

CINEMA



FASCICOLO SPECIALE PER L'INAUGURAZIONE DELLA CITTÀ DEL CINEMA

20

Scritti di: ARNHEIM - CECCHI - GHERARDI - JENBACH - FERESSUTTI - PIZZETTI
VIOLA, ecc. - Messaggi di: PIERRE BLANCHAR - FRANK CAPRA - DANIELLE DAR-
RIEUX - KAY FRANCIS - SACHA GUITRY - PAUL MUNI - MARY PICKFORD, ecc.

**DUE
LIRE**

ARTE, INDUSTRIA, TECNICA E CURIOSITÀ DELLA CINEMATOGRAFIA MONDIALE

FONO ROMA

CASA CINEMATOGRAFICA FONDATA NEL 1932

I migliori doppiaggi dei migliori film esteri
Doppiaggio di film italiani e stranieri
in inglese, tedesco e spagnolo

UNICA CASA AUTORIZZATA IN ITALIA
AL DOPPIAGGIO SU APPARECCHI
WESTERN ELECTRIC

DUE SALE DI SINCRONIZZAZIONE
WESTERN

UNA SALA DI SINCRONIZZAZIONE
FONO ROMA

REPARTO MONTAGGIO ATTREZZATO DEI PIÙ PERFETTI
E PIÙ MODERNI SISTEMI

La Fono Roma è una delle prime case cinematografiche che abbia dato contributo importantissimo alla nostra cinematografia nel campo produzione, collaborando in oltre 10 film italiani dei quali i più importanti sono stati sfruttati all'estero e doppiati in molte lingue. Attualmente la Fono Roma ha formato una Sezione Autonoma di produzione che esordirà prestissimo con un grandioso film coloniale MARRABÒ soggetto di Marcello Orano; direzione di produzione di Eugenio Fontana; regia di Marcellini. MARRABÒ è girato interamente nei pressi di Mogadiscio. Insieme a questo audace film si sta organizzando la realizzazione di altri tre importanti soggetti

FONO UFFICI: VIA MARIA ADELAIDE, 14 **ROMA**
STABIL.: VIA MARIA ADELAIDE, 7

TELEFONI: 55.788 36.1126

Warner Bros.



La marca del film intelligente presenterà nella nuova stagione

1937-38



L'ISOLA DELLA FURIA
UMPHREY BOGART - DONALD WOODS - MARGARET LINDSAY



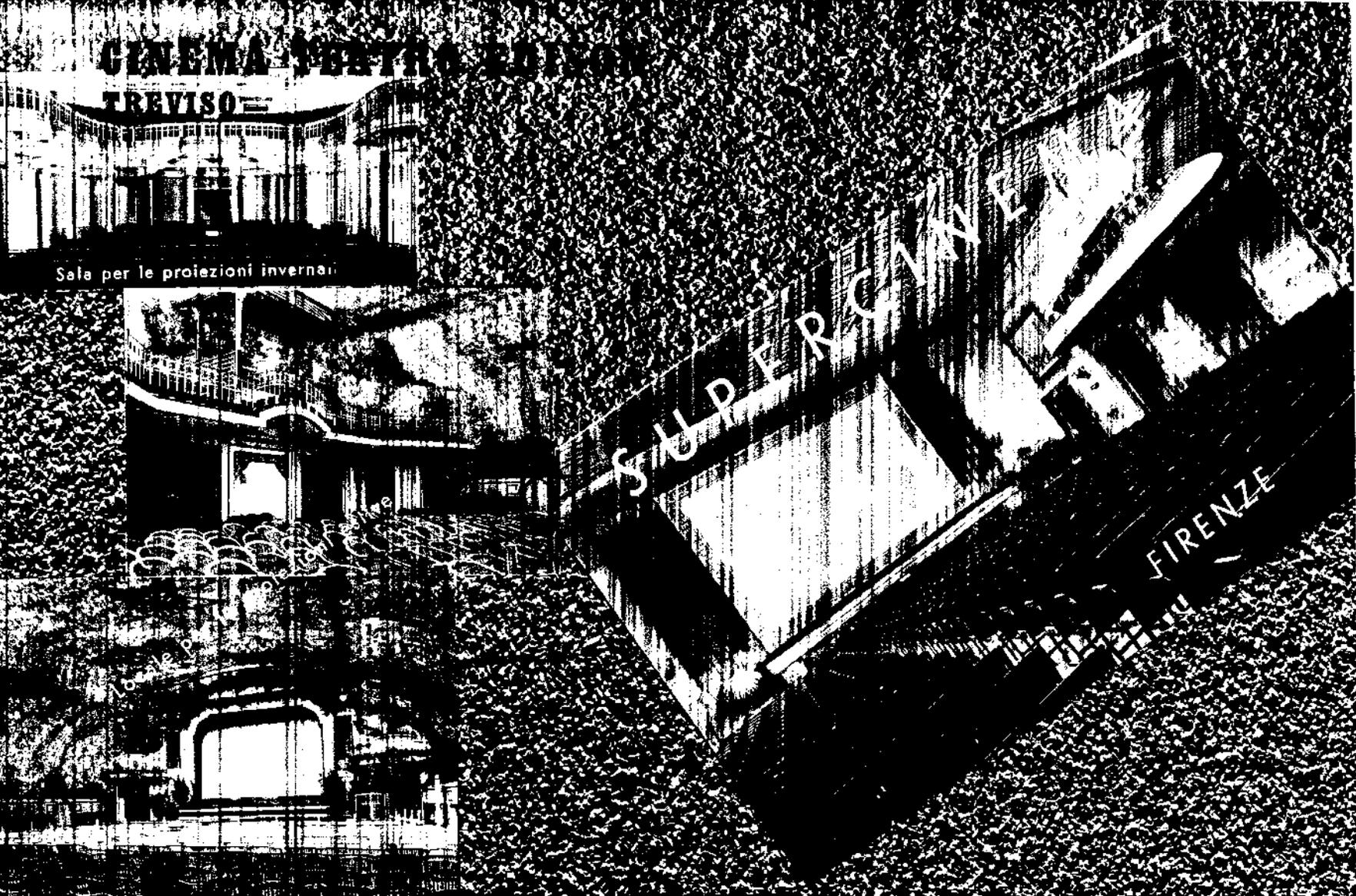
Dick POWELL
Joan BLONDELL
GOLD DIGGERS OF 1937



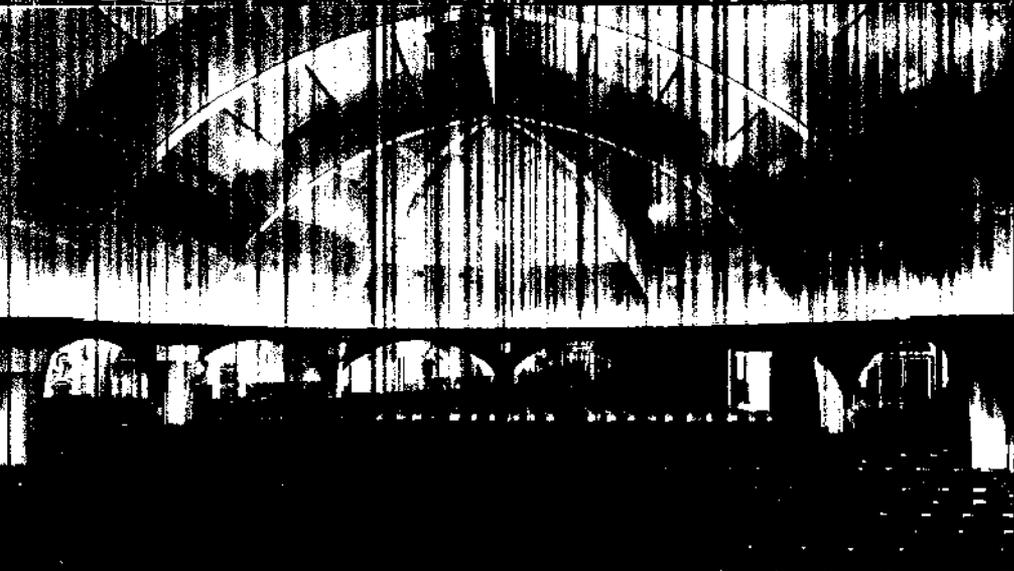
LA MOGLIE DEL NEMICO PUBBLICO



LA TIGRE DEL BENEALTA
BARTON MACLANE
JUNE TRAVIS
WARREN HULL



Sala per le proiezioni invernali



IL CINEMA TEATRO TAVO MODENA DI TRENTO

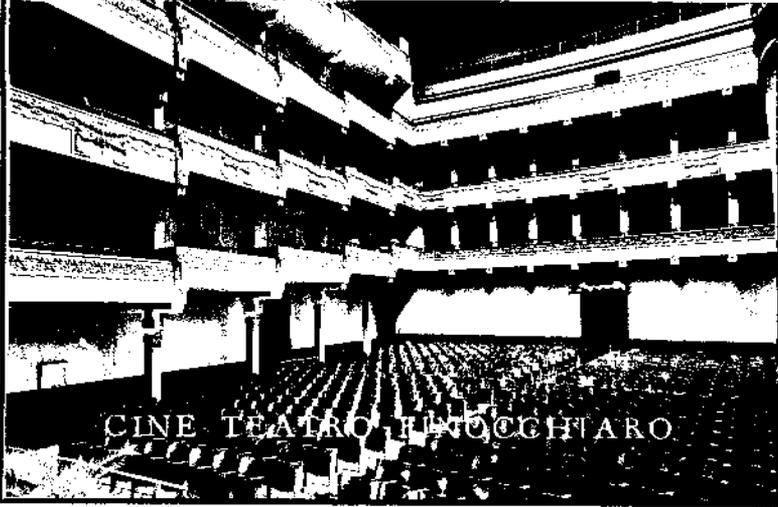
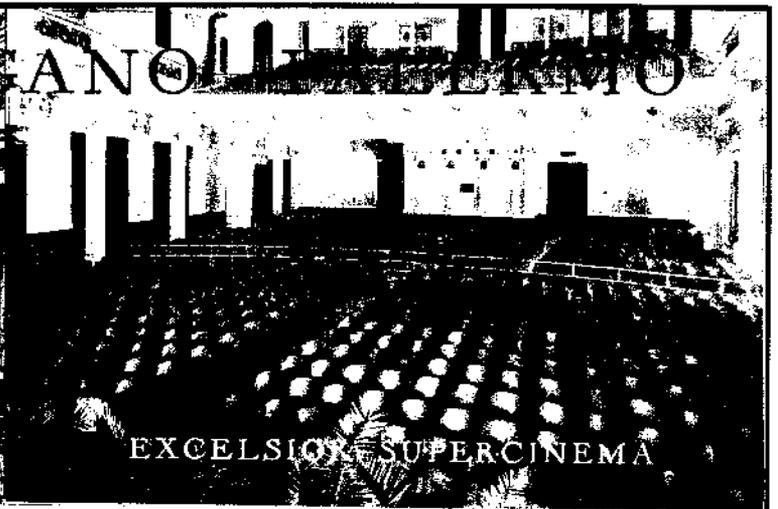
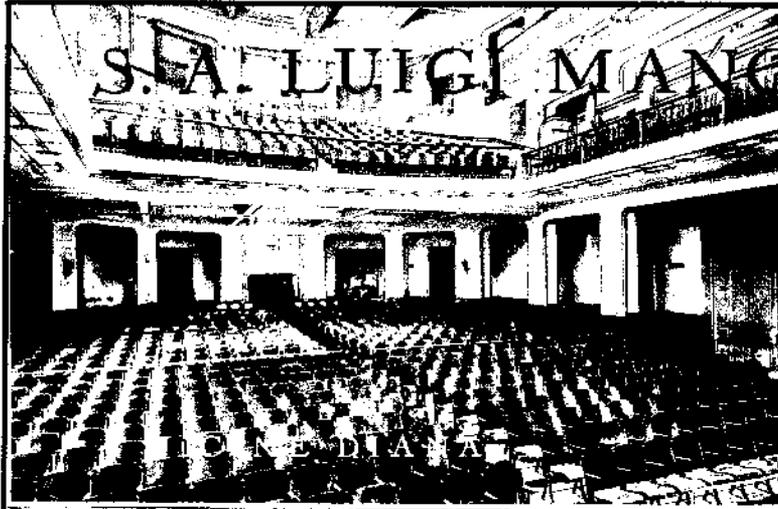
il più popolare e preferito ambiente, sia per la scelta fra i migliori film italiani ed esteri come per la perfetta riproduzione sonora con apparecchi nazionali della S. A. Cinemeccanica di Milano.

CORSO CINEMA TEATRO

Piazza S. Lorenzo in Lucina
ROMA



Gestione S. A. Cinema Teatrale
MARINO & C.





D'ALBERTO GRAN CINEMA

REGGIO EMILIA

Area mq. 865
Posti a sedere 1550

Direttore-proprietario ALBERTO BIANCHI
**Un Cinema
'900'**

**POLITEAMA
PRINCIPE UMBERTO**

TELEFONO 823 - CORSO CAVOUR

PAVIA

GESTIONE e DIREZIONE ing. ANGELO POLLINI

Il locale che nell'anno dell'inaugurazione della CITTÀ CINEMATOGRAFICA compie i dieci anni di ininterrotta attività cinema-teatrale sempre sotto la stessa gestione.



*SUPERCINEMA ORFEO PARMA
LOCALE DI PRIMO ORDINE
INSTALLAZIONE APPARECCHI SONORI
WESTERN ELECTRIC*

**Il
Cinema
più
elegante!**

**La sala
più razionale
del mondo**



CINEMA REX

TORINO



SALA EDISON
 PIAZZA VITTORIO EMANUELE, 5 (Sotto i portici)
FIRENZE

Cinematografo di primissimo ordine
 Vi si proiettano sempre film di assoluta novità
 scelti fra la migliore produzione italiana e estera

CINEMA EDISON
VERONA



SUPERCINEMA CAFFÈ
PISTOIA GLOBO

**CINEMA
 MODERNO**

PIAZZA DELL' ESEDRA - ROMA

I migliori
 film in prima visione

**ARENA
 ESEDRA**

il più elegante ritrovo
 estivo della capitale

SPETTACOLI
 DI CINEMA E VARIETÀ ALL'APERTO



IL TEATRO MALIBRAN DI VENEZIA

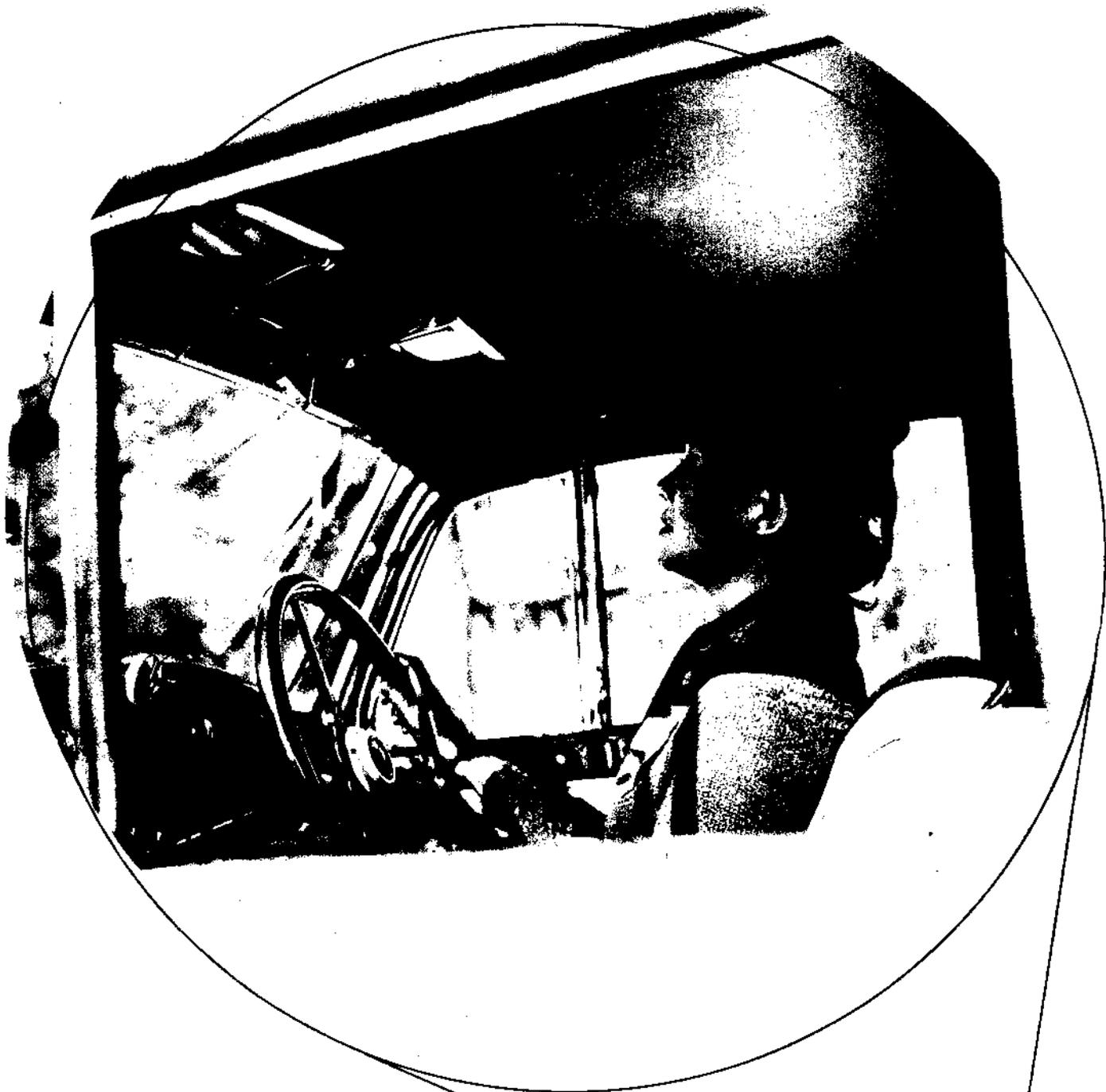
il locale più moderno e capiente della città (circa 1800 posti) adibito a spettacoli cinematografici - di prima visione - di Cinema Varietà e teatrali in genere

Altri locali in gestione della Società "I.C.S.A." Industrie Cinematografiche Spettacoli Affini - Capitale versato L. 150.000 in Venezia:

TEATRO ROSSINI: (1300 posti circa) Prima visione

CINEMA MASSIMO: (il più elegante) Seconda visione

CINEMA-TEATRO ITALIA: (1200 posti) Terza visione



CARBURANTI AGIP



perfetto funzionamento del motore, completa tranquillità di guida

AZIENDA GENERALE ITALIANA PETROLI ROMA

A.52

VISIGALLI
GHITTONI



TENDE COLONIALI
MATERIALI PER
ATTENDAMENTO

Ettore Moretti
MILANO-FORO BONAPARTE 12

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume I

FASCICOLO 20

25 APRILE
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira 289

Editoriale 299

GINO PERESSUTTI

Cinecittà 302

La danza davanti alla macchina 307

CECILIA H. DOYLE

L'altoparlante della moda 308

ILDEBRANDO PIZZETTI

Coro inedito per 'Scipione' 310

EMILIO CECCHI

Frank Capra 312

TULLIO GRAMANTIERI

Biografia di Capra 320

IDA JEMBACH

Possibilità del cinema austriaco 322

A. R. CADES

Storia della 'Cines' 323

GIANNI PUCCINI

Italiani nel mondo del Cinema 329

SACHA GUITRY

Le perle della Corona 329

ALBERTO CONSIGLIO

Gli autori italiani e il 'soggetto' 332

RUDOLF ARNHEIM

Televisione 337

Galleria: *Isa Miranda* - Capo di Buona Speranza - Giuochi e Concorsi.

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. AMMINISTRAZIONE: Soc. Anon. Editrice "Cinema" - Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubblicità: Milano, via Vivaio 17. Per Roma e Lazio: Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. — Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o anche presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (targa Chigi), l'"Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (Corso Vittorio Emanuele 21), le principali librerie e le agenzie dell'"Istituto Editoriale Scientifico". — ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero, anno lire 60, semestre lire 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

CINEMA GIRA



'Ragazze innamorate' dice il titolo del film: e si capisce dunque che, sullo schermo, Lorata Young debba avere l'aria più romantica di questo mondo. Ma come fa - vien fatto di chiedersi - a conservare codesta esuberanza sentimentale, occhi-al-cielo, anche nelle pause della lavorazione e in mezzo a quella confusione di apparecchi, a quel groviglio di tubi, ai mille prosaici impieghi di un teatro di posa? (20th Century Fox)

NEI TEATRI DELLA FARNESINA

Abbiamo già dato notizia dell'inizio di NINA NON FAR LA STUPIDA, diretto da Malasomma, e di I DUE BARBIERI diretto da Coletti, negli stabilimenti della Farnesina. Il primo, che si svolge nel 1830, ha posto in

tografici c'è sempre da avere delle sorprese: una di queste fu, proprio in un camerino della Farnesina, il fatto di trovare Maurizio d'Ancora (Momoletto), Ermanno Roveri (Fulgencio) e Vanna Vanni (Nina) a cantare un'opera. Si trattava dell'opera di Buganza, una delle parti



imbarazzo il segretario della lavorazione Martini per la ricerca dell'armobigliamento e di tutto il fabbisogno scenico dell'epoca, che è stato procurato solo dopo molti sforzi. A quanto pare dunque, il 1830 non è un'epoca consigliabile per chi non vuol preoccuparsi troppo! A girare negli Stabilimenti cinema-

più divertenti della commedia di Giancapo e Rossato ed ora del film. Al pianoforte era il maestro Mancini autore della musica del film. Con voce tenorile d'Ancora cantava: *Nina non far la stupida come le tortorelle, lascia da banda gli scrupoli, pensa alle cose belle.*



Luigi Freddi con G. W. Pabst, Dita Parlo e Pierre Fresnay, regista e interpreti principali di 'Mademoiselle Docteur' mentre si gira a Joinville (prod. Trocadero - Escl. Lux)

In copertina: dal film musicale austriaco 'Premiere' (Gloria-Film)

MAGNETI MARELLI

SOC. AN. CAP. £. 30.000.000. MILANO



Magneti e impianti elettrici per aeroplani, automobili e motocicli • Spinterogeni • Candele • Batterie di accumulatori per tutte le applicazioni (avviamento • trazione • stazionarie • p. sommergibili) • Apparecchi radioriceventi e radiotrasmettenti • Valvole termoioniche • Freni idraulici per auto • Freni continui per autocarri •

IL PIV' IMPORTANTE GRUPPO ELETTECNICO ITALIANO

CASE CONSOCIATE: MABO • FIVRE • RADIOMARELLI

OFFICINE **PIO PION** S O C . A N .
VIA ROVERETO 3 **MILANO** VIA ROVERETO 3

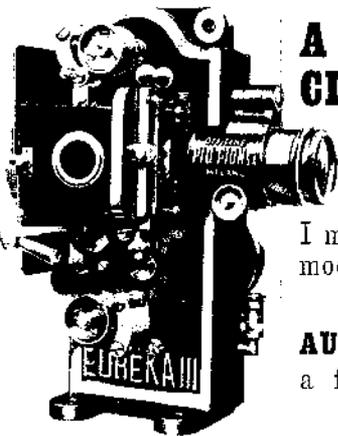
PRIMA FABBRICA ITALIANA
**APPARECCHI
CINEMATOGRAFICI**

Casa fondata nel 1908
"LA VECCHIA
CASA DI FIDUCIA"

I migliori impianti **cine sonori**,
moderni, perfetti **amplificatori**
di nostra costruzione

AUTO CINE RADIO SONORI
a funzionamento **autonomo**
NOSTRA CREAZIONE

LISTINI GRATIS



GLI ABBONAMENTI ANNUI A 'CINEMA'
possono decorrere da qualsiasi numero

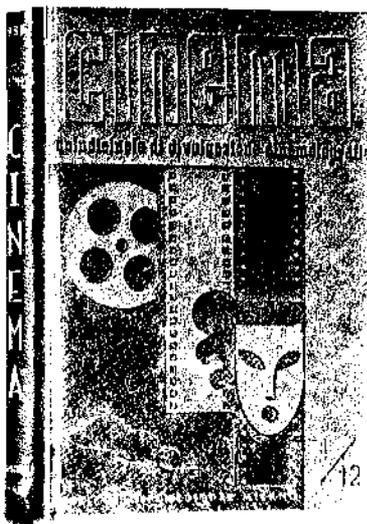
Supercinema Verona

2000 posti a sedere

i migliori film nel miglior locale ai migliori prezzi

**Voi trascurate
un vostro interesse**

se ancora non avete fatto rilegare i primi 12 fascicoli di **CINEMA** usciti dal luglio al dicembre 1936; fascicoli che vanno rapidamente esaurendosi e saranno fra breve ricercatissimi, non essendone possibile la ristampa. **Chiedete subito a ULRICO HOEPLI editore in MILANO**



la lussuosa copertina in mezza pelle e tela con diciture a secco e d'oro, che costa solo **10 lire** per i lettori e **8 lire** per gli abbonati.

Con questa copertina potrete avere la rilegatura editoriale più aristocratica e più economica per i vostri fascicoli, evitando che questi possano deteriorarsi o smarrirsi.



Aniello Palmieri sta girando la sua opera de "I due misantropi"

Allora dopo qualche solmielato di accompagnò, entrava Roveri - voce possente non si capiva bene se di basso o di baritono - a proclamare:

Pari siamo, o mio rival!

tu la chitarra ed io il pugnol.

Naturalmente lì non accadeva niente. Ma d'Ancora era triste. 'Guardate, confidava a chi gli era vicino, Roveri ha più scuse di me quando cantiamo quest'opera. Lui può essere un cantante 'cane' perché come racconta la vicenda, cantante s'improvvisa; ma io... Di me si sa già che canto e la vicenda tuttavia mi impone di cantare da cane. Eppure... Canto male? Sentite: canto male?'. E ricantò *Nina non far la stupida.*

I DUE BARRIERI viene girato nel secondo teatro di posa della Farnesina, da qualche mese riattato su uno già esistente ma vecchio ed in rovina. A pochi metri di distanza da *NINA NON FAR LA STUPIDA* si faceva un salto indietro di quattordici anni fino al 1816, alla giovinezza di Rossini il quale nell'interpretazione di Loris Gizzi - passato dalla 'faccia feroce' del condottiero cinquecentesco al faccione 'gioviato e rubicondo' come dicono le cronache, del musicista pesarese - viene mostrato nell'epoca dell'affermazione del *Barbiere di Siviglia*.

D'IMMINENTE PRODUZIONE...

...in Austria: risolta la crisi che per alcune settimane tenne fermi gli stabilimenti viennesi (causa principale la difficoltà di trasferimento di valuta da parte della Germania, la quale costituisce la maggior cliente per la

produzione austriaca), i progetti ed i lavori preparatori si risvegliano alacramente. Per la regia di W. E. Emo si sta allestendo una commedia *LA COPPIA PIU' FELICE DEL MONDO* che allineerà fra i protagonisti Maria Andergast, Leo Siczak, Hans Thimig. Naturalmente ritornerà subito allo schermo la nuova 'stellina' Traudl Stark, una bimba dalla prodigiosa precocità espressiva, rivelata dal recente film *SEINE TOCHTER*



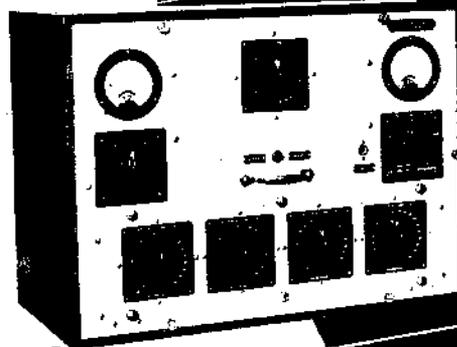
'Sua figlia è Pietro' (Monopolfilm)

IST DER PETER. E questo Peter formerà il centro anche del nuovo lavoro composto per la piccola Traudl. *PETER IN SCHNEE*: nel quale figureranno, diretti da Karl Larnac, Paul Horbiger e Liane Haid. Tornerà a Vienna anche il gruppo svizzero a cui si deve quella interessante e pensosa *MASCHERA ETERNA*, con cui due anni fa fu tentato un nobile genere d'eccezione: oggi il medesimo 'soggetti-



Werner Krauss e Hortense Roky in 'Bürgtheater' di Willi Forsi (First Film)

Preamplificatori Amplificatori Impianti di amplificazione per Stadi - Scuole - diffusione all'aperto ecc.



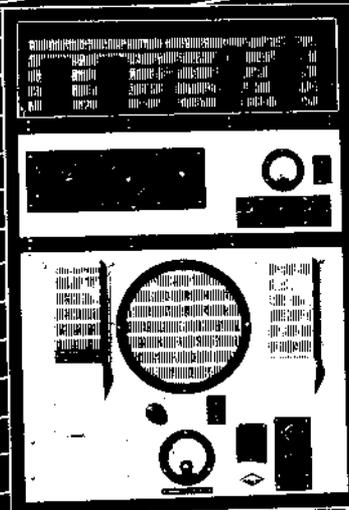
- 1 Amplificatore microfónico portatile a 4 ingressi.
- 2 Amplificatore musicale di potenza mod. P.P. 45.
- 3 Modulometro a lettura diretta.
- 4 Dosatore a 4 ingressi.
- 5 Amplificatore D. 60 P.
- 6 Complesso D 60 P. da 30 Watt.
- 7 Complesso P 2 A 3 da 30 Watt.
- 8 Altoparlante a pioggia.
- 9 Microfono a corrente trasversa mod. 1826.

1

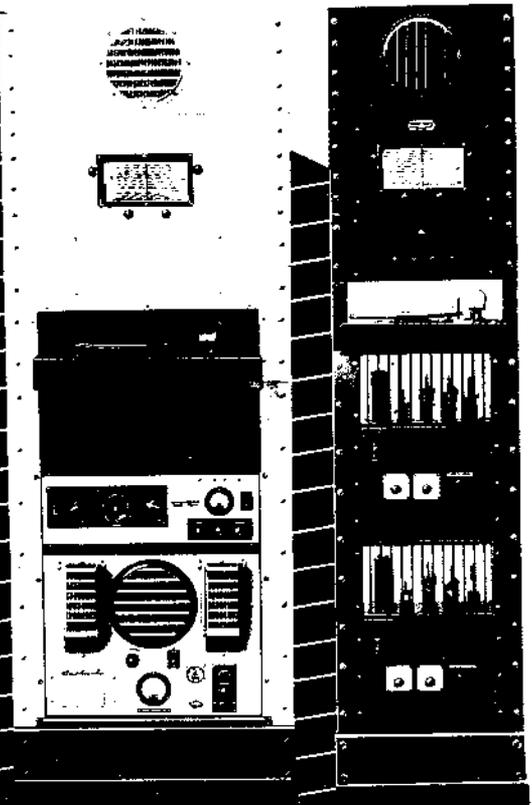
2

3

4

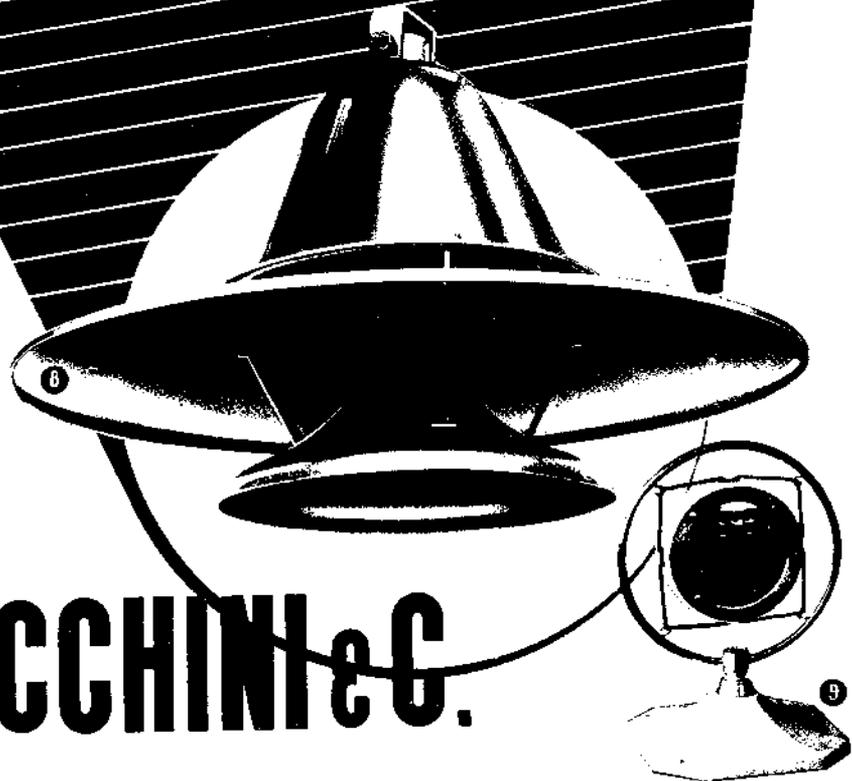
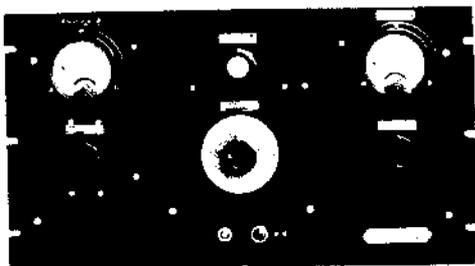


5



6

7



8

9



ALLOCCCHIO-BACCHINI & C.

Milano Corso Sempione 93 - Telefoni 90088 - 92480

IL CONCORSO PER IL TITOLO ITALIANO DI 'TOUGH GUY'

ALL'ORIGINALE CONCORSO, bandito dalla M. G. M. attraverso il nostro giornale nel n. 18, hanno partecipato più di mille lettori. La Giuria ha fermato la sua attenzione su ben 269 titoli, ciascuno dei quali conteneva almeno un buon elemento; ma si è poi fermata definitivamente sul seguente:

TRE STRANI AMICI

Ci riserviamo di pubblicare nel numero del 10 maggio una breve relazione della Giuria, col nome del vincitore e con un gruppetto di titoli rimasti in gara fino all'ultimo. Gli autori di questi, anche se non han vinto, avranno almeno la soddisfazione di sapere che le loro proposte sono state ritenute degne della massima considerazione!

...di quel gruppo, Leo Lapaire, si accinge a realizzare una DANZA NELLA NOTTE. La Wessely terminati da poco un complesso di quattro film, si rimetterà prestissimo al lavoro. E quarto ai generi in cui la prossima produzione conta impegnarsi, basterà citare alcuni titoli: dal MISTRELLINO, la celebre operetta di Strauss, all'opera (con Kie-

latte risorgere negli stabilimenti di Neubabelsberg. È la storia di un ufficiale aviatore tedesco che, abbattuto su territorio francese, tenta la fuga; ma s'imbatte in una compagnia teatrale, si innamora dell'attrice giovane; quindi conflitto amore-dovere, su uno sfondo particolarmente sensibile e tragico. LA FIGLIA DEL SAMURAI, primo film di

registra. Protagonisti: Victor Francen, Suzy Prim, Renée Devillers, Daniel Lecourtois.

...in America: alla Metro, I CANDLABRI DELL'IMPERATORE (*The Emperor's Candlesticks*); produzione: John W. Considine; regia: George Fitzmaurice; interpreti principali: William Powell, Luise Rainer, Maurice O'Sullivan. Il soggetto si svolge a Vienna, dove il Granduca Pietro, figlio dello Zar di Russia, è tenuto prigioniero da un gruppo di cospiratori polacchi. Alla Paramount, NOTTE DI MISTERO (*Night of Mystery*), da un 'giallo' di S. S. Van Dine, regia: E. A. Dupont. Rivedremo finalmente un lavoro del regista di VARIETÉ e di FORTUNALE SULLA SCOLLERA! Protagonisti: Roscoe Karns, Helen Burgess, Grant Richards. Il quale ultimo interpreta l'ormai proverbiale personaggio di Philo Vance. Alla United Artists: VOGUE OF 1938, produzione Walter Wanger, regia: Irving Cummings; protagonisti: Warner Baxter, Joan Bennett, Helen Vinson. Warner Baxter, grande sarto di New York, viene travolto in una serie di equivoci e di casi da commedia da un tale che gli si sostituisce abusivamente. Film musicale,

Σ ΕΛΛ:ΑΝΟΡ:.
NUOVO FIORE
 SATININE
 LA COLONIA DELLE "STELLE"

in technicolor. Alla Warner: JADY LUCK, produzione: Bryan Foy; regia: Louis King; protagonisti: Barton MacLane, Ann Sheridan, Peggy Bates, Dick Purcell. Storia d'amori e di truffe. Alla Radio: TUTTI CONFUSI (*All in confusion*), produzione: David L. Loew; regia: Edward Sedgwick; protagonisti: Joe E. Brown, Florence Rice, Guy Kibbee. Vicenda di un giornalista di provincia che vince 5.000 dollari in un concorso radiofonico. Alla 20th Century Fox: LOVE UNDER FIRE (*Amore sotto il fuoco*), produzione: Nunnally Johnson, regia: George Marshall; protagonisti: Loretta Young, Don Ameche, Peter Lorre, Joseph Schildkraut. Avventura di un Ispettore di Scotland Yard che s'innamora di una ragazza, da lui sospettata di un furto avvenuto durante la rivoluzione spagnola.



Una scena di 'Chi ha ucciso?' (Tohis-Eric)

... (para e la Eggerth) come la BOHEMI, alla tragedia come FRANCESCA DA RIMINI. Né la silloge dei soggetti biografico-musicali inessuti intorno alle figure dei grandi musicisti minaccia per ora di troncarsi: si parla, anzi, di un film mozartiano.

...in Germania: PATRIOTTI, soggetto e regia di Karl Ritter, sceneggiatura di Ph. Lothar Mayring e Felix Lutzkendorff, protagonisti: Mathias Wiemann e Lidia Baarova. Si svolge nella Francia settentrionale, al principio del '18; perciò lo scenografo Walter Rohring ha soggiornato per parecchie settimane ad Arras, a studiare vie, case, architetture, che ha

collaborazione tedesco-giapponese. La notizia più sensazionale è, per ora, che vi rivedremo Sessue Hayakawa. Regia: Arnold Fanck. Prima attrice, una celebrità del teatro giapponese: Setsuko Hara. Gli altri interpreti ed il personale tecnico sono reclutati parte in Giappone e parte in Germania. MIO FIGLIO, IL MINISTRO (*Seine Excellenz, mein Sohn*), regia: Veit Harlan; protagonisti: Heili Finkenzerler, Hans Moser e Françoise Rosay.

...in Francia: IL RICHIAMO DELLA VITA (*L'Appel de la vie*) che ha rivelato, nell'autore medesimo del soggetto, Georges Neveux, un nuovo

FIGURE 'SECONDARIE' E FIGURE 'PRINCIPALI'



Come di regola, tutti guardano il protagonista che siede nel posto d'onore; e che, in una scena del film LA CANZONE DEL FIUME (Fox) ottiene un bel compenso di sorrisi con una pensosa battuta. Fra i suoi ascoltatori si trova, in prima fila, Barbara Stanwyck, la 'donna che guida' (come nell'attuale gergo cinematografico degli Americani si

chiama Pattrice principale di un film). Tutti gli altri appartengono alla comparsa: sono sorriso anonimo, semplice riflesso collettivo. Così almeno vuole, evidentemente, il regista del film, John Cromwell. Ma approfittando del fatto che la scena non si muove fuggitivamente sullo schermo, ma che possiamo esaminarla con ogni tranquillità in fotografia, ci

S O C. A N. *Bergomi* M I L A N O

ESTINTORI D'INCENDIO
 DI OGNI TIPO - PER QUALSIASI RISCHIO

COPERTE E INDUMENTI DI AMIANTO

COLUMBIA
PICTURES



Amanti domani

di



*Gary
Grant*

*Grace
Moore*



sentiamo adescati a deviare dall'obbligo di guardare anche noi il protagonista: ci attira un volto buffo, da antra abbagliata dal sole, e dominato da capelli fitti e disordinati che fanno venire in mente la pelliccia della capra. Questo viso si trova modestamente in basso, vicino alle ginocchia del giovanotto applaudito; e non appena lo abbiamo scorto, esso ci attira, diventa il centro della scena. Dopo aver tormentato un poco la memoria, ci ricordiamo anche chi è. È il lungo ballerino *bohémien* delle *ROLLIE DI BROADWAY* che ballava con la sorella nella terrazza, cantando

'inno della colazione'. Strana attrazione affascinante delle personalità! Nessun truccatore riuscirebbe a farne un Robert Taylor. Quanto è intensa l'espressione di questi occhi socchiusi, di questa grande bocca aperta! Quanto è immediata la sincerità di questa goffa bontà di conadino! Ci troviamo davanti a un poco di quella pura sostanza umana che nella maggioranza degli uomini non esiste che in forma annacquata. Sostanza misteriosa che attrae come una calamita. Modesto attore secondario che non dovrebbe essere più di un satellite, ma che eclissa le stelle.

DOPO 'PASTEUR' E 'MEDICO DI CAMPAGNA', 'LA LUCE VERDE'



Il regista Frank Borzage sta dirigendo una scena de *LA LUCE VERDE*. Nella fotografia egli appare attorniato dal suo assistente e dall'operatore coi suoi aiutanti. La fronte alta e spaziosa contrasta un poco coi riccioli troppo fitti; ma dal suo viso semplice spira nel complesso un'aria familiare e decorosa. Un uomo di sentimento, come sappiamo dai suoi migliori film: *SEFFIMO CIELO*, *EIUME*, *VICINO ALLE STELLE*, *I RAGAZZI DELLA VIA PAL*, *E' ADESSO, POVER'UOMO?*; un regista di talento sicuro e genuino, tra le doti del quale brilla una perfetta omogeneità tra mestiere e senso d'arte. Ne *LA LUCE VERDE* restano del Borzage 'classico' il sentimento e il mestiere. Nella scena si vede Errol Flynn, giovane chirurgo dimissionario per via d'una operazione andata a male non per sua colpa, giacere febbricitante su un lettuccio modesto. Siamo in una piccola casa sulle Montagne Rocciose, lassù il

medico s'è fatto eroicamente inoculare il virus della febbre marsegliese perché un suo collega possa trarne un vaccino prezioso. Patetica svolta del racconto. Anita Louise, la figlia della donna uccisa nell'operazione, dopo lunghi giorni d'ostilità s'è ora riavvicinata all'uomo che malgrado tutto ama. E qui la vedete protesa sul letto di lui che immoto dorme.

NON È VERO...

...che la produzione fondata sui capolavori del dramma e del romanzo scoraggi il pubblico. Non è vero, o non è più vero, che gli industriali mettano mano a lavori di questo genere per puri motivi di prestigio, diffidenti dell'esito che essi avranno, anzi già rassegnati in anticipo ad affrontare un insuccesso 'di cassetta'. Tutto all'opposto, dal vecchio 'pubblico del Cinema' è venuto emergendo un nuovo tipo di spettatore, che ha la preparazione intel-

lettuale, il gusto artistico, l'entusiasmo spirituale che ancor ieri pareva caratteristico del più schivo e meno numeroso pubblico di teatro. Tali almeno sono le considerazioni che Will H. Hays ha affacciate, giorni fa, nel suo annuo rapporto agli industriali cinematografici. La produzione dell'anno passato controlla l'affermazione e dimostra che, trasferiti sullo schermo, parecchi lavori hanno superato anche il successo dell'fortunate opere teatrali, donde erano stati tratti. Quanto all'indirizzo che predomina sulla produzione in corso, si può dire che il terreno evadagnato dalla letteratura, dalla storia, dalla biografia e dalla musica come ispiratrici di soggetti cinematografici va sempre più estendendosi. Da *Kipling* (*CAPTANI CORAGGIOSI* e *WILLIE WINKIE*, il nuovo film di Shirley Temple) a *Giulio Verne* (*IL SOLDATO E LA DAMA*) a *Mark Twain* (*IL PRINCIPE E IL POVERO*) ai romanzieri e drammaturghi più moderni, il cinema rinfrescherà la moda di una quantità di libri, nonché di episodi storici (*MADAME WALEWSKA*, *PARNELL*, ecc.). Senza contare le vite dei grandi musicisti in cui il film sonoro sta trovando con sempre maggior sicurezza una materia specifica e competente: e rivedremo infatti, in rielaborazioni americane, le biografie di Chopin e di Beethoven. Né l'Hays esclude che sia ormai maturo l'esperimento di filmare le grandi opere del teatro lirico. I mezzi tecnici ormai sicuri, l'allenamento del pubblico ad apprezzare pellicole di alto livello artistico, nonché a gustare - a traverso il cinema stesso,



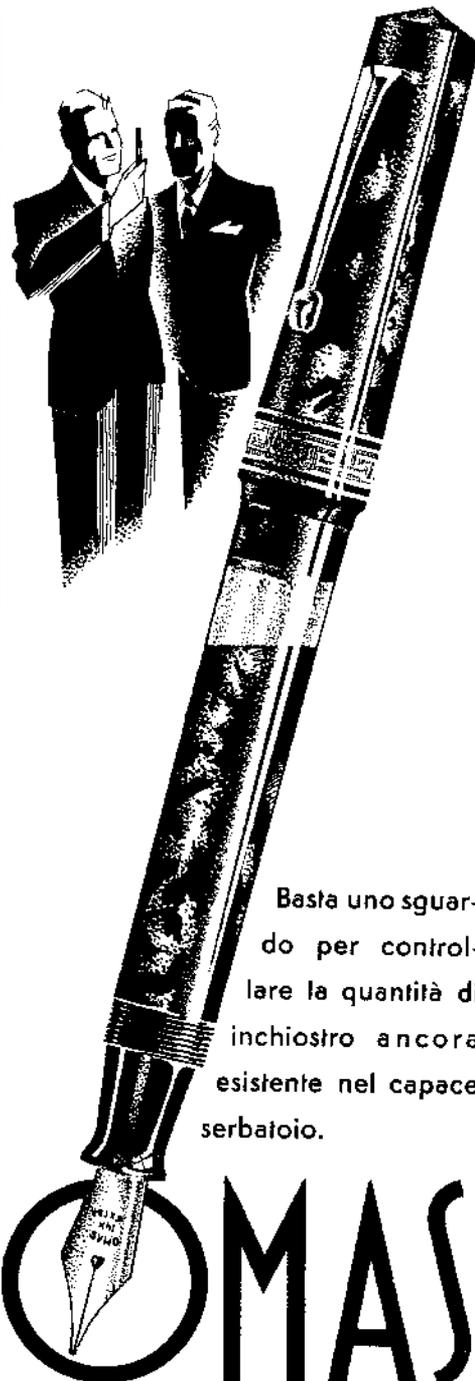
Per una volta tanto, Robert Taylor s'è messo al posto dell'operatore... (M. G. M.)

come a traverso la radio - musiche più complesse, garantiscono la possibilità ed il successo del tentativo. 'Interessando il pubblico ai problemi della cinematografia' ha concluso l'Hays in una serie di massime valide non soltanto per la produzione americana - con il conseguente risultato di fargliene comprendere le difficoltà; accrescendo, nel campo medesimo dell'industria, la coscienza delle responsabilità sociali che pesano sul servizio internazionale dello spettacolo; incoraggiando ogni sforzo costruttivo al fine di abituare gli spettatori a film sempre più nobili, abbiamo veduto elevarsi la qualità si della domanda che dell'offerta, che son la duplice base di ogni progresso del Cinema'.

CONSIGLIAMO AGLI INTENDITORI...

...di prendere la linea New York-Hollywood. Vi incontreremo le ultime (in ordine di tempo) dieci aspiranti al primo premio di bellezza, di-

LA VERA PENNA A SERBATOIO TRASPARENTE



Basta uno sguardo per controllare la quantità di inchiostro ancora esistente nel capace serbatoio.

THOMAS
Lucens

rette a Cinelandia, per prendere parte alle *WALTER WANGER'S VOGUES OF 1938*, grande rivista musicale a co-



Metodo sbrigativo per togliere le fardine... (Dorothy Lamour della Paramount)

GUIDA MONACI

GUIDA COMMERCIALE DI ROMA
E LAZIO FONDATA NEL 1870

ROMA - Largo Tritone angolo via Traforo 146

Cosa è un

LESAFONO?

Serve per tutti coloro che abbiano un apparecchio radio sprovvisto di parte fonografica. Chiedete alla ditta

LESA

VIA BERGAMO, 21 - MILANO

l'opuscolo illustrativo «Le otto soluzioni» che vi sarà inviato gratuitamente.

Pubblicazione di grande interesse e di grande attualità.

ché la prosperità dell'immagine animata si spiega appunto col fatto che il suo mezzo espressivo più elementare è il movimento: fenomeno che, insieme alla luce e al suono, rappresenta il più efficace stimolo sensorio che la natura umana conosca. Se poi si tratta di movimento ritmico, allora esso è più gradito ancora: nell'arte non c'è espressione senza misura, e soltanto di rado si trovano, nel mondo delle cose empiriche che fornisce al cinema la sua materia, movimenti così pulitamente delimitati come quelli ritmici. Ecco perché ha tanto fascino cinematografico lo slancio pendolare dell'altalena. Con rigidità meccanica, l'altalena avanza ed indietreggia, ma l'imperturbabile su e giù è animato dall'arco di cerchio della corsa; una curva che con grazia unisce il senso della caduta a quello del volo. Osservate l'insistenza di questo motivo dinamico, prodotta dalla ripetizione, e la freschezza della mossa

E se la macchina da presa, invidiosa del bel gioco, si mette anch'essa a dondolare, insieme all'operatore, alle lampade e al microfono, allora si avrà sullo schermo un effetto particolare: vedremo completamente ferma la coppia degli amanti (nel



petrolio. Ma l'atteggiamento di Mamoulian è sospetto: quella non è l'aria di un uomo al lavoro, bensì di uno che si riposa davanti al fotografo con aria assente e a bella posta pensosa: le sue mani stringono delicatamente una cosa non ben definita - forse una prosaica carota! - al suo labbro pende inerte un bocchino vuoto, il suo polso sinistro è ornato di una catenella discretamente orientale. E la macchina! Per una scena di prospetto essa s'è appiattita di sbieco: no, niente affatto chiaro. Ma dopo lunghi studi, ci siamo accorti che si tratta di un perfido fotomontaggio: Mamoulian alla finestra accanto alla fida 'camera' è la parte numero uno, il gruppo pittoresco e ansimante degli attori è la parte numero due. Uno scherzo combinato al regista dall'ufficio pubblicitario della sua Casa. A non scoprirlo, c'era il rischio di fare cattivi pensieri sul disinteresse dei registi di Hollywood: noi li credevamo sempre tesi, impegnati molto seriamente. E Mamoulian per quanto abbia diretto anche film come RESURREZIONE (in quell'occasione, gli si poteva far credito di una pur riprovevole aria assonnata), sembrava a occhio e croce uno dei più consci e onesti. Egli è l'autore di VUE DELLA CITTÀ, di GOTTOR JERKILL, di BECKY SHARP. Come BECKY SHARP, ALTO, AMPIO E BELLO è un film in costume. Nella veste delicata di Irene Dunne ritroviamo l'antico e felice amore del regista per le stoffe eleganti e a sbuffi leggiadri. Dunque, vedrete, il fotomontaggio non conterà come sintomo negativo

MA LE CAROTE...

...pare che stiano diventando quest'anno l'ossessione di Hollywood. Georges Brent, per esempio, che dichiarava di detestare cordialmente quel tubero salutare e nutritivo, è stato costretto a farne delle scorpacciate durante l'ultimo film più che UN SEGRETARIO. Nel quale gli tocca la parte di un fanatico della dieta vegetale: un fanatico che rincalza la predica con l'esempio. Si dà il caso che la carota sia proprio l'alimento ideale di siffatti vegetariani: sicché non valsero i reiterati appelli di Brent al suo regista Alfred B. Green perché almeno, vegetale per vegetale, gliene fosse concesso un altro. Per la verosimiglianza del film, bisognava attenersi al manoscritto e mangiare carote. È la fine della lavorazione fu celebrata con la solenne offerta al Brent, da parte di tutta la compagnia, di un ricchissimo vaso colmo di stupendi esemplari del detestato tubero.



ginnastica che gli dà origine. È una continua vittoria della forza giovanile sulla gravità, e perciò questo ritmo è così immediatamente espressivo. Fred McMurray e Carole Lombard debbono essere grati all'altalena (di cui si servono per qualche scena del loro nuovo film SWING HIGH, SWING LOW); perché finché stanno su di essa possono far a meno di recitare. L'allegro pendolo recita per loro.

nostro caso: Marion Davies e Lawrence Gray) e oscillerà invece con gioia selvaggia tutto il mondo intorno a loro: alberi, cielo, terra. Simpatia della natura, resa visibile mediante l'impalcatura prosaica delle stanghe di ferro e delle tavole di legno.

UN REGISTA DISTRATTO

In questa fotografia, Rouben Mamoulian, il regista armeno, appare trasognato e indifferente a quel che succede a sinistra: dove due uomini maneschi come Charles Bickford e Randolph Scott sono separati a fatica, e la gentile Irene Dunne si fa in mezzo trepida a metter pace. Il film è l'ultimo diretto da Mamoulian: ALTO, AMPIO E BELLO, ambientato nella Pennsylvania dell'ottocento, ai tempi della prima scoperta del

lori, che sarà diretta da Irving Cummings e che avrà come protagonisti Warner Baxter e Joan Bennett. Un dettaglio: per selezionare quelle dieci nuove 'reginette' circa mezzo milione di fotografi di tutti i paesi hanno messo al cemento la suggestività dell'arte loro, più di mille aspiranti hanno cercato davanti agli obbiettivi le più prestigiose attitudini della loro bellezza. E quanto varrà questa bellezza? Il compenso alle vincitrici è di quaranta sterline la settimana, più le spese di trasferta. Quaranta sterline, più un immancabile plebiscito di cuori.

FILOSOFIA DELL'ALTALENA

Dovunque c'è movimento, la macchina da presa si sente attirata. Per-

Per un errore di impaginazione, nell'articolo di TODD: Le scritte cinematografiche, pubblicate nel numero scorso, vennero invertite le diciture delle figure 3 e 4. Esse - come molti lettori avranno compreso dal testo - vanno lette nell'ordine seguente:

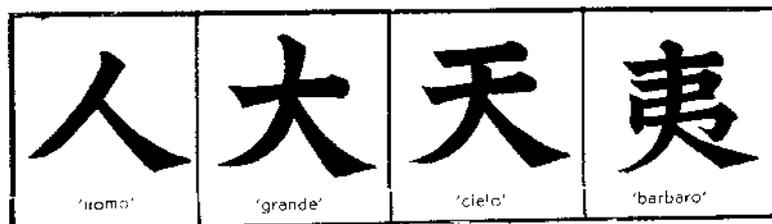


Fig. 3. - Un attore che diventa segno grafico.

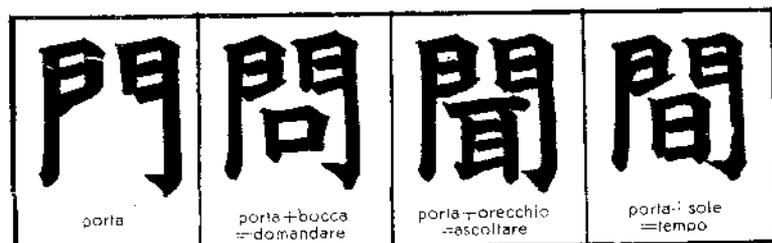


Fig. 4. - Una ripresa cinematografica di caratteri cinesi.



IL PIÙ GRANDE FILM MUSICALE ITALIANO

MARGHERITA
CAROSTO

Regina della Scala

di GIANNE VESPOLI

PRODUZIONE "APRILIA"
Esclusività Paramount





Pesci
Roma
A.XV.
LIPPOLD. VI

"Oggi il Cinema è l'arma più forte". Potenziatore della vita nazionale in tutti i settori, il DUCE inaugura nell'aprile dell'anno XV la grandiosa Città Cinematografica. Da Lui voluta, sarà anch'essa un esponente validissimo della rinascita spirituale italiana

25 Aprile

1937

LXV

CINEMA 20

IL PRIMO CICLO di attività della nuova cinematografia Italiana si compie oggi: il DUCE inaugura solennemente un complesso mirabile di stabilimenti, concepiti secondo le esigenze dell'industria più aggiornata e realizzati sulla base dei risultati ai quali la tecnica di tutto il mondo è pervenuta nell'ultimo ventennio. Una grande 'casa' dello schermo è stata creata in momenti di eccezionali difficoltà, condotta vigorosamente a termine pur nel periodo di un assedio economico di cui la storia non aveva mai visto l'eguale. Questa 'casa' è aperta alla collaborazione internazionale secondo le necessità dell'industria cinematografica, le cui realizzazioni non sono soltanto destinate al mercato interno. Essa è corredata di ogni elemento utile, affiancata da una salda disciplina nel lavoro, dotata di personale e maestranze che accoppiano all'entusiasmo la piena conoscenza dei doveri che i prestatori d'opera hanno in Italia, e con costi inferiori a quelli di ogni altro paese. Questo complesso di elementi porta ad una conclusione: la Città del Cinema sarà sede di un centro nazionale ed internazionale di lavoro, destinato a dare il massimo impulso ad una industria che non vuole essere esclusiva, non intende estromettere il film straniero dal mercato, ma vuole solo affermare la sua propria vitalità.

Gettate in ogni settore, dalla politica cinematografica del Governo, le basi economiche ed industriali, occorre che quanti si dedicano o dovranno dedicarsi alla produzione filmistica sentano tutta la necessità di dar vita ad un film nazionale.

Dalla scelta del soggetto al tipo della dialogazione, dagli ambienti al carattere degli attori, dalla recitazione ai metodi stessi di produzione, occorre ispirarsi ad una norma: dar vita ad un sistema produttivo che porti a creare film in tutto e per tutto nazionali: sarà questo il miglior sistema per aprire agli stessi i mercati stranieri. Quando su 'Cinema' Vittorio Mussolini affrontò il problema del carattere che la produzione nostra dovrà assumere, apparve netta, dalle parole dell'autore, la impostazione di un tema: in un settore come quello cinematografico noi possiamo benissimo apprendere dagli industriali di California molte cose: dalla tecnica alla organizzazione, dal tipo di pellicola che riscuote l'approvazione delle masse al sistema commerciale di lancio del prodotto finito. Apprendere questo, ma per cercare poi nel nostro spirito e nelle nostre possibilità tutti i mezzi atti a consentire la creazione di un prodotto nettamente Italiano.

Non si vuole imitare il 'genere' degli altri: nell'industria come nell'artigianato, da materie prime eguali e da macchinari simili, popoli diversi traggono prodotti tutt'altro che identici.

Pochi Paesi s'incontrano così spesso sullo schermo come l'Italia; ma è un'Italia per modo di dire: potremmo anzi affermare che l'Italia vera non è mai apparsa, fino ad oggi, sullo schermo. Non si tratta solo di constatare che uno straniero ha di solito una maniera semplicistica o falsa, o artificiosa e retorica di vedere o rappresentare un altro Paese. È qualche cosa di più: nel caso dell'Italia si tratta di una nazione nella quale tutto il mondo è abituato, da una vecchia e persistente tradizione romantico-sentimentale, a localizzare tutti quei sogni nostalgici e quelle visioni irreali che contrastano nettamente con la realtà odierna. Eppure c'è un istinto sicuro in questo bisogno di indicare o scegliere l'Italia. È superfluo parlare delle infinite possibilità del nostro paesaggio, dei monumenti d'arte, della vita multiforme che si presta in modo specialissimo al cinema, della eccezionale espressività dell'Italiano che non trova confronti in altri Paesi, del carattere audace e spensierato della nostra gente, della varietà dei tipi così diversi nel nord e nel sud. Questa singolare ricchezza di elementi in mano di produttori stranieri finisce per essere falsificata in un'atmosfera così differente dal vero e così grossamente accentuata da spingere verso il ridicolo

quanto invece è nobile, sana, umana espressione di civiltà. Mentre il nostro popolo è oggi animato da quel modo giovanile di concepire la vita, da quel senso audace dell'avventura, da quella serena certezza nell'avvenire che possono veramente permettere una produzione cinematografica Italianissima, rispondente a quella tendenza artistico-commerciale che, sorta oltre Oceano, è riuscita a conquistare il mondo. Parallelismo al quale appunto alludeva Vittorio Mussolini.

Si tratta di dare un carattere sempre più nostro a tale produzione, senza trascurare nessun elemento della vita Italiana, dalla quale possono e debbono benissimo scaturire nostri soggetti, nostri tipi di attori, nostri sistemi tecnici!

Il Governo Fascista ha creato una poderosa industria cinematografica. Noi non dobbiamo però limitarci a considerare quanto di pur notevolissimo è stato visionato, ma abbiamo il dovere di andare oltre con le nostre constatazioni. In un momento nel quale sembrava impossibile dare una vita nuova allo schermo nazionale, in un momento nel quale le delusioni più acute si manifestavano e i capitali fuggivano e le possibilità tecniche si sgretolavano; in un momento nel quale la potenza e ricchezza della cinematografia straniera sembrava ammonire sulla difficoltà di un grande esperimento, Galeazzo Ciano, allora Ministro della Propaganda, interprete magnifico ancora una volta delle direttive del DUCE, affrontò con decisione anche il problema cinematografico: una Direzione Generale veniva costituita (primo esempio al mondo di organizzazione coordinatrice), un giovane pieno di slancio e di conoscenza dei problemi, Freddi, veniva chiamato a dirigerla, il credito veniva ricostituito ed alimentato, un centro modernissimo e perfetto di industria si costruiva sotto la guida di un grande industriale che in settori diversi aveva dato prova manifesta del suo potere organizzativo, della sua tenacia, della sua facoltà di realizzazione; facilitazioni di ogni genere erano concesse alla produzione; in una parola si gettavano tutte le basi occorrenti per costituire una grande industria nazionale. Il Governo - e particolarmente il Mi-

nistero per la Stampa e Propaganda sotto l'appassionata guida di S. E. Dino Alfieri - ha fatto non solo tutto quello che gli si poteva chiedere, ma anche di più; grandiosi soggetti del tutto degni dell'Italia Fascista sono stati realizzati con un costo reale che nessun altro paese avrebbe saputo egualmente sostenere di fronte alle grandiosità raggiunte. Se pensiamo ai risultati conseguiti, al numero dei soggetti prodotti (sì, il numero, perché anch'esso conta eccezionalmente in un'industria che si crea e da solo può consentire prove e controprove, affinamento e perfezionamento dei tecnici, addestramento sempre maggiore delle maestranze, disciplina delle masse di figuranti, sperimentazione di attori e generici), al posto che nel breve volgere di anni - per non dire di mesi - la nostra cinematografia ha saputo conquistarsi nel mercato mondiale, all'inte-

Gli articoli, le testimonianze, i messaggi che figurano in questo numero - dovuti tutti a personalità di primissimo piano della Cinematografia internazionale - sono, benché ragioni di tempo e di spazio non ci abbiano consentito di pubblicarne in maggior numero, più che sufficienti ad attestare l'interesse mondiale suscitato dall'evento odierno. Al sincero unanime augurio espresso nelle autorevoli adesioni che siamo lieti di riprodurre, non potrà non corrispondere, domani, il più lieto avvenire produttivo della Città del Cinema

NELLA mia qualità di 'uomo d'affari' (ma gli artisti sono come i marinai: non credete mai del tutto ai loro propositi di ritirarsi!) sono dispensata dai conceneroli. Mi crederete se dichiaro semplicemente che la Città del Cinema è superiore ad ogni mia aspettativa. E, se volete controllarmi, seguitemi in America: sentirete che cosa dirò ai miei amici e compagni degli Artisti Associati.

Gli 'studi' sono per me come le persone: si amano o si detestano. E, per lavorarci, naturalmente bisogna amarli: di primo acchito. Così mi è successo per gli 'studi' del Quadraro. Sono certa che vi tornerò, per fare un film che ho in mente - un grande film, come MEN-HUR - sul quale però mi permetterete di non dirvi nulla.

La Città del Cinema consente qualunque tipo di produzione: compresa la più grandiosa, quella che esige



l'attrezzatura più completa. Gli italiani, ottimi costruttori, hanno superato se stessi.

Oltre che per vedere il vostro Paese, sono qui per concretare col sig. Luporini un programma di lavorazione americana in Italia. Per intanto siamo felici che Wanger abbia deciso di venire a produrre da voi, e ciò sarà non appena avrà terminato di elaborare la sua imminente produzione americana.

Siamo lieti che venga proprio lui, come nostro primo emissario; perché è un uomo energico, un uomo che, quel che vuol fare, fa. Proprio come gli Italiani d'oggi.

MARY PICKFORD

★



È ORMAI quasi un luogo comune dire, oggi, che dopo l'invenzione della stampa gli uomini non hanno trovato un modo per esprimersi più efficace del cinema. Il cinema parlato s'è anche, in un certo senso, avvantaggiato: poco sull'opera stampata: esso è accessibile a coloro i quali non sanno leggere e a coloro, molto più numerosi, i quali non leggono mai.

La clientela del cinema è meno selezionata di quella di tutti gli altri spettacoli. Le sale dei quartieri più aristocratici proiettano i medesimi film di quelle dei quartieri più popolari.

E quel che più conta, un film che va a genio al pubblico che abita accanto ai mattatoi di Chicago, riporterà probabilmente il medesimo successo sullo Strand di Londra, in un angolo qualsiasi di Parigi o di Roma.

Chi dunque, cinquant'anni fa, avrebbe potuto sognare un veicolo d'idee così prodigioso come quello offerto oggi dallo schermo cinematografico?

Si direbbe che questo strumento nuovo dovrebbe permettere agli uomini di conoscersi meglio e d'apprezzarsi di più.

È un'utopia, questa?

Quelli che lanciano dei film sui mercati mondiali pensano abbastanza seriamente alle conseguenze dei loro atti? Il cinema non dovrebbe essere considerato unicamente un affare, e nemmeno un mero pretesto a manifestazioni artistiche. Non c'è forse oggi una voce più forte di quella dello schermo. Bisogna augurarsi che chi l'adopra non se ne voglia dimenticare.

RAYMOND BERNARD



zista da Roma, che i vecchi stabilimenti della Cines non esistono più. E, non so chiaramente perché, il cuore mi si stringe a questa notizia. O meglio, lo so perché: là io ero stato felice, felice d'un lavoro che procedeva bene, durante la realizzazione del FU MATTIA PASCAL. Felice che toccassi a me di recitare in quel luogo ove erano nati antichi e gloriosi film come CABIRIA e QUO VADIS? Felice dell'accoglienza familiare e del cameratismo spontaneo che s'avevo trovato. La Cines cambia sede, si fa più grande e incomincia il capitolo del suo nuovo destino...

E io rammento, oggi che vengo informato della demolizione dei teatri in cui fui Mattia Pascal, che, per aver rimandato di giorno in giorno la visita che mi proponevo di fare ai cantieri della Città del Cinema, dovette lasciare Roma senza aver visto a che punto era la loro costruzione.

La visione che ne conservo è quella che ebbi lo scorso ottobre quando mi recai a Marino per assistere al mio seppellimento. Dalla strada si scorgevano solo alcuni muri ancora molto bassi in un immenso terreno straordinariamente sconvolto. Si pensava che ci sarebbero voluti ancora molti mesi, e forse anni, perché tutto fosse terminato secondo i piani i cui particolari si sentivano circolare tutti i giorni nel nostro ambiente.

Ed ecco mi dicono che i vecchi teatri della Cines sono demoliti e che i nuovi entreranno in funzione il 21 aprile.

È un miracolo. E come sempre, alla notizia d'una morte succede quella d'una nascita.

Ma stavolta la nascita annunciata è un po' come quella d'un erede eccezionale, alla sorte del quale è legata quella d'un popolo. S'è già visto questo nella

*Ai lettori del "Cinema",
con questi ho almeno una
cosa comune: l'essere per loro peccati...*

Pierre Blancher

1937

storia, neppure? un popolo ansioso che attende la felicità.

Questo popolo, nel nostro caso, è la grande famiglia del cinema internazionale. Esso disporrà d'uno strumento nuovo, nuovissimo, nel quale tutto sarà stato ordinato perché esso si senta a proprio agio, perché il suo amore per il lavoro venga agevolato dalle facilitazioni materiali e morali di cui fino ad oggi è stato privato.

È un'era nuova che s'apre; in essa dobbiamo vedere l'esempio di collaborazioni future, nelle quali i popoli finalmente placati si daranno la mano.

Tutti gli auguri più caldi di felicità e di lunga vita noi dobbiamo farli oggi, a proposito di questa nascita. Dobbiamo farli all'aurora di questo destino che porta al mondo l'uovo sacro dell'Esempio.

PIERRE BLANCHER



IL GRANDE miracolo del cinema è ch'esso ha fatto allo spettatore il dono dell'Universo. Grazie la cinema, il più modesto abitante d'una piccola città può conoscere il mondo intero, i suoi paesaggi, i costumi e gli aspetti dei suoi abitanti; può anche avere la rivelazione di ciò che i suoi

- E SAPETE... hanno demolito la Cines...

- Come sarebbe, demolito?

- Sì, i teatri di posa dove noi abbiamo lavorato: ebbene, sono stati demoliti per costruir delle case al loro posto...

È Isa Miranda che, venuta a Parigi per interpretare NINA PETROWNA, mi dice, tra le altre notizie

sensi non gli permettono di percepire nella vita reale: il mondo sottomarino, gli infinitamente piccoli, la misteriosa crescita degli esseri viventi.

Troppo spesso, nel grave film romanizzato, il cinema è come paralizzato e manifesta solo quelli tra i suoi mezzi che l'avvicinano al teatro. Soprattutto nel documentario il cinema è un re: le sue possibilità diventano infinite. E l'apporto di ogni nazione, ponendo in campo un'emulazione salutare, può veramente accrescere il tesoro delle conoscenze umane. Nessun ostacolo deve intralciare la circolazione del documentario educativo o di quello turistico: l'opera tanto desiderata di costruzione della Pace avrà tutto da guadagnare da questa rivelazione reciproca degli uomini e dei loro Paesi.

HENRY CLERIC

★



NON ESISTE un'arte più internazionale del cinema. A Hollywood, per es., i registi e gli attori sono di tutte le nazionalità. In quegli stabilimenti si realizza un'opera di Pirandello, se ne adatta allo schermo una di Victor Hugo, si mette in scena con ogni cura un dramma di Shakespeare. Non esiste un'arte più internazionale del cinema, vero. Ma non c'è

un'arte più nazionale di essa, anche. L'internazionalità della settima arte non ha distrutto i suoi caratteri nazionali. Tutt'altro: li ha, si può dire, acuiti

Danielle Darrieux

e raddoppiati. Oggi s'è arrivati a una sorta di competizione mondiale, nella quale sarà campione del mondo chi realizzerà, col suo proprio spirito, il film migliore.

DANIELE DARRIEUX

★

ECCO EMIL JANNINGS accompagnato da Marianna Hoppe davanti al tempio di Pesto.

Fu appunto nel corso di questo recente viaggio, intrapreso fra l'altro per alcuni 'esterni' del film IL DESPOTA, che Jannings ebbe occasione di visitare i lavori, allora già a buon punto, della Città del Cinema. È un collaboratore di questa rivista, ch'era con lui, ebbe occasione di cogliere sul suo volto una di quelle espressioni di stupore che molti film hanno resa celebre. Stupore soprattutto di fronte all'apparecchio per il ricambio degli 'ambienti costruiti', una delle moderne meraviglie di attrezzatura, di cui sono dotati gli Stabilimenti del Quadraro. Tanta dovizia e perfezione di mezzi non poteva



non tentare un artista come Jannings, che oggi ha anche parte diretta nella riorganizzata produzione Tobis. - Per la Città cinematografica - egli ha commentato - bisognerà ideare qualche film internazionale, degno della sua grandezza. Ed ha anche accennato, in concreto, ad un lavoro in tre versioni, che egli starebbe predisponendo. Vogliamo segnare anche il nome di Jannings tra quelli degli ospiti, più o meno imminenti, del Quadraro?

resse pratico attestato da organismi, produttori e registi stranieri col venire a realizzare loro film in Italia, una conclusione viene spontanea: quanto poteva sembrare un sogno, due o tre anni or sono, ora è compiuto.

Ma occorre oggi che da una parte i produttori sentano intera la necessità di quel che può e deve essere il cinema nazionale, e dall'altra l'industria in genere consideri - per il suo vantaggio e nell'interesse del Paese - quale immenso campo di azione ad essa sia aperto.

La sartoria, ad esempio, o l'arredamento della casa, fanno parte diretta del cinematografo. La moda, così come la scenotecnica, è nettamente impegnata nella grande gara di dar vita ad una produzione nazionale tecnicamente perfetta. Anche questa è tecnica: il pubblico ama il film americano perchè vi trova un ambiente suggestivo, una moda nuova, architettura e scenotecnica che suggeriscono mille idee a mille spettatori, ogni sera, per il modo di vestire o per quello di ammobiliare e arredare la casa. D'altra parte se il cinema chiede la migliore qualità, lo schermo è il più fedele ed efficace propagandista dell'industria. Le folle oggi orientano buona parte della loro vita secondo ciò che vedono seralmente al cinema; se si offrono cose moderne, pratiche, belle, ciascuno vorrà averle a casa sua. La famosa frase di Hays: «finché ci sarà il cinema la prosperità dell'industria si manterrà», è forse esagerata, ma in parte resta vera! Come la nostra coscienza, così anche il cinema non solo registra fedelmente ciò che facciamo di buono e di cattivo, ma ci incita a fare sempre meglio. Quando il ritmo di produzione è come quello odierno o quello dei prossimi mesi, si tratta di riformare tutto un mondo complesso per quanto occorra o possa occorrere: si tratta perciò di valutare da una parte un mercato nuovo di assorbimento, e dall'altra apprezzare i vantaggi enormi che esso può costituire per la conoscenza dei prodotti all'interno ed all'estero. Il decoro scenico giuoca nel film la sua parte a fianco a quella che sanno giuocare regista ed interpreti. Si riflette sulla fotografia, la quale registra ogni più piccolo dettaglio di colore o di qualità delle cose che ritrae; si sposa alle necessità dell'illuminazione, consente di ottenere un risultato maggiore o minore dagli attori; riposa l'occhio del pubblico e lo interessa a quanto è nuovo e bello!

Anche per questo l'Italia Fascista è in condizioni di eccezionale privilegio: la struttura corporativa può consentire accordi agevolissimi, facilitando così quella generica azione di conoscenza e propaganda che può contribuire da una parte al miglioramento tecnico-artistico dei nostri film e dall'altra ad una réclame (parola un po' mercantile ma esatta nel caso specifico) per quel che si produce! E tutto si risolverà nettamente in un duplice aspetto: Italianità vera, assoluta, completa del film; propaganda costante, intelligente, efficace del prodotto Italiano all'interno ed all'estero. L'Italia ha oggi una struttura industriale tale da poter sostenere la sua battaglia e vincerla con sensibilità artistica, con aderenza modernissima ai bisogni che si moltiplicano e si affinano. Se la moda di Hollywood ha influenza su quella mondiale, noi possiamo benissimo trarre, da tolette intelligentemente ed artisticamente concepite per le nostre attrici, motivi tali da richiamare l'interesse delle nostre signore e dare impulso sempre più grande alla battaglia per una moda Italiana. Lo stesso deve dirsi per tutti gli altri settori: per esempio il bisogno di rendere più bella la casa è oggi sentito da tutti, qualunque sia la possibilità economica.

Non dimentichiamo, infine, che ad un'opera del genere vanno necessariamente associati gli artisti. L'Italia, che è oggi un grande Paese industriale, è anche e da secoli la terra classica degli architetti, dei pittori, degli scultori, dei musicisti. In questo campo abbiamo un primato, di cui la produzione nazionale non sempre ha tenuto conto, e in ogni caso non nella misura dovuta. C'è una dannosa prevenzione, nel nostro mondo cinematografico, contro gli artisti in genere: considerati come impratici sognatori, come gente bizzarra e di scarso o nullo rendimento pratico. In realtà dalla costruzione delle scene alla linea della moda, dall'arredamento ai quadri da appendersi alle pareti, dalla scelta del paesaggio al truccaggio, al commento musicale e via via, gli artisti soli sono qualificati a intervenire, a nobilitare col loro gusto e la loro esperienza il complesso della visione filmistica.

In questo giorno memorando, esprimiamo la certezza che la nuova Città potenzierà una produzione degna dell'Italia Fascista.

Italcable

Compagnia Italiana dei Cavi
Telegramma



Telegrafici Sottoriferini
via Italcable

Ricevente

10 MAR 1937
ROMA

Best wishes for inauguration Cinema City.

JACK HARRY GORN - FRANK CAPRA

Warner Bros sincerely welcomes Italys new film production efforts and sends best wishes for its complete success.

JACK WARNER

Foreign department Twentieth Century Fox offers welcome best wishes success italian movietown inauguration.

WALTER J. HUTCHINSON, MANAGER

As chairman board Twentieth Century Fox I offer congratulations best wishes inception italian movietown.

JOSEPH M. SCHENCK

Wish every success to italian movietown on inauguration.

S. R. KENT President 20th Century Fox

Welcome italian movietown to industry behalf production division Twentieth Century Fox all wish success.

DARRYL F. ZANUCK

Gongratulations to all for new italian film project and the very best of success.

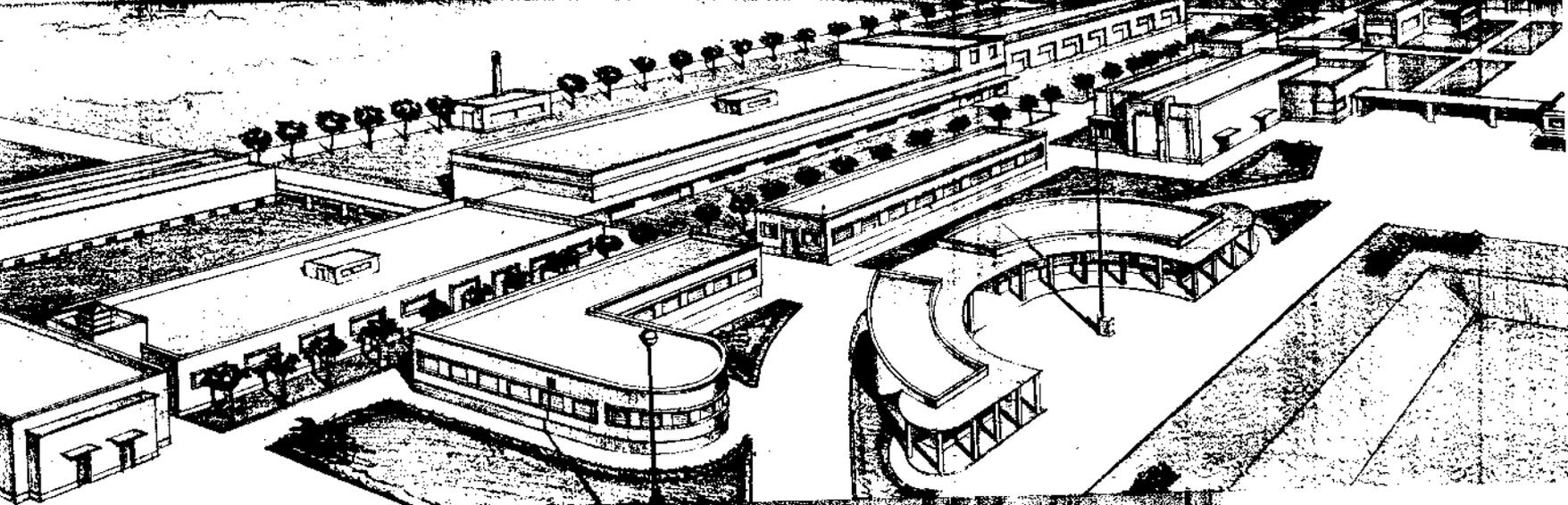
KAY FRANCIS

Please extend my best wishes for greatest success of new italian film production.

PAUL MUNI

Sono sicuro che sotto terso cielo Urbe cinematografia prenderà largo sviluppo contribuendo anche essa alla feconda collaborazione delle industrie mondiali.

CARL FRIEDRICH VON SIEMENS



CINECITTÀ

L'IDEA di costruire in Italia una Città Cinematografica sorse dopo che un incendio ebbe a distruggere il più grande Teatro di presa italiano nel settembre 1935.

Si pensò di realizzare una grande industria in Roma e di riprendere un primato che fu italiano. Il Duce tracciò il programma; i Ministri della Stampa e Propaganda, il Governatore di Roma e la Direzione Generale della Cinematografia efficacemente lo concretarono; e l'on. ing. Carlo Roncoroni gli diede vita.

Questi, Presidente della Società CINES, grande e coraggioso industriale dalla volontà ferma (che sa trovare nelle stesse difficoltà maggior forza per raggiungere le più alte ardue mete) e di una larghezza di vedute pari all'alto senso di responsabilità che si assumeva di fronte ad un problema che investe questioni economiche e politiche di vasta portata, diede tutta la sua opera e tutta la sua passione perché il progetto fosse ispirato a quanto di più moderno la scienza e la tecnica cinematografica potevano suggerire. Infatti l'on. Roncoroni nell'affidarmi l'incarico dello studio del complesso progetto, ha voluto che io visitassi espressamente i maggiori Stabilimenti Cinematografici d'Europa.

Questo mio viaggio, effettuato ai primi di novembre - anno XIV, mi fece vedere tutta l'importanza dell'incarico affidatomi, e la utilità di creare finalmente in Europa un centro consono alle necessità moderne della cinematografia, e degno dei compiti che le sono destinati.

Di fatti tutti i maggiori centri di produzione cinematografica, sia a Vienna, che a Berlino e Parigi, o sono riadattamenti di vecchi Stabilimenti, o sono studi che lasciano scorgere evidenti lacune, sia per quanto riguarda la disposizione, spesso non logica o poco razionale, sia per ciò che riguarda il non adeguato sfruttamento dei ritrovati tecnici raramente utilizzati con sagacia.

Solo gli Stabilimenti nuovissimi della London Film, a Londra, sono al momento attuale quanto di meglio vi possa essere nel campo della Cinematografia in Europa, e presentano un complesso organico e una bene studiata disposizione generale, dove si è tenuto evidentemente conto della difficoltà di girare all'aperto, dato il clima locale.

Tali Stabilimenti però, per quanto interessanti, non possono essere presi a modello per il nostro Paese, ove invece bisogna dare valore

Nessuno più e meglio dell'arch. Gino Peressutti - il geniale ideatore e costruttore della Città del Cinema - era qualificato per illustrare ai lettori di "Cinema" l'imponente e complesso organismo che inizia la sua vita feconda oggi 21 aprile, Natale di Roma.

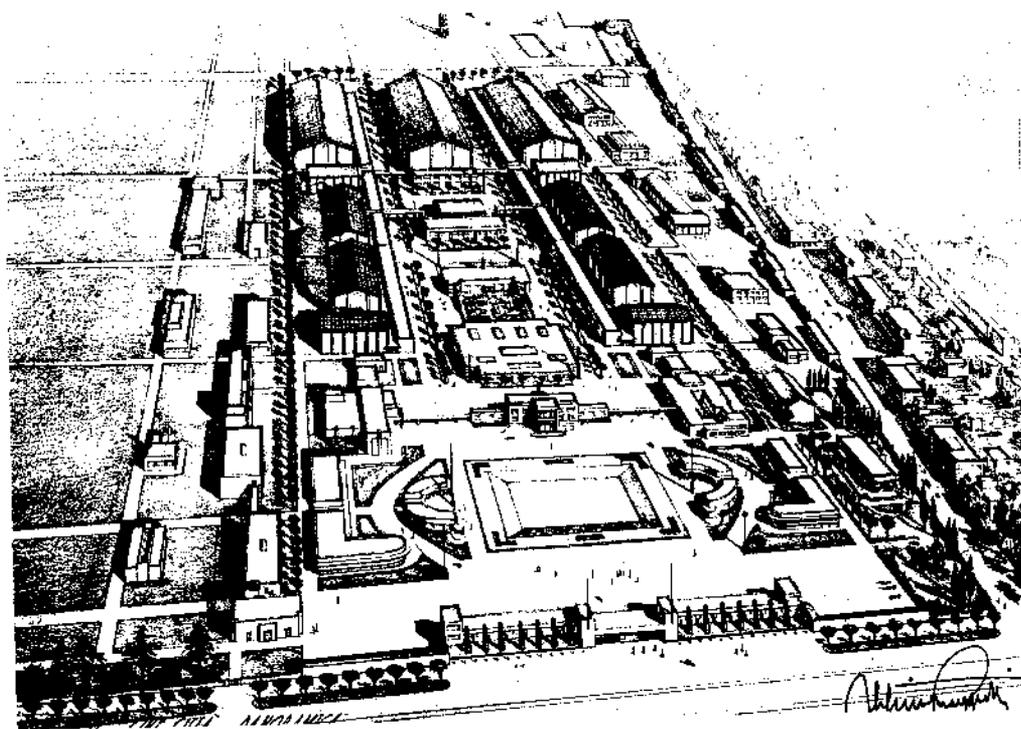
In alto: panoramica gruppo Stabilimenti lavorazione film

alla possibilità di girare all'aperto in una gran parte dell'anno.

Il problema essenziale e che da tutti mi era stato prospettato come il più difficile, e da nessuno ancora efficacemente risolto, era quello della disposizione degli Studi di presa, nel loro assieme, e rispetto ai fondali, ai camerini degli artisti, agli impianti tecnici, all'edificio delle masse, tenendo nel massimo conto la disciplina e la possibilità di impiegarli simultaneamente senza che abbia ad essere in-

tralcio il ritmo organico di lavoro. La soluzione di tale problema vuole essere la caratteristica principale del mio progetto, che pur mantenendo raggruppati in un complesso organico e logico i vari Studi, ne permette la massima articolazione e scindibilità, mantenendoli singolarmente in immediato contatto con tutti i servizi necessari. Tale soluzione planimetrica assolve inoltre tutte le primarie esigenze di sicurezza. Particolare attenzione hanno pure richiesto i

vari edifici per l'industria e gl'innumerabili altri servizi, laboratori e impianti necessari alla vita degli Studi ed organi essenziali di essi, per modo che, sia per disposizione, che configurazione e sistemazione, essi abbiano realmente a rispondere allo scopo cui sono destinati. Alcuni di questi edifici, che potrebbero apparire secondari, hanno richiesto invece studi e ricerche, per la prima volta eseguite in Italia, ed all'estero molto raramente e sempre incompletamente applicati, riuscendo così ad ottenere, grazie alla larghezza di vedute ed



Panorama della Città del Cinematografo al Quadraro

alla volontà del Presidente della Cines, On.le Rucoroni, un certo organismo che, per la perfezione e completezza tecnocinesfonica, sarà in grado di dare il massimo impulso all'Industria in Italia, destando senza dubbio l'attenzione e l'interessamento dei produttori stranieri.

Dopo accurato vaglio della ubicazione e della vastità dell'area, fu prescelta la località cosiddetta di Roma Vecchia per una superficie di 600.000 mq. situata sulla Via Tuscolana a sette km. dalla città, ai piedi dei colli sull'ampia distesa della campagna romana, vicino alle Capannelle, con possibilità quindi di ottime ed agevoli comunicazioni e di facili collegamenti all'Appia Nuova ed alla Stazione Centrale di Termini.

Il progetto venne sottoposto al Duce che lo approvò il giorno 31 dicembre XIV fissando la posa della prima pietra, che volle personalmente murare il 29 gennaio XIV.

Superate le molteplici difficoltà per l'organizzazione degli approvvigionamenti in periodo eroico della Storia Italiana, fu dato inizio ai lavori della Cinecittà, che sorge ai margini del Piano Regolatore di Roma 1931, e fronteggia per 600 metri la Via Tuscolana e per un km. la via di Torre Spaccata.

I soli Teatri di presa che sono 9, e dei quali uno imponente per le dimensioni, coprono complessivamente una superficie di 16.500 metri quadrati.

L'energia elettrica prodotta in centrale è di KVA 4500 con cinque circuiti per la corrente alternata di cui uno ad alta frequenza e cinque per la corrente continua a differenti voltaggi, e due circuiti per luce e forza. Per la rete di energia elettrica si sono impiegati circa 10 km. di sbarre di rame e alluminio, 18 km. di cavi di rame sotto terra, e circa 30 km. di cavi di rame nell'interno degli edifici.

Al circuito luce sono attaccate circa 8000 lampade e a quello per forza motrice sono installati 180 motori con una forza totale di HP 2500. Il progetto prevede un impianto telefonico per 250 apparecchi; di essi 175 sono già stati installati. L'acqua è data molto abbondantemente da due pozzi espressamente trivellati alla profondità di circa 120 metri, capaci di fornire 30 litri al secondo, servendo una rete di impianti idrici che misura la lunghezza cospicua di circa km. 28. Tale formidabile rete idrica è alimentata dai due pozzi attraverso una torre serbatoio della capacità di 120 mc. che si erge a un'altezza di 32 metri.

Le strade ed i viali, che sono a servizio degli Stabilimenti, misurano uno sviluppo di oltre 8 km. e sono tutti asfaltati come pure i piazzali di smistamento e di sosta. I viali principali sono affiancati da pini romani intervallati da cespugli di lauro e di oleandri, le zone a parco da numerosi cipressi, ligustri, lecci, palme, ecc., che assieme alle ampie zone di giardinaggio danno al complesso una gioconda cornice di freschezza.

DISPOSIZIONE DEL COMPLESSO DEGLI EDIFICI

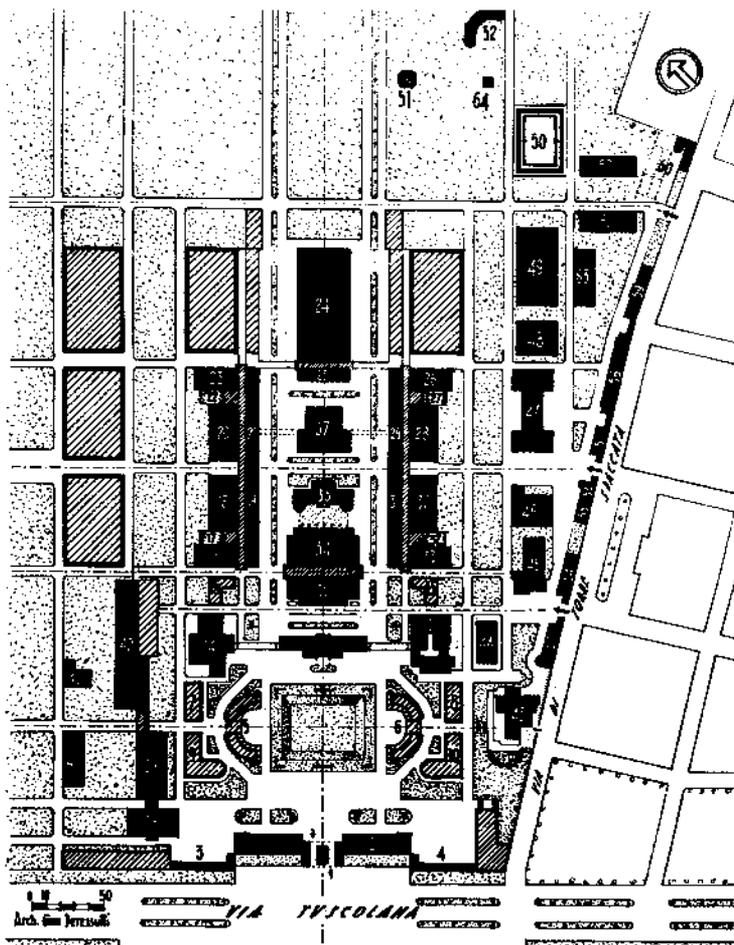
Il criterio seguito nella predisposizione della planimetria generale della Cinecittà si basa principalmente sulla disposizione logica della parte più importante costituita dagli Studi di presa, cui sono asserviti tutti i servizi raccolti e raggruppati nei diversi edifici, che sono disposti in funzione della loro immediata attinenza con gli studi stessi.

Ne risulta pertanto una classificazione generale che servirà a più facilmente seguire l'esposizione presente. Tale classifica comprende i 6 gruppi seguenti:

1. Gruppi di edifici destinati ai servizi generali, attorno al piazzale d'entrata.
2. Gruppo Studi di presa.
3. Gruppo centrale di edifici destinati agli Studi di presa lungo l'asse generale di simmetria.
4. Gruppo di edifici adibiti a funzioni tecnologiche speciali, parallelamente all'asse generale ed a sinistra di esso.
5. Gruppi di edifici destinati a servizi fonocinetici, industriali ed accessori, disposti parallelamente all'asse generale ed a destra di esso.
6. Gruppi di edifici di ingresso, controllo, di laboratori, ed officine e di carattere generale, disposti lungo la via di Torre Spaccata.

L'ingresso principale, con servizio di controllo diretto e generale su Via Tuscolana, è ottenuto dal congiungimento dei due edifici frontali riservati ai *Produttori*, a coloro cioè che hanno il compito di preparare ed organizzare i film e che devono quindi per la loro qualità trovarsi a contatto col pubblico e con fornitori.

In tali edifici sono ricavati sedici gruppi di uffici per i produttori con tutti gli annessi necessari, sale d'attesa, guardarobe, ecc., inoltre l'Ufficio legale e di locazione, cabine telefoniche ed ambienti per i custodi, le cui abita-



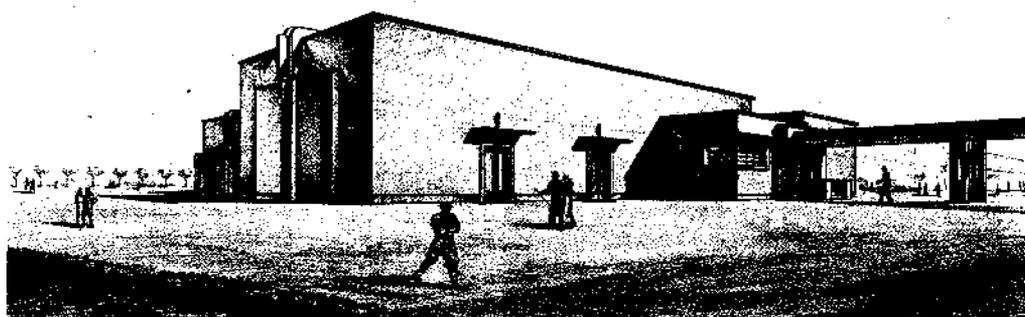
1-2. Produttori - 3-4. Autorimessa - 5. Poste, telegr. monopoli, buvette, parrucchiere, enr. 6. Assicuraz. servizio bancario, informazioni, stampa - 7. Soggettisti - 8. Musicisti - 9-10. Produttori autonomi - 11. Direzione generale - 12. Tecnico - 13. Turchi sonori - 14. Spettacolo - 15. Fotografia - 16-18-26-33. Studi di presa da 30 - 15 - 10-50 - 16-20-28-30-32. Studi di presa da 40 - 20 - 13 - 24. Studio di presa da 80 - 36 - 16 - 17-27-27-32. Centrali concia - namento studi - 19-21-29-31. Fondati ed artisti - 34. Trucchi, massa - 35. Guardaroba masse - 36. Cantina masse - 37. Parco lamperie e Centrale e elettrico - 38. Proiezioni - 9. Edizioni e montaggio - 40. Sviluppo, stampa, copia - 41. Depositi film - 42. Centrali termice - 43. Ristorante-Bar - 44. Sincronizzazione e mixage - 45. Auditorio - 46. Magazzini generali - 47. Falegnameria - 48. Scenografia - 49. Studio miniature - 50. Piscina - 51. Torre serbatoio - 52. Serra - 53. Dopclav. artisti - 54. Reclutamento masse - 55. Rimessa autocarri - 56. Guardia medica, vigili fuoco - 57. Guardaroba maestranze - 58. Ufficio labbro ferr. - 59. Mensa maestranze - 60. Dopclav. maestranze - 61. Deposito opere standard - 62. Deposito materiali edili - 63. Formatori - 64. Pozzi

zioni si trovano al piano superiore, nel quale sono pure ricavati quattro appartamenti con bagno e servizi, a disposizione della direzione. A destra e sinistra dell'asse generale di simmetria, sul prolungamento dei due corpi dell'Edificio Produttori, sono creati due parchi per *Autorimessa* e servizio distribuzione benzina e lubrificanti.

Sorpassato l'ingresso, e soffermandosi sull'asse di simmetria generale, appare davanti alla sua completezza, la visione dell'ampio piazzale d'accesso. Esso è stato oggetto da parte mia di cura particolare affinché il visitatore abbia subito a ricevere, oltre ad un immediato senso di freschezza e di ampio respiro, la netta percezione dell'organicità di tutto il complesso industriale.

Ai due lati di tale piazzale sono previsti, simmetrici e circondati da un tappeto di verde, i seguenti edifici semicircolari ove saranno alloggiati i servizi generali; a sinistra: *Postelegrafonici, Monopoli, Buvette, Parrucchiere, Costumi, Mercerie*; a destra: *Assicurazioni, Agenzia Banca e Cambio, Informazioni, Pubblicità, Stampa*, e dietro tali edifici, separati da una zona di verde, sorgeranno rispettivamente il padiglione per i *Soggettisti* e quello per i *Musicisti*. Anteriormente a questi, sono riservate altre due zone simmetriche in previsione di un ulteriore sviluppo edifici per *Produttori Autonomi*.

Di fronte all'ingresso, sullo sfondo del grande Piazzale, si eleva su due piani, l'edificio della



L'edificio Spettacolo e prove proiezioni





Ingresso al gruppo edifici dei teatri di posa

DIREZIONE GENERALE, che raccoglie a piano terra i servizi seguenti: *Provveditorato, Costruzioni, Personale*; a primo piano: la *Presidenza, la Direzione Generale ed il servizio Amministrazione e Contabilità*.

Lateralmente a destra rispetto all'asse di simmetria generale l'Edificio fonotecnico. Codesto edificio possiede particolari caratteristiche nel complesso generale, poiché esso è destinato a raccogliere tutti gli organi ed apparecchi più delicati e preziosi che devono misurare e registrare tutte le sensazioni sonore. Nell'edificio sono ricavati gli uffici del Capo Sezione, il laboratorio, un gabinetto completo sperimentale, l'archivio, una sala per rimessa dei carri sonori, un'officina elettrica di precisione, una sala per la manutenzione elettrica e reparto riparazioni amplificatori, locali per carica accumulatori e manutenzione batterie, un magazzino, due camere oscure, guardarobe, ecc.

Retrostante e separata dal viale trasversale, è riservata una zona per l'Edificio *Trucchi sonori* con sala munita di attrezzatura speciale per la ripresa degli artifizi, e quindi a schermo spostabile e con fondo di protezione di impasto duro di gomma, per la ripresa senza scenografia. Cabina mobile ed accessori vari.

Simmetricamente a sinistra l'Edificio *Spettacolo* consistente: di un cinematografo modello per la visione ed audizione definitiva e censura dei film, della capacità limitata a 100 poltrone, rispondente a tutte le caratteristiche acustiche e disposto secondo un diagramma dato dalla posizione degli altoparlanti dello schermo, affinché l'uditorio percepisca ugualmente e perfettamente i suoni più lievi e delicati; di una sala d'entrata con guardaroba, toelette e servizi; di cinque sale di prova e revisione, tecnicamente ed acusticamente rispondenti allo scopo; di una vasta cabina con impianti fissi di proiezione, locale batterie e servizi operatori; di una sala d'ingresso e smistamento registi e direttori artistici con relative guardarobe, e di impianto meccanico di aereazione. Separata dal viale trasversale e simmetricamente all'asse generale di simmetria è riservata una zona per l'Edificio *Fotografo*, con laboratorio completo comprendente una sala

di posa, camere oscure, revisione, ritocco, ingrandimenti, anticamera, ufficio, deposito chimico, ufficio titoli e guardaroba.

Gruppo II. - Edifici studi di posa

Gli studi di presa per la produzione cinematografica sono la parte essenziale di tutto il complesso industriale e quindi richiedono, come qualche altro edificio di carattere speciale, lo studio più attento e la cura più delicata per le particolari esigenze di perfezione della ripresa. Sono costruiti *Nove Studi* (di cui uno dotato di una vasca per le eventuali riprese sottomarine), con antistanti edifici di due piani per *Fondali ed Artisti*, separati dagli studi stessi da ampie gallerie. Gli Edifici Fondali hanno uno sviluppo lineare di m. 324.

Gli Studi, disposti su due allineamenti e simmetrici rispettivamente all'asse generale, costituiscono nel peculiare tipo di aggruppamento adottato, *otto sezioni di produzione cinematografica*. Quattro di codeste sezioni sono costituite da Studi rispettivamente delle dimensioni di m. 20 x 40 x 12 e quattro di m. 15 x 30 x 10,5, di un deposito lamperie e cavi mobili, di una centrale di condizionamento interposta e contigua fra due Studi, ed inoltre (disposto parallelamente all'asse generale e separato dai precedenti da gallerie) un edificio a due piani destinati a: *Reparto fondali e servizi diversi*, a terreno e *Reparto artisti* a primo piano.

Il *Reparto fondali* comprende: grandi magazzini di deposito del materiale standardiz-

zato e per l'allestimento di scene, un locale di sicurezza per custodia di mobili ed arredi di valore, un magazzino per un corredo di speciali carrelli di trasporto e scale mobili, una centrale termica per il riscaldamento della Sezione, due camere oscure e locali da toilette. Il *Reparto artisti* di ciascuna sezione comprende: dieci camerini per artisti, con servizi di parrucchiere, bagni, guardarobe, telefono e servizi generali, il tutto diviso per sesso; due appartamenti per divi e dive completi di ogni conforto.

L'artista troverà nel suo camerino tutte le condizioni richieste di tranquillità e di benessere in una cornice di gaia semplicità.

Il camerino delle dimensioni di m. 4 x 4 x 4 consiste di una parete nella quale sono ricavati in spessore di muro tutti i servizi idraulico-sanitari e le guardarobe per costumi e vestiari; nella parete opposta il divano da riposo; nella parete di testa controlluce il mobile truccatura con installazioni elettriche per tutti i servizi inerenti; a lato della parete d'ingresso un tavolo scrivania. Completano l'arredamento, un tavolino di servizio, una poltroncina e due sedie.

L'accennata costituzione delle 'Sezioni' di presa cinematografica (originale caratteristica dei nuovi Stabilimenti) consentirà a ciascun produttore di film la possibilità di poter avere a disposizione una coppia di studi di presa, di diverse dimensioni, con tutto il corredo di servizi per l'organico sviluppo della produzione, in modo da procedere incessantemente al lavoro senza disturbo alcuno.

Allineato trasversalmente all'asse generale venne costruito lo *Studio maggiore* centrale, delle dimensioni di m. 36 x 80 x 16, atto alla ripresa delle scene che richiedono un largo impiego di masse, oppure importanti movimenti da eseguirsi al coperto. Alla testata anteriore, separato dalla galleria, si eleva l'Edificio *Fondali ed Artisti* a due piani.

L'imponente Studio è dotato di n. 8 grandi porte acustiche, una delle quali più vasta nella testata posteriore, per eventuali riprese a fondo libero e grandi carrellate.

Tutti gli studi di presa sono costruiti su fondazioni isolate ed ossature in cemento armato e strutture in muratura di tufo. I coperti sono costruiti con incavallature ed orditure di ferro. In ogni singolo studio sono stati adottati, in seguito a speciali ricerche sperimentali, protezioni acustiche perfette, tali da soddisfare ogni esigenza cinefonica.

Un ballatoio perimetrale, largo m. 1,60, all'altezza di m. 6, disimpegnerà il servizio delle lamperie ed impianti elettrici; le passerelle di servizio sono fissate ai letti delle incavallature del coperto ed i carrelli mobili ammassati ai nodi delle incavallature stesse.

Sul terrazzo a copertura delle gallerie, fra gli studi ed i fondali, sono installate le condutture elettriche esterne, allaccianti le cabine e la rete di distribuzione nell'interno degli Studi, corrente a soffitto dei ballatoi.



Camerino tipico del «divo» e camerino tipico dei ruoli principali

Gruppo III

Tale gruppo centrale si trova sull'asse di simmetria ed è raccolto nell'ambito delimitato dagli Studi di presa.

Esso raccoglie gli edifici di *Guardaroba e truccature masse*, con relativa cantina di ristoro per generici e comparse, il Parco delle Lamperie e la Centrale Elettrica.

Il *Guardaroba e truccatura masse* è situato in un ampio edificio coprente un'area di circa mq. 3000.

Una vasta galleria suddivide l'edificio permettendo un facile e rapido servizio di smistamento per sessi ed una pratica separazione dei Reparti Guardaroba e Saloni di Truccatura.

Il *Reparto guardaroba*, consiste di diversi magazzini, vestiarî ed armerie, divisi per produzione, in modo da poter avere immediatamente sottomano tutto quanto possa essere richiesto dalla svariatissima congerie di elementi necessari alla produzione di qualsiasi film.

È provvisto di ampio bancone di distribuzione controllata e di reparto speciale ove viene consegnato il vestiario per passare poi alla sezione asettica e a quella di rattoppatura per essere riportato nelle guardarobe di deposito. Una sartoria, con sezione maestro e disegnatori di costumi, ne fa parte integrante.

Il *Reparto truccatura* è suddiviso in quattro saloni, due per uomini e due per donne. In ogni salone sono sistemati i tavoli in serie di truccatura, e gli armadietti guardaroba, ed un congruo numero di camerini spogliatoi individuali.

Sulla testata posteriore, sono ricavati tutti i servizi igienico-sanitari autonomi per sesso, con lavabi, doccie, gabinetti e servizi inerenti. In prosecuzione al Guardaroba, e separato da ampia zona di verde, si eleva l'Edificio *Cantina*, fornito di tutto il conforto necessario al ristoro ed al riposo delle comparse, studiato in modo di rispondere ai criteri essenziali di disciplina.

Sullo stesso allineamento di simmetria, separato dalla grande strada trasversale, s'innalza l'Edificio della *Centrale elettrica* e del *Parco lampade*. Questo edificio costituisce il ganglio essenziale alla vita degli Stabilimenti. Allo studio di esso è stata posta ogni cura, affinché abbia a soddisfare le esigenze presenti e future che il divenire della tecnica cinematografica ci riserva.

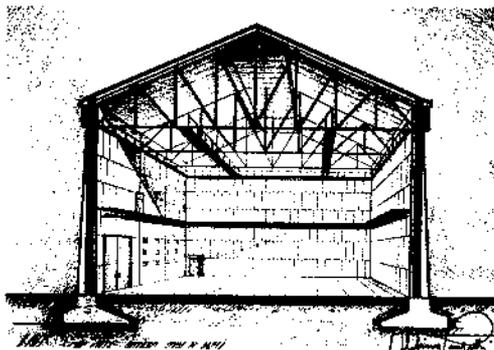
L'edificio è situato in posizione centrale e ad una distanza minima di m. 30 dallo Studio di presa più vicino, distanza sufficiente da sola, a rendere quasi nulle le vibrazioni trasmesse al terreno. Ad ottenere però la neutralizzazione assoluta, i gruppi-trasformatori sono stati isolati dai basamenti di fondazione con cuscinetti perimetrali di fibra di cocco.

Il *Parco lamperie* è stato studiato al fine di rendere pratica, svelta e sicura la suddivisione, la classificazione e la manutenzione dei molti e costosi apparecchi, che richiedono cura continua ed assidua e che costituiscono il materiale maggiormente e più frequentemente usato.

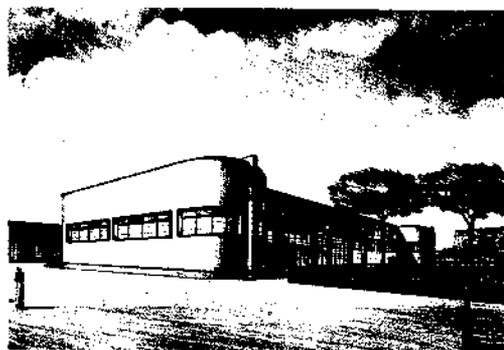
A metà altezza sono predisposte le ossature di sostegno per l'eventuale costruzione di un solaio a mezz'aria per il deposito delle lamperie di riserva. Il parco lamperie, oltre ad un edificio proprio, è fornito di ampio magazzino, e di officina elettromeccanica, per montatori, elettricisti e meccanici.

Gruppo IV - Lavorazione del film

Il film quale viene presentato allo spettatore nella sua completezza e nel logico susseguirsi delle scene, è frutto di un lungo e delicato seguito di lavorazioni per la prova, la scelta ed il coordinamento delle riprese singole eseguite dagli operatori e controllate dai registi.



Spaccato di un teatro di posa



Monse generici e masse

Tali lavorazioni e manipolazioni sono eseguite con il sussidio di macchinari ed impianti speciali, che raccolti in edifici appositamente studiati, costituiscono un complesso particolare a sè stante, che richiede un accurato e rilevante servizio idraulico, data la forte dotazione d'acqua necessaria. Essi poi hanno richiesto una cura speciale per cautelarli e proteggerli dalla polvere, circondandoli di zone protettive asfaltate e facilmente lavabili a mezzo di idranti e provvedendo a pavimentazioni adatte.

Gli edifici sono allineati su due ordini, parallelamente a sinistra dell'asse generale, e di essi alcuni sono progettati per essere costruiti in un secondo tempo.

Primo, verso il fronte principale, su Via Tuscolana, ove è riservata un'area per la futura costruzione dell'edificio per il doppiaggio (servizio ora funzionante alla Cines-Palatino), si eleva l'Edificio *Proiezioni*, ove vengono proiettate ed esaminate le singole parti del film. In esso si trovano sei sale, una vasta cabina con impianti fissi di proiezione, locali batterie e servizio operatori, una sala d'ingresso e smistamento con relative guardarobe ed impianto meccanico di acceazione.

In collegamento al precedente è costruito lo Edificio *Edizioni e montaggio* ove il film viene preparato, completato, montato e rifinito. Tale importante edificio, ove tecnici specializzati assolvono compiti difficilissimi, e di cui il profano raramente sa rendersene conto, è provvisto di una sala sensitometrica con camera oscura, di un salone per il taglio dei negativi, un salone per la messa insieme dei negativi e positivi, e sale per il lavaggio, per la misurazione, il peso e lo smistamento; inoltre sedici sale di montaggio, gli uffici per il capo servizio, i locali di ricevimento e spedi-

zioni, guardaroba divisa per sessi e l'impianto meccanico di acceazione.

Più oltre, unito dal precedente da un passaggio aereo, sorgerà su due piani, l'Edificio *Sviluppo-stampa-copie*, con scantinato accessibile agli automezzi.

L'Edificio è stato studiato in base alle esigenze primarie e particolari per la lavorazione della pellicola, e sarà dotato di impianti tecnici di recente ideazione, per lo sviluppo, la stampa e la copia dei film.

L'Edificio consiste:

- Piano scantinato, con grande salone di circolazione dei bagni e magazzino per il ricupero dell'argento, una sala per le batterie, un impianto di condizionamento, un'officina con laboratorio utensili, e cabina elettrica di trasformazione.
- Piano terra, ove si trova: sala di revisione, con trasporto automatico dei rulli. La sala di determinazione della luce. Il salone di preparazione della stampa, il salone sviluppo, e quello di stampa. Una sala 'Trucca', con uffici calligrafi e titoli.
- Primo piano, ove si trovano l'impianto di filtraggio e quello di produzione di acqua distillata, i serbatoi per gli impianti idrici ed i servizi idroelettrici.

Parallelamente ed a sinistra degli edifici sopra descritti, si elevano l'Edificio di *Deposito pellicole*, costruito a prova d'incendio e di effrazione, e l'Edificio per la *Centrale termica*, in posizione isolata a servizio di tutto il complesso degli Stabilimenti per la lavorazione dei film.

Sull'allineamento ora descritto ed in prosecuzione di esso, una vasta zona è riservata per l'ampliamento degli Studi di presa e servizi.



Il complesso degli Stabilimenti per la lavorazione dei film



Edificio ristorante e bar

Gruppo V

Questo gruppo di Edifici è situato a destra dell'asse generale, simmetricamente al precedente, ed è compreso nella zona che dall'angolo formato da Via Tuscolana con Via di Torre Spaccata, si prolunga sino agli edifici ultimi riservati alla Serra.

In corrispondenza all'asse trasversale del grande Piazzale d'Ingresso, è costruito l'Edificio *Ristorante principale*, ampio, arioso, caratterizzato da sobria e pratica signorilità con vaste terrazze antistanti, protetto da zone e da spalliere di verde, atte a creare un ambiente di freschezza e di gradevole riposo.

L'edificio consiste di una vasta Sala bar, di un grande Salone Ristorante Artisti e di una Sala riservata.

Inoltre i servizi generali di cucina, dispensa e frigoriferi, 'office', magazzini e guardaroba con gabinetti da toilette, ecc.

Più oltre, all'altezza del Tecnofonico, si eleva l'Edificio di *Sincronizzazione e mixage*, il cui ufficio è chiaramente indicato dalla qualifica che esso porta.

Vengono qui prodotte e provate le singole pellicole impressionate dal suono, per poi eventualmente comporne diverse in un'unica, ove vengono registrati i vari suoni, che devono risultare come prodotti in contemporaneità.

L'Edificio che sorge su due piani è provvisto, a terreno, di una grande sala di m. 14 x 15 per la proiezione, di un locale per teste sonore ed annessi, di una cabina per impianto fisso di proiezione, di due sale per la sincronizzazione di rumori e di dialogo, di un locale per le macchine, per prove e play-back, ecc.

Al piano superiore, di un locale per la preparazione delle colonne sonore, di un archivio delle stesse, e di un guardaroba.

Proseguendo al di là del Piazzale d'ingresso, sulla via di Torre Spaccata, a destra di esso, si eleva su due piani e circondato di verde l'Edificio *Studio auditorium*, ove vengono eseguite le prove e le riproduzioni dei grandi complessi orchestrali. A tale scopo è stata costruita a terreno, secondo i dettami dell'acustica moderna più perfezionata, una sala di m. 30 x 15 per grande orchestra.

Vi è pure una sala di prova e canto, la cabina di controllo cinesonico, la saletta per l'impianto del sonoro, ed i locali per le batterie e di deposito, nonché guardaroba diviso per sessi. Al piano superiore è collocata la cabina di proiezione assieme ai servizi di deposito e di preparazione dei film.

L'edificio è provvisto anche di ampia terrazza per orchestra all'aperto.

In prossimità e prospiciente il Piazzale d'ingresso per le maestranze, è situato l'Edificio, su due piani dei *Magazzini Generali ed Attrezzerie*, provvisto a terreno di sale di deposito, con relativi servizi ed uffici, e di rampa di accesso per i veicoli al piano superiore adibiti al Reparto Attrezzerie.

Attraversato il Piazzale Maestranze, si erge

il vasto Edificio *Falegnameria*, con impianto speciale di macchine per la lavorazione del legno, laboratori e sala per il montaggio.

In collegamento con la Falegnameria si trova l'edificio *Scenografi, pittori e cartonisti*.

Più oltre sullo stesso allineamento, è situato l'Edificio *Miniature e trucchi d'arte*.

È noto universalmente quale importanza abbia assunto nella preparazione e produzione dei film il 'Trucco'.

Le possibilità che la tecnica e la meccanica, aiutate dall'esperienza, permettono in tale campo, sono infinite ed il 'trucco' va assumendo nella moderna cinematografia una importanza eccezionale.

Esso consiste di una sala da m. 55 x 30 con piscina centrale da m. 12 x 24, uffici per il capo sezione e disegnatori, laboratorio per miniaturisti, scultori e modellisti, un museo trucchi miniature, un deposito per il materiale elettrico ed un impianto Dunning.

La sala è pure dotata di guide per lo spostamento degli schermi ed è provvista di installazioni per riprese speciali.

Sullo stesso allineamento è stato costruito il manufatto per una *Piscina* all'aperto per la ripresa di scene su specchio d'acqua a sfondo libero e delle dimensioni di m. 38 x 60.

A sinistra della Piscina si alza la *Torre serbatoio* sormontata da piattaforma girevole, per le riprese panoramiche, e provvista di ripiani serviti da comoda scala elicoidale, per la ripresa degli esterni. Più oltre verrà costruita la *Serra* consistente in un padiglione a vetri con sottostanti locali di servizio ed anteriormente, a sud, una distesa di letti caldi.

Gruppo VI

Oltre l'ingresso principale su Via Tuscolana, riservato alla Direzione, ai Produttori, agli Artisti ed a tutto il personale d'ordine, è stato provveduto, su Via di Torre Spaccata, a tre ingressi particolari e riservati: il primo alle masse, comparse e generici, il secondo alle maestranze, il terzo al Dopolavoro, deposito dei materiali e servizio costruzioni provvisorie all'aperto.

Prima dell'ingresso riservato alle masse ed a fianco del Ristorante verrà costruito l'Edificio *Dopolavoro artisti*, provvisto di sale da giuoco, lettura, biblioteca, più oltre l'Edificio *Reclutamento e pagamento masse*, con apposito controllo, sale di sosta e pagamento. Da tale edificio si diparte un viale che conduce direttamente all'Edificio Centrale di Guardaroba e Truccatura masse.

Proseguendo lungo la Via di Torre Spaccata, si trova la rimessa per *Autotrasporti* ed adiacente ad essa, l'edificio per la *Guardia medica* e casermetta per i *Vigili del fuoco*. Tale edificio è dotato di ambulatori e di stazione di pronto soccorso. Presso i Vigili del fuoco si sono installati gli impianti di segnalazioni automatiche. Vi sono inoltre locali di soggiorno per i vigili e di custodia dei materiali speciali.

Più oltre, sulla destra del secondo ingresso, si eleva l'Edificio *Guardaroba maestranze* con portineria, grande sala con guardarobe e toilette, fornite d'impianti igienici in serie, e sala orologi di controllo.

In prosecuzione sono costruiti gli Edifici per le *Officine meccaniche*, per aggiustatori idraulici, lattonieri e fabbri, con piccola fonderia e per ultimi gli edifici della *Mensa e Dopolavoro* per le maestranze, attrezzati modernamente per il ristoro e riposo di esse. Nell'edificio Dopolavoro è prevista anche la Sede del Gruppo P. N. F.

Nell'area compresa tra gli edifici su via di Torre Spaccata e l'allineamento del quinto gruppo, sono per ordine disposti gli edifici per

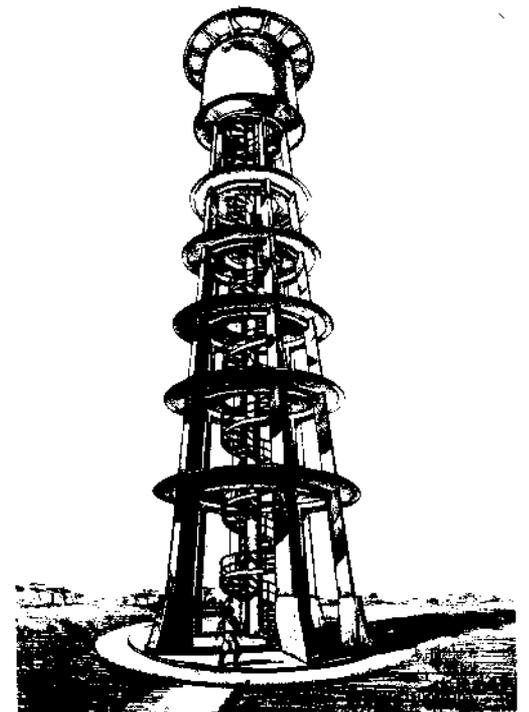
Magazzini Infissi ed opere standardizzate, di Deposito legname, del Padiglione formatori e di Deposito materiale edili.

Ho esposto nel suo assieme, evitando di troppo addentrarmi nei particolari, il vasto piano della Cinecittà, che riceve oggi, dalla stessa mano del Duce che in un momento difficile indicò la via da seguire, il segnale autorevole che determina l'inizio della sua attività e della nuova era della Cinematografia italiana.

L'esposizione, volutamente piana e spesso schematica, varrà a dare a qualsiasi lettore l'idea della vastità dei problemi risolti e delle mete raggiunte in questo campo specialissimo.

La Cinecittà diventa così un centro di vita che, situato dove s'incontrano le strade che dai Colli conducono a Roma e al mare, costituisce un nucleo, suscettibile di ampliamento non solo, ma di attrazione per la creazione delle industrie sussidiarie.

Con essa è stato dato inizio alla realizzazione di un vasto piano che prevede la formazione di una zona industriale particolare specializzata e di interesse non solamente nazionale.



Torre-serbatoio con vari ripiani: per le prese dell'alto

Tale zona, posta ai margini del Piano Regolatore Roma 1931, ne sarà l'estensione logica e naturale, e la sua messa in valore sarà resa più pronta e spedita dalla creazione di nuovi quartieri economici urbani, dalla sistemazione ed ampliamento delle vie e dall'adeguato miglioramento dei mezzi di comunicazione.

Questi dovranno essere previsti in funzione dell'importanza che la zona andrà rapidamente assumendo, sia per il considerevole afflusso di quanti avranno a svolgerci la loro attività, che per l'interesse turistico che varrà a richiamare visitatori d'ogni Paese, attratti dall'importanza del nuovo centro cinematografico.

Nel clima fascista nostro, una nuova metà sta ormai per essere raggiunta, un nuovo fattore sta per essere portato a contributo dell'Economia Nazionale, una volta di più è stata posta in atto una precisa volontà del Duce. L'Italia ormai potrà considerarsi emancipata dall'estero anche nel campo della produzione e dell'industria cinematografica.

ARCH. GINO PERESSUTTI

LA DANZA DAVANTI

ALLA MACCHINA

SE IL CINEMA muto doveva considerarsi prevalentemente come una pantomima, quello sonoro può, in parte, dare il senso di una danza. La sensazione del sincronismo nelle sequenze ad accompagnamento musicale non nasce soltanto dalla coincidenza di movimenti e di cadenze tra ciò che vediamo e ciò che udiamo (che sarebbe ancora una sorta di ginnastica ritmica), ma da un'equivalenza spirituale, da un risponderci vicendevole e simultaneo: il visivo interpreta l'uditivo, e questo il visivo. Ciò che potrebbe ben essere una definizione specifica della danza. Con questa differenza: che mentre nella danza, di solito, il movimento viene creato sulla musica, nel cinema, d'ordinario, è la musica che viene composta sull'immagine, sul movimento e sul ritmo delle sequenze già montate.

La danza perfetta sarebbe il limite, l'ideale punto d'arrivo del cinema sonoro in senso stretto. E, cosa rara a questo mondo, si può dire che almeno in un caso l'ideale sia stato raggiunto. Quel caso è Topolino. Il critico musicale francese Emile Vuillermoz racconta di aver assistito una sera alla proiezione di un cartone di Walt Disney, in compagnia di una celebre danzatrice e coreografa. La quale, alla fine, osservò scoraggiata che, dopo una simile meraviglia, non si poteva più pensare a comporre dei balletti: « Non si otterrà mai, con esseri viventi, per quanto sia grande la loro bravura, un equilibrio ed una precisione di ritmi che ci diano soddisfazioni visive altrettanto complete. È la fine della danza! »

Però, in tesi generale, oggi come oggi si potrebbe dire che i rapporti tra cinema e danza siano quelli di una cortese, e reciprocamente utile, ospitalità. I film di riviste, divenuti via via più grandiosi, sono, in fondo, dei veicoli sontuosi per portare a contatto coi pubblici di tutto il mondo, e in una cornice di fantasia che nessun altro tipo di spettacolo consentirebbe, alcuni dei più stupendi 'numeri' di danza, alcune delle più ricche, intrecciate, complesse coreografie che mai siano state immaginate. Si pensi alle FOLLIE DI BROADWAY. Lo sforzo dei produttori e dei soggetti, su questa linea, è di far sì che l'ospitalità sia il più possibile signorile: cioè quanto più larga e ricca, tanto meno vistosa. In altri termini: di procurare che i numeri di danza siano piccamente giustificati - diremmo quasi, assorbiti - dal soggetto. È la condizione a cui tendono, per esempio, tra i più recenti, film come SEGUENDO LA FLOTTA, IL PARADISO DELLE FANCIULLE e NATA PER DANZARE. Quest'ultimo, poniamo, è precisamente una gaia e fantasiosa commedia, che offre ad Eleanor Powell l'occasione e lo spunto per mostrarci l'affascinante e virtuosistico grado di perfezione, a cui ella ha portata la cosiddetta *tap-dance*. E oggi, in Italia, si parla molto, negli ambienti cinematografici, della ricerca di un soggetto per l'italiana Maria Gambarelli, tornata d'Oltreoceano ad interpretare un film. Giusta ricerca, che avrà senza dubbio come scopo di rendere il più che sia possibile logiche, nel corso dell'azione, le danze della Gambarelli.

Il problema cinema-danza può, naturalmente, prendere aspetti più sottili. Il cinema ha un suo ritmo: ritmo di spazio e di tempo, di inquadra-

ture e di episodi narrativi, di zone chiare e scure: ritmo che può essere assimilato a quello della musica, da un lato, e dall'altro a quello dell'architettura. Il cinema, nel suo aspetto visivo, potrebbe chiamarsi una danza che dà a se stessa il suo numero. La danza invece è un ritmo concreto che cerca il suo numero fuori di sé: nella musica. Cosicché, salvo casi rari, se il cinema non rimane un testimone alquanto passivo, non si può negare che esso finisca col contraddire la danza. I risultati di Topolino sono in gran parte ottenuti, perché il cinema rinuncia al proprio movimento (di ripresa, di inquadratura, di luce) in favore del movimento del cartone. Per converso, si possono citare casi eccezionali e mirabili in cui la stessa macchina di presa pare afferrata nell'armoniosa vertigine della danza: la scarrozzata del CONGRESSO SI DIVERTE, il carrello della VEDOVA ALLEGRA sul lento movimento del waltzer, certi passaggi di inquadratura su scene di danza, ecc.

Ma, per rimanere su un terreno più concreto, la danza, modernamente intesa, rappresenta

la propedeutica ideale per l'attore cinematografico. Letteralmente, essa insegna a muoversi, slega il gesto, accresce il controllo e la misura e l'efficacia dell'espressione mimica. Poniamo: un artista in sé abbastanza mediocre, quale Douglas Fairbanks (*senior*, s'intende) ha potuto raggiungere ottimi effetti cinematografici, grazie al perfetto senso ritmico della sua andatura, alla cadenzata elasticità di ogni gesto, a quella bravura acrobatica che presupponeva un'elaboratissima educazione musicale del fisico.

È un capitolo, questo, che uno sforzo produttivo in piena tensione di sviluppo e di miglioramento,

qual'è il nostro in Italia, deve tener presente. Giustamente il Centro Sperimentale di Cinematografia ha istituito una scuola di danza. Ma perché qualche cosa di più vasto, di accessibile a tutta la massa anche dei generici, non dovrebbe sorgere alla Città del Cinema? L'organizzazione di palestre così fatte non è certo un problema difficile nel nostro Paese, che vanta alcune delle più perfette scuole del mondo, come quella del Teatro alla Scala e quella del Teatro Reale dell'Opera. Dal Teatro alla Scala è uscito, non dimentichiamolo, il famoso Cecchetti, continuatore della grande tradizione 'classica' italiana, e al quale il 'ballo russo' deve le prime origini del suo splendore.

ARIEL



Al centro: Maria Gambarelli

'Nata per danzare' (M.G.M.)



l'altoparlante della moda



Per le ore di riposo, questo pigiama che appartiene al guardaroba personale, fuori-scena, di Alice Fayet. Delicata accordo di seto e di toni sull'azzurro pervicace.

UN INGEGNOSO SCRITTORE ha detto che far della poesia troppo sottile a teatro sarebbe come mostrare a distanza un delicato merletto. Quella poesia non arriverebbe ad attraversare il golfo che separa la ribalta dalla sala, come quel merletto farebbe su per giù la figura di un misero nastro di tulle.

Il cinema, si dice, è il contrario del teatro. Ha la facoltà di avvicinare quanto vuole i suoi personaggi, di portarveli sotto gli occhi, in primo ed in primissimo piano, tre quattro cinque volte più grandi del vero. D'accordo; ma come tutte le arti dello spettacolo ha l'obbligo di 'arrivare' al pubblico: il quale, per definizione, deve starsene passivo ed obbedire alla legge del minimo sforzo. Logico quindi che gli accenti dello schermo sieno lievemente caricati, per trattenere l'attenzione, per impedirle di svagarsi.

Il Cinema, in fondo, fa un grande, lungo monologo davanti allo spettatore seduto. E un monologo comporta sempre maggiore intensità di effetti e di finte che un dialogo.

Non c'è dubbio che il Cinema sia, e sempre più diventi, la vetrina della moda, delle arti di arredamento e di decorazione interna; ma se gli artisti e gli industriali della moda vogliono coltivare e conservarsi l'inestimabile privilegio di una tale vetrina, debbono saper creare un campionario apposito, che sia come la riproduzione lievemente più accentuata del loro campionario normale. Il Cinema detta e propone e diffonde la moda; ma attraverso un altoparlante.

(Paramount)

Lo sanno, per esempio, le attrici di Hollywood che si dividono in due partiti: quelle che si vestono sul posto e quelle che vanno a vestirsi a New York. Della teoria, diremo così, hollywoodiana è Jean Arthur; ma lo è appunto perché ama i vestiti che segnano il carattere, i vestiti che in

Questa veste di cupo azzurro sparsa di grandi margherite bianche è un modello di Connie Foster (Hollywood), che Dorothy Lamour indossa nel film Paramount *Swing High, Swing Low*, da lei interpretato con Carole Lombard e Fred Mac Murray. Sotto la tesa larghissima del cappello si annida un cespuglio di margherite bianche.



Un abito da passeggio per la primavera del '37. Il modello è di Viola Dimmitt, di Los Angeles. Esseguito in lana leggera, di colore azzurro - marino. Il suo principale accento è dato dalla file di pieghe parallele ghettine sul dorso, e dal colletto che si infila come una piccola sciarpa nel collo della veste. Il corsaletto ricorda il borlino. La chiusura segna i fianchi.

È questo, sempre per Dorothy Lamour, è un modello da sera di Travis Banton. Setina nera sotto un velo, pure nero, a larghi punti ricamati. Il grande nodo di garza su una spalla dà un accento d'originalità a tutta la veste.

qualche modo denunzino il personaggio che l'indossa. 'La moda di Hollywood - ella ha detto - non è meno elegante di quella di New York; ma è più individualizzata, perché i disegnatori di Cinelandia ardiscono di aggiungere accenti originali ed insoliti, che di primo acchito fanno di un abito una sorta di distintivo'.

La grazia, il genio, il gusto di una donna fine ed elegante, che sappia trovare nel film il più ricco album e repertorio di modelli per le proprie vesti, dovrebbe consistere appunto nel compiere a ritroso la strada percorsa dai sarti delle dive: appurare le linee del vestito quotidiano, del vestito per la vita, sotto il geroglifico un po' magniloquente del vestito per la scena.

La nostra opinione continua ad esser quella che altre volte abbiamo espressa: il Cinema è oggi giorno il più grande veicolo, il più grande propagatore della moda. Quante chioche, quanti tocchi alla GIULIETTA E ROMEO? E abbiamo potuto, anzi, misurare la velocità di propagazione del modello, di mano in mano che il film giungeva al pubblico e vi si diffondeva. I sarti cinematografici debbono quindi obbedire ad una duplice esigenza: da un lato, creare la veste che si adatti a questa o quest'altra attrice, al personaggio da lei interpretato: anzi, una veste che sia essa medesima 'personaggio'. D'altro lato: saper creare una 'linea' tanto suggestiva ed intensa, che anche impoverita d'accenti, standardizzata, adottata in innumerevoli esemplari dalla massa, conservi sempre una punta di originalità. Insistiamo pertanto sul concetto già altra volta affacciato: occorre che i sarti cinematografici sappiano divinare la linea 'che andrà' per tutto il tempo impiegato dal film a compiere il suo giro, la linea che non si stancherà attraverso le edizioni molteplici ed impoverite.

Vogliamo un po' sentire che cosa ci dicono alcuni fra i più eccellenti di questi sarti per la primavera del 1937? Adrian, per es., che da più di un anno disegnava costumi storici, da GIULIETTA E ROMEO a MARCHERITA GAUTIER, da SAN FRANCISCO a PARNELL, è tornato, per il nuovo film di Joan Crawford, alla veste moderna, con una originalità più nervosa ed inventiva. Secondo lui, la moda del '37 è una vera rivoluzione: i dettami che



Graziosa e necessaria per il cinema è la veste di Alice Faye nella 20th Century Fox per la primavera '37. Eseguita da Gwen Wakeling, questa veste è un modello primaverile, ma da C. H. Doyle, che ha eseguito l'uno e l'altro in un grosso e sottile tessuto, la veste presenta la particolarità del collo chiuso da una fila di bottoni del medesimo tessuto. Cintura d'un cordoncino lievemente più chiaro. Il modello è trattenuto alle spalle da due fermagli di gesso fantasia.

costituiscono il non plus ultra dell'eleganza nel '36 debbono esser rinviati in blocco. Conterà la materia, non la linea.

Un'altra creatrice di modelli, Gwen Wakeling, ritiene che le vesti siano sempre l'espressione delle correnti che imperano in un dato momento della storia. La politica, i modi di vita, persino la profondità della fede religiosa, sono non soltanto specchiate ma addirittura simboleggiate e riassunte in ciascuna fase della moda. Un certo gusto per gli 'effetti d'attori' è da riferirsi, secondo la Wakeling, alla guerra abissina ed agli attuali avvenimenti di Spagna. Come evasione, si constatano, in contrapposto, dei sintomi di fuga nostalgica nel romanticismo dello stile Impero o dello stile Edoardiano.

È un parere certamente autorevole se si pensa che la Wakeling deve alle sue origini europee abbastanza prossime (è discendente del patriota polacco Giovanni Sobieski) una sensibilità alla storia ed alla tradizione, che ella ha ulteriormente coltivata ed affinata durante un anno di studi compiuti a Parigi con Maurice Leloir, conservatore di quel Museo del costume storico.

Nell'ideare i suoi modelli, questa disegnatrice è guidata sempre dalla ricerca di un senso di gioia, di vitalità e di bric, che riempie di allegrezza le attrici più giovani, e rianima le più mature. Ella vede soprattutto la novità della stagione nel materiale e nei tessuti, che colla loro particolare vivacità saranno suggestivi di ispirazioni gaie e gioiose. (Qui la previsione della Wakeling coincide esattamente con quella di Adrian). Personalmente, il suo gusto la porterebbe ad indicare e preferire disegni campestri, di danze allerecce, di grandi mazzi di fiori campagnoli, distribuiti a larghe distanze gli uni dagli altri. E non è da escludersi un ritorno ai materiali cosiddetti 'romantici', in uso prima della guerra: come i veli trapunti ed i ricami a occhielli nelle guarnizioni.

Vestiti lunghi o corti? Negli abiti da giorno è da prevedere che la sottana rimarrà a diversi centimetri dal suolo, tenendo vivo l'interesse per il colore e la foggia delle calzature. Ma le vesti da sera arriveranno a terra, se anche in alcuni modelli la cintura accorcerà di un poco la parte anteriore.

Così parla la moda. E ascoltano, e obbediscono le dive, che domani ne moltiplicheranno ed esemplificheranno le conclusioni ed i responsi per tutti gli schermi dell'universo. Ma c'è un dialogo vecchio quanto il mondo: quello che i nostri antichi poeti avrebbero chiamato un 'contrasto'. Il contrasto tra la Moda e la Bellezza, collaboratrici malfide, che vogliono entrambe aver l'ultima parola, la parola del predominio. E questa volta la bellezza ha parlato per bocca di Dolores Del Rio: 'Nessuna donna può apparire ben vestita, se non ha in proprio una persona snella ed elegante'. Il vero segreto della moda, per Dolores, è il regime che conserva la persona. 'Se una donna vuol risolvere con la veste il problema di perfezionare la propria figura, la sua battaglia è perduta in anticipo'.

Una disciplina di vita conta più che tutte le sarte. È un'idea che va più profondo di quanto la bella attrice immaginasse forse nell'esprimerla.

CECILIA H. DOYLE

Siamo lieti di pubblicare - con questo articolo di Cecilia H. Doyle - un nuovo contributo americano al problema dei rapporti cinema-moda. La Direzione Nazionale della Cinematografia e l'Ente Nazionale della Moda stanno appunto promuovendo una vasta azione intesa a diffondere in Italia la coscienza dell'importanza 'nazionale' di questo problema. Il quale interessa sarte, produttori e industriali ed artistiche, produttori e creatori della Moda. Ed interessa il pubblico, nella sua duplice qualità di frequentatore del cinema e di consumatore dei prodotti della Moda. Tutte le capitali del Cinema, tenendo la questione nel quadro della più viva, appassionata attualità, ne sottolineano l'urgenza.

Ancora il sorriso di Alice Faye, e un altro modello di Gwen Wakeling, che sembra riassumere le tendenze di moda primaverile di quest'anno. Un bigio tenue e come soffice; una giacchetta staggente, che s'apre posteriormente in ricche pieghe. Cappello, scarpe, borsetta d'un bruno scuro. Collo di volpe azzurra.

20th Century Fox

Una pagina inedita di Ildebrando

La canzone dei Volontari (da "Scipione l'Africano")

Mod. di Marcia, giovanile ed energico, ma non troppo motto

Voci

Voce sola *Coro*

Chi ha chia - ma - to? Sci - pio - ne, Sci - pio - ne.....

Orchestra

triummum

Voce sola *Coro*

Chi ha ri - spo - sto? ... d' i - ta - via, l' i - ta - lia.....

triummum

Voce sola *Coro*

Chi ha tre - ma - to? ... quel ne - ro la - dro - ne rin - ta - ..

Pizzetti per "Scipione l'Africano"

-na-to nei monti del Coru-rio..... O...ra An-ni-bal tu-tu-ca per-
-sa-re che bar-ta-gina è in mano Sci-pione... a Sci-pio-ne, Sci-pio-ne, Sci-
-pio-ne... Con lui in A-frica si vin-...-ce-rà... ecc...
ecc... ecc...

tratt. *a tempo*

tratt... *ecc.*

Siamo lieti di poter offrire ai nostri lettori questo brano inedito e autografo di un insigne Maestro per un grande film italiano

Alfredo Piatti



FRANK CAPRA

Era naturale che un fascicolo principalmente dedicato - nell'occasione della nascita della Città Cinematografica - al passato, al presente e all'avvenire del Cinema italiano, includesse uno studio attento e comprensivo su colui che è oggi considerato a buon diritto il maggiore regista del mondo: il siciliano Frank Capra. Il saggio critico di Emilio Cecchi, e quello biografico del Gramantieri, vogliono rappresentare il doveroso omaggio di "Cinema" alla simpatica e luminosa figura dell'artista italiano, uno fra i più degni rappresentanti della nostra arte all'estero. Si troverà, in questo medesimo numero, anche

un esauriente articolo di Gianni Puccini su "Gli italiani nel mondo del Cinema": giusto ricordo di quanto la genialità dei nostri attori, registi, operatori, musicisti e scenografi ha dato alla produzione filmistica mondiale. Accanto a "Cinecittà" dell'arch. Peresutti, la "Storia della Cines" del Cades, le pagine musicali del Pizzetti per "Scipione l'Africano", l'inizio della inchiesta su "Autori italiani e soggetto", ecc., arricchiscono e completano un quadro, che "Cinema" si lusinga possa riuscire altamente significativo.

NEI MAGGIORI FILM di Frank Capra, sotto a una ricca varietà d'incidenti, il motivo fondamentale più o meno è sempre lo stesso. Ed è il motivo dell'evasione, contrastata, ed infine riuscita, da una convenzione sociale o da una strettura morale che il Capra descrive e commenta senza cipiglio, con tratto spesso burlesco e divertito; ma toccando assai più a fondo che alla prima non paia.

Tale insistenza testimonia una serietà d'emozione, propria soltanto agli artisti veri. Al medesimo tempo, ne prende risalto la versatilità dei mezzi espressivi; tuttavia così disciplinata, da non diventar mai astratta bravura e mero virtuosismo.

Sta il fatto che, di Frank Capra, come avviene per pochissimi altri direttori cinematografici, può parlarsi a quel modo che, ad esempio, si parlerebbe d'un solido romanziere, che ha un suo proprio concetto della vita e del mondo, e di libro in libro lo elabora e ritocca, provandolo nella reazione con elementi nuovi.

Apparentemente, egli s'è cimentato in una quantità di soggetti: dall'avventura a forti tinte di DIRIGIBILE, alle brume psicologiche di PROIBITO, alla indiolata commedia di STRETTAMENTE CONFIDENZIALE; ma sempre riconducendoli alla sua 'costante'. Nessuno meno di lui, regista a gran successo, potrebbe essere accusato d'eclettica furbizia, o di sacrificare all'applauso qualche cosa che comprometterebbe quella naturale coerenza e gravità. Una gravità che ci ricorda King Vidor; nel quale, frattanto, è più facile osservare certe discontinuità e certi scarti.

Diciamo sicuramente che questo gran dono d'una serietà mai enfatica e predicatoria, anzi dissimulata, ma non perciò meno affettuosa, è in Capra qualità tutta italiana, e gli proviene dalle sue dirette origini siciliane.

La vita del suo paese adottivo, Frank Capra la vede come può avere imparato a vederla l'emigrante che ne soffersse, che fu sul punto d'esserne travolto, e per ciò la conosce davvero. Un emigrante vittorioso, e forte di cervello; che non soltanto sa spogliare di qualsiasi

rancore i ricordi di certe esperienze, ma le interpreta con un sorriso pieno di comprensione.

Quante redazioni e tipografie di giornali, nei film di Capra: direttori e redattori: una folla scamiciata, sugli occhi la visiera di celluloido, e che tutto il giorno gridano al telefono e picchiano sui tasti della macchina da scrivere. Predilezione che potrebbe già spiegarsi pensando che, per un narratore del genere di Capra, l'ambiente giornalistico offre un ottimo punto d'incontro; è come un crocicchio d'anditi che diramano in tutte le direzioni e verso tutti i nascondigli dell'edificio sociale. Il che non toglie di dover rammentarci che, agli anni della sua povera adolescenza, Capra conobbe i giornali americani, precisamente in qualità di strillone e fattorino.

In complesso, n'è uscita una raffigurazione della vita d'America, per certi riguardi anche più penetrante di quella che si trova in ottimi registi americani. Come accade talvolta che, dal libro di ricordi e impressioni d'un viaggiatore forestiero, s'illuminano aspetti e sentimenti d'un determinato paese i quali non trovano rilievo così acuto negli scrittori locali.

Frank Capra cominciò ad affiatarsi col cinema intorno ai venticinque anni (egli è nato a Palermo nel 1897), in qualità di 'gag man': inventore di trovate, nella produzione che faceva capo a Mack Sennett. Fu dunque in tempo a beneficiare di quel clima salubre e brutale dove, in un battibaleno, era sbocciata e prosperava la cinematografia più assoluta, tutta ritmo, sorprese e movimento.



I riflessi di questo ticcinia si riconoscono da un capo all'altro della sua opera, in cui le sceneggiature son sempre robuste, evidenti, fortemente ritmate. E anche oggi, col prevalere delle sottigliezze dialogiche da un lato, e dell'estetismo fotografico dall'altro, Capra è fra i direttori che si salvano; grazie, non occorre dirlo, al suo temperamento, ma anche ai vantaggi di cotesta formazione.

Inquadrature ricercate, arzigogoli, non sono il fatto suo. Li adoprerà in certe situazioni; ad esempio, in STRETTAMENTE CONFIDENZIALE, pel succedersi dei tipi che, al telefono, alla radio, per istrada, in ufficio, s'estasiano udendo le prodezze del cavallo 'Broadway Bill', e decidono di giuocare su lui il proprio denaro. Costi la casualità della successione e l'estrema facilità del racconto richiegono d'esser rincalzate da qualche spavalderia della macchina da presa. Nella sua sprezzatura, quel rapido preziosismo fotografico, sottolinea un intento caricaturale. Ma, di regola, Capra sembra badare più alle necessità organiche e ritmiche del film che alle finezze pittoriche. S'è detto ch'egli viene dalla sceneggiatura; e dalla sceneggiatura di film burleschi.

Ma altresì come direttore, egli esordiva sotto alle insegne di Mack Sennett e Hal Roach; avendo ad attore principale il comico Harry Langdon, fra noi meno noto di quanto merita. Poco è ormai rintracciabile di cotesti esordi; che frattanto dovettero essere ben fortunati, se già nel 1928 troviamo il Capra, appena trentenne, legato da contratto con la «Columbia»; e tosto impegnato in film di responsabilità, come FEMMINE DI LUSO, e una serie di avventure: FEMMINE DEL MARE ('epica' del sottomarino), DIRIGIBILE ('epica' dell'aeronave), ecc., ecc.

Il naufragio del dirigibile ancora resiste, dopo tanti e fulminei progressi tecnici in questi aspetti della ripresa. E se il capriccioso atterraggio del trimotore al polo, e l'aeronave che occorre

alla ricerca, potranno apparire di disinvoltura un po' salgariana, le maschere degli sperduti sul ghiaccio son roba seria; in un genere che, più di frequente, s'è prestato senza volerlo al grottesco.

S'aggiunga l'episodio dell'amputazione, accennato con quel semplice gesto del cercare la scure sul pagliuolo della slitta; e l'altro episodio della sigaretta in bocca al morto creduto vivo. Il Capra sa trattare l'orribile senza dolcificarlo, e senza tuttavia che diventi ripugnante. Qualità che gli serve con effetti più vasti e profondi, quando, dall'interpretazione dell'orrore fisico, egli la trasporta al morale.

Alludiamo, soprattutto, a due o tre film, fra i più audaci che sieno mai stati girati: LA DONNA DEL MIRACOLO (1931), L'AMARO TÈ DEL GENERALE YEN (1932), PROIBITO (1932); del quale ultimo basti ricordare la scena dei due amanti che, in una sconsolata vena d'allegria, si camuffano con i testoni di cartapesta; e nel proprio aspetto, così diventato mostruoso, svelano inconsciamente la propria angoscia, e ne restano reciprocamente atterriti. LA DONNA DEL MIRACOLO, con Barbara Stanwyck, fu certamente ispirato dalla storia e gli scandali, allora recentissimi, di Aimée McPherson, sacerdotessa d'una delle tante nuove religioni americane, e pitonessa di Angelus Temple a Los Angeles: un 'tempio' valutato un milione di dollari. «Rapita da ignoti» su una spiaggia californiana, la McPherson fu ritrovata, dopo cinque settimane, sola soletta in fondo a un deserto del Messico, senza una sbucciatura agli scarpini e col vestito stirato di fresco. Pare che fosse andata in Messico a partorire. Sulla McPherson c'è una letteratura abbondantissima. Per il confronto con certi toni del film di Capra, si legga il quarto capitolo di *American Stew*, di William Teeling (Ed. Tauchnitz, n. 5147); con la descrizione d'una cerimonia solenne in Angelus Temple.



Accadde una notte



Strettamente confidenziale



Arrivata la felicità

Capra riuscì, come al solito, a creare un film veritiero fino alla spietatezza; ma la cui crudità non tanto derivava da ciò che in esso poteva sembrare più direttamente polemico. Capra è, soprattutto, un creatore d'atmosfera, e d'atmosfera morali. Il significato dei suoi racconti va assai oltre al giuoco dei fatti e dei caratteri. Così nella trama che si svolgeva dentro all'atmosfera viscida e luttuosa di quel misticismo californiano, carico dei più equivoci fermenti.

Dell'America è, presso di noi, e non soltanto presso di noi, un'idea puerilmente ottimistica. Non fa meraviglia che, alla

gran massa del pubblico, LA DONNA DEL MIRACOLO riuscisse quasi incomprensibile; e in un modo più sconcertante e fastidioso, in quanto non si poteva a meno di subodorarvi dentro qualche cosa di straordinariamente raro ed impegnativo. Press'a poco, quello che avvenne per L'AMARO TÈ DEL GENERALE YEN. Quando mai, in cinematografo, l'urto delle razze e delle civiltà era stato interpretato con una così intelligente spregiudicatezza? È possibile che, sull'ultimo, la figura del generale diventi un po' troppo raffinata e scorporata. Ma com'è acutamente sentito il contrasto fra la secolare, dolorosa e fatalistica pazienza cinese e la superficiale baldanza missionaria. Tralasciando la bellezza visiva, molte parti dialogiche del film hanno una serietà che potrebbero invidiargli romanzi i quali pretesero di sviscerare lo stesso argomento. Credo, tuttavia, di non ingannarmi, ritenendo che, al meglio, il GENERALE YEN fu preso soltanto come una 'cineseria', notevole per certi quadri d'ambiente e certe squisitezze ornamentali.

Sorvoliamo su film minori: da DONNA DI PLATINO (1931), ritagliato in pieno nel mondo giornalistico, a SIGNORA PER UN GIORNO (1936), dov'è lepidamente sfruttato l'interesse per le gesta dei 'gangsters'. E siamo ai due assoluti capolavori di Capra: ACCADDE UNA NOTTE (1934), STRETTAMENTE CONFIDENZIALE (1935); ed a È ARRIVATA LA FELICITÀ (1936), al quale forse nocque, lievemente, d'essere uscito dopo gli altri due.

Di ACCADDE UNA NOTTE e STRETTAMENTE CONFIDENZIALE non occorre alcun cenno rievocativo, tanto essi sono nella mente del pubblico, specialmente il primo. Se mai, dovremmo notare una bizzarra cecità in parecchi critici, e nell'areopago veneziano, ai riguardi di STRETTAMENTE CONFIDENZIALE. Nel 1935, cioè a dire: con una produzione mondiale ormai disorientata, se non proprio in declino, si riuscì a non scorgere appieno lo splendore di cotesta gemma.

Vorremo prendere, tali film, come una decisa satira della società plutocratica? L'eroe, spensierato, sbandato, un po' 'furnista', la dolce eroina che gli s'affida, finiscono per insegnare qualcosa ai grandi capitani d'industria, ai 'trustisti' con sul cuore un pelo lungo due dita. Ed anzi li trascinano a seguire il loro esempio: a fuggire in una realtà più semplice e generosa.

S'è osservata, in Capra, la capacità di creare un'atmosfera che investe profondità assai maggiori di quelle che sembrerebbero adattarsi agli stretti termini del racconto. Quando cotesta atmosfera trabocca nella rappresentazione, e, per così esprimermi, il film ne diventa consapevole, si hanno effetti singolarissimi. Già tutte le possibilità del soggetto parevano esaurite, spremute. Ed invece, sugli ultimi cento metri di pellicola, s'inscrivevano le rivelazioni più audaci e sorprendenti.

Basti ricordare, in ACCADDE UNA NOTTE, il sommerso, formida-



La fantasia ballerina Margie in 'East Horizon'

Gruppo Cinematografico LEONI

CENTRALE
BRESCIA

CENTRALE
BERGAMO

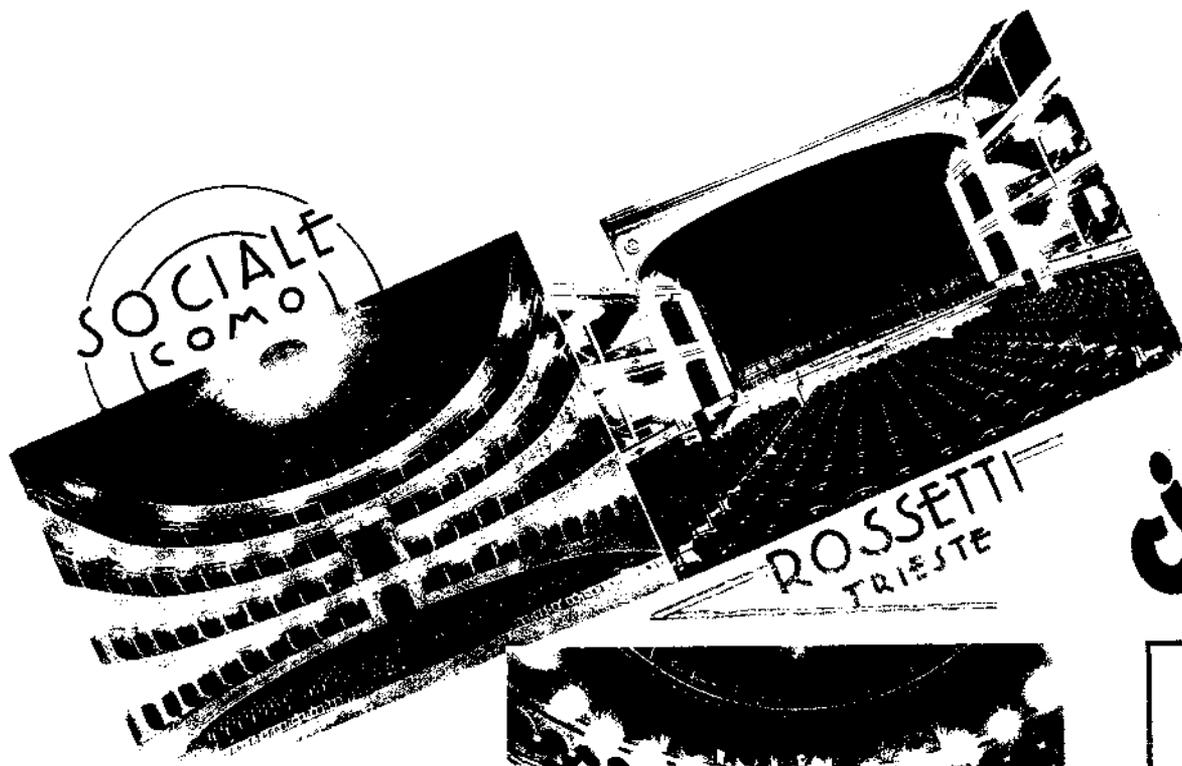
DUSE
BERGAMO

DACE
MILANO

ITALIA
MILANO

AMBASCIATORI
MILANO

LANCIO..

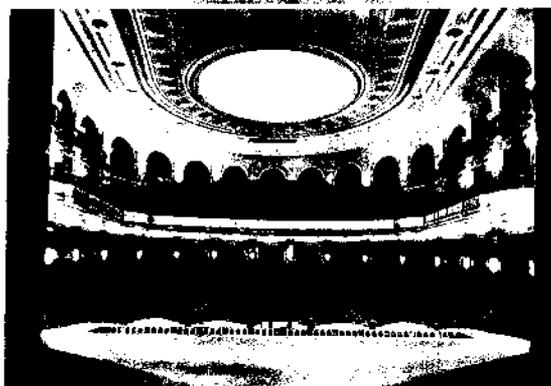
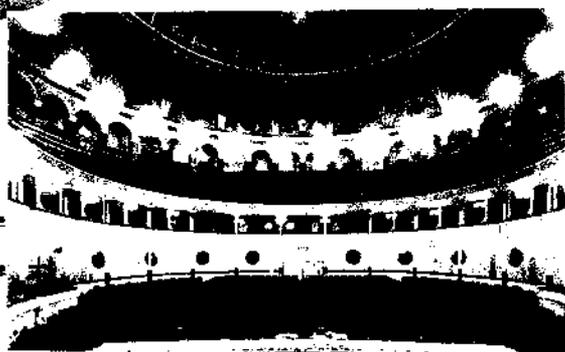


SOCIALE
COMO

ROSSETTI
TRIESTE

cinema

DAL VERME
MILANO



EXCELSIOR
MILANO



Arena, COMO

MILANO

- Odeon
- Ambasciatori
- Excelsior
- Dal Verme
- Supercinema
- Italia
- Impero
- Pace
- Diana

TRIESTE

- Politeama Rossetti
- Excelsior

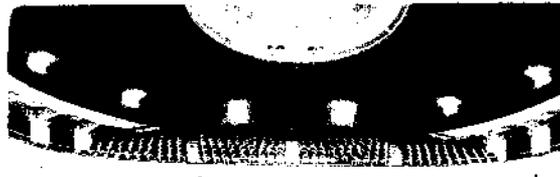
PARMA

- Centrale

COMO

- Sociale
- Odeon
- Arena

teatri



ROMA

Barberini

TORINO

Vittorio Emanuele

BERGAMO

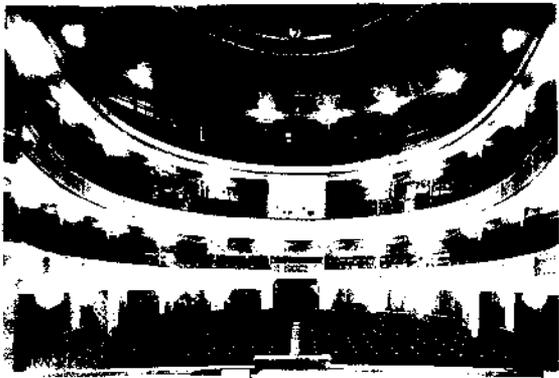
Duse
Nuovo
Donizetti
Odeon
Italia
Centrale
S. Orsola

BRESCIA

Reale
Palazzo

MANTOVA

Bios
Teatro Sociale



NUOVO
BERGAMO



ITALIA
BERGAMO



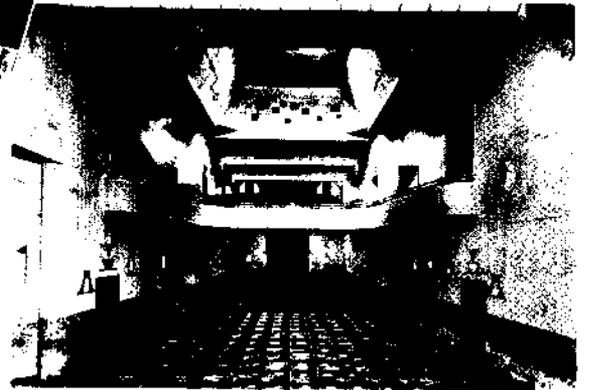
DIANA
MILANO

GIARDINI
MILANO



REALE
BRESCIA

ODEON
BERGAMO



direzione generale

MILANO

PALAZZO ODEON

MILANO

bile dialoghetto fra padre e figlia, quando in gran pompa s'accostano all'altare dove sarà celebrato il matrimonio della ragazza. E, in STRETTAMENTE CONFIDENZIALE, l'allocuzione del capitalista nell'ultimo consiglio di famiglia; finché sopraggiunge il liberatore della 'principessa' prigioniera, e l'intrattabile uomo d'affari chiede un posticino sull'automobile dei fuggiaschi. Siamo all'altezza dello Shaw ottimo.

Così, nei colloqui fra i protagonisti di DONNA DI PLATINO e di È ARRIVATA LA FELICITÀ ed i loro maggiordomi. La somiglianza delle situazioni è subito confermata nel motivo del grido sulle scale e dell'eco: motivo che, nei due film, si ripete anche attraverso certe analogie dell'inquadratura. Alle quali suggestioni sonore d'una atmosfera più grave, che sotterraneamente circola nel film e si prepara ad avvolgerlo tutto, può aggiungersi quel concitato chiamare del generale Yen, tradito dai suoi, e il rimbombo della voce nel palazzo luminoso e deserto.

Riportandoci, infine, ancora una volta, a quanto accennammo della DONNA DEL MIRACOLO, per una facoltà di realizzare cinematograficamente, cioè a dire soprattutto in aspetti visivi, un contenuto di natura complessamente intellettuale e critica: si ripensi, in È ARRIVATA LA FELICITÀ, la descrizione satirica della taverna di letterati ed artisti.

Per l'intrinseca difficoltà e la vivezza del risultato, essa vince altre, più popolari, descrizioni di Capra: sieno redazioni di giornali, uffici, campi di corse; e, nello stesso È ARRIVATA LA FELICITÀ, la riunione dei disoccupati. Non perché queste sieno meno decisive, ma perché derivate da situazioni più accessibili e tradizionali. Intendo dire che, con la macchina da presa, Capra riesce ad esprimere, e più esattamente e semplicemente, molte e più impalpabili cose d'altri registi.

Anche l'eroe di È ARRIVATA LA FELICITÀ



Capra e Wyler si danno una mano in "Lost Horizon"



Una difficile posa dell'operatore mentre si gira "Lost Horizon"

(Gary Cooper, nella sua forma forse più completa e vigilata), dopo un breve soggiorno nella bolgia dell'oro, degli intrighi e del disamore, ripiglia la strada verso la libertà; segue, cioè, la legge che più o meno seguirono tutti gli altri. Vedremo che cosa succede in ORIZZONTE PERDUTO, l'ultimo film di Frank Capra; finito da poco e non ancora giunto da noi. Alla solidità dell'impianto, alla

schiettezza delle ideazioni, alla sobrietà della ripresa fotografica, sempre varia ed elegante, corrisponde, nei film di Capra, la nessuna tendenza a farsi rimorchiare.

S'intenda che Capra non calcola, fra gli elementi necessari al successo, un cartellone gremito di grandi nomi. A pari importanza, i film di Capra sono fra i meno ingombri di stelle e mattatori. Ed è più facile ch'egli abbia scoperto e formato qualche grande attore (come nel caso di Barbara Stanwyck), che la fortuna d'un suo film debba ricollegarsi alla partecipazione di attori già troppo famosi.

È fra le tante ragioni che serbano alla sua maniera un aspetto agile, fresco, antirettorico; e danno autenticità a quello che, inglesemente, potrebbe chiamarsi il suo « messaggio ». Si sono riconosciute, in questo « messaggio », caratteristiche tipicamente nostrane.

E viene sempre da domandarsi perché Capra, rimasto fedelissimo alla sua terra d'origine, non sia mai stato ingaggiato dalla produzione italiana; cui egli avrebbe assicurato il risultato pratico di film intrinsecamente belli, e largamente esportabili; a parte quell'azione formativa sui giovani registi, che di presenza egli avrebbe esercitato come nessun altro.

EMILIO CECCHI



Foto: J. J. Colman, per Wyatt e il direttore dei dialoghi Harold Winston. Durante una pausa di "Lost Horizons".

BIOGRAFIA DI CAPRA

Se è vero — come recentemente si è sostenuto — e lo è, che l'apparente limpidezza di situazioni, l'estrema chiarezza di cose, la spigliatezza di gesti e di movimenti, la facilità piatta di risoluzioni, tutto il fluido e piacevole scorrere di un qualunque film americano, eccellente sempre per raffinatezza e perfezione tecnica, lungi dal costituire una particolare espressione ottimistica della vita americana, non è che evidente prova di un'insufficienza spirituale, di una mancanza di problemi artistici, di una deficienza di profondità, proprie di temperamenti, che tradiscono una concezione assai bassa della vita, Frank Capra costituisce una tale eccezione che merita in pieno l'altissimo grado di considerazione in cui è giunto dopo anni di snervante lavoro.

Straniero, Frank Capra è penetrato nella vita e nello spirito americano con un'intuizione e una profondità che sbalordisce. E gli americani, che si ritrovano nelle sue opere e che certo gli sono grati della sua compiacente

omertà circa i loro maggiori difetti e le loro essenziali manchevolezze, lo esaltano con quel travolgente entusiasmo che, dilagando oltre le loro frontiere, ha grandemente facilitato la rapida popolarizzazione del suo nome e della sua opera e stimolata al massimo la curiosità mondiale su tutto quanto riguarda la vita e la carriera del *mago di Hollywood*.

Da quando mi occupo di cinema, credo di aver letto almeno dieci biografie di Frank Capra e tutte così sostanzialmente diverse l'una dall'altra, che puzzavano d'invenzione assai più che di inchiestro tipografico i fogli su cui erano stampate. Capra, non essendo ancora giubilato, non ha diritto a biografie romanizzate, tanto care alla moda letteraria dei nostri tempi; e chi ami trarre elementi dagli episodi salienti della carriera di questo artista, per comporsi una morale di vita che giustifichi il suo successo, o si compiaccia, solo per soddisfare la sua curiosità, di entrare il più possibile dentro i fatti, fattarelli, le abitu-

dini, le preferenze, i sentimenti di lui, ha ben diritto di non essere fuorviato, o addirittura ingannato, o peggio ancora preso in giro. È per questo motivo che mi auguro far cosa gradita ai moltissimi ammiratori del regista italo-americano, buttando giù la sua biografia sulla falsariga di informazioni e di particolari da lui stesso cortesemente fornitimi.

Mentre Franco Capra nasceva a Palermo il 18 maggio 1897, il maggiore dei suoi sei fratelli, Beniamino, partiva in cerca di fortuna per l'America e si stabiliva a Los Angeles dove, dopo sei anni, tutta la famiglia lo raggiunse. I mezzi non abbondavano, ma la perfetta organizzazione della casa, retta, come in Patria, dalla madre e la sobrietà tutta italiana dei componenti della famiglia, permisero ai più piccoli di frequentare le scuole ed ai maggiori di impraticarsi della lingua, in attesa di trovare un'occupazione redditizia. Franco rapidamente emerse per intelligenza, per volontà e per facilità di imparare; e quando, terminate le elementari, gli fu proposto di abbandonare gli studi per darsi ad un mestiere, egli assicurò i suoi che avrebbe lavorato e studiato insieme e, con il fratello Tonio, di un anno maggiore di lui, si fece rivenditore di giornali. Gli affari però non andavano troppo bene e Franco ideò allora il sistema per farli andar meglio; a mezzogiorno, nel momento di maggior traffico, egli si piazzava nel mezzo della via principale e suo fratello, dopo un vivace scambio di parole, lo picchiava di santa ragione! La gente si radunava alle grida del piccino e chiedeva il perché delle busse.

— Non vendo abbastanza giornali! — rispondeva il frugoletto tra le lacrime. In un batter d'occhio tutto il suo pacco si esauriva e molti rifiutavano il resto. — Anche cinque dollari mi hanno dato per un giornale!...

Nel pomeriggio, il ragazzo frequentava la scuola e la notte studiava accanitamente per risparmiare le tasse. Passarono alcuni anni e poiché Franco aveva trovato modo e tempo di dedicarsi anche alla musica, ad un certo momento lasciò di fare il giornalaio per suonare il mandolino nelle orchestre dei varietà e cantare qualche canzone.

Sopravvennero tempi duri ed egli a diciassette anni dovette abbandonare gli studi regolari per un posto fisso di meccanico in un'acciaieria. Se la paga era buona, l'orario pesante e il lavoro faticoso gli impedirono per qualche tempo ogni altra attività; presto però egli poté iscriversi alla scuola tecnica superiore di Cal-Tech e quindi divenire direttore del settimanale studentesco, con uno stipendio che gli permise di abbandonare l'officina e di dedicarsi completamente agli studi. Al termine del quinto anno ottenne una borsa di 500 dollari ed un biglietto circolare per visitare i maggiori istituti d'America. La compagnia di un suo giovane amico letterato gli permise — durante il lungo viaggio fatto insieme — di leggere e penetrare a fondo nei classici inglesi. Shakespeare e New York lo abbagliarono...

Scoppiò la guerra; naturalizzatosi americano, Frank si arruolò e ottenuta la nomina a sottotenente di artiglieria, fu assegnato all'ufficio di collegamento interalleato per la sua perfetta conoscenza dell'italiano e del francese. Quando fu congedato, si trovò senza posto, senza denaro, senza laurea. L'improvvisa morte del padre e le disavventure commerciali dei fratelli resero grave la situazione finanziaria della famiglia e costrinsero Frank ad occupare il primo posto che gli capitò: quello di istitutore del figlio di Anita Baldwin.

La fornitissima biblioteca del palazzo che lo

ospitava, gli permise — nelle ore di riposo — la lettura di quasi tutta la romantica letteratura inglese. Per la prima volta egli, che non amava il cinema, considerandolo un banale concorrente del teatro e una forma assolutamente inferiore di espressione artistica, ebbe allora il presentimento dell'avvenire dello schermo, date le sue enormi possibilità di realizzare i sogni e le fantasie dei romanzieri e per la prima volta — di colpo — si sentì irresistibilmente attratto da esso. Abbandonato il suo posto, si iscrisse a una scuola di sceneggiatura, dove Mr. Blank lo conobbe e lo assunse perché lo aiutasse nella produzione di un film; ma presto i capitali si esaurirono e Frank Capra finì... cantante di canzonette napoletane in un varietà di terz'ordine, poi soggetto nella Compagnia Christin, che fallì; quindi assistente in un'impresa che aveva assunto lavori in India, ma che per mancanza di capitali, lo abbandonò a S. Francisco; infine segretario di una società Cinematografica ove tutto il personale l'odiava credendo che egli facesse la spia al direttore generale, che lo prediligeva; e ancora socio di Walter Montague, nella produzione di un film di cui egli fu soggetto, sceneggiatore, regista, operatore, attore e montatore. Il film, costato 1.700 dollari, fu programmato a New York per due settimane di seguito con un successo clamoroso. Montague ascrisse a sé il merito della riuscita e si liberò del socio che tornò a Los Angeles con molte illusioni di più e parecchi denari di meno.

Assunto come aiuto montatore da due modeste case di produzione, egli sottoponeva a tutti, volenti o nolenti, progetti, soggetti, sceneggiature e piani di riforme, con l'esito di farsi soprannominare 'scocciatore Pubblico numero 1'; ma quando il caso lo fece incontrare con Harry Laugdon, che aveva iniziato la produzione di commedie con Mack Sennet, non gli fu difficile farsi apprezzare da lui e convincerlo ad affidargli la regia di qualche lavoro. TRAMP-TRAMP-TRAMP, LONG PANS e THE STRONG MAN rivelarono alla critica e al pubblico il nuovo regista, la cui personalità cominciò ad imporsi e a risaltare. Harry Laugdon si ingelosì e, non volendo che al regista fossero riconosciuti i meriti che credeva del produttore e quindi suoi, lo licenziò.

Si era nel 1926; Frank Capra che aveva sposato a San Francisco una giovane attrice, ebbe un momento di sconforto e fu lì per abbandonare il cinema e ridedicarsi agli studi di ingegneria che tanto l'avevano appassionato; l'offerta di dirigere una commedia FOR THE LOVE O' MIKE con protagonista Claudette Colbert, che recitava in una compagnia francese a Broadway, venne in tempo a impedirgli un distacco definitivo e a ridargli coraggio e fede. Il film ebbe un discreto successo e Frank Capra, un po' per bisogno, un po' perché non serbava rancori, scrisse nuovamente dei copioni per Mack Sennett. Fu in questo periodo che Harry Cohn della «Columbia», ebbe occasione di conoscerlo personalmente e di rimanere fortemente impressionato della sua passione, della sua intelligenza, dei suoi progetti, sì da affidargli — a titolo di esperimento — la regia di un film THE CERTAIN THING con Ralph Graves e Viola Dana. Il soggetto era banale, scervo d'interesse, povero di trovate; ma Capra modificò tutto a modo suo e lo realizzò con tanta abilità e con tanta *verve* che il successo fu enorme.

Ebbe così inizio nei primi del 1926 il fortunato binomio Capra-Columbia, cui il cinematografista mondiale è debitore di parecchi capolavori. SO THIS IS LOVE con Shirley Mason e William Collier; THE MATINEE IDOL con Beesie

Love e Jonny Walker; THE WAY OF THE STRONG e SAY IT WITH SABLES, tutti realizzati negli anni 1927-28, consolidarono la fama del giovane regista, da cui tutti attendevano con giustificata impazienza, il colpo d'ala decisivo. L'occasione venne: un altro regista della «Columbia», incaricato di mettere in scena un appassionante soggetto, s'impappinò all'inizio del lavoro. Capra, interpellato, chiese mano libera e si mise al lavoro; l'anno dopo (1929) tutto il mondo sbalordì davanti ad una delle più perfette opere cinematografiche fino allora realizzate: SUBMARINE (*Femmine del Mare*) batté tutti i primati, segnando un punto fermo nella storia della cinematografia. Seguì POWER OF THE PRESS con Douglas Fairbanks e Esther Ralston. Vincolato da un contratto che gli imponeva di realizzare soggetti scelti dalla Casa, i cui criteri commerciali assai spesso astraevano dai valori artistici, Frank Capra nei primi tempi del sonoro diresse THE YOUNGER GENERATION con Jean Hersholt, Lina Basquette e Ricardo

Cortez; THE DONOVAN AFFAIR (*L'affare Donovan*) con Jack Holt e Ralph Graves; LADIES OF LEISURE (*Femmine di lusso*) in cui lanciò per la prima volta Barbara Stanwyck; RAIN OR SHINE (*Luci del circo*) con Joe Cook; DIRIGIBLE (*Dirigibile*) con Jack Holt, Ralph Graves e Fray Wray; THE MIRACLE WOMAN (*La donna del miracolo*) e FORBIDDEN (*Proibito*) con Barbara Stanwyck; PLATINUM BLONDE (*La donna di platino*) con Jean Harlow e AMERICAN MADNESS (*Follia della Metropoli*). Con quest'ultimo, che fu considerato il miglior film prodotto nel 1932, ha inizio l'epoca d'oro della produzione Capra, che modificato il contratto Columbia, ebbe libertà di scegliere soggetti, sceneggiatori, artisti, collaboratori. THE BITTER TEA OF GENERAL YEN (*L'amaro tè del generale Yen*) con Barbara Stanwyck, Nils Astor e Walter Connolly, ebbe un successo grandioso. La «Metro Goldwyn Mayer» tentò invano di assumerlo e si accordò infine con la «Columbia», previa cessione di Clark Gable per un film, perché Capra dirigesse SOVIET (1933). Nello stesso anno, egli realizzò LADY FOR A DAY (*Signora per un giorno*) con May Robson e su sceneggiatura di Robert Riskin.

Ed ecco nel 1934 apparire sugli schermi IT HAPPEND ONE NIGHT (*Accadde una notte*) con Clark Gable e Claudette Colbert, a far di nuovo crollare tutti i precedenti primati e a conquistare tutti i premi. Il trinomio: Capra-Riskin-Columbia, si affermò ancora l'anno successivo con BROADWAY BILL (*Strettamente confidenziale*) con Myrna Loy e Warner Baxter e quindi nel 1935 con MR. DEEDS GOES TO TOWN



Rivale di Hollywood del re il romanzo di James Hill:

(*È arrivata la felicità*) interpretato da Gary Cooper e Jean Arthur. L'ultimo film realizzato da Frank Capra e non ancora apparso sugli schermi è LOST HORIZON (*Orizzonte perduto*) sceneggiato da Robert Riskin e interpretato da Ronald Colman, Lyane Wyatt, Isabelle Jewell, Margo, un eccezionale complesso di attori, in una vicenda appassionante e fortemente drammatica.

Da quanto sopra, balza agli occhi come nulla nella carriera di questo regista, sia dovuto al caso, alla fortuna, a vie traverse: egli ha sempre lottato, sofferto, creduto, lavorato con gli occhi fissi alla meta; assommando in sé le migliori virtù dei figli della nostra terra, egli ha saputo emergere proprio in merito ad esse: la fede, la costanza, la tenacia, il lavoro.

Giunto all'apice della fortuna artistica, Frank Capra, che percepisce il più alto assegno fra tutti i registi del mondo, che è presidente dell'Accademia d'Arti e Scienze, che ha ottenuto il maggior numero di premi e di onorificenze, è rimasto quel che era all'inizio della sua fortunosa carriera: semplice, modesto, timido quasi, attaccato alla sua famiglia (divorziato nel 1927, si è risposato nel 1929 ed ha due bambini) e specialmente a sua madre, ora nonna di ben 23 nipoti, che Capra ama spesso veder riuniti intorno a sé, e con i quali gioca come un ragazzo. Frugale, ordinato, calmo e cortese sempre con tutti, affezionato ai suoi amici e collaboratori, scrupolosissimo nel suo lavoro, egli rifugge da ogni forma di pubblicità e di

esibizionismo. Scelto un soggetto, lo studia nei minimi particolari e ne organizza la preparazione, fissando ad ognuno dei collaboratori compiti e doveri. Quindi con ciascuno discute il risultato, corregge, perfeziona, lima. Quando s'inizia la lavorazione tutto è pronto, definito, perfetto. Lavora in teatro non più di otto ore al giorno - dalle 9 alle 13 e dalle 14 alle 18 - passando poi con gli attori i tecnici e perfino gli operai in sala di proiezione a visionare i pezzi girati il giorno prima, a discuterli, ad approvarli o a respingerli; quindi

torna a casa, una bella villa, biancheggiante nel folto di un bosco, si occupa dei figliuoli, pranza e si chiude nel suo studio la cui luce rimane accesa fino a tarda ora.

La mattina dopo, un blocco di foglietti scritti a matita, rivela il suo lavoro notturno; sono osservazioni, correzioni, nuove idee, appunti. Alle nove entra in teatro, ove tutto è già pronto e siede tranquillo avanti alla macchina da presa.

- Shoot, friends!... amici, si gira!... Poco amante degli sport (preferisce la pesca e

il tennis), passa le sue ore di riposo leggendo e le sue ferie viaggiando con la moglie e i figli. Il suo studio, ampio e luminoso, è decorato dai ritratti di tutti i suoi cari, vivi e morti, e di paesaggi della sua Patria d'origine. Ed io amo pensare che un aforisma di Flaubert campeggi sul suo capo dietro la poltrona, a sintetizzare la sua vita, la sua speranza, la sua fede: «Ama l'arte: fra tutte le menzogne, è ancora quella che mente di meno!».

TULLIO GRAMANTIERI

(Foto: Columbus)

POSSIBILITÀ DEL CINEMA AUSTRIACO



Werner Krauss e Hortense Raky in 'Burgtheater'

(First-Film)

NEGLI scambi culturali italo-austriaci, di cui il Duce, con la sua limpida potenza incisiva, ha rivelato la necessità e la portata, il settore cinematografico non è ancora stato preso in sufficiente considerazione. Non bisogna dimenticare che in Austria la produzione nazionale, per quanto proporzionalmente vasta, non riesce a far fronte al fabbisogno delle sale (358 in tutto il Paese, di cui 179 nella sola Vienna). L'Austria è una divoratrice di film. Oltre le pellicole tedesche, che vengono importate, si può dire, in massa - il complesso preventivato per l'anno in corso oscilla tra i 100 e i 120! - c'è tutta l'imponente falange di quelle americane: ed è recente un accordo con i rappresentanti delle principali Case degli Stati Uniti per il doppiaggio, da eseguirsi in Vienna, di gran parte di quella produzione. Perché, su basi analoghe, accordi della stessa natura non sono stati ancora stretti con l'Italia?

Eppure la produzione italiana di questi ultimi tempi - soprattutto con alcuni film già editi ed altri in corso di lavorazione - ha raggiunto un tale livello, da renderla richiesta e desiderata nel mercato internazionale.

Interrogato in proposito proprio per la Rivista 'Cinema' il Dr. Karl von Imelski, presidente della Kiba, una tra le maggiori aziende austriache di noleggio, ha dichiarato: 'Se l'Italia ha, com'è probabile, interesse di conquistare anche il mercato austriaco, sarebbe desiderabile che i produttori, o anche gli stessi organi governativi a ciò preposti, invitassero a Roma qualcuno dei più importanti

noleggiatori nostri, per presentare loro i film di ultima creazione. Lavori di grande stile, come SCITONE L'AFRICANO ed altri di massimo impegno e d'imponente realizzazione, non potranno a meno di suscitare il più vivo consenso anche in Austria. In un diretto scambio di vedute si chiarirebbero alcuni punti essenziali: primo fra tutti, in qual forma si possono importare fra noi i film italiani; e se sia più opportuno presentarli doppiati ovvero con titoli sovrapposti'.

Inoltre, la costruzione della Città Cinematografica del Quadrato porta, a questa situazione favorevole già esistente in Italia, un ulteriore sviluppo che dovrebbe interessare sempre di più il mercato austriaco e che dovrebbe anche smuovere ed ispirare produttori per una stretta collaborazione. Gli esempi dal DIARIO DI UNA DONNA AMATA girato, nelle due versioni, a Vienna, e di UNA DONNA TRA DUE MONDI, girato, sempre nelle due versioni, a Roma, meritano di non restare isolati. E non senza vantaggio dalle due parti, se si tien conto del particolare momento e delle passate glorie della cinematografia italiana, - ciò che è indice di una reale e vigorosa capacità, - e del fatto che l'Austria, oltre ad affermare un proprio stile, lo stile viennese, ha dato al mondo produttori come Erich Pommer, registi come Erich von Stroheim, Joseph von Sternberg, Fritz Lang, W. Pabst, Willy Forst, attori come Elisabeth Bergner, Rudolf Forster, Richard Tauber, Luise Ullrich, Paula Wessely, ecc. Comunque, sul mercato internazionale, la cinematografia austriaca (soprattutto per ragioni di

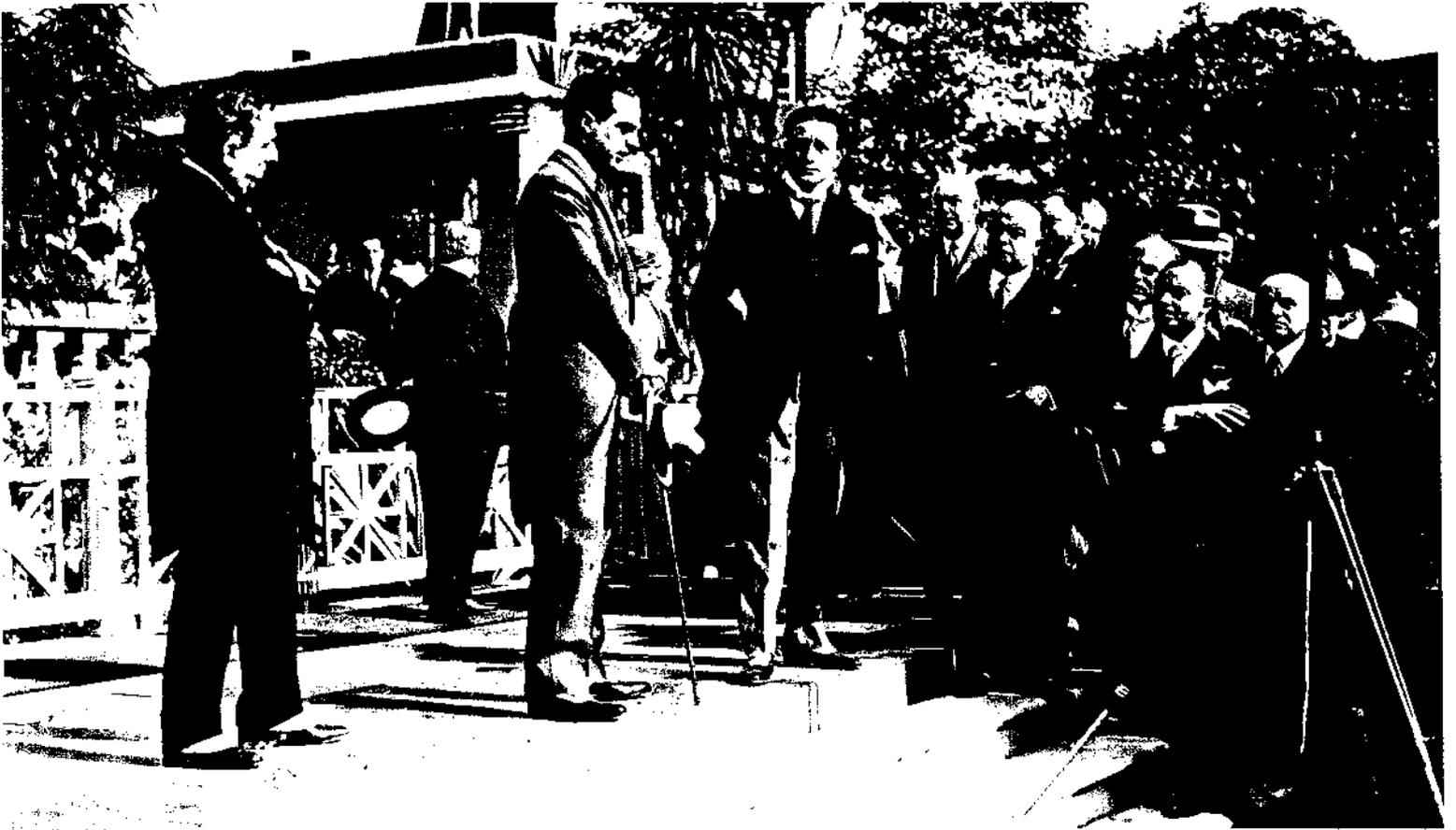
lingua, col parlato preponderante) viene considerato come appendice di quella tedesca. È un errore. Esiste, e già l'abbiamo accennato, una produzione austriaca con carattere proprio; ma quattordici o quindici lavori all'anno non bastano a tenere impegnate le forze produttive - personale e stabilimenti - d'un centro come Vienna. Si sta perciò ventilando una produzione di massa - soprattutto per rendere il mercato austriaco indipendente. Il costo unitario di ogni film non dovrebbe superare i 150.000 scellini. L'esempio incoraggiante è venuto dall'Ungheria che, nello scorso anno, produsse 20 di questi lavori 'per uso interno', con una spesa unitaria oscillante tra i 120.000 e i 250.000 pengo (il pengo vale approssimativamente quanto lo scellino).

IDA JEMBACU



Friede Czepa e Hans Stüwe in 'Millionen Erbschaft' (Eda-Film)

STORIA DELLA 'CINES'



Netano Pinnaga accompagna S. E. Bottai all'ora alle Corporazioni nella visita inaugurale degli stabilimenti rinnovati (aprile 1930)

UN ITALIANO ha scoperto l'America. In contraccambio l'americana Hollywood ha, per molti aspetti, riscoperto e rinventato l'Italia. Un regista italiano di una certa età non divide affatto le meraviglie dei neofiti quando sente dire che, essendosi la lavorazione protratta a lungo nella notte, il tal divo si ritira nel *bungalow* messo a sua disposizione entro il recinto dello studio. Così facevano, anche da noi, registi (*metteurs en scène*, si diceva allora) ed attori della *Celio*, o della *Tiber*, o della *Cines*, ai tempi d'oro della nostra cinematografia.

E, per uscire dall'aneddoto, quella che è in massima l'organizzazione americana era già stata prevenuta, su scala proporzionale, dai nostri stabilimenti di produzione. Attori e registi scritturati con impegni a lunga scadenza, formazione di compagnie o quanto meno di 'coppie fisse' (un primo attore e una prima attrice), Uffici Soggetti che accumulavano trame, idee, materiali, schedandoli secondo i tipi di produzione a cui sarebbero potuti servire. Perfino l'incubazione dei divi. E se, come si dice d'ordinario, il *divismo* segnò la fine del primo grande periodo del cinema italiano, si soggiunga subito che fu un *divismo* rabbioso, cieco e malinteso.

Senza far torto ad altre iniziative feconde, alcuni ed a loro modo gloriose, la storia della nostra grande cinematografia muta, si può riassumere principalmente in cinque nomi maggiori: *Ambrosio*, *Cines*, *Itala*, *Pasquali* e *Tiber*. Delle cinque, la sola sopravvissuta è la *Cines*; meglio che sopravvissuta, maturata a segno da poter dare oggi all'Italia, con la Città del Ci-

nema, uno dei massimi cantieri e centri cinematografici del mondo: il più moderno, senza dubbio, e uno dei meglio attrezzati a ricevere non solo i produttori nostri, ma anche quelli d'Oltreoceano, che già si accingono a venirci a lavorare.

La storia del Cinema ha bruciato le sue tappe: letteralmente bruciate, distrutte, annullate, tanto che oggi, a ricapitolarla, non si ritrovano che nomi e ricordi. Quasi nessun documento, salvo le impassibili fotografie fisse. La caccia ai film di un ieri, dopo tutto, abbastanza prossimo è più disperata che la caccia alle lettere smarrite. E pensare che oggi, quei vecchi film muti, piccoli o grandi, brevi o lunghi, ci pare che sapremmo così proficuamente interrogarli, farli parlare.

Dove sarà la PRESA DI ROMA? La domanda è un po' retorica; ne sa qualcosa il macero, che l'avrà veduta finire in qualche modesto e utilitario ricupero di cellulosa e d'argento. Fu il primo film della *Cines*, che però *Cines* non si chiamava ancora, bensì Stabilimento Alberini e Santoni, dal nome dei fondatori che, nel 1904, l'avevano fatta sorgere in Via Veio (S. Giovanni Laterano). Uno dei due, Filoteo Alberini, era proprio quello che nel 1894 aveva costruito un primo apparecchio per la ripresa e la proiezione delle immagini in movimento, perfezionato poi e brevettato nel 1895, pochi mesi dopo quello di Lumière. Un pioniere del cinema, dunque, nel più completo senso della parola. Egli è scomparso in questi giorni. Fino a qualche mese fa, quello stesso sole che indora ed arrossa come frastagliati fastigi

dolomitici le altissime statue di S. Giovanni in Laterano, faceva ancora brillare i vetri del primo, minuscolo 'studio' della «Alberini e Santoni», da molti anni ormai trasformato ad ospitare macchine e camere oscure ed essiccatoi dello Stabilimento di stampa, appunto, della *Cines*. Perché nuovi teatri erano stati ben presto costruiti, di fronte a quello, sull'altro lato della strada, nel grande triangolo, tra le attuali Via Veio, Via Magna Grecia, e Piazza Tuscolo. Erano quelli che più tardi, nell'ultima *Cines*, dovevano chiamarsi n. 1 e 2. E parvero, ed erano, per i loro tempi, giganteschi.

Il nome *Cines* battezzò la Società Anonima che, costituita dal Pouchain, subentrò alla prima Ditta fondatrice. Correvano gli anni in cui 'far l'anonima' era la parola magica, l'attestato di maturità di un'azienda. La piccola organizzazione primitiva non bastava più a far fronte alle richieste delle sale di proiezione.

Era, quella prima, una *Cines* tra gli orti: orti, soprattutto di carciofi, che i vecchi cineasti buongustai ricordano ancora, moltiplicando la loro nostalgia di pionieri per una di gastronomi. Tra quegli orti di carciofi, nacquero le prime scene di quella mondanità veramente incredibile, che solo l'immenso fascino, subito assai più che compreso, dell'adolescente cinematografia poté far trangugiare a spettatori di qualche gusto. A rivedere, oggi, le fotografie di quei brevi film (il lungo metraggio era ancora di là da venire) si può, con un po' d'abitudine e di esperienza, riconoscere le Case produttrici: certi mobili da salone d'un barocchetto o di un liberty indimenticabili, certi

ravolini stranamente, spauritamente transfughi, dai più polverosi magazzini d'arredamento, certi soprammobili e tappeti, una famosa pelle di leopardo che in un dato periodo diventa addirittura l'ossessione di tutti gli 'interni' di lusso, sono parlanti come altrettante marce di fabbrica. Chi poteva vivere in quegli interni, in quei salotti? Nessuno o centomila: i cento e centomila spettatori che docili si trasferivano nei regni di una strana fantasia, in un'inabitabile utopia del lusso e del viver mondano, sulle tracce dei divi e delle dive allora nascenti. Il tono morale, psicologico, spirituale era perfettamente adeguato a quelle didascalie esclamative, terribilmente patetiche o terribilmente comiche, che tutti ricordano. Ma frattanto il Cinema si sviluppava. E si tratta veramente di un caso, in cui far questione di gusto, sottileggiare sul gusto, è pedanteria facile e di cattivo gusto. L'essenziale, quello che oggi ancora ci importa, era la tensione produttrice. Per quanti errori d'estetica e stramberie e ridicolaggini non è passato il film americano, per quanti non continua a passare tutt'oggi? E intanto si è formato, si è imposto, si impone. La stella alpina, un po' grossa e un po' goffa, che la *Cines* aveva messo nel suo marchio di fabbrica apparirà magari, come simbolo, alquanto remota da ciò che deve esser stata, a tentar di ricostruirla, la produzione *Cines*; ma poteva ben valere, per i suoi tempi, la testa di un leone o una montagna coronata di stelle.

Si cominciava realmente a capire il cinematografo: la sua possibilità di dare, o di rendere, una vita visibile, concreta, intensa, d'umane forme, a quelle ch'erano apparse fino allora immaginazioni realizzabili solo in sogno, o in astratto. Questo surrogato bidimensionale o monocromo della realtà poteva servire, per esempio, a riportare sotto gli occhi del nostro mondo le epoche del passato, ad appagare quel vecchio sogno umano che è risalire a ritroso il corso del tempo. Se si pensa, l'idea - suggerita quanto si voglia dal teatro o dal romanzo - di filmare una vicenda, un episodio storico fu un colpo di genio, carico d'involontaria poesia: e per noi vale come indizio che il nuovo strumento meccanico, il cinematografo, ormai era stato capito.

La *Cines* si lancia appunto in questa direzione. Negli anni 1908-9 i più importanti film italiani sono suoi: e sono film storici. A capo

della casa è allora il conte Salimei: il lavoro è intensissimo; sette od otto compagnie fisse agiscono in continuità, un film dopo l'altro, ciascuna sotto la guida del suo direttore. Uno dei quali è Mario Caserini, detto allora il 'mago della messinscena': la prima figura, forse, nettamente definita di regista-artista, l'uomo che doveva portare pochi anni dopo la sua arte ingenua e primitiva fino ai raffinamenti quasi preziosi, quasi decadentistici di *MA L'AMOR MIO NON MUORE*, il maestro dei viraggi. E anch'egli girava allora alla *Cines* una serie di film storici, *GIOVANNI DALLE BANCHE NERE*, *IL CID*, *MACHIBET*, *BIANCA CAPELLO*, *VANDA SOLDANIERI*, *LA BATTAGLIA DI LEGNANO*, *ANITA GARIBALDI*, e il celebratissimo *CATILINA*.

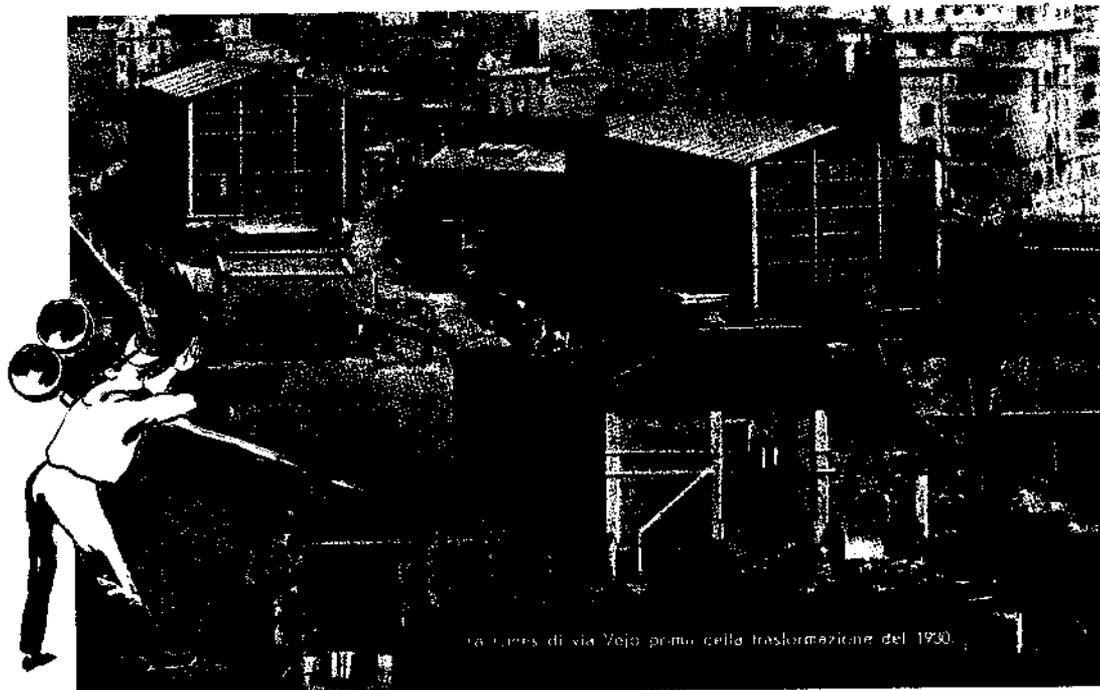
(A proposito di *CATILINA*. Era sbarcato alla *Cines* un attore spagnolo, di nome Santos, che s'era dato alla messinscena e fatto apprezzare per una sua maniera grossa, scorrevole e sommaria, di condurre dei film d'avventura. Uomo invadente - sia pace alla sua memoria - e rumoroso. Un giorno, attraversando il cortile degli Stabilimenti, senti parlare di un nuovo soggetto: *CATILINA*. - È per me! - esclamò senz'altro. - Come? - Perché ho in compagnia l'attrice fatta apposta per quel personaggio. Si vuol dire ch'erano tempi senza sottigliezze; ma tempi di pionieri, in cui soprattutto contavano l'energia e lo slancio fattivo).

Nuovi nomi si vanno profilando: nomi d'attori e di registi che s'affermano sulla linea dominante della produzione storica. Troviamo nel 1910, un *BRUTUS* firmato da Enrico Guazzoni. Ormai il Cinema italiano ha raggiunto il primogenito film francese (quello della Pathé e della Gaumont); nel giro di 400 metri di pellicola, produttori e registi vanno determinando il taglio e il ritmo di una narrazione esauriente, movimentata, ma non troppo insaccata. Il 1911 vede, oltre la serie storica, ormai signoreggiata da Guazzoni, altri notevoli ed innovativi tentativi *Cines*: un *PINOCCHIO* interpretato da Guillaume (Tontolini, più tardi Polidor), un *TAMBURINO SARDO* dalla novella di Edmondo De Amicis, un *SANGUE SICILIANO*, dramma truculento e già di lunghezza considerevole (m. 450) con Gastone Monaldi e Aldo Sini-berghi. Soprattutto vede un *RAGGIO DI SOLE*, ricordato come assai cospicuo ed interessante. Ma il 1911, per la *Cines*, rappresenta principalmente il sopraggiungere di una delle figure protagonistiche della cinematografia italiana, e non



soltanto italiana: il Barone Alberto Fassini. Veduta ora in prospettiva, l'opera di questo uomo sotto ogni punto di vista notevole, pare essenzialmente benemerita per aver trasformato un'avventura in un'industria, un lucro in un lavoro. Lucro, si dice in generale: nel caso speciale della *Cines*, i bilanci non dovevano essere dei più prosperi, se il Fassini era stato mandato dal Banco di Roma precisamente come liquidatore. La prima delle sue intuizioni geniali fu d'aver capito che il vero dovere era di fare precisamente il contrario: riattivare, riorganizzare. Uno sguardo circolare garantiva che il posto per una sana industria non solo c'era: ma era addirittura un posto vacante. Di concorrenti seri in Italia non c'era per allora che l'*Ambrosio*: produttrice fervida e felice; ma insidiata - per quanto concerneva la lavorazione, svolgentesi allora a luce naturale, senza il soccorso di illuminazione artificiale - dai capricci del clima torinese. La *Cines*, se non altro, aveva per sé la luce di Roma. La concorrenza estera era principalmente rappresentata dalla produzione francese, che in quegli anni dava segno di fossilizzarsi e d'illanguidire: in America, la *Vitagraph* disponeva di una potenzialità assai limitata; gli altri paesi non si erano ancora lanciati sulla nuova strada dell'industria cinematografica, salvo la Russia che cominciava appena ad avventurarsi in qualche timido tentativo.

I produttori dovevano allora fornire agli esercenti il completo 'programma'. Il Fassini regolizzò il tipo del 'programma', dandogli quella fisionomia fondamentale ch'esso serba ancor oggi: un film d'importanza centrale, accompagnato da un completamento. In genere, il film centrale era spezzato in due: un dramma di 3-400 metri, una commedia di 250-300. Quanto al completamento, era di solito costituito da una commedia di 100 metri e da un 'dal vero' (viaggi, industrie, scienze) di una ottantina. Importava garantire agli esercenti la regolarità del rifornimento, e la *Cines* si organizzò per poter distribuire settimanalmente, e senza eccezioni, un dramma, una commedia, due comiche e due dal vero. Per assicurarsi questa continuità, la *Cines* dovette moltiplicare i propri mezzi: e infatti assorbì via via, o diede vita, a stabilimenti minori e dipendenti, quali la *Palatino* e la *Celio*. Con questa metodicità, accompagnata da un'ideale organizzazione commerciale, l'industria italiana riusciva - auspice e guida la *Cines* - a conquistare stabilmente i mercati stranieri. Raggiunta questa prima tappa di carattere organizzativo, il Fassini si preoccupò di migliorare la qualità dello spettacolo, dandogli anzitutto un carattere più unitario, meno frammentato. Fu soppressa, pertanto, la commedia sentimentale, e in compenso venne accresciuta fino a quasi 600 metri la lunghezza del dramma. Gli apparecchi di proiezioni non erano



La ripresa di via Vejo prima della trasformazione del 1930.



attrezzati per bobine superiori ai 400 metri: così questi film maggiori dovettero essere spezzati in due parti. I famosi *two-reels* americani sono partiti anch'essi da Via Veio.

Era la strada del *quo vadis?*, esploso (è la parola) nel 1913, regia di Guazzoni: e fu forse la prima volta che si utilizzò in cinematografia la parola 'colossale'. La prima, ed una delle più opportune. I 'giri del mondo' compiuti dalle famose pellicole d'oggi furono tutti precorsi dal *QUO VADIS?* Le 45.000 lire del suo costo furono sottoposte ad una delle più grosse operazioni che mai siano state fatte con la regola del tre. Quel negativo che si assottigliava, che diventava esile e trasparente come una reliquia: quelle nottate nello stabilimento di stampa, quei premi che arrivano improvvisi alle macstranze infaticabili e devote, quelle celebrazioni al compiersi di un dato numero, favoloso, di copie sono tra i ricordi epici dei vecchi tecnici della cinematografia italiana. Davanti ai miracoli delle più moderne stampatrici, essi sospirano ancora sui mezzi di fortuna, ingegnosamente rimediati, con cui si stampò il *QUO VADIS?*

Anni delle grandi emulazioni. Le Case, sorte ormai in tutta l'Italia, ciascuna con qualche sua specialità, guardano con meraviglia alla *Cines* che si era assicurata un indubbio primato. È di quello stesso anno *ZUMA*, che afferma un regista, il Negroni, e rivela un'attrice, Hesperia. È di quell'anno una *DAMA DI PICCHE* da Puschkin. Anche la scelta dei soggetti si raffina; ma nel tempo stesso si ispira a opere illustri, a fatti ed episodi universalmente noti, capaci di provocare, già fin dal richiamo del titolo, un interesse internazionale. L'ormai vecchio (1910) tentativo torinese dello *SCHIAVO DI CARTAGINE* (con la Tarlarini, Capozzi e Maggi): un filmetto di 270 metri, per cui il maestro Osvaldo Brunetti aveva composto una apposita partitura, viene ripreso in più grande stile alla *Cines* con una 'interpretazione' della Borelli, *RAFSODIA SATANICA*, per cui la partitura, originale e sincronizzata, è composta nientemeno che da Mascagni.

Un'altra novità si era imposta principalmente

per iniziativa della *Cines* di Fassini: la trasformazione del vecchio *baraccone* e della primitiva *sala cinematografica* in un nuovo tipo di locale: il cinema-teatro. E, con questo, la concezione del 'circuitò' di sale. Quattro intanto ne sorsero a Berlino, di cui una appositamente costruita (per le altre tre erano state utilizzati dei teatri preesistenti) ancora sopravvive. Ed a Roma l'Apollo diventò il Teatro *Cines*.

Dopo il *QUO VADIS?* e le sue scene di circo, la *Cines* si era fatta una sorta di specialità delle belve. In quei tempi di lavoro appassionato, il rischio non faceva paura. Più d'una volta, gli attori, appena difesi da qualche domatore mescolato fra le comparse, agivano tra le fiere in libertà. Ed è rimasto famoso l'episodio di Camillo De Riso che, uscendo di scena, si trovò di fronte a un 're della foresta': famoso lo stupore, non si sa in quale dei due più grande, che prese tanto la belva quanto l'attore, tanto da permettere a quest'ultimo di salvarsi dietro una porta, senz'altri incidenti. Più celebre ancora il 'fegataccio' di Amleto Novelli che, per esigenze di scena, si assoggettò ad esporsi ad una tigre, ch'egli doveva ammazzare con un colpo di revolver. Ed effettivamente vi riuscì. Dirigeva Antamoro, che si sentiva tutt'altro che tranquillo: fallire il colpo voleva dire, per l'attore, finire azzannato. Simbolica, di questo corteo selvaggio, quella leonessa Cora rimasta alla *Cines*, dove trascorse il suo tempo di piccola leonessa libera per i cortili degli Stabilimenti. Il leone porta fortuna al Cinema.

Poi venne la guerra. Il cinema italiano, dopo pochi mesi di sbigottimento, poté prevalersi della sua quasi unicità in Europa per dominare i mercati, con dei prodotti qualunque, senza più tensione creativa, senza quasi più scelta. Nel '18 Fassini si congeda dalla *Cines* per passare ad altre industrie. Dal 1909 al 1919, gli stabilimenti avevano prodotto l'enorme massa di 1525 film: un buon lavoro, di cui egli poteva a giusto titolo sentirsi soddisfatto. Sua ultima iniziativa fu di stringere in un gruppo, che si chiamò l'*Unione Cinematografica Italiana* (U. C. I.), i maggiori produttori nostri. Ma quella che, per brevità, chiameremo la 'crisi' stava maturando. E la riscossa, dopo anni di sopore, venne nel 29-30 per opera della *Cines*: la nuova *Cines* di Stefano Pittaluga.

Si dice spesso che i romanzieri sono uomini di azione mancati. Ma molti uomini d'azione sono dei geniali, inventivi romanzieri che realizzano nei fatti, anziché nelle pagine d'un libro, le loro concrete, robuste e lungimiranti fantasie. Pittaluga ne diede la riprova: passava per un temporeggiatore, ed invece la sua qualità principe era di abolire fulmineamente le barriere tra ciò che si pensa e ciò che si vuole. Di sognar qualche cosa, per vedersela subito realtà, come se la realtà, ad un certo momento, cercasse di opporre resistenza. Pochi sanno d'altronde che quest'uomo, che aveva invaso del suo nome tutti i cinematografi d'Italia, e i manifesti e i 'titoli di testa' di quasi tutti i film che si proiettavano nel nostro paese, quest'uomo, per parecchi anni capo riconosciuto e clamoroso della nostra cinematografia, morì povero. Che è bene una caratteristica di poeta. Come i poeti, aveva nutrito il suo sogno con tutto se stesso: con la sua fibra d'uomo, coi suoi denari di industriale dapprima fortunatissimo. E il sogno dei suoi ultimi anni (molti soli quarantaquattro) fu la *Cines*, idea come matrice e officina di una cinematografia italiana completa, capace di affrontare tutte le esigenze della massa e dello spettacolo. Se si pensa, nella fulminea impostazione di sale in pochi mesi da Pittaluga, la *Cines* doppiò tutto il raggio dei generi cinematografici oggi in voga: dal romanzo borghese e sentimentale

(CANZONE DELL'AMORE), al grottesco un po' metafisico (NERONE), al dramma giallo e giudiziario (CORTE D'ASSISE) a quello sociale (TERRA MADRE), alla commedia spigliata, veloce e finemente spensierata (RUBACCIORI), fino al documentario presentato in forma organica e brillante (RIVISTE *CINES*). In Pittaluga i giovani trovarono quell'apertura di credito, diffidente e generosa, che è la più proficua. E purtroppo egli non vide l'esito di certi suoi tentativi che potevano anche avere valore di presagi. PARGOLESI, il film musicale, non riuscì, ma era un'idea; FIGARO E LA SUA GRAN GIOCATATA, invece, stabilì uno dei tipi della rievocazione ottocentesca, tra ironica e sentimentale.

Fu quell'impulso iniziale che permise alla *Cines*, dopo la scomparsa di Pittaluga, di svolgere il programma per cui era rinata in tre anni di fitto ed intenso lavoro, inteso da un lato a raggiungere con sempre più sicurezza una 'cifra' di tipo commerciale, maturantesi dall'altro fino al lusso, artistico ed intellettuale, di un capo di produzione come Emilio Cecchi. (E tre film, almeno, sono ben degni del critico e scrittore che in letteratura ha dato prove così rigorose del suo gusto: GLI UOMINI, CHE MASCALZONI! di Camerini, 1860 di Blassetti, ACCIAIO di Pirandello-Ruttman).

Frattanto, il centro della produzione cinematografica s'andava spostando in quella direzione che doveva, qualche tempo dopo, trasferirne il supremo controllo, artistico e morale ed economico, allo Stato. La *Cines* aveva cessato di essere l'espressione unitaria e volitiva di un uomo: le forze disperse, lusingate da quel fascino che la cinematografia non ha mai cessato di esercitare, venivano a poco a poco prendendo coscienza di sé, organizzandosi. Nascevano gli 'indipendenti'. E la *Cines*, per quella forza quasi di predestinazione che da molti anni la tiene alla testa della cinematografia italiana, e ne fa come un simbolo, si trasformava nel luogo di lavoro per quegli 'indipendenti'. La sua ultima fase, per ora: quella da cui è nata una delle grandi opere ed iniziative del nostro tempo: la Città del Cinema.

A. R. CADES



Teatro di posa N. 1

IL PIÙ GRANDE ANNO

Metro
Goldwyn
Mayer



PRODUZIONE

1934

D METRO CONTINUA!

L'ombra del dubbio Ricardo Cortez, Virginia Bruce

La regina di picche Robert Montgomery, Rosalind Russell

Fuoco liquido Franchot Tone, Magde Evans, S. Erwin, J. Calleia

Tre strani amici Joseph Calleia, Jackie Cooper

La volontà occulta Edmund Lowe, Virginia Bruce, Benita Hume

È scomparso un uomo Bruce Cabot, M. Lindsay, J. Calleia

La stratosfera dell'amore Jack Benny, Una Merkel

Spionaggio Edmund Lowe, Madge Evans, Paul Lukas

Capitani coraggiosi F. Bartholomew, S. Tracy, L. Barrymore

Scegliete una stella Stan Laurel, Oliver Hardy

Proprietà riservata Jean Harlow, Robert Taylor

Arrivederci stanotte Robert Montgomery, Rosalind Russell

Primo viaggio Luise Rainer, Robert Taylor

Amore in corsa Clark Gable, Joan Crawford, Franchot Tone

Acciaio umano Wallace Beery, Jean Harlow, S. Tracy, J. Stewart

Dopo l'uomo ombra William Powell, Myrna Loy, J. Stewart

Primavera Jeanette Mac Donald, Nelson Eddy, John Barrymore

Orgoglio di donna Norma Shearer

Ritorna Arsenio Lupin William Powell, Spencer Tracy

Parnell Clark Gable, Myrna Loy

Follie di Broadway 1937 Eleanor Powell, Robert Taylor

La fine della signora Cheney

Joan Crawford, Robert Montgomery, William Powell

Un giorno alle corse Marx Brothers

Un uomo di carattere

Lionel Barrymore, Spring Byington, Cecilia Parker, Eric Linden



ANCHE NELLA CITTÀ CINEMATOGRAFICA

FIAT TERRA MARE CIELO

ITALIANI NEL MONDO DEL CINEMA

SANGUE ITALIANO nelle vene del cinematografo straniero: ce n'è stato e ce n'è in quantità maggiore di quel che si pensa a prima vista. Capra e Valentino, i nomi più famosi, sono tutt'altro che *rarae aves*. Un contributo di questo genere non è facile determinarlo: e non si deve prendere come unità di misura la celebrità più fastosa. Bisogna avere la pazienza di «scoprirseli» gli italiani cinematografari che offrirono e offrono le loro forze all'industria tedesca o a quella francese; e naturalmente e soprattutto a quella americana. In America, ci sono molti italiani e figli d'italiani. Figli d'emigranti o emigranti essi stessi, partiti dall'Italia giovanissimi. (Altri, invece, come per es., Tullio Carminati, sono stati chiamati a Hollywood dopo aver acquistato una discreta notorietà in Italia e fuori: attori o registi, musicisti o tecnici). L'emigrazione italiana ha rappresentato in altri tempi un'iniezione poderosa, con particolarissimi caratteri. Doti dinamiche come le italiane - quell'immediato, miracoloso senso d'adattamento, la

fantasia rapida e vivace, una scioltezza nativa di movimenti - parevano fatte apposta per essere incanalate e per prosperare nel cinematografo.

Ancora qualità italiane: la costanza, il senso dell'ordine, quella snellezza di invenzione di eredità gloriosissima. Così gli italiani hanno sempre saputo dare un'architettura, una linea a quel che facevano; il loro slancio istintivo era aizzato da quello più impulsivo, frenante, frettoloso che i Paesi nuovi col loro sangue fresco e recente comunicavano con disordine. Ma l'italiano serrava i gomiti e i denti; portava slancio, animazione, bollore, sopra un piano di chiarezza: L'italiano andava adagio ma diritto nelle sue composizioni, non perdeva mai il senso dell'armonia.

* * *

Con queste poche parole s'è fatto, indirettamente, l'elogio degli uomini di cinema italiani in America: le qualità su enunciate sono evidenti particolarmente nella figura e nell'at-



Ruotolo "Sangue Italiano"

tività di Frank Capra; ma già il più modesto La Cava dell'IMPAREGGIABILE GODFREY ha saputo per l'appunto chiarificare, portare una materia infocata sur un piano armonico e organico. La satira di quel film, costruita anche con elementi chiassosi e discordanti, si faceva nelle mani di La Cava conseguente e precisa come un tiro d'artiglieria. Ordine, esattezza, presenza di spirito; conditi di quell'allegria viva ma non scomposta, di quell'amore all'invenzione che tutti i giorni troviamo nei nostri amici di Roma e di Milano, di Bologna e di Palermo. Già, di Palermo. La maggior parte degli italiani di Hollywood sono meridionali; e dunque portano con sé, oltre a tutte le belle cose che s'è detto, un ardore e un calore di quelli che trascinano e smuovono gli altri. Capra è siciliano, La Cava d'origine calabrese, gli operatori Gaudio e Polito uno romano l'altro siciliano, ancora siciliani gli attori Armetta, Porcasi, Puglia. Valentino barese, Jack La Rue calabrese d'origine, Durante e Gravina napoletani.

Cioè italiani, questo conta. Gregory La Cava è un regista piuttosto discontinuo, ma ha avuto modo di mettere in luce la sua nobile origine. L'IMPAREGGIABILE GODFREY è preceduto da alcuni film allegri come UN TASTATEMI IL POLSO con Bebe Daniels tra quelli antichi, e un VOGLIO ESSERE AMATA con Claudette Colbert tra i moderni; e da un'opera a carattere sociale più dichiarato del GODFREY: il famoso GABRIELE FUORI DELLA CASA BIANCA, sconosciuto in Italia, un film coraggioso sui doveri dei Presidenti degli Stati Uniti. Un altro regista italiano è Robert Vignola, nato in Italia; buon regista teatrale (tra l'altro misc in scena per sette anni le opere di Shakespeare a Broadway), nel cinema, per quanto pur saltuariamente abbia lavorato nei teatri di posa fin dal 1907, non ha mai avuto troppa fortuna. Conosciamo un suo mediocre film SOGNI INFRANTI. Il migliore: LA LETTERA ROSSA con Colleen Moore, rifacimento del vecchio film di Sjöström. Monty Banks, ovvero Mario Bianchi, figlio di un musicista, è stato un buon attore comico in America, e dal 1928 è un abile regista di film comici in Inghilterra. Il migliore di questi film è QUATTIRINI A PALATE interpretato da quel Samuel Hicks che fu l'anno scorso il dickensiano Scrooge nel film omonimo. (Poi ci sarebbe Borzage: ma s'è accertato che Borzage non è d'origine italiana ma svizzera).

Più numerosi dei registi, gli attori. Come di Borzage, non parleremo di Elissa Landi, nata a Venezia da padre australiano e madre italiana e in Inghilterra educata e 'lanciata'. Ma diremo che Lon Chaney, per quanto taluni abbiano smentito la sua origine italiana, per noi aveva tutti i caratteri di certi marinai livornesi: non solo il fisico, ma i modi, le reazioni. Sia

'Le perle della Corona'



Sacha Guitry

UNA DELLE più grandi gioie della mia vita l'ho provata certamente il giorno in cui ho ritrovato la provenienza esatta delle quattro perle a goccia che adornano la corona regale d'Inghilterra. M'è parso chiaro, quel giorno, che io stavo scoprendo un tesoro e che avevo ormai tra le mani un racconto da Mille e una notte, uno dei più bei soggetti cinematografici che si possano immaginare.

Quelle quattro perle, infatti, facevano parte di una collana di sette che il Papa Clemente VII donò a Caterina de' Medici, sua nipote, allorché essa sposò il Delfino di Francia, Enrico d'Orléans, figlio di Francesco I. Quando Maria Stuarda sposò Francesco II, Caterina le fece dono di quella collana. E quando Maria Stuarda morì - tutti sanno, ahimè, in qual modo - quattro di quelle perle capitarono tra le mani della Regina Elisabetta d'Inghilterra. E la regina Vittoria in persona le fece aggiungere alla corona regale. Il destino sconosciuto delle altre tre perle mi permise di dar libero corso alla mia immaginazione: nuova gioia. Mi sono messo allora al lavoro e ho voluto far qualcosa di più d'un film composto secondo i metodi abituali; ho voluto che il mio film fosse comprensibile non solo in Francia, ma egualmente bene in Italia e in Inghilterra. I personaggi parlano la loro lingua materna, perché io non riesco a vedere il Papa e il Re di Francia che parlano in inglese, Enrico VIII e il Cardinal Wolsey che parlano in italiano. Sarebbe ridicolo.

Il Papa Clemente VII s'esprime in italiano, come Enrico VIII in inglese; ma il pubblico francese capirà ciò ch'essi dicono, non potrà non comprenderlo perché ogni loro frase ha la sua immediata risonanza nel paese vicino. Tutte le frasi sono brevi e il gesto del personaggio, la mimica dell'attore e la situazione drammatica bastano da soli a spiegarle; insomma, ognuna delle brevi scene parlate in lingua straniera si può considerare come una scena muta durante la quale, in più, si scorgono dei movimenti e si può ammirare il talento degli attori.

L'idea di doppiare un grande attore è un'idea barbara - un delitto, insomma! Anzi un doppio delitto, poi che lo si commette ai danni dell'attore e ai danni del pubblico. Significa misconoscere a un tempo l'intelligenza del pubblico e il valore reale d'un attore. Sostituire alla voce d'un figurante quella d'un altro figurante, passi - ma privarsi dell'intonazione d'un grande attore è un grosso peccato, giacché in questa intonazione risiede tutto il suo valore. Per esprimere il proprio pensiero, l'attore dispone d'una certa quantità di parole a lui assegnate dall'autore, d'una espressione fisica e d'una intonazione che gli sono proprie. Quando v'è perfetta concordanza tra questi tre elementi, il gioco è fatto. Ora, due di questi tre elementi sono internazionali: l'intonazione e l'espressione fisica. Quanto alle parole, io penso ch'esse sono continuamente naturalizzate dall'espressione fisica e dall'intonazione, quando queste sono giuste. Ma quando, inoltre, l'autore ha prudentemente previsto questo caso particolare, quando tutte le sue precauzioni sono prese, l'effetto ch'egli ottiene è sorprendente.

Debbo aggiungere che nel mio film le scene in francese sono altrettanto rare nella versione inglese di quelle in inglese nella versione francese. Soggiungo anche che, non contento di unire il gesto alla parola, mi sono adoperato a render comprensibile la parola mediante certi artifici linguistici, impiegando talune parole identiche in parecchie lingue. In questo compito delizioso e delicato sono stato coadiuvato da uno scrittore italiano di grande valore, Luigi Chiarrelli. So che quel che ho fatto io non era stato mai fatto. È proprio questo che mi ha tentato, che m'ha appassionato. E le due presentazioni private che si sono fatte in questa settimana a Parigi hanno prodotto un effetto che sorpassa tutte le mie speranze. Dopo aver frequentato tutti i giorni il pubblico per trent'anni, io mi lusingo di conoscerlo un poco e giudico molto severamente quelli che lo disistimano. Il pubblico è d'una sottigliezza che non si sospetta nemmeno e io ne ho avuto una nuova prova in occasione di questo film. Un uomo può non conoscere l'inglese e tuttavia provare un piacere molto vivo e profondo quando parla un grande attore come Lyn Harding, Enrico VIII.

Io vi assicuro che è una vera gioia ascoltare il più grande attore italiano, Ermete Zacconi, nei panni di Clemente VII. E voglio sperare che il pubblico italiano non sarà contrariato di sentirmi pronunciare ogni cinque minuti qualche parola di francese.

Gloria a Zacconi che ci supera tutti in questo film e s'impone all'ammirazione per la sua maestria e la sua indiscutibile autorità!

SACHA GUITRY

Valentino in
"Monsieur Beaucaire"
"Barabrand"



ravvivare storie e personaggi anche lontanissimi dal suo asse sentimentale e storico, i caratteri peculiari della sua razza. Il francese Beaucaire, l'eroe russo dell'AQUILA NERA, il torero spagnolo di SANGUE E ARENA, l'arabo dello SCEICCO, cambiavano nome e latitudine ma restavano sempre italiani; la simpatia umana che proveniva da quegli occhi e da quel sorriso triste e coraggioso non potevano in alcun modo truccarsi sotto un kolbak o un turbante qualsiasi. Dopo Valentino, è difficile parlare di altri. Ma un buon ricordo merita il vecchio Cesare Gravina, oggi quasi ottantenne, ritiratosi a vita privata. Egli fu caro a Stroheim (era l'usuraio di FEMMINE FOLLI e il padre di Fay Wray in MARCIA NUZIALE: indimenticabile) di cui interpretò quasi tutti i film. Lo trovammo anche nell'UOMO CHE RIDE, nella SETE DELL'ORO con Dolores del Rio, nel FANTASMA DELL'OPERA. Un vecchio basso e vizzo, con due occhi molto vivi e una recitazione scarna ed efficacissima. Agostino Borgato, anziano caratterista, era il padre di Dolores del Rio in LUANA, LA VERGINE SACRA. Ma più tipico di tutti - un italiano un po' figaresco secondo la più vieta tradizione, ma vivo nei suoi caratteri plebei e meridionali - è Henry Armetta, il padre di Ramon Novarro in PARTITA D'AMORE, l'oste di FRA DIAVOLO, visto poi in cento altri film. Buon caratterista è anche Paul Porcasi, un tempo cantante d'opera piuttosto noto: lo ricordate di sicuro nella CUCARACHA (l'impresario): e anche il suo viso s'è veduto molte volte, da JENNY LIND a SVENGALI, da INFEDELE a VISSI D'ARTE. Raul Roulien, l'ultimo Adamo del film omonimo, l'innamorato di Dolores del Rio in CARIOCA, l'emigrante russo di PICCOLA EMIGRANTE, è nato in Argentina da genitori italiani; parla l'italiano con accento purissimo, ed è un fervente ammiratore del Duce. Cantante e musicista, più che attore: l'idolo di Buenos Aires. Un posto a parte merita il clown Jimmy Savo, un mimo di straordinaria eccellenza. La sua carriera cinematografica si limita ad alcune apparizioni poco fortunate al tempo del muto, e nel secondo film di Hecht e MacArthur, UNA VOLTA IN UNA LUNA AZZURRA. Un magnifico attore è Jack La Rue, che ammirammo soprattutto in PERDIZIONE: una maschera plastica e potente, un calore tipicamente meridionale disciplinato e organizzato con intelligenza. Peccato che di solito venga adoperato negligenzemente. Jimmy Durante, il comico turbolento, è d'origine napoletana.

Per questo speciale fascicolo abbiamo dovuto eccezionalmente sospendere la pubblicazione di alcune rubriche - tra le quali il "Bianco e nero" - che vengono rimandate al numero del 10 maggio.

Ecco invece uno che avrebbe bisogno di redini per essere un attore di buona evidenza. Native di Spezia sono la danzatrice Maria Gambarelli, venuta ora a girare in Italia, e sua sorella, la ventenne cantante Fole Galli scritturata recentemente dall'Universal. La Sofonisba di SCIPIONE, Francesca Braggiotti, ha lavorato a lungo in America. Côrsa è Irene Bordoni, celebre in America più come attrice di varietà che di cinema. Maltese è Joseph Callea, lo splendido gangster di MISSIONE EROICA; attore di teatro molto stimato in Inghilterra e in America (famoso certe sue interpretazioni sul palcoscenico: FRONT PAGE, GRAND HÔTEL, ecc.), cantante e compositore alla radio americana. Il fiorentino Gino Corrado, poi rivisto in molti film (tra l'altro in AL DI LÀ DELLE TENEBRE), fu un colorito Aramis nella MASCHERA DI FERRO di Douglas Fairbanks. Frank Puglia era il prete nella versione muta (con Lillian Gish e Ronald Colman) della SUORA BIANCA; lo ritrovammo nelle DUE ORFANELLE di Griffith e, recentemente in UOMINI IN BIANCO e in VIVA VILLA! Alberto Roccardi, romano, si recò nel 1884 in America con una compagnia di pantomime; più tardi ebbe una notevole attività come attore di teatro, a fianco di celebrità di Broadway quali John Drew (zio materno dei Barrymore), John Barrymore, Billie Burke, May Irwin, Maurice Costello, il quale lo fece entrare nel cinema. Ha interpretato pochi film: ma ebbe una buona parte nel PRINCIPE CONSORTE di Lubitsch. Infine i non emigrati: Tullio Carminati, il tenore Nino Martini, Alberto Conti. I primi due li conoscono tutti; ma il terzo è più interessante. Egli era il conte Alberto di Cedassamare, di nobiltà triestina sotto l'Austria. Nato nel 1887. Sciupò tutta la sua fortuna in una brillante vita cosmopolita. Si trovò in America al momento più critico: ed entrò nel cinema, accolto a braccia aperte per la sua qualità d'aristocratico. Lo vedemmo in un'infinità di film, tra cui MONTECARLO, COME FU MI VUOI (uno degli adoratori di Greta all'inizio del film), la DAMA DI MOSCA con Pola Negri, I CROCIATI, CANTO D'AMORE, L'UOMO

vero o no questo, è certo invece che Rodolfo Valentino, il più significativo di tutti, era nato a Bari. Un italiano più italiano di lui, difficile trovarlo; Valentino recava chiaramente in sé, come una linfa fresca e nuova destinata a





Francesca Braggiotti



Tullio Carminali



Elisse Leoni

DEL DIAMANTE. Un bell'uomo alto, dignitosissimo, con una perenne ruga di tristezza sulla fronte. E presto vedremo, a quanto si dice, Milly e la Miranda in film americani. Alcuni tecnici molto apprezzati a Hollywood. Tony Gaudio e Sol Polito sono fra i venti migliori operatori d'America, secondo una classifica di 'Variety'. Gaudio è stato l'operatore di film come IO SONO UN EVASO, IL MONDO CAMBIA, IL DOTTOR SOCRATE, PASTEUR; Polito: L'IMPREVISTO, LA DANZA DELLE LUCI, WONDER BAR, LA PATTUGLIA DEI SENZA PAURA, LA FORESTA PIETRIFICATA, LA CARICA DEI 600. Operatori sono anche Joseph Valentine (Giuseppe Valentino), Nicola Rogalli, Arthur Martinelli. Tecnico del suono è Martin Paggi: PARTITA A QUATTRO, IL MISTERO DEL VARIETÀ, ecc.; scenografo Gabriel Scognamiglio: collaboratore di Fred Hope per LA VEDOVA ALLEGRA di Lubitsch; di altri per ROBIN HOOD DELL'ELDO-RADO, per IL MIO AMORE ERI TU, ecc.; scenografo anche Albert D'Agostino, della Radio: tra l'altro responsabile della scenografia di EDUCANDE D'AMERICA.

Un buon numero di musicisti. L'orchestra di jazz di Guy Lombardo è composta e diretta da italiani, fra cui i tre o quattro fratelli Lombardo. Le Case cinematografiche hanno affi-

dato quasi tutte a musicisti italiani la direzione dei loro reparti musicali: per es., la Fox a Louis de Francesco, il quale compose anche le musiche di POTENZA DI GLORIA, di CAVALCATA, di JOHANNA. È nato ad Atessa. Agli ordini di de Francesco, tra altri è il romano Brunelli. Famoso direttore d'orchestra delle riviste di Ziegfeld era Victor Baravalle, che ha partecipato con la sua orchestra a film come RIO RITA e TENTAZIONE BIONDA. Pietro Cimini ha diretto l'orchestra del film UNA NOTTE D'AMORE. Alberto Colombo dirige il reparto musicale della Radio-RKO.

Silvano Balloni, l'operatore di ULTIMI GIORNI DI POMPEI e di SPARTACO, si recò in Inghilterra nel 1920, dove fu operatore e regista. In America nel 1921: operatore in molti film di Clarence Brown, in BEN HUR, poi regista. È tornato recentemente in Italia. Gaetano Ventimiglia, oggi insegnante al Centro Sperimentale, è stato nel 1924 il più riccamente pagato tra gli operatori europei. Ha lavorato in Germania, America, Inghilterra.

La musica leggera, orecchiabile e dinamica di Giuseppe Bece ha avuto molta fortuna nelle colonne sonore tedesche. Tutti fischiettanno la sua canzone montanara del FIGLIUOL PRODIGO. In Germania e in Francia hanno lavo-

rato con successo registi come Gallone, Genina, Palermi, Righelli, attori come Maria Carrà (che poi ha sposato Carl Vollmöller, l'autore del MIRACOLO messo in scena tante volte da Reinhardt), Carmen Boni, Augusto Bandini, ecc. Infine l'importanza di Toeplitz nell'industria inglese è nota a tutti: egli organizzò assieme a Korda la 'London Film', poi fondò una sua Casa di produzione molto solida. Prima aveva prodotto alla 'Cines' una ventina di film, e oggi ha stretto accordi molto utili tra la produzione italiana e quella inglese, ed è venuto in Italia a realizzare film in doppia versione. In Argentina quasi tutti gli attori e i registi sono d'origine italiana: Mario Soffici, Luis Sandrini, Nedda Francy (Francalanci), Luis Arata, ecc.

E nella loro attività, nessuno di costoro ha mai tradito i caratteri più radicali della razza. Lontana o vicina la loro origine, essi non hanno mai smentito quelle doti fondamentali cui s'è accennato. Oggi era opportuno ricordare i nomi e il lavoro di questi compatriotti che possono sembrarci ormai staccati e distanti, ma sempre italiani e fieri di esserlo, come Capra.

GIANNI PUCCINI



Maria Gambarelli



Lon Chaney



Carmen Boni

GLI AUTORI ITALIANI E IL "SOGGETTO"

FATTA UNA CITTA', bisogna fare gli abitanti. E se non *farli* addirittura nelle storte e negli alambicchi, trapiantarli, acclimatarli nel nuovo perimetro urbano. Prima che di compare, di attori, di truccatori, di operatori, di fotografi di scena, di registi, di tecnici e di organizzatori di ogni genere, bisognerà popolarla di *soggetti*.

E qui tocchiamo il *punctum dolens* di tutto il problema cinematografico. Si può dire che la giovane umanità (e non soltanto la giovane!) si divida in due categorie: gli aspiranti divi e gli aspiranti autori di soggetti. È tale la complessità del mondo cinematografico, che nei paesi dell'America e dell'Europa il bisogno di nuovi elementi è sempre maggiore dell'offerta. Chi oserebbe spezzare le illusioni di quella infinita moltitudine di ragazzi e ragazze che si fanno fotografare nelle pose più stravaganti sognandosi nella divisa di un principe consorte o nell'abito di una Maria di Scozia? Ogni produttore che abbia vera esperienza dell'enorme impegno di forze richiesto dall'industria cinematografica, sa che le quattro o cinque dive di cartello, attendono le credi dalle lunghe, faticose eliminatorie di altre due o trecento stelle minori che sostengono la produzione a serie. E questa grossa compagnia colma ogni anno i vuoti attingendo a decine di migliaia di candidate.

Ma parlate con un Lacmme, maestro emerito dei produttori americani. Lo sentimmo a Venezia, durante il secondo Festival, affermare che la vena d'oro d'uno *studio* è sempre in un buon *soggetto*. Leggiamo in questi giorni che la Metro Goldwyn Mayer ha istituito un



Un nuovo film italiano tratto da un soggetto italiano: "I fratelli Castiglioni"

(Amato-Evoli)

ufficio speciale, diretto da un giornalista, dove si raccolgono tutti i *fatti di cronaca* o le curiosità che passano nei giornali, suscettibili di essere utilizzate nella elaborazione dei soggetti o delle sceneggiature. Vediamo drizzar le orecchie ad uno sterminato esercito di spasinanti, sparsi fin nelle più lontane provincie. Il fascino dello schermo opera anche su coloro che hanno la perfetta coscienza di essere destituiti d'ogni attitudine fisica ed intellettuale alla carriera d'attori. Anche su coloro che risultano incapaci di far scattare un qualunque obiettivo fotografico. Sembra, agli infatuati, che basti saper concepire una vicenda, stenderla in forma di racconto, per mettersi alla base di un film. Diremo di più. Questa via della gloria sembra più facile e comoda soprattutto

perché il film appare *narrazione senza letteratura*. Puro fatto, cioè, che basta enunciare, destinato com'è ad assumere una forma definitiva in immagini e non in parole. Si può dire che, alla infinita serie di coloro che trovano chiusa la porta della letteratura nobile, il cinema sembra offrire il medesimo, prestigioso fascino del giornalismo: un soggetto ed un articolo sono il rifugio estremo e la speranza più facile della fastidiosa ed epidemica vanità letteraria. Ora accade in cinema, ai letterati disillusi, precisamente quel che capita, in giornalismo, ai loro confratelli: nella presunzione di poterla fare in barba alla severa disciplina letteraria, essi tentano di spacciare, non dell'onesto giornalismo o del buon Cinema, ma della pessima letteratura.

L'importanza del *soggetto*, nell'arte cinematografica, deriva dal fatto che il film, in ultima analisi, è una *narrazione*. Proprio nella necessità di raggiungere una *narrazione* né teatrale né letteraria (nel senso che eviti non tanto le bellezze e le altezze della letteratura, ma le comodità, le *agevolazioni* di essa) è riposta la difficoltà maggiore della ricerca o invenzione di un buon *soggetto*. Chi ha curiosità o interesse di approfondire questo essenziale aspetto della tecnica cinematografica, paragoni l'edizione originale del *David Copperfield* con l'adattamento cinematografico fattone dalla Metro Goldwyn, o il *Professor Unrath* di Heinrich Mann adattato per lo schermo dalla Ufa, nell'indimenticabile ANGELO AZZURRO. Nessuna scuola sarà più istruttiva di questi confronti. In essi si vedrà che spesso, per non dire quasi sempre, l'adattamento non può nemmeno tener conto delle più elementari suscettibilità e gelosie dell'autore. Non basta raccorciare, sintetizzare, ridurre a pura azione quel che nel libro è descrittivo o analitico. Spesso bisogna trasformare persino il carattere di qualche personaggio, aggiungere degli episodi nuovi, mutare il finale dal nero al bianco, per modo che dello spirito originario del romanzo non rimane nulla o quasi.

Tradimento, riprovevole arbitrio di mestieranti incapaci d'ogni più elementare rispetto per l'arte? Non sempre. Non, almeno, quando il film porta la firma di un produttore o di un regista capaci di ampie visioni artistiche. La metamorfosi si è operata nel travasare la materia dalla mentalità di un romanziere in quella di un puro cineasta. Già costui, nello scegliere un romanzo celebre per cavarne un soggetto, si è lasciato guidare da un criterio cinematografico. Perché la materia cinemato-

Gli autori italiani e il "soggetto"



CREDO SI DEBBA ritenere superato il 'problema di un film italiano' in senso largo. Perché l'italianità di un film, a rigore, non dovrebbe essere qualche cosa di diverso dalla italianità di una commedia, di un romanzo e via dicendo. Credo dunque ci si debba fermare ai caratteri generici che un film deve presentare per mostrare la sua fede di nascita. Cinematograficamente, siamo già abituati a distinguere i film americani dai film tedeschi, e francesi. Ci si chiede allora quali sarebbero i caratteri distintivi di un film italiano. È un problema più industriale che estetico dunque, più la definizione di una marca di fabbrica, che una vera e propria determinazione di clima spirituale. Troppo lontano ci porterebbe infatti la discussione se dovessimo trattare di questa, anzi che di quella. È un problema vastissimo, che investe tutta la nostra produzione artistica. Ma, tanto per toccare questo lato, dirò che nel cinematografo, come del resto nel teatro e nel romanzo, si sono già avuti dei tentativi talvolta vittoriosi di ispirazione prettamente nostra. Elencarli non è necessario. Tutti i film nei quali si adombrano problemi passioni aspirazioni erementi del nostro popolo 'vivente', quelli sono film italiani. Che la pressione psichica dei film, in rapporto alla loro italianità sia giunta al massimo delle atmosfere, non direi, né qui è il caso di vederne le cause. Una cosa è certa: che il cinematografo cammina assai più svelto del teatro verso questa meta, facilitato anche dalle sue stesse possibilità tecniche. Ma veniamo al carattere italiano, marca di fabbri-

ca, segno esterno, carattere distintivo. Nessuna arte più del cinematografo (a parte la pittura) può assumere questo carattere: perché l'Italia è luce. Dunque il film italiano deve essere prevalentemente di esterni panoramici e monumentali. Sole, mare, terra. C'è poi un carattere non precisamente pittorico, ma squisitamente cinematografico: il lavoro. Ho notato che nei nostri film non si lavora mai, o assai poco. Eppure il lavoro è il carattere fondamentale dell'italiano. Lo è sempre stato. Gli italiani sono passati per artisti. La letteratura di tutti i tempi non ha parlato mai degli italiani che come degli artisti. Invece il popolo italiano esprime gli artisti, dopo avere espresso i lavoratori. Tutta la nostra civiltà è lavoro. In Italia non si sogna. Le nostre terre sono spesso dure e faticose, il nostro mare non è mai troppo generoso, il sottosuolo non ci regala nulla. Dobbiamo conquistare tutto a forza di unghie e di sudore. Questo carattere italiano, italianissimo, deve entrare come colore nella tavolozza del soggettista italiano. Voglio dire che non è necessario si debba sempre trattare problemi di lavoro o di conquista, ma che questi aspetti del nostro carattere non debbano essere dimenticati. L'italiano è diverso dall'inglese, dall'americano, per il carattere specifico, identificabile, inconfondibile del suo duro lavorare e lottare. È ora di finirlo di sottolineare la falsa concezione dell'italiano innamorato, che è simile a quella dell'italiano mandolinista, fortunatamente svalutata. L'italiano si innamora come qualsiasi altro essere umano: ma non è questo carattere sentimentale il suo accento distintivo. Un film ha carattere italiano, dunque, quando mostra cieli e terre e mari lampeggianti, monumenti e bellezze storiche, e rappresenta vicende connesse al carattere unico della nostra civiltà. Il popolo italiano canta soltanto per aiutare i ritmi del proprio lavoro e della propria marcia.

GERARDO GHERARDI

grafica paga la sua estrema duttilità con due servitù essenziali. Una connessa alla labile durata della pellicola, che fa del cinema la meno resistente delle arti nobili. L'altra, che è la pura concatenazione di fatti, di persone, di paesaggi in cui deve necessariamente risolversi tutta la poesia del cinema. In realtà sono due servitù della materia che si confondono e condizionano intimamente la nuova arte. Si tratta di concetti abbastanza ardui, ma che sono la vera e propria chiave di volta per intendere quale debba essere un genuino soggetto cinematografico.

Proviamoci ora a ridurre questi concetti in

forma elementare. Noi parliamo di breve durata materiale di una pellicola, benché allo stato attuale delle cose e malgrado i parecchi metodi di conservazione di un negativo, non sappiamo ancora e precisamente per quanto tempo esso riesca a conservare integre le impressioni cinematografiche. Non si esclude che il civile amore degli uomini per le opere d'arte possa già assicurare al film quasi la durata di un affresco. Tuttavia, l'interesse pratico della grande industria cinematografica vuole che, passato il periodo dello sfruttamento, il film si dissolva nel più assoluto oblio, in modo che gli elementi suggestivi di esso (e specialmente

gli attori) riacquistino subito il loro pieno valore commerciale. Quindi, la nuova arte impone all'autore la ferrea legge dell'attualità, dell'immediatezza assoluta.

Ora aggiungiamo, a questi caratteri essenziali, quelli non meno importanti che derivano dalla natura fotografica della nuova arte, e cioè la necessità di limitare la notazione alla pura, oggettiva forma delle cose, escludendo la possibilità di qualsiasi vero approfondimento dialettico del soggetto, di qualsiasi momento descrittivo, ed avremo la nozione di un'attualità che è come l'atmosfera unica respirabile del Cinema. *Attualità* che significa piena, immediata, totalitaria aderenza al gusto e alla sensibilità di questo pubblico. E poiché nemmeno il poeta del cinema è servo delle masse, concluderemo che l'autore di un vero soggetto deve, più di qualunque altro artista, essere uomo del proprio tempo, e aderire al sentimento della collettività. Aspirare, in altri termini, ad una formula contingente, a un tempo, ed eterna. Questa non è, come potrebbe credersi, una prova della caducità del Cinema, ma un documento sicuro della sua originalità, della sua rivoluzionarietà, un segno del suo spirito, che non tollera vagheggiamenti, né estetismi, né preziosità. Precisiamo ancora, per maggiore chiarezza, che non si vuole, qui, attribuire al soggetto e al suo autore una funzione predominante nella tecnica cinematografica. Nelle mani del regista creatore essi si risolvono in una materia prima e in un artigianato. E poiché di materia prima non se ne ha mai abbastanza, bisogna che il Cinema Italiano guardi con acuto interesse in tutti i campi, dal cassetto del romanziere al taccuino del reporter.

Gli autori italiani e il "soggetto"



FATTA LA CITTÀ italiana del cinematografo, bisognerà fare i cittadini di questa città. E cioè gli uomini - poeti, registi, attori - che parlino dell'Italia attraverso le immagini dello schermo.

Lo sforzo deve essere teso a una conquista internazionale. Ora, per questa conquista, è necessario un interesse internazionale al film italiano. Di interesse

universale, noi, abbiamo la storia e il paesaggio. Io sono, dunque, per il film storico che si svolga nel paesaggio italiano.

La storia servirà a rappresentare le nostre tradizioni e la nostra razza. Il paesaggio servirà di richiamo turistico. Si potrà, così, attuare una produzione di un carattere inconfondibile.

Lasciamo, per ora, agli americani la vita moderna. È in questo campo che sono attrezzati. Noi, no!

Sfruttiamo, invece, le nostre materie prime.

Dalla Firenze quattrocentesca, dalla mistica Umbria, alla Roma papale, alla Venezia romantica, a Sorrento, a Capri, alla Sicilia, ricchissime di vicende mediterranee, in cui si innesta la presenza di personaggi di fama universale, l'Italia ha una messe inesauribile da falciare.

Eppoi sono convinto che i nostri attori si adeguano meglio alle interpretazioni in costume, che a quelle in frak e in abito moderno.

La riprova di quanto affermo sta nel fatto che i film italiani che hanno battuto il mercato straniero sono proprio quelli di carattere storico.

Ma, anche in questo campo, bisognerà essere guardinghi: non tutta la storia è attraente, né tutti i paesaggi meritano d'essere riprodotti.

Bisognerà essere ruffiani, fino allo scandalo.

CESARE GIULIO VIOLA

ALBERTO CONSIGLIO

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

PREVOST



I PIÙ MODERNI,
PERFETTI APPARECCHI
SONORI PER CINEMA

**TAVOLI DI
MONTAGGIO**

(Moviole)

OFFICINE
A. PREVOST & C.
Via Forcella N. 9-A
MILANO

ROMA - Via Magenta, 19
FIRENZE - Via Tosinchi, 1
GENOVA - Via Granello 35 R.
TORINO - Via dei Mille, 4

L'11 maggio 1937, vigilia dell'incoronazione di

His most excellent Majesty
GEORGE VI

by the grace of God, of Great Britain, Ireland
and of the Dominions beyond the Seas King
Defendor of the Faith, Emperor of India

sarà presentato in tutte le capitali del
mondo un film di SACHA GUITRY

LE PERLE DELLA CORONA

Storia meravigliosa di Sette Perle

Produzione SANDBERG-CINEAS
92, Champs Elysées - Paris

con:

SACHA GUITRY
ERMÈTE ZACCONI
LYN HARDING
ENRICO GLORY
RAIMU
J. L. BARRAULT
PERCY MARMONT
DERRICK DE MARNEY
DRAIN
SIMON-GIRARD

JAQUELINE DELUBAC
CÉCILE SOREL
YVETTE PIENNE
BARBARA SHAW
ARLETTY
GERMAINE AUSSEY
SIMONE RENANT
MARGUERITE MORENO
LISETTE LANVIN
LILI GRANVAL
HUGUETTE DUFLOS

La Corona Reale d'Inghilterra porta sui suoi archetti quattro perle d'una grossezza enorme e d'una bellezza unica al mondo, che la Regina Vittoria vi attaccò con le proprie mani. SACHA GUITRY ha saputo tracciarne la storia meravigliosa assieme a tre altre loro sorelle. Per realizzare questa storia si sono avuti 8 milioni di spese e sono stati necessari 90 ambienti scenici, 50 ruoli principali, 200 secondari, 1500 comparse, costumi d'uno splendore inaudito, tappezzerie e oggetti d'arte di gran valore.

GALLERIA XX - ISA MIRANDA

(v. tavola a fianco)

QUANDO s'affrettava al lavoro o tornava a casa, confusa tra la folla fitta e convulsa di via Manzoni o di via Santa Margherita a Milano, nessuno badava a lei, ai suoi vestitini semplici e dimessi: era una delle tante stenodattilografe che s'incontrano la mattina e la sera intorno alla Galleria. Ma non so che guizzi del suo corpo snello e un poco legnoso avrebbero potuto già rivelare all'osservatore acuto una femminilità in boccio, suscettibile di trasformarsi domani in chissà quale modo miracoloso. E il destino aveva disposto che sì, le sue mani sottili e lunghe da un giorno all'altro avrebbero cessato di battere sui tasti freddi della macchina da scrivere. Un colpo di bacchetta magica, e tutto muta. Un fotografo espone una fotografia della ragazza sconosciuta che ha fatto oscuramente anche la filodrammatica, una delle tante fotografie 'venute bene'. Pochi giorni più tardi, un produttore cinematografico passa lì davanti, quel viso magro e ardente lo colpisce. Sembra un romanzo di Eleanor Glynn, coi vari ingredienti della stenodattilografa e della fotografia anonima, ed è pittoresca ma ferma realtà. Di punto in bianco, Isa non ancora Isa (il suo nome e cognome d'arte sono ancora la cosa meno persuasiva e di minor gusto della sua felice metamorfosi) è chiamata a Roma per interpretare TENEBRE. Il primo gradino è grigio; e non fa prevedere il séguito della scala: come ci fosse un gran buio, e gli altri scalini, invisibili. Ma la fortuna - una fortuna piana e liscia, senza contraccolpi di sorta - è ai primi tempi una grande alleata della giovane attrice. Si cerca una Gaby interessante, e diversa da ogni luogo comune più o meno gottiano, per LA SIGNORA DI TUTTI. Di Max Ophüls s'è detto molto male, dopo quel film; ma nessuno vorrà contestargli il merito di aver guidato in maniera generosissima Isa Miranda, e di aver fatto della timida esordiente un'attrice ricca di doti sostanziose. Quella rimane per noi la migliore interpretazione della Miranda: e l'opera del regista vi aveva avuto gran peso. Egli aveva 'inventato' un'attrice, dandole una voce, una mimica, un passo che l'Isa Miranda di TENEBRE possedeva solo *in nuce*, allo stato grezzo. Difetti che divenivano pregi, incertezze che si mutavano in dolci ritrosie. Il passo era soprattutto una cosa viva ed emozionante: l'adolescente acerba della prima parte del film era definita visivamente da quell'andatura lunga, ritmica e inelegante; che si faceva più morbida nel corso intricato della storia, ma il ricordo dei suoi movimenti delicatamente impacciati e immaturi non si cancellava più. Un attore cinematografico esiste per metà e anche un po' più, quando una certa ruga sulla fronte o un modo spiccato d'avanzare, di tenere la sigaretta o di togliersi il cappello lo

isolano per sempre e in qualunque situazione dall'anonimo. Al tempo del muto, a un attore così caratterizzato non si doveva chiedere troppo di più soprattutto di restar fedele alla sua prima apparizione. E Isa Miranda è rimasta fedelissima alla sua prima apparizione ben definita. Taluno dirà malignamente: troppo fedele. Ma converrà insistere che la colpa non è sua. La colpa è sempre del regista, tutte le volte che un attore non rende quanto potrebbe. E un po' di colpa può averci lo stesso Ophüls, di aver indicato con eccessiva precisione alla Miranda la via da battere. Non ci si fraintenda: era certo una via felice e anche numerosa, come dimostrano COME LE FOGLIE, PASSAPORTO ROSSO e lo stesso DIARIO DI UNA DONNA AMATA. La stasi comincia dopo, anche se è vero che già quei tre film mostrano una Miranda sempre meno risoluta. Bisogna che i registi l'aiutino a trovare nuove espressioni, diversi movimenti: non debbono, come ha fatto il pur geniale e scrupoloso Chenal del FU MATTIA PASCAL, fidarsi di lei come di una veterana con l'esperienza di cento film al proprio attivo, e chiudere gli occhi quand'essa è di scena. Si pensa, vedendola negli ultimi film, che il meglio del suo temperamento deve forse ancora essere svelato. Il suo indiscutibile temperamento. Una miniera florida, nella quale però bisogna pescare con amore, e forse solo un artista fantasioso e ispirato può trarne ricchezze inesauribili. Ma è giusto dire ch'essa ci ha già dato parecchio. La timidezza confidente e un po' triste con la quale affronta le situazioni più difficili è un suo inconfondibile e segnato modo d'espressione. Le sue vittorie contenute e pudiche: e che per questo lasciano gran margine alla fantasia troppo spesso imprigionata dello spettatore. Poi tutti ammirano la sua rarissima e ferrigna costanza, che le fa abbattere qualunque ostacolo. Oggi essa parla il tedesco, il francese e l'inglese: nelle due prime lingue ha già parlato dinnanzi al microfono, la terza è il suo passaporto per Hollywood, dove una scrittura già l'attende. Tra poco tempo, rivedremo il suo viso magro e melanconico in un film americano: ne nasceranno delle sorprese, e può ben darsi che gli americani riescano a trasformare le enormi possibilità della nostra attrice in un fatto compiuto: una grande attrice.

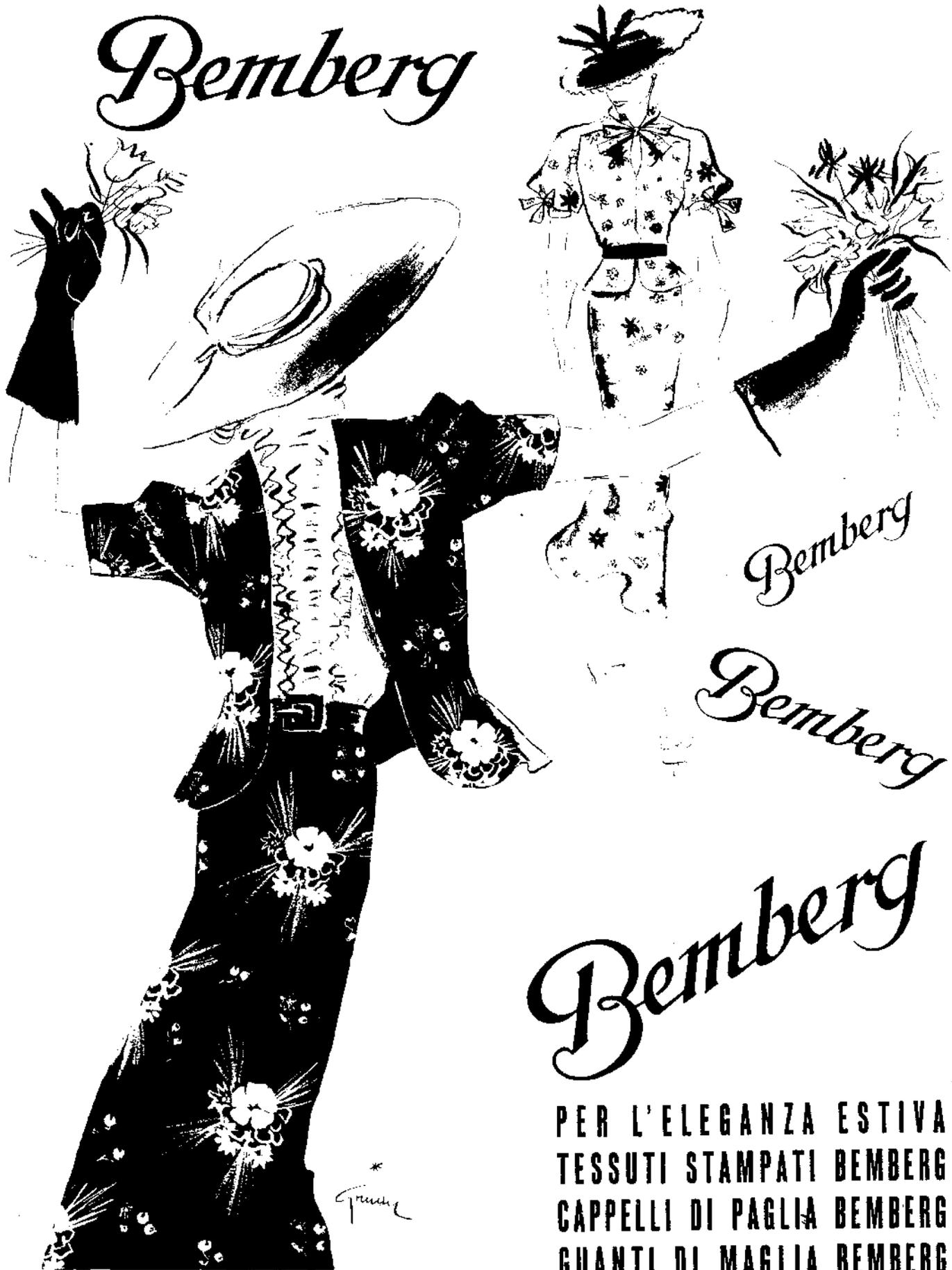
FILM: TENEBRE (1933), LA SIGNORA DI TUTTI (Novella Film 1934), COME LE FOGLIE (Ici 1934), PASSAPORTO ROSSO (Tirrenia Film 1935), DIARIO DI UNA DONNA AMATA (Astra 1935), UNA DONNA TRA DUE MONDI (Astra 1936), SINFONIA DI CUORI (Bavaria 1936), IL FU MATTIA PASCAL (Ala-Colosseum 1936), SCIPIONE L'AFRICANO (Consorzio Scipione 1937), NINA PETROVNA (1937).
PUCK



foto Ghergo

ISA MIRANDA

Bemberg



Bemberg

PER L'ELEGANZA ESTIVA
TESSUTI STAMPATI BEMBERG
CAPPELLI DI PAGLIA BEMBERG
GUANTI DI MAGLIA BEMBERG

BEMBERG S. A. DIREZIONE AMMINISTRAZIONE: GOZZANO (NOVARA)
UFFICIO VENDITA: MILANO, VIA STEFANO JACINI, 6 - TEL. 85759
UFFICIO VENDITA: COMO, VIA GARIBALDI NUM. 21 - TEL. 4006

TELEVISIONE

DOMANI SARÀ COSÌ

A guardare la fig. 1, sembra cinematografo. C'è il solito teatro di posa, con gli attori, la macchina da presa, il microfono - sospeso al suo 'braccio' - e le lampade. Eppure è un poco strana, questa fotografia. Invece di una sola macchina da presa, ce ne sono due; e la loro forma si distingue notevolmente da quella consueta. Gli attori poi (se davvero sono attori cinematografici) si sentiranno quasi soli, abbandonati, perché c'è poca gente a guardarli: due operatori, un elettricista, un tecnico del suono, e basta. Niente regista e scenarista, niente *script girl!* In fondo alla sala poi, l'acuto osservatore nota due lunghe finestre, quali non si trovano mai nei teatri di posa normali. Si trovano invece sempre... nelle sale trasmettenti della radio.

Passando alla cabina, collegata al nostro teatro di posa mediante le finestre di cui parlavamo, vediamo diventare l'ambiente ancor più decisamente 'radiofonico' (fig. 2). Riconosciamo subito il 'mischiatore', il quale sul pannello degli amplificatori regola la trasmissione del suono, e anche il radio-regista, seduto davanti al microfono di comando e che legge il copione. Ma anche questa fotografia ha qualche cosa di strano: c'è, in fondo, un terzo signore, davanti ad un tavolo di controllo anche lui, ma evidentemente non preoccupato di cose sonore. Egli guarda quei piccoli schermi, un po' convessi, posti sulla parete davanti a lui.

Continuando a camminare, ci troviamo invece davanti ad una scena che di nuovo ha sapore cinematografico (fig. 3). Si sta truccando una attrice. Ma anche stavolta s'impongono delle osservazioni: non è il solito guardaroba degli attori; evidentemente ci troviamo dietro le quinte, quasi l'attrice volesse trovarsi pronta per non mancare la sua



'entrata': ciò che, veramente, ci fa venir in mente il paleoscenico teatrale.

Che ambiente enigmatico, che creatura ibrida, generata dal cinema, dalla radio, dal teatro! Qualcuno l'avrà già indovinato: siamo in una stazione trasmittente di televisione. Più precisamente, nello studio NBC di televisione, situato nel palazzo della RCA a New York.

Non affrettiamoci a credere che questa rivelazione ci spieghi tutto. Faremo bene a non dimenticare

l'impressione di ibridità da noi avuta quando non sapevamo ancora di che si trattava.

Ma almeno è chiaro, ora, in qual modo si svolge il lavoro in questo stabilimento, che ci dà una emozionante sensazione di avvenirismo; che sembra la realizzazione di una fantasia utopica. Gli attori recitano la loro scena senza interruzione, e non soltanto una sola scena ma tutta la commedia. Fin qui, ci troviamo a teatro. Ma è un teatro senza pubblico, registrato da macchine... Cinematografo,

S.R.

S.R.

"S.R." è la sigla che contraddistingue la nuova Pasta Dentifricia Gibbs "S.R." a base di SODIORICINOLEATO.

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

Ricordatevi che delle gengive deboli ed inerti sono facile preda della Gengivite e della Piorrea e portano, fatalmente, alla perdita dei denti, anche se apparentemente sani e belli!

La Pasta Dentifricia "S.R.", grazie alla sua base di SODIORICINOLEATO, stimolando la resistenza dei tessuti e neutralizzando gli effetti tossici, mantiene le gengive sane e forti.

La Pasta Dentifricia Gibbs "S.R.", **di sapore gradevolissimo**, rinfresca e profuma l'alito e rende i denti bianchi e lucenti, senza intaccarne minimamente lo smalto.

Innumerevoli attestati documentano i risultati positivi ottenuti con l'uso di questo nuovo prodotto.

Consultate il vostro dentista!

Diventerete immediatamente un fedele consumatore della Pasta Dentifricia Gibbs "S.R.",



PREZZO
L. 6.-

S. A. STABILIMENTI ITALIANI GIBBS - MILANO



china alla seconda o viceversa, avremo un cambiamento d'inquadratura, nel senso cinematografico. Naturalmente le possibilità di tali cambiamenti d'inquadratura sono limitate. Dipendono, *primo*, dal numero delle macchine; *secondo*, l'inquadratura si deve scegliere in modo che non entrino nel quadro né le altre macchine, né le lampade, né l'impianto sonoro, né gli operatori. Nel cinematografo questa difficoltà è enormemente minore: soltanto di rado - in generale soltanto quando si tratti di scene che non sia possibile ripetere - si procederà alla presa simultanea con più macchine. Invece per la recitazione continuata, inevitabile quando si tratta di trasmissioni, l'unico modo di cambiare inquadratura è quello di mettere in azione più macchine successivamente. Non è necessario che queste si trovino nello stesso ambiente. Volendo rappresentare due azioni simultanee in ambienti diversi (per es., in un salotto e in un'osteria), si prepareranno due 'teatri di posa', oppure due 'palcoscenici': il salotto e l'osteria, trasmettendo alternatamente dall'uno e dall'altra. Nello stesso modo si può saltare fulmineamente dall'interno di una casa alla strada, dalla città alla campagna, da un paese all'altro, possibilità che non è affatto estranea all'attuale pratica radiofonica. Non solo, infatti, durante le trasmissioni di radiocommedie si trasmette talvolta da più sale, diverse fra di loro, soprattutto per il diverso effetto acustico di risonanza; ma ricordiamo anche che, poco fa, la cronaca radiofonica di un esperimento di protezione antiaerea a Berlino fu eseguita nel modo seguente: i cronisti si trovavano simultaneamente nei punti più disparati della città, per le strade, sui campanili, sui tetti degli edifici pubblici nei diversi rioni, e perfino a bordo degli aeroplani che volteggiavano al di sopra della città oscurata. Ogni cronista era munito di una stazione trasmittente a onde corte, portatile. Le singole trasmissioni venivano captate nella sede della radio, dalla quale il capo cronista (o 'regista'), in grado di mandare ai singoli cronisti comandi e indicazioni 'senza filo' mediante analogia trasmissione a onda corta, dirigeva lo spettacolo, dando la parola ora al cronista sulla torre del municipio, ora a quello in aeroplano, ora a uno in istrada, e collegando le singole descrizioni con qualche parola sua. Erano tante 'inquadrature' radiofoniche, che permettevano di osservare l'avvenimento da ogni punto di vista, da ogni distanza. Altrettanto si può fare per la televisione, sia che si tratti di cronache come anche di rappresentazioni teatrali. Per dirla in termini cinematografici: si girano in successione immediata e senza alcuna interruzione tutti gli interni e gli esterni!

Sono ovvi però i limiti di questo metodo. Gli attori non hanno le ali, e perciò la trasmissione televisiva non permette di saltare da un determinato luogo a un altro quando debbano esservi presenti gli stessi attori. Così, dovendo gli attori cambiar costume, ci vogliono intervalli sufficienti, come a teatro. Né sarà possibile *sottrarre del tempo*, presentando al pubblico soltanto i momenti salienti di un avvenimento 'reale', come fanno, mercé i tagli di forbice e il montaggio, i giornali di attualità cinematografici. Il montaggio televisivo permette, sì, di eseguire la trasmissione dal punto che in un determinato momento può essere il migliore, ma non permette di sopprimere quel momento! Si può trasmettere un avvenimento soltanto in parte (per es., soltanto la prima metà di una partita di calcio), ma mai concentrare la cronaca in pochi minuti che diano i punti salienti della partita intera. Salvo che non si ricorra alla registrazione su pellicola e su disco.

Bastano questi rapidi cenni per far comprendere che la registrazione dell'immagine e del suono, l'indipendenza della rappresentazione dal momento della 'presa', la possibilità di scegliere, tagliare ed elaborare liberamente e tranquillamente il materiale, offre vantaggi che non si vorranno sacrificare senz'altro alla nuova tecnica della trasmissione diretta. Dipenderà da tanti fattori - anche commerciali - in qual grado e in quale funzione la cinematografia continuerà ad esistere accanto alla visione ed audizione diretta. Se poi ai film rinnoverà conservato lo schermo delle sale pubbliche, o se essi si trasferiranno del tutto su quello domestico in casa dell'abbonato, ecco un altro quesito al quale risponderà un avvenire non troppo lontano.

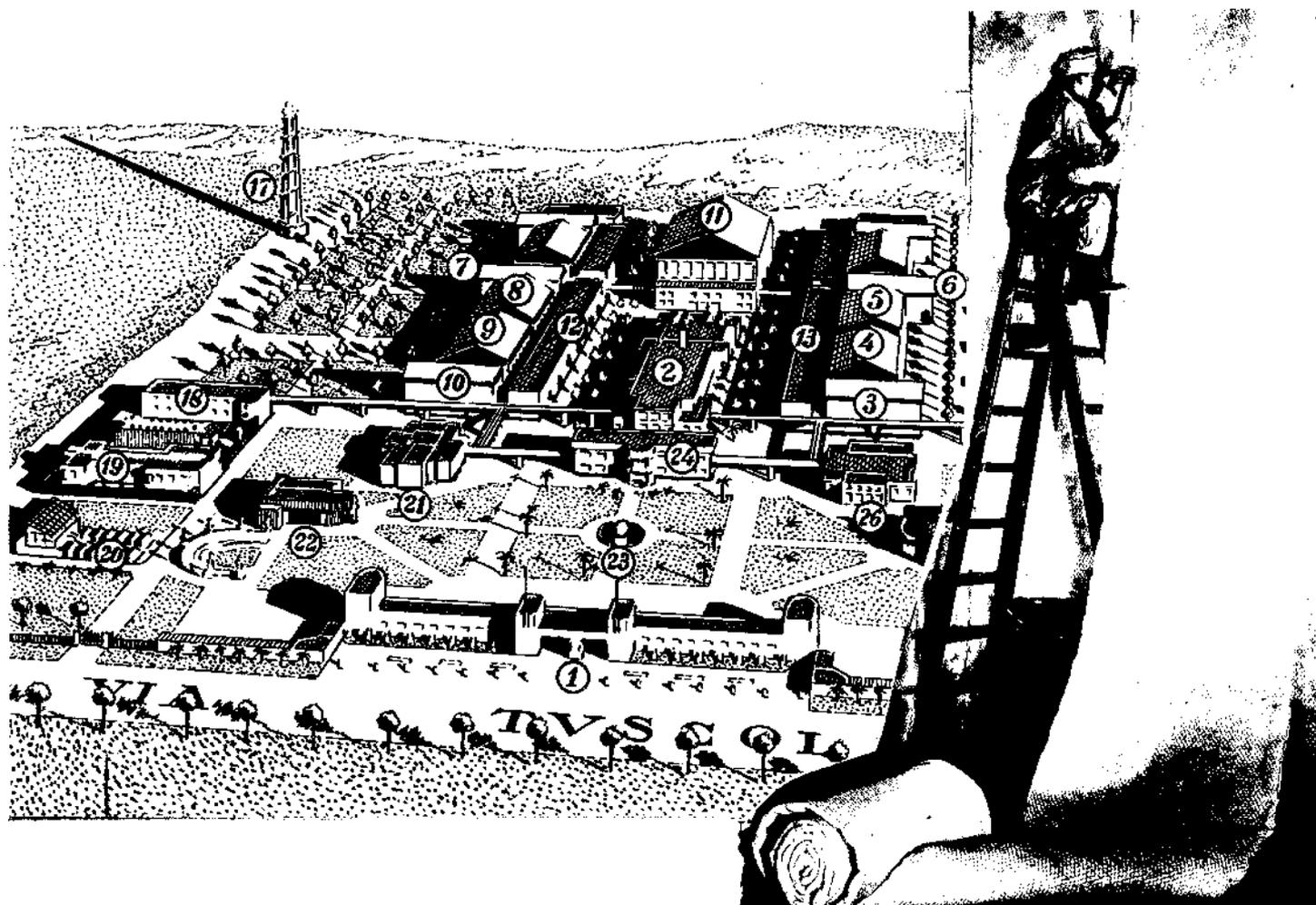
RUDOLF ARNHEIM



quindi? Sarebbe; ma, nelle macchine, non c'è pellicola. Non sono macchine di presa, ma trasmissioni: sono, come dicono gli iniziati, 'cosmopoli'. Dove trasmettono ciò che vedono? Trasmettono le immagini su quei minuscoli schermi che abbiamo notati nella cabina di controllo, e che fanno parte dei tubi a raggio catodico. Questi sono tubi di vetro che rassomigliano a fiaschi di vino, ma dei quali si vede soltanto il fondo, funzionano appunto da schermo. Si tratta di piccoli schermi fluorescenti che si trovano non soltanto nella cabina, ma anche nell'apparecchio domestico di chiunque si sia abbonato alla televisione. Lo stesso succede per il suono. Il microfono trasmette il dialogo all'altoparlante dinanzi al quale sta in ascolto, nella cabina, il tecnico numero 1, nonché ai tanti altoparlanti che si trovano nelle case degli ascoltatori-spettatori.

Perché si usano due macchine da trasmissione invece di una sola? È un provvedimento che dà alla recitazione della commedia teatrale qualche elemento cinematografico, o possiamo anche dire radiofonico. Infatti, la semplice trasmissione non basterebbe ancora per distinguere lo spettacolo di televisione da quello del solito teatro. Sarebbe del teatro elettricamente trasmesso attraverso lo spazio: ma sempre teatro! Rendiamoci conto adesso che la scena trasmessa dalla macchina più prossima figurerà sullo schermo come una specie di 'primo piano', mentre quella più lontana carà quasi 'effetto del campo lungo'. Dunque se, durante la recitazione, il 'tecnico dell'immagine' nella cabina passa - su comando del regista - da la prima mac-

Le applicazioni del **Vetroflex** nella nuova
Città Cinematografica di Roma



Tutti i soffitti e le pareti dei vari teatri di posa sono stati
acusticamente condizionati

con **Vetroflex**

Gli impianti sanitari e di riscaldamento sono stati
termicamente isolati

con **Vetroflex**

S. A. Vetr. Ital. BALZARETTI MODIGLIANI

CAPITALE L. 20.000.000

ROMA

Piazza Barberini, 52
Ufficio Centrale Vendita
Tel. 484903

LIVORNO

SEDE E STABILIMENTO
Tel. 31410 - 33477

MILANO

Piazza Criepti, 3
Ufficio Vendita Montaggio
Tel. 81469

AGENTI DI VENDITA NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA

Leggere qui: **DALL'UOVO AL PULCINO**
Sapere
 QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

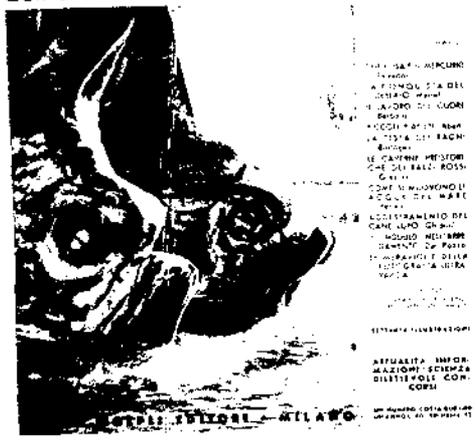


IN VENDITA IN TUTTO IL REGNO, NELL'IMPERO, NEI POSSESSIMENTI E NELLE COLONIE AL PREZZO DI L. 2,50 OGNI FASCICOLO

**Non legge mai
 la Rivista SAPERE
 e neppure la guarda**

quel giovane che vuole ignorare le meravigliose conquiste della scienza e le innumerevoli applicazioni che soddisfano le più varie e quotidiane esigenze della vita del nostro tempo. SAPERE dice con rigorosa semplicità e fa vedere ogni 15 giorni, con i suoi stupendi fascicoli (stampati in rotocalco e doviziosamente illustrati) ed i suoi supplementi, tutto ciò che nessuno può ignorare nei campi della scienza, della tecnica e delle arti applicate e nei campi affini di cultura generale.

Leggere qui: **L'ARGENTO VIVO**
Sapere
 QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE



Abbonarsi a SAPERE, leggere SAPERE è perciò indispensabile

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

IN ROTOLO - **Italia:** un anno L. 50 - Sei mesi L. 27,50 - **Estero:** un anno L. 70 - Sei mesi L. 40
 IN BUSTA CARTONATA - **Italia:** un anno L. 55 - Sei mesi L. 30 - **Estero:** un anno L. 80 - Sei mesi L. 45

SAPERE è in vendita in tutto il Regno, nell'Impero, nei Possedimenti e nelle Colonie al prezzo di L. 2,50 ogni fascicolo

ULRICO HOEPLI EDITORE IN MILANO

**Ciprie
 Creme
 Rosso
 labbra** per
A. V. P. M. M.
 MILANO

**SONORIZZAZIONE PER CINEMA
 PER LE PIÙ SVARIATE ESIGENZE**

Testa sonora modello H
 montaggio semplicissimo
 in qualunque proiettore.

Microfono da tavolo
 a corrente trasversale.

Amplificatori d'ogni
 tipo e potenza.

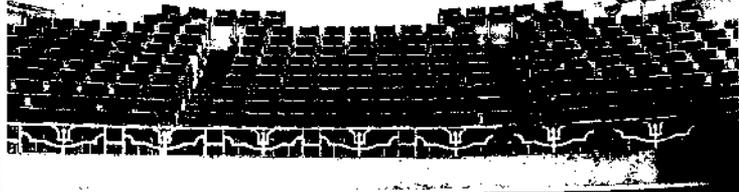
Tromba esponen-
 ziale a chiacchiera
 Tipo CH 19.

AMPLIFICATORE
CONDOR

Altoparlante Elet-
 trodinamico di
 grande potenza
 DINE 64.

DOTT. ING. GIUSEPPE GALLO
 VIA PORRO LAMBERTENGI, 8 - MILANO - TELEFONO NUM. 691-020

CINEMA-TEATRO



GALLERIA

(GESTIONE S. T. E. C.)

ROMA - GALLERIA COLONNA

Locale di prima visione con
avanspettacolo di rivista

1100 posti a sedere

S. A. SCALZAFERRI



CONCESSIONARIA PER LA ZONA

ITALIA CENTRALE E SARDEGNA

VIA MARGHERA, 13 - R O M A - TELEFONO 487782

A. C. I.

Agenzia Cinematografica Internazionale
ROMA - Via Nazionale, 66

*Collocamento film italiani nel mondo intero.
Importazione produzione estera. - Sottu-
rizzazione artisti cinematografici d'ogni paese.*

CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

Telefono 487270
Telegrammi:
ACIGAS - ROMA

*Sala di visione a disposizione dei signori
Compratori e Venditori.*

CINEMA BOLARDO



REGGIO EMILIA



S. g. GUIDO MONTI

Banca Commerciale Italiana

FONDATA NEL 1894
CAPITALE 700 MILIONI INTERAM. VERSATO

M I L A N O

GRATUITAMENTE, A RICHIESTA, IL
VADE MECUM DEL RISPARMIATORE
aggiornato e interessante periodico quindicinale

BANCA DI DIRITTO PUBBLICO

200 Filiali in Italia - 4 Filiali e 14 Banche
affiliate all'Estero - Corrispondenti in tutto
il mondo - Tutte le operazioni e tutti
i servizi di Banca alle migliori condizioni

TOSCA

dal capolavoro di
Vittoriano Sardou

I quattro Punti Cardinali
della
"Minerva Film"

PORT ARTHUR



ULTIMI GIORNI DI POMPEI

con Preston Foster
Produzione R.K.O. Radio Pictures

BOHEME

con Martha Eggert e Jean Kiepura

La SOCIETÀ ANONIMA INDUSTRIE
ITALIANE CINEMATOGRAFICHE
ha realizzato nella stagione 1936-37

Cavalleria

premiato alla IV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica
di Venezia con la Coppa del Ministero Stampa e Propaganda

La Damigella di Bard

la più grande interpretazione di EMMA GRAMATICA

Contessa di Parma

il più entusiastico successo della stagione

assicurandosi così

il primato nella produzione nazionale



S·A·C·I·

STAMPA ARTISTICA CINEMATOGRAFICA ITALIANA

DI VIRGINIA GENESI CUFARO

DIREZIONE TECNICA: GIULIO GENESI

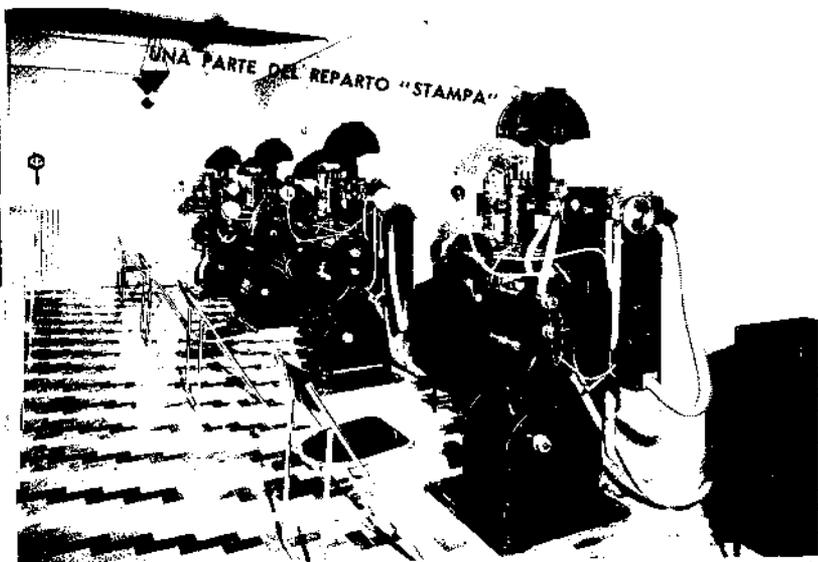
ROMA

VIA MARRUVIO N. 4

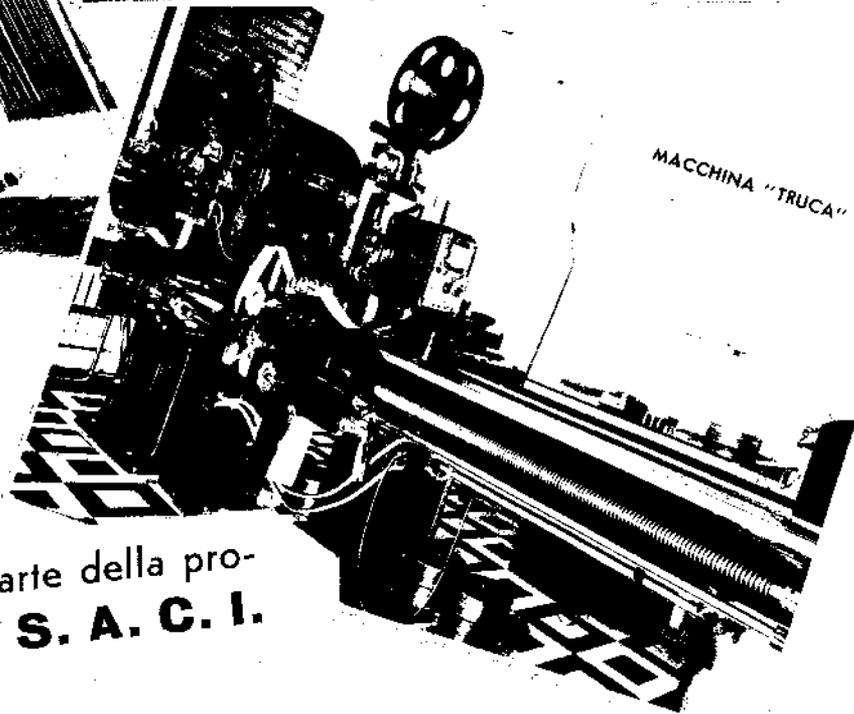
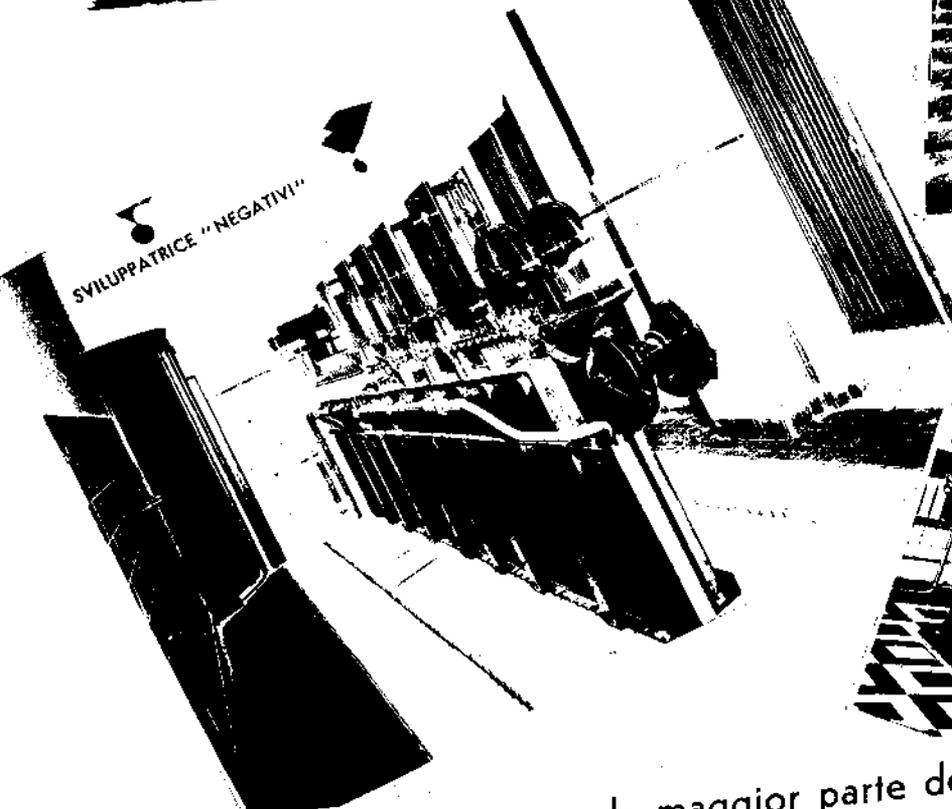
TEL. 70724 - 760077

Lo Stabilimento S. A. C. I., il più attrezzato e moderno in tutta Italia per lo sviluppo e la stampa delle pellicole cinematografiche, è dotato di macchinari Debrie di ultima creazione e dei più perfetti impianti per il condizionamento d'aria. Comprende inoltre uno speciale reparto per trucchi cinematografici, con macchina "TRUCA" di Debrie, unica nel Regno, nonché magnifiche sale di proiezione ed apparecchi "MOVIOLA" nelle sale "Clienti"

L'ESTERNO DELLO STABILIMENTO



SVILUPPATRICE "NEGATIVI"



I migliori films italiani e la maggior parte della produzione estera sono stampati dalla **S. A. C. I.**

LUCIFERO E ALTRI. Finora né Robert Taylor né alcuno dei suoi colleghi si è mai rivolto a me per sapere se questo o quel lettore di *Cinema* abbia voglia di divorziare o di sposare questa o quella signorina, quanto guadagni al mese, ecc. Vogliamo seguire questo lodevole esempio lasciando i poveri attori occuparsi tranquillamente dei fatti loro? Il cinema offre tanti spunti d'interesse generale!

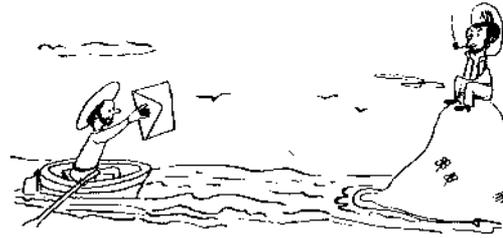
ALBERTO NARDANE (Frosinone). Un buon attore italiano riceve dalle 10 alle 50.000 lire per l'interpretazione di un film. Pochissimi hanno di più. Molti degli attori, addestrati dal Centro sperimentale, trovano subito qualche impiego nell'industria, come dimostra l'esperienza: ma la frequentazione del Centro non crea certo dei diritti automatici!

PAOLO GUGLIELMI (Ravenna). — Può darsi che col Suo coraggio personale Lei ci arrivi. Ma quell'appoggio sarà difficile ad ottenerlo. Buona fortuna.

T. C. (Firenze). — 'Quel che vorrei che evitassero i registi è il voler dipingere i personaggi 'antipatici' del film con una maschera di cattiveria, che salta agli occhi non appena fanno la loro apparizione. Invece anch'essi dovrebbero avere i loro momenti felici, dei momenti buoni che ispirassero in per li della simpatia al pubblico e poi invece lo deludessero'. Siamo d'accordo per la parte negativa ma non per quella positiva: il metodo troppo semplice, di 'umanizzare' i tipi malvagi col prevedere nel loro piumaggio scuro qualche penna bianca, mi sembra da artista mediocre. Se per es., Karenine, all'improvviso, si dimostra 'buono' inchinandosi al letto del bambino, questo non lo rende umano ma crea bensì un contrasto inspiegabile con la sua solita maschera rigida da tiranno con la barba appuntita. Invece di tali 'caratteri a sbalzi', che non creano che confusione, ci vuole, secondo me, l'interpretazione della cattiveria come deviazione dal normale carattere buono. Spiegato psicologicamente, il fenomeno dell'uomo cat-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



tivo suscita compassione invece di antipatia, e soltanto in questo caso ci troveremo davanti ad una rappresentazione artistica. La scena della vecchietta illuminata con luce d'acetilene è ben osservata. La Sua piccola descrizione basta a persuadermi che Lei ha una buona sensibilità per i motivi fotografici.

CINEAMATORE (Forlì). — Parlando della 'comicità meccanica' di Hardy e Laurel, il nostro Arpagone pessimista non voleva accennare a quel modo di recitare a movimenti burattineschi, che nelle commedie dei grandi comici — soprattutto di Keaton — era un mezzo felicissimo per stilizzare l'attore in carne ed ossa, e i cui pregi Lei mette giustamente in rilievo. Meccanizzati invece, poco freschi e perciò poco intensi gli sembravano i singoli motivi di questi film, e la maniera in cui sono interpretati dai due strani dioscuri. — Per la rivista *Bianco e Nero* si rivolga all'amministrazione: Roma, Via Foligno, 40.

DANILO BOMBARDI (San Remo). — Per conoscere meglio il giudizio del pubblico su determinati film, Lei propone dei referendum mediante la distribuzione di tagliandi perforati, che porterebbero le indicazioni 'ottimo', 'mediocre', 'scadente' e che si raccoglierebbero all'uscita della sala dopo la proiezione. Infatti, metodi di questo tipo si adoperano ogni tanto, e i risultati dei re-

ferendum sono interessantissimi; non già perché servano per dar torto al giudizio diverso del critico, ma per delle analisi che possono fornire una base solida al tentativo di educare il gusto delle masse. Prendere invece i risultati come misura di valore e come direttiva della produzione, è un sistema puramente commerciale e democratico nel senso più superficiale della parola. Ci capiteremo subito se Lei dico che, secondo gli ultimi plebisciti in tutto il mondo, l'attuale campione assoluto del cinema è Shirley Temple.

RENATO DIERI (Torino). — All'autore unico del film, il regista, si dovrebbe sottomettere ogni elemento della creazione cinematografica. Come conciliare questa esigenza artistica 'con l'esigenza personale di alcuni attori che, come Katharine Hepburn, difendono la propria indipendenza nella scelta e nell'interpretazione delle parti, essendo coscienti delle proprie doti e caratteristiche?' Osservazione senz'altro giustificata. In verità tuttavia non sempre l'opera artistica nasce come un puro prodotto di fantasia, per la cui realizzazione materiale bisogna in seguito cercare gli elementi adatti. Spesso le condizioni pratiche — come per es., la disponibilità di un determinato attore — servono ad ispirare un autore; ogni tanto dalla collaborazione di più persone (regista, attore, ecc.) può sorgere un'opera originale e personale. Invece è inammissibile la meccanica fabbricazione e l'arbitraria deformazione di soggetti secondo esigenze commerciali o vanità delle stelle.

CROCE E DELIZIA. — 'Così mi chiamano a casa perché quando son diavola è cosa da scappar via, ma quando son buona... Carissimo Nostromo, qui c'è uno che dice che voi fate male la critica e l'assicuro che qualche giorno l'accoppo senza pietà. A me *Cinema* pare la più bella rivista del mondo in fatto di cinematografo e lo dice anche il mio papà. Domando troppo se prego di affrettare la comparsa sul giornale di Robert Taylor? Guarda di non scegliere pose fatali perché lo odio. Mi piacciono tanto i vostri articoli di tecnica e sono sempre i primi che leggo. Mi piace anche



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

CAPITALE E RISERVE LIRE 169.000.000

DIREZIONE GENERALE: **ROMA** - VIA VITTORIO VENETO, 111

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000 - ISTITUITA CON R. D. 14 NOVEMBRE 1935-XIV - N. 2054

ha per iscopo di favorire l'incremento della produzione nazionale di pellicole cinematografiche, mediante la concessione di mutui in contanti a condizioni di particolare favore

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO • CREDITO FONDIARIO • CREDITO PESCHERECCIO

Filiali: Nelle principali Città d'Italia e nell'Africa Orientale • Corrispondenti: In tutta Italia e all'Estero

SOCIETA'
CERAMICA

RICHARD-GINORI

PORCELLANE
E TERRAGLIE
CERAMICHE D'ARTE



NEGOZI: MILANO - Corso del Littorio, 1 - Via Dante, 13
TORINO - Via Roma, 15 - Via XX Settembre, 71
GENOVA - Via XX Settembre, 3 n. - Corso
Buenos Ayres 170-172 r. - BOLOGNA - Via
Rizzoli, 10 - FIRENZE - Via Rondinelli, 7 - ROMA
Via del Tritone, 177 - Via Agostino Depretis, 45
NAPOLI - Via Roma, 211 - CAGLIARI - Largo
Carlo Felice, 24 - SASSARI - Piazza Azuni

il *Capo di Buona Speranza*, ma poverino che lavoro! Vorrei tanto venire ad aiutarti ma chissà quando verrò a Roma che è la mia patria per chi non lo sapesse... Ora vorrei sapere come fanno i poveri attori a recitare a comando. A me a scuola quando mi pigliava l'estro ero capace di far versare a tutti lacrime di commozione ma quando non ne avevo voglia, inutilmente le suore si tormentavano. Io il regista lo butterei nell'acqua fresca se fossi attrice brava! L'operatore no, perché sono della teoria di tenerselo sempre amico ché se no ti fa brutta in fotografia'. Sai, ci sono due tipi di lacrime: quelle da cocodrillo, che si fanno anche ridendo, ma che spesso poi fanno ridere pure il pubblico; e quelle sentite per cui bisogna trasportarsi con tutta l'anima nell'azione - sforzo psichico enorme, che però è indispensabile in ogni lavoro artistico. Ma non c'è rimedio. E non serve nemmeno la cura dell'acqua fresca.

AURELIO GONZATO (*Chiasso*). — 'Quante volte avrei desiderato di recarmi al cinema per vedere la proiezione di un film completamente istruttivo (e forse del mio parere sono migliaia di operai), un film che, intitolato, ad esempio, FERRO, svolge minutamente la ricerca, l'utilizzazione di tale metallo, di modo che ogni classe di lavoratori possa vedere ciò che si può fare nel loro campo di azione'. Mi crederà se Le dico che esistono innumerevoli film di questo tipo, su qualunque attività umana, e che io ne ho visti centinaia? Gli è che non li proiettano. Sono tanto contento della Sua lettera, perché i nostri esercenti e noleggiatori dicono tutti che i film istruttivi non piacciono da noi, mentre io credo, come Lei, che il nostro pubblico avrebbe altrettanto piacere di vederli quanto quello di molti altri paesi. Esistono film talmente deliziosi in questo campo!

SERGIO X. (*Roma*). — Dipende sempre dal punto di partenza, mi pare. Se uno, distogliendo lo sguardo dal 'Giudizio Universale' di Michelangelo, vede sullo schermo quei film di cui Lei mi parla, li può chiamare anche 'vere porcherie', come li chiamò quel critico contro cui Lei si arrabbia; e mi sembra anzi utile di ricordare ogni tanto le misure assolute. Ma se uno, senza far confronti mentali con Michelangelo, è ispirato solo dalla voglia di respingere in ombra tutti gli altri per veder bene illuminate le cose sue proprie, oppure perché gli sembra che uno che stronca abbia l'aria più 'competente' di uno che inneggia, allora si tratta di puro negativismo distruttivo, e in questo senso siamo perfettamente d'accordo.

GIULIO SOVRANO (*Massaua*). — Mi sono rivolto alla migliore Casa italiana perché Le mandi cataloghi. Non sarebbe male se Lei un giorno ci scrivesse raccontandoci le Sue esperienze nell'impiantare un cinematografo in Africa orientale e nel gestirlo. Auguri per l'inaugurazione!

C. BORSOTTI (*Lucca*). — 'Dicono che non può chiamarsi arte quella che si serve di un mezzo meccanico in continuo perfezionamento, la pellicola, cosicché i film di venti anni fa, oggi fanno ridere. Ebbene, trovo che sbagliano del tutto. Prima di

tutto, per quanto la pellicola possa perfezionarsi, resterà sempre pellicola; e non si perfeziona forse la lingua? Quanto al mezzo materiale usato, non è forse un mezzo materiale la tela, il marmo, lo scalpello? Non vedo poi che i film veramente di valore non piaceranno più quando la pellicola si sia perfezionata. Naturalmente, in circolazione saranno sempre preferite le cose moderne: si provi a mettere il popolo, senza prima averlo educato, davanti ad un pittore primitivo, o a dargli a leggere una prosa del 1000 (la prosa cambia molto meno), e si vedrà cosa farà, ma si educi e gli s'insegni a vedere il valore intrinseco di una cosa, e ammirerà e godrà. Così sono sicuro che le cose migliori del cinema potranno essere godute anche tra cento anni'. Se tutti i peccassero così! Sono proprio contento. La caducità del mezzo materiale è deplorabile ma comune a tutte le arti: che, secondo lo stato della tecnica attuale, un marmo sia più solido di un nastro di pellicola non ha importanza; giacché per la filosofia i secoli sono come un decennio e non contano che le differenze di grado. In senso artistico, poi, non esiste progresso nel susseguirsi delle epoche: parlando di primitivismo non intendiamo un minore valore estetico, dal momento che ammettiamo che anche i primitivi raggiungono le vette più alte dell'espressione. Le cose mediocri che diventano ridicole per il grosso pubblico, lo sono già nel momento della loro nascita.

ALDO AMÀ (*Padova*). — È vero: certi attori, che hanno fatto la carriera fulminea (ieri cameriere, oggi protagonista) per le loro capacità naturali, dimostrano tuttavia una mancanza di addestramento, specialmente nella dizione. Ecco un vantaggio degli attori provenienti dalla scuola dura del teatro. Attualmente però, la preparazione dell'attore cinematografico diventa sempre meno improvvisata, sempre più sistematica. Ho visto MARGHERITA GAUTHIER in versione originale e constatai una recitazione tecnicamente pulita soltanto in Lionel Barrymore, vecchio attore di prosa. Ma sono sicuro che negli attori puramente cinematografici di domani questo difetto si verificherà sempre meno.

MINO CARDANA (*Torino*). — 'Può darsi che mi illuda - ma ho l'impressione che Lei appartenga alla benedetta categoria di coloro che i manoscritti, prima di buttarli, li leggono'. Dunque, Lei mi costringe proprio a citare i più riusciti fra i Suoi epigrammi? Lo faccio con piacere e anche per salvare la mia reputazione. 'Quando i protagonisti di un film d'amore dicono che non hanno più nulla da dirsi, parlano per altri 700 metri di pellicola' - 'Nessuno è più convinto di Maurice Chevalier che la giovinezza è una deliziosa abitudine che non bisogna perdere'. - 'L'abilità di Mack Sennet è stata quella di rendere adorabili le proprie ingenuità. Così come gli amanti giovani riescono a profumare, nelle loro lettere, gli errori d'ortografia'. - 'Cercar di decifrare la 'personalità' di certe stelle troppo pensose è una fatica che somiglia a quella di voler scoprire un sapore di ananas nell'acqua potabile'. - Ho scelto bene?

IL NOSTRO

STAGIONE CINEMATOGRAFICA 1937-38

PRODUZIONE LONDON FILM

Un film di ALESSANDRO KORDA

**L'ARTE E GLI AMORI
DI REMBRANDT**

Protagonista: CHARLES LAUGHTON

Un film di JACQUES FEYDER

**LA CONTESSA
ALESSANDRA**

Protagonista: MARLENE DIETRICH

Un film di ROBERT FLAHERTY

**LA DANZA
DEGLI ELEFANTI**

Protagonista: Il piccolo indiano SABU

Un film di ERICH POMMER

**L'INVINCIBILE
ARMATA**

Protagonista: FLORA ROBSON

Un film di WILLIAM C. MENZIES

**LA VITA
FUTURA**

Protagonista: RAYMOND MASSEY

Un film di WALTER REISCH

**LA
SEGRETARIA**

Protagonista: MIRIAM HOPKINS

Esclusività

MANDERFILM

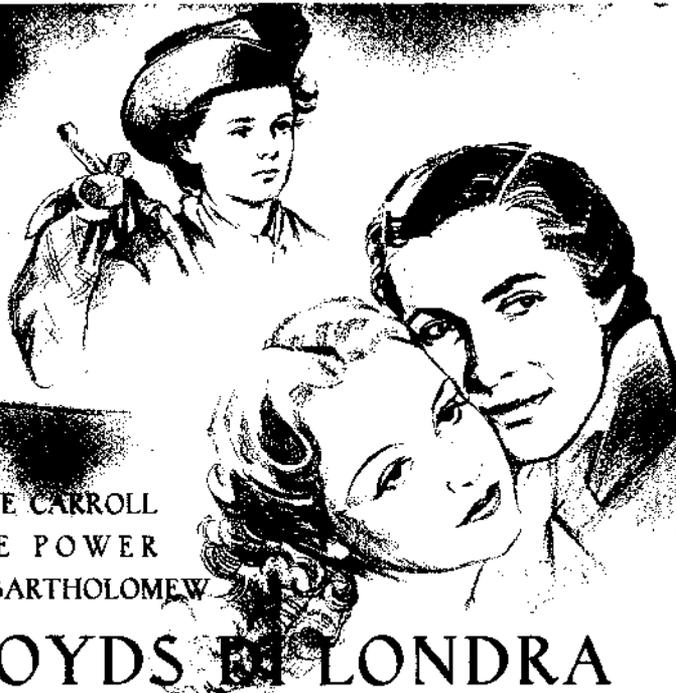
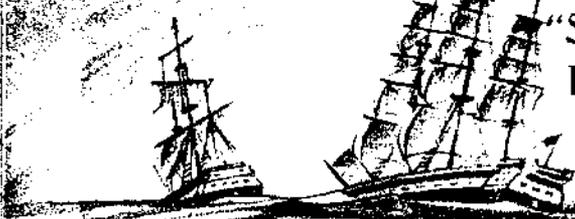
ROMA

La 20th CENTURY-FOX FILM

ha l'onore di preannunziare

4 CAPOLAVORI della prossima

"STAGIONE D'ORO"



MADELEINE CARROLL
TYRONE POWER
FREDDIE BARTHOLOMEW

I LLOYDS DI LONDRA

Regia di HENRY KING



SIMONNE SIMON
JAMES STEWART - JEAN HERSHOLT

SETTIMO CIELO

Regia di HENRY KING



ANNABELLA
CONRAD VEIDT - RAYMOND MASSEY

IL MANTO ROSSO

Regia di VICTOR SEASTROM



IL MERCANTE DI SCHIAVI

Regia di TAY GARNETT

WALLACE BEERY
WARNER BAXTER
ELIZABETH ALLEN



"ogni film un trionfo"

Produzione RKO Radio Pictures

LA REGINA DEL CIRCO
Barbara Stanwyck - Preston Foster

IL BOSCAIOLO DI PARK AVENUE
George O'Brien - Beatrice Roberts

LA RAGAZZA DI PARIGI
Lily Pons - Gene Raymond - Jack Oakie

ARCOBALENO SUL FIUME
col ragazzo prodigio Bobby Breen e Benita Hume

LA SEDIA DEL TESTIMONE
Ann Harding - Walter Abel

LA DAMIGELLA IN PENA
Fred Astaire

DEMONI DEL MARE
Victor McLaglen - Ida Lupino

LA DONNA DEL MIO SOGNO
Claudette Colbert

LA IENA DI BARLOW
Lewis Stone - Grace Bradley

L'ARATRO E LE STELLE
Barbara Stanwyck - Preston Foster

FATE POSTO ALLA SIGNORA
Herbert Marshall - Anne Shirley

S W I N G T I M E
Ginger Rogers - Fred Astaire

VERSO I CONFINI DEL WEST
George O'Brien - Heather Angel

IL FIGLIO DI MONTECRISTO
Franchot Tone

STRADA DI LUSO
Katharine Hepburn - Fredric March

A D O R A Z I O N E
Paul Muni - Miriam Hopkins

M I R A G G I O
Sally Eilers - Robert Armstrong

S T A G E D O O R
Katharine Hepburn - Ginger Rogers

LE AVVENTURE DI BRISTOL
George O'Brien

VIVIAMO ALLEGREMENTE
Ginger Rogers

CONDANNATI A MORTE
Ann Dvorak - Gene Raymond

VITA NOTTURNA
Joan Bennett

LA GRANDE REGINA VITTORIA
Anna Neagle - Wohlbruck - H. B. Warner

**I grandi film italiani
delle migliori Case!**

Produzione S. A. Capitani Film
e S. A. Consorzio I. C. A. R.

IL FEROCO SALADINO
Angelo Musco

GATTA CI COVA
Angelo Musco

Produzione S. A. Fono-Roma

MARRABÒ
Fosco Giachetti

Esclusività: **SOCIETÀ
GENERALE ITALIANA
CINEMATOGRAFICA**

VIA DEI MILLE, 12-M - ROMA

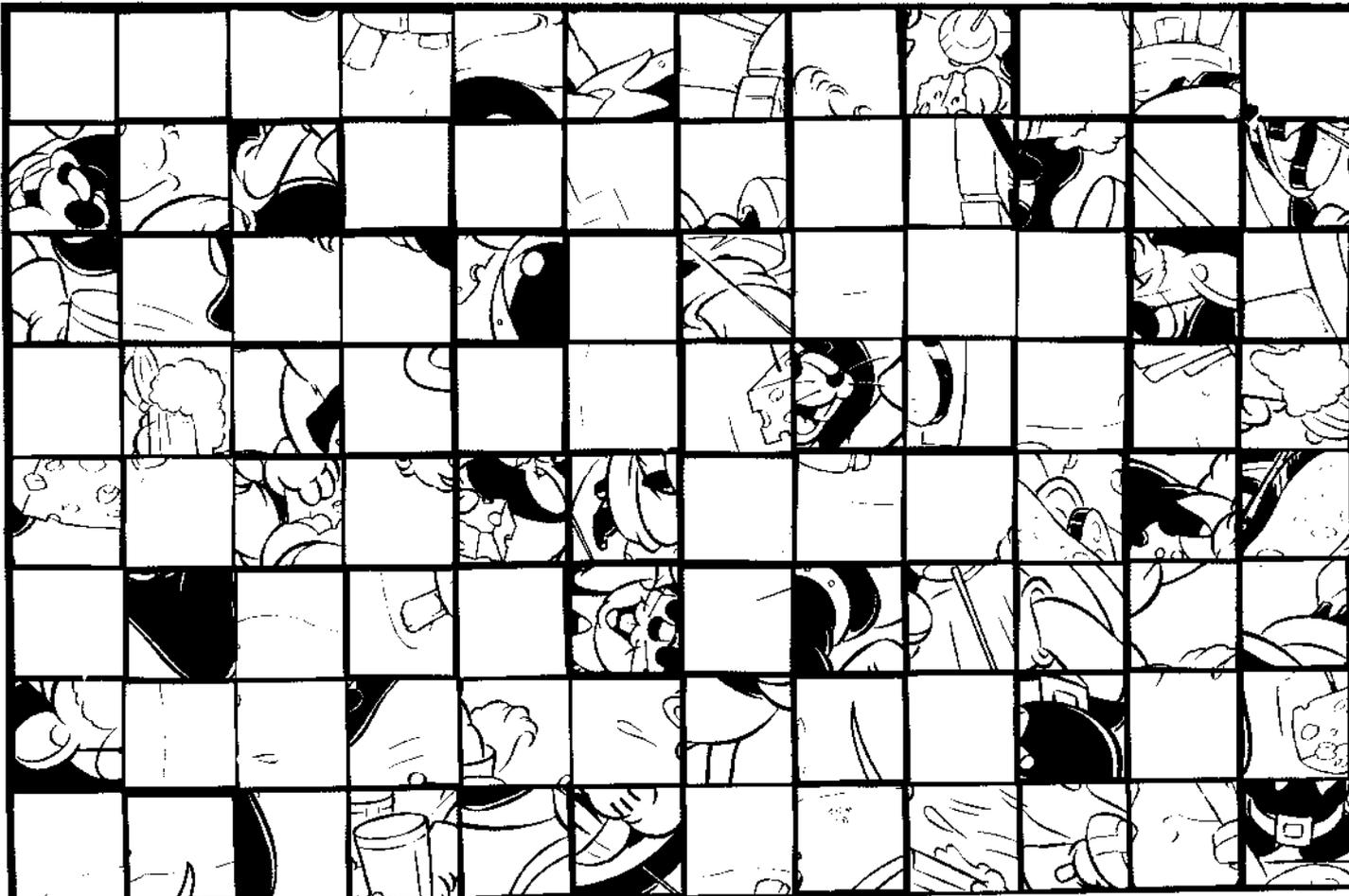
f a b b r i c h i a m o
i m i g l i o r i i m p i a n t i
d i p r o i e z i o n e c i n e m a t o g r a f i c a
s o n o r a
c o n i n g e g n o - c a p i t a l e - l a v o r o
i n t e r a m e n t e i t a l i a n i

s. a. cinemeccanica
m i l a n o , v i a l e c a m p a n i a 25

GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 15 maggio 1937-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

T
C
E
A
R
A
S
D
V
R
A
V
A
W
D
I
O
M
O
Y
O
Z
E
Y

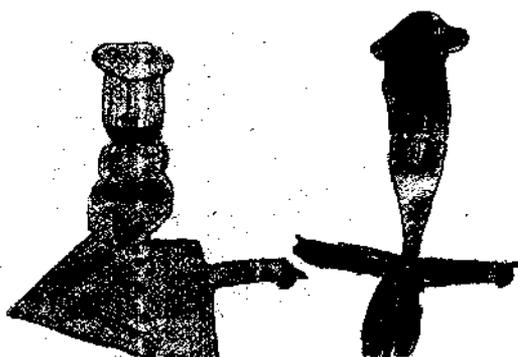


Ritagliando e ricomponendo questi quadratini, otterrete una scena di un bel cartone animato di Walt Disney

DUE DEI BOZZETTI VINCITORI DEL PREMIO 'LAUREL-HARDY'

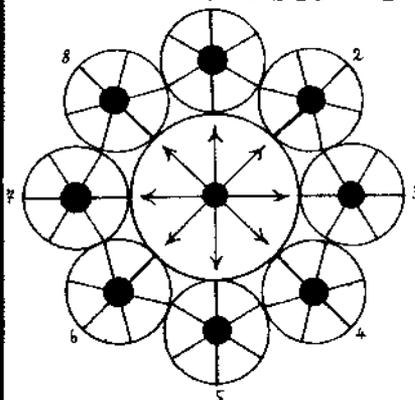


Primo premio: Quinto Orienzi (anni 7)



Uno dei secondi premi: Graziella Luzi (anni 5)

'CIRCO FILM'



1. Film diretto da Carmine Gallone
2. " " " Guido Brignone
3. " " " W. S. Van Dike
4. " " " Henry King
5. " " " Gladys Swarthont
6. " " " Joseph Rovensky
7. " " " Gustavo Machaty
8. " " " Rex Ingram

Trovati i titoli dei film, fare ruotare i cerchi fermandoli in modo che le lettere indicate dalle frecce, a cominciare dal disco numero uno, e andando verso destra, formino il titolo di un film diretto da Johannes Riemann. (Aldo Bonomini - Palermo)

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori di Terremoto in casa Disney e 'Circo Film' saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti a 'Cinema'.

La soluzione dei giochi pubblicati nel 20° fascicolo apparirà nel 22° (10 maggio 1937-XV).

SOLUZIONE DEL GIUOCO DEL N. 19

DA QUALI FILM SONO TRATTE QUESTE IMMAGINI? - La prima da Nostro pane quotidiano di Murnau; la seconda da Stella del Cinema della Cines; la terza da Una donna nella luna di Lang; la quarta dal Medico per forza con Petrolini.

Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO

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

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

MOMI UMBERTO FILMI

Via Pecori, 3 - FIRENZE - Telef. 25980

LA PIÙ ANTICA CASA DI NOLEGGIO
LA PIÙ MODERNA ORGANIZZAZIONE
DISTRIBUZIONE PER LA TOSCANA
DELLE PIÙ IMPORTANTI CASE PRO-
DUTTRICI E L'UNICA INDIPENDENTE
CON GRANDI FILMI NAZIONALI

Distribuisce:

Soc. An. MANDERFILMS
Soc. An. GRANDI FILMS
Soc. An. CAPITANI FILMI - I. C. A. R.
GIULIO MANENTI FILMI

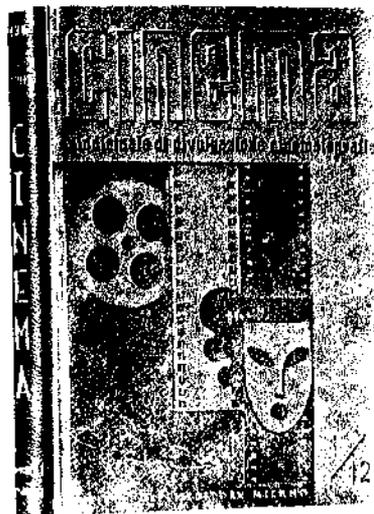


R O M A

Importazione e distribuzione films

Possedete già i primi 12 fascicoli di CINEMA?

In caso negativo, poiché vanno esaurendosi rapidamente, affrettatevi ad acquistarli **raccolti in volume** con la rilegatura editoriale che è insieme la più aristocratica, la più solida e la più economica. Il volume contenente i fascicoli da 1 a 12 di CINEMA costa 40 lire; e 36 lire per gli attuali abbonati della Rivista. Chi acquistasse separatamente i 12 fascicoli e la copertina in mezza pelle e tela spenderebbe 24 lire + 10 lire e dovrebbe ancora spendere almeno 6 lire per la rilegatura.



**ACQUISTARE
Il volume rilegato
è perciò un affare**

Per averlo franco di porto
in tutta Italia, basta versare
40 lire o 36 lire sul conto
corrente postale 3-32 di

**ULRICO
HOEPLI
in MILANO**

*Il regista V. Tourjansky il
realizzatore di "Occhi Neri"
ha scelto fra le grandi artiste
europee*

ISA MIRANDA

per interpretare

NINA PETROWNA

*la grande superproduzione
della Solar Films di Parigi*

● *Esclusività per
l'Italia e Colonie:*

"ALFA FILM" - ROMA
VIA CARDUCCI, 2

*I maggiori film italiani di prossima programmazione:
**SCIPIONE L'AFRICANO, CONDOTTIERI, IL FU MATTIA PASCAL,
LA REGINA DELLA SCALA, LA CONTESSA DI PARMA, MARRABÒ***

sono stati assicurati da

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI
DIREZIONE GENERALE IN ROMA

**ORGANIZZAZIONE
SPECIALE PER
ASSICURAZIONE FILM:**

Rischio sospensione lavora-
zione per morte, infortunio
o malattia degli attori; in-
fortuni di tutto il personale;
danni alle pellicole ed
al materiale di scena.



FILM FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI
CAPPELLI e FERRANIA

SEDE IN MILANO - PIAZZA CRISPI, 5 - STABILIMENTI: MILANO E FERRANIA



COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI

VENEZIA GRAND HOTEL
 HOTEL ROYAL DANIELI
 HOTEL EUROPA E BRITANNIA
 HOTEL REGINA
 HOTEL VITTORIA E BRISTOL

L I D O EXCELSIOR PALACE
VENEZIA GRAND HOTEL DES BAINS
 GRAND HOTEL LIDO
 HOTEL VILLA REGINA

R O M A HOTEL EXCELSIOR
 GRAND HOTEL

N A P O L I HOTEL EXCELSIOR

S T R E S A GRAND HOTEL
 ET DES ILES BORROMÉES

Alberghi corrispondenti:

MILANO HOTEL PRINCIPE & SAVOIA

GENOVA HOTEL COLOMBIA

TECNOSTAMPA

DI VINCENZO GENESI

STABILIMENTO ULTRA MODERNO PER
 LO SVILUPPO DEI NEGATIVI E LA
 STAMPA DEI FILM CINEMATOGRAFICI

VIA ALBALONGA, N. 38 - ROMA

TEL. INTERP. 70-895 - TELEGR.: TECNOSTAMPA ALBALONGA, 38 - ROMA

DIREZIONE TECNICA

Ing. Elettrotecnico **ADRIANO BIANCHINI** - Dott. in Chimica **PAOLO SANJUST**

Il più perfettamente e modernamente
 attrezzato per lo sviluppo e la stampa
 di film sonori - Stampa
 di titoli e sovraimpressione

Sala corredata di moviole per il
 montaggio dei film sincronizzati
 Sala di proiezione

Truck per la ripresa cinematografica sonora con apparecchio di
 registrazione POWEL-CINEPHONE fornito di macchina da presa
 sonora BELL-OWELL esente da Royalties per l'Italia e Colonie

**Solo un grande stabilimento corredata
 dei più recenti ritrovati può realizzare
 un lavoro che risponda alle più severe
 esigenze tecniche a prezzi più convenienti**

CINES

STABILIMENTI
 ITALIANI PER
 PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51

Mademoiselle Cocteur

(TITOLO PROVVISORIO)

da **G. W. Pabst**

Pierre Blanchar,

René Levet, Charles Dullac

Il Colpevole

diretto da

Raymond Bernard

con **Madeline Ozeray, Pierre Blanchar,**
Gabriel Signoret, ecc.

Yoshiwara

diretto da **Max Ophüls**

con **Sessue Hayakawa, Michiko Tanaka,**
P. R. Willm, ecc.

sono i primi tre filmi che la



presenterà in Italia all'inizio della prossima stagione