

# CINEMA



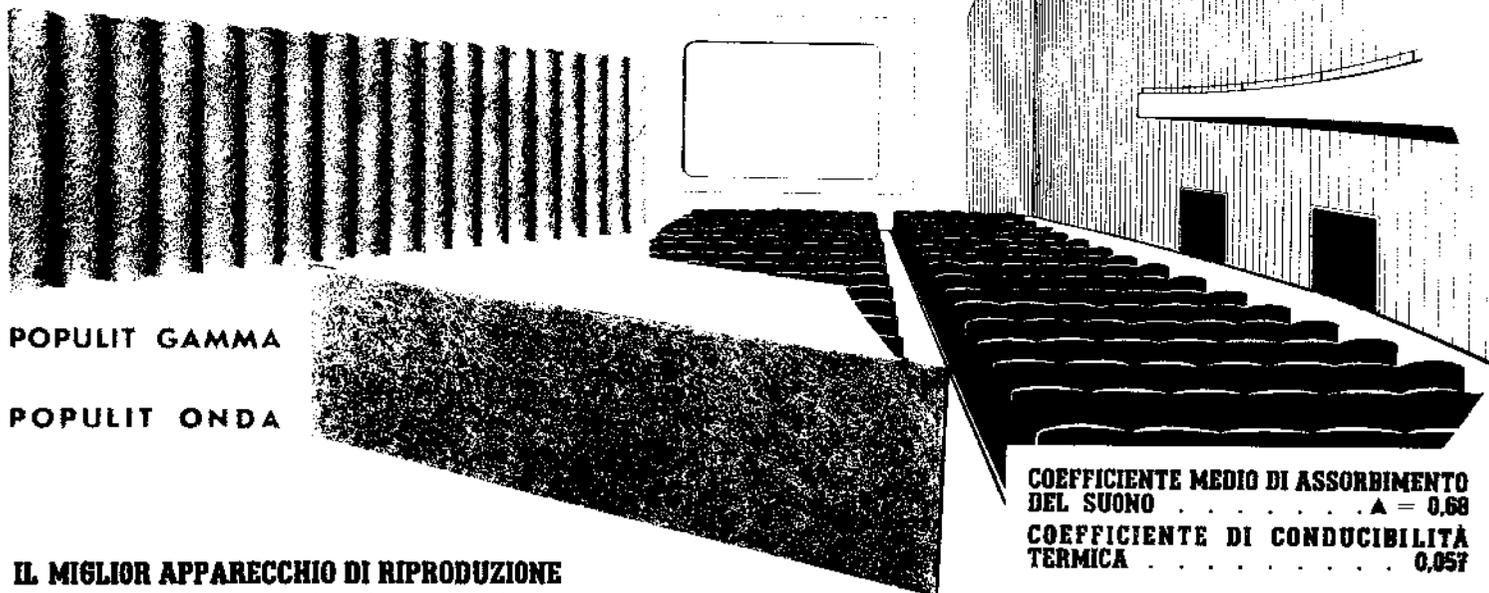
SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

**75** DUE  
LIRE

10 AGOSTO 1929 XVII

LOREDANA E DINA SASSOLI

## AUDIZIONI PERFETTE



POPULIT GAMMA

POPULIT ONDA

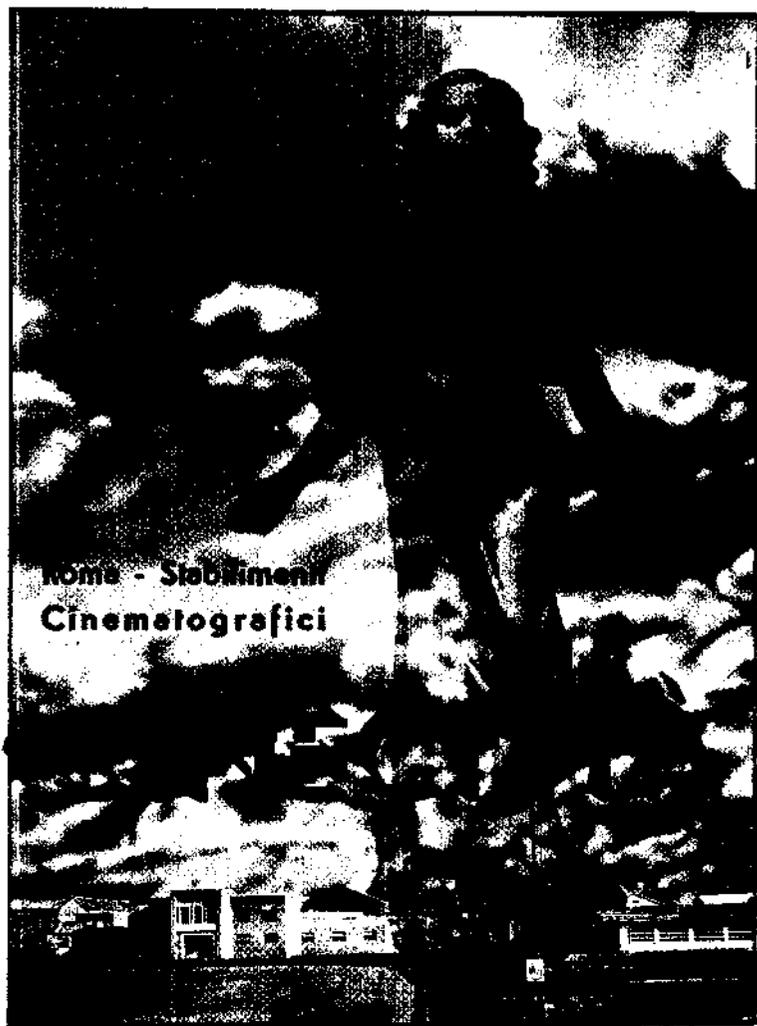
**IL MIGLIOR APPARECCHIO DI RIPRODUZIONE** dà scarso rendimento se la sala manca di una razionale sistemazione acustica.

**POPULIT ONDA e POPULIT GAMMA** correttori acustici di forte potere assorbente del suono, eliminano echi, code sonore e tutti i disturbi acustici nei cinema, teatri, sale di ripresa sonora ecc. Di facile e rapida posa in opera, non sono infiammabili e concorrono alla creazione di motivi decorativi. CHIEDETE CHIARIMENTI E PREVENTIVI AL NOSTRO UFFICIO TECNICO, SENZA IMPEGNO.

COEFFICIENTE MEDIO DI ASSORBIMENTO  
DEL SUONO . . . . .  $\alpha = 0,68$   
COEFFICIENTE DI CONDUCEBILITÀ  
TERMICA . . . . . 0,057

# POPULIT

**S. A. F. F. A.** SOC. AN. FABBRICHE FIAMMIFERI ED AFFINI  
Sede: MILANO - Via Moscova, 18  
UFFICI COMMERCIALI: ANCONA - BARI - BOLOGNA - BOLZANO  
FIRENZE - GENOVA - NAPOLI - PALERMO - ROMA - TORINO - VENEZIA



Roma - Stabilimenti  
Cinematografici



# ALASSIO

LA SPIAGGIA ELEGANTE

MONDANITÀ  
DIVERTIMENTI  
SPORT



Informazioni: AZIENDA AUTONOMA DI SOGGIORNO - ALASSIO



PRESENTA

# DUE MILIONI PER UN SORRISO



**PINA RENZI - DHIA CRISTIANI**  
**ERMANNO ROVERI - GUIDO BARBARISI**  
**GIUSEPPE PIEROZZI - LAURO GAZZOLO**  
**VASCO CRETI** e ALTRI NUMEROSI ATTORI e ATTRICI

REGIA DI

**CARLO BORGHESEO** e **MARIO SOLDATI**

DIRETTORE DI PRODUZIONE **VALENTINO BROSIO**

**PRODUZIONE  
SCALERA**

## **I COMPAGNI DI ULISSE**

(titolo provvisorio) dal romanzo di Pierre Benoit  
regia di JEAN CHOUX

con VIVIANE ROMANCE e GEORGE FLAMANT

## **ULTIMA GIOVINEZZA**

regia di JEFF MUSSO  
Presentato a Venezia

con RAIMU - JACQUELINE DELUBAC  
PIERRE BRASSEUR - TRAMEL

## **PAPÀ PER UNA NOTTE**

regia di  
MARIO BONNARD

con SERGIO TOFANO - CARLO ROMANO  
LEONARDO CORTESE - UGO CESERI  
CLELIA MATANIA - GEMMA BOLOGNINI  
ROSETTA TOFANO

## **CAVALLERIA RUSTICANA**

dal dramma di G. Verga  
regia di  
AMLETO PALERMI

con ISA POLA - BELLA STARACE -  
SAINATI - LEONARDO CORTESE - LUIGI  
ALMIRANTE - GIULIO TEMPESTE

## **FOLLIE DEL SECOLO**

di Alessandro De Stefani  
regia di  
AMLETO PALERMI

con ARMANDO FALCONI - PAOLA BARBARA  
SERGIO TOFANO - CARLO ROMANO - DINA  
SASSOLI - CLELIA MATANIA - OTELLO TOSO

## **IL PONTE DEI SOSPIRI**

regia di JEAN DELMUR

con ISA POLA - ERMINIO SPALLA

# **PROGRAMMA 1939-40**

PRIMO ELENCO  
DEL PRIMO GRUPPO

## **VITA SEGRETA**

regia di  
EDMONDO GREVILLE

con BRIGITTE HORNEY - NEILL HAMILTON

## **L'AVVENTURIERO DI TOLOSA**

dal romanzo di Giorgio  
Ohnet "Sergio Panine"

con FRANCOISE ROSAY - PIERRE RENOIR

## **ORIENTE IN RIVOLTA**

regia di  
HERBERT MASON

con GEORGE ARLISS - RENÉE RAY

## **LE RUISSIAU**

(titolo originale) regia di  
MAURICE LEHMAN  
dal dramma di Pierre Wolff

con FRANCOISE ROSAY - MICHEL SIMON

## **GLI AMORI DI STRAUSS**

regia di HEILS PAUL

con ALFRED JERGER - MARIA PAUDLER  
LEO SLEZAK

**ESCLUSIVITA  
SCALERA**

*Un film di Jeff Musso*

PRESENTATO A VENEZIA

con **RAIMU**



# ULTIMA GIOVINEZZA



DI LIAM 'O FLAHERTY

con

**JACQUELINE  
DELUBAC**

**PIERRE BRASSEUR**



**TRAMEL - ALICE TISSOT - HÉLÈNE MANSON**

**ALIDA VALLI**  
**ANTONIO CENTA**  
**CARLO LOMBARDI**  
**SANDRA RAVEL**

# BALLO AL CASTELLO

Regia:

**MASSIMILIANO  
NEUFELD**

DISTRIBUZIONE S.R.L.

• PRODUZIONE **ITALCINE**

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

ANNO IV  
Volume II

FASCICOLO 75

10 AGOSTO  
1939-XVII

## Questo fascicolo contiene:

Cinema gita	77
Editoriale	
M. ANT. - Costi e paghe	85
TED COOPER	
Uffici Stampa a Hollywood	86
RUGGERO JACOBI	
Il terrore nei film	88
ATTILIO FONTANA	
Film italiani a Venezia	90
A.	
Divismo balneare	94
G. V. MARINI	
Non basta essere fotografici	96
DOMENICO PURIFICATO	
Le ombre dello schermo	97
IL CRONISTA	
Cronaca alla Scalera	99
PAUL DIEHL	
Film di pupazzi	100
VITTORIO NERI	
Titoli e presentazioni	102
GINO VISENTINI	
Film di questi giorni	105
ARCHIMEDE	
Suono e immagini	107

Galleria: Doris Duranti, 108 - Capo di Buona Speranza, 111 - Giochi e Concorsi, 112.

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470  
AMMINISTRAZIONE: Milano, Piazza C. Erba, 6 - PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità  
"Cinema" - Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente  
dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al c. c. postale 1/23277  
oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)  
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Col., anno L. 40, sem. L. 22. Est., anno L. 60, sem. L. 35.

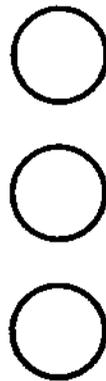
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

pubblicità m



Prodotti  
per fotografia



CHINONE

COLLODIO

FOTOGRAFICO

IDROCHINONE

# MONTECATINI

SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA

MILANO · VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20

## TENDE ALPINE...



## Ettore Moretti

**L'ALFA FILM**

**PRESENTA LA SUA NUOVA PRODUZIONE**

## *Ricchezza senza domani*

*Regia di F. M. Poggioli*

*INTERPRETI:*

LAMBERTO PICASSO, DORIS DURANTI, PAOLA BORBONI, CLAUDIO GORA, GUIDO NOTARI, LUIGI CIMARA, OLINTO CRISTINA, PAOLO STOPPA ARMANDO MIGLIARI, BICE MANCINOTTI, MIRELLA PARDI

## *Piccolo hôtel*

*Regia di Piero Ballerini*

*INTERPRETI:*

EMMA GRAMATICA, LAURA NUCCI, MINO DORO, LOLA BRACCINI, BIANCA DORIA, ANDREA CHECCHI, GIOVANNI GRASSO, GUIDO NOTARI, LUISELLA BEGHI, SILVIO BAGOLINI

## *Impulato, alzatevi*

*Regia di Mario Mattoli*

*Protagonista: Macario*

*ALTRI INTERPRETI:*

LEILA GUARNI, ARMANDO MIGLIARI, LOLA BRACCINI, ENZO BILIOTTI, ERNESTO ALMIRANTE, CARLO RIZZO, GRETA GONDA, ARMANDO GIANNI, LAURO GAZZOLO, NUCCIA LENZI, FRANCA VOLPINI, ORIELLE MONTEVERDI, MINORA

*Direzione di produzione:*  
**EUGENIO FONTANA**

# CINEMA GIRA

ITALIA

## L'IMPEGNO CHE IL VINCITORE DEL CONCORSO SOGGETTI...

Paletto dalla nostra rivista in accordo con l'Azienda Autonoma di Cinema Soggiorno di Riccione, ha messo nella compilazione della trama *Le due strade*, è indice della serietà con cui il Concorso stesso è stato affrontato dai concorrenti. Sapremmo che molta gente s'industria a scrivere per il cinematografo, eppure centocinquanta soggetti sono un bel numero se si pensa che i termini di tempo concessi per la presentazione erano piuttosto brevi e che l'inclusione obbligatoria nel numero di un diretto riferimento alla vita balneare ricciense poneva in certo modo un freno alla fantasia. Naturalmente è risultato che molti di quegli aspiranti autori si collavano in vane illusioni, perché non di tutti è il poter concepire un seguito di avvenimenti che presti il verso alla raffigurazione cinematografica. Ma tant'è. Resta la buona riuscita del Concorso e resta a Ruggero Zangrandi, vincitore, la speranza di vedere realizzato il suo soggetto.

## TRA I MOLTI DATI INTERESSANTI...

...che riporta la Relazione sull'attività della Federazione Nazionale degli Industriali dello Spettacolo presentata al Consiglio nella seduta del 27 luglio 1939-XVII, degni di particolare rilievo ci sembrano i seguenti:

Alla fine del 15 maggio 1939-XVII i dati relativi alla produzione di pellicole nazionali erano:

Pellicole italiane approvate dalla censura, 59;

Costo complessivo dei 59 film, lire 105.000.000;

Nella produzione dei 59 film approvati erano state investite le seguenti somme:

Film di costo inferiore a 1 milione di lire, 17;

Film di costo da 1 a 2 milioni di lire, 20;

Film di costo da 2 a 4 milioni di lire, 12;

Film di costo superiore a 4 milioni di lire, 3.

Alla stessa data del 15 maggio risultava ultimata la lavorazione di altre 15 pellicole, per un costo complessivo di 21.000.000. E infine, risultavano in corso di lavorazione 14 film del costo complessivo di circa 30 milioni di lire. Trascurando i film in corso di lavorazione, risultano quindi prodotti nel periodo maggio 1938-maggio 1939 74 pellicole di un costo complessivo di circa 130 milioni di lire.

Per concludere, l'incremento sia del numero dei film, sia delle somme investite nella produzione, è stato di oltre il 100% nei confronti delle medie degli anni precedenti.

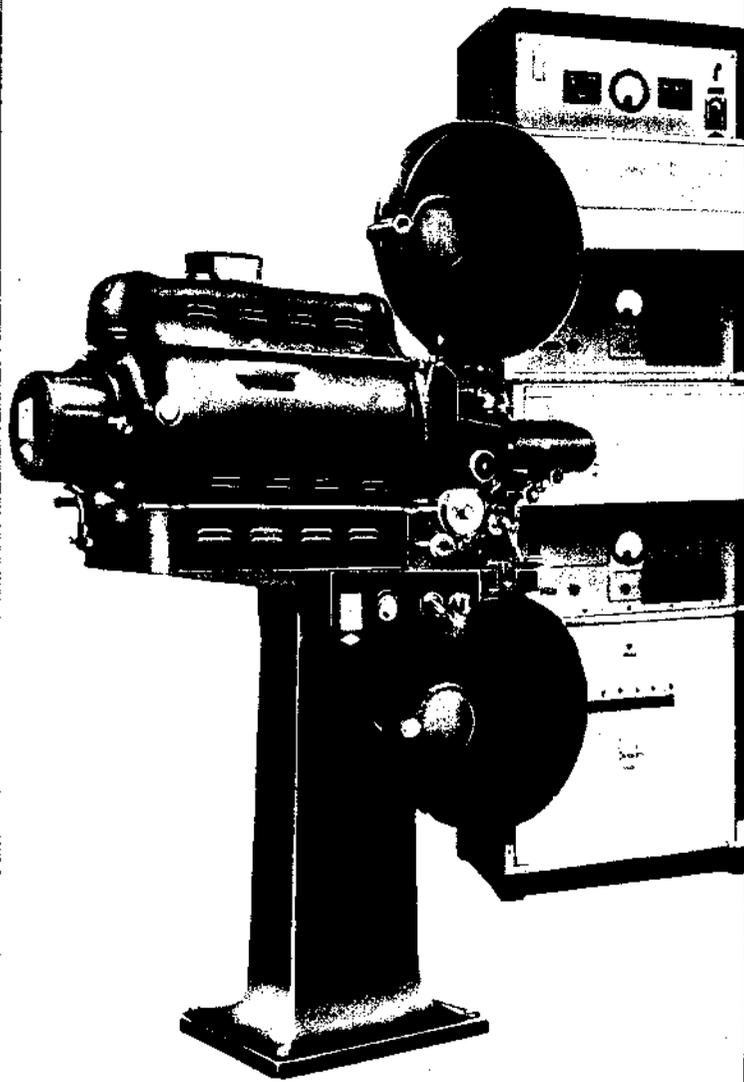
## "È ACCADUTO A PAGANIGUA"...

... è il titolo provvisorio di un film di produzione « Nempto ». Il soggetto è di Pietro G. Tellini e Ernesto Lucente, la sceneggiatura di P. G. Tellini e A. Mazzetti, la scenografia di Italo Cremona. Interpreti sono: per la versione spagnola, diretta da Giulio Gomar, Maria Mercedes, Tony d'Algy, José Nieto; per la versione italiana, diretta dagli stessi Tellini e Mazzetti, Cesari, Biliotti, Sinaz, Gizzi e altri. Il direttore di produzione è Lucente



Armando Falconi in una scena del film 'Il Documento' di Camerini (I.C.I.)

# I più moderni impianti CINESONORI



SOC. ANONIMA  
CINEMECCANICA

MILANO  
VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCCHIO  
BACCHINI & C.

MILANO  
CORSO SEMPIONE, 93

# Generalcine

La distributrice dei successi 1939-40

**IL DUKE DI BRUGNATE**  
(CARDINAL MASSAJA)

Regia di **GOFFredo ALESSANDRINI**

**VITTORIO DE SICA**  
**ASSIA NORIS**

**I GRANDI MAGAZZINI**

Prod. RA FILM

Regia di **MARIO CAMERINI**

**LA**  
**GRANDE**  
**LUCE**

(MONTEVERGINE)

Prod. DIANA FILM

con **AMEDEO NAZZARI · LEDA GLORIA**  
**CARLO DUSE · ELSA DE GIORGI**

Regia di **CARLO CAMPOGALLIANI**



Un esterno del film 'Ricchezza senza domani' di Poggioli. Gli attori sono Doris Duranti e Claudio Gora (Alfa)

#### L'ALFA FILM...

...dopo aver realizzato piccolo merito, diretto da Ballerini, protagonista Emma Gramatica, e IMPERATORE, ALZATIEMI, diretto da Mattoli, protagonista Macario, ha ultimato una ricchezza senza domani, diretto da Poggioli, e interpretato da Lamberto Picasso, Doris Duranti, Paola Borboni, Claudio Gora, Luigi Cimara, Guido Notari, Olinto Cristiva, Paolo Stoppa, Mirella Pardi, Armando Migliari, Bice Mancinotti, Amilcare Quarra. Il film è passato al montaggio, che è curato dallo stesso regista Poggioli. Si annuncia intanto l'inizio di una nuova pellicola per Macario, che sarà affidata alla regia di Mattoli e si intitolerà « Lo vedi come sei? », dopo di che l'« Alfa » sospenderà per qualche tempo la lavorazione per dedicarsi all'attività preparatoria della produzione prevista per il prossimo anno.

#### UNA NUOVA CASA DI PRODUZIONE...

... si è costituita a Roma con la ragione sociale di « Audax Film ». La prima pellicola in programma è di genere sentimentale ed è ambientata in Sardegna. Titolo provvisorio: NOSTALGIA, da un soggetto di Adolfo Trouché.

#### AMERICA

##### IL PRESIDENTE DEI PRODUTTORI E DISTRIBUTORI DI FILM...

...dell'America, Will H. Hays, ha espresso alcune opinioni intorno al cinematografo. Dopo aver fatto lo sfoggio di quest'arte che permette di dare rilievo ai casi più raffinati del-

la vita, egli ha così proseguito: « Il cinema, come tutte le arti maggiori, è universale. Esso ha fatto per le vulgarizzazioni dell'arte in genere quello che nessun'altra forza sociale bolata ha potuto fare. Ha permesso di considerare l'arte non più come un privilegio alla portata di pochi ma come una gioia e un conforto accessibile a tutti. Certi critici hanno detto: « Voi diminuite l'arte, vulgarizzandola, le masse non potranno mai comprenderla. Essi errano. Il cinema ha permesso di far conoscere al mondo intero capolavori che altrimenti non sarebbero stati apprezzati che da una debole minoranza; esso è stato il veicolo più attivo per una migliore comprensione della bellezza artistica ».

Ma dove le dichiarazioni di Will H. Hays hanno per noi un interesse più vivo, è anche più attuale, è quando afferma che l'influenza dello schermo eleva e rinsalda l'amicizia, la pace tra i popoli e le nazioni del mondo. « La mancanza di confidenza — prosegue Hays — genera il disaccordo e l'ignoranza. Noi siamo troppo inclini a sospettare dei nostri costumi, delle nostre tradizioni e idee. La rivalità e l'odio irragionevole sorgono tra i popoli che non conoscono i rispettivi punti di vista. Il cinema aiuta a dissipare questi malintesi. Mediante il cinema, noi acquistiamo familiarità con i costumi, le idee, l'arte, la letteratura, le aspirazioni del mondo intero. Noi apprendiamo che gli esseri umani sono dovunque essenzialmente nostri simili, che le loro speranze, le loro azioni, le loro vite, i loro impulsi non sono molto differenti dai

**una bottiglia  
d'acqua fatta  
con le polveri**

**Alberani**

**vale una settimana  
di cura in  
una stazione  
termale**

*Dario  
Nicodemi*

Scatole  
**ROSSA**  
AL LITIO

Scatole  
**VERDE**  
ACIDULO  
ALCALINA

LE MIGLIORI PER  
ACQUA DA TAVOLA

ELENCO DELLE MUSICHE FILMISTICHE INCISE SU

# DISCHI CETRA

- E perchè no?** (Esobar) - Fox trot dal film « Ho perduto mo marito » - Radio orchestra diretta dal M<sup>o</sup> F. Montagnini GP 92128
- Il mio paradiso** (Innocenzi) - Fox trot dal film « Ballerine » - Radio orchestra diretta dal M<sup>o</sup> F. Montagnini GP 92128
- La provincialina** (Stohart) - Fox dal film omonimo - Duo pianistico Bornioli-Soprini e Orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza GP 92005
- Solo** (Brown) - Fox trot dal film « Una notte all'Opera » - Duo pianistico Bornioli-Soprini e Orchestra Cetra diretta dal M<sup>o</sup> Pippo Barzizza GP 92005
- Grazie** (Olivieri e Rastelli) - Slow fox dal film « Per uomini soli » con ritornello cantato da Pavesio - Angelini e la sua orchestra da ballo GP 92676
- Si o no** (Olivieri e Zambrelli) - Fox dal film « Lotte nell'ombra » - Angelini e la sua orchestra da ballo GP 92676
- Torna, piccina** (Bixio) - Tango dal film « Vivere » - Trio vocale sorelle Lescano GP 92148
- Amarsi quando piove** (De Sica, Frustaci, Cherubini) - Canzone fox dal film « Hanno rapito un uomo » - Enzo Aita, Nuccia Natali e quartetto vocale Cetra GP 92667
- Portami tante rose** (Bixio-Caldieri) - Slow dal film « Eredità dello zio buon'anima » - Emilio Livi GP 91669
- Bimba mia, non mi resistere** (Biancoli-Falconi-D'Alessandro) - Canzone valzer dal film « La mazurka di papà » - Dino Di Luca e trio vocale sorelle Lescano GP 92404
- Come quelli d'oggi** - Canzone dal film « La mazurka di papà » - Dino Di Luca GP 92404
- Canzone di Maria** (Becco-Ardea) - Canzone valzer dal film « I condottieri » - Aldo Massegia GP 92313
- Rataplan** (Becco-Ardea) - Canzone marcia dal film « I condottieri » - Aldo Massegia e coro GP 92313
- Chi è più felice di me?** (Bixio) - Canzone fox dal film omonimo - Armando Gianotti GP 92412
- Io e la luna** (Bixio-Cherubini) - Canzone fox dal film « Chi è più felice di me? » - Aldo Massegia GP 92412
- Con te lasciami sognar** (Innocenzi Rivi) - Canzone valzer dal film « Sei tutta la mia vita » - Nuccia Natali GP 92637
- Valzer di Frida** (Porrino-Malpassuti) - Canzone valzer dal film « Equatore » - Nuccia Natali e quartetto vocale Cetra GP 92597
- Non sei più la mia bambina** (D'Anzi-Bracchi) - Canzone slow dal film « Nonna Felicità » - Enzo Aita GP 92624
- Eravamo sette sorelle** (Cherubini-Bixio) - Canzone fox dal film omonimo - Trio vocale Lescano GP 92376
- L'isola d'amore** (Bixio-Caldieri) - Canzone slow fox dal film « Il feroce Saladino » - Armando Gramantieri GP 92390
- Basta soltanto un fiore** (Bixio-Caldieri) - Canzone slow-fox dal film « Il feroce Saladino » - Armando Gramantieri GP 92390
- Ma guarda la Rosina** (Casiroli) - Canzone valzer dal film « Tre fratelli in gamba » - Dino Di Luca e quartetto vocale Cetra GP 92695
- Per fortuna** (Casiroli-Zambrelli) - Canzone fox dal film « Tre fratelli in gamba » - Dino Di Luca e quartetto vocale Cetra GP 92695
- Ninna nanna della vita** (Bixio-Cherubini) - Canzone valzer dal film « Solo per te » - Luciana Dolliver GP 92350
- Piccolo chalet** (Frustaci-Cherubini) - Canzone slow dal film « Eravamo sette sorelle » - Luciana Dolliver GP 92350
- Partire** (D'Anzi-Briareo) - Canzone slow dal film omonimo - Aldo Massegia GP 92641
- Per uomini soli** (Ruccione e Bonaventura) - Canzone dal film omonimo - Carlo Moreno GP 92675
- Chitarrella** (Ruccione e Bonaventura) - Canzone dal film « Per uomini soli » - Carlo Moreno GP 92675
- Il primo amore sei tu** (De Curtis-Furnò) - Canzone valzer dal film « La canzone del cuore » - Armando Gianotti GP 92356
- Ti voglio tanto bene** (De Curtis-Furnò) - Canzone dal film « Solo per te » - Armando Gianotti GP 92356
- Il suo destino** (Mancini-Soprani) - Canzone tango dal film omonimo - Dino Di Luca GP 92729
- Vivere** (Bixio) - Canzone slow fox dal film omonimo - Emilio Livi GP 92112
- Torna, piccina** - Canzone tango dal film « Vivere » - Emilio Livi GP 92112
- Ti voglio per me** (Petralia) - Dal film « La dama bianca » - Orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza GP 92778
- Tango bianco** (Petralia) - Dal film « La dama bianca » - Orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza GP 92778
- Ai vostri ordini, signora** (Bixio) - Fox dal film omonimo - Dino Di Luca GP 92749
- Manon** (Bixio) - Canzone valzer dal film « Ai vostri ordini, signora » - Dino Di Luca GP 92749
- La vita sei tu** (Ferri e Bianchiri) - Canzone valzer dal film « Stella del mare » - Enzo Aita GP 92884
- Desiderio** (Bixio) - Canzone valzer dal film omonimo - Enzo Aita GP 92751
- Valzer dell'organino** (Bixio e Cherubini) - Valzer dal film « Due milioni per un sorriso » - Maria Luisa Dell'Amore GP 92789

**S. A. CETRA-PARLOPHON - TORINO - V. ARSENALE 19**  
**UFFICIO DI ROMA - VIA MONTELLO 5 (Palazzo dell'EIAR)**



Simone Simon nella sua villa

nostri. Essi vogliono l'America, la pace e il diritto di essere felici, vivendo confortevolmente. Il cinema ha fatto molto per abbattere le vecchie barriere che condanno ai combattenti. Noi dobbiamo conservare il cinema vivo, agile e sano, senza piccozzetti. Un cinema libero, fuori d'ogni pastore, è veramente un formidabile alleato dell'umanità». Non crede il demo-liberale Hays di esagerare un pochino?

## NELLO STATO LIBERO IRLANDESE...

...dell'Iris, la proiezione del film LE CONFESSIONI DI UNA SPIA NAZISTA è stata proibita dalla censura. Contro tale decisione si è appellato il noleggiatore del film, ma a nulla hanno valso le sue querelle. Le ragioni addotte dalla censura sono che il lavoro si presta a generare odio razziale, sovvertendo i principi della morale pubblica.



Enrico Viariso e Sandra Ravel nel film «Due milioni per un sorriso», di Borghesio e Soldati (Lux)



Rino Parenti, Federale di Milano, visita gli stabilimenti S. A. F. A. R.

**FRA LE STELLE AMERICANE...**

...Kay Francis occupa un posto a parte. Essa è bella, ma d'una bellezza personale, poco conforme allo «standard» cinematografico. Una bellezza discreta, serena. Essa non ha sempre interpretato le parti che meritava, e tuttavia, ciò non le ha impedito di mettersi in primo piano e diventare una delle attrici più amate e meglio pagate di Hollywood. Ora, giunta all'apice di una brillante carriera, Kay Francis annuncia che sta per girare il suo ultimo film, dopo di che si ritirerà dallo schermo. «Ho sempre dovuto

interpretare... dichiara... le parti che mi hanno imposto, perché i contratti non mi davano il diritto di rifiutare e m'imponivano di accettare tutti i copioni, buoni o cattivi che fossero. D'altra parte non credo che un'attrice possa scegliere, meglio del suo direttore, la trama che più le conviene. Per me quello che non ho fatto, difficilmente potrò farlo in seguito: lascio quindi lo schermo, a trentaquattro anni, al sommo della mia carriera. Ma non ho niente da rimproverarmi». Che è un discorso ragionato e pieno di buon senso, anche se in fondo un poco malinconico.



Alida Valli e A. Nazzari in 'Assenza ingiustificata' di Neufeld (Era-Amato)



## BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

CAPITALE E RISERVE L. 228.000.000

**Sede Centrale: ROMA**

108 DIPENDENZE IN ITALIA E IN A. O. I.

### TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

**SEZIONI AUTONOME:**

CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve	L.	87.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capitale	..	45.000.000
CREDITO ALBERGHIERO	{	capitale . . . . . 50.000.000
		fondo di garanzia . . . . . 25.000.000

# MICRON YVI



APPARECCHIO  
PORTATILE  
PER LA

PROIEZIONE SONORA DI FILM A PASSO R DOTTO

46 mm

# MICROTECNICA

TORINO

# CINEMA

## COSTI E PAGHE

SI PARLA molto, in questi tempi, di *divismo*, e gli stessi ambienti ufficiali incrementano un'attività intesa a facilitare l'affermazione degli artisti italiani sul nostro pubblico e su quelli stranieri, ma tra gli effetti pericolosi che dal *divismo* possono derivare quando non sia opportunamente moderato, uno conviene annoverarne, importantissimo: gli iperbolici compensi.

Non è molto vecchio il problema in Italia, ed ha, come quello ad esso collegato degli alti costi dei film, un certo sapore forestiero, importato d'oltreoceano. Parve, a un certo punto, ai nostri produttori filoamericani, che il numero degli zeri compresi nella cifra esprime il costo della pellicola, fosse in rapporto diretto col successo della medesima, e solo i disastrosi risultati di alcune esperienze poterono metter freno al dilagare di un simile convincimento. Poi fu la volta degli attori, i quali, trovatisi membri di una sparuta, e quindi preziosa, famiglia e vista la concorrenza spietata in atto fra le case produttrici per il loro accaparramento, cercarono di sfruttare la situazione aumentando le pretese a livelli impossibili. Divenne in breve una tendenza generale — perchè oramai era questione di prestigio — ma una tendenza antieconomica i cui dannosi effetti si ripercossero sui costi di produzione senza che nessuno potesse porvi rimedio. Quasi sempre accadeva che, non potendo le somme preventivate per la lavorazione subire aumenti così forti, si cercava il pareggio diminuendo le disponibilità riguardanti altre voci, quali *soggetti, sceneggiature, scenografie, musiche*, eccetera. Con che risultati ognuno ha potuto constatare.

A questo proposito, la Relazione della Federazione Nazionale degli Industriali dello Spettacolo presentata al Consiglio

il 27 luglio u. s., riporta i dati ricavati dall'esame dei bilanci di venti pellicole nazionali, di categoria normale, prodotte nell'ultima stagione. Le percentuali medie, per i vari capitoli di spese, risultano così distribuite: 2,6% per diritti d'autore; 1,6% per sceneggiature e adattamenti; 5,3% per i registi; 12,5% per il personale tecnico; 26,5% per gli interpreti; 13,2% per i teatri di posa; 10% per le costruzioni; 6% per la pellicola; 4,3% per gli esterni; 6% per il montaggio, sviluppo e stampa; 12% per spese varie.

Registi, tecnici e interpreti incidono dunque sui fondi investiti nella produzione per il 45%.

« Analizzando poi il capitolo *interpreti* — continua la Relazione — si rileva che la parte prevalente della spesa è rappresentata dalla paga dei protagonisti. Da un raffronto fra le paghe percepite, per ruoli di eguale importanza, da uno stesso attore nell'ultimo biennio, è risultato che per quasi tutti gli attori le paghe hanno subito un aumento che va dal 50 al 200%. Se poi il paragone viene fatto con le paghe degli attori e registi nei primi anni della ripresa cinematografica (1932-34), l'aumento raggiunge percentuali così elevate ed assurde da rendere superfluo ogni commento ».

E del resto, nessuno ignora che il compenso ai registi ed attori più quotati di rado stava, fino a oggi, al di sotto delle 100.000 lire, in taluni casi superando le 200.000, per film. Talchè — Dio ci guardi dall'apparire irrispettosi verso il lavoro dell'attore cinematografico, duro e talvolta estenuante lavoro — era sempre con un vago senso di osservare una cucagna che posavamo gli occhi su quella professione, e a rafforzare la nostra sensazione contribuivano le lunghe macchine scintillanti, spesso di marca estera,

con cui i divi sogliono percorrere i viali di Roma e quelli di Cinecittà, da uno studio all'altro. Vedendone talune conosciute, ci veniva di formulare un pensiero come questo: « Ecco, quello è un attore proveniente dal teatro, dove racimolava, con fatica non minore, una striminzita paghetta. Oggi guadagna dieci, venti volte tanto: qual meraviglia che il teatro scarseggi d'attori? Ma un ritorno alla normale valutazione dell'opera dell'interprete, oltre a por fine a una sperequazione, intollerabile al tempo nostro, che minaccia di compromettere i benefici delle provvidenze governative in favore della cinematografia, non gioverebbe anche al teatro? ».

È quindi con massima soddisfazione che accogliamo i provvedimenti presi dalla Corporazione dello Spettacolo nella riunione del 29 luglio u. s.

Secondo tali provvedimenti, i compensi spettanti ai registi non possono, d'ora in avanti, superare le 80.000 lire, per 45 giornate lavorative, compresa la fase preparatoria del film. La stessa cifra vale per gli attori, riferita a 95 giornate lavorative. Tanto i registi che gli attori, però, hanno diritto a una partecipazione ai *premi* non inferiore al 4% e non superiore all'8% sulle quote dei *premi* eccedenti le 300.000 lire. Per i film esportati, infine, registi e attori percepiscono una percentuale non inferiore al 4% e non superiore al 15% sull'importo dei film stessi.

Siamo, come si vede, su un piano di maggiore equità, anche se, tra una cosa e l'altra, i compensi raggiungeranno ugualmente cifre abbastanza elevate. Resta a vedere ora se si riuscirà a mantenerle entro i limiti fissati dal calmiere. E questo, diciamo subito, dipenderà in gran parte dai produttori. I quali produttori, anzichè costringere gli organi competenti alla emanazione di norme obbligatorie, avrebbero potuto raggiungere una diretta intesa, che sarebbe stata la via più semplice e forse anche la più efficace.

M. ANT.

# UFFICI STAMPA A HOLLYWOOD

UNA professione veramente invidiabile appare a prima vista quella di « uomo dei contatti » in una casa cinematografica di Hollywood. Sempre visto a distanza, l'impiego è retribuito bene, mette in vista chi lo occupa, non comporta orario, e autorizza a un « rimborso spese » generoso. In cambio di simili vantaggi, il *contact-man* è tenuto a ricevere e a intrattenere i signori e le signore della stampa, nonché a mantenere la Super-Colossal del caro vecchio Blotz-Shumberg-Blotz nelle buone grazie del Quarto Stato. In teoria dovrebbero bastare a questo scopo una giudiziosa ospitalità e un intuito perfetto in materia di *business*; in pratica il *contact-man* deve dispensare regali, tenerezza e... passione. Non sarebbe un lavoro sgradevole, se tutti i cronisti cinematografici fossero giovanotti in gamba e belle ragazze; disgraziatamente sono quasi sempre vecchie zitelle o scapolini inaciditi. Presto o tardi queste arpie arrivano a Hollywood o a New York, ospiti di una delle grandi società cinematografiche. Hanno cominciato appena a vuotar le valigie che i *contact-men*, con visi rassegnati, entrano in azione. Colazioni, pranzi, teatri e *cocktail-parties* si susseguono così rapidamente che ai disgraziati industriali del film, forzati antifurioni, rimane appena il tempo di rianimarsi con una tazza di tè e un'aringa.

Qualche anno fa una delle maggiori case cinematografiche invitò i cronisti specializzati di tutte le maggiori città degli Stati Uniti, del Canada e del Messico. Come sempre accade, la massa dei delegati era insignificante come una rappresentanza scelta di repubblicani. Ma nella comitiva c'era il solito individuo-problema, da trattarsi con speciale riguardo.

L'ossuta damigella rappresentava uno dei giornali minori di una delle maggiori città. A chiunque volesse ascoltarla, confidava che l'amore, ahimè, l'aveva disertata. Naturalissimo, si pensava, guardandola. Ma a uno degli agenti di pubblicità l'occasione sembrò magnifica per assicurarsi chilometri di spazio gratuito nel giornale della zitella. Chiudendo gli occhi e respirando con forza, spinse la delegata verso un salottino. Era certo, poverino, di far piacere alla signora, alla società che lo impiegava: quasi a tutti, insomma, tranne a se stesso.

Il trattamento riuscì. Il *contact-man* non solo ottenne lo spazio, ma quando, qualche mese dopo, sposò una bella ragazza della sua età, la giornalista « sedotta » gl'intentò un processo per rottura di promessa matrimoniale, chiedendo 50.000 dollari d'indennizzo! Dove pescò l'idea che un agente di pubblicità disponga di 50.000 dollari rimane un mistero. La faccenda si concluse però felicemente: la vertenza fu composta fuori del tribunale su una base di 37 dollari e



John Mitchell legge una sceneggiatura.

cinquanta. L'onore rimase soddisfatto, pare. Per un'altra di queste adunate, la società responsabile organizzò un gran banchetto durante il quale il liquore della vigna fu generoso. La prima regola del *contact-man* veterano è di bere con moderazione durante il lavoro. Chi la osserva non ha che da congratularsene, le signore presenti sviluppando inamovibilmente temperamenti di Messaline dopo il terzo *cocktail*. Grazie a tale precauzione due scandali furono soffocati in boccia. Due giornaliste, accompagnate a visitare una sala da ballo di un quartiere popolare, si presero a un tratto a capelli per decidere chi avrebbe ballato per prima il « *Big Apple* » col giovanotto più bello della sala, un tipo ricciuto, moro, alto almeno un metro e ottantatré, ammogliato e padre di sei bambini ricciuti, tutti legittimi e battezzati. Calmate le due baccanti, il *contact-man* ne scortò una all'albergo. Il caso dell'altra era più grave, la damigella essendo in preda a una grave crisi di nervi. Il giovane eroe in veste di agente pubblicitario dovette accompagnarla in casa sua, spogliarla, metterla a letto e rimanere al suo capezzale, bagnandole la fronte e mormorandole tenere esortazioni, finché dopo ore di borbottii incoerenti la delegata non chiuse finalmente gli occhi.

Tra i mali maggiori dei *contact-man* sono le scolarette sui quaranta, ossessionate dal sesso. Disgraziatamente per tutti gl'interessati esse sono generalmente bruttissime. Una di queste croniste cinematografiche, parti-

colamente ripugnante, è nota da riva a riva per la seguente idiosincrasia. Fa in modo, in uno *studio* gremito di gente, di passare tre minuti in conversazione animata con un prim'attore giovane, a portata di almeno cinquanta persone. Tre giorni dopo l'incidente ha assunto nella sua immaginazione tali proporzioni, che la fanciulla descrive a tutti la terribile lotta sostenuta nello spogliatoio dell'attore per difendere il proprio onore. A questo punto interviene, è suo dovere, il *contact-man*: ammette che la signora ha subito un'esperienza straziante, ma difende l'attore. La signora (mentisce il *contact-man*) è così affascinante, che quando le sono vicini gli agenti di pubblicità stessi riescono appena a dominarsi. Questa dichiarazione lusinga ed esalta la cronista, e tutto si conclude nel migliore dei modi, tranne per le condizioni fisiche del povero *contact-man*, generalmente precarie dopo una seduta simile.

Un'altra stagionata zitella (delusa dall'amore) è da tempo immemorabile responsabile della rubrica cinematografica di un grande sindacato. Anni fa, una casa offrì (confidenzialmente) un premio di 100 dollari a chiunque dei suoi *contact-man* riuscisse a... ammansire la feroce giornalista. Il premio non fu mai reclamato.

Malgrado i posti di responsabilità che occupano, molte di queste signore dimostrano una stupefacente ignoranza del Mondo, della Carne e del Diavolo. Ne è prova il trifiletto che comparve anni fa nella rubrica di



John Beal, Mirna Loy e Florence Rice leggono una rivista di mode

una nota cronista cinematografica. In quel tempo uno degli alberghi di Los Angeles bassa era il quartiere generale ufficioso dell'industria cinematografica. Alcune... professioniste cittadine si guadagnavano di tanto in tanto un onesto dollaro perlustrando il mezzanino dello stesso albergo, che veniva perciò scherzosamente chiamato il « *catwalk* » (la passeggiata delle gatte). La nostra zitella udì attribuire tale espressione al mezzanino, senza penetrarne, è chiaro, il vero significato. Comunque, l'indomani riferì gravemente che i signori Goldwyn e Schenk (o forse Murphy e O'Hoolihan) erano stati visti in solenne conferenza sul « *catwalk* ». La giornalista rivide essa stessa le bozze dell'articolo e quel gustoso pettegolezzo circolava l'indomani in cinquanta milioni di case americane.

Due o tre stagioni fa una delle maggiori case cinematografiche convocò a Hollywood tutti i critici di una certa città dell'Est. Tre delle femmine del gruppo mostravano antipatia a una quarta donzella che consideravano troppo virtuosa, austera e impetita. (Si sa come sono caritatevoli le donne). Approfitando dell'assenza di Miss Virtù a una *cocktail party*, le tre cospiratrici convinsero un innocente *contact-man* che l'assente signorina, affamata d'amore, aveva preso una cotta per lui durante il suo soggiorno a Hollywood. Fedele ai suoi impegni, l'agente pubblicitario telefonò alla zitella annunziandole una visita. Tutto andò abbastanza li-

scio, ma quando dopo un paio di *whisky* il *contact-man* passò all'attacco, la signorina si offese. Il disgraziato fu umiliato come mai in vita sua; se ne andò così avvilito che dimenticò perfino la bottiglia del *whisky* (l'aveva portata lui).

La mattina seguente l'autentica Miss Virtù raccontò a tutti la sua disavventura, minacciando, con molti gemiti e digrignar di denti, di tornarsene immediatamente a casa. Bisognava risolvere a tutti i costi il pasticcio. Il *contact-man* ebbe un lampo di genio; convocò le tre cospiratrici ne implorò l'aiuto. Esse dovevano, suggerì loro, spiegare alla oltraggiata donzella che a Hollywood, dove una pleiade di bellissime donne rende la concorrenza assai dura, l'assalto di un uomo, anche se improvviso e brutale, è considerato come il complimento più lasinghiero che possa ricevere una donna. Il piano riuscì. Il modello di ogni virtù si convinse e perdonò tutto, tranne l'omaggio indiretto. Risultato: di ritorno nella sua residenza abituale, dopo qualche mese, la sua reputazione era completamente rovinata.

Gl'inconvenienti del genere elencato sebbene i maggiori non sono ahimè i soli nella vita del povero *contact-man*. C'è per esempio il capitolo intitolato: « elargizioni ». La *racket* dei regali risale ai primi albori del cinematografo, ai tempi in cui il defunto David Belasco era attento ad assicurarsi i rapporti più amichevoli con i primi critici specializzati in celluloidi. L'industria cine-

matografica in fasce avendo urgente necessità di conforto, i vari *contact-man* pionieri imitarono la tecnica di Belasco, e la *racket* dei regali fiorisce ancor oggi lussurosamente. Una rapace femmina radunò per esempio il Natale scorso un'automobile piena di bellissimi doni da vari attori e studi cinematografici. Senonchè, aggredita da due *gangsters* sulla via del ritorno, fu spogliata di tutto. La rabbia della zitella generò presto un'idea brillante. Qualche giorno dopo nella sua rubrica essa elencava tutti i regali perduti, con i nomi dei singoli donatori, suggerendo velatamente che le fossero risarciti. Inutile dire che il *contact-man* responsabile entrò in azione e la cronista riebbe ogni cosa; perfino una « Mercedes » nuova!

È compito dei *contact-man* vegliare a chè le elargizioni ai critici vengano distribuite con tatto e giustizia salomonici. Se egli sa il fatto suo, calcolerà perfino al centesimo quanto gli conviene spendere per un regalo a Miss A. (corrispondente di trentasei giornali di provincia), e quanto per Miss B. inviata a Hollywood del solo *Independent* di West Oversho (Illinois).

Per finire: i *contact-man* sono tutti sotto i trentacinque. Consumata l'energia della prima gioventù, sono in genere grati ai loro genitori che li istradarono prudentemente in una professione banale e calma: l'avvocatura, il commercio o magari il notariato.

TED COOPER  
(Trad. di Maria Martone)



## IL TERRORE NEI FILM

ESISTE una storia del «brivido» del terrore. Non crediamo che i draghi in cartapesta di Méliès suscitassero spavento, così situati com'erano in un'aria di favola infantile, e sappiamo che poi, crescendo ai film il metraggio e il respiro, gli autori non risparmiavano al pubblico emozioni sentimentali; si restò senza fiato, nelle platee d'allora, solo in attesa che trionfasse l'umana bontà e i diritti della passione; l'infanzia del cinema si nutriva d'una letteratura romantica e popolare, lasciava per Dumas e Mastriani che rimanessero al bando, con l'arte, Poe e la nuova, complicata tradizione decadente. Bastavano SENZA FAMIGLIA e le DUE ORFANELLE (quante edizioni ha avuto questo film?) al palpito di cuori tuttora ingenui. Di terrore non si potrà parlare, anche se Ghione e MALOMBRA anticipavano da lontano i più prestigiosi film gialli; anche se Tina Xergo esercitava in Spagna le sue grazie equivoche di regina

dei bassifondi; anche se del 1908 è TUE LONELY VILLA, film americano che fu l'infausto profeta dei «gangsters». Ma nel '12 Wegener, bisnonno degli espressionisti tedeschi, metteva in circolazione pellicole come LO STUDENTE DI PRAGA e COME GOLEM: qui si poté cominciare a parlare di atmosfere e allucinazioni, e tra un dente e l'altro dei fotogrammi occhioggiò col suo occhio verdastro e iettatorio il gatto nero di Poe. Fu forse in seguito a esempi siffatti che lo stesso film d'appendice che dicevano prima, cominciò a insistere sulle forti tinte, e anche da noi si ricorse al riconosciuto prestigio di Sainati divo del *Grand Guignol*. Come cinquant'anni prima nei romanzi, ora i «misteri» si moltiplicano nei film, da quelli di Parigi a quelli di Barcellona, Berlino, Varsavia e New York, fino ai «Bassifondi di Pietroburgo». Mastriani e Sue andavano a ripetizione da Conan Doyle, imparavano ad aggiornarsi sui libri della

Orezy; vicino al successo cartaceo di Sherlock Holmes e della Primula Rossa, nasceva quello cinematografico di Fantomas, campione di film a serie, a «giornate», donde ormai veniva legittimandosi il giallo quale «genere» di film.

Ma il film nel frattempo pigliava aria, s'allargava il respiro; Ricciotto Canudo e Marinetti discorrevano d'arte delle immagini, e la nascita delle nuove preoccupazioni stilistiche faceva sì che i migliori lasciassero piano piano da parte le questioni di contenuto, e la ricerca dei fatti più propri ad emozionare la gente. Chi fosse capitato ad assistere a quel finale di TERESA RAQUIN dove Giacinta Pezzana muore tra un bianco smagliante di tovaglie e le cupe sagome di certe bottiglie; o, per restare in casa nostra, chi avesse veduto, in SPERDUTI NEL BUTO, un caffè egiziano dove s'aspetta da un momento all'altro che suoni il pianino di Du vivier, e taluni esterni napoletani che sono già una labirintica e cenciosa Kasbah; colui non avrebbe pensato di trovarsi innanzi la nascita d'una plastica chiaroscurale, da una parte, e dall'altra del racconto ve-

sistico e d'ambiente. C'era qualcosa, in palpabile ancora, che pretendeva al nome d'arte. E certo lo anticipavano il movimento instancabile di Charlot, e poi di Linder e di Semon, dai tetti ai fiumi alle stanze alle strade, in un sobbalzo continuo. Quanto all'emozione, restava agli stadi già detti; ma Linder, in *MAX ET LA QUINQUINA*, sogno d'una notte di sbornia, inventava il film dei surrealisti con quell'insistenza testarda sul medesimo ambiente per rappresentarne cinque diversi, con quel suo passo barcollante e il suo volto devastato da una mania angosciosa; il sogno era trascritto in tutte le sue incongruenze, in tutte le sue fissità e oscillazioni, da questo psicanalista casuale. E dal West l'uomo che vide *CABIRIA*, Griffith regalava ai registi un tipo di montaggio di cui oggi, chiunque voglia fare accapponare la pelle alla gente, non può più fare a meno. Wegener rimaneva ancora senza prole, e Poe ritornava in esilio. Ma il dopoguerra scatenò la furia degli espressionisti, ed il pubblico impressionabile s'ebbe molte soddisfazioni. Si alzava tra scene di cartapesta e quinte inclinate il livido fantasma del *CALIGARI*; da quel giorno Veidt diventò il re delle emozioni, gridò le emozioni di *ORLAC* costretto a portare per sempre, al posto delle sue, le mani di un altro, di un assassino, lui che suscitava sui pianoforti le note dolci di Chopin. E finalmente Murnau, con un colpo di genio e, ormai, tutti i mezzi dell'arte, creava *NOSFERATU*, il vampiro dalla testa piccolissima, dagli occhi di spilla e dalle mani lunghe, artigliate e adunche come quelle d'un ministro cinese. Murnau vendicava Poe, alzava il vessillo dei decadenti.

Era data la stura. Lang gridava in *METROPOLIS* l'angoscia d'un macchinismo retorico; cominciavano le edizioni del *DOTTOR MABUSE*; Griffith, lentamente rivoltosi di nuovo al film popolare (fino a fare, anche lui, le *DUE ORFANELLE*) popolava di ali di diavolo disegnate in ombra sulle pareti la sua *ANGOSCIA DI SATANA*. Spuntavano i teschi e le tibie polverose di *KOENIGSMARK* e l'alta forma nera di *BELEFAGOR*, *FANTASMA DEL LOUVRE*. Da Poe e Wedekind si scendeva a Wells, a Benoit; il cinema riprendeva terra, cominciava a fidanzarsi al commercio, in attesa d'un matrimonio che, poi, non tardò certamente. A tener su le tradizioni decadenti potevano più che bastare Stroheim, Sternberg, Dupont; i cui film, anche se allucinatorii, non possono certo iscriversi tra i film del terrore. Murnau, per conto suo, annunciava prossima la fine del decadentismo anche nel film d'arte, se con *TABU* muoveva alla leggenda omerica, moriva dopo aver fatto il poema di una riconquistata serenità.

Ma intanto il commercio teneva fede ai film del terrore, si organizzava sostituendo ai vecchi Holmes e Fantomas le creazioni di Wallace, i gialli veri e propri; il proibizionismo iniziò quel genere che in breve diventò tutto prevedibile e assai poco emozionante, anche se poi servì all'arte riconosciuta di Santell, di Mamoulian; Lou Chaney aveva sostituito Veidt, così come alla Germania s'era sostituita l'America; e il giorno



«La maschera di cera»

in cui la sua maschera apparve, orrenda, nel *FANTASMA DELL'OPERA*, cominciò ad apparire sulle pubblicità la scritta vistosa «è vietato ai minori di sedici anni». Noi, ragazzi, ci contavamo gli anni.

Il vero regime del terrore era istituito. Una nuova edizione del *MABUSE* lo codificò. Ed ecco Mamoulian gettarsi sulla figura di Jekyll, costringere le platee a chiudere gli occhi per lo spavento, e poi a riaprirli per la curiosità. Compare la *MASCHERA DI CERA*; caduto Chaney, appariva Boris Karloff. Ma *FRANKSTEIN* e la *MUMMIA* cominciarono a far sorridere; le mode passano presto, e la folla correva sulle tracce del romanticismo alla Garbo, della disinvoltura borghese di Powell, di quella sportiva di Taylor. L'apparizione colossale di King Kong trovò in poltrona dei ragazzi già scettici e sfottenti.

Ormai, al terrore non crede più nessuno.

Abbiamo visto, in questi giorni gli spettatori sbadigliare e sorridere alle ultime esercitazioni di Karloff (*IL RAGGIO INVISIBILE*) e agli estremi tentativi espressionisti (*SCACCO ALLA REGINA*; c'è ancora Veidt). E allora? E allora ogni gloria rimane a quell'innocente trenino di Lumière, che a quei tempi appariva come un mostro lanciato sulle teste degli spettatori. La proiezione dell'*ARRIVO DI UN TRENO NELLA STAZIONE DELLA CIOTAT* continua a rimanere memorabile. Quella sera gli spettatori, terrorizzati, fuggirono rovesciando le sedie. Ma dopo di allora, le sedie sono rimaste in piedi e credo che lo rimarranno ormai per sempre. Non si sono mosse nemmeno quando il «film a rilievo» ha tentato di rinnovare più violentemente la stessa suggestione veristica, con lo stesso mezzo del treno. La gente, forse, ha perso ogni ingenuità.

RUGGERO JACOBBI

# FILM ITALIANI A VENEZIA



'Abuna Messias', Cardinal Massaia (R. E. F.)



'I grandi magazzini' (Erai)



'Il sogno di Butterfly' - (S. A. Grandi Film St.)



'Castelli in aria' (Astra)

LA BIENNALE veneziana del Cinema, sorta sette anni fa col preciso scopo di mettere a confronto le varie produzioni internazionali in una specie di Olimpiade cinematografica, ebbe il merito, soprattutto, di spingere il film italiano, ancora un poco provinciale, fuori dell'uscio di casa, in quel grande centro cosmopolita che è Venezia. E la cinematografia italiana, nei vari incontri con quella straniera, ebbe modo di accorgersi dei molti suoi difetti, primo quello di non essere sufficientemente italiana, di non ispirarsi alla nostra realtà ma a modelli prestabiliti e già fortunati altrove. Nelle varie Mostre veneziane la produzione italiana andò sempre più acqui-

stando un suo carattere definito e indipendente. Tuttavia, le critiche mosse alla iniziativa, che ebbe l'incarico di curare nelle due prime edizioni, non furono piccole e lievi sette anni fa. Si disse che la cinematografia andava ai bagni, che il Festival Cinematografico era una speculazione alberghiera e che, tra le tante manchevolezze ad esso imputabili, la maggiore era quella di seguire, nel giudizio, criteri del tutto balucati, mondani e non già prettamente cinematografici. Ma, nonostante queste accuse, la Mostra ebbe un successo crescente: divenne l'esame di maturità, l'ultima qualifica richiesta dalla cinematografia internazionale: un premio



'La grande Luce', Montevergine (Diana)



'I figli della notte' (Imperator)



'Piccolo hôtel' (Alfa)



'Ultima giovinezza', versione francese (Scalera)

veneziano era un titolo che aveva valore non solo in Europa ma anche in America. Oltre a ciò, Venezia si avviava a diventare il grande mercato del film, la città dove si faceva il prezzo di una pellicola, dove si creava il successo di una attrice, di un regista, di un produttore. A poco a poco, infatti, Venezia era diventata la città dei grandi appuntamenti, se così si può dire, cinematografici. Il che permetteva ai nostri attori e ai nostri registi di prendere contatto con persone intelligenti e capaci, coi grandi nomi della cinematografia internazionale. Soprattutto la Mostra veneziana aveva ed ha, il merito di strappare la nostra cinematografia dal

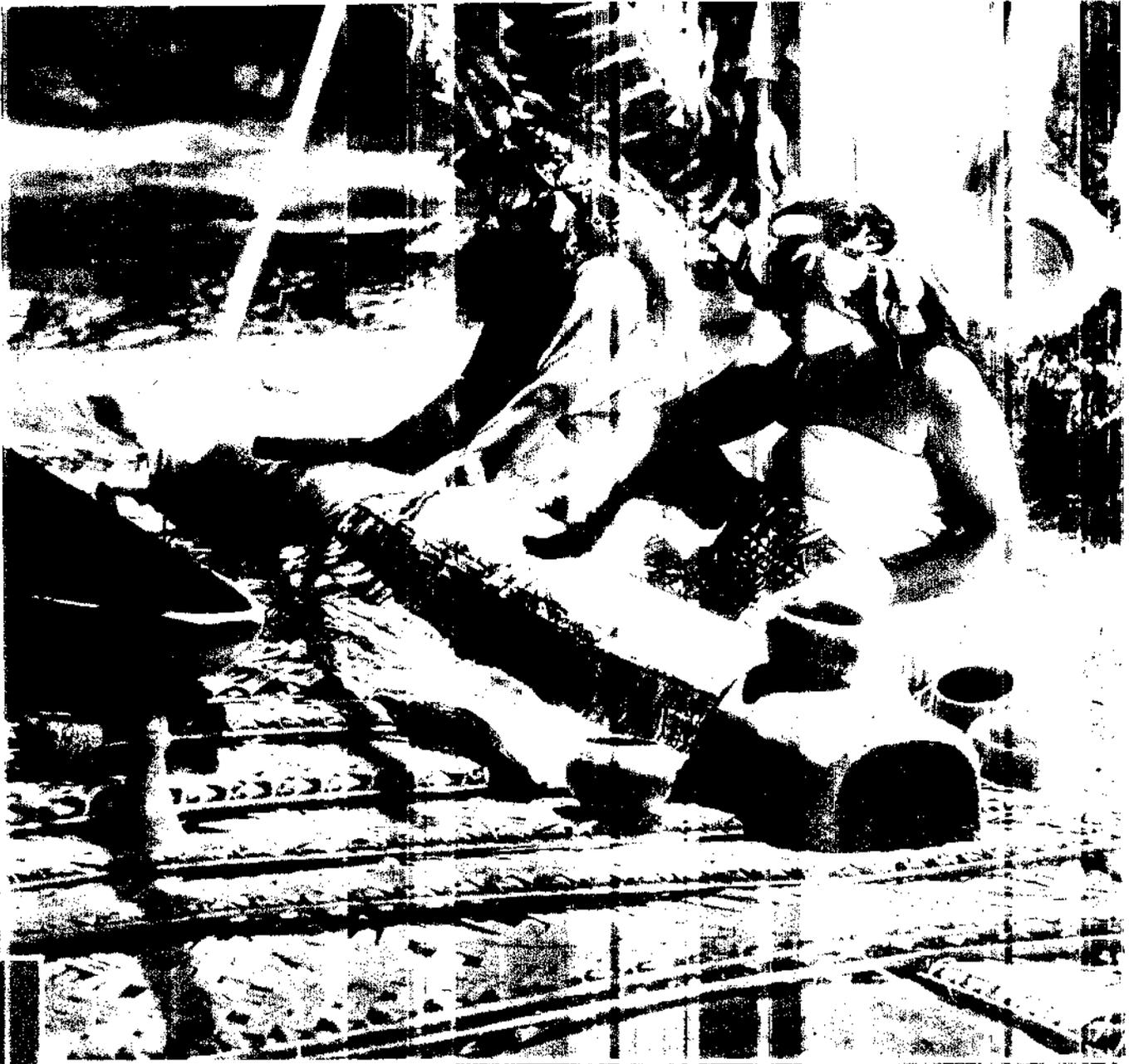
suo mondo provinciale e, oserei dire, dialettale. Ma un successo così pieno non poteva non suscitare invidia e ostilità. Non stupisce quindi il sorgere, a Cannes, di un Festival International del Film, col preciso compito di far concorrenza a quello veneziano e, per quanto possibile, di osteggiarlo. Di fronte a una tale iniziativa non è però il caso di disamorarsi. Perché dovremmo rinunziare alla lotta e perdere i vantaggi della fortuna avuta fino ad ora? Bisogna persistere, invece, e con maggiore impegno.

ATTILIO FONTANA



POLY

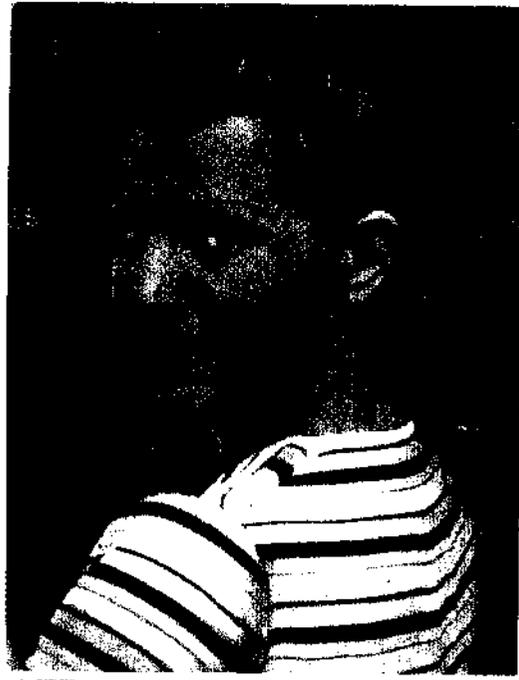




# ESIA



# DIVISMO BALNEARE



1. Luisa Ferida - 2. Elli Parvo e Armando Falconi danzano - 3. Clara Calamai concede autografi  
4. Gaezza di Luisella Beghi - 5. Mario Ferrari in lettura

UNA volta, quando s'era ai primordi del divismo, pareva a noi che questa parola suonasse altamente esotica, ed evocasse donne assurdamente belle, stranamente vestite, dal pubblico lontanissime come sogni; e un festino di stelle lo avremmo, se mai, immaginato come uno spettacolo nel quale si vedessero passare, su un palco, le stelle e i divi in fantasmagorico corteo. In seguito sorse a Hollywood il « Trocadero », dove le stelle si offrivano alla vista di tutti vennero le indiscrezioni sulla loro vita privata grazie alle quali si poteva sapere se Anita Page dormiva col pigiama o con la camicia da notte, e si stabilì così una certa confidenza tra le stelle e il pubblico, che s'accrebbe col tempo fino a diventare vera e propria familiarità, e talvolta indifferenza, come nel recente caso di Annabella col marito di passaggio per l'Italia. Ma tutto si limitava, allora, alle dive d'oltremare, o, al più, a qualche cometa europea, mentre da noi il fenomeno stentava a farsi luce, strettamente connesso com'era all'industria cinematografica. E quindi con una certa curiosità, non scevra di compiacimento, che lo vediamo oggi far capolino con l'alta baldanza a reclamare i suoi diritti. Ed ecco a soddisfarlo, Riccione.

Sull'ampia spiaggia al cospetto del chiaro mare, i bagnanti ricionesi, riminesi eccetera hanno mostrato verso le stelle una forte simpatia. Autografi, applausi e cose del genere non son mancati, sì che il successo delle stelle ha raggiunto apici altissimi. Bisogna dire, però, a questo punto, che i « pezzi grossi » là convenuti si sono prodigati, in favore delle attrici, oltre non dire. Senonchè, fosse l'effetto dell'Albana, del sole, o di una strana euforia che li avesse invasi, parve a noi che mettessero nel loro compito un impegno eccessivo, e che la preoccupazione di riuscire in tutti i modi cordiali spingesse le loro espansioni un po' troppo oltre. Così capitava di vedere certi personaggi di Cinecittà danzare « cheek to cheek » con le stelle, o, preferibilmente, con le stelline; forse a scopo pubblicitario, per lanciarle e richiamare su di esse l'attenzione del pubblico. Il quale pubblico invece guardava stupito e non capiva il significato di quella protettiva benevolenza. I vecchi commendatori sono l'incubo delle stelline. Una di queste, un giorno, ci disse indicando un grosso signore: « Quello là, che è un produttore, m'ha fatto un lungo discorso, ma io non ho capito niente ». « Come mai? », chiedemmo stupiti. « Perché parlava francese », rispose, e subito soggiunse: « Io conosco il francese, ma parlavo troppo in fretta ». E noi pensammo a certi strani tipi che bazzicano per gli ambienti cinematografici italiani dove sono considerati padreterni, ammesso che i padreterni parlino francese.

Lasciammo Riccione che spuntava l'alba sul mare. In un viale incontrammo un gruppo di stelle e di signori in smoking che tornavano all'albergo, a dormire.

A.



NUOVI FILM STRANIERI - In alto: David Tree e Roland Culver in 'French without tears', di Mario Zampi - Sopra: una scena del film 'Juarez'



Barry Barnes sotto le mani del truccatore

## NON BASTA ESSERE FOTOGENICI

**PIÙ CHE LA NATURA SONO OGGI I TRUCCATORI I RESPONSABILI DELLA FOTOGENIA**

FINO a nuovo ordine, pare convenute che per varcare in qualità di attori le frontiere del cinema, valga come passaporto la cosiddetta « fotogenia ». Ma se appena si cercasse di definire con qualche rigore che cos'è « fotogenia », si comincerebbe a non andare più d'accordo, si crede comunemente ch'essa consista in un'attitudine a riuscire bene in fotografia. Dunque: un dono di natura.

Ed ecco un primo errore. Da parecchi anni in qua, con l'evoluzione della tecnica cinematografica, responsabili della « fotogenia » sono i truccatori e gli operatori molto più che la natura. Si sa per esempio tutto il « cammino di perfezione » a cui sono sottoposti, in America, gli attori, quando dal provino debbono giungere al film. Dal dentista al parrucchiere al massaggiatore all'allenatore e maestro dei vari sport, decine di persone ripulmano i corpi ed i volti, che sarti e truccatori presenteranno agli apparecchi d'illuminazione ed all'obbiettivo nelle versioni più idonee e lusinghiere.

Anche a costo di cadere in un criterio apparentemente più vago, ci parrebbe pertanto preferibile di sostituire al proverbiale requisito del « fotogenico » il requisito del « ravvicinato ». La rivoluzione compiuta da Flaherty col suo NAXXK

(rivoluzione fondamentale, per quanto rimasta di limitato effetto sulla pratica), surrogando il divo con l'uomo della natura, operava appunto la sostituzione del fotogenico col vivente. Coll'impianito medesimo del suo soggetto, Flaherty si metteva in condizione di chiedere all'attore, non già di impersonare una parte e di inserirsi con più o meno sapiente artificio in un ruolo, bensì di rifare davanti all'obbiettivo ciò che aveva fatto sempre. Si tratta di un caso limite; ma in genere si può, anzi si deve, sostenere che ottimo attore cinematografico è quello che dà l'impressione di essere stato sempre il personaggio richiestogli dal film, di aver fatto da sempre quei gesti che il film porta ad un diapason di significato e di espressione.

Valga come esempio il caso accaduto a May Robson durante l'esecuzione del film WOMAN IN DISTRESS. Personalmente, biograficamente, la signora Robson è stata, fin dai primordi, un'entusiasta dell'aviazione. In tutti i suoi viaggi, ella non perde mai un'occasione né una possibilità di compiere quanti più tratti può su linee aeree. Ora, in quel suo ultimo film, la sua parte era, fra l'altro, quella di una volatrice a contraggenio di una vecchia signora eccentrica che sale per la prima volta in aeroplano, solo perchè costretta dalle circostanze. Le azioni e reazioni di

quest'involontaria novizia avevano, nella vicenda, un'importanza capitale. Ebbero la Robson la quale è quella « caratterista » che è, la qual vanta ormai, tra scena e schermo, cinquant'anni d'esperienza di attrice, si è dovuta confessare il imbarazzo. « È incredibile — ella ha dichiarato —

quanto studio e lavoro costi il creare interpretativamente una situazione in contrasto con tutti i nostri gusti e modi personali di vivere ». Aneddoti come questi illuminano la complessità del problema di formare gli attori cinematografici, sia pur sulla base di una solida vocazione e di un reale temperamento.

Non dimenticheremo mai, per fare un altro esempio, la buffa figura di John Boles quando già eccedè, anni fa, una parte di romanziere celebre in BACK STREET (LA DONNA PROIBITA), che pure era un bellissimo film. I soggetti, il regista, il capo di produzione avevano certamente la loro parte di responsabilità nell'equivoco; ma le stamature, i gesti, i particolari — proprio quelli che creavano il tono — erano dati dal coefficiente personale di Boles, il quale pureva essersi messo in obbligo di raccogliere tutti i « luoghi comuni » sullo scrittore famoso: su quello scrittore che, se fosse mai esistito, non sarebbe mai arrivato a scrivere neppure una riga dei suoi fortunati romanzi. Insomma gli equivalenti, per l'intellettuale, del mignolo alzato di cui fa bella mostra nell'atto di bere, la pseudo-gran dama che non ha mai visto un vero salotto.

C'è tutta un'incubazione d'esperienze di vita, quanto meno potenziali, indispensabile all'attore d'oggi. E che confermano, anche in questo campo, come l'istinto non basti a se stesso, senza un adeguato sviluppo ed una difficile, faticosa preparazione. In una parola: attori non si è per pura forza o suggestione di lineamenti.

G. V. MARINI



Prove matrimoniali di Virginia Bruce e Melwyn Douglas per il film "There's that woman again"

## LE OMBRE DELLO SCHERMO

**GRAZIE ALLA SUA NATURA RICCA ED ECLETTICA E ALLA VERSATILITÀ DELLA SUA TECNICA, IL CINEMATOGRAFO PUÒ FACILMENTE PASSARE DAL REALE ALL'IRREALE, DALLA CRONACA AL MITO**

ANCORA oggi qua e là s'ostina a negare al cinema un suo aspetto d'arte, pur continuando a distinguere film belli da film brutti, e a stabilire tra essi vere e proprie gerarchie di valori. Porre al vertice di una graduatoria un film, il quale sia più bello degli altri, e sia molto bello, e magari bellissimo, val quanto affermare che in quel determinato momento il cinematografo ha fatto dell'arte, ovvero è arte.

Con quest'ultima affermazione intendiamo altresì definire e determinare una autonomia del cinema rispetto alle altre arti, autonomia nel senso di un linguaggio suo particolare che lo distingue, anche se non in maniera del tutto assoluta, dalle stesse arti, le quali in modo più o meno generoso hanno contribuito alla sua formazione (pittura, letteratura, danza, musica).

Vediamo in qual modo a noi sembra si possa raggiungere quell'autonomia.

È ovvio che ogni arte ha peculiari possibilità di esprimersi, determinate dai mezzi di cui essa dispone.

Mi accadde un giorno di far notare a un mio amico come non meglio che col cinema si potesse narrare l'atto, veramente singolare e notevole, d'un venditore che in una via di Roma faceva girare su sé stesso un mantichino da parrucchiere, per spiegare agli astanti il modo d'usare un nuovo tipo di fermagli per capelli. Per esprimere quelle azioni in cui ha valore il compimento d'un atto, vale a dire l'atto in sé stesso, e non quanto di esso si può dire o raffigurare in vari momenti separati, il cinema appare come il più efficace mezzo a nostra disposizione.

Così, esistono cose facilmente esprimibili, per esempio, in pittura, ma che non potrebbero essere assunte e compiutamente dette in altra forma d'arte. Esistono altre cose

che trovano la loro più alta espressione nell'arte delle immagini rievocate con la parola scritta, e così via.

Da tutto ciò, ripetiamo, risulta un delinearsi, seppure non proprio netto, di materie particolarmente esprimibili in una o in un'altra forma d'arte.

Su questa strada pertanto ogni arte può ricercare un proprio linguaggio più aderente alla sua natura, chiarire i propri valori, la propria materia, definire le proprie possibilità, e, se mai, tracciare i suoi limiti.

Percorrendo tale strada, anche il cinema può raggiungere una propria coscienza, può diventare un'arte a sé, che si ponga a narrare con tutti i suoi mezzi peculiari e irraggiungibili in alcun'altra forma.

Questo nostro discorso, è bene dirlo subito, non vuole indicare, e meno ancora stabilire i termini fissi entro i quali il cinema si debba muovere; vuole se mai prospettare la necessità di dare al cinema l'autonomia di cui abbiamo detto più avanti, e una sua funzione chiara e inequivocabile.

Ecco perchè tralasciamo l'analisi delle singole possibilità peculiari del cinema e ci accingiamo a proseguire, prospettando in termini vasti e generali una delle qualità che noi riteniamo sopra tutte ineguagliabile e imprescindibile del cinematografo.

Intendo parlare della fantasia, primo e più ricco elemento di tutte le possibili forme d'arte, ma insuperabile, naturale possibilità del cinema, per cui risulta sempre un facile



Roland Young paga i suoi debiti

gioco, grazie ai mezzi tecnici di cui esso dispone.

Questa possibilità, ripetiamolo, pur non essendo peculiare e assoluta del cinema è quella che segna il suo vantaggio più notevole rispetto alle altre arti.

Grazie alla sua natura ricca ed eclettica, e alla versatilità della sua tecnica, il cinematografo può facilmente passare dal reale all'irreale, dalla cronaca al mito. E tanto più il gioco riesce d'effetto in quanto dinanzi agli occhi dello spettatore trovano modo di attuarsi in forma visiva le più bizzarre cose che la mente umana possa immaginare.

Nulla è impossibile al cinema; non v'ha limite in esso alla umana estrosità: fiori possono sbocciare, vivere e morire nel breve spazio di pochi minuti; uomini e cose possono volare senza ali né macchine; mari s'aprono al passaggio di turbe, come negli antichi prodigi operati da Dio.

Per chiunque pensi a uno sviluppo dell'arte cinematografica, nel senso di un continuo tendere alla ricerca e alla attuazione dei suoi particolari valori, ecco la prima via da battere: una via che seguita secondo gli impulsi e con la misura d'una mente geniale porta sempre alla grande opera d'arte.

Ma « fantasia », mi si dirà, è termine ge-

nerico e di vasto significato, e senza dubbio non avremmo detto nulla degno di nota se non dessimo qui appresso una chiarificazione, sia pure succinta, di cosa noi intendiamo per fantasia nel cinema.

Quando, molto tempo fa, ci fu dato vedere il SOGNO D'UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, pur senza varcare i confini dell'entusiasmo, fummo lieti di poter salutare un tentativo di cinematografo con'era un po' sempre stato nelle nostre intenzioni.

Notammo i difetti, deprecammo il falso, il cartone, le scene di teatro, di cui Reinhardt non era riuscito a disfarsi completamente, ma salutammo la prova come molto significativa nel senso da noi auspicato.

Era la favola, la più alta espressione di poesia che si possa raggiungere, e per giunta una favola narrata col cinematografo, cioè a dire col mezzo tecnicamente più vasto, ricco e fantasioso e prodigioso.

Immaginammo allora miti, leggende, metamorfosi non più frutto esclusivo della fantasia inafferrabile e intraducibile in forma concreta: ora i prodigi potevano avvenire dinanzi agli occhi degli spettatori, come un fatto reale, comune, solito.

Ogni più impensata trasformazione poteva ricorrere fin alla dissolvenza cinematografi-

ca, come al velo indefinibile, nella cui nebbia tali trasformazioni si attuano nella mente dell'uomo.

Omero, Esopo, Ovidio, Apulcio potevano dar materia al cinema.

Immaginammo come dai sassi di Deucalione e Pirra sarebbero venuti su gli uomini, e il prodigio attuarsi nei suoi vari momenti sotto gli sguardi, come un miracolo di Dio.

Queste cose il cinema sapeva fare e doveva fare.

Altrimenti nulla o molto poco aveva da aggiungere, oltre una maggiore mobilità e una variazione illimitata di scene e ambienti e esterni, a quanto era possibile allo stesso teatro esprimere.

Ma già il teatro, volenteroso anch'esso di maggiori libertà, s'era a sua volta arricchito della scena girevole che, consentendo in parte un più rapido spostamento di azione da luogo a luogo, sembrava mirare con interesse alla estrema mobilità del cinema.

Ora, lasciare che quest'ultimo, dimentico delle sue qualità conservasse aderenza alle forme teatrali, rigido negli scenari senza vita, significava rinnegare le sue incalcolabili possibilità.

Significava lasciare il cinematografo alla funzione per cui l'avevano creduto nato nei primi anni della sua vita, cioè fermare e tramandare gli spettacoli che si allestivano nelle sale delle grandi città.

In questo la pellicola doveva servire come il disco del fonografo, il quale invece delle immagini vive, registrava meccanicamente voci e suoni.

Ma il cinema aveva segnata una sua strada, un suo avvenire, una sua missione, che avevano origine nell'affermazione di una sua autonomia come arte.

E soprattutto, a mio avviso, l'arte del cinema si affermava come arte all'aria libera.

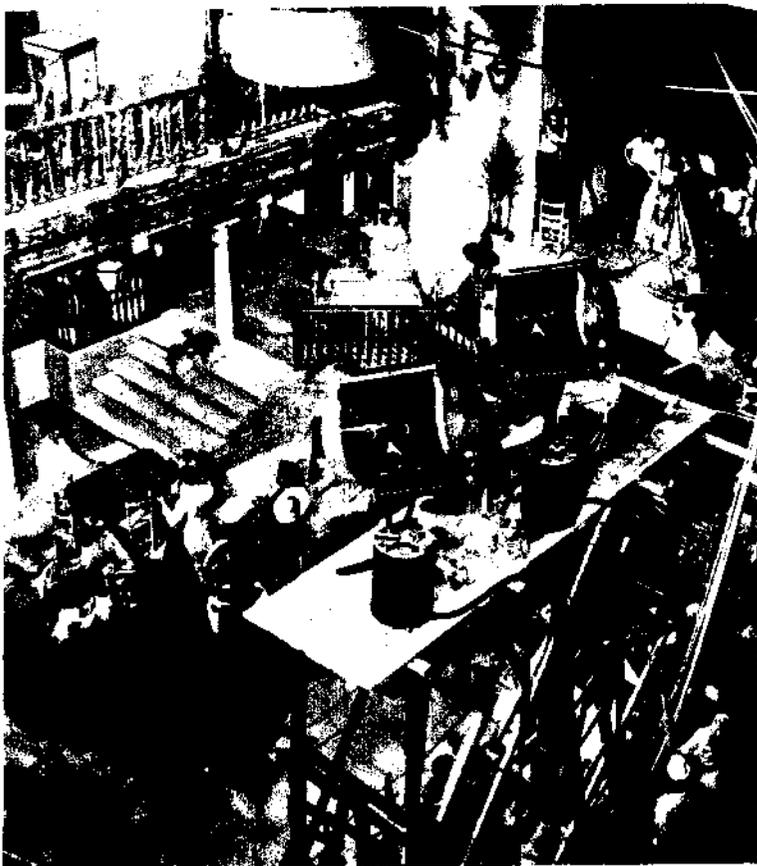
Esso è infatti, secondo noi, aperta campagna, cielo e luce, poesia della natura. I drammi che lo dovrebbero interessare sono i drammi delle meravigliose cose della natura stessa; sono i fenomeni che hanno origine nelle naturali impenetrabili forze del mondo e dell'universo: tutte cose che possono essere dette sia nella forma finita o antropomorfa, secondo il modo della mitologia, sia secondo il comune manifestarsi di esse agli uomini.

Talvolta il dramma può nascere dalla lotta tra le due forze della natura e l'uomo, (es. NOSTRO PANE QUOTIDIANO) e qui è ancora cinematografo e buon cinematografo.

Quando invece il dramma dovesse nascere dal cozzo di umani sentimenti, di passioni di uomini, quando fosse in gioco l'individuo, come centro, e tutto si svolgesse nel suo animo, allora abbiamo, penso, una materia propria del teatro.

Nel passaggio dall'animo umano nel mondo della fantasia, nel mondo dei fenomeni della natura, ecc., come centro del dramma, è, a mio avviso, il passo più notevole dal teatro al cinematografo, e la massima affermazione di quest'ultimo come arte autonoma nel senso detto più avanti.

DOMENICO PURIFICATO



Si gira un festino nel 'patio' per il film 'I compagni di Ulisse'

## CRONACA ALLA SCALERA



Il regista Jean Choux discute con Viviane Romance una scena del film

ARRIVIAMMO alla « Scalera » sull'imbrunire: nel giardino, c'era Ivo Perilli. « Se volete vede qualcosa » ci disse gentilmente « andate in teatro: ci sono i francesi che girano la festa nel *patio* di I COMPAGNI DI ULISSE ».

Il grande teatro, infatti, era pieno di gente: una bellissima scena, realizzata con buon gusto e con grandiosità, riproduceva il cortile interno di un ipotetico palazzo messicano, aperto sullo sfondo di una città in collina. Nelle loggie e su una vasta terrazza, un centinaio di persone fingevano d'essere assise ad un sontuoso banchetto: ufficiali in bolero azzurro e pantaloni attillati, e *señoritas* in abiti spagnoleschi, lunghi fino a terra e con la scollatura da spalla a spalla. Sulle mense, una profusione di cristalli, candelabri e trofei di argento massiccio. Un insieme davvero imponente sotto la luce delle molte lampade e dei riflettori.

Il regista Jean Choux, in maniche di camicia e guanti grigi, stava studiando, assieme ad Arata, una inquadratura. Fece smuovere delle cristallerie, volle che le tavole fossero riordinate: poi mise, in primo piano, un vassoio d'argento colmo di frutta. Intanto, attori e comparse lasciavano passare il tempo: notammo che non mancava l'attrice a cui, a bella posta, era stato fatto cadere il vestito, in modo che tutta una spalla nuda ne emergesse, si dà dare un tono di allegria un po' audace alla scena. George Flamant e Viviane Romance erano a tavola con gli altri, e voltavano le spalle alla macchina da presa.

« Ça va, monsieur Choux? » disse infine uno, e il regista approvò, spiegando poi qualcosa a Franciolini. Questi alzò la voce: « Adesso si gira » disse, « ricordatevi che questa è la fine di un pranzo magnifico, che siete allegri, che vi sentite bene. Ma niente esagerazioni, non abbracciate le donne: dev'essere una cosa composta ». Choux si accorse che, sulle tavole, c'era poca frutta: ne fu portata dell'altra. I divi e i caratteristi ne ebbero di bellissima, finta: le comparse, delle pesche e delle pere meno appariscenti, ma comprate dall'ortolano. In poco tempo, le signorine se le mangiarono quasi tutte.

Si girò la scena: Viviane Romance si alzava e andava via, assieme a Flamant, mentre un tale li guardava irato. Si girò di nuovo, per colpa d'una sedia caduta a terra. Qualcuno rompe un bicchiere (« Ne son già andati tanti, oggi », fu il commento). Una ragazza, vicino a noi, chiese preoccupata alla cameriera della Romance: « Non serviranno le scarpe, alla signora? ». L'attrice infatti, approfittando che le gambe erano nascoste dal tavolo, recitava con i piedi in un paio di deliziose piccole pantofole. Le scarpe dorate erano su una cassa, in un angolo.

Poi Choux si arrabbiò: disse che così non poteva continuare, assolutamente; che quei signori non volevano comprendere che si doveva far silenzio, che senza il più assoluto silenzio egli non se la sentiva di andare avanti. Franciolini e due o tre altri cominciarono a gridare « Silenzio! Silenzio! », ma il regista disse che questo non bastava, che si doveva far qualcosa perchè tutti capissero subito di star zitti. Alla fine un elettricista, con una « cicala » e un megafono, costruì un apparecchio che, con una specie di muggito, imponeva la tranquillità alle masse. Arata si preparò per un'altra ripresa. Sui praticabili, appesi a mezz'aria come navicelle di aeronavi, gli elettricisti spensero i riflettori. Monsieur Choux si sedette su una poltroncina di vimini, mentre la segretaria gli passava il copione. Viviane Romance pregò la cameriera di portarle la cipria. « Gran bella donna » mormorò qualcuno vicino a noi, « è un grande temperamento di attrice ».

S'era fatto tardi, e uscimmo dal teatro. « Son diversi giorni che girano queste scene del banchetto » ci informò un signore, « e pare ne avranno ancora per un po' ». Lì accanto, degli operai costruivano un grazioso paese siciliano, con la chiesa e le piccole case, per la CAVALLERIA RUSTICANA: visto così, nella luce calma della sera, sembrava, con la sua aria innocente, un posto più adatto per la serenità del sabato del villaggio che per la sanguinosa vendetta di compar Alfio.

Si sentì un treno passare in lontananza: allora, dopo aver salutato, ci affrettammo verso il tratto.

IL CRONISTA

NON È UN MONDO UMANO  
IN MINIATURA, MA UN  
MONDO DI FAVOLA,  
NEL PRIMITIVO SIGNI-  
FICATO DELLA PAROLA



## FILM DI PUPAZZI

*I fantocci viventi di cui parla Paul Dichtl non sono una novità. Cinema ebbe occasione, or è un anno, di trattare lo stesso argomento, che oggi l'film und bild offre come primizia assoluta. Si trattava, allora, dell'italiano Paolo Bianchi, i cui primi esperimenti avevano dato buoni risultati. L'odierno procedimento tedesco ricalca per così dire quelle orme, riaprendo la strada a una nuova forma di espressione cinematografica che è, a nostro avviso, degna di tutto l'interesse dei tecnici e del pubblico.*

IL NUOVO film di fantocci dell'Ufficio Statale per la Cinematografia Educativa (LA GARA DI CORSA TRA LA LEPRE E IL RICCIO), può essere considerato, dopo il giudizio di tutti i competenti, come il primo tentativo pienamente riuscito di dare forma cinematografica alle favole di animali.

Vi erano, all'inizio, forti dubbi, divenuti sempre più gravi, riguardo al fatto se fosse possibile rappresentare creature che avevano forma di animali e non dovevano essere animali, che si muovevano e agivano come persone senza essere persone, in modo che dessero un pieno convincimento e che venissero giudicate come cose organiche dallo spettatore. Ma i progetti di fare un film con

dei fantocci poterono presto disperdere tali preoccupazioni.

A questo punto, però, non apparve meno dubbio il fatto di poter trovare una soluzione veramente perfetta del più difficile problema tecnico di questo film: la corsa dei fantocci (in questo caso della lepre). Perciò, prima che il lavoro venisse definitivamente commissionato, si dovettero fare vari tentativi che diedero risultati del tutto soddisfacenti.

E così venne fuori un film che può essere considerato come un nuovo genere cinematografico. Esso non è né natura fotografata né imitazione di forme che riproducono la natura, e perciò, se si prescinde dai cartoni animati a due dimensioni, può essere considerato il primo, anche se semplice, documento di un cinema completamente libero dai vincoli del naturalismo. Un film in senso assoluto, quindi, in quanto si serve esclusivamente di materia morta alla quale da vita e movimento solo attraverso mezzi cinematografici. Materia morta è anche tutto il materiale di sfondo, gli ambienti e i paesaggi in cui le persone agiscono, e che sono definiti nei più minuti particolari.

S'è detto che dal punto di vista tecnico la difficoltà maggiore consisteva nel rappresentare in maniera fedele la corsa della le



pie. E infatti, è noto che ogni corpo, nella corsa, resta per un attimo sospeso in aria. E quanto più la corsa è veloce, tanto più lunga è tale sospensione. Ciò richiedeva un rafforzamento dei fantocci mediante un apposito sostegno che naturalmente non doveva essere visibile e che doveva muoversi progressivamente con essi senza essere unito in modo rigido ai corpi (poichè la posizione di questi ultimi muta, agli occhi dello spettatore, a ogni passo della corsa), altrimenti, e particolarmente quando il fantoccio correva obliquo nel quadro, sarebbe stato visibile dopo pochi passi.

Accanto al movimento orizzontale, però, il corpo che corre esegue anche un movimento verticale, che tradotto in termini grafici ha l'aspetto di una linea ondulata. Ciò rese necessaria nel fantoccio una seconda guida, e si costruì allora un meccanismo unito al pupazzo per mezzo di una articolazione a sfera girevole in tutti i sensi. Tale meccanismo fu reso azionabile su una rotaia a corso ondulato che permetteva di trasmettere al fantoccio il corrispondente movimento nel senso verticale.

In tal modo fu possibile ottenere l'impressione reale e ricca di effetti della corsa della lepre.

Il film ricevette poi una straordinaria naturalezza dal fatto che venivano continuamente mutate le espressioni dei volti. E questo gioco di espressioni, unito alla realtà dei movimenti, produsse un effetto vivissimo. Irradiava dai pupazzi un vero calore



di vita che molti esseri di carne potevano invidiare.

Così nacque un piccolo mondo di gesso, di cartone e di cellulosa; non un mondo umano in miniatura, ma un mondo di favola nel primitivo significato della parola. Per queste ragioni il film otterrà certamente successo presso coloro per i quali è stato creato, i fanciulli, ma forse anche, e questo è il desiderio di chi lo ha fatto, avrà valore in un altro senso: in quanto cioè renderà attenti e farà pensare i tecnici del cinema sulle incredibili possibilità artistiche che una simile forma di espressione tiene nascoste in sé.

PAUL DIEHL

# TITOLI E PRESENTAZIONI

**È UN LAVORO CHE RICHIEDE GRANDE PRECISIONE E PAZIENZA  
UNA BUONA DOSE D'INVENTIVA E UNA CERTA GENIALITÀ**

I PRIMI metri di un film, ove appaiono i nomi degli attori, registi, tecnici del suono ecc., formano quello che si chiama il « titolo di testa ». Letti (qualche volta perfino ad alta voce) i nomi degli attori più o meno cari, l'interesse del pubblico si accorza, finché al nome della Casa di doppiaggio spesso fanno eco sommessi brontolii che terminano in un profondo sospiro e in un « finalmente », allorché incominciano le prime battute del racconto. Per evitare la noia al pubblico i tecnici che compongono i « titoli di testa » debbono svolgere un certo lavoro di fantasia per rendere di volta in volta nuovo, vario e magari divertente il gioco delle scritte che occupano i primi metri delle pellicole. Questo lavoro, però, che si fa in laboratori privati, non è sempre stato così complesso; perché ai tempi del muto i titoli erano del tutto immobili e un qualsiasi operatore bastava per riprendere quello che un disegnatore aveva scritto, al massimo variando in ogni film il carattere dello scritto. Solo nelle didascalie si aggiungeva qualche timido disegno appropriato (per esempio: agli occhiali di Harold Lloyd; bombetta, bastoncino e piedi dalle punte divergenti di Charlie).

Speciali studi fece invece in proposito l'operatore Martini, che avendo nel 1930 realizzato con i fratelli Amadoro un piccolo film di ombre cinesi, fu assunto con questi da Stefano Pittaluga che attrezzò per loro un moderno laboratorio. Visto poi che per eseguire cartoni animati occorrevano disegnatori, musicisti e tutta un'attrezzatura adeguata, si cambiò intento e, finito un Pinocchio ad ombre articolate, si servì di questo laboratorio solo per fare « titoli di testa » più evoluti e con maggiore intendimento d'arte. Ed è proprio qui che nel 1930 furono eseguiti i primi titoli in movimento per la CANZONE DELL'AMORE e IL MEDICO PER FORZA.

Per gli stessi film si realizzarono due presentazioni, che, alternando scritte a scene del film, rappresentarono le prime « presentazioni » del cinematografo. Anche in questo campo la cinematografia italiana è stata alla testa. Infatti bisognerà attendere ben tre anni prima che vengano proiettate « presentazioni » di film esteri.

I fratelli Amadoro hanno questa priorità; presto essi lasciarono la Cines e lavorarono in proprio per anni, migliorando la tecnica ed sperimentando sempre nuovi tentativi

sia nel campo artistico che in quello fotografico. In seguito i loro aiutanti aprirono altri laboratori, sì che presentemente in Roma ne esistono sei, ove disegnatori ed esperti di ripresa eseguono « titoli di testa » per le varie Case di produzione, « presentazioni » e « inserti ».

Procedendo per ordine vediamo come si eseguono i « titoli di testa ». La casa manda un foglio dattilografato dove dà il titolo del film e successivamente elenca i nomi degli attori e dei tecnici, lasciando spesso piena libertà di esecuzione. Chi fa il titolo

si fa un piccolo piano di lavorazione e ai margini di ogni rigo scrive i fotogrammi che vuole usare. Per esempio, primo rigo: per il titolo, numero tot di giri di manovella (che corrispondono a un dato numero di fotogrammi); poi un numero fisso di giri di manovella per passare in dissolvenza da una scritta all'altra. Secondo rigo: altri tot giri di manovella e di nuovo lo stesso numero per la dissolvenza, e così via. Fatto ciò, il gusto e l'inventiva entrano in campo quando bisogna scrivere tali titoli. Questa è opera dei disegnatori, che lavorano a pennello e con l'arcografo.

E allora o si scrivono i titoli e nomi su vari fogli che si riprendono uno dopo l'altro; o su un lungo foglio di carta arrotolato su di una ruota più alta di un uomo che gira davanti all'obiettivo facendo passare dall'alto in basso un lungo elenco di nomi, (esempio io, SUO PADRE della Scalera). Oppure si forma un album del quale si aprono una per volta le pagine. Infine qualunque invenzione è buona, nè questa può aver limite per i tecnici specializzati.



Studio di una presentazione



Ripresa di un titolo

Fil era, dicte voi, come fanno le lettere a comparire da sole una dopo l'altra? Come balzano improvvisamente ai nostri occhi o dolcemente sfumano nel fondo? Tutti questi magici effetti che sembrano avere del miracoloso sono frutto di sagaci accorgimenti che usano tali tecnici giovandosi di elementari strumenti. Primo d'ogni altro è un comune carrello formato da una cassetta chiusa e illuminata all'interno; nella parte rivolta alla macchina da presa sono due vetri, tra i quali si inseriscono i titoli precedentemente ritagliati su carta nera. La scritta si legge così come se fosse dipinta in bianco. Ed ora portando con un movimento uniforme il carrello sulle rotaie, la scritta si allontana o si avvicina alla macchina da presa dando l'effetto di qualcosa che più o meno violentemente ingrandisce o impicciolisce. Lasciando il carrello fisso, e passando un foglio di carta nera avanti alla scritta, si potrà aprire questa da sinistra a destra, dall'alto in basso o viceversa. Se poi da destra a sinistra si scoprono le righe della scritta, lettera per lettera, con un foglio di carta nera, si ha l'impressione che le parole sorgano da sole.

Per le « presentazioni » vi sono vari sistemi. Certe Case fanno vedere il film ad uno di questi tecnici, che sceglie dai film le scene di maggiore effetto o le monta col criterio di non far capire l'intreccio ma di dare allo spettatore l'impressione d'una drammaticità o d'un'allegria che spesso poi il film realmente non ha. Vi sono film (ORIENTE IN FIAMME) che hanno avuto « presentazioni » non solo bellissime, ma efficacissime agli effetti di svegliare la curiosità del pubblico.

Se la casa fa questa scelta da sola, vi aggiunge anche le parole per le diciture e così manda una pellicola in « lavander » (spe-

ziale pellicola a grana più fine) coi contrassegni dove devono essere inserite le scritte. Molto spesso questi montaggi si fanno sulla colonna sonora, affinché non rimangano frasi le cui parole restino a metà. Il nostro tecnico fa scrivere le diciture con uno dei mezzi che già abbiamo descritto per i « titoli di testa »; le riprende e ne fa una copia positiva. Queste due pellicole poi vanno montate su una pellicola vergine, in modo che scene e scritte si succedano nell'ordine stabilito. Ogni volta che, dopo una scena, deve incominciare una scritta, il tecnico apre un fondino, la inserisce e lo richiude, e così via. Naturalmente questo processo non si fa materialmente, ma con la truca o con una macchina a stampa che

riflettono sulla pellicola vergine le fasi di scena e di dicitura che erano sulle singole pellicole. Si ha così un nastro di negativo che stampato e moltiplicato è pronto per la proiezione.

Molto spesso le presentazioni non sono che « condensati » drammatici ad alto effetto pubblicitario. Non è nostro compito di dire come spesso ci tacciano sorridere l'ingenuità e le esagerazioni di certe frasi, ma esse faranno senza dubbio un ben diverso effetto sullo spettatore del cinema della periferia o della provincia.

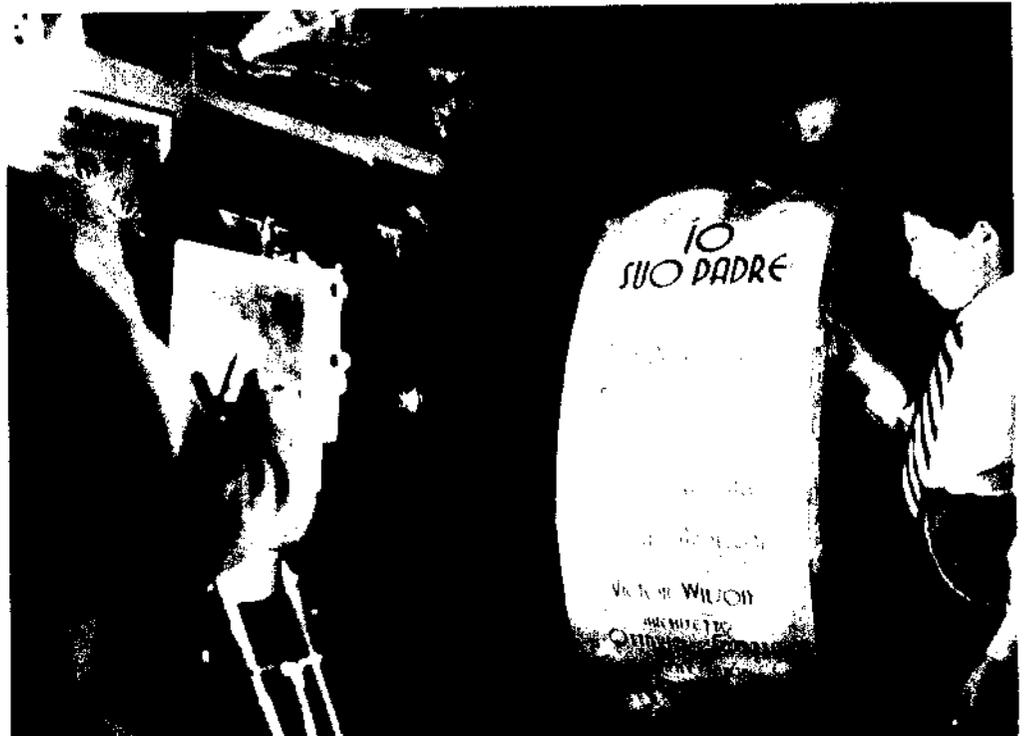
In questi laboratori si fanno inoltre gli « inserti ».

Molto spesso vi sarete domandati come si possano vedere nei film stranieri scritte in italiano. Come possano avvenire le sostituzioni nel film. Se si tratta di scritte in campo lungo: scritte su di un palazzo o sul cancello di un giardino si fa un primo piano della sola scritta, e, curando di imitare la materia sulla quale è stampata, si traducono in italiano le parole.

Queste scritte vengono poi sostituite dal montatore a quelle in lingua originale. Nelle maggior parte dei casi si tratta di titoli di giornale che possono essere eseguiti incollando il titolo tradotto su un comune giornale o facendo stampare appositamente il titolo e in caso il testo.

« Titoli di testa », « presentazioni », « inserti » costituiscono un lavoro che richiede grande precisione e pazienza. Ora questo lavoro si è quasi del tutto meccanizzato e i tentativi per sperimentare nuovi ritrovati si limitano a scritte con nuovi caratteri o a fondi i cui movimenti non si conoscano. Tuttavia occorrono doti di inventiva e di una certa genialità per la quale, anche se il lavoro è ben pagato, non corrisponde alle difficoltà richieste.

VITTORIO NERI



Presentazione dei tecnici e degli attori



NUOVI FILM ITALIANI - In alto: Laura Nucci nel film 'Eravamo sette vedove', di Mattoli (Manenti)-Sopra: 'Gli arditi civili', di Gambino (Ara Film)

# FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE   ★★ BUONO   ★★ MEDIOCRE   ★ SBAGLIATO



## ★ UN CASO FAMOSO

QUANDO l'elenco dei personaggi, degli interpreti e dei tecnici del film svizzero di salire verso l'alto dello schermo, la macchina da presa cominciò a seguire i passi di un distinto signore che s'avviava per un sentiero di campagna. Dal suo cappotto di taglio inglese, dalla mazza d'oro col manico d'argento, ch'egli alzava con la sinistra, dalla sua fessura di labbra, dalla sua camminata, dalla sua bassatura con tranquilla eleganza, e dal tipico *chapeau melon* capimmo subito che ci trovavamo alla presenza di un ricco borghese parigino, protagonista del film. Mentre andavamo cercando quale poteva essere il motivo che spingeva un sì elegante signore per strade tanto solitarie e disagiate, una misteriosa voce improvvisamente gridò: «Alt!». Il signor Beteuil (così si chiamava o si faceva chiamare) non parve affatto sorpreso, e si guardò in giro con aria perfettamente calma, aspettando forse un altro ordine. La stessa voce di prima non tardò infatti a farsi udire di nuovo. «Gettate al di qua del muro!» fu imposto al signor Beteuil. Il signor Beteuil levò da una tasca interna della giacca un grosso plico, lo gettò al di là del muro che fiancheggiava il sentiero, poi tornò indietro senza dire una parola né mostrare il benchè minimo turbamento per quanto era accaduto.

La verità è che la polizia vigilava sulla sicurezza del signor Beteuil. Subito dopo che il losco individuo, nascosto nel bosco al di là del muro, raccolse il plico del signor Beteuil, il fischio dei poliziotti della Repubblica attraversò il silenzio del tardo pomeriggio autunnale e in un baleno il malfattore fu arrestato. Tuttavia il signor Beteuil aveva fatto male i suoi conti, credendo che con l'arresto di un ricattatore il suo « caso » fosse risolto. Il giorno dopo invece i giornali cominciarono a pubblicare le dichiarazioni dell'arrestato, che asseriva come dietro l'onesto nome

di Beteuil si nascondesse un'autentica canaglia, il pregiudicato e latitante Pelletier, da anni scomparso e creduto morto. Questa volta il signor Beteuil apparve davvero indignato, e, dopo una breve meditazione, decise di portare la questione davanti al tribunale. Ma qui le cose si stavano mettendo al peggio per il signor Beteuil, quando un ultimo teste, presentatosi di sua spontanea volontà, riuscì a capovolgere la situazione e a liberare da sicuro disonore un uomo stimato.

A questo punto il lettore avrà capito come una tanto nobile testimonianza, caduta dal cielo proprio nel momento più difficile, non poteva essere altro che una manovra di un secondo ma assai più abile ricattatore. Ormai non v'era dubbio che il signor Beteuil era davvero il famigerato Pelletier; e il pubblico giustamente s'accaniva contro questo ipocrita che certo aveva fatto quattrini coi denari della moglie. Senonchè la fortuna è sempre dalla parte dei ricchi; Pelletier ebbe perfino la soddisfazione di vedere una sua vecchia amante decidere il testimone che gli salvò l'onore in tribunale, ossia l'antico suo socio, solo perchè gli estorse un po' di denaro, e di assistere perfino all'agonia di lei, che si tolse la vita in uno slancio di abnegazione, essendo il Pelletier sposato e padre di un figlio. Morale: le canaglie che sono rimaste povere non hanno il diritto di disturbare quelle che si sono arricchite, che hanno messo su una casa di cattivo gusto e che si pezzinano *en artiste*.

Ed ora ci sembra inutile dire che un caso famoso non è che cattiva letteratura, noiosa e antiquata, d'uo « immoralismo » da romanzo d'appendice. Del resto, dopo aver ispirato tanti romanzi popolari della Terza Repubblica, ora Victor Hugo è nuovamente spogliato in Francia da una cinematografia che intende soltanto conciliare il suono ai usmi e alle nonne di campagna.



## ★ UN DRAMMA NELL'ARTIDE

ANDARE al cinema in questa stagione è come mettersi tranquillamente a rievocare certi film che ci rimasero impressi da ragazzi. E' strano come molti film stranieri che vengono oggi in Italia rammentino quelli di quindici e vent'anni fa. UN DRAMMA NELL'ARTIDE ci diede appunto l'illusione d'essere improvvisamente ringiovaniti: tornati fanciulli. E non possiamo tacere quanto ci sia stata gradita un'impressione così singolare.



## ★★ L'ALBERGO DELLE SORPRESE

IL FILM racconta che Washington passò un giorno per una piccola città, dove oggi si crede ch'egli abbia alloggiato in un piccolo albergo. L'albergo avrebbe dunque un valore storico e si presterebbe ad una vantaggiosa speculazione. Nascono molti intrighi per l'acquisto dell'albergo. Ma alla fine si viene a sapere che le voci secondo le quali vi avrebbe alloggiato il Presidente Washington, sono state messe in giro da un pazzo. Il più furbo dei compratori, ch'era riuscito a concludere l'affare eliminando tutti gli altri concorrenti, resta così sornato e alleggerito di molti quattrini. La favoletta è narrata con un certo garbo da Lee Mac Carey.

GINO VISENTINI

# LA SOC. ANON. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

PRESENTA

UN FILM DI  
**MARIO  
CAMERINI**

## IL DOCUMENTO

INTERPRETATO DA

**RUGGERO RUGGERI  
ARMANDO FALCONI  
MARIA DENIS**

UNA GRANDE INTERPRETAZIONE  
UNA REGIA ECCEZIONALE  
UN GRANDE FILM

**PRODUZIONE S. E. C. E. T. - SCALERA  
ORGANIZZAZIONE G. AMATO**



# SUONO E IMMAGINI

LA NASCITA del «Fonofilm» ha modificato molti problemi di montaggio, quando addirittura non li ha distrutti. E ciò, s'intende, non a beneficio della pura espressione cinematografica, di cui il montaggio costituisce uno dei mezzi più sensibili, determinanti ed efficaci. Il fenomeno è abbastanza facile da spiegarsi. Dando all'immagine il suono o la parola, le si è tolto l'obbligo, l'impegno di spiegarsi da sé, e si è quindi lasciato decadere il linguaggio simbolico elaborato dal film muto che, ripetiamolo, faceva sul montaggio il massimo assegnamento.

Però un vero fonofilm, concepito cinematograficamente, e non come surrogato del teatro, crea dei suoi tipici problemi di montaggio, dipendenti dalla concomitanza di una immagine con un suono, che ha qualità e caratteristiche fisiche nettamente diverse. Nella parte visiva di un film si possono tagliare le scene, provocare dei bruschi cambiamenti di ambiente, ecc. Invece una brusca interruzione del suono fa l'effetto di una specie di accidente, o di atto di vandalismo, indipendentemente dal fatto che si cambi soltanto l'intensità della rappresentazione sonora o che si passi senza transizione a una rappresentazione sonora di genere diverso oppure che il suono cessi del tutto. Il primo caso si ha quando l'immagine passa dal primo piano al campo lungo e, in corrispondenza ad essa, anche il canto e il dialogo, che un momento prima risuonavano ancora vicinissimi, si affievoliscono bruscamente. In pratica, esistono due mezzi per evitare questi inconvenienti. Il primo è di fare come se non ci fosse alcun cambiamento d'immagine, tenendo generalmente l'intensità sonora ad un livello medio: ciò che si può giustificare fino ad un certo punto con le condizioni di riflessione acustiche degli interni, che hanno per effetto un approssimativo livellamento dell'intensità sonora, ma spesso produce una spiacevole sconcordanza psicologica tra l'effetto del suono e l'effetto dell'immagine. L'altro ripiego è di fare, con l'aiuto dell'amplificatore elettrico, che il passaggio sia graduale. In tal caso non si tratta più, quindi, di montaggio di due prese sonore, ma semplicemente dell'impiego di una presa sonora unica e ininterrotta. Nel secondo caso, per es., nel passaggio da una scena di musica da ballo a una scena di chiasso di strada, si cerca di ottenere che le due rappresentazioni sonore si fondano una nell'altra in modo da non aversi nessuna rottura. Tale procedimento però, ha senz'altro il difetto che la cesura,

la transizione a qualcosa d'altro, dal quale lo spettatore non dev'essere disturbato, ma di cui deve accorgersi, passa di frequente del tutto inavvertita o non avvertita sufficientemente, il che può portare addirittura, per es., nel caso di passaggio graduale da un dialogo ad un altro tenuto fra altre persone in altro luogo, che il cambiamento di scena, che con le sole immagini mute risulterebbe chiaro, nel suono non si avverte più perché la parte acustica della rappresentazione si svolge senza interruzione alcuna. Nel terzo caso, infine, con la cessazione completa del suono, si ha un effetto particolarmente brutto, che si dovrebbe evitare a ogni costo.

È divenuta di particolare attualità la questione del montaggio acustico simultaneo. Ora, mentre nel campo ottico il montaggio ottico presenta degli scogli tutt'altro che facili da superare, nel campo del suono esso è invece pratico ed agevolissimo: si può senz'altro combinare un dialogo col rumore di un treno (ed è quello che, in linguaggio tecnico, si chiama «missaggio») suscitando l'esatta impressione del dialogo parlato effettivamente in treno. Ciò ha portato, nella pratica, a una vera tecnica di mosaico nella presa sonora: la parte sonora viene composta da ultimo e con elementi disparati: questo è raccomandabile non solo perché facilita molto la presa della vera e propria scena teatrale, ma anche perché, al tavolo di missaggio i diversi elementi possono facilmente venire accordati a volontà. L'uno con l'altro nelle intensità desiderate. Si affievolisce, ad es., la musica di sfondo per far intendere più distintamente una frase pronunciata a bassa voce il che non sarebbe possibile, ove si avesse una presa sonora fatta in una volta sola. Questo stato di cose ha condotto le maggiori Case alla poco consolante istituzione dell'Archivio Sonoro (*Sound Archive, Sound Department*), dove si possono trovare eseguiti in modo irreprensibile e una volta per tutti tutti i rumori dal tuono fino al mormorio del ruscello e ai guaiti del cane. Questo procedimento, utile dal punto di vista industriale, contribuisce, com'è naturale, moltissimo al livellamento generalmente constatabile della produzione industriale: l'individualità espressiva e il linguaggio naturale dei rumori, che si dovrebbero soprattutto sorprendere e fissare nelle prese sonore di esterni, sono aboliti a favore di una standardizzata roba in scatola: vere e proprie conserve alimentari a sapore unico, e della specie più stantia ed indigesta.

ARCHIMEDE

*Il dentista...*

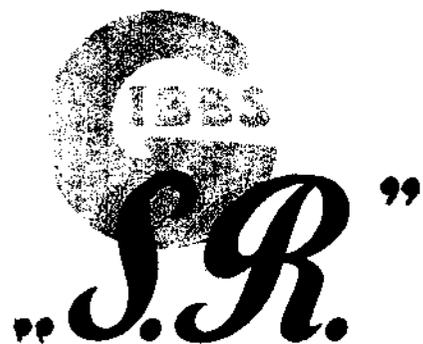


..... Vi esorta a non trascurare le gengive, che spesso sono causa della rovina della dentatura.

**Per garantirvi contro ogni rischio consultate di tanto in tanto il dentista ed adoperate regolarmente la PASTA DENTIFRICA GIBBS, S. R.**

Questa Pasta di sapore gradevolissimo, contribuisce efficacemente a prevenire la Gengivite e la Piorrea poichè, grazie alla sua base di **SODIO-RICINOLEATO**, stimola la resistenza dei tessuti e neutralizza gli effetti tossici.

La **PASTA DENTIFRICA GIBBS, S. R.** è la migliore custode della salute e della bellezza dei vostri denti!



406

È CRESCIUTA ed ha trascorso la giovinezza a Livorno, dove è nata, circa ventidue anni fa. Famiglia agiata e benestante, la sua: una delle migliori e delle più ricche di Livorno. Doris ricorda di aver abitato i primi anni della sua vita in una casa grande, con un bel giardino, dove correva e giocava tutto il giorno senza mai stancarsi. Era una bambina piena di salute, sana e forte. Le piaceva il mare: e sempre sognava di potersi imbarcare in una grande nave. Presto le corse e i giochi nel giardino la stancarono. Irrequieta, strana, piena di idee confuse e imprecisabili: cominciò un giorno a bisticciarsi con la madre e col fratello (il padre, ricco industriale, morì presto, pur lasciando la sua famiglia nell'agiatazza), non volle più passeggiare tutte le sere all'ora dell'imbrunire con la mamma per l'ampio e bellissimo corso di Livorno. Nulla in fondo la soddisfaceva e l'accontentava. Il suo carattere andava formandosi, irrobustendosi: si delineava già la donna. Aveva allora quindici o sedici anni: diventava di giorno in giorno più bella, più affascinante: e soprattutto andava distinguendosi da tutte le altre ragazze livornesi per certi atteggiamenti che assumeva di donna africana ed orientale. Che le piacevano enormemente. A Livorno, del resto, ormai tutti conoscevano questa ragazza un po' capricciosa e piena di sé, dagli occhi grandi, dalla figura così nettamente disegnata: era difficile confonderla, non accorgersi di lei.

Se la casa e il giardino, e le passeggiate per il corso non la soddisfacevano, Doris trovava tuttavia ancora sfogo alla sua immaginazione ed alla sua scontentezza: con i libri di viaggio, di avventure trascorreva volentieri interi pomeri.

# GALLERIA

## LXXV - DORIS DURANTI

(v. tavola a fianco)

oggi. Com'era bello sognare di essere in Africa, in India, e visitare terre sconosciute. Ecco poi i primi balli all'Accademia: com'erano belli i preparativi, gli abiti, le acconciature: si rivelava già in lei il gusto del vestire e quell'eleganza, che oggi sono tutti concordi a riconoscerle. L'atmosfera di quei primi balli nelle grandi sale sfarzosamente illuminate resterà pure lungamente impressa nella sua memoria: e così tutti gli ufficiali ed allievi, che, galanti e inappuntabili, allora le facevano la corte. Ragione anche di passatempo erano per lei i dolci, che sapeva preparare con arte sovrana: soprattutto la torta di fragole, che riscuoteva sempre ampie lodi da parte dei commensali: ella allora sorrideva beata, e i suoi occhi diventavano piccoli.

Finché un giorno, in un ballo, conobbe l'attore Nino Besozzi, che scoprì subito in Doris il temperamento e le doti di un'attrice: e le parole di Besozzi furono per la nostra Doris tanto persuasive che da allora il sogno di diventare una grande diva non morì più in lei. Non sapeva bene definirlo, ma sentiva un impulso netto e sicuro: le difficoltà, gli stenti, a cui avrebbe potuto andare incontro non la impressionavano: a questa voce interiore, imperiosa e dominante, non sapeva e non poteva resistere. A casa, naturalmente, neanche a parlarne: quando Doris tentò di por-

tare il discorso sul cinematografo, tanto il fratello quanto la madre non la fecero nemmeno parlare. Si chiuse allora più che mai in sé stessa: finché nel 1935, accompagnata da una sua fedele amica, tentava il grande passo e fuggiva a Roma.

Non ebbe la strada aperta: dovette al contrario soffrire, resistere, lottare tenacemente. Ottenne dopo qualche tempo qualche partecina, nella GONDOLA DELLE CHIMERE, in VIVERE, in AMAZZONI BIANCHE. Ma queste piccole parti le ottenne più per certi atteggiamenti falsi ed ambigui di donna fatale che per le sue vere virtù. Ed ella, sì, diceva a tutti che si sentiva capace di interpretare donne orientali e negre, e di trovare ed esprimere facilmente la loro ambigua psicologia: tutto era inutile: i produttori crollavano le spalle e ridevano: e le affibbiavano soltanto parti di « donna fatale » e di « fulminatrice di cuori ». Ma più tardi, poté realizzare il suo sogno, e fu una donna « sonata » in SENTINELLE DI BRONZO di Marcellini. In questo film, sebbene la sua parte fosse breve e succinta, rivelò doti di istinto non comuni: in seguito fu « meticcica » nella CROCE DEL SUD di Brignone. In queste due spedizioni sopportò disagi e fatiche con grande facilità: dormiva volentieri nelle tende, come gli uomini, invece che nel comodo giaciglio che preparavano per lei nell'autocarro. Era dunque

donna forte e sana: ma come attrice, aveva detto tutto come attrice? No, davvero. Ella aveva ancora molto da esprimere della sua sensibilità e del suo istinto di donna moderna. E in OREMANI di D'Erice, ecco una Doris Duranti italiana, sebbene poi al personaggio non si capiva bene se voleva rappresentare una fanciulla perbene o una donna di mondo. Doris fece di tutto per dare al personaggio non vero, carattere ed umanità. Più ancora, ma non del tutto completamente, nella sua parte, sarà in RICCHEZZA SENZA DOMANI di Poggioli, insieme a Lamberto Picasso e Claudio Gora, con il quale ultimo formerà una coppia molto affiatata, coppia tipo Henry Fonda Silvia Sidnev o Tyrone Power-Loretta Young.

In ogni modo la strada che Doris Duranti percorrerà non può non essere chiara e comoda: a lei non manca il talento e non fa difetto la misura. Se mai, converrà non spostarla dal suo piano, non chiederle quello che onestamente essa non può, e non deve dare. È donna ed è sensibile; ma il dramma che le risponde, il tono nel quale essa ha la possibilità di effondersi e di comporsi senza sbavature e senza svolazzi superflui, è, a nostro parere, umano, ma non torbido: commosso, ma non esasperato. Qui Doris Duranti troverà decisamente il suo tipo, affermerà la sua cifra.

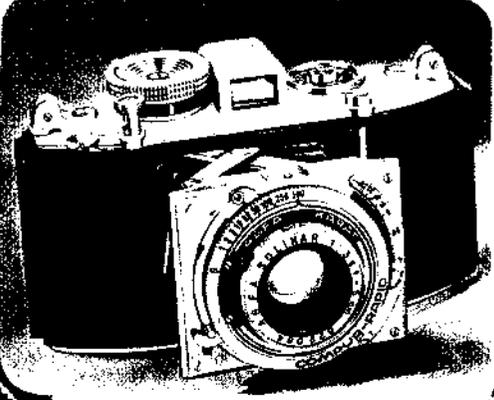
FILM PRINCIPALI: GONDOLA DELLE CHIMERE (Tiberia, 1936); AMAZZONI BIANCHE (Arbor, 1936); VIVERE (Appia, Safa, 1937); SENTINELLE DI BRONZO (Fono Roma, 1937); SOTTO LA CROCE DEL SUD (Mediterranea, 1938); DIAMANTI (ALFA, 1939); RICCHEZZA SENZA DOMANI (ALFA, 1939).

PUCK



## Se fosse a colori...

Nella fotografia bianco e nero l'ottima pellicola Isopan Agfa riproduce le tonalità nei loro giusti valori, ma non sarebbe forse molto più bella ed espressiva una pellicola a colori su pellicola Agfacolor? Cosa occorre per fotografare a colori? una macchina Karat Agfa caricata con pellicola Agfacolor!



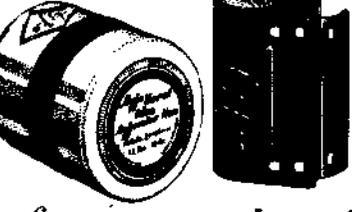
**Karat Agfa**  
formato d'immagine 24 x 36 millimetri

*pregi particolari:*

caricatore per 12 pose; macchina a spiegamento rapido, leggera e maneggevole; impossibilità di doppie esposizioni e scatti a vuoto; caricamento semplicissimo.

Karat Agfa 6,3 . . . . . L. 330  
Karat Agfa 4,5 . . . . . L. 460  
Karat Agfa con Compur . . . . L. 680  
Karat Agfa con Compur Rapid L. 725

La pellicola Agfacolor si fornisce in emulsione per luce diurna e luce artificiale. Caricatore Karat per 12 pose (compreso sviluppo) . . . . . L. 18



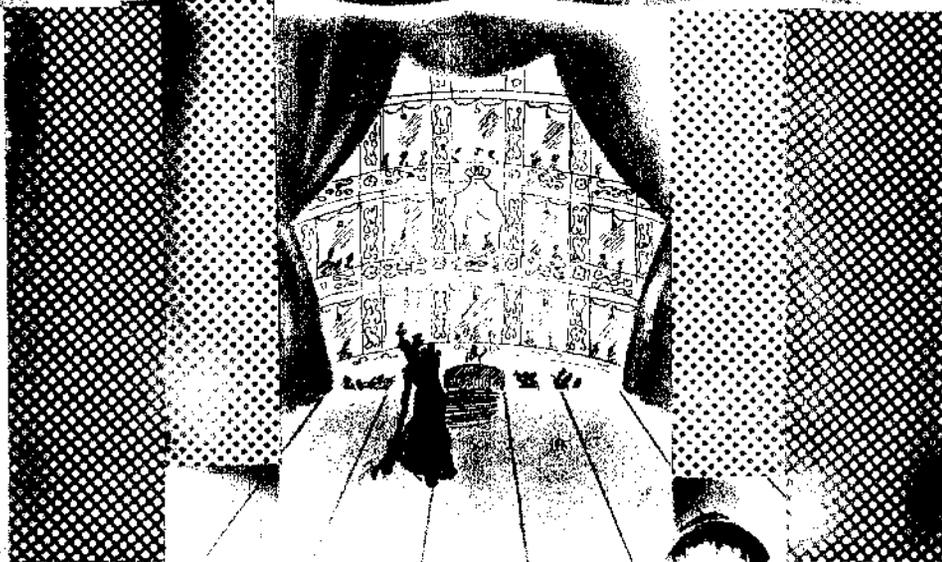
Con la macchina Karat tutti possono fotografare a colori!

Richiedete apposito opuscolo sulla fotografia a colori, il nuovo catalogo 1939 macchine Agfa al Vostro fotografo od alla  
**AGFA FOTO SOC. AN. - PRODOTTI FOTOGRAFICI - MILANO (831) - PIAZZA VESUVIO, 19**



DORIS DURANTI

# RETROSCENA



Regista:

**ALESSANDRO BLASETTI**

Produzione: **CONTINENTALCINE**



Interpreti

**FILIPPO ROMITO  
ELISA CEGANI  
CAMILLO PILOTTO  
LIA ORLANDINI  
ENZO BILIOTTI  
UGO CESERI  
GIOVANNI GRASSO**



Esclusività E. N. I. C.



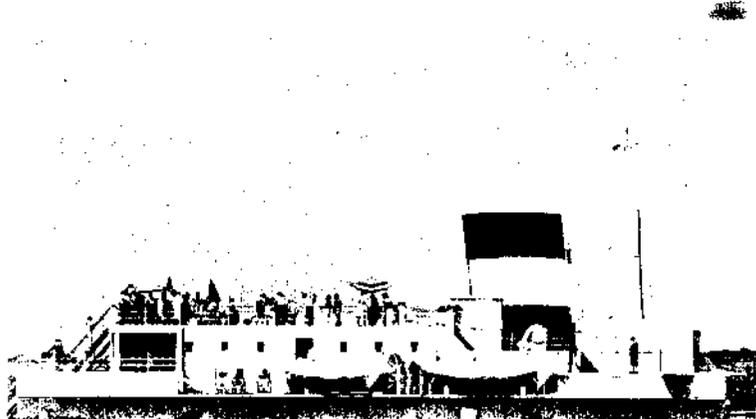




# GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', Piazza della Pilotta, 3 - Roma) non oltre il 31 agosto 1939-XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

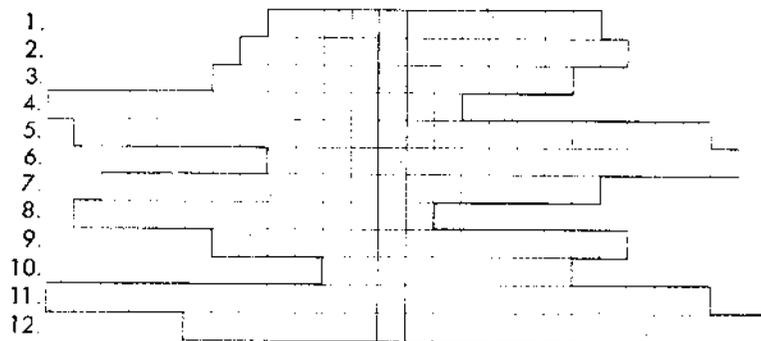
## CROCIERA ESTIVA



### DURANTE UNA SOSTA!

DOVE È ANCORATA QUESTA NAVE DI CUI PUBBLICHIAMO SOLO IL PONTE SUPERIORE?

## IL REGISTA NASCOSTO



- 1) Nino Besozzi - 2) Milly - 3) Vittorio De Sica - 4) Assia Norris  
5) Enrico Viarisio - 6) Emma Gramatica - 7) Michele Abbuzzo - 8) Dina Galli  
9) Dina Galli - 10) Vittorio De Sica - 11) Armando Falconi - 12) Elsa Merlini

Trovare i films interpretati dai dati attori.

I films, tutti diretti dallo stesso regista daranno, a soluzione esatta, il nome di questo che apparirà nella linea verticale in neretto indicata dalla freccia.

FRANCO GANDINI (Varese)

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 GIOCO DEL N. 73 (10 LUGLIO 1939-XVII)

### IL PRIMO FILM AMERICANO DI DANIELLE DARRIEUX

1	R	A	T	T	O
2	A	M	I	C	O
3	G	E	S	T	O
4	E	S	T	R	O
5	O	P	E	R	A
6	F	E	S	T	A
7	P	O	R	C	O
8	A	M	O	R	E
9	R	A	N	D	O
10	I	D	O	L	O
11	S	E	R	V	O

RAGE OF PARIS      PREMIO PER  
ALLORA LA      LA MIGLIORE  
SPOSO IO      INTERPRETAZIONE

### SOLUTORE GIOCO N. 73

RONCAGLIA ALFONSINA - Ferrara, Cortevicchia, 57

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del gioco: **Crociera estiva**, e sarà dato in premio 'l'Almanacco del cinema italiano' di recente pubblicazione. Per il vincitore di: **Il regista nascosto** sarà dato in premio un abbonamento annuale a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 75° fascicolo apparirà nel 77° fascicolo (10 Settembre 1939-XVII)

Direttore - VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Rononello da Fori, 9 - Tel. 760205 - Roma

Proprietà letterarie riservate per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riproduzione articoli e illustrazioni della rivista CINEMA prendendo o se ne copia la fonte.



**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**

66 Compagnie, delle quali 54 in Europa  
7 in America, 2 in Africa e 3 in Asia

*AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA*

*RAPPRESENTANTI E COMMISSARI D'AVARIA  
IN TUTTO IL MONDO*

**RIUNIONE ADRIATICA DI SICURTÀ**

**1838**

**1938**



**MOSTRA  
STORICA DEL  
CENTENARIO**

**TRIESTE**

**MAGGIO · OTTOBRE 1939 · XVII**

**RIDUZIONI FERROVIARIE**

**per**

**assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici**

**ACCUMULATORI**

**HENSEMBERGER**

**VENEZIA**

**ED IL SUO LIDO**

LA PIÙ BELLA SPIAGGIA D'ITALIA  
LA PIÙ GRANDE ORGANIZZAZIONE BALNEARE  
GRANDIOSA ATTREZZATURA DI CAPANNE

AL LIDO · Casino aperto tutto l'anno  
Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica  
Gare Internazionali di Tiro al Piccione  
Tornei Internazionali di Tennis e di Golf

A VENEZIA · Mostra di Paolo Veronese  
Grandi spettacoli teatrali di prosa all'aperto  
Festival Intern. di Musica · Feste tradizionali



**RIDUZIONI FERROVIARIE**  
DAL 20 GIUGNO AL 1° AGOSTO E DALL'8 AGOSTO AL 12 SETTEMBRE

Informazioni e prospetti all'Ente Provinciale per il  
Turismo (Ascensione), all'Ufficio Comunale per il Turismo  
(Municipio) ed alle principali Agenzie di Viaggi

# SAFAR



744 RF

RADIO SAFAR

**744 R**

**Supereterodina a 7 valvole**

Caratteristiche principali

4 Gamme d'onda - Stadio amplificatore alta frequenza - Selettività variabile - Triodo finale di potenza.

Scala alfabetica con **Autoricerca**.

*insuperati!*