

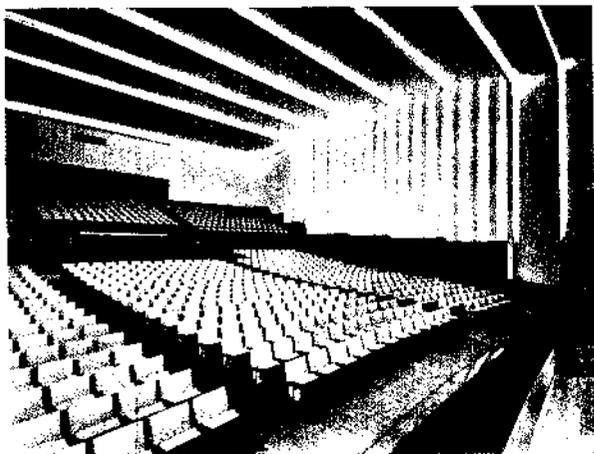
# CINEMA



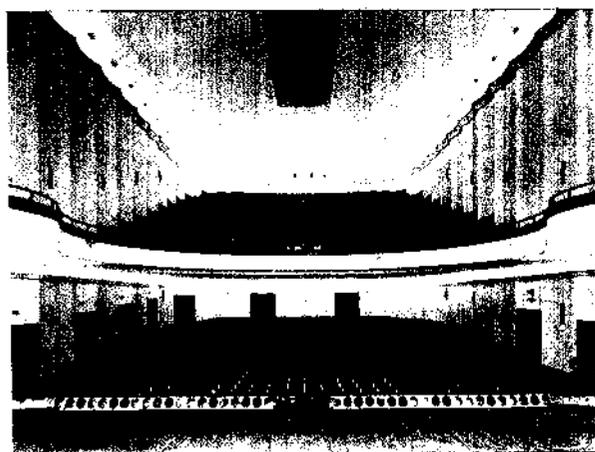
SPEDIZIONE IN ABBAPOSTALE

**46** D. U. N.  
L'ESPRESSO

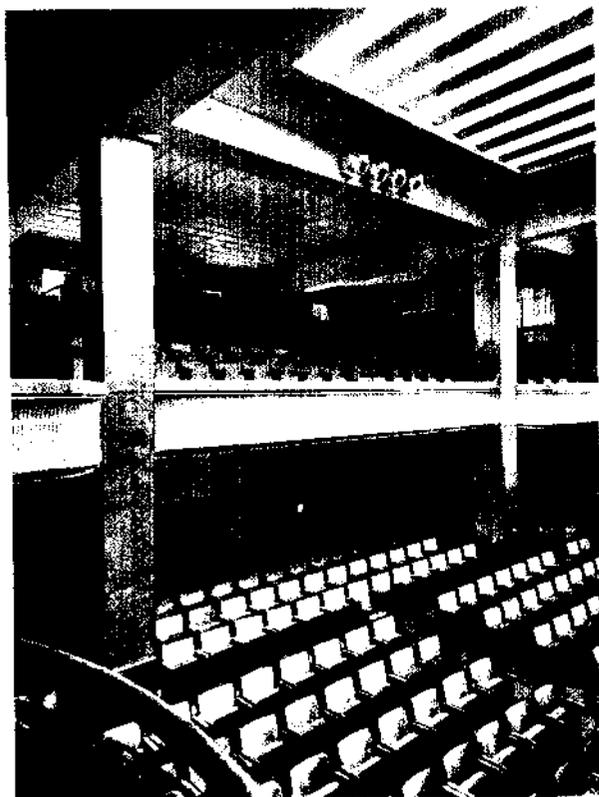
25 MAGGIO 1938 - XV



CINEMA DELLA MOSTRA INTERNAZIONALE  
D'ARTE CINEMATOGRAFICA, VENEZIA



CINEMA ROMA, VICENZA



TEATRO DELLE ARTI, ROMA

# IL VETROFLEX

## NELLE CORREZIONI ACUSTICHE DELLE SALE CINEMATOGRAFICHE E TEATRALI

La maggior parte delle nostre sale cinematografiche, con l'avvento del cinema sonoro, devono essere aggiornate alle nuove ed imprescindibili necessità acustiche. Per le sale da costruirsi, alla necessità di un rigoroso studio geometrico sulla distribuzione dei suoni, deve seguire una razionale e perfetta correzione acustica.

È noto che le correzioni empiriche sono inefficaci e quasi sempre dannose e si rende quindi necessario che ogni correzione acustica sia studiata da ingegneri specialisti.

La scelta dei materiali assorbenti dev'essere fatta con grande senso di responsabilità, sia per ottenere degli assorbimenti che non alterino l'equilibrio estetico dei suoni e delle voci emesse e sia per conferire alla sala una effettiva e nobile apparenza architettonica che trionfi su quelle realizzazioni posticce che hanno dato motivo ai Progettisti, ai Costruttori e agli Esercenti a non attuare quelle correzioni acustiche indispensabili alle perfette audizioni.

Con i nostri sistemi di correzione acustica, i Progettisti, i Costruttori e gli Esercenti di sale cinematografiche e teatrali non hanno più a temere l'impovertimento dei partiti decorativi della sala. I nostri complessi assorbenti (feltri VETROFLEX, placche di stucco speciale finemente forate ed altri accorgimenti di finitura) potendosi sagomare e plasmare a tutte le forme richieste, possono seguire fedelmente le architetture e le forme decorative ideate dai Progettisti.

LA SEZIONE ACUSTICA E ARCHITETTURA VETROFLEX, da noi creata per lo studio razionale dei problemi acustici e per la realizzazione delle forme più appropriate per ottenere una distribuzione uniforme e gradevole dei suoni, mediante l'applicazione dei nostri complessi acustici assorbenti VETROFLEX, mette a disposizione dei Progettisti, dei Costruttori e degli Esercenti di sale cinematografiche e teatrali, che volessero consultarla in merito alle più moderne applicazioni della tecnica acustica, i suoi servizi di consulenza.

Il VETROFLEX non è solo un materiale assorbente acustico, il VETROFLEX è un servizio! Tale servizio VETROFLEX ha permesso la pratica realizzazione delle più significative e più importanti opere di correzione acustica, cinematografiche e teatrali, che si siano finora fatte in Italia.

**S. A. Vetreria Italiana BALZARETTI MODIGLIANI**

LIVORNO - Sede e Stabilimento - Telefoni: 31410 - 33477  
R O M A - Piazza Barberini 52; Ufficio Centrale Vendita, telefono 484905  
M I L A N O - Piazza Crispi 7; Ufficio Vendita Montaggio, telefono 81469

**SEZIONE ACUSTICA E ARCHITETTURA VETROFLEX**

Piazza Barberini 52 - ROMA - Telefono 484905

AGENTI DI VENDITA NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA

# CINEMA

quindicinale di divulgazione

FONDATA DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: LUCIANO DE FEO

Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Artisti e dello Spettacolo  
Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per la Ricerca del Cinema con l'Espresso

Anno III - 25 Maggio 1938, XV

FASCICOLO 46

IN QUESTO NUMERO

Cinema gira . . . . .	325
Editoriale . . . . .	331
<b>J. COMIN</b> Documentario di sette giornate . . . . .	332
<b>C. PAVOLINI</b> Revisione di « Cabiria » . . . . .	333
<b>R. ARNHEIM</b> L'attore e le stampelle . . . . .	335
<b>G. TERRA</b> Grattacapi del segretario di scena . . . . .	337
<b>G. PUCCINI</b> Musica sullo schermo . . . . .	339
<b>C. L. BRAGAOLIA</b> Montaggio del colore . . . . .	342
<b>B. BANDINI</b> Il film scientifico e i Ci- negni . . . . .	344
<b>LO DUCA</b> Parlando con Laughton . . . . .	345
<b>QUADROLI</b> . . . . .	346
<b>IL CRONISTA</b> Veli e corazzate . . . . .	347
<b>G. VISENTINI</b> Film di questi giorni . . . . .	348
<b>R. RUSSELL</b> Capricci rustici della mo- da . . . . .	349
Formato ridotto, 344 - Gal- leria: Fredric March, 350 - Fotografia, 351 - Capo di Buona Speranza, 355 - Giochi e Concorsi, 356.	

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE  
ROMA, VIA LAZZARO SPALLANZANI 1A  
PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema"  
Via Lazzaro Spallanzani 1A - Roma

Gli abbonamenti si ricevono direttamente  
dall'Amministrazione del periodico, o me-  
diante versamento al conto corrente postale  
1-23217 oppure presso le Librerie Hoepli in  
Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi).  
L'Ufficio Periodici Hoepli in Roma (Corso  
Vittorio Emanuele 21)

ABBONAMENTI: Italia, Impero e Co-  
lonie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero,  
anno lire 60, semestre lire 35.

348 - NUMERO VITE AL MESE DI LIRE  
**DUE LIRE**

# CINEMA GIRA



Fiori tropicali come questi si vedranno in abbondanza nel prossimo film musicale 'Goldiggers in Paris'; protagonista Rudy Vallee (Warner Bros.)

## GLI ARTISTI ASSOCIATI AMERICANI...

...si sono recentemente riorganizzati ed hanno stabilito: 1. di non distribuire più di 25 film all'anno; 2. di metter da parte qualsiasi tentativo di produrre o distribuire film di categoria B; 3. di lasciare identica la percentuale di noleggio per l'America (25 per cento) e di ridurla invece dal 30 al 25 per cento per l'Inghilterra e il Canada. Oltre a queste si sono prese alcune decisioni in merito alla ripartizione degli utili. Detratto il 25 per cento incassato dal noleggio e 250 mila dollari di riserva per gli azionisti, il residuo andrà diviso così: il 50 per cento al produttore del film in relazione agli incassi e il 50 per cento rimanente di nuovo agli azionisti.

Presidente degli Artisti Associati rimane Giannini mentre la carica di direttore generale viene assunta da Murray Silverstone.

## IN FRANCIA...

...si annunciano tre prossimi film di Abel Gance, imperniati su tre personaggi che contribuirono alla grandezza della Spagna: CRISTOFORO COLOMBO, IGNAZIO DI LOYOLA, il CIO CAMPADOR. Di opere biografiche di Abel Gance rammentiamo soprattutto NAPOLEONE e BEETHOVEN: nessuna delle due ci convinse. Inoltre conosciamo un suo recente film tendenzioso, 'J'accuse', che ha suscitato ampie proteste anche in Francia. Tirando le somme della sua attività, dobbiamo riconoscere Abel Gance incapace di dare alle sue figure un tono che non sia melodrammatico, depressivo, privo di ogni carattere « eroico ». A che mira questa trilogia « spagnola »?

## UN GRIDO DI ALLARME...

...si è levato in America riguardo agli alti costi della produzione cinematografica in relazione al diminuito flusso degli incassi. Si considerano, a proposito, le seguenti cifre: l'industria cinematografica americana ha 2 miliardi di dollari investiti in stabilimenti, sale ed altre imprese collegate; 29.500.000 dollari sono stati spesi nel 1937 per la costruzione di nuovi cinematografi. Nel 1936 il



La piccola Darla Hood che fa parte della famosa compagnia di bambini Our Gang, ha imparato la danza indiana degli Irochesi (M. G. M.)

costo di 1446 film a lungo e a corto metraggio complessivamente, fu di 135 milioni di dollari; nel 1937, per 1311 film, il costo è stato di 170 milioni di dollari.

In quanto agli incassi, i primi nove mesi del 1937 presentarono cifre assai cospicue, ma gli altri tre mesi non andarono così bene. Questa flessione ha dato molto da pensare. Crisi generale? Ma le statistiche dimostrano che anche nel 1929, l'industria cinematografica fu l'ultima a risentirne. Ad ogni modo per il primo trimestre del 1938, gli incassi hanno ammonterato ad un quinto di quelli del corrispondente periodo del 1937.

## SACHA GUITRY...

...ha incominciato, negli studi parigini di Joinville, la realizzazione del suo nuovo film REMONTONS LES CHAMPS-ELYSEES. Interpreti principali, oltre lo stesso Sacha Guitry, sono Jacqueline Delubac e Lucien Baroux. Il film mostra il ruolo sostenuto nella storia dalla strada degli Champs Elysées dal 1617, anno in cui Maria

de' Medici la fece tracciare nella foresta di Rouvray, fino ai giorni nostri.

## CAPITALI INGLESI...

...saranno impiegati in Francia per la produzione cinematografica, attraverso una società di recente costituzione, di cui è presidente Sir Victor Schuster, direttore della National Provincial Bank di Londra. Il soggetto del primo film, che verrà iniziato nel prossimo luglio, è tratto dal romanzo di Joseph Roth, « La marcia di Radetzky ». La sceneggiatura è stata affidata a Joseph Kessel.

## LA VITA DI GOYA...

...il celebre pittore spagnolo, sarà prossimamente portata sullo schermo da un produttore francese. Il soggetto è impostato sulla biografia romanizzata di Goya scritta da G. Ch. Richard-Connaissant.

## UN DEPOSITO DI GARANZIA...

...è stato reso obbligatorio per i produttori francesi, in base alla Convenzione Collettiva per il cinematografo, le cui disposizioni sono diventate obbligatorie.

## WILLIAM LE BARON...

...ha rinnovato con la Paramount, per tre anni, il suo contratto quale direttore generale della produzione. Egli, tre anni fa, successe in questa carica a Ernst Lubitsch.

## UNA NUOVA PELLICOLA INVERTIBILE...

...in 16 mm. per le riprese a colori naturali, viene lanciata in questi giorni in Germania dalla Agfa. La sua sensibilità è molto aumentata in confronto al tipo precedente: corrisponde, infatti, a quella di una pellicola negativa di 13/10 Din e permette di lavorare anche a condizioni di luce poco favorevoli. Il suo prezzo supera soltanto del 20 per cento quello

## UN UOMO FELICE

perché possiede la  
"Omas Lucens"  
la vera penna a  
serbatoio trasparente  
che non riserva  
sorprese.

**OMAS**  
Lucens



Guglielmo Barnabò trasformato in soldato scozzese per il film 'L'orologio a cucù' (Era film)



Vittorio De Sica e Francesca Bertini a Cinecittà



Clark Gable in attesa di volare per il film 'Arditi dell'aria' (M. G. M.)

dell'attuale materiale per la ripresa in bianco e nero.

#### NELLA SVEZIA...

...durante la stagione terminata nel 17 marzo, sono stati distribuiti 239 film: 129 americani, 31 francesi, 22 svedesi, 19 inglesi, 15 tedeschi, 4 austriaci, 5 finlandesi, 2 russi, 2 svizzeri, uno danese, uno cecoslovacco ed uno italiano. Consolante questo film italiano sul mercato svedese, in confronto al maggior numero di film presentato da Nazioni che hanno un'industria cinematografica inferiore alla nostra!

#### LA UFA

...ha recesso insieme con l'aiuto dell'Associazione degli avvocati tedeschi, un film che è una specie di antologia di scene di carattere giuridico (processi, interrogatori, indagini, ecc.) apparse in film tedeschi dal 1933 in poi. Questo film, che non sarà proiettato al pubblico, rimarrà riservato alla Mostra permanente cinematografica della UFA e all'associazione professionale giuridica.

#### DANIELLE DARRIEUX...

...è stata citata in Tribunale dalla R.K.O. la quale richiede dall'attrice 31.075 dollari di danni per rottura del contratto d'opzione. Secondo la R.K.O. Danielle Darrieux doveva lavorare 30 settimane con un compenso di 93.225 dollari. In caso di rinnovamento del contratto, ella avrebbe ricevuto un premio di 20 mila dollari. La Darrieux, com'è noto, ha poi interpretato, per la Universal, THE RAGS OF PARIS, diretto da Henry Koster, il regista di TRE RAGAZZE IN GAMBA e di 100 UOMINI E UNA RAGAZZA. Ora ella dovrebbe tornare in Francia per iniziare, verso la fine del mese, KATIA, tratto dal racconto della Principessa Bibesco pubblicato da alcuni grandi quotidiani europei. L'adattamento del racconto è opera di J. Compagnèz; i dialoghi sono di Jean Jacques Bernard. Con la Darrieux interpreti del film saranno: John Loder, Jean Max, Dumesnil. A sua volta, Eric von Stroheim ha citato a Parigi la Casa Realisations d'Art Cinématographique dalla quale chiede circa mezzo milione di franchi a rimborso delle spese sostenute per stabilirsi a Parigi dove egli, secondo le promesse, avrebbe dovuto dirigere un film.

#### SI È INIZIATO...

...un nuovo film italiano, L'ALBERGO DEGLI ASSANTI, diretto da Raffaele Matarazzo e interpretato da Camillo Pilotto, Paola Barbara, Dria Paola, Maurizio D'Ancora, Carlo Tamburini, Bonnard, intanto, sta conducendo a termine MA L'AMOR MIO NON MUORE, dei fratelli De Filippo. Sono anche cominciate le riprese degli interni del film EQUAVOIRE. Continua la lavorazione di VERDI ed ETTORE FIERAMOSCA. A Civitavecchia ed a Livorno si sono iniziati gli esterni del film L'orologio a cucù, mentre nei teatri di Tirrenia Biggione, tornato dall'Africa, ha cominciato l'ultima fase della lavorazione di SOTTO LA CROCE DEL SUD. A Roma sono giunti Jan Kiepura e Marta Eggerth i quali, diretti da Geza von Bolvary, interpreteranno un film di cui non è stato ancora scelto il soggetto. Si era annunziato, in un primo tempo, CARNEVALE A ROMA, ma il progetto è stato abbandonato.

## Consultate il vostro dentista!



*Meglio di così  
non potrebbe andare...*

Questo vi dirà il vostro dentista, se avrete seguito il consiglio datovi di adoperare quotidianamente la **PASTA DENTIFRICIA GIBBS "S. R."** a base di **Sodiocrinoleato**

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

Gengive deboli ed inerti sono facile preda della Gengivite e della Piorrea e portano, fatalmente, alla perdita dei denti, anche se apparentemente sani e belli.

La **PASTA DENTIFRICIA "S. R."**, grazie alla sua base di **Sodiocrinoleato**, stimola la resistenza dei tessuti e neutralizza gli effetti tossici, mantenendo così le gengive sane e forti.

Questa pasta, di **sapore gradevolissimo**, dona ai denti un scintillante biancore, senza lederne minimamente lo smalto.



**PASTA DENTIFRICIA GIBBS**  
AL  
**SODIOCRINOLEATO**



Alice Faye e Tyrone Power nel film 'L'incendio di Chicago' (20th Century-Fox)

La Colosseum Films, mentre si sta preparando alla produzione di SAN FRANCESCO D'ASSISI, metterà presto in cantiere L'AMAZONIA di BENIAMINO, soggetto originale di B. L. Randoni e Dario Sabatello. Si tratta di un film comico, accentrato sulla corsa automobilistica di Tripoli.

Si è costituita, poi, una nuova Casa, la Elettra Film, presieduta dall'Onorevole Casertano e diretta da un comitato artistico composto da Luigi Bonelli, Luigi Tonelli e Mario Forni. Questa Casa, che fonderà la sua produzione su accordi con la Francia, sta studiando la realizzazione di LA SIGNORA DEI MERLETTI di Rino Alessi. Roccaccio di Bonelli sarà il secondo o il terzo film e vi compariranno i famosi Fratellini.

Un'altra nuova Casa è la A.R.S. (Anonima Romana Superfilm) la quale annuncia LA MUTA di POTETTI, libera riduzione del libretto di Scriba, con commenti tratti dall'opera di Auber.

La Juventus Film, la quale ha iniziato in questi giorni i lavori d'ATTIETTO, soggetto di Chiarelli, regia di Riglielli e interpretazione di Amedeo Nazzari e Anita Vanni, ha allo studio un gruppo di sei film di cui faranno parte LA VOCE SENZA VOLTO, interpretato dal tenore Giovanni Martinelli, il quale dovrebbe anche essere il protagonista di un film imperniato sulla figura di Mario de Candia, e inoltre una nuova edizione di ROUGE ET NOIR.

IL FIGLIO DELL'UOMO CATTIVO, su soggetto originale di Luigi Pirandello, è in preparazione per la Mediterranea Film. Si parla di Genina come regista e di Jean Gabin quale interprete principale.

# I più moderni impianti CINESONORI

DUE GRAN PREMI  
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE  
PARIGI 1937

SOC. ANON.  
CINEMECCANICA  
MILANO

VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCCHIO  
BACCHINI & C.  
MILANO

CORSO SEMPIONE, 93





Una scena di 'Fanciulle alla sbarra' (La mort du Cygne) di Jean Benoit-Lévy (Colosseum)

Marcel L'Herbier è arrivato a Roma per girare **TERRA DI FUOCO** che, come abbiamo già annunciato, sarà interpretato da Tito Schipa. E infine un avvenimento che ci si aspettava da un momento all'altro: Armando Falconi e Dina Galli si riuniranno ancora per interpretare il seguito di **FELICITA COLOMBO**: vale a dire: **NONNA FELICITA**.

**VICTOR SCHERTZINGER...**

...è in Inghilterra per dirigere il nuovo film **IL MIKADO**, prodotto da Goffrey Toye a Pinewood. Schertzinger, il quale, oltre ad essere regista, è anche un eccellente musicista, è stato il primo compositore che abbia scritto un complesso commento musicale per film, e questo avvenne per **CIVILISATION**, antico film muto di Thomas H. Ince. Inoltre egli ha composto le musiche de **IL PRINCIPE CONSORTE** di Lubitsch e di altri film.

**MARLENE DIETRICH...**

...è stata scritturata dalla Columbia per due film, uno dei quali sarà diretto da Frank Capra. La Dietrich si trova ancora in Europa con suo marito, Rudolph Sieber, e tornerà in America nel prossimo autunno.

**LA TOBIS FILMKUNST...**

...che ha assorbito, nello scorso dicembre, tutti gli interessi della produzione e distribuzione mondiale della Tobis Tonbild-Syndikat A.-G., ha avuto in questi ultimi tempi, sotto la guida di Emil Jannings, un grande sviluppo.

Essa infatti si è assicurata, per i soggetti e le sceneggiature, scrittori come Fallada, Harbou, Spoerl, Braun;



In questo atteggiamento "pentito" ritorna il famoso cane Asta in 'L'orribile verità' (Columbia-EFA)

per la regia: Forst, Selpin, Goetz, Zerlett, Verhoeven, Fehling, Hilpert, Deppe, Hartl, Lamprecht.

Fra gli attori, ha sotto contratto, oltre a Jannings: Gründgens, Fröhlich, Albers, Gigli, De Kowa, Stelzer e Forst; e fra le attrici: Paula Wessely, Olga Tschechowa, Luise Ullrich, Lida Baarova, Brigitte Horney, Sybilla Schmitz, ecc.

**ROBERT TAYLOR...**

...comparirà in un film in Technicolor per la Metro. Il soggetto di questo film, tanto per fare una cosa nuova, s'impernerà sulla rivalità fra due Accademie militari, una delle

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**

quali, però, è americana e l'altra canadese.

**IN CINA...**

...il 79% dei film presentati durante il 1937 è stato fornito dalla produzione americana. Nel 1936 la percentuale fu dell'82%. L'elenco comprende: 255 film a lungo metraggio, 431 cortometraggi, 169 attralità.

Nel 1937 gli stabilimenti cinesi hanno prodotto 52 film; ma ora, salvo che nella Cina meridionale, sono tutti chiusi e la produzione è ridottissima.

**BETTE DAVIS HA FATTO PACE...**

...con la Warner Bros. e tornerà in stabilimento per interpretare **THE SISTERS**, film basato sopra un rac-

conto di Myron Brinig. Regista: Anatole Litvak.

Il film **COMET OVER BROADWAY** che aveva causato il contrasto è stato rimandato ad altra epoca.

**NEI PRIMI TRE MESI...**

...del 1938, la Technicolor ha guadagnato le seguenti cifre: gennaio: 41.966,96 dollari; febbraio: 159.263,92 dollari; marzo: 160.108,50 dollari. In totale: dollari 381.339,38 in confronto a dollari 100.670,64 dello stesso periodo del 1937.

**SULLE ESPERIENZE DELLE RAGAZZE...**

...moderne si annuncia una serie di quattro film prodotti dalla 20th Century-Fox, sotto le insegne di Sol Wurtzel. Tutti e quattro saranno interpretati da Claire Trevor e June



Eleanor Whitney e Terry Walker sotto il primo sole californiano (Paramount)

# VIAREGGIO

**LIDO DI CAMAIORE  
MARINA DI PIETRASANTA  
FORTE DEI MARMI**

20 km. di spiaggia balneare  
200 alberghi e pensioni. Stagione Maggio-Ottobre. Ottimo soggiorno primaverile ed autunnale

**Informazioni:  
Ente di Cura - Viareggio**

**COMPAGNIA ITALIANA DEI  
GRANDI ALBERGHI - VENEZIA**

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

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

**R O M A:** HOTEL EXCELSIOR  
GRAND HOTEL

**N A P O L I:** HOTEL EXCELSIOR

**STRESA (Lago Maggiore):**  
GRAND HOTEL ET DES ILES BORROMÉES

ALBERGHI CORRISPONDENTI

**GENOVA:** HOTEL COLOMBIA (S. T. A. I.)  
**MILANO:** HOTEL PRINCIPE E SAVOIA (S.A.A.E.A.S.)

Lang. Del primo, **MEET THE GIRLS**, Marherite Roberts ha già scritto la sceneggiatura.

**IL TECHNOLOR...**

...sta per impiantare a Hollywood uno stabilimento per il quale è stato fatto un primo stanziamento di 250 mila dollari. Karl Grune, uno degli inventori del sistema, si trova negli Stati Uniti e sarà presto raggiunto dagli altri due inventori, Otto Kanturek e Victor Gluck, i quali sorvegliarono il lavoro. Questo stabilimento sarà in grado di lavorare settimanalmente un milione di piedi di pellicola. E Grune si propone di convincere i capi delle Case produttrici americane della bontà del suo sistema.

**CHARLOT...**

...si è deciso? Pare di sì. Si annuncia il suo primo film parlato, su soggetto di K. Bercovice. Pare che tratti della vita di un grande musicista.

**ALESSANDRO KORDA...**

...proveniente da New York è ritornato a Londra ed ha annunciato che il lavoro sarà presto ripreso negli stabilimenti di Denham. Alcuni film saranno girati in due versioni: inglese e francese. Anche Ernst Lubitsch dirigerà in Inghilterra. Inoltre Korda ha confermato che Irving Asher, ex capo della produzione inglese della Warner, è divenuto produttore associato della London Film.

I film di prossima produzione a Denham sono: la versione inglese del film francese **PRISON SANS BARREAUX**, con Corinne Luchaire, e due film in Technicolor: **LE QUATRE PLUMES** (GANCIE e CALCUTA).



Doris Duranti che vedremo nel film 'Sotto la Croce del Sud', dal soggetto di Comin, regia di Brignone (Mediterranea film)



Milena Penovitch e Cesare Fantoni in una scena del film 'Equatore' (Roma Film)

# *Sestriere*

**meraviglia anche d'estate**

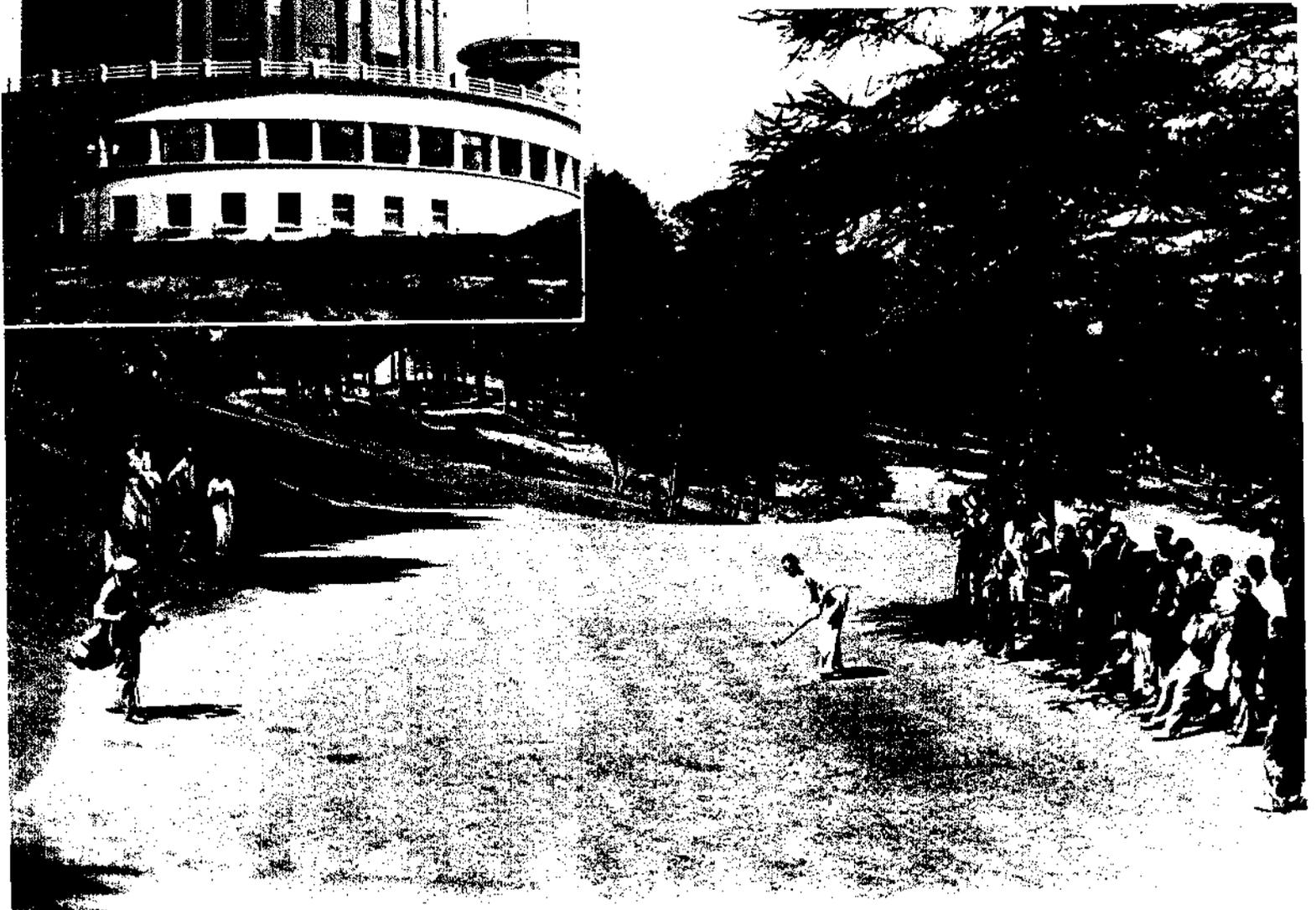
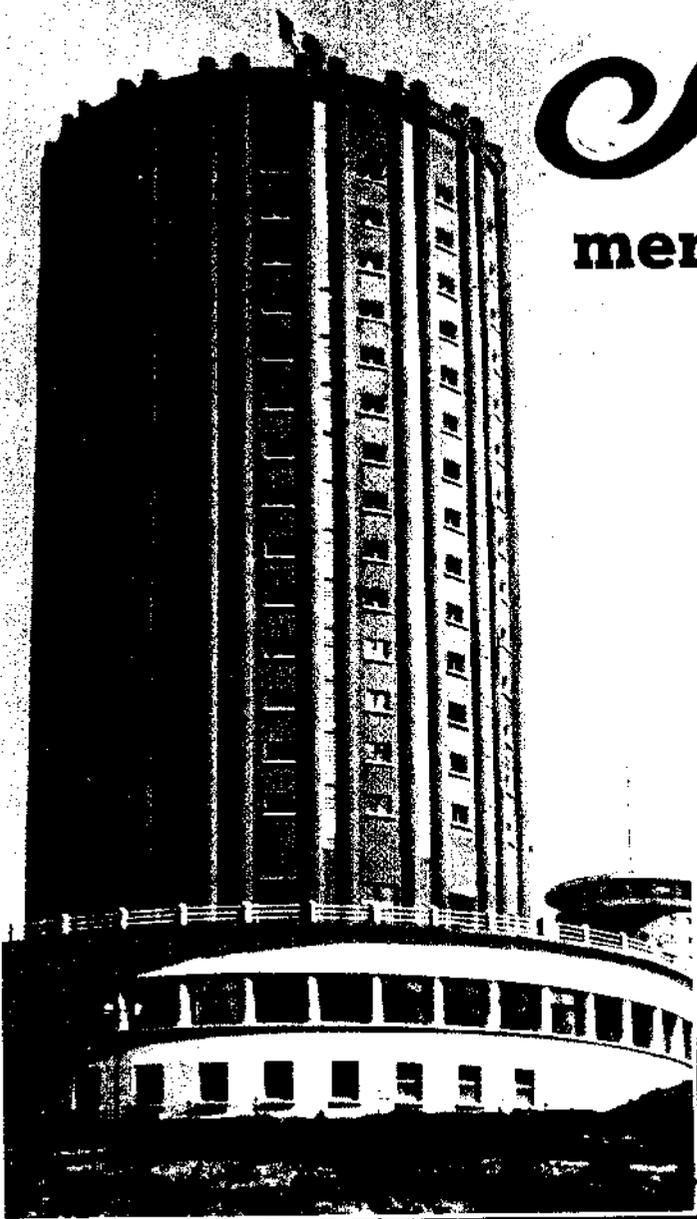
**Campo di golf**

**Tennis**

**Funivie**

**Cinematografo**

**Grandi Alberghi**



**Speciali combinazioni vengono offerte dagli alberghi  
ai giocatori di Golf**

# C I N E M A

*IL FENOMENO* che ha più appassionato il mondo cinematografico italiano in questi ultimi tempi, dopo il discorso del Ministro Alfieri e i successivi provvedimenti del Consiglio dei Ministri, è quello della modificazione dell'industria produttiva. Questa modificazione, che si è avuta quasi inavvertitamente per alcuni aspetti, per altri invece con maggiore evidenza, consiste sopra tutto in un nuovo potenziamento delle Case cinematografiche; le quali, in terreno reso favorevole dai provvedimenti ministeriali, si sono dozzute rafforzare nel loro assetto economico, con conseguente maggiore sicurezza di continuità dei loro programmi.

La produzione che, appena pochi mesi addietro, sembrava dipendere dal limitato spirito d'iniziativa dei cosiddetti produttori indipendenti - o improvvisati - oggi la troviamo in parte accentrata intorno a forti organismi di nuova creazione o rinvigoriti. L'vantaggio fondamentale di una tale situazione è di poter dare origine a piani produttivi organici che presentano la possibilità di inquadrare e coltivare elementi nuovi e di ammortizzare, nella continuità della produzione, gli interessi di rilevanti capitali impiegati per l'impianto e di certe spese generali, che, se da un lato possono sembrare gravose, dall'altro offrono vantaggi non indifferenti.

Tra i gruppi produttivi che si delineano ora in Italia con maggiore evidenza si nota diversità di costituzione e di metodo. Alcuni di essi, per esempio, cercano di assicurarsi, mediante contratti di esclusività, attori, registi, tecnici in genere, ai quali adattano il proprio programma; altri, viceversa, affidano la loro organicità ad un personale direttivo stabile, che di volta in volta, assolve alle necessità del programma studiato secondo particolari criteri in relazione non soltanto al mercato interno ma anche a quello estero. La situazione, quale l'abbiamo delineata per sommi capi, potrà suscitare lotte di concorrenza? Tenuta presente la limitata disponibilità - almeno finora - di elementi tecnici ed artistici cinematografici (il che porterebbe al loro accaparramento e quindi ad un aumento dei costi di produzione), potrebbe sembrare di sì. E questo sarebbe estremamente dannoso. L'industria cinematografica americana, quale si è andata sviluppando fino alla sua attuale costituzione, può fornire, a proposito, utili motivi di riflessione nell'analisi delle differenze o delle affinità.

Questa produzione non aveva affatto, in principio, struttura di industria. Uomini come Goldwyn, Fox, Zukor, diventati poi famosi come capi di giganteschi organismi, hanno cominciato con attività di limitato respiro e staccate l'una dall'altra. Man mano che i capitali impiegati nelle imprese cinematografiche sono aumentati, le banche intervenendo hanno favorito la fusione delle piccole imprese in organismi più grandi ai quali hanno accordato crediti di cui però si sono assicurate il controllo. Inoltre, la speciale situazione, diciamo, geografica della produzione cinematografica, concentrata soltanto in una o due luoghi, ha agevolato tale fusione,

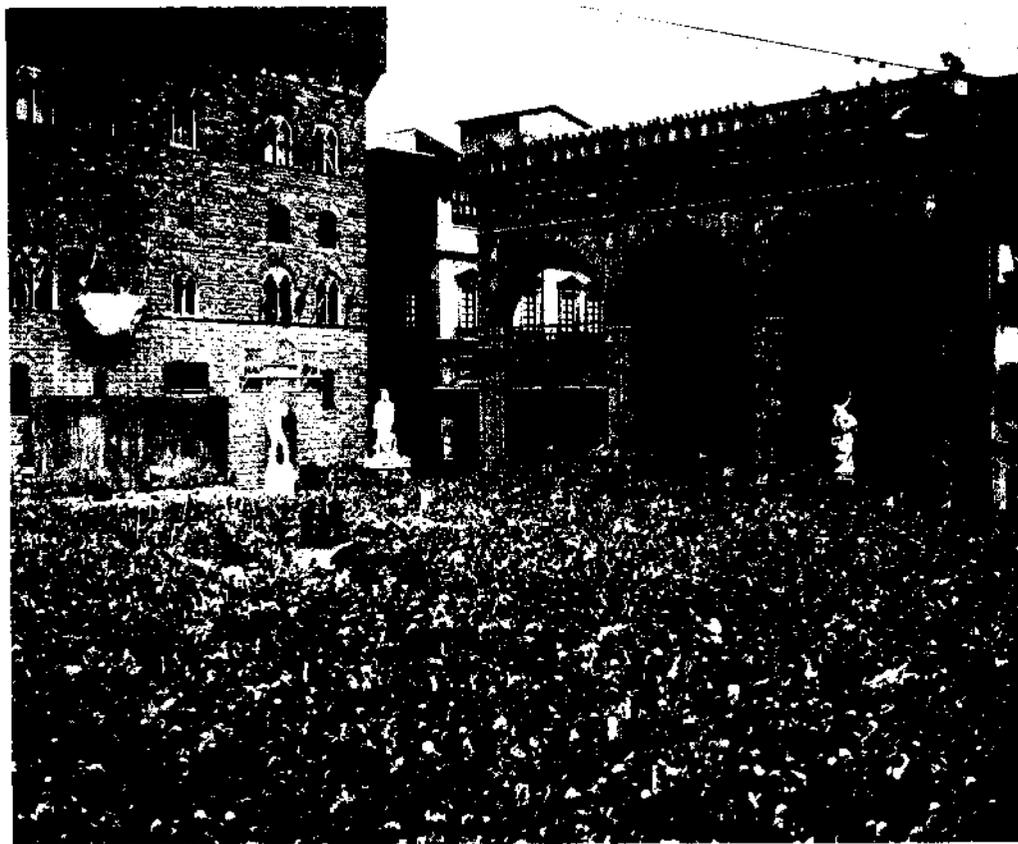
facilitando i contatti fra i dirigenti delle diverse Case. Dallo studio reciproco delle attività si è venuti alla persuasione che riunendo le gestioni amministrative e le organizzazioni artistiche, si sarebbe arrivati a una diminuzione delle spese e, nello stesso tempo, ad un maggiore rendimento. L'avvento delle possibilità ha favorito anche la produzione dei superfilm di costo elevato.

La concentrazione dell'industria americana, in cui l'organizzazione presieduta da Will Hays ha avuto anche la funzione di mettere un freno alle lotte di concorrenza, non è però avvenuta in un solo modo. Si è sviluppata come fusione di più Case di produzione, ma anche come collegamento di Case di produzione, di noleggio e di esercizio. Quest'ultima forma si è avuta quando, con l'ampliamento della produzione, le Case produttrici hanno cercato di assicurarsi una diffusione garantita. Oggi, quindi, l'industria cinematografica americana poggia su otto grandi gruppi industriali. Le fusioni da cui sono nate, non sempre sono avvenute pacificamente, ma hanno segnato spesso la fine di drammatiche lotte; e nell'attuale momento quasi nessuno di essi può più vantarsi d'essere proprietà dei propri fondatori. D'altra parte, in America, la concentrazione è dovuta generalmente all'attività di singole personalità di eccezionale capacità, che sono riuscite a imporsi.

Per tornare ora alla nostra industria e alla concorrenza che potrebbe svilupparsi dalla sua attuale situazione, del resto transitoria, è innegabile che una tale concorrenza, se può portare un aumento di costo, può anche influire su un miglioramento delle qualità. E un tale miglioramento, favorendo il piazzamento sui mercati stranieri, spingerebbe i produttori e affinerrebbe, nella lotta tra di loro o col mondo, le personali risorse. L'inventiva, l'intuito. E non è detto che la situazione sacrifichi il piccolo produttore: il quale invece, mentre finora si è buttato all'accaparramento delle grandi firme di alto costo per assicurarsi gli incassi, può avere ora una funzione della massima importanza, dando luogo, con la scelta intelligente di nuovi elementi e di soggetti adatti, ad una produzione di medio costo.

Comunque si voglia profetizzare il futuro, è certa una cosa. La svolta che tutta l'industria cinematografica italiana sta affrontando è decisiva. C'è in essa il fascino di un'avventura che può divenire di colpo clamorosa e trovare in sé eccezionali sviluppi: un'avventura che presenta i suoi rischi, ma fa balenare anche il lampo di orizzonti finora mai toccati, nei quali la grossa e spesso pigra macchina del nostro mondo cinematografico può forse incontrare la prosperità, e un'aria nuova di lavoro più sostanzioso e importante, a patto, però che criteri veramente sani e rigidamente industriali, alieni dalle speculazioni, formino il capitolo primo, comma primo dei programmi di lavoro, senza di che l'avventura potrebbe essere amara. E francamente non la si merita, dopo lo sforzo costruttivamente gigantesco fatto dallo Stato Fascista.

# DOCUMENTARIO DI SETTE GIORNATE



In Piazza della Signoria a Firenze, mentre il Duce e il Führer si affacciano al balcone. In mezzo alla folla si vedono gli operatori sul tetto dei camioncini. Sulla terrazza della Loggia dei Lanzi, in alto a destra, si scorgono altri due operatori, uno dei quali munito di teleobiettivo per la ripresa dei primi piani.

L'ORGANIZZAZIONE dei servizi foto-cinematografici in occasione del viaggio del Führer in Italia, che è stata realizzata dal Ministero per la Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia, presentava caratteri di particolare difficoltà per diverse ragioni. La prima delle quali, naturalmente, era data dalla specialissima importanza dell'argomento che esigeva una documentazione minuziosa ed accurata, una ripresa continua, una sorveglianza assidua che permettesse di fissare sulla lastra o sulla pellicola tutti i momenti salienti delle sette giornate. Ma di maggior rilievo erano le difficoltà tecniche inerenti ai diversi problemi che sorgevano dal continuo succedersi delle cerimonie e dalle ore alle quali le cerimonie stesse erano fissate.

Un primo problema, generale ma non generico, anzi particolarissimo ed essenziale, era il problema narrativo. È un errore abbastanza diffuso quello di credere che il documentario di «attualità» possa prescindere dalle necessità narrative che sono fondamento del film spettacolare. Anche se la linea narrativa di una attualità cinematografica è già in precedenza dettata dalla «cronaca» dell'avvenimento, occorre tener conto della imprescindibile spettacolarità di questa cronaca per evitare che il documentario risenta di quella certa freddezza che è propria della ripresa puramente «fotografica» dei fatti. Ora il problema narrativo assumeva, nel caso, un carattere speciale per il fatto che le linee del cerimoniale preordinato impedivano ai fotografi ed agli operatori cinematografici di «accompagnare» l'avvenimento da vicino. Non era possibile avere a fianco ai cortei ufficiali dei «trucks» o delle auto cinematografiche e quindi bisognava prevedere una linea narrativa che potesse svolgersi anche senza questa soluzione, senza dubbio la più semplice e facile.

La difficoltà è stata superata studiando una serie ampissima di «postazioni» cinematografiche e fotografiche che, succedendosi secondo un piano prestabilito di «montaggio», consentissero di portare sullo schermo la narrazione dell'avvenimento senza soluzioni di continuità.

Valga d'esempio la prima giornata dello storico viaggio. Un operatore ed un fotografo dell'Ist.

Naz. LUCE salirono al Brennero sul treno ufficiale italiano, incaricati di eseguire la ripresa delle diverse fasi del viaggio sul territorio italiano fino a Roma. E questa era la parte più normale del lavoro. La parte più difficile sorgeva dal momento dell'arrivo a Roma: dalla stazione Ostiense fino al Quirinale. Per questa parte, lungo la quale la formazione del corteo non consentiva di precedere con auto ed operatore, furono previste più di venti postazioni successive, tre nell'interno della stazione, due all'esterno, una decina lungo il percorso, da Porta San Paolo a Via XXIV Maggio, con punti di vista diversissimi che permettevano le riprese spettacolari e continue del corteo, e cinque sulla Piazza del Quirinale per la ripresa dell'arrivo e della successiva manifestazione. Alcune davano la possibilità di brevi panoramiche utili a spezzare la monotonia dell'inquadratura fissa.

Secondo tale criterio sono state fissate tutte e duecento le postazioni che hanno veduto al lavoro gli operatori del LUCE, gli operatori tedeschi e internazionali e i numerosissimi fotografi incaricati di fissare le diverse cerimonie. Il risultato ha corrisposto alle previsioni: non soltanto l'Ist. LUCE, che aveva messo in campo un personale numerosissimo ed attrezzatissimo, ma anche la carovana motorizzata tedesca che, naturalmente, aveva un personale numericamente assai inferiore, anche le grandi ditte cinematografiche internazionali ed i fotografi giornalistici ed indipendenti hanno potuto, grazie alla rete di postazioni prefissata, realizzare un materiale che si è dimostrato interessantissimo e completo sotto ogni aspetto. Particolarmente importante dal punto di vista cinematografico era un altro problema che si presentava per le riprese di moltissime cerimonie: quello dell'illuminazione. Infatti, dalla sera dell'arrivo a Roma fino alla partenza da Firenze, che ha avuto luogo dopo la mezzanotte, moltissime cerimonie hanno avuto luogo in condizioni che esigevano una illuminazione artificiale. Tanto più difficile in quanto non si potevano abbagliare i personaggi con luci dirette di riflettori potenti. Si è dovuto ricorrere, quindi, a sistemi abilmente improvvisati dal servizio elettrico dell'Ist. LUCE,

sistemi che andavano dai padelloni dall'alto (stazione Ostiense) ai riflettori posti dietro vetri diffusori a strisce (stazione di Firenze), che hanno consentito di illuminare tutti i punti nei quali gli addobbi o le illuminazioni predisposte non vietavano luci troppo violente. Per questo lavoro l'Ist. LUCE ha impiegato più di sei chilometri di cavo di grande e media sezione, ha posto in opera ben 130 proiettori da 2000 e 5000 e 20 padelloni, ed ha fatto lavorare una squadra di operai elettricisti specializzati che si sono spostati con rapidità nelle diverse località seguendo i viaggi del Führer a Napoli ed a Firenze. È impossibile, però, indicare qui tutti i problemi che si sono presentati in rapporto alla illuminazione, da quelli della installazione di cabine provvisorie là dove mancava il carico necessario di corrente a quelli della postazione delle lampade in taluni speciali punti del percorso (per esempio: Piazza Rauduscolana) a quelli, infine, del differente tipo di corrente nelle diverse città.

L'organizzazione dell'illuminazione è stata creata, come s'è detto, dall'Ist. LUCE e di questa si sono avvalsi tutti gli altri incaricati delle riprese, dagli internazionali ai tedeschi ed ai fotografi; correnti tutti si sono avvalsi dell'organizzazione dei punti di presa.

Il personale impiegato dall'Ist. LUCE per queste riprese è stato veramente imponente, raggiungendo un numero di circa 120 elementi: 36 operatori, circa 12 fotografi, e tecnici, elettricisti, meccanici, e falegnami per la costruzione dei diversi praticabili impiegati in molti punti dei percorsi e delle cerimonie. Il personale aveva a disposizione 22 automezzi, di cui 4 auto per la ripresa sonora (2 «trucks» con colonna separata e 2 portatili con colonna unica) e 18 auto attrezzate per la ripresa dall'alto. Questi automezzi hanno percorso, nei giorni delle cerimonie, ben 12.000 chilometri, ai quali vanno aggiunti: 1500 chilometri circa percorsi dalle macchine che portavano e ritiravano il materiale dalle case di sviluppo e stampa. Il negativo dal LUCE ha raggiunto la cifra di 25.870 metri, oltre a più di 3000 metri di colonna sonora diretta. Da questo materiale sono stati tratti nove documentari per un totale di 3133 metri: quindi, le sessanta copie necessarie per la distribuzione in Italia hanno raggiunto 187.980 metri di positivo. A questo metraggio è necessario aggiungere 2 controtipi completi (6266 m.) e 4000 metri di copia lavanda distribuita all'estero alle 15 Case corrispondenti, con rapidità assoluta, nella nottata stessa degli avvenimenti, 6266 metri di lavanda completa per il LUCE e per l'Ufa (copie di scorta) e 5200 metri di colonna sonora inviata all'estero e usata per il missaggio dei documentari. Il servizio fotografico del LUCE ha distribuito prima dell'avvenimento 50.000 cartoline e più di 1000 ingrandimenti; durante i sette giorni dell'avvenimento sono state distribuite circa 30.000 copie di fotografie senza tener conto del laboratorio cameratescamente accordato agli ospiti tedeschi e nel quale si sono stampate in media circa 6000 copie giornaliere di fotografie.

Ma l'organizzazione creata dal Ministero per le riprese non riguardava soltanto il personale LUCE: ad essa si sono appoggiati infatti gli 83 elementi della colonna motorizzata tedesca (di cui 12 operatori e 18 fotografi), i 30 elementi circa delle Ditte estere, cinematografiche e fotografiche, e i sessanta fotografi incaricati di una speciale pubblicazione. L'organizzazione, insomma, comprendeva un totale di circa 340 persone che, attraverso tutti i servizi predisposti dal Ministero, fra i quali si trovano quelli di alloggio e di trasporto, hanno potuto documentare pienamente le storiche giornate tra il 3 e il 9 maggio.

Il pubblico ha dimostrato pienamente di apprezzare i risultati raggiunti, applaudendo nei cinema i documentari presentati, alcuni dei quali hanno una lunghezza superiore al normale (la prima giornata è di 446 metri; di 541 metri è la rivista navale; di 372 la rivista militare; di 427 la giornata fiorentina), e seguendo col più vivo interesse anche le presentazioni speciali che hanno avuto luogo al Planetario dove è affluita una folla tanto numerosa da costringere ad aumentare il numero delle visioni e delle giornate di programmazione.

JACOPO COMIN

# REVISIONE DI "CABIRIA" 99

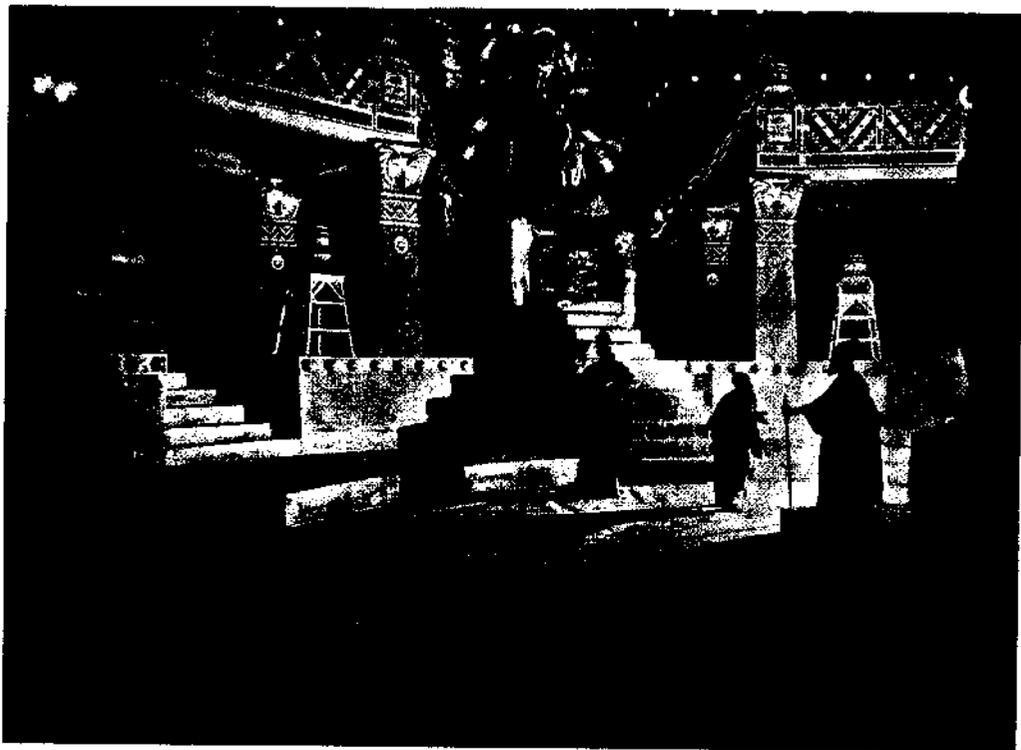
È STRANO che alla morte di d'Annunzio nessuno si sia preso la briga di rimettere in circolazione CABIRIA. È un film ancora vivo. Per l'argomento, che gli ridona attualità nelle nostre coscienze; e per l'energia spettacolare, dal tempo offuscata soltanto in parte. Credo sarebbe accettata con diletto e interesse anche dalle smalziate platee d'oggi.

Ho voluto rivederlo in questi giorni: con molto mio frutto. Opera del poeta testè scomparso, di Giovanni Pastrone e d'Ildebrando Pizzetti (questi due ribattezzati rispettivamente in Pietro Fosco e Ildebrando da Parma), porta la data, per esso eroica, assai meno eroica per la vita politica italiana, del 1913. Anno giolittiano e democratico. Sempre in polemica con la sua piccola Italia, d'Annunzio farà un film aristocratico ed imperiale.

CABIRIA nasce dalla collaborazione di uno scrittore, nell'opinione comune, difficile e astruso (altrissimo il livello letterario delle didascalie); di un giovane compositore la cui musica è tanto bella quanto poco orecchiabile; di un direttore artistico nuovo allo schermo, e il cui nome perciò « non fa prezzo » sul mercato filmistico d'anteguerra. La Casa produttrice non esita ad impegnare, sulla garanzia squisitamente anticommerciante di questi tre uomini, una somma per allora ingentissima.

Qui è il primo significato di CABIRIA. Essa non va incontro al pubblico; essa chiama il pubblico a sé; non lusinga il gusto, gli si impone. E tutti capiscono cosa voglio dire, se di un vecchio glorioso film italiano metto anzitutto in rilievo questo carattere.

Ma oltre che un monumento di coraggio artistico e un capolavoro d'intelligenza produttiva, CABIRIA è anche, per così dire, una sbalorditiva profezia. Quasi tutto l'avvenire del cinematografo vi è intuito; sull'emulsione sensibile di quei fotogrammi il futuro dello schermo trova già registrati i suoi termini essenziali: da quelli del « contenuto » narrativo a quelli della tecnica. Cominciamo da questi ultimi. Qui per la prima volta nel mondo è fatto, negli interni, un uso costante ed organico dell'illuminazione artificiale, ai fini dell'espressione stilistica. Si



veda la qualità altissima della fotografia in genere, e la potenza sorprendente degli effetti luministici speciali: luci radenti, luci dal basso, ecc. (come nella sequenza di Archimede che dalle mura della città assediata osserva il rogo della flotta nemica).

La panoramica è usata in CABIRIA — anche per la prima volta e con già matura coscienza estetica — nello spirito più consono a questo mezzo. Se si pensa, ai giorni nostri, che spreco di panoramiche inutili fanno registi anche acclamati, commuoverà vedere il riserbo, l'opportunità, l'eloquenza sobria e sicura delle panoramiche di Pastrone. Basti citarne una sola, eccellente. Inseguiti, i due eroi del film si sono asserragliati in un sotterraneo. Puntellata la porta, discendono la scaletta. Ora si

scorge, a destra, lo spigolo di un muro di sostegno; sulla sinistra, qualcosa biancheggia nel buio. Lentamente, l'occhio della macchina (seguendo, con stupendo sincronismo, il « tempo » psicologico dei personaggi) muove ad esplorare il luogo ignoto. Grandi orci appaiono via via alla vista; cibarie d'ogni genere si rivelano su dall'ombra. Pezzo di prim'ordine, nel senso di una misteriosa « scoperta » ambientale: da anticipare analoghe riuscite di un Pabst.

Ma non basta. Pastrone inventa il carrello: anche qui impossessandosi a colpo della sua materia, signoreggiandola con un'efficacia magistrale, sfruttandola con una discrezione di cui in seguito ben pochi hanno saputo ricordarsi. La carrellata di Pastrone è ogni volta e soltanto « funzionale »; mai di puro compiacimento, di semplice bravura.

E che dire dell'impiego del « primo piano »? Questa inquadratura, nel '13 ancor rozza e poco adoperata, Pastrone la maneggia con totale padronanza, con una fede bellissima nella sua spirituale efficacia.

E non ho spazio per soffermarmi, come sarebbe giusto, su altri partiti tecnici rilevanti: accennerei per esempio (vedi il lirico finale del film) a sovrimpressioni la cui audacia e perizia ha dello stupefacente; e ad altri diversi trucchi che spesso riescono (come nell'incubo di Sofonisba) ad effetti di un surrealismo stranamente attuale.

Quanto alla bravura dimostrata nell'utilizzazione dei modellini, è specialmente visibile nell'eruzione del vulcano e nell'incendio delle navi romane. Mi limiterò a ricordare, in sede di montaggio, una giusta rivendicazione di Umberto Barbaro: il famoso « finale alla Griffith » appare chiaramente anticipato in quel punto dove Maciste rapisce la piccola Cabiria: alla scena del ratto essendo intramezzate alcune visioni della cerimonia per l'imminente sacrificio delle fanciulle al dio Moloc.

A questo si aggiunga la costante giustezza e la astutissima varietà delle inquadrature; la cura sempre palese della « composizione » del quadro scenico (da notarsi certe trovate compositive d'una superiore qualità stilistica: come





quella scena dei sacerdoti tutti con le mani alzate verso il pubblico, ed ai quali sovrastano, ritagliate su fondo nero, quattro grandi mani candide sospese in una notte metafisica); e non parrà eccessiva, a conti fatti, l'affermazione che Pastrone è il primo dei direttori artistici cinematografici che abbia diritto alla qualifica di regista, nel senso che si dà oggi a questo termine. Pastrone è l'Adamo, il patriarca dei registi: se regia significa coordinamento, controllo, armonizzazione, responsabilità personale unitaria e completa di tutto intero lo spettacolo cinematografico nei suoi mille elementi costitutivi, dominio estetico assoluto sulla materia filmistica. La presenza di un regista è continuamente avvertibile in CABIRIA: ancora e sempre per la prima volta nel mondo. E vi saranno, anche qui, ingenuità e debolezze; ma son debolezze e ingenuità di Giovanni Pa-

strone, non figlie del caso, dell'improvvisazione e dell'interferenza dei poteri. Si sente e si apprezza, in CABIRIA, la volontà operante di un solo cervello cinematografico.

\*\*\*

Passando sul terreno del « contenuto », degli aspetti narrativi e spettacolari, si trovano anche qui anticipati, in una sorta di fenomenale antologia, tutti si può dire i « generi » che poi ebbero voga nelle produzioni del vecchio e del nuovo continente. Ovvio è definire CABIRIA l'esemplare più legittimo di tutti i « supercolossi » (storici o pseudostorici) che dal QUO VADIS? giungono fino ai coloriti pasticcini di De Mille; ma già più divertente è riconoscere, in certe beffe, acrobazie e cavalleresche eleganze di Maciste, il bandolo di quella esaltante matassa che dal Douglas di ROBIN HOOD

rotola fino all'Errol Flynn del CAPITAN BLOOD; e addirittura spassosissimo sarà scoprire, nello scaricatore del porto di Genova che prende lo slancio dalla elastica fionda d'un ramo d'albero, l'antenato europeo del Tarzan transatlantico. Perlino il film d'avanguardia, il film astratto, sta in nice dentro certe trovate surrealiste dell'ingegnere torinese Giovanni Pastrone. E si veda un compendio, un estratto di film coloniale in quelle teorie di cammelli controluce sui costoni delle dune africane. Si badi alla varietà ingegnosa dei personaggi: il « gigante buono » che dà la stura, giù giù fino a Wallace Beery, a tutta una dinastia di brutti generosi, di eroi dal cuor tenero; la « vampy » collezionista e divoratrice di uomini; la trepida e dolce fanciulla, che da insidie e patimenti esce pura ed estatica nella rosea luce del « lieto fine »; il sacerdote libertino; gli eroi e i vigliacchi; i leali e i traditori; tutta una galleria di caratteri destinati a far testo nella tipologia del cinema.

Superfluo dire dell'importanza spettacolare, senz'altro enorme, di CABIRIA: del suo dinamismo quasi continuo, della grandiosità degli sfondi su cui si muovono con ordine e ritmo masse imponenti; della eccellenza delle costruzioni scenografiche, rimaste esemplari nel tempo.

Quanto ai difetti, non sono forse meno evidenti dei pregi. Li direi, prima di tutto, di sceneggiatura: questo osso duro di ogni film italiano, antico o recente. Il racconto è frammentario in più punti; embrionale in altri, dove la didascalia si sostituisce alla descrizione visiva dei fatti. E situazioni o personaggi importanti — anche la stessa protagonista — sono lasciati in ombra per lunghi capitoli, a rischio spesso di farli dimenticare dallo spettatore; riappaiono all'improvviso, e il senso di quelle « zone vuote » fatalmente ne sminuisce l'interesse e il rilievo.

Ma di quello che forse a molti parrà il difetto maggiore: la recitazione convulsa, retorica, incredibile (una recitazione che in più di un punto può anche far ridere), non vorrei parlare se non per mettere in evidenza che se noi vediamo il film con occhi avvezzi al gioco spontaneo di un Gary Cooper, alla semplicità organica di uno Spencer Tracy, abbiamo anche ai giorni nostri tanti attori falsi, retorici, assurdi, che pur riscuotono l'universale favore. Chi può esser sicuro, in altre parole, che fra dieci anni certe interpretazioni di dive oggi acclamate non susciteranno la medesima allegria che provocò la recente riapparizione della Borelli nell'AMOR MIO NON MUORE? E forse la Braggiotti, Sofonisba in SCIPIONE, non è meno stupefacente di Italia Almirante Manzini, Sofonisba in CABIRIA.

In quell'epoca correva ancora l'idea che il film non fosse se non una replica del teatro: replica che consentiva, sì, una rapidità di mutamenti ambientali ignota al palcoscenico, ma, fuor di questo, legata alla tipica « convenzione » delle ribalte. Senza codesta curiosa idea non si spiegherebbe perché, in una riproduzione meccanica dove il più del teatro, la sua base stessa andava perduta: la Parola, fosse tollerato proprio quel genere di recitazione che dalla Parola non può, per sostituzione, prescindere. Qui è il motivo unico dell'ilarità che può destare in noi la gesticolazione insensata dei primitivi interpreti di cinema: nel fatto che sono degli oratori afoni. Non un suono giunge fino a noi, a giustificare quella loro inspiegabile esaltazione; noi vediamo il loro muto discorso, attraverso lo spessore di un cristallo da acquario.

Naturalissima in teatro, la recitazione innaturale fondata sulla sovranità del Verbo diventa,



Fotogrammi dal film 'Cabiria' (Itala Film-Torino)

# L'ATTORE E LE STAMPELLE

sullo schermo silenzioso, silenziosa pazzia. C'è stata, dopo di allora, la scoperta del «realismo» filmistico. Il mezzo fotografico, fatalmente *documentario*, ci ha fatti consapevoli dell'abisso che divide, senza possibilità d'intesa, lo schermo dalla ribalta. E salta agli occhi che, al di là del suo altissimo valore cinematografico, un'opera come *CABIRIA* (e come in genere tutti i film dello stesso tipo) è puro meccanismo, mera esteriorità. Già nel 1910 una Henny Porten poteva essere attrice umana, incontrandosi con una materia sensibile; allo stesso modo che, tre anni ancora dopo *CABIRIA*, nella troppo più celebre e più lodata *INTOLERANCE*, Griffith non sa dare uno stile ai suoi attori; e soltanto nei toni delicati di *GIULIO INFRANTO* creerà con Lillian Gish un'attrice cinematografica vera. Di fronte a *CABIRIA* è difficile nascondersi che, se quegli attori recitano male, quei personaggi consistono unicamente nella loro apparenza, si esauriscono totalmente nelle loro azioni: manca in essi una qualunque interiorità, una psicologia benché rudimentale. Meglio risultano disegnate e caratterizzate le figurine secondarie che non i protagonisti. Qualcosa di vivo è nelle macchiette: per esempio nel vecchio bettoliere traditore; ma astratte e inconcludenti appaiono tutte le figure maggiori. E questo è un guaio grosso; un guaio che il film storico italiano non si è mai tolto dalle spalle. Consola poco l'accorgersi che non ne è immune neppure quello americano.

Fin dal 1911 il nostro Paese si affermava maestro nel campo delle grandi ricostruzioni storiche; e con *CABIRIA* toccò l'eccellenza del genere. Certo è da *CABIRIA* (e in parte dal primo *QUO VADIS?*) che derivò all'Italia la giusta fama d'insuperabile in questa categoria di rappresentazioni filmistiche. *INTOLERANCE* appare modellata in pieno su quel testo; non se ne distacca che per eccezione, e mai ne prescinde. Strano errore quello di dare ad *INTOLERANCE* il posto ideale che a tutti i titoli, dai cronologici agli artistici ai tecnici, spetta all'italiana *CABIRIA*. E nessuno mette in dubbio, ancor oggi, che sia una capacità particolarmente nostra quella d'impiantare con baldanzosa eloquenza figurativa, con estrema energia di linee e di chiaroscuro e di composizione, questi grandiosi affreschi di masse. Il nostro senso nativo della storia si esplica anche attraverso il film nella sicurezza dell'impianto pittorico, nell'attitudine a riesprimere plasticamente il significato di avvenimenti esemplari. Ma dall'antica *CABIRIA* allo *SCIPIONE* nuovissimo si ripete anche, identica, la nostra debolezza di descrittori di anime, certa nostra retorica insincerità nella rappresentazione dell'uomo interiore.

La «convenzione» teatrale, a guardar bene, non è che  *sintesi*. La Parola trova nei gesti artificiosamente amplificati i suoi «primissimi piani». Il film storico italiano — «convenzionale» sul modello del teatro — non ha trovato ancora la sua  *sintesi* equivalente e specifica. Impossibile pensare ad una «naturalzza» di Giulio Cesare, che sia la naturalzza un po' animale di Clark Gable. Ma impossibile altrettanto credere che il discorso di un imperatore romano possa essere, in *cinematografo*, quello di Vittorio Alfieri. Non si tratta qui di riprodurre la naturalzza della vita: si tratta di raggiungere la «naturalzza» dell'arte. Ammirevole film. *CABIRIA* dà pure il senso della cartapesta: e non nella sua scenografia, ma nei suoi personaggi. Dopo aver trovato in Pastore, e fin dalle origini, il suo pittore, il film storico italiano attende ancora il suo drammaturgo: colui che sappia, alla lettera, farlo parlare.

**CORRADO PAVOLINI**



«...Il forte effetto suscitato da un Gary Cooper non nasce in primo luogo dalle sue capacità interpretative, ma dalla sua semplice presenza» (Da 'Lottava moglie di Barbablu' - Paramount)

LE MIGLIORI realizzazioni del cinema muto avevano creato un genere di spettacolo, in cui l'espressione era data dall'immagine di proiezione intera. In essa la figura umana era soltanto un elemento fra tanti, più o meno importante. Dopo l'avvento del film sonoro, l'onore della rappresentazione si concentrò in grandissima parte sulle spalle dell'attore, in quanto che era lui che presentava il dialogo. Man mano che il film risultava sempre meno l'opera di un regista creatore, l'interesse si concentrò maggiormente sul contributo dell'interprete. Fu sempre più sentita la necessità di trovare attori capaci di sorreggere uno spettacolo col loro fascino personale. Accanto all'«empirismo» del produttore cinematografico americano, che cerca di risolvere il problema girando intorno al mondo per trovare su qualche teatro di prosa o di varietà la grande scoperta per la stagione ventura, sorse in Europa l'idea della scuola cinematografica, ossia della sistematica produzione di attori. Questo nuovo ramo di pedagogia, nel trovare il suo sistema, incontrò parecchie difficoltà: prima di tutto, perché anche il teatro stava ancora passando dall'addestramento puramente pratico all'istituzione di scuole drammatiche e poteva quindi aiutare soltanto minimamente con le proprie esperienze, ma specialmente perché poco chiare e in continuo cambiamento erano le idee sul carattere e la funzione dell'attore cinematografico.

La serietà, con cui il Centro Sperimentale di Cinematografia, di Roma, affronta il delicato compito, è documentata dall'ultimo numero della rivista *Bianco e Nero*, il quale, su duecento pagine, raccoglie un gruppo di significativi estratti di quanto hanno detto sull'arte della recitazione i più competenti attori, scrittori e filosofi, dal Settecento fino ad oggi. Si intende che dopo aver digerito le opinioni, diversissime fra loro, di una trentina di per-

sonalità competenti, al lettore gira un po' la testa e cerca di tirarne una conclusione — compito che del resto gli vien facilitato dai saggi riassuntivi dei compilatori Luigi Chiarini e Umberto Barbaro. Limitiamoci a dare l'una e l'altra delle osservazioni che ci ha suggerite la lettura dell'interessante volume.

Volendo addestrare attori, bisogna sapere su quali capacità, psichiche e fisiche, si basi l'opera dell'attore stesso e quale sia la sua funzione nello spettacolo. Le impressionanti contraddizioni che, sfogliando l'istruttiva antologia, incontriamo a questo proposito nel pensiero dei cervelli più acuti, si spiega, in parte, secondo noi, col fatto che i diversi scrittori, nei diversi secoli, adoperano gli stessi concetti con significati diversi. C'è un abisso, per es., fra il significato che assume la parola «imitazione» nelle epoche di alta cultura, in cui è sottintesa senz'altro la trasfigurazione artistica della materia reale, e quella «imitazione» puramente meccanica, che fu possibile nella teoria e nella pratica dell'Ottocento. D'altra parte queste contraddizioni si spiegano anche da una terminologia psicologica troppo rudimentale. Di fronte alla «finzione», per es., creata dallo spettacolo nell'attore (e nello spettatore), tale psicologia primitiva — oggi superata dagli scienziati ma ancora viva nel pensiero comune — non vede che due possibilità estreme: o l'attore crede nella parte che interpreta, o non ci crede. Si ritiene, in conseguenza, di decidersi per l'uno o per l'altro di questi casi estremi, ed ecco che sorgono contrasti, apparenti e superflui. Nel num. 44 di *Cinema*, Mario Pannunzio afferma che l'attore, come il bambino che gioca, «crede sempre alle proprie finzioni». Ora ci pare evidente che basta osservare un bambino per persuadersi che esso non crede affatto che quel suo pezzo di legno posto sul coperchio di una scatoletta sia veramente un pollo arrosto su



Un abbondante gruppo di caratteristi nel prossimo film 'El bandito dell'Arizona' (M. G. M.)

un piatto, ma che esso tuttavia si comporta, con una intensità sbalorditiva, come se ci credesse. Il fenomeno psicologico è quindi molto più complesso, nel caso del bambino come in quello dell'attore.

Potrebbe sembrare, questa, una discussione puramente teorica, eppure è su questa base che si scatena la lotta fra due dottrine che conducono a sistemi didattici opposti: l'attore, per interpretare bene la sua parte, deve «vivere» il suo personaggio e cioè identificarsi con esso, oppure deve costruire, con mente fredda, tale personaggio, secondo le regole dell'arte, da osservazioni raccolte nella vita reale? Il razionalista Denis Diderot vorrebbe che l'attore fosse un'osservatore freddo e tranquillo della vita reale: «molta penetrazione e nessuna sensibilità». Mentre Stanislawski, il grande regista russo, afferma che bisogna «lasciarsi prendere completamente dal dramma». S'intende che i consigli del Diderot per la formazione del giovane attore sono contrari a quelli dello Stanislawski.

Ora, è sicuro che, citando un esempio di Dubus-Prévile, un attore ubriaco non saprà interpretare la parte di un uomo ubriaco, ma è d'altra parte indiscutibile che l'attore freddo, sia pure bravissimo, non riesce a «prendere» il pubblico. La nostra esperienza di spettatori cinematografici ci insegna che il forte effetto suscitato da una Hepburn o da un Gary Cooper non nasce affatto in primo luogo dalle loro capacità interpretative, ma dalla loro semplice presenza, dal contatto intimo che il loro sguardo animato, l'umanità del loro viso e dei loro gesti, crea fra l'anima dell'attore e l'anima del pubblico. Si tratta di una specie di contagio provocato dall'intensa vitalità, dal caldo e san-

cero interesse per la sorte umana, espressa nell'immagine dell'attore; ed è soltanto su questa base che l'attore si può mettere a persuaderci con la sua interpretazione. Altrimenti anche la più raffinata ed intelligente tecnica di recitazione rimarrà inefficace.

Stabilito ciò, si tratta di comprendere che da questa forte sostanza vitale scaturisce l'interpretazione con spontanea immediatezza, senza in tal modo rinunciare alla tecnica del lavoro artistico. Combattendo contro la «sensibilità» bisogna prima di tutto tener conto della pericolosa confusione che risulta dal non distinguere le emozioni (dell'amore, della collera, della tristezza) da quell'altra sensibilità che è senso di misura e di proporzione, fiuto per i fatti e motivi più caratteristici ed espressivi ecc. L'attore, come ogni artista, ha bisogno dell'uno e dell'altro. Non può rappresentare l'amore non soltanto senza averlo mai sentito, ma senza sentirlo nel momento dell'interpretazione; senonché la nostra anima non è uno strumento talmente primitivo che sentir l'amore rappresentandolo significhi esserne colmo come alla presenza della donna amata. E la tecnica della rappresentazione deve diventare quasi istintiva per essere utilizzabile: imparando a suonare il violino, si comincia col mettere deliberatamente le dita sulle corde e col muovere nel modo opportuno il braccio che aziona l'arco - e siamo nello stato «freddo» di Diderot - ma un grande violinista, durante il suo concerto, è del tutto ispirato dal brano musicale, di cui egli sente, emozionano, il contenuto: la tecnica è allora, se non del tutto dimenticata, almeno comandata completamente dall'espressione da raggiungersi. Lo stesso avviene facendo una poesia, dipingendo un qua-

dro, interpretando una parte. In questo senso va intesa la ricetta del Riccaboni: «Scordate i quattro membri, e forse il quinto, che è la testa»; e se Eleonora Duse scrive: «Chi pretende insegnare l'arte - non ne capisce proprio nulla», è chiaro che per lei o il «mestiere» era un dono innato oppure cosa talmente secondaria in confronto ai veri e propri compiti artistici che non se ne ricordava nemmeno. Insegnare l'arte! Sono senz'altro preziosi l'insegnamento della dizione basato oggi sui principi scientifici della fonetica, e l'emancipazione del corpo» dovuta alla ginnastica e alla danza moderna, iniziate da Jacques Dalcroze. Ma esiste un insegnamento anche per la parte artistica? Francesco de Sanctis dichiarandosi contro il «dolore tipo, l'amore tipo, il padre tipo», ecc., va certamente troppo oltre se non ammette altro che manifestazione individuale. È appunto l'elemento tipico nelle emozioni, nei caratteri e nei personaggi, che rende possibile l'arte. Perciò le tradizionali norme riguardanti il miglior modo di esprimere lo sdegno o di rappresentare un re non ci sembrano trascurabili per l'allievo anche se, adoperate sul palcoscenico da un attore che non sa superarle, risultano vuote e ridicole. Ma per il resto crediamo che, nell'insegnamento dell'arte, non troppo si possa basarsi sulle regole e le ricette generali. L'insegnamento più prezioso viene dalle correzioni che il maestro applica al lavoro dell'allievo e che, sebbene non sempre espressamente giustificate da norme generali, servono a sviluppare la sensibilità del novizio.

Ma a quale fine bisogna addestrare l'attore cinematografico? Qual'è la sua funzione nel film? C'è chi afferma che la parte dell'attore



L'azione visiva è ridotta ad una presentazione di attori davanti a sfondi variabili. (Ann Sheridan in "The Brooklyn Cowboy" Warner Bros.)

nel film sia molto più importante e creativa che nel teatro: mentre l'attore teatrale non è che interprete della parola poetica, quello cinematografico dovrebbe da solo sostituire o largamente integrare il dialogo e dare vita agli accenni approssimativi fissati nella sceneggiatura. Ci sembra utile di affermare a questo proposito che l'attore in sé non è uno strumento abbastanza ricco per creare un'opera d'arte. I mezzi dell'attore sono limitatissimi. Non è affatto vero che « non vi è un solo pensiero che non abbia il suo gesto corrispondente ed il suo tono » (Dubus-Prévile); ma essendo il corpo umano un oggetto fisico, può esprimere soltanto quei fatti psichici che corrispondono a dati fisici: la sorpresa si può interpretare spalancando gli occhi perché corrisponde alla reazione di chi apre gli occhi per vedere meglio. Si tratta dei fatti psicologici elementari, la cui espressione mimica può essere data, dal grande attore, nel modo più originale e sviluppata fino a raffinatissime sfumature, ma la portata del mezzo rimane sempre quella. Perciò l'arte dell'attore deve completarsi con un altro mezzo. La soluzione trovata dal teatro è quella di far la mimica interprete di un dialogo. Il grande attore (e il grande regista) teatrale che, nell'istintiva voglia di rendere sovrana e indipendente la propria arte, si serve di commedie scadenti per poter recitare quasi « su canovaccio », potrà produrre spettacoli commoventi ed originalissimi, ma non darà mai con le sole esibizioni del suo corpo e delle sue intonazioni di voce la sostanza sufficiente per una vera opera d'arte.

L'altra soluzione è quella del cinema muto. In esso la recitazione dell'attore era completata dai ricchi valori espressivi dell'azione, del montaggio, dell'inquadratura, dell'illuminazione e via dicendo. Le teorie del Pudovkin saranno superate, ma per una ragione che gli fa onore, e cioè perché è superata l'arte cinematografica. Riducendo l'attore a un elemento passivo da animarsi mediante i mezzi specifici del cinema, Pudovkin traeva l'estrema conseguenza dal fatto che l'attore in sé non è un completo strumento d'arte.

Ma il povero attore di film sonoro, come deve fare? A favore dell'azione visiva, il dialogo è ridotto a miseri rudimenti. A favore del dialogo, l'azione visiva è ridotta ad una presentazione di attori davanti a sfondi variabili. Né l'uno né l'altro dei due mezzi è abbastanza sfruttato per poter completare, in maniera sufficiente, la recitazione. Anzi è proprio nell'apparizione dell'attore vivo che fidano i due mezzi per salvare lo spettacolo.

Di conseguenza, il cinema sonoro sviluppa un tipo di attore ibrido: dalla recitazione troppo prolissa per saper presentare, sobriamente, un dialogo; dalla mimica troppo limitata a semplice accompagnamento di parole per poter sostenere una scena muta. E siccome non torneremo al cinema muto l'attore troverà terra solida soltanto quando l'immagine animata, trasferita sullo schermo dell'apparecchio di televisione, sarà arrivata alla mèta a cui si sta avvicinando: al teatro.

**RUDOLF ARNHEIM**

## GRATTACAPI DEL SEGRETARIO DI SCENA

SECONDO HARRY EDWARDS, la più grande ambizione per un segretario di scena è che quando un regista desidera qualche cosa si sia pronti a dargliela e non si vada a cercarla. Harry Edwards usa, anzi, un'espressione ancora più precisa: « Si sia pronti a tirarla fuori dal cappello », proprio come i prestidigitatori.

Harry Edwards è uno dei più celebri segretari di scena americani. Innamorato del suo mestiere, egli dice che non si cambierebbe con Clark Gable. Si reputa indispensabile, ed è un po' questa la malattia dei segretari di scena di tutto il mondo, non esclusi gli italiani.

Se capitate in uno stabilimento cinematografico non vi sarà difficile riconoscere il segretario di scena: è l'uomo che si muove di più, che appare sempre agitato da gravi preoccupazioni, che ad ogni momento salta sopra un'automobile e si precipita a chilometri di distanza. Se vi viene in casa, guardatevi bene, specie se avete una casa adorna di quadri e di oggetti caratteristici o di mobili di stile. La mente del segretario di scena annota, cataloga. La vostra casa diventa un punto di riferimento, come lo scomparto di una biblioteca, dove egli potrà trovare alcuni oggetti necessari a scene future. Ne sa qualche cosa l'architetto Marchi. All'epoca di BALLERINE, che si girava a Tirrenia, un segretario di scena aveva visto in casa Marchi, a Livorno, un divano che sarebbe andato magnificamente in un ambiente del film. Un giorno che l'architetto era assente, si presentò come mandato da lui e portò via il divano. È un pericolo del genere, lo ha corso recentemente anche Mastrocinque il quale, con certi caratteristici oggetti del primo ottocento che sono in casa sua, aveva suscitato la golosa bramosia dell'arredatore e del segretario di scena dell'OROLOGIO A CUCÙ. Si può intravedere da questo che il mestiere del segretario di scena non è punto facile, specie se egli si trovi alle prese con registi esigenti o eccentrici, oppure con scenografi e arredatori carichi di molta fantasia. Egli deve procurare tutto ciò che serve ad una scena, dai mobili ai lampadari, dai bicchieri ai gioielli, dalle carrozze alle automobili, di qualunque stile ed epoca. Ed eccolo allora mutarsi in braccio, e i negozi degli antiquari gli forniscono la prima e più abbondante cacciagione. Per il resto, bisogna arrangiarsi. Qui ha giuoco lo spirito d'iniziativa, l'osservazione e quell'intuito che fa capire come ad un oggetto, in determinate occasioni, si possa sostituire un oggetto simile. Naturalmente qui fioriscono gli aneddoti. Harry Edwards, per esempio, racconta di essersi

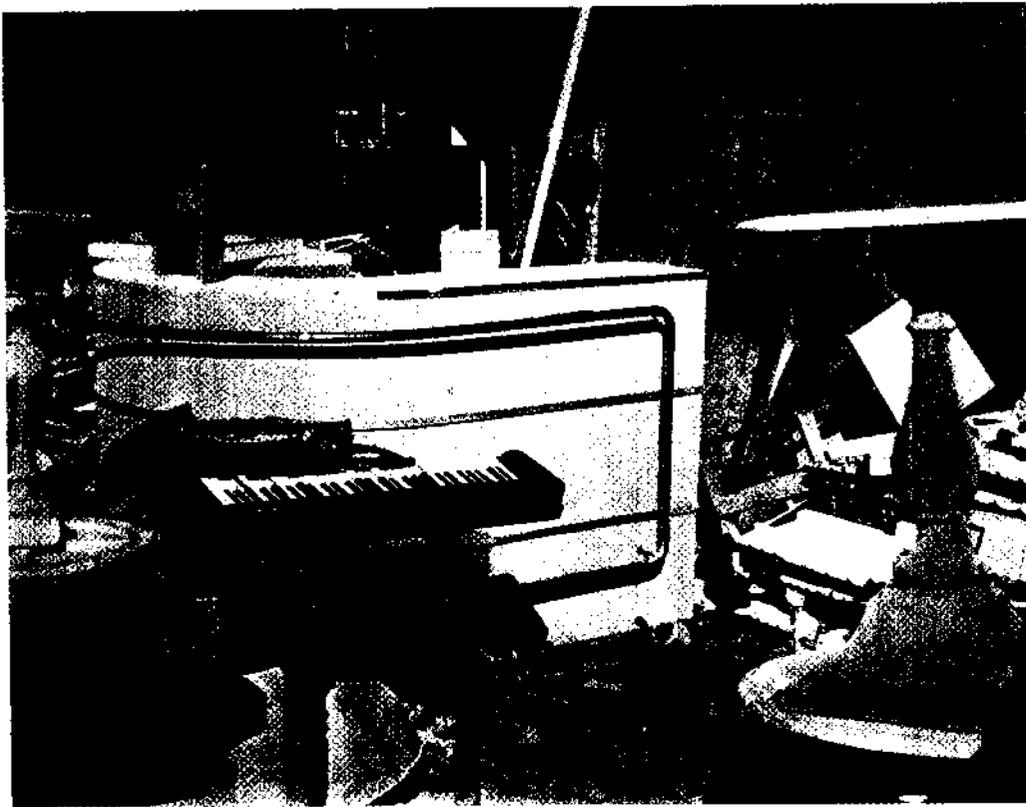
scione la prima e più abbondante cacciagione. Per il resto, bisogna arrangiarsi. Qui ha giuoco lo spirito d'iniziativa, l'osservazione e quell'intuito che fa capire come ad un oggetto, in determinate occasioni, si possa sostituire un oggetto simile. Naturalmente qui fioriscono gli aneddoti. Harry Edwards, per esempio, racconta di essersi

scione la prima e più abbondante cacciagione. Per il resto, bisogna arrangiarsi. Qui ha giuoco lo spirito d'iniziativa, l'osservazione e quell'intuito che fa capire come ad un oggetto, in determinate occasioni, si possa sostituire un oggetto simile.

Naturalmente qui fioriscono gli aneddoti. Harry Edwards, per esempio, racconta di essersi



Il segretario di scena questa volta ha inventato strane linee di autobus. Che itinerario rappresenterà il grafico della tabella?



Una tastiera di pianoforte, un bancone per bar, un orologio, dei tavoli; il quadro ha tutta l'aria di un magazzino di rifiuti, ma il segretario di scena vi trova di che soddisfare alle sue brame



È necessario indicare in una scena che si svolge in terra francese dove si trova l'ufficio passaporti? Il segretario ha già pronta la targa "Passeports". Ma il suo spirito previdente ha già provveduto a fornirsi anche di altre targhe: "Stop", "Maneggio"...

trovato una volta con un regista il quale, durante gli esterni di un film, a centinaia di chilometri da Hollywood, in una località piuttosto isolata e deserta, gli chiese una dozzina di rose fresche. Rispondero che era impossibile averne? Edwards saltò invece sopra un cavallo, percorse dodici miglia fino alla più vicina ferrovia, fermò un treno e prese dodici rose dal vagone ristorante, tornando in tempo per la scena fissata. Ma se si parla con alcuni dei nostri segretari

di scena, anch'essi potranno raccontare un'infinità di episodi. Luigi Martini, che ora è segretario di FERRAMOSCA, quando lo era di CONDOTTIERI a momenti faceva una malattia per una certa scena in cui dovevano apparire dei carri. Preparò questi carri a Torrechiera, li preparò a Gradara, poi a Verona, poi a San Gimignano, poi a Roma dove finalmente si girò la scena che, per varie ragioni, era stata prevista e rimandata in ciascuna di quelle località. Ed ogni volta erano state per Martini

lunghe discussioni con i contadini che non volevano prestare i carri o ne chiedevano prezzi esorbitanti, senza contare le ricerche che lo spingevano nelle campagne per chilometri e chilometri. Bisogna dire che a Roma la fatica fu minore: non dovette che mascherare dei semplici carri reggimentali dell'esercito.

Luigi Giacosi, un altro segretario di scena, il quale ha finito in questi giorni di occuparsi di LUCIANO SERRA PILOTA, ha sulle spalle una carriera di venticinque anni cominciata nel 1912 quale aiuto-trovarobe al Teatro Costanzi di Roma. Gli è capitato un paio di volte, per la CENERENTOLA e per L'INGENUO di Ugo Falena, di bisognare di una berlina settecentesca e di non averne a disposizione. Farla costruire appositamente? Spesa enorme ed inutile. Sostituirla, mandando magari a piedi la gente? Impossibile. Allora Giacosi si è arrangiato ed ha pescato la berlina al deposito dei carri funebri: un carro funebre per bambini con la semplice aggiunta di sportelli laterali.

Sempre per la CENERENTOLA Giacosi ebbe bisogno di procurare cavalli da sella. Aveva notato l'ora in cui gli attendenti portavano a passeggio i cavalli dei loro ufficiali; e scriverò cavalli ed attendenti i quali, in fiammanti divise, fecero una grande figura caracollando per le scene dei film. Ma questo finì presto perché un giorno fra gli spettatori capitò uno degli ufficiali e successe il finimondo.

Un po' più semplici alcune recenti «trovate» per LUCIANO SERRA PILOTA. Mentre si trovavano in Africa a girare gli esterni, ci fu bisogno, per la scena dell'assalto al treno, di proteggere i combattenti di due vagoni con sacchetti di terra. Ma i sacchetti non c'erano e il più vicino centro abitato era a due ore di ferrovia. Allora Giacosi fece spogliare un gruppo di ascari dei pantaloncini e li rintò nella boscaglia a coprire le nudità; e con i pantaloncini, legati alle estremità e riempiti di terra, fornì i necessari sacchetti di protezione.

Altre volte il segretario di scena si deve arrangiare per spendere poco in una scena che altrimenti costerebbe troppo. Per LUCIANO SERRA PILOTA, ad esempio, si doveva avere a Trieste una piazza gremita di folla. Come fare per risparmiare molte migliaia di lire necessarie per le comparse? Giacosi annuncia sul giornale che in quella piazza si sarebbe ripresa con 14 macchine una scena cinematografica alla quale avrebbero partecipato venti aeroplani. All'ora fissata, la piazza era piena di gente curiosa la quale, però, non vide volteggiare che un solo aeroplano. Ma la «trovata» procurò un risparmio, in quella scena, del 90%.

Un'altra volta, per L'INGENUO, una «sala del trono» doveva essere addobbata con tre arazzi. Giacosi li trovò, ma l'antiquario, che attribuiva loro un valore di 700 mila lire, pretendeva il 15% del valore più il rimborso delle spese. Allora Giacosi cambiò tattica. Disse che i tre arazzi voleva mostrarli ad una persona desiderosa di acquistarli, e l'antiquario cecesse che uscissero di negozio a patto che li sorvegliasse una sua figliuola. Questa ragazza aveva la passione del cinema, e con la promessa di un provino che poi non fece più, il film poté impiegare gratuitamente i tre arazzi.

\*\*\*

Che cosa pensa del cinema un segretario di scena? Giacosi dice che «ne» nema si cerca un po' troppo la logica. Il cinema, invece, è un po' fantasia. Ma se il cinema attuale non riesce a realizzare bene la logica, come può realizzare la fantasia?».

**GIORGIO TERRA**

# MUSICA SULLO SCHERMO

IL CINEMATOGRAFO non può ormai fare a meno della musica. I suoi rapporti col mondo dei suoni furono subito dominati da affetti gelosi e violenti, sin da quando Al Jolson e Walter Donaldson, tra gli altri, composero le musiche per il CANTANTE DI JAZZ. Quello non era il primo incontro, ma sì il più importante fino ad allora, e il più ricco di conseguenze vicine e lontane. Gli esperimenti sporadici di Ildebrando Pizzetti e di Pietro Mascagni, i quali composero musiche d'accompagnamento, create appositamente, rispettivamente per *CARRIA* (1913) e *RAPSODIA SATANICA* (1918), non ebbero gran seguito, se la memoria non ci tradisce: e non solamente in Italia. Rapporti soltanto secondari ed estrinseci erano quelli tra lo schermo e il pianista (o l'orchestra) che accompagnava - a soggetto - il film muto. Si faceva un grande spreco di *Danze macabre*, e di pezzi caratteristici e d'effetto, che i suonatori, a caso, adattavano alle situazioni del film. Ma quando il sonoro s'impose, prima lentamente, poi irresistibilmente, nacque un nuovo problema nel già intricato campo del cinema: musicisti illustri o modesti s'impadronirono di brani di colonne sonore e non sempre il loro intervento fu discreto. Dopo i primi incontri musicali del cinema, gli esteti presero posizione, e spesso musicisti intelligenti si schierarono da tutt'altra parte. I primi ammettevano l'utilità dell'elemento musicale, ma solo a condizione che si trattasse di elemento « illustrativo », subordinato alle esigenze visive, e disputavano: sincronismo o asincronismo? Ci furono musicisti che pensavano con piacere a film musicali nei quali la visione non fosse, addirittura, che un accompagnamento, e un'esemplificazione della musica. Il regista e teorico Alberto Cavalcanti, al contrario, dichiarava nettamente - e, ci sembra, molto acutamente: « Il ritmo esteriore di un film dev'essere creato dal montaggio. La musica può provvedere soltanto al ritmo interiore ». Pudovchin, assertore dell'asincronismo, fu molto più crudo; e giunse a dire: « Io sostengo che la musica nel film non deve mai avere carattere di accompagnamento ». Che cos'è dunque, per lui e in generale, l'asincronismo? Grosso modo, è una sorta di contrappunto; esso agisce in modo soggettivo, e in apparenza indipendentemente dall'immagine. Però in fondo è anch'esso un accompagnamento, sia pure con leggi estremamente libere, o addirittura senza leggi. Pudovchin cita una scena di un suo film, nella quale la musica deve avere un senso di vittoria e di guerra; ed essa è tanto più incalzante quanto più gli eroi sono sconfitti; ma la « fiducia » costante dell'invisibile e impersonale protettore sonoro viene ricompensata dalla vittoria finale di quelli, così che alla fine la situazione visiva può combaciare perfettamente con quella sonora. Superati tali contrasti e lasciate da parte tali posizioni teoriche, e anche pratiche, opposte o discordanti, possiamo fare, alla meglio, una distinzione essenziale: (e forse un po' elementare). C'è, nei film odierni, una musica che commenta in un senso generico (la scena d'amore è annunciata da una dolce melodia che tocca il cuore, la galoppata è sottolineata dal rullare dei tamburi e dalla tempesta degli ottoni), e un'altra che è la proiezione di un personaggio o di una situazione la quale si ripete nel corso del film, o si svolge ritmicamente, a intervalli. La prima è evidentemente priva di pretese espressive, la seconda, nei casi veramente riusciti, è forse la vera musica cinematografica. I migliori esempi di musica applicata al cinema, fino ad oggi, confortano la proposizione.

La musica ha guadagnato dunque, sul lato sinistro dello schermo, un ruolo divenuto, per presupposto, necessario. Ma i confini di tale ruolo non sempre sono rispettati, né, d'altra parte, sembrano perfettamente chiari a chi fa del cinematografo. In altre parole: il rapporto di necessità tra cinema e musica, dovrebbe essere fatto di amicizia. Ma spesso, agli occhi di osservatori non superficiali, c'è nera inimicizia tra la colonna sonora e l'immagine. La colpa è dei musicisti o dei cinematogra-



Da « Invito alla danza » (Warner Bros.)

fari? I casi sono molti. Ma nel cinema commerciale, ci sembra che la colpa risieda nella scarsa importanza che la produzione dà a certi problemi che, come abbiamo visto, agli esteti e agli artisti paiono, al contrario, addirittura scottanti. Troppo spesso succede che un vuoto nel dialogo o nella sceneggiatura venga coperto dai pigri dialogatori o scenaristi con una risoluzione di comodo: « facciamoci mettere un po' di musica ». Entra in campo il musicista (o il manipolatore), e, novanta volte su cento, nessuno si cura di guidarlo - cinematograficamente. Accade poi che la funzione di tappabuchi del musicista (o manipolatore) continui anche quando il film è stato girato: se in sede di montaggio una scena risulta piatta e fredda, la si fa riscaldare, artificialmente, con un pezzo musicale qualsiasi. Invece i buoni amici del cinematografo sostengono: la musica sia una conseguenza dell'immagine. Il regista si renda conto di questo, e quindi tracci un cammino esatto (ma nel quale sia anche possibile muoversi con estro) al musicista. E il musicista, per conto proprio, pensi sempre che egli non dovrà poi ascoltare al cinema X la « propria musica », ma la musica del film Z. « La modestia - dice il musicista Jean Wiener - è il requisito indispensabile del musicista cinematografico ».

Per paradosso, si potrà aggiungere che forse l'intervento del grande musicista può essere più dannoso che utile. Difatti il film sarà subordinato alla sua musica, e domani potrà darsi che lo spettatore chiuderà gli occhi e s'abbandonerà all'onda dei suoni. Il cinematografo non ne avrà guadagnato. Nel caso del film *BETHOVEN*, per esempio, Abel Gance ci obbligò tutti a serrare le palpebre: mentre, è vero, Forst e Von Bolyary seppero commentare con grazia le musiche di Schubert e di Chopin (*ANGELI SENZA PARADISO*, *VALZER D'ADDIO*), ottenendo l'utile scopo di volgarizzare una musica piuttosto rara. Film come quelli, e come *CASTA DIVA*, *VERDI* e *RICOLETTO*, hanno un posto a parte nella produzione.

I film fatti su misura per i cantanti assai di rado sono usciti da certi schemi obbligati. In quei casi fortunati, il regista e gli scenaristi inventavano una vicenda ricca d'estro, nella quale il canto dell'interprete nasceva da pretesti movimentati e addirittura necessari. Le allegre *NOTTI MESSICANE* di Mamoulian sono forse l'esempio più felice. Ma Lubitsch seppe adottare con estrema scioltezza, asservendole ai suoi fini, le voci di Chevalier e della MacDonald, e spesso registi minori seguirono l'una e l'altra indicazione con qualche fortuna. Musica e canto sono poi per René Clair e per Walt Disney, ovvero per due tra i più sostanziosi e autentici creatori del cinema, elementi di prim'ordine. Clair, mediante cori improvvisi nell'azione (spesso anche asincroni) poté superare da signore lo scoglio del sonoro, trovando anzi nuo-

ve relazioni, in base a quei suggerimenti musicali, nella propria inventiva. La sua satira dell'opera lirica - non più soltanto un aiuto espressivo, come i balletti dei creditori (*IL MILIONE*) o il canto dei fiori (*A ME LA LIBERTÀ*), ma un brano in sé compiuto - è certo uno dei pezzi di film musicale più squisiti: del resto l'autore ebbe anche il buon gusto di far eseguire e cantare ai suoi buffi cantanti musica d'opera buona e ben cantata. Sarebbe stato troppo facile il contrario. Disney adoperando musica e canto poté dare un ritmo di danza, ora frenetico ora lirico ora caricaturale, ai suoi personaggi fiabeschi. Esempi di perfetta aderenza tra suono e immagine, e di suggestione diretta e calorosa, hanno dato molti brani « visivizzati » di buon jazz. Basterà citare *POP MAN RIVER* cantato da Paul Robeson nella *CANZONE DI MAGNOLIA*, *L'Ebony Rhapsody* di Duke Ellington nel *MISERO DEI VARIETÀ*, lo *Skeleton in the Cupboard* di Louis Armstrong in *PENNIES FROM HEAVEN*, il *St. Louis Blues* cantato dal Hal Johnson Choir nella *CANZONE DEL FIUME*, *All the God Chillun Have a Rhythm* cantato da Vic Anderson in *UN GIORNO ALTE CORSE*. La dinamica dello *hot-jazz* e quella del cinema, vanno evidentemente d'accordo. Nella nostra memoria non sapremmo infatti trovare nulla di cinematograficamente meglio riuscito, dopo gli esempi « classici » offerti dai grandi registi. Potremmo aggiungere, tra le cose rare, uno straordinario esempio di insolita fantasia in un film corrente quale *NATA PER DANZARE*: la sinfonia diretta dal polizeman-direttore, senza orchestra, nel parco; e, tra quelle leggiadre, i film di Fred Astaire, soprattutto *VOGLIO DANZARE CON TE*, musicato con notevole intelligenza cinematografica dal compianto Gershwin.

Ottima musica di accompagnamento (e proiezione musicale di personaggi e situazioni), è stata quella di tutti i film di Clair, di *TEMPI MODERNI* e delle *LUCI DELLA CITTÀ*, del *TRAVITORE* di Ford, di *WINTERSET*, dei film di Sternberg. Le canzoni di Marlene, i motivi ricorrenti dei film di Chaplin e di Clair, il saliente musicale di Gypo nel *TRAVITORE*, il brano del pianino in *WINTERSET* sono qualcosa di più che trovate felici. Cinema e musica si davano la mano con utilità reciproca. E non si trattava sempre di musica eccezionale: si ha anzi l'impressione, a occhio e croce, che a udirla staccata dall'immagine essa c'interesserebbe molto di meno, anche quella di Ibert o di Auric composta per Clair (esempio eccezionale di modestia e di comprensione da parte di quegli illustri compositori) e quella di Chaplin. Senza troppe proposizioni teoriche, quei brani « doppi » indicavano la strada. Musica anche modesta, purché coerente con l'immagine. Gli amici sinceri del cinema non chiedono e non chiederanno mai altro ai musicisti cinematografici.

GIANNI PUCCINI



Quando i briganti hanno un capo allegro e bizzarro, con un debole per la musica, il tenore Nino Martini può salvarsi dalla fucilazione cantando una canzone ("Notti messicane", Artisti Associati)



Charlot e Paulette si preparano per il gran...  
però i due visi appaiono chiaramente preo...



Harpo Marx, il clown dalle mani leggere e rapide come il vento, è felice accanto alla sua arpa ("Una notte all'opera", M. G. M.)



Generoso, con una voce ampia e tenera, Gigli, il più Beniamino dei tenori italiani, esce dalle quinte pronto per il do di petto ("Verdi", Ente)



Brano di biografia musicale: Vincenzo Bellini...  
Assuranti (C...)



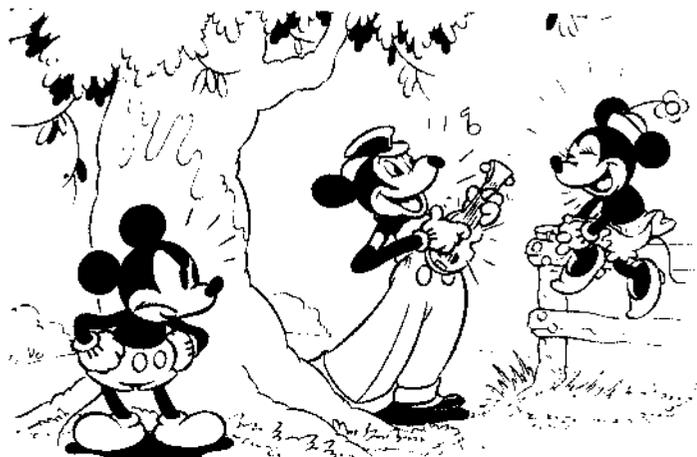
La musica esotica opera il solito "incanto suggestivo" sulla bella Edwige Feuillère ('Mister Flow', Enic)

Una delle cantanti più graziose dello schermo è Grace Moore. Una soprano che qualche volta è capace di recitare come una "stella" ('Professione di romanzo', Columbia)

Il debutto di Charlie Chaplin "cantante" e "attorante" in 'Tempi moderni', Artisti Associati



Dolce, dolce scena: le belle voci e le leziose sembianze di Jeanette MacDonald e Nelson Eddy si fondono in una specie di scroppo lirico ('Primavera', M. G. M.)



Senza il canto a due voci, e la musica, questa deliziosa scena di Walt Disney perderebbe almeno la metà della sua attrattiva. Ritmo visivo e ritmo uditivo in perfetto accordo ('I rivali di Topolino')



Leve "l'amore salice" fra un gruppo di ta diva



Idole delle attele protestanti, ecco il direttore "moderno" Leopold Stokowski: non più in frac come i grandi del passato, ma vestito da passeggio. 109 uomini e una ragazza. Universal-ICI



Olivia De Havilland in 'Occidente in fiamme', film in technicolor della Warner Bros.

## MONTAGGIO DEL COLORE

I mezzi "formali" di espressione e l'immaginazione

TORNANO col colore, introdotto nella ripresa, nella stampa e nella proiezione del film, i motivi di quasi impossibili paralleli pittorici. Assaggiato elementarmente nei documentari, il colore tende a diventare un elemento trasfiguratore per eccellenza del consueto spettacolo cinematografico, che dopo la svolta del sonoro ha affrontato la sua nuova avventura colorata. Questo arricchimento dei mezzi fotografici è in contrasto con le ingegnose giustificazioni del muto, più ancora del cinema parlato. Ricordate? Si tirò fuori una « legge di compensazione » dalla quale veniva spiegato il fascino della luce e dell'ombra, come bianco e nero chiaroscurale. Ed ora questa nuova fonte d'ispirazione e di sentimento, che si colora di mille riflessi spirituali, esige, pari alla novità tecnica, un procedimento artistico misurato e adatto. Soprattutto sono da evitare discordanze irritanti e disarmonie spiacevoli o brutte senz'altro: che avvengono spesso nell'accostamento repentino delle diverse inquadrature a mezzo del montaggio. L'inconveniente di tale conflitto, nel gusto imperfetto delle colorazioni, sopraggiunte a complicare il giuoco chiaroscurale, dovrà essere eliminato con più maturo accorgimento compositivo dell'insieme. La magia del colore si ottiene già a stento nella serie delle singole inquadrature d'ogni episodio, ma le difficoltà si accrescono a dismisura per l'accostamento di fotogrammi finali e iniziali di

inquadrature diversamente impostate per luce e colorito.

Alla necessaria scelta e composizione dei quadri nel normale svolgimento della vicenda, s'aggiunge l'esigenza di una ulteriore composizione del montaggio per inquadrature contigue, perché non risultino troppo contrastanti.

### Antecedenti del colore nella teatralità moderna

Nello svolgimento della rappresentazione, sia pure in modo differente che nel teatro, al normale ritmo risultante dal succedersi delle immagini, si aggiunge oggi, con l'intervento del colore, un nuovo ritmo risultante dall'avvicendamento delle luci colorate. Verrà così conquistata una musicalità « senza suono » più intimamente cadenzata nella sequenza visiva. Con ciò non si intende ricadere nell'erroneo miraggio di chi ripone nella musica formalmente il diapason delle arti. Le possibilità « musicali » del Teatro del Colore furono già trattate con squisita genialità da Achille Ricciardi, dopo che nei trucchi scenici la cupola Fortuny e le risorse prodigiose della illuminazione elettrica, avevano sorpassato la fase tecnico-sperimentale.

Non staremo qui a rammentare come la Scenografia Moderna si avvalga delle diverse escogitazioni luministe in ogni sorta di spettacoli, dal varietà all'opera lirica. Le ricche seduzioni del « clima luminoso » artificialmente producibile, sono in possesso del regista, che le ricava da una tavolozza di comandi e di leve.

Tutta codesta preparazione ideale e pratica sarà riassorbita nella fase di allestimento che precede la ripresa del film. La registrazione cromatica sarà perfezionata coi progressi della ingegneria ottica, e mediante l'attrezzatura tecnica della specifica teatralità cinematografica. Per la fotocromografia è sempre la novità del processo tecnico che suggerisce indipendenti manifestazioni, secondo tutt'altre direttive dello spettacolo; sebbene l'arte sorga dalla vita spirituale, per esigenze incondizionate.

Convorrà poi vagliare l'uso dei mezzi, a seconda che si tratti di procedimenti interessanti la ripresa, la stampa ovvero la proiezione del film.

### Sentimento del colore

È dopo aver girato il film, ideato sin dall'inizio in vista degli effetti del suo normale svolgimento e del montaggio conclusivo, che il regista interviene a eliminare gli inconvenienti del mancato legame delle parti. Dove la sceneggiatura, nei motivi coloristici inerenti alle correlative ambientazioni dell'azione risultasse spezzata e intrecciata, là occorrerebbero di certo misure di armonizzamento opportuno. Agli effetti del colore sembra necessario evitare il frantumarsi della vicenda, usando con moderazione la « discontinuità della sceneggiatura », per uno snodamento più fluido della visione. Ma, al contrario, talune situazioni si prestano magnificamente all'uso rapido dei mutamenti e delle alternative ritmiche del montaggio, il quale può offrire il destro al contrappunto di armonie e contrasti cromatici, espressivamente efficaci e validi per ciascuna vicenda rappresentata o evocata per mezzo della immagine.

Tale contrappuntistica del colore (come la fusione prospettica delle atmosfere coloristiche che ne risultano a volta a volta) apre ampie possibilità al futuro gusto cinematografico e teatrale, estendendo i propri domini oltre la ripresa documentaria della natura, per tentare a sua volta invenzioni impreviste.

Intanto la scienza soccorre la formazione del gusto dettando le concrete misure atte a realizzare gli effetti voluti, per superare le incertezze di un vago empirismo, in una più alta esperienza tecnica. Il sentimento, armato di gusto, opererà la sua scelta tra le possibili risorse tecniche dominate sapientemente con fine intuito artistico sin dalla prima sceneggiatura di emovaccio.

I fenomeni della realtà luminosa vengono alterati per le imperfezioni dei procedimenti di ripresa o di stampa. Sarà mai possibile giungere a riassumere nel nastro positivo tutti gli accorgimenti diretti a raffigurare gli effetti del colore?

### Scienza cromatica e arte

Quali che siano i nuovi procedimenti, si avrà sempre che in luogo della naturale rifrazione delle luci, si sostituiranno interpretazioni dovute al mezzo meccanico. Col perfezionarsi dei processi di ripresa, di stampa e proiezione, si analizzeranno i fenomeni coloristici sino a calcolarne lo sfruttamento secondo i fini rappresentativi.

È vero che l'oggettività viene riprodotta « per il tramite dell'occhio meccanico » e di « successive applicazioni tecniche »; ma qualcuno si interpone tra le cose e il pubblico che le vede proiettate sullo schermo, dopo che riprodotte dall'obbiettivo furono stampate cogli espedienti adatti a correggerne e indirizzarne a miglior partito i risultati.

Materialmente intermediario e interprete è l'obbiettivo e la tecnica conseguente del ritrarre,

stampare e proiettare; ma in verità lo è sostanzialmente lo spirito dell'artista responsabile del film, come opera creativa e fantastica, per quel tanto che controlla e domina i mezzi adoperati. Soprattutto nel caso della colorazione diretta della pellicola, tale opera culmina e si incentra decisamente nella modalità conclusiva del montaggio ritmico, col quale viene suggellata ogni precedente predisposta interpretazione artistica. La personalità creativa (per tutti quella del regista) si impone attraverso tale mezzo. Le alterazioni event. di del vero, dovute ai dispositivi complicati che traducono tutto l'insieme della lavorazione artistica del film, dovranno essere valutate e apprezzate in modo positivo o negativo, rispetto al giuoco risultante dalle colorazioni, in qualsiasi modo ottenute.

#### Il dinamismo luminoso-cromatico e il dramma

Comunque si risolva prima della ripresa la particolare composizione cromatica, statica o dinamica, di ogni singola inquadratura, il problema si sposta dal flusso delle immagini in uno stesso ambiente, al fluire sincopato e cadenzato dal più ampio ritmo di interruzioni e suture dei brani rappresentati, in ambienti sempre diversi, raccontati dalle esigenze del racconto, attraverso il montaggio.

Bruschi interrompimenti, improvvise giustapposizioni, dovuti non solo a rapidi cambiamenti di scena, ma anche e più a rapidi tagli del montaggio, impongono la ricerca di misure compositive adatte alla significazione drammatica, ma convenienti altresì alla armonia della veste coloristica.

Nel montare le parti della vicenda narrata (se il film è opera narrativa) sarà bene gradare ogni contrasto e ogni passaggio: sia attenuandolo e ovattandolo mediante scene intermedie; sia dosando e temperando i salti in rapporto al significato emotivo delle vicissitudini raccontate. Si spingerà il fluire drammatizzato delle immagini, fino alla dissolvenza delle atmosfere cromatiche e del clima pittorico, realizzato a commento degli stati d'animo essenziali. Ad esempio un dramma corrusco di lampeggiamenti, un racconto a tinte violente, potrà tollerare (cambiando le scene frequentemente, o variando i motivi di poche ambientazioni fondamentali, tra loro collegate da un nesso estetico) la rapida apparizione di intermezzi scattanti e fulminei, come « veri colpi di scena » del pittoresco puro, cioè dell'elemento colore e luce portati con sbalzi repentini all'ennesima potenza.

Sottoscrivendo così la sceneggiatura dell'azione rappresentativa per mezzo del colorismo più audace, e robusto, viene ad aggiungersi (alla narrazione gesticolata e movimentata, e alla attività immediata degli attori) il « commento cromatico » più aderente ancora di quello sonoro. L'ambientazione scenografica e il taglio del paesaggio naturale si potenziano colla efficace descrizione ed evocazione dei luoghi e degli stati d'animo corrispondenti all'azione drammatica e alla vicenda interiore, raffigurata simbolicamente quasi, dall'impianto chiaroscurale ed armonico dei colori, nella composizione dell'« affresco in movimento ». Il quale risultando come estrinsecazione diretta del sentimento, implicito alle situazioni (e al dramma spirituale in esse espresso), deve concepirsi come un linguaggio poetico possente che la parola, il gesto e la musica, accompagneranno.

Al contrario, a un poema di luci dolcemente soffuse in blandi chiarori, o in pacate ombre, si addicono paesaggi attenuati, mitigati dalla sapiente gradazione delle tinte e delle tonalità generali convenienti al grigiore dei moti psichici corrispondenti.

#### Originalità coloristica e arbitrio interpretativo

È necessario puntare, fuori da vaghe analogie, sulle caratteristiche tipiche della luce colorata, e sulle sue possibilità intensamente e sottilmente espressive.

Ad evitare la volgarità di registri cromatici discordanti, brutalmente cartellonistici, come dalle leziosità delle innumerevoli cartoline o illustrazioni oleografiche (pur conoscendo le affinità della nuova tecnica cromatica del cinema con i precedenti della stampa fotomeccanica), oseremo indicare come guida ispiratrice la ideale « trascrizione » e strumentazione dei modi di colorire dei grandi pittori o decoratori, e d'ogni precedente manifestazione cromatica. Ideata nello spirito delle grandi vetrate gotiche o del Rinascimento (che le luci colorate richiamano alla mente) o nello spirito della pittura murale monumentale dell'arazzo, dell'encausto o del musaico come dell'affresco di tutti i tempi, dagli stili pompeiani ai fasti dell'arte italiana, chissà che non sia possibile una ricca elaborazione per il colorismo cinematografico e i trucchi e artifici occorrenti.

Ogni sorta di precedenti ornamentali, scenografici, pittorici, architettonici, cospira a preconstituire le basi di partenza, per la promettente « avventura colorata » del cinema.

Con questo non ci illudiamo che si possa mai seriamente voler fare del film come mere varianti o realizzazioni cinematiche del mondo pittorico di Rembrandt o di Velasquez, di Tintoretto o Tiziano. Il bianco e nero ci si è provato. Ma attenti ai mali passi del cattivo gusto. Dalle acqueforti passiamo alle acquetinte? Il viaggio non è più di moda. In materia di colore ci vuole ben altra misura. A ciò giova di certo il monito della coerente sensibilità e delle organiche impostazioni cromatiche della « ta-

landosi con molta convinzione dalla pedanteria documentaria; a respingere la quale non basterà predisporre o preselezionare le immagini da ritrarre con l'obiettivo, se non si ha una idea chiara del risultato finale, per la composizione del montaggio. Pure dopo raggiunta la perfezione tecnica si tratterà di superare il prodigio stucchevole dell'occhio meccanico, in una direzione « magica » che approfondisca spietatamente la realtà immediata. Superando lo stordimento del mezzo fotomeccanico in questo senso, forse potremo raggiungere qualche sintesi nuova, che possa aspirare al nome e al valore dell'arte.

Le supposte bellezze naturali e i perfetti risultati della teatralità posta al servizio del cinema, dovranno servirlo senza tradire l'autonomia, che consiste nella variazione continua dello spettacolo nel movimento e nel ritmo visivo, lirico-drammatico.

Che questo ritmo visivo sia ottenuto, in vista della composizione finale, data dal montaggio, soprattutto attraverso il sapiente uso dei mezzi di riproduzione meccanica, è un fatto meditabile. Il regista predisponga però tutte le altre risorse dell'arte scenica, tutte le infinite suggestioni dell'ambiente naturale, della vita sociale, della cultura e della storia: tutto obbedisca a una intuizione centrale, coerentemente espressa col dominio netto dei processi ottici e chimici necessari. Il cinematografo, mediante il colore, vede accresciute le proprie già grosse responsabilità, di fronte all'imperversare della banalità e del pessimo gusto. Con il colore nasce una nuova Arte Cinematografica sempre collegata al singolare modo di vedere e far vedere, dovuto all'occhio meccanico: il quale però dovrà servire con dedizione assoluta sotto il controllo dell'occhio pittorico.

CARLO L. BRAGAGLIA

La **COLUMBIA** presenta

le canzoni del film:

## Napoli terra d'amore

incise dallo stesso protagonista:

**TINO ROSSI**

**Tarantolle**

**Ecolez les mandolines**

Orchestra M. Marcel Cariven  
(Cantate in francese)  
DQ. 2623 Lire 15

**Mia piccolina**

**Rien qu'un chant d'amour**

Orchestra M. Marcel Cariven  
(Cantate in francese)  
DQ. 2622 Lire 15

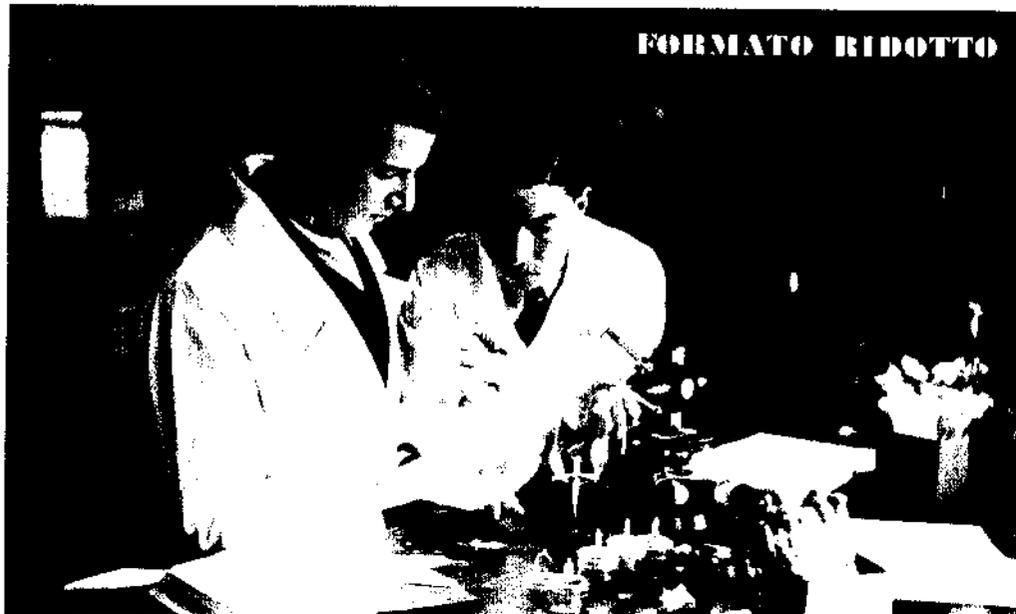
su

**DISCHI COLUMBIA**

In vendita presso i principali rivenditori dell'articolo

**DISCHI COLUMBIA - MILANO, VIA DOMENICHINO 14**

## FORMATO RIDOTTO



Si preparano culture per il film 'Patologia dell'infiammazione' di M. M. Alzona

# IL FILM SCIENTIFICO E I CINEGUF

IL FILM SCIENTIFICO a passo ridotto rappresenta indubbiamente una delle principali attività dei Cine-Guf. Attività non semplicemente sperimentale, palestra di tentativi più o meno seri con conseguente spreco di mezzi, ma un'attività completa, finita, con caratteristiche proprie, insostituibile, che potrebbe anche formare la base di una piccola industria.

Il vero film scientifico, che si differenzia nettamente dal documentario divulgativo anche se tratta di problemi scientifici, è appannaggio per ora esclusivo del formato ridotto; prima di tutto perché le pellicole sonore a passo ordinario richiedono impianti sia per la ripresa che per la proiezione, che risultano troppo complessi e costosi anche per grandi istituti scientifici, e poi perché questi film devono essere girati da persone ben esperte e conoscitrici della materia che devono trattare, e non solo abili dal lato cinematografico. L'esperienza ha dimostrato che non c'è nulla di meglio della collaborazione tra studente e professore per la buona riuscita di un film scientifico. Ho avuto occasione di vedere la proiezione di film girati da professori e da scienziati senza alcun aiuto estraneo; in queste pellicole, pur sempre di grande valore dal lato scientifico, di filmistico non c'era che il nome, erano delle semplici successioni di sequenze ferme, fotografiche, alcune male illuminate, senza alcun minimo accenno di montaggio, e perfino senza titoli e note esplicative; come erano state girate, così venivano proiettate.

Col linguaggio cinematografico si può giungere ad alte, poetiche espressioni anche avendo come argomento un fenomeno strettamente e profondamente scientifico.

Mi fu detto di un film sullo sviluppo e lo sbocciare di una rosa, che era riuscito come una pura lirica e che produceva sullo spettatore sensazioni emotive fortissime; la pellicola era stata tutta « tenuta » e « sentita » in un tono suggestivo e commovente.

La natura: è questo che bisogna cercare di far sentire attraverso il film scientifico; sentimento della natura è poesia, ed attraverso il microscopio col l'obbiettivo della macchina da presa noi possiamo scoprire, fondere e creare degli elementi puramente artistici e cinematografici.

Cosa tutt'altro che semplice: e questo non basta, che bisogna conciliare questi elementi con le esigenze didattiche del film scientifico, la cui base, che è poi, quella di tutto il cinematografo, è sopra tutto la chiarezza.

I cine-dilettanti si trovano dunque di fronte ad un compito particolarmente difficile, che è però anche, a differenza degli altri tipi di film a passo ridotto, un lavoro sul serio, compiuto e finito, maggiori responsabilità e maggiori soddisfazioni.

Giustissime sono le parole che a questo proposito ha scritto Luciano de Feo in un suo articolo: « L'attività dei ridottisti è non poco ostacolata dal fatto che essi troppe spesso producono a vuoto; ossia fanno film che nessuno vede e che non servono a nessuno. Ed in gran parte è certamente per tale mancanza di una funzione che sovente questi lavori sanno di formalismo sterile ».

Di conseguenza è pienamente giustificato l'orientamento nella produzione di alcuni Cine-Guf verso il film scientifico e documentario, e tra questi quello di Torino; sono sicuro che, a parità di mezzi, è molto più proficua e redditizia, sia dal lato propagandistico che da quello realizzativo, l'attività dei Cine-Guf di questo indirizzo, piuttosto che quella delle sezioni che raccolgono tutte le loro forze per portare a termine uno o due film a soggetto. Vedremo nei prossimi Littoriali se i fatti mi daranno ragione.

Questo orientamento nella produzione del passo ridotto, richiede minori sforzi finanziari, poiché quasi tutti i film sono girati per conto di istituti scientifici o di gabinetti universitari; quindi maggior numero di pellicole realizzate e di conseguenza

più numerosi i ridottisti che si perfezionano o fanno le loro prime prove in campo cinematografico.

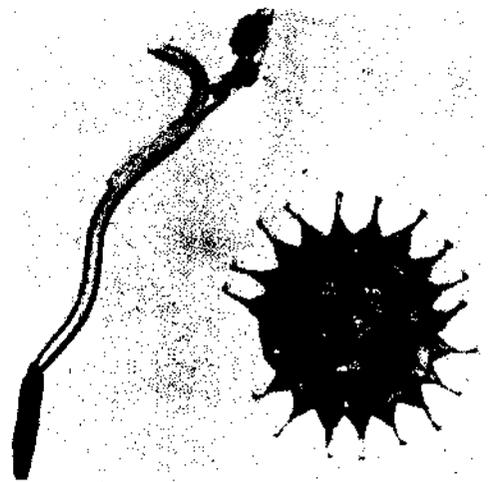
Anche i disegnatori di cartoni animati possono trovare un buon lavoro e delle interessanti esperienze per la loro attività in questo film.

Il film scientifico non ha quasi mai uno stretto bisogno del sonoro, poiché salvo il caso in cui sia necessario far sentire rumori o suoni strettamente legati al fenomeno che si illustra, anzi, qualche volta può capitare che il fatto scientifico consista proprio in suoni o rumori, il parlato, che è rappresentato quasi sempre da un discorsetto che accompagna e spiega le immagini dello schermo, può essere benissimo sostituito da disegni, tabelle, didascalie chiarificatrici; e di qui deriva pure una notevole riduzione nel costo di realizzazione.

Un passo avanti che invece bisogna assolutamente compiere nel film scientifico è il colore; il colore dovrà anzi essere la caratteristica della pellicola scientifica, come elemento insostituibile per la maggiore chiarezza e senso di realtà dell'immagine.

E le pellicole a colori che sono attualmente in commercio sono adattissime dal lato tecnico e rispondono bene alle esigenze coloristiche del film scientifico, esigenze che, si badi bene, sono molto diverse da quelle di un qualunque film a soggetto o documentario sia a passo ridotto che a passo normale; l'applicazione del colore in questo campo non dovrebbe creare alcuna maggiore difficoltà né suscitare obiezioni o polemiche sia artistiche che puramente materiali.

BALDO BANDINI



Sopra e sotto - Fotogrammi dal film 'In una goccia d'acqua' di M. M. Alzona





Charles Laughton in una scena del film 'Ginger, Ted l'eccentrico', prodotto da Erich Pommer

## PARLANDO CON CHARLES LAUGHTON

IN un piccolo «square» di Parigi, W. Somerset Maugham — lieto della realizzazione di *Testi e scene*, diventato nella produzione di Erich Pommer **GINGER TED L'ECCENTRICO** — mi ha consigliato, pochi giorni or sono di avvicinare a Londra il suo interprete: Charles Laughton. Per facilitare il mio compito mi ha dato un biglietto per l'attore inglese e così è probabile che mi sarà più facile di approfondire il sorriso, invisibile anche nel riso, di ENRIQUE VILL, del MAGGIORORDO e del capitano del *PORETTY*. A Londra e a Parigi, **GINGER TED L'ECCENTRICO** è già caduto; non ha resistito sullo schermo che qualche settimana; è il destino di ALBUCA, dei *PIATTI VITTI* e del *PURIFANO*, di tutte quelle produzioni che onorano l'arte ma lasciano indifferente il gran pubblico assetato delle finte complicazioni di Marlene e dei filtrati sentori d'alcova di Greta. Potrebbe anche darsi che il pubblico abbia ragione, sussurra Maugham, ma non è il caso di aprire una omnesima crociata.

La storia di *Ginger Ted* è semplice; è la vita d'un gran bevitore britannico in colonia, con la lotta incosciente tra dignità anglosassone e abbruttimento dell'alcool. Non ci vuol molto a immaginare il tipo costruito da Charles Laughton: la sua verità a tre dimensioni sorpassa ogni realtà. Nell'isola della Malesia ove si svolge l'episodio, la popolazione bianca si riduce al «governatore», al pastore e a sua sorella Martha Jones (*Elsa Lancheater*), qualche integri e all'eccentrico. Il «governatore» lotta sornionamente contro le pressioni del pastore che vuole l'espulsione del bevitore; egli pensa che è l'unico compagno dell'isola dotato di qualche fantasia e teme di restar solo coi due puritani che rinculano pieni di sacro orrore dinanzi a un onesto sigaro o a un bicchiere di birra. Ma un'eccentricità di gran calibro lo costringe a fare il suo dovere amministrativo. *Ginger Ted* è esiliato in un isolotto vicino; pena dolcissima per il gran cinico, vivente in un nuovo paradiso ricco di schiave che gli fan vento. La noia del «governatore»: «Diogene» —

permette il ritorno di *Ginger Ted*, il quale — per un mistero, di così — passa una notte con la quacqueressa sulla spiaggia d'un'isola deserta. Martha Jones, che la virtù del beone non ignora, voglia tutta la notte con un coltellaccio in mano, per difenderlo dagli attacchi eventuali dello svergognato. Il rispetto del quale le fa credere d'essere amata. Il sentimento è prematuro ma prenderà forma quando in una certa notte di lotta in piena foresta i due antagonisti si confesseranno; lui è figlio d'un pastore; lei, è figlia d'una coppia d'ubriacconi. Maugham, il poverellotto di quell'Inghilterra coloniale che porta per il mondo il suo whisky e le sue Bibbie, aveva ben determinato i caratteri dei suoi personaggi: Laughton ed Elsa Lancheater li hanno superati.

Quando farò cenno a Laughton del suo ultimo lavoro, in una casetta di legno a dieci chilometri da Teddington, ove lui e sua moglie si riposano ogni sabato, egli ne sarà compiaciuto.

«Ho voluto tentare questo film anche per smentire la leggenda che si era fatta intorno alle mie personificazioni storiche. Nella storia e nella vita che non è ancora storia, ho cercato d'essere l'uomo del mio tempo, senza eccessiva malizia e sempre cosciente della dignità d'uomo».

«Da quando mi son dato al cinema, ho tentato — artisticamente — di realizzare un avvertimento morale; io sarò tutto, in bene e in male, ma non sarò certo il mirio, l'idolo ripugnante e standardizzato».

«Il teatro non resta nei vostri ricordi?»

«Non c'è differenza, per l'attore, tra teatro e cinema; non vi sono, tra l'uno e l'altro, che sfumature di tempo. Un gesto (o una pausa) normale sulla scena, è lungo sullo schermo. Solo un cattivo artista di teatro oserà imporre i suoi pesantori di palcoscenico, l'eccesso della smorfia personale, l'ossessione del suo monologo. In certi film francesi di questo genere ho cronometrato fino a 20 minuti di primo piano parlante: divismo fino alla nausea.

Bisogna riuscire a impregnare il filo d'un'idea che sia come il suo odor di celluloidi; un'idea conduttrice, un'idea che sappia disprezzare tutte le contingenze piacevoli o superflue. Per questo a *ROMANUS* preferisco *GINGER TED*».

Bisogna aver fede nello spettacolo, crederci nella vita dei silenzi, delle pause, magari dell'assenza».

Per ritornare alla vostra domanda, vi dirò di più, il problema può capovolgersi ed è il cinema che influenza il teatro, avendo già cambiato il gusto del pubblico, rendendolo esigente — a sua insaputa — di concisione, di precisione e di sintesi».

«Progetti?»

«Molti. Moltissimi. Ne c'è uno che accarezzo da anni, per il quale lavoro senza esser certo di decidermi a realizzarlo. Vorrei creare una vita di Nerone, dall'adolescenza alla morte; ma un Nerone vero, senza il romanticismo di Sienkiewicz o della falsa tradizione; un Nerone umano, se è possibile. Non una giustificazione, ma la somma delle aspirazioni neroniane. Tutto questo è difficile».

Elsa Lancheater ci interrompe. La quacquera «Martha Jones» è nello stesso tempo la sorridente moglie di Charles Laughton; essa serve il tè come tutte le inglesi faranno a quest'ora sotto ogni latitudine. È una donna che fa «comprendere» l'intelligenza al solo guardarla.

Prima di andarmene raccolgo i pettegolezzi cinematografici di Londra. Pare, ad esempio, che Pommer, Fritz Lang e Lubitsch, più il grande operatore Krüger, abbiano deciso di fondare un gruppo di produzione anglo-americana, una sorta di «United Artists», nella quale sarebbero invitati a cooperare gli artisti indipendenti. La riuscita potrebbe essere notevole; in America, come grande indipendente, ci sarebbe Charlie Chaplin; e Laughton in Inghilterra. Tutte le vecchie strutture sono incrinata e un nuovo organismo potrebbe aver fortuna.

LO DUCA

# QUADRO!

## PERCHÉ TANTI RINGRAZIAMENTI?

Dopo una visione commerciale, cinque di noi che ci siamo occupati per anni di critica cinematografica, ci troviamo tutti insieme in una gelateria. Durante la conversazione, qualcuno rammenta di aver ricevuto una graziosissima lettera da uno degli attori secondari di un film da lui esordito, nella quale gli erano presentati i ringraziamenti più calorosi per la gentile nota fatta dal critico intorno all'interpretazione di quell'attore. La discussione divenne interessante quando ciascuno di noi notò che non riceve più di due o tre di simili lettere nel corso di un anno, quantunque il numero dei film esaminati durante dodici mesi superi i duecento. Gli uffici pubblicità delle case e gli agenti degli attori sono istituzioni evidentemente poco intelligenti. Sembra che gli attori pensino che è automatico e inevitabile che noi scriviamo graziose cose su di loro, ma noi pensiamo che è chiaro come l'acqua: un attore fa un favore a se stesso se usa l'attenzione di esprimere il suo compiacimento a un critico che ha commentato in modo particolarmente favorevole il suo lavoro. La maggior parte delle poche lettere che ci sono giunte sono di giovani attori che non sono ancora diventati così grandi da pensare che io dovrei ringraziarli.

*(Lamentela di un critico cinematografico americano).*

## ANEDDOTINO

Samuel Goldwyn spiagava a una giovane signora l'idea base di un suo film: «Sarà l'epica della bellezza, espressa dal contratto tra le donne che vanno agli istituti di bellezza e le ragazze naturalmente belle, schiette e sane». La giovane signora interruppe: «Ma, mister Goldwyn, non fluidiamo». Lei sa che non c'è una sola bellezza naturale a Hollywood... Bene, non importa», replicò Goldwyn, «adotteremo il truccaggio».



In un recente film documentario dedicato all'addestramento dei critici cinematografici è spiegato il modo più rapido per farsi saltare la mosca al naso durante le prime visioni dei film estivi

## DALL'ELENCO SPETTACOLI:

PRIMO AMORE, dal romanzo di Alice Adams (Premio Nobel), int. Katherine Hepburn e Fred MacMurray. Ci sono delle donne sullo schermo, talvolta anche interpretate da Katherine Hepburn, che scrivono romanzi. Ma Alice Adams, impressionata dall'irresistibile Fred MacMurray, si contenta di essere protagonista del proprio romanzo — scritto da Booth Tarkington.

«Il cinema ha sviluppato un'arte di truccatura tutta sua: l'acuto occhio dell'obbiettivo richiede visi in cui ogni ruga, ogni pelo dia il senso del vero». (Da un trattato di estetica cinematografica)



Un nuovo tipo di treppiede presentato da Charlie Ruggles

# VELI E CORAZZE

Un angolo del castello di Morreale nel 'Fieramosca' di Blasetti (Enic)



BLASETTI era arrochito. Saltato sopra un cassone, continuava a parlare con voce bassa e cruda che arrivava negli angoli più remoti dello stabilimento della Farnesina dove si giravano alcune scene del 'Fieramosca'. Ogni tanto, e d'improvviso, Blasetti taceva: allora inclinava lievemente in avanti la testa fin quasi ad appoggiare il mento sul petto, - e intanto i capelli gli scendevano sulle tempie, - guardando dal di sotto in su, in un atteggiamento fra osservatore e dubitoso. Sostava così qualche momento, poi si precipitava giù dal cassone e magari urlava i nomi dei macchinisti che dovevano aiutarlo a spostare qualcosa. Al grido accorrevano anche Mazzetti, uno dei due aiuti, e gli si mettevano intorno e diceva parole che nessuno capiva. Passato il momento di trambusto, Blasetti tornava sul cassone, come i generali vanno sulle cime dei colli per dirigere le battaglie. In certi momenti, poteva anche sembrare, a giudicar dalla gente che lo ascoltava a cerchio intorno ai suoi piedi, un predicatore il cui scopo fosse di convincere gli ascoltatori di cose presenti in realtà lontane e qualche volta inesistenti. Un gruppo di armigeri, per esempio, doveva starsene con lo sguardo fisso in avanti, immobile, mentre si svolgeva l'azione. Blasetti si disperava perché ad ogni momento ne vedeva gli occhi volti in direzioni diverse. Poi li convinse a guardare il rosone di un capitello e, da illusionista, li convinse anche che quel rosone li interessava molto, che dovevano studiarlo. Ubbidienti, gli armigeri guardarono il rosone, ma, ahimè! non eran santi ed ogni tanto i loro occhi, per un momento, vagavano qua e là, ad invidiare i cavalieri che, seduti a convito, avevano al fianco donne belle e prosperose; ad ammirare le danzatrici che, tra veli ondeggianti, componevano figure fra le tavole a ferro di cavallo.

Veramente la forma di questo ferro di cavallo era un po' troppo aperta. Ce ne spieghiamo la ragione guardando la scena dal mirino della macchina da presa: nel movimento a panoramica che, dall'ingresso delle danzatrici, finiva per inquadrare il convito dalla parte opposta, i tavoli così sistemati aumentavano nell'effetto l'ampiezza dell'ambiente, tenuto presente che il punto di presa era basso, tanto che Vich, l'operatore, doveva manovrare la macchina stando quasi sdraiato in terra.

L'azione procedeva complessa, dalle ballerine ai convitati, dagli armigeri ai servi. Convinti gli armigeri che il rosone era una cosa molto interessante, Blasetti si affannava ora a catechizzare le ballerine le quali si muovevano al suono di un pianoforte nascosto in qualche punto fuori campo. Scese ancora una volta dal cassone e fu quarto

con le tre ballerine di punta e seppe condurre i movimenti come un coreografo di classe. Le ballerine venivano avanti, ondeggiavano, si piegavano e le mani intanto si snodavano dai polsi con graziosa armonia. Poi correvano, rimanevano ritte sulla punta dei piedi calzati da leggere scarpine; e, a certi accordi tumultuosi, rompevano la formazione e, da un intreccio di corpi, tre ballerine saltavano sui tavoli rimanendo immobili, i capelli sparsi sulle spalle, i veli fermi sulle carni. Qui terminava il movimento della panoramica.

L'atto sembrava a posto: i servi arrivavano dove dovevano, un armigero in armatura chiudeva sulla sinistra l'inquadratura al punto giusto, due valletti passavano a tempo, dietro i convitati, con movimento contrario a quello della panoramica. Si poteva girare? Ancora un momento: l'attenzione di Blasetti si

portò su due imponenti leoni che sorvegliavano l'ingresso della sala. Avevano il naso in penombra e Vich diceva che, per l'effetto, esso doveva essere in piena luce.

Mentre più volte la panoramica sventagliava sull'azione, uscimmo. Fuori trovammo Piero Faraldo, l'altro aiuto di Blasetti, Mino Novarese, il costumista, alle prese col direttore di produzione Franchini dal quale tentavano di strappare la concessione di un numero maggiore di comparse per le scene dell'indomani.

Quando tornammo nel teatro, vi era avvenuta una trasformazione. Il ferro di cavallo dei tavoli era stato disposto con le due braccia parallele fra le quali la macchina da presa avrebbe, più tardi, camminato in carrello fino a fermarsi sui tre principali convitati: Guy de la Motte (Oswaldo Valenti) capotavola, il quale aveva alla sua destra la cortigiana Fulvia (Clara Calamai) e alla sua sinistra Grajano d'Asti (Mario Ferrari). Seduto davanti a loro, col copione aperta dinanzi, Blasetti sembrava ora un maestro di scuola che stesse interrogando tre scolaretti sulla lezione del giorno.

## IL CRONISTA



Mario Ferrari che interpreta il personaggio di Grajano d'Asti



Una scena del 'Fieramosca' con Elisa Gogani e Umberto Sacripante

# FILM DI QUESTI GIORNI



Bette Davis (Warner Bros.)

## VIVO PER IL MIO AMORE

Se l'eccellente qualità degli attori è sufficiente, non diremo a far divenire bello un brutto film, ma piuttosto a reggerne le sorti attenuandone i difetti. Questo di Edmund Goulding è forse uno degli esempi più probanti. Si sa come il cinema sia un genere d'arte ibrido, cui collaborano elementi di diversa provenienza ed educazione intellettuale, ma ciascuno con una sicura capacità per un campo limitato e speciale. Non è sempre facile mettere d'accordo tali elementi, ma il più difficile è senza dubbio stabilire fra loro un certo equilibrio, magari di tempo e misura. All'interno di ogni equilibrio qualitativo nel senso delle capacità artistiche, non si può che pretendere uno quantitativo; ma se poi, come in questo ultimo, il film, in quanto intreccio e racconto, diventa una « produzione intellettuale » della specie più infima

A questo punto, quando cioè gli sceneggiatori e il regista non sono riusciti a combinar nulla, o quasi, di buono, le sorti del film restano affidate agli attori; che, da semplici strumenti espressivi, prendono addirittura il posto di autori. Il film, infatti, diventa opera loro.

Nel caso di *VIVO PER IL MIO AMORE*, tutto ciò che è umano e poetico si deve all'aria, spesso grande, di Bette Davis; tutto quello che, negli sfondi, è tecnicamente a posto, si deve all'organizzazione dell'industria; e infine quel che resta di brutto e pessimo, è opera della sceneggiatura e della regia. Nella presentazione di *VIVO PER IL MIO AMORE* è detto che il film è stato scritto e diretto da Edmund Goulding. A protezione finita ci siamo domandati con quale criterio questo regista ha valutato le doti e il rendimento di un'attrice quale Bette Davis. Bette Davis è un'attrice di alto rendimento drammatico: quando c'è lei in campo, ogni altra cosa o persona impallidisce. Bette Davis fa parte di quell'esiguo numero di attrici, di vere attrici, che raramente riescono ad avere un regista di buon gusto; le loro grandi doti vengono così impiegate in polpettoni orribili, di sapore acre e di laboriosissima digestione.

A Bette Davis basterebbe un intreccio semplice, drammatico, con poche curve. L'unica cosa complicata potrebbe essere la psicologia del suo personaggio: su questo punto si può complicare le cose fin che si vuole, senza paura. Un personaggio malato, isterico, violento, perfido, ambiguo e così via, in un « racconto » drammatico e crudo, rapido e di breve parabola. Tale il ruolo ideale, ci sembra,

insostituibile, per un'attrice come Bette Davis. Invece, *VIVO PER IL MIO AMORE* è un film semplice, inconfondibile, pieno di conclusioni, di bruschi ricominciamenti che poi finiscono, naturalmente, per avere la soluzione prevista sin dall'inizio. Tutto ciò che avviene non accade mai lo spettatore e solo lo annua, stanca la sua vista e la sua pazienza. Nell'uscire dalla sala abbiamo udito le imprecazioni più insolite da parte di un pubblico che, in fatto di cinematografia, si è sempre dimostrato piuttosto di maniera larga. Proteste così vigorose e tonali, da coinvolgere perfino quel che di veramente buono c'è in questo film, ossia la parte recitata dalla protagonista. In questa parte vi sono momenti in cui francamente non si sa quale altra attrice potrebbe raggiungere un'efficacia rappresentativa e una tensione drammatica similmente alte.

## L'OTTAVA MOGLIE DI BARBABLÙ

A proposito di stile, un nostro ottimo scrittore contemporaneo osservò come ogni vero artista finisca col rimanere « imbutigliato » nel proprio stile; che è una soluzione, in fondo, tutt'altro che disonorevole, né una scoperta; d'altra parte, sensazionale. In ogni modo si tratta di una constata-

zione, anche se banale. E così il regista, qualunque non ancora vecchio e rassegnato, potrà dire altrettanto riguardo a se stesso e al suo stile. Assistendo ai suoi film, ormai si prova il medesimo sentimento e amore che si coglie osservando le sue fotografie, nelle quali appare invariabilmente con un grosso sigaro in bocca e quell'aria vispa, allegra o burbanzosa, che ci mettono sempre un po' in sospetto. C'è in lui, infatti, qualcosa di automatico che tenta di nascondersi dietro una bizzarria leggermente petulante. Sì, c'è qualcosa in lui che fa stranamente pensare ad una vecchia furba e chiacchierona, che per cominciare a ripetere le battute di spirito dette in gioventù e rimaste memorabili nella vita dei salotti borghesi. Il che è umano e forse anche non antipatico; tuttavia un po' melanconico.

Regista acuto, abile nel rendere il sottinteso e l'umorismo delle trovate e del dialogo, scaltro nel mestiere di muovere le immagini con estrema leggerezza ed economia, il compito di farci sorridere e divertire gli diventa peraltro ogni giorno più difficoltoso. Del resto si capisce. Il suo è un gioco sottile, intelligente, esigentissimo; variare su questo tono sempre un po' acrobatico, mantenendolo sul piano dello straordinario e del sorprendente, potrà anche non essere impossibile, ma certo a lungo andare lo sforzo comincia ad apparire evidente.

*L'OTTAVA MOGLIE DI BARBABLÙ* è un film tratto da una commedia di Savoir; di gusto piuttosto banale secondo le caratteristiche del teatro francese di alcuni anni fa, importato in Italia dalle nostre compagnie drammatiche per divertire un pubblico senza risentimenti. Disposto allo scherzo meno perspicace, la provincia italiana del dopoguerra ha emancipato i suoi costumi con i *vaudeville* e le *pièces* dei francesi, così come oggi li sta rinnovando e modificando seguendo i film americani. Lubitsch è uno dei maestri di questa scolarata che, attraverso un'educazione sentimentale e romantica, è venute ai tempi. ANGARÒ ebbe successo anche rispetto a questo fatto; fu il capolavoro del tutto, delle belle maniere, del sentimentalismo, dell'ignavia, del lusso. Sotto non c'era nulla; tuttavia, non un gramo di polvere strideva, e l'azione era condotta con tanta scioltezza, facilità e dominio, che ogni cosa appariva splendida ed eccezionale.

Anche questa volta Lubitsch s'è affidato alla bravura e al fascino personale degli attori. Gary Cooper e Claudette Colbert sono attori che sono la « chiacchiera » di un regista come Lubitsch non s'accorgono nemmeno di recitare; la grazia della Colbert, la scioltezza virile di Gary Cooper riempiono tutto il film, che tuttavia è forse il film più infelice di Lubitsch. Esso si trascina di trovata in trovata, di battuta in battuta, senza riuscire a trovare quella conclusione in un'ultima acrobazia felice e improvvisa, che ci ripiù della mediocrità di tutte le altre. L'intenzione non mancava, ma la famosa cantata di forza fatta indessare in ultimo a quel povero e ingenuo Barbablù dopo tante disavventure intime, non ci è parsa spiritosa né sorprendente.

**GINO VISENTINI**



Gary Cooper e Claudette Colbert nel film *L'ottava moglie di Barbablù* (Paramount)

# CAPRICCI

## RUSTICI DELLA MODA

SII GAIA. Sii femminile. Queste sono le due cose più importanti da ricordare per la primavera e la prossima estate riguardo ai vestiti. Colori allegri, brillanti combinazioni con guarnizioni di crespature. Le sottane saranno molto ampie, di stile paesano, con cinture piuttosto alte. Le bluse fluttuanti e molto larghe nelle maniche e nel busto. Le combinazioni di sottana e blusa costituiscono la nota-chiave di una disinvolta eleganza per vestiti da passeggio, da sport e anche da sera. Non un completo *tailleur*, ma semplicemente sottana e blusa.

Perciò noi dobbiamo osservare bene i figurini. Le cinture leggere sono della massima importanza. Le curve appaiono anche molto di moda, e tali da rammentare quasi la forma della clessidra. Le spalle debbono essere larghe così da contrastare con la vita molto sottile e renderla perciò evidente.

La nota principale del guardaroba primaverile ed estivo, è data quest'anno dalle camicette, con legature rustiche, sempre di tipo paesano, e monogrammi ricamati o applicati sulle taschine. Piccoli cappelli accompagneranno questi insiemi di sottane e bluse.

Il colore maggiormente di moda è il blu marino e il bianco con qualche tocco di colori più vivi. Lo *shocking* di Schiapparelli è anche uno dei colori più quotati.

Riguardo alle scarpe, esse dovranno essere ciottuole e di fantasia. Molto in voga, per casa, il tipo mocassino. Per sera, invece, la novità sono le scarpe in *jersey* di seta, con leggera tendenza alle forme frivole del gaio 1890: scarpa molto piccola, arcuata e legata fin sopra la caviglia.

Le stolle per sera, in piena estate, sono il *jersey* e il *satin* di colori piuttosto vivaci. Gli abiti da sera dovranno essere semplici per dar risalto alle gioie, sempre molto in voga. In quanto ai gioielli, quest'anno vengono lavorati con maggior finezza che per il passato e il loro disegno si ispira all'antico. Al particolare vien dato il massimo interesse, così che dovrà apparire molto curato.

Campanelle! Ecco l'ultimo grido. Ognuno deve avere guarnizioni di campanelle. Campanelle come bottoni, campanelle ai lacci delle scarpe e ai braccialetti.

La stoffa per abiti sportivi è il *serge*, il *tweed* e il *gabardine*. Le cinture, od anche fasce, appaiono elaborate nel disegno e molto usate con l'insieme di blusa e sottana. La pelle di camoscio è sempre assai elegante per le cinture.

Di gran moda sono le combinazioni di nero con colori vivi, invece delle tinte smorzate,



Rosalind Russell, giunta a Roma in questi giorni, è reputata a Hollywood come l'attrice più elegante e di buon gusto. Pregata da noi di dirci qualche cosa intorno all'argomento della moda, essa ha preferito scrivervi l'articolo che pubblichiamo

specie per il tipo sottana e blusa. Anche gli abiti sportivi adatteranno questi contrasti di colori. Per il tennis io ho, per esempio, un insieme molto carino che consiste in una sottana di flanella rosa con una blusa quasi rossa. La blusa è in *jersey*. Il giallo limone e il porpora rappresentano un'elegante combinazione anche se all'occhio può sembrare un po' troppo stridente.

Le giacche e i mantelli per la sera possono essere tanto di *tweed* bianco, quanto di una chiara e leggerissima lana. Il bianco è usato

moltissimo. Le guarnizioni di pelliccia sono invece come per il passato, di ermellino, volpe bianca e altre pelli chiare e leggere.

Io sono molto soddisfatta di essermi ordinata una giacca di *skunk* di un biondo pallido che lega assai bene con i *tweeds*, con i vestiti in lana leggera per le corse ed altri spettacoli sportivi.

Le calze debbono apparire del colore della propria pelle; se siete molto bruciate dal sole dovranno essere di una tinta scura; più chiara invece se la vostra abbronzatura è tenue. Però io non credo che la tinta molto bruciata sarà quest'anno di moda come per il passato. Vi sarà una maggiore tendenza alla carnagione chiara, benché calda, e vedremo molte signore, quest'estate, ripararsi sotto gli ombrelloni, o sotto grandi cappelli durante le partite di golf. In ogni modo, io personalmente preferisco la carnagione chiara durante l'inverno e l'abbronzatura in estate. Questa abbronzatura intona meglio con i colori vivi che saranno usati nella stagione imminente.

Tuttavia, se posso darvi un consiglio, procurate di essere femminili, usate colori allegri e brillanti se volete accrescere il vostro fascino personale con una sciolta eleganza.

**ROSALIND RUSSELL**

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

**TENDE COLONIALI**  
MATERIALE PER ATTENDAMENTO

FREDRIC McINTYRE BICKEL, assai meglio noto come Fredric March, è nato a Racine, nel Wisconsin, circa quarant'anni fa. Di origine europea. Sua padre era presidente di una banca della città di Racine. E naturalmente Fredric Bickel fu avviato verso strade che non sarebbero state le sue. Fu studente di economia e, laureato, fu impiegato di banca. Forse lo sarebbe rimasto, se un giorno, come racconta la leggenda, la sua segretaria non avesse insinuato in lui il germe dell'ambizione teatrale. Non so più quale, ma un guasto era successo nell'ufficio: il giovanotto divenne scattato di rabbia, fece una scenata, ma il suono a un certo punto delle parole lo rapì, e finì raddolcito, sciogliendosi tutto in un vago ma suadente discorso. La ragazza buttò per aria taccuino e matita e gridò esaltata: «Signor Bickel, lei sarebbe un attore splendido!». Detto fatto: o quasi. McIntyre Bickel decise presto, chiese una licenza, e non è ancora tornato a quel tavolo di lavoro. Si recò a New York, e la sua prestante figura attrasse di colpo il famoso produttore teatrale David Belasco. Costui cominciò col farlo vivere nell'atmosfera del teatro e poi gli diede una partecina di dieci battute in *Deburan*, dove Lionel Atwill era la «stella». Bickel era già diventato March. Le dieci che egli possedeva, in realtà, erano doviziose foggi di lui diciamo spesso: anche troppo, e non tardò, quindi, a metterle concretamente in luce. Poco tempo dopo fu scelto come primo attore in una compagnia che girò per tutti gli Stati Uniti: vi restò per quattro anni, e divenne famoso. A Denver raccolse Sylvia Sidney e sposò la sua fedele Florence Eldridge. Di lì lo scovò la Paramount: ma non fu una vera e propria scoperta, perché tutti sapevano già chi fosse March - e lo mise accanto a Clara Bow in *THE DUMMY* (1928). È interessante notare che da molti anni egli rifiutava recisamente di sentirsi parlare di cinematografo, e ai più timidi inviti dei cinematografari, rispondeva perfino

# GALLERIA

## XLVI FREDRIC MARCH

(v. tavola a fianco)

sgarbatto. Più tardi comprese che il parlato poteva fare risaltare compiutamente il suo gioco. Oggi è considerato, infatti, l'attore cinematografico americano dalla dizione più perfetta.

Le sue interpretazioni teatrali più celebri sono *Lilom* e *La famiglia reale di Broadway*: qui aveva il ruolo di John Barrymore, il cadetto allora giovane della «famiglia reale». Più tardi, nel cinema, noteremo facilmente che March non s'è mai dimenticato dello studio preciso che fece quella volta - basta osservare certi suoi «tic» minuziosi e certo modo di affrontare la costruzione del personaggio, per ricordarsi di John Barrymore.

March nel cinema. Bisognerà attendere il 1931 per incontrare una sua interpretazione importante: L'ANGELO DELLA NOTTE. È a tutt'oggi una delle sue migliori. Un anno dopo vennero JEKYL e il premio dell'Accademia. Grande successo mondiale. È, nella vita, un uomo semplice e tranquillo, che ama le crociere navali e sta sempre insieme alla moglie. Non ama le grandi feste, i famosi parties di Hollywood, e ci si reca il meno possibile. Preferisce lo sport, l'aria aperta, la biblioteca e la piscina. Il tennis e la pesca sono i suoi passatempi favoriti. È un uomo felice: borghesemente e pacatamente felice. Adora il suo mestiere, e se questo è un pregio, si tramuta in difetto quando un regista mediocre lo lascia libero di fare quello che più gli aggrada. Allora March è al settimo cielo: tira fuori con meticolosa soddisfazione tutti i vecchi e nuovi ritrovati del mestiere e della scuola, rotta con repentini cambiamenti d'espres-

sione gli occhi, dispone tutte le parti del suo corpo con attenta cura. Il risultato è indisponente. Difatti l'interpretazione sua ch'egli preferisce è quella nel SERGENTE DI FERRO, che noi troviamo insopportabile.

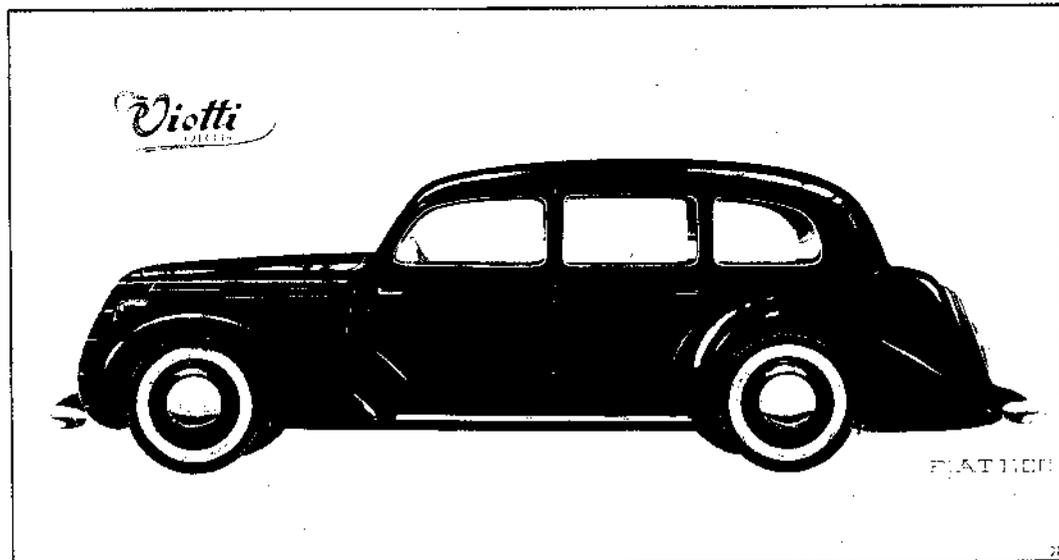
C'è in tutto questo, oltre alla dose di cattivo gusto già indicata, una notevole e lodevole spesa di volontà, d'energia e d'entusiasmo. Un uomo è sempre degno di rispetto quando si spende senza risparmio per il suo ideale, anche se sbaglia. E poi Fredric March qualche volta non sbaglia davvero. (E per il pubblico grosso, ed egli lo sa, non c'è sua apparizione sullo schermo che non sembri intervento divino). Per noi è divertente dividere in due grandi «sezioni», profondamente staccate l'una dall'altra, le interpretazioni di Fredric March. Buone e ottime: L'ANGELO DELLA NOTTE, DOTTOR JEKYL, CATENE, PARTITA A QUATTRO, È NATA UNA STELLA, CATTIVE: IL SEGNO DELLA CROCE, LA MORTE IN VACANZA, CELLINI, LA FAMIGLIA BARRETT, ANNA KARENINA, IL SERGENTE DI FERRO, I FILIBUSTIERI (eccetera). Nei casi fortunati, il regista controlla quell'eccessivo impegno, la sua cordialità fisica, la sua forza. Disciplinato e ridotto all'essenziale, il suo piglio d'attore è quanto di più franco e potente si possa immaginare. Le sue doti fisiche sono eccellenti. Difatti Mamoulian seppe giocare da signore, nel DOTTOR JEKYL, con il contrasto fra l'orrido Hyde (azzecatissimo anche dall'attore) e il dolce, angelico, bellissimo, pallido Jekyll. La sua interpretazione più bella ci pare quella di PARTITA A QUATTRO, dove Lubitsch lo guidò sorridendo e facendolo sorridere:

smussati gli angoli della nutria spesso stucchevole di Fredric March - quando fa il voltivo», sciolto ogni angolo di quella figura troppo esperta. Pareva uno studente felice, che in vacanza ritrovasse se stesso. È sorprendente è stata la sua «resurrezione» in È NATA UNA STELLA: sostenuto da un modesto ma attento regista (Wellman), March nei panni di Norman Maine ha spremuto dal suo cuore le goccioline più rasoche di sangue vivo. Non c'è uomo, in fondo, più lontano di Fredric March, pacifico, trionfante e felice - dal vinto e disordinato Norman Maine. Trovando una consistente identità tra sé e il personaggio, l'attore ci ha dimostrato che gli è dato di provare non solo le gioie del mestiere perfetto, ma anche quelle dell'ispirazione.

FILM PRINCIPALI: THE DUMMY (Paramount 1928), JEALOUSY (idem 1929), THE ROYAL FAMILY OF BROADWAY (idem 1930), L'ANGELO DELLA NOTTE (Night Angel, idem 1931), DOTTOR JEKYL (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, idem 1932), L'USURPATORE (Strangers in Love, idem 1932), IL SEGNO DELLA CROCE (The Sign of the Cross, idem 1932), CATENE (Smilin' Through, MGM 1932), PARTITA A QUATTRO (Design for Living, Paramount 1933), LA MORTE IN VACANZA (Death takes a Holiday, idem 1933), BENVENUTO CELLINI (The Affairs of Cellini, United Artists, 1934), RESURREZIONE (We Live Again, idem 1934), LA FAMIGLIA BARRETT (The Barretts of Wimpole Street, MGM 1934), IL SERGENTE DI FERRO (Les Misérables, United Artists 1935), L'ANGELO DELLE TENEBRE (The Dark Angel, idem 1935), ANNA KARENINA (MGM 1935), MARIA DI SCOZIA (Mary of Scotland, RKO 1936), AVROBO NOME Anthony Adverse, Warner 1937), È NATA UNA STELLA (A Star is Born, United Artists 1937), I CUBI SEIPPI (The Buccaneers, Paramount 1938), NOTHING SACRED: United Artists 1938.

PUGR

Una nuova creazione di *Viotti* S.A.



LA BERLINA SU FIAT 1100 LUNGO

“la vettura leggera e spaziosa per 7 posti”



FREDRIC MARCH

## 15 ANNI METRO GOLDWYN MAYER

## LA PRODUZIONE DEL XV ANNIVERSARIO

Siamo alle prime indiscrezioni concrete sull'anno cinematografico 1938-39. Diciamo concrete perché già dense di cifre, di nomi, di film accertati e pronti per riempire i repertori della nuova stagione.

Nell'ampio panorama della cinematografia estera emerge all'avanguardia — forse più degli anni passati — la Metro Goldwyn Mayer. La Casa di Culver City lancia la produzione del suo XV anniversario — dal 1924-25, anno di fusione della triplice, al 1938-39 corrono infatti 15 anni.

Si tratta di un complesso di 52 grandi film e di 196 cortometraggi, già completamente realizzati o in corso di accelerata lavorazione, che raggruppano indubbiamente la parte migliore e maggiore dell'arte e della tecnica cinematografiche mondiali: 22 astri (stars), un centinaio di altri attori (players), 26 registi, 87 scrittori di soggetti, 4000 tecnici.

Abbiamo detto volutamente grandi film, perché i criteri di produzione della M. G. M. per il nuovo anno sono appunto imperniati essenzialmente su questo qualificativo. Tale è e sarà, per costo e classe di realizzazione, la caratteristica prima del prodotto già uscito ed uscente dai 29 teatri di Culver City.

Per dare la esatta misura del vertice raggiunto al suo 15° anno di vita, la Casa ha deciso di abolire la produzione di media levatura, cioè quel tipo di film che in America viene presentato in coppia — due film uno spettacolo — per realizzare unicamente il grande film, capace di costituire da solo un programma di chiamata. E ciò senza scapito della quantità.

Dei 52 film preventivati, una quarantina figurano assegnati al mercato italiano: il primo elenco di 22 può già annunciarsi al completo di nomi e di dati. Lo capeggia il film storico con:

«MARIA WALEVSKA» e «MARIA ANTONIETTA» — Greta Garbo con Charles Boyer e Norma Shearer con Tyrone Power. Regista del primo Clarence Brown e del secondo Van Dyke. Due titoli e sei nomi, che rendono superflua ogni appendice illustrativa.

Segue buon secondo il film eroico con:

«ARDITI DELL'ARIA» — Clark Gable, Spencer Tracy e Myrna Loy;  
«FANTI DEL MARE» — Robert Taylor, Spencer Tracy;  
«TRE CAMERATI» — Robert Taylor, Franchot Tone, Robert Young.

Una terza filinistica che per ardimento dinamico di materia e di forma, merita in pieno la qualifica di «eroica».

A questo tipo di cinematografia azzurra — di cielo e di mare — possono aggiungersi:

«IL PORTO DEI SETTE MARI», il primo Wallace Beery del 1938-39, e «LORD JEFF», il nuovo marinaresco di Freddie Bartholomew, l'indimenticabile mozzo di «Capitani coraggiosi».

L'amore, inteso come romanzo, passione, dramma e soprattutto motivo centrale del film, trova le sue espressioni e sfumature più sentite e il suo più felice campo d'azione in:

«LA FUGA», con William Powell e Luise Rainer;  
«LA DONNA CHE VOGLIO», protagonisti Joan Crawford e Spencer Tracy;

«IL MIO ROMANZO», con Margaret Sullivan e James Stewart;  
«CINQUE ANNI DOPO», interpreti Robert Montgomery e Virginia Bruce; e «LA CITTADILLA», un film di Rosalind Russell e Robert Donat, diretto da King Vidor.

Ogni soggetto rappresenta un problema psico-sentimentale a soluzione propria, ogni interpretazione una maniera scenica di amare.

Proseguendo la sintetica rassegna dei 22 film, dal dramma verso la commedia, dal serio verso il faceto, troviamo tre preziose progressioni di film musicale: lo spettacoloso:

«ROSALIE» di Eleanor Powell e Nelson Eddy;

«LA CITTA' DELL'ORO», una cinelirica pittoresca di Jeanette Mac Donald, che si svolge nell'aperto scenario della «Fanciulla del West», e «BALATAIKA», la trionfale rivincita di Ilona Massey, attrice, cantante e bella donna.

La grandiosità della messinscena e quindi del mezzo, caratterizza le tre produzioni.

E passiamo a quel genere di cinematografia brillante che va ormai sotto la definizione di «giallo-rosa». Il capostipite non manca. Ecco infatti:

«IL RITORNO DELL'UOMO OMBRA», William Powell con la sua graziosa compagna, Myrna Loy, cui fa seguito:

«DOPO ARSENIO LUPIN», una originale appendice alle famose avventure del romanzesco ladro-gentiluomo, interpretata da Warren William, Melvyn Douglas e Virginia Bruce.

Poi viene la commedia all'aria. In prima linea:

«UN AMERICANO A OXFORD», una pirotecnica scenoribanda di Robert Taylor nella severa Albione dove incontrerà Maureen O'Sullivan fra i togati della celebre università. Seguono:

«PARADISO PER TRE» e «GIOIA DI VIVERE», due squillanti note di buonumore, preludio e passaggio immediato al film comico. Qui capeggiano Laurel-Hardy con

«NOI E... LA GONNA», una esilarante avventura svizzera; e i Fratelli Marx, l'ormai notissimo triumvirato dell'allegria, presenta «UNA NOTTE ALL'OPERA», trionfante successore di «Un giorno alle corse».

Qui finisce il primo elenco, ma non il repertorio del XV anniversario Metro. A completarlo infatti la Casa già annuncia il secondo elenco: altri 29 film, attualmente in preparazione, di portata superiore, o quanto meno pari, a quella dei 22 sopra elencati. Fra essi figurano: 3 film di Wallace Beery, dei quali uno, «NORTH-

WEST PASSAGE» in tecnicolor con Robert Taylor e Spencer Tracy; 3 di Robert Taylor, e fra questi:

«KIM», di Rudyard Kipling con Freddie Bartholomew; 3 di Clark Gable, dei quali uno: «IDIOTS DELIGHT», con Norma Shearer; 2 di Luise Rainer; 2 di Jeanette Mac Donald, ecc.

Un panorama cinematografico che, nella sua laconicità, depone sulle vaste capacità realizzative sviluppate e perfezionate dalla produttrice di Culver City a traverso quindici anni di attività e di esperienza positive.



# FOTOGRAFIA



Il bagno degli elefanti a Kandy (Ceylon). Foto del nostro lettore G. Cereghini, che, pur non essendo artista di professione, raggiunge un effetto di naturalezza suggestiva.

## QUALE PELLICOLA? QUALE BAGNO?

11. **MATERIALE** sensibile negativo che si usa negli apparecchi fotografici per la presa delle fotografie, consta come è noto di lastre di vetro e di pellicole di celluloido.

Le lastre sensibili in questi ultimi anni, in cui la fotografia ha fatto grandi progressi specie per l'avvento del piccolo formato, hanno perduto rapidamente terreno: esse sono ormai quasi completamente relegate negli studi fotografici dei professionisti, che lavorano su grandi formati ed in quei laboratori scientifici, ove la grande precisione di risultati obbliga a ricorrere ad un materiale che non subisca nei vari trattamenti alcuna dilatazione di superficie.

Le pellicole sensibili vengono fabbricate in tre forme d'imballaggio, che corrispondono a diversi modi di usarle, e precisamente:

1) Pellicole rigide - tagliate negli stessi formati come le lastre; esse hanno una consistenza ed uno spessore tale, da garantire una pratica rigidità; sono flessibili ed hanno sulle lastre il grande vantaggio di essere leggerissime; debbono, però, montarsi per l'uso negli stessi *chassis* di metallo che si adoperano per le lastre, con l'accorgimento di applicare nel «verso» un cartoncino, onde mantenere giusta la loro distanza dall'obiettivo.

2) Pellicole racchiuse in speciali imballaggi (*film-packs*), che si adottano a mezzo di un unico *chassis* metallico, portandole una dopo l'altra dinanzi all'obiettivo, per mezzo di tiranti di carta che le spostano nell'interno del pacco: sono poco usate, perché poco pratiche, in quanto la complicata fattura del *film-pack* dà non di rado luogo ad inconvenienti.

3) Pellicole in rotolo, pratiche e leggere, che hanno assorbito quasi totalmente il mercato, poiché gran parte degli apparecchi moderni è esclusivamente costruita per il loro uso.

La pellicola sensibile moderna è un vero capolavoro di tecnica: essa è dotata di enorme sensibilità generale, tanto da permettere ormai l'istantanea alla luce artificiale non deficiente; di grande latitudine di posa e, cioè, di quella preziosa qualità che le permette di subire errori di posa abbastanza rilevanti, senza dimostrare allo sviluppo notevoli variazioni di intensità; di alta sensibilità ai colori, per cui i toni dell'immagine risultano praticamente fedeli alla scala delle varie tonalità cromatiche.

tradotte in bianco e nero; e, finalmente, di grana finissima, che è una delle qualità più necessarie, se si pensi che negli apparecchi di piccolissimo formato (24 x 36 mm.) le pellicole negative sono destinate a sopportare enormi ingrandimenti.

Questa della grana è stata ed è ancora una delle questioni più delicate, nella fabbricazione delle moderne pellicole fotografiche; perché l'industria si è trovata di fronte la soluzione di due problemi egualmente impellenti e purtroppo antitetici fra di loro: l'alta sensibilità e la riduzione della grana. Ciò in quanto il raggiungimento delle sensibilità più elevate comporta un ingrossamento della struttura dei granuli di bromuro d'argento, di cui è formata l'emulsione sensibile. Da qui gli studi incessanti cui hanno dovuto dedicarsi scienza ed industria, per giungere alla realizzazione di accorgimenti tecnici tali, che permettessero di ottenere contemporaneamente nei film fotografici i due requisiti necessari: alta sensibilità e finezza di grana. L'industria è riuscita in questo intento e vi riesce ogni giorno di più. Le più recenti pellicole pancromatiche, che sono quelle caratterizzate dalla più grande attitudine a riprodurre con fedeltà i valori del chiaroscuro e che si sono imposte sulle ortocromatiche (alta sensibilità ai colori giallo-verdi), sono ottime sotto ogni rapporto.

S'intente, però, che esse richiedono, per conservare le loro qualità originarie, sviluppi appropriati ed accuratissimi; perché alcune sostanze in esse contenute, specie i carbonati alcalini, influiscono dannosamente sull'ingrossamento della grana. Ed ecco, perciò, che uno sviluppo disadatto o di durata eccessiva frustra irrimediabilmente tutte le buone qualità della superficie negativa sensibile.

I tre coefficienti chimici principali, che concorrono in varia misura a formare gli sviluppi fotografici, sono i seguenti:

1° - il riduttore - che è la sostanza destinata ad annerire i granuli d'argento sotto l'azione della luce;

2° - il conservatore - che ritarda l'ossidazione del 1°, la quale avverrebbe rapidamente a contatto con l'ossigeno contenuto nell'acqua della soluzione;

3° - l'acceleratore - che secondaria l'azione del riduttore, la quale senza di esso si compie lentamente.

A queste tre sostanze principali si aggiunge spesso,

in piccolissima quantità, il bromuro di potassio che ha lo scopo di rallentare l'azione troppo rapida dello sviluppatore, fornendo dell'artezza e contrasto al negativo nascente.

Tra i riduttori il metol e l'idrochinone sono di gran lunga i più usati in soluzione abbinata; il primo, perché fornisce rapidamente immagini morbide, cioè con poco contrasto ma ben dettagliate nelle ombre e nelle mezze tinte più delicate; il secondo perché ha, invece, le qualità opposte, che bilanciano quelle del primo; e cioè lentezza nel rivelare l'immagine e viceversa maggiore intensità e tendenza al contrasto.

Il conservatore per eccellenza è il solfito di soda, sia in cristalli che in polvere (anidro); quest'ultimo più usato, perché più costante e di più sicuro rendimento.

L'acceleratore più noto è il carbonato di soda, pure nelle due forme accennate per il solfito; ed esso è, appunto, quello che si tende a sostituire negli sviluppi cosiddetti «a grana fina» con altri prodotti, perché influisce dannosamente sulla formazione della grana.

Per la stessa ragione tendesi anche ad eliminare il bromuro di potassio.

Gli sviluppatore per le moderne pellicole pancromatiche vengono usati in scatole di metallo, o meglio di altra materia inattuabile ai coefficienti chimici susposti, ermeticamente chiuse al passaggio della luce (*tanks*); ed in esse le pellicole vengono introdotte completamente al buio e per un tempo accuratamente determinato per ogni tipo di pellicola e di sviluppatore: dimodoché l'azione di questo è completamente automatica ed incontrollabile. Data la accennata latitudine di posa delle pellicole sensibili e la attitudine egualizzatrice degli sviluppatore, i risultati sono ottimi, qualora la posa sia stata giudiziosamente contenuta nei limiti della detta latitudine ed il tempo di sviluppo sia accuratamente controllato. Una grandissima quantità di formule viene suggerita ogni giorno ed in ogni rivista al povero dilettante; il quale di solito, provando e riprovando allo scopo di garantirsi il miglior risultato, finisce per non aver mai una base sicura di confronto, che gli dia la necessaria esperienza nel delicato lavoro di laboratorio.

Noi gli suggeriamo di non lasciarsi fuorviare troppo da questa ridda di formule, ricordandogli che il meglio è nemico del bene, e di attenersi, salvo casi speciali, ad un solo tipo reputato di pellicole pancromatiche e ad una sola formula di sviluppatore; e di adoperare sempre entrambi, o almeno per il tempo necessario a formarsi una sicura esperienza. Imparerà così a conoscere a fondo i suoi tre elementi base, che concorrono ad ottenere buoni negativi e che sono in stretta unione fra di loro; e, cioè, materiale sensibile, tempo d'esposizione e sviluppo. Padrone di questi tre elementi egli potrà lavorare sempre bene e con vera soddisfazione. Noi gli consigliamo due formule sole, a seconda ch'egli voglia ottenere:

1°) Negativi brillanti e con un poco di contrasto:

Metol . . . . .	gr.	1,5
Solfito di soda anidro . . . . .	"	15
Idrochinone . . . . .	"	2,5
Borace . . . . .	"	20
Acqua per fare . . . . .	cc.	1000

In 400 cc. di acqua calda sciogliere il metol il solfito e l'idrochinone; in 400 cc. di acqua calda sciogliere il borace. Unire, poi, le due soluzioni e portare a 1000 cc. con acqua fredda.

Temperatura esatta 18° - tempo di sviluppo 6' a 10'.

II°) Negativi morbidi - destinati a forti ingrandimenti:

Metol . . . . .	gr.	5
Solfito di soda anidro . . . . .	"	100
Carbonato di soda . . . . .	"	5
Bromuro di potassio . . . . .	"	1
Acqua per fare . . . . .	cc.	1000

Temperatura esatta 18° - tempo di sviluppo 8' a 10'.

**GUIDO PELLEGRINI**

# VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



Da un gruppo di ottime fotografie mandatemi da *Silla Girardon (Milano)* scelgo una veduta del Lago Salato (1) negli Stati Uniti, preso dal treno in corsa; fotografia piuttosto difficile da farsi non solo per il rapido movimento del treno ma anche per i forti riflessi dell'acqua. È stata utilizzata la pancromatica con filtro verde - giustamente, perché mentre l'ortocromatica, molto sensibile al blu, si corregge col filtro giallo, quella pancromatica, sensibile anche al rosso, ha bisogno del filtro verde. Il filtro ha reso possibile la plasticità delle nuvole, ma pur togliendo i riflessi dell'acqua, non ha potuto aiutare a riprodurre bene, di questa, il carattere materiale, il quale probabilmente non è venuto fuori perché la pancromatica, molto granulosa, dà una certa morbidezza pittorica che però, spesso, sopprime appunto la struttura della superficie. Ottima la nitidezza (1/250 di sec.) e la profondità di fuoco. (In questa grande profondità consiste uno dei grandi vantaggi degli obiettivi a breve lunghezza focale di cui sono munite le macchine a piccolo formato). L'inquadratura è caratterizzata da un semplice motivo lineare - l'orizzontale fra cielo e acqua e il cono scuro del ponte - è molto tranquilla e tuttavia non schematica perché le ricche forme delle nuvole e la sagoma dei monti la rendono vivace.

Negli interni occorre la posa lunga,



è vero, ma, con un obiettivo 3,5, quindici secondi erano troppi per riprendere il Crocifisso (2) in una chiesa di Perugia; l'autore, *Antonio Pellizzari (Arrigiano)*, avrebbe potuto contentarsi di circa cinque secondi. Per quanto riguarda l'illuminazione, il soggetto è scelto bene, perché la luce dall'alto dà un effetto drammatico adatto al motivo, e l'ombra laterale riduce il rilievo delle parti secondarie. La forte sovraesposizione però ha fatto sì che i bianchi mangino tutti i contorni e rendano sfumati gli oggetti. L'inquadratura è un tantino casuale; decentrando il Crocifisso bisogna trovare un se-

condo soggetto che gli facesse da contrappeso: lo statuetta dell'angelo è troppo debole per questo. Riprendendo decisamente dal basso i suoi tre personaggi (5), il *Rag. Carlo Fontana (Milano)* ha reso bene una certa arditezza adatta a un soggetto balneare; ma certo non si può parlare di ritratto perché è troppa la deformazione provocata da un tale punto di presa (il quale, d'altra parte, permette di utilizzare lo sfondo tranquillo del cielo uniforme - da riscaldarsi - magari un poco con filtro giallo). Il gruppo è bene indovinato, ma nella parte inferiore l'immagine è imprecisa: concentrandosi sul soggetto principale - nel caso attuale: sulle tre teste - il fotografo facilmente trascura il resto dell'inquadratura, e non sempre si offre il ri-



medio di isolare, nella stampa, un dettaglio del negativo.

Visi così caratteristici come quello della mamma (4) di *Giovanni Stralanchi (Firenze)* si prestano alla fotografia. Bisognava piazzare la macchina un poco più a sinistra giacché la sagoma della testa coincide con quella della tenda, il che porta una certa confusione. Per il resto, la diagonale dello sfondo è utile per dare movimento al soggetto. In pieno sole e col diaframma 11, la posa di 1/50 è stata esagerata, onde la mancanza di dettagli nelle parti bianche. Era meglio contentarsi di 1/100 o meglio ancora mantenere la posa di 1/50 utilizzando il filtro, che avrebbe attenuato i duri contrasti.



L'interno (5) mandato da un lettore che si è scordato di indicare il proprio nome sul tergo delle fotografie, mi piace perché è fatto in camera, dà subito il senso dell'ambiente familiare: ti senti quasi invitato a partecipare del fiasco di vino. L'effetto intimo sarebbe stato ancora più convincente se i personaggi non si fossero lasciati disturbare dal fotografo ma avessero continuato a stare insieme come prima. L'interno del gruppo è menomato anche dalla troppa differenza di grandezza, di nitidezza e di illuminazione fra le persone di primo piano e quelle dello sfondo. Avvicinarli fra di loro, quindi, e esporre poi tre secondi invece di cinque. Oppure, meglio ancora, allontanare l'intero gruppo dalla finestra e metterlo immediatamente davanti allo sfondo di mattonelle e di pentole: così come è, lo sfondo, con quelle due porte, è troppo inquieto. Sarebbe stato bello, invece di avere i personaggi davanti al bianco uniforme delle mattonelle e il gruppo dominato dalle pentole, le quali, acquistando in nitidezza e in grandezza, avrebbero reso di più!

**MARIE ONUSSEN**



## BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000 INTERAMENTE VERSATO  
RISERVA LIRE 147.596.198.95

**MILANO**

200 FILIALI IN ITALIA - 4 FILIALI E 11 BANCHE AFFILIATE ALL'ESTERO

GRATUITAMENTE A RICHIESTA IL "VADE MECUM DEL RISPARMIATORE"  
AGGIORNATO E INTERESSANTE PERIODICO QUINDICINALE

**RAFFAELE PLATA (Milano).** - Non siamo d'accordo per CARNET DI BALLO. Non che io non veda l'elemento di involontaria comicità in questa povera signora Cristina, che ricercando i vecchi amari non trova che guai ovunque si presenti. Ma non si può, mi sembra, negare a un artista il diritto di vedere il mondo in maniera negativa, perché c'è una verità, parziale, anche in una visione di questo genere. Per es., non significa affatto abbassare il lavoro a simbolo di tortura se si descrive la disperazione che un uomo esaurito e epilettico trova nei continui rumori di una grande gru di porto. L'affermazione che una tale macchina non può essere rappresentata che come un magnifico simbolo del lavoro costruttivo, ci porterebbe con grande rapidità a una rettorica vuota e schematica, e premiando questo film la giuria di Venezia non ha fatto professione di pessimismo ma soltanto del fatto, incontestabile, che la vita ha anche lati negativi e del diritto di rappresentarli. - Le sarei utile volontieri nel senso da Lei accennato, ma capirà che questo va oltre le mie possibilità.

**PETRONIO (Taranto).** - È arrivata la Sua lettera ma senza fotografie. Saranno piaciute al portaflettere o stanno ancora nel Suo cassettoni?

**GICLIO MORELLI (Roma).** - In questo numero si continua la discussione sul carattere e la funzione dell'attore. In parte, Lei troverà confermate, in parte contestate le sue opinioni. Si tratta, tuttavia, di una materia così complicata che mi pare consigliabile di non disprezzare con troppa impulsività chiunque la pensi diversamente. Per precauzione, Lei capisce!

**POMPEO PERSICHINI (Milano).** - Ho tirato a sorte fra quelli che aspiravano alla copia del libro sul soggetto cinematografico che Lei gentilmente vuol cedere a qualcuno. La prego quindi di mettersi in comunicazione con Uliano del Bono, valido ridottista (Pisa, via S. Cecilia, 4). - Indicazioni su CABIRIA e Pastrone le trovo su questo numero. Non mi risulta che Fosco in seguito si sia ancora occupato di cinematografo.

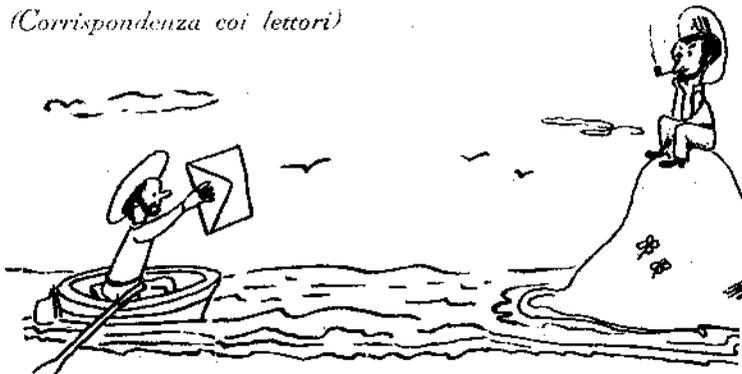
**ULIANO DEL BONO (Piva).** - Vede sopra. - Il primo volume dell'Enciclopedia del Cinema uscirà, a quanto pare, entro quest'anno. Allora Lei darò ulteriori notizie sul modo di acquistarlo. Sembra che Lei sia un fanatico dei libri cinematografici. Lo sono anch'io. Giorni fa, pensi, ho trovato su una bancarella un interessante libro tedesco del 1913 sulla storia della tecnica cinematografica. L'autore è il Dott. Carl Forch e in copertina si vede una pellicola che si avvolge per ben tre volte intorno al globo terrestre e si aggroviglia perfino intorno alle gambe di un angelo femminile, il quale con le braccia alzate, per sorpresa o per adorazione, si libra davanti allo spettacolo cosmico-simbolico.

**FIESOLE 1909.** - Un articolo su GIUFFRÈ E ROMEO lo può trovare nel numero 2 di Cinema, uno su SAN FRANCISCO nel num. 16. La critica dei LANCIERI DEL BENGALA è stata pubblicata nel numero 10. I numeri arretrati possono ancora procurarsi: basta mandare 2 lire per ogni fascicolo alla nostra amministrazione. Degli altri due film non abbiamo parlato diffusamente.

**FRANCA FASANO (Roma).** - Sì, ho visto L'ULTIMA NEMICA di Barbaro. È facile farne la critica dal punto di vista del « mestiere » perché i difetti di questo film sono più ovvii di quelli della solita produzione; ma questo per una ragione molto simpatica: non è uno di quei film che, ormai con infallibile perfezione, escono bell'e pronti dalla macchina industriale, ma è, pezzo per pezzo, inventato e costruito da uno che fa i primi passi e cerca di risolvere i problemi della realizzazione secondo un criterio suo personale. È un film di intenzione molto seria: il regista - e anche il produttore - hanno rinunciato alle solite

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



concessioni che avrebbero garantito un successo più facile e si sono invece unicamente preoccupati di rappresentare in maniera artistica un soggetto degno. In un momento in cui tanti intellettuali - senza badare al fatto che intelligenza, cultura e un nome quotato portano una certa responsabilità - si buttano nella produzione « leggera », mi sembra essenziale mettere in rilievo questa eccezione. Detto ciò molto chiaramente, si può anche, dopo mezzo minuto di silenzio, parlare di montaggio elegante, di fotografia poco uniforme, di recitazione deficiente: cose che per me, confesso, sono d'importanza relativa dato che basta vedere uno sciocco film qualunque per trovare il montaggio perfetto, la fotografia magistrale e la recitazione ottima. So benissimo che questi e alcuni altri difetti impediscono all'interessante film di essere un capolavoro, ma preferisco l'intelligente e sincero balbettare alla perfezione vuota e ipocrita. Non siamo d'accordo?

**PARIDE COSTA (Napoli).** - Il fatto che Lei finora non ha pubblicato articoli non rappresenterebbe un ostacolo per la nostra redazione, ma diminuisce tuttavia le probabilità che Lei ci mandi un articolo pubblicabile, perché il mestiere dell'articolaista richiede non soltanto doni naturali ma anche parecchia esperienza e un addestramento speciale. Tuttavia, il suo manoscritto sarà letto con tutta benevolenza, soprattutto se dattiloscritto; nel caso contrario le sopracciglia del redattore si inarcherebbero. - Il Nostromo offre a ogni lettore la possibilità di esporre in pubblico, la propria opinione su qualunque film.

**CAMILLO VOGLINO (Torino).** - Non ci vuole molta pazienza per leggere una Sua lettera: Lei si spiega benissimo. È deplorabile, certo, che molti buoni film, come CUPO TRAMONTO, citato da Lei, siano limitati a poche proiezioni in poche sale, ma ormai il gusto del pubblico, attraverso la produzione cinematografica normale, è talmente deviato, che una programmazione più ampia non servirebbe che a procurare sale vuote e a dare dispiaceri finanziari all'esercente. Oggi non basta più proiettare un film per farlo apprezzare dal pubblico. Occorrerebbe che l'intera produzione, di ogni calibro, leggero o pesante, fosse impostata in altro modo e che una deliberata educazione artistica purificasse la sensibilità delle masse. - Il film in cui Erich von Stroheim fece la parte di un regista cinematografico si chiamò L'ULTIMA SQUADRIGLIA (RKO, 1931: *Lost Squadron*). Il regista del film non era Stroheim ma George Archainbaud. Tuttavia è successo spesso che, malgrado Stroheim fosse soltanto interprete di un film, la sua potente personalità si sia talmente diffusa nell'atmosfera di questo film da lasciar supporre di trovarsi davanti ad un'opera dell'autore della MARCIA NUZIALE.

**CINE-GUE (Roma).** - Mi congratulo con voi per la bella iniziativa di proiettare un gruppo di vecchi film. Con la proiezione di CABIRIA il cielo si è iniziato molto felicemente. Il Nostromo ogni settimana mette piede sulla terraferma

la possa pensare come vuole. Avanti gli esperti! - Grazie dell'amichevole apprezzamento; ci aiuti scrivendomi spesso.

**PRISCILLA DEL GARIAN (Loro).** - Il miglior modo di imparare a fare le sceneggiature è quello di iscriversi al Centro Sperimentale o di diventare il collaboratore di un vecchio lupo di sceneggiature. In mancanza di tale insegnamento diretto potrebbe leggere i vari articoli pubblicati da Cinema in proposito, fra cui quel saggio di una sceneggiatura di Clair pubblicato nel numero 13, o anche il libro « Four-Star scripts » di Lorraine Noble, Ed. Doubleday Doran, New York che riporta le sceneggiature di quattro film americani. Le bastano queste indicazioni?

**SILVIO PAPPALARDI (Vomero).** - Per la parte polemica della Sua lettera siamo, naturalmente, d'accordo. Per il resto, Le ammetto senz'altro che nei film storici di de Mille ci sia un'atmosfera: lo spettacolo vive e noi in certo senso vi partecipiamo. Ma non direi che si tratti di una rievocazione dell'atmosfera storica, né che l'animazione del soggetto storico sia stata raggiunta con quella geniale generalizzazione o modernizzazione che avviene nell'arte, per es., di Shakespeare. La storia è resa invece nel modo in cui l'uomo comune se la immagina e la vorrebbe, e servirsi dei pregiudizi generali, rinforzandoli, significa magari essere popolari ma non già creare una cultura popolare. Non vedo che abbia valore culturale il fatto che, attraverso un film, la gente impari che Cleopatra è stata una regina antica e non è, poniamo, una danzatrice spagnola o il nome di un profumo. Conoscere i fatti storici serve soltanto se da questa conoscenza nasce il valore illuminativo della storia. Ma se si tratta di non farne altro che lo specchio della nostra mediocrità, è meglio lasciarla riposare in pace. - Grazie degli auguri e mi riscriva presto!

IL NOSTROMO

per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

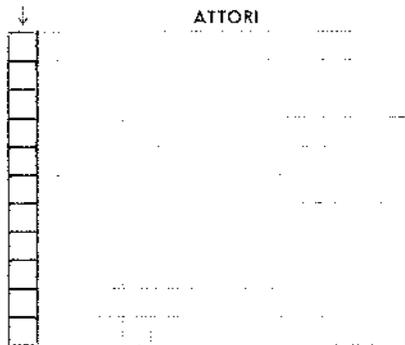
**ACCUMULATORI**  
**HENSEMBERGER**



# GIUOCHI E CONCORSI

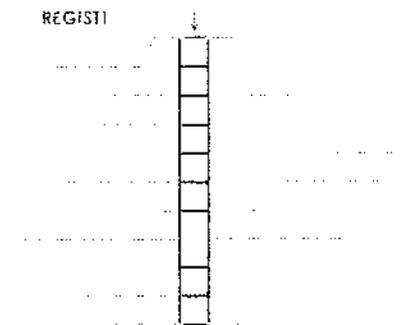
La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e Concorsi", via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 15 giugno 1938-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare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

## ACROSTICO DI ATTORI E REGISTI ITALIANI



Porre nel casellario ATTORI i nomi e cognomi degli attori che lavorarono nei film di cui diamo il titolo. Nelle caselle a bordo ingrossato, il titolo di un grande film italiano.

- |                                |                                |
|--------------------------------|--------------------------------|
| 1. Questi ragazzi              | 7. Napoli d'altri tempi        |
| 2. Nina Petrovna               | 8. Gli uomini non sono ingrati |
| 3. Gli ultimi giorni di Pompeo | 9. Vivere                      |
| 4. Il dottor Antonio           | 10. Scipione l'Africano        |
| 5. Gatta ci cova               | 11. Il conte di Brechard       |
| 6. Squadrone bianco            |                                |

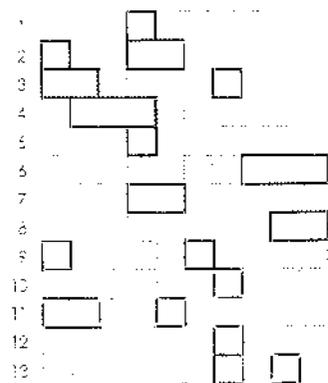


Porre nel casellario REGISTI i nomi dei registi che diressero i film di cui diamo i titoli. Nelle caselle a bordo ingrossato, il titolo di un nuovo film italiano.

- |                          |                         |
|--------------------------|-------------------------|
| 1. Il signor Max         | 6. Napoli d'altri tempi |
| 2. Scipione l'Africano   | 7. Vecchia guardia      |
| 3. Scarpe al sole        | 8. Cavalleria           |
| 4. Stasera alle undici   | 9. Felicità Colombo     |
| 5. La regina della Scala | 10. L'allegro cantante  |

LIANA DOZZI (Lido di Venezia);

## UN BUON CONSIGLIO



Sistemare nel casellario nome e cognome di tredici artisti del cinema come da definizioni. Se la soluzione è esatta nelle caselle a bordo ingrossato si leggerà una frase che è tutto un programma per i lettori di "Cinema".

- |                                   |                                    |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| 1. In '100 uomini e una ragazza'  | 8. in 'Piccoli G-Men'              |
| 2. in 'L'adorabile nemica'        | 9. in 'Milionario su misura'       |
| 3. in 'Non c'è bisogno di denaro' | 10. in 'L'ultimo dei Mohicani'     |
| 4. in 'L'uomo che voglio'         | 11. in 'Senza perdono'             |
| 5. in 'Scandalo al Grand Hôtel'   | 12. in 'Jim di Piccadilly'         |
| 6. in 'Il selvaggio'              | 13. in 'La signorina dell'autobus' |
| 7. in 'La tentatrice'             |                                    |

Rag. VINCENZO CIAVA (Perugia)

## MESOSTICO SCIARADA

LAMPRECHT  
CHENAL  
VANDIKE  
MAMOULIAN  
ALESSANDRINI  
CLAIR  
STERNBERG  
FRANKLIN  
RIGHELLI  
GUAZZONI

IN SEDE DI BILANCIO

Xxxxxxxx, regista assai famoso  
rende i conti al capo produttore:  
- 200 mila lire si speso per le scene,  
300 per gli attori e 300 in modo vario. -  
- Xx xx xxxxx ancor non torna? -  
- È ver... la cosa parrà buffa!  
20 fur spese per ingaggiar la... mucca? -

Aldo Parodi (Genova)

Spostando per due volte i nomi dei registi sopra notati, si otterranno in colonne verticali i titoli di due film italiani.

## SOLUZIONE GIOUCHI DEL N. 44 (25-4-38-XVI)

### I DUE CASELLARI

(Titoli dei film)

LE DUE CITTÀ  
FUOCO LIQUIDO  
CAPITAN BLOOD  
LE VIE DELLA CITTA  
L'UOMO DEL GIORNO  
ROSEMARIE

(Registi)

JACK CONWAY  
GEORGE SEITZ  
MICHAEL CURTIZ  
ROBEN MAMOULIAN  
JULIEN DUVIVIER  
W.S. VANDYKE

### CRITTOGRAMMA CINEMATOGRAFICO

A - CORTEZ  
B - BERRY  
C - CESERI  
D - CORSARO  
E - CORTIGIANA  
F - PATRICK  
G - BORATTO  
H - BIANCO  
I - SKIMO  
L - MALASOMMA  
M - TORMENTO  
N - ANIBALE  
O - MUSCO  
P - DEMILLE

Soluzione: TRE STRANI AMICI

### SOLUTORI GIOUCHI N. 44

CRITTOGRAMMA CINEMATOGRAFICO: FIORI SERRINI - Piazza Carlo Felice, 9 - TORINO

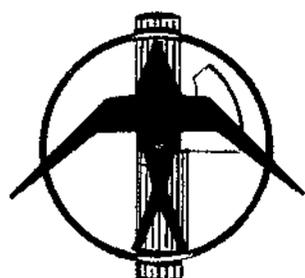
I DUE CASELLARI: tutte le soluzioni corrette, nessun vincitore

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori di ciascun gioco: Acrostico di attori e registi italiani e Un buon consiglio. Premi due abbonamenti annuali a "Cinema". La soluzione dei giochi pubblicati nel 43° fascicolo apparirà nel 48° (25 giugno 1938-XVI)

Dirlett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

RIZZOLI & C. - An. per l'Arie della Stampa - Milano

Proprietà, ristampa, per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'art. 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riproduzione articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne sia fatta la



Viaggiate in aeroplano  
con le linee aeree della

**ALA LITTORIA S A**

Per informazioni rivolgersi alla Direzione Generale dell'ALA LITTORIA - ROMA AEROPORTO DEL LITTORIO e a tutte le Agenzie di Viaggi

**rapide  
sicure  
comode  
economiche**

## LE SUCCESSIONI EREDITARIE E LE POLIZZE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

In un pregevole studio pubblicato dal Notaio Guasti di Milano e Perché e come si deve fare testamento si leggono questi chiari rilievi sulle caratteristiche peculiere delle

### ASSICURAZIONI SULLA VITA

e sui benefici importantissimi che esse possono apportare in molte contingenze familiari e personali per la sistemazione di una successione ereditaria in conformità al volere ed all'interesse di ciascuno.

Tali caratteristiche e tali benefici sono così formalati dal Notaio Guasti:

1°) L'importo delle assicurazioni sulla vita, maturato colla morte del titolare, non fa parte del patrimonio ereditario, e non si computa, né per formare la quota per gli eredi, né per calcolare se vi sia lesione di legittima.

Il beneficiario potrà soltanto essere tenuto a restituire ai legittimari, che risultassero lesi, l'ammontare dei premi pagati dal testatore (art. 453 codice comm. e Cir. Min. 30 novembre 1885, pag. 1207 Boll. Urb. Demanio e Tassei).

2°) L'importo delle assicurazioni non viene calcolato neppure agli effetti delle tasse di successione, tanto se maturato a favore di parenti successibili che di estranei.

3°) L'esenzione da tassa permane anche nel caso che il beneficiario di una polizza venga designato nel testamento o che con questo atto venga modificata una precedente designazione.

4°) L'assicurazione sulla vita è quindi una forma di illuminata previdenza che offre il mezzo, pur rispettando pienamente la legge, di beneficiare parenti ed estranei in misura superiore alla disponibilità del proprio patrimonio, senza danneggiare gli aventi diritto a legittima, né imporre al beneficiario l'onere di una rilevante tassa di successione.

Chiunque si soffermi un attimo su queste eccezionali prerogative di una polizza di assicurazione-vita, e consideri la propria situazione patrimoniale e di reddito, non può esitare, se già non è assicurato, ad assicurarsi senza ritardo nei limiti delle proprie disponibilità, e se già è assicurato, forse si indurrà a rafforzare con una nuova polizza il suo atto previdenziale, e comunque si allieterà della saggia determinazione già attuata.

Fra tutte le polizze di assicurazione-vita la più favorevole è indubbiamente quella dell'

### ISTITUTO NAZ. DELLE ASSICURAZIONI

1°) Perché è garantita, oltre che dalle formidabili riserve dell'Istituto, anche dal Tesoro dello Stato;

2°) Perché gli assicurati dell'Istituto Nazionale partecipano agli utili annuali dell'Azienda, ciò che significa, per i nuovi assicurati, un beneficio equivalente al 6% del premio annuo dovuto per la polizza stipulata.

PER INFORMAZIONI E CHIARIMENTI RIVOLGERSI ALLE AGENZIE GENERALI E LOCALI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

# CINECITTÀ

## SOCIETÀ ANONIMA

## ITALIANA

## STABILIMENTI

## CINEMATOGRAFICI

# R O M A

I discorsi del Duce che prepararono,  
accompagnarono e conclusero la conquista  
dell'Impero, sono in vendita presso  
tutti i migliori rivenditori di dischi.

# I DISCORSI DEL DUCE



Serie completa di 12 dischi grammo fonici  
I quattro discorsi: 2 Ottobre 1935-XIII  
7 Dicembre 1935-XIV - 5 Maggio 1936-XIV  
9 Maggio 1936-XIV (N° 12 dischi di cm. 25)  
Riuniti in un elegante album **L. 151**  
Ogni discorso separato (N° 3 dischi di cm. 25)  
**L. 45**

EDIZIONE DISCOTECA DI STATO - VIA RIPETTA 222 F. - ROMA  
CONCESSIONARIA ESCLUSIVA DI VENDITA: S. A. CETRA - VIA ARSENALE 19 - TORINO