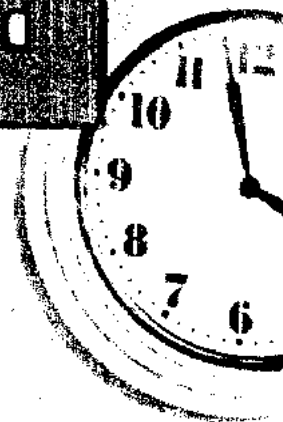


CINEMA



SPEDIZIONE IN AER. POSTALE

63 DUE
LINEE

10 FEBBRAIO 1966 - L. 70

LA NUOVA OLIVETTI

*La bella linea e la varietà dei colori della nuova Olivetti
armoniosamente rispondono all'esigenza di ogni ambientazione.*



STUDIO 42

LA SCALERA FILM

CIRCONVALLAZIONE APPIA 110 - ROMA

ha pronti per la programmazione:

LA VEDOVA

della commedia di Renato Simoni

per l'interpretazione di

EMMA GRAMATICA

I S A P O L A

RUGGERO RUGGERI

BICE PARISI - CESCO BASEGGIO

LEONARDO CORTESE - EMIRAI - OSVALDO

VALENTI - ANNA CAPODAGLIO - CESARE

ZOPPETTI - NICOLA MALDACEA

regie di

GOFFREDO ALESSANDRINI



Operatore **USALDO ARATA** - Scenografia dell'architetto **ANTONIO VALENTE** - Musiche del maestro **G. F. GHEDINI**



IO, SUO PADRE

Libera riduzione di Mario Bonnard
dal romanzo di Alba De Céspedes

per l'interpretazione di

EVI MALTAGLIATI

ERMINIO SPALLA

AUGUSTO LANZA - MARGHERITA BAGNI

CLARA CALAMAI - GEMMA BOLOGNESI

MARIELLA LOTTI - CARLO ROMANO

VIRGILIO RIENTO - VITTORIO VENTURI

ENRICO URBINATI - GUIDO NOTARI

PIETRO PASTORE - CALISTO

BERTRAMO - ALFREDO CIAVARELLA

Regia di **MARIO BONNARD**

Operatore **GIULIO MARTELLI** - Scenografia dell'architetto **OTTAVIO SCOTTI** - Musiche del maestro **GIULIO BONNARD**



Festa di carnevale in casa di Dorothea Wieck (foto Tobis)



Vittorio de Sica in una scena di 'Grandi Magazzini' dell'Era Film (foto Cinecittà)

CINEMA GIRA

FRA I PROSSIMI FILM DI DISNEY...

... dovrebbe essere *L'APPRENTI SORCIER*, con la musica di Dukas. Sembra, però, che la vedova di Paul Dukas abbia rifiutato l'autorizzazione a servirsi della partitura de *L'Apprenti sorcier*, dicendo che suo marito non avrebbe mai tollerato adattamenti di nessun genere.

LE ATTRICI Danno CONSIGLI...

... ma non sempre si tratta di consigli convincenti. Anzi, molto spesso sono parole messe insieme alla meglio a scopi pubblicitari. Comunque sia, sette consigli dati recentemente da Fay Wray meritano di essere considerati.

Fay Wray, dunque, ha dichiarato che subito dopo i suoi primi film, accorgendosi delle difficoltà del lavoro, si è imposta una serie di regole: 1. non fumare; 2. non bere; 3. qualunque cosa si stia facendo, smettere prima che sopraggiunga la stanchezza; 4. non abbandonarsi a isterismi, che logorano; 5. giocare per divertirsi; 6. riposarsi completamente, almeno un paio di volte al giorno.

IN CECOSLOVACCHIA...

... la produzione cinematografica si sta assestando sulla nuova portata del mercato interno. Infatti, per l'anno corrente è prevista la produzione di una quarantina di film

a intreccio, oltre che di un piccolo gruppo in compartecipazione con la Germania.

ABBIAMO SOTT'OCCHIO LE STATISTICHE...

... riguardanti i soggetti acquistati dall'industria cinematografica americana nel 1938. Ne risulta che i produttori di Hollywood hanno cambiato sistema. Non più l'incerta vasta e generica che anni fa riempiva gli scaffali di libri, di copioni e di manoscritti in parte destinati a dormire sotto pesanti coltri di polvere, ma una ricerca selezionata, sempre più aderente alle reali necessità del programma produttivo. Già nel 1937 si ebbe un totale di 241 soggetti in meno del 1936; nel 1938 sono stati acquistati 102 soggetti in meno del 1937; in totale 546 con una spesa di dollari 2.730.000 (contro dollari 3.240.000 del 1937). Una media, quindi, di 5.000 dollari a soggetto.

La percentuale maggiore è rappresentata, come negli altri anni, dai soggetti originali; e ciò non sarà gradito ai sostenitori dei soggetti derivati, i quali se possono essere utili in talune situazioni, vanno tuttavia considerati ed impiegati con scelta intelligente. È illogico, cioè, fare man bassa, come è un po' abitudine della nostra produzione, scegliendo senza criterio il buono e il cattivo e non trasformando convenientemente secondo

le esigenze del cinematografo. Romanzi, commedie e novelle costituiscono certo un'ottima fonte di ispirazione e siamo convinti che in Italia tale materiale sia da sfruttare meglio che non abbiano fatto sinora; ma occorre poggiarsi fondamentalmente su soggetti originali. E non diciamo questo soltanto dal punto di vista artistico, ma anche dal punto di vista industriale, traendone argomento dall'esperienza di un'industria organizzata come quella di Hollywood. I produttori di Hollywood hanno acquistato, nel 1938, 316 soggetti originali, 200 tratti da libri o da novelle, 30 da commedie; e ciò può essere causato da ragioni eco-

nomiche in quanto che Hollywood acquista quasi esclusivamente commedie che abbiano avuto grande successo nei teatri di Broadway, il che significa portare alle stelle i diritti di riduzione cinematografica. Si racconta che la commedia *No more ladies*, da cui venne tratto un film, fu rifiutata per 15 mila dollari dalla casa produttrice che poi si affrettò ad acquistarla per 60 mila dollari non appena fu presentata a New York.

In aumento sono invece i libri. Fra i nomi degli autori compaiono: William Faulkner, Sacha Guitry, Rudyard Kipling, James Cain, Arthur Conan Doyle, Louis Bromfield, ecc.

1939

VENTENNIALE DELLA FIERA DI MILANO

12-27 APRILE 1939 - A. XVII

UN RICEVIMENTO...

... in onore di James Roosevelt, figlio del Presidente degli Stati Uniti e nuovo vice-presidente della « Samuel Goldwyn », è stato dato a Los Angeles. Ad esso hanno partecipato Joseph M. Schenck, Samuel Goldwyn, Jack L. Warner e Louis B. Mayer, il fiore dell'ebraismo cinematografico di Hollywood. Discorsi in quantità. Ciascuno, anzi, degli intervenuti ha pronunciato un discorso di lode, naturalmente, del giovane figlio del Presidente. Schenck lo ha chiamato « giovanotto sincero, coraggioso ed onesto », tale da « recare magnifici contributi all'industria »; Goldwyn ha soggiunto che egli costituisce la garanzia che « i film americani si manterranno all'alto livello attuale »; Warner si è dichiarato pronto a porre al servizio del giovane Roosevelt la propria esperienza affinché egli possa imparare al più presto; Mayer ha lodato Goldwyn per l'intuito avuto nella scelta fatta.

James Roosevelt, commosso di tanta accoglienza, ha ringraziato ed ha tenuto a precisare che, contrariamente alle voci corse, la sua partecipazione all'industria cinematografica non implica in alcun modo l'azione del Governo.

NEGLI STABILIMENTI ITALIANI...

... continua la lavorazione di GRANDI MAGAZZINI di Camerini, e LE SORPRESE DEL DIVORZIO di Brignone. Sono terminati: IL CAVALIERE DI SAN MARCO di Righelli, PAPÀ LEBONARD di Jean de Limur, BELLE O BRUTTE SI SPOSAN TUTTE (NUOVO



Willy Fritsch e Hermine Ziegler in 'La donna di una notte' (Ufa-Enic)



Tiziana Calvi nel film 'Le sorprese del divorzio' (Scalera)

titolo del film SE SEI BRUTTA NON TI SPOSO) di Bragaglia.

Si è iniziata in questi giorni TRAVERNATA-NERA di Gambino (soggetto tratto dalla commedia di Corra e Achille, sceneggiato da Gambino, Sergio Amidei e Carlo Duse; interpreti principali: Camillo Pilotto, Renato Cialente, Mario Ferrari, Primo Carnera, Germana Paolieri, Oria Paola). Anche MONTEVERGINE di Campogalliani si è iniziato in questi giorni.

È in preparazione, poi, un film di ambiente siciliano: RE DEL MARE, su soggetto di G. B. Angioletti, l'autore del soggetto di TERRA DI FUOCO. Produttore: Manenti, il quale sta concludendo le trattative per un film in doppia versione, italiana e francese, su Francesca da Rimini.

L'« APPIA SAFA » annuncia la ripresa del programma che avrebbe già dovuto iniziare circa un anno fa. Esso comprende: SERENATA (soggetto di Mura), TORNA CARO IDEAL (soggetto di Adami), 100.000 DOLLARI (dalla commedia di Carlo Conrad, sceneggiatura di Vergano e di Carlo Malatesta).

A sua volta, l'« Aquila Film », produttrice di LUCIANO SERRA PILOTA, ha in preparazione un film sulle comunicazioni aeree transoceaniche. Direttore di produzione, il dott. Riganti.

Frutto di una combinazione italo-spagnola è il film FIGLI DELLA NOTTE, che verrà iniziato a Cinecittà ai primi di marzo. Regista: lo spagnolo Benito Perojo che ha diretto IL BARBIERE DI SIVIGLIA presentato in questi giorni in Italia; protagonista: Estrellita Castro.



Esclusività E. N. I. C.

RITORNO ALL'ALBA

INTERPRETI: DANIELLE DARRIEUX
PIERRE DUX
JACQUES DUMESNIL
PIERRE MINGAND
RAYMOND CORDY

REGISTA:
HENRY DECOIN

PRODUZIONE:
BERCHOLZ - C. C. F.





ASSICURAZIONI GENERALI VENEZIA

Società Anonima istituita nel 1831

CAPITALE SOCIALE INTERAMENTE VERSATO L. 120.000.000.-

LE "ASSICURAZIONI GENERALI"
esercitano i RAMI VITA, INCENDI, FURTI e
TRASPORTI e, in unione alle affiliate ANONIMA
INFORTUNI e ANONIMA GRANDINE,
i RAMI INFORTUNI e GRANDINE

Capitale sociale inter. versato . . . L. 120 milioni
Fondi di garanzia 2 miliardi e 645 milioni
Capitali vita in vigore 8 miliardi e oltre 821 milioni
Pagamenti per danni dal 1831 . . . 10 miliardi e oltre 752 milioni

Fanno parte del gruppo delle

ASSICURAZIONI GENERALI

41 Compagnie, delle quali 34 in Europa
4 in America, 2 in Africa e 1 in Asia

AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA
RAPPRESENTANTI E COMMISSARI D'AVARIA
IN TUTTO IL MONDO

Inoltre si stanno studiando per Alfredo De Santis un film (soggetto tratto da IL COLONNELLO BRIDEAU di Balzac) e un altro film marinaro di ambiente ottocentesco intitolato MARINAI.

UN NUOVO SISTEMA DI PAGA...

... per sceneggiatori, registi, operatori e compositori è stato fissato in Russia. In base a questo sistema un regista sarà pagato dalle 25.000 alle 200.000 lire (al cambio attuale) a seconda della lunghezza, qualità e importanza del film; gli operatori dalle 6000 alle 60.000 lire; gli sceneggiatori 150.000 lire in



Dal film 'Allarme a Gibilterra' con Viviane Romance (Lux)

media; i musicisti 60.000 lire — sempre per ciascun film. In aggiunta a queste cifre, i registi riceveranno un salario medio mensile di circa 7000 lire; gli operatori, di circa 5000 lire. Compensi maggiori in casi speciali, possono essere fissati dal Consiglio dei Commissari del Popolo.

UN FILM SU LINCOLN...

... è in preparazione in America. Il soggetto è tratto dalla commedia di Sherwood rappresentata con molto successo in Broadway. Protagonista: Raymond Massey, interprete del personaggio anche sul palcoscenico.

La figura di Lincoln è una delle preferite dalla cinematografia americana. A parte i corti metraggi, i film educativi e scolastici e le frequenti apparizioni in diversi film, la sua storia è stata girata per la prima volta nel 1924 da Al e Ray Rockett, con George A. Billings nella parte di Lincoln; e poi di nuovo nel 1930.

Uno dei corti metraggi imperniati su Lincoln, LINCOLN IN THE WHITE HOUSE, fa parte di una serie di corti metraggi Warner che rientrano in un vasto programma propagandistico denominato « Americanismo » ed ha lo scopo di combattere (curioso ravvicinamento!) la propaganda comunista e nazista negli Stati Uniti.

Il primo dei film propagandistici che rientrano in questo programma e che sono destinati ad essere proiettati nelle scuole, nei clubs, ecc., svolgerà la vita di Benjamin Franklin.

Per dare sviluppo all'iniziativa, i fratelli Warner hanno invitato un centinaio di insegnanti, storici, scrittori ed editori a formare un comitato per selezionare gli episodi della storia degli Stati Uniti che costituiranno i soggetti di una serie di film patriottici.

IL REGOLAMENTO...

... del Gran Premio del Cinema Francese, assegnato dalla Società di incoraggiamento all'arte e all'industria, è stato modificato. Pertanto si è giunti ad una più precisa definizione della qualità di « francese » data ai film i quali, per poter concorrere al Premio, dovranno essere realizzati da una casa francese, in uno stabilimento situato in Francia (a parte gli esterni), da un regista francese.

A sua volta, il Ministero dell'Educazione Nazionale e delle Belle Arti ha comunicato che il Gran Premio Nazionale del Cinema Francese e gli altri premi nazionali per il film documentario, scientifico e pedagogico saranno assegnati nei primi giorni del prossimo mese di aprile.

600 MILA METRI DI PELLICOLA...

... sono stati visionati in America per selezionare il materiale necessario alla preparazione del film ufficiale che verrà presentato alla prossima Esposizione Mondiale di New York. Tale film consisterà in quindici episodi scelti, su richiesta di Will Hays, dal dott. James T. Shotwell, direttore della Sezione Economia e Storia alla Fondazione



La comoda e lussuosa automobile di Mischa Auer (Universal-ICI)

Carnegie per la Pace Internazionale. Ecco i quindici episodi: 1) Preistoria (la prima casa dell'uomo); 2) la Saga americana nel Medio Evo; 3) il Vecchio Mondo scopre il Nuovo Mondo; 4) la seconda svolta dell'Umanità (la sorte di creare un nuovo mondo); 5) le tredici colonie e i sogni di dominio del Vecchio Mondo; 6) la lotta per l'indipendenza; 7) la Costituzione; 8) la conquista della prateria; 9) una Nazione divisa; 10) la Nazione si unisce; 11) l'industria; 12) il risveglio della coscienza sociale; 13) dall'isolamento alla potenza mondiale; 14) la guerra mondiale e la pace; 15) l'America di fronte al futuro.

ASSEGNI PER VIAGGIATORI

B.C.I.

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE SOCIALE LIRE 700.000.000
RISERVA AL 31 DICEMBRE 1937 XVI L. 151.087.690,65



ALLARME A GIBILTERRA

con

VIVIANE ROMANCE
YVETTE LEBON
ERICH VON STROHEIM
ROGER DUCHESNE

ecc.

ULTIMATUM

con

DITA PARLO
ERICH VON STROHEIM
ABEL JACQUIN
BERNARD LANCRET

ecc.

2 FILM DI GRANDE SICURO SUCCESSO
CHE SARANNO PROGRAMMATI IN TUTTA
ITALIA IN QUESTO MESE DI FEBBRAIO

CINEMA

QUESTIONI DEL GIORNO

LE PROGRAMMAZIONI

IN QUEST'ULTIMO mese i frequentatori delle nostre sale cinematografiche hanno avuto quasi da per tutto una sgradita sorpresa: i prezzi aumentati. Si è immaginato trattarsi di un fenomeno passeggero, legato a qualche straordinario avvenimento che tutti, però, hanno cercato di individuare il più logicamente possibile.

L'avvenimento più chiaro è apparso il ritiro famoso dalla produzione delle quattro Case americane. Si è temuto, almeno così sembra, per gli incassi. Quei film americani incassavano bene (ed anche questa è una frase fatta che andrebbe considerata con la massima attenzione: soltanto alcuni film incassavano bene; moltissimi altri, di mediocre fattura, rendevano più per una sapiente e capillare organizzazione commerciale che per il fatto di attirare il pubblico). Tolti, dunque, quei film si è cercato di rimediare, e il primo rimedio è stato l'aumento dei prezzi: c'è sempre una data categoria di persone che non può fare a meno di andare al cinematografo e che paga tanto 6 quanto 7 lire. Secondo rimedio: circolazione più rapida dei film. Quando un film viene noleggiato, si stabilisce che il cinematografo terminerà di proiettarlo non appena esso incassa giornalmente meno d'una data cifra; oppure dopo un certo numero di giorni di programmazione. L'uno e l'altro metodo — se non è seguito con una certa elasticità — presenta degli inconvenienti: la cifra, infatti, può essere stabilita troppo alta; il numero dei giorni può essere piccolo od eccessivo. Se è eccessivo

si rimedia facilmente con uno dei cosiddetti « film di passaggio », quelli che reggono due o tre giorni; ma se è piccolo, il rendimento del film soffre.

Chi ha sofferto sempre più di tutti in una situazione del genere è il film italiano. Il film italiano ha sempre goduto assai poco credito presso gli esercenti. Si ha fretta di toglierlo di programmazione: e potremmo citare dei casi, anche recenti, in cui dei film italiani sono stati tolti quando incassavano una cifra superiore a quella incassata dal film successivo. Potremmo citare altri casi in cui a mediocri film stranieri si assegnano periodi di programmazione superiori a quelli assegnati a buoni film italiani. Eppure, proprio negli ultimi tempi, si è verificato il caso di un *ETTORE FIERAMOSCA* che ha retto dieci giorni all'*Odeon* di Milano (una sala che contiene circa duemila posti) e dodici giorni al *Supercinema* di Roma (2218 posti)... È, dunque, utile procedere, più che ad una revisione, ad una regolamentazione dei sistemi di noleggio vigenti, soprattutto di certe Case, anche in relazione agli incassi ed ai prezzi dei biglietti d'ingresso: ed è necessario che il film italiano abbia finalmente, dagli esercenti, condizioni più favorevoli dei film stranieri.

I TECNICI STRANIERI

I tecnici italiani protestano contro i tecnici stranieri. Da due anni a questa parte, essi dicono, si è verificata in Italia un'immigrazione di elementi stranieri, immigrazione ingiustificata quando si consideri che dei

tecnici italiani erano nello stesso tempo privi di lavoro.

In secondo luogo si fa la questione degli allievi che difficilmente riusciranno ad avere il diretto incarico di qualche film se l'immigrazione continua.

Fra questi tecnici stranieri ci sono una decina di operatori, qualche truccatore e montatore, ecc.

In realtà, il fenomeno esiste. Fra i nostri produttori c'è della gente molto scaltra, ma sempre disposta a riporre fiducia nel primo venuto dall'estero. E non si tratta soltanto di fiducia, chè quei tali tecnici ricevono generalmente paghe superiori alle paghe dei nostri tecnici.

E in realtà — aggiungiamo ancora — non ci siamo affatto accorti, sempre considerando i fatti in linea generale, che il contributo di costoro abbia dato slancio o pregi eccezionali alla nostra produzione. Anzi, in qualche caso, per le difficoltà di intendersi, la lavorazione dei film si è appesantita, quantunque i nostri ottimi operai facciano meraviglie e s'arrangino di fronte a tutte le lingue del mondo.

Ma, ciò malgrado, la questione dei tecnici stranieri nel cinema italiano non può avere una soluzione radicale e programmatica. Sempre tenendo nella massima considerazione l'impiego preferenziale dei nostri tecnici, crediamo sia necessario distinguere, tra gli elementi immigrati o da fare immigrare (in relazione a rapporti commerciali, a combinazioni produttive, ecc.), coloro che sono inutili da coloro i quali possono dare al cinema italiano un contributo reale, un contributo che abbiamo sempre sperato ma che, facendo un rapido bilancio degli ultimi otto anni, non è facile riconoscere.

D. MEC.

Innie Barnes e Maria...
preparano per il film a colori...
ventura di Lady X' (London Film)



ESIGENZE ARTISTICHE E DIRETTIVE INDUSTRIALI DEL FILM A COLORI

Con questo articolo intendiamo fare il punto sulla situazione internazionale del film a colori. Ne è autore Domenico Rudatis, uno degli inventori del sistema a colori Bocca-Rudatis. La preparazione di tale sistema, che da Cinema è già stato ampiamente illustrato, ha raggiunto ormai la sua fase conclusiva. Siamo convinti che il sistema Bocca-Rudatis può liberarci da una possibile schiavitù a imperfetti sistemi esteri, senza dire che darà senz'altro la possibilità di ottenere risultati molto più soddisfacenti dei sistemi stranieri e comunque di grandissima importanza artistica. Senonché, sembra che una fabbrica italiana di pellicola cinematografica abbia dichiarato agli inventori Bocca e Rudatis che li ostacolerà qualora essi intendano usare pellicola di celluloido e senza argento. Ora, se questa casa italiana riuscisse nell'intento, giungerebbe ad eliminare uno dei vantaggi economici del sistema, che è costituito in maniera da potersi giovare di qualunque materiale trasparente, anche del cellophane, ossia di materiale assai meno costoso della celluloido. È chiaro che per noi una guerra come questa risulterebbe incomprensibile ai fini dell'industria cinematografica nazionale.

DOPO il successo di *MODELLA DI LUSSO* e di *BIANCANEVE E I SETTE NANI* si ha ormai la precisa sensazione che il film a colori si vada affermando definitivamente come produzione normale. Ciò rientra del resto nel ritmo del progresso tecnico, che non può essere arrestato. I dubbi e le opposizioni che possono sussistere in sede astratta, a prescindere dalla possibilità di dimostrarne la totale inconsistenza logica e artistica, si risolvono in chiacchiere che i fatti smentiscono ben presto. Proprio così, come le note accademie estetiche in difesa del film muto sono state praticamente liquidate dalla immancabile affermazione del film sonoro. Divagare pro o contro il « colore » oggi non solo è un perdetempo, ma un perdetempo dannoso, in quanto si crea internamente una atmosfera di perplessità e di confusione, proprio nel momento in cui l'America sta legando la cinematografia europea con la ferrea catena del monopolio del « colore ».

Se oggi ci si può difendere dalla invasione della produzione americana, nessuna valida difesa sarà più possibile domani se

l'America riuscirà a realizzare effettivamente il monopolio del mezzo di produzione, ossia del « colore ». Realizzato il monopolio del « colore » la potenza americana sarà forse meno appariscente ma ben maggiore, ed economicamente diventerà un vero e proprio torchio, per tutta la cinematografia europea. Il *Technicolor* intensifica i suoi sforzi continuamente e marcia su questa strada assai più che non si creda.

La difesa è possibile ma tutt'altro che semplice. Bisogna convincersi che il « colore » è un avvenimento tecnico e industriale di gran lunga più importante della creazione del sonoro. Anzitutto, il « colore » è stato sentito come una esigenza naturale molto prima del sonoro. È una esigenza che risale addirittura alle origini della cinematografia e che non ha potuto trovare soddisfazione a motivo delle enormi difficoltà tecniche del problema. Appena affrontato seriamente dai tecnici, il problema del sonoro è stato brillantemente risolto. Nel « colore », invece, si sono spuntati gli sforzi di centinaia e centinaia di tecnici e di inventori. Si ha un bel dire che esistono molti sistemi, ma in realtà le idee buone sono pochissime. È noto che l'Ufficio Brevetti più rigoroso del mondo, quello dello Stato tedesco, ha concesso in questi ultimi anni parecchie centinaia di brevetti riguardanti il « colore ». Ma tuttavia la Germania, nonostante la sua formidabile attrezzatura tecnica e la sua fermissima volontà

autarchica, non è ancora riuscita a farsi avanti, in questo campo. Anzi, è oltremodo significativo il caso della *Siemens*, che, entrata in merito al problema una decina di anni fa, dopo aver compiuto uno sforzo invero mirabile lungo la via ormai classica aperta dal *Berthon* ed aver speso svariate dozzine di milioni, ha ceduto ora le armi a motivo, essenzialmente, della mancanza di luminosità di tale sistema. È l'*Agfa*, la grande Casa tedesca intorno alla quale come intorno alla *Siemens* si concentravano da tempo le maggiori speranze della Germania, ha già abbandonato il proposito di far entrare nel campo cinematografico il suo *Nuovo-Agfacolor*, date le difficoltà di stampa, e cerca adesso di realizzare industrialmente il *Pantachrom*. In sostanza dunque, oggi, anche il bilancio tedesco è molto ristretto, nè ha prospettive future molto rosee o comunque ben colorite!

Tutto questo per rilevare che il credere di potersi difendere dall'incombente monopolio americano del « colore », basandosi sulla esistenza di molti brevetti, è una mera illusione. Quando di un problema difficilissimo si propongono tante soluzioni significa anzi che si è ancora lontani dalla vera soluzione. Gli sforzi della industria tedesca confermano questa verità. Le idee buone, ripetiamo, sono pochissime, e non soltanto in Germania ma in tutta l'Europa ed anche nel resto del mondo. Perciò, appunto, il pericolo del monopolio americano è un pericolo effettivo. Chi, in base ai brevetti esistenti, presume di poter fare una comoda scelta tra diversi sistemi europei, o meglio ancora italiani, aventi i requisiti necessari per opporsi validamente al monopolio americano, dimostra di ignorare senz'altro i termini fondamentali del problema. Il *Technicolor* sta incatenando la produzione europea con una tale manovra avvolgente che non ci sarebbe davvero via di scampo se non si trattasse di una catena che ha un anello mal saldato! Questo unico punto debole si può esattamente identificare fissando i termini precisi del problema. Così vedremo pure quanto deboli siano comunque le difese approntate dall'industria europea, e quanto forte e temibile resti sempre l'assalto americano.

Il film a colori ha tre esigenze tecniche veramente imperative: si deve poter proiettare facendo uso degli impianti esistenti; si deve raggiungere in proiezione una elevata luminosità; e si devono poter stampare delle copie perfette in quantità sufficiente. Ora, quali sono i sistemi che resistono positivamente al vaglio di queste tre esigenze tecniche? Il conto è presto fatto. Tutti i classici sistemi addittivi, sia a reticolo lenticolare come il *Berthon*, sia a reticolo stampato, cioè a mosaico, come il *Dufay*, vanno esclusi per mancanza di luminosità, anche a prescindere dalle deficienze inerenti alla stampa e da altri non piccoli inconvenienti. I sistemi addittivi a più immagini oltre alla mancanza di luminosità, presentano vari difetti gravi, e vanno esclusi anche perchè richiedono eccessive trasformazioni degli apparecchi da proiezione. Passando ai sistemi sottrattivi vediamo che le predette esigenze tecniche sono meglio soddisfatte

per quanto riguarda la proiezione, ma la stampa lascia in genere molto a desiderare. Così i sistemi a tre strati, cioè il *Kodachrome* e il *Nuovo-Agfacolor*, sono rimasti appunto bloccati dalle difficoltà della stampa. L'*Agfa*, partita brillantemente colla presa diretta e col criterio di fare il negativo cromatico in modo da realizzare anche la stampa diretta, senza cioè selezionare la registrazione dei colori su pellicole distinte, ha dovuto constatare che i colori risultanti erano inaccettabili. Insomma, l'unico sistema che soddisfa appieno alle esigenze tecniche fondamentali è il *Technicolor* e tutte le altre realizzazioni industriali finora effettuate rimangono necessariamente fuori discussione.

Ma il film a colori non deve soltanto rispondere alle tre esigenze tecniche sopra specificate. Esso deve altresì permettere una resa artistica dei colori naturali. Anzi, dette esigenze sono in realtà appena le premesse del problema essenziale del « colore ». Il valore della soluzione, una volta osservate tali premesse, sta tutto nella resa cromatica, e diciamo precisamente resa e non riproduzione perchè, al contrario di ciò che pensano molti e di quanto infatti spesso si legge, la riproduzione vera e propria dei colori naturali colla loro oggettiva intensità è, in linea generale, impossibile. La possibilità di rendere nel miglior modo gli effetti dei colori naturali e la resa artistica dei colori comunque intesa, implicano sempre un controllo, una regolazione degli effetti stessi nella riproduzione, cioè, in una parola, un governo. Automatismo ed arte sono termini incompatibili. Il punto centrale del problema del film a colori è proprio il superamento dell'automatismo mediante un intervento artistico. La resa artistica dei colori non potrà mai essere realizzata affidandosi alla sovrapposizione automatica di tre inchiostri od alla formazione di tre precipitati chimici colorati. Se tale automatismo potesse assurgere ad un livello artistico, le cartoline illustrate avrebbero

già deprezzato i quadri di Tiziano e di Raffaello. È soltanto trovando il modo di far intervenire l'artista nel procedimento tecnico che si risolve definitivamente il problema del « colore », sempre rispettando, si capisce, tutte le esigenze tecniche, in considerazione del fatto che il film è un prodotto industriale con determinate necessità di sfruttamento. Il governo dei colori è il punto debole del *Technicolor*. La stampa si può regolare in misura molto ridotta, con tale sistema, del tutto analogo, come concetto, ai comuni processi tipografici, da cui appunto deriva il suo carattere volgare di cartolina.

Se però col *Technicolor* si è lontanissimi dal realizzare un effettivo governo dei colori, assai peggio si va con tutti i sistemi chimici sui quali puntano oggi alcune speranze industriali europee. Cosicché, come ora vedremo, l'industria lascia buon gioco al *Technicolor*, il quale cammina e camminerà ancora ben sicuro di sé fino a quando non verrà attaccato nel suo unico punto debole: il governo artistico dei colori. Ma questa esigenza centrale del problema del « colore », appunto perchè di natura essenzialmente artistica, non è stata finora compresa dagli industriali, la cui attenzione, totalmente polarizzata dalle esigenze tecniche, si è fissata sulle premesse senza arrivare al centro del problema. L'*Agfa*, infatti, rinunciato alla presa e stampa diretta, lavora intorno al *Pantachrom*, sistema che consiste nel fare la presa mediante uno speciale *bipack*, nell'estrarre da questo le selezioni in bianco e nero, su pellicole distinte, dei tre colori fondamentali, e nello stampare infine le tre selezioni su una pellicola unica a tre strati ricavando i colori con speciali sviluppi cromogeni. Sulla medesima strada, a parte i dettagli, procedono altre industrie. Da noi *Ferrania*. Nei confronti col *Technicolor* la presa con *bipack* è vantaggiosa poichè non richiede l'uso di macchine complesse, ma è un vantaggio provvisorio perchè prossimamente, e sem-





Constance Bennett nel film "Servizio di lusso" (Universal-ICT)

bra d'accordo con la Kodak, il *Technicolor* farà la ripresa esso pure con macchine normali, con pellicola unica, essendo poi da questa la selezione dei tre colori su pellicole distinte. Si dirà che la stampa chimica con sviluppi cronogeni è meno costosa della stampa *Technicolor*, ma se con quest'ultima qualche regolazione dei colori si può fare, l'automatismo chimico resta molto più indietro in fatto di governo cromatico. Una immagine *Technicolor* sarà sempre una comune tricromia più o meno ben riuscita e adattata, ma presupporre di ottenere una immagine di qualche pregio artistico con tre precipitazioni chimiche è come negare a priori perfino il significato della resa artistica dei colori. La banda ma accurata e sorvegliata tricromia del *Technicolor* trionferà molto facilmente nei confronti con qualunque automatismo chimico. E la Kodak pare infatti l'abbia ben compreso accordandosi col *Technicolor*, anziché insistere per arrivare alla stampa chimica!

Le attuali direttive industriali in campo internazionale sono dunque limitate, e tali comunque da non opporre alcuna efficace difesa al sopravveniente monopolio del *Technicolor*. Di positivo emerge un solo fatto, e cioè che la presa a colori sta uniformandosi e stabilizzandosi. Uso di macchine di tipo normale, negativo *bipack*, estrazione dei tre monocromi. Domani avremo probabilmente il negativo unico ma si complicherà forse l'estrazione dei monocromi. Pertanto anche il costo di presa, complessivamente, viene a stabilizzarsi su basi razionali. La differenziazione dei vari sistemi, sempre parlando di sistemi rispondenti alle note esigenze tecniche fondamentali, si verifica e si accentuerà ancora soprattutto nella stampa. È in sede di stampa che si deve attuare il governo dei colori, e che si può trovare la difesa contro il monopolio americano. Anche il problema finanziario del film a colori grava particolarmente sulla stampa. Col *film stereotipico* noi abbiamo indicata la strada per conservare il costo di stampa del film a colori allo stesso livello del normale bianco e nero, ed anche per scendere al disotto qualora si volesse usufruire di altre sostanze meno costose del celluloido. Questa strada incrocia in parte con evidenti interessi, ma conduce a tali vantaggi da ricompensare largamente a tutti gli interessati lo scarto relativo alla trasformazione iniziale. A prescindere tuttavia dagli innegabili vantaggi tecnici ed economici del *film stereotipico*, esso è l'unico che risolve il problema centralissimo del governo artistico dei colori, e pertanto riteniamo di aver il diritto e il dovere di far presente tutto ciò. Si capisce che, dato il carattere rivoluzionario della stampa stereotipica del colore, tutto dipende dal coordinare armonicamente i singoli interessi nel quadro superiore dell'autarchia e dell'interesse nazionale. Comunque noi pensiamo che il progresso non si ferma e che il germe fecondo delle idee e dell'ingegno finisce col trovare la terra dove fruttificare, cosicché il progresso non guidato deve venir poi subito.

DOMENICO RUDATIS

SCHEDARIO DEI TIPI

DETTO il contro, sarebbe ingiusto tralasciare il pro quando si parla della nostra cinematografia. Invero, i produttori italiani, se in conto del pro vogliamo mettere anche le difficoltà che hanno da affrontare, si trovano in condizioni di inferiorità al confronto dei produttori degli altri paesi, per molti versi avvantaggiati da più favorevoli possibilità e abbondanza di mezzi di lavoro.

Ad esempio, la scelta degli interpreti, dai maggiori ai complementari, si presenta come problema arduo e difficoltoso nel nostro paese, ove alla scarsità degli elementi fra cui poter esercitare la scelta si aggiunge, credo, una assoluta mancanza di organizzazione che abbia il fine di facilitare codesto compito alla produzione, che non è tra i più trascurabili.

L'Italia non ha una metropoli, per fortuna; ma sfortunatamente, nel caso particolare, come Parigi, Londra, per rimanere nel campo europeo, le quali ospitano ingenti colonie di gente che conduce la cosiddetta vita artistica, e ove sono teatri, varietà, ritrovi notturni più che in tutte le nostre città messe assieme, oltre ad essere il quartier generale e il punto di ritrovo degli artisti che girano la provincia. Ora tutta questa gente rappresenta un vastissimo campo di scelta, comodo e facile per i cinematografisti francesi e inglesi, che noi non abbiamo.

Il nostro teatro sappiamo cosa può offrire, il varietà sta risalendo dalla decadenza in cui era: se a questo aggiungiamo il carattere forzatamente errabondo delle nostre



Tipi nella folla (dal film 'Tre fratelli in gamba' - Catalucci)

formazioni teatrali, costrette a peregrinare da un capo all'altro della penisola, la qual cosa rende complicatissima la disponibilità degli attori, vediamo subito dinanzi a quali scogli si trovi la produzione cinematografi-

ca, in special modo quella che non ha modo di vincolare stabilmente per una serie di film almeno i ruoli principali.

Il problema, oggi quasi insolubile, troverà gradualmente la sua soluzione con lo sviluppo della produzione, man mano che questa potrà assicurare lavoro e remunerazione alle masse di artisti di cui abbisogna, come accadeva nell'epoca in cui Roma era cinematograficamente in auge; ma non sarebbe inopportuno frattanto gettare le basi di una organizzazione che favorisse in questo senso la produzione, stabilendola con la maggiore ampiezza possibile.

Vediamo intanto come gli americani fanno in questo campo.

L'idea comune che Hollywood alberghi tutti gli attori di cui i produttori hanno di volta in volta necessità è alquanto sbagliata. Hollywood ospita, è vero, un gran numero di attori delle varie categorie, e un ancor più vasto numero di *extras*, o comparse; ma questo numero è estremamente mobile e variabile. Che dimorino permanentemente ad Hollywood non ci sono che gli attori vincolati da contratto con le case produttrici, mentre gli altri vanno e ven-



Tipi che affollano un ristorante sportivo nel film 'Ai vostri ordini, signora' (Aurora Film)

gono per i quarantadue stati della nazione, passando da un circuito all'altro in quelle *troupes* di varietà che case specializzate costituiscono a rotazione continua, onde alimentare gli avanspettacoli delle principali sale cinematografiche delle grosse città di provincia. Neppure ad Hollywood quindi si è mai sicuri d'aver sottomano l'attore che serve per una data parte, e mettere assieme il *cast* di una produzione nuova è sovente anche laggiù un affar serio che consuma molto tempo e molto denaro.

Tutti hanno sentito menzionare il « Casting Office », istituzione organizzata dall'Associazione dei Produttori, con lo scopo di distribuire, in un certo senso con equità, il lavoro agli *extras* iscritti, ma come tutte le cose a carattere burocratico, il « Casting Office » funziona e non funziona. Facciamo un esempio. La casa X ha bisogno per domani di venticinque comparse maschili in abito da società, e altrettante donne in abito da ballo. Gli impiegati del « Casting Office » scorrono gli schedari, rivelano i nominativi degli iscritti con abito da società e abito da ballo che da tre o quattro o cinque settimane non abbiano lavorato, telefonano loro e confermano alla casa X che l'indomani mattina avrà allo studio le cinquanta comparse richieste. Il « Casting Office » non può fare di più. Ma intanto l'indomani, il regista del film della casa X vedrà comparirsi dinanzi cinquanta individui indossanti sì abito da società e da ballo, ma quali abiti e quali facce! Tutto il contrario, magari, di quel che gli abbisognava. Per questa ragione la casa X, come tutte le altre, ha smesso da molto tempo di servirsi del « Casting Office » tranne nei casi in cui occorrono comparse senza qualifica e preferisce rimettersi al proprio schedario e alla memoria soprattutto del proprio *casting director*, il quale saprà bene scovare fuori le comparse tagliate e vestite a gusto del regista del film in lavoro.

Ogni casa di produzione ha costituito quindi, all'infuori della primitiva istituzione Hays, un proprio *casting bureau*, il cui compito non è soltanto quello, relativamente facile, di provvedere l'*atmosfera*, ma bensì tutti i ruoli comprimari, secondari, *bills*, ecc. Compito non lieve, specialmente quando produttore e regista appartengono alla categoria degli incontentabili.

Sovente nel corso dell'elaborazione degli *scenarios*, in particolar modo quando si tratta di lavori scritti espressamente per un dato attore o per una coppia di attori, il *casting director* viene consultato per l'inclusione di scene affidabili a caratteristi ch'egli abbia sottomano o che sappia liberi da impegni, ma in genere, egli interviene a collaborare col produttore e col regista non appena la sceneggiatura è completa nella sua stesura definitiva. È lui che suggerisce i tipi, le macchiette, le ingenne, i felloni e tutta la vasta coorte dei generici di sfondo; che sottopone fotografie e provini



Reporter e folla americana nel film 'L'impossibile desiderio' (Columbia)

all'esame degli altri due; è lui che deve ammattare quando quel che si cerca non si trova, che passa intere giornate al telefono, in contatto con gli innumerevoli agenti e agenzie di Hollywood, di Chicago, di New York, che discute con i *managers*, che tratta, che liscia, che tien buono tutto lo stravagante, piccolo, volubile, mobilissimo cerchio delle sue relazioni, fra le quali le più tremendamente difficili da coltivare sono quelle dei padri e delle madri dei bimbi prodigio.

Il mestiere del *casting director*, che richiede intuizione, memoria fisionomica e colpo d'occhio, unitamente ad abilità diplomatica e a sveltezza, sarebbe pressochè impossibile

se non fosse affiancato oltre che dall'organizzazione propria della casa di produzione, anche da quella di tutte le agenzie teatrali e cinematografiche che abbondano ad Hollywood e a New York.

Ogni attore, di qualsiasi genere, che non sia un semplice *extra*, è rappresentato a Hollywood e a New York da una di queste agenzie, le quali lavorano per la percentuale del 10 per cento sopra ogni somma che l'attore percepisca in caso di scrittura. Ogni attore possiede negli schedari del proprio agente un cartellino biografico-somatico, nel quale assieme all'elencazione di tutto ciò che ha fatto, sono descritte le sue capacità particolari, le sue specializzazioni, le lingue che parla, gli sports che sa praticare, i trucaggi per i quali è adatto, i tipi etnici che può raffigurare; al cartellino segnaleatico è unita una serie di fotografie, molte volte un provino.

Naturalmente queste agenzie sono più o meno accreditate, e le migliori non accettano la rappresentanza che di ottimi elementi, poichè il loro credito è unicamente fondato sopra il rendimento dei loro clienti. Talune di esse non elencano nei loro schedari che attori e attrici di primo piano, altre si dedicano alle « scoperte », ad attori cioè che non si sono mai prodotti. Deanna Durbin, se le mie informazioni non sono errate, è stata messa fuori appunto da uno di questi scopritori di miracoli inediti.

Ora, di queste utilissime organizzazioni tra noi non deve esistere neppur l'ombra, o se un'ombra c'è, è quella vagamente ambigua delle agenzie del varietà, a parte il nobilissimo esempio di quella prima espressione del sindacalismo teatrale fiorito attorno al giornale *l'Argente*, a Milano, per opera di Domenico Gismano, nome che molti attori italiani ricordano con riconoscenza. Ma nel campo cinematografico non si è mai fatto nulla, neppure quando si produceva molto. In quei tempi era il segretario del regista che disimpegnava le funzioni del *casting director* americano, e che a Roma egli adempiva andando a prendere l'aperitivo al caffè Giuliani, ch'era la borsa degli *extras* e dei generini, o al caffè da Aragno ove battevano gli attori un po' più su. Tenuto conto delle esigenze della produzione e della nostra preoccupante situazione al riguardo, forse riuscirebbe giovevole il sorgere di una seria iniziativa sul tipo delle agenzie americane che affiancasse e completasse l'opera dell'ufficio di collocamento. Si otterrebbe forse di scoprire qualche cosa di più che non attraverso i soliti concorsi di giornale, specialmente nel campo degli ignoti sui quali conviene confessare che si fondano quasi tutte le nostre speranze di domani: ignoti, ma già dell'arte, che girano con le piccole compagnie, e molto dalle nostre filodrammatiche, ricche di buona volontà e di elementi da non trascurarsi: tutt'altro.

TITO A. SPAGNOL



NUOVI FILM ITALIANI. A sinistra: mentre si gira una delle ultime scene di 'Papa Lebonnard' (Scalera) - A destra: Umberto Melnati fra Laura Nucci e Maria Denis mentre aspettano di girare una scena del film di Bragaglia 'Belle o brutte si sposan tutte' (foto 'Cinema')



Partita ai tarocchi in un salotto veneziano del 1800, con Cialente, Sandro Ruffini, Dria Paola e Romolo Costa nel film 'Il Cavaliere di S. Marco' (Juventus)

VECCHI FILM IN MUSEO

7 - V A R I É T É

Produzione: Ufa (Erich Pommer, 1925) - Soggetto tratto dal romanzo di Felix Hollander 'Der Eid des Stephan Huller' - Sceneggiatura: Leo Birinski - Regista: Erwald Andrea Dupont - Operatore: Karl Freund - Scenografo: Otto Werndorff - Interpreti principali: Emil Jannings (Boss), Lya de Putti (Berta-Maria), Warwick Ward (Artinelli)

NEL 1925, quando E. A. Dupont realizzò VARIÉTÉ, il cinema tedesco si mutava. Già finiva la sua epoca d'oro iniziata nell'atmosfera inflazionistica del dopoguerra; si avevano gli ultimi tentativi dell'espressionismo che si era man mano sbarazzato di molti elementi polemici ed arbitrari, e si avevano anche le ultime manifestazioni di quella corrente storica che, sull'esempio della scuola italiana, si era iniziata nel 1918 con MADAME DUBARRY di Lubitsch. Si era sempre cercato, in tentativi espressionistici, fiabeschi, storici o simbolistici di sfuggire alla realtà. Il risultato era stato sovente esteriore e scenografico. Tuttavia, lentamente si passa all'indagine dell'interna psicologia; e in questo mutamento bisogna riconoscere l'influenza della cinematografia svedese la quale, d'altra parte, partiti per l'America Sjöström e Stiller, s'avvia alla decadenza. È l'epoca del Kammerspiel, del film a scena ristretta, con pochi personaggi, sviluppato più sulla ricerca psicologica che sulla ricerca dell'azione. Si scopre, o si riscopre, che la realtà quotidiana, il fatto di cronaca, la strada con le sue miserie, hanno un grande interesse. Registi come Pabst (LA VIA SENZA GIOIA), Murnau (L'ULTIMO UOMO), Lupu-Pick (LA NOTTE DI SAN SILVESTRO), Czinner (NJÛ) s'indirizzano sulla nuova strada; e vi si indirizza anche Dupont, il cui primo film importante, BARUCH, storia di un giovane ebreo che tenta di sfuggire al dominio della propria razza, è del 1924.

Qual'è la nuova importanza di VARIÉTÉ? In genere, giudicandolo, ci si basa sui valori tecnici: Dupont, sottraendosi alla sua tirannia, mosse la macchina da presa dalla sua posizione fissa e la portò a scoprire ciò che egli desiderava. Per effetto di questa rivoluzione, l'azione dell'attore non fu più subordinata alle esigenze della macchina da presa. Rilievi esatti, questi, ma non esaurienti e, senza dubbio, alquanto superficiali in quanto che non esiste una libertà della macchina da presa nei confronti dell'attore, o dell'attore nei confronti della macchina da presa. Il fatto di avere eliminato la necessità dell'inquadratura





una zingara (Berta-Maria), se ne innamora, abbandona il baraccone e con lei torna al suo antico mestiere di acrobata. Si unisce al famoso trapezista Artinelli, il quale finisce con l'insidiare Berta-Maria. Boss lo uccide. Poi si costituisce. Dopo molti anni uscirà di prigione per la domanda di grazia fatta dalla madre di suo figlio, il quale lo aspetta e crede che egli sia lontano, in viaggio. L'importanza maggiore nello stile del racconto di Dupont, sta nella precisazione degli elementi che gli sono utili; è il primo piano, è il dettaglio, è il giuoco delle contro-inquadrature per cui il racconto psicologico risulta movimentato ed efficace. Anche l'illuminazione e la ripresa fotografica, dovuta a quell'eccellente operatore che è Karl Freund, l'attuale operatore della Garbo, tende a mettere in rilievo in ogni istante il senso psicologico dell'azione; e così pure il montaggio basato su pezzi brevi.

La recitazione di Emil Jannings e di Lya de Putti è buona quantunque sovente molto teatrale. Migliore, in ogni modo, quella

frontale costituisce una grande conquista; ma ci si troverebbe sempre ad un rapporto teatrale fra attore e macchina da presa se si concludesse che questa, muovendosi intorno all'attore, non dovrebbe fare altro che coglierne la recitazione da diversi punti di vista.

È altrettanto superficiale quel giudizio che pone il massimo dell'interesse tecnico di *VARIÉTÉ* nelle oscillazioni della macchina da presa posta sul trapezio degli acrobati. Se si guarda con attenzione il lavoro di Dupont ci si accorgerà che egli non si è liberato da una schiavitù per sottomettersi ad un'altra non meno pesante e sterile, ma che si è servito della libertà concessagli dalla macchina da presa per meglio esprimere e raccontare, secondo il proprio esclusivo dominio dei diversi elementi concorrenti, la vicenda del film. E questa maniera è semplice, in taluni punti elemen-



tare, moderna quasi, anche se — sono debolezze momentanee — ogni tanto la macchina sfugge al suo controllo e va a cogliere dettagli di convenzionale interesse (vedere, per esempio, quello delle gambe sulle scale del Wintergarten).

La vicenda del film è semplice, quasi banale, ma non cede nulla al convenzionalismo, come invece accadrà più tardi ad altre opere dello stesso ambiente ed anche a Dupont medesimo, che ripetendo sei anni dopo lo spunto in *SALTO MORTALE* si perse in un arido tecnicismo.

Si tratta di un saltimbanco (Boss) che gira di paese in paese con un baraccone di attrazioni. Convive con una donna che gli ha dato un figlio. Un giorno egli scrittura

di Jannings. Quantunque anche in seguito abbia fatto ottime interpretazioni, egli difficilmente ha mantenuto quella coerenza e misura che mostra in *VARIÉTÉ*. Si è sempre più come inorgogliito di sé; ed oggi, nei suoi film, si sente e si vede benissimo che chi recita è l'Attore di Stato Emil Jannings.

Anche per Dupont bisognerà arrivare al *FORTUNALE SULLA SCOGLIERA* per ritrovare — e soltanto qualche volta — l'uomo di *VARIÉTÉ*. Recatosi in America e poi in Inghilterra, non vi ha realizzato che opere mediocri (*AMAMI E IL MONDO SARÀ MIO*, *MUOLIN ROUGE*, *DUE MONDI*, *PICCADILLY*, *IL CORRIDORE DI MARATONA*, *ATLANTIC*, ecc.).

DOMENICO MECCOLI

RICORDO DI MOSJOUSKINE



Dal film 'L'invasore'



Dal film 'Il Principe ribelle'

I.
IVAN MOSJOUSKINE fu uno degli attori che nella mia carriera di regista più mi hanno colpito per la forza del temperamento artistico. Un suo gesto, dovuto al grande rispetto ch'egli aveva per l'arte, mi procurò il piacere di averlo come interprete di un mio film. Insieme a Schultze, avevo preparato una sceneggiatura dal romanzo *Le rouge et le noir* di Stendhal, per proporre la realizzazione ad una grande casa cinematografica. Il figlio di Karl Laemmle, dell'Universal Film di New York, spedì al padre in America la sceneggiatura, chiedendone il giudizio. Karl Laemmle l'approvò, destinando la parte del protagonista, Julien Sorel, a Ivan Mosjouskine, che l'Universal aveva scritturato per un anno. Mosjouskine venne così a Berlino. Senonché

Laemmle jr., con i suoi sceneggiatori, tanto rimaneggiò il romanzo di Stendhal da travisarlo completamente, creando un Sorel così arbitrario e poco umano che io preferii abbandonar l'impresa per dedicarmi invece alla messa in scena di altro film: *TRANSATLANTICO*. Mosjouskine intanto mi avvertì che quella parte di Julien Sorel, così falsificata, non riusciva a « sentirsi » e che probabilmente avrebbe finito col rinunciarmi. Gli rammentai che il cinema qualche volta può dare anche maggiori amarezze ad un attore intelligente. Ma dopo qualche giorno, quando di *ROSSO E NERO* s'era già girato un quarto della pellicola, gli allarmi di Mosjouskine giunsero fino a New York (il film era prodotto in combinazione fra l'Universal e l'Ufa) e Karl Laemmle dette ordine di sospendere la lavorazione.

Mosjouskine stesso venne ad annunziarmi che il film non si faceva più. Subito dopo, una telefonata dei dirigenti dell'Ufa mi raggiunse negli stabilimenti di Tempelhof, dove il mio *TRANSATLANTICO* era in piena navigazione. Mi si chiedeva un appuntamento urgente. Per due giorni, ricordo, non potei lasciare il lavoro. Al terzo giorno Karl Laemmle, raggiuntomi a Tempelhof, chiese ch'io mettessi subito in scena *ROSSO E NERO*, secondo la riduzione effettuata da me e da Schultze.

ROSSO E NERO fu senz'altro uno dei film che mi dettero maggior soddisfazione; e non nascondo che Mosjouskine ebbe molta parte in tutto ciò. La sua intelligenza, la sua sensibilità, la sua pazienza e disciplina molto contribuirono al successo del film. Fu un grande successo, infatti. I produttori, particolarmente ansiosi nei riguardi del mercato francese, trattandosi di un film tolto dal capolavoro di Stendhal, ebbero di che tranquillizzarsi: al cinema Paramount di Parigi, dove di solito la programmazione di un film non durava più d'una settimana, *ROSSO E NERO* resistette per circa un mese. Ed anche in America la sua fortuna non fu minore. Come si ricorderà, il governo tedesco gli assegnò il primo premio.

Fra le altre sue qualità, notai in Mosjouskine una vena di piacevole umorismo. Pensai di sfruttarla e proposi all'Universal-Ufa di trarre un film dal romanzo di Ewelyng: *Il Presidente di Costanueva*. Allorché la sceneggiatura fu compiuta, cercammo Mosjouskine; ma Mosjouskine era sparito dalla circolazione. Poco dopo, tuttavia, tornò fra noi: era stato in Svezia a sposare la Petersen, che in *ROSSO E NERO* aveva sostenuto la parte di sua innamorata. Il successo del *PRESIDENTE DI COSTANUEVA* fu un'altra prova delle magnifiche doti di Mosjouskine.

Nei pressi di Nizza, un giorno giravamo alcuni esterni del *COSTANUEVA*. Nel film, l'attore aveva un cane che spesso lo seguiva e che, in certo senso, aveva un ruolo importante. Mosjouskine nelle sue finzioni voleva sempre ottenere effetti di verità. Parendogli che il cane, in una scena, non lo rincorresse con sufficiente impeto, tanto fece per eccitarlo e svegliare nella bestia il « pathos » necessario, che alla fine gli si rivolse contro, addentandolo furiosamente. Per fortuna, con solo danno dei calzoni, che un sarto del luogo dovette rifare nella giornata.

S'è detto a volte che Mosjouskine era un uomo stravagante e capriccioso. Per parte mia, debbo dire di aver raramente trovato in un attore tanta docile sottomissione alle rigorose disposizioni degli ordini del giorno, e tanta dolce pazienza di fronte ai mille contrattempi del teatro di posa. Un giorno, rammento che dovette aspettare di girare le sue scene dalla mattina presto fino alle undici di sera. Senza fiatare; con un sorriso che gli durò sulle labbra per quindici ore. Mentre ci sono dei « generici » che per un contrattempo di due ore già cominciano a lagnarsi e magari ad infrangere il regolamento che dice: « Qui non si bestemmia ».

Tanti furono i segni che mostravano di lui un carattere fondamentalmente ingenuo, con slanci spontanei di ragazzo. Ma ciò che più mi colpì del suo animo fu un'estrema e rara



Ivan Mosjoukine e Harry Baur nel film 'Nitchévo'

bontà. La sua casa era aperta a tutti, di giorno e di notte. E morì che non gli era rimasto più nulla.

GENNARO RIGHELLI

II.

Avevo conosciuto Ivan Mosjoukine anni or sono, quando egli venne a Venezia per una nuova edizione di CASANOVA. La prima volta era venuto a Venezia nel 1924, e lo accompagnava Alexander Wolkoff, regista del film, col quale aveva spesso lavorato in Russia, prima della rivoluzione, e in Francia e in Germania. Fu una delle più attraenti collaborazioni di un certo genere di cinematografo, vistoso e ricco. CASANOVA era visto da Wolkoff quasi come un balletto russo: la Piazzetta San Marco a Venezia era sfarzosamente addobbata con drappaggi che coprivano i fanali e scendevano dai davanzali delle finestre del Palazzo Ducale. Allora Mosjoukine era allegro, era uno degli attori più quotati del momento: quello sfarzo gli piaceva; nei panni del Cavaliere di Seingalt si sentiva a suo agio.

Mosjoukine era un attore di cinema muto. Si trovò imbarazzato a dover far parlare Casanova. Quando ritornò, questa volta con un regista francese, René Barberis, e con l'attrice Madeleine Ozeray, fragile e delicata, nella Piazzetta di San Marco non vi era addobbo alcuno. La gente, in vesti d'oggi, passeggiava tranquillamente. Ma qualcuno ancora si accorgeva di lui, lo pregava di firmare una fotografia. Era modesto e compiacente, ma quando poteva stava appartato e solo. Si era sullo spiazzo di un fortino, sulla Laguna, in attesa che una nuvola scoprisse il sole, per poter girare una scena; un'altra volta ci si trovava nell'interno di una strana isola, cinta d'un muro, a forma

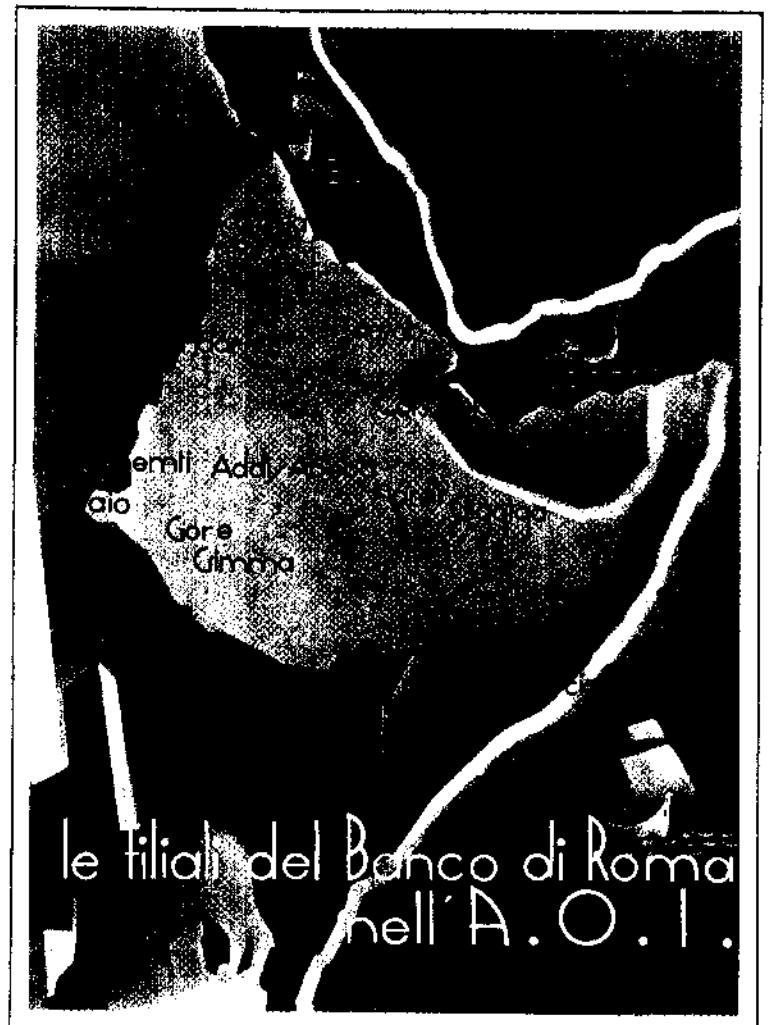
d'ottagono, dove attorno ad un antico pozzo veneziano, Mosjoukine-Casanova doveva rincorrere Madeleine Ozeray-Angelica. Mentre si preparava questo o quel quadro, Mosjoukine parlava dei suoi film famosi, di Wolkoff, di Gennaro Righelli che lo aveva diretto in ROUGE ET NOIR e nel PRESIDENTE DI COSTANUEVA, del personaggio di Pirandello IL FU MATTIA PASCAL, della sua seconda patria: Haiti, dove possedeva qualcosa; il suo passaporto era di quella repubblica americana. Prima di lasciare la Russia, assieme a Wolkoff, alla Lissenko, alla Kovanko, a Starevich che andava in Francia per diventare famoso con i suoi film di fantocci, a tutti coloro che erano stati col produttore Ermolieff, e lo stesso Ermolieff che organizzava qualche tempo dopo una regolare produzione in Francia con i suoi collaboratori russi, Ivan Mosjoukine aveva partecipato ad un film rivoluzionario, del quale però egli non parlava: ANDREAS KASJUKOFF. Anche

Tourjatsky aveva realizzato un film rivoluzionario, ma Tourjatsky lasciò, come Mosjoukine, la Russia per la Francia dove la comitiva Ermolieff si ricompose.

Mosjoukine ricordava tra i numerosi film prodotti prima della rivoluzione il PROCURATORE e PADRE SERGIO: questa fu una delle sue più celebrate interpretazioni. In sei anni egli era stato attivissimo in Russia, non solo come attore, ma anche come collaboratore alla sceneggiatura e alla regia dei film. Anche in Francia la sua attività non fu limitata alla interpretazione di film. Un giorno, due anni fa, mi capitò tra le mani un soggetto scritto da lui.

In questi ultimi tempi, e si può dire da quando il cinema è diventato sonoro, Mosjoukine si fece vedere poco sugli schermi. Dopo essere stato il protagonista di KEAN, del BRACIERE ARDENTE, del LEONE DEI MONGOLI, dei film già ricordati, dell'INVASORE, di MANOLSCU, di MICHELE STROGOFF, del DIAVOLO BIANCO, e dei film sonori IL PRINCIPE RIBELLE, IL FIGLIO DEL CARNEVALE e degli AMORI DI CASANOVA, egli si limitò in tempi più recenti, a interpretare un piccolo ruolo in NITCHEVO: sui manifesti il suo nome, che una volta stava scritto a lettere cubitali, era diventato piccolo e posto dopo quelli di Harry Baur e Marcelle Chantal. Talvolta non era nemmeno segnato. E, infatti, la sua parte era trascurabile. Lo si vedeva appena. Ormai Mosjoukine era rimasto solo, con le sue memorie.

FRANCESCO PASINETTI



BILANCIO DI UN ANNO DEL CINEMA FRANCESE

Dall'articolo del nostro corrispondente da Parigi e dalle statistiche che pubblichiamo in appendice, il lettore potrà senz'altro farsi un'idea dell'attrezzatura del cinema francese, che al momento attuale è alla testa della cinematografia europea. La produzione francese, vale la pena di riconoscerlo, è l'unica che oggi possa far concorrenza a quella americana. Per quanto riguarda il fabbisogno del nostro mercato, noi dobbiamo quindi tenerla presente come elemento di seria importanza

LA PRODUZIONE francese si è chiusa con un premio al miglior film straniero attribuito dagli Stati Uniti a LA GRANDE ILLUSION, già laureato a Venezia; seguivano LA MORT DU CYGNE (*Ballerina*, negli S. U.) di Jean Benoît-Lévy, UN CARNET DE BAL di Duvivier e la GUERRE DES GOSSÉS. Il riconoscimento americano non si limita d'altronde al successo che dura da venti settimane nell'« esclusività » newyorkese, ma con un interessamento diretto alla produzione francese. L'industria d'oltre Atlan-

tico non si lascia prendere alla sprovvista e preferisce rinunciare a un primato di firme per non perdere il primato dei dividendi.

I premi francesi (*Grand-Prix du Cinéma français* e *Prix Louis-Delluc*) hanno eletto ALERTE EN MÉDITERRANÉE di Léo Joannon e QUAI DES BRUMES (*La riva del destino*); la vittoria del film premiato pure a Venezia è stata difficile: c'erano in lizza HÔTEL DU NORD, ENTRÉE DES ARTISTES, LA FEMME DU BOULANGER, LA BÊTE HUMAINE

e l'ottimo film giovanile LES DISPARUS DE SAINT-AGIL: ognuno d'essi poteva aspirare al premio.

I lettori di « Cinema » hanno seguito più o meno il lavoro francese dal punto di vista critico. A fine d'anno si possono tirare le somme. Il fatto di gran lunga più importante da rilevare è il numero dei film presentati nel 1938: 138 francesi (compresi i 14 film realizzati all'estero in doppia versione) contro 160 stranieri. L'importanza di questa cifra non ha bisogno di commenti, nè di confronti incresciosi; basandosi sui successi dell'anno scorso, il cinema francese si impegna a raggiungere nel 1939 i 200 film. È un piano imponente che l'industria francese realizzerà con una certa facilità: l'abbondanza di lavoro degli anni scorsi ha provocato la formazione di quadri ben affiatati e il problema delle comparse, corpo diventato praticamente stabile, è quasi risolto. Hollywood non è più un polo d'attrazione per i cineasti di Parigi; autori, artisti e registi hanno compreso quel che l'America può offrire di sodo; finiti i calcoli in dollari e la pubblicità al chilometro quadrato; dall'esperienza di Danielle Darrieux e di Simone Simon, si è visto che le migliaia di dollari che entrano in cassa, e che sembrano favolose coi cambi d'Europa, escono con la stessa facilità per mantenere al minimo il proprio rango.

Alla questione finanziaria, che praticamente fu la sola ad allibire gli studi europei, si è sostituita una coscienza delle proprie possibilità. Non si dimentichi che sul piano francese 1939, quaranta film son già pronti; ne restano solo altri 160, tra i quali: AUX ENFANTS DE LA MARINE di Jacques Feyder, L'ARRIVISTE di Léonide Moguy, CAVALCADE di Raymond Bernard, SIROCCO di Bernard-Deschamps; LES DIEUX ONT SOIF di Ravel e Lekain, ENTENTE CORDIALE di Marcel L'Herbier, FRITZ di Marcel Pagnol, LA RUE DES VERTUS di Marcel Carné, PATROUILLE BLANCHE di Paul Mesnier, SUD di Christian Jaque, VOLPONE di Jacques de Baroncelli, LA RÈGLE DU JEU di Jean Renoir; la R.A.C. ha già iniziata la lavorazione di DUELS, dalla novella di Pusckin, diretto da René Barberis, con Mireille Balin e Ginette Leclerc, e de L'OR DU CRISTOBAL, dal romanzo di A. T'Serstevens, diretto da Jacques Becker, con Dita Parlo, Charles Vanel e Conchita Montenegro.

Avremo ancora dei film della classe dei dieci seguenti, i migliori a nostro parere?: ENTRÉE DES ARTISTES; LA FEMME DU BOULANGER; QUAI DES BRUMES; TROIS VALSES; HÔTEL DU NORD; PRISONS DE FEMMES; LE JOUER; LA BÊTE HUMAINE; LES DISPARUS DE SAINT-AGIL; LES GENS DU VOYAGE.

Non ci sembra di poterne dubitare; la stagione passata era cominciata sotto gli auspici pesanti di REGAIN, noioso film di Marcel Pagnol, e della MARSEILLAISE, prodotto tra il J.-J. Rousseau e lo Stalin, di Jean Renoir. Ma la stagione aveva pure ben altri richiami: il CARNET DE BAL di Duvivier, LE PATRIOTE di Maurice Tourneur, L'ÉTRANGE M. VICTOR di Jean Grémillon, CLAUDINE À L'ÉCOLE di Serge de Poligny, LA TRAGÉDIE IMPÉRIALE di Marcel L'Herbier e quel PURHAIN che ha rivelato la sapiente



Una delle interpreti del film 'Werther'



Jean Gabin e Simone Simon nel film 'La bête humaine'

drammaticità di Jeff Musso. Il 1939 sarà a questo livello; se Jouvét, Pagnol, Carné e René Clair vorranno, forse si andrà oltre. Naturalmente, i due massimi successi mondiali del 1938, BIANCANOVE e OLIMPIADI, resteranno fuori paragone.

Il documentario francese ha pure ricevuto un impulso eccezionale; abbiamo visto quale importanza han preso i film di Comandon, di Painlevé, di Clauqué, nel VI Congresso internazionale del film scientifico. Tra i documentari di largo respiro dobbiamo citare LES SENTINELLE DE L'EMPIRE (viene dopo SENTINELLE DI BRONZO) di Jean d'Esme, girato in Mauritania, presentato sotto la forma del nostro SQUADRONE BIANCO che la Francia ha tanto apprezzato. (R.A.C.) Tra i documentari eccezionali citiamo il possente PROTUBERANZE SOLARI dell'astronomo Bernard Lyot; provocando un

eclisse artificiale mediante un disco metallico opportunamente posto dinanzi alla lente del suo apparecchio, il Lyot ha registrato questi fenomeni solari su film pancromatico, con filtro rosso, alla cadenza di 2 immagini al minuto, proiettando il film a 20 immagini al secondo (accelerazione: 600 volte). A queste ottime iniziative, si aggiunga lo sviluppo del film didattico, in tutte le branche dell'insegnamento e specialmente dell'agricoltura. La volgarizzazione dei precetti per la produzione agricola è r'assunta in 525 soggetti (30.000 presentazioni annue), corpus importante per il miglioramento tecnico delle imprese rurali, familiari o industriali. Il documentario, scientifico, pubblicitario e didattico, aumenta la massa del lavoro cinematografico, contribuendo a mantenere e a formare innumerevoli specializzati. Il passo ridotto (9,5

mm. e 16 mm.) ha pure basi sempre più solide: 700.000 apparecchi in Francia. Queste cifre spiegano l'interesse che gli editori hanno nel produrre copie di piccolo formato, affittate a una decina di franchi al massimo.

Tra le novità della stagione scorsa, segnaliamo la diffusione che prende in Francia — come in Inghilterra e in Belgio — la vendita del « testo » dei film; consiste particolarmente nella fedele riproduzione del dialogo che si ode nella sala, completato da brevi commenti destinati a legare la trama. Siamo dinanzi a un nuovo genere letterario? Quest'uso, a titolo di cronaca, ha preso piede con la vendita del « libretto » de LA FEMME DU BOULANGER di Marcel Pagnol.

A chiusura d'annata è venuto il colpo di bisturi su una vecchia ciste del cinema



Una scena del film 'La petite chose'



Dolly Mollinger e Geneviève Callix nel film 'Place de la Concorde'

francese: Bernard Nathan (Tannensalt). Si parla di truffe vicine agli 800 milioni; ma trattandosi di speculazione, l'industria cinematografica in sé non ne soffrirà molto. È probabile che il crollo del falso « zar » del cinema parigino scoraggi gli altri briganti che si ammassavano sui Campi Elisi. Pathé-Nathan non esiste più: rientra nel numero delle società-fantasma che travolsero il sano affare ceduto da Charles Pathé nell'anno 1929.

Strano particolare: uno degli ultimi film di Nathan fu il riuscito *CES MESSIEURS DE LA SANTÉ*, con Raimu (*La Santé* (la salute) è la prigione di Parigi). Raimu aveva un poco il ruolo di Nathan nell'affare d'oggi; quando nella commedia gli chiedevano le ragioni della sua assenza, Raimu rispondeva col suo più bell'accento meridionale: -- *Raisons de Santé!*...

NOVITÀ DEL PRINCIPIO D'ANNO

Chiudiamo il bilancio annuale con un cenno sui film più recenti. *LA BÊTE HUMAINE* viene al primo posto. Realizzato da Jean Renoir, da Jean Gabin e da Simone Simon, esso conterà tra i grandi film della stagione. È il film dei treni; Renoir ha saputo sorpassare anche la vecchia epopea americana delle locomotive, in cui brillava il nostro Lon Chaney. Zo' a non è stato che un pretesto; il suo trito pessimismo, l'assurdità dei suoi drammi, è dimenticata da Renoir. Lo scenario resta purtutto mediocre; ma l'elemento umano di Jean Gabin, quello -- assai impreveduto -- di Simone Simon, ingenua, sensuale e terribile, di Ledoux, nonostante le sue somiglianze con Laughton, hanno coperto ogni lacuna. Aggiungiamo le immagini trovate da Renoir sulle rotaie, sulle gallerie, sull'acciaio nero di grasso e di fumo, possenti fino a ridare una sorta di verginità a un elemento che pensavamo definitivo. A fianco dell'immagine, si nota l'esattezza tonale dei rumori del vapore, dei respingenti, dei freni, degli echi. Gabin, diverso da PÉPÉ-LE-MOKO, umanizza questi sentori della nostra civiltà. A titolo retrospettivo, ricordiamo il primo film « ferroviario » presentato nelle cantine del *Grand Café* il 28 dicembre 1895: *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIGOTAI*. Quanti treni son passati poi... (M. Hakim, *Paris Film*).

HÔTEL DU NORD, di Marcel Carné, ha il secondo posto in questa breve serie di film; esso dà parti eccellenti, dialogate da Jeanson, a Jouvet, Arletty, Annabella; la minima comparsa è perfetta di misura e di « levigatezza ». Il film viene da un romanzo di Eugène Dabit. Non crediamo, nonostante le sue qualità di primissimo ordine, che il film possa andare fuori di Francia. Non bisogna abusare con troppe RIVE DEL DESTINO! Perché compromettere il successo del film, traviandolo senza necessità? Speriamo che, mediante abili « traduzioni » del testo, anche il nostro pubblico possa seguire il perfetto « menage » di Arletty e di Jouvet: niente mimica, niente movimenti, niente intonazioni superflue. (*Mari-vaux*).

Nel genere piacevole dell'operetta cinematografica, notiamo *TROIS VALSES* di Lud-



Raimu nel film 'La femme du boulanger'

wig Berger: è piccante constatare che in questo film imperniato su Yvonne Printemps, Madame Sacha Guitry n. 2, Sacha abbia fatto scuola. Yvonne Printemps e Pierre Fresnay si presentano in tre epoche diverse: il primo amore, tra Oscar de Chalançay, tenente dei dragoni imperiali (Napoleone III), e Fauny Grandpré, ballerina dell'Opéra. Il secondo, tra gli eredi dei precedenti, Philippe de Chalançay, di professione vitaiolo (1900) e Yvette Grandpré, sempre ballerina. Il terzo, tra Gérard de Chalançay, figlio di Philippe, e Irène Grandpré, figlia d'Yvette, rivincita definitiva. Gli artisti si sono sbizzarriti; il regista si è dato alla pazzia gioiata, toccando abilmente la tastiera dell'ultimo impero e del 1900 pretenzioso, goffo e poetico. Yvonne Printemps, che riappare con questo film dopo una lunga assenza, è languida, ironica e donna, secondo le sue tre parti. Non è inutile dire che le « operette » che Hollywood ci gratificava sotto forma di Janette Mac-Donald sono superate: gli orpelli che l'America prendeva sul serio, son trattati in Europa con saggia bonomia. (*Vedis Film*).

Citiamo, a titolo informativo, qualche film di buona misura che interesserà ogni pubblico: *IL CAPITANO BENOÏT*, tratto dal classico di Charles Robert-Dumas, messo in scena da Maurice de Caumont, con Jean Murat e Mireille Balin (*Vega*); *LE ROMAN DE WERTHER*, realizzato dal Max Ophüls di LIEBELEI su un vago ricordo di Goethe, con Pierre Richard-Willm e Annie Vernay; *GIBRALTAR*, truculento e ben impostato, con Viviane Romance e Von Stroheim; *PLACE DE LA CONCORDE*, di Carl Lamac, con Albert Préjan, Armand Bernard, Dolly Mollinger (*R.A.C.*). Infine il film di Raymond Bernard, *J'ÉTAIS UNE AVENTURIÈRE*, con Edwige Feuillère, elegantissima, e Jean Murat, i cui diritti d'autore sono stati acquistati dagli Stati Uniti per due milioni, secondo caso che ricorda la cessione a Hollywood di PÉPÉ-LE-MOKO.

Un ultimo particolare: il 25% della prossima produzione franco-britannica sarà girato a colori. Almeno questo è il programma che vuol far concorrenza alla percentuale del 35% americana.

LO DUCA

SPECCHIO DELLA PRODUZIONE FRANCESE

La produzione francese ha aumentato anche nel 1938 il numero dei suoi film. Nel primo trimestre dell'anno scorso, la Francia ha realizzato 36 film contro 33 del 1937; nel secondo trimestre: 27 film contro 20 del 1937; nel terzo trimestre: 35 film contro 31 del 1937; nel quarto trimestre: 40 film contro 38 del 1937.

Come si vede, l'aumento della produzione appare regolare e ordinato, che è quanto dire corrispondente alla sua accresciuta diffusione all'interno e all'estero, in ragione dei suoi aumentati successi artistici. Naturalmente, col crescere della produzione e dei costi sono aumentate in proporzione anche le spese e quindi i capitali investiti. Nel 1937 la produzione francese ha assorbito 260 milioni di franchi, mentre nel 1938 i capitali impiegati sono saliti a 320 milioni. Di questi 320 milioni, 290 sono stati spesi per i film girati in Francia e 30 per i film parlati in francese e girati all'estero. Specifichiamo che nella produzione realizzata in Francia nel 1938 si notano 27 film del costo di più di tre milioni ciascuno; 47 film da 2 a 3 milioni; 46 film di meno di 2 milioni.

Considerando queste cifre potremo constatare che il costo medio di ogni film di produzione francese 1938 si aggira sui 2 milioni e 800.000 franchi. Ed ecco come sono ripartiti: diritti d'autore: 130.000 (1937: 100.000); riduzione e sceneggiatura: 55.000 (1937: 45.000); regia: 130.000 (1937: 110 mila); personale tecnico: 360.000 (1937: 290.000); interpreti: 680.000 (1937: 600 mila); affitto teatro di posa e spese del sonoro: 410.000 (1937: 340.000); scenografia: 300.000 (1937: 280.000); pellicola: 150.000 (1937: 110.000); sviluppo, stampa e montaggio: 160.000 (1937: 160.000); diverse: 300.000 (1937: 280.000); spese per esterni: 125.000 (1937: 85.000). Totale: 2.800.000 (1937: 2.400.000). Da notare che da tali cifre sono escluse le spese riguardanti le *royalties*, le copie del film, la pubblicità e il finanziamento.

UN ABBIGLIAMENTO PER IL CINEMA

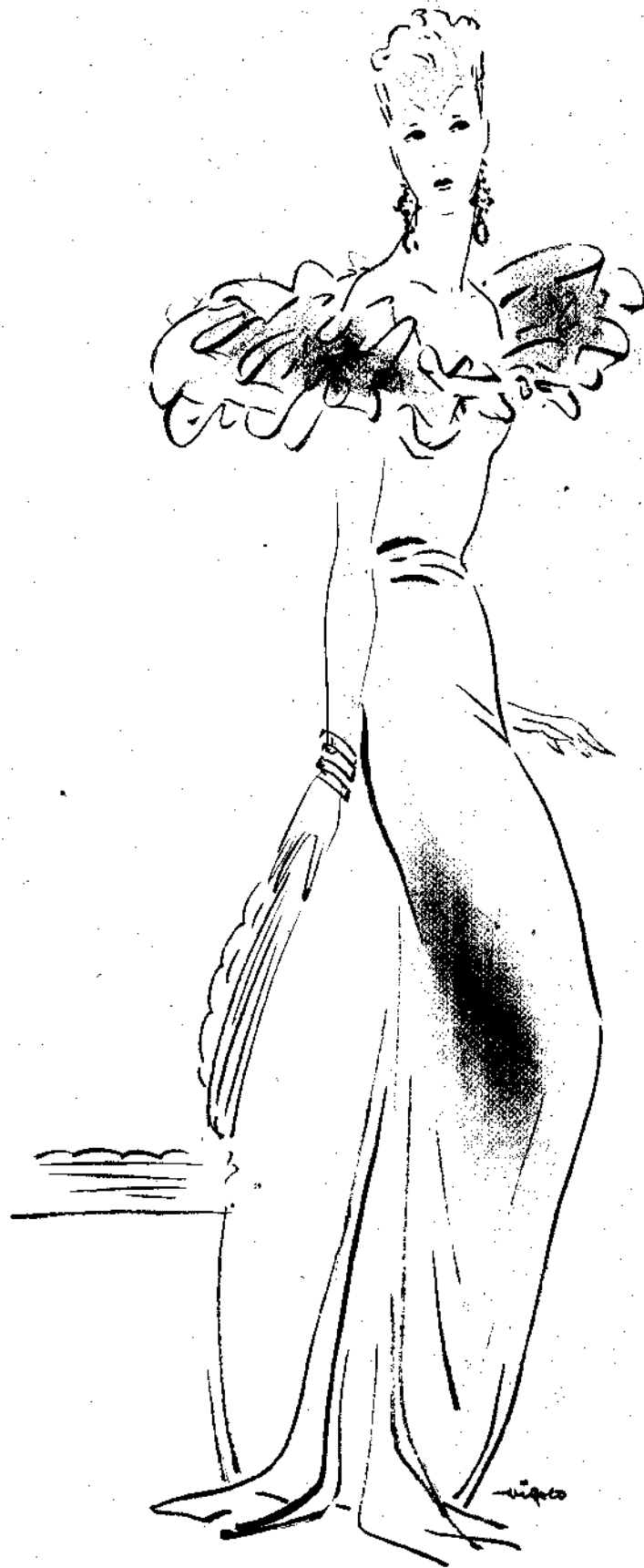
LA PRODUZIONE cinematografica, come la si vuole oggi, è costruita su basi di sfumature delicatissime, di particolari, di accenti a volte preziosi, appena celati da un velo di voluta negligenza che il consumato cultore del cinema solleva per analizzare attento la qualità e la fisionomia di questi dettagli che spesso stabiliscono il successo di un film.

L'attuale tendenza, il gusto del pubblico, esigono una cura minuziosa del personaggio, e non soltanto nella sua azione o nel dialogo, ma anche nel luogo dove vive e nel modo com'è vestito. Anzi, l'abbigliamento, soprattutto delle attrici, attirando sempre di più l'attenzione e la critica dello spettatore, costituisce nel quadro un elemento di primaria importanza. Ma ciò non è abbastanza considerato. Sullo schermo abbiamo, fino ad oggi, visto indossare dalle nostre attrici quel tipo di vestito che è comune e quotidiano indumento della vita, e che il più delle volte non ha le caratteristiche necessarie per risultar bene alla luce delle lampade.

I vestiti cinematografici delle nostre attrici non si distinguono da quelli che esse indossano nella vita comune: la concezione è la stessa e non si tien conto delle possibilità di valorizzazione della figura fisica che può dare un abito studiato in relazione all'ambiente ed alla tecnica del film. Non vogliamo aver l'aria, con questo, di buttare a mare tutto quanto è stato fatto finora nel campo dell'abbigliamento cinematografico; solo vorremmo poter sussurrare all'orecchio



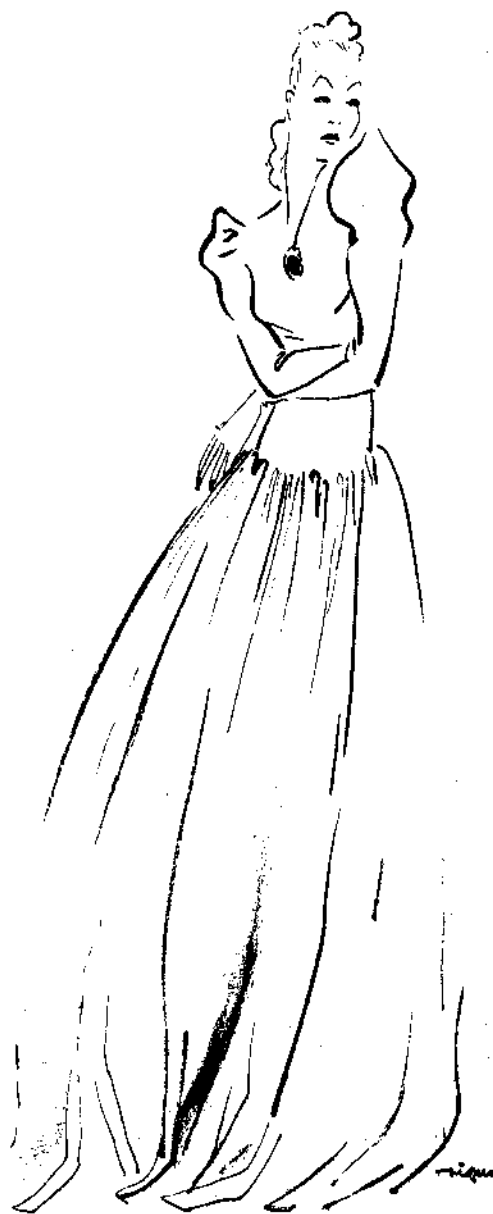
Un vestito egregiamente eseguito, che mette in evidenza la grazia e la bellezza della figura



Arricchendo le scollature con motivi decorativi che allarghino le spalle, si attenua la linea dei fianchi troppo accentuati



Le righe verticali del tessuto di lana accentuano la sveltezza della figura che lo indossa



Una 'vita di vespa' viene messa in evidenza da arrieciature ai fianchi poste piuttosto in basso



In questo fine abito da mattina qualche macchia nera ne avrebbe accentuata l'eleganza

dei produttori e di qualche regista che esso è stato trascurato.

Nel campo tecnico e artistico le grandi organizzazioni cinematografiche straniere ci hanno sovente suggerito utili idee; nel campo dell'abbigliamento siamo rimasti sordi, continuando a persistere nel solito imperdonabile errore.

Dicevamo, dunque, che le attrici del cinema italiano indossano nelle loro interpretazioni, vestiti da salone, creazioni di celebri sarti, che le dive vedono sfilare nelle esposizioni di modelli e acquistano per il film senza preoccuparsi del colore o della forma in relazione alla propria figura fisica ed a come questa risulta all'obbiettivo. I vestiti per il cinema dovrebbero invece essere eseguiti espressamente: lo stesso sarto che ha fornito finora i modelli per i film tenti di eseguire vestiti esclusivi intonati alla personalità e alla bellezza dell'attrice e al soggetto da svolgere.

Non si può staccare dalla stampella un modello famoso, di quelli che si chiamano « a successo », magari d'importazione francese, e farlo indossare così com'è ad una

giovane stella cinematografica: l'effetto sarà mediocre anche se il vestito sarà un modello celebre e di linea seducentissima. S'immagini poi la sgradevole impressione di una signora che vede sullo schermo una bella e giovane stella indossare un vestito già in disuso da qualche mese!

Le stelle d'oltre oceano dai nomi famosi, anche se fanno eseguire i propri abiti da celebrità del mestiere come Saks di Hollywood, Hattie Carnegie o Franklin Simon della Fifth Avenue di New York, si sono sempre rivolte per la creazione degli abiti dei loro film agli specializzati del genere (*stylists*).

I vestiti per la produzione americana, come ognuno che non sia profano sa bene, sono disegnati, creati e portati a fine da maestranze di prim'ordine, sotto la guida di esperti dell'abbigliamento e tecnici fotografi coloristi in speciali attrezzatissimi laboratori annessi agli stabilimenti.

Perchè si giunga a risultati positivi sono necessarie, secondo noi, alcune osservazioni fondamentali: il copione dovrebbe essere

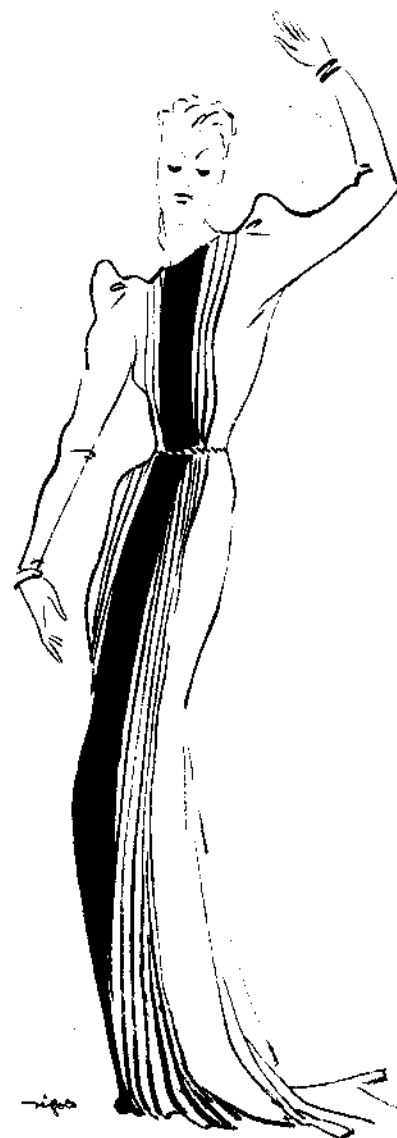
accuratamente studiato dal disegnatore che, nei figurini, interpreterà la personalità e il temperamento del personaggio del soggetto. I vestiti di un film portano chiara con loro la trama del copione e parlano allo spettatore stabilendo decisamente il temperamento del personaggio prima di mille gesti e di mille frasi. Ad una giovane attrice dal viso di una serenità angelica, che nel copione ha missione di bene e di bontà, non faremo indossare una tragica guaina di velluto nero, avviluppante, fatale, guarnita di uno strano ricamo di pietre colorate e a forma di serpe che si snoda dall'alto in basso intorno al sinuoso corpo, venendo a mordere una languida orchidea posta a concludere la generosa scollatura. Letto il copione, il disegnatore dovrebbe vedere e studiare le attrici per le quali disegnerà i vestiti, stilizzarne la figura, conoscerne il temperamento, usare colori adatti a una certa speciale bellezza, valorizzandone i particolari tipici.

Leon Bakst ci insegna: motivi di ricamo, o righe lunghe verticali su guaine scure, per allungare e stilizzare una figura leg-

germente forte, ed arricciature ai fianchi poste piuttosto in basso, come in certi costumi paesani delle campagne toscane, per mettere in evidenza una «vita di vespa» e nascondere dei fianchi da sirena. È un trucco impiccolire spalle troppo abbondanti in un fluttuare di materiali leggeri e impalpabili. Attenuiamo i fianchi piuttosto accentuati arricchendo le scollature di motivi decorativi che allarghino le spalle; valorizziamo una scollatura arricchendola di ciuffi di tulle o sbuffi di scimmia di dove la ro-



Una sottana così larga di un tessuto a righe accorcia la figura



Righe lunghe e verticali per allungare e stilizzare una figura



Basta un grazioso motivo di ricamo per mettere in rilievo un semplice abito



Una veste lunga con un inadeguato motivo a righe sotto un bolero che goffamente trattiene le forme

tondità delle spalle sporge vellutata nella sua sinuosa rotondità.

A tutte queste trovate, sempre che siano usate con un po' di malizia, va unita una speciale attenzione per la scelta dei tessuti, che dovranno essere fotogenici, di speciali superfici e di materie nuove. In tal modo si infonderà nella linea di certe creazioni un pizzico di eccentricità, ma solo un pizzico, un nonnulla che le distacchi per i loro elementi teatrali dai canoni del comune vestito della vita e annunci la moda futura, anticipando il gusto, facendo scuola di raffinatezza. E la fatica sarà compensata se la realizzazione di un disegno riunirà in sé una perfetta interpretazione del tipo da impersonare, speciali motivi di un certo effetto fotogenico ed infine quegli elementi estetici che alle donne potranno interessare come spunti nuovi di una nostra moda.

MARIO VIGOLO

PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE

NECCCHI

PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE

DIFETTI E RIMEDI

REPLICA SUL "SONORO"

NEL numero 61 di *Cinema*, Luigi Quagliata svolge una serie di interessanti argomentazioni sull'acustica delle sale cinematografiche italiane e su alcuni punti fondamentali che hanno costituito l'argomento principale delle interviste mia e del mio collega Cavazzuti, pubblicate dalla rivista stessa.

Credo doveroso, non certo per amore di polemica ma solo di chiarezza tecnica, precisare alcune circostanze che, a quanto asserisce il Quagliata, non sono apparse sufficientemente palesi, e che meritano pertanto alcune parole di commento onde evitare inutili malintesi.

Innanzi tutto, nel dire che il pubblico italiano è stato male abituato dal fatto di capire meglio i film stranieri doppiati di quelli in presa diretta, mi riferivo, evidentemente, all'errata convinzione sorta nel pubblico stesso che per sentire una buona colonna sonora parlata italiana questa debba essere « sincronizzata » e non ottenuta in presa diretta; convinzione generata: 1) dal confondere il procedimento del doppiaggio, inequivocabilmente necessario per trasportare in italiano un film straniero, colla sincronizzazione italiana di un film pure italiano, operata per pura comodità di lavorazione, ma in generale a scapito della aderenza delle voci o della efficacia totale della scena; 2) dal constatare che, per varie ragioni sulle quali non è più il caso di ritornare, i film stranieri sincronizzati appaiono varie volte, da un punto di vista strettamente sonoro, più chiari di quelli italiani in presa diretta.

Non dunque « cattiva abitudine » di capire meglio una registrazione piuttosto che un'altra ne sarebbe un assurdo esprimersi così proprio in sede di analisi del problema della « qualità di suono », bensì inesatto convincimento sul fatto da me ribadito che una presa diretta, malgrado tutte le sue difficoltà tecniche ed esecutive, quando è eseguita nelle condizioni favorevoli desiderate, può non solo eguagliare e superare in bontà di suono una corrispondente sincronizzazione, ma avvalersi dell'incommensurabile vantaggio di possedere la perfetta aderenza dell'atmosfera originale. Non dimentichiamoci che da molto tempo ormai gli americani, tranne casi assolutamente eccezionali e tranne le riprese musicali in *play-back* (operazione correntemente adottata anche dagli stabilimenti italiani) non sincronizzano una battuta dei loro film (parlo heuristico della loro buona produzione normale), i quali sono sempre girati completamente in presa diretta. Credo dunque che su questo punto non possa esservi più dubbio alcuno.

Quanto alla bontà del suono, il Quagliata fa capire come io « me la prendo » con l'acustica delle sale quale unico o massimo responsabile delle cattive riproduzioni sonore. Anche qui c'è un equivoco. Mi pare di essermi chiaramente espresso dicendo che svariate cause negative (già da me accennate) possono qualche volta influire sulle nostre registrazioni, ed ho continuato rilevando che a questa circostanza si aggiunge l'altra di una non perfetta acustica in un buon numero di locali. Quest'ultima non è dunque unica colpevole, bensì un elemento in più che può contribuire a peggiorare le nostre riproduzioni sonore cinematografiche.

Tale essendo il mio punto di vista esposto nella mia intervista, cade l'obiezione che in un teatro di perfetta acustica la riproduzione dovrebbe essere pure perfetta.

Circa il Cinema « Rex » di Torino, quanto ho dichiarato non esclude affatto che, dei due elementi tecnici che caratterizzano un cinematografo, impianto sonoro ed acustica, uno, l'acustica, non possa essere positivo anche in altre sale italiane; difatti io ne menziono genericamente un centinaio. Ma l'unico che abbia queste due doti, di possedere sia una acustica studiata *ab origine* nel progetto del nuovissimo cinema (per il quale io stesso venni chiamato per una perizia di carattere sonoro fin dagli inizi della costruzione), sia una perfetta apparecchiatura

sonora, è proprio il cinema « Rex » di Torino. Obiezioni questi punti che mi sembrava superfluo sottolineare nell'intervista, non posso che confermare le mie precedenti dichiarazioni.

Sono d'altro canto pienamente concorde col Quagliata se sarebbe superfluo dirlo circa le opportune regolamentazioni che egli suggerisce nella elaborazione e nell'esecuzione dei progetti riguardanti le odierne sale cinematografiche. Il problema del sonoro riveste oggi più che mai un carattere di importanza capitale: e credo di non peccare di ottimismo pensando che la stretta collaborazione dei diversi tecnici, ognuno interessato per la partita di sua specifica competenza, potrà permettere di dare (come già comincia a dare) quegli interessanti risultati che porteranno in un tempo non troppo lungo alla sua completa e soddisfacente soluzione.

ARRIGO USIGLI

CONCLUSIONE

Ci sembra che in un certo punto della questione del sonoro sia stato toccato in una discussione che, se qualche volta — inevitabilmente — è scivolata sul piano della polemica originata da malintesi, si è valsa tuttavia dell'esperienza di nomi di provato valore quali gli ingegneri Cavazzuti, Usigli, Cambi, Quagliata, Uccello. Ora, dunque, le nostre conclusioni.

Esiste un difetto nella registrazione sonora dei nostri film. E questo per varie ragioni che influenzano isolate o concomitanti e che cercheremo di precisare:

- 1) acustica difettosa di alcuni teatri di posa;
- 2) costruzioni inadeguate nei teatri di posa senza adeguato studio di materiali e delle regole acustiche;
- 3) tecnici del suono non sempre all'altezza della situazione per capacità, per tecnica e — generalmente — per attenzione nel loro lavoro che si svolge con apparecchi delvratissimi;
- 4) registi i quali trascurano le necessità della ripresa sonora causando uno dei difetti più fastidiosi dei loro film;
- 5) laboratori di sviluppo e stampa delle colonne sonore non sempre adeguati per impianti e per cura nel lavoro;
- 6) messaggi mal realizzati.

Esiste altresì un difetto nella riproduzione sonora, e si verifica per la quasi totalità dei nostri cinematografi i quali sono in massima parte ambienti adattati alla meno peggio. Le cause:

- 1) acustica difettosa della quasi totalità delle sale da proiezione e non soltanto per il disegno architettonico ma anche per i materiali impiegati nell'interno (pannaggi, poltrone, ecc.);
- 2) impianti sonori antiquati o imperfetti sia per gli apparecchi di cabina che per gli altoparlanti;
- 3) operatori di cabina generalmente incapaci e incuranti.

Quando i difetti del primo gruppo si sommano con quelli del secondo gruppo, udire un film diventa impresa difficile.

Crediamo assolutamente necessario:

A) procedere ad una severa riorganizzazione delle apparecchiature acustiche della ripresa e ad una altrettanto severa selezione di uomini;

B) procedere ad una revisione delle attuali sale da proiezione, dei loro apparecchi e del loro personale tecnico; non concedere nuove licenze se non per sale che corrispondano a tutti i requisiti e non soltanto a quelli della sicurezza e dell'igiene. Vi sono delle commissioni allo scopo. Che fanno queste commissioni?

AURUM
LIQUOR SECCO DA DESSERT
Cerasella
DI PESCARA SUPERIORE AL CHERRY BRANDY
liquori di gran marca
CREAZIONI AURUM PINETA DI PESCARA

STORIA DELLA CRITICA

CINEMATOGRAFICA IN ITALIA

(Continuazione dal numero precedente)

LA GUERRA mondiale si inizia cinematograficamente parlando e almeno per il nostro paese, con un episodio caratteristico: la venuta in Italia di Max Linder. Un episodio che, pur non avendo diretti riferimenti con la storia della critica cinematografica, ha tuttavia un certo valore in quanto ad esso si ricollegano alcuni fatti di particolare interesse. L'arrivo del popolare attore francese ci offre, tra l'altro, uno dei primissimi esempi di quel particolare fenomeno — che non si è molto ripetuto in futuro, verificandosi invece su larga scala l'inverso — per cui il teatro ha sfruttato a proprio vantaggio una rinomanza acquistata per mezzo del cinematografo; e costituisce, in pari tempo, uno dei pochi casi in cui, nei giornali dell'epoca, ancora notevolmente restii ad occuparsi di cose cinematografiche (si pensi che il *Corriere della Sera* non nominava i cinematografi neppure nell'elenco quotidiano degli spettacoli cittadini, dove, per altro, era data una certa evidenza agli spettacoli di circo equestre e di marionette), abbia fatto la sua apparizione, sia pure per tramite del palcoscenico, un personaggio dello schermo. Max Linder, ignorato dai critici e dai cronisti dei quotidiani come protagonista di un buon numero di pellicole che avevano divertito un'intera generazione, è, infatti, riuscito a far parlare di sé sui giornali come esponente di una compagnia che si produceva, sia pure con intermezzi filmistici, sul palcoscenico di un teatro.

Max Linder arrivava in Italia nel maggio del 1915 e dava la sua prima rappresentazione milanese la sera del 19, al teatro Dal Verme. L'indomani, 20 maggio, le Camere affidavano i pieni poteri al Governo, nell'imminenza della dichiarazione di guerra, e Max Linder lanciava al pubblico milanese un manifesto patriottico; poi, dopo un paio di giorni, l'attore faceva armi e bagagli e, con la sua compagnia, rivaicava la frontiera. E i giornali italiani, che avevano eccezionalmente interrotto il loro normale «r'serbo» cinematografico, ripiombavano nel proprio letargo e riprendevano l'inveterata abitudine di tappare le orecchie a quanto si andava svolgendo nel mondo, sempre maggiormente in fermento, del cinematografo, come altrettanti cocciutissimi Ulissi ai canti delle sirene.

Ma, d'altra parte, a dispetto di questo curioso atteggiamento assunto dai quotidiani, le sorti del cinematografo erano decisamente in ascesa e nuovi importanti periodici andavano sorgendo, a corredo e potenziamento dei sempre più vasti interessi che la nuova industria coinvolgeva. È del 1916, ad esempio, la nascita del *Cinematograf*, a Milano, del *Contropelo*, a Roma — a cui collabora già Enrico Roma, critico tuttora sulla breccia — e di quell'elegantissimo *Apollon*, fondato da Vezio Giannantoni,

provvisto di un regolare servizio di critica, che ancora oggi colpisce per la ricchezza delle informazioni ed il lusso della presentazione: tipografica (*l'Apollon* era tutto stampato in carta patinata, ricco di tavole fuori testo e illustrazioni, pari, se non superiore, come eleganza di presentazione, a quel *Maggesi cinematografico*, fondato da Mario Voller-Buzzi a Torino nel 1913, pieno di tavole e fotografie, da servire splendidamente per una storia iconografica del nostro vecchio cinematografo).

Com'è ovvio, in ognuna di queste riviste, prende sempre più piede ed evidenza la critica, affidata a provati elementi del nostro giornalismo cinematografico, e l'esigenza di buoni periodici, di organi che sempre meglio fiancheggiino, nei suoi multiformi sviluppi, la produzione, risulta ancor più sentita in questi anni in cui si registra il glorioso e memorabile avvento della produzione italiana sui mercati di tutto il mondo. Avvento che, com'è noto, fu reso più facile e decisivo dal fatto che la guerra mondiale aveva bloccato in quasi tutti i paesi belligeranti le lavorazioni e che l'industria americana non era ancora in condizioni di poter gareggiare con la nostra. Ed è proprio nelle riviste più su nominate, unitamente alle altre pre-nate e tuttora in vita, che va ricercata la parte migliore e più vitale di quanto a quei tempi si andava scrivendo intorno al cinematografo. Citeremo, tra i molti scritti che ci sono venuti sott'occhio, certi avvistati e meditatissimi



L'attrice Antonia Calderari dell'Ambrosio Film

di Goffredo Belloni, che fu tra i primi letterati italiani a interessarsi acutamente di cinematografo, la « santa crociata » intrapresa da Alfredo Dondeno contro le « immoralità » dello schermo e diverse interessanti discussioni e polemiche che investono i più disparati problemi della nuova arte e collaborano validamente a creare nel pubblico un gusto sempre più raffinato e cosciente per lo spettacolo cinematografico. E, nella scia di queste discussioni maggiori, affiorano già dalle riviste del tempo diversi « episodi » minori e discussioni laterali che, se non tutte vitali e apportatrici di contributi sicuri alla nuova estetica, hanno in ogni modo valore quale conferma dell'interesse sempre più vasto suscitato dai nuovi problemi cinematografici. Ricorderemo, ad esempio, sotto questo punto di vista, il curioso episodio della critica al « primo piano », promossa dal direttore di *Film*, Lamini, in seguito alla proiezione del film *L'EREDITIERA*, girato dal conte Negroni e interpretato da Hesperia. Al Lamini, evidentemente, non andavano a genio i « primi piani » e la visione del film di Negroni gli diede facile spunto per criticare la nuova invenzione e lamentare che in quella pellicola « i calamai diventavano pozzi e le penne travi ». Com'è naturale, l'apprezzamento, assai personale, del Lamini, non avrebbe avuto eccessiva importanza e, probabilmente, non sarebbe passato alla storia, se la sua critica — come acutamente ci ha fatto notare Umberto Barbaro — non fosse servita per stabilire e documentare, storicamente, una cosa molto importante; e cioè, la priorità della scoperta italiana del « primo piano », contro l'invulsa credenza che tale forma speciale di ripresa fosse stata inventata da Griffith, il quale ne avrebbe usato per primo nella pellicola *INTOLERANCE* venuta invece parecchio tempo dopo *L'EREDITIERA*.

Col dopoguerra, finite le ultime affermazioni del periodo aureo, comincia, per il cinematografo italiano, il declino. La produzione si affievolisce, i film, soffocati da troppe corazze, troppi scenari di cartapesta, troppi piccioni, penne di struzzo e inverosimili frutteti sui capelli delle attrici, diventano sempre più scialbi e irrilevanti. Ancora nell'anno 1920, vengono prodotti nei nostri stabilimenti 150 film; e queste 150 pellicole diventano 60 nel 1921, 50 nel '22 e solamente 20 nel '23. Gli animi sono bui, le iniziative sfiduciate. Le riviste continuano ad uscire, tentano di opporsi al dilagante cattivo gusto, scagliandosi vivacemente contro coloro che sono creduti i responsabili della nuova situazione. E successive pubblicazioni si aggiungono a quelle già esistenti, con buoni programmi e propositi baldanzosi. Nel 1918, a Roma, viene fondata *In penombra* (diretta da Tomaso Monicelli), a Torino si inaugurano *Bianco e nero cinematografico* e *Figure mute* (entrambe del 1919), a Firenze, compaiono i primi numeri di *Arte del Silenzio*, e a Roma, nel 1920, inizia le sue pubblicazioni *Fortunio* (diretto da Luciano Doria e Nunzio Malasomma), che dà largo posto anche a problemi e discussioni di teatro.

E, nel frattempo, reagendo all'ingiusto oscurantismo e superando le ultime resistenze, qualche giornale quotidiano comincia a dedicare un poco di spazio anche alle reiette questioni cinematografiche. Citeremo, tra gli altri, la *Stampa* di Torino, che inaugura nel dopoguerra una pagina settimanale di cinematografo, affidata al Manzini — d'intonazione, però, ancora palesemente pubblicitaria — e, soprattutto, *L'Ambrosiano*, di Milano, che già dal suo primo numero del 7 dicembre 1922, inizia un servizio regolare di critica obiettiva e imparziale, in una speciale rubrica affidata ad Edgardo Rebizzi, in cui vengono giornalmente passate in rassegna le varie pellicole che son presentate sugli schermi della città.

I LETTERATI ITALIANI E IL CINEMATOGRAFO

Ed eccoci giunti al momento di esaminare la storia della critica cinematografica, sotto il caratteristico aspetto del contributo fornito alla nuova estetica dai letterati italiani. Fino agli anni 1925-26 — salvo casi sporadici e affermazioni isolate — l'ambiente dei nostri letterati e scrittori era rimasto inspiegabilmente lontano dal cinematografo. E questo curioso atteggiamento non aveva mancato di suscitare, da parte di alcuni dei cosiddetti « cinematografisti », qualche legittimo rimpianto. Ma ecco che, a un tratto, quando già le fortune della cosiddetta « arte muta » avevano fatto molto cammino, l'interesse dei nostri scrittori si risveglia e il cinematografo appare, di colpo, ai loro occhi, come una specie di florida e inesplorata « terra promessa », dagli spaziosi orizzonti e dalle messi rigogliose. E, in pochi mesi, nuovi cervelli si mettono in moto, nuovi entusiasmi trovano sbocco e nuove vitali correnti d'intelligenza si sovrappongono gagliardamente a quelle già esistenti. Ma purtroppo, questo interesse e quest'entusiasmo da parte dei letterati, per la nuova arte, hanno breve durata. Poco dopo, infatti, detto quanto avevano da dire e rovesciato il bagaglio delle loro personali convinzioni, gli intellettuali se ne vanno. Di essi, quasi nessuno è rimasto nel nostro attuale ambiente cinematografico. Come a un segnale dato, a un certo punto i letterati italiani scompaiono dalla scena del cinematografo e, al loro posto, subentrano persone che, per la maggior parte, eran rimaste inizialmente lontane dal movimento e sulle quali probabilmente, fino a quel giorno, la nuova arte non aveva esercitato speciale seduzione.

Cosicchè, a tanti anni di distanza ed ora che i letterati sono tornati gelosamente a rinchiudersi nelle loro fortezze, fa un certo effetto vedere con quanto zelo e quanta baldanza essi si siano buttati, per un certo periodo, nel nuovo campo di studio e quante interessanti osservazioni e ricerche siano legate alle loro fugaci esperienze cinematografiche. Fa un certo effetto rileggere i caratteristici scritti di Raffaello Franchi, che fu tra i primi a sentire e a subire l'incanto della nuova arte (cfr. un suo articolo, del '25, sulla rivista *Il Baretto*), vedere Piero Gedda che assolve con ottimo impegno e grande buon gusto il ser-



Mario Voller-Buzzi, direttore della rivista 'Il maggese cinematografico'

vizio di critica sulle colonne della *Fiera Letteraria*, trovare Enrico Furst che polemizza con Sebastiano Luciani dalle colonne dell'*Idea Nazionale*.

L'interessamento dei letterati italiani per i problemi dello schermo trova il suo ampio e solenne suggello nel « numero unico » pubblicato dalla rivista *Solaria* nel marzo 1927, un volumetto veramente prezioso per chi voglia conoscere la posizione assunta in quel tempo dai maggiori esponenti della nostra giovane letteratura nei riguardi del cinematografo. È solamente in virtù di questa eloquente testimonianza che noi sappiamo come Antonio Baldini prediligesse i film d'avventure americani, come Riccardo Bacchelli classificasse il cinematografo tra le arti minori — « sul genere della pantomima, del ballo, della moda nei vestiti e nelle pettinature » — e come Pietro Pancrazi, meno obiettivo e più severo degli altri, riconoscesse al cinematografo il solo merito di aver attirato nella propria orbita tutto quel pubblico abituato a nutrirsi di pessima letteratura.

Tra i « solariani », espositori di convinzioni cinematografiche, c'è anche Mario Gromo, uno dei tre soli scrittori compresi nel « numero unico » di *Solaria* — gli altri due sono Giacomo De Benedetti e Bragaglia — che avrebbe dovuto poi dedicarsi completamente al nuovo campo ed acquistarsi una indiscussa competenza. Ebbene, Mario Gromo, nel 1927, è ancora in dubbio se il cinematografo sia o non s'ia un'arte e si compiace di qualificare il nuovo spettacolo come un « parvenu », « le cui sorti — egli scrive — sono ancora nel grembo degli Dei ». E Giacomo De Benedetti non ci nasconde di andare, a quel tempo, ancora molto di rado al cinematografo e trova modo di farci conoscere un proprio ignorato passato anti-cinematografico, caratterizzato da un completo disinteresse per la nuova arte.

Insomma, come si vede da questi pochi accenni, i letterati italiani, sia pure con qualche incertezza e ancora qualche innocente perplessità, parevan disposti a lasciarsi sedurre dal cinematografo e a interessarsi, validamente, alle sue sorti. Quando, d'un tratto, proprio sul punto in cui essi stavano per prenderci gusto e lasciarsi trascinar più lontano, ecco che arriva lo sfacciato colpo di scena del sonoro (che ha il proprio atto di nascita nel 1929). Un colpo di scena piuttosto inatteso, che mette un tremendo scompiglio negli animi, ripiomba le coscienze nei dubbi e riporta improvvisamente alla ribalta una messe oltremodo nutrita di incertezze. « Sta capitando al cinematografo — scriveva in quei tempi Luigi Pirandello, che del sonoro e, specialmente, del film parlato, è stato il più autorevole avversore — quella stessa ridicolissima avventura che, in una delle sue più famose favole, Esopo fa capitare al vanitoso pavone, allorchè, lusingato beffardamente dalla d'abolica volpe per la sua magnifica coda e la maestà del suo incesso regale, aprì la bocca per far udire la sua voce e fece ridere tutti ».

Contemporaneamente, al di fuori di queste polemiche e al di sopra di ogni dissertazione teorica, il cinematografo andava prendendo sempre più piede nella coscienza e nel gusto del pubblico, e i quotidiani si stavano gradualmente piegando alle nuove esigenze, adattandosi a dare sempre più posto e rilievo alle notizie che lo riguardavano. Fin dal 1927, Orio Vergani pubblica sulle colonne del *Corriere della Sera* una serie di solidi articoli d'argomento cinematografico; Corrado Pavolini si occupa degli stessi problemi sul *Tevere* e Margadonna e Ramperti scrivono di cose cinematografiche sull'*Ambrosiano*. Cosicchè, attraverso il progressivo sviluppo della situazione e dopo un'altra importante serie di articoli di Orio Vergani sul *Corriere* (aprile 1929), si arriva a quel giorno, veramente solenne, dell'11 maggio 1929 (forse, tra qualche decennio, i critici cinematografici lo festeggeranno!) che segna la data d'inizio di un regolare servizio di critica cinematografica da parte del più diffuso giornale italiano, il *Corriere della Sera*. La rubrica che inaugura il nuovo servizio si intitola: « Rassegna cinematografica » ed è fin da allora affidata a Filippo Sacchi.

Giunti a questo punto, e accennata a quest'ultima consacrazione ufficiale dei diritti della critica cinematografica, noi crediamo che il nostro compito sia esaurito. Esaminare quanto, dal 1929 ad oggi, è stato fatto da parte del giornalismo quotidiano e cinematografico, individuando le varie tendenze che si sono venute formando nei singoli critici e il loro diverso, caratteristico apporto alla nuova estetica, potrebbe fornire lo spunto che forse varrebbe la pena di tentare e dal quale indubbiamente potrebbero trarsi parecchie interessanti considerazioni. Ma tale nuova fatica esorbita, per ora, dagli scopi e dai limiti che a questo nostro primo lavoro abbiamo prefissi.

(Fine)

EMILIO CERETTI

FILM DI QUESTI GIORNI



Armando Falconi e Sergio Tofano nel film 'I figli del marchese Lucera' (Scalera)

I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA

CHI sulle pagine di una rivista o di un giornale s'occupa con un certo necessario rigore dei film che si proiettano al pubblico, a volte ha quasi l'impressione di apparire prevenuto e magari non disposto alla benevolenza. Eppure nessuno più di lui sa quanto malinconico e fastidioso sia il fatto di trovarsi spesso in dissenso a proposito di tanti film che pur riscuotono un loro successo. Non una sola volta ci è capitato, vedendo certi film, di provare uno strano senso d'umiliazione e insieme di rabbia, come se, invitati ad una festa, d'un tratto ci avvedessimo ch'essa non è sia non uno scherzo. Con sgomento abbiamo osservato allora la soddisfazione e la gioia degli altri invitati, che magari la sera prima avevano pur mostrato d'intendere le qualità di un buon film. Con sgomento, perchè le ragioni per cui talvolta il pubblico si entusiasma così di un'opera degna come di un'altra che a noi sembra del tutto all'opposto, si rivelano estranee ad un criterio sicuro del giudizio, giustificandosi invece da reazioni istiche immediate, che col gusto difiniamo abbiano ben poco in comune. Difficile perciò comprendere fino a che punto il pubblico vada oltre le apparenze nel sentirsi contento delle qualità di un film.

Il fatto è che il cinema italiano, che ha l'aria di persuadere come sia impossibile trattare vie migliori, quasi si contenta di emulare il volgere delle

forze naturali, ci sta più a cuore di quel che può apparire anche nei casi in cui ci trova se contenti non fosse altro in quanto la sua nuova situazione, dopo i provvedimenti del Monopolo, lo pone nella necessità di mirare ad uno stile non inferiore a quello della migliore produzione estera. Ma, a parer nostro, non è incoraggiando certe iniziative concretatesi in film come *LOTTE NELL'OMBRA*, *LE DUE MADRI*, ecc., che si può giungere a migliorare la nostra produzione, e non che rivelasero qual che timido e solitario pregio.

Siamo convinti che il difetto maggiore dei nostri film è nella sceneggiatura, tanto più che noi non abbiamo attori capaci di compensare con la loro presenza e la loro recitazione l'assurdità o la falsità di certe scene. Nel film parlato, il regista conta e non conta: vale a dire che non è in potere del regista di fare un buon film se la sceneggiatura è cattiva. Palermo lo ha dimostrato dirigendo *I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA* (da una commedia di Gherardi) e *LE DUE MADRI* (da un soggetto dello stesso Palermo). Troppo evidenti ed elementari appaiono gli errori di quest'ultimo film, perchè valga la pena di enumerarli, nè d'altra parte si può dire che le sue qualità positive siano tali da riscattarli. Purtroppo, il cinema italiano quasi ci farebbe credere che simili errori si commettano ormai per abitudine e per tradizione, se qualche esempio non dimostrasse come tutto ciò sia piuttosto da attribuirsi alla fretta e magari alla spensieratezza dei loro autori.

Appunto un esempio può essere il film *I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA*, dove sono palesi i segni di una insolita cura e dignità. Nello scolorito disordine di certa produzione, un film in fondo mediocre come *I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA*, appare subito un'opera degna di nota, e lo è infatti proprio per questo. Non accade spesso di vedere i nostri attori recitare con sobrietà e sicurezza, con accenti umani e comprensibili; di vedere le loro azioni svolgersi con naturalezza e conseguenza, in ambienti che non siano le solite spavalde falsificazioni. Sicchè attori come Falconi, Cervi e Tofano, che tanto spesso gli schermi italiani hanno raffigurato come macchiette provinciali, come caricature da giornali umoristici, acquistano improvvisamente volti e gesti reali. Parlate di meriti speciali, a proposito di questo



Anton Walbrook e Anna Neagle nel film 'La grande Imperatrice' (Generaleini)

film, certo è inadeguato, trattandosi di un'opera effusata con decorosa intelligenza più che con poetica ispirazione. Ma quello che conta soprattutto in ogni produzione cinematografica è di raggiungere un certo dignitoso livello medio, dal quale poter ogni tanto prendere lo slancio per un'opera d'impegno.

LA GRANDE IMPERATRICE

È STATO sempre nostro convincimento che il « decoro », ossia tutto ciò che riguarda la scenografia, i costumi e l'arredamento di un'opera destinata allo schermo, può giocare una parte non secondaria nel racconto cinematografico. La bellezza di un film, come quella di un romanzo, non è solo affidata alle situazioni, al rilievo dei caratteri, alla bravura degli interpreti: c'è qualcosa che deve far loro la necessaria cornice. Un film ove il « decoro » non sia stato oggetto di particolari cure, può anche reggersi con l'efficacia del dialogo e le virtù degli interpreti: ma sarà come un gioco angusto, arido, scabroso. Le immagini dello schermo, rigorosamente soggette ad una realtà contingente e « naturale », che non si può modificare senza un arbitrio troppo palese, non sopportano senza danno un « decoro » approssimativo e schematico; perchè è come far mancare alle parole usuali che gli attori dello schermo debbono pronunciare, l'eco della realtà da cui esse nascono e a cui continuamente si riferiscono. Non v'è dubbio che un « decoro » perfettamente adeguato ha sempre accompagnato i migliori film, fin dai tempi di Méliès. Senza contare poi i film ove il « decoro » è « l'interprete » principale.

Si veda ad esempio LA GRANDE IMPERATRICE di Wilcox. Si tratta d'una « biografia » più illustrata che narrata. E che preziosa, esatta pittura.

I tempi di un'faghilettera piena di contegno, dove gli amori dovevano essere tutti casti e puri, e caudici gli animi aristocratici, e mistiche la poesia e l'arte, certo non sono mai stati tanto degnamente raffigurati sullo schermo come in questo film. E si badi, non solo attraverso l'amorosa vita della Regina Vittoria e del Principe Alberto, l'etichetta della corte imperiale o le vicende politiche, ma forse più ancora dagli arredi, dalla moda degli abiti e delle pettinature, dallo stile dei mobili. Questi, del resto, i particolari per cui il racconto del film assume un senso più ampio di quello che l'azione vorrebbe rappresentare, suggerendo cioè i motivi e l'aura di tutta un'epoca tanto cara agli inglesi.

Anna Neagle, nelle vesti della Regina Vittoria, non ci è parsa un'attrice eccezionale, nè forse il ruolo glielo permetteva; ma un'attrice sicura ed efficace lo è senz'altro, e in una forma che non manca di un accento non ordinario.

GLI ALTRI FILM

Napoli è stata spesso descritta sullo schermo con uno stile non inadeguato a certe canzonette, che Augusto Genina, nel dirigere NAPOLI TERRA D'AMORE, ha cercato di superare. Ma dire che vi sia del tutto riuscito sarebbe forse esagerato. Comunque, Genina ha inteso, più che raffigurare Napoli, descrivere un personaggio, una donna capricciosa e lasciva, d'una spensierata perfidia. E v'è riuscito; ma con l'aiuto d'un'attrice come Viviane Romance, che, al solo vederla sorridere, uno già si dà per vinto.

Come commedia cinematografica, LA DAMA BIANCA non è poi tanto inferiore a certe commedie come

C'È SOTTO UNA DONNA, o BACIAMSI COSÌ. Si tratta cioè di un piacevole giuoco, che fin dal principio si sa come andrà a finire. Tutto l'interesse e il divertimento non stanno tanto nei casi e nelle situazioni dei personaggi, quanto nella maniera con la quale gli attori sanno rendere sottilmente evidente il contrappunto scherzoso del dialogo. È solo qui che certi film americani, come per esempio quelli citati, si palesano superiori ai nostri. La recitazione della Merlini, di Besozzi e Varisio, appare ancora troppo vicina a quella del teatro, dove la mimica è d'una grezza, elementare semplicità che la macchina da presa registra inesorabilmente, e di cui lo spettatore è costretto a notare gli errori.

Il film « a fosche tinte » ha avuto un contributo piuttosto truculento con LA RESA DEL SEBASTOPOLI e VIA DELLA TAVERNA 23, il primo svolgendo un episodio della rivoluzione di Kerensky, il secondo una vicenda della « malavita » parigina. Migliore senz'altro di entrambi ci è parso L'UOMO CHE GRIDAVA AL LUPO, ove il dramma è pervaso da una vena di umana inalinconia, che il vecchio ma sempre fine Lewis Stone ha reso con grande discrezione e ottimo stile.

Infine è da segnalare un documentario sull'Aviazione Legionaria nella guerra di Spagna: LOS NOVOS DE LA MUERTE di Romolo Marcellini. Effettuato con molta precisione, il film ci è sembrato tuttavia un po' scarso di particolari umani, che avrebbero senza dubbio arricchito di maggior suggestione i punti in cui Marcellini ha voluto mostrare la tecnica di guerra dei nostri aviatori.

GINO VISENTINI

PROGRAMMAZIONI DI GENNAIO

A R O M A

Film	Cinematografo	Giorni di program.
Biancaneve e i sette nani	Corso	21
Biancaneve e i sette nani	Barberini	20
Ettore Fieramosca	Supercinema	12
La dama bianca	Barberini	10
Prigione senza sbarre	Barberini	9
Il 139 invitato	Bernini	8
Mille lire al mese	Corso	7
Il principe Azim	Supercinema	7
Il Barbiere di Siviglia	Bernini	7
C'è sotto una donna	Supercinema	7
Inventiamo l'amore	Moderno	6
Una moglie ideale	Moderno	6
Napoli terra d'amore	Moderno	6
Ho ritrovato il mio amore	Moderno	5
Lotte nell'ombra	Moderno	5
I figli del marchese Luccra	Corso	5
Le due madri	Supercinema	5
L'uomo che gridava al lupo	Moderno	4
Una partita scandalosa	Supercinema	3

A M I L A N O

Film	Cinematografo	Giorni di program.
Biancaneve e i sette nani	Corso e Ambasciatori	16
Ettore Fieramosca	Odeon	16
Ed ora sposiamoci	Eden e Filodrammatici	10
Prigione senza sbarre	Odeon	9
Inventiamo l'amore	Eden e Filodrammatici	8
Amore sublime	Eden e Filodrammatici	8
Il principe Azim	Odeon	7
Una magnifica avventura	Ambasciatori	7
La resa del Sebastopoli	Corso	6
Adorazione	Odeon	6
Penitenziario	Corso	6
Baciami così...	Ambasciatori	6
Mischa il fachiro	Excelsior	6
Mia moglie si diverte	Ambasciatori	5
Duetto vagabondo	Corso	4
L'argine	Excelsior	3
Il signore e la signora Sherlock Holmes	Corso	3
Due nella folla	Ambasciatori	3
Fiamme in Oriente	Excelsior	3
La regina di Broadway	Odeon	2

Visitate la

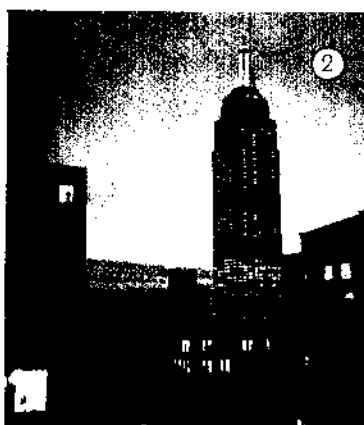
XIII F I E R A INTERNAZIONALE DI TRIPOLI

MOSTRA DEL
VENTENNALE
DEI FASCI

26 FEBBRAIO - 16 APRILE 1939 - XVII

RIDUZIONI DI VIAGGIO

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



ECCO una serie di fotografie di notturni e di controluce; questo e quello argomenti allestiti senza dubbio, ma tutt'altro che privi di difficoltà. Due notturni si presenta SULLA GIRARDONI (Mila-

no) che li ha eseguiti con un apparecchio retina, di piccolo formato. La veduta *Castello Sforzesco* (1) è stata eseguita senza sostegno. Il tempo di posa è di mezzo secondo. La inquadratura risulta

piacevole per quanto si sarebbe potuto evitare la frasca a destra ed eliminare la luce del riflettore in basso a destra. Di migliore effetto è la veduta *Empire Building* (2) per ritrarre la quale il Girardoni ha posato la macchina sulla finestra di un albergo per trenta secondi. Apertura 2,8. La fotografia è stata eseguita alle 18,30, quindi alla illuminazione concorre, per quanto in forma limitata (novembre), anche la luce diurna. Soprattutto la parte centrale della fotografia risulta interessante: il grattacielo spicca sullo sfondo del cielo a striature.

Poi, ecco una serie di controluce eseguiti di fronte al mare. Il controluce attrae spesso il fotografo dilettante che sa di poter ricavare con facilità un piacevole effetto. Senonchè questi effetti si assomigliano un po' tutti, a meno che non concorrano anche altri elementi oltre all'acqua e alle nuvole. CASIMIRO SIVIO ha intitolato *Serenità* (3) la sua inquadratura che ha un primo piano in ombra di verzura e un promontorio in fondo che tocca quasi il punto dove il sole cade. Ne nasce quindi un contrasto di toni non privo di rilievo. Ma è un contrasto forse troppo vivo. Effetto analogo è nella fotografia di LUCIANO MARTINO (4), il quale però ha curato meglio la composizione degli elementi lasciando poco mare e molto cielo e ponendo il motivo scuro da un lato e il sole che filtra dalle nubi, dall'altro. Ambedue queste fotografie sono state eseguite con filtro giallo.

ROMOLO D'AMEROSIO, Roma, ha fatto bene a dare al suo *Nettuno* (5) una posizione inclinata, la quale rinforza molto efficacemente il dinamismo del monumento barocco. Le ombre nitide che cadono dall'alto spiegano bene le varie forme. Mancano tuttavia le mezzetinte, che occorrono per rendere la plasticità. Il punto di presa è scelto con sensibilità e il cielo scuro, probabilmente ottenuto con filtro, dà risalto al marmo bianco.

M. O.

TEMPI DI POSA PER FEBBRAIO

Tempi di posa corretti per mese senza schermo, eseguiti con tempo sereno dalle ore 11 alle ore 13. Il tempo coperto e le ore anticicloniche -- dalle ore 6 -- e posteriori -- sino alle ore 15 -- li raddoppiano.

Soggetto	Emulsione	Schermo	Apertura massima	Tempo di posa
Paesaggi aperti con orizzonte quarante-daghi	panoro 117/10 Dint	---	6,3	1/100
Vedute con primo piano	panoro 117/10 Dint oro	giallochiavo	6,3 5,4	1/75 1/60
Scene di barca	panoro 117/10 Dint	---	4,5	1/600
Nature morte in pietra aia	---	---	5,4	1/40
Scene di pioggia	---	---	3,5	1/30
Scene di nebbia	---	---	3,5	1/30

Presto Vedrete!
la dolce figura di

DANIELLE DARRIEUX

IN **KATIA**

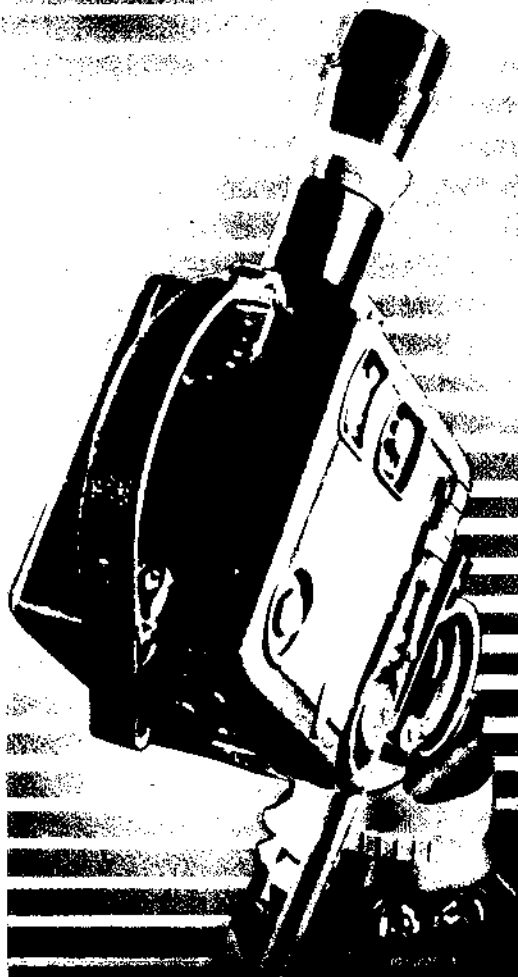
CON **JOHN LODER**

ESCLUSIVITÀ PER ITALIA E IMPERO




SIEMENS

APPARECCHI DA PRESA
APPARECCHI PER TELEVISIONE
A C C
PER TELEVISIONE



TECNICA PERFETTA
RENDIMENTO SUPERIORE
CATALOGHI A RICHIESTA
SIEMENS SOCIETÀ ANONIMA
 SEZIONE APPARECCHI
MILANO - VIA FABIO FILZI, 29

R O M A P. MIGNANI, 113 V. ISABINA, 50/2
T O R I N O VIA MERCANTINI, 3
T R I E S T E V. A. TRENTO, 15
G E N O V A VIA CESAREA, 12

GALLERIA

LXIII - LIL DAGOVER

(v. tavola a fianco)

Lil Dagover è nata nell'isola di Giava, in una pittoresca piccola fattoria chiamata Patil, di genitori tedeschi, un 30 di settembre di un anno per ovvie ragioni ignoto. Non sollevaremo (né lo potremmo) nessun velo. La madre sua morì quand'essa aveva sette anni. Il padre era guardaboschi al servizio del governo olandese, ma, da buon tedesco, sentiva grande nostalgia della patria, e desiderò di ritornare al suo servizio. Tornò, difatti, con Lil decenne. La fanciulla fu educata in diversi collegi: a Baden Baden, Losanna, Ginevra, infine a Weimar. Nella famosa città fece Lil l'ultimo anno di collegio e il primo di vita fra la gente. Aveva diciassette anni, era bella come Isolde, come Margherita. Una sera si recò al teatro, dove vide l'attore Fritz Daghofer interpretare il *Fantist*. La collegiale si innamorò di colpo dell'ardito giovane. Il mattino seguente, preso ingenuo coraggio, gli scrisse una lettera esultata e matta, firmata così: « La vostra più ardente ammiratrice ». Dopo sei mesi, il romanzo si concluse, come si suol dire, davanti all'altare. Tutta Weimar parlava della « moglie bimba » dell'attorante Fritz, e non mancò un giorno — come non poteva mancare nella vita di una futura « star » — chi le disse: « Voi siete straordinariamente fotogenica, signora; siete nata fatta per il cinematografo, lo sono... ». La giovine signora, arrossendo, replicò brusca: « Il vostro modo di far conoscenza con la gente non è originale e non è poi ammesso nella nostra città ». Ammirabile candore domestico e tradizionale! Ma quel signore beffato era davvero un regista. E la sera stessa, trovandosi in una festa di attori, colui incontrò il suo amico Fritz Daghofer che non vedeva da anni. E presolo sotto braccio, gli raccontò tutto. « Una donna stupenda, con occhi neri e viso di Madonna », adatta altissima al cinema, e però scontentissima. In quel preciso momento, proprio come in un film americano, Lil Daghofer apparve, raggiante, nella sala. « Eccola, Fritz, è questa! Vorresti presentarmi a lei? ». « Col massimo piacere, amico. Essa è mia moglie, o vecchio peccatore! ». Il resto lo immaginerebbe anche uno scolaro dell'asilo infantile.

A Berlino, poco dopo, Daghofer si muta in Dagover, e Liliana diventa attrice cinematografica. Diventa una delle più autorevoli attrici del film muto germanico. Da allora (circa il 1919) a oggi, ha interpretato più di sessanta film. Rammentano tutti il suo pallidissimo, grande viso cerchiato di nero nel ruolo di Fane nel *Canestro del dottor Caligari*, così e immatura, in quel film: gli occhi larghi e dolci sono ancora fanciulleschi, quasi lattei nel bianco. Chi ha seguito la sua carriera, ricorda anche il suo progressivo divenire « dama », per così dire. Dal *Caligari* passò poco tempo, ed essa divenne una nobile signora dalla vita sottile e il sorriso bruciante. Fu « ragazza » per poco: ad es. in *Destino*. Gli anni d'oro per lei vanno dal 1924 circa al 1928, cioè coincidono con gli anni d'oro del cinema muto. Ma non fu svantaggiata, come attrice, dall'avvento del sonoro. La sua voce sarà certamente una mobile e morbida voce, e alcune sue interpretazioni parlate sono pure eccellenti: vedi il *Congresso si divide*, *Uchi Fins*, *Senza d'aversa*, *Pomposo e confuso*, *La*

ma, veramente « regale », ottimamente regale per le necessità del cinematografo. Con dieci anni di meno addosso, Lil Dagover sarebbe regale e ammosa anche oggi. Ci fu per l'appunto un tempo, che essa era la regina per automosia, sugli schermi.

Poi incominciò, via via più palese, la decadenza fisica. Bella è sempre, Dagover; anche oggi che non può più volentuosamente accerchiare gli uomini tra le sue braccia lunghe, soffici. Oggi gli occhi maestosi sono un po' pesti, alcune durezze nel viso — un tempo costrutto a linee lisce e rotonde — sono segno di rughe cancellate a fatica col truccaggio accurato. C'è nelle sue interpretazioni più recenti (ad es. *La signora a Krefzier*): un languore melanconico; dovuto a stanchezza, e a sfiducia in se medesima. Pure all'inizio della sua decadenza corporale, Lil Dagover fu grande attrice, drammaticissima, in un film intitolato, crudelmente, *L'ultima illusione*. Essa ama un uomo, crede di esserne riamata, getta in questo amore tutti gli slanci di un cuore sincero. L'uomo è giovane, sul principio sembra preso da tanto calore, avviato da una bellezza già stanca, ma pure ancora piena di raggi, di lume. La signora ha però una figlia, quasi una ragazzina; acerba, quasi bruttina, se non fosse bella per la grazia sgraziata di adolescente, per l'occhio mite e chiaro, per il sorriso fragrante. Inutile raccontare il resto: *dramma* crudo, concluso con la rinuncia alla vita, col sacrificio s'enzioso e ombroso della madre. Lil Dagover espresse tutta la parabola, dal crescere beato dell'ultima illusione — allo schianto; fu sensuale e fu cieca, fu disperata e fu forte. Grande interpretazione, s'è detto. Ma film coraggioso e crudeli come quello non è facile trovarne, al lume della produzione corrente, che peggiora di anno in anno. *L'ultima illusione* è del 1932, ancora quindi ben vicino alla sorgente ricca (e pareva inesauribile) del muto. Più tardi, Lil Dagover è divenuta quasi una caratterista, conservando, certo, una nobiltà aristocratica e una sobrietà netta. Ma potrebbe tuttora fare molto, lavorando a scovare il personaggio tracciato sette anni or sono. Che splendida *Fru Fins* potrebbe esser costei! *La signora Fins* è un famoso racconto di Jacobsen; una bella signora vedova, simile per età e bellezza a Lil Dagover, abbandona i figli grandi per seguire l'uomo che ama. I figli non la perdonano. Essa muore domandando, con le parole più commoventi e più poetiche, perdono: « è così misero chi deve morire! ». Tutti i personaggi di questo timbro, di tutte le letterature, potrebbero esser suoi, di Lil Dagover. E vedremmo allora ogni stanchezza, ogni melanconia scomparire.

FILM PRINCIPALI: IL GABINETTO DEL DOCTOR CALIGARI (1919), DER MUDE TOD (1920), DESTINO (1921), KRONIK EBER GRIS HUS (1924), TARTUFFE (1925), ROTGE ET NOIR (1928), RAPSODIA UNGERESE (1928), IL DIAVOLO BIANCO (1929), SOI ORDINI DI SUA MAESTÀ (1930), IL CONGRESSO SI DIVIDE (Der Kongress Teilt), 1931, ELISABETTA D'AUSTRIA (1931), L'ULTIMA ILLUSIONE (1932), AVVENTURA DI UNA BELLA DONNA (1933), LA SIGNORA A KREFZIER (1936), ORDINI SUPERIORI (1938).

PUCK



LIL DAGOVER

LA MICROTECNICA PRESENTA

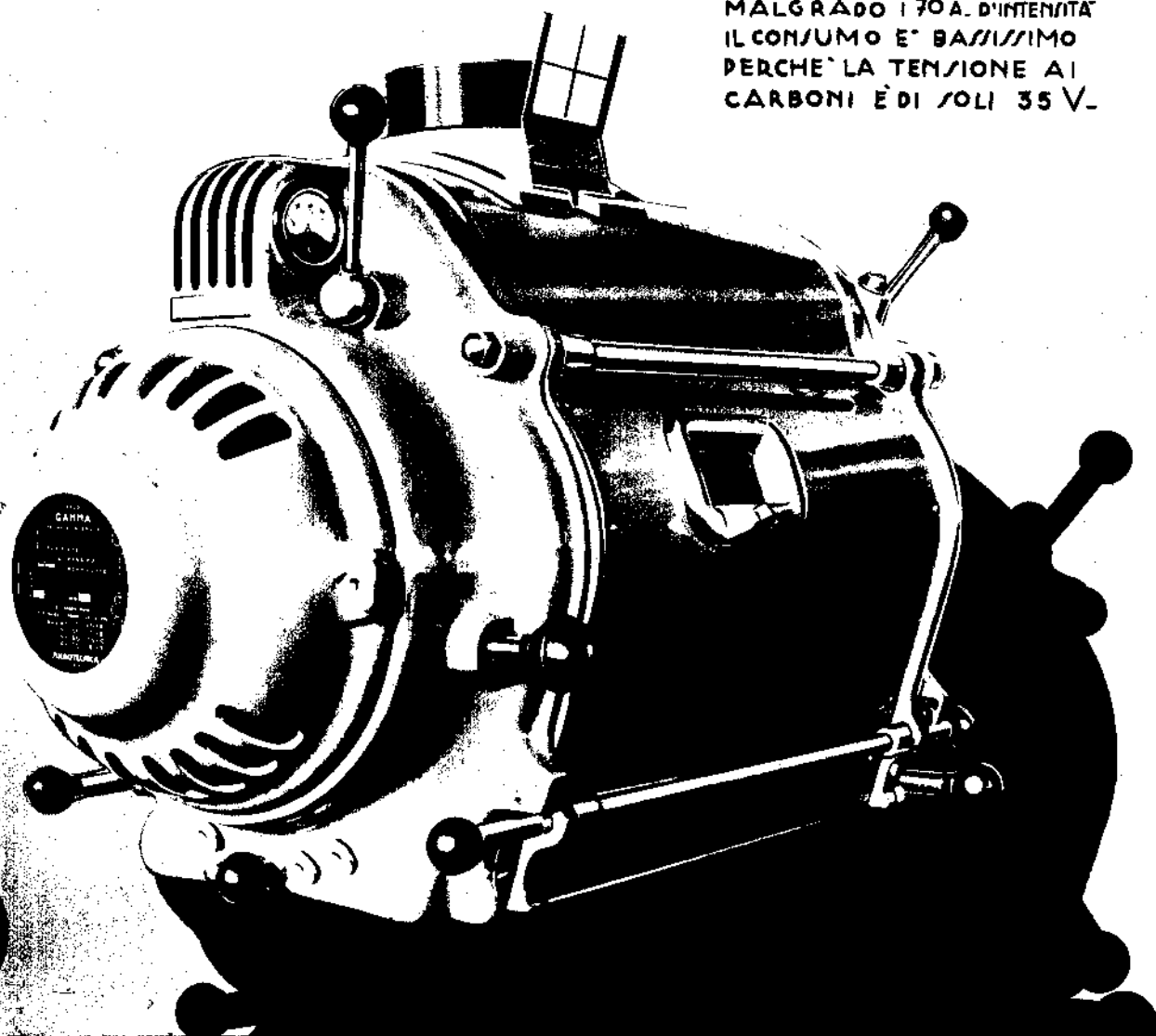
L'ARCO GAMMA

AD ALTA INTENSITA'-DA 70 A 100 AMP

SUPERIORE A TUTTI I TIPI
ESISTENTI SUL MERCATO

BASSISSIMO COSTO DI
PRODUZIONE DOVUTO
ALLA COSTRUZIONE IN
GRANDI SERIE

MALGRADO 170 A. D'INTENSITA'
IL CONSUMO E' BASSISSIMO
PERCHE' LA TENSIONE AI
CARBONI E' DI SOLI 35 V.



MICROTECNICA

TORINO

ITALIA

INVENTIAMO L'AMORE. - Produzione e distribuzione: Scalera. Regista: Camillo Mastrocinque. Aiuto regista: Gianni Franciolini. Soggetto: dalla commedia di Corra e Achille. Sceneggiatura: Michele Galderi. Scenografo: C. E. Rava. Operatore: Terzano. Interpreti principali: Evi Maltagliati, Gino Cervi, Sergio Tofano, Amalia Chellini, Clelia Matania, Guglielmo Sinaz. *Approvato* (1).

IL MARCHESE DI REVOLITO. - Produzione: Ippina. Direttore di produzione: C. J. Bassoli. Regista: Raffaello Matarazzo. Aiuto regista: Marcello Cacciapuoti e Franco Saponieri. Soggetto: Nino Martoglio. Sceneggiatura: Ernesto Grassi e Matarazzo. Interpr. princ.: Edoardo e Peppino De Filippo, Rosina Anselmi, Elli Parvo, Leda Gloria. *Approvato* (1).

MARIONETTE. - Produzione: Itala. Distribuzione: E.N.I.C. Organizzazione: Alberto Giacalone. Direttori di produzione: Baldassarre Negroni e Otto Lubitz. Regista: Carmine Gallone. Aiuto regista: Emanuele Caracciolo. Sceneggiatura: Marisekha e Spaini. Scenografo: Fiorini. Operatore: Galca. Musiche: C. A. Bixio. Interpreti principali: Beniamino Gigli, Carla Rüst, Lucie Englisch, Theo Linggen. *Approvato* (1).

MILLE LIRE AL MESE. - Produzione: Italcine. Distrib.: I.C.I. Direct. di produzione: Carlo della Porta di Civitella. Regista: Neufeld. Sceneggiatura e aiuto regia: Luigi Zampa. Scenografo: Scotti. Interpreti principali: Umberto Melnani, Alida Valli, Renato Clafente, Osvaldo Valenti, Nini Gordini Cervi, Anna Doré, Giuseppe Pierozzi. *Approvato* (1).

PER UOMINI SOLI. - Produzione: Romulus-Lupa. Soggetto e supervisione: Luciano Doria. Direttore di produzione: Benetti. Regista: Giuseppe Fatigati. Sceneggiatura: Aldo Vergano e Nino Gianini. Operatore: Carlo Montuori. Interpreti principali: Antonio Gandusio, Car-

I FILM DEL MESE IN CENSURA

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

lo Buti, Guido Riccioli, Riento, Paola Barbara, Loris Gizzi. *Approvato* (1).

PICCOLI NAUFRAGHI. - Produzione: Alfa-Mediterranea. Direttore di produzione: Eugenio Fontana. Regista: Flavio Calzavara. Soggetto: Giuseppe Zucca. Sceneggiatura: Leo Bomba, Riccardo Freda e Calzavara. Operatore: Galca. Interpreti principali: Romolo Agliotti, Mario Artese, Remo Castagnoli, Roberto Pironti, Luigi Lucifora, Nello De Rossi, Mario Angelini, Leo Melchiorri, Rolando Mona, Mario Prestigiacomo, Pietro Signoretto, Ali Ibrahim, Giovanni Grassi, Carlo Duse. *Approvato* (1).

LA SPOSA DEI RE. - Produzione: Apulia. Direttore di produzione: Berardi. Regista: Duilio Coletti. Aiuto regista: Primo Zeglio. Soggetto: Ugo Falena. Sceneggiatura: Zeglio e Coletti. Scenografo: Leo Longanesi. Operatore: Fuglung. Interpreti principali: Augusto Marcacci, Achille Majeroni, Elsa De Giorgi, Mario Pisu, Norma Nova. *Approvato* (1).

LA VOCE SENZA VOLTO. - Produzione: Juventus. Direttore di produzione: Raffaele Colamonic. Regista: Genaro Righelli. Aiuto regista: Filippo Ratti. Operatore: Scala. Scenografo: Montori. Musiche: C. A. Bixio. Interpreti principali: Giovanni Manurita, Laura Nucci, Vanna Vanni, Romolo Costa. *Approvato* (1).

BATTICUORE. - Produzione: Fra. Direttore di produzione: Giuseppe Amato. Regista: Mario Camerini. Aiuto regista: Ivo Perilli. Soggetto e sceneggiatura: Leo Longanesi, Mario Camerini, Ivo Perilli. Scenografo: Gastone Medin. Operatore: Brizzi. Interpreti principali: Assia Norris, John Lodge, Luigi Almirante, Giuseppe Porcelli, Rubi Dalma, Maurizio d'Anora. *Approvato* (1).

ETTORE FIERAMOSCA. - Produzione: Nembo. Distribuzione: E.N.I.C. Direttore di produzione: Leo Menardi. Regista: Alessandro Blasetti. Aiuto regista: Augusto Mazzetti e Pier Luigi Falardo. Soggetto: libera riduzione del romanzo di M. D'Azeoglio. Sceneggiatura: Blasetti, Augusto Mazzetti, Nino Novarese, Cesare Vico Lodovici. Scenografia: Scotti e Vucetich. Operatore: Vich. Costumi: Nino Novarese e Marina Arcangeli. Interpreti principali: Gino Cervi, Elisa Cegani, Mario Ferrari, Osvaldo Valenti, Corrado Racca, Umberto Sacripante, Clara Calamai, Andrea Checchi. *Approvato* (1).

STATI UNITI

VENTITRE ORE E MEZZO DI PERMESSO. - Prod.: Grand National Pictures. Distrib.: I.C.I. Regista: John G. Blystone. Interpr. princ.: James Ellison, Terry Walker, Morgan Hill, Paul Harvey. *Autorizz., in massima, il dopp.* (1).

QUELLA CERTA ETÀ (That Certain Age). - Produzione: Universal. Distribuzione: I.C.I. Produttore: Joe Pasternak. Regista: Edward Ludwig. Soggetto: F. Hugh Herbert. Sceneggiatura: Bruce Manning. Interpreti principali: Deanna Durbin, Melvyn Douglas, Jackie Cooper, Nancy Carroll, Irene Rich, John Halliday. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

DIETRO LE LUCI VERDI (Behind the Green Lights). - Produzione: Mascot Pictures. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Nat Levine. Interpreti principali: Dave Britten, Norma Foster, Judith Allen, Sidney Blackner. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

GIOVANE E BELLA (Young and Beautiful). - Produzione: Mascot Pictures. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Joseph Santley. Interpreti principali: William Haines, Judith Allen, John Mihan. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

* **FOLLIE DI HOLLYWOOD (The Goldwyn Follies).** - Prod.: Artisti Associati. Distrib.: E.N.I.C. *Approvato* (1).

* **L'ORGOGGIO DELLA LEGIONE (The Pride of the Legion).** - Produzione: Mascot Pictures. Distribuzione: Fiorenza Film. *Approvato* (1).

* **L'INESORABILE (Wives Under Suspicion).** - Produzione: New Universal. Distribuzione: I.C.I. *Approvato* (2).

* **L'ORO DEL WEST (Western Gold).** - Produzione: Fox. Distribuz.: E.N.I.C. *Approvato* (1).

* **PICCOLI UOMINI (Little Men).** - Produzione: Mascot Pictures. Distribuzione: Fiorenza Film. *Approvato* (1).

* **RIVALITÀ SENZA RIVALI (Ladies Crave Excitement).** - Prod.: Mascot Pictures. Distrib.: Fiorenza Film. *App.* (1).

UNGHERIA

* **L'USSERO (Ihr Leibhúsar).** - Produzione: Hunnia Pictures. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

INGHILTERRA

DANZA DEI VAGABONDI (Kicking The Moon Around). - Produzione: British Gaumont. Regista: Walter Forde. Interpreti principali: Florence Desmond, Evelyn Dalla, Terry Richman, Ambrose e la sua Banda. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

GERMANIA

IL PAESE DELL'AMORE (Land der Liebe). - Prod.: Tobis. Distrib.: Gene ralcine. Regista: Reinhold Schünzel. Interpreti princ.: Alberto Matteredt, Gusti Huber, Valeria Martens, Guglielmo Bendow, Oscar Sima. *Approv.* (1).

PERMESSO SULLA PAROLA (Urlaub auf Ehrenwort). Prod.: U.F.A. Distribuzione: E.N.I.C. Regista Karl Ritter. Interpreti princ.: Rolf Moebius, Ingeborg Theek, Fritz Kampers, Berta Drews, René Deltgen, Car. Raddatz. *Autorizz., in massima, il doppiaggio* (1).

FRANCIA

RIVIO (Carrefour). - Produz.: B.U.P. Française. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Kurt Bernhart. Interpreti principali: Charles Vanel, Jules Berry, Suzy Prim, Tania Fedor. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

CALVARIO DI ELENA WRONSKI (Nuits de princess). - Produzione: Er molieff. Regista: W. Stryewsky. Interpreti principali: Käte von Nagy, Jean Murat, Fernand Fabre, Marina Shubert. *Autorizz., in massima, il doppiaggio* (1).

* **IL BARBIERE DI SIVIGLIA (El Barbero de Sevilla).** - Prod.: Hispano Film. Distrib.: Minerva Film. *Approvato* (1).

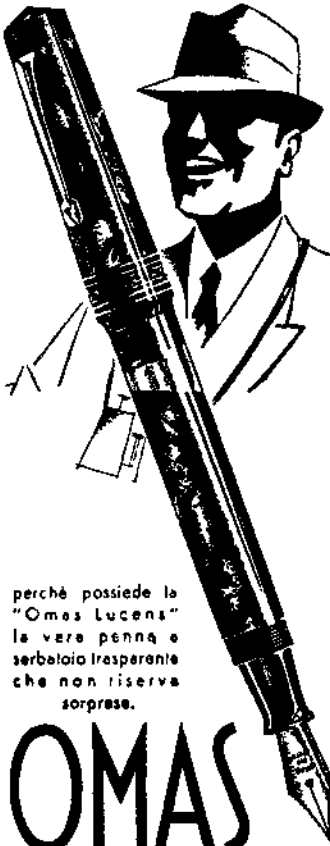
* **IL GIOCATORE (Le joueur).** - Prod.: Tobis. Distrib.: Artisti Associati. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

* **MAMAN COLIBRI.** - Produzione: Film Badale. Distribuzione: Atlas Film. *Approvato* (1).

per assicurare il continuo e regolare funzionamento degli impianti cinematografici

ACCUMULATORI HENSEMBERGER

UN UOMO FELICE



perché possiede la "Omas Lucens" la vera penna e serbatoio irrisparmiante che non riserva sorprese.

OMAS Lucens

RENZO RENZI (Bologna). - La vostra lettera è piena di osservazioni che ho molto apprezzato. Sollevate, tra l'altro, la questione dei Littoriali del Cinema: « Vorrei mettere... servete all'ordine del giorno la questione Littorale del Cinema. Tra non molto si disputeranno. Ritengo che siano posti su di un terreno troppo essenzialmente teorico e critico, quando c'è necessità soprattutto di gente che sappia fare. Voi mi direte che la funzione della critica, specie in questi momenti, è di una importanza vitale, in quanto deve agire sugli autori ed additare le strade da percorrere. Io sono d'accordo con voi. Ma ai Littoriali si fa solo di quella o quasi. Indubbiamente bisognerebbe trovare un certo legame pratico fra la segnalazione dei Littoriali e la vita pratica del cinematografista. Ciò è fondamentale perché non si stanga nel campo delle vuote esercitazioni. Come attività pratica dei Littoriali c'è sì un Concorso per film ma purtroppo... e mi raccolgo un po' e ciò che segue nella vostra lettera... si trova spesso di fronte, in questa attività sperimentale, ad una inettitudine d'eccezionali che provoca sempre, e quasi, effetti negativi.

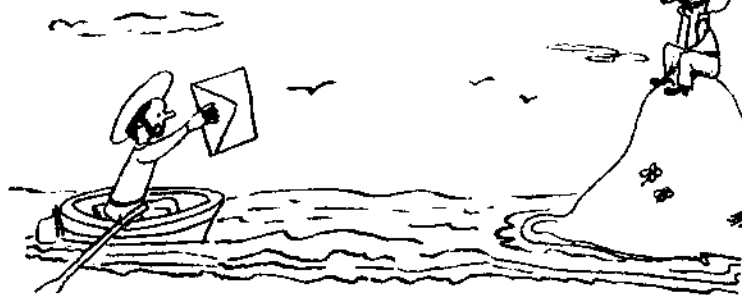
EDMONDO ANTONELLI (Perugia). - A proposito del soggetto che mi avete mandato (e che ho letto) vorrei invitare voi e tutti i miei amici a lasciare andare quelle voci che non sono se non rimasticature di altri film: se voi vi siete ricordato molto di LASCERI DEL BENEVA, mandatemi degli spunti veramente originali, anche in poche righe, e sarò lieto di darvi il mio parere.

MARIO A. (Forino). - La giovane attrice che nel film *ORA DI VIVERE* mi piaceva la parte di Mary, la sorellina di Constance Bennett, è Bonita Granville.

ALFONSO GAMBARDELLA (Pagani). - Cinema, almeno per il momento, non bandirà concorsi per soggetti. Se volete mandarmi il soggetto che avete scritto lo leggerò volentieri, ma tenete

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



conto di quanto ho detto a Edmondo Antonelli. Vi ho fatto spedire un modulo del Centro Sperimentale.

R. F. (Milano). - « Posso chiedere in quale modo dovrei fare per tentare la vita artistica del cinema? ». Sarete, però, qual è la carriera che vi interessa.

L. G. (Bologna). - « Facemi sapere il vostro indirizzo e vi manderò il programma del Centro Sperimentale di Cinematografia. »

GLORIA MASTROCINQUE (Bologna). - Puck non ha ancora fatto la Galleria di Freddie Bartholomew.

SILVIO PAPPALARDI (Vomero). - Trovo molto interessanti le vostre opinioni riguardanti il film sul Giro d'Italia. L'idea di un film sul Giro d'Italia lanciata da Cinema venne subito sostenuta da Ceretti nell'*Ambrosiano*, ma Ceretti sostiene la opportunità di scollinare dal documentario, inadatto, secondo lui, per realizzare un grande film sportivo a soggetto. A questa seconda idea - film sportivo a soggetto - il

dalle arti spinti da Pasolini, Emmanuele Palmieri, il quale, tra l'altro, fece del nome quello del regista (Mario Camerini) e quello dell'attrice (Isa Miranda). Infine una casa di produzione annunciò il proposito della realizzazione del film. Anche Bruno Rogli, direttore del giornale organizzatore del Giro d'Italia, ritiene il documentario non bastante per far rivivere la corsa davanti ad una folla di spettatori, ignari, e più, della sazietà e della vicinanza di questa manifestazione ciclistica. A parte il fatto che gli spettatori che frequentano le sale di proiezione, di sport se ne intendono ed abbastanza, meraviglia come Rogli in seguito dica: « Vorrei, semplicemente ritrovare sullo schermo l'autentico Giro d'Italia, con i suoi volti e i suoi paesaggi, il suo fermento di giovinezza e la sua documentazione atletica, la sua realtà sportiva e il suo contenuto popolare, il suo patetico e il suo drammatico, il suo pittoresco e il suo comico ». Ma per ritrovare sullo schermo il Giro d'Italia con tutti questi suoi coefficienti, è appunto il documentario che occorre e non

il film a soggetto. Il corraiole di una corsa a questo proposito, può insegnare. Sta a dimostrare, questo film, ed a renderlo, abbastanza nei documentari, ne dà di interesse non solo per i lettori e i competenti in materia sportiva, ma per i lettori di fantasia non riescono a crederci. Volei quel film insieme al mio amico che aveva assistito alle gare di Los Angeles, non poteva trattenere in nessun modo il suo risapato nel vedere i proiettati fatti ed episodi lontani, sino dalla vera realtà sportiva, mentre a me, che ai giochi non avevo assistito, ma diserto competente di sport, era approdo. L'impostazione stessa del film mi sembravano punto ispirati, e di bello ricordo solo le gambe di Brigitte Helm. Nessun film a intrinseco sportivo mi appare convinto, né sarà il film sul Giro d'Italia il grande film sportivo. Essi, in un lavoro con personaggi e intreccio, sarebbe l'originalità che più ai nostri produttori: una originalità che non fuoriesca dai canoni della media produzione, quella stessa originalità (che a caso) di tempo massimo, la stessa della Lasceri, la stessa di Lasceri, originalità che ebbe come unico risultato di fare impazzire tutti. Dare quindi una trama al film sarebbe un errore grave, imperdonabile. « Molto meglio allora pensare al film che si giova dell'idea del Giro per realizzare una vicenda completa valendosi magari degli attori veri del Giro stesso, come scrive Zannetti su *L'Unità*? ». Un Di Pace, un Pini, un Olivo, un Guerra potrebbero benissimo, con altri cento corridori, dar vita all'ambiente del Giro, anche se presentato artificialmente. La folla e gli ambienti potrebbero più facilmente essere ripresi che non durante il vero Giro. No. Meglio un fedele documentario. Ma un documentario, a differenza di altri già eseguiti sul Giro, che saprà dire qualcosa di definitivo, superando ogni sorta di difficoltà, si da ridestare davvero negli spettatori di sera l'entusiasmo, lo scorbuto, le speranze che i « primi » hanno destato nelle masse che li hanno visti passare.



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

CREDITO AGRARIO - CREDITO PESCHERECCIO
GESTIONE CASSE MERCATI PESCE



IL VOSTRO NASO RIVELA LA QUALITÀ DELLA CIPRIA

La prossima volta che vi incipriate, guardate i pori del vostro naso. Troverete che essi sono più grandi degli altri pori, così che piccole particelle di cipria vi si possono facilmente introdurre. Per l'umidità della pelle queste particelle si gonfiano e forzano i pori che restano poi allargati permanentemente. Ecco perchè il vostro naso vi può dire se la cipria usata contiene sostanze igroscopiche. Con la Cipria Coty non correte questo rischio perchè essa non contiene parti che aumentano di volume, nè sostanze che irritano la pelle. È più aderente, fine e deliziosamente profumata. Provatela e ve ne convincerete.



12 TINTI NUOVE nei vari profumi di lusso Coty L. 6,50 - L. 10 - L. 17

COTY

La cipria che abbellisce

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

Debbo, però, rilevare che, contrariamente a quanto voi dite al principio delle vostre note, Pasinetti, quando parlò dell'idea in *Cinema*, intendeva proprio un documentario e non un film a soggetto. D'altra parte, l'idea d'un documentario puro e semplice non è sempre convincente. Avete visto la prima parte di *OLIMPIA*? Una delle sequenze più belle è senza dubbio quella del salto con l'asta. Ebbene: la gara è stata ripetuta appositamente, secondo le esigenze della macchina da presa e per ottenere l'effetto che infatti dà.

ANTONIO TESTAGROSSA (Taranto). — « Che cosa occorre per fare la comparsa cinematografica? ». Dal punto di vista professionale occorre essere iscritti all'Ufficio di collocamento attraverso il quale le Case cinematografiche assumono di volta in volta il personale. Però, finché la nostra cinematografia non si sarà impiantata su solide basi industriali, finché la produzione non avrà grande sviluppo, la professione di comparsa sarà sempre incerta ed aleatoria.

GUIDO AA. 333 (Brescia). — « Vorrei che mi diceste tutto il bene che pensate di due film che a me sono piaciuti immensamente e sono *BIANCANEVE* e *I SEVTE NANI* e *GIULIETTA E ROMEO* ». Voi mettete in un bell'imbroglio il *Nostro* al quale imponete di dire tutto il bene che pensa; e così, che direste se invece di scrivervi tutto il bene, vi scrivessi tutto il male? Il bene l'avrete letto sotto forma di grandi lodi su tutta la stampa. In *BIANCANEVE* mi pare, dunque, che il finale sia troppo immediato e brusco: non ha quel respiro né quell'invenzione sviluppatasi nella parte che precede. Né mi soddisfa il cavaliere; né *BIANCANEVE* la cui figura non è reale e non è fantastica. Mi pare quindi che Disney sia mancato proprio là dove avrebbe potuto manifestarsi artista creatore della forma umana, dove cioè si sarebbe imposto come l'assoluto dominatore di ogni forma cinematografica. Contro queste parti negative i pregi sono innumerevoli: non scorderò più, per esempio, la fuga di *BIANCANEVE* nella foresta, né i suoi colloqui con gli animali e coi nani, né il volo degli avvoltoi.

In quanto a *GIULIETTA E ROMEO*, a più di due anni di distanza, ho il ricordo di un vasto affresco e della recitazione, forse un po' teatrale, ma colorita e suadente. Per *GIULIETTA E ROMEO* leggete anche quanto fu pubblicato da *Cinema* nel suo n. 2. Non credo che i film della *Miranda* verranno in Italia, a meno di un accordo che faccia tornare la *Paramount* sui suoi passi.

FERREO MARTELLI (Ferrara). — « A chi si può mandare un soggetto colla speranza che venga letto veramente col cuore? ». Mi sono convinto che piazzare un soggetto è molto facile e molto difficile. È tutta una questione di tempestività. Ponete, per esempio, che un produttore vada cercando un soggetto sulle bonifiche, un soggetto che presenti certe caratteristiche e si atagli a un dato attore; se un soggetto, anche di uno sconosciuto, gli capita, in un modo qualsiasi, in tal momento l'affare è concluso. In caso contrario può aspettare degli anni. E se il produttore va cercando proprio quel tipo di soggetto, non conta nemmeno la forma della presentazione: può essere steso in quattro o dieci o venti cartelle; o può anche essere raccontato, benchè, per evitare piraterie, non sia consigliabile. Tuttavia in America è capitato a *Norman Krasna* di vendere il soggetto orale che diede poi origine al film *FERIA*. Riguardo al vostro soggetto *Aquile e motori*, mi sembra che esso abbia un punto veramente interessante, quando Ughetto durante l'ascensione in montagna salva la vita di Paola col sacrificio della propria. E ciò non per il fatto in se stesso ma per il movimento psicologico che determina in Paola. Però né questo movimento psicologico è sviluppato secondo la sua importanza, né il resto si muove e si determina in relazione ad esso. Se non si tien conto di questa necessità in un soggetto, si rischia sempre di fare opere rilassate, poco coerenti e, in definitiva, di poco effetto.

WILLIAM STEFANINI (Ferrara). — La scuola alla quale alludete è il Centro Sperimentale di Cinematografia, Via Foligno 40, Roma. L'iscrizione è libera, sempre che, naturalmente, si sia in possesso delle qualità e dei titoli necessari.

CARLO BARSOTTI (Lucra). — « Mi permettete di spezzare una lancia in favore di *Ann Shirley*? A mio parere è ingiusto confonderla con le molte attricette americane standardizzate; anche fisicamente, ha un accento nuovo: non è bella, ma gentilissima e con un volto di razza. Come attrice, secondo me, è promettentissima: purchè non la sciupino, e il suo tipo si presta facilmente. Ha una buona tecnica, molta grazia, sensibilità, espressività. Ecco le sue qualità che non domandano che di esprimersi. Ricordi la scena del primo bacio in *STELLA DALLAS*? Va bene che è diretta da *Vidor*, ma ha risposto benissimo. E in *LA FOLIA DI NESSUNO*, diretto da un regista qualunque, era aggraziatissima e scensibile ». Debbo, purtroppo, ritirarmi dalla discussione perchè non ho visto né *STELLA DALLAS*, da voi citato, né *LA NIDIATA DI MAMMA CAREY* che sembrano i due film in cui la *Shirley* ha modo di farsi apprezzare.

GUIDO MONTANARI (Venezia). — No, non esiste nessun corso per regista cinematografico. Esiste un corso per scenografi presso il Centro Sperimentale di cinematografia.

15 - 17 (Bergamo). — Immagino che intendiate per « primo anno d'abbonamento » la prima annata di *Cinema*. In tal caso occorrono L. 48 e non L. 40. Se intendete invece abbonarvi, il prezzo è di L. 40 che potrete inviare conaglia alla nostra Amministrazione.

FERNANDO DI GIAMMATTEO (Torino). — Riporto le vostre interessanti considerazioni sul « film aviatorio in Italia »: « In molti paesi si sente la mancanza di una vera e propria cinematografia aviatoria (s'intende, non parlo degli Stati Uniti) e si è cercato a varie riprese di rimediarsi con delle sporadiche affermazioni, che hanno, è indubitabile, un loro intrinseco valore artistico, ma che rimangono, direi quasi, allo stato di esperimento. E per convalidare quanto affermo stralcio dal numero di ottobre di una rivista cinematografica inglese (lo « *Screen Pictorial* ») un trafiletto riportato in una sua rubrica e che dice testualmente: " Quando avremo un film sull'aviazione inglese? Il volo, io credo, è probabilmente il più trascurato di tutti i soggetti di cui si sono fin qui interessati i produttori inglesi. I film americani hanno trattato dell'aviazione sotto ogni aspetto con piena riuscita ". Queste parole non si potrebbero riferire con ragione anche al cinema italiano? Non ci troviamo forse in una situazione pressochè analoga? Anche da noi, infatti " l'aviazione è il più trascurato dei soggetti cinematografici " e non lo si ripeterà mai abbastanza. Abbiamo avuto, è vero, una illustre eccezione a questo stato di cose con *LUCIANO SERRA*, ma consta a voi che questo esempio sia stato seguito? E dire che il campo è vastissimo e le possibilità che offre sono innumerevoli (questo ce l'ha dimostrato meravigliosamente *LUCIANO SERRA*) e, quel che più conta, noi abbiamo un'aviazione che è tra le prime del mondo e che ha in dotazione degli apparecchi ineguagliabili. Osservate la colossale " *reclame* " che gli Stati Uniti fanno della loro aviazione attraverso il cinematografo; osservate la continua esaltazione di tutto ciò che è inerente alle loro forze armate ed in particolare modo all'aviazione e alla marina. E tanto per portare un esempio l'ultimo film aviatorio americano, *ARDITI DELL'ARIA*, ridotto all'essenziale, innegabilmente non è altro che una magnificazione delle loro forze aeree e dei loro piloti ». *LOS NOVOS DE LA MUERTE* sul quale *Cinema* ha pubblicato un articolo dovuto al regista stesso del film, *Romolo Marcellini*, è già in programmazione a Roma e credo che lo vedrete presto anche a Torino, se non l'avete già visto. Mandatemi le altre note promesse.

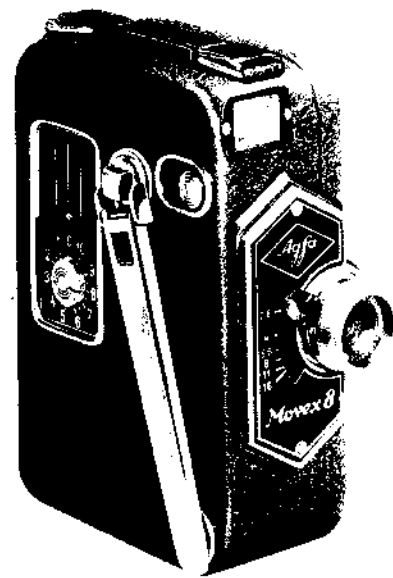
IL NOSTROMO

Tutti possono ora cinematografare con la



MOVEX 8

la piccola macchina da presa 8 m m di grande capacità



Questa meravigliosa macchina da presa è senza dubbio la più piccola che si possa trovare per questo formato. Appena più grande

di un apparecchio fotografico 6x9 trova posto in ogni luogo. Incredibile è il rendimento di questo piccolo gioiello; persino con ingredienti di alcune centinaia di volte le immagini sullo schermo sono nitide e ricche di dettagli. La particolarità più importante consiste però nella semplicità d'impiego e nella prontezza per la presa.

Richiedete opuscolo gratis alla

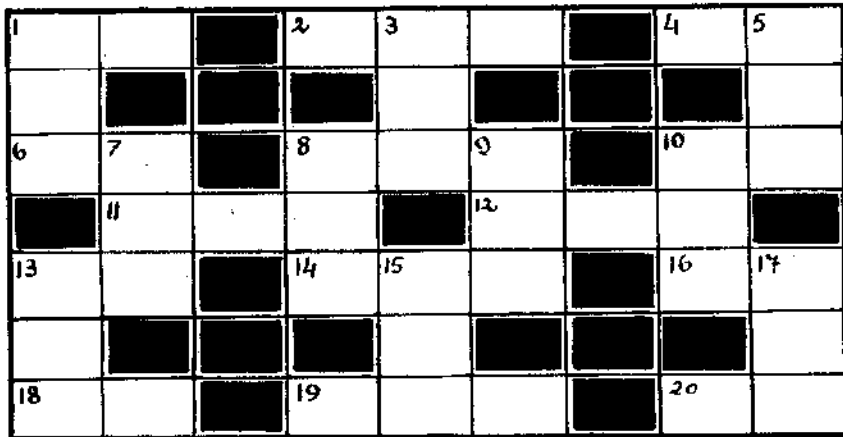
Agfa-Foto

SOC. AN. PRODOTTI FOTOGRAFICI
MILANO (8/31) Piazza Vesuvio, 19



La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione Giochi e Concorsi, Piazza della Pilotta 3, Roma) non oltre il 28 febbraio 1939-XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

PAROLE CROCIATE A SILLABE



Orizzontali: 1) Il nome di una attrice cinematografica inglese - 2) Regista italiano - 4) La simpatica ed... allarmante attrice francese - 6) Il nome di uno dei due attori misantropi - 8) Ne erano interpreti Loretta Young e Don Ameche - 10) Non partecipò quest'anno alla Biennale di Venezia - 11) Autore di prosa italiano che vedemmo in «Una donna tra due mondi» e in «Anonima Roylott» - 12) Buon generico nostrano - 13) Uno famoso fu quello Haller - 14) Se ne vedono parecchi in «Sentinelle di bronzo» - 16) La rondinella Shirley ne era sprovvista - 18) L'affascinante Dea della Jungla - 19) Importante casa cinematografica americana - 20) Il nome della Durbin in «100 uomini e una ragazza».

Verticali: 1) Uno dei suoi migliori film fu «La segretaria privata» - 3) ...cielo, con la 4 orizzontale - 5) Una delle più delicate operazioni, dopo la regia - 7) Pieno di nodi - 8) Tale è il sorriso della piccola Temple - 9) Città canora... d'altri tempi - 10) Udiamo le melodie di questo nostro grande musicista in «Casta Diva» - 13) Il nome della Horn - 15) Quella di mezzanotte interessava particolarmente William Powell e Ginger Rogers - 17) Il nome dell'attrice di cui al numero 18 orizzontale.

GIUSEPPE SAVIO (Milano)

LO

ZUCCHERO

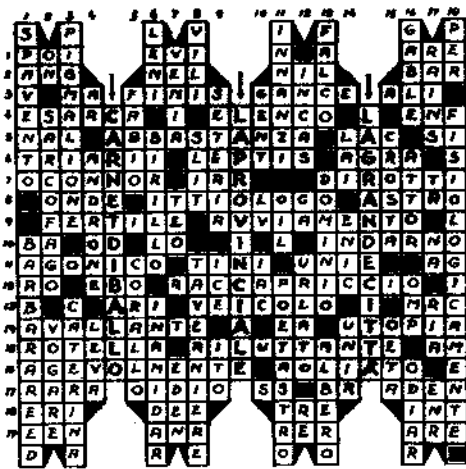
È UN ALIMENTO
FISIOLOGICO D'ECCELLENZA

Su tutti gli altri alimenti il saccarosio presenta il vantaggio di essere rapidamente e facilmente assorbito. Ecco perchè l'epoca presente, dove occorre attuazione pronta di pensiero e di energia, dovrebbe essere l'epoca dello

ZUCCHERO

SOLUZIONE DEL GIUOCO DEL N. 61 (10 GENNAIO 1939 - XVII)

IL CASTELLO BIFRONTE



SOLUTORE GIUOCO N. 61

ADRIANA DE GIULI - Roma, Via Maria Adelaide, 4

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del giuoco: **Parole crociate a sillabe.** Premio: un abbonamento annuale a 'Cinema'. La soluzione del giuoco pubblicato nel 63° fascicolo apparirà nel 65° fascicolo (10 marzo 1939 - XVII)

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

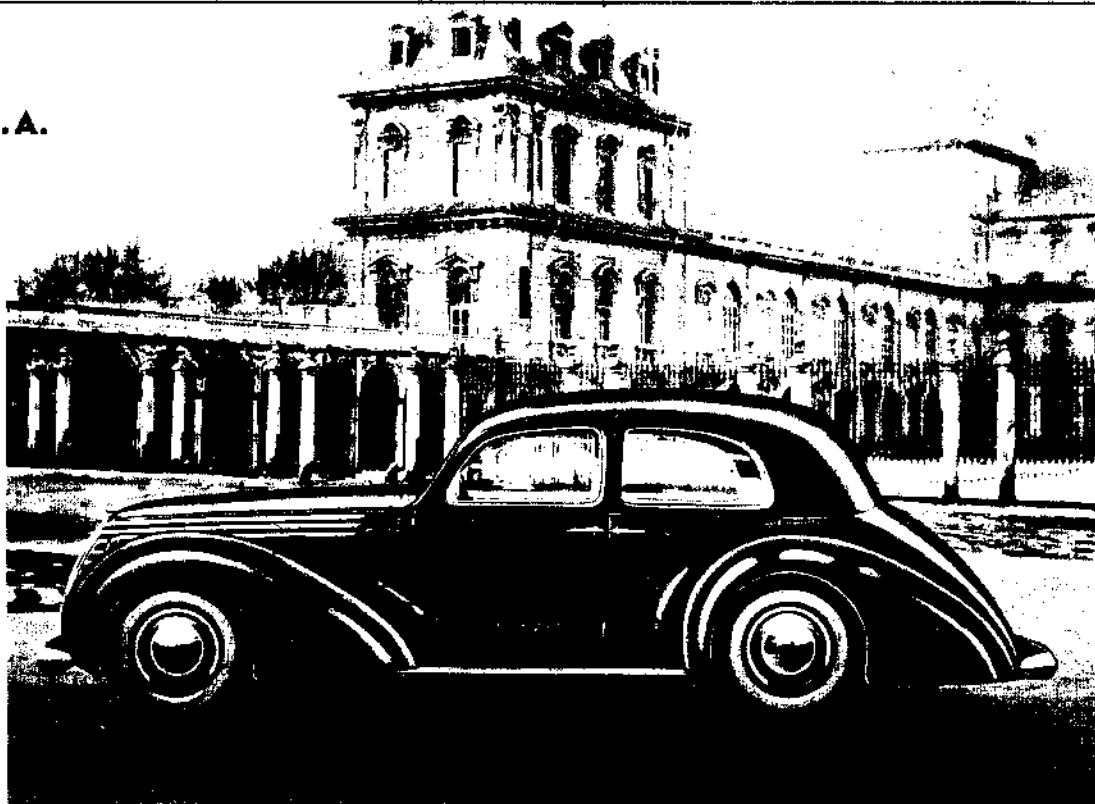
Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte.

Viotti S.A.
TORINO

Berlina turismo
su chassis

FIAT 1500

Le sue quattro principali
caratteristiche :



LEGGEREZZA · SPAZIOSITÀ

FRONTALE DI ULTIMA CREAZIONE

AMPIO SPAZIO PER VALIGIE PRATICABILE DALL'ESTERNO

ULTIMISSIME CREAZIONI
DI GRAN MODA

in

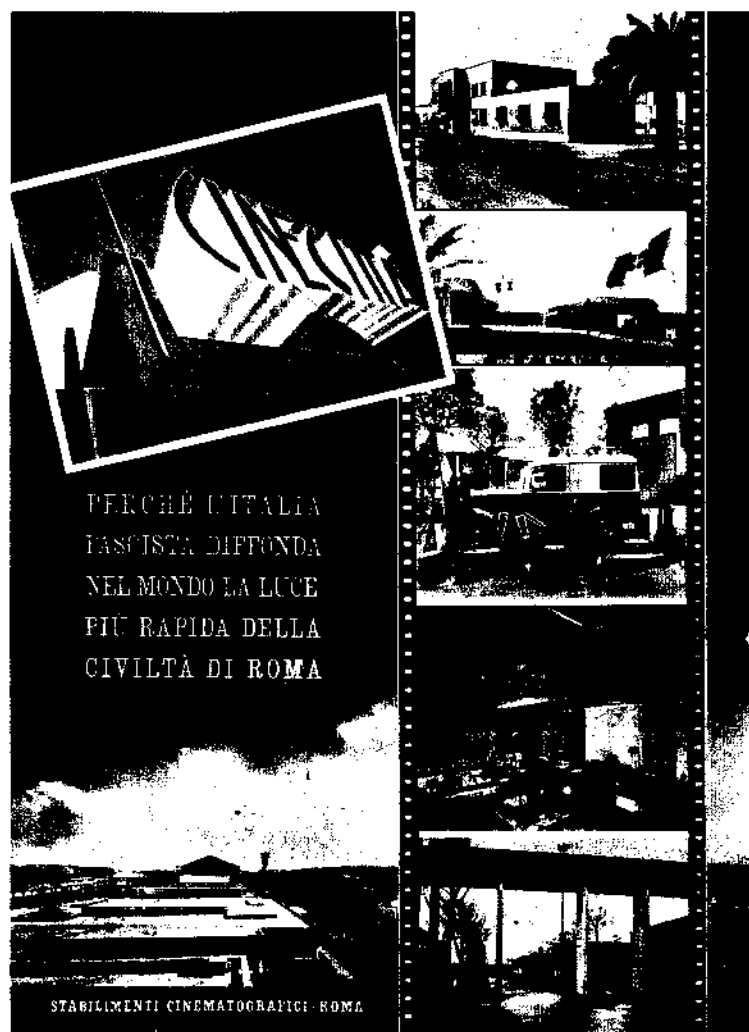
**Lanerie
Seterie
Velluti**

ISIA

"Industria della Seta"

ROMA - VIA DEL TRITONE N. 64

Negozi di vendita nelle
principali città d'Italia



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

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI ROMA

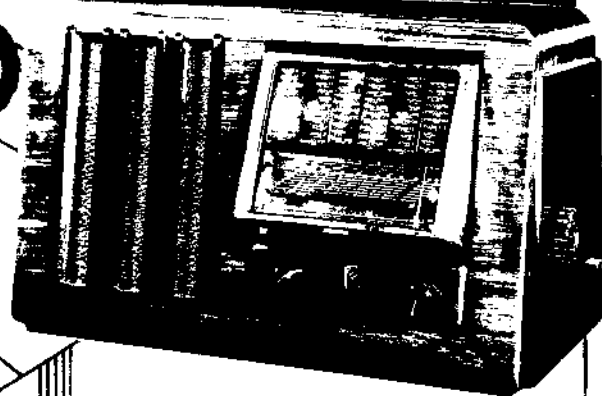
SAFAR

414



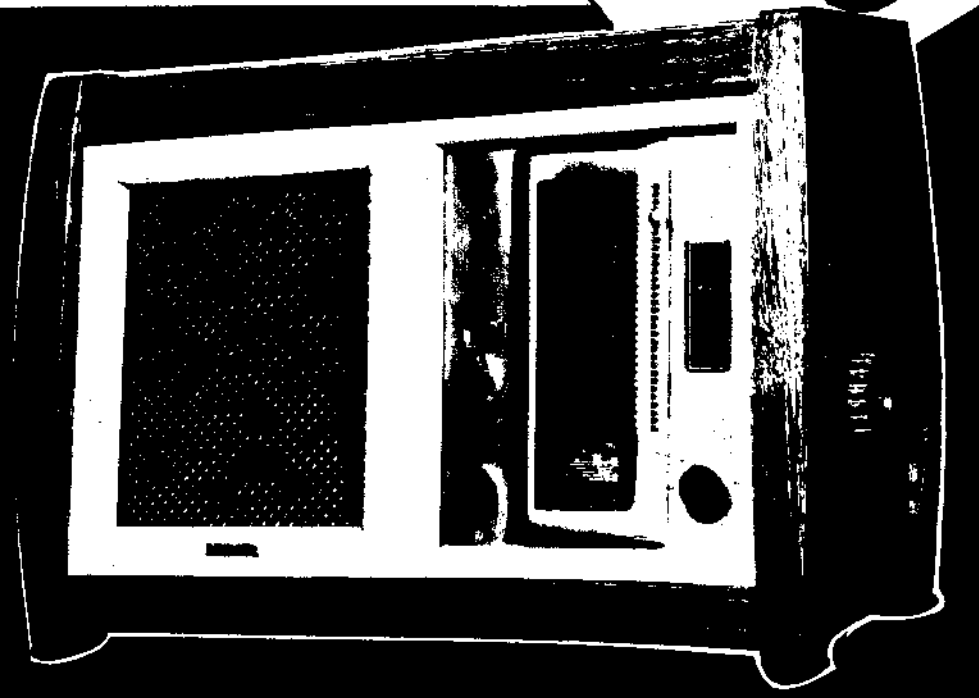
ADOTTATE IL TAPPETO - ANTENNA SAFAR

542



quello
che
desiderate!

744



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

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

SAFAR 744 R Supereterodina a 7 valvole - 4 gamme d'onda - Stadio amplificatore alta frequenza - Selettività variabile - Triodo finale di potenza - Scala alfabetica con predisposizione e ricerca silenziosa - Tipo sopra mobile con lavoro fonografico relativo e tipo radiofonogro.

SAFAR 744 A Supereterodina a 7 valvole - 4 gamme d'onda - Stadio amplificatore alta frequenza - Selettività variabile - Triodo finale di potenza - Scala alfabetica con AUTORICER CA a mezzo motore elettrico - Tipo sopra mobile e radiofonogro.