

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

INDICE GENERALE

ANNO III

10 LUGLIO 1938-XVI (N. 49) - 25 DICEMBRE 1938-XVII (N. 60)

INDICE GENERALE

ANNO III - 10 LUGLIO 1938-XVI (N. 49) - 25 DICEMBRE 1938-XVII (N. 60)

Il numero romano indica il fascicolo; quello arabo la pagina

GENERALITÀ

BARBARO U. - Tolstoj parla del cinema	LI, 92
BERTINETTI G. - Il « tema filmato »	LIV, 180
Diritti di due autori	LI, 91
EDITORIALE	L, 43
— (Razza italiana e cinema italiano)	LIII, 113
— (D. MEC. - Tutti parlano del cinema)	LIX, 343
GIANI G. - Metodi di propaganda	LV, 219
LO DUCA - Valéry e le realtà dello schermo	XLIX, 12
MASTROCINQUE P. - La cultura del pubblico	LIV, 181
MILANO P. - L'italiano del cinema	XLIX, 10
TIBALDI CHESA M. - Per i nostri ragazzi	XLIX, 26

INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO

BEDAUX CHAS. E. - Troppi cuochi	XLIX, 15
CAPPELLETTI F. - La « Luce » nel 1938	LX, 405
CAPRILE E. - Proteste indiane	LIX, 349
CASTELLANI R. - Industria e costi di produzione: Che cosa ne pensano gli esercenti	LI, 76
COMIN J. - Cinque mostre cinematografiche: Giuria e pubblico	LI, 85
Difetti e rimedi: Le alte paghe	LVIII, 308
EDITORIALE	XLIX, 9
— (MONACO E. - Azione sindacale nel noleggio dei film)	LI, 75
— (Il Monopolo dei film stranieri)	LII, 111
— (Carlo Roncoroni)	LIV, 177
— (V. M. - Inizio di stagione)	LVI, 243
— (V. M. - Inchieste e proteste)	LVII, 275
— (V. M. - Un momento critico)	LVIII, 307
— (V. M. - Alcune cifre)	LX, 399
F. P. - Howard Hughes	LI, 81
Hughes Howard (v. F. P. - Howard Hughes)	LI, 81
IL CRONISTA - Momenti diversi	XLIX, 17
— Giornate estive	LII, 126
— Ripresa in barca	LIV, 195
— Registi ed intrusi	LV, 217
— Saloni e redazioni	LIX, 355
JENBACH I. - La produzione viennese	LIX, 354
LO DUCA - Valéry e le realtà dello schermo	XLIX, 12
— Londra punta sul colore	LVII, 284
— Cocchiera di Parigi	LVIII, 322; LX, 383
MANDER P. - Industria e costi di produzione	LII, 123
MECCOLI D. - Vecchio e nuovo equilibrio	L, 44
PASINETTI F. - I conti con Venezia	LIII, 144
P. S. - Lettera da New York	LIII, 149
Roncoroni Carlo (v. EDITORIALE - Carlo Roncoroni)	LV, 211
SANSOVINO C. - Sommario americano	LVI, 247
SCALZAFERRI F. - Industria e costi di produzione	LII, 123
S. K. - Nascita del cinema nel Manchukuo	LIV, 189

SPAGNOL T. A. - Situation - Suspense - Climax	L, 46
— Prepararsi per il colore	LVI, 244
STERBINI P. - L'ottimismo di Zanuck	XLIX, 7
— Nuove discordie in America	LIII, 147

ESTETICA

BRAGAGLIA C. L. - Autonomia del cinema	LV, 212
MAJANO A. G. - Le frasi fatte	LVIII, 320
MEZIO A. - La lezione di Freud	LIII, 139
— Le calze nere	LVI, 252
ORANO M. E. - Archivio del paesaggio	LII, 127
PURIFICATO D. - Primi piani	LVIII, 316
ROSSI V. G. - Tre osservazioni	LII, 112

STORIA DEL CINEMA

LO DUCA - Trent'anni di disegno animato	LII, 124
MECCOLI D. - Ricordi di Bonnard	LIII, 157
MEZIO A. - La lezione di Freud	LIII, 139
— Le calze nere	LVI, 252
PAGNOL M. - La storia del cinema	LII, 115
S. K. - Nascita del cinema nel Manchukuo	LIV, 189
UCCELLO P. - Un precursore innocente	LV, 214

REGIA, REGISTI

BOTTA C. - Robert Wiene	LIII, 155
CAMPASSI O. - Mestiere di Mamoulian	LX, 387
DIETERLE W. - Intervista con me stesso	L, 55
Feyder Jacques (v. PASINETTI F. - Feyder regista arrivato)	LVI, 255
L'Herbier Marcel (v. PASINETTI F. - Evoluzione di Marcel L'Herbier)	LI, 82
L'HERBIER M. - I miei contatti con l'Italia	LI, 84
Mamoulian Rouben (v. CAMPASSI O. - Mestiere di Mamoulian)	LX, 387
Marcellini Romolo (v. MARCELLINI R. - I fidanzati della morte)	LX, 381
PASINETTI F. - Evoluzione di Marcel L'Herbier	LII, 82
— Feyder regista arrivato	LVI, 255
Wiene Robert (v. BOTTA C. - Robert Wiene)	LIII, 155

RECITAZIONE, INTERPRETI

BALDINI G. - Parabola di Adolphe Menjou	LIX, 357
Bonnard Mario (v. MECCOLI D. - Ricordi di Bonnard)	LIII, 157
CAMPASSI O. - Le coppie	LII, 119
Carroll Madeleine (v. PUCK - Madeleine Carroll)	LX, 410
Charlie Chan (v. MASTROCINQUE P. - Il « giallo » e Charlie Chan)	L, 48
Darrieux Danielle (v. PUCK - Danielle Darrieux)	LII, 139
Denis Maria (v. PUCK - Maria Denis)	L, 62
Fairbanks Douglas jr. (v. PUCK - Douglas Fairbanks jr.)	LIII, 162

Faye Alice (v. PUCK - Alice Faye)	LVIII, 332
Fonda Henry (v. PUCK - Henry Fonda)	LI, 96
FONTANA A. - La verità sulla giovinezza di Rodolfo Valentino	LVIII, 309
GRIMALDI A. - Stabilire il tipo	LIV, 199
Harvey Lillian (v. PUCK - Lillian Harvey)	XLIX, 28
Howard Leslie (v. PUCK - Leslie Howard)	LV, 228
LAMOUR D. - Fascino	LI, 79
MAJANO A. G. - Evoluzione dell'ingenua	LVI, 249
Menjou Adolphe (v. BALDINI - La parabola di Adolphe Menjou)	LIX, 357
Nazzari Amedeo (v. PUCK - Amedeo Nazzari)	LIX, 362
O'Sullivan Maureen (v. PUCK - Maureen O'Sullivan)	LVI, 262
PASINETTI F. - Esperienze transatlantiche	L, 51
Pickford Mary (v. PUCCINI G. - Vecchi film in museo: « Papà Gambalunga »)	LVI, 257
Power Tyrone (v. PUCK - Tyrone Power)	LVII, 292
PUCCINI G. - Le sofferenze dell'autore	LIV, 185
PUCK - Lillian Harvey	XLIX, 28
— Maria Denis	L, 62
— Henry Fonda	LI, 96
— Danielle Darrieux	LII, 139
— Douglas Fairbanks jr.	LIII, 162
— Vivienne Romance	LIV, 168
— Leslie Howard	LV, 228
— Maureen O'Sullivan	LVI, 262
— Tyrone Power	LVII, 292
— Alice Faye	LVIII, 332
— Amedeo Nazzari	LIX, 362
— Madeleine Carroll	LX, 410
Ridolini (v. V. T. - Ridolini)	LVIII, 315
Romance Viviane (v. PUCK - Viviane Romance)	LIV, 168
SIDNEY S. - Le donne cattive	LI, 78
SPAINI A. - Reclute per il film	LX, 397
Stroheim (von) Erich (v. PUCCINI G. - Vecchi film in museo: « Femmine folli »)	LVII, 282
Valentino Rodolfo (v. FONTANA A. - La verità sulla giovinezza di Rodolfo Valentino)	LVIII, 309
Valli Abida (v. PASINETTI F. - Presentare un'attrice)	LVIII, 318
V. T. - Ridolini	LVIII, 315

DOCUMENTARIO, CINEMA SCIENTIFICO

CAPPELLETTI F. - La « Luce » nel 1938	LX, 405
Documentari (v. LO DUCA - Cocchiera di Parigi)	LVIII, 323
E. K. - Dettagli di un grande film sportivo	LI, 90
MARCELLINI R. - I fidanzati della morte	LX, 381
PRATESI F. - Un film scientifico	LVI, 265
VI (II) Congresso di Cinematografia Scientifica (v. LO DUCA - Cocchiera di Parigi)	LVIII, 323

MUSICA, FONOFILM

CAMBI E. - Difetti e rimedi: Ancora sul problema del suono . . . LIX, 346
 CAVAZZUTI P. - Difetti e rimedi: Il problema del suono . . . LVII, 281
 -- Difetti e rimedi: Ripresa e riproduzione sonora . . . LX, 407
 CIAK - Suoni invertiti - Suoni plastici XLIX, 20
 CAVAZZUTI G. - Immagini musicali . . . LIV, 178
 L. F. L. - Dischi di ritorno . . . LVI, 290; LX, 376
 MORELLI G. - Musica - Rumori - Silenzi . . . LIII, 159
 TIBALDI CHIESA M. - Dischi di film - L. 97; LIII, 138; LIX, 340.
 USIGLI A. - Difetti e rimedi: Il problema del suono . . . LVII, 280

SOGGETTO, SCENEGGIATURA

ALVARO G. - Pirandello e gli sceneggiatori . . . LVII, 276
 MASTROCINQUE P. - Il « giallo » e Charlie Chan . . . L, 38
 SPAGNOL T. A. - Situation - Suspense - Climax . . . L, 40

PRESA, TECNICA GENERALE

CALANDREA A. - I fantocci viventi di Paolo Bianchi . . . LIV, 183
 -- Trucchi a Cinecittà . . . LV, 215
 -- La Truca . . . LVIII, 325
 CAMBI E. - Difetti e rimedi: Ancora sul problema del suono . . . LIX, 346
 CAVAZZUTI P. - Difetti e rimedi: Il problema del suono . . . LVII, 281
 -- Difetti e rimedi: Ripresa e riproduzione sonora . . . LX, 407
 CIAK - Suoni invertiti - Suoni plastici XLIX, 20
 -- Ricostruzioni . . . L, 64
 -- Nebbie e difoni . . . LII, 129
 -- La macchina per « fare la nebbia » . . . LIX, 356
 GIUSSANI G. E. - Rivelazioni della luce infrarossa . . . LIV, 166
 LO DUCA - Trent'anni di disegno animato . . . LII, 124
 RENNAHAN R. - Appunti sul colore . . . LVIII, 311
 SAVIOLI L. - Principi di montaggio . . . LVI, 246
 USIGLI A. - Difetti e rimedi: Il problema del suono . . . LVII, 280

SCENOGRAFIA, COSTUMI, TRUCCAGGIO

KOVY A. - Scenografia artistica . . . L, 49
 MECCOLI D. - Esami di truccaggio . . . LVI, 254
 NOBERASKO V. - La moda e i tessuti italiani nel cinema . . . LVIII, 312
 PUCCINI G. - Le sofferenze dell'attore . . . LIV, 185
 SPAINI A. - Documento e fantasia . . . LVII, 278

CINEMA A COLORI

FRACARRO G. - Comporre non riprodurre . . . LIX, 348
 RENNAHAN R. - Appunti sul colore . . . LVIII, 311
 SCHIAVINOTTO A. - Esperienze sul colore . . . LVII, 296
 SPAGNOL T. A. - Prepararsi per il colore . . . LVI, 244

SALA DI PROIEZIONE

CAVAZZUTI P. - Difetti e rimedi: Il problema del suono . . . LVII, 281
 -- Difetti e rimedi: Ripresa e riproduzione sonora . . . LX, 407
 ISANI G. - Le vecchie sale . . . LIV, 101
 USIGLI A. - Difetti e rimedi: Il problema del suono . . . LVII, 280

FOTOGRAFIA

A. P. - Discorso agli amici . . . LIII, 165
 C. B. - L'obbiettivo documenta la storia . . . L, 65
 G. P. - Fotografie di Venezia . . . LII, 134
 M. O. - Voi fotografate, noi pubblichiamo . . . LIX, 366
 ONUSSEN M. - Voi fotografate, noi pubblichiamo - XLIX, 25; LI, 100; LVI, 261.

PAGANO G. - Un cacciatore d'immagini . . . LX, 361
 PASCOLINI A. - Passaggio . . . LVII, 295
 PELLEGRINI G. - Tempi di posa per agosto . . . L, 65
 -- Tempi di posa per settembre . . . LII, 134
 -- Tempi di posa per ottobre . . . LIV, 202
 -- Per una Mostra Internazionale di fotografia a Venezia . . . LV, 241
 -- Tempi di posa per novembre . . . LVI, 261
 -- La fotografia all'estero . . . LVIII, 331
 -- Tempi di posa per dicembre . . . LVIII, 331

**CINEDILETTANTISMO
FORMATO RIDOTTO**

F. C. - Il formato ridotto è tornato a Venezia . . . LV, 225
 PRAESI F. - Un film scientifico . . . LVI, 265
 SABEL V. - Passo ridotto fra le nevi . . . LX, 413
 SCHIAVINOTTO A. - Esperienze sul colore . . . LVII, 296

TELEVISIONE, RADIOVISIONE

G. M. - Divismo . . . XLIX, 31
 MIOZZI G. - Cinema e telecinema . . . LVII, 291

VARIETÀ

A. J. - Fotogrammi . . . LII, 118
 FRACARRO G. - Carta cinematografica . . . LI, 101
 MARESCALCHI G. - I mestieri impossibili . . . LIII, 151
 MARINI G. V. - Il nuovo Galileo . . . XLIX, 14
 MOSCA E METZ - Brunone e Chiarello . . . LVII, 286; LVIII, 327; LIX, 359.
 PASINETTI F. - Presentare un'attrice . . . LVIII, 318
 PAVOLINI C. - Taccuino americano . . . LIX, 314
 RNH - Il detective soggettista . . . L, 56
 TASSINARI R. - Cinema per lo sport . . . XLIX, 21
 WEMBURY J. - Corriera da Hollywood . . . LV, 222

FILM

GENCI A. - Vecchi film in museo: « La leggenda di Gösta Berling » . . . LV, 220
 E. K. - Dettagli di un grande film sportivo . . . LI, 90
 PASINETTI F. - Vecchi film in museo: « Rotte » . . . LIX, 352
 PUCCINI G. - Vecchi film in museo: « Papà Gambalunga » . . . LVI, 257
 -- Vecchi film in museo: « Femmine folli » . . . LVII, 282
 -- Vecchi film in museo: « Entr'Acte » . . . LX, 385

NOTE CRITICHE

VISENTINI G. - « Infedeltà » . . . XLIX, 24
 Film d'avanguardia . . . XLIX, 24
 -- « Sono innocente » . . . L, 59
 -- « La calunnia » . . . LII, 133
 -- « L'argine » . . . LV, 227
 -- « Paleoscenico » . . . LV, 227
 -- « Partire » . . . LVI, 259
 -- « Modella di lusso » . . . LVI, 259
 -- « Una notte all'opera » . . . LVI, 260
 -- « Luciano Serra, pilota » . . . LVII, 288
 -- « Giuseppe Verdi » . . . LVII, 288
 -- « Hanno rapito un uomo » . . . LVII, 289
 -- « L'incendio di Chicago » . . . LVII, 289
 -- « Nonna Felicità » . . . LVII, 289
 -- « L'ha fatto una signora » . . . LVII, 289
 -- « Il prode faraone » . . . LVII, 289
 -- « Un bandito in vacanza » . . . LVII, 290
 -- « La città dell'oro » . . . LVII, 290
 -- « Maria Walewska » . . . LVIII, 328
 -- « L'orologio a cucù » . . . LVIII, 328
 -- « Jeanne Doré » . . . LVIII, 329
 -- « Il diavolo è femmina » . . . LVIII, 329
 -- « Occidente in fiamme » . . . LVIII, 329
 -- « La Batonessa e il Maggiordomo » . . . LVIII, 329
 -- « Il giuramento dei quattro » . . . LVIII, 329
 -- « L'amor mio non muore » . . . LVIII, 329
 -- « Arditù dell'aria » . . . LIX, 360
 -- « Il piacere dello scandalo » . . . LIX, 360
 -- « Fuochi d'artificio » . . . LIX, 360
 -- « Il vascello maledetto » . . . LIX, 361
 -- « Allora la sposa io! » . . . LIX, 361
 -- « Il pigionero di Zenda » . . . LIX, 361
 -- « La modella mascherata » . . . LIX, 361

-- « Dopo Arsenio Lupin » . . . LIX, 361
 -- Incensurato . . . LIX, 368
 -- Gioia di vivere . . . LIX, 391
 -- Frou-Frou . . . LIX, 399
 -- Amicizia . . . LIX, 400
 -- Sepolcro Indiano . . . LIX, 400
 -- Noi e la guerra . . . LIX, 400

SFGN. H. AZIONI

Adorazione . . . LV, 235
 Agente segreto (Amore e mistero) . . . XLIX, 33
 Albergo (L') degli assenti . . . LVII, 297
 Allora la sposa io! . . . LVII, 297; LIX, 361
 Amicizia . . . LIX, 365; LX, 409
 Amor (L') mio non muore . . . LVIII, 329
 Amore subitico (Stella Dallas) . . . LIII, 160
 Angeli senz'ali . . . LIII, 160
 Arditù dell'aria . . . LIII, 160; LIX, 360
 Argano . . . LIII, 161; LV, 227
 Attenzione professore! (Il prode Faraone) . . . LIII, 160
 Avventure di Tom Sawyer . . . LIII, 160
 Bandiera bianca . . . LIII, 160
 Bandito (Un) in vacanza (Nemico pubblico n. 100) . . . XLVII, 384
 Barbieri (Il) Stiglia . . . LVII, 297
 Baronesa e Maggiordomo . . . LIII, 160; LVIII, 329
 Barca galleggiante . . . LI, 99
 Breve estate . . . LV, 232
 Cocca all'uomo . . . LI, 99
 Café de Paris . . . LVII, 297
 Caffè Collette . . . LV, 232
 Californiano (Il) . . . LVII, 297
 Calunnia (La) . . . LII, 133
 Casa (La) degli agnati . . . LI, 99
 Casa (La) del Malesco . . . LV, 232
 Casa portina . . . LIII, 161
 Cavaliere della prateria . . . XLIX, 33
 C'è sotto una donna . . . LV, 233
 Chi uccise Gail Preston? . . . XLIX, 33
 Cheri-Bibi Vespa . . . LVII, 297
 Ci basta l'amore . . . LIII, 160
 Colonna penale . . . LV, 233
 Conoscenza pericolosa . . . XLIX, 33
 Crispino e la comare . . . LIII, 161
 Dea (La) della Jungla . . . XLIX, 33
 Delitto (Un) a Greenwich . . . XLIX, 33
 Destino in tasca . . . LIII, 161
 Diamante (Il) fatale . . . LI, 99
 Diavolo (Il) è femmina . . . LV, 233; LVIII, 329
 Donna (Una) tirace . . . LV, 233
 Donna (La) che voglio (Eleganza) . . . XLI, 171
 Donna (La) dello scandalo . . . LIX, 365
 Dopo venti anni . . . LV, 233
 Dopo Arsenio Lupin . . . LIX, 361
 Due (L') madri . . . LV, 242
 Due nella folla . . . LVII, 297
 Duetto estagabondo . . . LVII, 297
 Entr'Acte . . . LX, 385
 Equatore . . . LV, 233
 Evviva la reclame . . . LV, 232
 Fantino (Il) della Louisiana . . . LVII, 297
 Femmine folli . . . LVII, 282
 Festa del diavolo (Convegno dei cinque) . . . LIII, 160
 Figlia del vento (Jezebel) . . . XLIX, 33
 Figli (I) del giudice . . . LI, 99
 Francia di danze . . . LV, 233
 Frou-Frou . . . LIII, 160; LIX, 409
 Facili (I) di mamma sbarcano . . . XLIX, 33
 Fuochi d'artificio . . . LIX, 360; LIX, 365
 Gabinetto (Il) del Dottor Caligari . . . LIII, 155
 Gioia di vivere . . . LX, 409
 Giovinezza di una imperatrice . . . LIII, 161
 Giocatore (Il) . . . LV, 242
 Giuramento dei quattro . . . LI, 99; LVIII, 329
 Giuseppe Verdi . . . LV, 232
 Goldwyn (The) Follies . . . LIII, 160
 Grande (La) arena . . . LIX, 365
 Grande conquista . . . LIII, 161
 Habanera . . . XLIX, 33
 Hanno rapito un uomo . . . LIII, 161
 Hercule . . . LIII, 161
 Ho incontrato una donna . . . LV, 232

Ho rinvocato il mio amore LI, 99
Immortali LI, 99
Inafferrabile (L') LI, 99
Inafferrabile (L') signor Barton LIII, 160
Incantesimo LVII, 207; LIX, 405
Infedeltà XLIX, 33
Informatrice (L') LI, 99
Isola del Paradiso LIII, 160
Isola (L') delle vedove LIX, 365
Ladro di donne LV, 233
Leggenda (La) di Robin Hood LIII, 160
Leggenda (La) di Gösta Berling LV, 233
L'ha fatto una signora LVII, 207
Lord Jeff LV, 233
Lotte nell'ombra LIX, 365
Luciano Serra, pilota LV, 233
Lupo di Parigi XLIX, 33
Magnifica avventura LIII, 160
Marco Polo LIII, 160
Maria Walewska LVIII, 328
Marito scomparso (Uno della legione) XXXV, 387
Mastro di posta (Nostatgja) XLII, 171
Maternità LV, 233
Medicina e sport LVI, 265
Miniera maledetta (Inferno nero) XLV, 321
Minerva (Le) di Re Salomone LV, 233
Mischa il Fachiro LV, 233
Modella (La) mascherata (Fuga) XLVII, 383
Modella di lusso (Moda 1938) LVI, 259; LIX, 361
Moglie ideale LIII, 160
Montagna (La) incatenata (La grande diga) XLV, 321
Musica per signora XLIX, 33
Napoli terra d'amore LIX, 365
Nido senza amore LV, 233
Noi e la... gonna LI, 99; LIX, 409
Nomadi LIII, 161
Non parliamo d'amore LI, 99
Non promettermi nulla LIII, 161
Nonna Felicità LVII, 207
Notte di angoscia (Notte gialla) LI, 99
Notte di carnevale LV, 233
Notte (Una) all'opera LVI, 260
Notte di rivoluzione XLIX, 33
Nulla sul serio LV, 233
Occidente in fiamme LVIII, 329
Olimpia LI, 99; LV, 233
Orgoglio LIII, 161
Orgoglio della Legione LV, 233
Oro del West LVII, 207
Orologio (L') a cucù LV, 233; LVIII, 328
Orribile (L') verità LVII, 207
Paese dell'amore LIII, 161
Paleocenico LV, 227
Papà Gambatunga LVI, 257
Partire LV, 233; LVI, 259
Passion LI, 99
Pazza per la musica LIII, 160
Pennitenciaro XLIX, 33
Piacere (Il) dello scandalo LI, 99; LIX, 360
Piccolo e grande amore LI, 99
Piccoli uomini LV, 233
Porto dai sette mari LIII, 160
Prigioniero di Zenda LI, 99; LIX, 361
Prigioniera di Sidney (Verso nuove rive) LI, 99
Prigione di donne LV, 233
Principe Azim LIII, 160; LIX, 349
Pronto per due (Colazione per due) LI, 99
Raccolto LV, 233
Ragazza di ieri notte LIII, 161
Ragazza del porto LV, 233
Raggio (Il) invisibile LVII, 207
Ramuntcho LV, 233
Recluse XLIX, 33
Regina di Broadway LV, 233
Rivalità senza rivali LIX, 365
Romanzo (Il) di un baro LV, 233
Rondine senza nido LIII, 160
Rotaie LIX, 352
Secco alla regina LVII, 207
Sceriffo (Lo) XLIX, 33
Segreto (Il) della felicità XLIX, 33

Segreto di Jocko LV, 233
Seguite il vostro cuore LVII, 207
Sepolcro indiano LI, 99; LIX, 409
Siamo giovani una volta sola LI, 99
Signore (Il) e la Signora Sherlock Holmes LV, 233
Signora (La) di Montecarlo LIX, 365
Si gira (Ed ora... sposiamoci) LI, 99
Solo contro tutti LI, 99
Sono innocente XLIX, 33; LV, 233
Sospetto LIX, 365
Sotto la Croce del Sud LV, 233
Stella Dallas (Amore sublime) LIII, 160
Stia (La) maniera d'amare XLIX, 33
Suo (Il) destino LIX, 365
Susanna LIII, 160
Torni di nessuno LVII, 207
Tesoro (Il) di Gengis Khan LI, 99
Torrente (Il) LVII, 207
Tragedia imperiale LI, 99
Tredicesimo invitato LI, 99
Tu ed io LV, 233
Tundra selvaggia XLIX, 33
Tutta la vita in una notte LIII, 161
Ultima carta LV, 233
Ultimo (L') scugnizzo LIX, 365
Uomo (L') che gridava al lupo LIII, 160
Ussero (L') LVII, 207
Vacanze ai tropici LIII, 160
Valigia infernale LI, 99
Valle (La) segreta LIX, 365
Vascello (Il) maledetto LV, 233; LIX, 361
Via della Taverna 23 LV, 233
Via senza uscita LI, 99
Vita (La) è un'avventura LV, 233
Vittoria la Grande (Grande Imperatrice) XLVII, 383

RUBRICHE

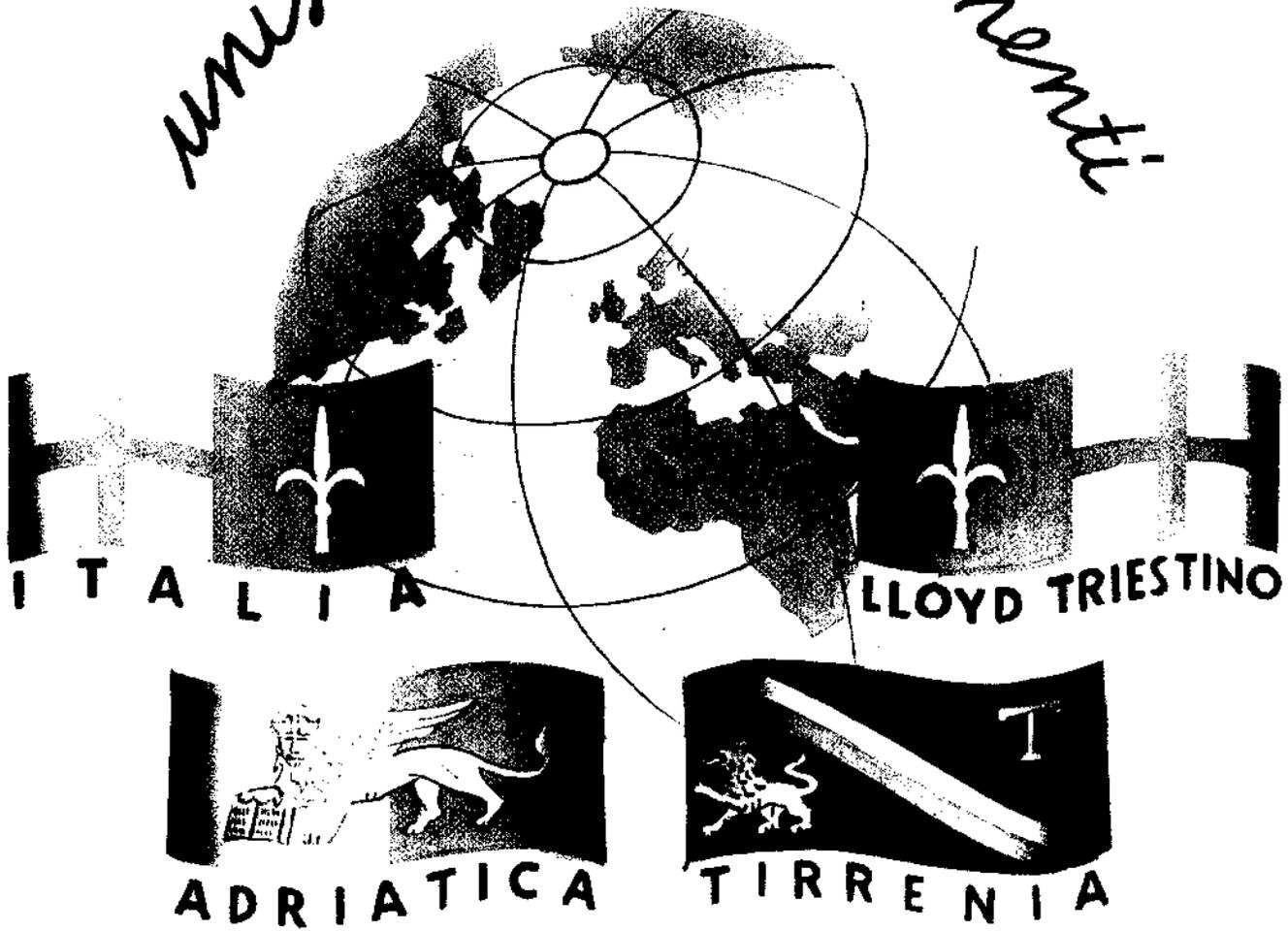
ATTI UFFICIALI DELLA F.N.F.I.S. - XLIX, 32; LI, 103; LIII, 167; LV, 235.
 BREVETTI - XLIX, 32; L, 67; LV, 235; LVIII, 335.
 BRUNONE e CHIARELLO - LVII, 206; LVIII, 327; LIX, 359.
 CAPO DI BUONA SPERANZA - XLIX, 34; L, 66; LI, 102; LII, 135; LIII, 166; LIV, 203; LV, 234; LVI, 267; LVII, 209; LVIII, 334; LIX, 367; LX, 415.
 CINEMA GIRA - XLIX, 31; L, 67; LI, 71; LII, 105; LIII, 137; LIV, 171; LV, 207; LVI, 237; LVII, 269; LVIII, 301; LIX, 339; LX, 375.
 DISCHI DI FUM - L, 67; LIII, 138; LVI, 239; LIX, 349; LX, 376.
 FILM DI QUESTI GIORNI - XLIX, 24; L, 59; LII, 133; LV, 227; LVI, 259; LVII, 288; LVIII, 328; LIX, 360; LX, 408.
 FOTOGRAFIA - XLIX, 25; L, 65; LI, 100; LII, 134; LIII, 165; LIV, 201; LV, 231; LVI, 261; LVII, 295; LVIII, 331; LIX, 366; LX, 401.
 GALLERIA - XLIX, 28; L, 62; LI, 96; LII, 130; LIII, 162; LIV, 198; LV, 228; LVI, 262; LVII, 292; LVIII, 332; LIX, 362; LX, 410.
 GIOCHI e CONCORSI - XLIX, 36; L, 68; LI, 104; LII, 136; LIII, 168; LIV, 204; LV, 236; LVI, 268; LVII, 300; LVIII, 330; LIX, 368; LX, 416.
 I FILM DEL MESE - XLIX, 33; LI, 99; LIII, 160; LV, 232; LVII, 297; LIX, 365.
 I FILM ALLA PROVA DEL PUBBLICO - LVII, 290; LIX, 361.
 QUADRO! - LI, 95.

AUTORI

A. J. - LII, 118.
 ALVARO C. - LVII, 276.
 A. P. - LIII, 165.
 BALDINI G. - LIX, 357.
 BARBARO U. - LI, 92.
 BEDAUX C. E. - XLIX, 15.
 BERTINETTI G. - LIV, 180.
 BOTTA C. - LIII, 155.
 BRAGAGLIA C. L. - LV, 212.
 CALANDREA A. - LV, 215; LIV, 183; LVIII, 325.
 CAMBI E. - LIX, 346.
 CAMPASSI O. - LII, 119; LX, 387.
 CAPPELLETTI F. - LX, 405.
 CAPRILI E. - LIX, 340.
 CASTELLANI R. - LI, 70.
 CAVAZZOLI P. - LVII, 281; LX, 407.
 C. B. - L, 65.
 CINCO A. - LV, 220.
 CIAK - XLIX, 20; L, 61; LII, 130; LIX, 356.
 COMIN J. - LI, 85.
 DIEFFERLE W. - L, 55.
 E. K. - LI, 90.
 F. C. - LV, 225.
 F. P. - LI, 81.
 FONTANA A. - LVIII, 309.
 FRACARRO G. - LI, 101; LIX, 348.
 GAVAZZINI G. - LIV, 178.
 GIANNI R. - LV, 219.
 GIUSSANI E. G. - LIV, 196.
 G. M. - XLIX, 31.
 GRIMALDI A. - LIV, 190.
 KOVY A. - L, 39.
 IL CRONISTA - XLIX, 17; LII, 126; LIV, 195; LV, 217; LIX, 355.
 ISANI G. - LIV, 191.
 JENKINS I. - LIX, 354.
 LAMOUR D. - LI, 79.
 L. F. L. - LVI, 239; LX, 376.
 L'HERBIER M. - LI, 84.
 LO DECA - XLIX, 12; LII, 124; LVII, 284; LVIII, 322; LX, 383.
 MAJANO A. G. - LVI, 249; LVIII, 329.
 MANDER P. - LII, 123.
 MARCELLINI R. - LX, 381.
 MARESCALCHI G. - LIII, 151.
 MARINI G. V. - XLIX, 14.
 MASTROUSOUF P. - L, 48; LIV, 181.
 MÈCCOLI D. - L, 44; LIII, 157; LVI, 254; LIX, 343.
 MEZIO A. - LIII, 149; LVI, 252.
 MILANO P. - XLIX, 10.
 MIOZZI G. - LVII, 291.
 M. O. - LIX, 366.
 MONACO E. - LI, 75.
 MORELLI G. - LIII, 159.
 MOSCA e METZ - LVII, 286; LVIII, 327; LIX, 359.
 NOBERASKO V. - LVIII, 312.
 ONUSSEN M. - XLIX, 25; LI, 100; LIV, 201; LVI, 261.
 ORANO E. - LII, 127.
 PAGANO G. - LX, 401.
 PAGNOL M. - LII, 115.
 PASINETTI F. - L, 51; LI, 82; LIII, 144; LVI, 255; LVIII, 318; LIX, 352.
 PASQUALELLI A. - LVII, 295.
 PAVOLINI C. - LIX, 344.
 PELLEGRINI G. - L, 65; LII, 134; LIV, 202; LV, 231; LVIII, 331.
 PRATESI F. - LVI, 265.
 P. S. - LIII, 140.
 PIZZINI G. - LVII, 285; LVI, 257; LVII, 282; LX, 383.
 PIVK - XLIX, 28; L, 62; LI, 96; LII, 130; LIII, 162; LIV, 198; LV, 228; LVI, 262; LVII, 292; LVIII, 332; LIX, 362; LX, 410.
 PURIFICATO D. - LVIII, 316.
 RENNANAN R. - LVIII, 311.
 RSH - L, 56.
 ROSSI G. V. - LII, 112.
 SARTI V. - LX, 413.
 SANSOVINO C. - LVI, 247.
 SAVIOLI L. - LVI, 246.
 SCHIAZZERRI F. - LII, 123.
 SCHIAVINOTTO A. - LVII, 296.
 S. K. - LIV, 189.
 SIDNEY S. - LI, 78.
 SPAGNOL T. A. - L, 46; LVI, 244.
 SEVANI A. - LVII, 278; LX, 397.
 STERBINI P. - XLIX, 7; LIII, 147.
 TASSINARI R. - XLIX, 21.
 TIBALDI CHIESA M. - XLIX, 26; L, 67; LII, 138; LIX, 340.
 UCCELLO P. - LV, 214.
 USIGLI A. - LVII, 280.
 V. M. - LVI, 243; LVII, 275; LVIII, 307; LX, 399.
 VISENTINI G. - XLIX, 24; L, 59; LII, 133; LV, 227; LVI, 259; LVII, 288; LVIII, 328; LIX, 360; LX, 408.
 WEMBURY J. - LV, 222.



Amiscono i 5 continenti



NORD - SUD - CENTRO AMERICA
ASIA - AFRICA - AUSTRALIA
LEVANTE - MAR NERO
MEDITERRANEO OCC. - NORD EUROPA

(I T A L I A)
(L L O Y D T R I E S T I N O)
(A D R I A T I C A)
(T I R R E N I A)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

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

ANNO III
Volume II

FASCICOLO 49

10 LUGLIO
1938 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema Gira	3
Editoriale	9
PAOLO MILANO <i>L'italiano del cinema</i>	10
LO DUCA <i>Valéry e le realtà dello schermo</i>	12
G. V. MARTINI <i>Il nuovo Galateo</i>	14
CHAS. E. BEDEAUX <i>Troppi cuochi</i>	15
IL CRONISTA <i>Momenti diversi</i>	17
CIAK <i>Suoni invertiti e suoni plastici</i>	20
RENATO TASSINARI <i>Cinema per lo sport</i>	21
GINO VISENTINI <i>Film di questi giorni</i>	24
MARIA TIBALDI CHIESA <i>Per i nostri ragazzi</i>	26
Fotografia, 25 - Galleria: Lilian Harvey, 28 - Radiovisione, 31 - Brevetti rilasciati in Italia, 32 - Film del mese in censura, 33 - Capo di Buona Speranza, 34 - Giochi e Concorsi, 36.	

DIREZIONE, REDAZIONE e AMMINISTRAZIONE: Roma, via Lazzaro Spallanzani, 1-a -
PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema" - Via Lazzaro Spallanzani, 1-a - Roma.
Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o
mediante versamento al conto corrente postale 1-23277 oppure presso le librerie e
Hoepli di Milano (via Broletto) e Roma (Largo Chigi), l'"Ufficio Periodici Hoepli"
di Roma (corso Vittorio Emanuele 21). - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie,
anno L. 40, semestrale L. 22, Estero, anno L. 60, semestrale L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

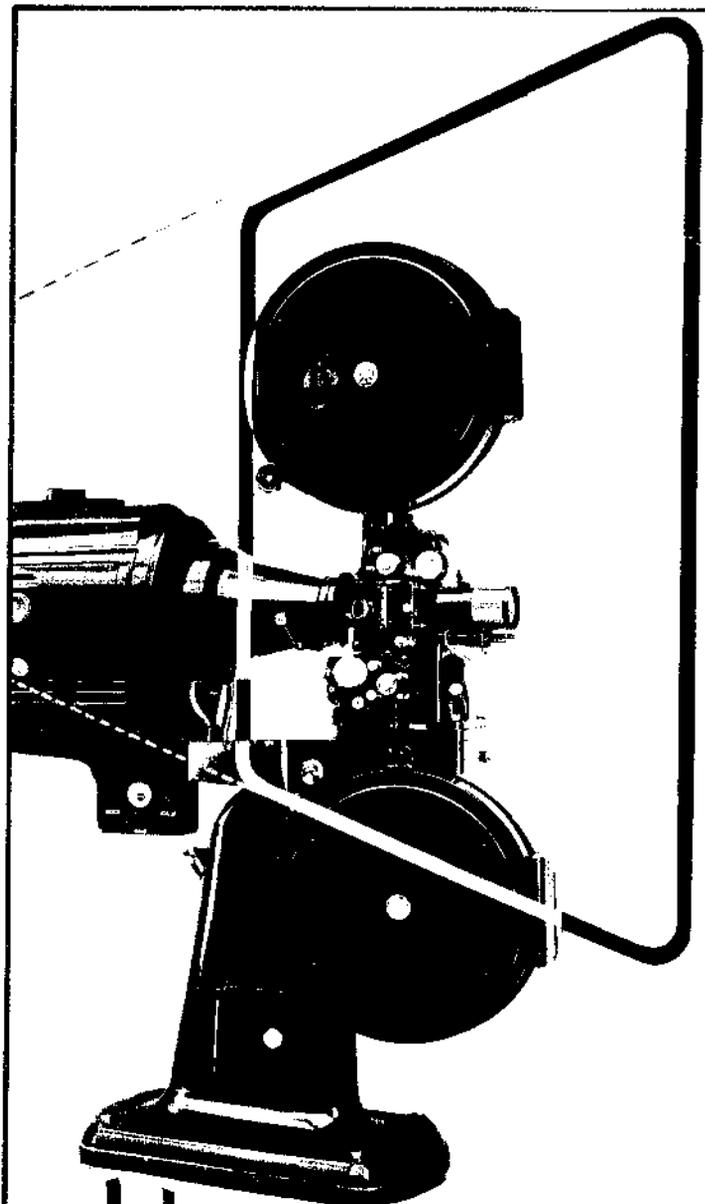
RADIO INDUSTRIA

Rassegna mensile di radiotecnica
diretta da
GIORDANO BRUNO ANGELETTI

Illustratissima, interessante e ricca di contenuto, indispensabile a quanti si interessano di
radio. Contiene, per concessione speciale, la "Rubrica del Gruppo Costruttori Apparecchi
Radio (ANIMAL)" e pubblica i comunicati del "Sindac. Fasc. Ingegneri (Gruppi I.R.T.C.)"

Abbonamento annuo L. 30 - Un numero L. 3

L'abbonamento in combinazione: CINEMA-RADIO INDUSTRIA per un anno costa L. 56.
Inviare l'importo ad una delle due amministrazioni: "Cinema", Roma, Via Lazzaro
Spallanzani, 1-a; - "Radio Industria", Milano, Via C. Balbo, 23; C. C. P. 3.22468



Volete risolvere i vostri problemi di verniciatura e coloritura per apparecchi cinematografici, apparecchi radio, sale cinematografiche, in modo veramente razionale ed economico?

I Prodotti

DUCO • DULOX • TITANIA
vi offrono tutte le possibilità.
Tecnici specializzati sono a vostra disposizione per qualsiasi studio.



MARCHIO DEPOSTATO N. 45327

FIAT



La 1100 6 posti
6 posti comodissimi



'Il diavolo siberiano', interpretato da Harry Baur e diretto da Marcel L'Herbier, si svolge alla corte dei Romanoff ed ha come principale personaggio il sinistro Rasputin (Lux)

plagio per cui ha dovuto donare 10 mila dollari. Egli ha comperato, invece, per 100 dollari, una composizione di George Gershwin. Il manoscritto originale di una novella di Erskine Caldwell è stato pagato 25 dollari.

D. H. GIANNINI...

...ha lasciato la presidenza degli Artisti Associati americani e probabilmente sarà sostituito da Murray Silverstone. Giannini era stato nominato presidente della Società nel 1936. Lo scioglimento del contratto, ha avuto luogo, a quanto pare, di comune accordo fra le parti. Intanto Giannini prenderà le sue annuali vacanze in Europa.

Il movimento sembra dovuto a Sam Goldwyn il quale sarebbe stato appoggiato da Douglas Fairbanks, Alexander Korda e Mary Pickford. Charles Chaplin si è invece opposto al mutamento, sostenendo che non ve ne fosse necessità dato che nel 1937 i profitti degli Artisti Associati hanno raggiunto un milione di dollari.

In relazione alla nuova situazione, i direttori della Società sono stati ridotti da 12 a 6.

IN CERCA DI MOTIVI...

...per il film *IL SERGENTE BERRY*, che sarà interpretato da Hans Albers, sono venuti in Italia il regista Herbert Selpin, il direttore di produzione Erich Palme e l'operatore Emil Schünemann. Si annuncia inoltre che un altro film tedesco farà svolgere alcune sue scene nel paesaggio italiano: *VIAGGIO DI DIVORZIO*, di-

FUOCO!

INTERPRETI:
VICTOR FRANGEN - EDVIGE FEUILLERE
JACQUES BAUMER - SABIN AIMOS

PRODUZIONE:
F. C. L.

REGISTA: **JACQUES DE BARONCELLI**

Esclusivista
E. N. J. G.

retto da Hans Deppe e interpretato da Viktor De Kowa, Hefi Finkenzeller e Hilde von Stolz.

ARTURO AMBROSIO...

...in seguito all'intervista del nostro Lo Duca con Louis Lumiere, riferendosi alla parte che dice: «Non bisogna poi dimenticare certi studi di Brown in America sulla cinematografia oscillante a obiettivo unico, che darebbe allo spettatore la stessa impressione di rilievo che hanno i guerri. Questi sentono il rilievo con degli spostamenti; e insomma il rilievo nel tempo, se posso esprimermi così, invece che nello spazio. Molti hanno ripreso questi studi, ecc.», ci ha scritto: «Per quello spirito di italianità che ci sprona e di cui ci sentiamo fieri, debbo osservare che da oltre quindici anni, e cioè fin dal 1923, io ho studiata e trovata la ripresa cinematografica ad effetto stereoscopico, precisamente col sistema dell'obiettivo unico oscillante e di questa mia invenzione ho chiesto ed ho ottenuto il relativo brevetto tanto in Italia che in Germania, Francia, Inghilterra e Stati Uniti». *Cinema tornerà*, per un ampio esame, sull'argomento.

IL FILM EUROPEO IN AMERICA...

...sta acquistando piede, destando una notevole preoccupazione nella industria di Hollywood la quale tenta di controllarne gli acquisti e la distribuzione. A loro volta, i produttori europei, visto che il mercato americano comincia a rispondere, hanno aumentato la pretese. Per il fatto che MAYERLING ha già guadagnato 35 mila dollari, i francesi, i quali una volta sumavano 5 mila dollari un anticipo non indifferente, chiedono oggi 20 mila dollari; e si prevede che dei 150 film previsti nella produzione francese del 1938-39, almeno un centinaio saranno presentati nei cinematografi americani. In totale, durante la stagione 1937-1938 un 200 film stranieri sono stati importati negli Stati Uniti. Circa 60 dalla Spagna e dall'America Latina hanno avuto accoglienza in un centinaio di cinematografi, specialmente in California, Texas, Florida e New York, ottenendo un incasso totale di 50 mila dollari. I film ungheresi vengono proiettati in circa 45 cinematografi, quelli italiani in 35, gli svedesi in 20, i film ebraici in 100-200 cinematografi. In New York ci sono 12 cinemato-

AUDIZIONI PERFETTE

POPULIT

GAMMA E ONDA

PANNELLI PER RIVESTIMENTO DI SALE CINEMATOGRAFICHE, TEATRI, SALE PER CONCERTI E CONFERENZE, ECC.

S.A.F.F.A. - VIA MOSCOVA 18 - MILANO



Fred Astaire, Grace Allen e George Burns provano una nuova danza per il film 'Una magnifica avventura' (R.K.O. - Generalcine)



'La vita comincia con l'amore'? Sì, ma diciamolo sottovoce

grafi di prima visione dedicati ai film stranieri.

Della prossima produzione, oltre i 100 film francesi, si prevedono 95 film tedeschi, 40 ungheresi, 22 russi, 20 polacchi, 20 italiani, 15 svedesi, 9 ebraici prodotti in Polonia, 8 cecoslovacchi, 6 irlandesi, 3 norvegesi, 2 olandesi, 1 danese, 1 indiano.

LA TRAGEDIA DEL "TITANIC"...

...che ha ispirato un film di F. A. Dupont, sarà rievocata ancora sullo schermo. David O. Selznick sta infatti preparando la realizzazione cinematografica di un soggetto impennato su di essa.

LA DEMOCRAZIA AMERICANA...

...avrà la sua diretta propaganda cinematografica, almeno se il presidente Roosevelt accetterà la proposta fatta da Herbert Houston, rappresentante dell'esercizio cinematografico nell'Estremo Oriente. Costui, infatti, preoccupandosi che alla Fiera Mondiale di New York del 1939 il Giappone, la Russia e forse l'Italia presenteranno dei film di propaganda dei propri regimi, ha dichiarato che bisognerà preparare film speciali che possano mostrare la bontà della forma di governo americana.

5 FILM SINFONICI...

...di diversa lunghezza sono stati completati negli Stati Uniti da Frederick Ficher sui seguenti soggetti: «Sinfonia incompiuta», di Schubert; «Addio Vienna», valzer sinfonico di Ficher; «Slavinka», sinfonia moderna; «Concerto in Do maggiore per violino» di Beethoven, con Griseba Goliboff quale so-

lista; *ouverture* del «Tannhäuser» di Wagner.

Nell'*ouverture* del «Tannhäuser», i ritmi musicali sono stati interpretati con effetti di luce. Per le future produzioni - una trentina in programma - saranno impiegati anche degli attori.

TRASMESSO PER TELEVISIONE...

...cinquecento persone hanno potuto vedere in un cinematografo di Londra il celebre Derby di Epsom. La visione è avvenuta sopra lo schermo ordinario, che misura metri 2 x 2,50. Coloro che ricordavano di aver veduto un altro Derby tra-



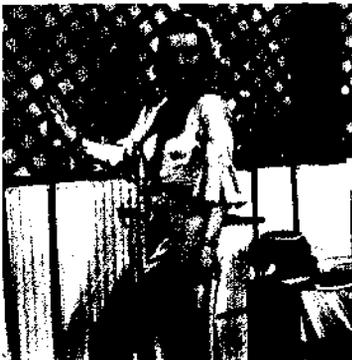
Harold Lloyd come archeologo non sembra molto decoroso (nel film 'Attenzione, professore' - Paramount)



Jacqueline Laurent passeggia sulla spiaggia californiana (M.G.M.)



L'acconciatura di Marcia Ralston per un film Warner



Un viso nuovo: Ivonne Sandner in 'Equatore' (Roma Film)



Regina Poncet appare in 'Tamara' (ENIG)

smesso per televisione nel 1932 non hanno mancato di esprimere la loro meraviglia per i giganteschi passi compiuti: allora le immagini apparivano sfocate e tremolanti, oggi invece si è avuta una visione quasi perfetta con qualche distorsione sui bordi forse a causa della grandezza dello schermo. A differenza delle attualità cinematografiche che mostrano avvenimenti di cui si conosce già il risultato - ha dichiarato uno degli spettatori, il signor K. A. Nyman, presidente della C.E.A., - noi abbiamo assistito alla trasmissione d'un avvenimento che si produceva nello stesso istante e di cui non potevamo prevedere la conclusione». Egli ha terminato così: «Per la prima volta si può considerare la televisione come un fatto acquisito».

LA SETTIMANA DI 5 GIORNI E MEZZO...

...senza riduzione di paga, è stata realizzata negli stabilimenti Disney. Si tratta, a quanto pare, di orario estivo con intenzione sperimentale dato che, se il sistema funzionerà, verrà reso definitivo.

MOWGLI...

...il figlio dell'uomo, il piccolo eroe dei «Libri della Jungla» di Kipling, sarà impersonato da Sabu (che abbiamo visto nella DANZA DEGLI ELEFANTI) in un film che sta preparando Alessandro Korda. In tale film, come nei libri, anche gli animali parleranno. Sabu apparirà inoltre in CALCUTTA che sarà diretto da Michael Powell, regista di un apprezzatissimo THE EDGE OF THE WORLD (*I Confini del mondo*) di stile flahertiano, e nel LADRO DI BAGDAD, che dovrebbe essere imperniato sul medesimo soggetto del film muto interpretato da Douglas Fairbanks.

I FILM DI VALENTINO...

...hanno nuova voga in America. LO SCEICCO e IL FIGLIO DELLO SCEICCO hanno ottenuto buon successo e così altri film verranno ripresentati al pubblico, alcuni doppiati, altri semplicemente con colonna musicale. Si è costituito, poi, un gruppo che ha acquistato il diritto di proiezione dei film di Valentino nel Sud America.

NAPOLEONE E GIUSEPPINA...

...sono i protagonisti di una vicenda che il regista Jack Raymond ha cominciato a girare negli stabilimenti di Denham per conto di Herbert Wilcox. Gli interpreti sono Pierre Blanchar e Ruth Chatterton. La trama di questo film, intitolato A ROYAL DIVORCE, è derivato dal soggetto *Giuseppina* di Jacques Thierry e Ruth Chatterton. Vi si racconta l'amore di Napoleone e di Giuseppina e il contrasto che fra loro sorse per la necessità d'un erede: il contrasto che poi portò al divorzio.

UNA LOTTA DI BREVETTI...

...si annuncia in America, dove la Polytechnic Development Co. di New York pretende un diritto di licenza per ogni uso della cellula fotoelettrica nella riproduzione di registrazioni fonosonore, nelle trasmissioni radiofoniche, ecc. La Polytechnic si basa sopra un brevetto concesso all'inventore Albert H. Radke di Chicago, brevetto che proteggerebbe qualsiasi trasformazione di luce in energia elettrica.



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.)

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

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI ROMA

Metro Goldwyn Mayer
1938-39

La produzione del XV ANNIVERSARIO

Che cosa significhi la regia fra gli elementi che concorrono alla realizzazione di un film, l'ha ormai compreso non soltanto il critico competente e l'esercente interessato, ma anche il pubblico.

Infatti non è raro incontrarsi in un film il cui lancio sia affidato a frasi come queste: "È un film di Van Dyke", oppure di "Clarence Brown", "Frank Borzage", ecc.

Il regista - tutti oggi l'hanno capito - è l'arbitro primo della situazione, perché a lui soprattutto si deve l'inquadratura e il ritmo dell'azione e della messinscena, il migliore o peggiore sfruttamento di un artista e di un particolare, in una frase, la vita e lo sviluppo di ogni scena.

Per convincere i miopi eventuali non occorrono grandi argomenti, né discorsi complicati.

Basta prendere un artista noto e seguirlo attraverso le realizzazioni della sua carriera: si troverà sempre, nella serie perfetta delle sue interpretazioni, la stonatura, cioè quella personificazione che, pur non essendo pessima perché l'arte quando c'è non può mai completamente essere oscurata, riporta l'astro al livello della mediocrità.

Nel 99% dei casi si risconterà che questo abbassamento di forma è legato al nome di un regista mediocre. Il fenomeno Garbo, per citare il più classico, trova la sua spiegazione anzitutto nella personalità unica della protagonista, ma poi anche nel fatto che la grande attrice, mai uscita dalla cerchia degli Stabilimenti Metro Goldwyn Mayer, ha sempre fruito di

una regia eccezionale, capace di comprenderla e valorizzarla in pieno.

Il binomio Garbo-Clarence Brown è la prova più luminosa in proposito. Sei capolavori - "LA CARNE E IL DIAVOLO", "DESTINO", "ROMANZO", "ANNA CHRISTIE", "LA MODELLA", "ANNA KARENINA" - par-

tano per il passato; "MARIA WALEWSKA" è la più chiara riconferma del presente, di ciò che significhi per il film una regia all'altezza dell'interpretazione.

Nella produzione del XV anniversario Metro Goldwyn Mayer questa equivalenza ed affiatamento fra valori direttoriali ed interpretativi si ritrova indistintamente in tutti i film.

Alla risonanza mondiale degli interpreti corrisponde l'autorità pure mondialmente riconosciuta dei registi.

Dai Van Dyke di "MARIA ANTONIETTA", al Fleming di "ARDITI DELL'ARIA", al Borzage di "LA DONNA CHE VOGLIO", al Vidor di "LA CITTADELLA", a Leonard, Conway, Duvivier, ecc. è una lista di registi che hanno ormai trionfalmente straripato oltre il campo dei competenti per invadere e conquistare quello molto più vasto delle folle del cinema affermandosi come sicuro elemento di richiamo.

Lo specchietto della pagina eterica i 22 nomi che compongono la schiera direttoriale della Metro Goldwyn Mayer, che è poi la schiera dei registi responsabili della produzione del XV anniversario. Anche qui, come per gli attori, il primato della Casa è indiscusso, perché anche per i registi negli stabilimenti di Culver City funziona da 25 anni il processo di selezionamento continuo ed accorto.

Ai più grandi attori il film M.G.M. 1938-39 accoppia pertanto anche i più geniali e i più noti esponenti della regia cinematografica.

I REGISTI DEL XV ANNIVERSARIO

Frank **BORZAGE**

Clarence **BROWN**

Edward **BUZZELL**

Jack **CONWAY**

George **CUKOR**

Charles **DORIAN**

Duiven **DUVIVIER**

George **FITZMAURICE**

Victor **FLEMING**

Sidney **FRANKLIN**

Robert Z. **LEONARD**

Edwin L. **MARIN**

Eric **POTTER**

John W. **RUBEN**

Robert **SCHUNZEL**

George **SEITZ**

Erno **TASSART**

William **THELE**

Richard **THORPE**

Norman **VAN DYKE**

Cliff **VIDOR**

Henry **WOOD**

CINEMA

«ALTRI ANZO nella produzione cinematografica italiana ci si rivolge, a preferenza verso l'avvenire. Si ne discutono i progetti, le possibilità, le direttive, la formula, ecc. Ed è giusto, trattandosi di industrie giovani, sempre ancora in stadi nascenti. Dei giovani, ma più che altro l'avvenire».

Ma che cosa potrà mai essere quest'avvenire se non terrà conto delle «potenze»? Si dice che gli errori aiutino a trovare la via buona; e bisogna riconoscere che nessuno è in migliori condizioni della cinematografia italiana. Si potrebbe obiettare che ciò non costituisce una novità; ma questo non significa punto giustificazione, soprattutto se qualcuno abbia la malinconica idea di gettare uno sguardo all'elenco dei film presentati durante la stagione 1937-1938: all'incirca una trentina.

Proprio in quegli sguardi verso l'avvenire, di cui si parlava prima, molti benpensanti — non produttori — avevano più volte rilevato e deprecato la tendenza a realizzare commedie insufficienti già nel soggetto, organizzate di furia, girate alla meno peggio e con poca cura. I produttori avevano sempre ribattuto che tali commedie procuravano loro la tranquillità finanziaria, sotto forma di incassi sicuri, data soprattutto (qui i produttori strizzavano l'occhio furbesamente) la presenza di attori di grido. Rivelavano così — né questo poteva essere loro imputato — di adorare la dea «cassetta» in sommo grado, ma, a differenza dei produttori americani — anch'essi ferocissimi adoratori della dea «cassetta» —, mostravano di tenere in poco conto i gusti del pubblico raffinatosi molto negli ultimi tempi. Il pubblico, nel pensiero di costoro, era un grosso animale costretto quasi dalle esigenze della vita a frequentare i cinematografi ed a sorbirsi qualsiasi cosa. Che i calcoli fossero sbagliati lo dice una sola constatazione: nel primo periodo della stagione 1937-1938 in cui sono stati mostrati alcuni film prodotti secondo quei criteri suddetti, il pubblico, rimanendo scontento, ha provocato una flessione degli incassi dei film nazionali non soltanto del momento ma anche dei susseguenti. E ciò con diretto danno della stessa produzione, immobilizzata da passività di bilancio per i primi mesi dell'anno in corso.

La colpa, però, non è stata tutta delle commedie, perché i drammi, i film impostati con più robusti propositi, non hanno davvero ottenuto maggiore successo: né lo hanno ottenuto i due film (CONDOTTIERI e SCIPIONE L'AFRICANO) sui quali molto contava la nostra industria e molto sperava il pubblico, considerando specialmente la sproporzione fra costo e incassi. Siamo partiti dalle commedie, dal genere cosiddetto leggero, perché esse riempiono i due terzi dei film programmati durante l'ultima stagione. E le nostre considerazioni sussistono quantunque proprio fra le commedie possa riconoscersi il miglior film italiano proiettato fra il settembre 1937 e il giugno 1938: IL SIGNOR MAX di Mario Camerini. IL SIGNOR MAX, che purtroppo si presenta con un soggetto di debole costituzione, aveva trovato nella regia accorta, attenta, precisa, piena di gusto e d'intelligenza di Mario Camerini, una completezza artistica che, a giudicare dalle statistiche, è stata tutt'altro che dannosa agli incassi! IL SIGNOR MAX ci dava poi la gradita sorpresa di tro-

vare in Assia Novis un'attrice che comincia a portarsi sopra un notevole livello d'arte.

Che cosa si potrebbe citare accanto al SIGNOR MAX nella produzione italiana della stagione considerata? IL FEROCO SALADINO, semplice meccanica utilizzazione del povero Musco; REGINA DELLA SCALA, film che poggiava gustosi preziosismi sopra una debolissima impalcatura; IL CONTE DI BRÉCHARD, vicenda magniloquente e sproporzionata; NAPOLI D'ALTRI TEMPI, quantunque non privo di pregi; PIETRO MUCCA, povero risultato di un motivo che avrebbe potuto essere veramente eccellente; oppure LA MAZURKA DI PAPÀ, non film ma séguito di eleganti sketches? Il lettore può, come vuole, sostituire alcuni di questi titoli con altri: vedrà che il risultato non cambia.

Più guardinghi si deve andare con film come SENTINELLE DI BRONZO, LA FOSSA DEGLI ANGELI, IL DOTTOR ANTONIO. Gli intendimenti sono diversi; vi fa capolino lo scopo di interessare il pubblico intrattenendolo non con solite e balsane vicenduoie. Il risultato tuttavia non è stato brillante come si sarebbe voluto: SENTINELLE DI BRONZO, fresco, vigoroso, giovanile e schietto nella realizzazione, è apparso ingenuo in qualche parte; LA FOSSA DEGLI ANGELI ha rivelato difetto di struttura e si sperde fra il dramma e il documentario; IL DOTTOR ANTONIO, con fondamentali difetti nell'ideazione, non ha saputo trasformare narrativamente e originalmente, con libera fantasia, gli incomparabili motivi del nostro Risorgimento.

Una ventina di registi sono gli autori dei film in parola. Di essi sei sono nuovi alla regia; Marcellini, Mastrocinque, Biancoli, Barbaro, Vergano, Soldati. Per alcuni la prova è stata favorevole, per altri negativa; ma per quanto questa prova negativa si possa criticare, sarà sempre meno biasimevole delle prove negative di quei registi di più vecchio mestiere che dovrebbero dare opere più convincenti. Poiché questo non si verifica, ci sembra evidente che non c'è differenza di rischio sperimentando un nuovo regista; con in più l'eventuale vantaggio, in caso di prova favorevole, di potersene in seguito avvalere con profitto.

Per gli attori, sebbene scarsi, la qualità si è potuta distinguere anche se i film non sono stati eccezionali: in Nazzari, nella Ferida, in Giachetti, Maria Denis, Vittorio De Sica, Umberto Sacripante — in alcuni altri che già nel teatro possedevano una notevole espressione; e nei pochi nuovi che sono riusciti a mettersi in luce, quali Alida Valli, Rubi Dalma, Ethel Maggi, Elena Zareschi, Giuliana Gianni, Elli Pardo...

Il desiderio del pubblico italiano è che un deciso movimento innanzi si compia: che gli errori si comprendano, principalmente molte situazioni si correggano.

È bene che i produttori tengano presente in ogni istante la logica inesorabile delle cifre, che è questa: le provvidenze governative sono eccezionali ma subordinate al successo del film, cioè alla cifra degli incassi. Cifra che corrisponde alla qualità del soggetto, perché il pubblico italiano ha chiaramente dimostrato di saper scegliere, di saper apprezzare, di saper respingere!

L'ITALIANO DEL CINEMA



Il costume che indossano gli attori americani non li costringe ad usare un linguaggio "sostenuto" o letterario. (Bette Davis e George Brent nel film "La figlia del vento").

CHE LINGUA, che italiano devono parlare quelle larve danzanti, quelle siloette impalpabili e frenanti che sono i personaggi del Cinema? C'è il caso che la questione della lingua viva e verde con tanti secoli addosso - nel Trecento con Dante, nel Cinquecento con Bembo, nell'Ottocento con Manzoni - oltre ai meriti capitoli in tutti i manuali di letteratura, ottenga finalmente un paragrafo nelle estetiche dello schermo italiano?

Si dovrà purtroppo, in questa paginetta che vorrebbe esser pratica, partire dalla più teorica delle domande: che valore ideale quale funzione esteticamente appropriata può avere il dialogo in un film? Gettiamoci allo sbaraglio, e, saltando a piè pari la trafila delle argomentazioni, diciamo che il dialogo sta al film come il libretto alla musica d'opera. Per noi il film è un'arte figurativa a cui il movimento impone l'obbligo di narrare. Ma una pantomima tutta silenziosa, o s'attiene a una vicenda molto povera, oppure s'inceppa nel racconto, perché le mancano le cerniere, quelle che nel film muto erano fornite dalle didascalie. Ben venga dunque il dialogo ad offrire i trapassi e i nessi logici su cui si leveranno i ritmi della visione, appunto come nell'opera lirica sull'ordito del libretto si annoda la trama della melodia. Ma come nel melodramma tutto è funzione della musica, così nel film tutto sbocca nell'immagine semovente: libretto o dialogo, sono il materiale grezzo, il recipiente. L'impalcatura, la pedana da cui l'arte prende lo slancio.

E allora, se questo è vero, che dialogo si dovrà parlare? Che linguaggio sceglierà il Cinema, tra i molti che ogni lingua possiede? Il più semplice, il più documentario, il più legato all'esistenza spiccata e quotidiana. Qualunque altro linguaggio più sostenuto, letterario o (come si

suo) direi sul serio, rischierebbe d'assumere un valore artistico proprio, a tutto scapito della visione filmica, in un ibrido e sterile connubio. Basta ricordare i versi di Shakespeare scandati da Howard o dalla Shearer nel *ROMEO E GIULIETTA* filmato (mentre la macchina da presa tentava di ingannare il tempo passeggiando sugli oggetti e sulle persone), per convincersi che sullo schermo si deve parlare poco, e il linguaggio di tutti i giorni.

Così stando le cose, gli americani sono a cavallo. Quando si loda il dialogo dei loro film, si pensa di solito al frizzante delle battute, alle mirabili (sebbene un po' frigidate) loro tecniche della ripetizione, dell'analogia, del richiamo. Ma assai più notevole, e meglio efficace, è la lingua che i personaggi parlano: quel gergo disossato e breve che sembra fatto di ammiccamenti e di urti più che di parole, quell'inglese d'oltrespazio diventato terribilmente pregnante. È la lingua cinematografica per eccellenza, sia detto senza complimenti: cioè la lingua più lontana dalla poesia.

All'altro polo della storia e della civiltà linguistica è l'italiano. Una traduttrice intelligente mi osservava, tempo fa, che è meno difficile rendere italiano le celesti, immacolate movenze della prosa di Goethe che non un lavoro di Sacha Guitry. Verissimo; e chi ha voglia provi. Per il linguaggio nobile esistono in italiano, collaudate dalla tradizione più illustre e più antica d'Europa, tutte le forme e tutti gli strumenti. Ma provatevi a tradurre in modo vivente e diretto, una frase semplicissima come: "ne m'en veux pas!". Non ne sentirete neanche l'aria, non ne sentirete il calore? Fa ridere soltanto a proporzione ormai nella vita lo ha detto, o lo direbbe, a una persona cara? Dopo rimarginate nel cervello tutte le impossibili soluzioni di lingua, e napoletano finirebbe per chiedere ancora un dialetto. «No te pagli' colica!». Se avete per amico qualche cosmologo nostro scrupoloso e artista, struzzinatevi sull'argomento: confesserà che quella della lingua e la sua vo-



Durante un intervallo di scena, Ginger Rogers conversa con i suoi colleghi con la stessa naturalezza di accento e di lingua che poi userà davanti alla macchina da presa.

... delizio, e che le battute dello scenone di un'atto al second'atto non gli danno nessuna preoccupazione linguistica, mentre quelle del dialogo d'inizio fra il cuoco e la cameriera, moltissima.

Amara fece il giro delle ribalte italiane un dramma di guerra di Alberto Colantuoni, *La guarnigione incatenata*, che qui ci interessa da un punto di vista molto particolare. Nella nota da cui l'autore fece precedere la pubblicazione a stampa del lavoro, si leggeva: « Il dissenso fondamentale tra lingua parlata e regola scritta, ostacolo fondamentale a ogni sincerità discorsiva in molte opere del nostro teatro di prosa, è superato qui — dovunque il caso lo richieda — con l'infrazione più coraggiosa di ogni ortodossia grammaticale. ... Ogni sforzo degli interpreti vada quindi rivolto a non danneggiare con amplificazioni arbitrarie del colorito la necessaria umiltà di questo stile, tanto "vissuto" da somigliare a un documento ». Qui sto parlando di cinema, e quindi non mi dilungherò a chiarire per quali motivi io ritengo (al contrario di Colantuoni) che il Teatro con la T maiuscola non abbia gran bisogno di « linguaggio documentario »; ma il film sì! Al proposito di Colantuoni, quali risultati, nel dramma, corrispondevano? Una prova — come ogni scrittore italiano di romanzi o commedie naturaliste fa ogni volta che impugna la penna —, un tentativo di innestare le linfe del dialetto sul ceppo della lingua, di rubare al dialetto il segreto del suo vigore, di tradurre i suoi accordi in chiave di italiano. Ora, sarebbe tempo che anche il dialoghista cinematografico si associasse con lena e buon diritto a un'opera che si prosegue da più di un secolo, alla quale hanno contribuito e Manzoni e Verga e Pirandello, e a cui lavorano più o meno inconsapevolmente giornalisti e padri di famiglia e uomini della strada: *la creazione di una lingua italiana di tutti i giorni*.

A che punto sta quest'opera collettiva? Un pezzo avanti, mi sembra. Intanto, i rapporti sempre più fitti fra regione e regione hanno creato una specie di fondo linguistico comune, a mezza strada fra lingua e dialetto. A questo riguardo gustosa è la lettura dei giornali umoristici, dove espressioni idiomatiche romane si intrecciano alle milanesi, e si stabilizza un certo gergo, sfruttabilissimo, per esempio, in un film comico. E bisogna ascoltare i dicitori del varietà, gli imbonitori di piazza, i commessi viaggiatori quando sproloquiano coi compagni di treno: tutta gente che si esprime in modo spicciativo e pittoresco, anche se a certe frasi i puristi arriccerebbero il naso.

Perché questo è il problema del dialogo cinematografico: il personaggio dello schermo deve parlare come quello che lo spettatore incontra ogni giorno a un angolo di strada, al caffè, in ufficio, in un salotto. Propongo una multa per il primo sceneggiatore che ancora una volta metterà in bocca a un personaggio di film una frase come « Ho detto loro... ». Vergogna! Sullo schermo si dice, anche al plurale e in barba alla Crusca, « gli ho detto », e si resta in ottima compagnia, visto che Manzoni l'ha scritto tante volte. E propongo un diploma di benemerenzza per quel doppiatore della Columbia che, a riscontro di non so quale



(M. G. M.)

Spencer Tracy, uno degli attori che sanno parlare il linguaggio dell'esistenza spicciola e quotidiana con efficacia poetica tipicamente cinematografica

vocabolo di *slang* americano, ha creato la parola « picchiatello ». E in genere questi « traduttori di dialogo », benché abbiano letteralmente le sillabe contate e debbano stendere ogni frase su un letto di Procuste, azzeccano qualche volta un italiano molto più spregiudicato e fantasioso di quello di certi burocratici dialoghisti di film nostrani.

E poi, quando avremo ottenuto (se l'otterremo) un linguaggio cinematografico sempre vivo, fluido, diretto? Allora sorgerà il problema di far dagli attori enunciare queste battute suggestive e familiari, in un modo egualmente familiare e suggestivo. Nel dramma che ho citato di sopra, *La guarnigione incatenata*, un noto attore teatrale, Carlo Ninchi, recitava una parte di ufficiale con un certo stile nella dizione che alle prime battute mi evocò subito il cinematografo. E ad anni di distanza, ascoltandolo di recente in una commediola discorsiva (*Maschio e femmina*), ho confermato l'identica impressione. Ignoro se Carlo Ninchi ha mai recitato in un film, né posso giudicare

se è provvisto dei cento altri requisiti che lo schermo esige: ma certo egli è l'unico attore nostro capace, nello snocciolare una battuta, della scioltezza svagata e persuasiva d'uno Spencer Tracy o d'un Gary Cooper. Qualità secondaria sulla ribalta, essenziale anzi indispensabile sullo schermo.

E così, terminato il giro, siamo ricaduti nella questione che tutti sanno, su cui tutti hanno scritto, quella della recitazione. Mi piacerebbe tuttavia d'aver insinuato, in chi mi legge, un dubbio e un suggerimento: per risolvere il problema, girare l'ostacolo. In altre parole: volete migliorare la recitazione? Migliorate le battute da recitare! Non vogliamo più incontrare attori che, aspettando il ciak in un angolo di teatro di posa, intelligentemente ti confessano: « Devo dire una frase irrecitabile! ». E soprattutto vogliamo che, insieme e magari prima del resto, anche le parole d'un film italiano siano lo specchio spregiudicato e vivo della lingua che abbiamo sulle labbra e dell'esistenza ch'è la nostra. **PAOLO MILANO**

Michèle Morgan e Michel Simon in una scena di 'La riva del destino' (Osso)



VALÉRY E LE REALTÀ DELLO SCHERMO

NON C'È ANGOLO della vita moderna in cui Paul Valéry non metta mano, per suo conto o per nostro diletto. Il suo pensiero, che ha l'architettura dei grandi sistemi, svita e analizza le « curiosità » del nostro tempo. Le parole che Paul Valéry ci detta hanno dunque un valore particolare, di filosofia e non di pratica. Ognuno può trarne il partito più conforme al suo posto di lavoro.

« Il barone Philippe de Rothschild ha presentato qualche tempo fa, in Francia, il più vasto rapporto cinematografico che io abbia mai inteso; ma nello stesso tempo ne sono stato terrorizzato.

D'altronde non vado al cinema che una volta al mese e solo quando gli amici mi vi trascinano. Vi confesso che non ho fino ad oggi sentito un'intera soddisfazione dinanzi a questi spettacoli, soprattutto da quando il cinema parla e impiega quella voce d'oltretomba che mi scuote tutto.

Guardando il totale dello sforzo artistico e industriale che si compie oggi nel mondo, mi viene il sospetto che ci sia uno spreco enorme di intelligenza, di lavoro e di denaro.

È all'incirca quel che succede per la radio. Quando si pensa al genio gettato su questa invenzione, da Faraday a Branly e da Herz a Marconi e si ascolta una canzoncina diffusa grazie a questo prodigioso

lavoro, si ha l'impressione di una certa sproporzione tra sforzo e risultato. Assistiamo a un fenomeno particolarmente evidente nel cinema (anche Valéry che è un poco il purista di Francia, dice



Paul Valéry de l'Académie Française

cinema e non cinematografico) lo spirito amministrato dalle masse. I competenti dimostrano l'impossibilità di fare un film sul gusto di solo qualche spettatore. Ebbene! questa è una condizione nefasta per l'opera d'arte. Come piante tenere le forme d'arte hanno bisogno d'essere elaborate in una cerchia ristretta. Non possono essere abbandonate direttamente alla folla senza una stasi di studio. D'altronde tutte le arti sono minacciate da una completa trasformazione.

- Perché « minacciate » ?

- Forse « minacciate » non è la parola. Ma per il nostro cinema la parola mi sembra adatta.

Idee che rivelano nelle loro pieghe lo stampo di questo possente scrittore e filosofo, *eupulinos* dello spirito.

Tipiche queste dichiarazioni di Paul Valéry al nostro corrispondente parigino. L'accenno a una certa sproporzione tra la qualità geniale del mezzo tecnico (radio, cinema...) e il valore del prodotto normalmente offerto, contiene un così sagace spunto d'umorismo, che nessuno vorrà vietarsi di gustarne il sapore.

Ma l'opinione dello scrittore sul cinema in particolare (sul « nostro cinema », come egli dice efficacemente), se ripete e conferma le ben note convinzioni estetiche del poeta di Charmes, non potrà forse essere accolta senza riserve. Il cinema, prima di tutto, sembra difficile assimilarlo senz'altro alle cosiddette arti « pure »: quando è palesemente — come anche il teatro — un'arte « di collaborazione » (ossia tale che, a manifestarsi in concreto, abbisogna di una materiale esecuzione). Il metodo valéryano — che è quello di un artista per l'appunto « puro » — non riesce quindi ad esercitare con vera efficacia un controllo su arti di tipo fatalmente « impuro ».

E se è vero, secondariamente, che il film si rivolge (sua condanna e sua gloria) alle folle, anche è vero che esso viene, praticamente, « elaborato in una cerchia ristretta »: la massa degli addetti alla lavorazione non essendo in sostanza che l'esecutrice del pensiero di pochi. (Spesso, di uno solo).

E in conclusione il cinema è sì arte collettiva: ma non perché a dargli vita sia, come troppi credono, un'energia diffusa ed impersonale! bensì e solo in quanto vuol consapevolmente offrirsi ad uno spirito collettivo.

Come definibile, quando nato e perché, questo spirito collettivo, ignoriamo e non si può qui indagare: sappiamo che esso esiste, realtà nuova scaturita dal nostro tempo. E prescindere non è più possibile! Né in arte né altrove.

Siamo così entrati in più scottante terreno: quello cui pensa Valéry stesso affermando che « tutte le arti sono minacciate da una completa trasformazione ». Minaccia a par-



Harry Baur e Pierre Renoir nel film 'Le Patriote' (Filmsonor)

te, resta pur innegabile che una crisi dell'arte individualistica è in atto, mentre non si scorge che d'altro possa domani sostituirla. Auguriamoci che questo povero cinema dalla « voce d'oltretomba » sia proprio esso un preannuncio, benché ambiguo e contraddittorio, di forme creative oggi ancora impensabili. (N. d. R.).

Il soldato Misdea

A veder certi film francesi vien fatto di pensare a un gusto retrogrado di questo pubblico ritenuto tra i più sensibili; parlo delle storie il cui protagonista è un soldato, feroce ma di buon cuore, in perfetta rottura di bando. Petrolini citava questa roba per piazza Guglielmo Pepe, ove veniva cantata, verso l'anno 1880, la storia del soldato Misdea:

Canto il dramma terribile funesto
della caserma di Pizzosalerno,
Dramma che forse mai siccome questo
Desti ribrezzo, orrore e compassione

I film « in uniforme » di Jean Gabin hanno il sapore di Misdea, quantunque la sua maschera e le sue doti di artista ci diano di tanto in tanto scene di prim'ordine. Così QUAI DES BRUMES (« La riva del destino »), che ha tanto successo in questo momento, ha qualità estetiche eccezionali; l'assurdità della trama, aiutata da un'illuminazione che ricerca l'irreale, dà un film che ha molte qualità del film astratto, compreso il potere di creare artificialmente uno stato d'angoscia, di dolore, di sorpresa. Una nuova artista si è segnalata in questo film, imponente con una recitazione squisitamente

umana: Michèle Morgan. Essa è stata già chiamata a Berlino per girare un film su scenario di Ch. Spaak. Per il resto Michel Simon è quella gran *gueule* che conosciamo.

Le canzoni di Riepan e di Marta Eggerth imperverseranno nel prossimo film di Julien Duvivier: LE CHANT DE LA LIBERTÉ; non un'occasione sarà perduta per una bella cantatina. Nel peggiore dei casi l'occasione si fabbricherà di sana pianta. Questo sfruttamento irrazionale della voce sarà portato alle sue ultime conseguenze nel film che progetta Diamant-Berger: LA PETITE FONCTIONNAIRE, la cui azione sarà in un radioposto, permettendo una sfilata completa delle stelle radiofoniche; è inutile aggiungere che la sfilata non sarà muta. Un risultato che i produttori non si attendono sarà quello di stancare il pubblico, del cinema come della radio.

Da 'Napoleone' a Pabst

Un nuovo NAPOLEONE all'orizzonte: lo incarna Pierre Blanchar; Giuseppina sarà personificata da Ruth Chatterton e il film sarà diretto da Jack Raymond. I soggetti non sembrano assicurare il successo dei film, pare si dicano i registi; dopo la caduta de LE PETIT CHOSE diretto da Cloche che già ci diede il documentario sul MONT S. MICHEL, da Alphonse Daudet, e che faceva rivivere quel romanticismo caro ai francesi, dopo la piatta riuscita di ALERTE EN MEDITERRANÉE, in cui sciovinismo e abbondante pacifismo sono messi in gioco, i francesi non fanno più che pesci pigliare. I documentari stessi, nonostante fior di milioni usciti dalle casse pubbliche e private, sono pietosi. COSTA AZZURRA e SUL NORMANDIE, della serie « Chez nous en France » diretta da J. C. Bernard, appartengono alla più bassa pubblicità; possono dirsi film fatti coi paraocchi. Senza contare il pleonismo volgare di quel *Chez nous en France*. Un nuovo gruppo si fonda in questi giorni; ha in programma la produzione d'ogni cortometraggio; la specializzazione è una buona via. E ci auguriamo che il primo film di questa casa, LA CONQUÊTE DE L'ANGLETERRE, un misto di documentario e disegno animato, rialzino le sorti del lavoro cinematografico francese.

Or ora Pabst ha terminato DRAMMA DI SCIANGAI, su uno scenario adattato dal sensibilissimo Jeanson. Sembra un ottimo film e la presenza di Jouvet pare confermarlo. Certamente un film di prim'ordine è LE PATRIOTE, che uscirà nei prossimi giorni e in cui Harry Baur e Pierre Renoir rivaleggiano in verità e bravura. Non sarei stupito di vederlo annoverare tra le pellicole migliori dell'annata.

LO DUCA

IL NUOVO GALATEO

CHE COSA avrebbe mai scritto Monsignor Giovanni Della Casa, autore di quel famoso trattato delle buone creanze che si chiama *Galateo*, se fosse vissuto ai tempi nostri e avesse veduto il cinema americano? Ognuno è in grado di capire perché si parli specificamente del cinema americano. Bene o male, il cinema europeo riflette un certo rispetto verso la nostra vecchia educazione, ch'è ancora abbastanza formale e conserva tuttavia le tracce di antiche maniere. Ciò che invece non si può dire per gran parte della società americana, almeno di quella più caratteristica che appare sullo schermo; la quale, appunto perché più libera da convenzioni e più impulsiva della nostra, riscuote fra noi una certa simpatia specie nei giovani dell'alta e media classe borghese. Sicché ormai sembra che le raccomandazioni del *Galateo* non siano rimaste vive che nelle maniere dei vecchi nobili e signori, ormai lontani dal mondo moderno e dalla vita della società attuale, e non vengano raccolte più da alcuno.

Il Della Casa, che ai tempi suoi era uno dei massimi esperti di convenienze curiali, avvertiva che « chi si diletta di troppo secondare il piacere altrui nella conversazione e nella usanza pare più tosto buffone, o giuocolare, o per avventura lusinghiero, che costumato gentiluomo: si come per lo contrario chi di piacere o di dispiacere altrui non si dà alcun pensiero, è zotico e scostumato e disavvenente ». Ma l'abatino è in grave errore; e oggi dovrebbe scrivere perfettamente il contrario in ciascuno dei due casi.

« Similmente non si conviene a gentiluomo costumato apparecchiarsi alle necessità naturali nel cospetto degli uomini. Né quelle finite, rivestirsi nella loro presenza. Né pure, quindi tornando, si laverà egli, per mio consiglio, le mani dinanzi ad onesta brigata; con ciò sia che la cagione, per la quale egli se le lava, rappresenti nella immaginazione di coloro alcuna bruttura ». Scene di questo genere se ne sono viste a centinaia sugli schermi, e son quelle che più hanno divertito proprio quel pubblico di gentiluomini e gentildonne che maggiormente osserva le costumanze moderne e che si compiace di imitare quelle tipicamente americane perché le più ardite e impudiche. Da qualche tempo, quasi in ogni film americano, il protagonista si toglie i calzoni e si diverte vagando per il proprio appartamento in camicia e mutande, mostrando gambe più o meno apprezzabili e quasi esaltandosi di apparire in quella veste goffa, ridicola e sconveniente. Il lavarsi le mani, il vestirsi e lo svestirsi in presenza altrui, non suscitano affatto « nella immaginazione di co-



Il solito uomo in camicia (Gary Grant nel film 'L'orribile verità', Columbia-EIA)

loro alcuna bruttura », anche perché il lavarsi non è più un fatto così raro e intimo com'era nel Cinquecento; né il vestirsi e lo svestirsi offende più, giacché pare che ognuno si preoccupi di mostrare che la propria biancheria è candida e fresca, dando modo a chi è presente di ammirare quelle parti del corpo che rimangono scoperte: cosa che nel galateo cinematografico è molto in uso, con grande soddisfazione degli spettatori, specie se la persona che si sveste è una bella donna.

« E' truovasi anco tale che sbadigliando urla o ragghia come asino. E tale con la bocca tuttavia aperta vuol pur dire e seguitare suo ragionamento, e manda fuori quella voce, o più tosto quel rumore che fa il mutolo, quando egli si sforza di favellare: le quali sconce maniere si vogliono fuggire, come noiose all'udire ed al vedere ».

Sarà; ma se ben ricordiamo, Jack Oakie e Micha Auer e Carole Lombard, ed altri attori e attrici, ogni volta che si esibiscono in questi saggi di maleducazione mandano in visibilio il pubblico più raffinato, che paga alti prezzi per goderseli dalle poltrone di galleria dei cinema di

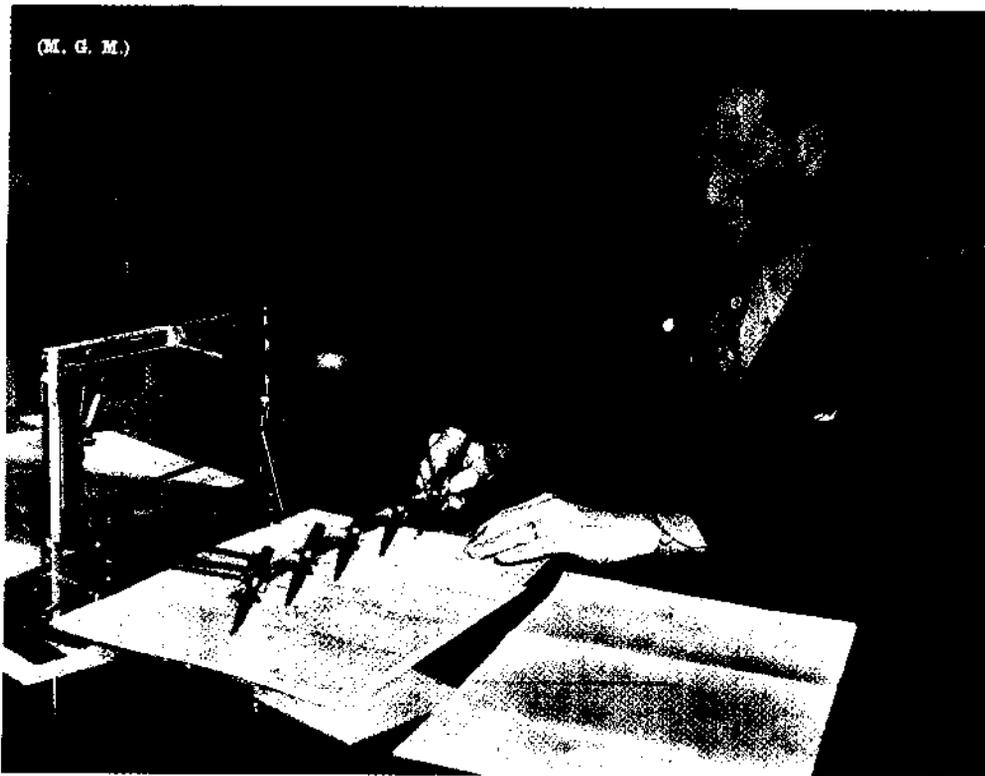
prima visione. Di sconce maniere, inconciliabili con le raccomandazioni del *Galateo*, ed anzi contrarie, il cinema è pieno e forse son quelle, ripetiamo, che maggiormente divertono lo spettatore. Il Della Casa racconta di un conte Riccardo, che alla mensa del vescovo di Verona faceva « con le labbra e con la bocca un nuovo strepito molto spiacevole ad udire » e che probabilmente assomigliava a quello strepito che noi comunemente chiamiamo « pernacchia ». Ora, se ciò accadesse sullo schermo susciterebbe non il disgusto, ma il divertimento del pubblico, il quale tuttavia non riderebbe con tanta sorpresa e gioia come quando vide e udì la famosa « pernacchia » di Charles Laughton nel film *SE AVESSI UN MILIONE*. Questo episodio costituì uno dei successi più clamorosi e memorabili del cinematografo.

« Sono alcuni che andando levano il piè tanto alto come cavallo che abbia lo spavento; e pare che tirino le gambe fuori d'un saio. Altri percuote il piede in terra sì forte, che poco maggiore è il rumore delle carra. Tale gitta l'uno de' piedi in fuori. E tale brandisce la gamba. Chi si china ad ogni passo a tirar su le calze. E chi scuote le groppe e pavoneggiasi, le quali cose spiacciono non come molto, ma come poco avvenenti ».

E che direbbe allora il Della Casa dei costumi moderni, se vedesse con quanta disinvoltura e malagrazia, che pure ormai non si considera più tale, gli americani conversano, bevono e fumano appoggiando i piedi sul tavolo, in maniera che chi si trova di fronte vede prima le suole delle scarpe che il viso della persona con cui parla? E non solo mettono i piedi sul tavolo, ma stanno in maniche di camicia e col cappello in testa, anche se si trovano nell'ufficio di un uomo cospicuo come un direttore di banca.

Evidentemente il nuovo galateo, quello almeno che si vede in uso sugli schermi, è fatto di maniere disavvenenti piuttosto che avvenenti. Lo stesso accade per le parole e il linguaggio. A proposito, in Inghilterra, ch'è ancora il paese più convenzionale in fatto di maniere e di linguaggio, sono scoppiate ultimamente aspre polemiche: chi sosteneva che i modi di comportarsi e di parlare che hanno gli americani recano offesa alle persone bene educate, chi invece era del parere che il linguaggio e il gestire che si imparano ad Oxford son troppo manierati, mentre i modi degli *yankees* appaiono modesti e naturali, e quindi più apprezzabili. La verità, è in tutte e due le parti in questione: però a nessuno, a quanto si sa, è venuto in mente di citare il *Galateo* di Monsignor Della Casa, che pure è noto anche in Inghilterra. Forse il nostro abate dovrebbe nascere un'altra volta per riscrivere di sana pianta il suo famoso trattato che i tempi hanno perduto per istrada.

G. V. MARINI



Razionalizzazione del lavoro a Hollywood: l'Amministratore firma gli assegni per gli impiegati della Casa.

TROPPI CUOCHI

Riportiamo un altro capitolo del rapporto di Chas. E. Bedaux (cfr. Cinema n. 48) in cui sono fissate esperienze colte direttamente a Hollywood in uno dei grandi stabilimenti di produzione. Non possiamo nascondere una certa soddisfazione vedendo proclamato da un «uomo della pratica», «che non parla che dal punto di vista strettamente commerciale, principi che i produttori generalmente ritengono estranei alle esigenze della produzione. La disgregazione del lavoro produttivo, la creazione di tante competenze isolate e ristrette, ci fu rappresentata come indispensabile per una produzione sicura e di massimo rendimento, organizzata secondo moderni criteri industriali. Ora uno dei più accaniti fautori della razionalizzazione del lavoro, afferma che il lavoro cinematografico può fiorire soltanto se diretto in modo unitario. È quello che modestamente abbiamo sostenuto anche noi quando si è parlato della necessità di un autore unico del film.

NELLA FASE della preparazione di un film, che si può chiamare quella della concezione, si verificano notevoli perdite finanziarie, benché il numero di persone utilizzato in questo settore sia relativamente piccolo. Ma se le persone sono poche i compensi sono alti, molti lavori si ripetono due, tre volte e l'ingegno pagato non è sempre sfruttato.

All'epoca del film muto, l'idea, presa da un libro o fornita direttamente da un autore, contava poco: tutto stava nell'interpretazione. Non c'entravano le esigenze dell'alta letteratura, sicché chi disponeva di idee commerciali e di appoggi finanziari poteva senz'altro seguire la propria immaginazione e diventare un produttore indipendente cui i proprietari degli stabilimenti si rivolgevano per la realizzazione di buoni film. Coll'avvento del film sonoro, questi uomini si trovarono ostacolati da una tecnica nuova, più precisa, e da una responsabilità finanziaria molto aumentata.

Ecco perché il tipo del produttore indipendente tende a scomparire e ad essere sostituito, in buona parte, dal direttore di produzione. Questi però è lontano dall'aver il prestigio di quello. Il direttore di produzione è l'impiegato di una vasta organizzazione, e il suo compenso è relativamente modesto. Spesso accade che un regista pretenda di fare egli stesso da supervisore e di trattare direttamente col presidente della Casa, costringendo quest'ultimo a preoccuparsi dei dettagli del processo produttivo.

Abbiamo detto che, nel film sonoro, l'importanza del soggetto va sempre aumentando. Ma siccome si sostiene, con giuste ragioni, che l'autore di un buon libro generalmente non è in grado di adattare la propria opera alle esigenze del cinema, si è giunti alla creazione di una nuova professione: quella del soggettoista. Il soggettoista spesso non si contenterà della semplice trasformazione dell'opera letteraria in materia cinematografica. Tentato dall'ambizione, egli andrà al di là dei desideri del produttore, che ha acquistato il soggetto, e metterà le mani nelle idee, nello stile e nella forma dell'opera originale. Il suo lavoro può riuscire utile; ma può anche rappresentare un rifacimento inutile e un peggioramento del soggetto. Il direttore di produzione, preoccupandosi dei valori commerciali e del costo dei film affidatigli, chiederà ulteriori modifiche: altre deviazioni dalla concezione originaria dell'autore.

L'autore non conosce la tecnica dell'adattamento cinematografico. Il soggettoista è considerato incapace di concepire un soggetto buono come quelli che egli deve adattare allo schermo da opere letterarie, e d'altra parte non ha familiarità sufficiente col processo organizzativo, tale da poter sostituire il direttore di produzione. Il direttore di produzione, da parte sua, non sa fare né il poeta né il soggettoista. Infine entra in scena il regista, che si

serve del lavoro compiuto dalle tre persone suddette per accordarlo al suo modo personale di vedere le cose. E non si esclude che anche l'attore chieda delle modifiche.

Con questo sistema, molti sforzi costosi si ripetono, e molta buona letteratura, molte buone idee vengono perdute nell'ingranaggio del processo. Senza dubbio vengono fuori anche molte idee buone; ma esse starebbero meglio in un'opera originale di un unico autore, col quale si accorderebbero di più. Il rimedio verrà forse dalle stesse persone che soffrono del sistema attuale: letterati che tengono a vedere le proprie opere ridotte allo schermo, impareranno il mestiere del soggettoista e dello sceneggiatore, non fosse che per autodifesa; buoni soggettoisti scriveranno sempre più spesso soggetti originali, organici, ben equilibrati e corrispondenti alle esigenze del cinema. L'uno o l'altro di essi imparerà, alla lunga, anche il mestiere del direttore di produzione, per proteggere lo stile e le idee della propria opera durante la sua realizzazione. Si verifica già una tendenza in questo senso. Ma per il momento non c'è regola che definisca i limiti fra le diverse mansioni. Il sistema varia secondo le persone che partecipano. Ho conosciuto un regista che lavora senza direttore di produzione e modifica il soggetto secondo il proprio parere; e un altro che si rifiuta di seguire le indicazioni del suo direttore di produzione. D'altra parte ho conosciuto un direttore di produzione che esercita la massima influenza sul lavoro del regista; e un attore, che lavora senza regista, riesce lo stesso a trasformare una brutta sceneggiatura in un buon film.

Torniamo all'esempio pratico. Il film alla cui realizzazione abbiamo assistito era stato tratto da una commedia. Trasformato secondo le esigenze della censura, il soggetto si presentava come segue. Una giovane donna, moglie di un uomo anziano, si lascia corteggiare da un giovane turista, nel desiderio di trovare l'amore negato dal matrimonio. Il giovane è il figlio del marito, il che viene scoperto dai due quando già si sono profondamente innamorati l'uno dell'altra. Il marito è vecchio, mediocre e debole. La coppia decide di fuggire. Il vecchio manifesta la sua debolezza e per questo la donna decide di non lasciarlo - sacrificio che la riabilita. La trama, così come è concepita, riesce verosimile, e la simpatia del pubblico va alla donna.

La commedia era stata scelta dal regista, non dal produttore; ed ecco le trasformazioni che ha dovuto subire. Il soggettoista capo era del parere che ogni sospetto morale avrebbe allontanato la simpatia del pubblico dalla protagonista: si introdusse perciò un certo episodio di un anello matrimoniale atto a provare l'innocenza di lei. Il carattere della donna venne così alterato: essa non ha fatto niente di male e può pure andarsene col giovane. Si cercarono gli interpreti delle parti principali. La protagonista «originale» è mezzo francese, mezzo inglese. Ma la pronuncia dell'attrice scelta fa comprendere che lei è, al massimo per un ottavo, di sangue inglese. Onde una quantità di modifiche nella sceneggiatura. Per la parte del marito, si scelse un attore conosciuto dal pubblico come interprete di tipi gentili e simpatici. Il soggetto venne cambiato anche in corrispondenza a ciò, e il marito divenne un buono e simpatico cinquantenne. Nella nuova versione, dunque, la protagonista non commette alcun peccato: ha piena libertà di fare quello che vuole, ma il marito è diventato un uomo attraente, difficile da abbandonarsi. Al momento di andarsene, la donna scopre che il marito ha fatto fare per lei quat-

tro graziosi vestiti da viaggio. Decide allora di rimanere con lui.

La riduzione cinematografica consegnata finalmente al regista era diversissima dalla commedia originale. I caratteri apparivano cambiati. L'interesse del soggetto sarà forse rimasto tale quale, ma certo era volto in tutt'altra direzione. Disgraziatamente alcuni dei motivi originali si erano conservati, per cui ogni tanto i personaggi agivano in un modo non più adatto al loro carattere. La trama diventò meno persuasiva. Durante la messa in scena del film, poi, il regista cambiò molti elementi del dialogo, dell'azione e delle situazioni.

Evidentemente, il regista fin dal principio desiderava ben altro che quanto fu acquistato e trasformato. Se la direzione della Casa se ne fosse resa conto in tempo, avrebbe potuto risparmiare, se non i 10.000 dollari per l'acquisto della commedia, almeno i 13.562 dollari di compenso per il soggetto. Nella situazione attuale la direzione di una Casa cinematografica dovrebbe accordare ogni lavoro di preparazione alle esigenze di quelle persone il cui gusto è stato riconosciuto come decisivo per la produzione in riguardo. Non si può aspettare il momento in cui i poeti scriveranno le loro proprie sceneggiature e in cui gli sceneggiatori scriveranno soggetti originali, da cui registi capaci sapranno trarre film con metodi economici, senza il concorso di un direttore di produzione. Per il momento si potrà risparmiare almeno un terzo dei compensi, prestabilendo la mansione di ogni singolo direttore di produzione, soggetto, regista e attore, ed eliminando così ogni doppio lavoro e spreco di energie e di tempo. Si conoscono nell'industria parecchi casi in cui sono stati fatti film scadenti per la sola ragione che un soggetto, una volta comprato, doveva essere realizzato. Il produttore capo non può personalmente scoprire e comprare cinquanta buoni libri all'anno. Spesso non potrà fare a meno di cedere ai suggerimenti dei suoi dipendenti, ossia del direttore di produzione, del soggetto, del regista o dell'attore. Assorbito da tante altre occupazioni, egli finirà per cedere in casi non opportuni;

così si acquista un soggetto misero. Il film avrà da superare l'ostacolo originario di una trama insufficiente. Brevi riassunti dei soggetti, preparati per il presidente da persona di sua fiducia, potrebbero rappresentare un espediente utile.

Nella concezione di un film, il produttore dovrebbe regolarsi secondo una delle due possibilità seguenti. Nei casi in cui si tratta di un autore predominante, il lavoro del soggetto dovrebbe essere rapido, diminuendosi così il pericolo delle troppe modifiche, e il regista dovrebbe essere tenuto a seguire fedelmente la sceneggiatura. Trattandosi invece di un autore minore, si dovrebbe spendere poco per il soggetto e lasciare ogni possibile libertà al regista.

Scrittori capaci dovrebbero essere invitati a imparare, sul posto, la tecnica dell'adattamento cinematografico. Soggettisti e sceneggiatori dovrebbero rallegrarsi di un tale contatto che potrebbe perfezionare le loro proprie capacità di autori. Troppa poca importanza è data attualmente al soggetto base. Si tratti di una commedia qualunque oppure dell'*Amleto* o della *Madame Bovary*, il libro è sempre chiamato « materiale per soggetto » (« *story material* ») e ritenuto degno dell'onorevole nome di « soggetto » soltanto dopo la elaborazione avvenuta.

Nel caso del film che citavamo, una commedia fu adattata allo schermo. Il film fu fatto in inglese. Inoltre, fu fatta una versione francese, per cui il soggetto e il regista non disponevano che della sceneggiatura della versione inglese. Fino a quel momento non avevano visto il testo originale, il quale invece avrebbe potuto dare utili indicazioni, soprattutto perché il soggetto modificò sensibilmente quella sceneggiatura secondo una concezione sua e per adattare il soggetto alla mentalità francese. In definitiva, quel soggetto risultò trattato in tre versioni: quella originale del commediografo, quella del regista americano e quella francese. Un confronto dimostrerebbe che quella originale non è poi la più brutta.

Secondo l'opinione di un direttore di produzione, con cui ho lungamente discusso, la



Tre elementi che, invece di collaborare, si combattono a vicenda: il produttore (nella fotografia: Merian C. Cooper), il regista (Howard Hawks), l'attore (Clark Gable)



Riduzione cinematografica di un'opera letteraria: Robert Young, Franchot Tone e Robert Taylor, protagonisti del film 'Tre camerati' dal romanzo di Erich Maria Remarque

sua propria funzione è quella di « vendere » il soggetto al regista, di entusiasmarlo delle possibilità di esso, di tenerlo nei limiti del preventivo, di mantenerlo in lui vivo il piacere del lavoro, consigliarlo in tutto e figurare da paranti tra lui e la direzione della Casa. Secondo l'opinione di un regista, altrettanto intelligente, il direttore di produzione sarebbe invece un uomo che spesso impone l'impiego di generici al posto di attori per salvare qualche dollaro, rovinando così il frutto di intere giornate di lavorazione; l'esistenza attuale del direttore di produzione si spiegherebbe più che altro con l'incapacità dei registi comuni.

Secondo noi la verità è questa: il produttore, l'autore del soggetto, il soggetto, il direttore di produzione, il regista e i « divi » sono tanti elementi utilizzati nella speranza che l'uno o l'altro possa produrre qualche cosa che azzechi il gusto del pubblico e assicuri il rimborso del capitale investito. Abbiamo il sospetto che il risultato contrario sia quello ottenuto. La confusione creata dai tanti contributi e dalle continue sostituzioni, menoma il materiale originario e porta squilibri nell'opera. Quanto migliore la qualità delle persone che contribuiscono alla concezione di un film e quanto minore il loro numero, tanto migliore sarà il risultato sullo schermo.

CHAS. E. BEDAUX

MOMENTI DIVERSI



Bonnard si butta la giacca sulle spalle e si reca dal direttore di produzione.

CINECITTÀ non sopporta il sole violento. Ampia, distesa, il sole la schiaccia, la fa tutta riverbare con la sua tinta rossastra, ne scopre ogni angolo. Per i viali non c'è un filo d'ombra, gli alberi crescono sparuti a prezzo di molte cure, ché la terra è arida e inospitale. In date ore del giorno si cammina in fretta, per ripararsi al più presto; e gli attori sentono sul viso il sudore impastarsi col cerone. Per questo, per fare cinquanta metri, si va in automobile. Sulla porta di un teatro incontriamo, infatti, l'attore Albert Matterstock il quale s'infilà rapido in una vettura per raggiungere il suo camerino che è nell'altro gruppo di teatri. Nell'interno si gira. Non è dunque vero che il cinematografo è il regno dell'illusione? Ecco qui dieci persone a decidere se nell'interno debba aversi notte o giorno. L'operatore Montuori, forse influenzato dal giorno pieno che è fuori, aveva provveduto a fare il giorno, anche dentro (v'è una camera da letto, e sopra un divano, contro la triplice specchiera della toletta, riposa Käte von Nagy). Il sole entra dalla finestra, povero sole di quattro riflettori; e, prima della finestra, illumina un giardino, povero giardino sostenuto in alto, in vista, nei vasi di terracotta, da panche di legno.

Ma il regista Vorhoeven non è d'accordo. Apre il copione, ne sfoglia le pagine, ripete: «*Abend! Abend! Abend!*». Montuori non se la piglia. Farà la sera. Si tira giù un lampadario nel mezzo, si abbassa alla finestra la persiana avvolgibile, si cambia la direzione di alcuni riflettori... Ecco: è sera. Ma Vorhoeven ci ha ripensato. Ha discusso un po' con i suoi aiuti, quindi ha deciso: «Giorno! può essere giorno. È meglio che sia giorno». Montuori rimette tutto come prima.

Intanto Käte von Nagy - piccola e magra - si è alzata più volte dal divano ed è andata allo specchio a guardarsi la vestina a pieghe. Si prova. Entra Matterstock, con passo elastico, dondolando le spalle. «*Allò, Dodò!*» - dice; e il dialogo tedesco prosegue,

mentre Matterstock si avvicina al divano, si siede accanto alla von Nagy. Qui risponde ad una ipotetica chiamata telefonica, si alza e la scena è finita. Nel frattempo Montuori, che non è soddisfatto del modo come è illuminata la von Nagy, ha fatto spegnere due lampade e un'altra ne ha accesa frontalmente. La von Nagy esprime dei dubbi: «*Ça va bien comme ça? Je ne crois pas*». Ma Montuori non ha ancora finito. Dall'alto di un praticabile, un'altra lampada getta ora un fascio di luce sul viso dell'attrice: va tutto bene.

In un angolo - un po' laboratorio di trucco, un po' cucina già in via di preparazione per un'altra scena, - il produttore Giacalone discute con altri sul titolo da dare al film: non LA MOGLIE IDEALE, non LA NOSTRA MOGLIETTINA, non LA NOSTRA SPOSINA... Quale sarà questo titolo? Dalla scena si grida che mancano le sigarette per Matterstock. Un segretario basso, grasso, panciuto, accorre col pacchetto e ne toglie prima una sigaretta per sé.

Agli stabilimenti Caesar, dove si sta girando il primo film di produzione Scalera, JEANNE DORÉ, arriviamo sul far della sera. In teatro si gira l'ultima inquadratura della giornata. Sergio Tòfano - in bombetta, rigido, impeccabile, con una cornetta sottobraccio - si avvanza verso la macchina da presa insieme con Guido Celano, in aria da agitatore sovversivo o da libero pensatore. Gli operatori Arata e Martelli hanno tutto disposto, il regista Bonnard le mani sui fianchi, sorveglia e dirige. Per oggi è finito. Tòfano che la sera deve recitare in teatro, sparisce in un attimo; Bonnard si butta la giacca sulle spalle e si reca dal direttore di produzione. È l'ora, questa, in cui, mentre il lavoro degli altri cessa o diminuisce, più intenso si fa quello del direttore di produzione. Giacinto Solito, seduto al suo tavolo, studia con Bonnard le inquadrature dell'indomani, fa lo spoglio degli attori occorrenti e del fabbisogno. Così, dopo un momento, Emma Gramatica sa che l'indomani è di scena, Margherita Bagni che potrà invece recarsi alla gita in progetto da vari giorni, Leonardo Cortese - un giovanotto uscito dall'Accademia di Santa Cecilia - che dovrà tenersi a disposizione. Una dattilografa batte l'ordine del giorno, un segretario parte al controllo ed alla ricerca del fabbisogno di scena, un altro segretario prepara l'elenco degli attori e delle comparse che dovrà chiamare.

Viene la sarta per sapere quali abiti debbono essere tenuti pronti per l'indomani; viene il meccanico a riferire sulle riparazioni da fare ad una vecchia automobile che apparirà in una scena del film ambientato intorno al 1910.

Un tecnico del suono porta le bobine delle colonne sonore, l'aiuto operatore quelle fotografiche: in serata dovranno essere inviate al laboratorio di sviluppo e stampa.

Il direttore di produzione controlla, elenca, firma, fra un via vai di uscieri e di segretari.

Ad un altro tavolo, intanto, la segretaria di edizione sta tirando le somme della giornata: le inquadrature girate, il metraggio della pellicola consumata, il numero delle fotografie eseguite, tutti gli incidenti e le particolarità. Poi conclude: «Ore 18,40: fine della lavorazione». Domani ricomincerà: «Ore 8: inizio della lavorazione».

IL CRONISTA



Giacinto Solito, seduto al suo tavolo, studia il programma dell'indomani.

SI GIRA A CINECITTA'



Si dice che Silvana Jachino abbia le più belle gambe della cinematografia italiana. Ci crediamo; ne sembra persuaso anche l'operatore Brizzi.



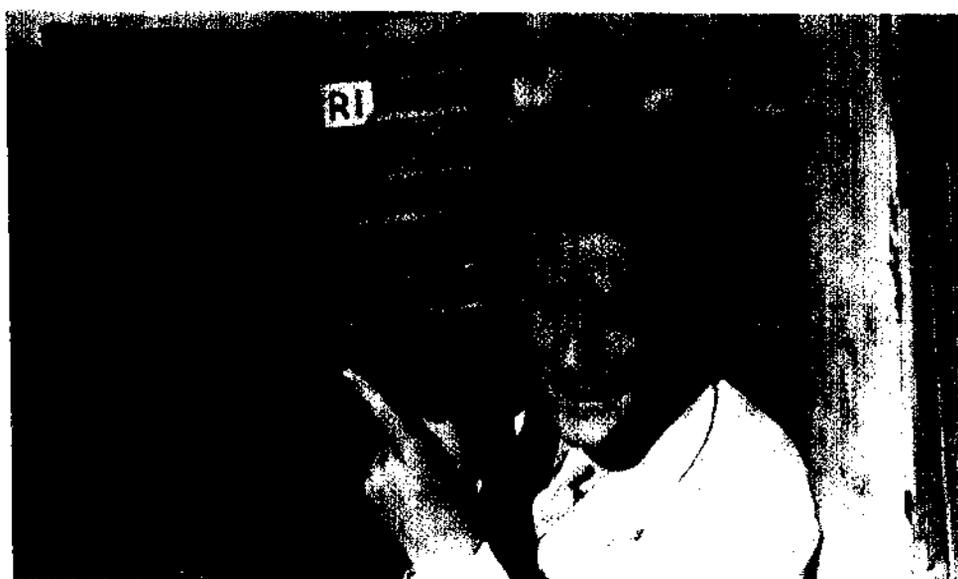
Durante gli intervalli di lavorazione gli attori si danno ai loro passatempi preferiti: De Sica, per esempio, ascoltando Cialente, si mangia le unghie.



Cinematografisti stranieri - Si prova una scena con Käte von Nagy e Matterstock. Di spalla è il regista Vörhoeven.



Terminato l' 'Orologio a cucù', il regista Mastrocinque e il soggettista Donnini abbracciano. Donnini sembra però guardingo.



Nazari appare soddisfatto della sua poltrona. Naturalmente, a dispetto del nome che vi è scritto, il primo che capita ci si siede.



La graziosa attrice americana Rosina Lawrence che prenderà parte ad un prossimo film dell'Era.

SI GIRA A TIRRENIA E ALLA CESAR



Vede dall'esterno un scene d'interno. Il negozio di Jeanne Dore in una casa francese

Perduta fra carte e libri la creatura di scena mentre s'incanta il suo lavoro quotidiano



Sergio Torano si è soffiato il naso provocando, a quanto pare, la suscettibilità di Calano

Priotto ha la faccia scura di un bambino castigato. Probabilmente non vogliono lasciarlo fumare

Brignone e Gallea si illudono di ripararsi dal sole girando un esterno di. Sotto la croce del Sud



Ma oltre che il magro le labbra e i capelli il regista di Eri, a mentre dirige una mano di. Tutta la vita in una notte

Specchietto per le allodole il vetrino che Arista, in compagnia di Martelli, porta al cospetto del fante. In compagnia di un altro



SUONI INVERTITI SUONI PLASTICI

SFOGLIANDO le ultime edizioni delle riviste internazionali di tecnica cinematografica, troviamo su *Cinema Progress* un rapporto su recenti esperimenti di Loren L. Ryder, capo del reparto sonoro della Paramount, il quale ha voluto applicare al suono il trucco della cosiddetta « contromarcia ». La semplice marcia indietro della pellicola permette, nel campo della presa ottica, di arrivare facilmente agli effetti impressionanti di un uomo che si alza da terra con un paracadute per finire di volo in un aeroplano, o di rottami che, diretti apparentemente da forze magiche, si mettono insieme per formare una vaso o una vetrata.

Utilizzando una colonna sonora invertita, il Ryder è ora riuscito a produrre suoni e rumori mai uditi. A dire la verità, il metodo non è completamente nuovo: ricordiamo per es. il film *LA CANZONE DELLA VITA* di sei, sette anni fa, in cui il regista Alexander Granowschi ottenne stranissimi effetti sonori facendo scorrere la colonna sonora appunto in senso inverso. Ma ora sembra che questo trucco diventi un mezzo, occasionalmente utile, della normale tecnica sonora industriale. Per il film *L'ISOLA DELLE ANIME PERDUTE* il regista chiedeva suoni strani, terrificanti come « lingua » di certi indigeni mezzo uomini mezzo bestie. Il Ryder, per ottenere l'effetto, si è servito di un miscuglio di parlato umano e di gridi animaleschi registrato e poi utilizzato alla rovescia. Incollando insieme, a forma di anello, le due code della pellicola, si arrivò ad una colonna sonora senza fine, la quale inoltre, durante la registrazione definitiva, non fu « proiettata » a velocità costante bensì instabile: sistema per cui si arriva ad un effetto analogo a quello di un disco a foro eccentrico. Nella scena dei *Filibustieri* in cui Lafitte libera i suoi uomini dalla prigione, lo sfondo sonoro è stato ottenuto mediante registrazioni di gridi di folla e di battute pronunciate in varie lingue straniere, le quali sono state anch'esse utilizzate in senso inverso. Più raffinato ancora è l'effetto dell'eco anticipato utilizzato dal Ryder nel film *TU EN TI* per rendere irreali il rumore del picchiare che serve di codice segreto ai carcerati: un prigioniero, impazzito, si illude di intendere tali segnali, e invertendo il rumore di una moneta che picchia su cemento si è arrivati a un effetto del tutto inverosimile, per cui si sente prima la risonanza del suono e poi il suono stesso, duro e troncato.

Molto più importanti, perché rivolti alla registrazione normale e non ad effetti occasionali, sono i recenti esperimenti per raggiungere la stereofonia ossia il suono plastico. Finora la colonna sonora del film è stata sempre unica, anche se la presa e la riproduzione si sono servite di più microfoni o di più altoparlanti (perciò, la resa dello spazio è ri-

masta sempre parziale, presupponendo essa che ad ognuno delle due orecchie dello spettatore arrivi una sensazione auditiva diversa). A questo proposito, il dott. K. H. Becker ha rilevato in una recente conferenza a Berlino* — riportata dalla *Filmtechnik* — che la situazione fisiologica per l'orecchio è inversa di quella per l'occhio: mentre infatti l'attuale *visione* non-stereoscopica permette di distinguere bene le posizioni laterali (cioè la sinistra dalla destra) nell'immagine, ma non permette una vera e propria sensazione della profondità, l'*audizione* non-stereoscopica permette la percezione della profondità, ma non quella delle posizioni laterali. Per raggiungere quest'ultima occorre la registrazione multipla (almeno doppia) chiamata anche « a più canali », ossia la registrazione *separata* delle correnti provenienti da almeno due microfoni posti in punti diversi dell'ambiente scenico e la corrispondente riproduzione separata mediante almeno due altoparlanti posti ai fianchi dello schermo. L'ingegnere Maxfield, della Electrical Research Products Inc. — i cui esperimenti sono descritti sul *Journal of the SMPPE* — si è servito per la registrazione stereofonica di una « valvola di luce » a due paia di nastri, ognuno dei quali effettua una registrazione separata. Per riprodurre la colonna sonora doppia basta corrodere l'iripianto della cabina di due fotocelle e di due circuiti di amplificazione e raddoppiare pure il complesso degli altoparlanti.

I film sperimentali mostrati dal Maxfield nell'Auditorio dei Bell Telephone Laboratories di New York, presentavano per es. una orchestra sinfonica: la registrazione stereofonica rendeva la sensazione precisa che i suoni di ogni strumento provenivano dalla direzione corrispondente all'immagine sullo schermo. In modo analogo, i colpi della pallina sul tavolo durante una partita di ping-pong si udivano perfettamente dal punto in cui si vedeva in ogni momento la pallina sullo schermo. Più persuasiva — in quanto escludeva l'orientamento spaziale mediante l'immagine — è stata la presentazione di una scena in cui una persona si muoveva in una stanza completamente buia: si sentivano i passi, oggetti urtati e rovesciati

e finalmente una conversazione con un'altra persona — tutto spazialmente ben definito.

È interessante l'osservazione del sopracitato Dr. Becker secondo cui la difficoltà attuale di identificare rumori naturali riprodotti dall'altoparlante dipende in buona parte dalla mancanza delle caratteristiche spaziali. I rumori abbracciano di solito uno spettro di frequenze molto vasto, fatto per cui la semplice altezza del suono varia troppo poco per servire a distinguere un rumore dall'altro. Altrettanto vale per l'intensità. Il rumore, per es., di passi umani sulla ghiaia e quello della pioggia si distinguono poco per quanto riguarda il suono stesso, mentre sono diversissime le loro caratteristiche spaziali dato che i passi provengono da un punto solo e preciso mentre il rumore della pioggia è distribuito nell'ambiente intero.

Se la riproduzione stereofonica nella sala di proiezione viene effettuata mediante due soli altoparlanti posti ai due lati dello schermo si potrebbe ritenere questo sistema molto rudimentale in quanto limiterebbe la percezione spaziale ai soli due punti estremi del campo, corrispondenti appunto alla posizione degli altoparlanti. Questa affermazione è però errata. Non sono di ieri, infatti, gli esperimenti eseguiti da psicologi e tecnici secondo cui bastano due sorgenti sonore di questo genere per coprire anche tutte le posizioni spaziali che si trovano fra di esse. Poniamo che la voce di un cantante sia stata registrata da due microfoni posti in punti diversi ma a distanza identica dal cantante. In questo caso le due registrazioni riusciranno teoricamente identiche, e la loro riproduzione darà alla platea la sensazione come se la voce provenisse dal punto esattamente mediano fra i due altoparlanti. Se invece il cantante è più vicino a uno dei due microfoni, la registrazione fatta mediante quest'ultimo risulterà più forte (a prescindere da altre differenze acustiche fra cui la differenza del « tempo di arrivo ») e in conseguenza il suono riprodotto sembrerà provenire da un punto più vicino all'altoparlante riprodotte questa registrazione. Bastano perciò le differenze qualitative fra le due audizioni contemporanee per riprodurre qualunque posizione anche fra i due altoparlanti ossia entro l'intera larghezza dello schermo.

Si intende che i due altoparlanti laterali servono soltanto per distinguere la sinistra dalla destra e che per distinguere inoltre la provenienza di un suono dall'alto da quella dal basso ci vorrebbero ulteriori registrazioni dall'alto e dal basso dello schermo. Ma in un primo momento la distinzione dei lati aumenterà già considerevolmente l'immediatezza della sensazione auditiva. Va rilevato infine che naturalmente ci dev'essere corrispondenza fra sensazione visiva e sensazione auditiva: il punto da cui l'orecchio sente provenire il suono deve corrispondere al punto in cui l'immagine della sorgente sonora si trova sullo schermo. Perciò, nel teatro di posa, l'asse ottico della macchina da presa dovrà coincidere con la linea formata da tutti i punti equidistanti dai due microfoni. Inoltre, la registrazione fatta col microfono sinistro deve naturalmente essere riprodotta dall'altoparlante sinistro, e viceversa. Per soddisfare a speciali capricci del regista si potrà trasgredire questa legge della corrispondenza fra immagine e suono. Infatti, in quella stessa prima riunione a New York di cui si è parlato, si è ottenuto un effetto curioso combinando l'immagine di un attore che camminava da sinistra a destra con una registrazione della sua voce fatta mentre egli si muoveva da destra a sinistra.

CIAR

Ettore Moretti
MILANO - FORO BONAPARTE, 12

TENDE COLONIALI
MATERIALE PER ATTENDAMENTO



CINEMA PER LO SPORT

IN COSÌ INTENSO fiorire di attività sportiva potrebbe sembrare, per lo meno, superfluo un richiamo alla necessità di aumentare presso le grandi folle la propaganda in favore dello sport.

Gli avvenimenti che animano ogni domenica le cronache sportive hanno certo il potere di avvicinare alle discipline dello sport le masse profane, ma perché l'interessamento, anche se spinto a forme di esuberante entusiasmo, si tramuti in passione che determina lo studio e

la pratica dell'esercizio sportivo, occorre una forma di propaganda più diretta e più divulgatrice. Questa propaganda può essere fatta col cinematografo.

Il segreto per progredire ed ottenere buoni risultati in qualsiasi sport è quello di conoscerne le regole e di sapere con esattezza come si applicano. Ho avuto occasione di assistere alla proiezione di un film didattico preparato dal maestro di sci Hans Nöble che effettivamente metteva in luce e facilitava l'assimila-

zione di alcuni elementi fondamentali per la pratica dello sci.

Il cinematografo può assolvere dunque una funzione educativa e può in effetto collaborare ad una reale propaganda per l'aumento del numero dei praticanti sportivi.

Nei repertori cinematografici americani e tedeschi non mancano interessanti documentari sportivi, ma non ci consta che esista una serie organica di pellicole intese a far conoscere e chiarire le regole dei principali sport in voga. La visione di queste pellicole gioverebbe a tutti coloro che s'iniziano al nuoto, al pugilato, al tennis, ed in particolar modo agli sport atletici nei quali una sincronia di movimenti è indispensabile per raggiungere i migliori risultati. Né mancherebbero a pellicole del genere vasti e diversi campi di assorbimento, che ogni scuola e ogni associazione sportiva dovrebbe ricorrere al film come mezzo d'iniziazione più efficace per i nuovi alunni.

Più di una volta si è parlato e si è scritto di cinematografia sportiva, ma ben poco si è fatto e molto si è frainteso. Un soggetto a sfondo sportivo può indirettamente giovare alla propaganda, ma quello che si attende per una reale e maggiore diffusione dello sport in Italia è il contributo di una cinematografia che sappia abilmente intrecciare tecnica ed attrattiva dello sport.

Non si creda che nel nostro paese la pratica degli sport sia grandemente diffusa. Gli sportivi militanti, in Italia, sono ancora pochi e bisogna sviluppare la propaganda perché gli innumeri spettatori divengano attori, perché l'esercizio fisico, dal tennis alla bicicletta, dal nuoto al canottaggio, dall'atletica al pugilato vengano praticati da tutti, o dal maggior numero di cittadini, senza un immediato fine agonistico ma con l'intendimento più logico di giovare al proprio fisico. In questo senso il cinematografo può esercitare una grande influenza e, opportunamente impiegato, può favorire lo sviluppo della pratica sportiva presso tutti i ceti sociali.

Sono molti coloro che non possono recarsi a lezione di tennis o di nuoto, di sci o di re-



Uno degli interpreti del film 'La vita a vent'anni' si esercita per la scena della partita di rugby

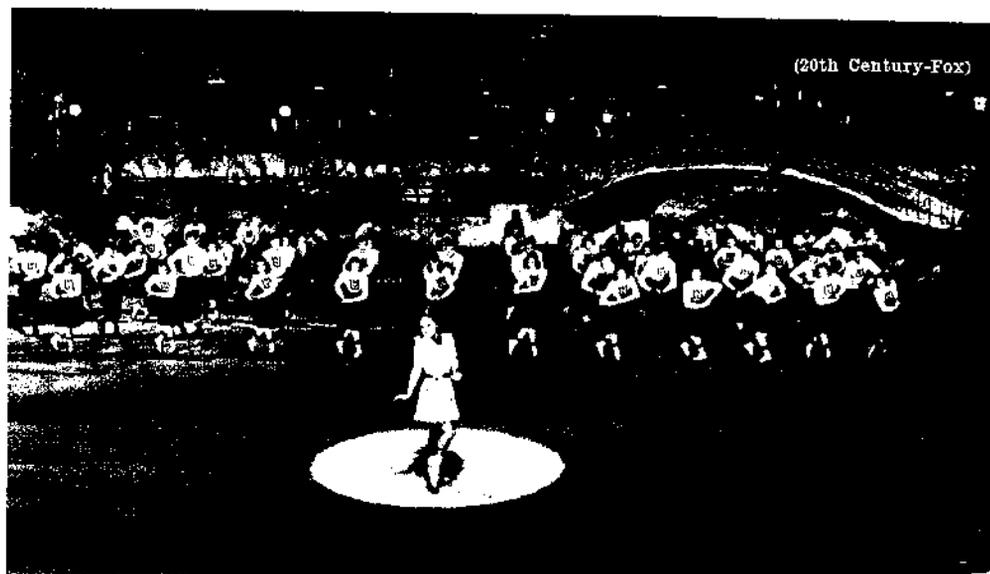


Spencer Tracy ha intenzioni molto serie, a giudicare almeno dai guanti



Sopra: Robert Taylor, malgrado contragga i muscoli del viso, non ci convince delle sue doti di vogatore: la barca è ferma e i suoi compagni riposano - Sotto: Gary Grant si prepara per una massacrante partita di tennis. Sarà poi vero?





Eleganza coreografica sul ghiaccio di Sonja Henie per il film "La stolla del Nord"

mo, ma che nei giorni di festa praticano questi sport. Allora abbandonandosi all'istinto ed all'improvvisazione disperdono inutilmente energie e non ricavano quei risultati che più facilmente si ottengono impostandosi, in ogni sport, con un metodo razionale.

Tutti sanno come sia difficile, per non dire impossibile, togliersi i difetti di un cattivo inizio sciatorio e lo stesso si può dire per tutti gli altri sport.

Fra le tante iniziative che trovano la loro attuazione in questo periodo di rinascita cinematografica, non dovrebbe mancare un tentativo, intelligentemente studiato, per la produzione di pellicole sportive, didattiche ma nel tempo stesso divertenti, girate da campioni, ma sotto la regia di maestri che sapranno mettere in evidenza e portare in primo piano quei dettagli che fissano e definiscono le assimilate regole di un buon gioco.

Una serie di pellicole sportive, fatte con garanzia di competenza e bravura fotografica, animate da un commento opportuno ed efficace dovrebbero divenire il mezzo più adatto per svolgere una proficua e intensa propaganda sportiva. Le associazioni avrebbero nel tempo stesso una calamita preziosa per raccogliere i soci ed impartir loro le prime e indispensabili regole delle discipline sportive.

Il C. O. N. I. ha fatto molto per potenziare lo spettacolo sportivo, specie quello del gioco del calcio, e molto dovrà fare per la preparazione alle prossime Olimpiadi di Tokio. Per altro il C. O. N. I. non ha ancora svolto una intensa e ben congegnata propaganda per aumentare in Italia il numero dei praticanti sportivi. Il massimo Ente, che ha nelle sue mani le sorti dello sport italiano, potrebbe appoggiare una iniziativa cinematografica di propaganda e volgarizzazione dello sport.

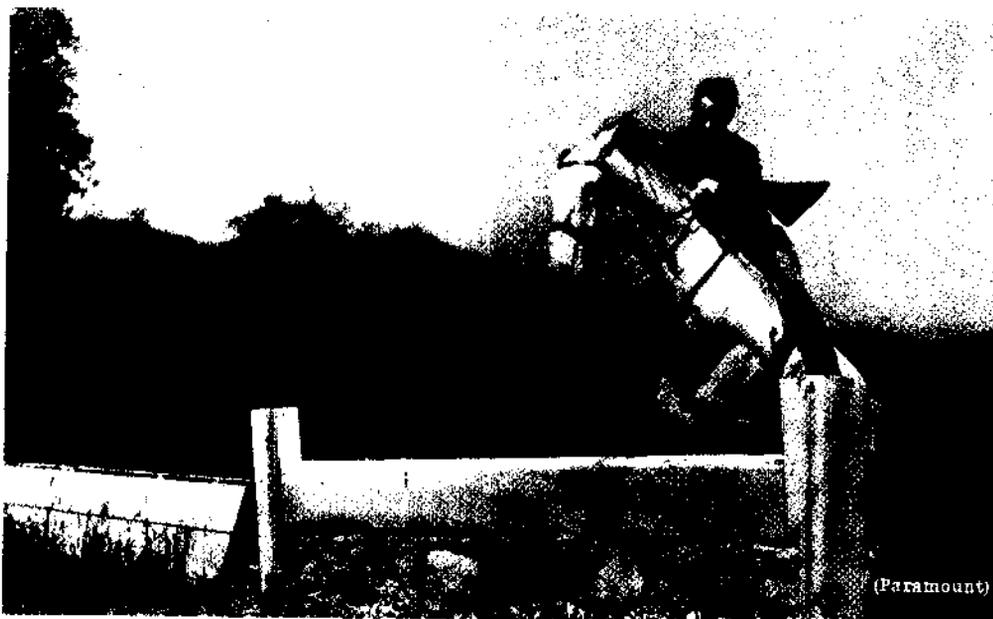
L'appoggio del C. O. N. I. non si dovrebbe soltanto limitare ad una collaborazione finanziaria, ma anche a quella tecnica, fornendo dati, personale e indirizzi, mettendo a disposizione stadi e piscine e disciplinando la produzione di queste pellicole sportive secondo un criterio tecnico e secondo un piano organico e prestabilito che abbracci il maggior numero di sport e ne rifletta i loro sviluppi e le loro fasi di evoluzione. In breve si dovrebbe realizzare, sotto l'egida del C. O. N. I., una vera e propria enciclopedia cinematografica dello sport che raccolga le norme, e illustri, anche con altre pellicole, le origini

e la cronistoria di ogni sport nelle sue parti più salienti.

A questo proposito non sarà male ricordare che gli sportivi italiani ben poco (ed in modo assai incompleto) hanno potuto vedere delle Olimpiadi di Los Angeles. Le pellicole di questo avvenimento, girate da case americane, hanno trattato in modo molto sommario e fuggitivo gli episodi delle vittorie e delle affermazioni italiane. Riguardo ai film delle più vicine Olimpiadi di Berlino non siamo in grado di poterlo giudicare dato che non lo abbiamo ancora visto.

Anche nel settore olimpionico il cinematografista dovrebbe divenire uno stretto alleato, ma è indispensabile che tra i due mondi, quello sportivo e quello cinematografico, si trovi un punto di contatto risolutivo; gli elementi di accordo non mancano e una scintilla di buona volontà potrebbe accendere una nuova luce di propaganda efficace e suggestiva.

RENATO TASSINARI



Difficile (ma non troppo) passaggio sull'ostacolo effettuato da Ray Milland



Non crediamo che il regista Alexander Hall abbia intenzione di imparare il polo sul serio

FILM DI QUESTI GIORNI



INFEDELTA'

Come sempre accade quando gli annunci dei film non portano nomi di belle o strane donne e di giovanotti variamente apprezzabili, il pubblico che assiste alla proiezione di *INFEDELTA'* era piuttosto scarso e distratto. Così vanno le cose nel mondo della celluloida: che, se i programmi del cinema non offrono un certo invito al divertimento superficiale o una vaga sollecitazione a certi istinti che nel buio delle sale coraggiosamente si ridestano, gli spettatori restano a casa o preferiscono altri passatempi.

Fossi un produttore, fra i criteri principali per riscuotere il successo dei miei film ne adotterei uno, il quale dessi al pubblico la sensazione di osservare le scene dell'azione attraverso il buco della serratura, quando si trattasse di interni, o nascosto dietro qualche casuale ostacolo se i personaggi del film agissero all'aperto. Ma per rendere attrattiva questa sensazione non mi lascerei ingannare dalla sola bravura degli attori; vorrei che fossero soprattutto tali da suscitare il desiderio morboso di essere spiati e sorpresi nelle loro finzioni di vita intima. La curiosità del pubblico forse non desidera niente di più o di meglio, ed è con la stessa curiosità ch'esso legge i romanzi scadenti, perché i romanzi scadenti sono fatti per questo.

Il film *INFEDELTA'* di William Wyler ha il difetto, o il pregio - dipende da chi giudica -, di avere per protagonisti Walter Huston e Ruth Chatterton, attori che poco o punto interessano la curiosità del pubblico medio. Non sono attori, infatti, di cui si possano invidiare le attrattive fisiche e desiderare di conoscere, perciò, i loro amori e contrasti. Né sono tanto famosi da "fare cartello". Senonché si tratta di due grandi attori, ciò che evidentemente non basta a dar loro fama. Neppure gli attori di secondo piano hanno volti singolari o piacevoli. È un film dove non c'è una bella donna né un bell'uomo; solamente vi appaiono figure umane, senza risalti e aspetti straordinari.

Che ciò si debba al fatto d'essere tolto da un romanzo di Sinclair Lewis (*Dodsworth*), può essere. Lo è certamente. Le "donne fatali", gli uomini dal fascino strano, non sono i personaggi di questo scrittore. Lewis è scrittore non troppo disposto a farsi sorprendere dalle apparenze, né sembra mai entusiasinarsi dei suoi personaggi, che segue con l'occhio ironico e fermo del moralista.

Sam Dodsworth non è che un industriale americano senza virtù speciali, che a un certo momento della sua vita interrompe il proprio lavoro per andarsi un po' di mondo, e decide di fare un viaggio in Europa. Questo viaggio significherà per lui la perdita della moglie, che per venti anni aveva amato, sicuro della sua fedeltà, felice del suo affetto costante e tranquillo. Ai primi contatti con le convenzioni, i vizi e le inquietudini europee, Dodsworth apparirà agli occhi di sua moglie troppo ingenuo e felice e provinciale. Nonostante gli anni, d'un tratto ella cede alle illusioni che la vita libera e galante d'Europa suscita nel suo animo. Il distacco dal marito avviene lentamente, e sarà pieno di piccole smanie crudeli; mentre, abbandonandosi all'infedeltà, ella appare scossa dall'ansia e dalla foga della donna che ha il terrore d'invecchiare. E di una donna vecchia e illusa sono infatti quei piccoli gesti nervosi, quelle strane tenerezze, quelle improvvise follie mondane con cui Ruth Chatterton ha rappresentato il suo personaggio.

Non è certo facile trovare nella produzione cinematografica corrente personaggi così precisi, veri, spiati come risultano in questo film. La figura di Dodsworth, interpretata da Walter Huston, è fra le più umane che abbiamo mai vedute sullo schermo. La sua felice semplicità di borghese americano, l'amarezza che lo coglie nella condizione di marito innamorato della moglie, sebbene tradito, infine quello sconcolato e solitario vagare attraverso un paese che non capisce e non può capire, e non desidera nemmeno di capire, son tutte cose che il cinema raramente è giunto a rappresentare con tanta efficacia.

I meriti del film e dei loro autori è chiaro che vanno attribuiti alla fedeltà con cui è stata ridotta

l'opera originale, specie riguardo al carattere dei suoi personaggi. Dopo tanti romanzi e commedie apparsi sullo schermo in versioni quasi del tutto iriconoscibili, sempre addolcite e languide da interpretazioni generiche e "piacevoli", questo è un esempio di onestà intelligente da segnalare e ricordare soprattutto in un momento come il presente, in cui il cinema forse non ha mai mostrato tanto bisogno di intelligenza.

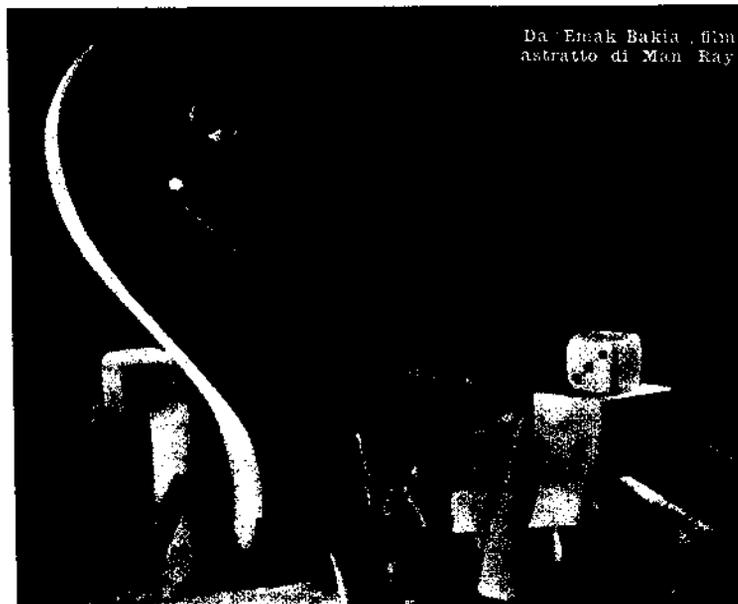
FILM D'AVANGUARDIA

Il Cine-Guf di Roma, continuando con lodevole utilità culturale la serie delle proiezioni retrospettive cui abbiamo accennato nello scorso numero della nostra rivista, ha dedicato una serata ai film così detti di avanguardia. Questo genere di film ebbe qualche furore alcuni anni fa nei circoli letterari e artistici, anch'essi d'avanguardia, ai quali naturalmente e logicamente si rivolgeva. Alcuni provinciali di nostra conoscenza, ch'ebbero occasione di vederne qualcuno a Parigi, occasione che essi elevavano addirittura a merito, non senza un sorriso maligno per la nostra altrettanto casuale e innocente ignoranza di quei film; questi provinciali ce li avevano descritti con un entusiasmo forse troppo palese per essere condiviso o creduto ragionevole. Certi entusiasmi, infatti, insospettiscono piuttosto che invogliare a conoscerne l'oggetto.

Fatto sì è che anche noi, sebbene tardi, abbiamo potuto conoscere il cinema d'avanguardia. Fu la serata forse più pesante e noiosa della nostra vita. Non la dimenticheremo facilmente. Quello che abbiamo già dimenticato è la pretesa importanza di questi film, che sembrano avere avuto il penoso scopo di eccitare i malati di neurastenia sessuale. I simboli, le allusioni, le allegorie, e talvolta le rappresentazioni realistiche della sessualità morbosa e dilettalesca, è il motivo principale di quasi tutta la cinematografia d'avanguardia; come pure il virtuosismo tecnico più comune è quello di capovolgere le immagini, in modo che il cielo va al posto della terra, sicché le figure umane camminano coi piedi in aria e la testa in giù. Trovata elementare e puerile, che poi non è nemmeno una trovata. Ogni mattina, appena svegli, vediamo qualcosa di simile: ossia le ombre dei passanti della strada, che, riflettendosi sul bianco e liscio soffitto della nostra camera, si appaiono per caso capovolte.

Tutti questi film, non sono in fondo che sogni di gente che s'è coricata con un impedimento di stomaco, oppure, più frequentemente, con smanie di appetiti e desideri insoddisfatti. Il che lascia capire quanto compiacimento sia negli autori di queste scene freudiane, confuse, senza conclusione, come quelle che si vedono appunto nei sogni. Ed è un compiacimento che non merita più dell'attenzione annoiata e stanca d'una sera afosa d'estate.

GINO VISENTINI



Da Emak Bakia, film astratto di Man Ray

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



Alcuni lettori mi chiedono se nella mia rubrica sono discusse fotografie inviate da ogni fotografo dilettante. Purtroppo, questo non mi è possibile: quello che dico al singolo fotografo serve un po' a tutti e perciò posso pubblicare soltanto fotografie che dimostrano o pregi estetici o particolari caratteristiche difetti, la cui analisi possa riuscire utile ai dilettanti in generale.

È tornata la stagione delle spiagge e, quindi, delle istantanee balneari. Le regole per farle bene? Generalmente, non è indicato raggruppare, in modo più o meno decorativo, gli amici e parenti in costume da bagno davanti alla macchina da presa. La spiaggia è un ambiente che, meglio di tanti altri, permette di afferrare la vita nel suo svolgimento naturale. Prima di tutto, perché la luce estiva del sole, fortemente riflessa dalla rena chiara, permette la presa di movimenti rapidi a breve tempo di esposizione anche con gli obiettivi poco lucinosi delle macchine semplici. Ma anche perché la gente raramente produce e rivela tanta grazia fisica e tanta ricchezza di piacevoli atteggiamenti come quando si diverte e si riposa al mare. Nonostante ciò, mi piace il gruppo di padre e figlio (1).

mandatori di *F. Biragone (Milano)*, perché l'attitudine vigorosa e tesa del fuomo e la spensierata allegria del bambino sono molto espressive lo stesso. Soltanto che il gruppo si stacca poco dallo sfondo, il quale è inquieto e un po' troppo casuale. Si vede che il nostro fotografo, assorbito dal soggetto di primo piano, ha tenuto conto soltanto con la coda dell'occhio del resto dell'immagine. La fotografia è fatta durante una leggera pioggia. Un bel sole avrebbe aumentato



tato di molto quel senso di letizia che si voleva dare e che in fotografia scaturisce non soltanto dal soggetto ma almeno altrettanto dagli splendori della luce riflessa dai corpi.

Questa era dunque una di quelle eccezioni che confermano la regola. Maggiore dubbio mi suscita invece il creato balneare di una signora (2) mandatori da *Luciano Magnini (Prato)*. Apprezzo l'audacia con cui l'autore tenta la tecnica degli scorcii ma aggiungo subito che ogni scorcio deve avere un suo significato: la deformazione che da esso risulta deve in qualche modo suggerire una concezione personale del soggetto rappresentato.

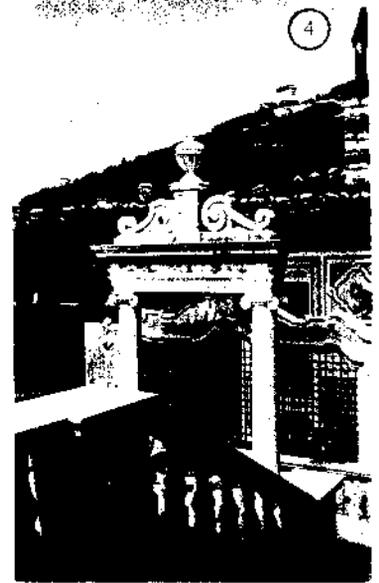
Così non direi che la nostra fotografia sia così espressiva se non è troppo espressiva. Tra presa e espressione evidentemente non corrisponde a quanto il fotografo ha voluto far intendere. Il corpo è diventato enorme e pesante, e la testa ha perduto l'importanza che le spetta. Se la signora non se la prendesse male non le darei tutti i torti. Tecnicamente va detto che un controluce troppo deciso che riduce gli oggetti a silhouette, è giustificato soltanto quando la sagoma di essi è molto parlante. Altrimenti ci vuole una luce più laterale, che renda una certa plasticità, come, nel nostro caso, avviene infatti, non fosse risultato, per la parte superiore del corpo. Per quanto riguarda gli avanzi dell'architettura e della casa, bisogna dire che può essere buono il metodo di evocare con ristrettissimi ritagli tutt'un ambiente; ci vuole però molta sensibilità per evitare che questi ritagli rimangano inefficaci, perché poco chiari per quanto riguarda gli oggetti di cui debbono risultare parti significative e così per l'orientamento spaziale. Soprattutto, anche nel dare vita a un cielo completamente vuoto, ci vuole un ambiente circostanziatamente suggestivo.

Lasciamo la spiaggia e torniamo all'ombra: la veduta di un ponte (3) di *Giovanni Gavone (Bari)* persuade per la rigida geometria del suo motivo, ma ripete, in questo caso, il controllo assoluto, piatto, è giustificato anche perché le colonne del colonnato, con la loro vigorosa prospettiva, la sensazione dello spazio, l'oggetto nudo chiamato serve benissimo a animare un poco la severità delle linee. Bisogna tuttavia dire che un primo piano così sostenuto chiede un certo stile anche per il resto del soggetto, ossia non ammettere in certo senso, la poca pretesa di quelle case grigie nello sfondo — impressione rinforzata dal fatto che le intersezioni prospettiche tra sfondo e primo piano

ossia i punti in cui le colonne coprono le case — non sembrano studiate ma un po' casuali. Debbo raccomandare di scegliere per fotografare di questo genere



A colpo di ogni fotografia inviata, aggiungete i dati tecnici. Per esempio: Giovanni Valesi, Bagna e la Fontana di Villa d'Este a Tivoli; Moggio, ora il pieno, con obiettivo Leica con obiettivo Sumar 1:3,5; Luciano Magnini, 9; esposizione 1/100 al giorno; luce molto chiara; pellicola Ferrania ultrarapida; formato del negativo: 24 per 36 mm.



il cui valore non sta nel cogliere tal unicamente l'istante più riprodotto,abile — il punto di ripresa con la massima pazienza, sostanziosi — in ogni senso — che la composizione dell'ambiente è solo soddisfacente in quei dettagli. Soltanto quando il soggetto con i suoi oggetti di primo piano all'ovvia e quindi, basta uno spostamento di un centimetro per portare sensibili modifiche prospettiche. Per quanto riguarda la tecnica, il nostro fotografo ha raggiunto il suo effetto allontanando il centro di esposizione. Avrei utilizzato il filtro per evitare i vetri bianchi sullo sfondo, per compensare la perdita di luce bastava diaframmare un po' meno, data la breve lunghezza della macchina che garantisce una sensibile profondità di campo.

Trulli Ziemerwald (Roma) ha fatto insoliti sforzi per trovare un buon punto di presa. L'intenzione era di prendere la scala, il pozzo che sta alla fine della scala, l'interriata che segue, ed attraverso a questa parte della facciata di un santuario con una finestra ed una scalinata (4). Regola d'oro: non voler includere troppo in una volta. Altrimenti non si soddisfa ad almeno dei singoli elementi. La conseguenza è infatti che lo spettatore non si vede attratto sufficientemente né dalla scala, né dal pozzo, ecc. Scegliere, dunque, un soggetto centrale, abbastanza interessante, renderlo bene e subordinare ad esso tutto il resto. L'illuminazione è troppo frontale; perciò le colonne sono poco plastiche e i singoli piani non si staccano l'uno dall'altro. Alla pietra bianca e al cielo un filtro giallo sarebbe stato bene.

MARIE ONUSSEN

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

- DIREZIONE GENERALE - ROMA -

ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

Rischio sospensione lavorazione, per morte, infortunio o malattia degli attori, o per danni agli impianti, pellicole e materiale di scena; infortuni di tutto il personale;

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI:

AGENZIA GENER. DI ROMA

VIA DEL TRITONE 142
TELEFONI N. 487-851
487-852 - 487-853 - 487-854



Tre piccoli attori che appartengono alla famosa "Our Gang" ("I nostri monelli")

PER I NOSTRI RAGAZZI

IL MIO ARTICOLO intitolato *Pane per i giovani* (vedi «Cinema», N. 36) e dedicato alla cinematografia per i nostri ragazzi, ha suscitato su riviste e giornali numerosi altri articoli polemici: era naturale, perché il problema è dei più interessanti e dei più vivi. Riprendiamo dunque l'argomento.

Premetto che la mia esperienza in fatto di cinematografia è una esperienza finora del tutto passiva: sono una spettatrice, non un'autrice. Ma in fatto di ragazzi ho esperienza di scrittrice e di insegnante: il pubblico fanciullo, lo confesso, è quello che io amo di più, e che mi dà le più schiette soddisfazioni. Perché è il più sincero. Impossibile obbligare un uditorio di ragazzi ad applaudire una commedia o un'opera; ad ammirare un film; ad interessarsi a un libro; ad ascoltare una lezione; se queste produzioni teatrali, cinematografiche, letterarie, e pedagogiche non sono di suo gusto. Perciò, se si hanno dei successi coi ragazzi, si tratta di successi genuini.

E qui mi permetto subito di fare appello alla mia esperienza personale su un argomento, che trova tanti di parere discordante: le fiabe. «I nostri ragazzi credono già poco alle fiabe: se queste non sono nuovissime, non le prendono nemmeno in considerazione». Così, in risposta al mio articolo, E. Ferdinando Palmieri sul *Resto del Carlino* mostra molto scetticismo in fatto di fiabe, dicendo: «I teatrini hanno dimostrato che il "meraviglioso" non affascina il ragazzo»; e poco prima aveva

scritto: «per via del teatro, i tentativi sono stati numerosi, ma quasi mai hanno avuto fortuna... se non erriamo, soltanto il «Teatro della Fiaba» fiorentino s'è salvato».

Ci sono molte cose da rispondere. Andiamo per ordine.

Le fiabe sono sempre piaciute immensamente ai bimbi, immenso è stato sempre e continua ad essere per essi il fascino esercitato dal meraviglioso. Naturalmente, parlo qui soprattutto dei più piccini. Essi credono alle fiabe, si capisce, anche se, quando ci ragionano su, capiscono che non dovrebbero crederci. L'esperienza pratica, e non è da oggi, — pur facendomi presenti chiaramente alcuni mutamenti innegabili della psiche infantile in rapporto coi mutamenti profondi avvenuti nell'esistenza moderna e nel mondo attuale — mi dà la certezza che i bimbi credono alle fiabe e hanno bisogno di credere, soprattutto, alle vecchie, antiche fiabe, tramandate di gente in gente, da secoli e secoli, e che formano il fondo eterno dell'umana saggezza. Che tanta saggezza chiude in sé il regno incantato della infanzia. Una fantasia senza immaginazione sarebbe una ben triste cosa.

Sono soprattutto i più piccini, ho detto, quelli su cui il mondo fiabesco esercita la sua più potente malia. Ma anche i più grandicelli e anche gli adulti e i vecchi non possono sottrarsi al fascino del meraviglioso, e se ne compiacciono, talvolta loro malgrado.

Anche a Milano, non solo a Firenze, vive,

e sono ormai quattro stagioni che esiste, un teatro delle fiabe: vi lavorano attori dai quattro ai sedici anni, coi quali collabora eccezionalmente, per alcune parti non «truccabili», qualche attore adulto. Ebbene, volete sapere quali sono le fiabe che fanno gremire inverosimilmente le sale dell'Arcimbaldi? Le fiabe di Perrault, dalla «Bella dormiente» a «Cappuccetto rosso», da «Cenerentola» ad «Gatto con gli stivali»; Grimm viene subito dopo, come popolarità; e vedete che Disney è andato proprio a ripescare la «Nevolina» di Grimm, per il pubblico prima di tutto dei bimbi americani, che dovrebbero essere i più scanzonati! Andersen pure piace, ma ci vuole ancora un po' pazienza, perché da noi sia noto come gli altri due novellatori.

Sul *Resto del Carlino* si ricordavano i successi strepitosi di Tofano Bonaventura: qui è una vera conquista, perché si tratta di un personaggio nuovissimo, creato di sana pianta, e diventato, come Topolino, popolarissimo in breve volger di tempo. Foggiare qualche tipo inedito, si capisce, è la cosa più ambita. Appunto perché è la più difficile, nei confronti del pubblico e del successo.

Ma ove non ci si riesca, si torni senza timore ai personaggi tradizionali delle vecchie fiabe che tutti sanno, ma che ogni generazione di bimbi impara a conoscere per la prima volta. Se questi personaggi e le loro avventure fantastiche sono diventati così popolari, così celebri, c'è un perché: — più di un perché. Guardate quante volte il popolo e i novellatori li hanno ripulmati, trasformati, trasfigurati! Non se ne stancano mai!

Palmieri mi chiedeva se so le fonti popolari del Gozzi. S'intende che le conosco. La fiaba delle «Tre melarance» l'aveva già rifatta il Basile nei suoi «Tre cedri»; e più le versioni sono antiche e popolari, più sono fresche e deliziose. Il Gozzi è già molto, troppo affatturato: e le sue «contaminations» sono di gusto assai discutibile. E, si capisce, non è per ragazzi. Ma può sempre costituire una fonte, e non bisogna ignorarlo, come rifacitore del patrimonio favolistico. A proposito di trasformazioni (il France e altri hanno studiato tali processi con grande interesse, e, vedete, se c'era uno scettico era proprio Anatole France, eppure le fiabe lo vincevano!) è interessante osservare quella di Turandot, attraverso i tempi, i paesi, gli autori. L'antichissima fiaba della principessa crudele e degli enigmi appare completamente rielaborata nella versione del Gozzi. Ma è stato Andersen che ci ha dato la trasfigurazione più bella, e di più alto significato, nel suo «Compagno di viaggio», ove il centro delle vicende si sposta e ove il simbolo,

le fiocche della «vella divenza», profondamente amato. Questa, come tante altre creazioni di Andersen, dalla «Sirenetta» alla «L'ombra», dalla «Figlia del re della palude» ai «Fanciulli selvatici», dalla «Regina della neve» a «L'acciarino», sono tutte novelle che il cinematografo potrebbe sfruttare.

Certo, Palmieri ha ragione di preoccuparsi del regista: ma si può trovare, si troverà. Per citare autori nostri, Machiavelli, Basile, Capuana, possono essere una miniera di soggetti. E insisto su quanto già scrissi in dicembre: Se si dovessero creare cinematografie con fiabe italiane, il patrimonio immenso dei nostri canti e delle nostre musiche popolari, rielaborato da qualche geniale compositore vivente, potrebbe costituire lo sfondo armonioso.

Penso che si potrebbe tentare da noi qualche pellicola a corto metraggio, magari in cartone animato, in nero o a colori. Non mancano pittori italiani che farebbero benissimo. Possibile che non si riesca a creare noi qualcosa di originale, di italiano per i bimbi nostri?

L'editoria italiana ha saputo stampare negli ultimi anni volumi per ragazzi di una modernità tipografica, con testo e illustrazioni, che non temono alcun confronto con pubblicazioni estere. Il cinematografo può e deve fare altrettanto. Il mercato si conquista, se la mercanzia è buona. Senza alcun dubbio. Le tirature di molti bei volumi per bimbi e per ragazzi ne sono una riprova confortante.

Molti non mostrano fiducia nei ragazzi attori: è un errore. I piccoli attori di primo ordine, si capisce, sono casi eccezionali. Ma i bimbi bene istruiti in generale lavorano magnificamente, e possono costituire un'attrattiva grandissima. Certi incidenti diciamo così disciplinari di fronte a certi dolciumi, ricordati da Palmieri, non si verificano se la «compagnia» è diretta da una mano forte, e se chi dirige sa instillare nei fanciulli attori il senso della responsabilità, profondamente compreso dai ragazzi, come il senso della giustizia. Il cinematografo presenta difficoltà superiori e problemi diversi dal teatro: ma qualche tentativo di far agire i piccoli si dovrebbe pur poter rischiare.

Per il pubblico dei più grandicelli, e degli adolescenti si passa ai film di più vaste proporzioni, quindi a problemi più gravi. Può essere che io sbagliai, pensando che il cinematografo potrebbe trar partito da «Cuore» e da «Pinocchio». L'*Osservatore romano* mi ha accusata di confondere De Amicis con Molnar: non ho mai inteso questo. Ma la fortuna dei RAGAZZI DELLA VIA PÀAL mi aveva fatto rimpiangere che da noi non si sia tentato un film di «Cuore»: Guglielmo Usellini trova «Cuore» sdolcinato, sentimentale, pietista. Ogni au-



Shirley Temple nel suo ultimo film 'Zoccololetti olandesi'



I giovani attori della M. G. M. durante una lezione di storia nella scuola dello stabilimento.

tore ha dei difetti: ma il De Amicis ha qualità anche più grandi dei suoi difetti. Mi è stato fatto un appunto per aver dimenticato Salgari: riconosco i suoi meriti, ma non l'ho mai molto amato, forse perché sono una donna. Che sia cinematografico, può essere, anzi è senz'altro vero: il «Corsaro nero» è già stato tentato. I film di avventure per ragazzi sono affascinanti: avevo indicato Jules Verne, il cui «Michele Strogoff», non per ragazzi, ha dato occasione di film stupendi. Ma i più prodigiosi e avvincenti romanzi di avventure ce li offre la storia. La storia

ne offre innumerevoli. Penso che un protagonista fanciullo, accanto a una grande figura consacrata dal genio, dalle opere, dalla fama, possa sempre costituire una attrattiva. La storia italiana non manca di esempi. Abbiamo avuto molti fanciulli eroici, accanto ai nostri grandi eroi. Basterebbe ricordare i «Martini» alle Cinque Giornate.

Per chi ha spirito d'invenzione, oltre che di ricerca, la miniera è inesauribile. E senza dubbio, poi che molto c'è da fare, un giorno si farà.

MARIA TIBALDI CHIESA

Consultate il vostro dentista!



Benone!...

...il risultato è più
che soddisfacente!

Gengive sane e forti, denti sani e candidi, ecco il risultato dell'impiego quotidiano della **PASTA DENTIFRICIA GIBBS «S. R.»**.

Questa pasta a base di **Sodioricino leato**, realizzata coll'ausilio delle più moderne risorse della scienza odontoiatrica, si è dimostrata di straordinaria efficacia nella prevenzione di quasi tutte le affezioni della bocca, e della Gengivite e della Piorrea in particolare.

Migliaia di attestati di Medici Dentisti esaltano le qualità di questo nuovo prodotto Gibbs!

La **PASTA DENTIFRICIA GIBBS «S. R.»** vi offre tutte le garanzie per la conservazione della bellezza e della salute della vostra dentatura. Di **sapore gradevolissimo**, rinfresca e profuma l'alito e rende i denti bianchi e lucenti senza intaccarne minimamente lo smalto.



PASTA DENTIFRICIA GIBBS
AL
SODIORICINOLEATO

GALLERIA

KLIX LILIAN HARVEY

(v. tavola a fianco)

LILIAN MURIEL HARVEY è nata a Hornsey, sobborgo londinese, il 7 gennaio 1907, di padre commerciante e madre austera (figlia, a sua volta, di un severo rettore, come che vuol indicare, se la memoria e la cultura sportiva debolissima non ci tradiscono, un personaggio ecclesiastico inglese). Il commerciante e la signora si separarono per incompatibilità di carattere quando la bambina contava appena due anni di età. Essa rimase con la madre, e nel corso di un viaggio in Germania la guerra scoppiò e l'ombelico di Harvee, impossibile tornare in Inghilterra, bisognò stabilirsi a Berlino. Terminata la guerra, la signora Harvee mandò sua figlia presso una zia a Sottorhodi, Svizzera. Qui, non si sa bene per quale incontro fortuito, la fanciulla cominciò ad assistere alle sue ore regolari di serbata, esercitazioni di danza. Piccolina e magra magra, sempre un po' pallida, bastava darle l'occasione di ballare, e diventava un'altra. Le gambe arrossavano di gioia, e le gambe, impetose, trascuavano via, in un folle volo leggerissimo, il corpo incapace di opporre resistenza, anzi, conquistato immediatamente, e perciò docilissimo. Lilian rimase alcuni anni in Svizzera e la madre austera, quando se la vide tornare tanto mutata per la sorpresa e l'indignazione dovette sottoporre a una così dura e inattesa prova la sua rigidità, che, contro ogni previsione, questa si liqueface e si scioglie. Lilian Harvee fu inviata, dopo accorti consigli familiari, alla scuola di Marie Zimmernann, assai quotata in Germania. La ragazza fu così sollecita nel fare progressi, che dopo un anno la famosa compagnia Schwarz, viennese, la scritturò lamente. Essa divenne presto la prima donna, e il cinema non attese gran tempo per adoprare le sue grazie lievi e sottili. Da allora (1924) sono passati circa 15 anni: 15 anni di lavoro cinematografico ininterrotto. Negli ultimi due anni che passò in Europa, tra il cinema e il teatro e l'intellectuale viaggio a Hollywood, essa fra appena 10 quattordici giorni di vacanza.

Lilian Harvee, che da bambina era molto magra, ha raggiunto un tempo il peso, per lei colossale, di 42 chili. Ma più tardi ha perduto una quantità di adiposi, e l'anno scorso, a Venezia, si dava come sicura la cifra di 28 chili. È possibile? Lasciamo ai lettori la difficile questione di indagare se quel numero e conseguenza di una spiritosa storiella o se si avvicina a una possibile realtà. È una ragazza che Willy Fritsch terrebbe comodamente nel palmo della sua larga mano. La sua leggerezza sbalorditiva le permette di imitare, nella danza, il volo delle farfalle. Tuttavia si sa che il suo appetito è molto forte e reiterato, da molti anni a questa parte, i suoi tiranici sforzi per ingrassare. Niente. Allora essa si consola con gli esercizi sportivi: tennis, nuoto, golf. Attrice trilingue e forse più, ha lavorato in Germania, in Inghilterra, in America, e ora è venuta in Italia. È l'attrice tedesca più popolare (s'è detto a ragione tedesco, la sua vera patria è difatti, ormai, la Germania), anche se è vero che il CONGRESSO SI DIVERTE, il suo grande film, è ormai sortito nel tempo. Quella volta, Lilian Harvee non solo poté prendere parte a un lavoro di carattere nettamente artistico, ma contribuì con molta efficacia alla creazione di un'atmosfera. La sua passeggiata in carrozza non la dimenticheremo tanto presto. Il suo canto, i suoi sorrisi a occhi chiusi e a naso arricciato (quali-

ziosi e eccitati) erano a tutti i livelli riusciti, e questo, prima che il film di quel graziosissimo film. La ragazza di Lilian Harvee, leziosa da bambina, si rifiuta e aggraziosa, tra, cabrette, tra comediante-santante scritte in azzurro e se un piede solo e prillante, aranci del lustrini e delle cose garbatamente false e di gusto dubbio - la leziosità di Lilian Harvee allora divenne stile. Meno suo e del regista Charrel, ogni movimento di lei prese corpo, fu prezioso e azzeccato e sonante, tutto s'incarnò e trasluciva nella danza. Tutte queste cose si dimostrarono ampiamente che cosa doveva stare molto attenta, fidarsi solo di spettacoli calcolati come quelli nei quali ogni cosa abbia un senso, una misura, un ritmo. Essa vi figura assai giudiziosamente, attenta a ogni mossa, sorvegliata nella scelta di tutto il materiale necessario, a cominciare dal costume. Il costume del contadino, con quelle mattonde di pizzo odoroso e argenteo, era un'autentica invenzione, soprattutto perché applicata alla sua piccola persona. Prima di quel film, le possibilità cinematografiche della Harvee s'erano potute appena intravedere, dopo, essa ha vissuto, e continua a vivere, sul ricordo di quella interpretazione perfetta e inimitabile. Ma ha peccato di misura: se fosse stata capace di trattenersi, avremmo probabilmente avuto da lei altri regali di quel calibro. Perché basta guardare quegli occhi pungenti e furbeschi - Lilian Harvee è una ragazza intelligente, che sa quello che vuole e comprende sé e gli altri, e le cose. Tuttavia, a lungo andare lo stile è ridivenuto leziosità, ogni atteggiamento di lei s'è annacquato e ha perso freschezza e incarnato. Piacente, agile, disinvolta sempre, ma non è più la stessa. Per questa sola ragione s'è usata verso di lei una severità crudele che e d'altronde il metro che si adopera solo nei riguardi delle persone degne di stima, e dalle quali non si vorrebbero subire delusioni. Essa invece, ed delusa, amaramente, e certo non solo per sua colpa, nel periodo hollywoodiano: i californiani non compresero l'esibizione del suo spirito e della sua maniera, e fecero di lei una bambola parlante-cantante-danzante, pensosa a vedersi. Tornata in Europa, ha lavorato molto e senza troppa raffinatezza: ma almeno l'abbiamo vista sorridere con gioia aperta - a Hollywood sorrideva tra le lacrime. Non c'è dunque che una cosa da fare: augurarle un nuovo incontro con un Charrel (e che ne direste di un Labitsch addirittura).

FILM PRINCIPALI: DIE LIEBSCHAFTEN DER BELLA VON GIESA (1924), LIEBE UND TROMPETENBLASEN (1925), PRINZESSIN TRULLALA (1926), ERBENFÜR (1927), ADDIO MASCOTTE! (Adieu Mascotte, 1928), EVA IN PUGNA (1928), HOKUS FOKUS (Ufa 1929), VALER D'ANDRE (Lichtenwalder, idem 1930), IL CONGRESSO SI DIVERTE (Der Kongress tanzt, Ufa 1931), IO E L'IMPERATRICE (Ich und Kaiserin, Ufa 1932), LABBRA TRADITRICI (My Lips Betray, Fox 1933), LE OTTO VIRTU' DI LILLI (My Weakness, Fox 1933), SUSANNA (Um Susanna, Fox 1933), THE ONLY GIRL (Gaumont-Ufa 1934), VIVIAMO STANOTTE (Let's Live Tonight, Columbia 1935), SOGNO NOTTO (Blonder Traun, Ufa 1935), ROSE NERE (Schwarze Rosen, Ufa 1936), FANNY ELISER (Ufa 1937), SETTE SCHIAFFI (Die sieben Ohrfeigen, Ufa 1938), CAPRICCIO (Ufa 1938)

PUCK



(Ufa)

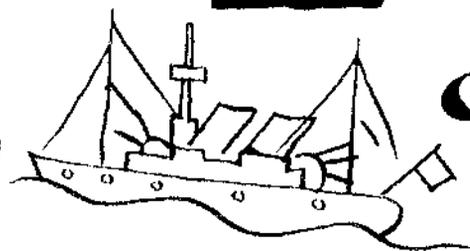
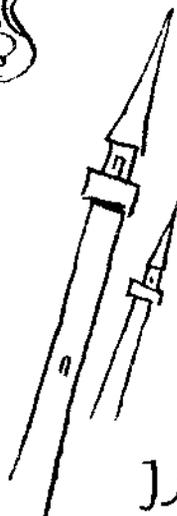
LILIAN HARVEY

Il primo gruppo

1938-39

della

LUX

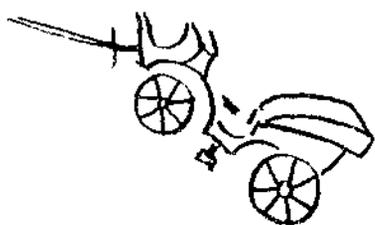


Il Dramma
di Sciangai
Diretto da G. W. Pabst

Il Diavolo della
Siberia
Diretto da M. L'Herbier

Allarme a
Gibilterra
Diretto da F. Ozep

Il Mastro di
Posta
Diretto da V. Turjanusky



La Casa del
Maltese
Diretto da P. Chenal



Hona Massey, la nuova attrice lanciata secondo le stelle.

RADIOVISIONE DIVISMO

PERCHÉ IL CINEMA possiede i suoi « divi » e le sue « stelle », mentre la radio non ha ancora creato un suo divismo? Eppure, anche la radio si vale del più svariato genere di artisti, ed anch'essa esercita grande suggestione!

Anzitutto bisogna dire che altrove, e precisamente in America, esiste già da tempo anche un divismo radiofonico. Anzi, il divismo radiofonico americano, in questi ultimi tempi, ha assunto tali proporzioni da offuscare addirittura quello cinematografico. E la cosa si spiega, quando si consideri che la Radio si vale dei suoi stessi potentissimi mezzi per affermare ed esaltare i suoi protagonisti. È di ieri la elezione delle « stelle » che la National Broadcasting Company ha concluso a traverso un concorso clamoroso, nel quale questa grande società radiofonica americana ha chiamato a raccolta vari milioni di radioascoltatori per esprimere il loro giudizio. Il referendum è stato irrorato dalla più vasta e potente pubblicità, scaturita per ben sei mesi dalle duecento trasmissioni di cui dispone la società.

Volendo comprendere perché in America il divismo radiofonico ha assunto proporzioni così enormi, mentre da noi non

esiste, è necessario ricordarsi delle radici e delle funzioni di questo divismo, significativo fenomeno della vita attuale. In fondo, il divismo non dovrebbe essere altro che la fama di un artista, nata dalla sua bravura universalmente riconosciuta. Così dovrebbe essere. In America, invece, il divismo scaturisce dalla potenzialità economica di una determinata casa cinematografica o di un determinato ente radiofonico, a traverso le conseguenze e gli effetti del « lancio » pubblicitario dell'attore o dell'attrice. La « stella » appare come il risultato di costose e astutissime gare pubblicitarie, e non si sa ancora fino a che punto siano necessarie delle vere qualità nella persona

lanciata o di qual genere queste qualità debbano essere. Certo è che la pubblicità è molte volte sproporzionata al valore intrinseco dell'attore o dell'attrice « lanciati ». Ma ciò nonostante costoro non tardano a raggiungere il firmamento, cinematografico o radiofonico che sia.

La suggestione diminuisce, perdura o aumenta in ragione dell'amplificazione pubblicitaria che è in giuoco, e le favolose somme impiegate per questi « lanci » finiscono quasi sempre per tornare a casa, amplificate anch'esse.

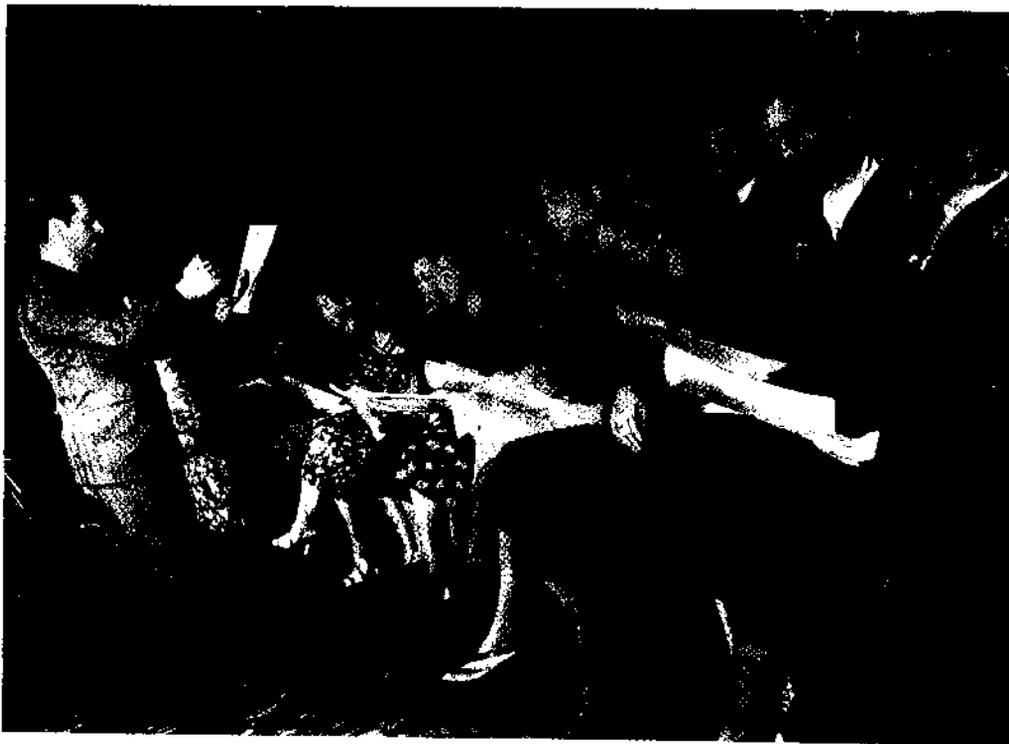
Detto questo, sarà più facile intendere la ragione per la quale, in Italia, non si renda possibile la creazione di un divismo inteso nel senso americano della parola. Il temperamento italiano è diverso da quello americano. Non esiste da noi quella suggestionabilità per cui con i mezzi di una insistente pubblicità si possa imporre facilmente al favore del grande pubblico qualunque nome, qualunque prodotto. Ci sono voluti infatti i grandi mezzi delle Case cinematografiche americane per creare anche nel pubblico italiano parte di quella epidemica adorazione, che tali Case intenderebbero raggiungere. Gli affetti del pubblico italiano sono meno incondizionati: succede che non si riesce, nemmeno con una forte pubblicità, a lanciare un determinato attore, perché non corrispon-

de ai nostri gusti. E anche nei casi di successo, gli affetti delle nostre masse sono meno frenetici, meno pazzeschi.

Per creare in Italia un divismo radiofonico, che possa gareggiare con quello cinematografico, ci vorrebbero prima di tutto mezzi economici che del resto da noi non si vorrebbero mettere a disposizione per scopi così dubbî. Ma ci vorrebbe anche tutta un'altra mentalità nella concezione dei programmi radiofonici. La radio, basata sui nobili mezzi della parola e della musica, ha saputo conservarsi in Europa una dignità a cui male si adatterebbero le clamorose campagne pubblicitarie, con cui le compagnie radiofoniche americane, enti privati legati dai più svariati vincoli economici, inondano i loro ascoltatori. La radio è da noi concepita più che altro come uno strumento di cultura, non come una produttrice di svaghi con criteri puramente commerciali.

Infine ci sembra interessante accennare ai rapporti fra il divismo, radiofonico e cinematografico, e i mezzi tecnici su cui si basano. Ci serva come esempio quello della cantante Mary Jogert, lanciata l'anno scorso dalla N.B.C. Questa ragazza aveva una vocina piacevole, carina, molto radiofonica, ma nulla essa possedeva da meritare una pubblicità così strepitosa, durata per molti mesi. Eppure, ne venne fuori un delirio. I dischi incisi dalla cantante andarono a ruba, e la N.B.C. poté registrare un notevolissimo aumento nella vendita degli apparecchi. Ma si guardò bene dal far sapere che Mary Jogert era una signorina gobba e claudicante.

L'esempio è significativo perché illustra una differenza essenziale fra le due forme di divismo di cui stiamo parlando. Il cinema, presentando l'immagine dell'artista, può giocare sul fascino dei pregi fisici di quest'ultimo ma d'altra parte ha, appunto, bisogno di attori fisicamente perfetti. In confronto, la radio potrebbe sembrar povera perché dovendo rinunciare a tutti gli stimoli ottici è limitata agli effetti della sola voce. Questo fatto però non soltanto offre il vantaggio di poter lanciare delle persone deficienti nel senso della bellezza fisica: di presentare nella parte di giovane amante una signora anziana e grassa ma che disponga di una voce adatta, ecc. Ma l'esperienza dimostra inoltre che la riduzione della persona alla sola voce, anziché impoverire l'effetto, spesso crea un fascino speciale per cui la fantasia dell'ascoltatore fa nascere intorno alla voce dello sconosciuto o della sconosciuta un personaggio misterioso e ideale che può riuscire facilmente più perfetto e più accordato al gusto di chi, ascoltandolo, lo « crea », che non la figura materialmente presente sullo schermo. Ne sono testimoni le tante proposte di matrimonio che arri-



Le cortate di film musicali non hanno bisogno di visi fotogenici (M.G.M.)

ATTI UFFICIALI

della Fed. Naz. Fascista Industriali dello Spettacolo

Il Comitato Nazionale Arbitrale di Noleggio si è riunito alcune volte negli ultimi giorni per decidere in merito ad alcuni passaggi abusivi denunciati alla Federazione da molte Case di noleggio.

Il Comitato, riscontrando l'assoluta necessità di troncare con ogni mezzo queste irregolarità da parte degli esercenti cinematografici, irregolarità che, specialmente in alcune zone, assurgono a sistema, ha adottato decisioni severe nei confronti dei responsabili, determinando anche la chiusura, per alcuni giorni, di vari locali, attraverso il divieto ai noleggiatori di fornire pellicole a tali esercenti.

Contratto-tipo di noleggio

Nei mesi di maggio e giugno hanno avuto luogo, presso la Federazione, alcune riunioni del Comitato Nazionale Esercenti Cinematografici e del Comitato Naz. Noleggiatori Film per discutere in merito alla rinnovazione delle Convenzioni aggiuntive del contratto-tipo di noleggio. Pur non potendo dare ancora notizia precisa sui termini dell'accordo intervenuto tra le parti, si può prevedere che tra non molti giorni tutte le importanti questioni poste in discussione troveranno soluzione.

Cinematografia a colori naturali

Il Comitato Tecnico Nazionale per la Cinematografia ha ultimato i lavori di ricerca dei sistemi italiani - raffrontati con quelli stranieri - di cinematografia a colori. Sono stati presi in esame e studiati, sulla scorta degli elementi tecnici forniti, una quindicina di sistemi. Il Comitato Tecnico Nazionale per la Cinematografia presenterà in questi giorni una relazione completa al Ministero della Cultura Popolare, indicando quali sistemi presentino caratteristiche tali

da consigliarne una realizzazione industriale, onde porre l'Italia all'altezza delle altre Nazioni.

La riunione del Consiglio della F. N. F. I. S.

Si è tenuta in Roma, il 17 giugno, la riunione annuale del Consiglio della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo, sotto la presidenza del Gr. Uff. F. A. Liverani.

Nel passare in rassegna l'opera svolta dalla Federazione e dagli organi collaterali nell'ultimo anno, il Presidente ed il Direttore, Avv. Monaco, hanno esposto in un'ampia relazione, la situazione generale delle industrie dello spettacolo; è stato così rilevato il grado di sviluppo raggiunto dai vari rami del teatro e della cinematografia anche sul terreno economico e tecnico. Il numero e gli incassi dello spettacolo hanno segnato, anche nella stagione in corso, un notevole incremento nei confronti delle stagioni precedenti. Il gettito annuo dei proventi lordi degli spettacoli teatrali, cinematografici e sportivi, in aggiunta a quelli delle industrie radiofoniche, fonografiche ed affini, sta per raggiungere, per il progressivo incremento verificatosi nell'ultimo triennio, la cifra complessiva di un miliardo di lire.

Sia nella relazione, sia nella discussione che ne è seguita, alla quale ha partecipato anche l'on. Marchi, è stato dato particolare rilievo alle condizioni di sviluppo tecnico ed organizzativo dell'industria cinematografica in rapporto all'imminente entrata in vigore delle provvidenze governative a favore della produzione nazionale. Il Consiglio si è soffermato sulla organizzazione degli spettacoli all'interno dell'Estrato Musicale. Ha dato, infine, ampio mandato alla

Presidenza per avviare verso la definizione le trattative per la rinnovazione del contratto-tipo di noleggio delle pellicole cinematografiche, cui sono connessi i più vitali interessi del commercio e dell'esercizio cinematografico.

La relazione, il conto consuntivo e le altre proposte della presidenza sono stati approvati dal Consiglio, che ha nuovamente espresso la più viva riconoscenza per il costante interessamento del Regione a favore del teatro e della cinematografia nazionali.

BREVETTI

RILASCIATI DI RECENTE IN ITALIA

Disposizione per l'applicazione di un apparecchio addizionale per una apparecchiatura di registrazione dei suoni: ALLGEMEINE ELEKTRICITÄT S., a Berlino. (1-42).

Procedimento ed apparecchio per la riproduzione di oggetti tridimensionali: H. H. BÜGGIE & CO., a Toledo. (1-43).

Dispositivo per la produzione di pellicole sonore: J. PINTSCH K., a Berlino. (1-43).

Dispositivo per la guida e l'avanzamento di pellicole cinematografiche acustiche o solo acustiche, con rullo tenditore molleggiato: KLANGFILM G.m.b.H., a Berlino. (1-43).

Apparecchio di proiezione ad ingrandimenti variabili con schermo traslucido incorporato nello stesso: PRATT, V., a New York. (1-44).

Proiettore cinematografico, atto particolarmente per pellicole a passo ridotto: STEATT MAGNESIA A. G., a Berlino. (1-44).

Guida per la pellicola per apparecchi cinematografici particolarmente per quelli per pellicole a passo ridotto. La stessa. (1-44).

Apparecchio cinematografico di proiezione con dispositivo di regolazione per il meccanismo a croce di Malta e l'atturatore: ZEISS IKON A. G., a Dresda (Germania). (1-45).

Sistema per la registrazione elettromagnetica dei suoni su lamina, nastri e fili

vano per lettera alle annunciatrici e molti altri sintomi del genere.

Ne nasce un contatto affettuoso fra le voci della radio e la folla degli ascoltatori. Contatto utile per fare della trasmissione puramente tecnica una trasmissione di valori mentali e sentimentali e non affatto identico a un divismo che dobbiamo definire una deviazione del buon senso, ed un prodotto quasi volgare che finisce col distruggere l'arte. È invece da sperare che l'arte, trionfando, riesca, a sua volta, a sostituire questa commercialità che, in definitiva, spesso non è altro che un gonfiamento adatto a corrompere il gusto delle masse a traverso l'apologia delle mediocrità. Il pubblico italiano sa molto bene quali siano gli artisti che meritano e quali quelli che non meritano specialmente quando non è turbato dal rullo dei tamburi propagandistici. A traverso questa sostanziale differenza, vengono ad essere implicitamente identificati quelli che vanno collocati in alto e quelli che devono rimanere in basso.

G. M.

metallici: MARZOCCHI L., a Milano. (1-45).

Procedimento per la produzione di copie d'immagini-base policrome: BELJA G., a Bruxelles. (1-66).

Perfezionamenti nei filtri colorati: DE LASSUS S. G. A. H. J., a Versailles. (1-66).

Procedimento per la produzione di strati di emulsione fotografici all'alogenuro d'argento: I. G. FARBENINDUSTRIE A. G., a Francoforte s. M. (Germania). (1-67).

Procedimento per la produzione di emulsioni all'alogenuro d'argento per la fotografia a colori. La stessa. (1-67).

Strati filtranti con assorbimento dell'ultravioletto. La stessa. (1-67).

Procedimento per lo sviluppo ad inversione di strati sensibili alla luce, di emulsione all'alogenuro d'argento senza esposizione intermedia alla luce. La stessa. (1-67).

Procedimento per la produzione di pellicole sonore a colori. La stessa. (1-67).

Apparecchio cinematografico di proiezione con dispositivo di regolazione per il meccanismo a croce di Malta e l'atturatore: ZEISS IKON A. G., a Dresda (Germania). (1-68).

Proiettore per pellicole cinematografiche sonore a passo ridotto: EUGEN BAUER, a Stuttgart (Germania). (1-133).

Dispositivo per la riproduzione di registrazioni sonore a cassette: NOLTE C. H., a Berlino. (1-133).

Perfezionamenti ai sistemi ed apparecchi per la registrazione fotografica dei suoni: RADIO CORPORATIONS, a New York. (1-133).

Procedimento per la produzione di immagini fotografiche in bianco e nero esenti da argento: I. G. FARBENINDUSTRIE A. G., a Francoforte s. M. (Germania). (1-149).

Materiale fotografico per immagini colorate non trasparenti. La stessa. (1-149).

Procedimento per la produzione di emulsioni fotografiche all'alogenuro d'argento. La stessa. (1-149).

Procedimento per la produzione di emulsioni fotografiche all'alogenuro d'argento. La stessa. (1-149).

Copia dei succitati brevetti può procurare: l'UFFICIO TECNICO INTERNAZIONALE PER I BREVETTI D'INVENZIONE (Direz.: Dott. Ing. A. Rachehi) - MILANO - Via Pietro Verri 22, Telefono 70.018 - ROMA - Via Nazionale 46 Telefono 480.972

S.U.A.

RECLUTATI (*Reclutés in Prison*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio EIA. Regista: Jean-berth Hylier. Soggetto: Montme-Breus. Sceneggiatura: Saul Fikins. Operatore: Benja. - Klire. Scenografo: Stephen Goosson. Musiche: Morris Stoloff. Interpreti principali: Wyn Cahoon, Scott Colton, Arthur Lott. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

IFUCHJERI DI MARINA SBARCANO (*Marine Love Landers*). - Produzione: Republic. Distribuzione: Astoria Film. Regista: Howard Bretherton. Interpreti principali: Low Ayres, Isabel Jewell. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

CONOSCENZA PERICOLOSA (*Dangerous to Know*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Regista: Robert Florey. Interpreti principali: Anna May Wong, Akim Tamiroff, Gail Patrick, Lloyd Nolan, Porter Hall. *vietato il doppiaggio (2).*

MUSICA PER SIGNORA (*Music for Madame*). - Produzione R.K.O. Distrib. Generaleine. Regista: John Blystone. Interpreti: Nino Martini, Joan Fontaine. *Approvato (1).*

SONO INNOCENTE (*You Only Live Once*). - Produzione e distribuzione: Artisti Associati. Regista: Fritz Lang. Interpreti: Sylvia Sydney, Henry Fonda. *Approvato (2).*

FIGLIA DEL VENTO (*Feshel*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros. Regista: William Wyler. Dalla commedia di Owen Davis sr. Sceneggiatura: Clemens Ripley, Abel Finkel e John Huston. Scenografo: Robert Haas. Operatore: Ernest Haller. Musiche: Max Steiner. Interpreti principali: Bette Davis, Henry Fonda, George Brent, Donald Crisp, Margaret Lindsay. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

LA DEA DELLA JUNGLA (*L'amore nella jungla - Her Jungle Love*). - Produzione e distribuzione: Paramount. Produttore: George M. Arthur. Regista: George Archainbaud. Soggetto: Gerold Geraghty e Eddie Welch. Direzione musicale: Boris Morros. Canzoni di Frederick Holland e Ralph Freed. Interpreti principali: Dorothy Lamour, Ray Milland, Lynne Overman. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

CHI UCCISE GAIL PRESTON? (*Who Killed Gail Preston?*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio EIA. Regista: Leon Baraha. Sceneggiatura: Robert E. Kent e Henry Taylor. Operatore: Henry Freulich. Musiche: Ben Cakland. Interpreti principali: Don Terry, Rita Hayworth, Robert Paige, Wyn Cahoon. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

LO SCERIFFO (*Texas Gun Fighter*). - Produzione: Amity. Distribuzione: ENIC. Regista: Phil Rosen. Interpreti principali: Ken Maynard, Sheila Manners, Harry Woods. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

LA SUA MANIERA D'AMARE (*She Married an Artist*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Con-

I FILM DEL MESE IN CENSURA

Reportagem speciale del film del mese presentato alla revisione della Censura. I numeri tra parentesi (1) e (2) indicano le decisioni delle Commissioni di prima istanza e della Commissione di appello. I film segnati con asterisco, non contengono i dati, perché già pubblicati nella «Cronaca» dei numeri scorsi.

sozio EIA. Regia: Marion Gering. Soggetto Avery Strakosch. Sceneggiatura: Gladys Lehman e Delmar Daves. Operatore Merritt Gerstad. Scenografo: Stephen Goosson. Musiche: Morris Stoloff. Interpreti principali: John Boles, Lull Deste, Frances Drake. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

TUNDRA SELVAGGIA (*Tundra*). - Produzione: Burroughs-Tarzan Pict. Distribuzione: Consorzio EIA. Regista: Norman Dawn. Soggetto di Norman Dawn. Sceneggiatura: Chas. F. Royal e Norton S. Parker. Operatori: Norman Dawn, Jacob Kull e Edward Kull. Interpreti principali: Del Carobre, McCormick, Wally Howe. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

IL CAVALIERE DELLA PRATERIA (*Hustling Dan*). - Produzione: Amity. Distribuzione: ENIC. Regista: Phil Rosen. Interpreti principali: Ken Maynard, Geo Benavent, Don Terry, Harlan E. Knight. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

UN DELITTO A GREENWICH (*Murder in Greenwich Village*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio EIA. Regista: Albert S. Rogell. Soggetto: Robert T. Strannon. Sceneggiatura: Michael L. Simmons. Operatore: Henry Freulich. Scenografo: Stephen Goosson. Musiche: Morris Stoloff. Interpreti principali: Richard Arlen, Fay Wray, Raymond Walburn. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

LUPO DI PARIGI (*The Lone Wolf in Paris*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio EIA. Regia: Albert S. Rogell. Soggetto: Louis Joseph Vance. Sceneggiatura: Arthur T. Horman. Operatore: Lucien Ballard. Musiche: Morris Stoloff. Interpreti principali: Francis Lederer, Frances Drake, Walter Kingsford. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

PENITENZIARIO (*Penitentiary*). - Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio EIA. Regia: John Brahm. Soggetto: Martin Flavin. Sceneggiatura: Fred Niblo jr. e Seton I. Miller. Operatore: Lucien Ballard. Scenografo: Stephen Goosson. Musiche: Morris Stoloff. Interpreti principali: Jean Parker, John Howard, Walter Connolly, Robert Barrat. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

* ALTA TENSIONE (*Slim*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. *Approvato (1).*

* LA DONNA CHE VOGLIO (*Eleganza-Mannequin*). - Produzione e distrib.: M.G.M. *Approvato (1).*

* MINIERA MALEDETTA (*Inferno nero - Drangelman Courage*). -

Produzione e Distribuzione: Warner Bros.-First National. *Approvato (1).*

* STELLA DEL NORD (*Atappy Landing*). - Produz. e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato (1).*

* OCCIDENTE IN FIAMME (*Gold Is Where You Find It*). - Produzione e distribuzione: Warner Bros.-First National. *Approvato (1).*

* L'ULTIMA NAVE DA SHANGAI (*International Settlement*). - Produzione e distribuzione: 20th Century-Fox. *Approvato (1).*

* LA VITA COMINCIA CON L'AMORE (*Life Begins With Love*). Produzione: Columbia. Distribuzione: Consorzio EIA. *Approvato (2).*

* VIVA L'ALLEGRIA (*Everybody Sing*). - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Approvato (1).*

INGHILTERRA

L'AGENTE SEGRETO (*Secret Agent*). - Produzione: Gaumont British. Distribuzione: Fotovox. Interpreti principali: Madeleine Carroll, Peter Lorre, Robert Young. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).*

* IL MISTERO DI CAMBRIDGE (*Bulldog Brummond at Large*). - Produzione: A. B. P. Distribuzione: ENIC. *Approvato (1).*

GERMANIA

HABANERA (*Habancera*). - Produzione: UFA. Distribuzione: ENIC. Regista: Detlef Sierck. Soggetto: Gerhard Menzel. Operatore: Er Weinmayr. Musiche: Lothar Blühner. Interpreti principali: Zarah Leander, Ferdinand Marian, Karl Martell. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).*

NOZZE DI RIVOLUZIONE (*Revolutionshochzeit*). - Produzione: Euphone. Distribuzione: ENIC. Regista: Hans H. Zerlett. Interpreti principali: Brigitte Hornoy, Friedrich Benfer, Paul Hartmann. *vietato il doppiaggio (2).*

FRANCIA

IL SEGRETO DELLA FELICITÀ (*Le secret de Polichinelle*). - Produzione: Roger Richebé. Distribuzione: Europa Film. Regista: Berthomieu. Interpreti principali: Raimu, Françoise Rosay, Alerme, Jeanine Crispin. *Approvato (1).*

* NOTTI DI PRINCIPI (*Nuits de Princes*). - Produzione: Ermauff. Distribuzione: ENIC. *vietato il doppiaggio (2).*

* L'ASSASSINIO DEL CORRIERE DI LIONE (*L'affair du Courrier de Lyon*). - Produzione: Les Films Asimian. Distribuzione: Astoria Film. *vietato il doppiaggio (2).*

Agfa

La Cinematografia
16^{mm}
a passo ridotto

MOVEX 30 AGFA
macchina da presa 16 mm.

MOVECTOR SUPER 16 AGFA
per proiezioni mute e sonore

Pellicole invertibili 16 mm.
ISOPAN
AGFACOLOR

GUIDO DA FERRARA (Torino). - S. ritolga al Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, via Foligno 40.

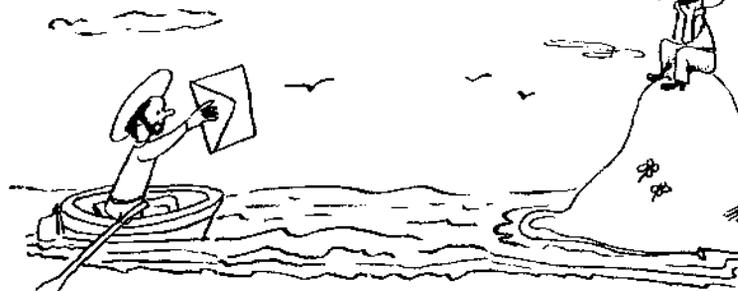
ENNIO ZACCONE (Perugia). - I grandi teatri di opera lirica, per es. quelli di Roma e di Milano, dispongono di proprie scuole di danza. Nel caso che Lei non potesse frequentare - per varie ragioni - una scuola di danza, potrà magari ricorrere a lezioni private. Bisognerà però scegliere - con precauzione - un professore veramente esperto, per es. un noto ballerino di teatro.

SILVIO PAPPALARDI (Viterbo). - Secondo Mezio (num. 45 di Cinema), Keaton è impazzito per incidente, malgrado se medesimo. D'accordo che disastri finanziari, contrasti coniugali, la fuga da Hollywood, ecc., abbiano influito sul morale dell'attore, ma non si impazzisce per incidente, come si potrebbe rimanere sotto un'automobile. Non solo, ma la pazzia fu talvolta il porto naturale di intelligenze superiori. Anche la pazzia può servire come mezzo di espressione attraverso il quale l'individuo, più di là che di qua, tenta di mantenere il proprio rapporto col mondo. Bisogna inoltre andar cauti nel parlare di "pagliacciate". Per un vero artista niente esiste di innocuo o di indifferente: non c'è nulla che non rappresenti un limite e non c'è nulla che non abbia significato. Sarebbe utile conoscere il genere di malattia mentale di cui si trattava per poterlo confrontare con quell'atteggiamento di rigida indifferenza che era alla base del carattere creato da Keaton nei suoi film e che infatti ricorda il comportamento di certi tipi di squilibrati. - Mi scriva più spesso. Ho questo desiderio appunto perché, come Lei dice giustamente, io La conosco già abbastanza.

Ing. ANSELMIO BERTI (Milano). - La macchina da presa Harrison per trucchi rappresenta un ritorno al principio, ormai abbandonato, di eseguire i

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



trucchi di combinazione durante la presa. Dalle poche notizie che si hanno, sembra che si tratti di una plurimpressione del fotogramma ottenuto con un sistema ottico che spezza la luce in modo analogo ai dispositivi che si trovano nelle macchine da presa a colori; soltanto che, nel caso di Harrison, il dispositivo è posto davanti all'obiettivo.

ALBERTO MARTO VISCONTI (Novara). - Trasmetto ai nostri scenografi la Sua seguente osservazione: - Non Le pare che gli interni italiani siano eccessivamente spogli? Prenda le sale vicine di CONDOTTIERI che, secondo me, è il miglior film italiano finora prodotto: sono eccessivamente bianche e nude. Altro esempio è fornito dai due VISCONTI, che pure è un film abbastanza riuscito: si descrive l'ambiente dell'ultimo '800, che era strarico di ornamenti, offrendo una chiarezza e semplicità che a momenti non si hanno nello stile '900. Bisogna però, mi pare, tener conto di tre fatti: la scenografia serve in buona parte, e soprattutto nei film

attuali, come sfondo della recitazione; deve quindi badare a non soffocare con vedute troppo ricche il gioco degli attori. Inoltre può essere lecito - se vien fatto per ragioni seriamente artistiche - di adattare entro certi limiti uno stile passato alla sensibilità attuale; certamente al cinema, mezzo spiccatamente documentario, tali adattamenti possono essere piuttosto pericolosi. E infine, la minore o maggiore ricchezza della scenografia può dipendere da ragioni economiche. - È indubbiamente giusta la Sua osservazione che la formazione dell'attore cinematografico italiano può essere ostacolata da una tendenza a copiare quotati attori esteri invece di sviluppare e di precisare il tipo - o, meglio, la personalità individuale realizzata dalla Natura nell'attore. La carriera di Isa Miranda è stata adombrata dal fatto che questa attrice fu formata deliberatamente sul tipo della Dietrich; e intanto ci troviamo già di fronte alla seconda generazione, ossia alle imitatrici della Miranda! - Per le sceneggiature consulti il libro *Four Star Scripts* citato da me nel numero 46.

PAOLO MICELI (Palermo). - Volentieri mi faccio portavoce della Sua proposta: - Penso che dal romanzo *I beati Paoli* di William Holt si possa trarre un ottimo film. Questo romanzo, che evoca pagine magnifiche della storia siciliana, è animato da un commovente e piacevole contenuto.

IL PIGNOLO. - Ha ragione. Infatti, è molto gradito dal pubblico di certi paesi esteri una *brochure*, preparata per ogni film che esce, e che contiene non soltanto

il preciso elenco di tutti gli attori (con indicazione delle parti) e degli altri collaboratori quali il regista, l'operatore, lo scenografo, ecc., ma inoltre un dettagliato racconto della trama e una dozzina di fotografie qualificative. Le *brochures*, distribuite nelle sale nostre, ci fanno purtroppo quasi sempre pentire della modesta moneta data alla maschera. Mantenendo la spesa identica, non si potrebbe studiare un tipo di *brochure*, più completo e meglio presentato? Negli elenchi dei film aggiunti alle biografie della nostra galleria, i film non venuti in Italia sono citati con i titoli originali. Film è una parola inglese che significa propriamente: membrana, strato sottile. La parola può essere abbastanza utile per distinguere il nastro materiale di celluloido (o pellicola) dall'opera cinematografica (o film). La terminologia è completata da cinema (nome collettivo del fenomeno - non da urlozzarsi al posto di sala di proiezione) e cinematografia (procedimento tecnico dell'immagine animata). È questa, almeno, la terminologia osservata rigidamente nell'Enciclopedia de Cinema, per evitare ambiguità. Volendo eliminare la parola straniera «film», si potrebbe naturalmente, come infatti spesso succede, allargare il senso della parola «pellicola», parlando per es. dell'ultima pellicola di Fritz Lang. Un tale ampliamento di senso ha subito in inglese la parola «film».

RISKIN IN SPE. - L'ultimo libro che ho visto annunciato è quello di Tamar Lane, *The Technique of Screen Writing* (McGraw-Hill Book Co., New York City, 330 W. 42nd St.) nel quale sembra venga insegnata non soltanto la difficile arte di scrivere soggetti e sceneggiature ma anche quella ancora più difficile di venderli.

CATERINA MELONI (Roma). - Mi spiego la Sua sensazione press'a poco così: il problema dell'età pericolosa della donna esiste e ha rappresentato uno degli argomenti prediletti della letteratura dell'Ottocento. Ma in RETEMBERTÀ non si tratta della fedele moglie che per un improvviso impulso di passione si vede costretta a distruggere la propria felicità familiare, bensì di una donnetta, finora domestica per semplice mancanza di occasioni, che col primo contatto con un mondo di divertimenti eleganti si mette a far Pucchiolino a qualunque giovanotto che incontra. Soltanto se si trattasse di una donna senza le sue avventure rappresenterebbero un vero problema umano per lei e per il marito; e un problema drammatico

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER



che CINEMA è la
miglior compagnia
per le vacanze estive?

per l'artista. Dal momento in cui, in questo modo, la donna non sarebbe più « antipatica », il marito, abbandonandola, rischierebbe di essere antipatico lui, e allora non ci sarebbe più quella giustizia morale che non riguarda l'arte, ma che è invece rigidamente osservata dalla produzione cinematografica perché il pubblico normale ne ha bisogno per non rimanere insoddisfatto. In ANNA KARENINA c'era la « donna seria » ma in compenso era « antipatica » il marito e perciò si « giustificava » il comportamento della moglie; anche lì, dunque, il vero problema era evitato. Nell'uno come nell'altro caso, il problema è spostato su un piano secondario, e se ciò rende contento il pubblico, lascia scontenta una persona sensibile per le cose umane e artistiche come Lei. Bisogna tuttavia ammettere che il soggetto di INFIDELITÀ, presentando un uomo simpatico che divorzia conquistando così la propria felicità, svolge un motivo che è decisamente in contrasto con i dogmi della produzione americana.

G. V. (Como). - Le consiglio di cominciare senz'altro i Suoi studi. Lei è ancora troppo giovane per decidere del Suo avvenire e per prendere decisioni di cui un giorno, probabilmente, si pentirebbe. Se tra qualche anno il Suo entusiasmo per il cinema sarà immutato, sarà sempre in tempo a seguirlo e gli anni dedicati allo studio saranno certamente non inutili al vento; anche per fare l'attore sono indispensabili delle buone basi culturali.

CERCATORI D'ORO. - Per un particolare mi sono ieri capitati fra le mani le indicazioni che loro cercavano sulla versione tedesca di oro. Oltre a Brigitte Helm e Hans Albers, c'era il cantante Michael Bohnen nella parte dell'industriale, Friedrich Kayssler in quella del vecchio inventore, Eberhard Leithoff dell'ingegnere avversario. Il gruppo degli intriganti era rappresentato da Walter Steinbeck, Heinz Wetuper, Hans-Joachim Büttner. Regista: Karl Hartl; scenografo: Otto Hunte. Ci siamo?

LUISA (Lucca). - Non siete d'accordo dunque se Ernst Lubitsch è un regista mediocerrimo o ottimo. Mi dispiace per Lei, ma, secondo me, è ottimo. È uno di quei registi, nella cui opera la realizzazione artistica è diventata talmente funzione del racconto che facilmente si se ne accorge più. È facile accorgersi, in opere di altri registi, di un bel chiaroscuro o di un arido scorcio proprio quando si tratta di effetti formali non completamente assorbiti dalla loro funzione narrativa. Lubitsch racconta con i mezzi più semplici; egli esalta molti mezzi di grande effetto che fanno la fama di « vero regista », ma riesce lo stesso a risolvere il soggetto in purissima materia cinematografica, efficace e chiara in ogni metro di pellicola. Il suo stile personale ha ormai sviluppato un preciso modo di presentare l'azione; oppure questi suoi schemi sono quasi sempre adoperati con nuova e fresca ispirazione. Lubitsch non è un genio: il suo mondo è ristretto, frivolo, spesso banale, ma è un regista esemplare per quanto riguarda la sincera coincidenza fra quello che fa e quello che sa fare; per l'assoluta subordinazione del mezzo e la rinuncia a ogni facile effetto fuori luogo; e, infine, per la sua capacità di dare un significato umano anche a vicende modestissime. Magari ci fossero molti registi come lui.

Cap. ARMANDO ROCCO (Napoli). - L'eccesso di sonorità che Lei ha constatato, non dipende dalla tecnica della registrazione dei film ma dalla insufficiente regolazione dell'intensità del suono da parte del proiezionista. È questo un grave difetto che spesso si verifica nelle piccole sale. Nella cabina - talvolta anche nella sala stessa - è previsto un dispositivo per regolare l'amplificazione delle correnti elettriche che passano dalla fotocellula all'altoparlante. Se l'operatore si limita a mettere in macchina le sue bobine o ad occasionali e brusche modifiche quando si accorge

grasso modo che il suono non va bene, allora si verificano quelle scene d'amore urlate seguite da scene di follia in più, che fanno girare la testa.

GABRIELE BERGAMASCHI (Milano). - In alcuni cinema-variety si assiste a certi spettacoli di arte varia, che è varia ma non è arte - che fanno accapponare la pelle tanto sono brutti e noiosi. Bravo! Il Nostromo evita questi spettacoli con enorme paura come se le danzatrici egiziane, le cantanti di canzonette napoletane e i cani addestrati avessero la tosse convulsa. Invece non è d'accordo col rimedio che Lei propone. Trasmissioni di disenti: No, andando al cinema, il pubblico ha il diritto a spettacoli visivi. La soluzione non sta nemmeno nella programmazione di due lunghi metraggi ma invece nella formazione di un buon avanspettacolo cinematografico composto di giornali d'attualità, cartone animato o altro cortometraggio a soggetto e un efficace film documentario. Del resto, non è affatto necessario la durata di tre ore, o anche di più, di spettacolo in molte sale secondarie - strappazzo per cui uno lascia la sala brancolando mezzo groggy (come dicono i pugili) e con gli occhi brucianti. Due ore circa dovrebbero bastare largamente.

G. MEDUA (Milano). - Che cos'è il «ciak»? È una specie di tenaglia fatta di legno e utilizzata perché si possa stabilire sincronismo fra immagine e suono. Lei sa che, col sonoro, la velocità di presa e di proiezione, ossia la lunghezza del pezzo di pellicola che passa nella macchina nell'unità di tempo, è stata rigidamente standardizzata per evitare che, poniamo, l'attore sullo schermo abbia già pronunciato la sua frase intera mentre la colonna sonora l'ha fatta sentire soltanto a metà. Ma non basta la velocità costante. Dato che il suono e l'immagine sono registrati su pellicole diverse bisogna, in un secondo tempo, riunirli in modo che ci sia perfetta corrispondenza fra i due elementi. A questo proposito non occorre altro che trovare un punto di perfetta coincidenza e questo punto è infatti creato dal «ciak». All'inizio di ogni scena, una persona si mette davanti alla macchina da presa e esegue un colpo secco con la tenaglia. Esaminando la pellicola si troverà facilmente il fotogramma in cui si vede il «ciak» chiuso ed è altrettanto facile trovare nella colonna sonora il punto in cui è registrato il rumore del colpo. Basta dunque mettere in corrispondenza questi due punti per creare un perfetto sincronismo fra le due pellicole. I trucchi dell'atomo INVISIBILI e di film simili sono per lo più ottenuti con la sovrapposizione di più immagini durante la stampa; generalmente avviene la combinazione di due scene di cui l'una rappresenta l'ambiente e l'altra qualche figura di primo piano presa su sfondo nero.

G. PAM. (Firenze). - Ci deve essere di certo, nella pipa che stai pacidamente fumando, un po' di trinciato di magnetite: hai calamitato anche me! Mi creda, non è la pipa, è la barba. Il Nostromo dà alle sue risposte qualcosa di deliberatamente barroso, cosa di raro uso nelle rubriche dedicate alla corrispondenza con i lettori. Sembra però che la sua maniera piaccia ai suoi amici perché le lettere che gli arrivano aumentano sempre, tanto è vero che ultimamente l'ometto della barca gli ha chiesto un aumento del 10%. Ho letto con grande interesse ma con altrettanta fatica anche il resto della Sua lettera. La prossima, che mi auguro arrivi presto, sarà scritta a macchina o dettata a qualche nostra amica comune, dalla calligrafia molto chiara, vero? Non ho visto LE FRE SPIE ma Le credo.

ETHEL LUISETTI (Teramo). - Sì, lo trovo esagerato anch'io ma ne capisco la ragione. Per quanto riguarda ORIZZONTE PERDUTO, rileggi a pagina 347 del numero 34.

IL NOSTROMO

S.A. PERFECTA

DIREZIONE: E. CATALUCCI

STABILIMENTO

PER LO SVILUPPO E STAMPA
DI PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

C.I. NEMATOGRAFIA P.U. PUBBLICITARIA
LABORATORIO TRUCCHI

IL PIÙ ATTREZZATO

DIRETTORI ALBERTO VOGLER e TULLO GRAMANTIERI

LABORATORIO MECCANICO
COSTRUZIONE DI MACCHINARI ORIGINALI
PER STABILIMENTI DI SVILUPPO E STAMPA

DIRETTORE ENRICO TACCARI

SALA DI REGISTRAZIONE SONORA
CARRO SONORO CON MACCHINA DA PRESA

BELL-HOWELL

3 SALE DI PROIEZIONE
SALE CON MOVIOLE

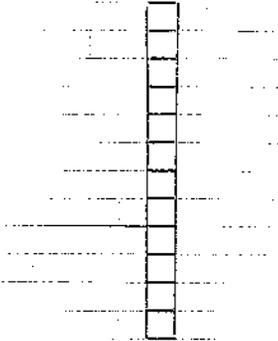
ROMA - VIA CAMPO BOARIO 56
(PORTA S. PAOLO) TELEFONO 670.742



GIOUCHI 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 30 luglio 1938-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

JUVENILIA

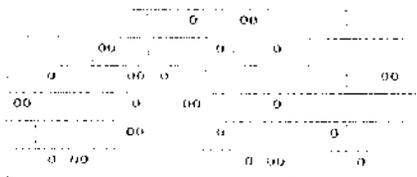


1. Comandante nei 'Ragazzi di via Paal'
2. In 'Pensaci Giacomo'
3. L'antico 'Monello'
4. I fratelli gemelli di 'Il Principe e il povero'
5. La rivale di Shirley in 'Mascotte dell'Aeroporto'
6. Quel baby che compare in 'Papà cerca moglie'
7. Interprete di 'Senza famiglia'
8. Il piccolo eroe di 'Vecchia guardia'
9. La più in gamba delle tre ragazze
10. Ricomparve ne 'Il forzato'
11. Ne 'Il vincolo'
12. Nei 'Capitani coraggiosi' e 'Simpatica canaglia'

Trovare i nomi dei giovani interpreti dei dati film. A soluzione esatta nella linea verticale segnata in neretto si leggerà il titolo di un film di Shirley Temple.

FRANCO GANDINI (Varese)

VANDYKIANA



In ogni riga dello schema va messo il titolo di un film diretto dal noto regista, aiutandosi con le sottoelencate coppie di attori che qui sono elencate

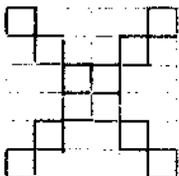
senz'ordine. A soluzione ultimata leggendo di seguito le lettere contenute nei quadretti contrassegnati da un cerchietto e poi quelle nei quadretti contrassegnati da due cerchietti si avranno i titoli di altri due film pure diretti da W. S. Van Dyke.

Jeanette MacDonald - Nelson Eddy
William Powell - Mirna Loy
Jean Harlow - Robert Taylor

Freddie Bartholomew - Jackie Cooper
Robert Taylor - Barbara Stanwyck
Clark Gable - Jeanette MacDonald

BRUNO CARTAPATTI (Milano)

DOPPIA DIAGONALE



1. 'La Provinciale'
2. Nome del protagonista di 'Falsari alla sbarra'
3. Celebre comico americano
4. Divo del cinema italiano
5. Nome della protagonista di 'Gatta ci cova'
6. Nel 'Conte di Brechard'

Disporre nello schema nomi di attori secondo le definizioni date. A soluzione esatta si leggerà nelle diagonali il nome di un regista italiano e quello di un regista americano.

IMO BENELLI (Ferrara)

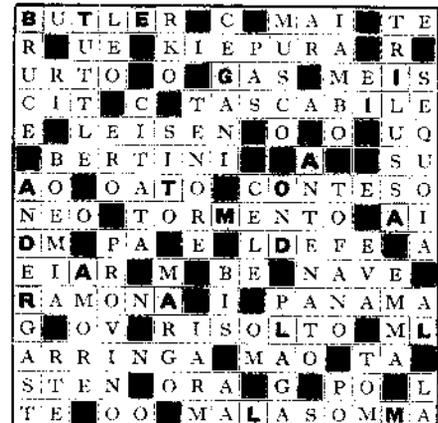
INCASTRO

Ti guasta i denti e tra due monti sta, con Cegani, Padoa e il gran Viariso.

ALDO PARODI - Genova

SOLUZIONE GIOUCHI DEL N. 47 (10 GIUGNO 1938-XVI)

PAROLE CROCIATE



Soluzione: LA DAMIGELLA DI BARD DI MARIO MATTOLI

PAROLA D'ORDINE

UNA NOTTE CONTE
LA STORIA COMINCIAD IN NOTTE
UNA NOTTE D'AMORE
I ODI GIORNO ETUDI IN NOTTE
UNA NOTTE AL CAIRO
REGINE DELLA NOTTE
UNA NOTTE A NEW YORK
ACCADDE UNA NOTTE
UNA NOTTE ALLOpera
SOLO UNA NOTTE
UNA NOTTE CON NAPOLIONE
OMBRE DI NOTTE
UNA NOTTE AL GRANDHOTEL
VOLO DI NOTTE

SCIARADA INCATENATA

RESA - ADAMO - MORE
(Rese d'amore)

REBUS MONOVERBO

CON - D'O - TT - È - RI
(Condotieri)

SOLUTORI GIOUCHI N. 47

PAROLA D'ORDINE: Sempietro Molide - Piazza Melozzo da Forlì, 4 - Roma
PAROLE CROCIATE: Pantecorboli Rito - Via S. Jacopo Acquaviva, 4 - Roma

Scrivere le soluzioni in incollato e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori di ciascun gioco: Juvenilia e Vandykiana. Premi due abbonamenti annuali a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 47° fascio apparirà nel 51° (10-8-1938-XVI)

Dirrett. respons. - Dott. LUCIANO DE FEO

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

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

S.A.C.I. STAMPA ARTISTICA

CINEMATOGRAFICA ITALIANA
DI VIRGINIA GENESI CUFARO

PRIMO STABILIMENTO FONDATA IN ITALIA PER
LO SVILUPPO E LA STAMPA DEI FILMS SONORI

ROMA - VIA MARRUVIO N. 2-4-6

TELEFONI N. 70724 E 760077

DIRETTORE TECNICO: GIULIO GENESI

- Lo Stabilimento **S.A.C.I.** è fornito dei più moderni macchinari Debrie per lo sviluppo e la stampa delle pellicole cinematografiche ed è dotato dell'unica macchina "TRUCA" di Debrie esistente in Italia per i trucchi cinematografici. Speciali impianti accessori completano l'attrezzatura di questo modernissimo stabilimento. Tecnici specializzati e provette maestranze assicurano la perfetta esecuzione di qualsiasi lavoro nel più breve termine possibile.

La migliore produzione italiana ed estera viene sviluppata e stampata nello Stabilimento S.A.C.I.

BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO

CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 9.000.000

FILIALI: ABBAZIA - ALASSIO - ALBENGA - BARI - BOLOGNA - BORGIO A
MOZZANO - CASTELNUOVO DI GARFAGNANA - CHIAVARI - FIRENZE
GENOVA - LAVAGNA - LUCCA - MILANO - MOLFETTA - NAPOLI
PAGANI - PALERMO - PISTOIA - PONTECAGNANO - POZZUOLI
PRATO - RAPALLO - ROMA - S. MARGHERITA LIGURE - SAN REMO - SESTRI
LEVANTE - SORRENTO - TORINO - TRIESTE - VENEZIA - VENTIMIGLIA

BANCA DI CREDITO ORDINARIO

Autorizzata dal Ministero delle Finanze a fungere
da Agenzia dell'Istit. Naz. per i Cambi con l'Estero

SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzia A - Piazza Cola di Rienzo - angolo via Cicerone

Agenzia B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100

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

In un pregevole studio pubblicato dal Notaio Guasti di Milano «Perché e come si deve fare testamento» si leggono questi chiari rilievi sulle caratteristiche peculiari 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 formulati 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 Circ. Min. 30 novembre 1885, pag. 1207 Boll. Off. Demanio e Fasse).

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 od 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



ROMA

VIA SPEZIA 82 84

TELEFONO 74770

FOTOTECNICA SOCIETÀ ANONIMA - ROMA

Il più moderno stabilimento
per lo sviluppo e la stampa
dei films

Precisione di consegna!
Perfezione di lavoro!

PRODUTTORI! La constatazione dei risultati tecnici da noi realizzati vi persuaderà ad affidarci lo sviluppo dei vostri negativi e la stampa delle vostre copie positive

S. A. FOTOTECNICA
VIA SPEZIA 82 - ROMA - TELEF. 74-770

PRODOTTI DI SICURO RENDIMENTO



Victoria

LA BENZINA DA

LITTORIA

BURANTE

Petrolina

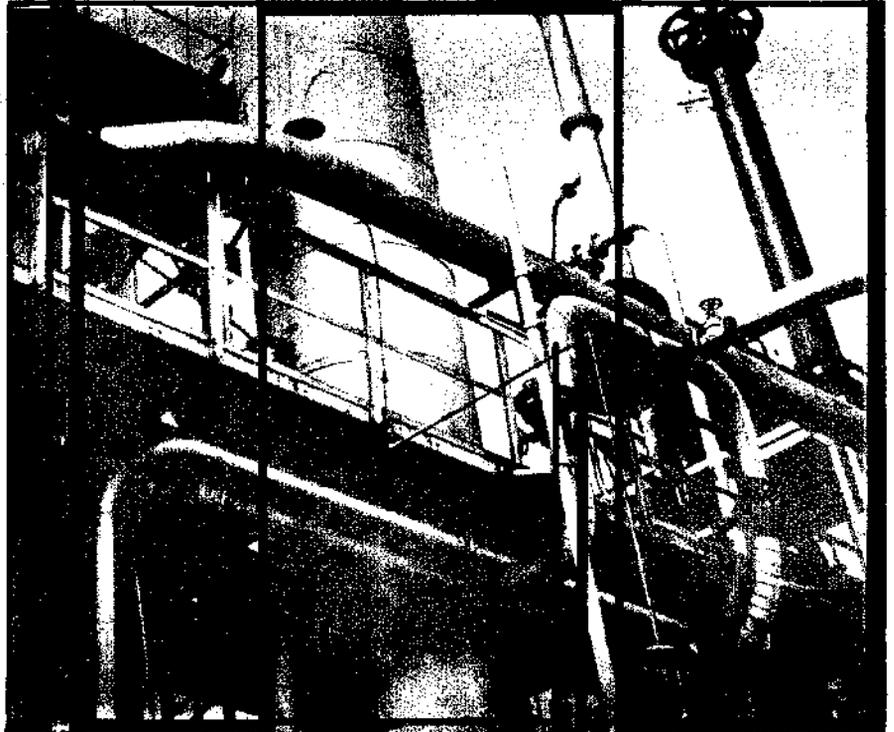
OLIO COMPLETO E FLUIDISSIMO

PETROLIO SOLE

PER ILLUMINAZIONE E RISCALDAMENTO

Lubrificati con

Italol



AZIENDA GENERALE ITALIANA PETROLI - ROMA