cinema

36

25 Dicembre 1937 - XVI

Spedizione in abbon. postale

In questo numero:

ACHILLE CAMPANILE: IL MIO FILM

JOAN CRAWFORD: QUELLI CHE MI SCRIVONO

AVVENTURE FOTOGRAFICHE DEL 1840

DUE LIRE

La fotografia ci ha dato la cinematografia ma l'una e l'altra debbono la loro affermazione ed il loro progresso essenzialmente alla qualità dell'emulsione negativa

NEGATIVA
35 mm.
Kodak
PANCROMATICA
Super Sensitiva
PANCROMATICA
Super X

KODAK S. A. MILANO VIA VITTOR PISANI, 6

MONTE DEI PASCHI DI SIENA

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

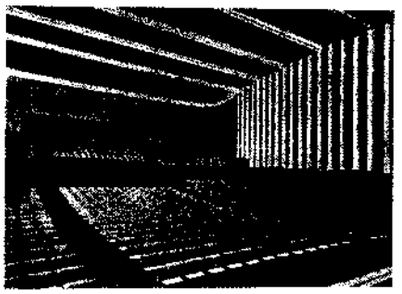
Direzione Generale in Siena
Aperto nel 1625

SEDE IN SIENA
FILIALI in: AREZZO - CARRARA - FIRENZE - GROSSETO - LITTORIA - LIVORNO - LUCCA MASSA - NAPOLI - PISA - PISTOIA PERUGIA - ROMA - TERNI - VITERBO ed in altre 230 Piazze della TOSCANA - UMBRIA - LAZIO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA E CAMBIO

ESERCIZIO DEL CREDITO FONDIARIO E AGRARIO

Nuovo Cinema della
MOSTRA INTERNAZIONALE CINEMATOGRAFICA
Venezia



Impianto di condizionamento d'aria eseguito dalla

AEROMECCANICA MARELLI S. A.
Bastioni Vigentina, 39 - **MILANO** - Telefoni 52-450 - 51

Natale 1937
Capodanno 1938

80.000
Persone
ogni giorno vedono
in Italia un film
20th Century Fox.

A
questi milioni
di spettatori porgiamo
i nostri
AUGURI PIÙ VIVI
ed
annunziamo
i dieci film
del
2° GRUPPO
della
"Stagione d'oro"

LA SPIA DEI LANCIERI

DOLORES DEL RIO, GEORGE SANDERS,
PETER LORRE e VIRGINIA FIELD.
Regia di GREGORY RATOFF

UNA RAGAZZA ALLARMANTE

SIMONE SIMON, WALTER WINCHELL
e BEN BERNIE
Regia di SIDNEY LANFIELD

AVVENTURA IN RIVIERA

ANNABELLA e PAUL LUKAS
Regia di HAROLD SCHUSTER

LA REGINETTA DEI MONELLI

SHIRLEY TEMPLE e FRANK MORGAN
Regia di WILLIAM SEITER

LA GELOSIA NON È DI MODA

LORETTA YOUNG, WARNER BAXTER
e VIRGINIA BRUCE
Regia di WALTER LANG

SCANDALO AL GRAND HOTEL

SONJA HENIE e TYRONE POWER
Regia di SIDNEY LANFIELD

BACI SOTTO ZERO

ANN SOTHERN e DON AMECHE
Regia di NORMAN TAUROG

NEW YORK SI DIVERTE

ALICE FAYE, DON AMECHE
e i RITZ BROTHERS
Regia di NORMAN TAUROG

QUEI CARI PARENTI!

ANN SOTHERN, JACK HALEY
e EVERETT HORTON
Regia di OTTO PREMINGER

MEZZANOTTE A BROADWAY

WARNER OLAND, KEYE LUKE
e JOAN MARSH
Regia di EUGENE FORDE

20th CENTURY FOX

Avvenimento eccezionale nell'editoria italiana

ULRICO HOEPLI

PUBBLICA

LA MITOLOGIA

NELLA VITA DEI POPOLI

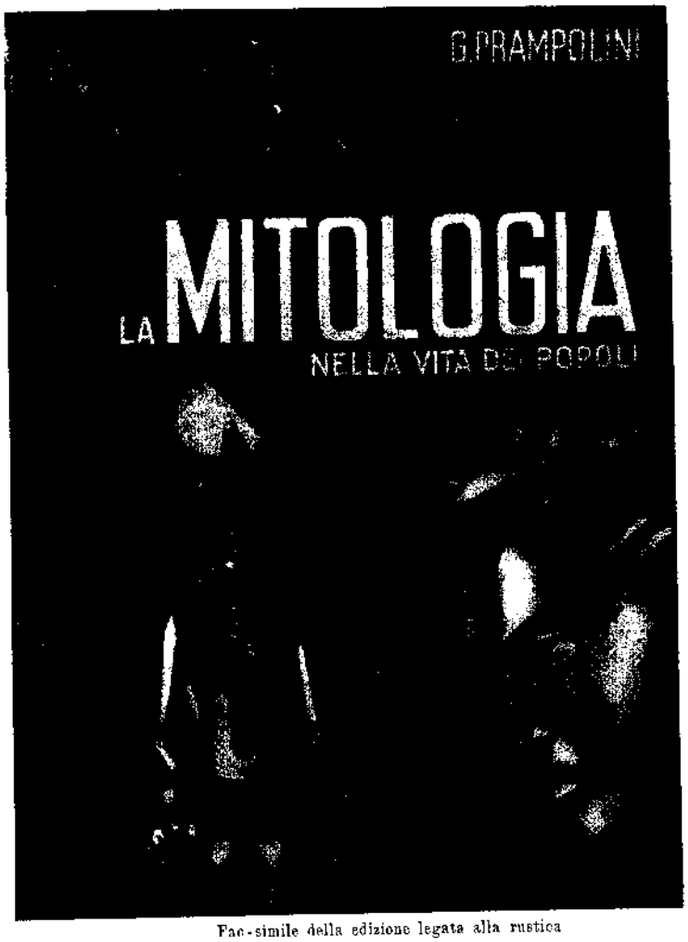
Ne è autore

GIACOMO PRAMPOLINI l'unico scrittore e studioso contemporaneo che, per la molteplice conoscenza delle lingue, per la vastissima cultura, letteraria, storica, artistica e filologica, per l'eleganza stilistica, la "sensibilità" delle esigenze del gran pubblico - potesse comporre da solo un'opera di così straordinaria bellezza, intesa a far conoscere ai più vasti settori della Nazione colta le civiltà scomparse, e quelle vive, tuttavia in progresso, dell'India, della Cina, del Giappone.

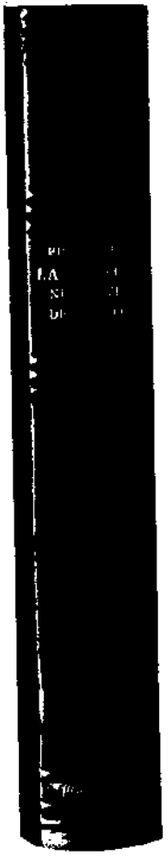
HOEPLI con la presentazione editoriale di quest'opera, che è sul piano dell'Impero per la italianità e la severa monumentalità delle sue forme, propone la nuova formula editoriale del **libro di lusso ad un prezzo mitissimo;** adotta il processo della doppia stampa, in tipografia il testo, in calcografia le illustrazioni, che permette di trar partito in modo eccellente dalle varie possibilità delle soffici carte italiane di lusso e dai minimi particolari fotografici. L'Editore ha curato l'allestimento dell'opera con l'attenzione e lo scrupolo che finora erano privilegio delle opere d'altissimo prezzo, destinate ai soli bibliofili, e con una ricchissima documentazione illustrativa, in gran parte inedita, che costituisce un'inesauribile miniera di preziosi documenti d'arte, di vita e di civiltà dei popoli.

LA FAMIGLIA DEL NANO - 2500 anni a. C. - (Da una tavola fuori testo del volume)

UN'OPERA SIMILE COSTEREBBE ALL'ESTERO ALMENO 3 VOLTE IL PREZZO DI QUESTA, PREZZO POPOLARE CHE L'EDITORE HOEPLI HA VOLUTO FISSARE PER LA SUA CHIARA COSCIENZA DELLA MISSIONE CULTURALE DELL'EDITORIA



Fac-simile della edizione legata alla rustica



Dorso del volume rilegato in pelle

L'opera completa consta di due tomi in 4° inseparabili, complessivamente di 1000 pagine, con 1000 documenti fotografici dei quali 28 in tavole fuori testo stampate su cartoncino speciale.

Il I volume, uscito ora, di 460 pagine e 69 tavole, delle quali 14 fuori testo, contiene: Mitologia egizia - Mitologia dell'Asia occidentale - Mitologia greca.

PREZZI: legato alla rustica in copertina a colori di U. C. Veneziani **L. 100**
rilegato in mezza pelle e oro con fregi di U. C. Veneziani **L. 125**

Il II volume, che compie l'opera e uscirà nel prossimo marzo, conterrà: Mitologia greca (continuazione e fine) - Mitologie italiche - Mitologie indiane - Mitologie di derivazione indiana - Mitologia cinese - Mitologia giapponese - Mitologie dei popoli primitivi dell'Africa, dell'Oceania e delle Americhe.

PREZZI: come quelli del volume I.

Sicchè l'opera completa in due volumi di complessive circa mille pagine con circa mille documenti fotografici

costerà legata alla rustica **L. 200**
rilegata in 1/2 pelle con fregi d'oro **L. 250**

EDITORE ULRICO HOEPLI - MILANO

L'opera può essere acquistata a comode rate mensili presso
L'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO - MILANO
Via Durini 31, ed i suoi agenti autorizzati in tutta Italia

GENERALCINE

È IMMINENTE LA PROGRAMMAZIONE DI DUE FILM DI PRODUZIONE ITALIANA

TRE DESIDERI

(MANENTI FILM)

con LEDA GLORIA, LUISA FERIDA, ANTONIO CENTA, CAMILLO PILOTTO, FEBO MARI, FRANCO COOP, ENRICO GLORI

Una vicenda a sfondo sentimentale, gaiamente e brillantemente narrata.

NAPOLI DI ALTRI TEMPI

(ASTRA FILM)

con EMMA GRAMATICA, VITTORIO DE SICA, ELISA CEGANI, MARIA DENIS

Tutta la canzone di Napoli, dal suo sorgere al suo trionfo nel mondo, attraverso la vita romanzata d'un autore "popolare".

E DI DUE FILM RKO RADIO PICTURES

SOTTO I PONTI DI NEW YORK

(WINTERSET)

con BURGESS MEREDITH, MARGO, EDUARDO CIANELLI

(Coppa dell'Istituto Luce alla V Mostra Internazionale del Cinema a Venezia 1937-XV)

Un potente dramma umano, l'amor filiale che trionfa sulla perversità dei malvagi degli infimi strati sociali.

DOLCE INGANNO

(QUALITY STREET)

con KATHARINE HEPBURN, FRANCHOT TONE

Katharine Hepburn vista da un angolo nuovo: quello della commedia ironico-sentimentale, ambientata agli inizi dell'800.

PROSSIMAMENTE SUGLI SCHERMI

UN FILM DI CAMILLO MASTROCINQUE

3 STELLINE

VOGLIO VIVERE CON LETIZIA

CON

ASSIA NORIS

UMBERTO MELNATI

GINO CERVI

3 ASTRI

ALTRI INTERPRETI:

CLARA PADOA - BIANCA STAGNO-BELLINCIONI - ENZO BILIOTTI - ARISTIDE BAGHETTI
GUGLIELMO BARNABÒ - TULLIA BAGHETTI

PRODUZIONE: **SAPEC** ★ DISTRIBUZIONE: **GENERALCINE**

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 II

FASCICOLO 36

25 DICEMBRE
1937 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira 403
Editoriale 407
AMERIGO CENCI
L'anno tramonta 408
ACHILLE CAMPANILE
Ma come s'intitola il mio film? 410
FRANCO CATALANO
Soggetto o regista? 413
MARIA TIBALDI CHIESA
Pane per i giovani 415
JOAN CRAWFORD
Quelli che mi scrivono 418
AUGUSTO MAURO
Ma davvero il film italiano può andare in America? 420
DOMENICO MECCOLI
Biancaneve nuova stella del cinema 423
QUADRO! 425
GIANNI PUCCINI
La famiglia nel cinema 426
IL CRONISTA
Lamenti e mugugni 429
FOTOGRAFIA
RNH: *Memoria dalla camera oscura* 433
GIACOMO SEGNENZATTI
In questi giorni 439
CIAK
Verso la perfezione 442
ANSELMO JONA
Cortometraggi 447
Formato Ridotto, 431 - Galleria, 436 - Dischi di film, 445 - Capo di Buona Speranza, 449 - Giuochi e Concorsi, 450.

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. AMMINISTRAZIONE: Soc. Anon. Editrice "Cinema" - Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a. — PUBBLICITÀ: G. BRESCHI - Milano, via Salvini 10. 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 (Largo Chigi), l'"Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (corso Vittorio Emanuele 21) e le principali librerie e le agenzie dell'"Istituto Editoriale Scientifico". — ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22. Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

FILM FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI
CAPPELLI e FERRANIA
SEDE IN MILANO - PIAZZA CRISPI, 5 - STABILIMENTI: MILANO E FERRANIA

RADIO INDUSTRIA Rassegna mensile di radiotecnica diretta da GIORDANO BRUNO ANGELETTI

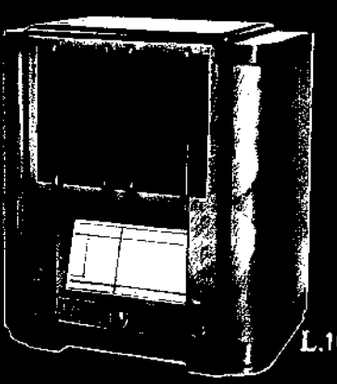
Illustratissima, interessante e ricca di contenuto, indispensabile a quanti si interessano di radio. Contiene, per concessione speciale, la 'Rubrica del Gruppo Costruttori Apparecchi Radio (ANIMA)' e pubblica i comunicati del Sindac. Fasc. Ingegneri (Gruppi I.R.T.C.I

Abbonamento annuo L. 30 - Un numero L. 3

L'abbonamento in combinazione: CINEMA-RADIO INDUSTRIA per un anno costa L. 56. Inviare l'importo ad una delle due amministrazioni: 'Cinema', Roma, Via Lazzaro Spallanzani, 1-a; - 'Radio Industria', Milano, Via C. Balbo, 23; C. C. P. 3/22468

Axum

CON LA POTENTE
6L6 SERIE "G,,



L.1097

l'apparecchio che ha superato l'Alcor

RADIOMARELLI

"L'APPARECCHIO PIU' DIFFUSO IN ITALIA,,

In copertina: **'Biancaneve e i sette nani' di Walt Disney (R.K.O. - Generalcine)**

AVVENTURA A MEZZANOTTE
Leslie HOWARD
DAVIS
de HAVILLAND
Warner Bros.

CINEMA GIRA

W. C. Fields in una sosta, durante il lavoro per il suo ultimo film che egli interpreta accanto a John Barrymore. Egli dorme, imitando se stesso sull'amaca come si vede nella caricatura sopra il suo capo. Amenissimo attore, comico di grande classe, che vorremmo vedere più spesso.

MARIO CAMERINI...

...ha terminato a Berlino le riprese del film MEIN SCHÖNSTER TAG (*Il mio più bel giorno*) per la Itala-Siegel-Monopol Film. Come è noto, questo film è tratto dalla commedia di Luigi Pirandello MA NON È UNA COSA SERIA; fu appunto nel vedere la edizione cinematografica italiana che i produttori tedeschi pensarono di farne una nuova versione, affidandone la regia allo stesso Camerini: gli interpreti sono Luise Ullrich (REGINA, LA DOPPIA VITA DI ELENA GALI, ANGELI SENZA PARADISO, AMANTI PROIBITI), e Karl Ludwig Diehl (LE SPIE DI NAPOLEONE, SCAMPOLO, IL SEGRETO DEI CANDELABRI, EPISODIO), il direttore di produzione Max Hüske; il commento musicale è stato affidato a Walter Kollo.

A HOLLYWOOD ISA MIRANDA...

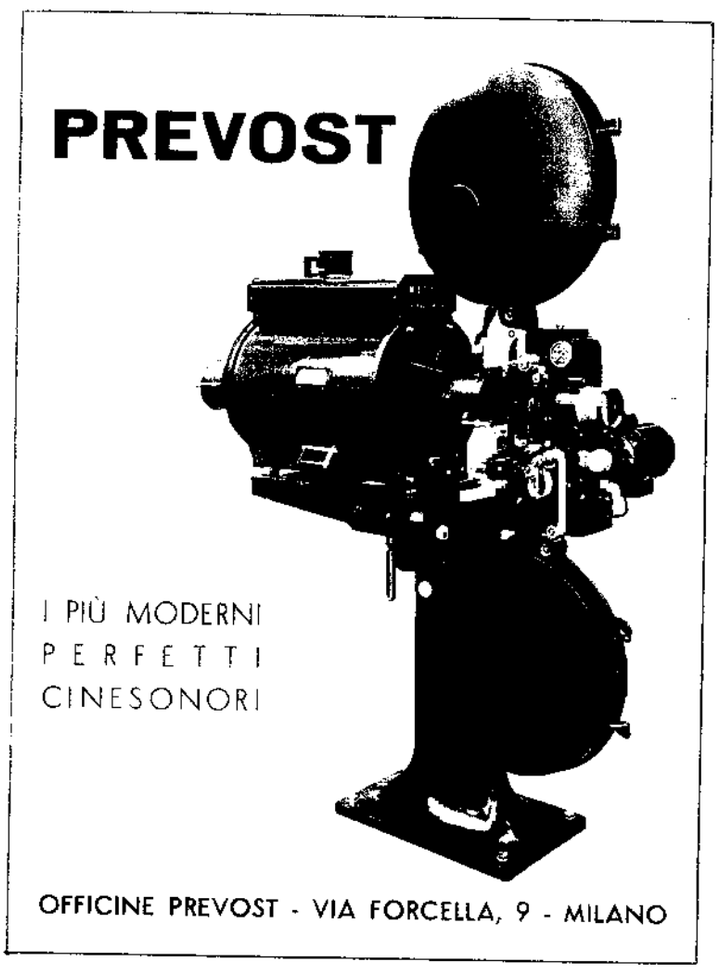
...ottiene molto successo. Alcuni registi-produttori della Paramount, King Vidor, Ernst Lubitsch, Frank Lloyd, hanno veduto il suo ultimo film europeo, NINA PETROVNA, e il suo provino in lingua inglese che fu fatto a Roma all'attrice italiana prima della sua partenza dall'Italia. Sarebbe stato bello che oltre al provino gli americani avessero potuto vedere un film italiano appositamente girato per la Miranda. Tuttavia il riconoscimento degli americani che l'hanno subito eletta «star» sta a dimostrare che essi la considerano già attrice di primo piano adesso che non ha ancora interpretato un film in America: a proposito della sua prima interpretazione americana ci sono vari progetti. È stato osservato dal «manager» della diva, Alfredo Guarini, che si trova attualmente presso la Paramount quale consulente per i film di ambiente europeo, che il soggetto proposto dal produttore Hubbard, SIGNORA DEL TROPICO presenta qualche rassomiglianza con MAROCCO; ora la scrittrice Wanda Tuchock sta provvedendo alle modifiche necessarie per rendere questo soggetto del tutto originale. Alla regia del film sarà preposto King Vidor. Contemporaneamente si medita un film in costume per la regia di George Cukor; s'era pensato a *Manon Lescaut*, ma l'idea venne censurata da Will Hays. Ora si pensa a ZAZÀ che Gloria Swanson interpretò ai tempi del muto; produttore sarà Albert Lewin. Anche Lubitsch ha esposto un'idea: di presentare in un film Isa Miranda come una ragazza primitiva e selvaggia. Verso la metà di febbraio il primo film americano di Isa Miranda avrà inizio.

IL PRIMO FILM CHE JULIEN DUVIVIER...

...dirigerà in America non è un soggetto originale, ma la edizione in lingua inglese di PEPE LE MOKO. Protagonista Spencer Tracy, che interpreterà il ruolo sostenuto in Francia da Jean Gabin, accanto a cui Mireille Balin che apparve anche nell'edizione francese e che fu rivelata a suo tempo da Pabst in LOU CHISCIOTTE. Il film sarà iniziato non appena Tracy avrà finito TEST PILOT e la Ballin THE GUNS LOOK BACK.

A COLORI...

...sarà il film prodotto da David O. Selznick, WHEN MEN ARE 12 con Tommy Kelly, il protagonista di TOM SAWYER. Ma anche GONE WITH THE WIND tratto dal romanzo di Mar-



Carole Lombard riposa, ma non tanto. Durante l'intervallo tra un film e l'altro, la Casa che l'ha sotto contratto (Paramount) la affida al fotografo fedele perché la ritragga nelle pose più attraenti: eccone una.

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

garet Mitchell sarà girato a colori. Di questo film, che George Cukor dirigerà, Selznick parla moltissimo per evidenti ragioni pubblicitarie, e non ha ancora trovato l'attrice per il ruolo di protagonista. Si è parlato di Janet Gaynor, di Paulette Goddard. Ma nessuna decisione è stata presa. Intanto Sidney Howard sta dando gli ultimi ritocchi alla sceneggiatura e Selznick ha scritturato il costumista Walter Plunkett e gli attori Walter Connolly e Margaret Tallichet.

'VOLO TRANSATLANTICO'...

...è il titolo del film che Samuel Goldwyn produrrà l'anno prossimo affinché la prima visione coincida con la prima traversata ufficiale dell'Atlantico di apparecchi per passeggeri. Gary Cooper e Joel McCrea saranno i protagonisti del film, che viene preparato da Sidney Howard e dall'asso dell'aviazione William Van Deusen. Contemporaneamente la Warner Bros. ha deciso di realizzare un film sui fratelli Wright e sui primordî dell'aviazione; Henry Blanke sarà il produttore del film per cui Abem Finkel sta preparando la sceneggiatura.

LA TOBIS GERMANICA...

...ha messo a punto il suo prossimo programma di lavorazione. Tra i film presentati di recente va ricordato, in primo luogo, LA BROCCA ROTTA, dalla commedia di Kleist, che ha ricevuto il titolo di «film di valore politico e artistico», diretto da Gustav Ucicky e interpretato da Emil Jannings. Lo stesso titolo è stato ottenuto anche da LA PASSERELLA DEI GATTI diretto da Peter Buch, sceneggiato da Hans H. Zerlett dal romanzo di Hermann Sudermann, interpreti Brigitte Horney e Hannes Stelzer. Sono stati presentati all'inizio della stagione i film SEGNALE NELLA NOTTE, tratto dalla commedia *Suora Grigia* di Paul Haensel Hädrich, interpreti Sybille Schmitz e Hannes Stelzer, regista Richard Schneider Edenkoben; LA PRINCIPESSA DEI CORALLI, diretto da Victor Janson che ha girato le scene principali di esterni sulle coste dell'Adriatico; interpreti Ivan Petrowich, Jta Rina.

È iniziata la lavorazione dei film IL CASCO ROSSO diretto da Herbert Selpin con Harald Paulsen; SANATORIO PER MATRIMONI per la regia di Toni Huppertz; DER MAULKORB diretto da Erich Engel dal romanzo di Heinrich Spoerl; GIOVINEZZA diretto da Veit Harlan, dalla tragedia di Max Halbe con Eugen Klöpfer, Kristina Södermann e Hermann Braun; COMMEDIA DI DIAMANTI diretto da Carl Boese con Maria Andergast. Si stanno preparando: YVETTE, regia di Wolfgang Liebeneiner con Ruth Hellberg e Johannes Riemann; DIE FROMME LUGE regia di Nunzio Malasomma con Pola Negri; BRILLANO LE STELLE, regia di Hans H. Zerlett con la Jana e Rudi Godden.

DALLA REGIA ALLA PRODUZIONE...

...è passato Merwyn Le Roy, produttore di THE GREAT GARRICK diretto da James Whale. Ora Le Roy lascia la Warner Bros. per la Metro Goldwyn Mayer. Qui realizzerà quattro film a colori portando con sè Fernand Gravet (da lui diretto in IL RE E LA BALLERINA) che è sotto suo personale contratto. Successivamente dovrebbe produrre sei film all'anno dei quali due diretti da lui; è anche probabile un accordo con Selznick.

SCAMBIO DI ATTORI

La Metro presterà Clark Gable alla 20th Century Fox per HUDSON BAY COMPANY; e la 20th Century Fox presterà alla Metro Tyrone Power per MARIA ANTONIETTA.

IL FILM E LA VITA

Accade talvolta che discendenti di celebri figure storiche vedendo non convenientemente trattati i loro avi in pellicola, protestino e facciano causa ai produttori. Ora è invece accaduto il contrario per il DOTTOR ANTONIO. Vittorio Pironti così ha scritto infatti a Gherardo Gherardi, riduttore del romanzo di Giovanni Ruffini:

On. Signore,

«mi consenta la espressione della più incondizionata ammirazione per la realizzazione sullo schermo del romanzo IL DOTTOR ANTONIO.

«La intuizione veramente felice del 15 maggio 1848 napoletano, la indagine accurata circa le cause che originarono la fatale giornata e le responsabilità cui esse risalir dovevano, gli uomini del tempo vivamente riprodotti fan del suo lavoro un mirabile contributo alla storia del nostro risorgimento e confermano il severo giudizio sul Re Borbone precisamente ritratto.

«La rievocazione sorprende per la impeccabile ed accurata analisi della situazione politica del tempo, mentre commuove per la vibrante riproduzione del momento, così fecondo ai patrii destini.

«Accolga, on. signore, da parte del barone Poerio, nipote di Carlo Poerio, compagno di catena di Michele Pironti e da me superstite figlio del Pironti stesso, anche le espressioni di profonda gratitudine, per vedere così degnamente elevato lo spirito pubblico alle nostre migliori tradizioni, di uomini che diedero la loro vita al sogno, oggi mirabilmente conseguito, come degnamente chiude la sua commovente rievocazione.

«Con saluti fascisti

F.to Dev. Vittorio Pironti.

SANTA GIOVANNA...

...di George Bernard Shaw sarebbe tradotto in film a colori da Paul Czinner e interpretato da Elisabeth Bergner come Giovanna D'Arco. Ora pare sia la volta buona. Shaw stesso sta preparando la sceneggiatura assieme a Czinner. Contemporaneamente, Alexander Korda pensa di produrre PIGMALIONE per la regia di Harold Young, regista della PRIMULA ROSSA, e da qualche anno in America.

ANCORA OPERETTE...

...quelle operette che il teatro ha sostituito con la rivista ottengono tanto favore sugli schermi americani e i produttori di Hollywood continuano a realizzarne. Ora Hunt Stromberg ha deciso di produrre per conto della Metro Goldwyn Mayer l'operetta di Victor Herbert *Sweethearts* della quale Laura Perelman sta elaborando la sceneggiatura. Interpreti canori Jeanette Mac Donald e Nelson Eddy, ormai specializzati in film del genere.

'SOPRA LA LUNA'...

...è il titolo del film che William K. Howard dirigerà per conto di Alexander Korda con Merle Oberon e Rex Harrison interpreti principali. Il film sarà a colori, e per la prima volta Harry Stradling operatore si troverà alle prese con la policromia.

Scena assai spontanea questa: così apparirà Camillo Pilotto in 'Il torrente' di Marc Elder, da un soggetto di Rosso di San Secondo (Phoebus Film)

IL PRIMO FILM PARLATO RUMENO...

...è entrato in lavorazione. La Romania fino ad oggi è rimasta estranea alla produzione cinematografica parlata, accogliendo nelle sue sale film di ogni nazione con didascalie soprascritte. Ora la Diva Film di Bucarest ha deciso di produrre un film nazionale rumeno ed ha scritturato Désiré Major quale regista. Il film si intitola: LA DONNA DAL BASTONE.

'LA MORTE DEL CIGNO'.

...realizzato da Jean Benoit-Lévy, ha ottenuto il premio del cinema francese all'Esposizione Internazionale di Parigi di quest'anno e viene presentato contemporaneamente nelle principali sale cinematografiche francesi. Il soggetto è stato scritto da Paul Morand e tratta della vita delle ballerine. Pare che dopo questo lavoro, Benoit-Lévy venga in Italia a realizzare un film di alta montagna.

'NOTTI DI PRINCIPI'...

...che ai tempi del muto fu uno dei più notevoli successi di Marcel l'Herbier, viene realizzato in una nuova edizione negli stabilimenti francesi della Tobis da Wladimir Strichewsky; interpreti Kate von Nagy e Jean Murat.

WILLIAM POWELL...

... è ritornato a Hollywood, e non ha ancora firmato il contratto con la Metro. Le sue condizioni: due film assicurati ogni anno, con cinque mesi liberi; e per ciascun film un compenso di 197.500 dollari; il che sarebbe, tradotto in lire italiane, oltre tre milioni e mezzo.

MICKEY ROONEY...

...interpreterà per la Metro LOVE IS A HEADACHE (*L'amore è un'emicrania*), il suo quarantaduesimo ruolo (fra grandi e piccoli) in venti mesi. Il penultimo: THOROUGH BREDS DON'T CRY, con un nuovo attore-ragazzo, inglese, Ronald Sinclair, di cui si mette in rilievo la somiglianza con Freddie Bartholomew, il quale a sua volta, con il piccolo Sinclair, interpreterà THE GREATEST SHOW ON EARTH; ambiente: il circo.

'SEGRETO ARDENTE'...

...tratto da un romanzo di Stephan Zweig e realizzato in Germania da Robert Siodmak qualche anno fa, sarà rifatto in America dalla Columbia, produttore Paul Kohner, protagonista Gloria Swanson.

Uno studio di disegnatore è l'ambiente nel quale si svolge una scena del film 'Le quattro Marie', protagonista Myrna Loy. Il microfono è pianato su lei, mentre l'assistente operatore sta misurando la distanza dalla macchina da presa, onde mettere a fuoco l'obbiettivo. Poi, in proiezione, di quel groviglio di fili e macchinari non si immaginerà certo la presenza durante la ripresa del film; si vedrà l'attrice liberamente muoversi per la stanza.

HERBERT WILCOX...

...produrrà e realizzerà tre film all'anno durante dieci anni (durerà tanto tempo?) per la Radio R.K.O. Anna Neagle apparirà ogni anno in due di quei tre film, il primo dei quali sarà di ambiente moderno.

FRANK CAPRA...

...si è riconciliato con Cohn e la Columbia; il suo prossimo film sarà YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU, tratto dalla commedia omonima di Kaufman e Hart.

MARGARET SULLAVAN...

...ha fatto le bizze; non voleva più interpretare FANCY FREE (Libera fantasia), produttore Hal Roach. Ma poi, ripensandoci su, ha accettato a condizione che Eric Hatch riscrivesse lo scenario; e Hatch, che è un uomo spiritoso, ha cominciato subito a rielaborare il soggetto.

WILLIAM S. HART...

...ha raccontato alla radio la sua carriera. Ci si aspettava, da lui, un parlar rude e semplice, invece l'antico attore dei «western» muti ha voluto fare una specie di elegia, recitando con intonazioni enfatiche e noiose. È stato un fiero colpo per gli ascoltatori, affezionati al ricordo del suo viso glabro e delle sue avventure schiette di cowboy.

I FRATELLI RITZ...

...che abbiamo visto in Italia in LA SIGNORA DELLA QUINTA STRADA e TURBINE BIANCO, dopo il successo di LA VITA COMINCIA IN COLLEGIO, appariranno come protagonisti di MR. NICKLEBY SITS DOWN.

NUMEROSI CORTOMETRAGGI TEDESCHI...

...vengono prodotti dalla U.F.A., sezione K. V. allo scopo di integrare il programma dei film a metraggio normale. Recentemente tre di questi sono stati affidati alla regia di Phil Jutzi, il regista, tra l'altro, del film BERLIN-ALEXANDERPLATZ, dal romanzo di Alfred Doeblin. I tre cortometraggi sono TELEFONATA CON AMBURGO, su soggetto di Hans Joachim Bayer, PENSIONE ELISE NOTTEBOM e ALCOOL E VOLANTE su soggetto di Otto Gustermann. Di tutti e tre la musica è stata composta da Gerd von Stetten, mentre operatore è stato Günther Arko. Ai film ha partecipato in qualità di consulente tecnico il consigliere di Governo Alfred Klütz. Tra gli interpreti figurano Eva Tinschmann, Elga Brink, Fritz Genschow, Ernst Waldow, Anton Pointner.

ARSENIO LUPIN...

...ritorna. I romanzi di Maurice Leblanc hanno suggerito più di una volta a produttori francesi e americani l'idea di farne dei film. Dopo l'ARSENIO LUPIN con i fratelli Barrymore, realizzato molti anni fa, ecco un nuovo LUPIN con Warren William e Melvyn Douglas (nel film apparirà anche il fratello di lui, George Douglas). Virginia Bruce sarà la loro compagna in ARSENIO LUPIN RITORNA, della quale George Fitzmaurice ha assunto la regia. Produttore John W. Considine jr. della Metro Goldwyn Mayer.

GUIDA MONACI
GUIDA COMMERCIALE DI ROMA
E LAZIO FONDATA NEL 1870
ROMA - Largo Tritone angolo via Traforo 146

La Soc. An. Artisti Associati

presenta

un film di Frank Borzage

L'UOMO CHE AMO

Produzione Walter Wanger

UNITED ARTISTS

con

Charles Boyer, Jean Arthur e Leo Carrillo

MESI OR SONO, su queste pagine, Vittorio Mussolini, parlando delle possibilità del cinema italiano e della sua organizzazione strutturale, indicava nettamente i problemi da risolvere: scelta di soggetti inconfondibilmente italiani per spirito, per tradizione, per tentativi, che si sarebbero potuti compiere allo scopo di interessare il mercato mondiale; collaborazione piena, aperta e leale nel campo tecnico ed in quello commerciale con la industria americana, salvaguardando in pieno la nazionalità delle iniziative e la determinazione dei programmi, ma stabilendo quella preziosa cooperazione che possa renderci partecipi di un costante e costosissimo sforzo di progresso industriale che si compie in California; produzione sistematica, cioè organismi che sorgano non per dare vita ad un soggetto e scomparire con lo stesso, ma per impostare un piano organico di produzione atto, in conseguenza, a permettere l'addestramento sempre maggiore delle maestranze, la scelta e creazione di nuovi elementi artistici, la selezione e costituzione di un vasto repertorio di soggetti.

Disciplinatamente, compresi della ragione morale che imponeva il silenzio nella prima e difficile fase organizzativa, abbiamo tardato a dare il saluto alla nuova impresa presieduta da Vittorio Mussolini: « Era Films ». Ma il saluto nostro è oggi vibrante, affettuoso e pieno di certezza matematica nel successo della grande impresa al quale l'espressione più alta e pura della nostra giovinezza si è accinto.

La « Era Films » risponde pienamente alle direttive genericamente indicate da Vittorio Mussolini su « Cinema *». Direttive che noi abbiamo sin dal primo istante approvate e considerate essenziali per lo sviluppo ulteriore della cinematografia italiana; direttive che permettono oggi di affrontare la seconda tappa della difficile opera di ricostruzione che non può non essere da tutti riconosciuto ha dato un volto nuovo e principalmente uno spirito nuovo al problema della nostra cinematografia.*

« RIGOLETTO » sarà il primo film della nuova combinazione. Vittorio Mussolini, con ardimento giovanile, non ha esitato ad affrontare un campo produttivo del più alto interesse per l'Italia, anche se della più estrema difficoltà nella realizzazione. Il desiderio di utilizzare il patrimonio musicale collegato al nostro melodramma, in genere all'opera teatrale, ha condotto sino ad oggi organismi anche fra i più possenti a realizzazioni mediocri se non al fallimento. La ragione principale della mancata riuscita poggia, secondo noi, proprio sulla causa che invece dovrebbe consacrare il pieno successo della iniziativa italiana. Il melodramma è intimamente collegato al nostro spirito, alla nostra tradizione musicale, al nostro carattere, al nostro temperamento artistico. Oltre oceano, come oltre frontiera, si poteva benissimo fare appello a mezzi finanziari e tecnici senza limiti, a complessi di interpreti eccezionali e cari agli occhi degli spettatori di tutto il mondo, ma lo spirito mancava. E mancando lo spirito non si riusciva a dar vita nuova a questo patrimonio di immensa bellezza perché le leggi fondamentali del successo non erano sentite, *non erano conosciute. Nel melodramma italiano vi è un carattere, un ritmo, una espressione che solo spiriti nostri possono sentire ed interpretare. Solo anime e cuori italiani possono intendere e, attraverso il rispetto assoluto alla realizzazione del genio che la musica aveva saputo creare, trasfondere in una nuova creazione di arte una visione del melodramma consentita dai mezzi che il nostro secolo ci ha posti a disposizione.*

Come il melodramma verdiano o pucciniano o mascagnano ha conquistato le platee di tutto il mondo e rese popolari melodie che nei secoli resteranno, così lo spirito nuovo del nostro secolo poteva soltanto da noi trovare elementi atti a dare una vita nuova a tali opere. Vita nuova che non si basa sulla ricerca dell'effetto con la utilizzazione della musica, come altrove si è compiuto con il conseguente fallimento della iniziativa, giacché la stessa base artistica veniva a mancare: ma vita nuova basata sulla interpretazione la più alta e la più nobile – dello spirito, del carattere e del ritmo della musica, sì che l'azione scenica, sviluppandosi ed ampliandosi come era nell'animo del compositore e come non si poteva raggiungere sui palcoscenici, anche i più grandi e moderni, permettesse di dare un parallelismo visivo (di sentimenti, di emozioni, di vita) a quella che è intima essenza della musica.

Soggetti inconfondibilmente italiani: come Vittorio Mussolini aveva chiaramente detto.

Tanto più nobile appare l'iniziativa in quanto che mira a far vivere in un mondo più vasto, in tutti i continenti, quella che è una ricchezza che tutti ci invidiano.

Tanto più nobile in quanto difficile nella sua realizzazione.

L'« Era Films » è al lavoro; lavoro diligente, appassionato, meticoloso. Lavoro di organizzazione che mira ad individuare anche le più piccole difficoltà o necessità prima di dare l'iniziale colpo di manovella. Ed è anche questa una garanzia di successo, un esempio magnifico di organizzazione e di serietà di propositi. La collaborazione che Vittorio Mussolini ha avuta, piena e leale, dal mondo produttivo americano nei settori della tecnica e del lancio commerciale, non può che accrescere la sicurezza nel successo.

Cinema *seguirà passo per passo la lavorazione, sicuro di far cosa gradita alla massa dei lettori, ben felice di avvicinare in questo modo il nostro pubblico allo sforzo giovanile, appassionato e geniale di un giovane che, all'alba della sua vita di lavoro, ha già un passato mirabile di combattente, di scrittore, di realizzatore.*

L'ANNO TRAMONTA

IL CAPODANNO da noi si svolge calmo e sereno. Niente subbuglio nelle manifestazioni esteriori di questo giorno festivo: tutt'al più ci si azzarda a lanciare sulla strada qualche pentola fuori uso, ma la maggior parte delle persone s'addormenta senza dar troppo peso all'anno che in quelle ore si affloscia e decade. Per gli anglosassoni e i tedeschi, invece, è una tappa essenziale e periodica della loro vita. La notte, piena di neve, è a un tratto destata dal suo silenzio da un frastuono violento. Belle signore, in pelliccia, traversano la città su slitte veloci e sonanti di campanelli. Forse nelle città le slitte sono un po' fuori moda; ma noi s'aveva intenzione di festeggiar Capodanno tra « praticabili » e passerelle, e di sederci in uno di quei sontuosi banchetti nei quali vengono serviti polli di cartone e bottiglie piene d'acqua di seltz. Capodanno a Cinelandia. Abbiamo accanto William Powell e Myrna Loy, Gary Cooper e Joan Crawford.

Anche nel cinema i Capodanni mantengono il loro senso di festa chiassosa. Gli uomini hanno paura di codesto limite che li fa più vecchi, e si stordiscono. La festa si fa allora vivacissima: ma è vivacità troppo sfrenata per non parere falsa. Allegria sforzata, risate isteriche, molti ubriachi malinconici.

I Capodanni nei film americani! Spesso le protagoniste si trovano sole, annoiate, in mezzo a gente che non amano. Soffiano nelle trombette e hanno gli occhi lustri, ma appaiono sempre staccate dal tono rumoroso della compagnia. Attendono *lui*. Accanto, la vecchia zia col marito gioviale, due o tre corteggiatori di sfondo, e un paio di grassoni un po' brilli tentano senza fortuna di raccontare storielle amene. Cappelli di carta, stelle filanti, coriandoli. Una nuvola spessa di fumo che arrossa gli occhi e funziona da sonnifero. Un vecchio gaudente da una parte, solo, s'è addormentato. Così Margaret Sullavan attende John Boles in SOLO UNA NOTTE e Henry Fonda in NEL MONDO DELLA LUNA. In quei locali addobbati con sfarzo e ricchi di colonne e di capitelli, o invece modernamente nitidi e lucenti, si preparano grandi incontri, si svolgono talvolta le « scene madri ». Charles Boyer, ubriaco e con la barba non curata, incontra Katharine Hepburn in una festa di Capodanno (QUANDO SI AMA): e lo spettatore vien preparato a un finale contrastato ma lieto. Katie fingerà noncuranza, ma si pentirà presto. Lo rincorrerà, e lo salverà dall'abisso. Essa obbedisce così a un detto ebraico che consiglia: non bisogna mai portare il ricordo d'un contrasto al di là del tramonto.

Il Capodanno di CAVALCATA fu naturalmente il più inglese di tutti i Capodanni del cinema; il più dickensiano, si vorrebbe dire. Ma invece d'una di quelle famiglie strane, di orfani e di buoni vecchi, di giovani soli al mondo che proteggono le trepide sorelle con l'aiuto di bambinaie fedeli o di zitelle amorose e gentili, che trovammo in NICOLA NICKLEBY o in GRANDI SPERANZE, là era la famiglia modello che festeggiava teneramente e nobilmente la sera di S. Silvestro. Il padre intonava la vecchia melodia scozzese su parole di Robert Burns che abbiam sentito anche altre volte: ma qui necessaria e suggestiva come non mai. La moglie e i figli e i servi gli tenevano dietro:

« Si dovrebbe dimenticare la vecchia amicizia, e non ricordarla mai? Si dovrebbe dimenticare la vecchia amicizia, e i giorni del tempo passato? In onore del vecchio tempo passato, mio caro, in onore del vecchio tempo passato, prendiamo un bicchiere ancora di cordialità in onore del vecchio tempo passato ».

Clive Brook e Diana Wynyard, i coniugi perfetti e irreprensibili, si guardavano negli occhi con serena emozione. Lo sguardo brillava anche ai vecchi servitori. La scena era intima e dolce. I bimbi si rannicchiavano felici sulle sedie, dopo aver atteso per molti minuti mezzanotte col cuore sospeso: che cosa verrà fuori dall'orologio o giù dal camino, stasera? Ma nel loro cuore

Allo scoccare della mezzanotte di Capodanno nel film 'Sylvester' di Lupu Pick

Il Capodanno americano nel film 'Dopo l'uomo ombra' (M. G. M.)

di piccoli inglesi, la canzone tradizionale aveva placato ogni sospensione.

Anche Charlie Chaplin, una volta, attese speranzoso e tremante la mezzanotte di San Silvestro. Poche ore prima Georgia e le sue amiche gli hanno promesso una visita per quell'ora (LA FEBBRE DELL'ORO). Tutta la sera il suo cuore è gonfio e pronto a volare. Egli va a ballare alla taverna, e vince, tra l'ammirazione di tutta una folla corpulenta, il gigantesco « Jack il Conquistatore », che voleva rubargli Georgia. Anche le « cose » si mettono al suo servizio: e sarà un grosso pezzo di legno che cadrà sul capo di Jack: con tanta discrezione, che tutti attribuiranno la caduta alla violenza insospettata del piccolo cercatore d'oro. Eccolo di ritorno a casa. Le ragazze non vengono. Egli attende a lungo, con un piccolo scialle addosso che lo protegge almeno un poco dal freddo. Ma a un tratto la sua pazienza vien meno. S'addormenta. Sogna, e festeggia Capodanno con le ragazze facendo danzare i panini: un modo squisito (e straordinariamente cinematografico: uno di quei virtuosismi mimici di Charlot, eguagliato solo dalla predica biblica – la storia di Davide e Golìa raccontata a gesti – del PELLEGRINO) d'esprimere la propria gaiezza. La danza dei panini è anche una sorta d'inno e di prefazione lirica al nuovo anno: su un tono più immediato e più poetico perfino di quello che vibra nella canzone di Burns. Con lo stesso ritmo dei panini si moveranno domani, per tutto l'anno, i piedi di Charlot. Poi verrà anche la ricchezza, Giacomone sarà ritrovato e Georgia non farà più peccati d'infedeltà.

Il compianto e geniale regista tedesco Lupu Pick, e per lui lo scenarista Carl Mayer, furono ispirati dieci anni fa dalla notte di San Silvestro. Le sillabe del nome del santo hanno sì un suono gaio e campagnolo, ma possono assumere altresì, presso orecchie piuttosto tetre e inclini alla malinconia, un tono evocativo e desolato. Questo han certo sentito Pick e Mayer, nel fare tema e base di un film la notte dell'ultimo dell'anno. Un film bellissimo: SYLVESTER. La festa e la gioia delle strade, festa d'altra parte sudaticcia e fittizia, doveva contrapporsi al dramma d'un interno povero e nudo. Tipico esempio di « kammerspiel » (letteralmente: gioco, cioè dramma da camera), con pochi personaggi in una stanza, in forte contrasto con la folla nelle vie. Nella sceneggiatura il momento cruciale del dramma era così raccontato, con un linguaggio che sembra strano ed è invece, con quei modi vaghi e asintattici ma oltremodo suggestivi d'indicar le pause, d'una straordinaria vivezza visiva:

Scena *41*.

La stanza di dietro.

CAMPOLUNGO

E!
Nella porta aperta sta un gruppo di gente. Il capo di costoro sempre avanti. Tenuto dalla donna ubriaca.
Però!
Anche se oscillano ancora, rimangono tuttavia stranamente irrigiditi. Aggrappati uno all'altro. Sbarrando gli occhi in una sola direzione.
Infatti!

PANORAMICA LENTA

E allora!
Adesso!
Una parete della stanza.
E!
Lì: si trova un orologio a pendolo. Pesante. Vecchio. Grande.
E!
Davanti a esso, senza vita giace un uomo. A terra.
Quanti colpi batte ora questo orologio: Lenti! Pesanti!

PRIMO PIANO

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
Tutto ciò fa vedere il martello. Il quale batte contro un gong.
Finalmente:
È passato il dodicesimo battito.
Eppure!
Senza vita giace l'uomo. Sempre a terra.

Capodanno 1906 a San Francisco, un attimo prima del terremoto. (Dal film 'San Francisco' M. G. M.)

Il Capodanno più dinamico l'hanno trascorso, sullo schermo, William Powell e Myrna Loy (DOPO L'UOMO OMBRA): peripezie una dietro l'altra, e che peripezie! Ma il Capodanno più gentile e grazioso, anche il più vicino alla nostra mentalità, è stato quello di VERSO LA FELICITÀ. Un Capodanno popolare. Josephine Hutchinson, ragazza ricca bruttina ma simpatica, càpita come per caso in un circoletto popolare addobbato ingenuamente alla cinese, dove Dick Powell, pulitore di finestre, affettuoso e attraente, festeggia la notte di San Silvestro assieme ad amici e amiche. Josephine entra a far parte del gruppo: e non ci sono scherzi volgari o facezie grasse, e nemmeno l'ombra della malinconia. I bravi ragazzi fanno onore alla ricorrenza, con una voglia giocosa di far baccano e di mangiar roba ghiotta. Si balla: ottimo e spiccio modo di allontanare il freddo portato dalle vie gelate e piene di vento. La ragazza ricca, avvezza alla tetraggine dei suoi amici abituali, salta e ride: rinata. E c'è il vischio sulla soglia della porta, e le candeline, e le scritte augurali sulle torte. «Buon anno!». Come potrebbe toccar loro un anno infelice?

AMERIGO CENCI

MA COME S'INTITOLA IL MIO FILM?

Scena *42*.
(breve).
Strada e piazza.
CARRELLATA INDIETRO

E!
Fuochi artificiali sulla piazza. Nella quale si vedono siluette di uomini su delle vetture. Il traffico si è fermato.
E!
Mentre tutti agitano in alto i cappelli.

SEMPRE PIÙ INDIETRO.

Le finestre di due case s'infiammano di luce.
E!
Nelle finestre, a mo' di ombre cinesi, persone che fanno i brindisi. Mentre dalla strada si alzano grida. Coriandoli, stelle filanti volano nell'aria.

La festa gioiosa solo nell'apparenza, coincide con una morte violenta. Nel film di Pick il nuovo anno non passa su rotaie unte a dovere, con ritmo facile e sciolto. La tragedia dell'ora in cui il vecchio anno muore non può esser fugata e cancellata dal rumore di un tappo di sciampagna che vola in aria. Lupu Pick immola una vittima all'orologio impassibile, come a un cieco idolo. Ciechc e fredde sono le cose nella stanza: lo specchio riflette la testa di due o tre persone «con gli occhi sbarrati»: ma senza commozione, e si direbbe: neanche con spavento. Più impressionante la finestra, con le tendine sbalestrate. Molto tedesco e molto serio, anche se troppo desolato. Ma a quei tempi il cinematografo aveva il coraggio di raccontare certe cose, di descrivere certe atmosfere. Oggi i ruoli tragici spettano, forse senza merito, ai «gangsters», tipi col sigaro in bocca, la bombetta inclinata, sempre con una battuta cinica sulle labbra. (Anche se è vero che talvolta cadono con piglio molto persuasivo in un'aria disperata e ghignante di notevole forza drammatica).

Voi volete ch'io vi parli di...
Oh, giusto, a proposito: come si chiama? Dico: com'è intitolato il mio film? Il soggetto è scritto, è sceneggiato, e completo in tutti i suoi particolari; gli attori lo stanno recitando davanti alla macchina da presa, fra poco si sarà finito di girarlo e il titolo ancora non c'è. O, meglio, ce ne sono molti, ma finora non c'è quello definitivo, o non si sa quale sarà quello definitivo. Perché il titolo d'un film è una questione spinosissima, come del resto tutto quello che riguarda un film. Perché, al cinematografo, bisogna fare i conti con un signore misterioso e terribile, pieno di esigenze più o meno enigmatiche, con un signore che sa tutto, che vede tutto, che vuol ragionare di

tutto; che vuole essere lusingato ma non preso in giro, attirato, ma non attratto in un tranello; che la sa lunga su tutto, ma non troppo. Questo signore, l'avrete già capito, è il pubblico. Ma non il pubblico inteso così alla leggera, come potrebbe intenderlo un conferenziere quando parla dei suoi ascoltatori, un commediografo quando allude ai frequentatori del teatro, un musicista quando si riferisce al suo uditorio, un romanziere quando pensa ai suoi lettori o un giocatore di calcio quando medita sui tifosi. Questi sono tutti pubblici speciali, coi quali ognuno sa più o meno come regolarsi. Ma il pubblico del cinematografo significa: tutti. Cioè, significa l'insieme di tutti quei pubblici, più il resto dell'umanità: cioè, quelli che vanno alle conferenze, quelli che vanno a teatro, gli ascoltatori di concerti, gli amatori d'opera, i tifosi di calcio, gli appassionati di ciclismo o di boxe, i lettori di libri, più quelli che non sanno leggere, quelli che detestano il diporto, quelli che aborriscono la musica, gli odiatori del teatro, i non frequentatori di conferenze, i ricchi, i poveri, i cittadini, i paesani, e via via, tutti, tutti, tutti, nessuno escluso; e tutti di tutto il mondo. Un pubblico in cui sono generali e scacchettoni, medici e ammalati, dame eleganti e borsaiuoli, gente che vuole commuoversi sugli amori altrui e gente che vuol fare all'amore per conto proprio, gente che s'interessa al fatto e gente che aspetta che spiova, i sedentarî, i viaggiatori, quelli che stanno facendo una traversata per mare e quelli che non si sono mai mossi dal proprio villaggio.

In una famiglia c'è il padre grande industriale immerso fino ai capelli nelle questioni metallurgiche, la madre che s'occupa di musica, un figlio che s'appassiona di gare sportive, una figlia che s'occupa di mode e balli, un cuoco che studia manicaretti, un autista, una cameriera, un segretario che fa collezione di francobolli, ecc. ecc. Ognuno s'interessa della propria materia e soltanto di essa, leggendo rispettivamente libri e giornali di mode, di metallurgia, di sport, di musica, di cucina, di meccanica, di filatelica, frequentando le rispettive mostre, i rispettivi spettacoli, le conversazioni dei rispettivi colleghi, ecc. ecc., ed evitando quello che non interessa.

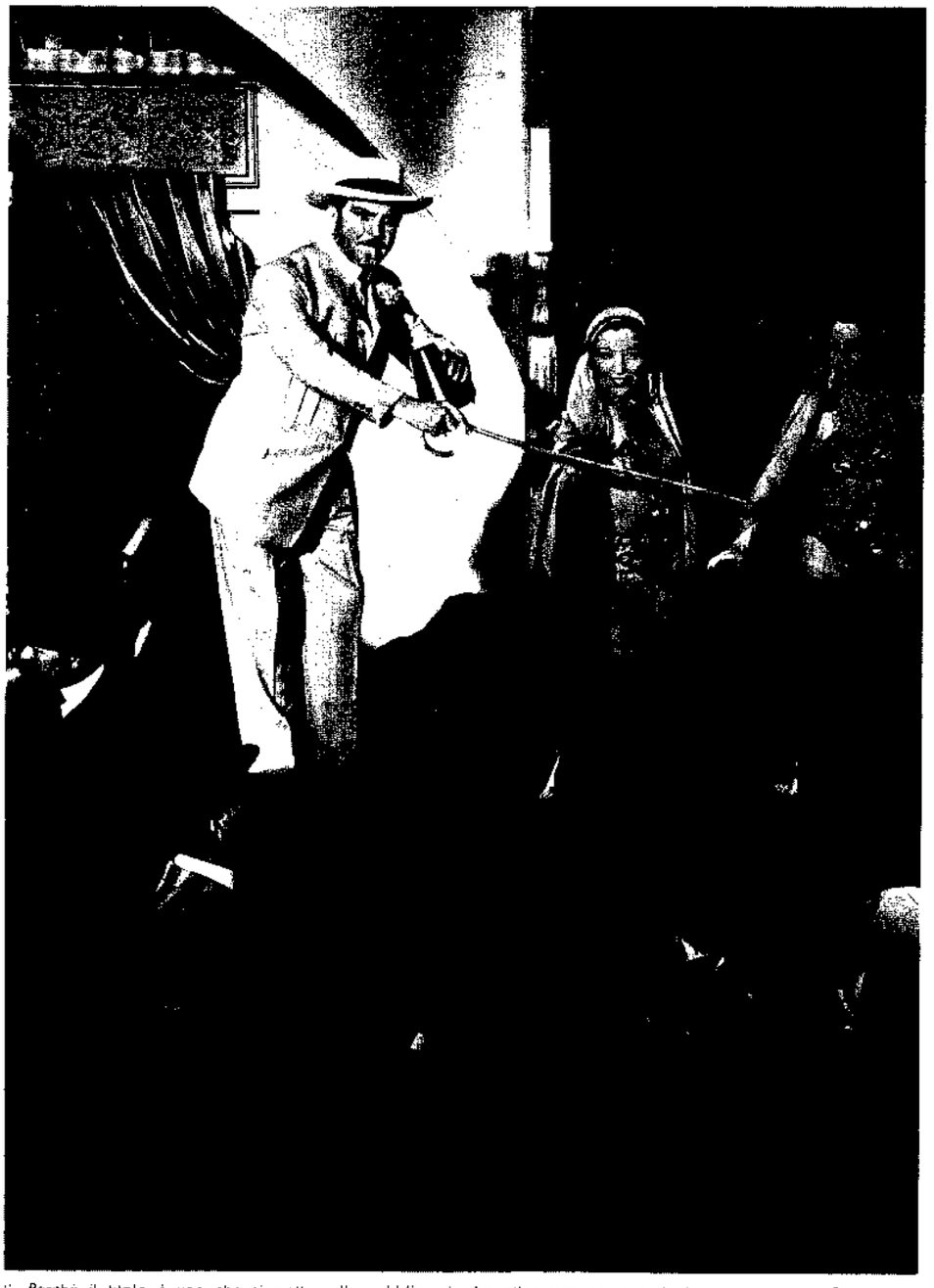
Però, chi prima, chi poi, vanno tutti a vedere *lo stesso film*.

È un pubblico in cui c'è un famoso professore versatissimo nelle antiche civiltà Incas accanto alla sua serva che non solo è completamente digiuna di tali discipline, ma non sa né leggere né scrivere. E se faccio un film sulle antiche civiltà Incas debbo interessare tanto quel professore quanto la sua serva e non disgustare nessuno dei due. Perciò, le esigenze di entrambi; ma non troppo per nessuno dei due. Nonché le esigenze di tutti gli altri.

Ma non troppo per nessuno.

La formula è semplice. Ma la cosa è piuttosto spinosa. Appena uno si muove, fa un malestro.

Ora, la necessità di parlare un linguaggio che possa essere inteso da tutti, che possa interessare tutti e non urtare nessuno, diventa più che mai urgente quando si tratta del titolo. Perché il titolo è uno che si mette sulla pubblica via, davanti a una porta, e rivolto a tutti – borghesi e militari, pezzenti e gran signori, vecchi e giovani, sapienti e ignoranti – grida: – Favoriscano, signori! Entrino! Qui dentro troveranno...



"...Perché il titolo è uno che si mette sulla pubblica via davanti a una porta, e rivolto a tutti grida: - Favoriscano, signori! Entrino! Qui dentro troveranno..."

Che cosa si può dire che troveranno, per attrarre il professore competentissimo nelle antiche civiltà Incas e la sua serva analfabeta? E, beninteso, non bisogna attrarli con l'inganno. Bisogna dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità, ma in modo che interessi tutti; in modo gradito a tutti, in modo che non prometta più di quello che manterrà, né meno di quello che c'è.

Che c'è nel mio film?

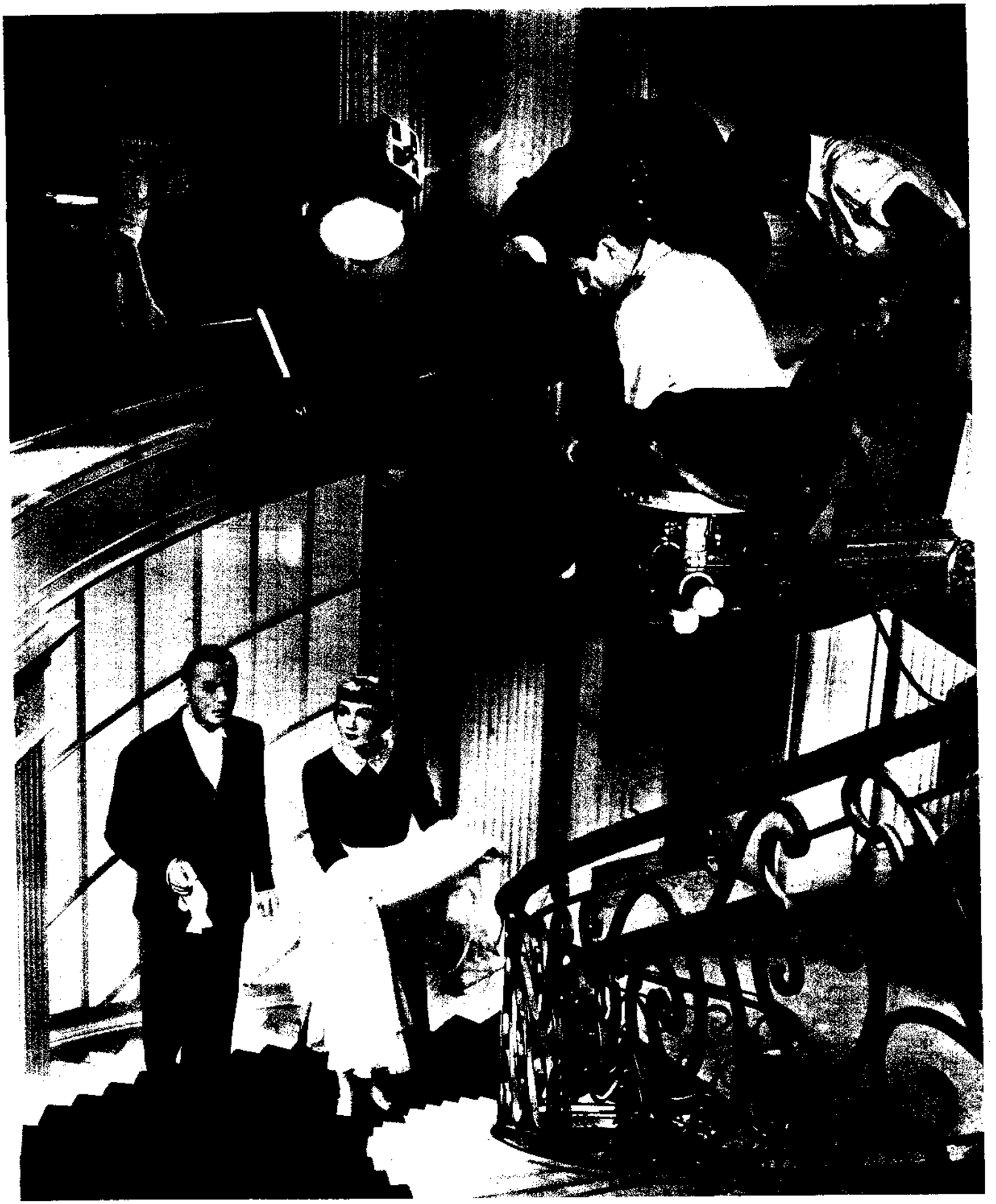
C'è un personaggio che fa due parti, ma non c'è soltanto questo. Quindi sarebbe troppo e troppo poco annunziare soltanto questo. C'è un amore, ma non è tutto. C'è un matrimonio, ma non soltanto un matrimonio. C'è un nèo che provoca una quantità di pasticci, ma il nèo non è che un importante episodio e non si può puntare tutto sul nèo.

Ed ecco che il film – dopo un paio di titoli dichiaratamente provvisorî e dopo persino un titolo di carattere pucciniano che è stato annunziato dai giornali con mia viva sorpresa perché (udite!) io non ne sapevo niente – si dibatte ora fra una decina di titoli definitivi, dei quali però nessuno è definitivo. Si sa che è un mio film, che Totò, la Ferida, l'Adonella, Calisto Beltramo e un celebre cavallo ne sono gl'interpreti, che Carlo L. Bragaglia ne è il regista, che alla sceneggiatura hanno lavorato Gaetano Campanile - Mancini, ecc., ecc., ma non si sa come si chiama. Di ognuno dei titoli proposti si obietta: «Bellissimo, ma non dice tutto. Il pubblico del cinematografo non è come quello dei libri; i tuoi stessi lettori al cinematografo hanno un'altra mentalità».

Accidenti al cinematografo!

Scusate, giacché ci troviamo: mi sapreste suggerire voi un buon titolo, che vi piaccia?

ACHILLE CAMPANILE



Una delle commedie più fortunate, commercialmente, di questi ultimi anni, 'Tovarisch' di Jacques Deval, era stata portata sullo schermo, in Francia, da Deval stesso. Ne era risultato, in complesso, un brutto film, che riproduceva il palcoscenico, o poco di più. Fu l'impresario teatrale Gilbert Miller che portò alla ribalta americana 'Tovarisch'; ed un'attrice italiana, Marta Abba, contribuì al successo. I Warner se ne accorsero ed acquistarono i diritti di traduzione sullo schermo, per una cifra altissima. Alla regia fu preposto un regista europeo, Anatole Litvak ('Mayerling', 'L'equipaggio'), che, secondo le intenzioni dei produttori, volle farne un vero film: ecco la ripresa di una scena dell'americano 'Tovarisch' (che in italiano sarà 'La notte è nostra'): l'operatore è montato sulla gru che si alza in carrello elicoidale per riprendere dall'alto gli interpreti Charles Boyer e Claudette Colbert, che salgono la scala: una di quelle scale tanto care a Lubitsch. Anche il microfono con uno speciale ma semplice dispositivo, è tenuto sopra gli attori dall'assistente fonico.

SOGGETTO
O REGISTA?

NICOLA MORABITO, in un suo articolo « Film di mare » apparso su *Cinema* del 10 ottobre 1937, sostiene che in tutti i film in cui entri il mare come aiuto per lo svolgimento della vicenda, esso deve esservi sempre come « protagonista e non come pretesto per introdurre nello scenario un elemento decorativo diverso dal solito ». E col mare deve entrare nella pellicola l'espressione forte e appassionata dell'amore per il lavoro, dello spirito d'abnegazione dei rudi marinai, bandendo in tal modo « le situazioni false e i sentimenti convenzionali» così di moda in quasi tutte queste opere cinematografiche.

Ma l'espressione di stati d'animo che egli sostiene, non si riduce, in fin dei conti, che alle ben più modeste proporzioni di un documentario estrinseco della vita e dei costumi di questi semplici uomini di mare. Cosicché, deduzione legittimata dalle premesse, dovrebbero essi stessi interpretare la loro sensibilità e il loro cuore; dovrebbero, insomma, esprimere dal loro ingegno la loro propria epopea. Il pericolo di questa affermazione è avvertito anche dal Morabito, il quale la respinge senza peraltro documentarla da un punto di vista estetico. Tutte queste affermazioni sono possibili perché l'articolista considera il problema da un punto di vista naturalista. L'anima, egli dice, « grandiosa e terrificante » del mare ci sfugge perché esso è molto « differente da noi nella sua essenza e difficilmente accessibile »: ma non considera che tutta la realtà esterna, mare compreso, non è altro che una modificazione, una estrinsecazione del nostro animo, del nostro sentimento. Seguendo il Morabito, si verrebbe a concepire una realtà come accozzo di atomi o come astrattamente monadistica, composta di monadi prive di comunicazione tra di loro e armonizzate solo dal di fuori: vi sarebbero, infatti, in un contrasto a grandi linee che potrebbe, però, subire innumerevoli suddivisioni, le grandi, eroiche anime degli uomini di mare, fortificate dalla quotidiana lotta contro gli elementi avversi, e la misera vita degli uomini di terra, che non hanno questa continua avversione delle forze della natura per accrescere il loro dinamismo energico. Ma ciò non corrisponde a verità: la realtà è sempre unità spirituale: sarà, perciò, impossibile giungere alla creazione di film prettamente marini nel senso estrinseco del Morabito. Sarà inoltre semplicemente assurda la distinzione di varie categorie di film in base soltanto all'argomento trattato, al contenuto: quello che potrebbe realmente contare per una distinzione sarebbe la diversità dello spirito, la diversità, cioè, del contenuto; anche questo, però, non astrattamente considerato, bensì del contenuto in quanto forma espressiva. Seguendo il Morabito, si giungerebbe a classificare come film di mare quel film in cui apparisse solamente una prora di nave ed allora, secondo il suo breviario, si dovrebbero richiedere una infinità di sentimenti estrinsecamente determinati (cioè

Robert Flaherty mentre si gira 'L'uomo di Aran' (Gainsborough)

« eroismo cavalleresco, lotta senza quartiere e senza pietà », ecc.), mentre anche un film di mare non deve essere altro che un film in cui si riveli più o meno (da ciò la sua più o meno grandezza artistica) l'oblio dell'anima del regista nell'oggetto della sua contemplazione. Cosicché egli potrà rivestirsi del giustacuore inglese o del bianco lino degli orientali, potrà cantare la lotta contro gli invasori o il dramma di una povera creatura, ma sempre dovrà giungere allo stesso idealizzamento della passione, allo stesso superamento del dato particolare nell'universalità dell'intuizione. Non bisognerà, perciò, ricercare un adeguamento della personalità del regista ad un esemplare di vita esteriore e perciò mal determinato, ma dovrà essere sempre esso stesso il suo proprio modello. Egli deve creare per intima esigenza del suo spirito, e la sua creazione deve rispondere in pieno a quelli che sono i suoi sentimenti artistici.

Se quel dato film, sia esso di mare, di terra o di cielo, non risponderà al proprio contenuto psicologico, solo allora dovrà proclamarsi falso: il contenuto, infatti, di un artista non consiste in dati naturali o storici estrinseci, ma nella fisionomia che questi assumono nella psiche di lui. Un artista non muta contenuto se s'ispira alla vita degli uomini dei mari del nord o alla vita dei negri dell'Africa, alla vita dei pescatori dei banchi di Terranova o alla vita degli indiani d'America; le differenze dei fatti esterni non contano: importa la sostanza del contenuto psicologico. Ed artisti, veri artisti, che abbiano avuto due o più contenuti psicologici, non ce ne sono mai stati e mai ce ne saranno. Si verrebbe, altrimenti, a negare l'universalità del sentimento e, perciò, non solo l'universalità del cinema ma anche di ogni arte. In quanto al cinema, verrebbe ad essere ricondotto all'ufficio ben più modesto di documentario e non si capisce come potrebbe essere compreso da un popolo diverso da quello che l'ha creato: anzi, andando avanti di questo passo, ogni film si ridurrebbe ad essere un mondo così chiuso da non poter essere compreso se non dall'artista creatore.

Documentarî potrebbero, anzi, dovrebbero essere tutti i film; documentarî non di una realtà empirica e materiale, di una realtà trascendente, di fronte a cui la facoltà artistica verrebbe di conseguenza ridotta a facoltà passiva, ma do-

Virginia Weidler in 'Anime sul mare' (Paramount)

cumentarî di quella sola realtà che è al tempo stesso spiritualità, poiché contenuto dell'arte non sono le cose esterne o le esterne idee, ma i sentimenti dell'uomo che l'arte esprime nelle sue immagini.

Che cosa si ammirava e che cosa ci commuoveva in L'UOMO DI ARAN di Flaherty? Non certamente la lotta vittoriosa contro gli elementi di quei poveri pescatori e nemmeno la loro fede eroica nella vita, bensì il senso palpitante di umanità del regista, la purezza della forma intuitiva con cui era resa tutta la vicenda. Ciò, è inutile dirlo, sarebbe riuscito altrettanto bene se girato in uno studio, poiché è inutile la smagliante bellezza degli esterni quando manchi lo spirito. Il Morabito non si è accorto che in tutti i film che ha considerato nel suo articolo il mare c'entra solo accidentalmente, come sfondo e pretesto per la creazione e lo svolgimento della trama. È così in CAPITAN BLOOD e ne LA TRAGEDIA DEL BOUNTY, nel famigerato NITCHEVO come nel capolavoro CAPITANI CORAGGIOSI. A ciò non ha badato il Morabito, il quale ha dato addosso anche a Chenal per il suo film L' AMMUTINAMENTO DELL'ELSINORE, dove, secondo lui, non si sente l'aria di mare. Eppure, se avesse riflettuto meglio, si sarebbe accorto come anche in CAPITANI CORAGGIOSI tutta la trama, la vera trama, sia intimizzata nell'animo del rude pescatore e del ragazzo, senza troppi sbandamenti all'esterno, e non consista essa nella descrizione della vita dei pescatori di Terranova o della « rivalità – non amorosa ma di mestiere – dei comandanti dei due pescherecci ». Temo che qui il Morabito si sia lasciato trasportare dalla bellezza più o meno grande dei particolari figurativi e su di essi abbia fondato il suo giudizio. Eppure ciò potrebbe essere segno di mancanza di sentimento, dato che spesso gli artisti inferiori si dimostrano assai più documentarî che gli artisti superiori, i quali tendono, presi come sono nel vortice della loro creazione, a trascendere la realtà esteriore.

FRANCO CATALANO

*

Per controbattere alcune mie osservazioni sui cosiddetti film di mare che hanno avuto grande voga nella passata stagione cinematografica, il Catalano crede opportuno scomodare Leibniz e Kant.

È proprio il caso di dire « troppa grazia ».

Peccato, però, che sia tutta grazia sciupata. Se il Catalano vorrà leggere più attentamente il mio articolo si accorgerà che non c'è una sola frase che sia in contrasto con quei principî dell'estetica che sembrano stargli così a cuore. Lungi, infatti, dal dettare delle ricette o dallo stabilire delle formule matematicamente esatte per la realizzazione di film a soggetto marinaresco, mi limitavo, molto più semplicemente, a discutere opere già realizzate, e quindi perfettamente definite, nelle quali il mare era chiamato in causa.

E le discutevo, in particolare, sotto il punto di vista della « convenienza », ossia dei rapporti di armonia che legano gli uomini al loro ambiente, i personaggi al loro scenario.

Questa aderenza dei personaggi all'ambiente – aderenza completa e assoluta di sentimenti, di mentalità, di gusti, di abitudini, di linguaggio – è condizione fondamentale per un'opera d'arte, sia essa romanzo o commedia o film. Se questo è vero in tesi generale è maggiormente vero quando l'opera stessa si propone come assunto la specifica descrizione di un determinato ambiente e degli uomini che in esso vivono e si muovono.

Su questo punto mi pare inutile insistere. Sarebbe, infatti, assurdo voler attribuire ai personaggi, poniamo per esempio, di ESKIMO la stessa psicologia dei personaggi di ACCADDE UNA NOTTE.

Del resto il Catalano non ignorerà che Ibsen studiava e descriveva minuziosamente la decorazione scenica dei suoi drammi appunto perché conosceva l'indissolubile legame, quasi di causa ad effetto, che lega la creatura al mondo in cui essa respira e vive. *A fortiori* l'argomento ha valore quando si voglia far vivere un personaggio e dedurne la favola proprio in funzione di uno specifico ambiente come è nel caso nostro il mare.

Non si tratta dunque di un documentario come il Catalano fraintende, bensì di un'interpretazione lirica del paesaggio attraverso la psicologia della « dramatis persona » che è destinata a chiarire in un timbro umano, a concretare in voci e parole l'oscuro, l'intimo senso di un'entità naturale che, se non la più grande, è certamente fra le più grandi e meno facilmente accessibili che governino il mondo.

Quello che io deploravo era in sostanza un'indifferenza della favola nonché della caratterizzazione psicologica in rapporto alla specifica responsabilità che si attribuiva ai singoli personaggi.

Una funzione documentaria si renderebbe al mare proprio e soltanto se si prescindesse da questo insieme di esigenze in quanto, in tal caso, il mare diventerebbe mera citazione, semplice scenario tolto di peso dalla natura esterna, invece che interpretazione lirica proprio nel preciso senso invocato dal Catalano il quale, partendo da giuste premesse, arriva a conseguenze erronee appunto perché confonde (e so di parlare a orecchio che mi intende) l'*estetica* con la *precettistica*. Mentre io non avevo inteso di uscire da alcune semplici constatazioni empiriche, fedele alla vecchia regola, che ancora mi par buona, « ne sutor ultra crepidam... ».

NICOLA MORABITO

PANE PER I GIOVANI

TUTTO CIÒ che è nuovo attira l'anima nuova del fanciullo. Perciò il cinematografo, conquista attuale, esercita un fascino straordinario sui ragazzi. Si brontola che ciò è a scapito della lettura: ma le recriminazioni sono inutili, quando ci si trova dinanzi a un fatto compiuto, e che non si può mutare. Le proiezioni cinematografiche rubano del tempo ai libri: è vero. Ma i ragazzi leggono ugualmente, qualche volta leggono anche troppo. Bisognerebbe che leggessero *meglio*, intendo dire cose migliori, e meno affrettatamente. Ma questo non dipende sempre da loro, ed è problema che esula dal campo di questo articolo. Quello che importa qui è il problema del cinematografo. Dato che ormai è inevitabile, comprensibile e giusto che i film occupino parte del tempo dei nostri ragazzi, si presenta in primo piano la necessità di creare produzioni cinematografiche d'arte e di vita, di realtà o d'immaginazione, di bellezza e di poesia, che giovino al pubblico speciale dei bimbi, dei fanciulli, degli adolescenti e concorrano all'evoluzione della loro mente e delle loro personalità in formazione.

Una domanda cui è bene rispondere subito è questa: l'attrazione del cinematografo è, almeno in parte, l'attrazione delle cose proibite? Sono le pellicole meno adatte, con scene di violenza, episodî di passione, donne fatali o press'a poco, esibizioni di nudismo più o meno integrale, baci e abbracci in primo piano quelle che fanno da calamita? Sì e no. È indubitato che questo fatto si verifica, per i film, come per i libri. (E qui sono gli adulti che debbono vigilare e correre ai ripari: perché libri e film « non adatti » son sempre esistiti ed esisteranno sempre, ma se non si possono abolire si debbono per lo meno evitare al di sotto di una certa età). Ma è altrettanto vero che si sono creati negli ultimi tempi alcuni film assolutamente adatti per ragazzi e per adolescenti, e che questi film hanno suscitato un entusiasmo immenso e hanno segnato successi clamorosi. E i grandi accorrevano a vederli e li ammiravano anch'essi: prova ne sia che non sempre gli amanti, i violenti, gli assassini, gli avventurieri e via discorrendo sono quelli che hanno maggior presa sul pubblico.

Cito due produzioni recenti, molto notevoli anche se non immuni da errori di gusto e da arbitrii inutili: CAPITANI CORAGGIOSI e IL PRINCIPE E IL POVERO, entrambi tratti da due grandi libri di due grandi autori: Rudyard Kipling e Mark Twain.

'Robin Hood' nella nuova interpretazione di Errol Flynn (Warner)

'Il felice Hans', film di Herlth e Röhrig

Si possono quindi far vivere magicamente sullo schermo (e quindi creare anche di sana pianta) dei capolavori che avvincano senza alcun elemento *vietato*, malsano, perverso.

I due film di cui si è detto sono per ragazzi, non per bambini. C'è tutto l'immenso pubblico dei più piccini, al disotto dei dieci anni, per i quali il cinematografo deve creare tutt'altro tipo di produzioni.

È indubitato che ogni genere d'arte, per attingere vertici eccelsi, deve assumere una fisionomia propria e valersi nel modo migliore delle sue caratteristiche particolari. Questo non avviene mai in un primo tempo: ogni evoluzione, anche se rapida, è graduale. Il cinematografo, forma d'arte recente, è ancora, inevitabilmente, legato con altre forme d'arte, la produzione libresca (poesia, romanzo, novella) e la produzione teatrale (tragedia, commedia, ope-

Wallace Beery in 'Bad Man of Brimstone' (M. G. M.)

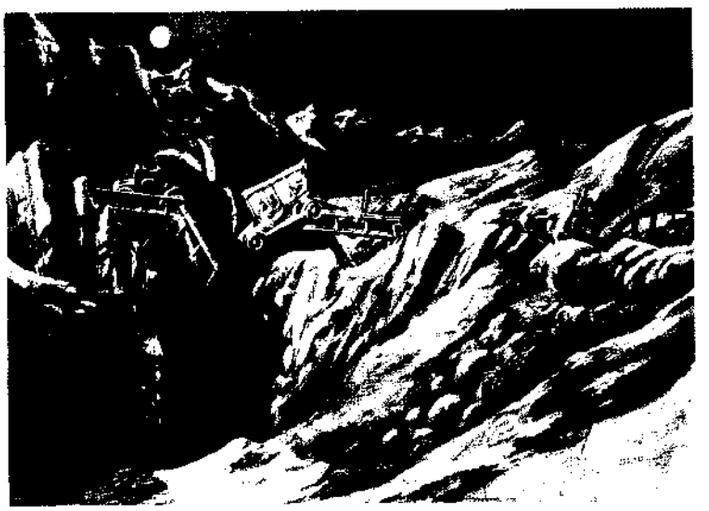
ra, operetta). Non sempre la trasformazione che opere create in altro campo subiscono sullo schermo è felice, non sempre è opportuna. Perché si possa dire riuscita, bisogna che abbia modo di mettere in rilievo e di dar svolgimento ad alcuni elementi, che *solo* il cinematografo può far vivere in modo *unico*. Due di questi elementi sono l'*elemento fantasia* e l'*elemento viaggio*.

Il mondo della fantasia e della irrealtà, senza dubbio, trova nella cinematografia possibilità di visione e di vita, che né il libro né il teatro riuscirebbero mai ad attuare. Uno scrittore può suscitare le visioni più fantasmagoriche e prodigiose: ma questo richiede dal lettore un certo grado di intelligenza e una certa volontà di collaborazione; egli deve *concorrere* col proprio sforzo mentale allo sforzo mentale del poeta, del romanziere, del novellatore. Il cinematografo appiana molte difficoltà e molte asperità con l'evidenza immediata della visione. In confronto al teatro, poi, esso, presenta indiscutibile superiorità, perché non conosce certe limitazioni di spazio, di luogo, di tempo. Così, per l'elemento viaggio: è ovvio quante visioni, quante conoscenze di terre lontane, di genti straniere, di costumi ignoti, di avvenimenti remoti può offrire il cinematografo. E in entrambi i casi esso dovrebbe, in certo senso, non nuocere al libro, ma aiutarlo. Per molti è più attraente e più facile *leggere dopo* quello che hanno *visto prima*.

Il regno della fantasia, si sa, fa appello, enormemente, all'anima infantile. Viviamo in tempi di aspra e dura realtà; è bene che i ragazzi non lo ignorino e siano preparati al loro domani di adulti a poco a poco, e per tempo. Ma non per questo, mi sembra, si deve allontanare dai bimbi e dai fanciulli ogni produzione d'arte in cui la fantasia tiene il primo posto. Privarli delle creazioni e delle creature della fantasia sarebbe privarli di una delle gioie più intense, di una delle più incomparabili felicità concesse ai primi anni della vita e i cui echi si ripercuotono in noi anche molto, molto tempo dopo. Non solo: ma non si può dimenticare che nelle fiabe, nelle novelle, nelle leggende giace il fondo della più antica saggezza del mondo. Lo svariare policromo delle avventure prodigiose, dei paesaggi irreali popolati da eroi immaginari e da personaggi mitici cela sempre una significazione più alta.

Il cinematografo ha quindi dinanzi a sé, per i bambini, per i fanciulli, una miniera inesauribile, che non ha, per così dire, sfruttato. Il patrimonio delle tradizioni popolari d'ogni paese, dalle antiche culle della Cina, dell'India, dell'Egitto, alle produzioni della fantasia dei popoli nordici, dei Giapponesi, dei Pellirosse, è immenso. Inoltre vi sono le fiabe bellissime dei celebri novellatori: Perrault, Grimm, Andersen, in parte creatori originali, in parte rifacitori di temi folcloristici. Da noi, in Italia, innumerevoli sono fiorite le fiabe e le leggende popolari pervase di incantevole grazia, ovunque, dalle Alpi alla Sicilia. Come molti musicisti hanno notato nelle varie regioni le melodie e i canti, molti scrittori hanno notato le fole e le novelle. Il cinematografo potrebbe farle rivivere congiungendo il suono e la lettera nella visione, per la gioia dei piccini e anche, ne sono certa, dei grandi.

Si potrebbe cominciare con pellicole a breve metraggio, di costo limitato. Accanto a scene svolgentisi nella cornice naturale dei paesaggi nostri, non mancherebbero pittori e disegnatori capaci di creare bellissimi cartoni animati in nero e a colori. La nostra letteratura per ragazzi conta due vecchi capolavori, che il cinematografo non mancherà certo di sfruttare: *Cuore* e *Pinocchio*. La fortuna dei RAGAZZI DELLA VIA PAL può far capire quale sarebbe la fortuna mondiale di una cinematografia ben riuscita tolta da *Cuore*. Per *Pinocchio* il problema è più difficile, ma non impossibile: ci vuole un protagonista di estrema, legnosa, magrezza. Tutto il resto è stupendamente cinematografabile e cinematograficamente attraentissimo.



Due film di Georges Méliès. Sopra: 'Parigi-Nuova York in automobile'. Sotto: 'Il regno delle fate'

'Turandot' di Gerhard Lamprecht (Ufa)

Né riuscirebbe difficile ricavare film da romanzi di Vamba (si è citato nel numero scorso *Gian Burrasca*) e di Yambo. Lo stesso Collodi, autore di *Pinocchio*, ha altri libri per ragazzi, che presentano qualità cinematografiche. Né è da escludere qualche romanzo recente, del tempo fascista; ricordiamo, a caso, *Nannetti* di Maria Da Rin.

Le mille e una notte, è risaputo, non sono, nell'originale, lettura per ragazzi. Ma alcune (per esempio *La lampada di Aladino* e *Il Cavallo volante*) si presterebbero ad essere ridotte in film adatti per ragazzi. E la prodigiosa fantasia della novellistica orientale fornirebbe elementi che il cinematografo riuscirebbe a sfruttare magnificamente. Ricordo un film di molti anni or sono, interpretato da Douglas Fairbainks: IL LADRO DI BAGDAD, tratto appunto dalle *Mille e una notte*: e, ripensando ad esso, mi rendo conto delle infinite possibilità di simili realizzazioni. E le favole di Carlo Gozzi? Alcune, come *L'Amore delle tre Melarance*, offrirebbero ottimi spunti per film. Dallo stesso « Teatro della Fiaba » che esiste a Firenze e continua a dare con successo spettacoli (ricordiamo il famoso *Soldatino Piccino Picciò* di Venturini) si potrebbero ricavare motivi per film. Né sarebbe infine da trascurare il materiale offerto dal « Teatro dei Piccoli » di Podrecca.

Si sa che fra i personaggi più cari ai bimbi, nel mondo delle fiabe, vi sono gli animali parlanti, cui qualche caricaturista geniale potrebbe dar forma e vita nei cartoni animati. Esopo, Fedro, La Fontaine, le favole e i favolelli dell'India, della Cina, dell'Africa, dei Pellirosse, dei popoli nordici fornirebbero un materiale meraviglioso. Il lupo, il leone, l'orso, la volpe, il coniglio, e infiniti altri sarebbero capaci di rivaleggiare, stilizzati in disegni che dessero loro un tipo ben definito, con Topolino e compagni. Gli animali parlanti con le loro avventure formerebbero la delizia dei più piccini: e quanta saggezza sta chiusa nei brevi apologhi, sotto un'apparenza lieve di burlesco e di grottesco! Ecco altri innumerevoli soggetti per pellicole a breve metraggio.

Per chi volesse poi tentare film di ampio respiro, con grandi mezzi, vi sono i poemi omerici e l'*Eneide*. Tutti i nostri ragazzi li leggono nelle scuole medie: con quanta gioia ritroverebbero gli eroi di questi poemi sullo schermo! E là dove, per esempio, Omero « gli arazzi delle favole dispiega », il cinematografo potrebbe creare scene meravigliose; mentre i paesaggi dell'epopea, che ormai gli studiosi hanno in gran parte ritrovato e individuato con assai probabile esattezza (perfino nella flora e nella fauna!) diverrebbero familiari all'occhio del fanciullo, e al suo cuore.

Verrà senza dubbio un giorno in cui qualche mente geniale riuscirà a creare un capolavoro, ideato per il cinematografo e solo per il cinematografo. Questo si verificherà nel campo della cinematografia per ragazzi, come nel campo della cinematografia per adulti. E sarà, si capisce, l'ideale: perché si tratterà di forma d'arte e di creazione assolutamente indipendente, con fisionomia propria, con lineamenti tipici. Ma, nell'attesa, non mancano certamente i soggetti da dare in pasto al formidabile appetito cinematografico dei nostri ragazzi: i quali vanno difesi e protetti in questo campo, è bene proclamarlo ad alta voce, senza timore di essere accusati di puritanesimo fuori luogo. Il cinematografo, così come è oggi, presenta pericoli gravi per le anime infantili, ove tutto si imprime come nella cera molle, e spesso indelebilmente. E il miglior rimedio non saranno né le restrizioni, né i divieti: sarà la creazione di film veramente belli, che possano piacere quanto e più degli altri, quelli che fanno del male.

MARIA TIBALDI CHIESA

Nel prossimo numero pubblicheremo un articolo di P. Agostino Gemelli sui "Film per ragazzi".

QUELLI CHE MI SCRIVONO

Joan Crawford visitata dalla nipotina Joan Le Suer nello studio della M. G. M.

IN UN GRATTACIELO di New York, una giovane segretaria siede in un ufficio. Non sono mai entrata in quella stanza; eppure, ogni dettaglio mi è familiare. Non ho mai incontrato la giovane segretaria; è probabile, forse, che le circostanze mi impediscano di conoscerla personalmente. Ciò nonostante, ella è una delle mie più grandi amiche. Durante cinque anni, le sue lettere mi sono state come una compagnia viva e corporea, da cui ho tratto gran parte delle mie ispirazioni.

A Chicago, una vecchia maestra di scuola vive sola in un piccolo appartamento. Per le stanze vaga un'intera famiglia di gatti; a ciascuno di essi, la vecchia ha dato un nome e un ammaestramento, e in ogni sua lettera ella mi racconta le loro prodezze e ribellioni. Mi racconta anche come ha piantato, come sono cresciuti e come talvolta muoiono i gerani che ha posto sui davanzali delle sue finestre, in tante piccole cassette. Attraverso le sue lettere, sono venuta a conoscere tutti i suoi allievi, le loro gioie, i loro dispiaceri, le loro condizioni di famiglia. La vecchia maestra mi scrive puntualmente ogni settimana. Furono le sue lettere a darmi il coraggio di superare alcuni momenti difficili della mia carriera.

Una telefonista che lavora in una città deserta e polverosa dell'Arizona, deve sposare presto un giovane che conduce una stazione-rifornimento di benzina. I due sono in procinto di comperare una casa, ed io sono a conoscenza del criterio con cui la arrederanno, dei mobili che vi saranno posti e del loro costo rispettivo. So con quanto entusiasmo e divertimento i due giovani hanno visitato magazzini e negozi per le compere necessarie alla loro vita coniugale, e con quanta ansia aspettano il giorno del matrimonio. La ragazza vuole i miei consigli e mi considera come la sua più affettuosa confidente; ciò mi rende assai lieta e la sua amicizia è fra le cose più care che la vita mi ha concesso.

Questi, ad ogni modo, sono i personaggi intorno ai quali ho sempre desiderato di scrivere. A volte, sento che potrei farne gli eroi oscuri della vita moderna; o forse questa fiducia altro non è che una mia particolare comprensione umana verso una certa società degli Stati Uniti. Sono stata anch'io una ragazza d'ufficio, un'oscura eroina di questa civiltà delle macchine calcolatrici.

Provo una sincera amarezza quando sento definire i nostri ignoti corrispondenti col termine di adulatori; è un termine che mi spiace. Ho avuto la buona fortuna di avere migliaia di questi « adulatori »; per me, essi sono stati tutti amici: vorrei dire che mi sono stati necessari. Hollywood, fin da principio, mi è stata accogliente, quasi docile. Essere una stella del cinema richiede una certa fatica; le soddisfazioni

sono molte e cospicue, ma per parte mia posso dire che le più importanti sono queste amicizie lontane e senza volto.
Quando entrai negli studi della Metro Goldwyn Mayer, ero impaurita e incerta, mi trovavo sperduta in un mondo strano e sconcertante. Più volte fui tentata di fuggire. La prima lettera che ricevetti da uno sconosciuto mi parve la voce insperata di un amico: cambiai idea. Giunta a casa, la sera, misi la lettera sotto vetro e la appesi al muro.
Forse io debbo più che le altre stelle di Hollywood ai miei corrispondenti, in quanto con i loro consigli, le loro critiche, i loro incoraggiamenti, hanno contribuito più di ogni altra cosa a che io potessi essere e rimanere Joan Crawford, ossia me stessa. Il mio nome ha dunque per me un significato di originalità artistica, e non nascondo d'esserne fiera.
Penso tuttavia che sia meglio non incontrare mai questi amici. Di quelli che mi scrivono più spesso mi sono fatta un ritratto forse troppo ideale. In ogni modo la loro guida mi è cara. Spesso il loro gusto ha contribuito a migliorare il mio truccaggio, la mia pettinatura, i miei vestiti e perfino i miei ruoli. Una parrucchiera di Kansas City mi manda ogni tanto modelli di pettinature utilissimi e che sovente accetto; una cucitrice di Minneapolis mi ha mandato parecchi modelli di vestiti assai eccentrici, che mi hanno entusiasmata.
La fiducia nel genere umano mi è venuta dalle lettere dei miei corrispondenti. Uno dei miei migliori amici è l'elettricista dello studio in cui lavoro. Il suo nome nessuno di noi lo conosce; tutti lo chiamiamo Jim. Jim è l'uomo più popolare dello studio.

Joan Crawford e Spencer Tracy prendono una tazza di tè in un intervallo di scena del nuovo *film* Metro: 'Mannequin'

Essere elettricista in uno stabilimento cinematografico rappresenta per lui qualcosa di molto importante; egli fa il suo lavoro con estrema serietà e precisione, ma con un'aria cordiale e spesso spiritosa che incanta tutti.
La maggioranza delle lettere che io ricevo, è di persone della stessa classe sociale di questo operaio: commessi, telefonisti, impiegati, conducenti di tassì, ecc. Gente del popolo, contenta di lavorare e della loro condizione. Del resto non c'è nessuna differenza sostanziale fra una stella e una commessa, nella proporzione del successo nella vita: entrambi hanno le loro soddisfazioni proporzionate; le stesse ambizioni, infelicità e speranze. Attraverso le lettere dei miei amici ho imparato a mettere il cuore in pace su tante cose. Più di qualsiasi argomento morale, la mia corrispondenza ha determinato quella serenità interiore di cui godo ormai da tempo.
Quando sono triste, leggo le lettere di un ragazzo cieco di Detroit. Scrive assai bene e s'interessa moltissimo alla vita di Hollywood. Forse, mediante un'operazione, potrà riacquistare la vista. Egli intanto mi confida le sue speranze; e se l'operazione non riesce si propone di diventare uno scrittore.
Mi divertono soprattutto le lettere delle ragazze di un club di New York. Sono duecento ragazze; ci scriviamo regolarmente. Spesso mi mandano regali: fazzoletti, libri, vasi con piante grasse, centri da tavola, bocce di profumo. Un giorno mi regalarono un baule modernissimo. A Natale, invio loro la mia fotografia con autografo.
Sì, confesso che la storia di questi miei amici sconosciuti mi commuove; è il racconto che ho sempre desiderato di scrivere. Intanto vorrei che essi sapessero come io apprezzo la loro amicizia e che tutto ciò che fanno per me non va sprecato, anzi vale la pena di farlo. I rapporti umani hanno sempre inciso sul mio carattere e non di rado mi sono stati di ispirazione per il mio lavoro. Io so quanto essi mi hanno aiutato ad essere me stessa, a comprendere le mie possibilità e soprattutto a capire i personaggi cui ho dato vita sullo schermo.

JOAN CRAWFORD

MA DAVVERO IL FILM ITALIANO PUÒ ANDARE IN AMERICA?

Gli ambienti e i film stranieri

ABBIAMO esposto le ragioni (vedi numero precedente) per le quali né i grandi teatri né i « neighborood theatres » hanno interesse e convenienza nel presentare film stranieri. Passiamo adesso dalla parte del pubblico per affermare – fatti alla mano – che il pubblico americano, a sua volta, non mostra il più lontano interesse per i film stranieri in genere.

Il fatto è che il pubblico americano è semplicemente ghiotto della sua atmosfera americana: e più l'atmosfera è americana, più la ghiottoneria è prelibata e ricercata. Il Ponte dei Sospiri, le gondole, o il golfo di Napoli, sono ormai sentiti solo alla maniera di Hollywood: nello stesso modo come il personaggio europeo sullo schermo è accettato da questo pubblico nella forma di un cantante o di una macchietta buffa che si faccia vedere di tanto in tanto, discretamente, senza cacciarsi tra i piedi dei protagonisti nei momenti più emozionanti. Il clima, l'ambiente di vita, gli eroi devono essere rigorosamente americani perché il film circoli con successo fra la massa. Alle ultime scene, è l'America e il bel ragazzo o la bella figliuola americana che devono trionfare; e in quasi tutti i lavori a tintarella esotica, i panorami e i generici stranieri, son lì per ragion di contrasto, per rendere più apprezzabili – alla fine – l'America e gli americani. Ciò lusinga straordinariamente il buon borghese che va al cinematografo e che paga le spese per mantenere le Case di Hollywood. Bisogna dunque servirlo.

Infine, se qualche interesse può suscitare l'atmosfera europea, si tratta, sempre e in ogni caso di interesse per l'esotico. È la curiosità che, occasionalmente, può solleticare, ma che, pertanto, non può essere sottoposta a un sistematico sfruttamento industriale e sulla quale non si può aprire un regolare mercato, ciò che è, invece, possibile con la commozione intima, coi sentimenti che parlano la voce amica di casa, con le fisionomie note e con i drammi conosciuti e magari un po' vissuti.

È un fatto che i film americani che più reggono e più fan chiasso, sono quelli che presentano gli ambienti della media borghesia, che si svolgono nell'atmosfera della media vita americana, che presentano situazioni e personaggi che richiamino immediatamente negli spettatori l'immagine o la nostalgia di altre situazioni e di altri personaggi che sono nella loro sfera di vita, nelle loro esperienze o nei loro sogni. Esempio: quando a New York fu presentato quel caro film che fu MILIZIA TERRITORIALE gli americani – invitati da amici italiani ad assistere a sbafo alla proiezione – non ne capirono assolutamente nulla, rimasero freddi ed estranei; essi non furono nella possibilità, nonché di penetrare, nemmeno di sfiorare lo spirito della vicenda, la calda e appassionata evocazione di ambienti e di caratteri a loro affatto ignoti. I vecchi territoriali che qui in America non hanno un corrispettivo, pur nella loro riuscitissima ricostruzione psicologica, dovevano apparir loro illogici e inconsistenti; le graziosissime scenette negli uffici dell'industriale, presentavano un tipo di organizzazione e figure di impiegati troppo diversi da quelli d'America, per essere in America intesi. Nello stesso modo come un film – per esempio THEY SHALL NOT FORGET della Warner, che agita un problema tipicamente americano che pone in contrasto la mentalità degli Stati del Sud con quelli del Nord – per quanto doppiato, non potrà mai essere compreso e sentito all'estero quanto in America. Non c'è che l'opera del genio che sappia svincolarsi dalle contingenze del luogo e del tempo e parlare un linguaggio universale.

Il problema del doppiaggio

E a proposito del doppiato, Mandelstamm ci parla anche della possibilità di doppiare in inglese i film stranieri. Per non volarcene nella stratosfera delle speculazioni astratte, noteremo solo di passaggio che il « doppiaggio » risolve appena appena un problema contingente, tutto in superficie, traducendo una lingua ma non un popolo: così come una commedia di Goldoni, voltata in turco o in indostano, continuerà ad essere del limpido settecento veneziano. Ma lasciamo andar questo. Mandelstamm e molti altri ci diranno che in Europa si « doppia » a tutto spiano e che il pubblico non trova nulla da ridire.

Esatto, ma in Europa! E quante cose si fanno in Europa che qui non si fanno? Il doppiato in Europa si è imposto come necessità, come condizione *sine qua non* per far funzionare i cinematografi. Non c'era da scegliere; o quello o niente.

In America, avviene invece che alcune case di Hollywood hanno già rinunziato a far eseguire in separata sede le riprese sonore delle parti cantate (playback). E sapete perché? Perché il pubblico americano rimaneva urtato da certe sottilissime disincronizzazioni che si notavano fra la bocca del cantante e la voce. Gli dava noia quella che considerava una stonatura e si credeva frodato. Figuriamoci un po' se questo stesso pubblico sarebbe disposto, per far piacere e dar incremento ai film stranieri, ad affrontare dei doppiaggi per la gioia di sentir dire *All right* da una bocca che stia invece manovrando per pronunziare « Abbiamo capito ».

In quanto poi al pretendere che, in pieno e trionfale avvento del parlato, il pubblico di qui si adatti a leggere di nuovo delle didascalie quadro per quadro, è questione tale da non porsi nemmeno in discussione.

Nella mia qualità di giornalista, sono stato invitato ad assistere a tutti i film stranieri – doppiati e non doppiati – che si sono proiettati a New York negli ultimi anni: italiani, francesi, tedeschi, russi, giapponesi, ecc. Nelle sale di proiezione non ho veduto che italiani (pochi) per i film italiani; francesi per i francesi; tedeschi per i tedeschi e così via: di americani, nemmeno l'intenzione. Indifferenza assoluta.

Vi sono piccole sale cinematografiche che periodicamente si dedicano alla proiezione di film stranieri. Quelle dove si proiettano film francesi o tedeschi, hanno una capacità ridottissima di qualche centinaio di persone (e questo basterebbe come indice per definire la questione), ma sono molto eleganti, molto moderne, ma tanto sconosciute che bisogna andarle a scovare con l'indirizzo alla mano. Una volta raggiunte, però, dànno la sensazione, a chi ne varchi la soglia, di essere finalmente giunto in casa di buoni e cortesissimi amici che erano lì ad attenderlo: sorrisi, inchini a tutto spiano, compresi nel costo del biglietto. Di più, nel minuscolo « foyer » arredato come un salottino da intellettuale decadente, tu trovi sigarette a discrezione e una bella biondina che ti serve il tè, anche questo a titolo di pensiero gentile. Pubblico sceltissimo ed elegante fornito dal fiore della colonia tedesca o francese che sia: ma anche lì, americani, niente. Il film rimane in programma una settimana. Se, come giornalista, a titolo di curiosità professionale o di inchiesta, tu ci vai la sera del settimo giorno, ti accorgi che le sigarette, la biondina e il tè son tutti per te soltanto, poiché le retroguardie del pubblico sono già passate la sera prima: e tu vai a spegnere i lumi.

(Continua)

AUGUSTO MAURO

Nel pubblicare la seconda puntata di questo articolo, ripetiamo quanto abbiamo già scritto nel fascicolo precedente, e cioè che a pubblicazione ultimata ci riserviamo di concludere con una nostra ultima parola.

ROBERT
TAYLOR
ELEANOR
POWELL
FOLLIE di BROADWAY
1938
Metro Goldwyn Mayer
REGISTA: ROY DEL RUTH

DUE REGALI IN UNO!

SIETE IN DUBBIO SUL REGALO DA OFFRIRE PER LE PROSSIME FESTE?
REGALANDO LA SERIE "TUTTO TUO" OFFRIRETE UN REGALO DI SQUISITO
BUON GUSTO, DONANDO LA FELICITÀ DI SCOPRIRE UN NUOVO PROFUMO

PROFUMO, COLONIA, CIPRIA "TUTTO TUO" SONO IN VENDITA PRESSO LE MIGLIORI PROFUMERIE

BIANCANEVE NUOVA STELLA DEL CINEMA

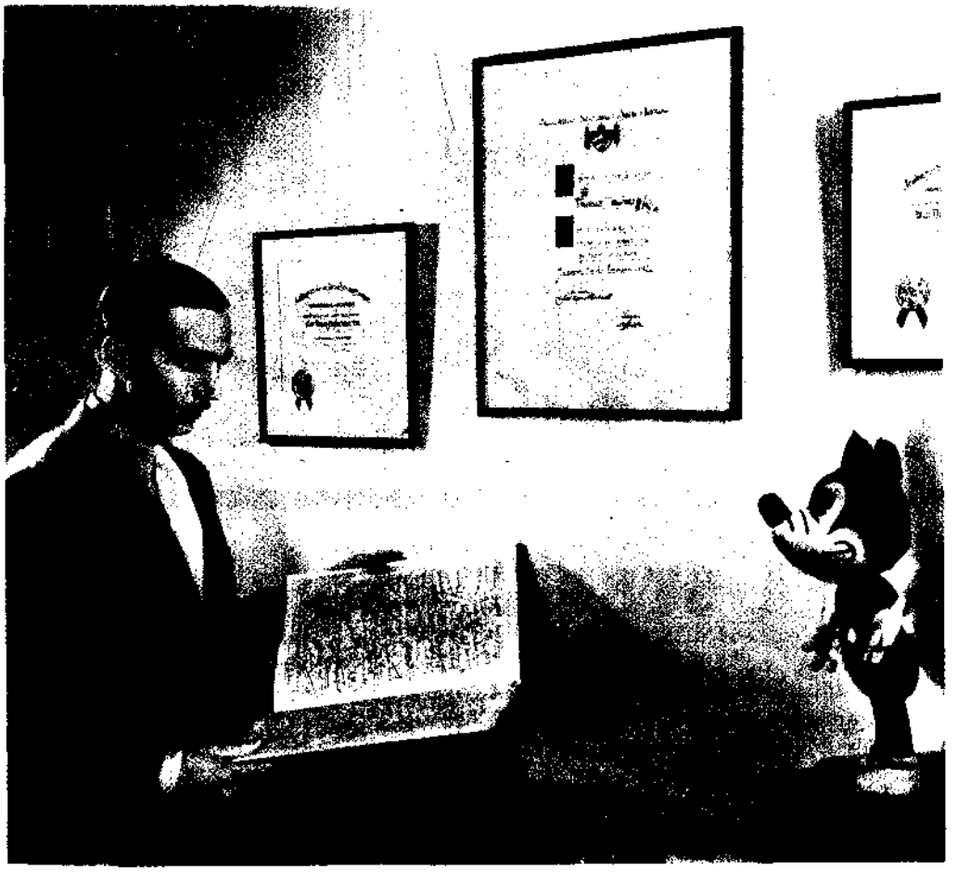
SALUTIAMO un'altra « stella » del cinema: Biancaneve, bella principessa creata dalla mano maestra di Walt Disney. Essa non vive nella realtà, non mangia, non dorme, ma sullo schermo apparirà come una Greta Garbo, come le altre celebri dive e parlerà ed agirà come loro, non alla maniera dei precedenti personaggi di Disney. È, dunque, Biancaneve una figura ideale che avrà, però, l'illusoria forma reale del cinematografo. E ci sarà, con lei, il bel Principe Azzurro e sette nani: Doc, Sleepy, Grumpy, Dopey, Happy, Bashful, Sneezy.

L'idea venne a Disney nel 1933. Egli aveva letto le novelle dei fratelli Grimm e ne era rimasto impressionato vedendovi una vasta fonte di ispirazione. Soprattutto lo aveva colpito l'avventura di Biancaneve: raccontano i fratelli Grimm che Biancaneve era bellissima e che la Regina cattiva, invidiosa della sua bellezza, volle farla uccidere da un cacciatore il quale, invece, mosso a compassione la lasciò andare libera per il bosco. E nel bosco ella visse con i sette buoni nani. Ma mentre essi erano al lavoro, la Regina cattiva la scoprì e per ben tre volte tentò di ucciderla. Alla terza Biancaneve parve morta davvero. Il Principe Azzurro ne portava il corpo con sé quando, per una scossa, il mortale veleno uscì dalla bocca di Biancaneve che poi visse felice sposa del Principe.

Alla fine del 1934 era terminata la stesura cinematografica della favola, meno i dettagli, ed erano già precisate scene, trovate, scenografie. Nel 1935 Disney decise le voci da dare ai personaggi mentre proseguiva la preparazione generale. Proprio nel 1935 egli venne in Italia ed ebbi occasione di parlargli: « La preparazione di BIANCANEVE – mi disse – costa a tutt'oggi più di 250 mila dollari. Si è lavorato e si è scartato continuamente prima di arrivare al tipo definitivo, perché qui non si tratta di una *Silly Symphony* più o meno lunga. BIANCANEVE è qualcosa di nuovo: è il primo film di Hollywood che combini personaggi di fantasia con gli elementi reali di una vicenda ».

Nel 1936 cominciò la lavorazione vera e propria del film con la collaborazione, fra tecnici, scrittori, scenografi, disegnatori, di circa 480 persone. E tutto questo senza

Questa fotografia mostra qual è il metodo usato da Walt Disney per ottenere, nei suoi cartoni, un certo effetto stereoscopico. I fogli di celluloide, che recano ciascuno le immagini in uno stesso piano, vengono disposti uno dietro l'altro a distanza diversa dalla macchina da presa. L'obbiettivo, attraverso la trasparenza della celluloide, riesce a riprendere fino all'ultimo foglio dando così alla pellicola un effetto di prospettiva aerea. La macchina da presa è di tipo speciale ed è costata cinquantamila dollari.



Walt Disney a colloquio con Topolino (foto Artisti Associati)

tradire i vecchi divi: Topolino o il Papero. A differenza di questi, né Biancaneve né i sette nani compariranno in altri film. Disney considera che farli agire in un ambiente diverso da quello per il quale vivono e sono stati creati, significa sperderli.

La prima cosa che si fa quando si presentano nuovi attori è di dirne le caratteristiche. Per Biancaneve è imbarazzante, talmente essa nasce perfetta, poeticamente bella e sognante. Fra i nani che le stanno accanto si distinguono Doc e Grumpy: Doc, spirito intelligente e fatuo ma indeciso nell'azione; Grumpy, scontroso e rude ma cuor d'oro e pronto ad agire quando nascono dei guai. In quanto a Happy, egli è, come lo dice il nome, felice e gaudente. Sleepy è sempre sonnacchioso; Dopey è scaltro ed amabile, un bello spirito; Sneezy è continuamente infreddato e parla attraverso il naso. Romantico è Bashful e in presenza di Biancaneve non sa vincere la propria timidezza.

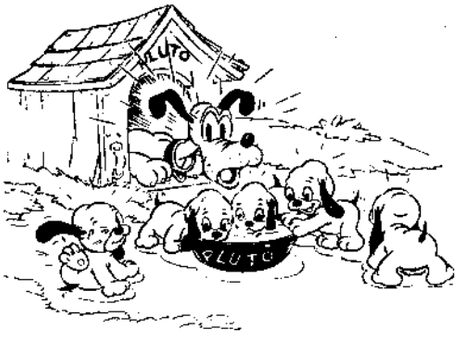
Una curiosità? Doc, Sneezy, Dopey, Grumpy, Sleepy e Bashful hanno nere sopracciglia lunghe, folte e mobili: le caratteristiche sopracciglia di Disney; Happy ha invece sopracciglia bianche e ferme, ma ad Happy ci ha badato Disney personalmente. Preoccupazione fondamentale è stata quella di precisare il valore espressivo del colore e il carattere e la portata del commento musicale. Così, in BIANCANEVE, ci si troverà di fronte ad un tipo di colore diverso da quello visto finora nei cortimetraggi. E ciò anche perché, nel nuovo film, il colore non serve soltanto a rivestire, in modo più o meno piacevole, luoghi e personaggi, ma a spiegarli ed a esprimerli. Biancaneve, infatti, è dipinta in colori splendenti: ha la pelle chiara, la sottana color crema e si stacca su qualsiasi sfondo. Doc veste a colori forti mentre Grumpy, con i suoi abiti, dà l'impressione dell'uggia. Dopey, bello spirito, ha farsetto di giallo zafferano e berretto grigio; e così via.

Quale esempio del valore espressivo del colore nella vicenda si può citare la scena in cui i nani avvertono la presenza di un estraneo nella loro casetta del bosco: il blu cupo e il verde blu aiutano a dare il senso della loro inquietudine.

C'è, poi, un'altra caratteristica da mettere in rilievo nella signorina Biancaneve: ella canta. Si può giurare che si udrà una voce splendida. « Un giorno verrà il mio Principe Azzurro », ella gorgheggia; e la canzone, che commenta le scene d'amore, serve da motivo conduttore. « La canzone del buon augurio » e « Con un sorriso e una canzone » canta ancora Biancaneve desiderando il suo Principe. E il Principe Azzurro risponde con « Una canzone ». In repertorio ci sono inoltre: « Hi-ho » cantata dai nani, andando al lavoro o tornandone; « Fischiate mentre lavorate » e « Questa non è che una sciocca canzone », strane, illogiche, avvincenti; « La canzone del bucato » intonata dai nani quando sono obbligati a lavarsi. (Autori della musica sono Larry Morey e quel Frank Churchill che scrisse la famosa canzone dei tre porcellini).

'Vacanze Hawaiane'

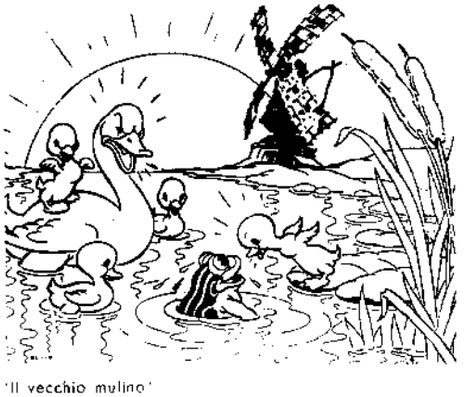
Questi nani, poi, sono musicalmente ingegnosi. Nella loro casetta hanno costruito un organo. Come può suonare un organo costruito con mezzi inadatti e di fortuna? I tecnici di Disney hanno risolto il problema facendo le più strane mescolanze di bottiglie riempite d'acqua, di clarinetti senza bocchino, di ocarine, di fagotti senza linguetta, e di altre cose del genere...



'La figliolanza di Pluto'

Disney ha annunciato che BIANCANEVE E I SETTE NANI sarà ben presto pronto: il suo regalo per il nuovo anno. E intanto egli ha iniziato i primi lavori di un nuovo grande cartone animato tratto dal libro di Felix Salten « Bambi ». Il nuovo protagonista è un cervo.

DOMENICO MÈCCOLI



'Il vecchio mulino'

QUADRO

Finto Natale a Cinelandia.
Ogni anno, a Natale, le attrici di Hollywood sono costrette a fingersi tanti babbi Natali con pellicciotto baffi e barba: come Virginia Grey che si prepara in questa foto. Essa non andrà a portar doni ai bambini poveri del vicinato, come ci vorrebbe convincere; ma si limiterà a passeggiare su e giù per lo « studio » sotto l'obbiettivo di noiosi fotografi. Mentre Ann Rutherford e Priscilla Lawson compongono « un altro caratteristico quadretto natalizio » e mostrando gambe molto adulte e ben fatte vogliono farsi credere bambine sui cinque e sei anni. Il gusto vizioso dei produttori ci ha messo lo zampino.

Peccati di Maria Walewska.
« Un bacio non deve durare più di tre minuti secondi » dichiara la signora Mitchell-Palmer, vedova dell'ex-ministro della giustizia nel gabinetto di Woodrow Wilson. Mrs. Mitchell-Palmer è consolessa cinematografica nello stato di Pennsylvania: « Una legge, non scritta ma tradizionale, non permette di superare questi tre secondi. E neanche è permesso che qualcuno muoia sullo schermo ». Due leggi evidentemente violate da Greta Garbo nelle sue ultime interpretazioni. E infatti la signora di Pennsylvania ci dice: « L'ultimo film che ho visto, prima della mia partenza, è stato MARIA WALEWSKA, interpretato dalla Garbo. Essa è magnifica: soltanto che sono rimasta seccata dal fatto che parecchie volte i suoi baci duravano più di tre secondi. Se non fosse stata la Garbo, certo la censura non avrebbe dimostrato tanta indulgenza ». Forse i censori si sono ricordati che la scena in cui moriva Margherita Gauthier – violando, evidentemente la prima delle leggi pennsylvaniche – superava anch'essa di parecchio i tre minuti secondi e che quindi, in un certo senso, Greta Garbo ha compensato, già in anticipo, la gioia troppo lunga con la tristezza troppo lunga. MARIA WALEWSKA ha fatto lavorare molto anche i censori, non soltanto le censoresse-cronometriste. Difatti certi ingenui giornalisti si sono meravigliati che Will Hays abbia approvato il film. La tempestosa donna «nel film ha un bambino di Napoleone, per quanto non siano sposati ed essa mai si sia sposata ». Ma una attenta lettura del Codice di Hays ha portato con sollievo alla scoperta che non si proibisce «la rappresentazione, ma la glorificazione del male». Proposizione poco chiara e facile alle scappatoie, ma sufficiente alla comprensione degli onesti. D'altra parte, conclude uno di quei giornalisti, «sembra più che probabile che il Codice abbia voluto sostenere che l'esempio di MARIA WALEWSKA non dovrebbe incoraggiare le ragazze ad aver figli da Napoleone, o da gente simile». Maria Walewska viene perciò assolta anche da questo peccato: e anzi additata come un « caso istruttivo ».

★

Il regista quintuplo.
Un regista americano dal nome piuttosto variabile fa gli auguri per il nuovo anno su una pagina pubblicitaria d'una rivista per mezzo della seguente epigrafe:

EDDIE CLINE
EDW. F. CLINE
E. F. CLINE
E. FRANCIS CLINE
EDWARD FRANCIS CLINE
TUTTI
AUGURIAMO A VOI TUTTI
TUTTA
LA FORTUNA DEL NUOVO ANNO
E
ALTRETTANTA A LORO STESSI

LA FAMIGLIA NEL CINEMA

'La buona terra' (M. G. M.)

'Pane quotidiano' (Artisti Associati)

GIOVANOTTI E RAGAZZE scavezzacolli nel cerchio familiare, figli amorosi, mariti e mogli infedeli e staccati reciprocamente da richiami esterni proibiti e suggestivi; famiglie disgregate, famiglie concordi, famiglie ricche, famiglie povere: sullo schermo s'è visto un po' di tutto. Quella che s'è vista relativamente poco è la vita familiare intesa e mostrata come vita raccolta intorno a un ceppo solido e confortante per il suo calore proveniente dal fuoco d'un affetto sicuro e inestinguibile e dalla protettiva atmosfera del focolare. Forse la causa di questo fatto (preso, si ripete, in senso relativo: i film di questo carattere rappresentano un po' una minoranza, in confronto ad altri) va ricercata nella continua aderenza del cinematografo all'umor del tempo e alle contingenze della vita e perfino della cronaca. Nel vecchio film italiano, che risentiva di certo decadentismo importato e per la sua natura « popolare » lo mescolava spesso al più vieto sentimentalismo lagrimogeno, i conflitti familiari avevano sovente un che di violento o di molto doloroso: basta pensare alle sofferenze di Ghione malandrino affezionato « alla vecchia mamma dai capelli bianchi » ovvero ribelle alla severa e ordinata autorità del padre, lui nato per il disordine. Ai nostri giorni, i giorni del Fascismo, naturalmente non c'è neanche più

'Cupo tramonto' (Paramount)

'Piccole donne' (R. K. O.)

l'odore di quegli squilibri e di quelle titubanze. Oggi la famiglia è ritornata a essere per tutti gli italiani quello che anche allora era, a onor del vero, per la gente non tocca dalle voci malefiche che trovavano eco soprattutto nell'atmosfera della città. Per noi italiani è fondamentalmente sana e intoccabile, nella sua tradizione severa e lineare, la composizione della famiglia. Ma il cinema italiano attuale, siamo sinceri, affronta di rado questi argomenti: quasi dominato, si direbbe, dal pregiudizio che la vita familiare appaia « noiosa » sullo schermo. Pregiudizio abbastanza diffuso anche altrove, e del quale alcuni film americani di grande successo (CAVALCATA, PICCOLE DONNE, DAVID COPPERFIELD, LA CASA DEI ROTSCHILD, fino agli ultimissimi) hanno praticamente dimostrato l'infondatezza.

Nel film americano ci fu però un momento – gli anni del *charleston* – nel quale la famiglia era particolarmente negletta. Ragazzi e ragazze prendevano d'assalto le case. I genitori quasi venivano cacciati, oppure si ringiovanivano ridicolmente, e partecipavano gareggiando in sfrenatezza, soprattutto i padri obesi e sciocchi, con quei giovani esuberanti e male avviati. Nelle case dove non c'era più disciplina, i ragazzi e le ragazze ne combinavano di cotte e di crude. Si baciavano negli angoli, magari sotto gli occhi di quegli sventuratissimi padroni di casa; danzavano sfrenatamente, agitandosi come i negri; ubriachi ciondolavano e cadevano da tutte le parti. Quando non chiamavano la marmaglia degli amici in casa, il figlio e la figlia uscivano a tutte le ore senza chieder permesso né salutare, e tornavano nel cuor della notte – lei, naturalmente, accompagnata da un giovanotto che l'accarezzava fin sulla soglia.
Le stanze rimanevano tristemente vuote o, invece, si riempivano di chiasso sguaiato. Dove non c'è ordine, non c'è famiglia onesta e saggia. Quegli anni tra il 1925 e il 1929 circa, furono insomma i più irriverenti verso l'istituzione sociale più intima e più sacra. Qualche titolo di film: RAGAZZE AMERICANE (Joan Crawford, D. Fairbanks jr.), VOLPE ARGENTATA (M. Loy, Conrad Nagel), QUATTRO MURA (J. Crawford, J. Gilbert), L'ETÀ SPENSIERATA (D. Fairbanks jr., Marceline Day, Joel McCrea). Allora i vescovi cattolici e le chiese protestanti appoggiate dalle associazioni moralistiche, insorsero per una sacrosanta difesa dell'organismo familiare. Il cinema imboccò un binario più serio, e anche la vita americana s'assestò notevolmente. Ma nei confronti del cinema, la campagna non aveva vinto del tutto. Difatti si mitigarono certe espressioni eccessive, ma rimase per parecchio tempo odore di bruciaticcio. La vittoria più completa, rallegrante e costruttiva vittoria, i difensori della morale e del costume l'hanno ottenuta di recente: ed ecco nascere i film ispirati direttamente, in un certo senso, da quelle idee e da quelle spinte energiche: ultimi e più precisi, CUPO TRAMONTO e TRE RAGAZZE IN GAMBA, più utili di centomila fogli di carta stampata. CUPO TRAMONTO ha impostato con estremo coraggio uno dei problemi più scottanti della vita familiare americana: il distacco dei figli dai genitori vecchi e considerati inutili. TRE RAGAZZE IN GAMBA, con la sua aria sorniona di gioco infantile, ha provveduto in un tono apparentemente leggero e scherzoso a risolvere nel suo ambito l'importante problema del divorzio tra un marito e una moglie anziani e coi figli grandi. Nasce una domanda: stabilita la rigorosità della battaglia, quale dei due vince prima, e con maggiore veemenza? Il film che combatte allegramente o quello che non ammette mezzi termini e deviazioni nel suo cammino? Evidentemente il secondo: almeno ci sembra. CUPO TRAMONTO ad esempio parla mediante un conflitto drammatico deciso e ben precisato: ed è indubbio che la sua forza persuasiva è più stringente; le sue argomentazioni senza pietà prendono alla gola. L'idillio tipo PICCOLE DONNE, la lieve commozione tra i sorrisi destata da TRE RAGAZZE IN GAMBA forse non sono sufficienti. Per mezzo di conflitti drammatici forti si possono esprimere cose vive e incalzanti e si può dare un insegnamento chiaro ed esplicito: mentre in film dell'altro tipo, com'è logico, non tutti gli spettatori saranno in grado di cogliere il lato educativo. D'altronde, rispettasse o no la famiglia come istituzione, il cinema ha raccontato spesso storie familiari, e anche storie familiari « creative ». Ma non tanto spesso quanto sarebbe augurabile. Difatti il più delle volte il cinema s'arresta proprio sul punto in cui questo problema incomincerebbe. Appaiono sullo schermo migliaia di coppie di fidanzati: seguiamo con in-

'I fratelli Castiglioni' (Enic)

'Le colpe dei padri'

'Davide Copperfield' (M. G. M.)

'Tre ragazze in gamba' (Universal)

'Primo amore' (R. K. O.)

teresse le loro beghe, le loro lotte, le loro gioie di fidanzati, e poi essi si congedano graziosamente con un bacio, lasciandoci intendere che si tratta d'un preludio al vicino matrimonio. Ma lo spettatore coscienzioso e sensibile rimane con tanti punti interrogativi: che cosa succederà, dopo, ai due cari ragazzi? I piccoli o grossi quesiti impiantati dai rapporti del fidanzamento sono provvisori, in confronto a quelli veramente seri della vita in comune. Ma il cinema vede più « pittoresco » nella vita romantica dei fidanzati. Mentre la vita matrimoniale è quella che conta, che può modificare tante cose le quali nei giorni rosei del fidanzamento sembravano immutabili; e che, infine, può dare tanti spunti anche graziosi e pittoreschi ai soggettisti cinematografici. E soprattutto spunti interessanti e toccanti: ricordate le reazioni d'un regista come Vidor (LA FOLLA, INFEDELE, NOSTRO PANE QUOTIDIANO) e le svolte appassionanti in film come FEBBRE DI VIVERE e RITORNO ALLA VITA con John Barrymore, come STRANO INTERLUDIO, come gli italiani AMORE e ALDEBARAN. Ed è chiaro che la misera famigliola che Paul Muni e Luise Rainer formano all'inizio della BUONA TERRA, e poi portano, aiutati dal caso, a solenne prosperità (e proprio allora un conflitto drammatico provocato dal tradimento del marito muta le carte in tavola), c'interessa di più degli amoretti di Loretta Young con Tyrone Power. Molto italiano il dramma svolto in AMORE di C. L. Bragaglia – ed è male che esempi di questo genere, anche se il film non era tutto oro fino, non attirino continuamente i distratti produttori italiani: in AMORE era prospettato e risolto l'attrito fra una famiglia piuttosto patriarcale e la moglie straniera e « moderna » del figlio maggiore, attrito che la maternità placava in maniera logica e convincente. In molti altri casi il bambino è stato l'anello di congiunzione tra due genitori separati da vicende convulse.

I naturalisti drammatici, da Ibsen a Strindberg, e i loro problemi intimisti, seguitarono a lungo ad avere influenza sul cinema. Il film tedesco dei tempi d'oro ha sentito con intensità queste suggestioni, complicandole con la tetra violenza delle sue cupe atmosfere: LE MANI DI ORLAC, SYLVESTER, eccetfera, giù giù fino ai film americani di Jannings: NEL GORGO DEL PECCATO, TRADIMENTO, LE COLPE DEI PADRI: film americani, è vero, ma subordinati alla prepotente presenza teutonica di Jannings. Il cinema, malgrado la sua apparenza « modernissima », ha l'abitudine d'arrivare trent'anni più tardi; niente di strano se ha continuato a sentire l'influenza di quel teatro e di quella letteratura a tanta distanza.

Oggi come oggi, infine, il problema sèguita a esser vivo e attraente e ricco di lati stimolanti la fantasia: ed è bene che il cinema, come s'è detto, non resti freddo e inerte di fronte a stimoli di tal fatta, sempre umani e sempre pateticamente attuali. E gli americani, per conto loro, sono stati spinti a riportarlo in primo piano nel cinema, passati i fumi dell'ondata di « cinismo familiare » degli anni del proibizionismo, e, da allora fino a oggi, per le continue sferzate ricevute. Dal canto nostro, accoglieremo sempre con interesse quei film, se fatti su quelle basi che ci paiono le più opportune: e vorremmo veder più spesso – dopo che quei pregiudizi dei quali s'è parlato sembrano scacciati tanto coraggiosamente – film nei quali la vita familiare appaia serena e vera; come appare nel recentissimo FUOCO LIQUIDO (Franchot Tone, Magde Evans).

GIANNI PUCCINI

'La folla' (M. G. M.)

Foto Melnati

LAMENTI E MAZURKE

CHI entra a Cinecittà dall'ingresso principale trova i teatri di posa divisi in due ali, a destra e a sinistra. E qualche giorno fa fummo proprio indecisi se recarci a destra o a sinistra: a destra lo spettacolo si mostrava lamentoso, a sinistra gaio a suon di valzer. Non abbiamo mai resistito al fascino di un valzer...

Così nei teatri di sinistra trovammo Biàncoli, impressionante per autorità dall'alto di una gru, intento a guidare le danze in un salotto del buon tempo antico: nobili mamme sedute su uno di quei divani circolari di cui si è perduto lo stampo, sorvegliavano dal centro della sala i loro figlioli. Un tale batteva il tempo. Un mucchio di gente, come sempre avviene nel cinematografo, si affaccendava correndo e non se ne capiva bene il perché. Sarebbe un concorso veramente interessante quello che tendesse a fare indovinare la funzione di un uomo qualsiasi indicato in un teatro di posa; ma sarebbe un concorso senza vincitori.

La musica, in quel salotto, era piacevole e si ascoltava volentieri. Eravamo quasi contenti che la scena si dovesse ripetere più volte; il guaio dipendeva dal fatto che le coppie non mantenevano la distanza fissata e la macchina, panoramicando dall'alto della gru, si trovava sovente ad avere vuoto il campo di presa.

In mezzo ai ballerini scoprimmo qualche coppia di conoscenza: Vittorio De Sica ed Elsa De Giorgi, Umberto Melnati e Diana Lante. Vittorio De Sica in uniforme da ufficiale e Umberto Melnati in *frak*: il duo divertentissimo di una delle più fortunate riviste della Ditta Falconi e Biàncoli.

Dino Falconi era lì anche lui: alto, grosso, faceva contrasto con Giacomo Debenedetti – il suo opposto, con tendenza fisica quasi ad annullarsi e a scomparire – che con Falconi ha sceneggiato la MAZURKA DI PAPÀ, il film che appunto si stava girando.

Altri attori erano addossati alle pareti, con aria indifferente, parlando compitamente fra di loro: Porelli, per esempio, sempre pronto a scattare per salutare qualcuno piegando deciso il busto e inclinando lievemente la testa. Al centro c'erano invece, come abbiamo detto, le nobili mamme. Biàncoli, dalla sua sedia gestatoria, si rivolse ad una di esse: « Parli, – le disse, – alla sua vicina e si copra la bocca col ventaglio ». Ma non andava. Allora gridò: « Commendatore! ». Un uomo dalla corporatura di baritono a riposo si rivolse sorpreso: « Me? » chiese. « Sì – continuò Biàncoli. – Le dispiacerebbe vedere, mentre giriamo, se quella signora parla coprendosi la bocca col ventaglio? ».

E mentre il valzer ripigliava, il comm. Persichetti, della Fono-Roma, si mise di buon grado a sorvegliare la nobile mamma...

* * *

Nei teatri di destra lo spettacolo, dicevamo prima, si presentava lamentoso. C'era un viavai di barelle, di soldati, – in costume settecentesco – feriti, bendati o sulle grucce. Vergano tirava, pel suo PIETRO MICCA, le somme dolorose dell'assedio di Torino. Un soldato era specialmente impressionante: aveva la gamba sinistra scoperta e sembrava davvero in cattivo stato. Lo scaricarono dalla barella, lo deposero sul pagliericcio. Si lamentava. Le donne presenti, colpite e convinte dall'evidenza della scena, si portarono le mani agli occhi e si allontanarono. Se fosse stata un'opera, tutti in coro avrebbero proclamato: « Orrore! ». Non s'impressionarono i medici. Si inginocchiarono accanto al pagliericcio e aggrottando le ciglia si diedero pena con certi ferri e certi forbici immersi in un'acqua sudicia che forse doveva rappresentare il disinfettante. Il ferito si contorceva orribilmente. « L'assedio di Torino fu una cosa seria! » sentenziò Vergano a qualcuno che gli aveva domandato il perché di tanto dolore.

Poi l'operatore Lombardi spostò la macchina da presa su un gruppetto più calmo; calmo forse perché l'uomo disteso sul pagliericcio era morto o moribondo. Un prete, inginocchiato lì vicino, leggeva preghiere sopra un libercolo con gran movimento di sopracciglia, ad esprimere non sappiamo bene quale sentimento. Lo assisteva un chierichetto – il viso sembrava d'un chierico del Ghirlandaio, – impassibile, con un crocifisso fra le mani.

« È un santo quello lì », ci spiegò Magnaghi, uno degli aiuti regista, indicandoci il prete.

Ma il prete, intanto, benediceva. E qui sorse una lunga discussione per decidere se doveva benedire con tre dita o a mano aperta. Discussione dotta, liturgica. Ne approfittammo per dare un'occhiata agli altri « feriti » che si affollavano intorno al truccatore. Levi, medico, architetto, pittore, scenografo del film, sorvegliava affinché le ferite fossero giuste e dal punto di vista della medicina e da quello dell'effetto ornamentale.

* * *

Uscimmo dal luogo di dolore. E tornammo in braccio alla musica: ancora LA MAZURKA DI PAPÀ. Una mazurka sul serio interpretata sul palcoscenico della Scala da un gruppo di ballerine, da Olivia Fried e da due ballerini di cui uno camuffato da qualche cosa di simile a Mefistofele. Melnati assisteva allo spettacolo da un palchetto di proscenio: sembrava molto interessato ad Olivia Fried.

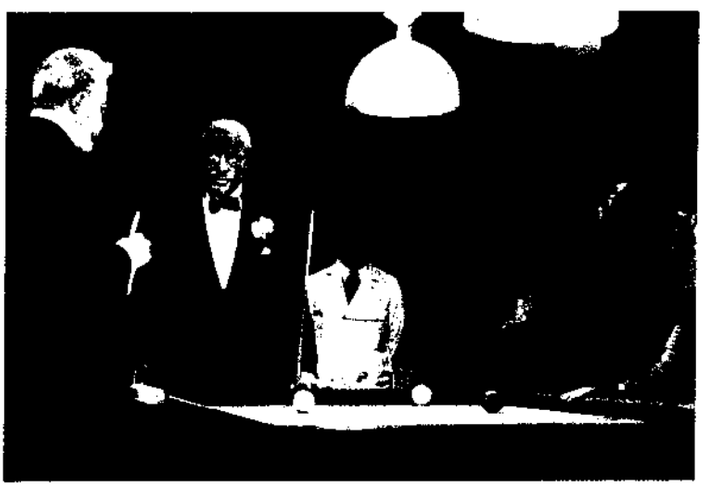
La prima ballerina che doveva far coppia con uno dei ballerini si faceva aspettare. Furono spediti messi in continuazione. Poi accadde qualcosa per cui uno dei ballerini disse a un tale con spiccatissimo accento romanesco: « *Mbè! bisogna che la pianti de rompe' le scatole!* »

E poiché intanto la prima ballerina era giunta, apparve, nella danza che subito dopo s'iniziò, aereo e leggiadro.

Il Mefistofele interveniva un momento dopo. Folleggiava in mezzo alle ballerine, si raccoglieva ai piedi della Fried, si contorceva – le braccia si snodavano come serpi – e scompariva. Ma, alla prima, la botola che serviva a farlo scomparire non si aprì e si dovette ripetere.

IL CRONISTA

Umberto Melnati e Vittorio De Sica, da giovani (la donna è Lyse Anderl)...



...e da vecchi, nel film 'la mazurka di papà' (Aurora Film)

CHE COS'È LA MOVIOLA

AL PRIMO ENTRARE, il reparto montaggio ci accoglierà come un curioso « interno » preparato per una nuova versione di UOMINI IN BIANCO. Laboratorio di una strana clinica, dove all'odor dell'etere e degli antisettici si è sostituito quello ancor più acre dell'acetato d'anile con cui si incolla la celluloide delle pellicole. Strani tavoli, di cui subito impareremo l'uso, hanno surrogato i cupi materassini e le splendide cromature del lettino operatorio. Dalle finestre smerigliate filtra una luce lattea che si mescola al brillar delle lampade e illumina le *passafilm*, infermiere biancovestite, e inguantate di bianco perché il contatto dei polpastrelli non gualcisca la sensibile emulsione del negativo. Al centro, nel *sancta sanctorum* è il primario: l'addetto al montaggio, seduto alla *moviola*.

La moviola è in sostanza un apparecchio di proiezione sonora da tavolo; che, mentre fa passare ingrandita dentro un oculare (o su un piccolo schermo) l'immagine, rivela in cuffia od in altoparlante il sonoro. Perché non servirsi senz'altro d'una delle solite macchine di proiezione? Anzitutto, perché in queste non è mai possibile un arresto preciso, senza che qualche fotogramma scivoli via. In secondo luogo, perché esse non permettono di tornare indietro come e quando si voglia, e di quanti fotogrammi si voglia. In terzo luogo, perché la moviola coi suoi quattro piatti d'avvolgimento consente di far marciare, simultanee e indipendenti, la scena e la colonna sonora. Così si può, per via di tentativi, stabilire il sincronismo, o ristabilito ove sia perduto né si posseggano punti di riferimento.

Al tempo del muto, quando non si esigeva se non il controllo dell'immagine, il luogo della moviola era occupato dalle sue più semplici progenitrici: le cosiddette *Lyta*, costruite in Germania (dalla Ditta Apparatebau Freiburg i/B). Esse consistevano in un avvolgitore orizzontale che portava la pellicola sopra due tamburi dentati, uno dei quali faceva funzionare un otturatore provvisto di un intaglio piuttosto sottile. Dietro alla finestra una lampada a incandescenza illuminava per trasparenza la pellicola. Nel sistema ottico c'era poi un prisma raddrizzatore, il quale disponeva verticalmente l'immagine, la quale era in realtà disposta orizzontalmente.

Tornando alla moviola, può darsi che ci accada di vederla combinata con un tavolo di montaggio: è stato questo il tentativo di alcune Case costruttrici d'apparecchi, ma il tentativo non ha risposto alle esigenze. Il tavolo di montaggio vuole la sua autonomia. E in che cosa consiste questo tavolo? Generalmente in un lungo banco provvisto di una inquadratura di vetro smerigliato, al centro della quale trasparisce la luce posta sotto, e sulla quale viene adattata una macchina sincronizzatrice, a due, tre, quattro rulli per permettere l'allineamento sincrono e contemporaneo delle immagini con la colonna sonora composta di dialogo, effetti sonori, musica. I rulli della macchina sincronizzatrice sono fra loro solidali in modo che, quando abbiano afferrato nel loro ingranaggio le varie pellicole che devono marciare simultaneamente, non permettano più slittamenti dell'una rispetto all'altra e consentano quindi con assoluta tranquillità che il sincronismo, una volta stabilito, non si perda più.

Le passafilm siedono ai tavolini di avvolgimento, muniti di due tamburi orizzontali, e anch'essi di una finestrina pure orizzontale, smerigliata ed illuminata dal disotto. Su questi tavolini si eseguiscono le incollature o giunte.

Le giunte si fanno per diagonale o per orizzontale: il secondo modo è il più comune; il lembo per l'incollatura si ottiene scoprendo la parte corrispondente ad uno o a mezzo buco della perforazione. Quanto alle giunte di colonna sonora, è necessario ricoprirle con una piccola « mascherina » nera, fatta sul positivo con inchiostro di china, sul negativo con un intaglio, che in macchina di stampa lascerà passare la luce e si riprodurrà anch'esso, sul positivo, come un triangoletto od un unghia nera. Se no, in proiezione il passaggio della giunta si udrà come uno schianto od un boato. L'aderenza si provoca mediante speciali presse, che pizzicano i due lembi da incollare. Tutte queste operazioni, nei laboratori più perfezionati (e specialmente negli stabilimenti di stampa dove il lavoro è più standardizzato), si possono effettuare anche mediante speciali macchine che le eseguiscono automaticamente con una facile manovra di leve e di pedali.

Se l'altoparlante della moviola non lo assordi, il reparto montaggio è caratterizzato dalla calma ordinata di un lavoro lento, metodico, minuto. Chi penserebbe vedendo un film e la fantasmagoria ch'esso presenta – vedendo, per ipotesi, qualche indiavolato *western* –, chi penserebbe a tutta la microscopia di cure e di piccole attenzioni che sono state necessarie a procurarne la fulminea, esplosiva apparizione sullo schermo?

FORMATO RIDOTTO

ABBIAMO accennato, la volta scorsa, al film a colori; ecco ora quanto ci scrive Darvino Battistella sull'argomento:

«Leggo che i documentarî a colori 16 mm. hanno un soggetto nettamente preferito: Venezia. Schiavinotto (« *Cinema* », n. 30 e 33), il G.U.F. di Padova, a Villa Olmo (« *Corriere della Sera* » del 22 settembre u. s.) ed alcuni miei amici ne sono stati attirati. Io stesso, dilettante « isolato », vi ho ripreso l'anno scorso alcune inquadrature col sistema Kodachrome e, sembratemi assai soddisfacenti, ho completato quest'anno il breve documentario (60 metri), sempre con lo stesso sistema.

Ciò è comprensibile: Venezia mi sembra indicatissima per un documentario a passo ridotto, perché si presta a infinite inquadrature di effetto sicuro; si presta al colore perché l'atmosfera trasparente consente diaframmi assai piccoli, tenuto conto della minore sensibilità delle emulsioni in confronto al bianco e nero ed ha inoltre ovunque una soavità di tinte che, scelte con gusto, raggiungono effetti coloristici di insieme armonioso, evitando i colori violenti che, data la composizione tricromica del film, risultano esagerati.

I migliori risultati li ho ottenuti in un tramonto sulla laguna e in alcune inquadrature girate sotto un cielo leggermente nuvoloso.

Non si accresce col film a colori la bellezza di Venezia, ma la si valorizza al massimo».

Dal formato ridotto, sono usciti in Italia, come i cineamatori sanno bene, alcuni attori e attrici ormai professionisti: ricordiamo Maria Denis, Silvana Jachino, Otello Toso, Bice Mancinotti, Nina Simonetti. Oggi in Francia si sta realizzando un film a formato ridotto che si vale per la interpretazione di attori professionisti: tra questi Edmond Van Daele, famoso attore del muto, che interpretò in NAPOLEONE di Gance il ruolo di Robespierre; Vivette Galz attrice di prosa del Vieux-Colombier; Jean Delbonnel interprete del film MIRAGGIO. La regia è di Pierre Boyer, uno dei più attivi cineamatori francesi, che è assistito da P. Faveau. Il film si svolge in massima parte in quell'ambiente medico-chirurgico che fu trattato con particolare competenza da alcuni cineamatori italiani; basterà ricordare il film UNA MATTINA DI OPERAZIONI. Per il suo film Boyer ha chiesto la consulenza del dottor Fernand Masmonteil, della Clinica di Landy a Saint-Ouen, dove le scene più importanti di LE PATRON (questo è il titolo del film) vengono girate.

Una notizia interessante. I Littoriali del Cinema avranno luogo, quest'anno, a Venezia: è risolta, così, la questione riguardante il concorso per film a formato ridotto durante la Mostra del Cinema: concorso che viene quindi sostituito dalla più importante manifestazione giovanile culturale italiana; a Venezia i Littoriali del Cinema (sezione film) si svolgeranno in agosto, mentre le altre sezioni, convegno di critica e concorso per soggetti, si svolgeranno in aprile a Palermo, durante i Littoriali della Cultura e dell'Arte. I cineamatori italiani hanno perciò tutto il tempo per potersi convenientemente attrezzare e per poter produrre film che usufruiscano sia delle risorse invernali sia di quelle estive.

Ora, per i prossimi Littoriali, tre saranno i concorsi: per i film a soggetto, per i documentarî turistici, per i documentarî scientifici. Sembra che per i film a soggetto, si sia limitata la lunghezza: 250 metri 16mm, cioè due bobine, quindi mezz'ora di proiezione. Perché: Non vediamo assolutamente la ragione di limitare la lunghezza. Vi possono essere soggetti da svolgersi in breve tempo come in tempo normale.

Il premio speciale dedicato a Hiram Percy Maxim, primo presidente dell'Amateur Cinema League americana, è stato assegnato al film WESTERN HOLYDAY, diretto da Hamilton H. Jones, di Buffalo N. Y.; film sonoro e a colori di lunghezza normale. È un film di viaggio, che segue la linea ferroviaria Canadian National Railways, tra la città di Vittoria alle Rocky Mountains. Tra gli altri film partecipanti al concorso animale bandito dall'A.C.I. numerosi sono a colori, girati col sistema Kodachrome: la loro percentuale supera quella dei film in bianco e nero; è noto come il colore « naturale » risulti assai meglio nei film a formato ridotto (per i tipi di pellicola adoperata) che nel formato normale. L'inconveniente della impossibilità di stampare copie dei film dato che la pellicola è soltanto invertibile, sarà probabilmente superato e le case produttrici di pellicole se ne stanno attualmente occupando, affinché i cine-amatori sieno dotati di materiale conveniente.

IL RIDOTTISTA

Questo spazio è riservato
alla pubblicità del nuovo film
di ALESSANDRO KORDA

IL TRIONFO DELLA PRIMULA ROSSA

che la MANDERFILM
presenterà prossimamente

MA CHE COS'È QUESTO CINEMA?

IV - IL FILM CHE MI È PIACIUTO DI PIÙ

Era prevedibile la particolare difficoltà di rispondere alla sesta domanda della nostra inchiesta sul cinema. Scegliere e dare la preferenza ad un film, fra la produzione mondiale di questi ultimi dieci anni, almeno, non poteva essere agevole. Tanti sono i film belli e importanti che uno spettatore ricorda; parecchi quelli che si equivalgono o compensano le loro qualità e i loro difetti. Tuttavia, noi si chiedeva un giudizio personale più che una valutazione critica e storica.

Ciascuno di noi giudica attraverso un gusto e una moralità più o meno precisi, ma il difficile sta appunto nell'avere o nel non avere coscienza di un gusto; e noi non possiamo giurare di averne trovata molta fra i concorrenti al nostro concorso. Gli intellettuali e i laureati in generale, son quelli che ne hanno dimostrata di meno: essi restano quasi sempre nel vago, spesso si abbandonano alla rettorica e alla banalità. Uno studente di Bologna ha risposto che preferisce sempre l'ultimo film, « perché può dirmi qualcosa di nuovo. Bisogna convenire che anche l'idiozia ha la sua scala gerarchica ». D'accordo. Uno studente in lettere, di Catania, scrive che il film che più « ha fatto presa » su di lui è BARCAROLA. « Per capire il perché di questo mio giudizio, si dovrebbe entrare nel mio spirito, bisognerebbe penetrare la mia anima di sognatore e di giovane, le mie credenze romantiche e sentimentali ». Rinunciamo volentieri a « entrare nello spirito » di questo futuro docente di lettere; lasciamolo ai suoi ardori e al suo lattemiele: « Imbevuto delle finezze dolci e lusinghiere del vecchio ottocento romantico, non potevo non amare questo film che ho sempre sognato colla fantasia ».

Se proprio dovessimo apprezzare un certo gusto romantico, sapremmo trovare assai più dignitosa, benché sgrammaticata, la risposta di un operaio del Genio Militare di Adua. « Di tutti i film che io ho visto », scrive costui, « di più mi è piaciuto I MISTERI DI PARIGI, perché quella donna chiamata occhio di falco, da tanto che ne a fato sofrire a quella ragazza ed a suo padre a avuto la sua paga ». A proposito di operai, segnaliamo un metallurgico di Roma che ha saputo riempire con intelligenza e cultura sedici cartelle di risposta alla nostra inchiesta. Il film che piace di più a questo operaio è SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE: « Perché è quello che si è avvicinato di più al mondo poetico di un grande scrittore e lo ha concretato pur lasciando libero il pensiero di lui, che in un certo senso balena nelle immagini, ma non è a loro legato, non è da loro limitato neppure col rendere materiali le visioni del suo grande spirito ». È difficile trovare, anche nelle classi colte, una maniera così chiara, discreta e acuta per spiegare in breve un giudizio. Evidentemente, questo operaio ha un criterio e un gusto ben definiti, che noi forse non condividiamo del tutto, ma che comunque appaiono rispettabilissimi. « Il grottesco mischiato al fiabesco ha un sapore di umanità quasi crudele. Sono quelle le difficoltà attraverso le quali Shakespeare creava, quella è la realtà con la quale evadeva nei mondi dell'eterna quiete ». Sembrano parole di uno scrittore e di un critico. Concludendo, possiamo dire che il gusto del pubblico è assai strano; in genere, anzi, scarso o addirittura privo di facoltà di scelta. Tuttavia una certa quantità, sui 753 concorrenti, appare orientata indubbiamente verso il meglio della produzione. Ma il fenomeno più importante rivelato dalla nostra inchiesta è che il gusto più sicuro e meglio informato si trova più difficilmente nelle classi intellettuali che in quelle più semplici o lontane dal mondo degli studî, le quali appaiono intimamente più colte e forse più intelligenti.

G. V.

MEMORIE DELLA CAMERA OSCURA

Karl Dauthendey

(1819-1886)

AUTORITRATTO
eseguito a Pietroburgo per la fidanzata

CROQUIS PARISIENS

Disegno di Honoré Daumier (1836)

PHOTOGRAPHIE

Nouveau procédé employé pour obtenir des poses gracieuses.

Gaspard Félix Tournachon Nadar (1820-1910): Nelle Catacombe di Parigi, verso il 1860

SIAMO ormai talmente abituati a veder registrati tutti gli avvenimenti, grandi e piccoli, della nostra vita mediante un semplice e rapido scatto di una macchinetta comoda, che ci riesce difficile immaginare quale rivelazione e capovolgimento ha rappresentato, un secolo fa, l'invenzione della fotografia. I ventiquattro anni che Louis Jacques Mandé Daguerre spese per ottenere qualcuna di quelle piccole immagini quasi invisibili, davvero non sono stati scarsi di momenti drammatici, eroici, di disperazione, di sacrificio e di gioioso orgoglio; e lo stesso si può dire di Joseph Nicéphore Niépce, che per quattordici anni è stato il fedele collaboratore di Daguerre e morì, nel 1828, senza aver goduto il frutto di tante fatiche. Bastano i fatti, puri e semplici, per rendere emozionante la lettura dei primi capitoli di una qualunque storia della fotografia. Tuttavia non possediamo, per quanto sappiamo, una autentica e dettagliata descrizione di quello che sono stati, in materia di fotografia, gli ambienti e gli avvenimenti di quegli anni, per quanto riguarda i due protagonisti: gli inventori Daguerre e Niépce. Invece, un caso fortunato ha voluto che il primo pioniere della fotografia in Germania abbia raccontato le sue esperienze a uno dei suoi figli che in seguito diventò uno degli scrittori tedeschi più noti di qualche decennio fa. Basta infatti sfogliare il libro *Der Geist meines Vaters* (*Lo spirito di mio padre*) di Max Dauthendey – pubblicato nel 1912 dall'editore Albert Langen di Monaco di Baviera – per trovare delle pagine che con evidente autenticità ci rievocano le strane emozioni di quei giorni, in cui la fotografia sembrava ancora magia o almeno una truffa.

Dopo che, nel 1839, la prima memoria sulla nuova invenzione era stata consegnata all'Accademia di Francia, dovevano passare due anni, avanti che la prima « camera » con le lastre sensibili e con l'indicazione scritta dell'uso giungesse in Germania e precisamente all'Istituto ottico di Taubert a Lindenau presso Lipsia. Un giorno, in quell'Istituto si presentò un commesso francese il quale presentò una strana macchina, chiamata camera oscura, con la quale egli affermava che sarebbe stato possibile ottenere meccanicamente il ritratto di qualsiasi persona.

Come prova, il commesso fece vedere alcune lastre che, osservate con molta attenzione, mostravano tali immagini, in un grigio debolissimo. Per otto giorni, il direttore dell'Istituto e i suoi principali collaboratori girarono intorno alla scatola magica. Dopo qualche esperimento superficiale e rimasto senza risultato, il vecchio esperto fece sapere al

FOTOGRAFIA

David Octavius Hill (1800-1870): Fanciulla di Edimburgo (1848)

pubblico che si trattava di una « truffa parigina » senza il minimo valore pratico, ideata per rubare i soldi a qualche ingenuo.

Proprio in quelle settimane della primavera 1841 lavorava però nell'Istituto Taubert un tecnico ventunenne, impiegato per mettere a punto strumenti ottici, il quale, affascinato dalla nuova macchina, non si dette pace finché non ottenne da un suo zio un prestito di 300 talleri, necessari per comperare la camera oscura dal suo padrone. Deriso e preso in giro da tutti i suoi colleghi, il giovane Karl Dauthendey pagò l'enorme somma e si portò a casa l'apparecchio di Daguerre. Doveva aspettare con ansia le ore libere della domenica per cominciare i suoi esperimenti; ma prima di tutto doveva cambiare casa per trovare un posto sufficientemente illuminato dal sole.

Una vedova gli offrì una casetta in un orto, il quale diventò la scena degli esperimenti di Dauthendey. Esperimenti lunghi e quasi disperati, durante i quali il giovane pioniere aveva spesso la voglia di buttare la macchina in un angolo, come aveva fatto il suo padrone. Ma non volendo dare ai colleghi la soddisfazione del suo fallimento, né disilludere lo zio che gli aveva affidato la forte somma di denaro, si sforzò di continuare, malgrado non ci fosse nessuno che gli potesse dire perché la massima cura ed attenzione non bastasse ad ottenere sulle lastre a mercurio quei magici ritratti. Il ragazzo del giardiniere e la proprietaria della casa, « infettati » dal fanatismo di Dauthendey, non si lasciavano spaventare né dal bruciare del sole né dai pizzichi delle zanzare: sedevano fermi davanti alla camera per delle ore intere e consolavano il povero sperimentatore quando i diversi tentativi fallivano.

Le indicazioni che accompagnavano la macchina erano scarsissime. Per fare un ritratto – dicevano – bisognava porre la persona, illuminata dalla piena luce solare, davanti alla macchina. Avendo regolato le lenti in modo che sul vetro smerigliato si formasse un'immagine nitida, e avendo sostituito il vetro con la lastra sensibile, la si esponeva un'ora o anche due – secondo l'illuminazione – per « affumicarla » poi, in camera oscura, nei vapori di mercurio. Durata di questo processo di sviluppo: da sperimentarsi.

A Parigi esistevano in quell'anno, in tutto, circa dieci dagherrotipie, e il commesso che offrì la macchina in Germania avrà portato al massimo due dei preziosi saggi. Nessuno dunque in Germania possedeva la prova materiale che la nuova invenzione non era una truffa; e i giornali non soltanto ammonivano pubblicamente di non lasciarsi ingannare dal trucco, ma facevano anche obiezioni di carattere morale. Secondo un articolo del *Leipziger Stadtanzeiger*, il voler fissare le fugaci immagini che appaiono nello specchio rappresentava addirittura un'eresia. « L'uomo creato secondo l'immagine di Dio non può essere fissato come immagine da una macchina fatta dall'uomo ». Se mai, un artista geniale, ispirato dalla divinità, poteva osare di riprodurre i tratti umano-divini, senza alcun aiuto di macchine. Ma voler sostituire il genio con una macchina nata dal calcolo, significava pretendere di voler imitare la Creazione. È vero, continuava il giornale, che Dio finora aveva tollerato lo specchio, giocattolo del diavolo; ma probabilmente soltanto perché le donne potessero leggere sul proprio viso i loro pensieri sciocchi e pretenziosi. Ma l'umanità si abbandonerebbe certamente a una terribile vanità se ognuno potesse farsi fare dozzine di suoi ritratti per qualche soldo. Del resto, concludeva l'articolo, se fosse possibile quello che pretendeva il signor Daguerre, ciò sarebbe stato ottenuto senza dubbio fin dall'antichità da importanti uomini come Archimede o Mosè.

Ecco quel che il giovane Dauthendey trovava sul giornale, quando la mattina si recò, come al solito, all'Istituto ottico per compiere il suo regolare lavoro. Le ironie dei colleghi erano difficili a sopportarsi; inoltre, fu necessario

Parigi 1859. Rossini fotografato da Nadar

chiedere un altro prestito allo zio per poter pagare la pigione e per continuare gli esperimenti. Ma Karl Dauthendey continuò senza disperare. Gli abitanti del quartiere ormai conoscevano il giovanotto che, soprattutto la domenica, si occupava, nel giardino, della sua strana scatola, appoggiata su tre gambe di legno e munita da un breve tubo metallico, che sembrava un piccolo cannone. A distanza di dieci o venti passi dallo strano apparecchio erano sedute delle persone che, con occhi immobili, lo guardavano. Era evidente che fra queste persone e l'apparecchio doveva esistere un rapporto; ma quale? I postiglioni che la mattina e la sera passavano regolarmente, rallentavano il passo per additare con la frusta ai loro viaggiatori il misterioso stregone che spesso nascondeva perfino la testa sotto un panno nero che copriva la parte posteriore della macchina. I ragazzi, che durante tutta la domenica non abbandonavano lo steccato del giardino, tenevano le dita nelle orecchie perché si aspettavano ogni momento un colpo da quel tubo di metallo. E bastava che Dauthendey apparisse dal di sotto di quel suo panno nero perché i bambini, con strilli di paura, si dessero alla fuga.

Gli adulti si sfogavano nelle teorie più strambe. Ritenevano che Dauthendey volesse intercettare la luce solare per trasformarla in oro; oppure che l'apparecchio avesse un'influenza magnetica o elettrica, utile per guarire certe malattie. Infatti, una mattina, si presentò nella sua carrozzina un uomo paralizzato che si dichiarava pronto a restare delle ore davanti all'apparecchio perché le lenti potessero raccogliere la luce benefica. Ancora: essendo l'estate molto calda e secca, si dava la colpa alla « camera » che probabilmente attirava troppo raggi solari; e così via.

Ma un giorno – e Dauthendey lo considerò il giorno più bello della sua vita – si mostrò sulla lastra a mercurio un triangoletto nitidissimo. Non riuscì subito a spiegarselo, finché poi vi riconobbe il petto della camicia del giardiniere, registrato dallo strato sensibile perché era il punto più chiaro del soggetto. Ecco, finalmente, la prova che era possibile fissare la realtà, e fosse pure il pezzo più modesto di essa! La macchina, dunque, non era una truffa! Bastava determinare con la massima precisione il tempo di esposizione; studiare bene le mescolanze delle materie chimiche, l'influenza del calore dei liquidi, quella dell'umidità dell'aria sulle lastre, ecc.

Dauthendey abbracciò il giardiniere e ballò con la vedova nei sentieri del giardino. Incoraggiato, ripeteva sempre di nuovo i suoi tentativi, e venne il giorno in cui una servetta col suo soldato, che Dauthendey aveva pregati di entrare e di servire come soggetti, apparvero sulla lastra in figura completa. Fu la prima dagherrotipia tedesca.

Le dimensioni delle immagini non superavano quelle di un biglietto da visita. Ma vi si vedevano degli uomini nani, riprodotti con la massima fedeltà, con tutti i dettagli delle rughe, delle pieghe, dei bottoni. Le innumerevoli foglie degli alberi erano rese una per una. Era da meravigliarsi che le persone non si mettessero in moto, non parlassero, non uscissero dal quadro. Dauthendey non osava guardarle per troppo tempo, perché sembrava che quei nanetti, di naturalezza perfetta, guardavano colui che li guardava.

Lo studio fotografico di William Henry Fox Talbot (1800-1877) a Reading verso il 1840

Non molti anni dopo, nello studio di Karl Dauthendey, che si era trasferito a Pietroburgo, si presentò la generalessa Buturlina ordinando al fotografo un album in cui fossero riuniti i ritratti di tutte le persone della corte dello czar Nicola, di cui la Buturlina era l'amante. Dall'ambiente di corte, la fotografia presto si diffuse anche in quello borghese. Dopo una accanita lotta di artisti e intellettuali contro la nuova tecnica, la quale era considerata come una nemica dell'arte e della cultura, alcuni grandi artisti fotografi riuscivano a conquistare alla fotografia la stima che le spettava. Il medico Félix Tournachon di Lione abbandonò la professione per esercitare a Parigi l'arte fotografica servendosi del soprannome di Nadar. Al Nadar dobbiamo quadri di straordinaria sensibilità artistica. Egli non si limitava a fare ritratti, ma produceva anche fotografie che oggi si definirebbero *riportaggi*. Il più grande artista, però, che fino ad oggi non è stato raggiunto da nessun altro fotografo, fu David Octavius Hill, pittore scozzese, che con grande gusto e con un bellissimo senso delle inquadrature armoniche e degli atteggiamenti artistici, creò ritratti preziosi, fra i quali molti di famosi scienziati e artisti dell'Ottocento.

- rnh -

Una via di Amburgo fotografata verso il 1860 da un anonimo tedesco

GALLERIA

XXXVI - JEAN ARTHUR

(v. tavola a fianco)

AL CONTRARIO di molte altre stelle di Hollywood, Jean Arthur ha cominciato come attrice cinematografica e a un certo punto, grazie alla fama acquisita sullo schermo, ha calcato con onore le tavole dei palcoscenici di Broadway. È nata nel 1908 a New York. Era una studentessa piena di serietà e d'impegno (studiava lingue, per poterle più tardi insegnare), e poi fece per qualche tempo anche la modella in un importante studio fotografico. Bisogno di guadagnar qualcosa, onde pagarsi le lezioni. Di lì, come s'immagina, una foto di lei capitò nelle mani dei produttori di Hollywood. Trapasso però logico, poiché in quel tempo (1926) i banchi di rifornimento più validi della produzione cinematografica erano appunto gli studi dei fotografi. La Fox scritturò Jean Arthur per interpretare il ruolo principale in UN TEMPIO DI VENERE; ma i provini, confortanti per la vivacità e la fotogenia della debuttante, furono sconfortanti riguardo alla sua recitazione. Allora la Casa, che ormai s'era sbilanciata con un contratto in piena regola, utilizzò come potè l'acquisto sballato. Piccole parti. A poco a poco però la brunetta (Jean a quel tempo era bruna, ed era molto diversa da oggi: una qualunque pupattola dal corpo svelto) si fece strada. Apparve molte volte in film « western » di second'ordine, e ogni tanto ebbe modo di figurare con qualche rilievo in film importanti. Quattro anni – 1926-1930 – di modesta carriera. Tutti, nell'ambiente, conoscevano il suo nome e rammentavano bene la sua figura; ma una stima scarsa circondava l'uno e l'altra. « Non sarà mai una stella; le mancano le basi della recitazione, fa tutto obbedendo senza guida a un istinto troppo veemente ». Ma Jean Arthur sentiva nel cuore un pungolo, un'ambizione che a occhi più esperti dei suoi sarebbero sembrati come segni di vocazione istrionica potente, degni di coltivazione accurata; coltivazione ch'essa d'altra parte, senza progetti precisi ma con notevole audacia e con dura volontà, mise in atto da sola. Empiricamente. Senza rifletter troppo, allo scadere d'un contratto e della lavorazione d'uno di quei suoi film senza peso, essa senza dir nulla a nessuno partì per New York. È necessario ripetere che la sua piccola fama, e i suoi denari da parte, Jean Arthur li possedeva bravamente. Piombò a Broadway: sconcertante e importuna, ma non ignota. Voleva recitare in teatro. Aveva compreso ch'era l'unico modo sbrigativo e senza mezzi termini di « farsi le ossa » come attrice, nel senso più sodo della parola. I produttori teatrali erano diffidenti: perché qualche attore di cinema mezzo giubilato che aveva tentato di sfruttare a Broadway la propria fama cinematografica, aveva provocato penosi insuccessi anche di cassetta, e perfino « forni ». Ma la tenacia di Jean Arthur vinse. Ebbe un ruolo secondario in *Affari esteri* con Osgood Perkins e Dorothy Gish, ma si comportò con tanto giudizio e con tanto esemplare fervore da meritarsi incarichi più delicati. Raccolse una serie di sicuri successi durante quattro anni. Divenne un'attrice, e solo quando si sentì sicura dei propri mezzi ritornò a Hollywood. Dopo buone interpretazioni, nel 1935 essa, apparendo con straordinaria efficacia in TUTTA LA CITTÀ NE PARLA, meritò finalmente il titolo di « stella ». Onorifica e retributiva posizione, che Jean Arthur, da È ARRIVATA LA FELICITÀ in poi, ha saputo corroborare con la freschezza sempre viva della sua recitazione. Attrice ancora istintiva, nel senso che la sua sensibilità pronta traduce immediatamente in espressione le reazioni che i suoi personaggi provocano in lei. Ma anche calcolata, ed estremamente precisa nel suo gioco colorito e senza sofisticherie. È oggi la rappresentante più tipica e più *vera* della media ragazza americana, piccola borghese o plebea *self-made*, la quale vive in ufficio riuscendo a non farsi soffocare da quell'aria malsana. O meglio: la rappresentante di quella particolare ragazza da ufficio che mediante la propria energia, intelligenza e vitalità supplisce col movimento delle proprie azioni (movimento autentico: moto perpetuo! Ricordare i suoi giochetti instabili in È ARRIVATA LA FELICITÀ) alla staticità tirannica dell'orario e della macchina da scrivere. I suoi amori nascono senza freni; ma la sua furberia e la sua fine malizia trasformano per strada le manifestazioni amorose. Essa resiste al suo amore, sapendo per esperienza e per intuito che un gioco sapiente e tenero di « tira e molla » val più d'una dedizione assoluta a occhi chiusi, per trattenere e legare a doppia corda il cuore dell'amato. Sensibile, astuta e sempre vigile, essa sorveglia maestrevolmente l'andamento dei suoi amori e li porta ogni volta a buon punto, meritandosi in pieno il bacio finale che corona i suoi sforzi e le sue trepidazioni. Nulla di meschino e di sornione in tutto questo: essa combatte per la propria felicità, e il caso d'altra parte la fa sempre innamorare di uomini « importanti », che lei così piccola e modesta – impiegata o dattilografa, o addirittura cameriera, anche se cameriera « chic », – deve meritarsi anche facendo forza agli impulsi, che la spingerebbero a saltare al collo dell'uomo – e invece a quel punto il cervello suggerisce: fermati, fa la ritrosa. Jean Arthur interpreta con inesauribile fantasia questo personaggio, e ne fa una donna di carne, che lo spettatore ormai conosce come vivesse accanto a lei. Una donna sensibile, anzi sentimentale; intelligente e acuta; capace di interventi decisivi per tempestività ed energia. Ricordate com'essa balza su, deliziosa nella collera che l'anima, nel processo al dolce bietolone Deeds; o come sostiene i dubbi di George Brent o di Robinson o di Marshall. Una compagna graziosa, ricca d'estro, e soprattutto incoraggiante. È un'attrice garbatissima e piena di leggiadria e di leggerezza nel suo semplice e non pretensioso realismo.

FILM PRINCIPALI: WARMING UP (Paramount 1928), LA VIA DEL CIELO (*Half Way to Heaven*, Paramount 1929), LUI, LEI E L'ALTRA (*The Saturday Night Kid*, Paramount 1929), LE COLPE DEI PADRI (*Sins of the Fathers*, Paramount 1929), L'AQUILA GRIGIA (*Young Eagles*, Paramount 1930), VORTICE (Columbia 1934), TUTTA LA CITTÀ NE PARLA (*The Whole Town's Talking*, Columbia 1935), L'UOMO DAI DIAMANTI (*Diamond Jim*, Universal 1936), MISSIONE EROICA (*Public Hero n. 1*, M.G.M. 1936), È ARRIVATA LA FELICITÀ (*Mr. Deeds Goes to Town*, Columbia 1936), IL FANTINO DI KENT (*The Ex-Mrs. Bradford*, RKO-Radio 1936), LA CONQUISTA DEL WEST (*The Plainsman*, Paramount 1937), CERCASI SEGRETARIA (*More Than a Secretary*, Columbia 1937), HISTORY IS MADE AT NIGHT (United Artists 1937).

PUCK

(JEAN ARTHUR)

L'ATTIVITÀ DELL'ISTITUTO NAZIONALE "LUCE"

In occasione dell'inizio dei lavori per la nuova sede dell'Istituto Nazionale "LUCE", avvenuta il 10 novembre, il Presidente S. E. marchese Paulucci di Calboli ha radunato, nella sede attuale, tutti i collaboratori dell'Istituto stesso e dell'E. N. I. C., e ha pronunciato queste parole:

« La cerimonia cui avete assistito, e che ha avuto l'altissimo auspicio della presenza del Duce, segna, nella storia dell'Istituto, la conclusione di un periodo di ricostruzione al quale gran parte di noi ha collaborato.

Quattro anni di lavoro aspro e assiduo ci hanno condotto ad un notevole successo. Ciò si deve anzitutto al Consiglio di Amministrazione ed al Collegio dei Sindaci, che hanno governato l'Istituto con saggezza e con fede nei suoi destini, ma aggiungo che il merito è principalmente vostro, perché ciascuno di voi, nel proprio settore, ha lavorato con passione e con disciplina. Tengo a darvene atto e a porgervi il mio più vivo plauso.

Il risultato di questo primo quadriennio non può essere che impulso e incitamento per il lavoro di domani. Voi che con me vivete, giorno per giorno, la vita dell'Istituto, avete inteso come essa proceda con ritmo sempre più ampio. Abbiamo potuto ricoprire in quattro anni un deficit di undici milioni e ricostituire quattro milioni di patrimonio netto, moltiplicando la capacità produttiva e l'espansione commerciale dell'Istituto, e cioè i due fattori sui quali esclusivamente si basa la potenza di un'industria.

4.500.000 METRI DI PELLICOLA

Vi citerò alcune cifre, che vi daranno ragione di legittimo orgoglio. Noi avremo lavorato alla fine del 1937 quattro milioni e mezzo di metri di pellicola a fronte dei due milioni di metri che si lavoravano nel 1933; la nostra produzione fotografica salirà in quest'anno a 16 mila negativi e a 360.000 copie; il totale dei noleggi e delle vendite è passato in quattro anni da lire 12.340.000 a lire 17.170.000, con un aumento del 40%; il bilancio patrimoniale, che presentava nel 1933 otto milioni e mezzo di attività e un'eccedenza passiva di 11 milioni, è passato al 31 agosto 1937 a lire 29.300.000 di attività, con un'eccedenza attiva di oltre 6 milioni: e non credo di fare previsioni arrischiate, dicendovi che alla fine del corrente anno 1937 questa eccedenza raggiungerà probabilmente gli 8 milioni.

Tale vastità di mezzi che l'Istituto raccoglie, gli ha consentito di seguire con il re[illegible] in A. O. la conquista dell'Impero e di allargare gradualmente il suo raggio di azione, portandolo in altri settori finitimi, con manifesta utilità dello Stato. È così che nel 1935 esso ha potuto assumere, per conto dell'I. R. I., la gestione della Società Pittaluga. È così che alla fine dell'anno stesso ha potuto costituire l'ENIC, contribuendo a sistemare un ramo d'industria che causava annualmente all'erario una perdita di molti milioni, e creando, esclusivamente con i suoi capitali e con l'opera sua, un'organizzazione che rende preziosi servigi alla cinematografia nazionale, della quale costituisce uno dei più solidi elementi di appoggio.

VASTITA' DI RISULTATI

Voi sapete che si deve all'ENIC la realizzazione del film CONDOTTIERI, e all'ENIC e alla LUCE congiuntamente la produzione del film SCIPIONE L'AFRICANO. Si può quindi ascrivere a merito precipuo dei due Istituti, ai quali apparteniamo, se la cinematografia italiana ha potuto affermarsi con due opere di alta risonanza nel campo cinematografico internazionale.

Questi risultati, così significativi e concreti, debbono incoraggiarci a fare di più e meglio nell'avvenire. Se rivolgiamo il nostro sguardo ai nostri nuovi doveri, le prospettive di lavoro che possiamo scorgere sono veramente illimitate. Basta pensare al campo di attività che ci aprono dinanzi i due rami della cinematografia scolastica e quella intesa all'insegnamento tecnico professionale.

La costruzione della nuova sede dell'Istituto, consentendo di completare e di ampliare con razionalità di criteri le attrezzature e gli impianti, ci appresterà mezzi tecnici più adeguati. Ma perché il nostro lavoro sia veramente fecondo, occorre lavorare sempre con fede, con intelligenza, con onestà, ed occorre che tutti ci uniamo in uno sforzo concorde, che tutto il personale dell'Istituto LUCE e dell'ENIC collabori in un appassionato fascio di forze e di volontà.

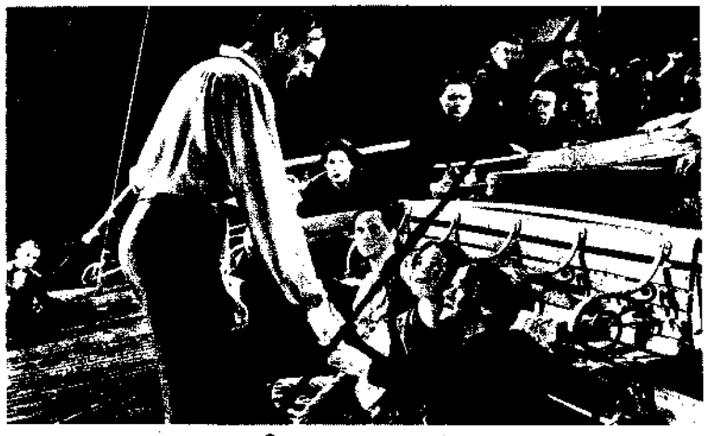
Voi sapete che LUCE ed ENIC sono, in forme diverse, l'espressione di un interesse unico, che è quello dello Stato; i due Istituti amministrano in sostanza un solo patrimonio, e tutto ciò che è di vantaggio o di danno per l'uno si ripercuote in un vantaggio o in un danno per l'altro. Vi prego di ispirare sempre l'opera vostra ad una finalità di armonia e di cooperazione fra i due Istituti, i quali saranno tanto più forti quanto più saranno uniti.

LA PAROLA D'ORDINE

Come la parola d'ordine del Duce ha dato vita in ogni momento all'opera nostra - poiché tutto quello che si è fatto e si farà non è che un riflesso delle sue direttive di marcia – così l'alto e benevolo ausilio di S. E. Rossoni, di S. E. Ciano, di S. E. Alfieri, che ci ha illuminato il cammino, e l'intelligente cooperazione del direttore generale della Cinematografia, varranno a darci impulso e conforto nei compiti che ci attendono.

Sono lieto che gli Architetti e l'Impresa, ai quali è stato affidato il compito di edificare la nostra Sede, siano presenti a questa riunione. Se l'architettura non è una sterile applicazione di formule costruttive, ma un mezzo di espressione dello spirito di un'epoca, confido che essi sapranno tradurre nelle linee del nuovo edificio il fervore della nostra fede e della nostra volontà ».

ANIME SUL MARE



di Adolf Zukor

Adolf Zukor, uno dei massimi, se non il massimo, attualmente, tra i produttori hollywoodiani, è un uomo ben reale; e molti anzi ricorderanno come, ricorrendo all'inizio di quest'anno le sue nozze o « giubileo » d'argento con la cinematografia, nessuno tralasciò l'occasione per celebrare la sua carriera ed i suoi meriti, davvero insigni. Ma qui, nel nostro discorso, la figura di Zukor avrà anche una portata simbolica. Un produttore americano lavora circondato da una tale schiera di assistenti, consulenti, esperti, « lunghe mani », ecc. che riesce difficile dire quanto delle sue convinzioni ed iniziative personali – non parliamo del suo gusto – si sia trasfuso nei film « presentati » sotto il suo nome. Certo è stato lui a premere il tasto che ha messo in moto la macchina; l'organizzazione che ha reso possibile il film fa capo a lui; l'idea d'un film di determinato genere è nata dalle statistiche e dalle informazioni ch'egli ha raccolte circa le preferenze del pubblico internazionale.

Senonché, a partire da quel momento, i casi sono due: o la macchina rimane la macchina impostata dal produttore; oppure, per l'intervento più o meno sottile di una personalità artisticamente creativa, si trasforma in un blocco poetico e spirituale. ANIME SUL MARE rientra nel primo caso: è e si serba un film di produzione, sia pur di grande e poderosissima produzione. E autore per noi ne resta il produttore, Adolf Zukor. (Anche a voler tener conto ch'egli ha affidato l'incarico di *producer* vero e proprio allo stesso regista Hathaway).

Zukor sembra avere indetto, con ANIME SUL MARE, una formidabile fiera campionaria dei propri mezzi di realizzazione, nonché della qualità superiore con cui è in grado di fornire al suo pubblico il prodotto « che va ». La scelta del soggetto, intanto, è stata fatta col criterio che qualunque industriale intelligente seguirebbe nella scelta di uno stile, di un progetto architettonico per uno *stand* di esposizione. Barocco o Novecento Neoclassico o magari Liberty, bisogna che quel padiglione inviti il visitatore a fermarsi, dandogli il senso della « linea di moda », senza peraltro intontirlo o indisporlo con le esasperazioni o gli avventurosi partiti presi della novità. Il cinema, si sa, procede per filoni: di volta in volta, di stagione in stagione, esplora ed esaurisce un filone, di cui quasi sempre la letteratura drammatica o romanzesca gli hanno indicato le tracce. Le mode letterarie si sono succedute però con una logica, con dei rapporti di causa ed effetto, che il cinema sovverte ed ignora, obbediente com'è al bisogno di tenersi legato il pubblico, di seguirne le tendenze, di secondarne gli umori e gli amori di novità.

Oggi uno dei filoni in via di sfruttamento è quello dei romanzi del e sul mare: dal BOUNTY dell'anno scorso, ai CAPITANI CORAGGIOSI di quest'anno (due felici modelli), ai FILIBUSTIERI ch'è in via di essere ripreso. Pirati o bucanieri, pescatori o mercanti di schiavi, poco importa; Kipling o il buon Fenimore Cooper, fa lo stesso: le epoche o le tendenze letterarie che via via hanno presieduto al formarsi di quei drammi, di quei romanzi, di quelle epopee marinaresche si possono benissimo mescolare e confondere (questa nostra constatazione non è un'obiezione): per il cinema in caccia di soggetti, ciò che preme è la materia, è l'atmosfera del soggetto. E Zukor ha trovato stavolta quel che cercava in un episodio della lotta contro i negrieri, condotta dal governo Britannico ai primi del secolo passato.

Creatosi lo *stand*, Zukor ha messo in mostra uno dei campionari più brillanti della sua industria: in primo luogo, un repertorio di effetti spettacolari infallibilmente congegnati (dalla sentina di negri che esala le sue nenie malinconiche sul deserto degli oceani, al naufragio d'un grande veliero, transatlantico di lusso d'un secolo fa): in secondo luogo, un catalogo delle sue forze, riassunto principalmente in un attore come Gary Cooper e in un regista come Henry Hathaway. La luce è, si capisce, delle più favorevoli: rimane però luce artificiale, da esposizione.

Cooper impersona un marinaio che, per certi suoi disegni a noi non altrimenti noti, prende regolarmente imbarco su battelli di negrieri, salvo sventare le loro imprese. Finché un giorno, forte di simili precedenti, viene assunto dal servizio segreto inglese. Perché Gary Cooper si fosse addossato personalmente e privatamente il benemerito ma non lieve incarico di ripulire i mari, non sapremo mai. Il film ci dice soltanto che egli si pasce di nobili malinconie, che in navigazione legge l'*Amleto*, ecc. Per la posizione di un carattere così complesso non c'è da scialarla. Ma è quel tanto che basta per mettere Cooper nelle sue corde: per fargli fare un personaggio, sto per dire, identico a lui, a quel caro ragazzo che arriva sempre in orario, pur perdendo in partenza tutti i treni. Per meglio orchestrare il suo ascendente e le sue possibilità di umana simpatia, la distribuzione gli ha messo accanto una specie di confidente, un Pilade travestito da marinaio, un Marchese di Posa camuffato da negriero convertito, nella persona di George Raft.

Quanto ad Hathaway, la sua bravura narrativa doveva esplicarsi sopra tutto in un succedersi di sequenze e di episodî quasi virtuosistici, condotti e disposti in modo da rendere il centouno per cento di ciò che il produttore vi aveva messo dentro. Se nel montare il naufragio Hathaway non è sfuggito a certa quale concitazione e sommarietà, con che perizia da consumato direttore d'orchestra ha invece graduato il crescendo che dall'idillio di una placida navigazione notturna sale al tragico parapiglia del veliero in fiamme.

La sceneggiatura, manco a dirlo, ha servito la produzione con tutte le sue risorse. Ma appunto perché convinta di servire piuttosto i calcoli di una produzione che l'intima bontà di un soggetto, forse ha spinto la sua applicazione fino a mostrare la corda. Come l'*écriture artiste* di certi romanzieri si sforzava di mettere tutto in musica, così le sceneggiature americane si sforzano, non ci stancheremo di ripeterlo, di mettere tutto in movimento. C'era, supponiamo, da superare lo scoglio di un dialogo d'amore, difficile perché preveduto, a cui si intrecciava un incontro tra due nemici, neppur esso nuovo film. Che cosa hanno immaginato sceneggiatori e *gagsmen*? Che la donna soffra il mare, che il protagonista possegga una miracolosa polverina, la quale fa cessare per incanto la nausea, ma provoca il singhiozzo. Nello scontro fra i due nemici la polverina vola: i tre dialoganti finiscono a dirsi le loro non agevoli né peregrine battute tra un'irresistibile interpunzione di singhiozzi. Una scena che minacciava di singhiozzare, salvata proprio con i singhiozzi.

IL DOTTOR ANTONIO

di Enrico Guazzoni

Rimane acquisito che Guazzoni è un orologiaio capace di fabbricare degli orologi che camminano. Che se a qualcuno paia poco, anzi il minimo indispensabile, replicheremo invece che la cosa è abbastanza straordinaria. In una percentuale di casi tutt'altro che trascurabile, la pretesa del cinematografo è proprio di far segnare il nostro tempo – di spettatori e di partecipi ideali d'una vicenda – da orologi su cui bisogna far marciare la lancetta col dito. Quelli di Guazzoni saranno magari oriuoli di vecchio tipo, cipolle piuttosto che *extra-plats*; talvólta perfino macchinosi arnesi da torri campanarie che gemono per tutti gli ingranaggi avanti di batter l'ora; ma l'ora scocca e, se non giustissima, di una sufficiente approssimazione. Insomma, se questo DOTTOR ANTONIO non è già, fin dalle « prime visioni », un grosso successo, destinato a vieppiù ingrossarsi nelle visioni successive, vorrà proprio dire che sul pubblico non si possono fare scommesse. E comunque quella che bara al giuoco sarebbe la psicologia dello spettatore, non già la solerte sagacia di chi ha organizzato lo spettacolo. Che se, per ovvî motivi di gusto e addirittura per ragioni di principio, non possiamo tributare a Guazzoni una solidarietà incondizionata, è fuor di dubbio ch'egli riesce ad accaparrarsi una simpatia facile e cordiale, a svogliarci dal guardar troppo per il sottile. È uno di quegli autori che si fanno voler bene. Che strappano l'indulgenza, offrendo in cambio parecchie tra le soddisfazioni dell'indulgenza.

Giuseppe Verdi soleva chiamare « opera bell'e fatta » quella situazione (per esempio, LA DAME AUX CAMELIAS) in cui i caratteri drammatici e il nodo melodrammatico fossero già pronunciati con la necessaria evidenza. In un senso analogo, si potrebbe dire che il DOTTOR ANTONIO di Giovanni Ruffini poteva sembrare un « film bell'e fatto ». Pochi romanzi parevano contenere, per un produttore, altrettante seduzioni e promesse. Senonché bastava guardarlo più da vicino, per accorgersi che la trasformazione non era così semplice. Composto nel '55, in inglese, da un mazziniano genovese, rifugiatosi in Inghilterra dopo l'arresto del '35, IL DOTTOR ANTONIO implicava una tesi: persuadere gli stranieri, soprattutto quelli di classe altolocata, alla causa dell'unità italiana. Ispirazione civile, che s'incarna in due motivi ben distinti: primo, la progressiva, quasi involontaria conquista che un italiano, il dottor Antonio compie della soave miss Lucy, superando con la grandezza del

suo carattere le differenze di idee e di temperamento; secondo, la denunzia al mondo intero della passione durata dai patrioti in Napoli dopo l'abiura della Costituzione: il carcere, l'oltraggioso e crudele processo davanti la Gran Corte Criminale. E si ricorderà che a questa seconda parte il traduttore italiano del romanzo, Bartolomeo Aquarone (Porto Maurizio, 1856) augurava la fortuna e l'efficacia propagandistica delle *Mie Prigioni* del Pellico. Tra i due blocchi, però, c'è una frattura: materialmente segnata dal capitolo *Buona notte all'idillio*. E la critica letteraria sa benissimo come l'introduzione e la cornice sentimentale abbiano finito col prevalere, artisticamente almeno, sul dramma patriottico. *Il Dottor Antonio*, a parte il suo valore documentario, sopravvive per un delicato e semplice idillio, nostalgicamente, indimenticabilmente ambientato in un paesaggio della Riviera ligure, che a lui deve buona parte della propria fama letteraria. E quell'idillio non offre che un colpo di teatro: il capovolgimento della carrozza che paralizzerà Miss Lucy all'*Osteria del Mattone*. Doppia difficoltà, dunque, per un riduttore cinematografico: seguire un duetto sentimentale, di per sé alquanto statico, e cementare quel duetto al dramma nell'unità del film.

Un produttore intelligentemente devoto ad alcuni canoni dello spettacolo popolare, ha avuto buon naso nell'alleare la sapienza effettistica di Enrico Guazzoni, alla sperimentata abilità teatrale di Gherardo Gherardi, il quale ha compiuto la parte letteraria (treatment, sceneggiatura e dialoghi) della riduzione. La ricetta è stata di rispettare le regole più tradizionali e sicure: il romanzo ne risulta impoverito, ma guadagna di coerenza e di palpito narrativo. Quello che può essere uno dei filtri poetici del libro – il ritrovarsi, oltre il tempo e le vicende, dei due protagonisti dopo lunga e fortunosa separazione – viene a cadere; il *pathos* medesimo del personaggio di Lucy, con la sua sconsolata predestinazione, cede alle esigenze del lieto fine. Le figure sono schematizzate: basti il caso di Aubrey, il fratello di Lucy, la cui negatività nel romanzo subiva infinite correzioni, mentre nel film è ridotta al nero chiuso. In compenso ingranano più vistosamente nel racconto e permettono di travolgere lo spettatore nell'attesa incessante del « come-andrà-a-finire ». E allora anche i tocchi successivi e frammentari dell'idillio – scelti quasi tutti con esperta previsione del loro rendimento scenico – finiscono a coagulare in forza di quell'attesa che li appunta verso il desiderato scioglimento. La volontà di cavarci il film ha bevuto l'ostacolo e ha finito a suo modo coll'aver ragione. È chiaro, per esempio, che più d'una volta il montaggio s'è rimangiato la sceneggiatura, non ha badato ai passaggi incongrui, ai salti davvero mortali. Il ritmo visivo si è completamente arreso ad una facinorosa foga narrativa; la quale si prevale, diremmo, dei suoi torti; ma frattanto impugna la platea.

Intendiamoci: anche come mestiere cinematografico, Guazzoni ne ha da poter aprire scuola per parecchi. Intanto, arriva quasi sempre a dire ciò che vuole. (L'obiezione è: che cosa gli capiterebbe, se volesse dire di più?). A ragione, è stata lodata la sua strategia nel manovrare le scene di massa. Nell'accavallarsi delle figurazioni, egli riesce sempre a distinguere e precisare le schiere, a specificare i movimenti con la disciplinata chiarezza di un coreografo, a seguire tra il tumulto l'azione individuale. Sia detto senza malizia, è un uomo che sa stare a meraviglia in taverna coi ghiottoni, e salvar la correttezza e la misura. Molti registi, che trasudano fior di estetica, cadrebbero in chi sa quali trivialità e facilonerie, se si attaccassero come lui a motivi squarciati e popolari. O si rifugerebbero nei sottintesi decadentistici, nelle strizzatine d'occhio di là dallo schermo. Francamente, viene la curiosità di sapere come Guazzoni starebbe in chiesa coi santi. Meglio, c'è da supporre, che tanti santoni qualificati.

IL FEROCE SALADINO

di Bonnard e Margadonna

Ecco un film che si espone non so quante volte al rischio di singolari riuscite, avanti di lasciarci definitivamente in una tonalità indecisa, che non soddisferà né gli amatori della farsa corpulenta, né quelli della farsa metafisica. Apposta ne abbiamo segnato come autori lo sceneggiatore ed il regista: la fisionomia residua del lavoro è quella di un curioso e sospeso conflitto tra le intenzioni (sceneggiatura) e la realizzazione (regia). La regia rispetta e fa trapelare le intenzioni della sceneggiatura, senza però lasciarsene imporre una condotta organica, uno stile; a sua volta, la sceneggiatura chiede teoricamente, intenzionalmente alla regia uno sforzo superiore, ma nello stesso tempo la mette in tentazione di abbandonarsi ai suoi soliti, abitudinari slittamenti.

Non occorre soggiungere che, per conto nostro, la parte più rispettabile del film è da ricercarsi nelle intenzioni. Le quali rispondono ad una duplice esigenza: da un lato una sorta di impaziente avidità di creare del cinematografo, inteso come movimento; dall'altra il giusto desiderio di appurare quella vena di grande commediante che Angelo Musco certamente possedeva, offrendole il modo di controllarsi, e il destro di concentrarsi in una comicità più serrata, a doppio fondo lirico e patetico.

L'avidità di fare del cinematografo si traduce nella ricerca infaticabile di un « tempo » senza quartiere. La trovata succede alla trovata, la rincorre e sostituisce, come chiodo scaccia chiodo. Ma quel « tempo » finisce col diventar furibondo, coll'abolire le cadenze che si richieggono per dare spazio e respiro anche al ritmo più concitato. Se non paresse una freddura, diremmo che nel FEROCE SALADINO il « tempo » non dà tempo al tempo. Il Margadonna conosce come pochi le risorse del cinematografo; la sua conoscenza è fervida e passionata, somiglia all'amore; questa sua sceneggiatura dimostra una fiducia forse soverchia nelle cose ch'egli ama, e quasi la furia di metterle in atto. È indiscutibile che certi *gags* sono di per sé cinematografo; ma non bastano a fare il film. Occorre una vicenda perfettamente scandita, se si vuole che il *gag* dentro di lei possa giocare in tutta la propria portata. Una matura sapienza e una pronta feracità di sceneggiatore hanno dato il cambio alla saggezza, e forse illuso il Margadonna che la sceneggia-

(Continua a pag. seguente)

SENTINELLE DI BRONZO

di Romolo Marcellini

Ci sono due modi di scampare alla rettorica. Uno è quello famoso di prenderla e di torcerle il collo; l'altro quello di ignorarla. Del quale vorremmo appunto portare come esempio le SENTINELLE DI BRONZO.

Ma qui, crepi la pedanteria, occorrerebbe ancora distinguere: tra rettorica ed eloquenza. Il cinema arriva al pubblico, influisce le masse, affidando la sua emozione e il suo lirismo ad una sorta di eloquenza. Non dimentichiamoci che, a suo modo, deve parlare in piazza: e certe battaglie non si accettano, né si dànno a patti. La poesia del cinema è poesia di spettacolo, poesia applicata, poesia al pantografo. Bisogna quindi che rompa, pena l'inanizione, i cordoni sanitarî e le cinture di castità della cosiddetta « poesia pura ». È quanto un Chaplin ha capito, e un Clair invece ha capito un po' meno.

Del resto il cinema è successione organizzata di fatti: e nulla è eloquente quanto il fatto. Tutto sta a saperlo lasciar parlare, a rispettarne la voce, senza confonderla né forzarla. SENTINELLE DI BRONZO è un film che si è messo appunto in condizione di far questo. Ma lasciar parlare il fatto non vuol dire semplicemente citarlo o registrarlo, che sarebbe il compito del documentario. SENTINELLE DI BRONZO non è un documentario. Se lo fosse, non ci trasmetterebbe immediatamente quei valori di testimonianza pensata, di interpretazione, di « stato d'animo », che ne sono l'anima e gli dànno immediatamente autorità. Si tratta di un film vissuto: ciò che lo distingue dal documentario è precisamente la differenza tra cosa vista e cosa vissuta.

Qualunque opera narrativa, quindi anche il film, contiene in apparenza una parte di documento, di fatto nudo e crudo, tolto di peso dalla vita. In apparenza, insistiamo. Un grande poeta declinava la sua incapacità di accingersi al romanzo, perché questo obbliga a scrivere frasi come: « La carrozza della marchesa è alla porta ». Evidentemente quel poeta fingeva di non accorgersi che, in un romanzo vero, la « carrozza della marchesa » diventa poesia, perché il tono e le prospettive del racconto l'hanno portata in posizione di canto. Quanto più la materia narrativa è concreta, tanto più, presa in se stessa, ha l'aria di un documento, si presenta come puro materiale. Il problema consiste appunto nel portarla in posizione di canto. OMBRE BIANCHE portava in posizione di canto un magnifico materiale documentario sui Mari del Sud.

(Continua a pag. seguente)

(Continuazione 'Feroce Saladino')

tura basti a risolvere il soggetto, a vincerne le tare e le incompiutezze. Sicché egli è passato, parrebbe, alla sceneggiatura senza abbastanza criticare il soggetto.

Naturalmente se la regìa avesse cercato, per conto suo, di stringere le sequenze, come lo sceneggiatore probabilmente richiedeva; se le allusioni fossero state più veloci, i passaggi più bruciati, gli ingranaggi più serrati, è quasi certo che l'impressione d'un affastellamento di trovate, d'una gragnuola di invenzioni che distruggono la coerenza del racconto nell'incoerenza della farsa, risulterebbe alquanto corretta. Rimangono, come tracce di ciò che si desiderava, il crescendo del « treno umano » deragliante nella zuffa con cui l'illusionista è scacciato dal teatro; e il brano della platea che si converte in una Borsa di figurine pubblicitarie. Con più rigore e felicità di espressione, si sarebbe giunti a un pelo dall'emulare alcuni fortunatissimi passaggi di Clair. L'indeterminatezza della vicenda ha anche compromesso la possibilità di approfondire i motivi umani e dolenti, che si erano fatti serpeggiare sotto il lazzo di Musco. La conclusione del film congeda il pubblico troncando il lazzo, piuttosto che portando ad una sorridente rassegnazione il fallimento del protagonista. Fallimento, soprattutto, sentimentale: amore d'uomo già maturo e abbondantemente sconfitto dalla vita, che dovrebbe placarsi in una sorta di amor paterno. E sì che a segnare la melanconia non meno che la nobiltà della rinunzia, avrebbero aiutato non poco l'incantevole figura e la fresca grazia della fanciulla, per cui quell'amore si era acceso: al secolo, la giovane attrice Alida Valli, che si rivela un'*ingenua* di non comune qualità.

(Continuazione 'Sentinelle di bronzo')

(*Tabu* invece sentiva il bisogno di esornare il documento, perché non riusciva a scioglierlo in una corrente lirica). SENTINELLE DI BRONZO portano in posizione di canto uno stupendo (il migliore che fin qui si sia veduto) materiale sulla Somalia italiana, sulla vita delle cabile, sulle gesta dei dubat e dei nostri ufficiali negli anni precedenti l'impresa abissina. (Il film, com'è noto, si svolge nel 1934 e culmina in un assalto, eroicamente respinto, ad un nostro fortino).

La via più rapida e comune per conferire al documento un valore lirico e funzionale è quella di impiantarlo su un supporto narrativo. Gli autori di SENTINELLE DI BRONZO ne hanno scelto una più ardua. Hanno ridotto l'esigenza del racconto a quella, stiamo per dire, musicale di un tono narrativo. Più che nell'intrico di una vicenda, hanno voluto e ottenuto che i fatti si succedessero « come in una vicenda ». La trama di questo film è suppergiù quel tanto di trama che potrebbe esserci in un *reportage* giornalistico, dove la nota di taccuino, l'osservazione dal vero, l'incisiva e fedele trascrizione di un dato o di un fatto si organizzino in un discorso che, mettendo ordine e prospettiva e successione in quella materia, la faccia svolgere come sul filo di un racconto. In questo senso, SENTINELLE DI BRONZO rivelano l'arte di Gian Gaspare Napolitano, che nel ridurre il romanzo coloniale *Marrabò* a scenario del film, ha saputo serbare la mentalità con cui si sarebbe creato una traccia per uno di suoi servizi giornalistici. Che hanno una nota inattesa e originale, come animo e come stile, nel genere *reportage*.

La bravura di Marcellini è stata di tradurre in cinematografo quell'animo e quello stile. Il nuovo tipo di «inviato speciale» è quello d'uno che spezza tutte le confortevoli barriere tra il visitatore e il paese visitato; che si tuffa nella vita del luogo come uomo e non come semplice osservatore, come parte in causa e non come turista. I risultati che ne riporta non hanno più bisogno di essere sofisticati o romanzati, perché già di per se stessi sono romanzo d'un uomo vivo tra gente viva. Sprezzatura, coraggio, sincerità, amore di veder chiaro sono le doti morali di questo *reporter*, e si trasferiscono intatte nei caratteri stilistici della sua narrazione. Se si aggiunga che SENTINELLE DI BRONZO toccano un tema dei più vivi per il sentimento degli Italiani, si capirà come giustamente debbano annoverarsi tra i migliori esempî di una cinematografia nuova e nostra.

IL PROGRESSO FOTOGRAFICO

Rivista mensile illustrata di fotografia, diretta dal Prof. R. Namias, edita in Milano - Via T. Morgagni, 2. Apprezzata da tutti i cultori che vogliono progredire nella parte tecnica come nella parte artistica ed essere guidati, consigliati, aiutati

Per l'abbonamento cumulativo alle due riviste:
CINEMA e **PROGRESSO FOTOGRAFICO** L. **66,-** invece di L. **75,-**

cinema

è l'unico periodico interamente dedicato ad una vera divulgazione cinematografica: con il sussidio di una imponente documentazione illustrativa sempre inedita e freschissima.

STASERA ALLE UNDICI

di Oreste Biancoli

Biàncoli deve la sua rinomanza ad una abbondante e fortunata produzione di teatro umoristico e leggero. Il suo modello letterario (usiamo questa parola in un senso analogico) potrebbe essere un Guitry, il suo modulo inventivo il *music-hall*. Ora il *music-hall*, negli ultimi anni, è stato fatto segno di amori tutt'altro che ingenui: insieme col circo, ha pagato le spese di tutta una serie di nostalgie, di derivazioni patetiche ed ironiche, di fumisterie eleganti. Volevamo insomma dire, per questa via un po' traversa, che i gusti di Biàncoli denunziano umori crepuscolari e decadenti. D'altronde anche nel cinema – soggettista, sceneggiatore e assistente artistico di CAVALLERIA – egli non aveva nascosto questi amori e, su un registro di evocazioni, aveva dato il meglio di sé.

Con STASERA ALLE 11 affronta, per la prima volta, un film in proprio, con piena responsabilità di regista. E per un fenomeno non insueto agli artisti decadenti, tenta la prova col *pastiche*, si misura in una sorta di acrobatica e fumistica parodia del cinema americano. La ragione può essere duplice: legata ad un impegno di mestiere non meno che ad un tipico stato d'animo. Giunto alla diretta creazione cinematografica, dopo di aver diuturnamente vissuto il cinematografo nella fase dell'ideazione ed averlo intimamente osservato in quella della realizzazione, Biàncoli sembra essersi proposto di saggiare la propria maturità tecnica nel riprodurre qualcosa che ai cineasti europei pareva quasi irraggiungibile: cioè la vernice e lo smalto del cinema americano; quella condotta brillante di un racconto a ritmi strettissimi, « portato via » dalla sua stessa vivacità. In questo senso, egli si è comportato come quei pittori che soggiornano lungamente nelle gallerie e soltanto dopo di aver perfettamente riprodotto i maestri si ritengono degni di accingersi al lavoro originale. Il pregio qui consiste nell'avere reinventato il modello: che è ciò che distingue la composizione *à la manière de* dalla copia.

S'intende però che l'originalità, nei suoi limiti, del film risale allo stato d'animo. Cioè a quel gusto della mistificazione, che più o meno circola sempre nei crepuscolari. E che ritrova la propria giustificazione e dignità col portare la maschera in mano. Biàncoli ha riprodotto il film *gangster*, ironizzato nella sua sottospecie giallo rosa; ma non ha mancato di citare, proprio in una delle prime sequenze, alcuni pezzi d'uno dei più illustri film *gangster*: lo SCARFACE. Ha ricercato taluni segreti dello stile di Lubitsch; ma non ha mancato di carrellare un valzer in modo che la firma VEDOVA ALLEGRA risultasse esplicita. Ha trasfuso la propria vena sentimentale in alcuni dialoghi polemico-amorosi, esemplati sul ritmo americano; ma ha curato che la sua protagonista fosse Francesca Braggiotti, cioè un'italiana proveniente da Hollywood, e il primo attore un americano autentico, cioè John Lodge, avvezzo a respirare la battuta sul tempo di un Cooper o di un Gable.

Mistificazione; ma voluta e, in certo senso, alla seconda potenza; il che le conferisce un cosciente impegno, una precisa serietà. Biàncoli ha rifatto un involucro; ma poi vi ha versato un contenuto che non lasciasse dubbi sulle intenzioni. Il suo film è una bomba in un mazzo di rose; grazioso inganno, ma pericoloso. Senonché, nell'esplodere, quella bomba libera un fuoco di artificio. L'inganno, a sua volta, è ingannato. E Biàncoli si apre un credito come regista.

GIACOMO DEBENEDETTI

La tradizione giapponese
in un film

DICE un proverbio giapponese: « Tra i fiori il ciliegio, tra gli uomini il guerriero ». Esso riassume molto, nella sua semplice forma, dell'anima del Giappone: il coraggio, lo stoicismo, la devozione al signore, il rispetto delle tradizioni uniti alla gentilezza dell'animo raffinato.

Tutto questo forma la più alta espressione di una dura intima disciplina che intende la stirpe come continuità in una scala tradizionale di valori sociali. La famiglia è alla base di tutto e l'individuo non ne è che un anello, responsabile del culto verso gli ascendenti e della tradizione verso i discendenti. Ne deriva l'usanza, assai più generale che in Europa, dell'adozione che perpetua nome e sangue, quando in una famiglia vengano a mancare figli maschi; e tale adozione si accompagna generalmente con la promessa di matrimonio tra l'adottato e una figlia dell'adottante, perpetuando così il sangue. Il film MITSUKO, LA FIGLIA DI UN SAMURAI trae lo spunto da questa concezione della famiglia. Si tratta di un film prodotto in collaborazione fra le Case « Towa Shoji » giapponese e « Terra » te-

desca, sotto la direzione di Arnold Fanck con la collaborazione di Hebert Tjdens, regista giapponese di grandissima fama.

Qui, dunque, il protagonista, sotto l'influsso della sua educazione occidentale, rifiuta di sposare la figlia del suo padre adottivo. Ma la voce degli antenati, del tempio e del suo vecchio maestro, il fermento della terra, la vita festante, semplice, gaia e profondamente filosofica del popolo, lo richiamano alla tradizione, a se stesso.

Tutto il film è permeato di una sensibilità profonda. Il popolo giapponese sente acutamente. Non bisogna farsi trarre in inganno dalla sua maschera impassibile: ha l'anima vulcanica, simile a quella dello stesso suolo giapponese, calmo e sereno, ma destato sovente da scosse violente.

L'attore giapponese si mantiene su questa linea: il cinema straniero non ne ha forzato i gesti, né le espressioni. Quando il protagonista di MITSUKO, LA FIGLIA DI UN SAMURAI torna in Patria dopo otto anni, viene accolto dalla vecchia madre con poche parole piane, col sorriso misto a dolci lacrime, senza baci. Eppure ella lo adora: e il viso, la bocca, gli occhi esprimono questo. C'è un altro racconto tradizionale in Giappone, - e in nessun altro Paese, forse, i racconti esprimono meglio l'anima del popolo, - che narra di una madre sepolta col figlio che si credeva morto nel nascere. Ella pallida ombra fu vista per molti giorni aggirarsi in cerca di cibo per il piccolo, spendendo i denari messi nella sua tomba, impegnando il suo pettine più bello... Finalmente, la sua tomba fu aperta e fu ritrovata morta, ma col figlio stretto al seno, vivo...

ALBERTO BIT

VERSO LA PERFEZIONE

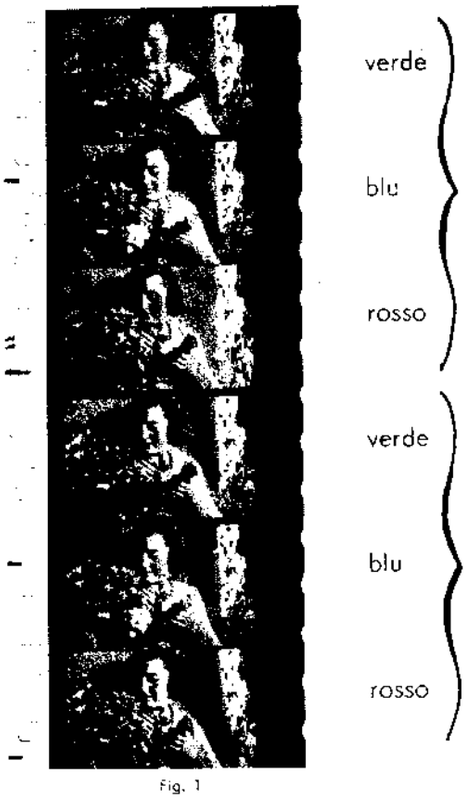


Fig. 1

Fra i lettori di *Cinema* non sono pochi quelli che, occupandosi praticamente dei problemi posti dall'attuale situazione della tecnica cinematografica, cercano di apportarvi un loro contributo di studio. In questi ultimi tempi abbiamo ricevuto alcune proposte, relazioni su risultati di esperimenti; e qui vogliamo discuterne qualcuna.

Film plastico

Per arrivare alla visione stereoscopica occorrono, come è ben noto, due immagini parziali corrispondenti ai punti di vista dei due occhi umani. Guido Sacchi (Intra) ha provato a disporre le due immagini successivamente e alternativamente sulla stessa pellicola positiva, pensando che l'immagine plastica possa formarsi durante la proiezione dalla fusione delle immagini di ambedue i tipi, grazie al fenomeno della sintesi fisiologica di immagini successive.

Per riprendere le due « scene parziali », il Sacchi ha collegato due macchine a passo 16mm, in modo da far rimanere, fra gli assi paralleli dei due obbiettivi, il necessario scartamento di 70mm, corrispondente alla distanza fra gli occhi umani. Con un meccanismo di stampa escogitato per l'occasione, i fotogrammi delle due pellicole negative, impressionate con le due macchine, sono state stampate alternativamente sulla stessa pellicola positiva. Proiettando con un comune apparecchio da 16mm, ma a velocità doppia della normale – 32 fotogrammi al secondo –, il Sacchi ha ottenuto « un'immagine a contorni leggermente sfumati, alquanto tremolante, tuttavia dotata di un rilievo sensibilmente superiore a quello risultante dalla proiezione di una sola delle due pellicole ».

Il sistema usato dal Sacchi è conosciuto nella storia della tecnica cinematografica come quello dello strobostereoscopio. Fu inventato nel 1858, insieme al metodo degli anaglifi, dal fisico francese J. Ch. d'Almeida, e fu ripreso nel 1903 da G. Jäger. Esso è da contarsi fra i sistemi pseudostereoscopici, dato che non soddisfa alla condizione fondamentale di far pervenire ad ogni occhio unicamente la relativa immagine parziale, pur ottenendo un certo effetto di plasticità. Per cavare l'autentico effetto stereoscopico dalla fusione fisiologica, ottenuta mediante proiezione successiva delle immagini parziali, bisogna completare il sistema con una specie di otturatore rotante che, posto come un paio di occhiali sul naso di ogni spettatore, copra alternativamente l'uno e l'altro occhio, in perfetto sincronismo col ritmo di proiezione. Oppure bisogna, come per la sovrapposizione simultanea, servirsi dei colori complementari, della luce polarizzata o di altro metodo simile.

Volendo far a meno del complicato meccanismo di stampa, il Sacchi ha anche disegnato una macchina da presa che permetta una registrazione alternata dei fotogrammi sullo stesso negativo. Si tratta di una macchina a duplice obbiettivo, atto a realizzare, a mezzo di un sistema di prismi, due immagini contemporanee del medesimo oggetto. Quest'apparecchio realizzerebbe due fotogrammi ad ogni scatto, in modo che risulterebbe una pellicola di lunghezza doppia, da proiettarsi a doppia velocità.

Film a colori

Uno studioso del cinema a colori è Vitale Casiraghi (Camogli). Il sistema che egli vorrebbe sviluppare è quello di Gaumont, lanciato nel 1912. Il sistema di Gaumont è un processo tricromo additivo, dato che tre immagini parziali, affiancate nella pellicola, vengono proiettate simultaneamente e riunite sullo schermo. Le tre immagini si trovano su tre fotogrammi susseguenti, la cui altezza è tre quarti di quella normale. Il pezzo di pellicola, che contiene i tre fotogrammi e che corrisponde a nove buchi di perforazione, è trasportato nella macchina mediante un meccanismo appositamente costruito. Un obbiettivo triplo spezza, nella presa, il fascio di luce in tre parti, e riunisce, nella proiezione, le tre immagini simultaneamente esposte.

La fig. 1 mostra un saggio di una pellicola ripresa dal Casiraghi. I fotogrammi che a prima vista possono sembrare identici, sono invece diversi perché presi attraverso filtri differenti: il fotogramma superiore è preso attraverso un filtro verde ed è stato perciò impressionato unicamente dalla luce verde. Nella proiezione, esso lascia passare la luce della lampada esclusivamente attraverso quelle parti dell'immagine che, nel soggetto, erano illuminate con luce totalmente o parzialmente verde. Il fascio di luce che ha penetrato questo fotogramma e che in seguito è « colorato » da filtro verde, dà all'immagine sullo schermo la componente verde. Il secondo fotogramma della pellicola è preso attraverso un filtro blu, il terzo attraverso un filtro rosso. Ecco il gruppo dei tre fotogrammi che si proiettano simultaneamente e che si sintetizzano sullo schermo in immagine unica tricroma. Col quarto fotogramma comincia un nuovo gruppo di tre fotogrammi, corrispondenti ai tre colori fondamentali verde, blu, rosso, e così via.

Secondo le indicazioni del Casiraghi, egli ha sviluppato in diversi punti il sistema Gaumont. Prima di tutto, egli ha ridotto ancora di più l'altezza del fotogramma, in modo che tre fotogrammi suoi corrispondano a due fotogrammi normali ossia a otto buchi di perforazione. La lunghezza della pellicola è dunque esattamente raddoppiata e per il trasporto ci vuole il meccanismo a passo doppio. Inoltre: « Nel procedimento Gaumont », ci dice Casiraghi, « via era il cosiddetto correttore costante, il quale aveva lo scopo di correggere la sovrapposizione tra i primi piani e gli infiniti, e ciò perché i tre fotogrammi non erano sullo stesso asse ottico. Il mio sistema non ha bisogno del correttore, né nel primo piano né all'infinito, e le mie immagini si sovrappongono integralmente senza lasciare frange colorate. Questo è dovuto a un mio sistema ottico speciale che spezza la luce durante la presa ».

Sviluppo delle pellicole

Una parte del processo cinematografico che il pubblico conosce meno ma che pure è interessantissima e di importanza decisiva per l'aspetto dell'immagine sullo schermo è quella dello sviluppo e della stampa. Anche in questo campo ci troviamo di

VEDRETE LA MIGLIORE
Claudette COLBERT
NELLA SUA PIÙ BRILLANTE
La Notte è Nostra....
VNA PRODVZIONE DI
Anatole LITWACK
CON
Charles BOYER
Warner Bros.
FIRST NATIONAL

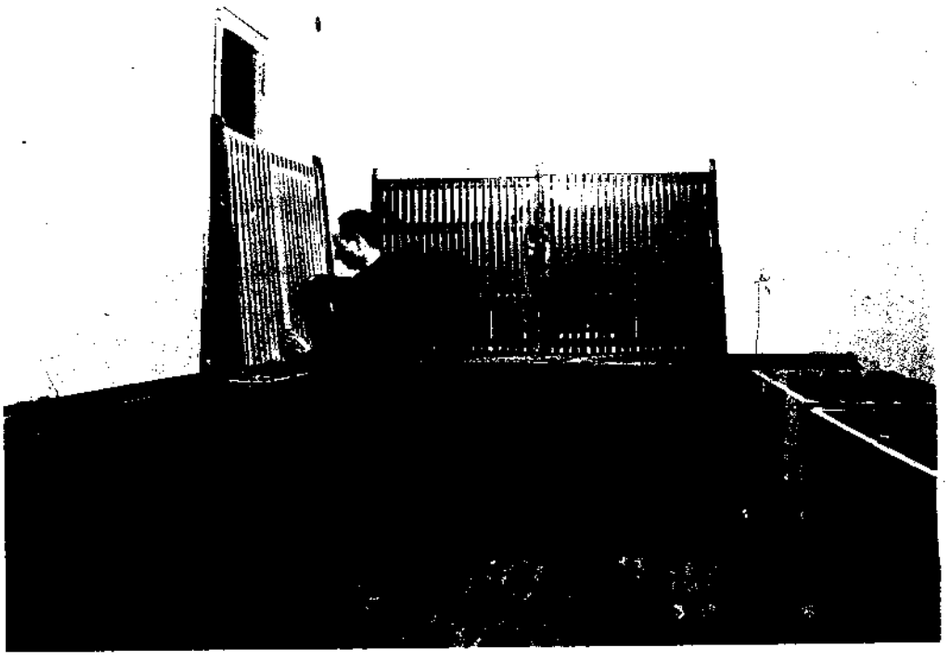


Fig. 2 - Sviluppo dei film col sistema a telai

fronte a progressi considerevoli, di cui Felice Boschi (Roma), direttore di uno stabilimento fotochimico, ci manda una istruttiva descrizione.

« Dagli inizi della cinematografia e fino a una decina di anni fa, il lavoro di sviluppo e di stampa veniva eseguito, in Italia, con criteri e sistemi così empirici e primitivi da renderne l'esecuzione lenta, faticosa, imperfetta. Nata dalla fotografia, l'industria cinematografica non ebbe ai suoi primordi una adeguata attrezzatura tecnica, ma si servì di mezzi in parte derivati dall'industria madre e in parte improvvisati. Così, per sostenere il lungo e pieghevole nastro di celluloide, una volta impressionato, non s'era trovato di meglio che avvolgerlo intorno a un telaio quadrangolare di metallo o di legno, che per essere agevolmente tenuto dalle braccia di un uomo non poteva contenere più di una cinquantina di metri, circa. Ne derivava quindi un frazionamento della pellicola in tante parti, le quali, così separate, seguivano a forza di braccia il loro processo fotografico, che si compiva, frazionato anch'esso, dentro bacinelle di cemento o di marmo riempite degli agenti chimici necessari (fig. 2). I quali però, esaurendosi con l'uso ed esposti all'incostanza della temperatura, esercitavano la loro azione in maniera incompleta e spesso inefficace.

« La parte essenziale dello sviluppo, cioè il controllo della densità fotografica, era affidata, in mancanza di strumenti adatti, all'occhio dell'operaio sviluppatore, il quale doveva seguire alla scarsa luce di una lampada rossa il lento apparire dell'immagine latente, sotto l'azione del liquido rivelatore, e arrestarla al giusto punto immergendo la pellicola nella soluzione di fissaggio.

« Raggiunta con ciò la necessaria trasparenza, altri operai provvedevano a trasportar la pellicola nei vasconi d'acqua corrente per il lavaggio e quindi, se negativa, a immergerla in acidi diluiti per distruggervi ogni sedimento calcareo; la positiva passava alla colorazione, allora necessaria per dare alle scene quegli effetti cromatici che sopperivano alle deficienze della tecnica luministica. In fine le pellicole passavano alla prosciugazione.

« Questa fase conclusiva del processo fotografico avveniva lasciando appesi telaio e pellicole dentro cabine più o meno riscaldate, oppure trasportando questa, ancora bagnata, intorno a grandi cilindri orizzontali, i quali girando su se stessi ne provocavano l'essiccazione.

« Una volta asciutte, le varie pellicole seguivano una via diversa. Le negative, dopo la necessaria preparazione, andavano alla stampa per ricavarne la copia di prova, mentre le positive, se riconosciute senza troppi difetti, passavano alla pulitrice e quindi al montaggio.

« Questo lavoro, lungo e paziente, richiedeva l'impiego di numeroso personale femminile per scegliere nella massa dei piccoli rotoli quelli che formavano un dato film, disporli nell'ordine delle scene, seguendo una numerazione progressiva e una certa uniformità fotografica, per poi congiungerli fra loro a mezzo di un liquido solvente e di una pressa.

« Finalmente, dopo una verifica generale, il film era pronto per la proiezione; ma i risultati ottenuti da così lenta e discontinua lavorazione dimostravano all'osservatore competente le deficienze dei mezzi impiegati e del sistema. Soprattutto era la qualità fotografica del film che risentiva le conseguenze del frazionamento cui l'obbligava l'uso del telaio, appunto perché le particelle, separatamente lavorate, non potevano avere né uniformità di trasparenza, né regolare successione di effetti fotografici.

« Col continuo progredire del cinema, culminato nell'invenzione del film sonoro, si fece sentire più forte la necessità di rinnovare i metodi e l'attrezzatura dello sviluppo per evitarne quei difetti che se erano nocivi all'effetto visivo del film muto sarebbero state addirittura deleteri all'effetto acustico del sonoro. E il rinnovamento fu possibile soltanto con l'uso della sviluppatrice automatica (fig. 3). Questa macchina, eliminando ogni intervento manuale, razionalmente unisce e completa, in un rapido ciclo produttivo, tutte le fasi del processo fotografico del film, eguagliandone gli effetti, in relazione al carattere del negativo, in una omogenea intensità controllabile con apparecchi sensitometrici.

« Sospinta con moto uniforme e continuo da rocchetti dentati, che girano per l'impulso d'ingegnosi meccanismi, la pellicola di un intero film passa attraverso la macchina e s'immerge, per il tempo necessario alla sua posa, successivamente nei liquidi di sviluppo, di fissaggio e di lavaggio, circolanti a giusta temperatura nelle vaschette tubolari formanti corpo con la macchina stessa, ed entra nell'armadio ad aria calda, che gradualmente l'asciuga, e da cui esce arrotolata, pulita e pronta per la proiezione.

« Non più costretta nei limiti angusti del telaio e dei suoi antiquati accessori, la tecnica dello sviluppo, sia per la parte muta che per quella sonora, segue sempre il progresso dell'industria cinematografica e contribuisce, non in piccola parte, ai suoi continui successi ».

CIAK

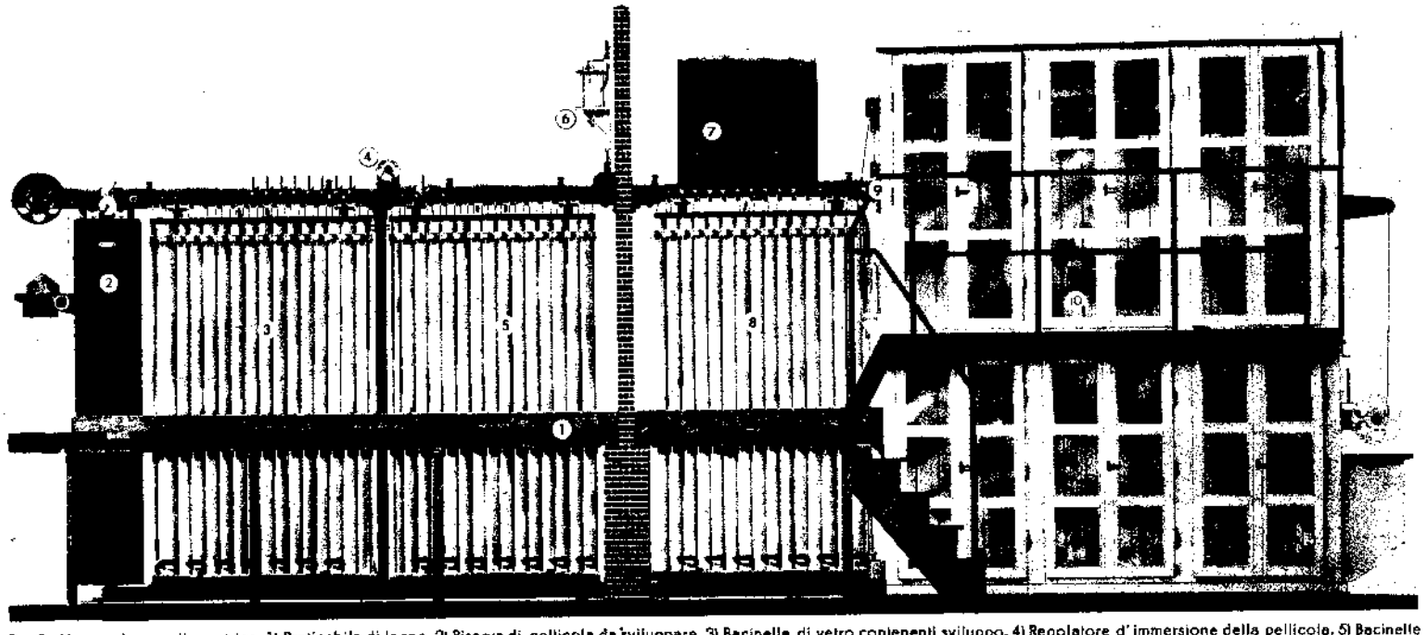


Fig. 3 - Una moderna sviluppatrice: 1) Praticabile di legno. 2) Riserva di pellicola da sviluppare. 3) Bacinelle di vetro contenenti sviluppo. 4) Regolatore d'immersione della pellicola. 5) Bacinelle di vetro per fissaggio. 6) Ampolle per il ricambio automatico delle soluzioni chimiche. 7) Cofano dei motori elettrici. 8) Bacinelle da lavaggio. 9) Sgocciolatoio. 10) Arma di di prosciugazione.

DISCHI DI FILM

SIAMO in piena stagione e mentre nelle sale dei cinematografi si avvicendano le nuove produzioni, le case di dischi lanciano gli ultimi dischi di film. Non si ha sempre a disposizione un'orchestra ed è assai carino ballare al ritmo delle melodie che si sono udite durante le proiezioni. Vi segnaliamo alcuni dischi ottimi allo scopo.

Semprini si fa onore come pianista e come direttore d'orchestra. La Fonit (7712) incide con lui, dal film LA SIGNORA DELLA QUINTA STRADA, *un fox-trot intitolato nientemeno che:* Un anno di baci. *E vi par poco, come record di durata amorosa? Dalle suggestive parole nasce un fox-trot garbato e aggraziato, se non eccessivamente originale, il cui ritmo è nettamente segnato dal pianoforte solista, nucleo centrale. L'orchestrazione è buona, fatta con mano leggera, con qualche esplosione di sonorità, qua e là.*

Sul rovescio del disco troviamo, dal film MELODY FOR TWO *(« Melodia per due »), un altro fox-trot:* « Settembre sotto la pioggia ». *Anche qui il disco s'impernia sul pianista virtuoso, intorno al quale si irraggia una passeggiatina-duetto, piacevole e scorrevole, con una melodietta senza pretese « si-mi-la, si-re-sol » di tipica marca sentimentale anglosassone. S'è sentita anche in certe romanze da camera di anteguerra e ora il jazz la condisce con pepe e droghe strumentali...*

Sotto la direzione di Semprini, ancora, troviamo un altro disco (Fonit 7725) cantato dal tenore Fernando Orlandi. Egli intona un valzer lento, « Maria », *dal film* LASCIATE OGNI SPERANZA *(Bixio-Cherubini-Fragna): la voce è ben timbrata, morbida e squillante, e il valzer languidetto ondeggia fra il – primo amore –, – Maria che m'ha preso il core – e altre simili svenevolezze, che più o meno son sempre all'ordine del giorno. La musichetta non è priva di reminiscenze, ma è dolce e carezzevole e, bene eseguita, si ascolta volentieri.*

Un altro buon virtuoso italianissimo nonostante il nome esotico, Kramer, incide per la Fonit (7728) dal film LA SIGNORA DELLA QUINTA STRADA *un fox-trot intitolato:* « Che bel tipo ». *Musica brillante, di ritmo vivace, preciso, trascinante. Ottimo disco per ballare. L'orchestra è buona nell'insieme e con solisti che stanno bene al loro posto e alternano le voci strumentali isolate, in rilievo, con impasti saporosi e nutriti.*

Sull'altra faccia troviamo un altro fox-trot sempre dallo stesso film, intitolato: « Vado in centro » *e che si presta ottimamente ad esser ballato. I timbri caricaturali e i coloriti strumentali grotteschi non eccedono e risultano quindi piacevoli e divertenti.*

Ancora di Kramer e della sua orchestra è il disco Fonit 7729, con altri due fox-trot del medesimo film. Il primo, « La ragazza del giornale », *si svolge con una musichetta gaia, operettistica, variata da rabeschi di note e da ghiribizzi di strumenti. I fiati esplodono con buffe sonorità, mischiandosi in gustosi impasti timbrici e alternandosi con un cantabile più arioso e più spiegato. Un bellissimo disco. Sul rovescio è inciso:* « Con l'amor mi puoi scaldare » *(ottima ricetta in questa stagione). Il sassofono solista canta una melodia suadente e carezzevole, commentata dal ritmo uguale incessante dell'orchestra, mentre il pianoforte si sbizzarrisce con volubilità prima in un monologo, poi in un dialogo colorito coi fiati.*

« I am feeling like a million », « *Mi sento un milionario* »: *così asserisce il baritono nel disco Brunswick 5102 del film* FOLLIE DI BROADWAY 1938, *di prossima venuta in Italia. Il cantante possiede una voce calda e ben modulata ed eseguisce il pezzo in tono della massima soddisfazione personale. Sebbene tre brevi domande mettano tre punti interrogativi sulle cause intime della felicità, non è difficile capire che si tratta di domande retoriche:* « *Is it you?* », « *Sei tu?* », « *Is it love?* », « *È amore?* », *non possono aver che una risposta teneramente affermativa. L'orchestra di Jan Garber ne è persuasa, e commenta con piacere la melodia, vestendola di una magistrale strumentazione jazzistica.*

Sull'altra faccia del disco danzano due cuori, « Two hearts one dancing », *dal film* RHYTHM IN THE CLOUDS. *Accanto a sonorità pettegole e stridenti, di buon sapore drogato, troviamo impasti timbrici più cupi e più fusi. All'introduzione strumentale segue il ritornello vocale, intonato dal solito buon baritono, il quale scandisce bene il ritmo di fox-trot con quel fare scanzonato e dinoccolato, che ora è tanto di moda nella voce come nel passo, ma, attenti, senza perder mai il tempo...*

Dal film IL FANTASMA CANTANTE *l'orchestra Ambrose incide su Disco Decca (503 B):* « Never in a million days » (« *Mai in un milione di giorni* »). *L'orchestra è ottima e il disco bellissimo. Il violino solista enuncia la frase iniziale, poi si mischia con gli altri strumenti in impasti morbidi e saporosi. Una voce baritonale sommessa, in mezza tinta, intona la melodia carezzevole e languida. Ottimo disco per ballare in abbandono, senza timore di esser disturbati da violenze sonore, da pugni nelle orecchie. Qui ci si lascia invece cullare dal violino tenero e dal soave sassofono... una delizia!*

Su disco Brunswick (5099) troviamo inciso, dal medesimo film, un pezzo che sta facendo fortuna (ne ho già parlato a proposito di un disco della « Voce del Padrone »): « There is a lull in my life ». *Qui l'esecuzione dell'orchestra Belasco è meravigliosa. La strumentazione appare delicatamente e sapientemente dosata, con voci soliste che propongono i temi, innestandosi su un sommesso tessuto orchestrale di sfondo. Il ritornello vocale è miagolato, più che cantato, da una vocina di soprano: ma è una graziosa gattina, che può piacere assai e piacerebbe di più, se evitasse certi suoni nasali poco felici.*

Ho cercato i dischi del film VOGLIO DANZARE CON TE *per il malinconico ricordo di Gershwin, il compositore americano immaturamente scomparso or non è molto. Greta Keller canta due melodie (Disco Decca 506 A e B) di lui:* « They can't take that away from me » (« *Questo non me lo possono strappare dal cuore* » *o qualcosa di simile) da sola e* « Let's call the whole thing off (« *Se tu mi dici...* », *traducono, ma sarebbe piuttosto: Facciamola fuori...* ») *col baritono Brian Lawrence. Il primo pezzo è tutto accenti sospirosi, coloriti languidi; la voce femminile, calda e morbida, buona soprattutto nelle mezze tinte, si lamenta sul perduto bene: cose che succedono oltreoceano come da noi, si vede. La musica è un po' fiacca, senza vita, eccessivamente tenera. Il duetto è di tipica maniera americana: un dialogo musicale a brevi battute rotte e sincopate, che si alternano con frasi melodiche di più ampio respiro. È ben fatto, anche se la sostanza non è molta e l'invenzione poco peregrina. Si può ballare assai bene. Per finire, un altro bel disco dell'orchestra Ambrose (Decca 494). Su una facciu, dal film:* GOLD DIGGERS OF 1937, *troviamo:* « With plenty of money and you » (« *Con tanto denaro e con te* »), *un titolo che predispone all'ottimismo più entusiasta e infatti dà origine a una musica animata, allegra, travolgente, in piena sonorità, magnifica per ballare. Il ritornello vocale è intonato brillantemente da una voce maschilina, e si snoda con vivacità e con brio. La musica è del tipo solito, ma almeno tien svegli.*

Dal film WAIKIKI WEDDING, *sull'altra faccia, troviamo un pezzo intitolato:* « Sweet Leilani ». *La chitarra hawaiana diffonde sul disco un suggestivo colorito esotico, intensificato dai mugolii languenti dei fiati, con effetti vaporosi, ben riusciti. Il ritornello vocale è affidato a un baritono e a un soprano. Molti glissandi e scivolandi, e – pur che non ne abusiate anche voi –, vi consiglio il disco come magnifico per ballare.*

M. T. C.

COSÌ TARDI SIGNORINA?

La stiamo aspettando da un'ora per girare la vostra scena! - Mi scusi, caro, ma dovevo pure dare un'occhiata al nuovo numero di «Cinema», di cui

NATURALMENTE sono abbonata!

(L'abbonamento annuo a **CINEMA** costa soltanto **40** lire all'anno, per 24 numeri!

NUOVA ANTOLOGIA

La più antica e autorevole Rivista italiana di scienze, lettere e arti. Si pubblica quindicinalmente con la collaborazione dei migliori scrittori, dei più illustri scienziati, delle personalità più alte della politica nazionale

Abbonamento annuo per l'Italia e Colonie L. **100** *- per l'Estero L.* **180**

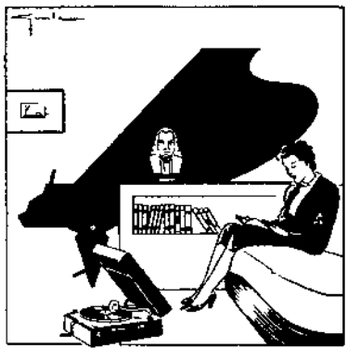
Per gli abbonati a CINEMA per l'Italia e Colonie L. **90** *- per l'Estero L.* **162**

Il regalo di un disco

(o di una serie di dischi) rappresenta la soluzione più semplice e più indovinata nella incertezza della scelta per il dono natalizio.
Nella scelta dei dischi che regalerete, avrete modo di esprimere il vostro sentimento e la vostra comprensione del gusto della persona cui è destinato il dono

la CETRA

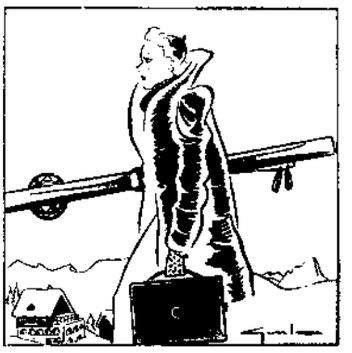
vi segnala alcuni suoi dischi Cetra-Parlophon adatti ai vostri amici



a una signora di fine sensibilità musicale

CC 2004 - **TOCCATA** (Ticciati) - Pianista Carlo Zecchi.
— **STUDIO IN FA MINORE** (Liszt) - Pianista Carlo Zecchi.
CC 2005 - **SONATA IN RE MAGGIORE** (Scarlatti) - Pianista Carlo Zecchi.
— **MINUETTO** (Scarlatti) - Pianista Carlo Zecchi.
P 9110 - **NOTTURNO IN MI BEMOLLE MAGG.** (Chopin) - Violoncellista Emanuele Feuermann.
— **MELODIE ZINGARESCHE** (Sarasate) - Violoncellista E. Feuermann.
P 9112 - **ALLEGRO APPASSIONATO** (Saint-Saëns) Violoncellista E. Feuermann.
— **DANZA MACABRA,** op. 40 (Saint-Saëns) Violoncellista E. Feuermann.
P 56107 - **DANZA UNGHERESE** (Brahms) - Violinista Enrico Pierangeli.
— **GRAVE** (Bach-Kreisler) - Violinista E. Pierangeli.
CC 2006 - **BARCAROLA** (Chopin) - Parte I e II - Pianista Carlo Zecchi.

IT 517 - **IL VENTO, IL SOLE, IL MARE** - Edoardo Spadaro.
— **L'AMORE PASSO' VICINO A TE** - Edoardo Spadaro.
IT 509 - **LA CAVALCATA DEI CINQUE** - Parodia - Spadaro e coro.
— **IL BATTELLO PENDE... PENDE** - Canzone - Edoardo Spadaro.
GP 91318 - **NON PARTIR** - Canzone - Luciana Dolliver.
— **SONO TANTO INNAMORATA** - Canzone - Luciana Dolliver.
GP 92315 - **SOLI** - Canzone - Luciana Dolliver.
— **PICCOLA BRUNA** - Canzone - Luciana Dolliver.
GP 92255 - **TORNERAI** - Canzone - Dino Di Luca.
— **PERCHE' M'HAI FATTO PIANGERE** - Tango - Dino Di Luca.
GP 92321 - **LA RAGAZZA DEL GIORNALE** - Fox - Dino Di Luca.
— **UN ANNO DI BACI** - Fox - Dino Di Luca e Trio Lescano.

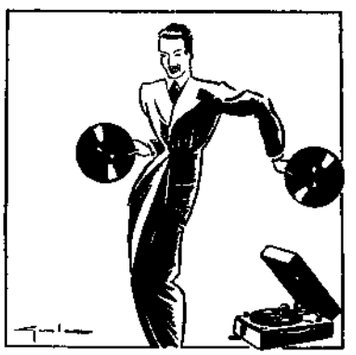


a una giovane amica che ama lo sport e l'allegria

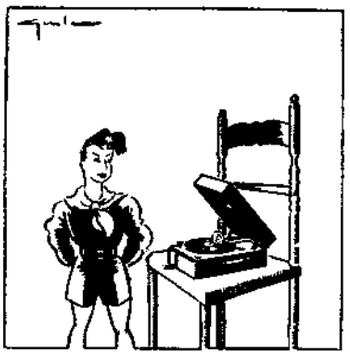
agli zii che vivono in campagna

B 27123 - **VOCI DELLA PRIMAVERA** (Strauss) - Valser - Orchestra Edith Lorand.
— **IL CONTADINO ALLEGRO** (Leo Fall) - Valzer - Orchestra Edith Lorand.
B 27453 - **VITA DEL PRATER** (Translateur) - Valzer - Orchestra Edith Lorand.
— **IL CONTE DI LUSSEMBURGO** (Lehar) - Valzer - Orchestra Edith Lorand.
B 6697 - **STORIELLE DEL BOSCO VIENNESE** (Strauss) - Valzer - Orchestra Beka.
— **FLATTERGEISTER** (Strauss) - Valzer - Orchestra Beka.
GP 91754 - **POLKA CIVETTUOLA** (Mignone) - Quintetto campestre Cetra.
— **LA VALSE DE BALTHAZAR** (Deprince) - Quintetto campestre Cetra.
GP 91714 - **SOL FA MI RE DO** (Sloraci) - Polka - Quintetto campestre Cetra.
— **MALICIEUSE** (Ferrero) - Mazurka - Quintetto campestre Cetra.
B 27618 - **MARCIA DEGLI AUTISTI** - Emile Vacher e la sua Orchestra Musette.
— **LA JAVA SUR LE BORD** - Orchestra Musette.

GP 92320 - **DUE CHITARRE** - Trio vocale Sorelle Lescano.
— **SERENITA'** - Trio vocale Sorelle Lescano.
GP 92302 - **TANGO DI RAMONA** - Trio vocale Sorelle Lescano.
— **NON DIMENTICAR LE MIE PAROLE** - Trio vocale Sorelle Lescano.
GP 92319 - **CARAVAN** - Fox - Orchestra Cetra.
— **MOONLIGHT AND SHADOW** - Fox - Orchestra Cetra.
GP 92308 - **NOTTE DI SOGNO** - Fox - Orchestra Cetra.
— **TU, SOLTANTO TU** - Fox - Orchestra Cetra.
B 71017 - **THE MERRY GO ROUND BROKE DAWN** - Fox - Harry Roy.
— **I'M GONNA KISS MYSELF GOODBYE** - Fox - Harry Roy.
B 71006 - **YOU DO THE DARN' BEST THINGS BABY** - Fox - Harry Roy.
— **WHEN IS A KISS NOT A KISS** - Fox - Harry Roy.



ad un giovane che ama vivere intensamente nel suo tempo



al nipotino avido di racconti di avventure

IT 521 - **BONAVENTURA ED IL RE** - Sergio Tofano.
— **BONAVENTURA ED IL LOTTATORE** - Sergio Tofano.
IT 513 - **MATTINO DI NATALE** - Scenetta - Compagnia di prosa.
— **POMERIGGIO DI NATALE** - Scena famigliare - Compagnia di prosa.
GP 91326 - **TOPOLINO FRA I CORSARI.**
— Id. Id.
GP 91355 - **TOPOLINO E LA VECCHIA BEFANA.**
— Id. Id.
GP 91288 - **TOPOLINO E LA COLLANA DELLE NOCCIOLINE.**
— Id. Id.
GP 92329 - **I TRE PORCELLINI** - Fox caratteristico - Quartetto Funaro.

PE 62 - **LA FAVORITA** (Donizetti) « Oh, mio Fernando » - Mezzo soprano Ebe Stignani.
P 9105 - **L'ITALIANA IN ALGERI** (Rossini) Ouverture I-II - Orchestra sinfonica dell'Opera di Berlino diretta dal M° Weissmann.
PE 61 - **I PAGLIACCI** (Leoncavallo) « Recitar mentre preso dal delirio » - Tenore Giovanni Breviario.
CC 2046 - **NORMA** (Bellini) « Casta diva » (Parti I e II) - Soprano Gina Cigna.
CC 2039 - **NORMA** (Bellini) « Mira questi cari pargoletti » - Mezzo soprano Ebe Stignani, soprano Gina Cigna.
PE 55 - **RIGOLETTO** (Verdi) Scena ed aria di Gilda - Soprano Lina Pagliughi.

ai nonnini che non escono di casa la sera e ricordano con gioia il passato

S. A. CETRA - VIA ARSENALE, 19 - TORINO

SOCIETÀ CON DIRIGENTI, TECNICI E CAPITALI DI ORIGINE E DI NAZIONALITÀ ITALIANA

CORTOMETRAGGI

Fra i due mali

IL FASCINO sinistro del malvivente, il suo gergo immaginoso, i suoi torbidi amori, il suo personalissimo senso d'onore, esercitano da qualche tempo una strana suggestione sui registi francesi, costretti, per documentare le loro sceneggiature, a frequentare equivoci angiporti e famose taverne, indotti a scoprire aspetti fotogenici nei coltelli a serramanico, ossessionati dalla necessità di offrire brividi inediti, o quasi, all'avidità del pubblico. Luminosi orizzonti si schiudono così per quegli attori di Francia che hanno la ventura di possedere un volto da museo di criminologia. Gli strani eroi di questi film hanno paurosi nomignoli; la Browning calibro 9 ne è la vera protagonista ed il suo esplicito linguaggio non ha bisogno di essere doppiato per essere inteso. Periodicamente ci viene offerto l'ultimo, una non definitivo apporto a questa singolare epopea del teppismo che in America ha già, cinematograficamente, compiuto la sua evoluzione. Infatti, mentre i più recenti *gangster* di Hollywood costituiscono soltanto più il pretesto per valorizzare l'efficienza della Polizia, il teppista di Montmartre ci è presentato ancora nell'atmosfera di una letteratura che continua ad essere bassa anche se ad occuparsene troviamo uomini d'ingegno, circondato da un alone romantico di bassa lega. Gli sforzi della regia tendono a renderlo simpatico, la Polizia ci viene candidamente presentata come un organismo impotente che, per catturarlo, deve rinunciare alla sua normale dotazione di armi e ricorrere alle affascinanti trappolerie di una bella donna, ed il pubblico, obbligato a scegliere fra un bandito che fa tanto bene all'amore ed una goffa Polizia, fa un tifo maledetto per i vari Pépé-le-Moko.

Ora, ammesso che sia proprio indispensabile importare in Italia film di questo genere, fra i due mali che ci vengono offerti, noi francamente preferiamo il minore. Il «pericolo pubblico N. 1» americano, che ci viene descritto in tutta la sua stupida ferocia, senza quei sentimentalismi letterari così cari al cinematografo francese, è infinitamente meno pericoloso di questi banditi della Casba, di questi assassini in incognito nella Legione Straniera, vittime abituali del destino, abbonati vitalizi alla fatalità. E nemmeno la tragicità che informa la conclusione delle loro storie vale ad attenuarne la profonda immoralità. È un procedimento che ci ricorda troppo quello di certa letteratura clandestina che smercia la pornografia, protetta dall'etichetta ipocrita del problema sociale.

Baracca dei Fenomeni.

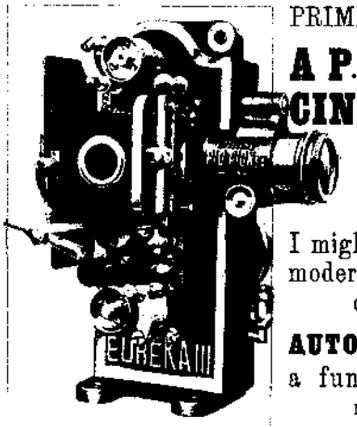
Spunterà presto l'alba del giorno in cui, alcuni esemplari della fauna cinematografica che oggi si aggirano in libertà provvisoria insidiando l'incolumità finanziaria dei produttori e quella intellettuale del pubblico, verranno ospitati in capaci gabbie di ferro ed esibiti alla curiosità popolare. Il pagamento di una tenue moneta ci consentirà così d'ammirare il «Soggettista Mondano», ultimo rarissimo esemplare di una razza che è stata molto prolifica nell'immediato dopo guerra. La sua raffinata fantasia ha partorito soltanto personaggi in *frac* e toelette da ballo. I nomi di questi fantocci che popolano gli schermi, li conoscete: Maud Nancy Fred Max. Se si chiamassero semplicemente Bartolomeo Pinotta Mariuccia, perderebbero la loro cerebralità. Fanno spreco di profumi, giocano a *bridge*, non fanno figli e li trovate sempre nei *pullmann* in viaggio per Parigi. (Se esistessero veramente tutti i personaggi che nei film mondani hanno la cittadinanza francese, la crisi demografica che travaglia la Repubblica sarebbe risolta da un pezzo). La stessa gabbia ospiterà il «Regista Straniero d'Avanguardia». Importato in Italia per snobismo, insieme ad una coppia di levrieri russi ed un impermeabile inglese, non si nutre che di grosse banconote, ed al finanziatore che gli ha affidato un copione, 100.000 metri di negativo, un milione di lire, restituisce un film che dura mezz'ora (ma verrà maledetto per cento anni) e 45 centesimi residuati dalle spese. In compenso dice sempre, e con grazia inimitabile: «Oh, Kay!». Lasciato in libertà è pericolosissimo: riuscirebbe in pochissimo tempo a rendere deserte le sale di proiezione di otto continenti. Porta lenti affumicate, pantaloni alla zuava, maglione polare, capelli arricciolati sulla nuca. Sarebbe bellissimo e perfetto se in testa, oltre gli abituali cento grammi di brillantina liquida, ne avesse anche tre di cervelli solidi.

Ritorno di Mendelssohn

Abbiamo le migliori ragioni di ritenere che se a Mendelssohn fosse consentito un temporaneo abbandono dei Cieli della gloria, profitterebbe del suo soggiorno terreno per vendicare l'abuso che il cinematografo ha fatto delle fatidiche note della sua «Marcia Nuziale», dando alle fiamme chilometri di pellicola e sfasciando milioni di altoparlanti. Quelle quattro note iniziali della «Marcia», solenni ed affettuose ad un tempo, sono diventate la sigla d'obbligo del lieto fine. Quando negli ultimi metri della bobina i protagonisti decidono di risvegliare il Pastore che li dovrà unire in matrimonio, per la felicità dei borghesi dei posti distinti, ecco comparire, puntuale e sorridente, il caro vecchio Mendelssohn, con il suo motivetto che ci piace tanto, paraninfo illustre di centomila idilli, concertatore celeberrimo di milioni di baci conclusivi. Ma ora è di moda irridere al finale lieto, che viene giudicato troppo facilmente retorico. Gli *snob* fischiettano ironicamente il motivo, assurto a simbolo di una tradizione che vorrebbero spenta, e destinano tutto il repertorio dei loro elogi ai finali densi di tenebrosa drammaticità. Ma anche questa del finale volutamente tragico è retorica; e noi, incorreggibili ottimisti, preferiamo, a conti fatti, la Marcia Nuziale a quella Funebre.

ANSELMO JONA

OFFICINE **PIO PION** SOC. AN.
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

LA COLLEZIONE DI
CINEMA
È LA PIÙ RICCA ANTOLOGIA CINEMATOGRAFICA
MIGLIAIA DI FOTOGRAFIE
CENTINAIA DI ARTICOLI
L'ABBONAMENTO COSTA 40 LIRE ALL'ANNO

ENTE-NAZIONALE-INDUSTRIE-CINEMATOGRAFICHE

PRESENTA:

Labbra Sognanti

ELISABETH BERGNER

RAYMOND MASSEY

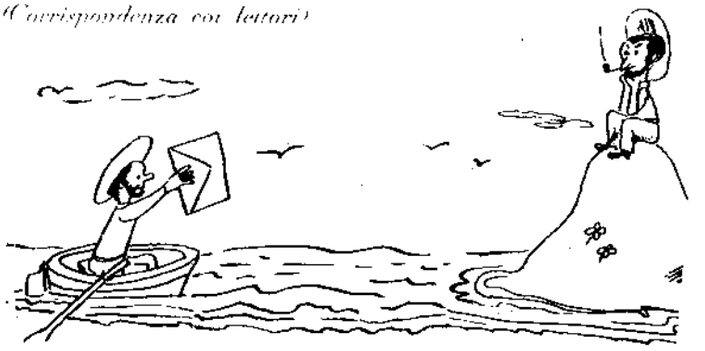
REGISTA: P. CZINNER.

UNITED ARTISTS

Raramente si è visto un film dominato da una figura di donna come lo è questo lavoro degli "United Artists" di esclusività E.N.I.C. - Elisabeth Bergner, che il pubblico cinematografico ha conosciuto ed apprezzato alcuni anni or sono nelle vesti de "La Grande Caterina", dà qui la piena misura delle sue vastissime possibilità artistiche. Ella ha saputo, con insuperabile efficacia, dare vita alla tragica eroina di Bernstein, autore del dramma, mettendone in rilievo tutta la incoerente ed istintiva femminilità, contesa tra la tenerezza per il marito malato e debole e l'amore per l'amante. Mimica, maschera e modulazioni di voce - tutto in lei è squisitamente intonato e sapientemente usato ad esprimere la gamma dei sentimenti che illuminano l'animo del personaggio. La critica estera è concorde nel definire questa interpretazione di Elisabeth Bergner la migliore della sua carriera ● Raymond Massey e Romney Brent, ambedue attori apprezzatissimi del palcoscenico anglo-americano, affiancano degnamente la protagonista. La regia, disinvolta e fluida, rivela in Paul Czinner l'artista che sa svolgere temi delicati con sincerità d'ispirazione e con finezza di tocco ● La messinscena, curata dall'architetto Andrea Andrejew, erede delle tradizioni artistiche del teatro russo d'anteguerra, è sobria e suggestiva al tempo stesso ● La grande orchestra sinfonica di Londra concorre a creare di "LABBRA SOGNANTI" un'opera d'arte.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



ALBERTO TESI (*Firenze*). – Sono lieto di comunicarLe che alla fine di questo mese anche Firenze avrà la sua sala cinematografica per i film in versione originale. A parte l'evidente comodità per i forestieri di passaggio e per quelli appartenenti alla colonia, piuttosto numerosa, della Sua città, gli studiosi del cinema ne avranno grande vantaggio, dato che nel cinema, anche di più che nelle altre arti, lo studioso ha bisogno dell'opera originale, mentre il grande pubblico se ne può fare un'idea anche attraverso traduzioni e riproduzioni. La trasposizione di un film, ottenuta mediante il doppiaggio, non è integrale, ma lascia intatta tutta la parte più importante del film, quella visiva. Scompare perciò quella unità di concezione e di realizzazione che una traduzione integrale può salvare maggiormente. Certo è giusta la Sua idea che i cineasti, avendo la possibilità di confrontare l'opera originale con quella doppiata, darebbero indicazioni utili che servirebbero a perfezionare sempre di più il lavoro dei doppiatori. Ma Lei deve pure pensare che anche la massima abilità del doppiatore non può conciliare l'aspetto, i gesti e il modo di parlare, poniamo, di un personaggio americano alla recitazione italiana, e che un'attrice italiana, fosse pure brava come Marlene Dietrich, non potrebbe dar l'equivalente sonoro all'immagine di quella «stella», perché la sua personalità artistica è necessariamente diversa. Bisognerebbe, insomma, non ignorare che il doppiaggio rimane sempre un espediente.

ERICA ROSSI (*Milano*). – Ancora in materia di doppiaggio: volendo diventare «prestavoce», è indicato rivolgersi ai direttori di doppiaggio delle varie Case (che sono, in generale, le stesse Case distributrici) e far esaminare la propria voce.

ABBONATO B 691 (*Roma*). – Certo, in parte il successo dei film americani è dovuto all'abilità dei loro registi, ma bisogna anche pensare che nella produzione industrializzata il regista non ha più il predominio – desiderabile – di una volta. Quello che fa riuscire il film medio di Hollywood è invece il meccanismo totale della Casa che in molti anni di produzione stabile ha creato una perfetta collaborazione fra tutti gli elementi, dal direttore fino all'ultimo elettricista. Senza questo strumento insostituibile, che ad ogni costo dovremo creare anche per noi, le fatiche di un regista pur geniale rimarrebbero vane.

BOBBI (*Livorno*). – «Di' un po', se l'Istituto Luce facesse girare per le sale cinematografiche un maggior numero di documentari nazionali e esteri non sarebbe una bella cosa? Il pubblico, una volta visto il documentario, vi si affezionerebbe. Aumenterebbe quindi il numero degli spettatori, per cui salterebbero fuori i noleggiatori di tale genere di film. Mentre negli altri Paesi c'è il documentario, perché proprio in Italia, che non è affatto un paese retrogrado, non c'è?». Anch'io non mi stancherò mai di ripetere che il film documentario – il quale, insieme al giornale d'attualità, risolverebbe anche il vecchio problema del «programma a due film» – darebbe un'attrazione in più alle sale, introducendo un elemento nuovo e fresco in quella certa monotonia che è conseguenza della produzione troppo standardizzata. Giorni fa, ho visto in un grande cinema un bel documentario tedesco sul Mare del Nord. Il pubblico, dopo aver fischiato in un primo momento le vedute di sabbia e di acqua, non animate dai soliti attori, ha finito per seguire con la massima attenzione e per applaudire i significativi quadri, ben inquadrati e ben illuminati. A Roma è annunciata l'apertura di una sala dedicata unicamente ai film di attualità: ottima impresa, che troverà l'appoggio di *Cinema* e di tutti gli amici della nostra arte.

GIULIO CALIGARIS (*Chiavazza*). – Mi dispiace di non poterLe dare una risposta soddisfacente. Sarà per un'altra domanda.

BRUNO SAITE (*Pisa*). – Pur essendo grande ammiratore della Hepburn, credo che Greta Garbo sia ancora più matura: immaterializzata, nel percorso degli anni, quasi fino a diventare pura materia visiva. Nella fotografia pubblicata sul numero passato, in cui si vede Maria Walewska presentare il figlio a Napoleone, l'espressione del viso è purificata in modo da avvicinarsi a linee quasi geometriche. Un'intensità così raccolta non si trova ancora nella Hepburn, la quale, per conto suo, ha il vantaggio di avere, finora, perso meno della sua naturale spontaneità nell'ingranaggio dell'industria cinematografica.

DOTT. MA. (*Firenze*). – La Sua osservazione mi pare intelligente: «Credo che una delle principali ragioni dell'immensa popolarità del cinema americano sia questa: che questo cinema, unico in tutto il mondo, ha avuto il coraggio di rappresentare non solo le qualità ma anche i difetti della vita americana attuale. Se noi pensiamo a tutti i film americani di questi ultimi dieci anni, abbiamo davanti agli occhi un immenso quadro dove sono raffigurate fino nei minimi particolari tutte le passioni e i problemi che agitano i cittadini degli Stati Uniti. Tutto è stato portato sullo schermo: la formidabile ricchezza e l'estrema povertà, la tenacia dei pionieri e l'avidità dei cercatori d'oro, l'eroismo dei *G-men* e la vigliaccheria dei *gangsters*. Tutti gli strati sociali sono stati descritti, studiati e analizzati, con i loro vizi e le loro virtù, le loro forze e le loro debolezze: la crisi economica, i sistemi elettorali, le case di pena hanno avuto il loro film. Il pubblico sente che in questi film c'è la vita».

INNOMINATO (*Trieste*). – «Alla letteratura manca ciò che la pittura ha, ossia la raffigurazione; e alla pittura manca ciò che la letteratura ha, cioè la narrazione. Queste due arti, dunque, fuse insieme si completano a vicenda, l'una aumentando i pregi dell'altra, e dànno origine al cinema». La Sua argomentazione sembra seducente. Credo però che a nessuna vera arte «manchi» quello di cui dispone un'altra: all'arte non occorre la totalità degli elementi esterni per rappresentare il mondo. Tanto nella staticità del dipinto, quanto nell'astrattezza dell'opera poetica, c'è un valore positivo, caratteristico, di cui il cinema non dispone (ma di cui neanche ha bisogno).

GIUSEPPE CORSI (*Lucca*). – I Suoi desideri sono intanto soddisfatti: tanto una rubrica per il «ridottista» quanto la critica dei nuovi film si trovano ormai regolarmente su *Cinema*. – L'applicazione al passo normale dei sistemi Kodachrome e Agfacolor avrà senso soltanto quando dalle pellicole originali si potranno trarre delle copie – condizione molto difficile dato che si tratta di sistemi a pellicola invertibile. È certo utile ricordare che molti dei grandi film muti, dei quali non esistono più le copie a passo normale, esistono invece a formato ridotto. – L'abbonamento al *Ciné-Amateur* costa 50 franchi francesi per sei mesi, 90 franchi per un anno.

TRE PER QUATTRO (*Pistoia*). – «Già una volta Le avevo scritto ma poi non inviai la lettera». Male, male. Si figuri che cosa succederebbe se io scrivessi la mia rubrica ma poi non la mandassi in tipografia: il Capo di Buona Speranza verrebbe preso d'assalto da lettori e lettrici arrabbiati. Ho letto con molto piacere le Sue argute critiche, che esprimono, press'a poco, anche la mia opinione. Mi racconti pure di Dita Parlo, attrice infatti poco conosciuta da noi.

IMO BENELLI (*Ferrara*). – Un altro amico del film documentario. «A dir la verità, ci si comincia a stancare delle solite favole per adulti che ci vengono ammannite quotidianamente e ci riempiono il cervello di fantasmi; ora ci vuole anche un poco di vero: ci vogliono film che ci facciano vedere il mondo quale esso è in realtà e che arricchiscano di nuove utilissime cognizioni la grande mente delle masse». E Lei propone che tutti i lettori che siano anch'essi avidi di vedere film documentari, me lo comunichino: «perché bisogna adottare il metodo della goccia che scava la roccia, e le gocciole d'acqua potrebbero essere anche i lettori di *Cinema*». Va benissimo: io sono pronto a fare la roccia e a pubblicare su ogni numero i nomi di quei lettori che desiderano vedere tali film, perché i noleggiatori si intenerischano di fronte a un tale plebiscito!

LETTORE ASSIDUO (*Bari*). – Una buona idea. Lo faremo. Grazie.

MABEL (*Aquila*). – «Ho scelto questo formato perché temo che in un foglio regolare non c'entri quello che debbo dire». Bene. Accetto volentieri anche il «servizio continuato» offertomi da Lei. Per quanto riguarda il cinema a colori siamo senz'altro d'accordo, che lo schermo non abbia il solo obbligo di presentare colori meccanicamente naturali. Ma, a parte ciò, non Le pare che il fatto dei visi troppo rossi sia ugualmente un'obiezione seria? In un buon dipinto, un viso può essere anche verde, eppure sembrerà naturale perché l'artista ha saputo intonare tutte le tinte in modo che entro la sua tavolozza tutti i valori risultino esatti e armonizzati. Quei visi rosei dunque mi dispiacciono non perché il loro colore non sia quello di un viso reale – chi lo sa, del resto, se un esame cromometrico non ci proverebbe la perfetta fedeltà della resa, nel senso puramente fisico! – ma perché l'artista non ha saputo comporre la sua scena a colori in modo che quella macchia rosea mi *sembri* un viso naturale. Come faccio a prenotarLa per la visita a Cinecittà, avendo invece del Suo indirizzo soltanto quel Suo brutto pseudonimo? – Grazie di tutto e mi riserva presto.

GINA GARGIONI, ROLANDO BENESPARI, BRUNO GANDOLFI. – Anche i Loro indirizzi sono prenotati per un'eventuale visita a Cinecittà. Ci sono altri lettori che vorrebbero partecipare? – A Bruno Gandolfi, l'informazione che il film I LLOYDS DI LONDRA fu bocciato dalla prima commissione della censura ma ammesso in un secondo tempo.

PROF. MARIO ROCCI (*Torino*). – Vorrei che qualche lettore informato rispondesse alla seguente domanda: «Può usufruire delle facilitazioni offerte dal Cine-Guf (materiali – acquisti) una persona che può dimostrare di occuparsi seriamente di cromocinematografia? In difetto, non vi sono altre istituzioni del genere che potrebbero aiutare in questo senso?». Anche Lei è prenotato per la visita a Cinecittà.

IL NOSTROMO

L'ITALIA CHE SCRIVE

È il più vecchio
il più giovane
il più diffuso
periodico
bibliografico
nazionale

RASSEGNA PER IL MONDO CHE LEGGE
SUPPLEMENTO MENSILE A TUTTI I PERIODICI

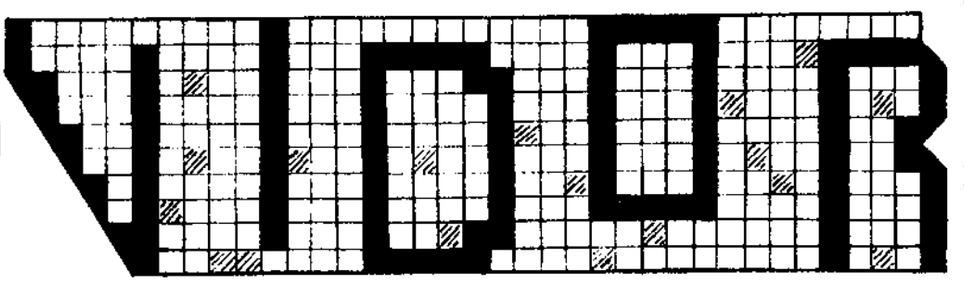
Fondata e diretta da
A. F. FORMIGGINI EDITORE IN ROMA

Per gli abbonati di **CINEMA**: Abbonam. annuo Italia e Colonie **lire 22,50** - Estero **lire 27,50**

GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giuochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giuochi e Concorsi"), via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 15 gennaio 1938-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

PAROLE INCROCIATE



ORIZZONTALI: 1. Il « poema negro » di Vidor - 1a. I registi la provano attraverso le mani stese coi polsini contrapposti - 1b. Regista... di cui tutti gli attori si servono - 2. Fine comico interprete di « Aldebaran » - 2a. Il contratto firmato - 2b. Una lady famosa e formosa - 2c. Il più magro di due celebri compagnoni - 2d. Nel cognome del protagonista di « Luna, la vergine sacra » - 2e. Quando si... mi Boyer alla Hepburn - 3. Il sì dei divi di Joinville - 3a. La protagonista de « L'ultimo dei pagani » (iniz.) - 3b. Dio scandinavo - 3c. Casa produttrice britannica - 3d. Nomignolo popolare di un grande produttore americano - 3e. A questo passo vanno ripresi i disegni animati - 3f. Nome del regista scopritore di Simone Simon - 3g. Taylor per gli amici - 4. La produttrice d'una pellicola italiana nuova per data e per tecnica - 4a. Una diva ungherese - 4b. Il più celebre cane dello schermo (iniz.) - 4c. Nome del regista di un famoso Napoleone - 4d. Nome d'un maestro della produzione comica americana - 4e. Grande casa americana - 4f. Nome dell'interprete femminile di un bel Machaty - 5. Con esso - 5a. Nome della moglie di Schmeling - 5b. Voce del verbo della vita - 5c. Celebre la Tarpea - 5d. L'italo-americano regista de « L'amico Godfrey » (iniz.) 5e. Il tempo del *jazz* - 5f. Di solito è accompagnato da *tea*, ma non è una rosa - 5g. Reali - 6. Congiunzione - 6a. Il regista di « Ultime notizie » (iniz.) - 6b. Congiunzione - 6c. Père la Tulipe del « Milione » (iniz.) - 6d. Il grande Ziegfeld per gli amici - 6e. La nuova città romana del cinema occupera un'area seimila volte più grande - 6f. Il *gangster* de « Le due strade » e poliziotto de « L'uomo ombra » (iniz.) - 6g. Particella nobiliante - 7. Un sentimento riprovevole ma necessario nei film - 7a. Le pellicole italiane appena uscite - 7b. Chiusa d'orazione - 7c. Preposizione articolata - 7d. Nome del canoro marito d'una non meno canora diva - 7e. Precede i nomi patrizi - 7f. La fine delle pellicole americane - 8. L'ercpisco - 8a. Negli annunci economici dei negozianti furbi - 8b. Lo sono le buone pellicole - 8c. Una delle attrici di « Ballerine » - 8d. Strumento necessario all'avventura della contessa di Monterosso - 8e. Nome multebre - 9. Nome del protagonista della più recente pellicola di Vidor - 9a. La nanna a bocca chiusa - 9b. La West decapitata - 9c. Celebre caratterista americano - 9d. Il protagonista di un bel Vidor con Kay Francis - 9e. Li riscuotono i divi giapponesi - 10. Teatro dell'ultima fatica di Camerini - 10a. Grant Mitchell nel « Sogno » reinhardtiano - 10b. La sono le pellicole di Lubitsch - 10c. Pellicola di Vidor.

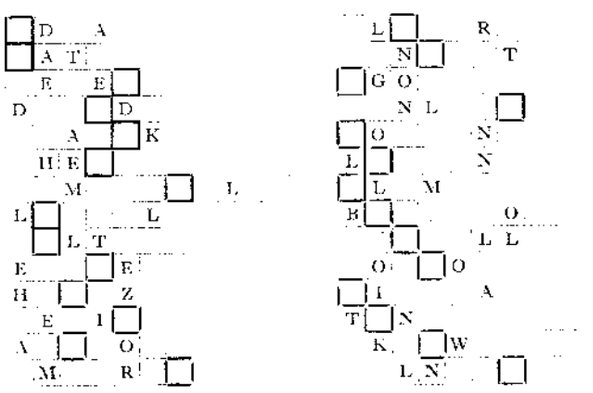
VERTICALI: 1. Interprete di « Squadrone bianco » (iniz.) - 2. L'autrice de « I signori preferiscono le bionde », ieri nota soggettista della « Triangle » e della M. G. M. - 3. La compagna di un tenore italiano in un pellicola americana - 4. La prima regia di un celebre sceneggiatore - 5. Pellicola russa tratta da Ostrowski, regista Petrof - 5a. Nota - 6. Il sì dei divi di Neubabelsberg - 6a. La bella piagnucolosa di « Ma non è una cosa seria » (iniz.) - 6b. Un bravo attor giovane italiano - 7. Ve n'è una di Palist e una di Veyder - 8. Il... Quadraro d'America - 9. Non lo è mai Keaton - 9a. Grande regista tedesco - 10 - 11 (di seguito). Pellicola di Vidor - 12 e 14. La rivale della Morley in una pellicola di Vidor (nome e cognome) - 13. Organizzazione sportiva adatta per Clark Gable - 13a. Il nome della diva anticristi - 15. L'insegna d'una grande casa produttrice - 16. La targa della città di Elsa Merlini - 17. Una dei 48 Stati Uniti - 17a. Ora è sostituita dai disegni animati - 18. Un italiano aspirante successore di Valentino coi Hollywood fu poco propizia - 19. Quello dei Nibelunghi in cinema reca la firma di Lang - 19a. Falconi lo ha impersonato sulla scena e sullo schermo - 20. Un Mac che vedrete in un *western* di Vidor che non è *Billy the Kid* - 20a. Pronome - 21. Capitale mediterranea - 22. Un Jackie che non è quello del « Campione » - 22a. Il compagno della Gaynor (iniz.) - 23. Cognome e nome del capitano di Vascello in « Aldebaran » (iniz.) - 24. Il progenitore di Nina Mac Kinney e di Paul Robeson - 24a. Il nome del n. 9d orizzontale - 25. Il re del generale Yen - 25a. La Pasta inglese - 26. La soggettista del « Campione » - 26a. Aggettivo indefinito - 27. Pellicola di Vidor - 28. Il magnifico è un « mulo » di Vidor - 29. Nome della diva della « Grande parata » - 30. Casa produttrice d'una pellicola italiana d'ambiente motoristico - 30a. Comico scoperto da Vidor, ora defunto.

Caporale Italo Minozzi - Staz. Radio Militare, Plezzo (Gorizia)

IL "CARATTERISTA" NASCOSTO

1. - *Giulietta e Romeo*
2. - *L'incrociatore misterioso*
3. - *I due sergenti*
4. - *Caino e Adele*
5. - *Jim di Piccadilly*
6. - *Al sole*
7. - *Capitan Gennaio*
8. - *Le vie della gloria*
9. - *La donna del giorno*
10. - *Il re e la ballerina*
11. - *Allegria*
12. - *Il mio amore eri tu*
13. - *Shanghay*
14. - *Contessa di Parma*

SCHEMA



Completando in ogni riga i nomi ed i cognomi dei caratteristi aiutandosi coi titoli delle loro principali interpretazioni, leggendo a soluzione esatta nei quadrati a bordo ingrossato, si avrà il nome e cognome di un noto caratterista italiano e il titolo di una sua recente interpretazione.

Mario Ferracuti, Fermo

1500 FOTOGRAFIE PER 40 LIRE!

L'ANNATA DI "CINEMA" OFFRE UN PANORAMA COMPLETO DELLA VITA CINEMATOGRAFICA

24 NUMERI DI "CINEMA" PER 40 LIRE!

CONVIENE ABBONARSI!

SOLUZIONI DEI GIUOCHI DEL NUMERO 34
25 NOVEMBRE 1937-XVI

MESOSTICO DOPPIO FOTOGRAFICO

Johnny Weissmuller
Joseph Calleja
Elissa Landi
John Barrymore
Loretta Young
Greta Garbo
Robert Taylor
Nelson Eddy
Jeanette Mac Donald

DIVI CANORI

M O O R E
K I **E** P U R A
G I **G** L I
D U R B I N
D U **N** N E
M **A** C D O N A L **D**
T I B B **E** T T
E **L** L I S
S W **A** R T H O U T
C A R O S I O
C H E V **A** L I E R
P O W E **L** L
M **A** R T I N I

SOLUTORE DEL MESOSTICO DOPPIO FOTOGRAFICO NUM. 34

Katy Serio, via Quintino Sella 4, Palermo

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scritture molto nitide. Tra i solutori di Parole incrociate e Il caratterista nascosto saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti annuali a "Cinema". La soluzione dei giuochi pubblicati nel 36° fascicolo apparirà nel 38° (25 gennaio 1938-XVI).

Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO
RIZZOLI & C. - Amministratori per l'Arte della Stampa - Milano

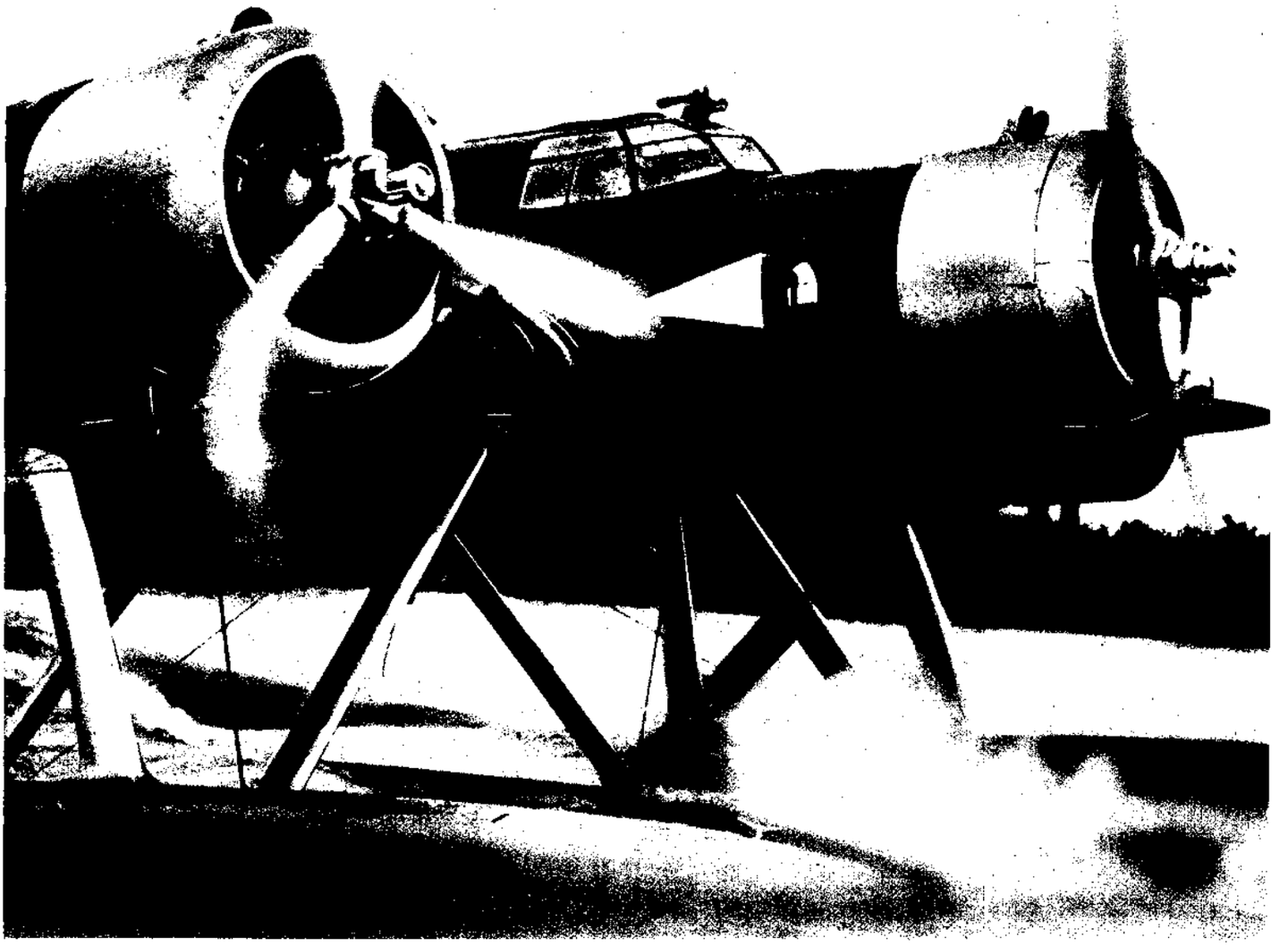
Proprietà letteraria, riservati i diritti per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'art. 4 della legge vigente sul diritto d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte

Per le vostre vacanze natalizie
servitevi delle linee aeree della

ALA LITTORIA S. A.

Risparmierete tempo
godrete più a lungo del soggiorno prescelto

ALA LITTORIA S. A. - ROMA, AEROPORTO DEL LITTORIO



Concorso "Rigoletto" per la ricerca di attori nuovi

Anche Bob Taylor è stato rivelato da un Concorso. Nel giro di qualche anno egli è assurto ad una notorietà internazionale che lo fa apparire come l'erede del fascino di Rodolfo Valentino.

Ginger Rogers, l'attrice che è giunta anch'essa alla clamorose affermazione mondiale attraverso un Concorso.

In occasione della sua costituzione, e mentre prepara il suo primo grande film RIGOLETTO, la *Era Films* lancia in tutta Italia, attraverso *Cinema-Illustrazione* e *Cinema*, un Concorso nazionale per la ricerca di quattro attori nuovi, il cui tipo fisico rispettivamente corrisponda alle seguenti caratteristiche:

1) *Uomo dai trenta ai quarant'anni, meglio tarchiato che alto*, eccezionalmente grasso, *sia di corporatura che nelle fattezze del volto. Tale grassezza – anche se comica – non deve escludere una certa signorilità di aspetto. Il prescelto, infatti, dovrà interpretare la parte di un nobile.*

2) *Uomo dai trenta ai cinquant'anni, meglio alto che basso, meglio magro che grasso, destinato a sostenere il ruolo di un soldataccio di ventura. Dovrà essere un bravo spadaccino ed avere, possibilmente, una cicatrice sul volto.*

3) *Fanciulla tra i diciassette anni e i ventuno; corporatura snella e proporzionata*, espressione dolcissima, *ovale perfetto, capelli biondi. Deve avere voce intonata e gradevole, anche se non sia propriamente esperta di canto.*

4) *Donna dai quarantacinque ai sessant'anni;* volto magro su corporatura forte. *L'insieme della figura deve dare l'impressione di un animo venale, ipocrita ed intrigante sotto un aspetto esteriore onesto e quasi austero.*

Il termine utile per partecipare al Concorso scade al 5 gennaio prossimo. I concorrenti invieranno dentro tale data alla *Era Films* (Concorso «RIGOLETTO»), Via Vittorio Veneto 119, Roma, quel numero di proprie fotografie che riterranno il più adatto perché la Giuria esaminatrice possa giudicare delle loro qualità fisiche con buona cognizione di causa. (Si consiglia in ogni caso, e come minimo, una fotografia di faccia, una di profilo e una di figura intera: tutte *non ritoccate*). Alle fotografie i concorrenti uniranno dettagliate notizie riguardanti età, stato civile, professione o condizione sociale, studi compiuti, eventuale conoscenza di lingue estere, di sport, di musica, di danza, ecc., ecc. (Le concorrenti di cui al N. 3, e che non abbiano compiuto i 21 anni di età, dovranno inoltre unire una esplicita autorizzazione dei genitori o di chi ne faccia le veci).

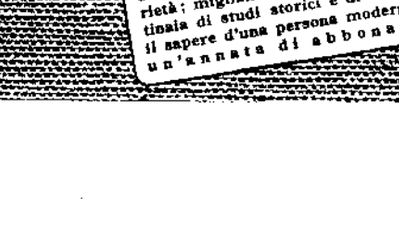
La Commissione giudicatrice del Concorso è composta da:

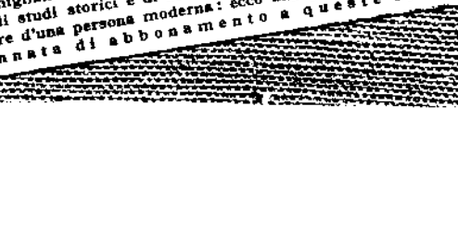
un industriale del Cinema: On.le Carlo Roncoroni (Presidente); *un regista:* Alessandro Blasetti; *un giornalista e soggettista:* Gian Gaspare Napolitano; *un critico d'arte:* Corrado Pavolini; *un operatore;* Ubaldo Arata.

In base alle decisioni della Commissione – che sono inappellabili – saranno telegraficamente chiamati a Roma per un provino, nei giorni dal 12 al 16 gennaio 1938-XVI, i concorrenti prescelti. Spese di viaggio (andata e ritorno) in I^a^ classe, soggiorno, provino, sono interamente a carico della *Era Films*.

Resta inteso che il solo fatto d'esser convocati a Roma, non crea ai prescelti alcun diritto. La *Era Films* si riserva semplicemente, per quei concorrenti il cui provino abbia dato esito positivo, o di includerli subito nei ruoli del film RIGOLETTO o di tenerli presenti in avvenire per altre sue produzioni.

Scegliete bene le vostre letture!





Programma di abbonamento ai periodici del Gruppo Rizzoli per il 1938

OMNIBUS: settim. ill. di 12 pag. di grande formato. Si occupa di politica, letteratura, storia, economia, arte, teatro, moda, cinema, ecc.; OMNIBUS è la grande rivelazione giornalistica del 1937 e costituisce un raro esempio di vivacità giornalistica, di chiarezza stilistica, di perfezione tipografica. Un num. L. 1
Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. **42**, *sem. L.* **22**. *Estero: annuo L.* **70**, *sem. L.* **36**

BERTOLDO: bisettimanale: vi collaborano i più arguti disegnatori e scrittori. Ogni numero presenta, assieme ai commenti scanzonati dei più tipici avvenimenti, un gruppo di rubriche esilaranti. Un numero centesimi **40**
Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. **35**, *sem. L.* **18**. *Estero: annuo L.* **70**, *sem. L.* **36**

LA DONNA: nelle sue 56 pag. copiosamente ill. presenta una eccezionale scelta di modelli per ogni occasione e per tutte le esigenze. La moda vi è trattata praticamente in ogni particolare, e con essa anche gli argomenti più interessanti: arredamento della casa, cucina, allevamento ed educazione dei bambini, cure d'igiene e di bellezza, curiosità della vita femminile, narrazioni, racconti, rubriche di consigli pratici, d'economia domestica, di galateo, ecc. Un fascicolo L. 5
Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. **48**, *sem. L.* **25**. *Estero: annuo L.* **60**, *sem. L.* **31**

CINEMA: grande rivista quindicinale illustrata, che tratta i problemi tecnici, estetici, culturali, economici, educativi, ecc. del cinematografo. È la più importante rassegna italiana del genere. Ogni fascicolo è di 44 pagine e costa L. 2
Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. **40**, *sem. L.* **22**. *Estero: annuo L.* **60**, *sem. L.* **35**

SCENARIO (COMŒDIA): grande rivista illustrata, diretta da Nicola de Pirro. Offre saggi su autori, interpreti, tratta problemi estetici ed economici della scena, si occupa di dramma, musica, cinema, danza, radio, scenografia, scenotecnica. Ogni fascicolo contiene una commedia inedita e costa L. 5
Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. **48**, *sem. L.* **25**. *Estero: annuo L.* **65**, *sem. L.* **33**

IL SECOLO ILLUSTRATO: la più accurata cronaca fotografica degli avvenimenti di tutto il mondo, romanzi, novelle, varietà, aneddoti, giochi, Settimanale. Un numero centesimi **50**
Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. **20**, *sem. L.* **11**. *Estero: annuo L.* **40**, *sem. L.* **21**

NOVELLA: vera antologia di letteratura narrativa; ogni numero contiene sei novelle d'autore, fotografie di cinema, un grande romanzo a puntate, la piccola posta di Mura. Settimanale. Un numero centesimi **50**
Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. **20**, *sem. L.* **11**. *Estero: annuo L.* **40**, *sem. L.* **21**

LEI: periodico illustrato di vita e varietà femminile. Presenta e commenta tutti gli argomenti di maggiore interesse per la donna: igiene e bellezza, teatro e cinema, moda, lavori, cucina, ecc. Settimanale. Un numero centesimi **50**
Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. **20**, *sem. L.* **11**. *Estero: annuo L.* **40**, *sem. L.* **21**

CINEMA ILLUSTRAZIONE: la più agile e diffusa rassegna del movimento cinematografico; primizie, indiscrezioni, romanzi, concorsi, ecc. Settimanale. Un numero centesimi **50**
Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. **20**, *sem. L.* **11**. *Estero: annuo L.* **40**, *sem. L.* **21**

PICCOLA: caratteristico periodico settimanale di varietà, curiosità illustrate, avventure, racconti. Un numero centesimi **50**
Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. **20**, *sem. L.* **11**. *Estero: annuo L.* **40**, *sem. L.* **21**

ABBONAMENTI CUMULATIVI

In caso di abbonam. a due o più pubblicazioni, i prezzi-base da sommare nelle varie combinazioni diventeranno i seguenti:

	ITALIA E COLONIE		ESTERO	
	annuo	semestr.	annuo	semestr.
OMNIBUS	40,—	21,—	66,—	34,—
BERTOLDO	34,—	17,—	66,—	34,—
LA DONNA	45,—	23,—	57,—	29,—
CINEMA	38,—	20,—	57,—	29,—
SCENARIO (COMŒDIA)	45,—	23,—	62,—	32,—
IL SECOLO ILLUSTRATO	19,—	10,—	38,—	20,—
NOVELLA	19,—	10,—	38,—	20,—
LEI	19,—	10,—	38,—	20,—
CINEMA ILLUSTRAZIONE	19,—	10,—	38,—	20,—
PICCOLA	19,—	10,—	38,—	20,—

ABBONAMENTO CUMULATIVO ALLE SUDDETTE 10 PUBBLICAZIONI (ITALIA E COLONIE) LIRE 295

NUMERO GRATUITO DI SAGGIO A RICHIESTA

CALENDARIO ARTISTICO "BOLOGNA" 1938

Questo vero gioiello d'arte editoriale e di buon gusto (53 grandi tavole fotografiche in grande formato di Bologna e dintorni) viene dato agli abbonati per Lire 6. Esso è in vendita in tutte le Librerie e le principali Cartolerie a Lire 15.

I versamenti possono essere fatti con vaglia, francobolli, o sul conto corrente postale num. **3-2076** *intestato a*

RIZZOLI E C. EDITORI - PIAZZA CARLO ERBA 6, MILANO

Decine di romanzi d'autore e centinaia di saggi della novellistica di tutto il mondo; migliaia di disegni, di barzellette, di scritti umoristici; migliaia di articoli di divulgazione scientifica e di varietà; migliaia di fotografie di cinema, teatro, moda, arte; centinaia di studi storici e di articoli critici su tutto ciò che forma il sapere d'una persona moderna: ecco una parte del bilancio di un'annata di abbonamento a queste riviste.

PAN
LAUREL ★ HARDY
I FANCIULLI DEL WEST
REGISTA: JAMES W. HORNE
Metro Goldwyn Mayer