

# CINEMA



SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

**56** DUE  
LIRE

25 OTTOBRE 1938-XVI



Risparmiate il vostro denaro  
risparmierete tempo.  
Con le linee aeree della

# ALA LITTORIA S A

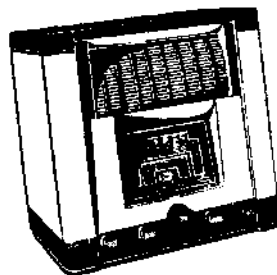
potete recarvi dovunque  
in Italia e all'Estero  
in poche ore senza soffrire caldo

Per informazioni rivolgersi alle Agenzie di Viaggi e alla Direzione Generale della "ALA LITTORIA S. A." ROMA-AEROPORTO DEL LITTORIO

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE  
POSITIVA PER LA STAMPA  
PER IL SUONO TIPO S.A.V.  
PER IL SUONO TIPO S.D.V.  
NEGATIVA PER CONTROL  
NEGATIVA EXTRA BASSA  
RANCHEMATICA

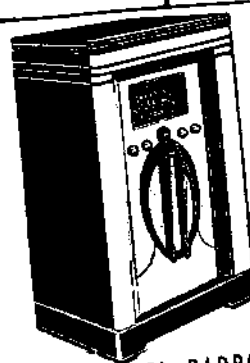
**ferrania**  
ferrania

*Una grande realizzazione  
tecnica della Radiofonia*



### NUOVO APPARECCHIO RADIO MARCONI

Mod. 1533  
L. 1675  
SUPERETERODINA a 5 valvole  
Alta sensibilità - Selettività variabile - Altoparlante ellittico  
Fedeltà assoluta - Musicalità senza precedenti - Onde medie, corte, cortissime.



### LA VOCE DEL PADRONE

Mod. 534  
L. 2775  
APPARECCHIO classico  
Radio-grammofono a 5 valvole  
Mobile di gran lusso - Musicalità inarrivabile - Massima fedeltà - Movimento micrometrico - Altoparlante ellittico - Onde medie, corte, cortissime.

VISITATECI PER ASCOLTARE QUESTI INTERESSANTI NUOVI APPARECCHI RADIO CHE RAPPRESENTANO L'ULTIMA ESPRESSIONE NEL CAMPO DELLA RADIOFONIA

**ALATI** ROMA  
TRE CANNELLE

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

ANNO III  
Volume II

FASCICOLO 56

25 OTTOBRE  
1938 - XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema Gira . . . . .	237
Editoriale: V. M. - <i>Inizio di stagione</i> . . . . .	243
TITO A. SPAGNOL <i>Prepararsi per il colore</i> . . . . .	244
LIONELLO SAVIOLI <i>Principi di montaggio</i> . . . . .	246
CARLO SANSOVINO <i>Sommario americano</i> . . . . .	247
ANTON GIULIO MAJANO <i>Evoluzione dell'ingenua</i> . . . . .	249
ALFREDO MEZIO <i>Le calze nere</i> . . . . .	252
DOMENICO MECCOLI <i>Esami di truccaggio</i> . . . . .	254
FRANCESCO PASINETTI <i>Feyder regista arrivato</i> . . . . .	255
GIANNI PUCCINI <i>Vecchi film in museo: Papà Ganibalunga</i> . . . . .	257
GINO VISENTINI <i>Film di questi giorni</i> . . . . .	259
FRANCO PRATESI <i>Un film scientifico</i> . . . . .	265
Fotografia, 261 - Galleria: Maureen O' Sullivan, 262 - Capo di Buona Speranza, 267 - Giuochi e Concorsi, 268.	

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470  
AMMINISTRAZIONE: Milano, Piazza C. Erba, 6 - PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità  
'Cinema' - Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente  
dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al c. c. postale 1-23277  
oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi),  
l'Ufficio Periodici Hoepli in Roma (corso Vittorio Emanuele, 21) - ABBONAMENTI:  
Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22, Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

# CINEMA GIRA



L'interessante viso di Rosemary Lane in 'Sister act' (Warner Bros)

## LA PRODUZIONE SCOLASTICA...

... dei film è in continuo aumento negli Stati Uniti. Più di duecento scuole vi sono impegnate. Una sola scuola di Milwaukee, nel Wisconsin, ha realizzato un centinaio di film.

Alcuni di questi film sono il risultato della collaborazione fra allievi, genitori ed operatori, dilettanti o professionisti, del luogo. Parecchie scuole hanno operatori fissi stipendiati.

Gli insegnanti hanno dimostrato una particolare attività. Alcuni di essi si sono perfino trasformati in operatori, altri hanno scritto soggetti e studiato piani di produzione, altri ancora hanno diretto e interpretato alcuni dei film prodotti. Alla loro volta, gli studenti, qualunque sia la partecipazione al lavoro, dimostrano un grande interesse per questa attività.

Il genere di film realizzati è molto vario ed è spontaneamente in stretta relazione col genere degli studi. In una classe di Los Angeles, nel periodo in cui si leggeva « David Copperfield », sono state girate scene tratte dal romanzo e gli studenti vi hanno sostenuto il ruolo dei personaggi preferiti. In tre mesi, una classe di Louisville ha realizzato un film completo di circa 500 metri tratto dalla « Signora del Lago » di Scott. Questo tipo di film sviluppa molto, secondo quanto è stato osservato, la passione per la lettura.

Altri spunti vengono tratti dagli avvenimenti storici, A Morristown,

nel New Jersey, è stato realizzato un film di circa 150 metri su episodi della vita sociale e militare di Washington.

A New York, in una scuola è stato girato un film a colori sulla storia degli abiti. Gli stessi studenti ne hanno scritto il soggetto, disegnato i costumi, scelto ogni cosa necessaria.

Inoltre si sono avuti film su soggetti romanzeschi scritti dagli studenti e documentari, anche di attualità, su varie attività: mediche, scientifiche, sportive, ecc.

Con ciò si raggiungono, secondo quanto si afferma negli Stati Uniti, i seguenti scopi, oltre l'esperienza diretta dei mezzi e delle possibilità del cinematografo: abitudine ad organizzare e a dirigere un'attività, progresso nell'insegnamento con la produzione di film speciali, senso di collaborazione.

## ALLA CAESAR...

... è terminato LA VEDOVA di Alessandro Sani e continua la lavorazione di IO, SUO PADRE di Bonnard. Si è iniziato INVENTIAMO L'AMORE, di Mastrocinque.

## A CINECITTÀ...

... sono terminati IL MARCHESE DI RUVOLITO, di Matarazzo, e PER COMINI SOLI, di Brignone. Continua la lavorazione di BATTICUORE, di Camerini. Si sono iniziati, e sono ormai a buon punto, L'ULTIMO SCONIZZO (interpreti: Raffaele Viviani, Vanna Vanni, Laura Nucci,



La S.A. Industrie Cinematografiche Italiane  
presenta il film FONO-ROMA

# AMICIZIA



*Interpreti:*

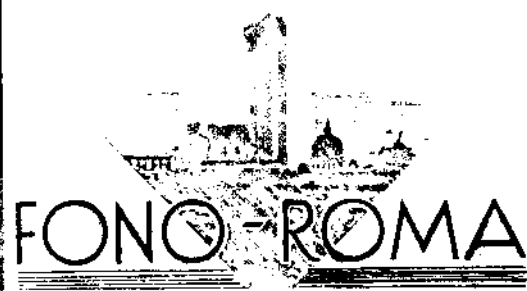
ELSA MERLINI  
NINO BESOZZI  
ENRICO VIARISIO

*Regista:*

ORESTE BIANCOLI

*Produzione*

ANGELO BESOZZI - AURORA FILM



*un film italiano fuoriclasse*

# DISCHI

## D'AUTUNNO

STRE. d'autunno; richiamo alla intimità. Ed ecco i nuovi dischi con le ultime canzoni, le ultime canzoni, ecco le danze e le canzoni degli ultimi film: non più toni di peso dalle colonne sonore, ma rielaborati e ridotti a pezzi grammofonici eseguiti dalle più celebri orchestre, cantati dai più noti specialisti.

Taluni si riallacciano per movenze e caratteri a già noti dischi; ma intanto le melodie e i ritmi evadono finalmente dalle origini negre per attingere ispirazione dai canti popolari e popolari più vicini a noi; come ad es. in *Pezza per la musica* (Cw. 1569 - Voice del Padrone) tratto dall'omonimo recentissimo film, in cui con un senso caricaturale più nostrano e meno goffo si sente una schiettezza melodica che ricorda arie tirolese; un pezzo che si stacca, anche nell'istrumentale, che è par ricco di trovate umbriche e di vivaci coloriti, dalle formule jazzistiche negroidi. Sul rovescio del disco è inciso *La città dell'oro* di carattere meno deciso ma di delicata fattura.

Tal'altri restano fedeli a note movenze melodiche come *Signorina Grandi Firme e Dove e quando* (D. Q. 2751 - Columbia); o come *Lacrime del mio cuore* e *Buona notte dolci sogni* (C. Q. 1411 - Columbia), due pagine di una certa moderna melancolia.

Ma la Columbia ci porta in dono due dischi di primo ordine: una nuova ed originale danza *The Lambeth Walk e Biancaneve e i sette nani*.

*The Lambeth Walk* sul cui rovescio è inciso *Cry, Baby, Cry* (C. Q. 1414 - Columbia), ha il doppio pregio della originalità ritmica aderentissima ad un nuovo passo di danza, e di staccarsi completamente da qualsiasi ispirazione negra, ai cui riti propiziatori si sono finora ispirate tante danze. È un movimento fresco, nuovo, incisivo e al tempo stesso morbido, con grande varietà di disegni melodici e di trovate armoniche. Una danza che, da poco apparsa, è già celebre.

*Biancaneve e i sette nani* dall'omonimo film di Walt Disney, è, per genialità di trovate e squisitezze di gusto, una realizzazione grammofonica di particolarissimo valore artistico. *Il canto dei sette nani* e *Un giorno verrà il mio principe azzurro* (C. Q. 1415 - Columbia), sono pagine musicali sostanzialmente diverse ma figlie di una stessa originalità. Il sapore fiabesco è autentico e squisito ma si trasfigura in una verità di vita umana di presa immediata. Il gioco armonico è scintillante e rivela non soltanto una mano particolarmente esperta di compositore, ma un gusto di eccezionale squisitezze.

La musica è stata creata per quei personaggi; starei per dire che è nata da quei personaggi. Quel che di meccanico e caricaturalmente fiabesco, che infirma il canto dei nani, ne incide gli attacchi ritmici, ne accende le pennellate di colore strumentale con riflessi quasi irreali, subito acquista il respiro di creature reali, per oscillare ancora ad ogni nuovo attacco sui margini di un mondo di fiaba. È una tecnica strumentale di stupefacente effetto e che si ravviva attraverso uno svariare di modulazioni armoniche non soltanto sapienti ed originali, ma ardite ed al tempo stesso di una impreveduta e delicata naturalezza. Così come nell'aria di *Biancaneve* (*Un bel giorno verrà il mio principe azzurro*), la poesia sembra rifugiarsi in questa figlia della fantasia, in *Biancaneve*, creatura di fiaba, cuore di donna. Altra tavolozza orchestrale, altra distensione armonica in questa. Ma nell'uno e nell'altra è il segno del gusto squisito e di un'arte autentica.

L. F. L.

Dria Paola, Silvana Jachino), di Righelli. **TERRA DI NESSUNO** (interpreti: Mario Ferrari, Laura Solari, Nelly Cortadi, Maurizio d'Ancona, Lamberto Picasso, Umberto Sacripante), di Raffico. **CASTELLI IN ARIA** di Genina.

### ALLA S. A. F. A. ...

... si è iniziato MILLE LIRE AL MESE, di Neufeld, prodotto dalla nuova Casa Saci.

### LA SVIZZERA HA LIMITATO L'IMPORTAZIONE...

... dei film stranieri, con disposizione del Consiglio Federale. I permessi d'importazione, secondo un determinato contingente per i singoli importatori, sono rilasciati dal Dipartimento Federale dell'Interno.

### IL SOSTITUTO DI WARNER OLAND...

... per la parte di Charlie Chan, il quale continuerà le sue gesta poliziesche, è stato trovato. Non si tratta di un altro... svedese, ma di un autentico cinese, laureato ad Harvard e in altre due università.

### LESLIE HOWARD...

... ha fondato in Inghilterra una nuova Casa produttrice, disposto, a quanto sembra, a dedicarsi per il futuro più alle fatiche della produzione che a quella dell'interpretazione. Tuttavia nel suo prossimo film, prodotto da Anthony Asquith che insieme con lo stesso Howard ha diretto **PIGMALIONE**, egli sarà ancora attore a fianco di Diana Wynyard che molti ricorderan-



La viennese Ilse Maria Endo protagonista di 'Lisetta'



Armando Falconi e Sergio Tofano nel film 'I figli del Marchese Lucera'



R. Ruggeri in 'La vedova' (Scalera)

**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**

no in CAVALCATA e in NOTTURNO VIENNESE.

### ALLA PARNESINA...

... completato AMICIZIA di Biancoli, hanno luogo gli interni di **LA DAMA BIANCA**, di Mattoli.

### IL PROSSIMO FILM...

... di Josef von Sternberg, tornato in America e scritturato dalla M.G.M., sarà **NEW YORK CINDERELLA**. Protagonista: Spencer Tracy, accanto a Hedy Lamarr che è stata l'interprete del famoso **ESTASI** e recentemente di **ALGERI**.

### LA CRISI EUROPEA...

... che spinge le nazioni sull'orlo della guerra, ha naturalmente avuto la sua ripercussione a Hollywood, dove sono stati impostati una doz-

zina di film che hanno a soggetto lo spionaggio, la guerra ed altri consimili fatti e avvenimenti. Eccone alcuni: **LA LINEA MAGINOT**, soggetto di George Bruce; **MEN WITHOUT A COUNTRY** (*Uomini senza patria*), storia di spionaggio che dovrebbe essere diretta da Fritz Lang; **AIR RAID** (*IncurSIONE aerea*), interprete: Olympe Bradna; **SUBMARINE PATROL** (*Pattuglia sottomarina*), con Richard Green, Loretta Young e Nancy Kelly; **SPY RING** (*Lotta di spie*); **MISS X**, intrigo che si svolge a Washington, per l'interpretazione di Sally Eilers. Inoltre: **STORM OVER BENGAL** (*Tempesta sul Bengala*), storia della ribellione di una tribù indiana contro l'Inghilterra, interpreti: Patric Knowles, Richard Cromwell e Rochelle Hudson; e **DAWN PATROL**. (*Pattuglia al-*

NEGLI STABILIMENTI DELLA

# SCALERA FILM

CIRCONVALLAZIONE APPIA 110 - ROMA

sono in avanzato corso di lavorazione:

## LA VEDOVA

dalla celebre commedia di Renato Simoni

per la regia di

**GOFFREDO  
ALESSANDRINI**

e l'interpretazione di

EMMA GRAMATICA - ISA POLA  
RUGGERO RUGGERI - RENATO CIALENTE  
BICE PARISI - CESCO BASEGGIO  
LEONARDO CORTESE - NICOLA MALDACEA  
CESARE ZOPPETTI - EMI RAI

Scenografia dell'architetto ANTONIO VALENTE



Isa Pola ne "La vedova"

## I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA

dalla brillante commedia di Gherardo Gherardi

per la regia di

**AMLETO PALERMI**

e l'interpretazione di

ARMANDO FALCONI - CATERINA BORATTO  
CAMILLO PILOTTO - SERGIO TOFANO  
GINO CERVI - FILIPPO SCELZO  
GEMMA BOLOGNESI - CLELIA MATANIA  
CARLO ROMANO - ITALIA VOLPIANO

Scenografia dell'architetto SALVO D'ANGELO



Caterina Boratto ne  
"I figli del Marchese Lucera"



Silvana Jachino e Vanna Vanni che appariranno accanto a Raffaele Viviani nel film 'L'ultimo seugnizzo' (Juventus)



Wendy Barrie nel film 'Ali nella bufera' dice forse una storiella spiritosa ai suoi amici (Universal-ICI)

*Italia*, protagonista Beryl Flynn. A Hollywood ed a New York si credeva che, in caso di scoppio delle ostilità, la produzione europea si sarebbe fermata e che, per conseguenza, unica fonte di rifornimento per i cinematografi sarebbe stata la produzione americana. Cessando la produzione in Inghilterra la richiesta dei film americani sarebbe aumentata nei Dominions e nelle colonie inglesi.

**LA CASA PRODUTTRICE MAE WEST...**  
... produrrà quattro film all'anno di cui due saranno interpretati da Mae West. La Casa ha un finanziamento di 5 milioni di dollari da parte di tre banche di San Francisco. A dir la verità, il presidente della Casa è Louis R. Lurie; Mae West è soltanto vice presidente. Il primo lavoro in programma è **CATERINA LA GRANDE**, personaggio che ha avuto una singolare fortuna nel

cinematografico, tanto che si possono contare sull'argomento almeno una decina di film.

**UN NUOVO BREVETTO...**

... di film a colori è stato rilasciato in America a Willis H. O'Brien al quale si debbono i trucchi di **UN MONDO PERDUTO** e di **KING KONG**. Mediante questo suo processo brevettato, l'O'Brien può, secondo le notizie, dar colore alle scene già girate in bianco e nero.

**LA "GAUMONT" FRANCESE...**

... è stata riorganizzata, sotto il nome Société Nouvelle des Etablissements Gaumont. Capitale: 12 milioni 950.000 franchi.

**A TIRRENIA...**

... vengono girate le ultime definitive scene di **PICCOLI NAUFRAGHI** di Calzavara e sarà presto iniziato, secondo quanto si dice, **A BOCCA NUDA**, dal romanzo di Salvator Gotta.

*Imminente su tutti gli schermi d'Italia*

# GIUSEPPE VERDI

Regista:  
**CARMINE GALLONE**

Interpreti:  
**FOSCO GIACHETTI  
GABY MORLAY  
GERMANA PAOLIERI  
MARIA CEBOTARI  
BENIAMINO GIGLI  
MARIA JACOBINI  
CAMILLO PILOTTO  
CESCO BASEGGIO**

Direttore musicale: **TULLIO SERAFIN**

Produzione:  
**GRANDI FILM STORICI S. A. I.**

Esclusività **E. N. I. C.**



Prossimamente in tutta Italia:

# APOTEOSI DI OLYMPIA



*La grandiosa opera  
d'arte che eleva a poe-  
ma la realtà vissuta  
durante le Olimpiadi.*

**COPPA MUSSOLINI 1938**



# CINEMA

## VITTORIO MUSSOLINI ALLA DIREZIONE DI 'CINEMA'

*INIZIANDO, or sono circa tre anni, la pubblicazione di Cinema non avrei potuto sperare che un giorno il mio successore nella direzione della Rivista sarebbe stato Vittorio Mussolini.*

*Cinema è un atto di fede e di volontà; apparve fra la diffidenza generale (si pensava che una rivista di cultura e tecnica cinematografica a larga tiratura non sarebbe stata vitale), si è lentamente affermata conquistando un suo pubblico, avendo una precisa voce nella complessa vita cinematografica italiana. Nè possiamo dimenticare la lusinghiera segnalazione di Cinema fatta, in sede di assemblea legislativa, dai Ministri della Cultura Popolare e dell'Educazione Nazionale.*

*Chiamato a dare ogni mia possibilità di lavoro alla direzione dell'Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero, la mia prima speranza è stata che Vittorio Mussolini potesse prendere in pugno la pubblicazione ed avviarla ad un destino maggiore e migliore. Espressione purissima della giovinezza italiana, combattente eroico della guerra Im-*

*periale, Vittorio Mussolini ha dato al cinema italiano un contributo non solo spirituale ma anche pratico, costruttivo: il primo film da Lui ideato e realizzato sotto la diuturna Sua guida e supervisione: LUCIANO SERRA, PILOTA, si è affermato trionfalmente a Venezia conquistando la Coppa del Duce ed ha rivelate tali possibilità da renderci sereni sullo sviluppo avvenire della produzione nazionale.*

*In un momento nel quale il Governo Fascista ha emanato — nei settori della produzione come in quelli del noleggio e dell'esercizio — provvedimenti di eccezionale importanza è bene che Cinema sia nelle mani di un giovane che allo slancio audace e sempre consapevole, proprio al suo temperamento, accoppia una maturità di esperienza, di critica e di conoscenza che tutti gli italiani — ed anche oltre frontiera — han potuto conoscere ed amare leggendo i Suoi articoli su Cinema, su quotidiani, su altre riviste.*

*A Vittorio Mussolini il mio augurale e vibrante saluto.*

LUCIANO DE FEO

## INIZIO DI STAGIONE

LA STAGIONE cinematografica non ha avuto per i film italiani un inizio brillante. Si sono visti, infatti, in questi due mesi, settembre e ottobre, circa sei « prodotti italiani » ai quali non ha arriso certo un lusinghiero successo. Il pubblico, niente affatto indulgente, ha protestato energicamente ed ha manifestato serie intenzioni di disertare le sale cinematografiche dove si proietteranno pellicole nazionali.

Da che cosa dipende questo inizio in tono minore della nostra produzione?

Il pessimista (o colui che ha visto L'ARGINE,

ORGOGGIO, PARTIRE), può obiettare che non vi fu mai tono maggiore nella nostra produzione e che quindi l'acqua scorre come prima nel suo letto abituale; l'ottimista (o colui che ha visto SOTTO LA CROCE DEL SUD e HANNO RAPITO UN UOMO) può asserire che un miglioramento della qualità del prodotto vi è stato e che quindi il futuro assume un aspetto più roscio. Hanno ragione tutti e due, ma il pubblico vuole fatti concreti e non parole, vuole insomma un segno indubbio di *ravvedimento* della nostra produzione. La nostra critica e la nostra folla sono di

un'esigenza esasperante quando si tratta di nostri film, ma bisognerebbe che si convincessero che non è possibile fare tutti capolavori. Io, per mio conto, sarei più che soddisfatto di avere in un anno un film ottimo, sei buoni, dieci discreti e dieci infami. I dieci infami sono il tributo alla nostra impreparazione tecnica, artistica, industriale e alla insufficienza del mercato italiano.

Il grave risiede nel fatto che sono più anni che si manifesta questo errore psicologico: di iniziare la stagione con film di cattiva produzione il cui insuccesso si ripercuote sui film susseguenti, magari buoni. L'anno scorso, infatti, accadde lo stesso, col risultato che i produttori non ebbero sufficiente giro di denaro e di conseguenza nel primo trimestre del 1938, i nostri stabilimenti rimasero quasi del tutto inoperosi.

D'accordo sul fatto che è più facile piazzare un mediocre prodotto nei mesi di settembre e ottobre che non in quelli di punta: novembre, dicembre, gennaio, febbraio e marzo, ma una certa attenzione anche in questa scelta di date di programmazione potrebbe essere studiata dai produttori e dai noleggiatori, perchè il cliente che rimane turlupinato la prima volta è difficilissimo che ritorni nello stesso negozio anche se il prodotto è cambiato.

Ora, il film italiano per vivere e migliorare ha bisogno di entrare nella simpatia vera e affettuosa della folla. Bisogna assolutamente giungere a questo e per far ciò non occorre altro che volontà, buon senso e onestà di propositi, tutte cose che non difettano in noi italiani.

Ai produttori l'obbligo di migliorare la produzione anche se costi sacrifici, al pubblico di apprezzare questi sforzi e di aiutarli tangibilmente frequentando i cinematografi quando si proiettano film italiani.

V. M.

# PREPARARSI PER IL COLORE



Nuovi film italiani. Un'inquadratura del film 'Piccoli naufraghi' di Calzavara. (Alfa-Mediterranea)

GLI indici dei *box-offices* delle grandi Case americane continuano ad accusare una tendenza sempre più debole, e la crisi che essi delineano, per la sua ampiezza e persistenza, oltre che per altri segni, ha molti punti di contatto con quella che circa un decennio fa minacciò di travolgere l'industria cinematografica.

Il 1927, per fissarci all'anno in cui la crisi di allora si risolse, è ormai lontano, e non tutti, neppure tra coloro che in quell'epoca prestavano attenzione al cinematografo, ricordano i fatti di allora. L'andamento degli affari cinematografici, al pari di oggidi, non era parallelo a quello degli altri affari, non seguiva gli alti e bassi in comune, ma percorreva una linea di flessione propria, indipendentemente dalle condizioni economiche generali. Era insomma una crisi particolare, interna, il cui sintomo più evidente consisteva nella crescente rarefazione del pubblico dalle sale di proiezione.

Le ragioni di questo allontanamento rimanevano ignote, come la causa di certe malattie prima che se ne scoprisse il bacillo. L'anemia delle cassette si faceva sempre più grave, e i produttori non avevano trovato altra cura che quella di rimpinzare i programmi, cacciandosi sulla via senza uscita del grande film spettacolare, come tipo di produzione normale, centuplicando i rischi e conseguendo alla fine il solo risultato di giungere sull'orlo del fallimento collettivo, senza aver potuto richiamare il pubblico nelle sale e rinsanguare le cassette. Wall Street, che non aveva mai prestato

soverchia fiducia all'industria cinematografica, incominciò a negare anche i piccoli prestiti e i finanziamenti a breve scadenza fino ad allora concessi con molta parsimonia, e i banchieri dell'Est, dove si è banchieri per tradizione ed eredità di famiglia, ormai sorridevano pregustando il capitombolo della potente Bank of Italy e del suo presidente G'annini (banchiere improvvisato, senza tradizione, secondo loro) che aveva invece largamente finanziato Hollywood con i sudatissimi risparmi dei vignaiuoli, dei frutticultori e dei pescatori italiani della California.

È noto come avvenne il salvataggio, mediante il disperato colpo tentato dai Warner Bros, i quali, alla vigilia della rovina, impegnarono perfino i gioielli delle loro mogli nella realizzazione del primo film sonoro, aprendo con questa innovazione il secondo, lungo e floridissimo ciclo dell'industria cinematografica, durante il quale essa attraversò indenne, unica forse tra tutte le attività umane, il burrascoso e tremendo periodo della grande crisi mondiale. Fu anzi negli anni più neri della depressione che essa segnò i maggiori successi e i più lauti guadagni.

Ma questo ciclo, che è veramente il termine adatto per una cosa soggetta all'evoluzione come il cinematografo, sta ora per chiudersi nelle quasi identiche forme del primo e con le medesime manifestazioni d'insieme. Il ricavo medio delle produzioni riesce a coprire appena il loro costo, lasciando un margine di utile assolutamente inadeguato alle ne-

cessità di un sano bilancio, che nell'industria cinematografica impone l'accantonamento di un fondo di riserva almeno quintuplo in paragone alle altre industrie, per fronteggiare le perdite ingentissime dei film non riusciti.

Quasi tutte le Case di produzione americane distribuiscono ancora dei dividendi, ma le loro grandi riserve si sono assottigliate, quando non sono del tutto sparite, e l'andamento del mercato non consente speranze di recupero e di riparo. Questa situazione non è leggibile attraverso le cifre dei bilanci ufficiali, che sono piuttosto ermetiche, ma essa è nota già da tempo e i capitani dell'industria stanno cercando di porvi riparo attraverso un'azione comune, condotta stavolta non a casaccio.

Larghe indagini, eseguite anche indirettamente attraverso la stampa mediante referendum e concorsi, se hanno potuto assodare che il pubblico subisce ancora il richiamo dei grandi nomi e l'influenza della pubblicità, hanno d'altro canto messo in luce che questi non sono più i fattori determinanti del successo d'una produzione, come del resto la perfezione tecnica della sua esecuzione e la grandiosità dei mezzi impiegati non vi contribuiscono più come una volta. In conseguenza di ciò, sembra che tra le maggiori Case s'ia intervenuto un accordo segreto, già in vigore, che si propone la limitazione del numero annuo delle produzioni superiori ad un costo determinato, un'azione concorde per fronteggiare le esigenze degli attori, e un piano comune di riduzione delle spese, compresa quella della pubblicità.

Con tali provvedimenti si mira soltanto ad eliminare certi paragrafi costosi del codice della concorrenza, e a fronteggiare la situazione coi minor danno reciproco durante il tempo che occorrerà per raggiungere la nuova fase di prosperità, la quale coinciderà, secondo le previsioni, coll'inizio del terzo ciclo dell'evoluzione del cinematografo, che sarà caratterizzata dal colore.

A Hollywood si lavora intensamente su questa via, dove grandi progressi sono stati ultimamente conseguiti. Ma non è a Hollywood soltanto che si lavora, perchè Hollywood è in un certo senso troppo in vista. In alcuni piccoli centri del Nevada e dell'Arizona, lontano dalle grandi strade di comunicazione, sono stati istituiti dei laboratori di studio e ricerche per risolvere non solo il problema del colore, ma anche quello della visione plastica. Dalle notizie che trapelano, pare che si sia alla soglia della messa a punto definitiva della questione, almeno quella del colore, e si assicura che per il 1940, tra soli due anni, cioè, le quattro maggiori Case non imposteranno altro che film a colori.

Queste notizie non sono incredibili. Il pubblico ha fatto le più lusinghiere accoglienze ai film di assaggio finora usciti, nonostante le loro imperfezioni, e la scienza moderna

non conosce praticamente più ostacoli tecnici insormontabili. La volontà dei produttori è in forza delle cose obbligata in questo senso, e la necessità è una leva che raddoppia l'energia e la determinazione. Non vi è quindi dubbio possibile. Fra uno o due anni la maggior parte dei film che l'America lancerà sul mercato saranno film a colori, e fra tre anni il film in bianco e nero farà al pubblico la stessa impressione che il film muto produce al confronto del parlato: nessuno potrà più vederlo, altro che sotto l'aspetto della stranezza.

Questa prospettiva non è gaia per noi. È perfettamente inutile tacerlo. La nostra cinematografia, relativamente poco attrezzata, o con una attrezzatura di cui non si riesce a servirsi perfettamente, avrebbe bisogno di un lungo periodo di lavoro per raggiungere quel livello medio di ottima capacità produttrice che sarebbe desiderabile, senza che nuove complicazioni venissero a scompigliare il suo faticoso travaglio di assestamento.

Non ci sembra quindi prematuro chiedere che cosa faremo, considerando che non saranno le deprecazioni estetiche e critiche dei partigiani del bianco e nero ad influenzare il gusto del pubblico e a trattenere di un giorno l'evoluzione della cinematografia.

Una cosa da farsi, è quella di mettersi di pari passo con gli altri, orientandosi subito, senza perdite di tempo, verso la produzione a colori, coraggiosamente. Ci sono anche in Italia degli studiosi che stanno applicandosi da anni al problema, senza l'aiuto di nessuno e con i pochissimi mezzi di cui privatamente possono disporre. Dei vari sistemi di cui si è parlato non si è ancora vista alcuna applicazione e ignoriamo se sono tali da poter, tutto considerato, prevedere una pratica attuazione. Comunque bisognerebbe accertarsi di ciò, valutare le possibilità e decidere per un sistema nostro o straniero.

Inoltre, il problema del colore, come quello del sonoro a suo tempo, non è una pura faccenda di disponibilità finanziarie per l'acquisto di patenti e di macchinari, ma richiede un nerbo di uomini addestrati ed esperti, un bagaglio di conoscenze pratiche, oltre alle teoriche, che non si apprendono sui libri o dalla voce di un istruttore. Su tale capitolo abbiamo già l'esempio straziante delle colonne sonore dei nostri film che può ammaestrarci a non incappare nel medesimo errore, come in tanti altri dello stesso genere, nei quali ancora ci dibattiamo.

È necessario, quindi, rendersi conto delle esperienze altrui, vedere e studiare (e nessun maestro si è mai vergognato di aver fatto il garzone) poichè, in definitiva, è più economico imparare dagli errori altrui che dai propri. Hollywood non è irraggiungibile nè inaccettabile, e costerà meno mandarci laggiù qualcuno a scuola, che sciupare qualche dozzina di film.

**TITO A. SPAGNOL**



Nuovi film italiani. Elio Pardo e Edoardo De Filippo nel film 'Il Marchese di Ruvolito' di Matarazzo. (Generaleone)



Nuovi film italiani. John Lodge e Assia Noris nel film 'Batticuore' di Camerini (Ers Film)

# PRINCIPI DI MONTAGGIO

## QUANTO TEMPO DURA LA PROIEZIONE ?

1 metro di pellicola	53 fotogrammi	2,2 secondi
10 metri »	530 »	22 »
27 » »	1.440 »	1 minuto
50 » »	2.650 »	1 » 50 »
100 » »	5.300 »	3 minuti 40 »
500 » »	26.500 »	18 » 24 »
2000 » »	106.000 »	un'ora e 13 »

## MONTAGGIO DEL FILM

Lo sceneggiatore prima che si cominci a girare il film, lo compone in sequenze e scene separate. Egli «monta» il suo film nello scenario e sceneggiatura; poiché la sceneggiatura è la linea generale del montaggio.

Malgrado questo minuzioso lavoro di preparazione, un film in cui il metraggio totale, una volta finito, varia tra i 2.200 e i 2.600 metri, necessita l'utilizzazione di circa 15.000 e 20.000 metri di pellicola, in media. Si conoscono pure dei film di 2.500 metri per i quali furono impressionati da 50.000 a 100.000 metri di pellicola (FEBBRE DELL'ORO, IL LADRO DI BAGDAD, CAVALCATA, ecc.). Le ragioni che provocano questi scarti, sono molto numerose: presenza di persone o oggetti estranei alla scena, illuminazione o suono difettosi, rottura di apparecchi, errori di testo, ecc. Spesso una scena viene ripetuta 10-15 volte di seguito. Mentre si gira, il segretario o la segretaria di scena, annotano su un apposito modulo le inquadrature debitamente cronometrate. Si scelgono subito le prese che sembrano soddisfacenti, e che vengono sviluppate e stampate. Da questo materiale, il regista e i suoi collaboratori scelgono per ogni quadro la presa migliore. Infine, una volta scelte le scene si comincia il montaggio del film.

## CHE COS'È IL MONTAGGIO?

Il montaggio non è un semplice assemblamento di scene girate, ma una composizione artistica. Un film d'arte, è un'opera composta con il sentimento della misura e delle proporzioni. Queste misure e proporzioni sono definitivamente stabilite nel montaggio.

Si può imparare a montare un film? Esiste una scuola del montaggio? Si possono apprendere gli elementi del montaggio, come si apprendono i colori, i piccoli disegni, le leggi della prospettiva, in pittura, ma per comporre un bel quadro dove ogni dettaglio parla, è necessario il gusto, l'istinto, l'intuizione dell'artista.

Un po' di colore qua e là, una, due immagini in una scena o in un'altra, un cenno, una parola, una pausa da tagliare o da aggiungere, per tutto ciò bisogna conoscere la misura, si deve sentire il ritmo.

I contrasti e l'azione parallela sono i principali fattori del montaggio, con riguardo all'intreccio. In effetto, parallelamente all'azione drammatica propriamente detta, la successione di episodi opposti, tanto per il ritmo che li anima, quanto per l'ambiente che essi creano, giungono a provocare la tensione e l'interesse dello spettatore. È stato Davide Griffith che ha innovato questo sistema di montaggio per contrasti, utilizzandolo particolarmente nel suo film INTOLERANCE. Pure

nelle DUE ORFANELLE, quando la lama della ghigliottina si accinge a compiere la sua opera, egli ha saputo generare negli spettatori una tensione febbrile opponendo la lentezza dei preparativi per l'esecuzione, alla rapidità dell'avvicinarsi di quelli che devono salvare il condannato. Una preoccupazione di chi monta un film è di non stancare fisicamente lo spettatore. Un buon regista, un buon sceneggiatore, devono essere prima di tutto dei buoni spettatori; debbono «sentire» le leggi fisiologiche e psicologiche della natura umana.

Osservate, per esempio, come Sternberg in CAPRICCIO SPAGNOLO crea un'atmosfera fantastica della seguente scena: «Pasquale, per mostrare che è un buon tiratore, lora di un colpo di rivoltella il cuore di una carta da gioco che giace sul tavolo». Questa scena viene risolta con un montaggio del tutto personale e ben diverso:

- Pasquale si dirige verso una finestra nel fondo della scena, dicendo ad Antonio: «Fatti predire l'avvenire, Concha sa leggere benissimo le carte.»
- Una carta, dama di cuori, in primo piano sul tavolo.
- Pasquale, preso dal basso, nello sfondo di uno strano quadro barocco, spara verso l'obbiettivo.
- Un gruppo di maschere in una scia di stelle filanti, scende precipitosamente la scala.
- Antonio, nell'inquadratura precedente di Pasquale, si mette precipitosamente la maschera.
- Strane maschere che guardano stupite nel frastuono indiatole del carnevale.
- Un agente, solo, sale le scale, calmo, quasi scivolando sui gradini.
- Concha viene verso l'obbiettivo, rispondendo all'agente: «Io non ho tirato».
- In primo piano: le sue mani prendono la carta forata nel cuore.

Con questo montaggio Sternberg ha creato una azione che diventa un elemento cinematografico che non può dissolversi anche se allo spettatore superficiale ciò possa sembrare un appiglio tattile. Oggi, nel film sonoro, i cambiamenti di piani, il passaggio dal «campo lungo» al «campo medio» e al «primo piano», non può effettuarsi al grado dell'ispirazione come nel montaggio dei film muti. Attualmente, il montaggio dei film deve attrarre l'attenzione dello spettatore non soltanto nel cambiamento del piano visuale, ma anche nel piano del suono. E questo obbliga ad osservare scrupolosamente una linea di lavoro. Gli occhi e gli orecchi dello spettatore accettano volentieri la successione rapida ed inattesa delle immagini e dei suoni, a condizione che essi si

faccia conformemente alle regole estetiche e logiche.

Il regista deve dare ad ogni scena un ritmo determinato dallo stile del film, e non darà certamente lo stesso ritmo a un film psicologico o a un film comico. Un montaggio lungo e lento, impiegato di preferenza nei film di ordine psicologico, accentua l'azione, sviluppa l'intensità dell'effetto drammatico e per conseguenza commuove più profondamente.

Il ritmo del montaggio visivo e quello del montaggio sonoro hanno rapporti fra di loro per cui esistono analogie coi metodi armonici dei musicisti. Se gesto e suono sono in armonia perfetta, questi ritmi si distruggeranno parzialmente, e a meno che questo effetto non sia voluto, il montaggio non esprimerà nessun movimento. Quando si produce il caso contrario, oltre a ritmi separati, sonoro e visivo, ne esce un altro, caratteristico del cinematografo sonoro: l'opposizione immagine-suono produce uno squilibrio che crea un ritmo specifico. Max Cphùs ha compreso l'importanza di questo fatto e l'ha utilizzato in una scena di LIEBELEI ove si vede un organetto immobile e si sentono delle parole e dei suoni agitati e nervosi. In ESTASI tipica la scena dei lenti preparativi del suicidio, lentezza che contrasta con il montaggio sonoro rapidissimo del violinista tzigano. Mentre una delle più belle scene di UOMO DI ARAN, l'uomo che spacca le pietre, è rovinata nell'edizione italiana dal montaggio sonoro che segue parallelamente l'azione: il montaggio visivo è rapidissimo e la musica lo segue perfettamente. Mentre nell'edizione originale il ritmo nasce dal colpo di martello che si vede e il rumore che non si sente.

La questione del montaggio del film è strettamente legata a quella della proiezione: essendo il movimento delle immagini la base fisica della percezione visuale cinematografica.

Il movimento sullo schermo è un'illusione: la successione rapida dei fotogrammi fissi crea la sensazione del movimento.

Dopo le esperienze di J. Sokoloff, il minimo assoluto di percezione psicologica sarebbe di due fotogrammi, contenenti un primo piano, e che rimangono sullo schermo per la durata di un dodicesimo di secondo, dato che al secondo si proiettano 24 fotogrammi. Si può dunque concludere che un solo fotogramma, passato sullo schermo alla velocità normale di 1/24 di secondo, non è sufficiente a provocare l'eccitazione della retina.

L'unità normale del montaggio è un pezzo di circa 13 immagini, quasi un quarto di metro, che passa sullo schermo in circa mezzo secondo. 13 immagini si vedono senza alcuno sforzo da parte dello spettatore, mentre dei pezzi composti da 6 a 10 immagini non sono percepiti visivamente che nei momenti di grande tensione drammatica. Ci si serve raramente di questa misura nel montaggio, eccetto per i dettagli di primo piano.

Se si considera che un film di lunghezza normale ha da 2.200 a 2.500 metri, e che è composto da diverse centinaia di pezzi di qualche immagine a più metri ciascuno conforme il tempo ed il ritmo del film, si comprende quale considerevole lavoro costituisce il montaggio, una volta terminato di girare. Esso presenta un'opera estremamente delicata che deve suscitare l'attenzione dello spettatore e impadronirsene senza tuttavia fargli sentire il lungo lavoro che è quello del montaggio.

Un buon montaggio può salvare un film mediocre, come un cattivo montaggio rovinare un film perfettamente interpretato.

LIONELLO SAVIOLI

# SOMMARIO AMERICANO

QUALI sono le tendenze della produzione americana per la prossima stagione? È una domanda che suscita la curiosità di ogni frequentatore dei cinematografi e alla quale prende un interesse vitale ogni produttore cinematografico europeo. A questa domanda però anche i più informati possono rispondere soltanto in maniera approssimativa, per la semplice ragione che per stabilire il carattere di un film bisogna arrivare spesso alla sera di prima visione. Perciò anche le più autentiche notizie che si hanno potranno essere, in parte, smentite da quegli stessi produttori a cui oggi sono dovute. Anzi il fatto stesso che delle statistiche sulla produzione ventura vengono pubblicate, può provocare modifiche nei programmi di produzione: secondo il proprio temperamento, un produttore leggendo che un determinato genere di film è universalmente prediletto quest'anno punterà anche lui sulla stessa carta, oppure si deciderà per un genere trascurato dai suoi colleghi. Ma considerate anche queste modifiche che certamente avverranno, è tuttavia interessantissimo vedere dai dati raccolti a Hollywood da William R. Weaver, che dei 574 film previsti per la produzione americana del 1938-39 ben 481 descriveranno la vita entro i confini degli Stati Uniti. Si intende che questo fenomeno va soltanto in parte spiegato con un accrescimento dell'*amor patriae*. È anzi di decisiva importanza un fattore negativo, molto caratteristico: ci troviamo in un momento in cui quasi non si può scegliere un qualunque ambiente geografico senza toccare qualche scottante problema politico. Volendo prescindere dall'Europa, anche l'India, la Cina, l'Egitto, l'Africa (tutti posti cari ai soggettisti) sono focolai che sembra meglio non toccare. Le varie complicazioni internazionali ma anche interne che l'industria del cinema ha dovuto subire e sistemare in proposito, raccomandano la massima precauzione. Infatti, dei 574 film sopra indicati se ne svolgeranno soltanto 14 in Inghilterra, 12 in Francia, 1 in Svizzera, 1 nella vecchia Austria e 9 sul continente europeo in genere (inclusi sempre anche i film di carattere storico!); vedremo l'Africa in 8 film, la Cina in 7, l'India in 4, l'Egitto, l'Estremo Oriente, il Marocco e l'Australia in 1 per ciascuna nazione e così via. Una tale rinuncia sarà certamente non troppo gradita ai produttori americani: essa significa non soltanto la perdita di tanto color locale, di tanto esotismo romantico, ma impedisce anche la possibilità di presentare in ambiente straniero motivi che per ragioni di censura interna non si possono inserire in film di ambiente americano (basti citare i giochi d'azzardo di Monte Carlo). Questa rinuncia frena inoltre sensibilmente la fantasia dei soggettisti



Bette Davis e Henry Fonda in una scena di un film di storia americana: 'Jezebel' (Warner Bros)

e dei registi, i quali facevano succedere e vedere nei paesi « esotici » tante cose fotografiche ed emozionanti ma inverosimili che difficilmente si possono presentare all'americano come motivi di vita americana. In quest'ultimo senso, la tendenza di cui parliamo potrebbe riuscir gradita a noi altri: preferiamo vedere descrizioni di vita americana, molto spesso interessanti e documentate in modo autentico, anziché rimaner stupiti di fronte a certi quadri dei nostri paesi, ingenui, inesatti e qualche volta difamatori. Può essere altamente istruttivo vedere il proprio paese con gli occhi degli altri, ma il cinema veramente non ci ha dato finora molte lezioni utili in questo senso. E invece potrà accentuarsi nei registi e soggettisti americani il senso di verità e di responsabilità quando essi si vedranno costretti a trarre dalla loro propria vita racconti controllabili da ogni spettatore americano e pure non privi degli indispensabili valori spettacolari.

Dei 481 film di carattere nordamericano, 244 se ne svolgeranno nel West (ossia nei paesi

delle cavalcate), 135 nell'Est (le grandi metropoli della costa), soltanto 39 nel Sud (le melanconie delle raccolte del cotone e l'autentico jazz negro) e 63 nel Medio Ovest. 78 film ci condurranno a New York, mentre delle altre grandi città soltanto San Francisco (16), Hollywood (8) e Washington (7) possono vantarsi di una certa ma sempre limitata preferenza da parte dei produttori. Il favore di cui gode San Francisco è in parte dovuto ancora al successo mondiale del film omonimo. Altri luoghi minori faranno sfondo a nuovi film perchè offrono ambienti preferiti: spiagge, ippodromi, accademie militari, ecc.

Resta sottinteso che ci saranno stretti rapporti fra la scelta del luogo e il carattere del film. Come esempio, serva il fatto che i suindicati 244 film da farsi nel West corrispondono nei programmi di produzione ad altrettanti film *Western*. Questa categoria dei film *Western* sarà infatti la più importante della produzione ventura. Dopo i tanti film troppo parlati, dopo le commedie psicologiche da camera, recitate sottovoce en-



Gli indiani del lontano Ovest americano riappaiono nella più recente produzione cinematografica degli Stati Uniti (Paramount)

tro quattro mura, c'è dunque una energica reazione verso i « film d'azione ». La seconda categoria, subito dopo i *cowboys*, è quella del « melodramma »; benchè sotto questa denominazione sono compresi tutti gli svariati film che vorrebbero commuovere, eccitare e spaventare — ossia tutti i film di assassini o crimini in genere, di prigione, ma anche per es. quelli sulla vita dei *reporter* — il totale di questa categoria non supera gli 80 film. Abbiamo tuttavia, subito dopo, 73 film di carattere misto: melodrammatico-farsesco (*Comedy-Melodrama*) e 53 di carattere strettamente farsesco.

Seguono 50 film musicali: sempre molti se si pensa che per il *musical* si facevano delle previsioni piuttosto cupe. Non mancheranno nè Jeanette MacDonald e Nelson Eddy (*SWEETHEARTS*) nè un *BROADWAY MELODY* 1939 con l'obbligata ballerina Eleanor Powell. Ci sarà un *GRANDE WALTZER* con Luise Rainer e Fernand Gravet e un rifacimento di *SALLY* con Dick Powell. Ritournerà la coppia Astaire-Rogers, in *CAREFREE*, Deanna Durbin (tre film musicali, fra cui *THAT CERTAIN AGE*), Bing Crosby in *SING YOU SINNERS* e Dorothy Lamour in *TAHITI*. Eddie Cantor, i Ritz Brothers e il violinista Jascha

Heifetz (in *DARING AGE*) contribuiranno al programma musicale della stagione con qualche pezzo di bravura.

In 17 film avremo la divisa militare. Però pochi di questi film saranno intesi nel senso di una vera e propria propaganda o addirittura di una base politica (come succederà per *HANDS ACROSS THE BORDER* ossia *STRETTA DI MANO ATTRAVERSO LA FRONTIERA*, film con Robert Taylor, in cui la descrizione dei rapporti camerateschi fra allievi militari degli Stati Uniti e del Canada sottolineerà le recenti dichiarazioni di Roosevelt a favore dello Stato vicino). I rumori registrati dalle colonne sonore di questi film saranno non tanto quelli delle armi, ma quelli più pacifici delle partite di calcio, delle regate e magari di qualche acroplano.

Fra i 21 film storici e le 18 biografie troviamo alcuni argomenti promettenti. Oltre a *VIA COL VENTO*, ci sarà per es. un racconto intorno alle vicende del Canale di Suez, interpretato da Tyrone Power, Loretta Young e Annabella. Vedremo i due famosi esploratori Stanley e Livingstone, e nella serie delle biografie romanzate di scienziati avremo la vita di Alexander Graham Bell, fisio-

logo scozzese e inventore del telefono. Ci sarà anche Paul Muni, che interpreterà Juárez, il grande antagonista messicano dell'imperatore Massimiliano, e in seguito Hyam Salomon, personaggio che confessiamo di non conoscere. Ma la più grande notizia è senza dubbio quella di una *MADAME CURIE*, interpretata da Greta Garbo sulla base delle impressionanti memorie recentemente pubblicate da Eve Curie, figlia di Marie. L'eroica scopritrice del radium rievocata dalla più umana e più intelligente attrice, di cui il cinema dispone, potrà diventare uno dei personaggi più belli che si siano visti sullo schermo.

Trascorrerà ancora parecchio tempo prima che tutto ciò che finora esiste soltanto nelle teste dei produttori e sulla carta stampata sia passato alle varie fasi della realizzazione. Ma ormai siamo talmente famigliari con la produzione transoceanica in tutti i suoi dettagli ed elementi che, anche prima che arrivino le prime fotografie dei nuovi film, crediamo di vederli davanti ai nostri occhi, sicuri che non ci aspettano sorprese. Sarà molto, infatti, se non rimarremo delusi!

CARLO SANSOVINO



# EVOLUZIONE DELL'INGENUA

NON SOLTANTO nel cinema, ma anche nel teatro e nella letteratura, c'è una profonda differenza fra personaggi « tipi » e personaggi « caratteri ». Il « tipo » può, beninteso, riuscire altrettanto vivo, imbroccato, del « carattere »; ma la sua sostanza artistica ed umana è di gran lunga inferiore. Un esempio famoso, nel campo della narrativa: i personaggi de *I promessi sposi* e quelli di *Guerra e pace*. Il « tipo » è anche molto più facile a crearsi che non il « carattere ». Per quanto il carattere è umano, cioè complesso, incoerente, poliedrico, il tipo è invece piatto, definito, logico, perchè basato sulla necessità d'una finzione. Del personaggio tipo si può prevedere e stabilire, con meccanica esattezza, l'atteggiamento in ogni situazione; inoltre, ciò ch'è più importante, si può prevedere la reazione del pubblico rispetto a ciascuno di quegli atteggiamenti. Uno dei sintomi che rivelano maggiormente la decadenza del cinema americano è appunto la rinuncia alla creazione del carattere dei personaggi. O se questo, di rado, avviene, è perchè gli autori del film ricorrono ad una trasposizione cinematografica di caratteri già vivi e approfonditi in un romanzo o in una commedia; il caso di *INFEDELITÀ* tratto dal « *Dodsworth* » di Sinclair Lewis. Praticamente poi accade che non solo si rinuncia alla creazione di caratteri, ma perfino a quelli di tipi. Ormai ce n'è un campionario così abbondante e variopinto, che sembra inutile affannarsi alla ricerca o alla fabbricazione di esemplari inediti. Molti fra i tipi, eccessivamente sfruttati, hanno già degenerato in macchiette. Ormai, leggendo il *cast* d'un qualsiasi film è come se leggessimo l'etichetta d'un medicinale; siamo in grado, cioè, di valutare esattamente la formula secondo cui i suoi componenti sono mescolati e l'effetto che essa è destinata a produrre. Perchè è avvenuto che il tipo ha irretito, standardizzato l'interprete. A furia di portare abiti su misura, questi abiti si sono trasformati in armature che non lasciano più nessuna o quasi nessuna libertà di movimenti. Alcuni fra gli attori di maggiore intelligenza e sensibilità hanno avvertito il pericolo di fossilizzarsi nel tipo che li ha imprigionati, e tentano di reagire, di evaderne; per esempio, tutti abbiamo assistito alla trasformazione di Katharine Hepburn in *SUSANNA*. Ma la strada non è la buona. Essi non fanno che cambiare di tipo, passando da un'armatura ad un'altra egualmente rigida. Da soli non riusciranno mai a svincolarsene, poichè la quistione è più vasta e complessa ed ha le sue radici in una mentalità che ormai detta legge nel campo della produzione. Bisognerebbe che l'attore tornasse ad affrontare il personaggio come un problema da risolvere, ed in cui plasmarsi, incarnarsi; invece di servire da manichino a personaggi modellati su di lui. Non che l'affidarsi al tipo non sia pericoloso per l'at-

tore; implicitamente egli rischia il paragone con tutti gli altri che lo hanno preceduto o che rivaleggiano con lui nella creazione di quel determinato tipo, pur apportandovi quel tanto di personalità, oltre che di bravura istrionica, che differenzia la propria interpretazione e contribuisce in gran parte al successo. Ogni tipo, poi, pur rimanendo fondamentalmente invariato, subisce una evoluzione, cerca di adeguarsi ai tempi e ai gusti del pubblico, alla sua mutevole sensibilità morale, spirituale e sociale. Uno dei tipi più fortunati e — per così dire — imperituri (le sue origini rimontano al più antico teatro), è quello dell'ingenua. La sua evoluzione è interessante, benchè, in apparenza, discontinua e poco evidente. La prima « ingenua » che ricordiamo è la biondissima, lungochiomata e sbarazzina Mary Pickford, la « fidanzata d'America ».

Questa definizione sanciva la sua enorme popolarità e la caratterizzava. Erano i tempi eroici e avventurosi del cinema, quando l'allora marito della Pickford, Douglas Sr., incarnava un altro tipo famoso, quello dell'eroe spensierato, bonario e generoso. Dos Passos ed altri scrittori di laggiù ci hanno dimostrato come sia effettivamente esistito un dopoguerra americano, malgrado la distanza e la scarsa partecipazione alla tragedia europea. Anche in America, quindi, atmosfera torbida e morbosa, cinismo morale ed esaltazione dei soli valori materiali. Forse la popolarità della Pickford si giovava del contrasto fra l'ideale tipo da lei rappresentato e quello, allora nascente, della *flapper*, la ragazza spregiudicata, ambiziosa, antisentimentale. Ma l'ingenuità della Pickford, ora possiamo comprenderlo, era falsa, bambolesca; un'ingenuità che aveva bisogno di ricorrere agli attributi esteriori e banali, le sottanine corte, le trecchine giù per le spalle, le mossette leziose. Lo stesso



Non sempre il dramma dell'ingenua è patetico. Le tragedie di Lillian Gish erano addirittura epiche



L'ingenua è un personaggio domestico: eccola, incarnata dal tenue sorriso di Janet Gaynor



L'ingenua Maureen O'Sullivan ha dimostrato di saper ammansire l'uomo dei boschi fino a farlo mangiare con la forchetta



Affettare il salame, su una tavola linda, è uno dei compiti più adatti alle attive mani di una massaiola ingenua come Paula Wessely



L'amore per gli animali non è l'ultimo requisito patetico, come lo dimostra l'ingenua Jean Parker



L'amore dell'ingenua (Nelly Corradi) obbedisce ai canoni fissati da Anna Vertua Gentile: con lo sfondo delle montagne, il prato e il solletico sul viso dell'innamorato



L'ingenua pastorella (Carla Sveva) è, nei limiti del ruolo, assai persuasiva



Ricamare: esercizio adatto a quella Nonna Speranza del cinema che è l'ingenua (Oretta Fiume)



Deanna Durbin accomoda matrimoni, risolve separazioni legali, impedisce a tempo divorzi. È ormai, come un tempo Mary Pickford, la prima ingenua della classe



gusto che ispirava la scelta dei soggetti lo rivelava chiaramente. Ella era, del resto, un'attrice limitata e sommaria, che non seppe resistere passando a ruoli più impegnativi e alle maggiori esigenze interpretative.

Dopo la Pickford, che corrispondeva press'a poco all'ingenua da racconto infantile, venne quella da romanzo borghese per signorine, Janet Gaynor. L'atmosfera dopoguerra s'addensava al massimo, prima che il vento pungente e doloroso, ma salutare, della crisi venisse a spazzarla. E il mondo dello schermo, che rifletteva quello della realtà, era popolato da donne fatali e « visute »; sembrava che unico destino dell'uomo fosse quello di calpestare la propria vita ai piedi di enigmatiche tentatrici dalle valigie costellate di etichette multicolori. Fu allora che, con una trovata di genio (e forse nel ricordo d'un celeberrimo ruolo d'ingenua, quello di Lilian Gish in GIGLIO INFRANTO di Griffith), la Gaynor fu creata a impersonificare l'ideale nascosto nel cuore d'ognuno: la donna che vive per adorare e servire l'uomo, che gli cuce il bottone mancante e gli prepara da mangiare, pronta a soffrire per lui e invece di lui, umile e dolce nelle ore belle, comprensiva e consolatrice nelle ore brutte. Gli attributi fondamentali del tipo dell'ingenua, la fragilità, l'inesperienza di vita, la purezza dei sentimenti, erano avvalorati, resi più saporosi, come sublimati nella Gaynor dalla sua scarsa avvenenza fisica; un calcolo di sottile furbria che è alla base del grande e duraturo successo di quest'attrice. Di conseguenza, tutti i *partners* della Gaynor, a cominciare dall'ormai tramontato Charles Farrell, erano giovanottoni aiutanti e un po' cattivi, destinati però a ravvedersi e a comprendere finalmente qual tesoro fosse la ragazzetta bruttina e modesta che in punta di piedi arrivava appena alla loro spalla. In seguito la trovata brillante, come al solito, degenerò in maniera. La Gaynor continuò in troppi film a piangere di nascosto, ad adorare in silenzio e a servire in umiltà e devozione. Nessuno ci credeva più; si sapeva benissimo che alla fine ella avrebbe trionfato su ogni ostacolo. L'ingenuità scopriva il trucco: quello di sfruttare l'intenerimento, la pietà, l'impulso protettivo che spingono il forte verso il debole e, in un certo senso, lo abbassano fino a lui. Ciò ch'era parso una boccata d'aria pura, un ritorno alla moralità e alla bontà rivelò uno stucchevole sapore dolciastro ed ambiguo. L'ingenua gracile e lacrimogena aveva chiuso il proprio ciclo.

Si senti il bisogno di restituire al tipo brio, grazia e bellezza. Nacquero così parecchie « ingenua », fra cui, per citarne due, Jean Parker e Evelyne Venable. Quest'ultima, anzi, nel ruolo de LA MORTE IN VACANZA, creò una variazione del tipo: liliace, evanescente, tutta spirito in contrapposto alla Gaynor tutta cuore. Ma la Parker, la Venable ed altre minori, sia perchè mancasero di personalità e di temperamento, sia perchè il loro tipo non fosse abbastanza caratteristico e interessante, durarono poco.



L'abbigliamento dell'ingenua: o il grembiante secondo lo stile "servetta" di J. Gaynor, o abiti ottocenteschi e innocenti come questo di D. Darrioux



Fra tutte le ingenua, Simone Simon è quella che si trova sempre negli impieci più gravi, per colpa del suo carattere ambiguo e spericolato

Si pensò allora a trovare un'altra formula, che mescolasse ingenuità e carnalità, purezza e *sex-appeal*: una formula vecchissima, che ha un suo fascino un po' morboso e — per così dire — irresistibile. Veramente, malgrado la sua prontezza d'assimilazione, il cinema arrivava tardi a servirne; centinaia di opere narrative e teatrali, nel dopoguerra, l'avevano equivocamente sfruttata dilettandosi a scoprire la femmina nella bambina, anziché la bambina nella donna. Questo tipo, in un primo tempo, fu ben personificato da Maureen O'Sullivan, specialmente nella famosa serie dei TARZAN. Ambiente e avventure da preistoria giustificavano con molta scaltrezza e sottolineavano certe malcelate nudità. Gli spettatori seguivano interessati l'apparire e lo scomparire di quel candido fiore di carne nell'ombra cupa delle foreste, più che commuoversi alle ansie e ai terrori di quel viso ancora tanto limpido e infantile. Dopo la O'Sullivan, gli americani trovarono in Europa, e precisamente nella Simone Simon rivelata da LAGO DELLE VERGINI, l'esemplare-limite di questo tipo. In esso l'ingenuità s'altera fino a trasformarsi in procacità vera e propria. A parte le limitate qualità d'attrice della Simon, fu un errore affidarle il ruolo già tenuto dalla Gaynor in SETTIMO CIELO; esso rivelò su quale equivoco poggiasse il suo tipo. Poi venne la scandalosa storia delle chiavi d'oro, e il cinema americano si liberò in fretta e furia della sua nuova ingenua così poco ingenua sullo schermo e nella realtà.

Si torna allora all'ingenua al cento per cento, tutta grazia, spontaneità e purezza: Deanna Durbin. Beninteso, sul meritato successo di quest'attrice hanno influito molto due fattori: primo, ch'ella si trova in quell'età deliziosamente tenera e acerba del trapasso dall'adolescenza alla giovinezza; e secondo, la sua bravura di cantante. Ma noi crediamo ve ne sia un altro, meno evidente, ma più profondo: la sua intelli-

genza. Un fattore che sta ormai alla base del successo e caratterizza l'attuale stadio d'evoluzione di qualsiasi tipo cinematografico. Non più, dunque, un'ingenuità scaltra e bambolesca, né un'ingenuità da vittima che domina con l'aria di arrendersi; e nemmeno quella che si giova ambigualmente del contrasto fra innocenza e fascino fisico. Ma un'ingenuità da ragazza intelligente che affronta la vita senza ignorare, temerne o subirne le impurità, ed anzi lottando vittoriosamente ed altruisticamente contro di esse. Un tipo del genere è destinato a raggiungere magicamente il cuore della folla, e il pubblico americano lo ha dimostrato in maniera quasi puerile, reagendo indignato al tentativo dei produttori di affidare alla Durbin uno dei soliti ruoli di ragazza innamorata.

E nel nostro cinema? Ricordiamo qualche rapida ed effimera apparizione di alcune attrici in un ruolo d'ingenua, per esempio Nelly Corradi in SCARPE AL SOLE, Assia Noris in IL SIGNOR MAX, Carla Sveva in CONDOTTIERI, ed altre. Ma un'attrice che incarni effettivamente il tipo non l'abbiamo; e non ci sembra che nemmeno Oretta Fiume, vincitrice di un concorso per un'attrice di tipo « ingenuo », sia un'« ingenua ». E questa lacuna stupisce. Il tipo d'ingenua alla Deanna Durbin, tutta grazia e intelligenza (anche senza l'ugola d'oro della Durbin), dovrebbe essere, ovviamente, uno dei più « nostri ». Esso sarebbe destinato ad accattivarsi le simpatie più diffuse e durature del pubblico, appagando simbolicamente quella sete di purezza che si nasconde nell'animo d'ogni spettatore, e ch'è insieme aspirazione e nostalgia.

Un giorno o l'altro la « nostra » ingenua sorgerà. La troveremo non fra le ragazzette dalla pettinatura costosa e lucente o dai tacchi di dieci centimetri, ma fra quelle che vanno al cinema solo quando « mamma » si ricorda di condurle.

ANTON GIULIO MAJANO

# LE CALZE NERE

L'INFLUENZA del Dott. Freud nel cinema europeo non è da paragonarsi a quella da lui esercitata nella letteratura, e, attraverso la letteratura, nelle arti, per la semplicissima ragione che il cinema è anzitutto un'industria e, come direbbe Angelo Musco, col capitale non si scherza. Ma anche sullo schermo la psicanalisi ha lasciato tracce profonde. Essa ha ispirato in maniera più o meno diretta l'attività di alcuni tra i più celebri registi europei.

In quanto a *RAGAZZE IN UNIFORME*, film interpretato e diretto da donne, lo zampino di Freud è innegabile, tanto è vero che la commedia da cui fu cavato il soggetto del film non aveva quelle pretese di ambiguità che ammirammo nell'opera della Sagan. Tuttavia, la sua bellezza è in un colpo di genio: prova ne sia che quando la stessa Leontine Sagan tentò di rinnovare il miracolo di quella perfezione con un film di soli uomini, e per questo si recò in Inghilterra e scelse come sfondo un *college* di Oxford, non ne cavò nulla. Forse vi si oppose la diversità di psicologia che a lei, tedesca, impediva di mettere a profitto l'atmosfera particolare di un *college* inglese, col suo carattere di club privato e il suo scenario di vecchi edifici gotici inghirlandati d'edera secolare come presbiteri, così lontano dalla cornice barocca di un monastero femminile del Brandeburgo.

Forse la ragione è più profonda e consistente nell'impossibilità per una donna di dominare la psicologia dell'altro sesso con la padronanza di cui aveva dato prova descrivendo delle adolescenti in gonnella. Ma la cosa più semplice è ammettere che la perfezione non sopporta l'imitazione e *RAGAZZE IN UNIFORME* era un'opera perfetta come lo era su un altro piano *SOTTO I TETTI DI PARIGI*, di cui si ebbero molte copie e qualcuna anche apprezzabile, ma nessuna che valesse l'originale. Qui non ricorderemo che *8 RAGAZZE IN BARCA* è un film girato anch'esso in Germania e lanciato nella scia di *RAGAZZE IN UNIFORME*, ma senza il suo successo. Tuttavia questo film si ricorda perchè fu l'ultimo non ispirato a criteri unicamente commerciali, prodotto dai tedeschi nei giorni che precedettero l'arrivo di Hitler al potere. La mistica sportiva ed eugenetica, che trionferà con le organizzazioni della gioventù hitleriana nelle colonie collettive, è



"Marlene Dietrich, l'ultimo dei documenti simbolici del dopoguerra tedesco"

alle porte. La protagonista di quel film la ritroveremo più tardi, quando il cinema tedesco darà in prevalenza dei documentari: e sarà la muscolosa ragazza dalle trecce attorte sulle tempie che offre mazzi di fiori al Führer. Il fatto è che quando apparvero *8 RAGAZZE IN BARCA*, tutta l'industria cinematografica tedesca era passata praticamente sotto il controllo di Hugenberg, il quale riuniva allora nelle sue mani la direzione dell'Ufa, con le sue succursali austriache, e quella degli Elmetti d'Acciaio, ossia delle organizzazioni nazionaliste.

Fu Hugenberg che iniziò quel tentativo di riscatto politico del cinema tedesco, orientandolo verso scopi di propaganda civile,

riscatto che diventò completo allorchè Hitler prese il potere e gli Elmetti d'Acciaio finirono col fondersi nelle formazioni naziste a simiglianza di quanto era avvenuto coi nazionalisti in Italia. Sicchè per incontrare Freud nel cinema bisogna rimontare al tempo in cui l'arte di Pabst si affacciava rumorosamente all'orizzonte cinematografico coi suoi primi film d'ambiente viennese. È inutile dire che non si trattava più, in questi film, della capitale del valzer scritta in musica da Strauss e in prosa da Schnitzler, quella di *LIEBELEI* e del *CONGRESSO SI DIVERTE*, ma di una città devastata dalla rivoluzione, dall'inflazione e dalla crisi, appannaggio fatale dei grandi cataclismi storici, e

privata ormai per sempre del suo centro di propulsione mondana, come appariva all'indomani della sconfitta militare e della cacciata degli Absburgo. Così, se si tolgono i saggi di cinema surrealista, che, sull'esempio degli espressionisti tedeschi, Cocteau e René Clair offrivano in Francia per il gusto di un ristretto cerchio di iniziati con l'arcifamoso *ENTR'ACTE*, e *LE SANG POETE*, dove si vedevano chiome femminili volare con capitelli e frammenti di scultura greca in una specie di evocazione spiritistica a base di ectoplasmi, divulgata in seguito dalla rivista « Minotaure » (che stavano alla psicanalisi quale appare nelle codificazioni scientifiche, come le danze macabre alla scatologia medievale), nella produzione vistosa ma senza alcun sèguito di qualche volenteroso regista cecoslovacco e russo (che in realtà ben poco ha a che vedere con Freud e molto col naturalismo degli slavi), appare chiaro che i soli tentativi di tirare l'acqua della psicanalisi al mulino del cinema furono fatti dai tedeschi, in quel periodo di audacie e di estrema libertà che rievocano gli album di George Grosz, le canzonette di Marlene Dietrich e i romanzi di Kafka. Il periodo, dico, che va, per il cinema, dagli invertiti e dalle prostitute di Pabst all'ANGELO AZZURRO di Sternberg, nel quale fecero la loro prima apparizione le gambe di Marlene Dietrich: fumi di seta nera su cui scintilla un albeggiante riflesso di carne in trasparenza, come il chiaro di luna si riflette sui flutti nelle cartoline illustrate di Posilipo. Marlene Dietrich è l'ultimo, in ordine di tempo, dei documenti simbolici di questa epoca; ma la sua eleganza da *grand hôtel* e le sue canzonette da angiporto la riassumono tutta. Si capisce che a vederla, oggi, sbadigliare di noia tra le rocce finte dei salotti rococò nei film di Lubitsch, uno stenta a farsi un'idea di come questa attrice, che la pubblica voce faceva moglie separata di un ufficiale prussiano, abbia potuto stamparsi con tanta forza nell'immaginazione delle folle moderne; eppure basta ascoltare la sua voce in uno di quei ritornelli che spirano in un rantolo dalla tromba di un grammofono, perchè l'epoca di cui essa fu il simbolo riappaia tutta intera dietro il suo viso piallato e bianco come una maschera mortuaria. Strana epoca, coi suoi cortei di storpi in giubba militare che sciamavano per i marciapiedi, con le sue folle di mondane, coi suoi banchieri dalle dita coperte di brillanti, a pranzo nei locali notturni, coi suoi club riservati da cui sortivano fuori quei « Damen imitator » che forniscono materia di illustrazione a tutti i manuali di patologia sessuale. Al tempo delle insurrezioni spartachiste le mitragliatrici



« È inutile dire che non si trattava più, in questi film, della Vienna scritta in musica nei valzer di Strauss » ('Crisi' di Pabst)

erano piazzate tra le sbarre dei balconi dei ministeri in direzione della strada, e il Viale dei Tigli veniva ogni giorno spazzato a colpi di moschetto, lavato con ondate di sangue. In questa epopea di democratico abbandono Marlene Dietrich portò quel guizzo di sensualità che spesso si accompagna ai grandi scoppi di pessimismo nei momenti di crisi. Bisogna pur dire che in quel momento la Germania era ammirabilmente preparata a questa apparizione. Nel libro su Rathenau, il conte Kessel racconta che durante il periodo più acuto delle sommosse di piazza, su tutti i muri di Berlino si poteva leggere un manifesto che prometteva un premio alla donna che avrebbe mostrato le più belle gambe. *Et enfin Marlene vint...* Essa rispose all'aspirazione dell'epoca, aspirazione faustiana tradotta in mito freudiano. La Germania vi era spinta non soltanto dallo spettacolo del suo disordine, ma anche dal carattere del suo cinema d'allora, col suo gusto per le situazioni scabrose e la sua tecnica spettrale. Non è senza significato che l'opera con cui i tedeschi portarono il loro contributo alla nascente arte cinematografica, nell'epoca paleolitica dei piccoli film di Lumière, è un corto metraggio girato nel 1899 e raffigurante una corsa in bicicletta di un gruppo di adolescenti per un viale di campagna; nel quale, per la prima volta, e con quel senso per l'attrazione del particolare morboso che diventò poi segno di riconoscimento del cinema tedesco, si vedeva in un primo piano i neri stivaletti

delle pedalanti donzelle nell'alterna vicenda della moltiplica. Questa pellicola si intitolava *PASSEGGIATA* e segna la nascita di una tecnica dell'inquadratura che ha quasi completamente modificato il modo di guardare del bipede umano. Un modo di guardare, per la verità, che equivale a un infilare l'occhio per il buco della serratura, col vantaggio di risparmiarlo allo spettatore l'umiliante posizione di mettersi a quattro zampe: come i libertini di quella vignetta inglese che un disegnatore del settecento rappresenta accoccolato tra le ruote della carrozza per poter vedere la gamba che la signora sporge fuori del suo pallone di trine nel saltare a terra. Tra gli stivaletti zoliani di quella lontana passeggiata campestre, intorno alla fine del secolo, e la igienica remata di 8 *RAGAZZE IN BARCA*, alla vigilia della rivoluzione nazista, c'è tutta la storia del primo cinema tedesco. In fondo, una storia di gambe. Gambe ferme e gambe in movimento, calzate o libere nella volante libertà dei muscoli in movimento, ingabbiate nell'armatura della giarrettiera come salami; o splendenti in tutta la loro nudità, come frammenti di scultura greca. Gambe dai pesanti stivali, che sfilano al passo dell'oca nei film di propaganda nazionale, e gambe di ballerine, sollevate come pistilli entro frementi corolle di trine, dal caldo vento dei desideri, nel *french-can-can*. Quarant'anni di meticolosa selezione ortopedica, ch'ebbe infine il suo trionfo nell'a formula americana del *sex-appeal*.

ALFREDO MEZIO

# ESAMI DI TRUCCAGGIO



(Foto Cinecittà)

FIN dal mattino, otto o dieci generici si trovavano sotto le mani degli allievi truccatori della scuola di Cinecittà; dal mattino essi erano i campioni d'un martirizzante trasformismo. La Commissione che doveva giudicare gli allievi, sedeva davanti a due lunghi banchoncini laccati: stabiliva i temi, annotava punteggi (ma, come avviene spesso nelle Commissioni, qualcuno disegnava pupazzi). Ogni tanto, Chakatouny, che ha guidato la scuola, accompagnava i soggetti truccati davanti ad una forte lampada. I giudici osservavano, commentavano, portavano all'occhio il vetrino colorato degli operatori. Aspettando il giudizio, le donne, fra gli allievi, mostravano più calma degli uomini. Potevi accorgerti che erano anche molto brave. Forse proprio perché si trattava di truccaggio.

Sembrava che nella grande sala si svolgesse un bel giuoco; ma, quell'atmosfera di *fair play* era apparente, poiché i giudici nascondevano severità e istinti malvagi. Me ne accorsi quando comparve una generica leggermente invecchiata, col trucco, sulla sua età. I giudici la scrutarono un poco. « Più vecchia » disse uno. « Più vecchia » approvò un altro. Quando essa comparve di nuovo: « Più vecchia ancora » dissero i giudici. I giudici si accanirono contro quella generica e dopo una mezz'ora, non ebbero davanti che una squallida vecchia, magra, sparuta, senza denti. I giudici erano soddisfatti. Poi, però, la loro crudeltà si scatenò di nuovo. I più benigni si accontentavano di occhinosi e di cicatrici, altri chiesero di vedere orribili piaghe da bruciatore; altri, infine, in vena di mostrarsi sottili ed eruditi, vollero manifestazioni di malattie. E gli allievi truccatori, quali più quali meno, mostrarono in ogni campo sorprendente conoscenza ed abilità. Una ragazza, soprattutto, mi meravigliò: pittrice ed ex-studentessa di medicina era assai rapida nel caratterizzare sintomi e a dar loro plastico rilievo.

I giudici, ora, conversavano fra loro. Sembravano placati. Castellazzi si alzava, ogni tanto, a far fotografie. Balloni diceva che si poteva contare ormai su buoni truccatori; Ottavi suggeriva di completare la preparazione degli allievi con un corso per l'insegnamento dell'uso delle parrucche e la lavorazione del capello... Furono portati i caffè. D'improvviso il colonnello Cujuli saltò su a dire che voleva vedere un truccaggio da negra. « E sia », approvarono gli altri. « Di che razza? » chiese l'allievo a cui era stato affidato l'incarico. I giudici si guardarono, imbarazzati. « Qualunque », disse uno. « Una negra, diamine », aggiunse un altro. Una signora si prestò gentilmente a farsi truccare da negra. E poco dopo, infatti, la negra poté mostrarsi davanti alla Commissione.

Finalmente si ebbe la parata finale, come nelle Riviste, quando attori e ballerine vengono tutti insieme sul palcoscenico a comporre il quadro che normalmente è il più brutto. Erano giunti degli invitati ed agli invitati Chakatouny, il quale si sentiva sollevato in un'aureola di gloria, mostrava le sue perle: vecchie laide, nomiuti pustolosi, giovanotti deturpati da vaste cicatrici... Gli invitati se li indicavano l'un l'altro e commentavano che era molto bello. Io avevo chiuso gli occhi e pensavo ad un meraviglioso viso di donna.

DOMENICO MECCOLI

# FEYDER REGISTA ARRIVATO



Una scena del film 'Les nouveaux messieurs' (Albatros)



La Garbo nel film 'Il bacio' (M. G. M.)

RICORDO d'aver visto in un cinema della periferia a Venezia, in una lontana domenica, **VOLTI DI FANCIULLI** di Jacques Feyder. C'era un bambino, Jean Forest, tra altri bambini, in un paesaggio montano descritto con delicatezza. La vicenda, salvo la diversa ambientazione, aveva qualche analogia con **POIL DE CAROTTE**; e infatti Feyder era stato incaricato di eseguire una riduzione cinematografica del romanzo di Jules Rénard: il film che ne è risultato, diretto da un regista russo sconosciuto, non s'è visto, almeno qui da noi. Credo che anche **VOLTI DI FANCIULLI**, che è del 1927, non sia stato visto da molti. Certo, in questo film, la psicologia infantile era trattata con toni squisiti; era evidente che Feyder conduceva il dramma del piccolo incompreso su un filo di rasoio; cercava di commuovere, qualche lacrima sul ciglio delle signore non gli sarebbe dispiaciuta; ma nello stesso tempo aveva il pudore di non cadere nella banalità dolciastra che il soggetto avrebbe potuto facilmente suggerirgli. La matrigna indifferente, il bambino privo di affetto, sono motivi senza dubbio pericolosi. Ma Feyder ha saputo evitare pericoli più grossi.

Quando, nel film che lo ha rivelato, **ATLANTIDE** (1921), gli è stata affidata la Napierkowska per il ruolo della fascinatrice Antinea inventata da Pierre Benoit, non si è scomposto troppo, e il tenente Sant Avis e il capitano Morhange si adeguavano alla grossa mole di quella Antinea adagiata su morbidi divani in pose voluttuose come le *vamps* dei quadri di Beltram Masses che in quell'epoca facevano bella mostra di sé alla Esposizione di Venezia. Questione di moda, del resto. Anche **ATLANTIDE** era un film che doveva piacere alle signore. Si sa che le donne formano, del pubblico cinematografico, la parte sostanziale: conquistarle è certo una impresa vantaggiosa per chi voglia fare del cinema commerciale. Non so se questa fosse l'intenzione di Feyder. So tuttavia che il film **ATLANTIDE** ebbe molto

successo: a Pierre Benoit, per i dritti, erano stati dati seimila franchi. Il film era sfarzoso: Pabst sarà più lineare quando, una dozzina d'anni più tardi, rifarà sullo schermo il romanzo di Antinea.

I film che ho ricordato non hanno, dal lato del contenuto, alcun elemento in comune; si potrebbe perciò dire subito che Feyder è un eclettico. Senonché, in buona parte dei suoi film c'è quel sentimento o meglio ancora quel sentimentalismo, offerto in dose sufficiente, ma senza esagerazione. I suoi film hanno in genere una sostanziosa pienezza, raggiungono facilmente l'emotività. Non bisogna infatti, giunti a questo punto, dimenticarsi del personaggio che sempre accompagna Feyder nella vita, e spesso anche nei suoi film: la moglie Françoise Rosay. Il film più tipico a questo riguardo è **PENSIONE MIMOSA** (1934) in cui Françoise ha il suo ruolo di madre adottiva; ella diverrà madre vera in **NOMADI** (1937), l'ultimo film

di Feyder: ma questo è un film mancato. Non è, tuttavia, un film fatto male. Il congegno è perfetto. Qui Feyder conosce pienamente le sue risorse, sa di poter fare tutto, di poter ottenere ciò che vuole; alla fine un bambino nasce quando muore un uomo, cioè il padre del padre; e tutto il film è appoggiato a queste coincidenze; nonchè al dialogo. Feyder si compiace dei dialoghi, dei bei dialoghi. **LA DONNA DAI DUE VOLTI** (1933), era un film ricco di bei dialoghi, e non privo di coincidenze, benchè meno avvertibili, meno appariscenti e perciò non fastidiose. Qui del resto Feyder aveva la collaborazione di Charles Spaak, che è un saggio dosatore di soggetti.

Feyder ha diretto la Garbo in un film muto, **IL BACIO** (1929), ha diretto la Dietrich in un film sonoro, **LA CONTESSA ALESSANDRA** (1936); ricordo l'una vestita di nero, in un tribunale; ricordo l'altra vestita di candidi veli fluttuanti vagare quasi a passo di dan-



Dal film 'Teresa Raquin' (Défû-Film)

za per un parco deserto e per una casa ricchissima egualmente deserta. Non sono né della Garbo né della Dietrich due eccezionali interpretazioni. Feyder ha visto le loro personalità esteriormente; ha mostrato di essere quello che il pubblico voleva vedere: ha fatto fotografare la Dietrich magnificamente, l'ha fatta mettere (o ha lasciato che la mettessero) in una tinozza e ha fatto che mostrasse le gambe. Ha incorniciato il volto della Garbo di nero affinché risultasse meglio: l'operatore William Daniels l'ha fotografata bene come sempre. Poi Feyder si è preoccupato dello spettacolo dei due film, di tutto il resto insomma, compresi gli altri personaggi. Nei film ove c'è la Rosay questa predomina su tutto. Ma la formula commerciale è ugualmente salva. Salvo che in *JENNY*, dove la Rosay sosteneva un personaggio simile a quello di *PENSIONE MIMOSA* (solamente nel film di Marcel Carné ella aveva una figlia anziché un figlio), non risulta che la Rosay abbia mai dato interpretazioni che possano stare sullo stesso piano di quelle sostenute nei film del marito. Ed è giusto infine.

Anche nella *KERMESSE EROICA* (1935) la Rosay predominava su tutto e su tutti. È stata anzi la sua più brillante interpretazione. Le Fiandre, i quadri di Breughel, il costume; l'opera di Meerson, di Benda, era cornice. A servizio della cornice stava Feyder con la sua tecnica scaltrissima. A differenza di certi altri registi francesi (anche dello stesso Duvivier) la tecnica di Feyder è esatta; si potrebbe dire è « all'americana »; senonché questa definizione si presta ad equivoci. Voglio dire insomma che gli attacchi, le giunte tra quadro e quadro, il movimento dei personaggi, stanno a posto, il ritmo in-



Françoise Rosay come appare nel film 'La Kermesse eroica'

somma è scorrevole anche se talvolta tutto l'andamento del film abbia indugi e soste; ma è per sottolineare qualcosa; è ogni indugio preordinato e voluto.

Feyder ha lavorato del resto tanto in Germania quanto in America e in Inghilterra. A nessun altro regista francese è capitato questo. Feyder è nato in un periodo del cinema francese quando Delluc manifestava i principi di un cinema ortodosso, quando Baroncelli sapeva fare qualche film valen-

dosi delle risorse del paesaggio, quando Epstein cercava di concretare certe sue teorie, quando altri faceva l'avanguardia; è andato in Germania quando si era fatto il *CALIGARI* e altri tentava il *KAMMERSPIELE*. Tra l'espressionismo, l'avanguardia, altre esperienze, Feyder voleva tenere una via di mezzo. Dalla Germania ha portato indietro il suo più bel film muto: *TERESA RAQUIN* (1928). Anch'egli aveva tentato, è vero, certi espedienti tecnici che a quell'epoca facevano tanto effetto: in *CRAINQUEBILLE* (1923), oltre al racconto, minuzioso e preciso, c'erano incubi e sogni realizzati sullo schermo con sovrimpressioni e trucchi di moda fra gli intellettuali del cinema francese intorno al '23. Ma di questi virtuosismi farà poi a meno.

Egli ha saggiato tutti i generi, più o meno. C'è nel repertorio dei suoi film, vicino ad *ATLANTIDE*, anche *CARMEN* (1922). Un giorno gli fu affidato anche un film da una commedia di De Flers e de Croisset: *LES NOUVEAUX MESSIEURS* (1928) Clair allora stava facendo i *vaudevilles* di Labiche. È possibile che Feyder ne abbia subito l'influenza? Forse. Quando uscì il film, gli intellettuali dissero: « C'è del Clair qui dentro ». E fu allora che gli americani lo portarono via.

In America, realizzò anche *LO SPETTRO VERDE* (1929). Finalmente, un brutto film. Non ricordo più come era il soggetto. Ma ricordo di aver veduto il film in un piccolo cinema al centro di Roma, in condizioni pietose; era una copia con la pioggia, come si suol dire. Ma pure con questa attenuante il film rimaneva brutto. È forse l'unico film di Feyder veramente brutto. Ho detto forse, perché credo ce ne sia un altro, intitolato, salvo errore, *FIGLIO DELL'INDIA* (1931); anche questo americano; affidato a lui, come ad un altro, perché in ruolo fra i registi della Casa che lo aveva scritturato. Feyder ha il senso della responsabilità. Pensava magari di andarsene da Hollywood, ma intanto lavorava e accettava i film che gli davano da fare. Era opportuno impadronirsi anche della tecnica americana; e poi si potevano pure fare dei film interessanti. Non ho avuto notizie precise sulla edizione tedesca di *ANNA CHRISTIE*, da lui eseguita laggiù, ma pare che fosse un buon film, forse migliore dell'originale di Brown. Ricordo benissimo invece *LA PICCOLA AMICA* (1931), tratto da un racconto di Arthur Schnitzler: un film composto e fine, direi squisito.

Quando è uscito *LA KERMESSE EROICA*, tutti dicevano che Feyder era un regista straordinario. Io credo tuttavia che il film sia riuscito così convincente perché il complesso organizzativo era bene studiato, perché il film era stato preparato con coscienza: un film di complesso dunque, non tanto un'opera individuale. Con ciò non si esclude il valore di Feyder, il quale tiene del resto, mi pare, ad esser considerato un regista che sa fare qualunque film, e bene, ma che non azzarda mai. Semmai, avrebbe azzardato quando in Francia azzardavano tutti, nel cinema. Ha pensato invece che valeva meglio la pena di stare nel concreto.



Marlene Dietrich in una scena del film 'La contessa Alessandra' (Manderfilm)

FRANCESCO PASINETTI

# VECCHI FILM IN MUSEO

## 2 - PAPÀ GAMBALUNGA

(Titolo originale: *Daddy Long Legs*). Produzione First National 1919. Interprete: Mary Pickford

LA CARRIERA di Mary Pickford era già sulla buona strada della gloria cinematografica, quando essa interpretò per lo schermo la storiellina zuccherosa di PAPÀ GAMBALUNGA, che poi tutti ricordano di avere rivisto, più di dieci anni più tardi, affidata alle mani modeste di Janet Gaynor, attenta epigona. PAPÀ GAMBALUNGA è, per soggetto, il più puritano e accomodante dei film puritani e accomodanti di Mary Pickford; ma dal punto di vista espressivo la sua arcaica atmosfera fotografica e il suo « racconto » compiuto e rapidissimo — elementi del resto contemporanei, nell'evoluzione storico-formale del cinema, alle conquiste dinamiche di Douglas Fairbanks, di Charlie Chaplin e di Mack Sennett, a quelle « romantiche » del cinema svedese, ecc. — sarebbero tali da interessare anche noi oggi, se per avventura rivedessimo il vecchio film.

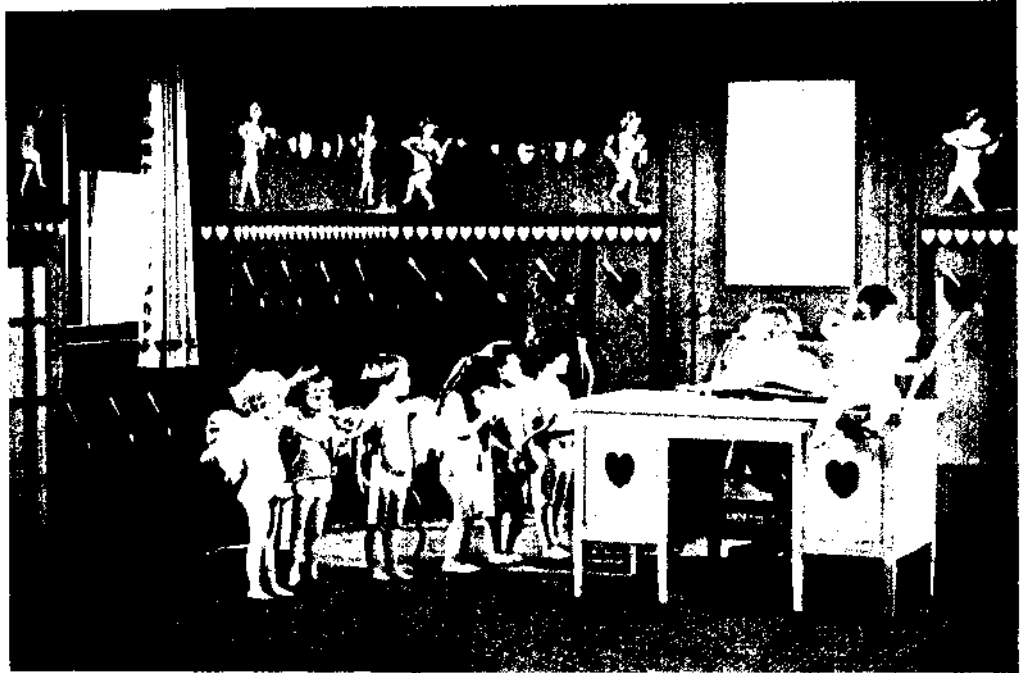
Mary Pickford non era una derivazione novecentesca e puritana delle Rosaure e Colombine, e delle « ingenue » del teatro italiano, spagnolo o francese? Non si saprebbe né potrebbe trovare una risposta precisa; certo ch'essa ricreò nel cinema l'antichissimo ruolo, portandovi una serie infinita di regole, valide fino a oggi, ovvero fino all'ultimo film di Deanna Durbin compreso. La sua lunga avventura cinematografica, iniziata verso il 1912 e virtualmente terminata col sonoro (l'ultimo suo film importante mi sembra LA RISBETICA DOMATA, film parlato ma realizzato con la più pura tecnica muta fairbanksiana e pickfordiana — gli altri, fino a SEGRETI, sono gli estremi tentativi di difesa contro due implacabili nemici: il tempo e il sonoro), ha lasciato un segno indelebile nel cammino del cinema. Essa è stata la *star* più popolare del cinema americano in quel periodo, la « fidanzata d'America »; e ha trovato continuatrici zelantissime, da Janet Gaynor fino a Deanna Durbin. Accanto a eroi ruoli come William Hart, al significato antito e spor-



tivo della figura di Douglas, a quello poetico di Chaplin, Mary era la donna fragile e di tipo « pioniero », la compagna di quacchieri e rivoluzionari.

PAPÀ GAMBALUNGA s'apre in un ospizio di orfani. Mary anche è orfana, e i superiori, che la hanno cara per le doti di carattere e la voglia di lavorare, la tengono ancora per quanto sia ormai una giovinetta. Essa inventa sempre nuovi giochi per bambini, dei quali è l'idolo. Uno di costesti giochi, a ripensarci, nella sua ingenuità naturalista e anglosassone, assume però toni così stravaganti da anticipare inconsapevolmente addirittura i nonsensi formali del cinema d'avanguardia. Mi riferisco alla strana festa dei cupidi e degli angioletti, della quale qui accanto troverete alcune immagini. Nulla, siamo d'accordo, di più infantile e infantilistico: ma la nuda scenografia, la commistione singolare tra bimbi nudi e vaghe azioni da grandi, ecc., son cose che inaspiegabilmente producono un freddo, un raggelante brivido: la presenza di una segreta o non causa? Ma naturalmente molto di questo senso





è dato dall'impasto fotografico: si tratta di una «grafia» miracolosa e suggestiva (controfrontare le «comiche» di Chaplin visibili in giro) comune a tutto il cinema americano dell'epoca, e capace di donare apparenza irreal e poetica anche al particolare più rozza e realisticamente. «Grafia» suggestiva appunto perché irregolare, scorteta e primitiva: eppur potentissima; tant'è vero che la superiorità fotografica di TEMPI MODERNI su ogni altro film sapientissimamente illuminato e ripreso, mi pare ancora evidente, sebbene TEMPI MODERNI sia, da questo punto di vista, parecchio smaliziato in confronto al PELLEGRINO o a VITA DA CANI. Quella «grafia» permetteva un arricchimento, di carattere «evocativo» ad es., della più abituale realtà: si pensi all'inducibile bellezza di certe strade chapliniane, bellezza che certo egli ha più tardi compresa; ma della quale ha sempre saputo servirsi con pudore segreto. L'orfanello protegge i bimbi, e passa talvolta attraverso vicissitudini tristi. Non c'è un senso fortissimo di dramma (sproporzionato, è vero; ma l'esempio basterà per dare il senso delle possibilità emotive di quella grafia) nel fotogramma in cui la fanciulla appare accanto a un bimbo scuro vivace e i grembioli d'una stessa tinta e disegno vi spiccano alzandosi sul fondo nero? Poi vengono giorni migliori: entra in scena Papà Gambalunga, che vuol provvedere alla sua educazione, la manda in una elegante pensione, ne farà una signora, poi la sposerà, dopo averle fatto la corte fingendosi un altro. Essa crede che Gambalunga sia un vecchio (ne ha vista appena una grande ombra) e figurarsi la dolce sorpresa e confusione della tenerissima, ecc. Inutile dilungarsi su ciò: tutti ricordano il film di Janet Gaynor, e i colpi di scena tanto commoventi e precisi. Una retorica da libri per educande, da collana azzurra: col vivo pregio di essere raccontata ed espressa adoprando un vero linguaggio cinematografico, e facendo leva su quella sorprendente grafia capace di far diventare bianco il nero, ossia capace di attivissimi miracoli e metamorfosi. Oggi, a tanta distanza di tempo, sembra che non ci sia altro significato in questo film «minore»: perciò vi ho voluto insistere.

**GIANNI PUCCINI**



# FILM DI QUESTI GIORNI

Maria Denis e Luigi Almirante  
nel film 'Partire' (Astra)



## PARTIRE

Il CINEMA italiano, come si sa, soffre di disuguaglianze riguardo allo stile. Molti sono i film che hanno una certa unità di stile, ma spesso si tratta di uno stile tanto generico che, in ultimo, influisce il senso negativo sull'andamento del racconto. Vi sono poi altri film in cui la mancanza di unità nello stile, benché rappresenti sempre un difetto, fa quasi balenare la speranza che alcune qualità positive cerchino di farsi strada tra gli errori. Si che tale disuguaglianza quasi viene notata con una certa consolazione, come un indice d'inquietudine che forse potrà riservare qualche buona sorpresa futura.

PARTIRE di Amleto Palermi è uno di quei film che indicano quali sono in realtà i difetti principali della nostra cinematografia, e quali possono essere le vie per uscire da una perplessa mediocrità che ormai fa perdere la pazienza anche agli spettatori meno esigenti. L'intreccio di PARTIRE non è privo di un suo sapore. Si tratta di un giovane smanioso di viaggi e d'avventure. Partire, non importa dove o come, questo è per lui vivere; intanto passa le sue giornate fra il porto e la stazione ferroviaria, con la segreta illusione che un caso straordinario giunga finalmente a effettuare i suoi sogni. Ma il caso, invece, lo obbliga contro voglia ad accettare un impiego di segretario in una ditta di macchine agricole, finché, nonostante il suo odio per quell'occupazione forzata, a poco a poco s'appassiona al lavoro e finisce con lo sposare la figlia del principale.

Il racconto si prestava ad una narrazione ricca d'amore, di trovate e fantasie. Pure, ogni occasione sembra sia stata sciupata volontariamente, con ogni cura, a causa della fatale mania comune a quasi tutti i nostri registi: di voler mettere l'accento in quei punti dove il buon gusto e il senso della verità espressiva consiglierebbero la massima discrezione ed economia, mentre inutilmente lo si aspetta dove cadrebbe opportuno e indispensabile. Così Amleto Palermi s'è lasciato prendere qua e là da slanci di descrizione paesistica, che, nell'intenzione, forse dovevano rivelare la poesia della natura e la sensibilità d'animo del regista. Purtroppo l'effetto che producono queste scene è molto simile a quello che si riceve dalle pagine di certi scrittori, che tentano di nascondere in un presunto « lirismo » la loro

scarsa fantasia. E la scarsa fantasia di Palermi si vede un po' da per tutto, specie negli ambienti, che vogliono apparire più moderni che veri, e finiscono con l'essere soltanto falsi e volgari, e nella descrizione dei caratteri o delle situazioni essenziali. Tutto rientra in una maniera frivola e della più facile genericità. Senonché, a sprazzi, appaiono certe immagini tanto precise e contrastanti col resto, da parer capitate per isbaglio, come se il montatore le avesse inserite con benigni propositi, togliendole dal materiale di un altro film.

Qualche cosa di buono, dunque, si fa. Perché allora accontentarsi di una così evidente disuguaglianza di stile? La verità è che il buono e il cattivo, il decente e lo sconveniente si confondono nella mente di certi registi e di certi produttori, che fingono di non credere alla « pratica » per poi non curarsi, in effetti, dell'intelligenza. Nulla è tanto necessario al cinema italiano



quanto l'intelligenza, verso la quale tuttavia sussistono misteriosi e prudentissimi sospetti. Ma è inutile, secondo noi, cercare per il cinema italiano una soluzione fatta di calcoli e di aritmetiche, quando a convalidarle non ci siano uomini di gusto e di fantasia.

## MODELLO DI LUSO

In certo qual modo, MODELLO DI LUSO si trova nella stessa condizione dei primi film parlanti, quando i protagonisti non conoscevano altra maniera di manifestare i propri sentimenti che non fosse cantando. L'operetta, con i suoi dialoghi che improvvisamente si scioglievano nell'effusione dei « duetti », s'era trasferita sul bianco e nero dello schermo. Così, per ragioni analoghe, MODELLO DI LUSO in avvenire sarà ricordato come fra i documenti più preziosi dei primi film a colori: ossia come un film la cui importanza non è nel soggetto, non nello svolgimento o negli attori, ma appunto nel colore. Gli Artisti Associati hanno voluto mostrare a che punto stanno i progressi del Technicolor, ed hanno fatto un film su una casa di mode, ove è un grande sfoggio di modelle che indossano abiti lussuosi.

Ma il progresso del cinema a colori si deve vedere in certi particolari, anzi nel più difficile da ottenere con naturalezza: la pelle umana. Si dice color carnicino. Ma in fondo un colore della pelle non c'è. Per lo scolaro che comincia a dipingere ed abbia fretta di « imitare la natura », il colore di un viso o di un « nudo » sarà il più incerto, il più inafferrabile. Si troverà a dipingerlo o troppo rosso o troppo giallo o troppo grigio. Egli avrà raggiunto un colore naturale soltanto il giorno che non si sarà preoccupato di imitarlo perfettamente, ma l'avrà creato secondo il proprio gusto. È da quel momento, infatti, che comincerà ad essere un artista. Walt Disney s'è avvalso con grande intelligenza di questa formula: i paesi e le figure dei suoi fantastici « cartoni » sono molto più vicini al colore del « vero », che non tanti film normali, la cui pretesa è riprodurlo scrupolosamente.

In MODELLO DI LUSO la pelle umana è imitata assai meglio che in altri film; il colore di certi visi, a volte, sembra quasi perfetto. Quanto al

del film 'Modella di lusso' di Artisti Associati



Harpo e Chico Marx nel film  
Una notte all'opera (M.G.M.)

per non spaventare il pubblico, che tutto a un tratto potrebbe credere d'aver perduto il senso dell'udito.

Queste larve sopportano con disagio il « parlato », come qualcosa di superfluo e d'ingombrante. In ogni modo non è il vecchio per il vecchio che ci è piaciuto in quei film, ma la loro fantasia veramente sciolta e felice, piena di cose strane e di strane analogie. Oggi si potrebbe parlare di surrealismo; e se ne parla infatti non a sproposito, anche se gli autori di quei piccoli film non hanno mai pensato a questa parola.

Parola che molto viene spesa invece riguardo allo stile farsesco dei fratelli Marx. Senza dubbio i Marx non ignorano certi effetti del surrealismo. Eppure le loro pazzie sfrenate, le loro azioni volontariamente gratuite, il loro compiaciuto e sadico fatalismo non hanno nulla di comico in quel senso intellettuale e quasi critico che alcuni vogliono attribuirle loro. Forse il solo Groucho, ch'è senz'altro il migliore dei tre, lo fa pensare in qualche momento, soprattutto nel modo d'agire, simile a quello d'uno che non sa mai ciò che fa, lasciando credere d'essere sempre in attesa di un appiglio fortuito per trarsi d'impaccio. Ma nulla comunque di surrealistico.

La novità che i Marx hanno portato nella farsa cinematografica è un certo irrazionalismo: essi mettono ad effetto tutto ciò che passa per la loro mente come bambini troppo estrosi, ma senza terrori, quasi con sbadata indifferenza, con l'aria di dimostrare che la vita non è se non una serie d'impulsi involontari e irrazionali. Ma il loro gioco è breve, povere le loro risorse. Sotto le loro furiose e nevrotiche agitazioni si nasconde un'irreparabile aridità, una monotonia senza pari nella storia del cinema comico. I due film: UN GIORNO ALLE CORSE e UNA NOTTE ALL'OPERA, uguali in tutto e per tutto, lo manifestano nella maniera più chiara.

Ma ciò che sopra ogni cosa riesce sgradevole e sciocco è il modo di truccarsi di Harpo e Chico: essi vestono come s'abbigliano coloro che nelle feste in famiglia o nelle compagnie di gitanti vengono chiamati i « buontemponi ». E in fondo non fanno ridere con minore malinconia. Quasi con umiliazione si sopporta la loro petulanza sfoggiata da fiera. Convinciamo invece quasi sfoggiano il loro virtuosismo musicale, pari a quello di certi abili suonatori che si esibiscono sui palcoscenici dei teatri di varietà.

Lo stile farsesco dei Marx è troppo povero di umore e di fantasia. Così, a vedere questi *clowns* che credono di farci ridere, mentre non fanno che rendersi penosi e irritanti, si pensa con rimpianto al grande Mack Sennett, a Ridolini, a Charlot, alle vecchie comiche passate alla gloria come capolavori dell'epoca più felice del cinematografo.

GINO VISENTINI

colore degli abiti, spesso appare magnifico ed esatto. Eppure nell'insieme di ciascuna scena si ha continuamente il senso dell'antidina, ossia di un colore falso e vagamente sgradevole. Si sente troppo la celluloida colorata: vengono in mente i frutti di porcellana e i fiori di vetro che ornano i salotti dell'affittacamere. Ma la natura, il « vero », non vengono mai in mente.

Tuttavia, noi crediamo che il film a colori sia ormai alle porte, come suol dirsi, e troverà presto la sua formula, la sua soluzione. MODERNA DI LUSO è ancora un passo avanti rispetto a BECKY SHARP, che fino a questo momento veniva sempre citato come il migliore e incontrastato. Un passo veramente notevole. E questo è tutto ciò che, al di là d'un mediocre spettacolo commerciale, gli autori hanno inteso rappresen-

## UNA NOTTE ALL'OPERA

Lasciandoci trascinare dalla curiosità e dall'entusiasmo di alcuni amici, sare fa ci trovammo in un piccolo cinema che un tempo era una selletta di svago per i pattinatori a rotelle. Si proiettavano certe vecchie comiche di Ridolini. Ma fin dalle prime scene il nostro stupore non fu piccolo. Tutto di quel vecchio mondo ci apparve d'un tratto straordinariamente vivo, libero, fantastico, animato da una genialità quasi furante. La fotografia aveva preso il sapore delle vecchie stampe, le cui macchie d'umido e il gialliccio della carta aumentano la bellezza del disegno. A queste vecchie pellicole tremolanti e piovigginose è stata aggiunta la colonna sonora; e non tanto, crediamo, per rendere col dialogo più intelligibile l'azione, che è chiarissima; piuttosto

## 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

# VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



QUALCUNO se la prenderà a malincuore, a lavoro della sorridente signorina in costume da bagno (1) fotografata da GIOVANNI FERRIES (Cagliari), faccio un breve ritorno alla spiaggia? L'autore ha 17 anni e se va avanti così farà presto onore al padre, il quale è un capacitissimo fotografo professionale. Il soggetto è convenzionale ma l'illuminazione singolare e plastica e la grazia del modello hanno contribuito a creare una fotografia molto simpatica. Osservate come le scorse luci sulla spalla e sulla mano bastano per dare vita al braccio completamente nell'ombra. La monotonia dello sfondo con la meccanica ripetizione delle capanne dà un effetto tipicamente balneare e offre un buon contrasto con la vivacità del soggetto principale. Con la pellicola pancromatica si ottengono all'aperto effetti morbidi e plastici ma bisogna indovinare con precisione la posa. La pancromatica non compensa troppo bene gli errori di esposizione, e perciò basta una leggera sottosposizione per avere fotografie molto dure, mentre nel caso contrario — che è quello della nostra fotografia — si ha una forte granulosità che distrugge la nitidezza del-



le forme. Avrei eseguito l'ingrandimento su carta più dura per aumentare i contrasti e, quindi, l'effetto del sole, e avrei attenuato, nella copia, l'annerimento delle ombre. Una posa molto precisa è essenziale anche per le fotografie di piccolo formato: perché l'ingrandimento ingrandisce anche gli errori. **GIORGIO CONTINELLA (L'**

*lino*) ha afferrato, in un vecchio agguato (2) in un atteggiamento molto espressivo. Scegliendo il formato alto, al posto di quello largo, si sarebbe vista la figura intera. Un'esposizione più corretta e una illuminazione meno piatta avrebbero reso meglio l'angolo del muro, il quale in realtà contribuisce certamente a rendere la scena suggestiva. Tuttavia anche in questo caso sarebbe stato possibile perfezionare l'effetto nella stampa, insistendo maggiormente sulle parti chiare. (Con un po' di pazienza e di astuzia si può ottenere un rendimento sorprendente da tanti negativi, ma naturalmente i laboratori, che eseguono i lavori di sviluppo e stampa a poco prezzo, non possono fare questa fatica). Il nostro fotografo dovrebbe controllare se per caso molte delle sue fotografie dimostrano delle leggere strisce bianche



ghe ombre). I passerotti (3) di ANRI BIKAS (Zagabria) non risultano più piastici. Ma questo difetto insieme all'altro di uno sfondo troppo vuoto, dà, d'altra parte, un piacevole effetto grafico, che ricorda certe pitture cinesi. La configurazione dei tre animalotti intorno al piatto è ben equilibrata e ci procura una chiara e dettagliata idea di come questi uccelli sono fatti e che cosa fanno, effetto non facilmente raggiungibile in una istantanea di questo genere. Dovendo avvicinarsi tanto bisogna star attenti alla messa a fuoco: infatti è riuscito nitido soltanto l'uccello nel mezzo. Quindi: diaframmazione più forte e, in compenso, esposizione a 1/50 invece che a 1/100. Il nostro fotografo mi manda la sua fotografia incollata su un cartoncino nero che dà una sottile cornice scura al quadro bianco. Avete mai provato a modificare l'espressione delle vostre fotografie con bordi di diversa larghezza e di diverso colore? Rimarrete sorpresi. Sarà una mia particolarità ma mi dispiace se vedo un cane alzato su due zampe con la pipa in bocca oppure un bambino travestito in modo buffo. Mi sembra un abuso di quei piccoli esseri, che non vi trovano alcun piacere. Ecco perché vorrei che la piccola Cristina (4), fotografata da MIKI CAVIARI (Roma) non portasse quei cappellini. Ma sono questioni di gusto. L'espressione è molto carina e se essa non si impone con la massima evidenza, la colpa è, in gran parte, della pellicola pancromatica, la quale — come ho già detto altre volte — è un mezzo pericoloso per fare i ritratti dato che schiarisce i rossi e rende quindi pallida la pelle. Inoltre, per ragioni tecniche, sconsiglio di mettere un oggetto troppo chiaro davanti a sfondo completamente scuro: sulla spalla sinistra, il vestito risulta oscurato e questo per effetto dell'alone causato, durante la stampa, dallo sfondo fortemente impressionato. La coperta a quadretti è molto fotografica, come tutti gli ornamenti precisi e contrastati.

MARIA ONUSSEN



orizzontali; in caso affermativo, i cambi metallici della sua macchina provocano graffiature, e allora bisogna farla rivelare. Molto suggestivo è il bel paesaggio (5) di FRANCESCO BRIZZANI (Ferrara). La composizione del quadro è perfetta. La decisa verticale dell'ulivo determina chiaramente il primo piano. (Lo farebbe ancora meglio se, per un contrasto di illuminazione, l'albero si successe maggiormente dal prato). Le poche loggie creano una cornice per il bordo superiore e allontanano il cielo. Le strisce chiare della spiaggia e del sentiero guidano lo sguardo in profondità verso un punto in cui si incontrano tutte le linee essenziali del paesaggio (il contorno diagonale del declivio; l'orizzonte del fiume). In questo modo, la fotografia ci dà contemporaneamente il senso della lontananza e l'immediatezza materiale degli oggetti vicini. La nitidezza è sufficiente, giacché il leggero sfuocato dello sfondo aumenta la profondità spaziale. Ecco i dati tecnici: fine novembre, ore 13,30; pellicola pancromatica Ferrania; macchina Rollei-flex con obiettivo Zeiss J:3,8; diaframma 7; schermo giallo leggerissimo; esposizione 1/50 sec. (Non scordarsi mai di indicarmi per ogni fotografia tutti questi dati). Non mi rendo conto perché malgrado l'adattissima luce laterale (vedi le lun-

## TEMPI DI POSA PER NOVEMBRE

Diamo i tempi di posa per novembre corretti per prese senza schermo, eseguite con tempo sereno dalle ore 11 antimeridiane alle ore 13 pomeridiane; facendo presente che il tempo coperto e le ore antecedenti o posteriori a quelle indicate lo raddoppiano; limitando il tempo utile di lavoro dalle ore 9 alle ore 15. Prima e dopo di esse dovrebbero usarsi tempi accuratamente e largamente calcolati; ma senza certezza assoluta di buoni risultati.

SOGGETTO	Emulsione	Schermo	Apertura massima	Tempo di posa
Paesaggi aperti con orizzonte-laghi	pancero	—	4,5	1/60
Vegete campestri con primo piano	pancero orto	— giallo medio	4,5 3,5	1/30 1/30
Scene di carria	pancero	—	2,8	1/100
Nature morte in piena aria	pancero	—	4,5	1/25
Scene di pioggia	pancero	—	2,8	1/40

GUIDO PELLEGRINI



per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI  
HENSEMBERGER**



**CASA SOVRANA**

ROMA - VIA DEL TRITONE 198

CONSORELLE:

BRESCIA - CATANIA - FIRENZE  
MILANO - NOVARA - ROMA - TRIESTE

Un incomparabile  
assortimento in tessuti novità  
ai prezzi più convenienti

LANERIE - SETERIE - VELLUTI

VISITATE LA NOSTRA ESPOSIZIONE

# GALLERIA

**IVI - MAUREEN O' SULLIVAN**

(v. tavola a fianco)

Maureen O'Sullivan è una irlandese puro sangue. A Boley, nella verde isola, essa è nata nel 1911. Pur essendo nel cinematografo da ben nove anni (perciò la si può considerare a buon diritto, tenendo conto del suo ruolo d'ingenua, una veterana) è ancora giovane come donna e come attrice. La sua carriera è oggi così bene stabilizzata, che la sua vita, dopo alcuni passaggi oscuri anche per biografo onesto, ma certo disordinati in contrasto con la sua intatta innocenza del 1938, e notoriamente tra le più serene e domestiche di tutta quanta Hollywood. Abbiamo, sì, una piccola testimonianza di quel periodo disordinato: testimonianza indiretta, certo, ma forse sufficientemente espressiva: mi riferisco a un film ormai lontano, LE MERAVIGLIE DEL 2000, nel quale il futuro « liliun candidum » di DAVID COPPERFIELD e di tanti altri film, aveva addirittura un aceto odore: discenta, impudica, mostrava bellezze non più in seguito, pensiamo, svelate senza pericolo o slealmente (come da venticelli subdoli). Il corpo giovane e svelto è rimasto tale e quale, e si è ancora svelato: nei film tarzaneschi; ma c'era tale un candore di Paradiso Terrestre nei suoi giochi nautici assieme a Tarzan, e nella sua vita secondo natura nella foresta, che la qualità d'ingenua innocentissima forse non veniva intaccata. Questo fatto ha dimostrato chiaramente che il candore attuale non è un mero motivo pubblicitario, ma risponde a un autentico e coraggioso superamento di certi rischi, da parte della buona fanciulla. I rischi li ha corsi, ma certo subendo scottature guaribili (come l'esperienza ha largamente potuto dimostrare); poi ha saputo metter giudizio. Come si conveniva alla figlia di un affettuoso e onesto maggiore irlandese (egli l'ha raggiunta a Hollywood dopo qualche anno; e forse nel suo intervento sta uno degli elementi risolutivi di quel conflitto) e di una signora tranquilla, discendenti a loro volta di militari severi e di massaie eonomiche e scrupolose. Maureen, oggi, accanto allo sposo John Farrow (primo e unico marito, si badi), è la migliore moglie del mondo: dolce e delicata come la « moglie bimba » di DAVID COPPERFIELD, ma assai più solida e sicura di lei, grazie appunto a esperienze importanti, che hanno irrobustito la sua natura. Vive tranquilla, lontana dai rumori e dalle feste, isolata, vicina ai genitori. Naturalmente gli agenti pubblicitari hanno saputo approfittare della situazione, e hanno sparso per tutto il mondo immagini apocriefe, in un certo senso, le quali però non erano che la vernice hollywoodiana spalmata su uno stato di fatto meno « lindo » e « rimanzato », ma autentico. Insomma le scenette che hanno per sottotitolo « Maureen O'Sullivan cura i fiori del suo giardino », « Maureen O'Sullivan cucina », « Maureen O'Sullivan fa la calza », ecc. — nelle quali l'attrice borghese e familiare per antonomasia veste invariabilmente abitini stirati di fresco, sempre gli stessi, ed è truccata con tanto di cerone — quelle scenette hanno inondato a un certo periodo le redazioni di tutte le riviste cinematografiche. In un battibaleno s'è creata, e assai solidamente (tanto che se pensiamo a lei di colpo ci rivengono alla mente quei tranquillizzanti commenti alle fotografie), la riputazione di Maurina.

Entrò nel cinema in modo romanzesco. S'era recata a una festa di ballo nell'albergo Plaza di Dublino. La Fox aveva mandato in Irlanda una troupe perché riprendesse alcune scene di un grosso film musicale a fondo « Irish »

sul posto. Il film era cavuto ott. mio cuore, il regista Borzage, il primattore un famoso tenore irlandese, John McCormack. Borzage e McCormack si trovavano quella sera all'albergo Plaza, e la graziosissima fanciulla diciottenne li colpì a tal punto che Borzage si permise di mandare al suo tavolo un biglietto da visita con l'invito, « se le interessava il cinematografo », di favorire l'indomani per un provino. Il provino andò molto bene. Maureen fu accettata e partì prestissimo per Hollywood. Da quel giorno (5 ottobre 1929) essa non ha più rivisto Dublino.

Dopo due o tre anni di varia fortuna, divenne « ingenua » con attribuzioni chiare e fisse; oggi è una delle più sensibili, gentili e insostituibili ingenue di Hollywood. Costoso ruolo ha la sua importanza, dopo che Mary Pickford ne ha fissato, con l'esempio più persuasivo attraverso decine di film, i confini e i canoni. È il condimento di quasi tutti i film di medio calibro, e spesso è il piatto principale. Condimento dolce ma in modo discreto e appena percettibile, nelle attente mani di Maureen O'Sullivan. Il dolce diviene dolciastro per opera di ingenue più sciocche (l'aggettivo mi pare molto calzante), le quali stralunano gli occhi con eccessivo trasporto e trasformano in sussurro gattesco la loro vocina, che dev'essere sì una vocina, ma obbedendo a un giusto senso della misura. Tale senso della misura Maureen possiede pienamente, raggiunto anche attraverso quello del ridicolo, che la sostiene perfino nei casi più zuccherosi (leggi scene d'amore a base di languide occhiate, ecc.). Certe sue interpretazioni meritano una lode più estesa: in DAVID COPPERFIELD essa portò, ad esempio, alle conseguenze più estreme la sua figura, e seppe comporre un personaggio aggraziatissimo e che davvero era l'incarnazione vivente della Dora dickensiana. C'era del vero talento — talento modesto, ma semplice e innocente: genuino — in alcune sue invenzioni di recitazione. Fragrantissima fu nel RIFUGIO, in perfetta armonia con il non affatturato ambiente campestre in cui si muoveva; e perfino buona attrice drammatica nella BAMBOLO DEL DIAVOLO, un film che aveva più pregi e attrattive di quel che fu poi riconosciuto. Maureen O'Sullivan, dunque, o della misura, dell'equilibrio, della gentile tranquillità, della vita felice e incorrotta accanto al focolare domestico.

FILM PRINCIPALI: CANTO DEL MIO CUORE (*Song O' My Heart*, Fox 1928), LE MERAVIGLIE DEL 2000 (*Just Imagine*, Fox 1930), UN AMERICANO ALLA CORTE DI RE ARTÙ (*A Connecticut Yankee*, Fox 1921), BIG SHOT (Radio 1931), TARZAN (*Tarzan, the Ape Man*, M.G.M. 1931), PAYMENT DEFERRED (M.G.M. 1932), LA SCOMPARSA DI MISS DRAKE (*O. K. America!*, Universal 1932), TARZAN E LA COMPAGNA (*Tarzan and His Mate*, M.G.M. 1933), GUERRA IN BURRASCA (*Tugboat Annie*, M.G.M. 1933), FIGLIA D'ARTE (*Stage Mother*, M.G.M. 1933), IL RIFUGIO (*Hide-Out*, M.G.M. 1934), LA FAMIGLIA BARRETT (*The Barretts of Wimpole Street*, M.G.M. 1934), DAVID COPPERFIELD (M.G.M. 1935), ANNA KARENINA (M.G.M. 1935), IL CARDINALE RICHELIEU (*Cardinal Richelieu*, United Artists-20th Century 1935), LA BAMBOLO DEL DIAVOLO (*The Devil Doll*, M.G.M. 1936), UN GIORNO ALLE CORSE (*A Day at the Races*, M.G.M. 1937), UN AMERICANO A OXFORD (*A Yankee at Oxford*, M.G.M. 1938), IL PORTO DEI SETTE MARI (*The Port of the Seven Seas*, M.G.M. 1938).

PUCK



MAUREEN O'SULLIVAN

# L'OROLOGIO A CUCÙ

PRODUZIONE ERA FILMS

DISTRIBUZIONE:

METRO GOLDWYN MAYER



L'OROLOGIO A CUCÙ è una produzione dell'Era Films, una produttrice nuova come marca ma impersonata e diretta da giovani veterani della materia cinematografica. È il caso di dire che siamo di fronte ad una debuttante illustre, in quanto è espertissima nel campo della produzione. La riprova si ha chiarissima nel tipo di soggetto affrontato: un film in costume; nella distribuzione delle parti, che con spregiudicato ardimento e intuito accoppia giovanissime scoperte, nuove al fuoco della macchina da presa, con i più noti trionfatori della medesima; e infine nel felicissimo risultato.

Il soggetto è una libera riduzione della commedia omonima di A. Donini, tanto libera da trasportarci nella Livorno del 1815, esattamente alla vigilia della fuga di Napoleone dall'Isola d'Elba. Il romanzo sentimentale, efficacemente striato di giallo drammatico, che sta al centro della vicenda, s'intreccia e si adagia con disinvolto realismo nella cornice storica traendone potenza di vita e di colore. Merito questo di un'abile sceneggiatura e dell'accurata ricostruzione ambientale. Ma l'apporto decisivo al futuro suc-

cesso dello spettacolo, lo dà l'interpretazione guidata da Camillo Mastrocinque.

Vittorio De Sica e Ugo Ceseri in funzione di protagonisti, Picasso, Sinaz, Marcacci, Dani, Barnabò, Rissone in marcatissime parti più o meno di secondo piano, formano la eccezionale schiera maschile degli interpreti. Nomi noti e collaudati dal teatro e dallo schermo. I volti femminili del film, a parte Gemma Bolognesi, sono invece ultra giovanili ed inediti: Oretta Fiume e Laura Solari, due graziosissime ignote portate alla ribalta da un Concorso bandito tempo fa dall'Era Films. La prima è la più deliziosa fidanzata che De Sica abbia mai incontrato sullo schermo nella sua movimentata carriera di conquistatore, mentre la seconda dimostra di possedere, per virtù innata, un temperamento scenico che sa affrontare ed esprimere la passione drammatica con accenti profondamente umani.

L'OROLOGIO A CUCÙ si è valso per gli interni dei perfettissimi impianti di Cinecittà, mentre gli esterni, soprattutto marini e marinari, sono stati girati a Livorno e a Civitavecchia.

# UN FILM SCIENTIFICO

OGNI divulgazione scientifica incontra due opposti pericoli da cui deve costantemente guardarsi: da un lato quello di essere troppo tecnica e quindi poco comprensibile, tale cioè da non riuscire ad afferrare l'interesse del pubblico, dall'altro quello di essere troppo « divulgativa », troppo grossolana e banale e quindi tale da non cattivarsi l'approvazione — già di per sé un po' avara — dei competenti specializzati. Se poi la divulgazione ha per oggetto un argomento medico, a quelle due difficoltà se ne aggiunge una terza, che talvolta alcuni trascurano. Essa consiste nel pericolo derivabile dal far cadere grani di scienza medica necessariamente frammentari in cervelli non a sufficienza preparati per riceverli ed organizzarli.

Le conseguenze di una divulgazione medica che non tenga conto di questo e che cioè con troppa leggerezza, se non addirittura per particolari interessi reclamistici, non si proponga lo scopo di avvicinare sempre più il pubblico al medico permettendogli, con l'aumentare le sue cognizioni di cultura generale, di meglio comprendere ciò che questi gli consiglia e gli prescrive, possono essere assai gravi e vanno diventando piuttosto frequenti nella pratica sanitaria di oggi.

Quando poi la divulgazione, anziché essere fatta per mezzo di articoli o di conferenze che hanno un pubblico in genere più limitato o più selezionato, adopera l'arma cento volte più efficace del cinematografo, i cui spettatori sono numerosi e quanto mai eterogenei, tutte queste difficoltà si moltiplicano.

L'affrontare queste difficoltà ha costituito il programma fondamentale di un film 16 mm.: *MEDICINA E SPORT* (soggetto e direzione scientifica di Franco Pratesi, organizzazione e regia di Mario Chiari, fotografia di Fosco Maraini, presa sonora di A. Kraus) girato a cura del Laboratorio di Valutazione Fisica e Sportiva del G.U.F. di Firenze.

Soggetto del film è la fisiologia e la patologia dello sport. È questo un ramo della medicina moderna fundamentalmente nuovo e attualmente in fase di grande sviluppo. Esso ha, innanzi tutto, la prerogativa particolare e — dato che siamo in argomento medico — quasi paradossale di occuparsi degli individui sani anziché di quelli malati: requisito che ne estende l'interesse

a un pubblico naturalmente ben più numeroso. Questi individui li osserva, li guida e, al bisogno, li cura, ma in uno speciale aspetto della loro attività, nei confronti, cioè, di quella particolare condizione in cui ogni organismo viene a trovarsi per l'intenso lavoro fisico di una gara sportiva dato che con le molteplici variazioni dinamico-umoralì a carico dei vari organi, può

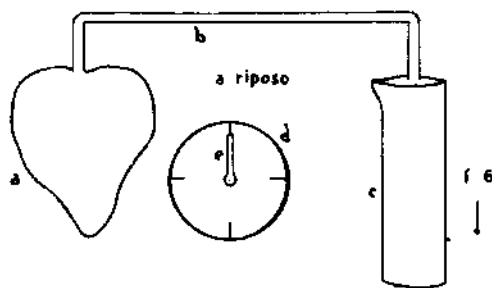


Fig. 1 - Con le ritmiche pulsazioni del cuore « a », il sangue scorre nell'aorta « b » e scende nel recipiente « c ». Mentre la lancetta « e » percorre il quadrante « d », il livello del liquido sale nel recipiente a sei litri, che è la quantità di sangue media normale gettata dal cuore in un minuto primo.

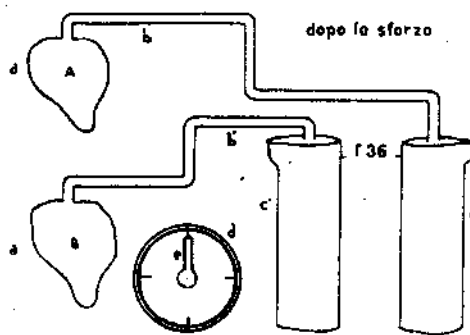


Fig. 2 - A) cuore dell'atleta in buona efficienza, B) cuore dell'atleta di scarsa efficienza. Durante un giro completo della lancetta « e » nel quadrante « d », il sangue, che scende nei recipienti « c » e « c' », arriva circa allo stesso livello (trenta litri è il dato riscontrato da Hill e varia a seconda dell'entità dello sforzo). Il cuore A) pulsa con movimenti assai più ampi e più lenti del cuore B).

discostarsi così notevolmente dallo stato normale da avvicinarsi assai ad un vero e proprio stato morboso.

Dei fondamentali esami che costituiscono nel loro insieme una visita medico-valutativa di un atleta e che sono atti ad esprimere un giudizio sia sul suo stato generale di salute e di efficienza fisica, come sulle sue capacità e possibilità specifiche nei confronti di questo o quello sport, il nostro film presenta lo strumentario specializzato, mostra il metodo delle varie ricerche, mette quindi in evidenza i risultati ottenibili e tenta infine anche di esprimere, nel modo più cinematografico possibile, i concetti biologici a cui i singoli esami si informano. Questo tentativo di escursione nel campo

della teoria col proposito di ridurre con tutti i mezzi più o meno complessi ad uso e consumo del pubblico, pur presentandosi irto delle maggiori difficoltà, è stato da noi considerato il cimento più necessario e più importante per un film come il nostro, il quale non voleva essere un documentario scientifico ed equivalere cioè ad una comunicazione specializzata da tenersi in un'accademia, bensì aspirava ad essere una divulgazione nel vero senso della parola.

Proponendosi un tale scopo, le tabelle ed i semplici diagrammi o schemi non possono certo essere adoperati con troppa larghezza per il costante pericolo di suscitare solamente la noia dello spettatore: così pure con il « parlato », che accompagna le varie scene, ben poche cose si riescono a dire, come è ben noto a chiunque abbia scritto copioni da sonorizzare in film scientifici e abbia cioè provato il sottile supplizio di dover mettere, non solo le proprie idee, ma anche la propria grammatica e la propria sintassi agli ordini di un inesorabile cronometro che segna la lunghezza delle varie inquadrature. Siamo per questo ricorsi all'ausilio dei disegni animati coi quali, muovendo i diagrammi e principalmente animando gli schemi, abbiamo tentato di scenneggiare di tanto in tanto i concetti biologici più necessari alla comprensione dell'azione proiettata.

Questo sistema è certo ottimamente utilizzabile nella divulgazione scientifica e capace di dare buoni risultati, purchè, naturalmente, venga adoperato con i dovuti accorgimenti. Assai utile ci è sembrato presentare all'inizio gli schemi fermi per 30-40 fotogrammi (1-1½ minuto secondo) prima di cominciare il movimento, affinché lo spettatore abbia il tempo di rendersi conto di tutto l'insieme. Quasi sempre anzi, invece di presentare di colpo lo schema di partenza già completo e pronto per il movimento, abbiamo preferito attardarci un po' a disegnarlo, un contorno dopo l'altro, col duplice scopo di abituare lo spettatore al nuovo mezzo di espressione e di fargli afferrare l'argomento, dandogli il tempo di vincere quel po' di sorpresa visiva che nuoce alla comprensione.

Altro criterio che abbiamo sempre seguito ritenendolo assolutamente indispensabile e che viceversa non sempre è rispettato in film del genere, è quello di far cessare del tutto il « parlato », lasciando soltanto una leggera musica di sfondo, durante la proiezione degli schemi e dei diagrammi animati: è questo un « svuotamento » che somiglia un po' al silenzio dell'orchestra dei



circhi equestri durante gli esercizi difficili, tuttavia è indispensabile perché il pubblico non confonda la sua attenzione fra ciò che vede e ciò che sente.

\* \* \*

Tra le ricerche mediche presentate nel film *MEDICINA E SPORT*, quella della determinazione della portata cardiaca dell'atleta prima e dopo lo sforzo era, per esempio, di spiegazione e di commento laborioso e complesso. (La portata cardiaca è la quantità di sangue che il cuore getta nelle arterie in un minuto primo e la sua ricerca è di fondamentale importanza nella fisiopatologia sportiva).

Dopo aver presentato tutta la tecnica dell'esame — l'atleta che respira nell'apposito sacco di gomma dove è stata insuflata una miscela di gas (ossigeno, acetilene e aria) preventivamente preparata, il prelievo dell'aria espirata, l'analisi di questa con l'apparecchio di Haldane-Grollmann (fig. 3-4-5), la respirazione nell'apparecchio di Krog per il consumo di ossigeno —, e dopo aver spiegato con il « parlato » le varie azioni che si susseguono, si trattava di commentarne il significato e di istillare il concetto biologico su cui si basa. Occorreva, cioè, trovare il modo di dire che, pur aumentando la portata cardiaca, dopo uno sforzo, in tutti gli individui, di una quantità (talvolta si va da circa 6-7 litri al minuto che è il normale di riposo, anche a 30-35 litri) su cui principalmente influisce l'entità dello sforzo stesso, il meccanismo di questo aumento è diverso rispettivamente nel buon atleta ben allenato e in quello in cattive condizioni fisiche, in quantochè mentre nel primo aumenta fondamentalmente a spese di un corrispettivo aumento della ampiezza della singola contrazione cardiaca, nell'altro invece diventa più grande per mezzo di una accelerazione della frequenza del cuore.

Per esprimere tutto questo, abbiamo animato i due schemi della fig. 1 e 2. Il cuore « a riposo » pulsava secondo tempi perfettamente proporzionali a quelli indicati dalla fisiologia (i valori assoluti dei singoli tempi reali dovettero essere tutti raddoppiati per rendere più chiaro il movimento): contrazione della parte superiore (atri) in 36/100 di minuto primo (8 fotogrammi), contrazione successiva della parte inferiore (ventricoli) in 72/100 di minuto 17 fotogrammi, dilatazione generale diastolica in 80/100 di minuto (19 fotogrammi). Dopo lo sforzo (fig. 2) la suaccennata differente

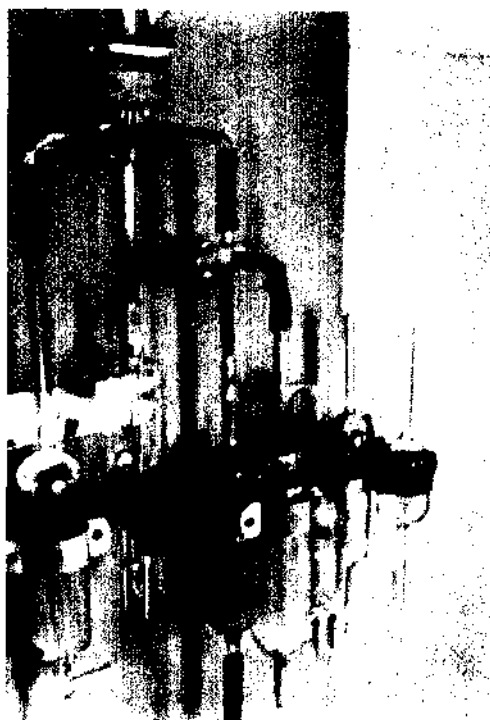
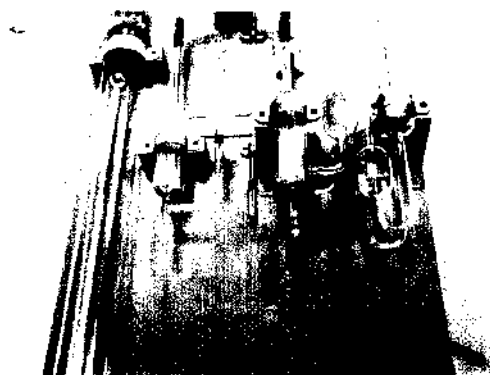
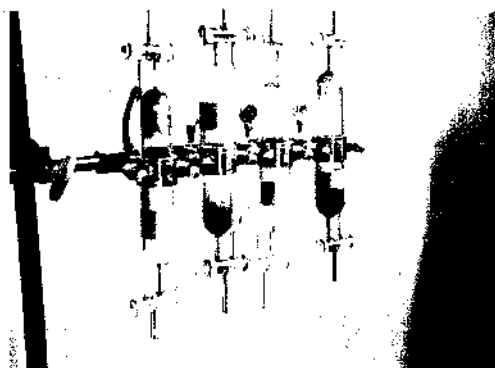


Fig. 3 - 4 - 5 - Particolari dell'apparecchio di Haldane-Grollmann per l'analisi dei gas respiratori

risposta dei due cuori — aumento della portata cardiaca a spese dell'ampiezza della singola contrazione in quello del buon atleta, a spese invece della frequenza in quello dell'atleta di scarse possibilità fisiche — era messa in evidenza in maniera piuttosto accentuata e quasi caricaturale. In alcuni altri esami mostrati nel nostro film, quali ad esempio quello della pressione arteriosa, dell'oscillometria, della spirometria, ecc., dove la lettura dello strumento con cui si eseguono è diretta, abbastanza in rilievo e di interpretazione relativamente facile, i singoli quadranti di let-

tura erano presentati in primo piano durante la misurazione. La ricerca veniva eseguita successivamente su due atleti, la cui differenza di efficienza fisica era accentuata e ben appariscente, e lo spettatore, dalle due diverse registrazioni strumentali lette direttamente, poteva così, senza difficoltà o magari col solo aiuto di un semplice diagramma, rendersi conto del significato di tutta l'operazione.

Un vantaggio poi, che l'argomento trattato ci ha offerto a più riprese e che di tanto ci ha salvati dal pericolo di rendere troppo pesante la proiezione e di abusare della pazienza del pubblico profano di medicina, è consistito nel fatto che i singoli esami presentati dovevano figurare essere ripresi prima e dopo una gara sportiva per mettere in evidenza le variazioni prodotte dallo sforzo e dalla fatica. In tal modo tutte le volte che avvertivamo di aver troppo inzeppato di dottrina il nostro film e cominciavamo a temere l'affievolimento dell'eventuale interesse e la stanchezza del pubblico, avevamo facilmente occasione di intercalare vedute di gare sportive, panorami di partite, scorcio di competizioni. Talvolta anzi, specialmente quando si trattava di sport invernale, l'operatore Maraini, che è anche un fedelissimo della montagna, si lasciava prender la mano dall'ambiente e dal luogo e si attardava a rubare, per uno scintillio di sole sulla neve o per la plasticità di un « parallel-cristallina », qualche metro di pellicola ai severi proponimenti scientifici di cui eravamo animati.

La possibilità di queste brevi divagazioni, quando naturalmente si inquadrano in pieno nel filo del ragionamento, è certo di una utilità notevolissima, riuscendo talvolta a rinfrescare l'interesse del pubblico nei momenti di incipiente fiacchezza e contribuendo un poco a salvaguardare il film divulgativo scientifico dagli effetti di quelle difficoltà e di quei pericoli che presenta e a cui accennavamo in principio.

FRANCO PRATESI



Fig. 6 - Oscillometro



GUIDO MADERNA (*Milano*). — Voi mi mandate, ritagliato da una rivista cinematografica, un articolo su G. W. Pabst perché leggendolo vi « girava proprio la testa ». Infatti, si tratta di un « vecchio gioiello ». A un certo momento si autorizza un film di « sviluppo di motivi » (si tratta, forse, dell'« ostacolo » di Murnau) ma non voglio insistere sui dettagli. Voglio soltanto rivelare quale, secondo l'autore dell'articolo, uno dei film panciai di Pabst. Lo indovinate? Il piccolo *BEHNER CALICARE* (tempo scappato dagli antichisti, dicono) come avete tutti, dal povero Robert Wiene. Ma, invece, « Tra i film espressionisti di Wiene, Leni e Hochbaum, il costrutto più *BEHNER CALICARE* si stava nettamente per la sua tendenza, ecc. ». Il giovane Werner Hochbaum, il cui film espressionista *LA MASCHERA INFERNA* fu prodotto due o tre anni fa, e incensurato con film del 1919 e del 1924. Non vi posso dar torto se mi dite: « Ci sono tante belle cose al mondo di cui si può scrivere senza saperne nulla, perché al loro azzardarsi di trattare argomenti che oggigiorno ogni ragazzo di scuola media conosce meglio dell'autore! ».

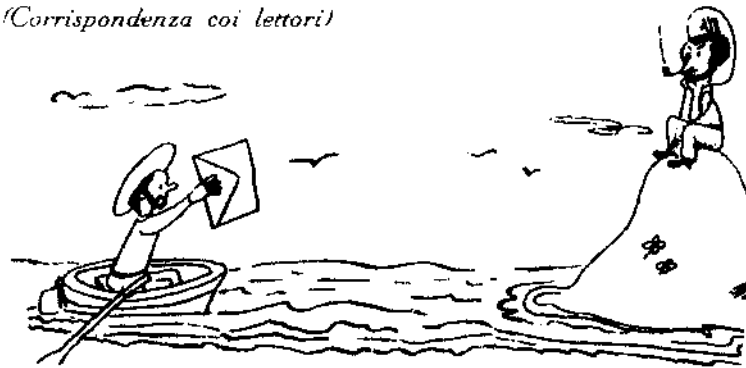
A. S. (*Cinquef Torano*). — Rivolgetevi a Paolo Bianchi, Stabilimenti Scaleria Film, Roma, Circonvallazione Appia 116.

PIERO IMBERBE (*Bologna*). — Non occorrono né scuse né misori per scrivervi delle cose intelligenti. « Ti pare proprio che in Italia ci sia tanta scarsità di soggetti esclusivi per il cinema? Ho udito che una nuova grande società ne ha scartati già una cifra come 350, senza riuscire a pescare l'oro tra tanta ganga. E mia opinione che la pretesa mancanza di soggetti originali abbia un'altra giustificazione. Non voglio escludere che ve ne sia scarsità. Ma non pare anche a te, Nostromo, che la riduzione di lavori teatrali di successo offra a certa gente una grande garanzia commerciale ed un piccolo dispendio di energie, se ci sono, artistiche? Perché non posso ammettere che tra tanto materiale non vi sia qualcosa che adeguatamente lavorato e rifinito offra la possibilità di una realizzazione decorosa. Finché ci si instaurasse a ridurre commedie e a ridurle male, come di solito si fa, illustrando sullo schermo un mondo teatrale difficilmente cinematografabile, non possono neppure esistere grandi pretese. Quando giungerà la buona volta in cui i nostri produttori si decideranno a dare maggiore importanza agli spunti che offrono tanti ragazzi intelligenti, vedi i Littoriali del Cinema? ». Mi pare che abbiate ragione. È vero che, come ogni editore di libri o di riviste vi potrà confermare, le cose pubblicabili provengono raramente dai manoscritti degli anonimi, ma quasi sempre dagli scrittori professionisti. D'altra parte, il caso degli uffici soggetti non è quello dell'editore, il quale stampa un manoscritto tale quale o lo rimanda a casa. Al cinema, gli spunti di vita reale, le briciole di una fantasia poco raffinata ma originale, possono essere utilissimi. Bisogna naturalmente aver la pazienza di chi cava i gioielli dalla materia grezza. Quello che manca ai produttori non è, generalmente, la pazienza. Essi, disillusi dalla meccanicizzata routine dei soggetti professionisti, si rivolgono al grande pubblico e ai famosi « giovani » per trovarvi idee nuove. Ma cercano una originalità che tuttavia non si stacchi minimamente dalle convenzioni della media produzione cinematografica. Ora, questo non si trova: bisogna, se mai, rielaborare con criteri commerciali i gli spunti buoni offerti in qualunque forma, fosse pure analfabeta. Oppure meglio: svincolarsi finalmente dalle comode ma nocive tradizioni, guardare in faccia la vita reale e farne il ritratto fedele. Riscriveteci presto!

LUIGI SAMBO (*Treviso*). — Il Nostromo, purtroppo, non può procurare rapporti diretti con la produzione cinematografica. Ma se mi volete mandare un vostro soggetto di tre o quattro cartelle dattiloscritte, vi darò volentieri un mio

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



giustizia. Non esistono in lingua italiana utili libri sulla tecnica della regia e della sceneggiatura (forse le « 24 ore in uno studio cinematografico » di F. Pallavera, Milano, Corticelli 1935, 36 potranno darvi qualche generica indicazione) e nemmeno è possibile avere in lettura copioni di film. Non vi rimane che di iscrivervi al Centro Sperimentale, di cui vi potrei procurare il programma, oppure di avvicinare l'ambiente cinematografico, con l'aiuto di un po' di buona fortuna e di qualche rapporto personale. Sarò contento di sentire ogni tanto le vostre opinioni su qualche interessante film della stagione.

ONDINA QUATTORDECENNE (*Ancona*). — La musica di *CARNET DI BALLO* dev'essere di Maurice Jaubert. Non so se di quel valzer esistano dischi o partiture pubblicate.

MILANO 1917. — Per « ufficio soggetti » si dice in inglese: « *Writers' Department* ». Non mi risulta che la censura abbia deciso qualche cosa in merito alla questione cui accennate.

ARTURO BERNI (*Padova*). — Infatti, Walt Disney non si serve della normale macchina Technicolor (con sistema di prismi per spezzare la luce), ma la sua macchina ricorre all'antico sistema di impressionare successivamente un fotogramma « rosso », uno « verde » e uno « blu » attraverso filtri montati su un disco girante. Dato che le tre immagini parziali debbono risultare identiche, questo sistema non è utilizzabile per il cinema comune, i cui soggetti non stanno quasi mai fermi. Ma i disegni di Disney non provocano naturalmente nessuna « parallasse temporale »: aspettano pazientemente finché le tre registrazioni siano fatte. Circa il 60% delle scene di *BIANCANEVE* e i *SETTE NANI* furono disegnate sulla base di riprese cinematografiche di animali e di attori reali. Analizzando tali pellicole, fotogramma per fotogramma, si imparò il miglior modo di creare sinteticamente una data azione.

Ing. MAZZONI (*Forlì*). — Sono contento che vi interessiate ai nostri articoli tecnici. Ma badate che i due articoli, di cui l'uno vi sembrava chiaro e pieno di qualità didattiche, l'altro invece difficilmente comprensibile, furono scritti dallo stesso autore. Soltanto che nel primo caso si trattava di dare qualche elementare introduzione nei problemi generali della cromaticografia, mentre il secondo doveva presentare nei suoi dettagli un nuovo sistema, molto complicato ma importante, di cui non esisteva ancora descrizione. Se, riguardo a quest'ultimo argomento, avete bisogno di chiarimenti speciali, proverò volentieri a darveli. Di libri buoni in materia esiste soltanto quello di Adrian Klein, da me ultimamente citato. « VIGILIA D'ARMI » era interpretato da Annabella, Victor Francen (il marito), Signoret (il giudice), Rosine Dérean (l'amica); i protagonisti dei sette episodi di *CARNET DI BALLO* sono: Harry Baur (il frate), Louis Jouvet (l'avvocato), Fernandel (il parrucchiere), Rai-

ma (il sindaco), Françoise Rosay (la madre pazza), Pierre Blanchard (il medico), Pierre Richard Willm (l'alpinista, episorbio tolto nell'edizione italiana); la protagonista Cristina è Marie Bell. In *KERMESSE TRONCA*, la Rosay era la borghesista, Alerme suo marito, Jean Murat il duca e Louis Jouvet il frate.

SILVIO PAPPALARDI (*Venezia*). — Molti vi invidieranno la possibilità che avete di proiettarsi delle vecchie pellicole. Ecco quanto mi scrivete: « Il cinema del buon tempo andato e da rimpiangere. Del tempo in cui, uscita dalla fase d'incubazione, la crisalide cinematografica voltava farfalla, volo basso e sinuoso, ma pieno di grazie naturali; del buon tempo quando dallo schermo si attendeva solo una impressione piacevole, un quarto d'ora di commovente, quando ogni pellicola era ancora come una canzonetta napoletana, un pochino leggera e un tantino fantastica, una sfumatura sentimentale, e sull'altro, senza profondità armoniche di musica wagneriana, senza pretese di intenti. Tali sono, ad esempio, *LA GUERRA DELLA MILANO FILM*; il *COMPIERE* azzurro della Latium, che m'ho riproiettato, prima che finiscano di logorarsi, in questi giorni. Un bozzetto drammatico la prima, con qualche inverosimiglianza, cosa insomma che non resisterebbe all'analisi, ma che, in complesso, piace per esecuzione accurata e credete. Nostromo, precisione fotografica; tutto esalta, nella seconda, tale un profumo di naturalezza e verità, di misura e di arte, tale un dispregio di ogni effettaccio e di ogni grossa tinta che è da rimanere strabuzzato! Così la *FAMIGLIA NERA* della Giglio Film; per la sua *PAGE DELLA CAESAR*, 120 H. P. della Napoli-Film, con Guido Trento e Yvonne De Fleuriet, ricco, allegro questo lavoro e con un tal senso nelle proporzioni che pare talvolta avarizia ed è invece prudenza ed esperienza. Credete: non è da buttar via l'ingenuità e la leggerezza di tali pellicole ». Vi credo, anzi mi ricordo benissimo. Inu-

tele rimastare le mie nostalgia. Per quanto riguarda l'ultima frase della vostra lettera: se volete dar del tu al Nostromo, egli ne sarà sempre contento.

MARCO OTTONE (*Milano*). — Vi rimando, con la vostra domanda, quelli tra i miei amici che sono tifosi: come si chiama l'attore che nella *CAVANA* di Assia di Sternberg interpretò l'imperatore Pietro e un risurizzatore lo scrittore? Vediamo chi saprà rispondere.

CALLIADE. — Nel suo articolo (del numero 52), Marcel Pagnol voleva esprimere che Greta Garbo e Tom Mix, imbedue superstiti del cinema muto, appartengono secondo lui ad un'epoca così sorpassata che appena museando ancora a ricordarsi di loro. Comiasso che tanto la mia memoria quanto i miei gusti funzionano in modo essenzialmente diverso da quello di Marcel Pagnol. Ricordo benissimo molti film muti mentre i film parlanti mi danno il vago ricordo di qualcosa che debbo aver già visto nella mia infanzia. Sarà il teatro? Inoltre, pre-criso una « battaglia perduta » di Charlot a cinque vittorie di Marcel Pagnol.

MARIO LANDI (*Verona*). — Vorreste diventare collaboratore di « Cinema » e mi domandate se accettiamo soltanto articoli già stampati altrove oppure anche articoli originali. Scusatemi, ma mi guai la testa: « Cinema » pubblica unicamente articoli originali e si rifiuta di accogliere lavori già pubblicati altrove. Come mi spiega la vostra domanda? Forse avete saputo che i produttori cinematografici accettano poco volentieri soggetti nuovi ed originali ma si precipitano invece ad acquistare vicende risapute — e credetevi che la redazione di una rivista cinematografica dovesse fare altrettanto?

FLAVIO M. (*Verona*). — Il Nostromo legge dal principio alla fine ogni lettera che riceve e risponde a tutti. Non si offende affatto se, anche non essendo letterato o comunque persona colta, gli comunicate le vostre opinioni (con parole semplici e gli chiedete informazioni, consigli o giudizi. Anzi tali lettere sono per lui una necessità vitale giacché dal momento in cui nessuno gli scrivesse più, la sua isola, insieme a lui, si sommergerebbe lentamente nel mare per non riapparire mai più. E sarebbe un peccato, vero?

TOM SAWYER (*Nervi*). — È vero che la 20th Century-Fox prepara HUDSON'S BAY COMPANY, ma non so ancora se Clark Gable ne sarà l'interprete. CORTIGIANA era diretto da Robert Z. Leonard, 1931. MOSCHETTIERI da Rowland W. Lee.

BRUNO MARIANI (*Ancona*). — Vi consiglio di rivolgervi direttamente all'Ufficio che ci procura le indicazioni sui brevetti e il cui indirizzo si trova su « Cinema », ogni volta che pubblichiamo tali notizie.

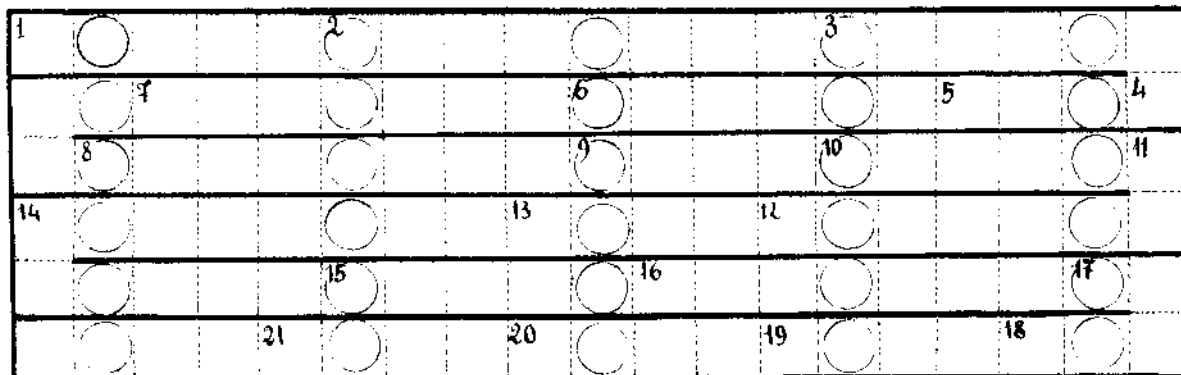
IL NOSTROMO



# GIOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione Giochi e Concorsi, piazza della Pilotta 3, Roma) non oltre il 15 novembre 1938-XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

## IL SERPENTINO

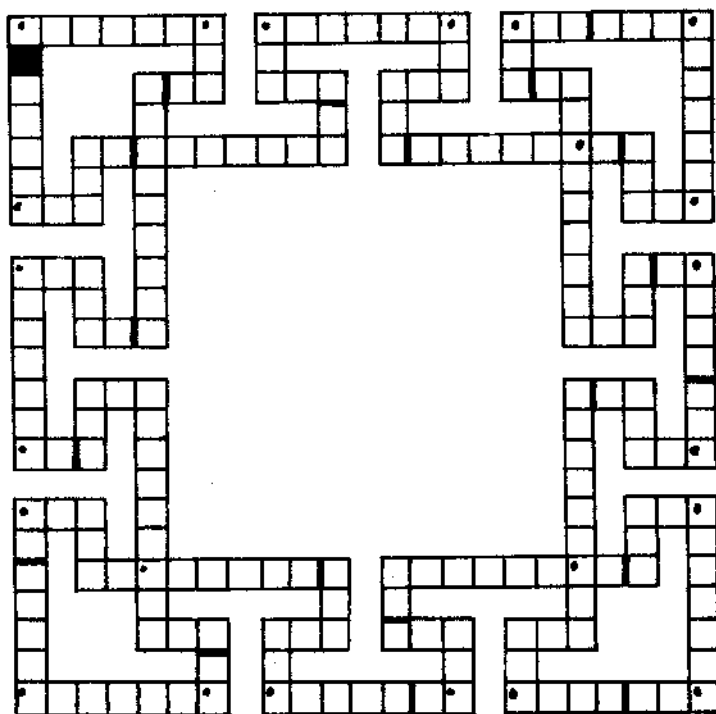


Trovare le parole rispondenti alle definizioni e sistemarle nel diagramma da sinistra a destra e viceversa seguendo il serpentino. Nelle cinque colonne di cerchietti si leggerà una frase del Duce.

1. Film francese di prossima programmazione - 2. .... Sullivan - 3. In « È arrivata la felicità » - 4. Casa cinematografica tedesca - 5. .... Baxter  
 6. In « Ettore Fieramosca » - 7. In « Taras Buiba » - 8. La regina .... film della Garbo - 9. Una Gramatica - 10. In « Winterset » - 11. Artista italiana della Paramount - 12. Lo scenografo di « Argine » - 13. Soggettista di « Tutta la vita in una notte » - 14. Il regista della « Gondola delle chimere »  
 15. In « Arditi dell'aria » - 16. Un De Filippo - 17. Franchot. ... - 18. In « Gli ultimi giorni di Pompeo » - 19. In « Filibustieri » - 20. Caratterista americano - 21. Regista italiano.

ANTONELLI EDMONDO (Perugia)

## GRECA CINEMATOGRAFICA



1. Miriam Hopkins - 2. Florence Rice - 3. Robert Donat - 4. Danielle Darrieux - 5. La Jana - 6. Madeleine Carroll - 7. Raymond Massey - 8. Herbert Marshall - 9. Harry Baur - 10. Mario Ferrari - 11. Valerie Hobson - 12. Raymond Hatton - 13. Merle Oberon - 14. Charles Boyer - 15. Paul Lukas - 16. Anna Sten - 17. Peter Lorre - 18. Ida Lupino - 19. Gaby Morlay - 20. Roger Duchesne.

Cominciando dalla casella in alto a sinistra, scrivere i titoli dei film interpretati dagli attori sopraindicati. Il tratto marcato segna la divisione fra due film. A soluzione ultimata nelle caselle con un puntino si formerà il titolo di un film e il nome dell'interprete.

GAETANO PANGALLO (Campobasso)

## SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 54 (25 SETTEMBRE 1938 - XVI)

### DONNE... DISARTICOLATE

D	O	N	N	A	D	E	L	M	I	R	A	C	O	L	O
D	O	N	N	A	P	R	O	I	B	I	T	A			
D	O	N	N	A	T	R	A	D	U	E	M	O	N	D	I
D	O	N	N	A	D	I	V	I	N	A					
D	O	N	N	A	M	I	S	T	E	R	I	O	S	A	
D	O	N	N	A	E	T	E	R	N	A					
D	O	N	N	A	E	M	O	B	I	L	E				
D	O	N	N	A	D	E	L	M	I	S	T	E	R	O	
D	O	N	N	A	B	E	L	L	A						
D	O	N	N	A	D	J	P	A	R	I	G	I			
D	O	N	N	A	D	E	L	G	J	O	R	N	O		
D	O	N	N	A	D	A	I	D	U	E	V	O	L	T	I
D	O	N	N	A	D	I	P	L	A	T	I	N	O		
D	O	N	N	A	A	M	A	T	A						

Soluzione: DONNA NELLA LUNA

### CASELLARIO LETTERALE

B	U	L	L	O	N	I
T	A	B	A	R	I	N
C	A	F	F	E		
C	A	S	E	T	T	A
R	U	B	A	R	E	
F	A	B	B	R	I	C
C	H	A	R	L	O	T
P	R	E	T	E		
G	O	D	A	R	D	
B	A	N	D	I	E	R
B	A	L	L	A	R	E
C	E	L	L	A		
O	R	O	L	O	G	I
E	L	E	T	T	R	I
B	R	O	D	O		

Soluzione: LA FEBBRE DELL'ORO

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto e sorto un vincitore tra i solutori di ciascun gioco: **Il serpentino** e **Greca cinematografica**. Premi: due abbonamenti annuali a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 56° fascicolo apparirà nel 58° fascicolo (25 novembre 1938 - XVII)

### SOLUTORI GIOCHI N. 54

CASELLARIO LETTERALE - Aondio Annamaria - Lecco (Como), S. Giovanni Sp.  
 DONNE... DISARTICOLATE - Giuseppe Gubbio - Roma, V. Piramide Cestia, 21

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Romanello da Forlì, 9 - Tel. 760205 - Roma

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

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

**STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI - ROMA**

## UN IMPORTANTE PRIVILEGIO DEGLI ASSICURATI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

È noto che l'Amministrazione dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha stabilito, due anni or sono, che per i contratti stipulati dal 1. luglio 1930 in poi le quote di utili spettanti agli assicurati siano loro liquidate ogni esercizio, all'atto del pagamento dei premi dell'anno successivo; il che — come è evidente — porta praticamente alla riduzione dei premi stessi. Per il 1937 tale quota di partecipazione è stata pari al

### SEI PER CENTO DEL PREMIO ANNUO

e quindi coloro che si sono assicurati a partire dalla data suaccennata e per i quali è già maturato o maturerà in seguito il diritto alla partecipazione, hanno goduto o godranno di questo immediato e tangibile beneficio.

Per meglio chiarire la grande portata di questo provvedimento, daremo un

### ESEMPIO PRATICO

Un professionista di anni 34 si è assicurato il 15 settembre 1936 per la somma di L. 100.000 nella forma mista con durata di anni 25; il 15 settembre 1937, all'atto del pagamento del premio annuo convenuto secondo le tariffe vigenti, in annuo L. 3.470, ha contemporaneamente incassato la quota utili deliberata dall'Istituto nella misura del 6% del premio stesso e cioè — nel caso contemplato — L. 206,20; il che vuol dire che egli anziché pagare L. 3.470 ha effettivamente sborsato soltanto L. 3.263,80 (L. 3.470 — L. 206,20). Così negli anni successivi se la quota utili non verrà aumentata, l'assicurato continuerà a pagare un premio ridotto nella misura del 6% del premio: l'ipotesi di una diminuzione nella quota di partecipazione agli utili a favore degli assicurati può essere praticamente esclusa.

Perché l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha potuto spontaneamente andare incontro ai suoi assicurati, concedendo loro gratuitamente un così tangibile beneficio, e riducendo di fatto in misura così sensibile il costo dell'assicurazione vita?

- Perché l'Ente di Stato ha una parsimoniosa amministrazione;
- Perché, in conseguenza di ciò ed a causa anche dell'enorme massa del suo lavoro, può mantenere basso il costo unitario dei servizi;
- Perché gli investimenti dell'Ente sono sicuri e di buon rendimento;
- Perché l'Istituto non ha finalità speculative e non ha altri interessi da servire all'infuori di quelli degli assicurati e dello Stato.

Meditando su quanto sopra esposto, tutti coloro che ancora non sono assicurati presso l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, non mancheranno di decidersi per un saggio atto di previdenza a tutela del proprio avvenire e di quello dei propri cari. Saranno così anch'essi orgogliosi di appartenere alla grande famiglia di un Ente di Stato, che validamente tutela i loro risparmi assicurativi, definiti dal Duce « più sacri di ogni altro risparmio ».

**L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI VI PREGA DI ACCOGLIERE  
CON BENEVOLENZA ED ASCOLTARE CON ATTENZIONE I SUOI AGENTI  
PRODUTTORI. NON VE NE PENTIRETE.**

**Agfa**

**La Cinematografia**  
16 <sup>mm</sup>/<sub>m</sub>  
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**

**CANDELA**  
**MAGNETI**  
**MARELLI**  
LICENZA BOSCH

**ASSE**  
DELLA CIRCOLAZIONE  
AUTO-MOTOCICLISTICA  
ITALIANA

3 film 3 trionfi

LA SOCIETÀ ANONIMA

**ASTRA FILM - ROMA**

Direzione Generale:

**C. O. BARBIERI**

Direttore di Produzione:

**F. BIANCINI**

*presenta la sua  
nuova produzione:*

# PARTIRE

**VITTORIO DE SICA**

MARIA DENIS • SILVANA JACHINO  
GIOVANNI BARRELLA • LUIGI ALMIRANTE

**MUSICA DEL MAESTRO CICOGNINI**

# LE DUE MADRI

**VITTORIO DE SICA**

MARIA DENIS • BELLA STARACE SAINATI  
LYDIA JOHNSON • RENATO CIALENTE

**MUSICA DEL MAESTRO MANCINI**

Regia di **AMLETO PALERMI**



# CASTELLI IN ARIA

in doppia versione italiana e tedesca

LILIAN HARVEY • VITTORIO DE SICA

Regia di **AUGUSTO GENINA**

DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA

GENERALCINE

**S. A. ASTRA FILM**

ROMA - VIA PO, 50 - TELEF. 863-956