cooper   |
| 2 - Dick Powell     | 8 - Ramon Novarro     | 14 - Loretta Young |
| 3 - Irene Dunne     | 9 - Katharine Hepburn | 15 - Bebe Daniels  |
| 4 - Anny Ondra      | 10 - Elsa Merlini     | 16 - Joan Crawford |
| 5 - Jane Baxter     | 11 - Dria Paola       | 17 - Bruce Cabot   |
| 6 - Tyrone Power    | 12 - Joan Blondell    | 18 - Grace Moore   |

Porre nel casellario il titolo di ogni film che attori sopra presentati hanno interpretato; a soluzione ultimata si avrà, nella colonna centrale a bordi ingrossati, il titolo di un film italiano di recente programmazione, e nei quadratini in neretto, sempre nella colonna centrale, un altro film italiano proiettato già da qualche tempo.

ENZO BARONI (Roma)

**DEFINIZIONI** --- 1. Il filosofo cinese morto recentemente - 2. Il regista de « L'ultima beffa di Don Giovanni » - 3. La sua ultima interpretazione fu « Saratoga » - 4. Una vera affermazione non l'ha ancora avuta, a Hollywood - 5. Buon regista italiano - 6. Il nome dell'« Uomo ombra » - 7. I suoi modi bruschi attirano le donne - 8. Astro del firmamento italiano - 9. Superbo interprete della « Tragedia del Bounty » - 10. Diresse « Estasi » - 11. Divo americano - 12. La « Signora della V Strada » - 13. Attore italiano... un poco Fosco - 14. Generico americano, a nome Henry.

GIUSEPPE SAVIO (Milano)

### SOLUZIONE DEI GIOUCHI DEL N. 57 (10 NOVEMBRE 1938-XVII)

#### ANAGRAMMI A SCARTO

1	A	L	E	R	M	E	E	R	E	M	A	L
2	D	E	L	R	I	O	L	O	R	D	E	I
3	O	B	R	I	E	N	N	E	R	B	I	O
4	M	O	R	G	A	N	M	A	R	G	O	N
5	C	E	S	E	R	I	C	R	E	S	I	E
6	G	L	O	R	I	A	O	R	G	I	A	L
7	B	O	R	G	A	T	G	R	A	T	O	B
8	B	O	N	O	R	A	B	R	A	N	O	A
9	R	A	I	N	E	R	A	R	N	I	E	R
10	M	O	R	R	I	S	M	O	R	S	I	R
11	T	A	Y	L	O	R	A	L	T	R	O	Y
12	C	I	M	A	R	A	C	A	R	I	A	M
13	C	E	L	A	N	O	L	A	N	C	E	O
14	R	O	M	E	R	O	M	O	O	R	E	R
15	C	O	O	P	E	R	C	O	R	P	O	E

#### CRITTOGRAMMA: RUOLINI ITALIANI

- |                       |                        |
|-----------------------|------------------------|
| 1. - Angelo Bizzarri  | 8. - Paolo Varna       |
| 2. - Giuseppe Porelli | 9. - Anna Ciarli       |
| 3. - Vanna Vanni      | 10. - Luigi Pellegrini |
| 4. - Roberta Mari     | 11. - Lina Cennari     |
| 5. - Enzo Biliotti    | 12. - Lina Bacci       |
| 6. - Claudio Ermelli  | 13. - Luigi Mottura    |
| 7. - Albino Principe  | 14. - Maria Polese     |

OSVALDO VALENTI

#### SOLUTORI GIOUCHI N. 57

CRITTOGRAMMA - Raggioli Bruno - Cremona, Via Piave, 18  
ANAGRAMMI A SCARTO - Schippa Maria - Perugia, Viale Antinori, 5

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori dei giochi: **Casellario cinematografico e Parola d'ordine**. Premi: due abbonamenti annuali a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 59° fascicolo apparirà nel 61° fascicolo (10 gennaio 1939-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 della rivista CINEMA quando non se ne cita la fonte

# I più moderni impianti CINESONORI

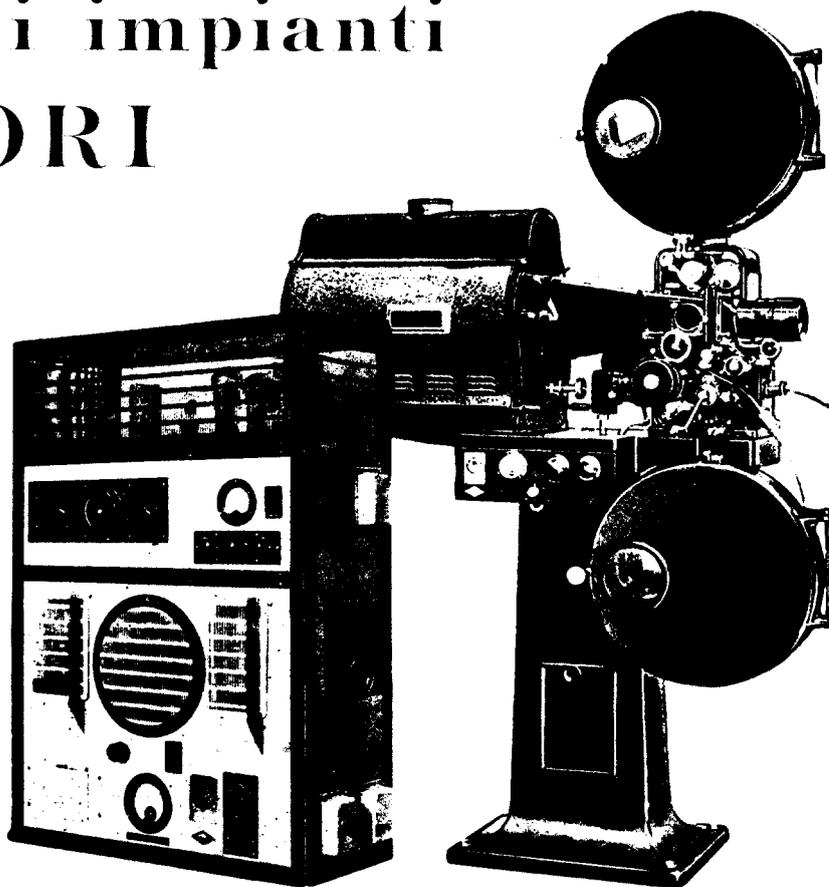
DUE GRAN PREMI  
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE PARIGI 1937

SOC. ANONIMA  
CINEMECCANICA

MILANO  
VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCCHIO  
BACCHINI & C.

MILANO  
CORSO SEMPIONE, 93



## S.A.C.I.

STAMPA  
ARTISTICA

CINEMATOGRAFICA ITALIANA  
DI VIRGINIA GENESI CUFARO

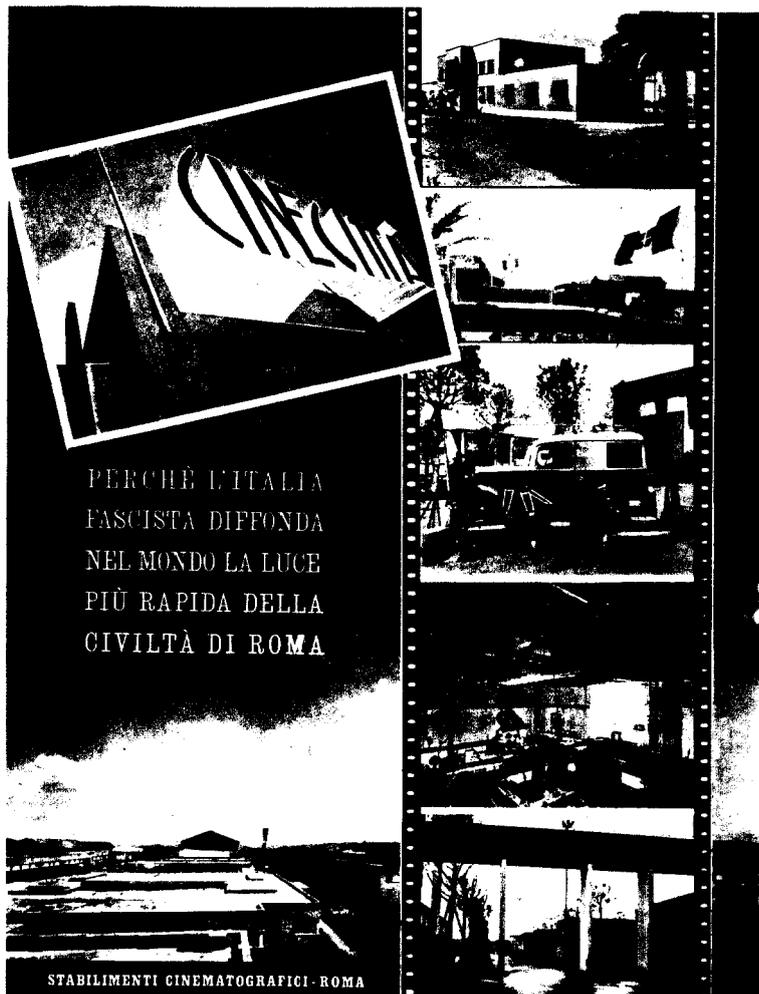
PRIMO STABILIMENTO FONDATA IN ITALIA PER  
LO SVILUPPO E LA STAMPA DEI FILMS SONORI

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

DIRETTORE TECNICO: GIULIO GENESI

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



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

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI - ROMA



musabete

*La sostituzione delle valvole esaurite elimina un inutile  
spreco di energia elettrica e ridona piena efficienza alla vostra radio*



La Radiotron Italiana

AGENZIA ESCLUSIVA: COMPAGNIA GENERALE RADIOFONICA S. A. - MILANO, PIAZZA BERTARELLI 1