

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

INDICE GENERALE

ANNO IV

10 GENNAIO 1939-XVII (N. 61) - 25 GIUGNO 1939-XVII (N. 72)

INDICE GENERALE

ANNO IV - 10 GENNAIO 1939 XVII (N. 61) - 25 GIUGNO 1939-XVII (N. 72)

Il numero romano indica il fascicolo; quello arabo la pagina

GENERALITÀ

ANTONIONI M. - Per un film sul fiume Po	LXVIII, 255
BALDELLI L. - Cineteca autonoma per la scuola	LXV, 163
BRYHER W. - Influenza di Hollywood	LXIX, 298
CANELLA A. - Tema libico	LXII, 55
CAPRILE E. - Film e democrazia in America	LXIV, 110
EDITORIALE (V. M. - Ordine e disciplina)	LXXI, 355
— (Venezia e Cannes)	LXXII, 395
FENTON F. - La vita letteraria a Hollywood	LXXI, 364
G. d. F. - Piccola Enciclopedia: Le Antologie	LXII, 54
LO DUCA - Il cinema e lo Stato	LXVI, 182
MARINI G. V. - La fabbrica dell'Istituto LUCE	LXV, 159
PASINETTI F. - Soliloquio	LXVIII, 265
PURIFICATO D. - Tumori per Pinocchio	LXIX, 290
— Le favolose avventure	LXXI, 356
SAPONIERI F. - Il cinema educativo e i Litoriali	LXV, 171
TERRA G. - La fabbrica del Centro Sperimentale	LXIV, 121
TOSTI A. - Il cinema e l'esercito	LXVII, 218

INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO

ALBERINI M. - America minore	LXXII, 396
CAPRILE E. - Elstree, Denham, Pinewood	LXI, 12
CHANDULAL S. - Avvertimento dall'India	LXVI, 188
Cristoforo Colombo in un film di Abel Gance	LXVII, 225
EDITORIALE - (Attivo e passivo)	LXI, 7
— (V. M. - Asterischi: La critica. La Spagna)	LXII, 39
— (D. MEC. - Questioni del giorno. Le programmazioni. I tecnici stranieri)	LXIII, 71
— (V. M. - Cinema per gli indigeni)	LXIV, 109
— (D. MEC. - Maestranze italiane)	LXV, 145
— (D. MEC. - Provvedimenti)	LXVI, 181
— (Credito cinematografico)	LXVII, 217
— (V. M. - Prepararsi)	LXVIII, 253
— (WILL HAYS - Dare e avere)	LXIX, 289
— (ZANGRANDI R. - Considerazioni) G. V. - Corti metraggi italiani	LXX, 321
LO DUCA - Bilancio di un anno del cinema francese	LXXII, 406
— Colloquio con Shaw	LXIII, 82
— Il film di un grande romanzo	LXX, 326
— Specchio della produzione francese	LXXI, 358
MANZOORUDDIN H. AHMAD - Schermi indiani	LXIII, 84
	LXXII, 399

THEISEN E. - Sezione oggetti vari	LXX, 325
TERRA G. - Un film all'anno in Africa	LXV, 157
Un mercato conteso	LXIV, 112

ESTETICA

ACRI A. - Filosofia del « gag »	LXIX, 300
ALBERINI M. - America minore	LXXII, 396
BALDINI G. - Le follie di Disney	LXVIII, 258
BARBARO U. - Documentario didattico	LXXI, 366
CAMPASSI O. - Pindaro e il film sportivo	LXVII, 220
CERCHIO F. - Appunti per una grammatica	LXVIII, 273
FJAIANO E. - Le ispirazioni sbagliate	LXI, 10
GIANI R. - Il cinema popolare	LXIX, 292
KRÜGER J. - Il Kammerpiel	LXVIII, 267
LO DUCA - René Clair parla del film a colori	LXII, 40
MAZZINI B. - Secondo tempo	LXVI, 184
PAVOLINI C. - Evoluzione del film comico	LXV, 146
PURIFICATO D. - Il contributo delle arti maggiori	LXV, 151

STORIA DEL CINEMA

ALBERINI M. - America minore	LXXII, 396
BALDINI G. - Lang e i Nibelunghi	LXVI, 194
CERETTI E. - Storia della critica cinematografica in Italia LXI, 8; LXII, 45;	LXIII, 89
MARINI G. V. - Le ombre cinesi	LXIX, 294
PAVOLINI C. - Evoluzione del film comico	LXV, 146
PUCCINI G. - Le « Bathing Beauties »	LXI, 15

REGIA, REGISTI

Bomba Leo (v. MECCOLI D. - Sette nuovi registi)	LXV, 149
Clair René (v. LO DUCA - René Clair parla del film a colori)	LXII, 40
Franciolini Gianni (v. MECCOLI D. - Sette nuovi registi)	LXV, 149
Gentilomo Giacomo (v. MECCOLI D. - Sette nuovi registi)	LXV, 149
Magnaghi Ubaldo (v. MECCOLI D. - Sette nuovi registi)	LXV, 149
MECCOLI D. - Sette nuovi registi	LXV, 149
MORELLI G. - Il regista e le forbici	LXV, 150
Murnau Walter (v. PASINETTI F. - Un veliero bianco)	LXX, 322
Pozzetti Alberto (v. MECCOLI D. - Sette nuovi registi)	LXV, 150
PASINETTI F. - Un veliero bianco	LXX, 322
Randone Belisario (v. MECCOLI D. - Sette nuovi registi)	LXV, 150
Renoir Jean (v. LO DUCA - Il cinema e lo Stato)	LXVI, 182
Zampa Luigi (v. MECCOLI D. - Sette nuovi registi)	LXV, 150

RECITAZIONE, INTERPRETI

Baurova Lida (v. PUCK - Lida Baurova)	LXVII, 234
COMENCINI e LATTUADA - Cretinetti	LXV, 151
Corrigan Douglas (v. WEMBURY J. - L'Irlandese volante)	LXVI, 180
Cretinetti (v. COMENCINI e LATTUADA) - Cretinetti	LXV, 154
Dagover Lil (v. PUCK - Lil Dagover)	LXIII, 92
Ferida Luisa (v. PUCK - Luisa Ferida)	LXXI, 168
Gabin Jean (v. PUCK - Jean Gabin)	LXII, 58
Giachetti Fosco (v. PUCK - Fosco Giachetti)	LXVIII, 274
MAJANO A. G. - I ruoli e gli attori	LXV, 150
— Evoluzione della diva	LXVII, 223
MALDACEA N. - Il macchiattismo di Maldacea	LXVII, 222
Mojouskine Ivan (v. RIGHELLI G. e PASINETTI F. - Ricordo di Mojouskine)	LXIII, 81
Moore Grace (v. PUCK - Grace Moore)	LXX, 328
Parlo Dita (v. PUCK - Dita Parlo)	LXIV, 120
PASINETTI F. - Ricordo di Mojouskine	LXIII, 81
Pilotta Camillo (v. PUCK - Camillo Pilotto)	LXXI, 370
Pola Isa (v. PUCK - Isa Pola)	LXI, 25
Powell William (v. PUCK - William Powell)	LXV, 160
PUCK - Isa Pola	LXI, 25
— Jean Gabin	LXII, 58
— Lil Dagover	LXIII, 92
— Dita Parlo	LXIV, 120
— William Powell	LXV, 160
— Luisa Ferida	LXVI, 198
— Lida Baurova	LXVII, 234
— Fosco Giachetti	LXVIII, 274
— James Stewart	LXIX, 306
— Grace Moore	LXX, 328
— Camillo Pilotto	LXXI, 370
— Alida Valli	LXXII, 410
RIGHELLI G. - Ricordo di Mojouskine	LXIII, 80
ROMOLOTTI A. Cosa fanno i nuovi attori?	LXI, 18
— Scuole e concorsi	LXVI, 187
Rosay Françoise (v. LO DUCA - Il cinema e lo Stato)	LXVI, 182
Sennett Mack (v. PUCCINI G. - Le « Bathing Beauties »)	LXI, 15
SPAGNOL T. A. - Schedario dei tipi	LXIII, 75
Stewart James (v. PUCK - James Stewart)	LXIX, 306
Valli Alida (v. PUCK - Alida Valli)	LXXII, 410
WEMBURY J. - L'Irlandese volante	LXVI, 186

DOCUMENTARIO, CINEMA SCIENTIFICO

ALBERINI M. - Orientamento del documentario	LXVII, 226
— L'Albania e il cinema	LXVIII, 260
BARBARO U. - Documentario e didattico	LXXI, 366

CERCHIO F. - Montaggio delle attualità	LXI, 21
Sceneggiatura ai Littoriali	LXIV, 124
LEONE R. - Il documentario sportivo	LXVI, 189

MUSICA, FONOFILM

SAPONIERI F. - Problemi del formato ridotto sonoro	LXVIII, 272
TIBALDI CHIESA M. - Dischi di film LXII, 51; LXIV, 129; LXVI, 206; LXXII, 408	

SOGGETTO, SCENEGGIATURA

CERCHIO F. - Sceneggiatura ai Littoriali	LXIV, 124
FENTON F. - La vita letteraria a Hollywood	LXXI, 364
LO DUCA - Il film di un grande romanzo	LXXI, 358
MAJANO A. G. - Il film sulla carta	LXXII, 402
PURIFICATO D. - Le favolose avventure	LXXI, 356
SAPONIERI F. - I soggetti ai Littoriali	LXX, 337
THEISEN E. - I primi soggetti	LXIV, 122

PRESA, TECNICA GENERALE

CERCHIO F. - Montaggio delle attualità	LXI, 21
CIAK - Apparizione, sostituzione e scomparsa	LXVI, 201
— Valori di luminosità	LXVIII, 276
GIUSSANI C. E. - Il cinema in rilievo sistema Lumière	LXIV, 113
— Apparecchi per la registrazione dei suoni sui film	LXVII, 238
MANNINO-PATANÈ G. - Il cinema alla fiera di Milano	LXIX, 302
MARINI G. V. - Cadenza di presa	LXI, 19
— Segreti dell'occhio	LXIX, 301
SAPONIERI F. - Cartoni	LXXI, 375
— Un nuovo schermo	LXIX, 299
USIGLI A. - Difetti e rimedi - Replica sul « sonoro »	LXIII, 88

SCENOGRAFIA, COSTUMI, TRUCCAGGIO MODA

CALANDREA A. - Appunti sul costume	LXIV, 115
ROCCA L. - Abiti speciali per le attrici italiane	LXV, 153
— Scenografia dal vero	LXX, 330
VIGOLO M. - Un abbigliamento per il cinema	LXIII, 85
— Acconciature e cappelli	LXVI, 196
— Costumi per il mare	LXXI, 361
— Vestiti ideali	LXXII, 404

CINEMA A COLORI

LO DUCA - René Clair parla del film a colori	LXII, 40
RUDATTS D. - Esigenze artistiche e direttive industriali del film a colori	LXIII, 72

SALA DI PROIEZIONE

PAPPALARDI S. - I primi cinema napoletani	LXVI, 195
QUAGLIATA L. - Difetti e rimedi: Il problema delle sale	LXI, 14
UCCELLO P. - Difetti e rimedi: Le cabine di proiezione	LXII, 44

FOTOGRAFIA

F. P. - Fotografare la notte	LXV, 167
M. O. - Voi fotografate, noi pubblichiamo LXI, 24; LXIII, 93; LXV, 168; LXVII, 240; LXIX, 309; LXXI, 373	

PASQUALINI A. - Il paesaggio	LXVI, 205
— Fotografare i bambini	LXVIII, 277
PELLEGRINI G. - Tempi di posa per gennaio	LXI, 24
— Gradi Scheiner e gradi Din	LXII, 61
— Tempi di posa per febbraio	LXIII, 93
— La fotografia « ad alto tono »	LXIV, 133
— Tempi di posa per marzo	LXVI, 205
— Migliorare la pellicola	LXVII, 242
— Fotografie di manichini	LXXII, 413
TESSARO G. - Inquadrare dopo	LXX, 341

CINEMA DILETTANTISMO FORMATO RIDOTTO

SAPONIERI F. - Problemi del formato ridotto sonoro	LXVIII, 272
--	-------------

VARIETÀ

ANTONIONI M. - L'albergo dei morti a Hollywood	LXXII, 405
CERETTI E. - Conoscenze a Berlino	LXX, 332
GEORGE D. R. - Il galateo della gloria	LXVII, 230
MALDACEA N. - Il macchiettismo di Maldacea	LXVII, 222
PETRONI G. - Breve storia di un pubblico	LXII, 47
SAROYAN W. - Cara Greta Garbo	LXVI, 193
SCOTEFSE G. - Lacrime di cocodrillo	LXXI, 376

FILM

BARBARO U. - Vecchi film in museo: « Sperduti nel buio »	LXVIII, 262
CENCI A. - Vecchi film in museo: « Alleluia »	LXII, 52
LO DUCA - Il film di un grande romanzo	LXXI, 358
MECCOLI D. - Vecchi film in museo: « Varietà »	LXIII, 78
PASINETTI F. - Vecchi film in museo: « Crisi »	LXVII, 228
PUCCHINI M. - Visioni retrospettive	LXVII, 227

NOTE CRITICHE

VISENTINI G. - « Fittore Fieramosca »	LXI, 25
— « Biancaneve e i sette nani »	LXI, 25
— « L'orribile verità »	LXI, 26
— « Inventiamo l'amore »	LXI, 26
— « Prigione senza sbarre »	LXII, 57
— « Il principe Azim »	LXII, 57
— « Una partita scandalosa »	LXII, 57
— « Una moglie ideale »	LXII, 57
— « Ho ritrovato il mio amore »	LXII, 57
— « Mille lire al mese »	LXII, 57
— « I figli del Marchese Lucera »	LXIII, 91
— « La grande Imperatrice »	LXIII, 92
— « Napoli terra d'amore »	LXIII, 92
— « La Dama Bianca »	LXIII, 92
— « La resa di Sebastopoli »	LXIII, 92
— « Via della Taverna 23 »	LXIII, 92
— « L'uomo che gridava al lupo »	LXIII, 92
— « Los Novios de la Muerte »	LXIII, 92
— « Batticuore »	LXIV, 130
— « Una donna vivace »	LXIV, 130
— « La vedova »	LXIV, 131
— « Un immortale su misura »	LXIV, 131
— « La grande conquista »	LXIV, 131
— « La regina di Broadway »	LXIV, 131
— « Cheri Bibi »	LXIV, 131
— « La casa del peccato »	LXIV, 131
— « Amore sublime »	LXV, 165
— « Il messaggio »	LXV, 165
— « Terra di fuoco »	LXV, 165
— « L'assassinio del Corriere di Lione »	LXV, 165
— « Alibi »	LXVI, 203
— « No pasaran »	LXVI, 203
— « Duetto vagabondo »	LXVI, 203
— « Adriana Lecouvreur »	LXVI, 203
— « La signorina mia madre »	LXVI, 203
— « Una magnifica avventura »	LXVI, 203
— « Io, suo padre »	LXVI, 203

— « Ultimatum »	LXVII, 233
— « Cerco il mio amore »	LXVII, 233
— « Le sorprese del divorzio »	LXVII, 233
— « Per uomini soli »	LXVII, 233
— « Il deserto rosso »	LXVII, 233
— « Il suo destino »	LXVII, 233
— « Ritorno all'alba »	LXVII, 233
— « Allarme a Gibilterra »	LXVIII, 271
— « Piccoli naufraghi »	LXVIII, 271
— « Secco alla Regina »	LXVIII, 271
— « Papà Lebonnard »	LXVIII, 271
— « L'avventura di Lady X »	LXVIII, 271
— « Uno scozzese alla corte del Gran Kan »	LXVIII, 271
— « Terra di nessuno »	LXVIII, 271
— « Folle di Hollywood »	LXIX, 305
— « Tre valzer »	LXIX, 305
— « Ladro di donne »	LXIX, 305
— « Conflitto »	LXIX, 305
— « Il segreto del Tibet »	LXIX, 305
— « La miniera misteriosa »	LXIX, 305
— « Vogliamo la celebrità »	LXIX, 305
— « La sua maniera d'amare »	LXX, 355
— « Nulla sul serio »	LXX, 355
— « La trappola d'oro »	LXX, 355
— « Penitenziario »	LXX, 355
— « Il raggio invisibile »	LXX, 355
— « Febbre nera »	LXX, 355
— « Le avventure di Tom Sawyer »	LXX, 355
— « Il segreto della felicità »	LXXI, 369
— « Uomini coraggiosi »	LXXI, 369
— « Sangue d'artista »	LXXI, 369
— « Casa paterna »	LXXI, 369
— « Tundra Selvaggia »	LXXI, 369
— « L'inesorabile »	LXXI, 369
— « Tutta la vita in una notte »	LXXI, 369
— « Il marchese di Ruvolito »	LXXII, 409
— « Due peccatori »	LXXII, 409
— « Sposiamoci in otto »	LXXII, 409
— « Rifugio segreto »	LXXII, 409
— « Agguati »	LXXII, 409
— « Con l'amore non si scherza »	LXXII, 409
— « Bar del Sud »	LXXII, 409

SEGNALAZIONI

Adriana Lecouvreur	LXVI, 203; LXVII, 237
Acropiano (L') di mezzanotte	LXV, 166
Agguati (Dietro le luci verdi)	LXIII, 97; LXXII, 409
Ai vostri ordini, signora	LXV, 166
Ali nella bufera	LXI, 23
Alibi	LXVI, 203
Allarme a Gibilterra	LXV, 169; LXVIII, 271
Alleluia!	LXII, 52
Amore sublime	LXV, 165
Animali pazzi	LXIX, 310
Arrestatelo (Un delitto a Greenwich)	XLIX, 32
Assassinio (L') del Corriere di Leone	LXV, 165
Aurora boreale	LXXI, 378
Avventura (L') di Lady X	LXVIII, 271; LXIX, 310
Avventure (Le) di Tom Sawyer	LXX, 355
Avventuriera (L')	LXV, 166
Avventuriero (L') di Tolosa	LXXI, 378
Ballerina (La) dei gangsters	LXV, 169
Bar del Sud	LXI, 23; LXXII, 409
Batticuore	LXIII, 97; LXIV, 130
Belle e brutte si sposan tutte	LXVII, 237
Biancaneve e i sette nani	LXI, 23; LXI, 25
Bivio	LXIII, 97
Brillanti	LXVII, 237
Calvario di Elena Wronski	LXIII, 97
Capitano Jim	LXXI, 378
Casa (La) del peccato	LXIV, 131
Casa paterna	LXXI, 369
Caso (Un) famoso (Bivio)	LXIII, 97
Caso (Il) del giudice Morestan	LXIII, 310
Castelli in aria	LXVII, 237
Cançioni	LXIX, 310
Cavaliere (Il) di San Marco	LXVII, 237
Cerco il mio amore	LXVII, 233; LXVII, 237
Cheri Bibi	LXIV, 131
Che si può fare Sibilla?	LXXI, 379
Chi sei tu?	LXVII, 237
Città (La) delle luci	LXV, 169
Conflitto	LXIX, 305; LXIX, 310
Con l'amore non si scherza (Una ragazza fortunata)	LXVII, 237; LXXII, 409
Con l'aiuto della luna	LXXI, 378
Casino	LXI, 23
Così comincia l'amore	LXIX, 310
Crisi	LXVII, 228

- Cronista lampo LXXI, 379
 Dagli adiosso LXIX, 310
 Dama (La) bianca LXI, 23; LXIII, 92
 Banzu dei vagabondi LXIII, 97
 Danzatrice (La) rossa LXVII, 237
 Deserto (Il) rosso LXVII, 233
 Diamanti LXVII, 237
 Dietro le luci verdi LXIII, 97
 Donna (Una) vivace LXIV, 139
 Donna di una notte (La ragazza di ieri notte) LXIII, 161
 Dramma di Shanghai LXI, 23
 Duca in vacanza LXXI, 379
 Due peccatori LXXII, 409
 Duetto vagabondo LXVI, 203
 Educazione di principe LXXI, 378
 E nell'aria LXV, 169
 Entrata degli artisti LXVII, 237
 Ettore Fieramosca LXI, 25; LXIII, 97
 Febbre nera LXVII, 237; LXX, 335
 Figli (I) del marchese Lucera LXI, 23; LXIII, 91
 Fine del giorno LXXI, 378
 Follie di Hollywood LXIX, 305
 Francesco I LXXI, 378
 Fuoco a mezzanotte LXV, 169
 Gioia di amare LXVII, 237
 Giovane e bella LXIII, 97
 Grande (La) conquista LXIV, 131
 Grande (La) Imperatrice LXIII, 92
 Grande inganno LXVII, 237
 Guarnigione innamorata (Ventitre ore e mezzo di permesso) LXIII, 97
 Ho ritrovato il mio amore LXII, 57
 Ignazio LXV, 169
 Immortale (Un) su misura (Immortali) LI, 99; LXIV, 151
 Io, suo padre LXVI, 203; LXVII, 237
 Imperatore verde LXXI, 378
 Inesorabile (L') LXXI, 369
 Inventiamo l'amore LXI, 26; LXIII, 97
 Isola (L') dei coralli LXI, 26; LXIII, 97
 Katia LXIX, 310
 Ladro (Il) LXXI, 378
 Ladro di donne LXIX, 305
 Lettere d'amore di Engadina LXIX, 310
 Magnifica (Una) avventura LXVI, 203
 Marchese (Il) di Ruvoletto LXIII, 97; LXXII, 409
 Marciapiede LXV, 169
 Maria Chapdelaine LXXI, 378
 Marionette LXIII, 97
 Maternità LXIX, 310
 Matrimonio d'occasione LXV, 169
 Melodie londinesi LXI, 23
 Messaggio (Il) LXI, 23; LXV, 165
 Mia moglie si diritte LXI, 23
 Mille lire al mese LXII, 57; LXIII, 97
 Miniera (La) misteriosa LXV, 169; LXIX, 305
 Mistero (Il) delle perle LXIX, 310
 Moglie (Una) ideale LXII, 57
 Moglie (La) del fornuto LXIX, 310
 Montevergine LXXI, 378
 Napoli che non muore LXVII, 237
 Napoli terra d'amore LXIII, 92
 Naufraghi LXVII, 237
 No pasaran LXVI, 203
 Novios (Los) de la muerte LXIII, 92
 Nulla sul serio LXX, 335
 Orribile (L') verità LXI, 26
 Otto cani in cerca di padrona LXIX, 310
 Paese (Il) dell'amore LXIII, 97
 Papà Lebonnard LXVIII, 271; LXIX, 310
 Parata (La) dell'allegria LXIX, 310
 Parata notturna LXV, 169
 Partita (Una) scandalosa LXII, 57
 Patriota (Il) LXV, 169
 Penitenziario LXX, 335
 Per uomini soli LXIII, 97; LXVII, 233
 Permesso sulla parola LXIII, 97
 Piccoli naufraghi LXIII, 97; LXVIII, 271
 Pigmaliione LXX, 326
 Povero (Un) milionario LXIX, 310
 Prigione senza sbarre LXII, 57
 Principe (Il) Azim LXII, 57
 Quattro (I) compagni LXXI, 379
 Quella certa età LXIII, 97
 Quella vecchia canaglia LXV, 169
 Ragazza (Una) fortunata LXVII, 237
 Ragazza puro sangue LXIX, 310
 Ragazze sole LXIX, 310
 Ragazzi LXXI, 379
 Raggio (Il) invisibile LXX, 335
 Re degli sport LXVII, 237
 Regina (La) di Brodovay LXIV, 131
 Resa (La) di Sebastopoli LXIII, 92
 Ribelle (Il) LXV, 169
 Rifugio segreto (La valle segreta) LXIX, 305; LXII, 499
 Ritorno all'alba LXVII, 233; LXVII, 237
 Riva (La) del destino LXV, 169
 Sangue d'artista LXVII, 237; LXXI, 369
 Scacco alla regina LXVIII, 271
 Scorzese (Uno) alla corte del Gran Kan LXVIII, 271
 Segreto (Il) del Mar Rosso LXV, 169
 Segreto (Il) del Tibet LXIX, 305; LXIX, 310
 Segreto (Il) della felicità LXXI, 369
 Segreti (I) della flotta LXXI, 378
 Sei ore di permesso (Permesso sulla parola) LXIII, 97
 Se quell'idiota ci pensasse LXV, 169
 Signorina (La) mia madre LXVI, 203
 Sorprese (Le) del divorzio LXVII, 233; LXIX, 310
 Sperduti nel buio LXVIII, 262
 Spionaggio (Caffè Colette) LXV, 169
 Sposa (La) del Re LXIII, 97
 Sposiamoci in otto LXIX, 310; LXII, 409
 Stella (Una) innamorata (Giovane e bella) LXIII, 97
 Sua Eccellenza LXV, 169
 Sua (La) maniera d'amare LXX, 335
 Suo (Il) destino LXVII, 233
 T'amo LXI, 25
 Terra di fuoco LXV, 165; LXV, 169
 Terra di nessuno LXVIII, 271; LXIX, 310
 Tesoro (Il) dell'isola LXIX, 310
 Tiratore del Rio LXXI, 379
 Trappola (La) d'oro LXX, 335
 Tre fratelli in gamba LXV, 169
 Tre valzer LXVII, 237; LXIX, 305
 Tundra selvaggia LXXI, 369
 Tutta la vita in una notte LXXI, 369
 Ultima (L') recita LXVII, 237
 Ultimo (L') arrivato LXVII, 237
 Ultimatum LXV, 169; LXVII, 233
 Umanità LXIX, 310
 Uomini coraggiosi LXV, 169; LXXI, 369
 Uomo (L') che gridava al lupo LXIII, 92
 Uomo (L') che vide il futuro LXXI, 379
 Varietà LXIII, 78
 Vedova (La) LXIV, 131; LXV, 169
 Ventitre ore e mezzo di permesso LXIII, 97
 Via della Taverna 23 LXIII, 92
 Vita (La) che voglio LXXI, 378
 Voce (La) del diavolo (Parola del diavolo) XLV, 320
 Voce (La) senza volto LXIII, 97
 Vogliamo la celebrità (Evviva la reclame) LV, 232; LXIX, 305
 Volpe (La) azzurra LXXI, 378
 Vorrei volare (E nell'aria) LXV, 169
 Werther LXIX, 310

RUBRICHE

- BREVETTI - LXIV, 135.
 BRUNONE E CHIARELLO - LXI, 27.
 CAPO DI BUONA SPERANZA - LXI, 30; LXII, 62; LXIII, 98; LXIV, 134; LXV, 170; LXVI, 207; LXVII, 243; LXVIII, 279; LXIX, 311; LXX, 343; LXXI, 377; LXXII, 415.
 CINEMA GIRA - LXI, 3; LXII, 35; LXIII, 67; LXIV, 103; LXV, 139; LXVI, 175; LXVII, 211; LXVIII, 247; LXIX, 283; LXX, 315; LXXI, 349; LXXII, 388.
 DISCHI DI FILM - LXII, 51; LXIV, 129; LXVI, 206; LXXII, 408.
 FILM DI QUESTI GIORNI - LXI, 25; LXII, 57; LXIII, 91; LXIV, 130; LXV, 165; LXVI, 203; LXVII, 233; LXVIII, 271; LXIX, 305; LXX, 335; LXXI, 369; LXXII, 409.
 FOTOGRAFIA - LXI, 24; LXII, 61; LXIII, 93; LXIV, 133; LXV, 167; LXVI, 205; LXVII, 240; LXVIII, 242; LXVIII, 277; LXIX, 309; LXX, 341; LXXI, 373; LXXII, 413.
 GALLERIA - LXI, 28; LXII, 58; LXIII, 94; LXIV, 126; LXV, 160; LXVI, 198; LXVII, 234; LXVIII, 274; LXIX, 306; LXX, 338; LXXI, 370; LXXII, 410.
 GIUOCCHI E CONCORSI - LXI, 32; LXII, 64; LXIII, 100; LXIV, 136; LXV, 172; LXVI, 208; LXVII, 244; LXVIII, 280; LXIX, 312; LXX, 344; LXXI, 380; LXXII, 416.
 I FILM DEL MESE IN CENSURA - LXI, 23; LXIII, 97; LXV, 169; LXVII, 237; LXIX, 310; LXXI, 378.

- AORI A. - LXIX, 300.
 ALBERINI M. - LXVII, 226; LXVIII, 260; LXXII, 379.
 ANTONIOLI M. - LXVIII, 255; LXXII, 405.
 BALDINI L. - LXV, 163.
 BALDINI G. - LXVI, 194; LXVIII, 258.
 BARBARO U. - LXVIII, 262; LXXI, 366.
 BRÜHER W. - LXIX, 298.
 CALANDREA A. - LXIV, 115.
 CAMPASSI O. - LXVII, 220.
 CANELLA A. - LXII, 55.
 CAPRIFFI E. - LXI, 12; LXIV, 110.
 CENCI A. - LXII, 52.
 GERCIHO F. - LXI, 21; LXIV, 124; LXVIII, 273.
 GERLITTO E. - LXI, 8; LXII, 45; LXIII, 89; LXX, 332.
 GIAR - LXVI, 201; LXVIII, 276.
 GOMMONE E. LATTADA - LXV, 154.
 HENTON F. - LXXI, 364.
 FLAINDO E. - LXI, 10.
 F. P. - LXV, 167.
 G. d. F. - LXII, 54.
 GEORGE D. R. - LXVII, 230.
 GIANI R. - LXIX, 292.
 GIUSSANI C. E. - LXIV, 113; LXVII, 238.
 G. V. - LXXII, 406.
 HAYS W. - LXIX, 289.
 KRÜGER J. - LXVIII, 267.
 LO DECA - LXII, 49; LXIII, 82; LXVI, 182; LXX, 326; LXXI, 358.
 LEONE R. - LXVI, 189.
 MAJANO A. G. - LXV, 156; LXVII, 223; LXXII, 402.
 MALDACEA N. - LXVII, 222.
 MANNINO-PATANÈ G. - LXIX, 302.
 MANZORODDIN H. A. - LXXII, 399.
 MARINI G. V. - LXI, 19; LXV, 159; LXIX, 294.
 MAZZINI B. - LXVI, 184.
 MECCOLI D. (D. MECC.) - LXIII, 71; LXIII, 78; LXV, 145; LXV, 149.
 M. O. - LXI, 24; LXIII, 93; LXV, 168; LXVII, 240; LXIX, 309; LXXI, 373.
 MORELLI G. - LXV, 159.
 MOSCA E. METZ - LXI, 27.
 PAPPALARDI S. - LXVI, 195.
 PASINETTI F. - LXIII, 80; LXVII, 228; LXVIII, 265; LXX, 322.
 PASQUALINI A. - LXVI, 205; LXVIII, 277.
 PAVOLINI C. - LXV, 146.
 PELLORINI G. - LXII, 61; LXIV, 133; LXVII, 242; LXXII, 413.
 PETRONI G. - LXII, 47.
 PUCCINI G. - LXI, 15.
 PUCCINI M. - LXVII, 227.
 PUCK - LXI, 28; LXII, 58; LXIII, 94; LXIV, 126; LXV, 160; LXVI, 198; LXVII, 234; LXVIII, 274; LXIX, 306; LXX, 338; LXXI, 370; LXXII, 410.
 PIRRICATO D. - LXV, 151; LXIX, 290; LXXI, 356.
 QUAGLIATA L. - LXI, 14.
 RIGHELLI G. - LXIII, 80.
 ROCCA L. - LXV, 153.
 ROMOLOTTI A. - LXI, 18; LXVI, 187.
 RUDATIS D. - LXIII, 72.
 SAPONIERI F. - LXV, 171; LXVIII, 272; LXX, 337; LXXI, 375.
 SAROYAN W. - LXVI, 192.
 SCOTESE G. M. - LXXI, 376.
 SHAW C. - LXVI, 188.
 SPAGNOL T. A. - LXIII, 75.
 TERRA G. - LXIV, 121; LXV, 157.
 TESSARO G. - LXX, 341.
 THEISEN E. - LXIV, 122; LXX, 325.
 TIBALDI CHIESA M. - LXII, 51; LXIV, 129; LXVI, 206; LXXII, 408.
 TOSTI A. - LXVII, 218.
 UCCELLO P. - LXII, 44.
 USIGLI A. - LXIII, 88.
 VIGOLO M. - LXIII, 85; LXVI, 196; LXXI, 361; LXXII, 404.
 V. M. - LXII, 39; LXIV, 109; LXVIII, 253; LXXI, 355.
 VISENTINI G. - LXI, 25; LXII, 57; LXIII, 91; LXIV, 130; LXV, 165; LXVI, 203; LXVII, 233; LXVIII, 271; LXIX, 305; LXX, 335; LXXI, 369; LXXII, 409.
 WEMBURY J. - LXVI, 186.
 ZANGRANDI R. - LXX, 321.

SNIA VISCOSA - VIA CERNAIA, 8 - MILANO

SNIAFIOCCO
LANITAL
RAION



RIUNIONE ADRIATICA DI SICURTA

1838

1938



MOSTRA
STORICA DEL
CENTENARIO

TRIESTE

MAGGIO · OTTOBRE 1939 · XVII

RIDUZIONI FERROVIARIE

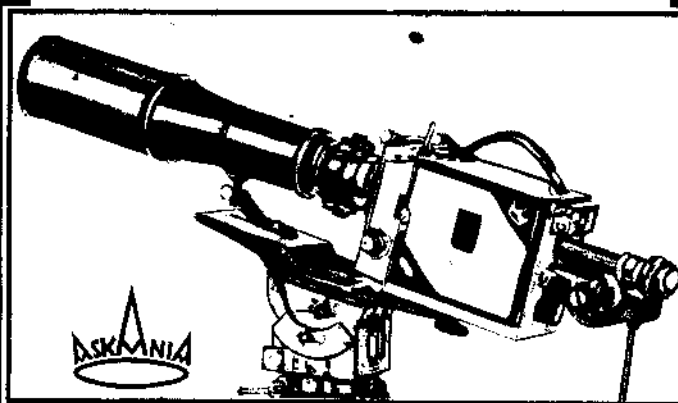
CAMERA "Z" ASKANIA

PERFETTA NELLE RIPRESE AD IMPIEGHI MULTIPLI
CON OBBIETTIVI NORMALI E TELEOBBIETTIVI

Ulteriori particolari nel
Catalogo Kino 22820

ASKANIA-WERKE · BERLIN-FRIEDENAU

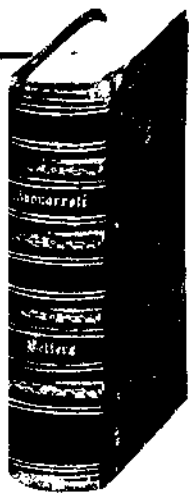
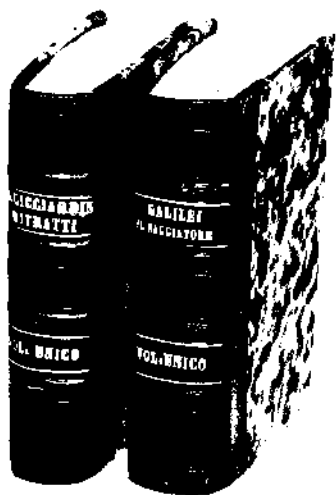
Agenti Generali per il Regno e l'Impero d'Italia
Dr. Ing. S. Barietta & C.S.A. Milano · Via A. Appiani, 2



ASKANIA-WERKE
AKTIENGESELLSCHAFT

BERLIN-FRIEDENAU

3748



olivetti studio 42

La bella linea e la varietà dei colori della nuova Olivetti armoniosamente rispondono all'esigenza di ogni ambientazione.



LA
Generalcine

PRESENTA

UNA PRODUZIONE DELLA R. E. F.
(R. E. F. EDITRICE FILM)

ABUNA MESSIAS

Regista:

GOFFREDO ALESSANDRINI

Interpreti principali:

CAMILLO PILOTTO

MARIO FERRARI

ENRICO GLORI

OSCAR ANDRIANI

GIRATO IN A.O.I. CON I MEZZI TECNICI DI CINECITTÀ

**PROGRAMMA
1939-1940**

L'esaltazione del grande apostolo Cardinale
Guglielmo Massaia, l'evangelizzatore dell'Abissinia

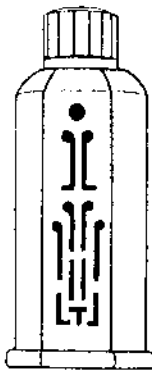


PROFUMI PER BIONDE PROFUMI PER BRUNE

I profumi caldi convengono, si dice, alle brune, i profumi freschi alle bionde.

Certo non è una regola assoluta; ci sono brune cui si adatta benissimo un profumo dalla nota primaverile e bionde che usano con successo essenze dai toni carichi. Certi profumi, come „Vertige“ ad esempio, convengono poi a qualunque tipo di donna.

Come scegliere dunque il vostro profumo? Permetteteci di darvi alcuni consigli che vi potranno aiutare.



Per la borsella chiedete il modello speciale „FLACSAC„ da L. 15

Voi potete scegliere questi ed altri profumi in presentazione di lusso e normale da L. 9,50 in poi.

BRUNE,
dalla carnagione chiara, il vostro profumo sarà **CHYPRE**
BRUNE,
dalla carnagione scura, il vostro profumo sarà **L'AIMANT**
CASTANE,
il vostro profumo sarà il suggestivo, lussuoso **L'ORIGAN**
BIONDE,
il vostro profumo sarà l'affascinante **PARIS** oppure **L'OR**
ROSSE,
il vostro profumo sarà il piccante, personale **L'EMERAUDE**
Ma qualunque sia il colore dei vostri capelli **VERTIGE** è il profumo adatto per voi.



PROFUMI COTY

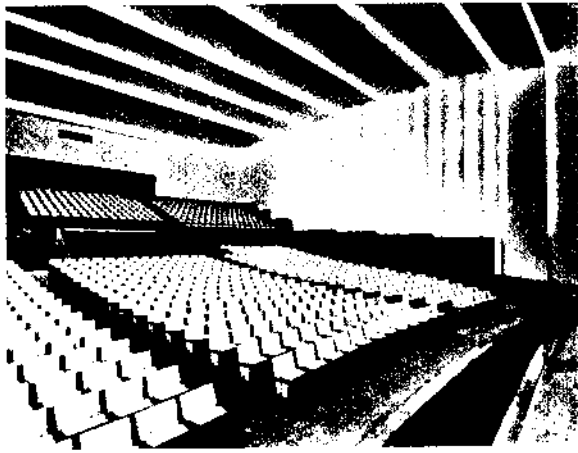
CHIARELLA



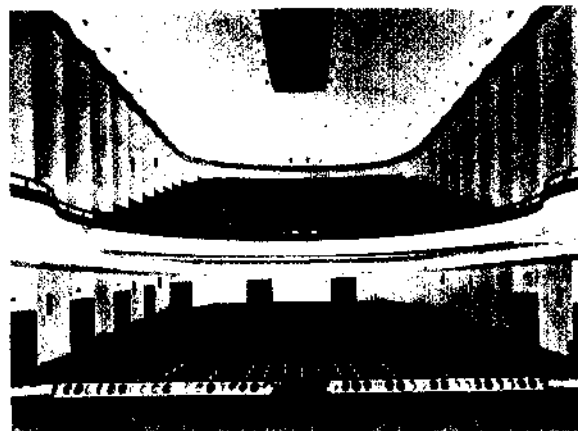
SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

61 LIRE

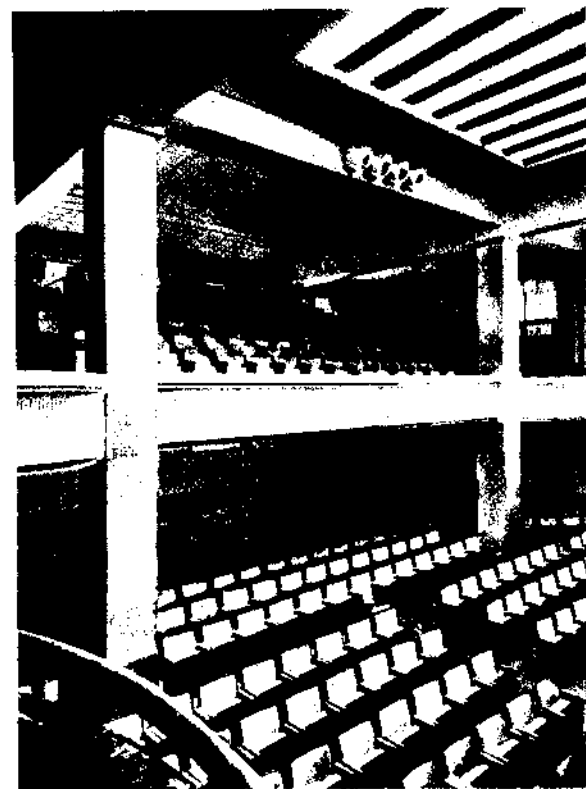
10 GENNAIO 1939-XVII



CINEMA DELLA MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA - VENEZIA



CINEMA ROMA - PIZENZA



TEATRO DELLE ARTI - ROMA

II.

VETROFLEX

NELLE CORREZIONI ACUSTICHE DELLE SALE CINEMATOGRAFICHE E TEATRALI

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

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

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

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

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

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

S. A. Vetrevia Italiana BALZARETTI MODIGLIANI

LIVORNO - SEDE E STABILIMENTO - TELEFONI: 31-410 - 33-477
R O M A - PIAZZA BARBERINI 52: UFFICIO CENTR. VENDITA, TEL. 484-903
MILANO - PIAZZA CRISPI 3: UFFICIO VENDITA MONTAGGIO, TEL. 81-469

SEZIONE ACUSTICA E ARCHITETTURA VETROFLEX
PIAZZA BARBERINI, 52 - ROMA - TELEFONO 484-903

AGENTI DI VENDITA NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA



Venite a sciare a Sestriere

Per informazioni, ecc., scrivere: S. A. ESERCIZI SESTRIERE - TORINO, Via Nove Maggio 19



Battuta d'aspetto di E. Glorie e Gemma Bogognesi per il film 'Diamanti' (Alfa)

CINEMA GIRA

ALLA CAMERA DEI COMUNI...

... si è avuta una discussione sull'attuale situazione della cinematografia inglese quale si è sviluppata in dipendenza del Film Act. Il Vice-Ammiraglio E. A. Taylor ha sostenuto che la cinematografia inglese non si è avvantaggiata per l'applicazione del Film Act. Anzi, contro i 225 film registrati nei dodici mesi precedenti l'applicazione del Film Act, si sono avuti, nei susseguenti otto mesi, soli 68 film. «Quali provvedimenti — egli ha chiesto — si stanno studiando per rimediare alla situazione?»; ed ha notato che la diminuzione dell'attività produttiva ha portato anche una disoccupazione delle persone impiegate

negli stabilimenti ed una diminuzione della fiducia nell'avvenire dell'industria.

Gli ha risposto Oliver Stanley, Presidente dell'Ufficio del Lavoro, il quale ha sostenuto che non si può dire che l'industria cinematografica inglese abbia sofferto per il Film Act. «La qualità media dei film inglesi prodotti quest'anno — ha aggiunto — è senza dubbio migliorata. La diminuzione del numero è dovuta ad altre ragioni».

Il Vice Ammiraglio Taylor ha replicato che l'industria inglese non può resistere alla concorrenza straniera, soprattutto americana, se non è protetta, e nel Film Act non c'è nulla che incoraggi il capitale

ad interessarsi dell'industria. Ma Stanley ha insistito di rimando che c'è una sola cosa che possa indurre il capitale ad interessarsi dell'industria cinematografica: il miglioramento della qualità.

UNA DELLE TANTE STATISTICHE...

... che si fanno nel mondo del cinematografo, ha voluto approfondire le preferenze del pubblico dei bambini inglesi. Lo studio è stato fatto su 150 mila frequentatori delle mattinate cinematografiche dedicate ai piccoli. Pare, dunque, che costoro preferiscano scene militari e navali, forse riflettendo la psicologia dell'attuale situazione dell'Inghilterra che sta potenziando i suoi armamenti. Ecco, ad ogni modo, l'ordine di preferenza dei diversi generi: 1. Film western; 2. film di avventure (non western); 3. film di animali; 4. farse; 5. film storici; 6. film musicali; 7. film di ragazzi.

IN CASA DI EDWARD G. ROBINSON...

... si è tenuta una piccola riunione politica in cui i signori di Hollywood hanno deciso di iniziare un movimento di boicottaggio economico contro la Germania. La riunione è stata presieduta da Melvyn Douglas il quale si è preoccupato, nel suo discorso, di precisare che la iniziativa è stata assolutamente «spontanea». Fra gli intervenuti figuravano gli attori Bette Davis, Fred Astaire, Ginger Rogers, Paul Muni, Miriam Hopkins, Martha Raye, Gloria Stuart, Rosemary Lane, Groucho Marx, Claude Rains e Robert Montgomery; i registi John Cromwell, Anatole Litvak e John Ford, i produttori Jack L. Warner,



Andrea Leeds nel film 'Follie di Hollywood' (Enic)

Walter Wanger e Carl Laemmle senior. Chissà che qualcuno dei presenti non abbia tratto spunto dalla riunione per uno di quei film satirici di cui gli americani han dato bellissimi esempi! Sarebbe un film da vedere.

IN INGHILTERRA...

... è stata abbandonata, in seguito alle obiezioni dell'India Office, la produzione di tuckshow, film impernato sulla rivoluzione indiana del 1857-58. Motivazione del provvedimento: «Tutte le autorità considerano che un tal film farebbe rivivere la memoria di giorni che attonisce i paesi (Inghilterra e India) dovrebbero dimenticare».



Cruciverba di Merle Oberon. (London-Enic)

le filiali del Banco di Roma nell'A.O.I.



Ursula Herking e Sabine Peters nel film di Carl Froelich 'I quattro ragazzacci' (Ufa)



I principali interpreti di 'Orgia di sole' durante la ripresa di una scena a Cinecittà (foto Cinecittà)

ALESSANDRO KORNA...

... è stato recentemente in America per discutere il suo programma con l'ufficio direttoriale degli Artisti Associati. Questo programma comprende, come è già stato comunicato, IL LIBRO DELLA JUNGLA di Kipling e IL LADRO DI BAGDAD che dovrebbe iniziarsi verso la metà di gennaio, oltre a due film con Merle Oberon. Per i quattro film è prevista una spesa totale da 3 a 4 milioni di dollari.

DELLA VISITA DI JOHN GRIERSON...

... nel Canada demmo notizia tempo addietro. Sappiamo ora che, nell'intento di creare un'industria cinematografica canadese del documentario, Grierson ha idea di valersi di giornalisti specializzati nello « scavare la verità ». A tal proposito ha presentato ad Ottawa, dove ha sede l'Ufficio Cinematografico del Canada, una lista dei nomi di coloro che potrebbero essere impiegati.

È questo un tentativo interessante dovuto ad un paese che finora non ha avuto quasi un'industria cinematografica. La prima impresa cinematografica ufficiale del Canada risale al 1914. Nel 1920 si formò l'Associated Screen News, con la partecipazione della Compagnia ferroviaria Canadian Pacific, dopo di che ci fu una costante diminuzione di iniziative ufficiali, fino all'attuale cui partecipa John Grierson uno

dei più famosi documentaristi del mondo.

UN'ALTRA COMMEDIA DI SHAW...

... sarà portata sugli schermi in Inghilterra. Si tratta del « Dilemma del dottore ». L'inizio avrà luogo a Pinewood ai primi di febbraio. Il film sarà diretto da Gabriel Pascal. La sceneggiatura è opera di Jan Darymple, la scenografia di Laurence Irving autore di quella di PIGMATIONE.

MARIONETTE

con *Beniamino Gigli*

Interpreti:
 CARLA RUEST - ROMOLO COSTA
 LUCIE ENGLISH - PAUL KEMP
 THEO LINGEN - RICHARD ROMANOWSKY
 NICOLA MALDACEA - GUGLIELMO BARNABÒ

Regista: CARMINE GALLONE

Produzione: ITALA FILM

Esclusività E. N. I. C.



Dria Pola nel 'Cavaliere di S. Marco' (foto Cinecittà)



Rita Hayworth (Columbia)

NEGLI STABILIMENTI ITALIANI...
... è terminata la lavorazione di **IO, SUO PADRE** di Bonnard, **NAPOLEONE CHE NON MUORE** di Palermi, **DIAMANTI** di D'Errico, **CHI SEI TU?** di Valori.



Erminio Spalla nel film 'Io, suo padre' (Scalera)

Continua a Cinecittà la lavorazione di **OROLA DI SOLE** di Mattioli e de **IL CAVALIERE DI SAN MARCO** di Righelli, (interpreti: Mario Ferrari, Laura Nucci, Dria Pola, Vanna Vanni, Anita Farra, Sandro Ruffini, Renato Cialento); alla Scalera la lavorazione di **PAPÀ LEBONNARD** di Jean de Limur.

La Scalera ha iniziato in estero la ripresa del film **LE SORPRESE DEL DIVORZIO**, diretto da Brignone (aiuto regista: Fatigati, interpreti: Armando Falconi, Sergio Tofano, Filippo Scelzo, Carlo Romano, Guglielmo Barnabò, Bice Parisi, Barbara Molè, Olga Pescatori; operatore: Ferzani).

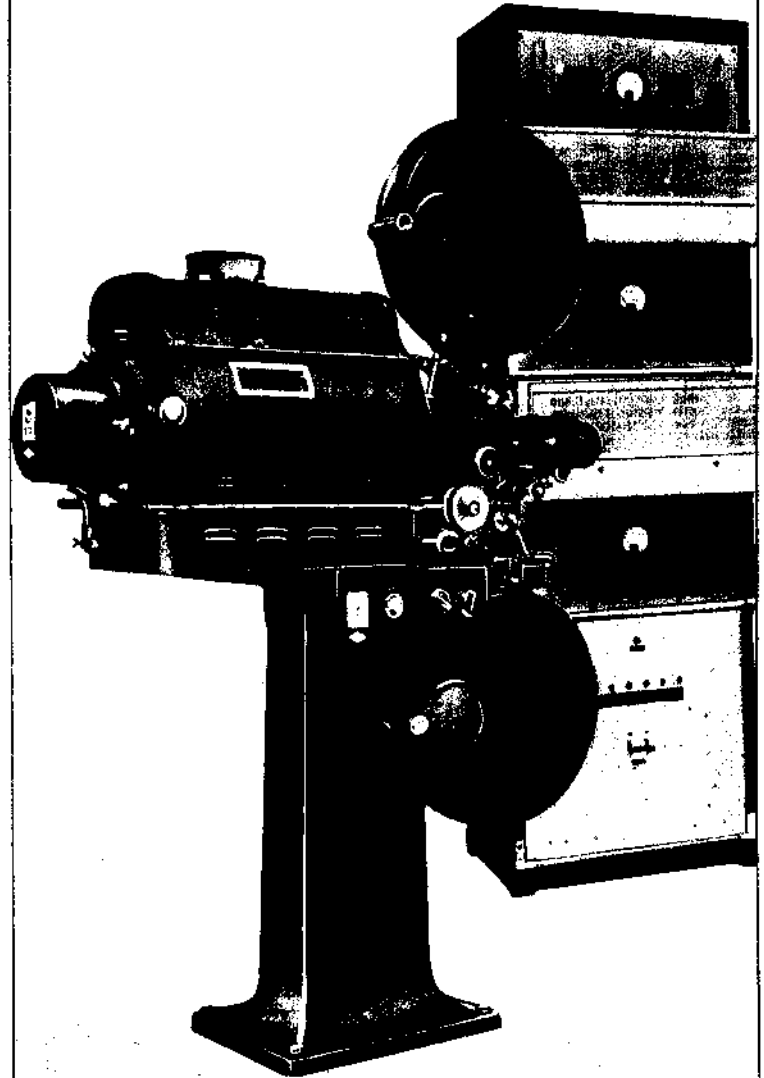
Alla SAFA è entrato in lavorazione **SE QUELL'IDIOTA CI PENSASSE!** (soggetto da una commedia di Benedetti; sceneggiatura: Alessandro De Stefani; regista: Guglielmo Giannini coadiuvato da Saitta; interpreti: Annibale Betrone, Roberto Villa, Fanny Marchiò, Albino Principe, Anna Valpreda).

Presto si inizieranno le riprese del film **CINECITTÀ** imperniato su di una vicenda di ambiente cinematografico. Regista: Romolo Marcellini; sceneggiatura dello stesso Marcellini e di Ballerini; interpretazione di Mino Doro e Maria Denis.



Il Presidente del Consiglio Nazionale delle Ricerche S. E. Badoglio, ha visitato il 19 u. s. nel pomeriggio, gli stabilimenti della S. A. F. A. R. soffermandosi in particolare nei laboratori scientifici. Egli ha preso visione delle numerose realizzazioni prettamente autarchiche interessanti i Ministeri militari e quello delle Comunicazioni. Vennero pure presentati esperimenti di televisione e proiezione con apparecchi cinematografici a passo ridotto. L'obbiettivo ha colto S. E. Badoglio durante una proiezione cinematografica

I più moderni impianti CINESONORI



SOC. ANONIMA CINEMECCANICA

MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCCHIO BACCHINI & C.

MILANO
CORSO SEMPIONE, 93

SCALERA FILM

presenterà:

Ruggero

RUGGERI

Jean

MURAT

IVANA CLAR

MADELEINE SOLOGNE

in

PAPÀ LEBONNARD

con

Jeanne

PROVOST

CHARLES DECHAMPS

SYLVAIN ITKINE

HÉLÈNE PERDRIÈRE

NICOLA MALDACEA

ROBERTO CAPPELLA

GLI ALLIEVI DELLA SCUOLA SCALERA

e

Pierre

BRASSEUR



Ruggero Ruggeri, Madeleine Sologne, Jeanne Provost e Pierre Brasseur in 'Papà Lebonnard'

dalla commedia di **JEAN AICARD**

un film internazionale di **JEAN DE LIMUR**

con la collaborazione artistica di **A. TOLNAY**

Aiuto regista: **GIORGIO ZAMBON** - Operatore **UBALDO ARATA**

Scenografo arch. **ANTONIO VALENTE** - Sceneggiatura di **A. TOLNAY**
e **G. CANTINI** - Tecnico del suono **PIERO CAVAZZUTI**

Musiche di **JACQUES IBERT**



Ruggero Ruggeri e Jean Muret in 'Papà Lebonnard'

CINEMA

ATTIVO E PASSIVO

OGNI tanto, in qualsiasi attività, è bene sostare e fare il punto: vedere ciò che si è fatto, considerare le forze con le quali ci si prepara ad agire. Proprio come l'ufficiale, che, prima dell'ultimo attacco, conta gli uomini ed esamina la posizione.

Facciamo, dunque, il punto sulla cinematografia italiana, non su quello che ha fatto — esaminato più e più volte nei suoi diversi aspetti — ma su quello che potrà fare in seguito. Certo, ciò non vuol dire che la passata attività cinematografica non conti. Sarebbe falso ed assurdo, poichè essa porta credità passive ed attive; le passive sono da ricercarsi nella spesso ingiustificata diffidenza già altre volte rilevata che ha lasciato nel pubblico, e in certa mentalità di abitudini non tanto radicate quanto giudicate utili e convenienti, mentre le attive — quelle che più contano — consistono invece nella formazione dei quadri sui quali si imposterà in definitiva la produzione ventura.

Il nostro punto non esamina, quindi, problemi artistici, ma accenna a problemi industriali. Ecco, dunque — commenteranno anzitutto alcuni — che anche « Cinema » si schiera col « cinematografo-industria ». E questo è falso come sarebbe falsa l'opposta affermazione, che nel cinematografo vede e vuole soltanto il contenuto arte: espressione vaga, indefinita, anima di una polemica che in questo momento non ci interessa affatto. Tutto ciò abbiamo pensato di scrivere considerando un fatto; che si continua a parlare di situazioni, di possibilità, di avvenimenti e di persone senza che, in realtà, si conosca esattamente la portata di una, sia pure a suo modo, organizzazione industriale in cui si sono avvicendati elementi in gran quantità ma in cui, soprattutto, bisogna riconoscere un ingente sforzo finanziario dove entrano i privati, ma entrano altresì quegli organismi pubblici che sono le banche ed hanno una partecipazione non indifferente gli aiuti finanziari dello Stato, quindi, della collettività.

Questa è, per esempio, la ragione per cui « Cinema » ha voluto accollarsi l'ardua impresa di pubblicare un Almanacco del nostro cinematografo, un Almanacco come lo hanno l'America, la Francia, l'Inghilterra, la Germania, quelle nazioni cioè che presentano un'industria cinematografica progredita.

E ciò perchè in un Almanacco del genere chiunque possa trovare gli elementi fondamentali di un inquadramento industriale, sfuggito finora nel suo complesso e nella sua interezza a quanti hanno avuto occasione di esaminarlo. Ciascuno ha un proprio angolo visuale e fa valere quanto vi entra; ma il resto può essere di una importanza enorme, che va, anzitutto, considerata nei suoi aspetti oggettivi e nel freddo computo delle statistiche. Vedere, a riprova, quel volume sullo spettacolo in Italia di cui abbiamo parlato nel numero scorso.

E, poichè siamo in argomento, vogliamo dire che non da tutti la importanza di un simile Almanacco è stata compresa interamente; sì che nello stesso ambiente cinematografico vi sono stati dubbi e reticenze, oppure quella superficialità di considerazione che sta obbligando i redattori ad un notevole sforzo affinchè la pubblicazione possa risultare il più possibile completa.

Reputa no, dunque, l'Almanacco, per quanto abbiamo sopra detto, un'opera altamente costruttiva e la diciamo prima, in ordine di tempo, fra quelle che « Cinema » studierà per affiancare degnamente, nel settore editoriale, questo definitivo tentativo per la crea-

zione di un'industria cinematografica nazionale. E poichè con l'aumentare della diffusione della rivista sempre più ci vien fatto di considerare la nostra responsabilità (nei confronti del pubblico e del cinematografo), diciamo che non avremo riguardi nè reticenze. È la continuazione del programma col quale « Cinema » è sorta, programma divulgativo ma anche educativo. I tumori maligni vanno estirpati; è utile lasciarli indugiando che il corpo sia sano, poichè alla fine non lascerebbe più alcuna speranza di salvezza. E ci si perdoni il paragone medico.

D'altra parte, è il pubblico stesso — quello meno orecchiante e più preparato — che ci spinge a questo, oltre ciò che consideriamo il nostro dovere.

Pro o contro, noi si agisce senza preconcetti. Abbiamo delle simpatie, ma sono motivate da opere; abbiamo delle antipatie, e sono motivate allo stesso modo. E la simpatia non esclude l'attacco, come l'antipatia non esclude la lode. In fondo, nella nostra cinematografia c'è gran bisogno di sincerità; e non è tanto la sincerità, poniamo, della critica nei confronti delle opere quanto la sincerità dei cinematografari verso se stessi. In determinate condizioni produrre un film è pochezza e bassa speculazione; così l'interpretarlo, il dirigerlo.



STORIA DELLA CRITICA

CINEMATOGRAFICA IN ITALIA

IL DIFFICILE è stabilire esattamente quando questa « storia » cominci. Giacché, risalendo nel corso oscuro degli anni e sfogliando le pagine di quelle prime, modeste riviste che sono sorte in Italia a corredo e a illustrazione della più antica produzione, l'impressione che se ne trae è dapprincipio piuttosto confusa e annebbiata. Le interferenze pubblicitarie, già allora sensibili, la vita saltuaria e disuguale dei nostri primi periodici cinematografici, insieme al carattere ancora dimesso e immaturo della produzione, contribuiscono a mettere quel tanto di disorientamento nell'osservatore da rendere le prospettive abbastanza imprecise e i giudizi problematici.

I primi accenni concreti di una reale critica cinematografica, che siamo riusciti a scoprire nel corso delle nostre ricerche, risalgono agli anni 1907-08 e trovano posto nelle riviste del tempo, fondate da animosi pionieri della nostra stampa cinematografica. Articoli, spavalidamente combattivi ed audaci, intercalati da rubricette di cronaca e di informazione, affiorano già con una certa evidenza dalle pagine di quei polverosi « incunaboli » del nostro giornalismo cinematografico e cominciano a porre le basi di quello che avrebbe dovuto poi diventare, negli anni seguenti, il lussuoso edificio della nostra critica militante.

La *Rivista Fono-cinematografica*, fondata a Milano nell'anno 1907, è tra i primi periodici della Penisola a occuparsi con una certa assiduità dei vari problemi connessi alla produzione, insieme all'altra rivista contemporanea *La cinematografia italiana*, fondata a Milano nel 1908 da quel Gualtiero I. Fabbri che può legittimamente considerarsi come il vero creatore del nostro giornalismo cinematografico.

Nessuna critica, ancora, allestita come oggi si usa e dedicata alle varie pellicole entrate in programmazione, un numero assai limitato di firme, ma in compenso uno sfoggio abbastanza nutrito di discussioni e una serie, sempre più lauta, di polemiche. Si sferrano attacchi, si ingaggiano coraggiose battaglie, ogni pretesto è buono per levare gli scudi e scagliarsi contro coloro che cercano di gettare in discredito l'allora nascente produzione cinematografica, negandole ogni parvenza d'arte.

Perché, giudicando da quanto abbiamo avuto sott'occhio, noi siamo indotti a pensare che la vera molla del nostro giornalismo cinematografico di questo periodo sia stata essenzialmente costituita dalla tenace, quasi morbosa avversione ostentata dai cosiddetti « uomini di pensiero » per il cinematografo e dall'ostinata opposizione fatta alla nuova arte dal giornalismo quotidiano.

Oggi, infatti, che tutti i giornali hanno aperto le loro colonne al cinematografo e gli hanno accordato una lauta rivincita su queste prime ingiustizie, fa un certo effetto vedere con quanta durezza la stampa quotidiana abbia accolto, al suo primo apparire, la nuova invenzione e con quanta inclemenza si sia prodigata a combatterla. Esempi di oltraggiose calunnie formulate contro il cinematografo e di ingenerose « prese di posizione » si incontrano con grande frequenza nei giornali del tempo e suscitano in noi un acutissimo senso di raccapriccio, commisto ad un certo evidente buonumore. (Pensate, ad esempio, alla iniziativa presa nel 1908, dalla *Gazzetta del Po-*

polo, per una crociata bandita solennemente, e non si sa esattamente per quale motivo, contro il cinematografo).

Malgrado lo zelo delle risposte lanciate a questi sistematici attacchi da parte dei nostri primi periodici specializzati, la situazione doveva restare per lungo tempo immutata; anzi, via via che la nuova arte si andava affermando e le prove si facevano più interessanti, l'ostruzionismo da parte dei quotidiani sembra diventare ancora più tenace e più aspro. E quello che turba, nel mare di queste polemiche e tra il tempestoso infuriare dei vari dibattiti, è soprattutto la cronica incapacità dimostrata dalle persone di gusto e di intelligenza a prender sul serio il cinematografo e l'abitudine invalsa di profittare di ogni occasione per farlo passare come uno svago da delinquenti. Tra i molti « casi » di queste proditorie « aggressioni » ai danni del cinematografo, in cui ci siamo imbattuti sfogliando i giornali dell'epoca, citeremo, ad esempio, l'articolo, veramente paradossale, pubblicato sul *Corriere della Sera* del 30 agosto 1910, che può essere un indice di come la stampa quotidiana teneva a quei tempi in considerazione la cosiddetta « settima arte ».

In tale articolo, non ci si accontenta di lanciare

una solenne scomunica contro il cinematografo, ma si ha anche il coraggio di muovere irrispettosi rimproveri al grandissimo Edison, come responsabile della sua invenzione. « Che età ha Edison? — si chiede con una certa arroganza l'articolista — Non si può fargli, infatti, un cattivo augurio, ma se la sua vecchiaia è ancora, come sembra, assai vegeta, chi sa che altre invenzioni ci sono da temere (testuale!) dalla sua implacabile fantasia di scienziato! » E, non contento di quanto già aveva detto, l'articolista continua: « Dopo l'invasione degli Uani, non si ricorda invasione più formidabile (certo, intendeva dire più barbara) di quella del cinematografo e il teatro, che si ribatteva contro gli assalti del caffè-concerto, langue ora sotto i colpi del cinematografo; e la storia, la leggenda, la poesia del passato, la gloria dell'arte gettata in preda a manipolatori di film e a istrioni di quart'ordine, attestano dalla bianca tela, nelle sale oscure, un nuovo trionfo della volgarità, la crescente tirannia del cattivo gusto ». E, come se ciò non bastasse, alle invettive milanesi, si associa da Firenze, la voce della rivista *Scena Illustrata* che pubblica, in quello stesso periodo, un articolo in cui il cinematografo viene curiosamente battezzato come il « teatro della nevrosi ». « Le grandi affezioni di questa prima parte del secolo XX — afferma con compiaciuta spavalderia lo scrivente — sono il cinematografo, il grammofoono e il grand-guignol ».

E la cosa più commovente è osservare l'ardore con cui le riviste specializzate rispondono a questi implacabili attacchi (non uno ne sfugge agli attentissimi compilatori di quei periodici), l'ac-

CONTTO CORRENTE CON LA POSTA

Esce 2 Volte al mese

LA CINEMATOGRAFIA ITALIANA

RIVISTA DELL'ARTE DELL'INDUSTRIA, DELLA FOTOGRAFIA DEI PNEUMATICI E AFFINI

25 Agosto 1908 Direzione: VIA SENATO, N. 30 Anno I - N. 10-14

Milano, 20-25 Giugno 1913 N. 12

L'Illustrazione Cinematografica

RIVISTA ARTISTICA INTERNAZIONALE
ORGANO
IN DIFESA DEI PROPRIETARI ED ESERCENTI CINEMATOGRAFI

DIRETTORE:
A. CENTOFANTI

MILANO

costo entusiasmo con cui la stampa cinematografica — che, nel frattempo, superate le prime incertezze, s'andava facendo più robusta — controllate le accuse e cerca, con ogni mezzo, di contrapporsi al dilagante oscurantismo.

Le prime rubriche regolari di critica cinematografica cominciano nell'autunno del 1910. Fra le prime riviste che inaugurano un servizio del genere figura *La Cinematografia italiana ed estera*, in cui, fin dal settembre del '10, compare una rubrica di critica obiettiva e imparziale (sotto l'insegna « Aristarcheide »), redatta dal direttore Gualtiero Fabbri, che trova presto larghi consensi e in cui si procede regolarmente alla disamina critica delle varie pellicole che entrano in programmazione. E, visto il successo, l'esempio è presto seguito dalla rivista *Critica cinematografica*, che inizia, nel principio del 1911, a pubblicare periodicamente recensioni (compilate in tre lingue) sulle produzioni più notevoli. Ed è press'a poco in questo periodo che nuove riviste vengono in vita e si stabilisce una specie di ammirabile gara, tra le varie città d'Italia, a fondarne di sempre più belle, lussuose ed organiche e, soprattutto, animate di propositi sempre più baldanzosi. E, infatti, tra gli anni 1910 e 1911 che si registra l'avvento nel nostro paese di tutta una nuova fioritura di periodici specializzati, tra cui citeremo il *Cine-Fono*, *Cinema*, *Film* e la *Lux* di Napoli, la *Proiezione* di Milano, la *Face* di Roma e, specialmente, quell'importante settimanale *Vita cinematografica*, fondato a Torino il 5 dicembre 1910 da Alfonso Cavallaro, attorno a cui doveva accentrarsi, negli anni seguenti, gran parte del movimento cinematografico italiano e dove, fin dall'inizio, cominciano a individuarsi chiari segni di una precisa, e già in certo modo evoluta, coscienza cinematografica.

Ma purtroppo, a dispetto di queste prime affermazioni e conquiste, la situazione persiste a rimanere imprecisa e non mancano, neppure da parte delle riviste interessate, voci discordi e opinioni tendenti a svalutare l'importante funzione della critica, ingenerando tutta una nuova messe di dubbi e di confusione.

Tra i filistei, signaleremo ad esempio la succitata rivista partenopea *Lux*, la quale non doveva avere un concetto ben chiaro della missione affidata alla stampa cinematografica, se a un certo punto la sentiamo affermare che, a suo giudizio, non è necessaria la critica della pellicola, perchè si tratta di « un prodotto di corta durata, per non dire effimero » e soprattutto perchè, per realizzare una pellicola, s'impegna « un tempo relativamente breve » (strana idea, questa del tempo impiegato a creare un'opera d'arte per giudicare sull'opportunità della critica). Alle cui arbitrarie asserzioni, il bravo Gualtiero Fabbri non manca di rispondere vivacemente dalle colonne del proprio giornale, impugnando argomenti che, naturalmente, nel corso degli anni, avrebbero dovuto avere il sopravvento.

Quanto ai quotidiani ed alla loro ostinata « avversione » per il cinematografo, è solamente nell'anno 1913 — epoca in cui vengono prodotte le nostre prime grandi pellicole — che si avverte, da parte di alcuni giornali, un primo, sia pure saltuario (e non ancora disinteressato) interesse per le cose del cinematografo. L'avvenimento che sembra aver scosso lo scetticismo delle cosiddette « persone istruite » ed induce qualche giornale a ospitare notizie cinematografiche, è *QUO VADIS?*, il film realizzato da Enrico Guazzoni, a cui è legata la prima strepitosa affermazione dell'industria italiana sui mercati di tutto il mondo. Beato Dall'Orto ne scrive con acceso entusiasmo sul *Giornale d'Italia* e Matilde Serao trae spunto



Luigi Chiesa

della Società Anonima
AMBROSIO



PREZZI: F. MENZONIA ITALIA 0.80, F. MENZONIA 0.70, F. SEPI 1.10, F. 1.00

dall'avvenimento per pubblicare sul *Giorno* un articolo zoppo d'elogi e ridondante di sonore perorazioni.

Ma purtroppo, anche qui, il tono ostentatamente apologetico e lo spreco eccessivo degli aggettivi tolgono interesse agli scritti, da cui troppo palesemente traspaiono, sia pure attraverso i forbiti periodi e le smaglianti similitudini, influenze estranee alla critica. E l'impressione risulta avvalorata da quasi tutti gli scritti che abbiamo avuto sott'occhio, sfogliando i giornali del tempo, tra cui non possiamo tacere quello strano, veramente... pindarico articolo, sempre di Matilde Serao, in cui si procede ad una accesa... « borelleggiante » esaltazione di Lyda Borelli e dell'arte dimostrata da questa attrice nel film *L'AMOR MIO NON MUORE* (i bollettini che oggi diramano i produttori sono più discreti!); uno scritto che va preso per quello che vale e sul quale, malgrado la dignità della firma, non crediamo sia il caso di fare eccessivo assegnamento.

Uno dei primi articoli apparsi sui nostri quotidiani, che sembra non essere stato ispirato dai produttori, è quello pubblicato sulla *Tribuna* del 25 agosto 1913, a proposito della « prima » romana del film *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI*, se-

guito, a breve distanza, da un altro scritto pubblicato sullo stesso giornale e dovuto ad Arduino Colasanti, in cui si elogia con un certo calore — calore di cui non abbiamo motivo per dubitare — il film *MARCANTONIO E CLEOPATRA*.

E la serie dei baldanzosi riconoscimenti trova suggello in un ampio e interessante resoconto comparso, nello stesso periodo, sul *Secolo* a proposito della « prima » milanese del film *I PROMESSI SPOSI* (un paio di colonne in terza pagina, con tre clichés), in cui, se pure non è mancato l'ispiratore zampino della casa produttrice, l'articolaista dà prova di una certa libertà di giudizio e trova modo di fare alcune considerazioni interessanti. Infatti, tra le altre cose, troviamo questa caratteristica affermazione: « E suonata l'ora — scrive il giornalista — nella quale in ogni redazione di giornale importante si apre un nuovo posto: quello del critico cinematografico! » (anche il punto di esclamazione è storico), una affermazione che a quei tempi doveva sembrare piuttosto avventata ed assurda, ma che a noi piace di aver segnalato, ricca come è di un suo contenuto preannunciatore e profetico.

(continua)

EMILIO CERETTI



Una chiesa di San Gimignano inquadrata con stile da guida turistica (dal film 'Condottieri')

LE ISPIRAZIONI SBAGLIATE

IN CERTE zone turistiche del Nord-America il viaggiatore romantico s'imbatte in curiosi cartelli messi là per avvisarlo che il luogo in cui si trova, data la bellezza del panorama, è adatto a favorirgli l'ispirazione. Questo delicato consiglio, frutto di un falso presupposto della poesia, può darsi incoraggi i timidi pensieri dei turisti ed eviti a questi ultimi il pericolo di abbandonarsi a fantasticherie in luoghi non ritenuti adatti; ma a noi ricorda la volenterosa preoccupazione che anima la maggior parte dei registi quando si pongono il problema di precisare, in un film, il luogo ove avviene l'azione a abbozzano il quadro di una regione, di una città determinata; si può giurare, infatti, come i più se la caveranno, cioè indicando i punti d'ispirazione e affidando ad essi, candidamente, l'incarico di creare un'atmosfera intorno ai personaggi. Questi sbagli in partenza e il loro frequente ripetersi, se non offendes-

sero l'idea del cinema nella sua essenza, intendiamo dire nelle sue tante possibilità di espressione, non sarebbero grave colpa perchè, tra le difficoltà che incontra il realizzatore di un film, una delle maggiori deve essere appunto la caratterizzazione del luogo che intende mettere a sfondo della sua vicenda, caratterizzazione che deve armonizzare con i personaggi, la recitazione e non sappiamo quante altre cose: impresa che richiede la mente di un artista, e non sempre questa può esserci.

La celluloido non sopporta il « vero » mischiato alla finzione; e non occorrerebbe neppure tirare in ballo Diderot, per darle ragione, e trasportare il suo paradosso dall'attore alla scenografia, per dimostrare che la nessuna verosimiglianza dei luoghi si ottiene proprio riprendendoli in natura: i troppi elementi inutili che vi hanno parte

e che nella visione reale completano il quadro senza disturbarlo, portano nella premeditazione artistica le tracce del caso, interrompono la realtà fittizia, ma pure omogenea, che s'intendeva creare. Lo scrittore, senza lunghe e minute descrizioni (a patto che sappia farlo), può dare l'atmosfera di un ambiente; il cineasta per far ciò deve, o'ltre tutto, superare il concetto oggettivo dell'immagine e portarla a una forma conclusa, essenziale; ma l'obbiettivo rende pericolosi questi procedimenti in cui la tecnica deve essere alleata all'arte: riesce infatti a René Clair — per esempio — di farci *vedere* Parigi soltanto attraverso quattro comignoli, i baffi delle guardie e i tavolini inconfondibili di un caffè; riesce a John Ford dire di Dublino più di quanto potrebbe lo stesso Joyce, mostrando una strada nebbiosa e un suonatore melanconico; ma nella maggior parte dei casi tale processo si addormenta nel luogo comune, si sdraia nel risaputo: e maggiormente quando si pensa di servire la verità mostrandola oggettiva al posto della verità riflessa, cioè non servendosi di scenari fittizi ma di vere costruzioni, di veri monumenti conosciuti, di vere piazze e paesaggi che hanno una loro bellezza accertata. L'abitudine ad un paesaggio annulla la sua funzione evocatrice (quella che più s'intende sfruttare) e non è affatto esagerato concludere che a uno sfoggio di scenografia naturale debba essere preferita una modesta scenografia artificiale; dato che questa costringe involontariamente ad un'unità di indirizzo le intenzioni del regista.

In Ital'a non mancano davvero i punti di ispirazione, anzi la loro qualità rende più difficile resistere alla tentazione di usarli; si ha così che il ripetersi incessante degli stessi motivi caratteristici finisce per cristallizzarli, sganciandoli da ogni possibile verità di vicenda. L'esperienza dell'obbiettivo ha reso ormai intoccabili i temi derivati da quella tradizione coloristica, che sembrerebbe diramare dalla pittura dei vedutisti se il tono dimesso, amministrativo, della ricerca non la facesse piuttosto creatura della cromolitografia: le nostre città hanno finito per riassumersi in una serie di precisi simboli che non debbono essere alterati per non far precipitare un castello

di convenzioni letterarie e turistiche. È per questo che una rappresentazione di Venezia non ispirata all'estetica ruskiniana, avrebbe poca fortuna: e simili alterazioni i nostri fotografi si sono quasi sempre guardati di fare; e nessuno, d'altra parte, ha cercato di rappresentare aspetti di paesaggio italiano che non siano i soliti; non si è cercato di esprimere, tanto per fare degli esempi, la rarefatta atmosfera di Pisa, quella geometrica, quasi figlia d' un'architettura dimostrativa, di Ferrara, o le conclusioni del barocco romano; anzi è stato mantenuto il tono convenzionale non si sa se per insipienza o per evitare ogni confusione allo spettatore superficiale. E, condividendo questo proposito anche i soggettisti, si è fatta prosperare la convinzione che l'Italia è possibile a rappresentarsi soltanto se pensata come la patria delle rovine, del fuoco, dei cuoi sbalzati e dei ritrovi caratteristici.

Molto frequentemente questo strano paese



Per questa scena del film 'Napoli d'altri tempi', Palmeri s'è certamente ispirato a certi quadretti di genere della vecchia pittura napoletana



Non si tratta di una cartolina illustrata di Venezia, ma di una inquadratura del Canal Grande nel film 'La Principessa Tarakanova'

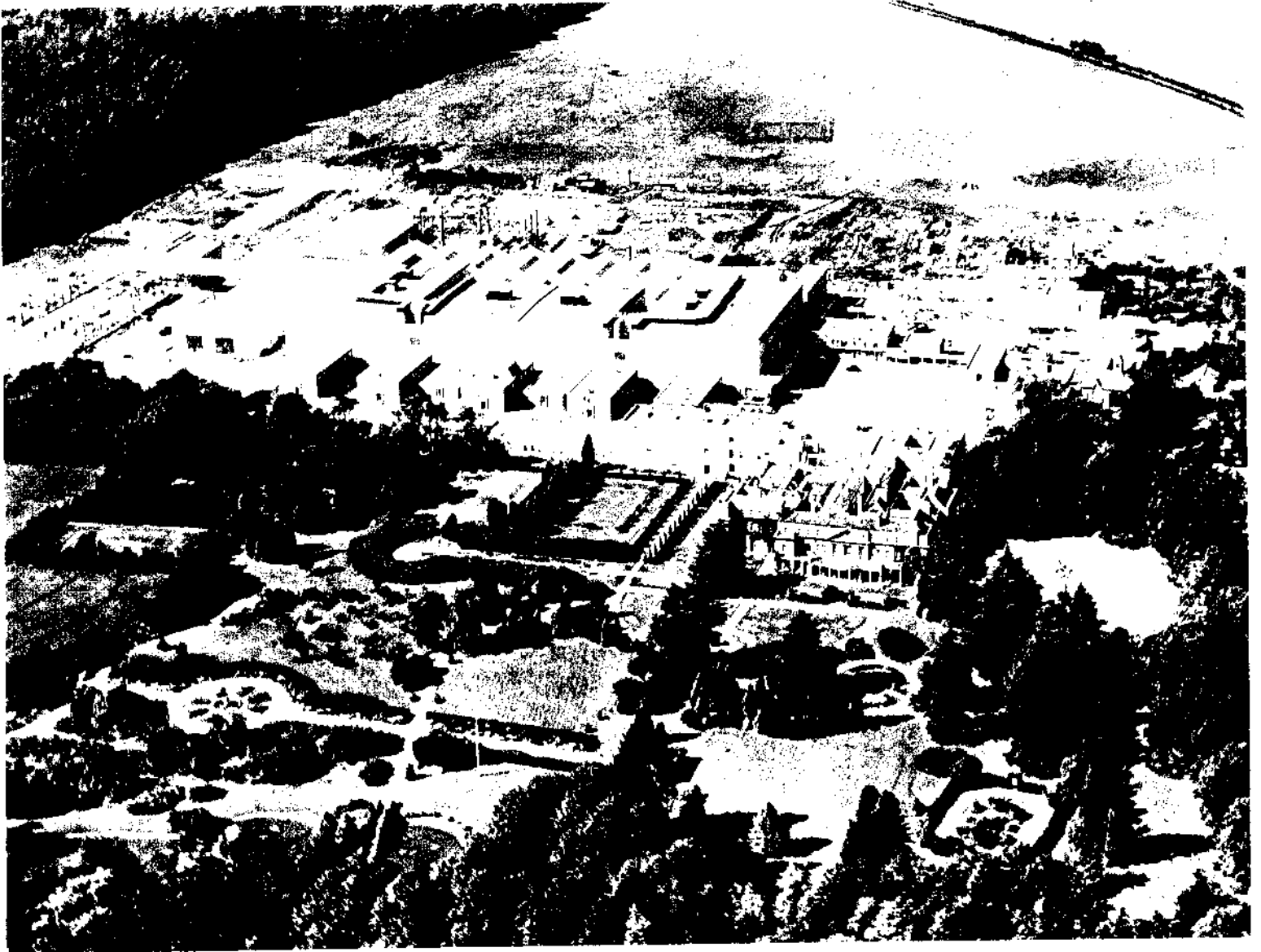
di sole, ville e monumenti e paesaggi disumani, appare nei film; ma più che a garantire l'origine, la possibilità della vicenda, è chiaro che viene incluso a scopo decorativo, gratuito; e lo stesso accade per quei cantanti celebri ai quali del resto viene spesso accompagnato, tanto da far pensare che esista tra loro una intesa retorica basata su comuni ideali sbagliati. Da simili alleanze nascono quelle vicende che non

avrebbero avuta nessuna giustificazione, ma che la trovano proprio nell'appoggio di questa concezione turistica del nostro paesaggio, di quest'Italia vista con il criterio delle guide e risolta in cartoline, non tentata di capire nelle espressioni meno celebri, e appunto per ciò più giuste; insomma nella vera vita che l'anima. Così fiorisce una laguna per avventure internazionali, una Napoli fantasma ove tutti i dram-

mi si risolvono in canzoni (e certo se la natura copiasse davvero l'arte, il destino di questa città sarebbe segnato, melodicamente, da tempo), un lago per situazioni crepuscolari, una Roma infine che possa essere usata, con candida incoscienza, per sfondo ad azioni che in una cornice meno divoratrice avrebbero forse trovato il loro giusto respiro; così si afferma il concetto della bellezza buona-a-tutto-fare, da esibire senza preoccuparsi se è in armonia con le logiche ineleganze della vita.

Ricordiamo ancora un vecchio film d'anteguerra, film in cui si vedeva il Foro Romano percorso da un pallido artista in cerca di uno sfondo adatto alla sua melancolia: le rovine riprese didascalicamente, l'attore che si strizzava le mani fingendo il tormento artistico e amoroso, (pensavamo al prof. Boni così ingiustamente allontanato dai suoi lavori); i monumenti troppo veri e superiori per poter esser complici del fotografo, ci sembrarono, allora, contenere una chiara allegoria: quella stessa che abbiamo tentato di esprimere e che potrebbe, se fissata meglio, essere la chiave per un'estetica del paesaggio applicata al cinematografo, chiave da sostituire ai grimaldelli così spesso adoperati sinora.

ENNIO FLAIANO



Veduta panoramica degli stabilimenti di Pinewood

ELSTREE, DENHAM, PINEWOOD

DOMANDATE ad un inglese dove si fanno i film, ed avrete una sola risposta: « Ad Elstree ». Questo nome con gli anni è diventato un po' il simbolo della cinematografia britannica — come Hollywood lo è per l'americana — anche se in realtà vi sono altri centri di lavorazione più moderni ed attrezzati, dove ferisce una grande attività.

Assai prima che Denham fosse costruita o che Pinewood fosse progettata, ad Elstree (veramente gli stabilimenti sono a Boreham Wood a pochi minuti da Elstree) si facevano film che hanno lasciato una non fuggevole orma nella storia della cinematografia. Lavori che dettero fama ad Alexander Korda come *SERVICE FOR LADIES*, *WEDDING REHEARSAL*, *LE SEI MOGLI DI ENRICO VIII*, *LA PRIMULA ROSSA* furono girati qui e da qui furono lanciati nel mondo. Così Herbert Wilcox ed Anna Neagle si fecero un nome precisamente ad Elstree. Così, pochi anni fa, un fanciullo chiamato Freddie Bartholomew ebbe qui una piccola parte in un film intitolato *FASCINATION*. Era un lavoro discreto, ma di non grande rilievo, con due parti di contrasto per una coppia di ragazze l'una bionda e l'altra bruna. La prima era Madeline Carroll e l'altra Merle Oberon. Oggi ognuno di questi artisti guadagna tanto, in un anno, quanto costò quell'intero film.

Ogni angolo di Elstree è ricco di ricordi di film: si può passare ancor oggi per una strada di villaggio usata nel *PICCADILLY* di Dupont; si può vedere una bella casa antica costruita apposta-

mente per *THE OLD CURIOSITY SHOP* e poi utilizzata anche in altre occasioni e così via.

Ad Elstree non si perde tempo ma non si lavora con il ritmo accelerato che si usa altrove. Si è inoltre piuttosto conservatori; perciò Elstree ha prodotto parecchi film di carattere tipicamente britannico, che non sono risultati molto commerciabili. Gli stessi Dominions non sentono più certi argomenti e certi motivi, che invece sono particolarmente cari ai cuori degli insulari britannici. Questo del troppo conservatorismo, che dà un tipo di produzione di uso quasi unicamente locale, è uno dei rimproveri fatti, in questi ultimi anni, ai dirigenti di Elstree.

Invece Denham non è così: uomini nuovi, vita nuova; e il fermo proposito di fare dei lavori di valore più universale e quindi più adatti a conquistare il mercato mondiale.

Denham è un po' il Grand Hôtel degli stabilimenti europei. Per quanto cinque *Union Jacks* sventolino alle altezze del Buckinghamshire, gli ospiti affacciati fra le mura della città magica parlano almeno una decina di lingue. Per le porte degli stabilimenti di Denham, ben guardate da incorruttibili cerberi, sono passate e passano quasi tutte le personalità del cinema europeo ed americano e non solo attori o registi, ma scrittori, musicisti, tecnici, ecc. Solo tre anni fa *The Fisheries* di Denham era una vecchiaia, solenne costruzione sulle rive del fiume Colne. Oggi la vecchia casa, animata da un soffio di vita nuova,

ospita uno dei centri più importanti della cinematografia europea.

Fuori dell'ingresso principale agli stabilimenti la solita folla di sfaccendati, chi alla caccia di un autografo, chi alla ricerca di un ipotetico lavoro; qualche ragazza sta per ore e ore in attesa di vedere gli attori. Tutta questa gente dà alquanto da fare alla piccola squadra di polizia addetta agli stabilimenti. Dodici uomini in divisa al comando di un graduato in borghese sono incaricati di « setacciare » i visitatori, selezionandoli accuratamente fra autorizzati ed inconsiderabili. Quattro uomini ispezionano continuamente gli stabilimenti di notte e tre di giorno e non è impresa da poco, perchè una visita completa ad ogni locale richiede complessivamente più di cinque ore.

È ovvio dire che questa piccola città nella quale lavora un esercito di persone è fornita di trattorie, di bagni, di una ambulanza con medici ed infermieri sempre pronti, di una squadra di pompieri specializzata, di una centrale elettrica che potrebbe dare tanta energia da illuminare l'intera città di York, e di molte altre cose ancora. Il complesso degli stabilimenti non ha l'aspetto austero e trasandato come ad Elstree, qui tutto è moderno, razionale, impeccabile. Il lunghissimo gruppo di edifici nel quale sono collocati uffici, spogliatoi, sale di lavorazione, guardaroba, ecc. è in mezzo a giardini tenuti a perfezione.

Denham ha un passato breve ma già discretamente glorioso: *KNIGHT WITHOUT ARMOUR*, *REMBRANDT*, *LA DANZA DEGLI EGIZIANI*, *IL PRINCIPE AZIM*, ecc. Noi vi abbiamo potuto ficcare il naso soltanto per pochi minuti ed abbiamo avuto la prova che vi regna una grande attività. È molto difficile penetrare nei teatri in funzione.

Fuori, un celebre attore, in ritardo, aspetta impazientemente che la luce rossa si spenga, per sgattaiolare nel suo studio. Poco lontano da lui un signore con occhiali tinte, armato di siringa e di siero contro il veleno dei serpenti, si precipita fra alcune comparse al lavoro in caso di bisogno. Più in là una serie di carpentieri, montatori e pittori sta per entrare in azione, per trasformare, durante la notte, un austero relettorio in un negozio di laccette. Così, giorno e notte, la grande ciacchità inglese prende sempre nuovi ed effimeri aspetti, in un ritmo di attività che non ha tregua.

Pochi chilometri lungi da Denham, fra i prati ed i boschi si trova Pinewood, il più giovane ed il più moderno centro cinematografico inglese. È un angolo di mondo dove ferve il lavoro in assoluto raccoglimento, perché il gruppo degli stabilimenti è lontano da ogni centro abitato ed anche dalla ferrovia. Un servizio di autobus, appositamente istituito, collega con il resto del mondo, cioè con la stazioncina di Uxbridge. Anche a Pinewood, come a Denham, c'è una vecchia simpatica casa, una costruzione quadrata tipicamente vittoriana, trasformata in club, nella quale dimorano alcuni artisti: un bar, una trattoria, una sala da ballo, una piscina, dei campi per il tennis danno la possibilità di un buon riposo e di un'ora di distrazione. Molti attori e registi, scrittori e produttori sono passati per queste sale: Jack Buchanan, Maurice Chevalier, Sally Eilers, H. B. Warner e tanti altri. Qualche volta gli ospiti di Denham vengono a trascorrere una serata con i colleghi di Pinewood. Quello che suscita la curiosità generale nella vecchia casa riadattata a modernissimo club è una austera galleria di quadri vittoriani, che è stata con senso pratico e forse un pizzico d'umorismo, adibita a passaggio coperto fra l'edificio e gli stabilimenti, perché gli artisti non si bagnino quando piove. Mentre Denham è un complesso di costruzioni strette e lunghe, Pinewood è un blocco quadrato di edifici, più qualche abitazione nelle prossimità. Esso è stato costruito in modo da avere tutto quanto può occorrere per la lavorazione di un film nell'interno; autonomia assoluta sotto tutti i riguardi. Se un direttore vuole un ritratto della Regina Vittoria, od una mummia egiziana, oppure una cassetta per le lettere od un carretto carico di frutta, ordina ed ha ogni cosa in uno spazio minimo di tempo. Tutto è sempre pronto,



Il bar del club di Pinewood. In questa stanza fu ratificato nel 1921 il trattato dello Stato Libero d'Irlanda

dai costumi ai mobili, dai quadri alle suppellettili in gran copia, in qualsiasi stile, per qualunque esigenza. Fuori, all'esterno, non si vede nulla, non si notano resti di passate lavorazioni come altrove.

Vorremmo aggiungere alcuni dettagli di carattere tecnico, gentilmente fornitici dal signor Leslie Cardew, studio official di Pinewood. Una parte del terreno, e precisamente 200.000 metri quadrati, è riservata alle prese all'esterno. Questa area, mediante cavi sotterranei, è fornita di forza elettrica, in modo che, per prese tanto diurne quanto notturne, si possa disporre anche all'aperto di 10.000 ampères. Per quanto riguarda la topografia dello stabilimento, va rilevato che i

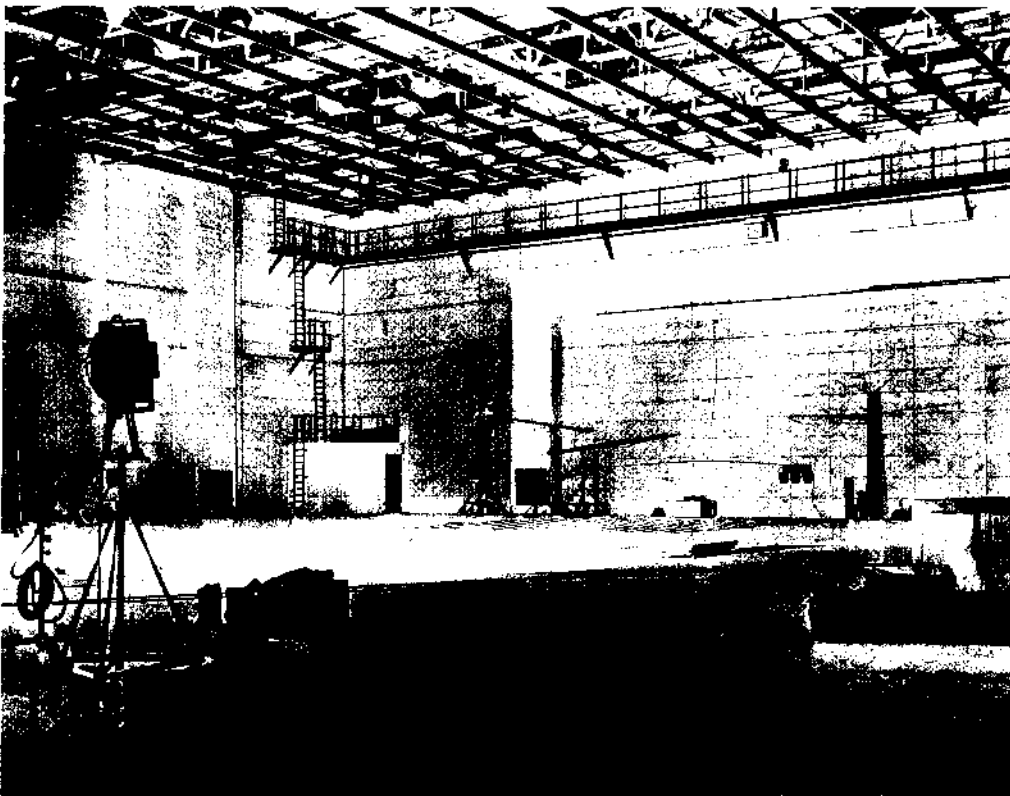
magazzini, le officine, i reparti scenotecnici e elettroacustici sono stati messi al centro degli otto teatri di posa, in modo da essere facilmente raggiungibili. Alla periferia c'è la stazione di pompa che fornisce l'acqua.

Dei teatri di posa, sempre due, uno grande e uno piccolo, sono combinati in modo da formare insieme ai loro propri uffici, guardarola, camerini e reparti sonori e di truccaggio, impianti di ventilazione, un'unità di produzione indipendente. I grandi teatri sono di metri 55 per 37, e quelli piccoli di 37 per 27 metri; l'altezza è di 12 metri. Sono costruiti d'una impalcatura di acciaio con muri di cemento dello spessore di 30 cm. I tetti sono impermeabili alla pioggia e al suono, consistendo di un doppio strato di speciali lastre assorbenti, coperte di asfalto.

Nei muri dei teatri sono previste larghe porte, pesanti e ermetiche (di circa 6 per 6 metri), che si aprono e chiudono elettricamente e che permettono il passaggio del materiale scenotecnico e dell'ammobigliamento. I pavimenti escludono la polvere e assorbono il rumore dei passi; permettono movimenti dolci dei carrelli e impediscono ogni vibrazione. In ognuno dei grandi teatri c'è una specie di piscina che contiene circa 300.000 m³ d'acqua riscaldabile a ogni temperatura desiderata e che si può coprire totalmente o parzialmente.

Quello di Pinewood è il primo stabilimento cinematografico europeo in cui l'intero impianto elettrico è disposto al di sopra dei teatri di posa. In questo modo, il suolo dei teatri è liberato dai fastidiosi cavi. In ogni teatro, un tavolo di comando, ambulante, controlla elettricamente i motori delle macchine da presa e di quelle della registrazione sonora, le porte, la ventilazione, i segnali luminosi e i telefoni.

L'edificio riservato al reparto sonoro, che mediante cavi sotterranei è collegato con i vari teatri di posa, è di tre piani e si giova di due grandi sale per la registrazione sonora, capaci di ospitare una grande orchestra sinfonica. C'è anche una sala da proiezione e un laboratorio per lo sviluppo e la stampa con relative camere oscure. Si aggiungono 25 sale di montaggio e 26 magazzini di pellicole; un ristorante per 500 persone e un altro per gli operai, che fornisce pasti caldi giorno e notte. Tutti i vani di Pinewood sono collegati da corridoi sotterranei.



Un angolo del Teatro D, uno dei più grandi dell'industria inglese

ENRICO CAPRILE

DIFETTI E RIMEDI

IL PROBLEMA DELLE SALE

NEL n. 57 di questa rivista, Vittorio Mussolini ha iniziato il sondaggio della piaga « suono » del cinema italiano, istituendo questa rubrica che mira ad affrontare il problema e, naturalmente, a suggerire soluzioni adeguate e razionali.

Il Direttore di *Cinema*, fra l'altro parla delle sale cinematografiche non rispondenti alle nuove necessità e alle esigenze del film sonoro e richiedenti, quindi, « urgenti revisioni degli impianti sonori e ispezioni alla loro acustica ».

La mia esperienza in questo campo credo mi consenta di allargare la portata pratica dell'iniziativa con vedute e proposte che se non vogliono avere la pretesa di essere categoriche e infallibili, potranno, tuttavia, inquadrare la soluzione cercata per le sale in quei termini che tutti auspicano.

Dico subito che il problema del suono è fondamentale per la vita del cinema ed occorre risolverlo radicalmente, sia all'atto della produzione dei film, sia all'atto della presentazione di essi al pubblico.

È risaputo che in America il problema delle sale non rispondenti all'avvenuta innovazione del sonoro, trovò la soluzione nell'iniziativa degli stessi produttori e degli stessi esercenti, senza aspettare nessun provvedimento legislativo. Perché agli industriali di laggiù era chiaro che il rifacimento e l'adozione di nuove attrezzature di ordine acustico-architettonico nelle sale di proiezione, offrendo migliori condizioni di espressività ai film, richiamava maggiormente il pubblico e contribuiva a rendere più produttivo l'esercizio.

Nella rubrica « Difetti e rimedi », Arrigo Usigli mi ha dato lo spunto per diverse considerazioni. Egli dice: « Per la registrazione il pubblico italiano è stato male abituato dal fatto di capire molto bene i film stranieri doppiati ». Mi sia lecito pensare che questa non è una cattiva abitudine; anzi, ciò significa che il pubblico si è fatto sensibile e gusta meglio quei film che più soddisfano il suo senso estetico, il suo senso acustico, il suo orecchio musicale. C'è da dir subito che i film doppiati, come i film non registrati in presa diretta, possono dar luogo a deplorevoli sfasamenti tra mimica, voce e suono. Ma ciò non deve accadere almeno, teoricamente, se i film da « sincronizzare » siano stati « ripresi » con attori italiani. Confessiamo che questa pratica non è l'ideale in quanto è noto che i buoni film registrati in presa diretta sono quelli

che maggiormente rispondono per contenuto fonetico ed artistico; ma se circostanze diverse, che qui non è il caso di elencare, non consentono il rendimento massimo dei film registrati in presa diretta, ci si accontenti, per ora, di quelli sincronizzati. Ma, d'altro canto, dobbiamo pensare che se il film è scadente per la parte sonora non sia più questione di apparecchi in quanto lo stesso Usigli ci dice: « Gli equipaggiamenti che ci sono oggi negli stabilimenti italiani sono tali da consentire la possibilità di avere le migliori registrazioni ». Allora, scaturisce, logica, l'osservazione: Se gli stabilimenti sono, tecnicamente, perfetti perché i film non lo sono egualmente? Usigli se la prende con le sale per non entrare profondamente in merito al « quid » che non fa funzionare perfettamente gli « equipaggiamenti » tecnici di cui innanzi, e aggiunge: « Sulle tremila sale italiane, forse non più di cento possono essere considerate buone. Di queste, la maggioranza, anche se fornite di buoni apparecchi, non risponde assolutamente, o solo limitatamente, alle condizioni acustiche necessarie e l'unico cinema italiano che oggi abbia un'apparecchiatura sonora completa sotto tutti i punti di vista, è il cinema « Rex » di Torino ». Indubbiamente, le condizioni della maggioranza delle sale italiane sono tali da farci invocare revisioni acustiche e tecniche immediate e radicali; ma resta sempre il fatto che i film italiani presentano delle pecche originarie che non devono in nessun modo attribuirsi alle sale soltanto.

L'affermazione di Usigli, così categorica, mi sembra, pertanto, alquanto esagerata. Io non sostengo che le sale italiane siano tutte in ottime condizioni acustiche, anzi, tutt'altro, ma ritengo che visitandole tutte bisognerà anche tener conto che un certo numero di esse sono state in questi ultimi tempi acusticamente corrette. Ve ne sono anche delle nuove nelle quali il problema acustico ha formato l'oggetto delle principali ricerche e non è qui il caso di elencare le une e le altre, in quanto, per una buona parte, sono state da me elaborate.

Come si può restare indifferenti all'affermazione del collega Usigli che dice essere soltanto il cinema « Rex » di Torino acusticamente perfetto? Bisogna, per equità, tener conto anche di tutte le altre sale aggiornate ai nuovi dettami dell'acustica. Ma tutto ciò non chiarisce ancora la questione perché se anche la sala « Rex » di Torino

e le altre di cui si parla rispondano in tutto, si dovrebbero ottenere in esse (secondo la tesi d'Usigli) audizioni perfette e affinate; ma in realtà ciò non avviene in quanto in queste stesse sale si continuano a riscontrare (sia pure attenuati) difetti nella intelligibilità del parlato e nella struttura propria del sonoro.

È ovvio, che questi difetti siano da attribuirsi alla registrazione dei film e non più alle sale, specie se queste siano perfette dal lato acustico-ambientale.

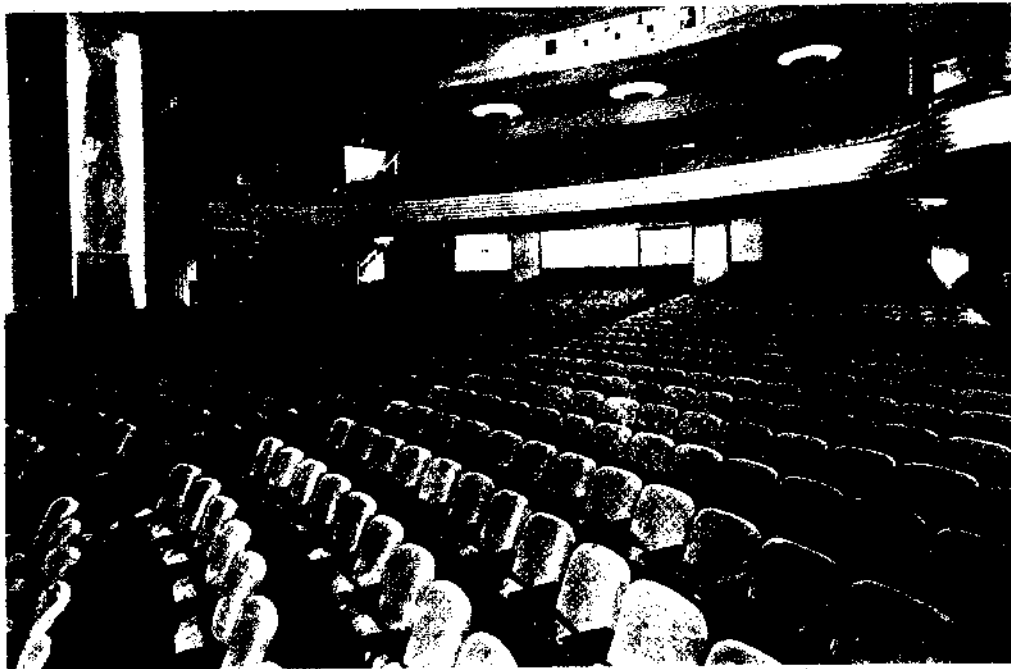
Sia chiaramente detto che le sale aggiornate a tutte le esigenze acustiche, con apparecchiature di riproduzione perfette, migliorano, in ogni caso, le riproduzioni sonore, ma non potranno mai eliminare i difetti di registrazione iniziale e, soprattutto, le tare di una eccessiva riverberazione (impressa sulla colonna sonora) dovuta a quegli studi o teatri di posa cui fa difetto un tempo ottimo di riverberazione.

D'altro canto, le sale costruite ed attrezzate senza un preventivo studio dell'acustica, senza l'impiego di particolari materiali assorbenti, con apparecchi di riproduzione sonora deficienti, peggiorano irrimediabilmente le riproduzioni tanto dei film che difettano di una accurata registrazione quanto di quelli, che, girati in studi per nulla riverberanti, presentano, viceversa, una registrazione affinata e ben curata.

L'altro articolista della rubrica, Piero Cavazzuti, in contrasto con Usigli afferma che buona parte del cattivo rendimento dei film è determinato dalle imperfezioni delle sale, e se la prende con gli impianti di registrazione e con i teatri di posa, la cui acustica sarebbe ancora « troppo riverberante per una buona ripresa del dialogo e che quindi converrebbe investire ancora un po' di denaro in materiali assorbenti, destinati a diminuire la coda sonora dei teatri di posa ».

Il Cavazzuti, nell'esporre il suo punto di vista, molto brevemente sfiora i termini del problema e, come Usigli, quindi, non ci indica in definitiva, la via da battere per trovare una soluzione adeguata.

Per ritornare alle sale, aderisco pienamente a quanto in materia ha espresso il Direttore di questa rivista. Il problema delle correzioni acustiche delle sale non è ancora compreso nel suo giusto valore, mentre esso s'impone per non alterare l'equilibrio estetico dei suoni e delle voci emesse e per ottenere una distribuzione corretta e gradevole dei suoni all'atto della proiezione dei film. Quando si parla di acustica, si dice subito trattarsi di cervelottiche invenzioni e che al più essa non è che il risultato di un vero caso fortunato. Ancora oggi, nella costruzione delle sale cinematografiche e teatrali, si preferisce scartare ogni opera di correzione acustica che per il suo modesto costo, rispetto al costo globale della intera costruzione, non costituisce affatto un onere gravoso e proibitivo, o, peggio, si ricorre ad opere di rivestimento in legno, in pietre pregiate, o in stucchi duri, che rendono sempre più deficiente l'acustica delle sale. Avviene, così, che molti esercenti non riescono a spiegarsi perché non debba piacere un film con attori buoni, con ottima trama e con regista famoso, e non pensano che quel film cade perché il rendimento dell'intelligibilità e del sonoro è ridotto del 50 per cento a causa delle pessime condizioni acustiche della sala. Ma qualche volta l'esercente non ha colpa. Sovente, gli architetti e gli ingegneri non vogliono fare nessuna concessione nel corso della progettazione, o per pigrizia o perché temono di allontanarsi dalle consueti inquadrature a cupole vetrate o a cupole dette atmosferiche e continuano a respingere l'adozione di quelle norme acustiche e l'applicazione di quei materiali assorbenti, che apportano benefici sensibili ed indiscussi alle audizioni. E, quando tutto è stato consumato, il progettista, a giustificazione delle storture sonore, dice con aria di vecchio competente che l'architettura non può ottenersi in funzione dell'acustica o dei materiali assorbenti e che se si avverte l'eco o la sala è troppo riverberante, in compenso essa ha una linea, uno stile, un qualche cosa di nobile e nello stesso tempo di nuovo che richiamerà il pubblico in massa. L'esercente beve momentaneamente; ma non beve il pubblico che



Il « New Criterion Theatre » di New York

non riesce a godere i film e, alla lunga, si allontana da quella sala!

Dunque, parrebbe che l'acustica delle sale e i materiali assorbenti vengano a limitare la fantasia del progettista nel realizzare compiute opere architettoniche.

Ciò non è esatto, perché, qualora si sappia (ricadere la scelta su materiali acustici (di cui si conoscano le caratteristiche tecniche e fisiche), che offrano nuove possibilità, decorative ed estetiche, è consentita la massima libertà nella espressione delle forme decorative, in quanto non esiste nulla di veramente restrittivo e di insormontabile. E, per rientrare nei quadri di una architettura sincera, si tratterebbe di vestire di forme architettoniche e dare completezza, equilibrio, freschezza ed armonia a forme, superfici e volumi dei vani, nei loro rapporti di posizione e di aspetto, solo da esigenze acustiche. Sarebbe, perciò, interessante tentare di realizzare nelle nuove sale non più un adattamento acustico di forme architettoniche, ma un adattamento architettonico di forme acusticamente corrette.

È vero che la responsabilità delle sale non funzionanti razionalmente ricade sui progettisti, ma bisogna dire che essi non hanno precise nozioni della materia perché hanno studiato l'acustica esclusivamente dal lato teorico senza mai, specificatamente, risalire alle vaste applicazioni che si son fatte, soprattutto in questi ultimi tempi, nel campo della tecnica acustica ambientale.

Ecco, in breve, la situazione in cui si trova il cinema italiano dal punto di vista tecnico; mentre bisogna pur dire che il nostro grande Paese è degno di avere locali cinematografici spettacolari, che non siano da meno di quelli esteri e che anche li superino, adeguati in ogni dettaglio alla rinascita decisiva della produzione cinematografica italiana.

Ma l'andazzo continua perché non esiste una disposizione precisa, che vietò la fabbrica di questi mostri; anzi, ogni giorno, io tratto il rifacimento di sale « nuove », ma nate storpie. Il male, diciamo francamente, bisogna ricercarlo alla radice: bisogna impedire che si costruiscano nuove sale non in possesso di tutti i requisiti e promuovere il rifacimento di quelle che non rispondono per decoro, acustica, igiene, ecc. Il Ministero della Cultura Popolare, attraverso la Direzione Generale per la Cinematografia, ha fatto molto in questo campo dove non esisteva niente; ma molto ancora gli resta da fare. Per addivenire ad una pratica soluzione occorre anzi tutto pensare alla istituzione di un credito edilizio cinematografico, come di recente è stato fatto per il teatro; e per quanto si riferisce alla Commissione alla quale sono demandate le concessioni dei « nulla osta » per la costruzione e l'impianto di nuove sale, fatta istituire dalla Direzione Generale per la Cinematografia, non basta che essa continui ad esaminare i progetti dal punto di vista dell'esercizio e delle interferenze industriali e locali, in quanto è anche tenuta a concedere i « nulla osta » per la costruzione vera e propria, il che implica una responsabilità tecnica non lieve. La Commissione approva la costruzione di un nuovo cinema e non tiene conto se la sala risponde o meno alle odierne svariate esigenze. L'esame tecnico dei progetti, si dice, è devoluto alle commissioni provinciali di vigilanza. E sapete da chi sono composte tali commissioni? Dal Vice-prefetto, dal Questore, da un membro delegato dal Genio Civile e da altri impiegati della Prefettura e della Questura.

È chiaro che queste commissioni, ottime per giudizi di indole politica, amministrativa e locale, sono assolutamente incompetenti a pronunciarsi intorno a un progetto di nuovo cinema e se i disegni siano stati redatti secondo tutti gli accorgimenti.

Per concludere: io penso che la Direzione Generale per la Cinematografia dovrebbe far funzionare il delegato tecnico, che siede in seno alla commissione dei « nulla osta », in maniera diversa da come funziona oggi. Questi dovrebbe coordinare, prima ancora che la commissione si riunisca, con l'ausilio di altri professionisti esperti, l'esame dettagliato dei singoli progetti, rispettando ben precise cautele, di ordine costruttivo, estetico, acustico, igienico, ecc. Sulla base di tale referto la commissione procederebbe con mag-

giore sicurezza alla concessione dei « nulla osta », sempreché tutte le altre circostanze siano state interamente rispettate. Questa pratica è, del resto, seguita da tutti quegli uffici pubblici ai quali è demandato l'esame di progetti tecnici e architettonici.

Ora, siccome un esame del genere abbisogna di una uniformità di documentazione formata di dettagli e relazioni necessari ad individuare e caratterizzare immediatamente i progetti stessi, occorre che la Direzione Generale per la Cinematografia imponga norme precise alle commissioni provinciali a che i nuovi progetti vengano elaborati con rigore, in armonia con tutti i progressi e accorgimenti della tecnica specifica, e contengano quelle necessarie relazioni ed elaborati atti a precisare:

a) le normali strutture e gli elementi architettonici-decorativi della sala da costruire o da modificare;

b) la progettazione acustica, in relazione ai materiali assorbenti impiegati e le conclusioni calcolative del tempo di riverberazione ottimo e lo studio acustico-geometrico della sala per evitare i frequenti difetti di distribuzione della energia sonora nella sala;

c) le caratteristiche di resa degli impianti di riproduzione sonora in relazione ai dati ottenuti dalle calcolazioni acustiche della sala;

d) i normali impianti tecnologici (sanitari, igienici, elettrici, di ventilazione e di condizionamento di aria, ecc.);

e) i servizi della sala, la circolazione, ecc.

Solo quando saranno osservate queste norme, il delegato tecnico della commissione ministeriale potrà esaminare, assieme agli esperti, consciamente, la progettazione e coordinare i singoli problemi ed esprimere il suo parere agli altri componenti la commissione, la quale emetterà, allora, un provvedimento saggio o farà dei rilievi tecnici che andranno a tutto vantaggio dei proprietari delle costruende sale e della produzione filmistica italiana. In questo modo si evita la nascita di costruzioni errate, le quali dovendo essere modificate in un secondo tempo, comportano una sospensione dell'esercizio e una maggiorazione di spese che si possono evitare se, come abbiamo visto, i progetti verranno studiati e realizzati con rigore da ingegneri e architetti specializzati.

LUIGI QUAGLIATA

LE 'BATHING BEAUTIES'

VENTITRÉ anni or sono, nel giugno 1915, nacque nel cinema le « *Bathing Beauties* ». Un giorno, qualche tempo dopo, uno di quei grigiastri e polverosi teatri di posa di Hollywood venne invaso da una truppa di ragazze bionde e grassocce, tutte avvolte in costumi da bagno a listarelle bianche e nere, o, più di frequente, neri con listarelle bianche a metà della coscia. Un uomo tranquillo per aspetto e modi, e però ferreo nell'ordinare e nel decidere, con un cappelluccio e un paio di onesti baffi da droghiere, un corpo agile e pingue nel medesimo tempo, con un nome più squillante della sua apparenza fisica, Mack Sennett, entrava in testa al corteo delle singolari bagnanti. Gli operatori, vestiti come diplomatici, dignitosissimi, non aprirono bocca: evidentemente avvertiti della cosa, si limitarono a puntare le loro cassettoni col treppiede, esili e fragili, sullo strano gruppo. Non si sa pensare al genere dei rumori che potevano prodursi là dentro. Si crede più volentieri che quella gente, tutta, fosse priva della parola fin dalla nascita (come spiegare altrimenti lo straordinario adatta-

mento al mezzo col quale si esprimevano, la gioia sfrenata del « dire tutto » senza articolare suono?), e che dunque lavorasse e s'intendesse sempre con i gesti. Grandi vetrate coprivano le pareti dell'edificio, mezzo hangar mezzo sorra abbandonata, sul quale batteva un sole rovente; il cerone si stingeva facilmente e il nero tremendo dei baffi e delle sopracciglia posticce luccicava come il ventre dei calabroni. Accanto al favoloso set dove comparvero le ragazze bagnanti di Mack Sennett, si aprivano le nude e buie stanze nelle quali Ridolini passava di corsa, come portato da un turbine, da una tromba d'aria; e con lui volavano larve, pance, vestiti, cinesi, mobili, paralumi, talvolta perfino muri e mattoni. Più in là, le scale a pioli e le scale semoventi che servivano a saggiare le prime acrobazie di Buster Keaton, i primi capitomboli di Fatty, le prime astuzie di Charlot. Quali saranno stati i colori veri là dentro? Per noi, che ricordiamo i risultati sullo schermo, tutto è nero e grigio; ma i vestiti di Ridolini dovevano essere gialli e rossi, quelli di Charlot marroni, quelli di Mabel Normand e di



Dal film di Mack Sennett 'L'eredità di Bartolomea'



«La prima apparizione delle bagnanti sullo schermo può definirsi oggi un autentico avvenimento» (Da un film comico di Mack Sennett)

Edna Purviance azzurri. Le torte bianchicce, i paralumi viola, i mobili di ebano lucido. Eppure c'era della polvere su tutto, lasciavvi a bella posta. E i visi rossi per il cerone avevano anche nella realtà qualcosa di fantomatico, parevano prossimi a trapassare ghignando. Fantasmi abbigliati a tregenda. Mack Sennett, con quel suo aspetto di pastore evangelico e di borghese, doveva essere un accanito lettore di Poe, e certo una vittima di allucinazioni, di cat'ive digestioni produttrici di pallidi sogni.

Le sue floride ragazze bagnanti, come tutto il resto, nel suo mondo variopinto e allegro in apparenza, allegro per non spaventare gli ignari, recavano su di sé un tristo sortilegio: la pellicola le avrebbe trasformate, con crudo bianco e grigiore. Quel Sennett era allora un fattucchiere? Con la sua bacchetta invisibile egli faceva queste cose. E strappava il riso con lugubri mezzi.

Nella sua « bottega », il maestro lavorava a mescolare tra loro le cose più strane. Chi riveda oggi uno di quei suoi film, non può sottrarsi a queste impressioni.

Ma le impressioni sono poi quelle che contano? Forse sì. In realtà, comunque, le « *Bathing Beauties* » di Mack Sennett erano nate come attrazione « speciale », destinata a fare mobile sfondo, piacevole intermezzo, in certe « comiche » più ruinate delle altre. Quando gli eroi buffi s'erano scatenati, mutava d'un tratto la scena, e apparivano spiagge con sabbia nerastra, con onde biancastre, e là in mezzo le grasse ragazze giocavano

tra loro, si muovevano quasi a ritmo di danza, e mostravano al sole polpacci e spalle nude.

La prima apparizione delle bagnanti sullo schermo può definirsi oggi un autentico avvenimento. Essa provocò un grande baccano e centinaia di articoli sui giornali americani, gli uni entusiasti, gli altri ostili. A ogni modo, l'idea sembrò partita da Billy Rose, un grande impresario di Broadway, che l'aveva generosamente ceduta a Sennett. Ma Billy Rose non deve entrarci per niente. Ho sottomano un'intervista fatta tempo fa al regista E. F. Cline, che fu tra gli aiutanti più fedeli del grande Mack: egli ha raccontato la storia in modo affatto diverso. Traduco puntualmente. « Nel giugno 1915 ero aiuto regista di Sennett. Erano i tempi della guerra mondiale. Molti, naturalmente, i film di carattere patriottico. Uno degli incarichi che io ebbi, venendo promosso nel contempo regista, fu di fare un film che suscitasse nel pubblico l'idea di mangiare più pesce che per il passato. Il governo si stava preparando a diminuire le provviste di carne, e perciò voleva che ad essa tutti sostituissero, in gran parte, il pesce. Io ero regista, scenarista, operatore, tutto insomma, per l'occasione, e mi si diedero 500 piedi di pellicola. Louise Fazenda, allora alle primissime armi, sarebbe stata la stella del film che io non avevo ancora in mente. Mi recai a Santa Monica, perchè quello sembrava naturalmente il luogo più vicino che fosse in qualche modo legato all'idea del pesce. Come si vede, c'era una certa differenza tra il modo di fare i film in quel tempo e quello di ora. Finalmente inventai il mio scenario. Girai 300 piedi di « comica », nei quali Miss Fazenda si dibatteva tra pesci d'ogni sorta, e poi m'accorsi

che avevo ancora cento piedi di pellicola vergine. A quel tempo, si rimediava facilmente a una simile disgrazia. Se avevate bisogno di impressionare cento piedi di pellicola, giravate la macchina in ogni direzione e azionavate la manovella. Accadde questo: che io girai la macchina, e trovai sulla mia strada un gruppo di ragazze in costume da bagno, che giocavano alla palla. I costumi da bagno erano ritenuti allora un'audacia inutile, e io pure pensavo questo, ma quel giorno il sole li illuminava così bene. E non avevo voglia di sofisticare. Più tardi mi spaventai un poco: che avrebbe detto Sennett? Mi recai in proiezione con lui e con Sydney Chaplin. Io stavo dietro di loro, e temevo il peggio. Syd parlò per primo. — Sono grandi! — disse. — Voi dovrete fare una serie di film con ragazze in costume da bagno —, consigliò subito a Sennett. — Questo io avevo in mente da molto tempo — rispose di lancio il geniale Mack, convinto. — Le chiamerò le *Mack Sennett Bathing Beauties* ».

Entrate per caso in un film comico di semi-propaganda per la vendita del pesce (intitolato del resto MANGIATE PIÙ PESCE), le Belle Bagnanti divennero presto una vera e potente istituzione nazionale. Contribuirono ad accelerare la sconfitta di certe convenzioni e false modestie, ciò che vuol dire che fecero trionfare in tutto il mondo il costume da bagno. Le ragazze fotografate da Cline erano delle pioniere autentiche, di certo segnate a dito. Cinque anni più tardi, ma anche prima, le « calze a maglia » apparvero su tutte le spiagge.

Sennett istituì e istruì, subito dopo il casuale successo di Cline, una sorta di corpo scelto di



Le 'Bathing Beauties' di Mack Sennett e le 'Chorus Girls' di Albertina Rasch

Bellezze Bagnanti. Esse giocarono per un poco alla palla, poi, scaltritesi, cominciarono anche loro, come ossesse, a lanciar torte in faccia alla gente e a prender calci, e a darne, e così via. Molte di loro divennero attrici comiche di classe: altre, non soltanto comiche. Alcune impararono così, semplicemente, il mestiere. Tra queste o quelle capitò, negli ultimi tempi, anche Carole Lombard con la guancia solcata da una cicatrice ancora fresca. Là fecero i primi zampettamenti Colleen Moore, Anita Page e altre ancor più notabili stelle del futuro, « di cui ci sfugge il nome ».

Mentre Sennett lanciava le sue affiatate Bellezze, altri *Chorus Girls* cominciarono ad apparire nel cinema: ma timidamente, senza spicco, in modo del tutto saltuario e casuale. Possiamo appena ricordare, di allora, evanescenti e sparute truppe: apparse come sfondo in qualche scena che riproduceva un caffè concerto o qualcosa di simile, ma che aveva però un andamento del tutto indipendente dal balletto. Ci fu qualche gruppo anche vertiginoso, animato dal *charleston* o dallo *shimmy*. Nulla però d'importante.

Ziegfeld, il *burlesque*, il *vaudeville* americano, ecc., non rifornivano ancora Hollywood. Mae West era ancora un personaggio strettamente legato ai palcoscenici. Sui palcoscenici, venute al mondo quasi contemporaneamente (o forse dopo?) alle Bellezze sennettiane, già trionfavano, in tutta l'America, le *girls*. Invenzione tipicamente americana, che presto avrebbe invaso l'universo. Invece il *burlesque*, ecc., non fu possibile esportarlo: ha stretto bisogno di una speciale atmosfera accaldata e fumosa, e dello *stang* più incomprensibile.

Così, quando talvolta un personaggio di *burlesque* appare per un poco sullo schermo, ci sorprende come se fosse venuto da regioni di un mondo remoto. Si pensi a Fanny Brice o a Joan Dav's: apparizioni stupefacenti e misteriose. Forse un poco delle loro misture infernali trovavasi già nelle Bellezze Bagnanti, che Sennett guidava col suo senso esplosivo e infernale dello spettacolo e del comico.

Epigone delle *Bathing Beauties*, più e prima delle varie attrici in costumi da bagno attillati, sembrano, indubbiamente, le moderne ragazze dei *Chorus*, le stavillanti ragazze che tambureggiano cogli agili piedi sui pavimenti lisci di legno. Esse vivono in mezzo al luccicore e alla precisione (una quasi scientifica precisione), in un ambiente dove, si direbbe, ogni traccia di sudore viene cancellata accuratamente, scompare in mezzo a una nuvola d'odore composito, in cui c'entrano lavande, creme, filtri magici. Così si fa scomparire ogni traccia troppo fisica, pesantemente umana. Il conforto è massimo: non per nulla le *girls* debbono sempre « lanciare » un marchio di fabbrica singolare: il sorriso; un sorriso a tutto vapore, imperturbabile, con l'intervento attivo di tutti i muscoli facciali. Mentre sorridono, agitano le belle gambe per ore e ore, le sorridenti dell'anno 1938 cedono il passo alle sorridenti del 1939. In tal modo si pensa: e si sa per certo che la carriera cinematografica di quei famosi corpi di ballo, decimati da deformazioni fisiche (pur minime) e, ciò che è meglio, anche da ma-

triuoni, non può, in generale, essere tanto lunga. Ma le ragazze di Sennett s'imbrattavano in tutti i modi immaginabili, erano vive e umane nella loro dolce goffaggine, che del resto aveva la morbidezza del cigno. Invece le ragazze di Busby Berkeley, di Albertina Rasch, sono automi brillanti, si direbbero fatte di materiali « novecento » e verniciate di lacca; e difatti hanno appena una funzione paragonabile a quella di certi giochi di pazienza, per fabbricar casette pezzo per pezzo, ecc. Esse si allineano, e poi, volteggiando pian piano, compongono figure rigidamente regolari e geometriche. Non c'è un filo di improvvisazione e di capriccio. Ed è sintomatico che una guida tamosa di truppe gherlesche, il Berkeley, sia più tardi divenuto regista: uno di quegli esatti, pazienti, freddi registi del paziente e freddo cinema commerciale degli ultimi tempi. Egli padroneggia meccanismi forbiti e lustrati, di poco meno vivi, per lui, delle belle ragazze tutte alte allo stesso modo, tutte belle allo stesso modo, tutte scelte in base a criteri di ferro Berkeley e le sue ragazze, paragonati a Sennett e alle sue Bellezze, simboleggiano benissimo, per noi, l'aridità del cinema odierno in confronto a quello di dieci e anche venti anni fa.

Talvolta le invenzioni matematiche di Berkeley o di altri hanno pure avuta una loro ritmica bellezza. Ma l'aritmico volare e dibattersi delle buffe Bellezze bionde e grassecce, rimaneva, nel ricordo, immancabilmente più bello: per la ragione stessa per cui il movimento è, grosso modo, sempre più sedacente della immobilità.

GIANNI PUCCINI

COSA FANNO I NUOVI ATTORI?

QUALCHE tempo fa, discorrendo della nostra cinematografia con un conoscente che fa parte del semplice pubblico e si occupa di cinema soltanto quando ci va per condurvi la moglie o i figlioli, ci è stata rivolta la domanda: « Ma di attori nuovi, giovani, prettamente cinematografici non ne vedremo affermarsi mai da noi in Italia? Eppure da qualche tempo se ne annunciano; e i giornaletti settimanali, poi, pubblicano quasi in ogni numero la fotografia di « un nuovo volto », di una « sicura promessa », di una « futura stella », ecc. E poichè tutto ciò dura ormai da qualche anno, oggi si dovrebbe pur vedere qualche cosa di concreto ».

L'osservazione ora tutt'altro che peregrina. Ci siamo limitati, per non ingoltarci in una lunga e complessa discussione, a girare un po' al largo citando a caso alcuni nomi tra quelli abbastanza nuovi che sono apparsi da qualche anno sui nostri schermi, o che si sono « fatti sentire » per aver vinto qualche concorso; senza però appoggiarli con i consueti elogi dei settimanali illustrati. Il problema dei nuovi attori è sempre vivo: ed uno dei suoi aspetti verte proprio su ciò che fanno e ciò che i produttori fanno fare a quei pochi giovani attori appena ammessi ai fastigi dello schermo.

Ripetiamo: un giudizio categorico su quello che sino ad oggi costoro hanno fatto non risulterebbe ancora abbastanza obbiettivo; tuttavia, tra i volti nuovi apparsi sui nostri schermi nessuno finora ha segnato una reale affermazione: e forse ne è mancata anche l'occasione. Si sono viste invece, e si vedono ogni giorno, certe rapide apparizioni, precedute da una meschinissima pubblicità, ma seguite subito dopo dall'oscurità e dal silenzio. Così che il pubblico non ha modo neppure di aprire un benevolo credito alla giovane recluta.

Abbiamo visto, dicevamo, nuovi attori e, di più, nuove attrici anche provenienti da scuole o da una precedente breve esperienza di palcoscenico in partecine di fianco e poi anche in parti primarie, che sembravano promettere qualcosa di buono, ma che ogni volta erano allo stesso punto: altre apparizioni in secondi ruoli veramente significative e di promesse più sicure, ma poi scomparse senza più traccia.

Le ragioni di questi fatti, pur potendo essere svariate, si possono a nostro avviso concentrare in due principali: il modo di scelta (e quindi anche il « lancio », la preparazione, ecc.) dei nuovi attori; la guida a cui essi sono affidati in questi primi passi.

Circa la scelta, a parte le considerazioni che si possono fare intorno agli esami dei concorsi, va tenuto presente il grado di preparazione individuale che il giovane si trova ad avere in quel momento: in quanto che egli potrebbe apparire agli esaminandi, come « novellino », più che dotato, mentre in realtà egli è già vicino al massimo delle sue possibilità. E questo specialmente quando proviene da un precedente tirocinio (scuola o pratica spicciola). La qual cosa si rivela poi in seguito, nelle due o tre prove che è chiamato a for-



Mariella Lotti, una delle giovani attrici della Scalera

nire. E poichè, o per contratto, o per riguardo non gli si fa fare un perentorio « dietro-front », ecco che esso rimane sui nostri schermi una « sempre futura speranza » e una misera mediocrità.

Ma gli errori di scelta più gravi sono quelli concernenti il tipo fisico: e sarebbe meglio dire la nessuna ricerca di un tipo coerente nel fisico e nello spirito individuali. Questo ci sembra sia il punto essenziale.

Al giovane nuovo allo schermo non si può chiedere di « provarsi un po' in tutto ». Se questa è una prerogativa dei pochi attori di razza (specialmente di teatro) non si deve pretendere neppure di insinuarla nell'aspirante attore di cinema. Costui, qualunque sia il grado di preparazione che ha, deve essere anzitutto capito e giustamente avviato. Chi lo sceglie, e poi chi lo guiderà, deve subito sapere scorgere quale è la sua via: deve vedere nel fisico il suo carattere interiore e solo come tale impiegarlo fin dal principio. È insomma l'avvio che deve essere compiuto con un preciso criterio.

Quante volte abbiamo visto volti magnifici, anche significativi, che, provati in diversi ruoli, non hanno dato nulla di ciò che ci si aspettava: o per incapacità innata, di cui gli esaminatori non si sono accorti, traditi dall'allettamento della figura; o appunto per errore di individuazione della personalità. Nell'un caso e nell'altro il nuovo attore è uno spostato. Può piacere in un film, può promettere in un altro, per deludere poi in un

terzo; o restare sempre così; o sparire dietro l'eco della sempre svagata e soggettiva pubblicità di lancio.

Abbiamo menzionata anche la guida o la direzione dell'allievo, appena passato dal dilettantismo, o dall'esercitazione scolastica o preliminare di teatro e di studio, al ruolo di attore in un film normale. E questo è in verità argomento assai delicato e complesso, che coinvolge teorie e principi di vero e proprio studio d'addestramento dell'attore in genere e del giovane in particolare. Non è ora il momento per trattarne. Soltanto ne poniamo in rilievo tutta l'importanza ricordando come, per un giovane che s'avvii ad una carriera così difficoltosa ed in pari tempo decisiva e vitale, siano i primi passi quelli che più contano per il suo avvenire. Se, in altre parole, egli è stato ben avviato in quelle che sono le prime sue esperienze e, per l'età e l'entusiasmo, le più fruttifere perchè le meglio assimilate, dopo, nelle fasi successive, egli potrà anche completarsi da sé e superare senza danneggiarsi eventuali indirizzi momentanei a lui inadeguati. Ma se fin da principio, passando da un indirizzo a un altro, più o meno differenti o contrastanti, non ha potuto trovare — perchè non gli è stata indicata — la propria via, difficilmente potrà riuscire da sé e, se pure, sempre troppo tardi.

Ora, in questo fatto della valutazione e della coscienza guida dei giovani attori, influisce un complesso di fattori che non si possono facilmente « sistemare ».

Prima di tutte, la questione economica. Questione che sussisterà fino a che sussisterà il sistema organizzativo-produttivo attuale. Esempio: il produttore che « fa lo sforzo » di assumere e lanciare un giovane, anzitutto non lo va a cercare lui e non lo sceglie per quel suo film: lo accetta (spesso per risparmiare nella paga) e lo vincola per uno o due film al più, qualunque essi siano: e il giovane, che non cerca che di lavorare, s'arrangia il meglio possibile nella parte affidatagli. Il regista lo « arrangia », idem idem, e, finito il film, chi s'è visto s'è visto: lui andrà a dirigere un'altra truppa e il giovane forse riuscirà ad entrare in un'altra ancora. E così via.

In queste condizioni è chiaro che il nuovo attore potrà ben difficilmente affermarsi: e se riesce bene in una prova, perchè forse ha trovato un direttore che lo ha capito e lo ha preso un po' a cuore, e la parte non gli era del tutto estranea, in quella successiva torna da capo come prima e va giù!

Vogliamo per questo incolpare il produttore che non si sceglie i giovani; non li tiene con sé a stipendio fisso; non li mette a disposizione di un buon regista? Pretendere questo sarebbe forse un po' troppo. Ma porre in evidenza il problema e soprattutto mettere sull'avviso i nuovi attori ci sembra, più che utile, necessario.

Il contributo che possono dare i giovani al cinema è molto maggiore di quello che non si creda. E gli esempi che ci vengono anche dall'estero sono assai eloquenti. Basti ricordare i film di Marc Allégret, da cui sono venuti fuori Simone Simon, Jean Louis Barrault, Corinne Luçhaire, Janine Darcey, Odette Joyeux e molti altri che abbiamo visto e che vedremo quest'anno.

Quando potremo anche noi iniziare l'elenco di nomi nuovi decisamente affermati?

ALDO ROMOLOTTI

PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE

NECCHI

CHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE

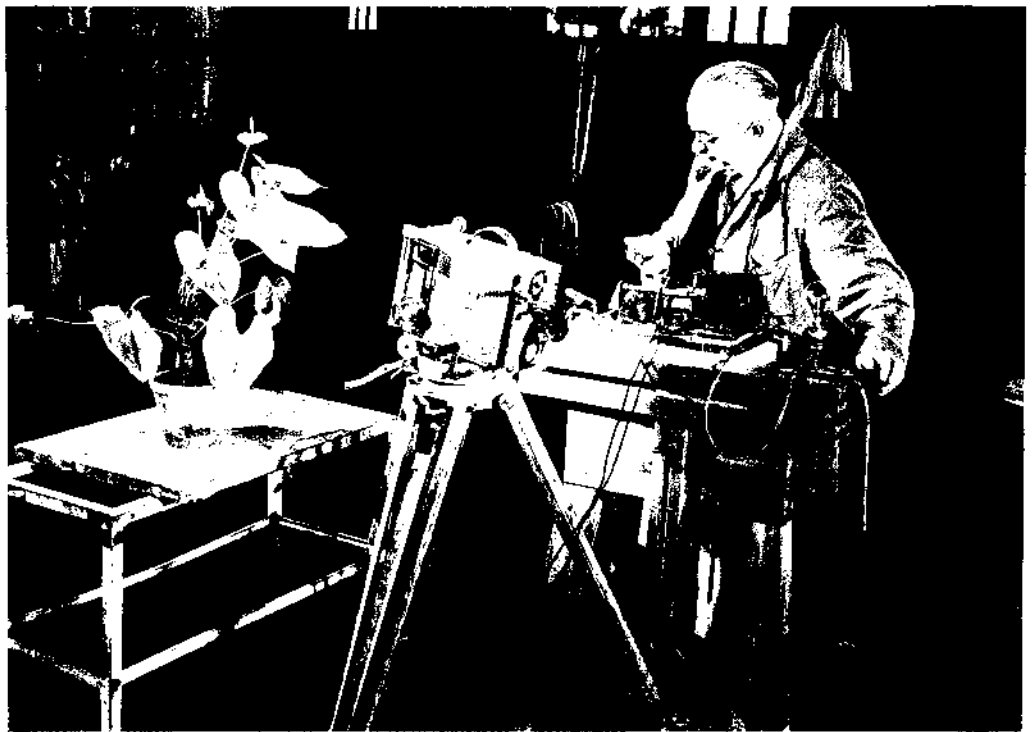
CADENZA DI PRESA

PER « cadenza » di presa s'intende, nel comune linguaggio cinematografico, il numero dei fotogrammi impressionati nello spazio di un secondo. L'espressione, benchè impropria, è talmente entrata nell'uso, che sostituirla con altra forse più esatta darebbe luogo in pratica ad incertezza e confusione anche maggiori. Espressione impropria, dato il ritmo uniforme della presa dal punto di vista meccanico; laddove nel termine di « cadenza » sarebbe implicita, ogni tante misure, una accentuazione particolare del ritmo. Si dovrebbe dunque parlare, più giustamente, di « frequenza » di presa. (Non di « velocità », si badi: non potendosi nella *velocità* di presa fare astrazione, logicamente, dalla otturazione, elemento importantissimo appunto della effettiva « velocità » con la quale si riprende un qualsiasi movimento. Quest'ultima potrebbe dunque definirsi come il tempo di esposizione per ogni singolo fotogramma). Il termine di cadenza — o frequenza — di presa potrebbe essere infine interpretato nel senso di determinare la distanza, in secondi o frazioni di secondi, tra il passaggio di un fotogramma e il successivo: ciò che darebbe, ma in guisa meno utile, l'identica indicazione che si raggiunge con lo stabilire — oltre la durata del tempo di esposizione — il numero dei fotogrammi impressionati al secondo.

Una certa cadenza è necessaria per rendere il movimento dell'oggetto in tutte le sue fasi: ma la misura minima della cadenza dipende, oltre che dalla velocità dell'oggetto ripreso, anche dal grado di otturazione e dallo stato di quiete o di moto in cui si trova la macchina da presa, i cui eventuali movimenti vengono a comporsi con quelli dell'oggetto, secondo le note leggi meccaniche del moto relativo dei corpi.

Lo spostamento di un'automobile da corsa in una determinata unità di tempo è molto superiore a quello di una lumaca: ciò significa che un lungo intervallo di tempo fra le prese di due fotogrammi può, nel caso dell'automobile, dar luogo ad un movimento a scatti, discontinuo in proiezione, mentre lo stesso intervallo non darà probabilmente nessun disturbo nel caso della lumaca. In pratica, però, non è possibile adattare caso per caso la frequenza di presa alle singole velocità dei soggetti, in quanto per riprodurre in proiezione la velocità originale del soggetto occorrerebbe un cambiamento equivalente anche della cadenza di proiezione, il che complicherebbe evidentemente la pratica della proiezione stessa in modo intollerabile. La velocità di proiezione deve essere costante; e quindi la cadenza di presa deve essere costante anch'essa, fatta eccezione per tutti quei casi nei quali si vuol deliberatamente presentare il movimento del soggetto con una velocità diversa da quella reale.

Checchè ne sia, le cadenze universalmente adottate per il formato standard e per i formati ridotti — tanto quella del film muto (16 fotogrammi al secondo), quanto quella del sonoro (24 fotogrammi), — rendono in modo sufficiente all'occhio la massima parte dei movimenti usuali. Questo però se l'otturazione viene convenientemente regolata. Altrimenti, la frequenza a 24 e peggio ancora quella a 16 (specie nella riproduzione dei movimenti da vicino e in direzione normale all'asse ottico dell'obiettivo), riescono



Effetto di accelerazione. Messa a punto di un apparecchio per la presa rallentata di ricerche biologiche dell'«Ufa» a Neubabelsberg

a render bene solo i movimenti lenti. Secondo certe esperienze di R. Thun, una frequenza di 5-8 fotogrammi basta per movimenti molto lenti; per la riproduzione adeguata dei movimenti della vita comune ci vogliono almeno 15-20 fotogrammi al secondo, mentre per rendere tutti i movimenti visibili all'occhio umano occorrerebbero dai 50 agli 80 fotogrammi al secondo. Infatti talune prese, per es. di aeroplani, danno spesso l'effetto di un movimento discontinuo, mentre in generale gli oggetti si presentano sullo schermo con un movimento dolce, fuso, continuo.

Una proiezione a cadenza maggiore è vero che ne migliorerebbe, in certo senso, la qualità, riducendo lo *scintillo*, ma d'altro canto, porterebbe nuovi inconvenienti, ulteriormente aggravantisi col crescere della velocità. Nella presa, la frequenza è poi condizionata dalla luminosità degli obiettivi e dalla sensibilità delle emulsioni; senza contare che spesso le esigenze della messa a fuoco dei vari piani impongono delle necessità di diaframmazione, talchè la luminosità dell'obiettivo non può sempre essere sfruttata per intero. L'ottica moderna consente frequenze abbastanza elevate. Oltre un certo limite, però, le difficoltà si aggravano molto: lo dimostrano le prese ad alta frequenza nelle quali è assai difficile ottenere una luminosità sufficiente. Agli inizi del cinema, quando non si usava ancora la luce artificiale per gli interni, si diminuiva talvolta la cadenza di presa per compensar gli effetti di una illuminazione troppo debole.

Le prese dei singoli fotogrammi debbono dunque susseguirsi con una frequenza abbastanza alta da garantire la registrazione di un gran numero di fasi del movimento; e abbastanza bassa da garantire un sufficiente tempo di esposizione: fattore che, come abbiamo detto, dipende però anche dal grado e dalla « rapidità » della pellicola vergine e dell'obiettivo.

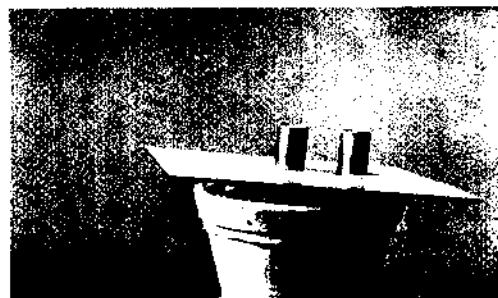
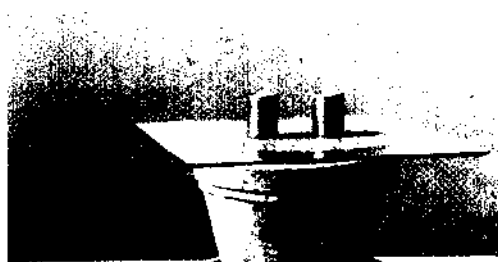
La cadenza di presa e di proiezione ha importanza anche per la costruzione delle macchine. Trascinando nella macchina da presa la pellicola nel comune modo a *trasporto intermittente*, si hanno lacerazioni della pellicola o mancanza di fissità nel periodo di arresto qualora si oltrepassi un certo *maximum* della cadenza di presa; si usa-

no dunque, in questi casi, meccanismi speciali che permettono alla pellicola un movimento continuo. Per una cadenza di presa molto bassa, occorre invece un meccanismo complementare (in generale un meccanismo d'orologeria) per avere l'esposizione dei fotogrammi ad intervalli molto lunghi.

Da quanto detto, risulta che la velocità con la quale un oggetto si muove sullo schermo non dipende nè dalla sola cadenza di presa nè dalla sola cadenza di proiezione, bensì dal rapporto fra le due. La caratteristica di un effetto di rallentamento non consiste dunque semplicemente nel fatto che la presa è stata eseguita con frequenza superiore alla media, ma nel fatto che la cadenza di presa è superiore a quella di proiezione. I film muti, ripresi con una frequenza di 16 fotogrammi davano la velocità naturale degli oggetti nella proiezione a 16 fotogrammi; sembrano invece « accelerati » nella proiezione attuale a 24 secondi. (A questo proposito è da osservare che il nostro giudizio sulla « naturalezza » di un movimento si riferisce non solo a fattori oggettivi, ma dipende anche, entro certi limiti, dall'abitudine; i film muti, come è noto, venivano spesso proiettati nei cinema con una frequenza che oltrepassava quella di presa del 50% e più...: ma i movimenti ci sembravano troppo veloci soltanto in quei casi estremi nei quali il proiezionista, per far rientrare un lungo programma dentro un tempo minimo, si abbandonava a frequenze cicloniche; oggi siamo talmente abituati, col sonoro, a vedere resi i movimenti nella loro velocità naturale, che un film muto proiettato dalla macchina standardizzata a 24 secondi ci mostra movimenti ridicolmente affrettati.)

La velocità con cui gli oggetti si muovono sullo schermo dipende dunque dal rapporto fra cadenza di presa e cadenza di proiezione; e solo il fatto che la cadenza di proiezione è invariabile, ci consente di predire quale velocità avrà un oggetto sullo schermo, quando si sappia con quale cadenza esso è stato preso. La cadenza di presa del film muto non era mai matematicamente definita, dato che la presa con manovella a mano garantiva una cadenza soltanto approssimativamente regolare, mentre nella presa sonora il mo-

toro elettrico la mantiene a 24 per secondo precisi. Storicamente, di un concerto vero e proprio di « cinematografo » non si poté parlare fino al momento in cui non ci si fu persuasi della necessità che cadenza di presa e di proiezione fossero identiche. Per MAREY era sufficiente una registrazione delle fasi del movimento; egli non aspirava infatti alla riproduzione dell'effetto di movimento; che è appunto una caratteristica essenziale del cinema. Riproducendo il movimento tale qual'è, il cinema ha sviluppato in noi la coscienza del valore espressivo del movimento, acuendo così la nostra sensibilità nei riguardi del significato « drammatico » di ciò che ci attornia in un luogo e in un momento tipici. Dal punto di vista estetico, il cinema è la prima arte che assuma i suoi mezzi d'espressione dalla totalità dei valori dinamici (nel teatro, il movimento è subordinato al dialogo; mentre nella danza, è vero, domina il movimento, ma il solo movimento umano). Premesso ed ammesso dunque che il cinema, con la riproduzione del movimento naturale, ci ha dato già grandi risultati, occorre aggiungere che, col presentarci talvolta gli oggetti in movimento a velocità mutata da quella naturale, ci ha addirittura aperto una finestra su un nuovo mondo, ha scosso e profondamente alterato le nostre consuetudini visive. È infatti ovvia l'importanza « visiva » degli effetti di accelerato e rallentato. Ci veniva spontaneo credere che i movimenti, come noi li vediamo in realtà, appartenessero alle cose in un senso obiettivo: che, per es., le piante fossero senza movimento proprio, come le sedie e i tavoli; sapevano sì che si trasformano, ma la cosa è tutta diversa. Fu una rivelazione quando il cinema, accelerando l'effetto di movimento, ci dimostrò che il trasformarsi, l'evolversi di una pianta diventava « dinamismo », nel senso che presentava valori d'espressione pari ai movimenti degli uomini e degli animali: le piante combattono, cercano, respirano, si attaccano, si arrampicano, si ergono nel vigore della gioventù, si danno all'amore, decadono poi, intristiscono e muoiono. Quale distanza dalla semplice constatazione della successione di stadi evolutivi! Questa era ormai vita, era gesto, nímica. Scoperta sensazionale in almeno due sensi: vedevamo, per la prima volta, con i nostri occhi, quello che fino allora si sapeva soltanto teoricamente, e cioè che esiste un'unità inseparabile del mondo organico; ci veniva inoltre offerta la dimostrazione visiva della validità di un certo « capovolgimento copernicano » (per usare l'espressione di Kant): ossia della tesi — filosofica e psicologica — che afferma la soggettività del concetto « tempo ». Copernicano, perchè la tradizionale maniera di percepire un movimento, ritenuta oggettiva nel senso di un « realismo ingenuo », viene ricondotta ad una percezione, nel nostro caso, non oggettiva neppur essa ma più corrispondente al carattere delle cose. Ma mentre nel caso della traiettoria degli astri si trattava di correggere semplicemente un'illusione prospettica (cosa che, in fondo, si fa tutti i giorni tante volte nella vita pratica; e che dunque si effettua facilmente, anche se in quell'occasione parve bestemmia), nel caso nostro è quasi più difficile vincere l'antica fiducia nell'« obiettività » delle nostre percezioni, dato che qui mancano i precedenti; arrivare a comprendere che la nostra percezione del tempo è soggettiva fino al punto di falsificare il carattere delle cose che ci attorniano, non è cosa da nulla. Il cinema ci dà una prova visiva del fatto che la nostra concezione della velocità dipende dalla velocità o casuale dei processi della nostra vita umana. Sembra che, quanto più si perfeziona un tipo di essere vivente, tanto più si



Effetto d'accelerazione. Una lastra di cristallo aggravata da pesi vien fatta cadere dalla forza di crescita di una pianta (dal film tedesco 'Segreti della vita vegetale')

accelerino i suoi processi di vita, in modo che per esso il tempo si rallenti! I nostri occhi sono acclimati alla velocità di quei soli movimenti — i nostri — che hanno per noi importanza biologica essenziale; sono accorciati ad una velocità di azione e di evoluzione determinata, e danno quindi una percezione relativamente falsa dei movimenti di quegli altri esseri che hanno un ritmo di vita diverso: che vivono, per es., come le piante, in modo più lento.

Quante manifestazioni dell'attività e della civiltà umana non sono troppo lente nella loro evoluzione effettiva perchè noi possiamo coglierne le linee essenziali di svolgimento, il carattere profondo? Poeticamente codesta lentezza che non ci permette di riconoscere la logica interiore e il dinamismo vitale, è paragonabile alla divina lentezza di certi processi naturali, che ci resterebbero impercettibili senza la indiscreta prepotenza del cinema. « Le montagne respirano, si muovono, slittano le une sotto le altre, si danno la scaltata, si compenetrano (scrive, in una ispirata e spiritosa pagina dei suoi *Portraits-souvenirs*, Jean Cocteau); e la lentezza secolare di questo ritmo ci sfugge, ci offre uno spettacolo statico. Il cinematografo ci ha rivelato che le piante gesticolano e che una semplice differenza di tempo fra il regno vegetale e il regno animale ci lasciava credere a una serenità della natura. Bisogna riederne: tutto il nostro modo di pensare è mutato da che gli ammirabili film all'acceleratore ci svelino il segreto d'una rosa cui si taglia il gambo, d'un fagiolo che sta nascendo, d'uno zafferano che esplose.

e Bisognerebbe filmare allo stesso modo le epoche lente e il succedersi delle mode. Allora sarebbe davvero emozionante vedere, a tutta velocità, le gonne allungarsi, accorciarsi e riallungarsi, le maniche gonfiarsi, sgonfiarsi, rigonfiarsi, i capelli calcarsi e rialzarsi, e appollaiarsi, ed appiattirsi, e impennacchiarsi, i seni ingrossare e dimagrire, provocare e vergognarsi, il punto della vita oscillare tra il petto e i ginocchi, ondeggiare le anche e le schiene, i ventri che avanzano e indietroggiano, i sottabiti aderenti e sciumeggianti, i capi di biancheria che scompaiono e riappaiono, le guance che s'incavano e che si gonfiano, e impallidiscono, e arrossiscono, e tornano ad impallidire, i capelli che si allungano, che se ne vanno, che ricrescono, che si arricciano, si lisciano e smussano, e si appiattiscono, e si drizzano, s'intrecciano, e si strucciano, e si fanno irti di pettini e di spille, e li abbandonano, e li riallontanano, le scarpe che nascondono gli alluci e li denudano, i nastri che si annodano sulla lana pizzicante, e la seta che vince la lana, e la lana che vince la seta, e il tulle che ondeggia, e il velluto che pesa, e le *pillottes* che schiuffano, e i *salins* che si tendono, e le pellicce che scivolano sugli abiti e intorno ai colli, e salgono, e scendono, e orlano, e si arrotolano, con lo stesso folle nervosismo delle bestie che ne vengono spogliate ». Concludendo si può dire che il cinema ha creato la possibilità di adattare la velocità di certi processi ed avvenimenti alla struttura dei nostri occhi, rivelando ad essi in tal modo alcune particolarità dei processi stessi. Ciò che precede, del resto, si riferisce non soltanto all'accelerazione, ma anche al rallentamento: col rallentare il movimento noi percepiamo ciò che avviene quando una goccia cade sopra una superficie d'acqua, o quando un proiettile perfora una corazza; percepiamo dunque processi « troppo veloci » per noi.

Dalle nostre considerazioni deriva che il rallentamento o l'accelerazione dei movimenti darà effetti diversi secondo il rapporto tra la velocità reale degli oggetti e la velocità che meglio corrisponde alla struttura dei nostri occhi.

G. V. MARINI

MONTAGGIO DELLE ATTUALITÀ

CHI si accinga a montare una attualità cinematografica si trova, per prima cosa, di fronte alla seguente fondamentale necessità: accordare le esigenze proprie del buon montaggio — quali correttezza d'attacco, armonia compositiva, ritmo, eccetera — con le esigenze, importantissime, della veridicità documentaria.

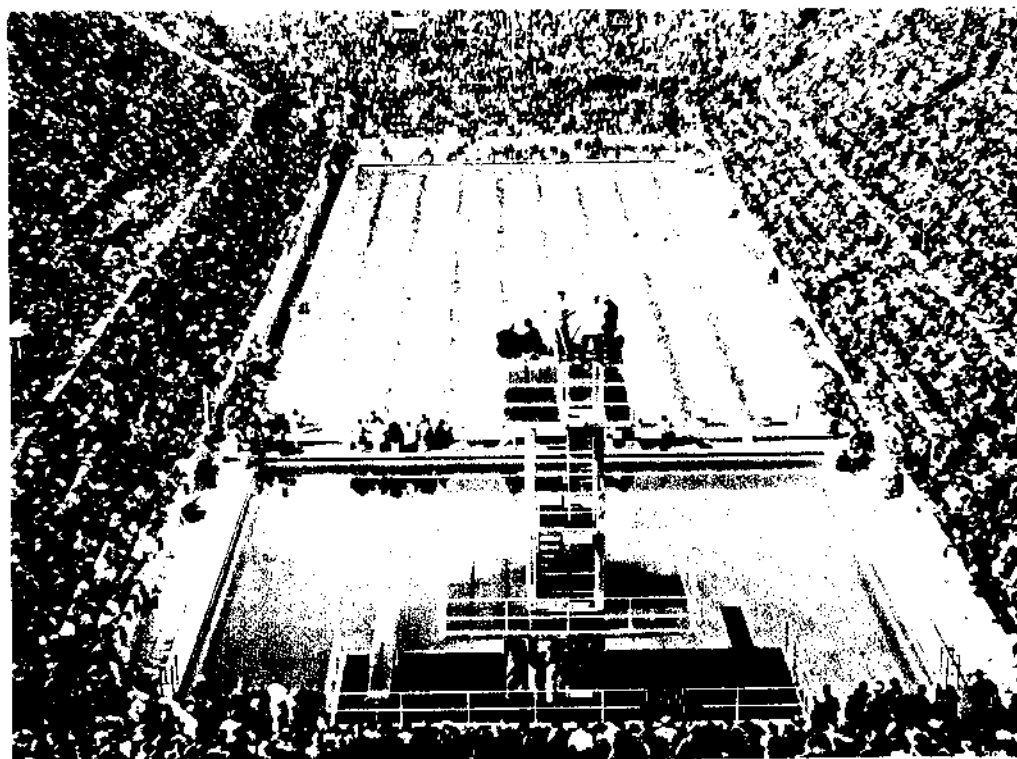
La ripresa di un film normale, preparata, è organizzata tenendo conto delle leggi spaziali dello schermo: e sono frammenti di azione reale che comporranno poi l'azione cinematografica unitaria. Cose risapute: quanto avviene sullo schermo non è affatto avvenuto, unitariamente ed in quell'ordine, nella realtà. Nel caso delle « attualità » si passa invece — in un primo tempo — da una unità di azione reale a frammenti cinematografici che non hanno, cinematograficamente, alcuna relazione ed alcun rapporto o legame, come legami, rapporti o relazioni non fanno, sotto l'aspetto della realtà quotidiana, i frammenti di azione del teatro di posa. E non solo per quanto riguarda lo spazio ma anche per quanto riguarda il tempo (spazio e tempo sono d'altronde così strettamente legati che diventa difficile fare distinzioni). Tra i diversi frammenti in cui troviamo scomposta una azione mancherà la continuità. Esattamente l'inverso di quanto avviene nel normale film preparato, ove manca la continuità tra gli avvenimenti reali, nel teatro di posa (e ne manca spesso anche la possibilità).

Questo può spiegare le ragioni di quel dissidio da cui derivano tutti i problemi che il montatore di « attualità » deve affrontare e risolvere. E si comprenderà pure facilmente come la minore o maggiore difficoltà di soluzione di tali problemi dipenda in gran parte dalle caratteristiche del materiale girato, ossia dal lavoro di una persona: l'operatore.

Il mestiere di operatore di « attualità » non è quindi così facile come a superficiali osservatori può apparire e richiede una pratica tutta particolare. Molti sono gli accorgimenti che possono facilitare il lavoro del montatore — lavoro che si svolge spesso, oltre tutto, in condizioni di urgenza — e per evitargli i troppi frequenti ricorsi alla « truca », salvezza unica, è vero, ma mezzaccio e accomodamento quasi sempre. La « truca » è intarsi la macchina per fare « attaccare » le inquadrature che non « attaccano ». *L'impasto* salva molte cose e così pure le varie foggie di *indiane* in cui qualcuno ama sbizzarrirsi, ricercando in esse quella originalità che gli manca completamente altrove. Ma l'aggrapparsi alla « truca » come al salvagente, dopo aver girato a caso, non è certo metodo buono.

Nei riguardi delle « attualità » esiste quindi, prima di tutto, un problema degli operatori. Troppo spesso si crede che bravi fotografi, con quantità di corridori per i rapidi spostamenti, siano sufficienti per tale lavoro. Occorrerebbero invece persone di grande competenza che conoscessero profondamente le leggi e le necessità del linguaggio cinematografico; perché non basta che essi colgano gli aspetti ed i momenti più interessanti e significativi di quanto avviene, ma devono pure saperli riprendere nel modo più opportuno in funzione del futuro montaggio.

Se il compiere a perfezione questo lavoro richiede qualità non comuni di competenza ed anche di prontezza nella risoluzione di problemi a volte complessi, possono tuttavia essere sufficienti alcuni accorgimenti elementari, e che non implicano difficoltà di sorta, per ottenere un materiale buono. Ecco le tre cose principali che, a mio avviso, devono essere dagli operatori curate come assolutamente necessarie: girare a macchina fissa ogni qual volta un movimento (panora-



«Gli spettatori, in quasi tutti gli avvenimenti sportivi non sanno di essere tanto utili al cinema d'attualità»

mica, carrello o loro composizioni) non sia strettissimamente necessario o funzionale; girare il maggior numero possibile di inquadrature varie (si tratta per lo più di « dettagli ») che non abbiano strette e particolari relazioni cronologiche o topografiche con il resto dell'avvenimento o le località delle riprese, e che possano quindi essere inserite con una certa libertà; cercare, fino al possibile, di far sempre entrare ed uscire di campo ogni oggetto o persona in moto, in ogni singola inquadratura che di essa si gira; cercando pure di curare, nei differenti moti, le « direzioni ».

Gli operatori che hanno compreso queste necessità e che di esse si preoccupano portano sempre un buon materiale che può essere montato assai rapidamente e con risultati soddisfacenti. È facile convincersene esaminando punto per punto i vantaggi che tale metodo di ripresa comporta.

1) Nelle attualità, ove le difficoltà di « attacco » sono inevitabilmente numerose date le postazioni di macchina spesso obbligate e quasi sempre dipendenti da fattori non esclusivamente cinematografici, data ancora la mancanza di autorità assoluta di controllo e di autorità sulla materia da riprendere, il lasciarsi andare alla facile e dilettantesca mania delle evoluzioni e delle « giostre » su testa panoramica, o delle « passeggiate » in auto e carrozzella, non fa che aumentare tali difficoltà, perchè alle non sempre corrispondenti angolazioni, alla discontinuità inevitabile di azione tra l'una e l'altra inquadratura, si aggiunge appunto la difficoltà di unire i movimenti di macchina. La loro unione infatti non può essere casuale, a meno di rinunciare a priori a qualsiasi armonia di composizione ed anche a qualsiasi ritmo, perchè i movimenti di macchina, si sa, obbligano al taglio lungo ed al monotono

ritmo lento. Spezzettarli poi, per prenderne brevi frammenti, è il peggior arrangiamento che si possa immaginare ottenendosi quelle orribili inquadrature leggermente mosse (le inquadrature ubriache) che danno come risultante un fastidioso traballamento continuo. Di fronte alle inutili passeggiate dell'obiettivo il montatore deve mettersi le mani nei capelli.

2) Inquadrature prive di particolari riferimenti topografici o cronologici possono essere la vera salvezza del montatore che, inserendole liberamente tra le altre, può eliminare gli attacchi scorretti. L'esempio più comune è fornito dalle inquadrature di spettatori che, presenti in quasi tutti gli avvenimenti, molto probabilmente non sanno di esser tanto utili al cinema (quelli che lo sanno, per cattiveria, guardano in macchina rovinando tutto). Alcune azioni o fasi di una partita di calcio, per esempio, specie se riprese dal medesimo punto di vista, non potrebbero in alcun modo essere attaccate direttamente tra loro perchè si avrebbero, causa i differenti atteggiamenti, posizioni e movimenti dei giocatori, fastidiosissimi « salti » di montaggio ad ogni stacco. Inserendo invece tra loro visioni del pubblico il problema è risolto, eliminando l'attacco scorretto. Analogamente potrebbe essere risolto mediante l'inserzione di dettagli di azione: un calcio al pallone, il portiere che segue il gioco, l'arbitro, ecc. Gli esempi possono essere infiniti e si può dire che in ogni pezzo di attualità se ne trovano.

3) Le entrate ed uscite di campo delle cose o persone in moto danno la possibilità al montatore di unire i pezzi secondo un metodo assai comune e che evita il raccordo sul movimento. Tale tipo di attacco, per raccordo sul movimento, è infatti impossibile nelle « attualità » — tranne fortunate combinazioni, dovute per lo più alla ripresa con più macchine — perchè esige continuità di azione tra le inquadrature. Non solo, ma le uscite ed entrate di campo sono il tipico mezzo per ottenere quei raccordi di tempo-spazio caratteristici del cinema.

Ma perchè tali uscite ed entrate possano unirsi bene e correttamente si deve curare la rispondenza delle direzioni dei moti sullo schermo. Per citare un esempio elementare ricorderò come un mobile che appaja sullo schermo spostandosi da sinistra a destra dovrebbe sempre spostarsi, in ogni inquadratura successiva, in questa medesima direzione, se si vuole che il pubblico abbia l'impressione di un moto unico e continuo « verso » un determinato punto. Purtroppo ciò dipende dalla postazione della macchina in ripresa che è molto spesso, per le « attualità », obbligata. Però è cosa di tale importanza che gli operatori dovrebbero tenerla nel massimo conto cercando, sotto questo aspetto, di fare l'impossibile.

Si intende che a questi accorgimenti degli operatori fanno riscontro altri accorgimenti che deve avere il montatore e tutta una serie di arrangiamenti che la pratica ed il mestiere, ma specialmente l'osservazione, insegnano.

Uno dei sistemi migliori e più usati — ad esempio — per evitare attacchi scorretti — specie per quanto si riferisce ai « salti » dovuti a discontinuità di azione — è quello dell'intercalare due azioni differenti. Non sempre ciò è possibile perchè due azioni, per poter essere intercalate in montaggio, debbono essere o « poter essere » contemporanee, essendo questa, della contemporaneità, l'impressione che ne deriva. Ecco: avendo di due azioni tre inquadrature l'una e non essendo esse unibili direttamente causa discontinuità di azione tra l'una e l'altra, l'attacco può essere evitato, e la correttezza della sequenza risolta, intercalando tra loro le inquadrature dell'una e dell'altra azione, con metodo simile a quello dell'intercalare inquadrature senza precisi riferimenti temporali, spaziali e di azione (l'esempio del pubblico).

Molti altri ancora possono essere gli accorgimenti del montatore al fine non solo di evitare, ma spesso solamente di rendere il meno visibile, il



« Il problema dei salti di montaggio può essere risolto inserendo dei dettagli come, in un avvenimento sportivo, quello del portiere che segue il gioco... »

meno crudo e fastidioso possibile l'attacco forzatamente scorretto, il salto di montaggio, il cambio di direzione di un oggetto o persona in moto.

Ecco in questo caso, per esempio, il non mettere a diretto contatto e neppure vicinissimi i due pezzi in cui le direzioni sono assolutamente opposte; ma cercare di graduare il passaggio tra l'uno e l'altro, inserendo tra di essi pezzi in cui la direzione sia leggermente variata, già più vicina alla successiva, od anche solo distanziandoli, o meglio inserendo inquadrature in cui l'oggetto in moto cambi anche solo leggermente direzione per una curva o altro. Ed ecco, sempre, l'attento e minuto esame di tutto il materiale ripreso; i pezzetti di attacco e di passaggio andati a ripescare pazientemente nel cestone degli scarti ed inseriti, lo sfruttamento di dettagli minimi, di particolari d'azione — uno sguardo, una piccola mossa — in cui si scopre la possibilità di qualche particolare riferimento. Tali dettagli e frammenti nella realtà non avevano magari il benchè minimo rapporto di sorta con le azioni tra le quali vengono inseriti, ma possono servire a salvare un attacco. Da quanto si è detto risulta chiaro come, per ricostruire cinematograficamente l'immagine della realtà dai frammenti di pellicola impressionata, si sia sempre costretti a spostare l'ordine cronologico dei frammenti stessi rispetto al vero perchè, secondo tale ordine cronologico, essi non potrebbero « legare », darebbero luogo ad attacchi scorretti e, quindi, a sequenze disordinate e poco chiare. E queste sono le concessioni che in nome della correttezza e bellezza cinematografica, della chiarezza e della costruzione del film si è costretti a fare ai danni della veritiera riproduzione. Ma tali concessioni, come si intende, hanno un limite. Esse possono infatti influire in modo minimo e per soli trascurabili dettagli sulla verità cronistica dell'avvenimento, come possono condurre a falsificazioni di una certa portata. In questo caso si può essere costretti a fare addirittura concessioni di carattere opposto, ossia in mo-

ne della veritiera documentazione transigere sulla imperfezione di qualche attacco. Sia al giudizio del montatore stabilire quali concessioni si possano fare da una parte e dall'altra, stabilire se sia meglio attenersi alla stretta realtà, anche a costo di attacchi non rigorosi, o viceversa. Le soluzioni varieranno da caso a caso, come la libertà del montatore nel comporre i pezzi varia, e moltissimo, da soggetto a soggetto.

Negli altri casi ove è più importante, come si è detto, attenersi alla realtà, uno dei problemi che si presentano al montatore è quello di essere informato sul « soggetto » — si può ben dire così — del pezzo che deve comporre, onde avere una traccia su cui condurre il montaggio. La sola visione dei pezzi girati suggerisce certamente un'idea dello svolgersi delle cose, ma affidarsi solamente ad essa, che è a volte nulla più di una sensazione, può essere pericoloso. Certi pezzi, infatti, si richiamano da sé dall'uno all'altro o per certa facilità di attacco che ne verrebbe unendoli, o per simiglianza di luce o tono fotografico, o per altri motivi ancora; ma non sempre ciò corrisponde al vero: tali pezzi possono anche riguardare i momenti più disparati e lontani.

Le difficoltà scompaiono completamente solo qualora il montatore sia stato presente all'avvenimento o sia assistito nel suo lavoro dall'operatore: cosa utilissima a farsi per gli avvenimenti di grande importanza. Se ciò non è possibile una buona traccia può essere fornita da una chiara esposizione cronistica. Non per nulla sui tavoli dei montatori di attualità giornali e riviste abbondano.

Da quanto ho esposto appare chiaro quali e quante siano le difficoltà che si presentano per la composizione delle attualità cinematografiche. Tali difficoltà, derivanti tutte dalla impossibilità e quindi dalla mancanza di una preparazione, terranno sempre questo genere particolare tra i generi minori. Va però osservato, a gloria del cinema, come anche qui, nelle sue più modeste espressioni, questo mezzo possa superare la freddezza e banale riproduzione della realtà per giungere sino alla manifestazione di opinioni. Sotto questo aspetto va considerato il cinema di attualità, come una forma di giornalismo, non come una forma di fotografia. Il suo interesse non deve essere quello del freddo documento — della farfalla puntata con lo spillo — ma quello della cronaca viva.

Tutte le difficoltà del lavoro, dalle particolari condizioni di ripresa alla forzata rapidità ed improvvisazione del montaggio, formano la principale giustificazione di errori ed imperfezioni spesso davvero inevitabili; e la loro conoscenza, anche sommaria, potrà forse condurre a maggior benignità di giudizio coloro che, nella più serena incompetenza, superficialmente giudicano. Tuttavia va per l'opposto notato come le maggiori di tali difficoltà — derivando, come si è visto, dalla inevitabile impreparazione — esistano solamente nel caso delle attualità vere e proprie e riguardanti avvenimenti improvvisi o di imprevedibile svolgimento. Ossia, nei casi delle riprese impreparate, perchè veramente *impreparabili*. Negli altri casi l'impreparazione denota un considerare le « attualità » nel loro aspetto e valore più banalmente fotografico e con una condannevole leggerezza. Per certi avvenimenti e manifestazioni, infatti, che sono dettagliatamente preparati è pure possibile una preparazione del film, e quali brillanti risultati possa dare questo metodo si è già visto: cito la rivista navale di Napoli, durante il viaggio di Hitler in Italia, nella chiara ed efficace documentazione del « LUCE ».

È davvero augurabile che si cerchi sempre più di evitare l'impreparazione, pensando in tempo a tutto un complesso di problemi per non trovarsi poi, insoliti e molto spesso insolubili, sul tavolo di montaggio ingombro di pellicola.

FERNANDO CERCHIO

I FILM DEL MESE IN CENSURA

Ripetiamo l'elenco dei film del mese presentati alla revisione della Censura. I numeri tra parentesi (1) e (2) indicano le decisioni delle Commissioni di prima istanza e della Commissione di appello. I film segnati con asterisco, non contengono i dati, perché già pubblicati nelle «Cronache» dei numeri scorsi.

ITALIA

MI A MOGLIE SI DIVERTE. - Produzione: Itala Film. Distribuzione: ENIC. Regista: Paul Verhoeven. Sceneggiatura: E. Lubitz e Paul Verhoeven. Dialoghi: Alberto Spaini. Scenografo: Gastone Medin. Operatore: Carlo Montuori. Interpreti: Käthe von Nagy, Albert Matteredstock, Grete Weiser. *Approvato* (1).

I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA. - Produzione: Scalera. Regista: Amleto Palermo. Soggetto dalla commedia di Gherardo Gherardi. Operatore: Massimo Terzano. Scenografo: Salvo D'Angelo. Interpreti: Armando Falconi, Caterina Boratto, Camillo Pilotto, Sergio Tufano, Gino Cervi, Filippo Scelzo, Gemma Bolognesi, Clelia Mataia, Carlo Romano. Italia Volpiano. *Approvato* (1).

LA CASA DEL PECCATO. - Produzione: Amato. Regista: Max Neufeld. Interpreti: Amleto Nazzari, Assia Noris, Umberto Molteni, Alida Valli. *Approvato* (1).

LA DAMA BIANCA. - Produzione: Besozzi-Aurora Film. Distribuzione: I.C.I. Direttore di produzione: Valentino Brosio. Regista: Mario Mattoli. Soggetto di Guglielmo Zorzi. Scenografo: Filippo ne. Operatore: Galea. Interpreti: Elsa Merlini, Nino Besozzi, Enrico Viaristo, Vincenzo Scarpetta, Giuliana Gianni, Giovanna Galletti, Amleto Pettinelli. *Approvato* (1).

STATI UNITI

ALI NELLA BUFERA (*Wings Over Honolulu*) - Produzione: New Universal. Distribuzione: I.C.I. Regista: H. C. Potter. Interpreti: Wendy Barrie, Ray Milland, Kent Taylor, William Gargan. *vietato il doppiaggio* (1).

BIANCANEVE E I SETTE NANI (*Snow White and the Seven Dwarfs*) - Produzione: W. Disney-R.K.O. Distribuzione: Generaline. Regista: Walt Disney. *Approvato* (1).

* **ADORAZIONE** (*The Woman I Love*) - Produzione R.K.O. Distribuzione: Minerva Film. *Approvato* (1).

* **AVVENTURA DI TOM SAWYER** (*The Adventure of Tom Sawyer*) - Produzione: Selznick. Distribuzione: ENIC. *Approvato* (1).

* **FROU FROU** (*The Toy Wife*) - Produzione e distribuzione: M.G.M. *Approvato* (1).

* **RAGGIO INVISIBILE** (*The Invisible Ray*) - Produzione: New Universal. Distribuzione: I.C.I. *Approvato* (1).

* **SOSPETTO** (*Wives Under Suspicion*) - Produzione: New Universal. Distribuzione: I.C.I. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (2).

GERMANIA

T'AMO (*Ich Liebe Dich*) - Produzione: Tobis. Distribuzione: ENIC. Regista: Herbert Selpin. Interpreti: Victor De Kowa, Luise Ulrich, Olga Limburg. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

* **APOTEOSI DI OLIMPIA** (*Olimpia - Il parte*) - Produzione: Tobis-Olimpia. Distribuzione: EIA. *Approvato* (1).

* **PICCOLO E GRANDE AMORE** (*Die Kleine und Die Grosse Liebe*) - Produzione: Tobis. Distribuzione: ENIC. *Approvato* (1).

FRANCIA

BAR DEL SUD (*Bar du Sud*) - Produzione: Claude de Baysse. Distribuzione: ENIC. Regista: Henri Fescourt. Interpreti: Charles Vanel, Tania Fedor, Jean Galland. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

COSINO (*La petite chose*) - Produzione: C.I.G.C. Distribuzione: ENIC. Regista: Maurice Cloche. Soggetto da un racconto di A. Daudet. Interpreti: Robert Lynen, Arletty, Janine Darcy. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

DRAMMA DI SHANGAI (*Le drame de Shangai*) - Produzione: Gladiator. Distribuzione: Lux. Regista: G. W. Pabst. Interpreti: Louis Jouyet, Dorville, Raymond Rouleau, Christiane Mardaine. *vietato il doppiaggio* (2).

IL MESSAGGIO (*Le Messenger*) - Produzione: Albatros. Distribuzione: Artisti Associati. Regista: Raymond Rouleau. Soggetto dalla commedia di Bernstein. Interpreti: Jean Gabin, Gaby Morlay, Jean Pierre Aumont. *Approvato* (1).

INGHILTERRA

MELODIE LONDINESI (*London Melodies*) - Produzione: Herbert Wilcox. Interpreti: Anna Neagle, Tullio Carminati. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

V MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

27 APRILE - 6 GIUGNO 1939-XVII

★

IL TROVATORE

di G. Verdi (protagonista GIACOMO LAURI VOLPI)

RE LEAR

di Vito Frazzi (novità assoluta)

GUGLIELMO TELL

di Gioacchino Rossini

LE ASTUZIE FEMMINILI

di Cimarosa, trascrizione Respighi (al Teatro della Pergola)

L'ENFANT ET LES SORTILEGES

di Maurice Ravel

IL VASCHELLO FANTASMA

di Riccardo Wagner (in tedesco con artisti tedeschi)

LA PASSIONE DI SAN MATTEO

di G. S. Bach (in tedesco con complessi tedeschi)

DUE CONCERTI DELL'ORCHESTRA E DEL CORO DELL'AUGUSTEO

(IX Sinfonia di Beethoven - "La Resurrezione di Cristo" di Perosi - "Salmo" di Petrassi - "Alceste" di Salviucci)

MESSA DA REQUIEM

di Giuseppe Verdi

PERSEFONE

di Strawinsky

L'AMFIPARNASO

di Orazio Vecchi

3 serate dei

BALLETTI DI MONTECARLO

SPETTACOLI ALL'APERTO

LA STREGA

di Grezzini (in Piazza Peruzzi)

AMINTA

di Torquato Tasso, commenti musicali di Glück (nel Giardino Reale di Boboli)

CONCERTI DA CAMERA E SINFONICI

IV CONGRESSO INTERNAZIONALE DI MUSICA

Continua la preparazione de

L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

Si tratta di un volume di circa 500 pagine che comprenderà elenchi di registi, tecnici, scrittori, musicisti e di quanti altri danno la loro opera al nostro cinematografo; elenchi delle case produttrici, degli stabilimenti di produzione, di tutti i cinematografi d'Italia con le loro caratteristiche; oltre ad un esame completo e particolareggiato di quelle attività che col cinema sono in relazione. L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO sarà, dunque, un'opera di indispensabile consultazione. Essa sarà messa in vendita al prezzo di L. 50, ridotto, per gli abbonati a CINEMA, a L. 40.

Non abbiamo ancora ricevuto di ritorno tutti i questionari inviati ad attori, generici di categoria extra, registi, tecnici, musicisti, scrittori. Preghiamo costoro di farceli avere al più presto e, intanto, ripetiamo l'invito a quelli che non l'avessero ricevuto, di inviarci le informazioni che li riguardano in base alle domande pubblicate a pag. 32 del presente fascicolo di CINEMA.

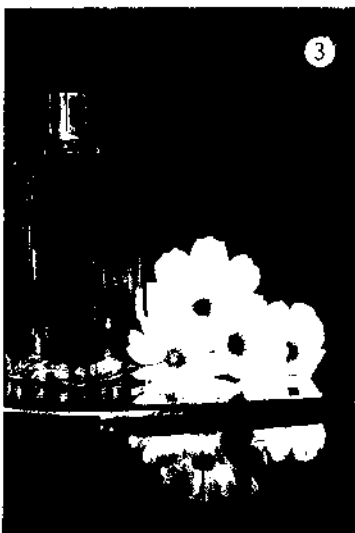
VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



INQUADRARE figure umane e animali è in fondo un problema di gusto. Si tratta di saper scegliere l'inquadratura, di mettere, quando è possibile, la persona o l'animale nella posizione che si desidera, o quando ciò non è possibile, mettersi in una determinata posizione affinché la figura risulti approssimativamente in quel punto del quadro dove



si presume possa avere maggior rilievo. Infatti oltre alla figura vi sono in un quadro di solito altri elementi, di paesaggio o architettonici, o altri oggetti. Ezio Caizzi (Bologna) ci manda una *Bambina* (1) fotografata a tre metri di distanza con un apparecchio retina I, obiettivo 1:3,5, diaframma 8, esposizione 1/25. Era forse opportuno adope-



rare una pellicola con grana più fine, allo scopo di rendere l'ingrandimento migliore. Quanto alla inquadratura sarebbe stato opportuno evitare la intelaiatura a destra della finestra, e spostare la bambina più indietro, quasi addosso alla persiana, in modo che risultasse un spazio maggiore, e libero, davanti allo sguardo della bambina.



Mariano de Luca (Napoli) non ha studiato troppo l'inquadratura per la sua *Mariolina* (2) che egli ha fotografato in agosto sotto il sole forte, diaframmando 18, con apertura 1:4,5 e con esposizione di 1/25. Anzitutto egli avrebbe potuto fare una istantanea più rapida aprendo di più il diaframma, per rendere meno

confusa l'acqua del mare. Tuttavia sull'acqua così confusa spicca la figura della bimba messa a fuoco assai esattamente. Non giocano nel quadro altri elementi, senonché avrebbe giovato lasciare meno spazio a sinistra e un po' più di spazio a destra. È buona regola lasciare sempre maggiore spazio davanti allo sguardo della persona fotografata. Lo stesso Mariano de Luca ci manda



Profumi (3) un interno ripreso con lente addizionale; una natura morta in cui giocano pochi elementi opportunamente inquadrati.

Una *figura in salotto* è quella di Marco Pasti (4) il quale però indica apertura 23, il che è senz'altro errato, dato che la sua macchina ha di diaframma 1:4,5, e quindi non si potrebbe nemmeno confondere con 1:2,3. Se avesse realmente fotografato con posa di 1/25 e a 23 di diaframma il negativo sarebbe rimasto trasparente. Comunque sia, c'è da osservare che troppi elementi sono introdotti nel quadro e che l'elemento principale, la testa della persona, non è a fuoco mentre lo sono il fiore e le foglie. È un esempio di inquadratura approssimativa, in cui non sono studiati gli elementi compositivi.

Ed ecco un altro *Bambino sull'acqua* (5) che ci manda Linco Merlino, Stavoita c'è uno sfondo che risulta sbiadito. Avrebbe giovato alla fotografia se il bambino non avesse guardato l'obiettivo, ma fosse stato disteso da un altro elemento estraneo all'operatore, il quale avrebbe dovuto curare maggiormente la messa a fuoco della figurina; la posizione è buona e naturalmente spontanea. La fotografia è stata eseguita nelle condizioni più semplici: diaframma 8, tempo di posa 1/50.

Fuffi ha visto il cane! (6) di Cesare de Lodi (Milano) eseguita con diaframma 11 e tempo di posa 1/50 all'ombra è senz'altro una fotografia messa bene a fuoco. Il risultato sarebbe stato più persuasivo se il fotografo avesse inquadrato totalmente anche il fanciullo che tiene il gatto; l'animale è riuscito assai bene. Ma la bicicletta sullo sfondo si doveva eliminare.

A proposito di gatti ecco *L'ombra del gatto* (7) di Gianfranco Risi (Roma): fotografia curiosa e divertente. Meglio sarebbe stato che il gatto fosse stato messo a rovescio. L'ombra del gatto è prodotta dal sole e il gatto si trova sul davanzale della finestra. Diaframma 6,3, esposizione 1/25.

Per quanto messa a fuoco esattamente le *due scimmiette* fotografate da Mario Sedda (Ikarar) (8) si confondono nel fogliame. La fotografia è stata eseguita con tempo di posa 1/50. M. O.



TEMPI DI POSA PER GENNAIO

Tempi di posa corretti per prese senza schermo, eseguite con tempo sereno dalle ore 11 alle ore 13. Il tempo coperto e le ore antecedenti — dalle ore 9 — e posteriori — sino alle 15 — li raddoppiano.

SOGGETTO	Emulsione	Schermo	Apertura massima	Tempo di posa
Paesaggi aperti con orizzonte (nozzine-laghi)	panero (17/10 Din)	—	4,5	1:40
Vedute con primo piano	panero (17/10 Din) orto	giallo chiaro	2,8	1:30
Scene di vacca	panero (17/10 Din)	—	2,8	1:60
Nature morte in piena aria	—	—	4,5	1:20
Scene di pioggia	—	—	2,8	1:25
Scene di nebbia	—	—	2,8	1:25

FILM DI QUESTI GIORNI



Una scena del film
"Ettore Fieramosca"
(Nembo)

ETTORE FIERAMOSCA

SEMPRE le opere che s'ispirano alla storia portano in sé quel tanto di retorico e convenzionale, di cui la fantasia umana sembra compiacersi nel rivestire certi avvenimenti accaduti nel tempo e rimasti famosi. La memoria che ha fissato tali avvenimenti non ha potuto sottrarsi a certi impulsi dell'animo, a certi sentimenti, sì che ciò che è anche il capriccio del caso, o il concorso di vari interessi e volontà singole, o quel che altrimenti si chiama destino, appare spesso soltanto come il prodigio d'un uomo. Al quale generalmente si attribuiscono le lacoltà del genio, senza pensare che il genio non è mai un uomo pratico e che il suo destino in questo mondo è quello d'esser sempre sconosciuto, appunto, dalla « pratica ».

Rievocare la storia di tali uomini è come dar ragione alla fantasia popolare, nella quale essi assumono un aspetto leggendario. Tutto ciò che può far pensare alla leggenda piace alla moltitudine, e lo sapevano i grandi uomini come il « piccolo caporale », il « commediante » napoletano, Ettore Fieramosca, benché non sia stato che un capitano di ventura, cui toccò in sorte la fortunata disida di Barletta, è un personaggio

che la letteratura romantica ha fatto quasi leggendario, e il pubblico un eroe alla Sem Benelli. Alessandro Blasetti, nel fare un film su questo personaggio, ha cercato, senza deludere la fantasia popolare, di descriverlo entro certi limiti reali. Tuttavia, un film storico non può avere che un carattere celebrativo, non può che assecondare e avvalorare l'immaginazione della moltitudine cui è destinato, la quale, quando si tratta della storia, esige che i loro protagonisti siano tutti eroi leggendari, eroi da commedia e da romanzo.

Il merito di Blasetti non è dunque quello di aver scelto un soggetto che ricorda tanta spiacevole letteratura e pittura del secolo scorso, ma di aver saputo effettuarlo evitando il più possibile quei ricordi. Se mai qualche ispirazione alla pittura fosse palese, si tratterebbe d'un riferimento all'arte di Paolo Uccello o a quella di Piero della Francesca, secondo il gusto contemporaneo. A differenza di quasi tutti i film italiani, dove il regista non conta che come un esecutore senza entusiasmi, risentimenti o speciali virtù di mestiere, il film **ETTORE FIERAMOSCA** può ben dirsi l'opera di un regista, perché tutte le sue qualità e i suoi pregi maggiori appaiono dovuti soprattutto all'arte del regista e alla buona fotografia dell'operatore. A parte la snauia delle divo-azioni storiche e dei film in costume, che sempre

nascono quando l'ispirazione è debole e la fantasia scarsa, il **FIERAMOSCA** di Blasetti è una delle due o tre opere migliori che la cinematografia italiana abbia finora prodotto in quest'annata. La seconda parte, specialmente, ci è sembrata quella d'un film insolitamente dotato di qualità stilistiche, di pregi d'eleganza tranquilla, piena di decoro e di verità. La bellezza e la luce degli esterni, molto hanno giovato all'efficacia poetica dell'opera, cui non va negato il merito d'essere stata concepita su un piano non ordinario e con intenti non esclusivamente commerciali.

Dove il film appare meno convincente è nel dialogo, spesso carico d'entasi letteraria. Forse non s'è tenuto presente il difetto maggiore dei nostri attori, che è appunto quello di esagerare ogni gesto e ogni accento, troppo facili a riscaldarsi col suono delle parole, con la rotondità delle frasi. Al cinema, dove le immagini mostrano la realtà con spietata evidenza, è difficile poter assuefarsi al linguaggio figurato, dalla cadenza letteraria. Solo una recitazione perfetta come quella di Osvaldo Valenti nelle vesti di De La Motte, può attenuare l'inconveniente e farlo magari accettare. La cinematografia italiana non manca tanto di registi e di tecnici, quanto soprattutto di sceneggiatori che conoscano la proprietà e la convenienza delle parole, e di attori che sappiano calcolare il valore di un gesto, l'effetto della cadenza nella dizione. E fra i tanti meriti del **FIERAMOSCA** di Blasetti, quello di aver messo in luce un attore come il Valenti è per lo meno un merito inedito. Fra i nuovi, il Checchi e la Calliani hanno qualche buon momento, che fa sperare nel loro avvenire.

BIANCANEVE E I SETTE NANI

IL LATO più piacevole e attraente di certi disegni, il cui scopo è di narrare mediante figure una favola destinata ai fanciulli, è proprio quella loro qualità di sottrarsi alle leggi che regolano normalmente l'arte del disegno, per obbedire invece a una fantasia libera di assumere i metodi e gli arbitri più comodi e convenienti. Si tratta di figurazioni che affidano la loro immaginaria esistenza ad una speciale mescolanza figurativa, la cui funzione è generalmente volta a parodiare gesti, espressioni e fisionomie di esseri umani o naturali. Non si tratta di caricature, ma di pupazzi, e mentre il merito dei disegnatori caricaturali e satirici riguarda l'acutezza e la precisione con cui il loro disegno ritrae i caratteri e i costumi degli uomini, le loro fisionomie e, diremmo, il loro animo, quello dei pupazzi è del tutto diverso, riferendosi alla creazione arbitraria d'un tipo irreali, delle sue forme, dei suoi lineamenti, dei suoi gesti e delle sue avventure. La differenza è grande. Infatti si ha un bel dire che i disegni dei cartoni animati di Walt Disney sono ritratti d'animali; la verità è che Topolino non è affatto il ritratto di un topo, ma un nuovo pupazzo, così come le altre sue bestie fanno pensare ai giocattoli dei bambini piuttosto che ai loro modelli naturali. Una tale impressione mai la darà una figura o un animale di Dautour e simili, artisti di tanto più grandi di Disney da non potergli nemmeno paragonare. Ma se Disney non è in questo senso un artista, come mai i suoi « cartoni » divertono e incantano lo spettatore? Il merito di Disney è di aver raffigurato certi animali con i caratteri e i gesti di certi uomini, parodiandoli, mettendone in risalto i lati che gli scrittori umoristici hanno sempre volto in ridicolo. E se questo è anche il merito di molti disegnatori che arricchiscono una vecchia tradizione di illustratori fiabeschi anglosassoni, Disney tuttavia ha saputo giovare del cinema per dare ai suoi disegni il movimento e la parola, quindi una ricchezza minima che le immagini fesse conoscono solo in piccola parte. Ma tutto ciò non basta ancora a giustificare l'immenso successo di Disney, dal momento che i suoi predecessori non ebbero nel disegno animato quasi nessuna popolarità. C'è dunque nei « cartoni » di Disney una grazia e un amore che negli altri inutilmente si cercherebbe, senza contare che nessuno lo eguaglia nella narrazione favolosa, in lui così ricca di motivi, di ingenua

all'aria, di sorprese e accenti poetici. Il Technicolor venne ad aggiungere un altro prezioso elemento inebescivo ai tanti che gli possedeva, ad aumentare il senso del meraviglioso nelle sue straordinarie invenzioni.

Dixey piace assai più come suscitatore di meta-vigile, di sogni incantati, che come moralista castigatore di costumi. La morale, infatti, entra nelle sue favole quasi in punta di piedi, esitando, cercando di non mettersi troppo in vista, sia per non irritare la suscettibilità degli spettatori, sia perché ha ben poco da dire e teme di non dir nulla di acuto e nuovo. Altrimenti evidente appare invece la scioltezza dell'elemento fantastico, dello stile narrativo, della descrizione, tali da raggiungere la più alta bellezza e un'efficacia impareggiabile. A volte, i « cartoni » di Disney fanno credere allo spettatore d'essere sotto il potere di un influsso arcano, di un incantesimo, per cui il suo sguardo, attraverso la notte in cui è immersa la sala, contempla visioni soprannaturali, ove tutto è candido, immacolato. Strani esseri, né bestie né uomini, si agitano con un andamento di danza, rivelando in ogni parola, in ogni sguardo, in ogni gesto una felicità e una esistenza ideali. Tutto ciò che nella vita reale è brutto, grigio o sgradevole, là è sostituito con i colori più trasparenti e magici, con armonie pittoresche che solamente i sogni riescono a evocare. E dire che il carattere infantile e schematico del disegno, che Disney ha derivato da tanti illustratori di fiabe per ragazzi, così estraneo al vero carattere del disegno e in se stesso così stupido, è proprio ciò che meglio asseconda la fuga della fantasia verso questi meravigliosi regni dell'innocenza.

Eppure BIANCANEVERE E I SETTE NANI, ancor che abbia il pregio d'essere il primo « lungo in tragico » di Disney, non ci sembra tra le sue opere migliori; si nota nel disegno, nel colore, nell'andamento della narrazione quell'incertezza, quella prudenza che lo preoccupava al principio dell'opera circa l'esito pratico d'un'impresa tanto costosa e compromettente. E che i nani, ossia i personaggi più irreali della favola, siano i meglio

riusciti, potrebbe dar ragione a un nostro spettatore che cioè l'ingegno di Disney s'attivevolisce quando è costretto ad incontrarsi con la realtà, con le fisionomie umane. Biancanevere, la Regina, il Principe, sono certamente le figure più intelte disegnate da Disney. Ed è naturale; non si prestano né al suo gioco, né al suo stile. Si ha l'impressione di figure ricalcate sui calendari profumati che i parucchieri distribuiscono a fine d'anno tra la loro clientela. Tutto il film risente un po' di questo impaccio, si ch'è impossibile trovarvi la libertà e la bellezza di certi suoi « corti metraggi », come per esempio quello che s'intitola cui sta ucciso COCK ROBIN, ove Disney fa la parodia di Mae West e dei suoi film, e che è forse il suo capolavoro; o d'altri ancora, in cui dietro avventurose favole d'animali si profila una parodia innocente e cordiale della vita e dei costumi più popolari d'America.

GLI ALTRI FILM

Ormai, ciò che manca al cinema americano è l'ingenuità; perché anche gli errori, laggiù si commettono per troppa perizia e per troppo calcolo. Sempre più aridi e meccanici appaiono gli ultimi film, dove, se pur non manca un po' di follia, si ha l'impressione, diremmo, d'una follia brevettata. Mantenere una certa ingenuità è dunque più difficile che acquistare scaltrezza e maestria, delle quali purtroppo siamo già stanchi come di un gioco di prestigio di cui abbiamo imparato tutti i segreti.

Così è infatti per il film L'ORRIBILE VERITÀ, che ci ha divertito, ma come divertono gli esercizi eseguiti con abile leggerezza di mano, privi tuttavia d'una sfumatura in cui si riconosca la ingenua grazia dell'animo. Facile, per un'industria che non difetta di nessun elemento, che dispone di attori e sceneggiatori scelti e sperimentati, condurre un racconto felicemente, dalla prima all'ultima scena; eppure, tutto ciò non basta, e senz'avvedersi si finisce col cercare qualche di-

fetto, qualche intoppo o qualche volgarità e riscuote la nostra disapprovazione, fredda ammirazione.

* * *

Non appena sui nostri schermi appare un ambiente di provincia, un « piccolo mondo borghese », subito i personaggi prendono un'aria vecchia e polverosa, un gesto, una voce d'esseri che si sforzano d'imitare certi personaggi che la letteratura dozzinale ha corrotto e falsificato senza rimedio. E il mondo della « macchietta » prende facilmente il posto di quello autentico e reale. Capita così che un film come INVENTIAMO L'AMORE, che pure ha qualche merito e che Camille Mastrocinque ha diritto con pulizia e correttezza, s'abbassa a manifestazione dialettale, rientra nel in quello stile di maniera, in cui tutto è facile ma nulla è vero. La « macchietta », la « maniera », il « dialetto » sono i vizi più perniciosi e tenaci della nostra cinematografia, che quando decide di affidarsi a una fantasia più moderna si lascia incantare da certe bizzarrie che, nonostante il loro aspetto « nuovo », sono più false e mancate che mai. Si veda per esempio la stanza dove i protagonisti di INVENTIAMO L'AMORE vanno ad abitare quando arrivano a Roma. Di questo passo si può giungere alle invenzioni più assurde: ma allora perché pretendere di evolvere un'azione reale, di ritrarre personaggi veri e passioni umane? Quest'incorrenza, questo passo dalla « macchietta » provinciale, alla « mania » più arbitraria, non è in realtà che una incorrenza soltanto apparente, perché l'una e l'altra cosa hanno la loro origine nella stessa falsità e nel medesimo cattivo gusto. Non sappiamo quale autorità abbia in Italia il regista di fronte agli altri collaboratori del film; quello ch'è certo è che ciascuno si sente il « regista » di se stesso, e non bada alle esigenze finali del lavoro, che poi, sullo schermo, accusa inincurabilmente i propri difetti. La responsabilità del film risulta perciò di tutti i suoi autori, un separamento. E fortunato chi riesce a salvarsi.

GINO VISENTINI

PROGRAMMAZIONI DI DICEMBRE

A R O M A

F I L M	CINEMATOGRAFO	GIORNI DI PROGRAM.
<i>Arditi dell'aria</i>	Moderno	15
<i>Non e la gonna</i>	Moderno	10
<i>Incantesimo</i>	Barberini	6
<i>Il prigioniero di Zenda</i>	Corso	9
<i>Dopo Arsenio Lupin</i>	Supercinema	8
<i>Giù di mare</i>	Corso	8
<i>Frou - Frou</i>	Moderno	8
<i>La stella del Nord</i>	Bernini	7
<i>L'orribile verità</i>	Supercinema	7
<i>Amicizia</i>	Supercinema	6
<i>Un americano a Oxford</i>	Corso	6
<i>Il sepolcro indiano</i>	Supercinema	6
<i>La signora di Montecarlo</i>	Barberini	5
<i>Fuochi d'artificio</i>	Barberini	4
<i>Habimana</i>	Barberini	4
<i>Fiamme in Oriente</i>	Supercinema	3

A M I L A N O

F I L M	CINEMATOGRAFO	GIORNI DI PROGRAM.
<i>La modella mascherata</i>	Eden e Filodrammatici	14
<i>Incantesimo</i>	Ambasciatori	9
<i>Arditi dell'aria</i>	Odeon	9
<i>Una donna vivace</i>	Ambasciatori	8
<i>Dopo Arsenio Lupin</i>	Eden e Filodrammatici	8
<i>Il diavolo è femmina</i>	Ambasciatori	8
<i>Amicizia</i>	Corso	7
<i>Frou - Frou</i>	Odeon	7
<i>L'orribile verità</i>	Odeon	7
<i>Il bandito in vacanza</i>	Excelsior	7
<i>La dama bianca</i>	Odeon	6
<i>L'ultimo scugnizzo</i>	Eden e Filodrammatici	6
<i>La signora di Montecarlo</i>	Corso	6
<i>La grande Imperatrice</i>	Corso	6
<i>I figli del marchese Lucera</i>	Ambasciatori	5
<i>Non e la gonna</i>	Odeon	5
<i>Zoccolotti olandesi</i>	Excelsior	4
<i>I due peccatori</i>	Corso	3

LO

ZUCCHERO

È UN ALIMENTO
FISIOLOGICO D'ECCELLENZA

Su tutti gli altri alimenti il saccarosio presenta il vantaggio di essere rapidamente e facilmente assorbito. Ecco perchè l'epoca presente, dove occorre attuazione pronta di pensiero e di energia, dovrebbe essere l'epoca dello

ZUCCHERO

BRUNONE CHIARELLO



B. - *Viene avanti capo e assente, in un'ombra di luce, in un'illuminazione d'ini, di silenziosi, perché noi, di attori, noi, sacchi di danaro, montagne di brillanti, di milioni di ruoli e delle più importanti specie di panno prezioso conosciuto, perle iridescenti e gatti azzurri... tutti essi crederemo tutto essi assorbiranno con la loro smodata avidità di guadagno! Maledetti, maledetti, maledetti! (impresca casualmente mettendosi a cantare con pregevole voce di basso profondo) E ancor maledetti tutti!*

C. - *con gioia infantile e ingenua ammirazione! Bravo! Ma contro chi sono dirette queste parole?*

B. - *un poema! Contro gli attori e i registi italiani che avidamente, con tutte le mani, del capitale che è stato stanziato e alla produzione d'un bel film destinato, s'impadroniscono di circa metà col trattatore, ballerò, ballà*

convinto di aver declamato una meravigliosa ode pindarica destinata a procurargli, oltre l'ammontabile, il plauso degli intenditori e le sovvenzioni dei mecenati, s'incovona di allora e cerca di convincere un vecchietto che passa a erigergli un monumento a sue spese!

C. - *con gioia sempre più infantile e con ammirazione ributtante nel suo scribacchiare! Sei il più bravo poeta che abbia mai sentito!*

B. - *Direte? Ne hai sentiti altri?*

C. - *Si, un vecchietto matto che diceva sempre:
Sedia, sedia, sedia,
io mi sento morire d'inedia,
caci, caci, caci,
ti vorrei coprir di buci,
borsa, borsa, borsa,
sono campione mondiale di corsa!*

Ma non capisco perché tu te la prenda tanto coi registi e gli attori italiani...

B. - *Spiegherotti, e non soltanto spiegherotti, ma anche calzerotti, passerotti e salici notati... Devi sapere che mentre nell'industria americana diligentemente il regista assorbe una somma maggiore dell'8 per cento del capitale destinato al film, e l'attore principale ancora meno, qui in Italia, sopra un film che costi, per esempio, un milione e mezzo, il regista percepisce almeno un sesto di questa somma e altrettanto l'attore o l'attrice principale. E questo a che cosa porta?*

C. - *(connonante e padico!) Non lo so, ma credi pure (abbassando la testina ricciolata e arrischiando...) che mi piacerebbe tanto saperlo...*

B. - *(con voce tonante) Porta che per tutto il film rimane molto poco, poco per gli attori di contorno, poco per le scene, nulla o quasi nulla per le comparse, per i costumi e per il resto... ed ecco il motivo per cui i nostri film sono sempre le solite commedie di ambiente borghese, squallide, misere, prive di respiro e di anapiezza... (avendo forzato troppo le corde vocali per parlare con voce tonante, diviene afono e tenta rimediare facendo gurgurismi col « Berberé », speciale miscela composta di acqua ossigenata a 12 volumi, sangue di maiale e acido solforico, medicamento il cui segreto gli fu confidato in punto di morte da un vecchietto fucilato scapolo).*

C. - *(incanocchia a parlare sottovoce, lentamente, con lunghe pause) Sì, effettivamente... hai ragione... caro Brunone... in queste condizioni i film non si possono fare... bisogna che i registi si accontentino di meno... gli attori; anche... bisogna che si mettano in testa che questa non è la Mecca del Cinema, ma un'industria nascente che ha bisogno di comprensione, di aiuto e di collaborazione... e sono sicuro che soltanto in questa maniera si riuscirà finalmente a fare una bella pelli... una bella pelli... una bella pelli... una bella pelli...*

B. - *questo in sospetto dal continuo ripetersi della frase: « una bella pelli - gli apre rapidamente il cappotto e scopre, nascosto sotto di esso, un grammofofono che Chiarello si è portato per evitare la fatica di rispondere alle domande di Brunone) Ah, cane! Dovrai pagare a duro prezzo questa offesa fatta a Costantino XII, imperatore di Bisanzio!*

C. - *Ma tu non sei mica Costantino XII, imperatore di Bisanzio!*

B. - *Potrei diventarlo! (ilbiso da questo suo miraggio, scrive una lettera allo zio pregandolo di inviargli danaro onde poter assidiare truffe mercenarie e innalzare templi e teatri che rendano i seppi meravigliosa la sua futura sede)*

C. - *(malizioso) Desisti dalla tua idea, e pensa, piuttosto, a cose più pratiche. Come farsti per convincere gli attori e i registi a prendere di meno?*

B. - *(dopo aver pensato a lungo) Li corromperei col danaro.*

C. - *Bene. E sei, per esempio, un regista chiedesse duecentomila lire per fare un film?*

B. - *Gli ne offrirei quattrocentomila per convincerlo a dirigere il film soltanto con cinquantamila. (Persuaso di essere un grande economista, progetta una grande riforma monetaria, il ritorno all'uso del baratto e del libero scambio e chiede cinque lire in prestito a un gatto).*

C. - *(visto che il gatto ha dato senza farsi pregare le cinque lire, assale il felino, lo uccide, lo deruba di tutto il suo avere, e col danaro così malamente acquistato compra un vasto terreno nei pressi di Viareggio dove edifica un casino da gioco, nel quale perde tutto il suo avere durante le Feste Palibie).*

B. - *(severamente agitando l'indice) Questo ti dimostra la verità del proverbio: « La tarina del diavolo va tutta in crusca », « Il diavolo insegna a fare le pentole, ma non il coperchio », « Chi va con lo zoppo impara a zoppiare »! (Vede uno zoppo, ci va, e in pochissimo tempo impara a zoppiare magistralmente, e ne approfitta per farsi tagliare una gamba, data che ormai ha imparato benissimo a farne a meno).*

C. - *E adesso che abbiamo ben bene chiacchierato su questo argomento di vitale importanza per il cinema italiano, che cosa abbiamo concluso?*

B. - *(seriamente) Io penso che abbiamo concluso ciò che fino ad ora hanno concluso tutti quelli che si sono incaricati dell'argomento, ossia niente.*

C. - *Come sei bello quando parli con tale mordace ironia!*

B. - *Trovi?*

C. - *Si bello e rubizzo. (Lo prende per mano e insieme si avviano, per lande sconfinata e selvagge, verso i paesi meravigliosi del sogno, dove tra alberi strani e giganteschi e fiori di inusitate forme e colori, trovano un mascalzone che li obbliga a mangiare un intero vaso di mostarda inglese e ad adorare un formichiere).*

MOSCA E METZ



Fascino in movimento

L'Acqua di Colonia Coty, mirabile sintesi di essenze rare di fiori e frutta appena colti, avviluppa il vostro corpo in un'atmosfera incantatrice, infondendovi nuovo vigore ed un vivo desiderio di vita e di movimento. L'Acqua di Colonia Coty è una sorgente di soave benessere.

Più aromatica, più profumata e persistente, essa è diversa dalle altre colonie e conserva alla pelle una gradita freschezza. Usandone voi aggiungete grazia alla vostra bellezza e fascino alla vostra distinzione. Se preferite invece una colonia più forte e più profumata, usate l'Acqua di Coty, capsula verde.

ACQUA DI COLONIA
COTY
Capriola Rosa

S.A.I. COTY • SEDE E STABILIMENTO IN MILANO

BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

*Il più antico orga-
nismo bancario della
Sicilia e uno dei più
antichi del mondo*

**118 SEDI
E AGENZIE**

FONDI PATRIMONIALI:

477 milioni

RISPARMI, CONTI CORRENTI,
VAGLIA E FEDI DI CREDITO:

oltre 2 miliardi

SEDE DI ROMA
CORSO UMBERTO I, 271

Agenzia di città n. 1: via V. Colonna, 8-10

Agenzia di città n. 2: Piazza Barberini, 1

GALLERIA

LXI - ISA POLA

(v. tavola a fianco)

Isa Pola è nata a Bologna ventisei anni fa. Il suo vero nome, più prolisso di quello « d'arte », ma più schietto e più bello, era Maria Luisa Betti. Del resto, le sillabe rapide che compongono il nome attuale, hanno acquistata una prerogativa di insostituibili e in fondo suonano gradevolmente. Si potrebbe però dire che Isa Pola, attrice sinceramente nostrana, attrice sana e non difficile, è ancora e sempre di più Maria Luisa che Isa. Ma il discorso rischia di ingarbugliarsi. Maria Luisa era dunque una ragazza bolognese, agile di corpo e svelta di cervello, che a sedici anni decise di tentare il cinematografo, e a sedici anni poté debuttare nel cinematografo. La sua testa di piccola tigre (occhi verdi, lucenti, denti forti) sembrò subito adatta: cioè, in linguaggio tecnico « fotogenica ». Il suo corpo allungato e sciolto, altrettanto « fotogenico ». Non si sofisticò troppo sulla sua esperienza istrionica. Il viso c'era, la disinvoltura pure. Quanti attori del cinema, e anche, talvolta, attori di grande fama, non sono vissuti per anni basandosi su queste due qualità assolutamente elementari? È probabilmente oggi Isa Pola vi potrà anche dire che a sedici anni certe cose non si pesano; e che lei, del resto, incominciò a pensare a taluni problemi solo più tardi, quando già un'istintiva dimestichezza con la macchina da presa le aveva permesso di mascherare altre deficienze (occulte a lei stessa), che così non conosceremo mai. La pratica e l'istinto supplirono per alcun tempo, e la chiesero. Poi venne una vera e propria sicurezza: infine la scoperta precisa di una vena, di un « bernoccolo ». Isa Pola, senza averlo mai saputo con esattezza, era nata attrice. Aveva dimenticato o meglio ignorato ciò per qualche anno; probabilmente senza il suo colpo di testa dei sedici anni, l'avrebbe ignorato per sempre. O forse certi diavolini finiscono poi per rivelarsi in ogni modo, a ogni costo, anche lottando contro una folta coltre a più strati, e minacciate soffocazione?

A sedici anni debuttò sullo schermo. Guazzoni l'aveva scelta per il suo film *SISTEM*: aveva bisogno di una strana attricana con occhi chiari (o forse Isa Pola a quel tempo aveva occhi scuri?) e Maria Luisa Betti mutò pelle e nome. Il pubblico si accorse appena appena di lei, però i cinematografi furono così bravi da non farsela sfuggire. Girò i tempi timidi della « rinascita »: venne LA CANZONE DELL'AMORE, un film che ebbe un grande successo, e tutti lo rammentano ancora, e ad Isa Pola fu assegnata una parte di banco.

Malasomma fu più acuto o più fortunato degli altri, e decise di « lanciaarla » sul serio, offrendole il ruolo di prima attrice nella TELEFONISTA. A poco a poco venne tutto il resto: venne ACCIO, che essa ricorda ancora con entusiasmo, venne RAGAZZO, nel quale l'attrice, ormai perfettamente padrona dei propri mezzi, seppe infondere vita vera, colore vero, in un personaggio convenzionale in partenza: una ragazzaccia popolana con calze e giarrettiere di derivazione marleniana. Ma con quanta furbizia, e spontanea invenzioni di recitazione, Isa Pola interpretò quella figura stracca. Mi parve, in quell'occasione, degna della Pola Illery di *QUATTRODECI UGOLIO*. La medesima poteva morbidezza.

Infine venne lo straordinario passaggio di Isa Pola dal cinema al teatro. Caso rarissimo sempre, forse unico in Europa. Come tutti sanno, il contrario capita

tutti i giorni, ed è molto normale e senza scosse (mentre dovrebbe essere movimentato come un terremoto, se il 99 per cento degli attori di teatro che entrano nel cinema si rendessero conto, come non tentano, o tentassero, come non tentano, di rendersi conto delle differenze tra i due mezzi, e di verse necessità, ecc.). Due anni fa, la Compagnia del Teatro Veneziano aveva bisogno di un'attrice, e per ruoli importanti (come poi si vide). La Direzione Generale del Teatro pensò a Isa Pola: si conoscevano le doti ormai sicure dell'attrice cinematografica, capace di risorse degne di una vecchia volpe di palcoscenico; e si volle provare. Interpellata, Isa Pola si mostrò entusiasta: primo, per ragioni sacrosante di vanità professionale; secondo, per la curiosità viva di entrare in un mondo così nuovo e misterioso; terzo, per la bella prospettiva di poter imparare tante cose dell'appassionante e caro mestiere; quarto, e certo non ultimo, per poterle poi applicare nella carriera cinematografica, che per lei è tuttora la prima cosa al mondo. La prova fu sancita di slancio; e dopo qualche tempo, Isa Pola, già segnalata le mille volte dai soprari critici teatrali, ottenne un grande successo personale: nella « Vedova » di Simonini. Lo stesso autore ne fu entusiasta. La « Vedova » segnò anche un suo ritorno prolungato e importante al cinema (pareva da qualche tempo ch'essa sacrificasse il film in favore del teatro: si veda il contrasto tra le sue eccellenti interpretazioni teatrali e le due scialbe apparizioni sullo schermo, intercalate a quelle: in *SOTTO STAVO IO* e ne *GLI UOMINI SONO SOTTO RICORDI*). In seguito al successo milanese della « Vedova », la Scalera Film pensò di ridurre per lo schermo la commedia, per l'interpretazione, naturalmente, di Isa Pola. Dopo la proiezione dei primi pezzi del film, la Casa le offerse, a rimborso battuto, un contratto per tre anni. Isa ha però trovato modo di tornare al teatro, e con onore. Ma coltiva pure progetti cinematografici, più o meno urgenti. Le piacerebbe molto di interpretare il personaggio di Lucia Mondella (non si diceva ch'essa è più Maria Luisa che Isa?), ecc. Non si sa altro di preciso; ma certo essa lavorerà molto. E tutti ne saremo contenti: giacché pensiamo ch'essa sia fra le nostre più interessanti attrici cinematografiche. Interessante, come ognuno sa, vuol dire tante e poche cose: stavolta vuol dire che da lei si aspettano molte e belle sorprese. Si potrebbero dire per lei le stesse parole che si dissero per Nazzari; attrice *nasata*, attrice veramente italiana, destinata sicuramente a incontrare e poi anche a « inventare » personaggi umani e persuasivi. LA VEDOVA è del resto una buona ripresa: basta vedere le fotografie: gustose, geniali, « sensibili » fotografie. Le speranze sono quindi legittime, come si suol dire; e prossime appaiono le sorprese.

FILM PRINCIPALI: *MIRIAM* (1928), LA CANZONE DELL'AMORE (Cines 1931), FERRA MADRI (id.), LA VALLEY (id. 1932), LA TELEFONISTA (id. 1932), LA CANTANTE DELL'OPERA (id. 1932), VEDOVA (id. 1933), CREATORI DELLA NOTTE (id. 1933), RAGAZZO (id. 1934), L'ALBERGO DELLA FELICITÀ (1934), SOTTO STAVO IO (Amato-Elia 1937), GLI UOMINI NON SONO INGRATI (Imperator 1938), LA VEDOVA (Scalera 1938).

PUCK



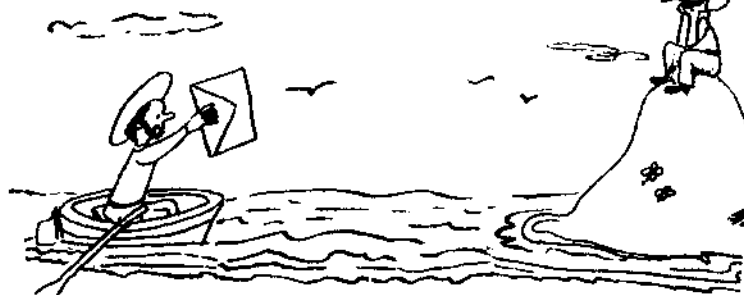
ISA POLA

GIUSEPPE VALLI (S. Angelo Lodigiano). — Adesso vi dico come mi sono immaginato la parola surrealista: il surrealismo è un modo elegante per dire come si usa nel mio dialetto che le cose che si vedono non possono stare né in cielo né in terra? *Cose grosse, barto?* ». E lì si, qualche volta surreale, significa proprio questo? A parte gli scherzi, per rendervi conto della parola, esaminatene il significato. Nel suo uso non c'è alcuna trasposizione. Infatti, surrealistici sono stati chiamati quei film che, liberandosi dalle forme espressive realistiche, hanno voluto creare nuove forme fantastiche. Leggete anche quanto ho scritto a Puccini nel numero scorso a proposito di diacronia.

ORO (Lisiana). — Credete pure che al Nasronio fa molto piacere poter essere in corrispondenza con lettori intelligenti ed appassionati come voi. Vi ringrazio, anzitutto, per le informazioni che, accogliendo il mio invito rivolto in generale ai ricettisti, avete voluto mandarmi. E, naturalmente, mi affretto a pubblicarle: « Io possiedo sia una macchina da presa a 9,52 che una 16 mm., quindi sono perfettamente in grado di inquadrare le idee. *Costo delle macchine da presa:* a parità di aggeggi è press'a poco eguale per i due formati, si è no una differenza di un paio di cento lire, basta scorrere il catalogo di qualche ditta come la Ditmar per esempio, che costruisce entrambi i formati. *Costo della macchina da proiezione:* sempre a parità di perfezionamenti, eguale. *Costo del film:* andiamo come base il Ferrania superpanor, una scatola di tre rotolini 9,52 di complessivi 27 metri, senza l'inversione, costa, salvo errore, L. 42,50; aggiungendo l'inversione ancora 27 lire e cioè circa 70 lire in tutto; una bobina da trenta metri 16 mm., compresa l'inversione, costa invece 82 lire. « Il 9,52 ha un passo di mm. 7,53, mentre il 16 mm. ha un passo di 7,62 praticamente eguali; difatti nel 9,52 vi sono 152 immagini per metro mentre nel 16 mm. 131. Per contro, l'immagine proiettata nel 16 mm. (31,65 x 7,21) e

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



3,26 volte, cioè un terzo, più grande del 9,52 la cui immagine proiettata misura, invece, mm. 8,2 x 5,2. Riassumendo: Un metro di film inteso come proiezione ha eguale rendimento per entrambi i formati: il costo degli apparecchi, sempre a parità di aggeggi, è praticamente eguale per i due formati; il costo di un metro di film Ferrania superpanor 9,52 è di L. 2,59, mentre per il 16 mm. è di L. 2,73 ».

Volemo che cosa si potrà fare per una proficua propaganda del passo ridotto. A. M. (Bologna). — Secondo voi, uno che volesse frequentare l'Università e laurearsi, ma dopo o anche contemporaneamente seguire il corso di regia al Centro Sperimentale, quale Facoltà dovrebbe ritenere più adatta? ». Credo che le più indicate sieno quelle Facoltà che non danno un'istruzione tecnica specializzata, ma hanno un campo culturalmente più vasto. Tuttavia, questa indicazione non ha, né può avere, un carattere assoluto. — Ho letto con molto interesse le vostre idee sul livello artistico della produzione americana e sui film

NOTTE MESSICANE e L'UOMO DI BRONZO. Mandate quell'articolo e lo esaminerò volentieri.

D. P. (Trieste). — La visione stereoscopica cinematografica ha già avuto completa soluzione col metodo degli occhiali colorati, ma il sistema non è risultato bene accetto al pubblico. Sono ora allo studio dispositivi diversi che con la visione seppiole, senza occhiali, cercano di dare l'effetto del rilievo. I dispositivi dovuti al frutto dell'ingegno italiano, si presentano molto interessanti, pur nello stadio attuale puramente sperimentale. In ogni modo, non volendo per ora fare indiscrezioni, vi avverto che due dispositivi italiani si potranno vedere in funzione alla prossima mostra delle invenzioni a Milano.

FANTI (Napoli). — Per le pellicole cinematografiche alla nitrocellulosa, incombe purtroppo il pericolo della decomposizione spontanea in qualche zona con conseguente sviluppo di calore che può provocare la combustione di tutta la pellicola. Non si conoscono in modo esauriente le ragioni di questo processo che, per quanto rarissimo, ha dato luogo qualche volta a gravi inconvenienti. Si cerca di combattere tale eventualità disponendo che i depositi di pellicole siano molto bene aereati. La celluloido all'acetilcellulosa si presenta più stabile ed ha in misura molto ridotta il difetto dell'infiammabilità per azione di decomposizione spontanea.

DOTTORE FIORENTINO (Firenze). — La prima parte di musica non ha avuto molto successo a Firenze e questo spiega perché, come si dice in gergo, sia stata subito « smontata » nei due cinematografi che l'hanno presentata. La seconda parte, APOLOSI DI OLIMPIA, sarà presentata nel mese corrente.

RENATO GRECO. — Avete ragione e, come vedete anche in questo numero, stiamo provvedendo.

MANUEL GONZALES MARTINEZ (Saragozza). — « Avendo letto un numero della vostra Rivista, desidero di avere per madrina di guerra una vostra simpatica lettrice ». Se qualche lettrice volesse aderire al desiderio del combattente spagnolo, ecco qui l'indirizzo: Manuel Gonzales Martinez, medico de la Bandera Movil de F.E.T. y de las Y.O.N.S. Estafeta de Campaña n. 11 - Division n. 53 - Saragozza (Spagna nazionale).

PIERO CAPPA (Bari). — Mandate pure. È ammessa « l'appassionata collaborazione dei giovani cinematografari ».

BIRI MAZZINI (Monteoa). — Naturalmente, ogni lettore ha il diritto di scrivere. Poiché, come vedete dal disegno della testata, mi trovo sopra un cocuzzolo proprio malagevole, non posso assumere una posa fiera e rispondervi, con la lancia in resta: « Son qua ». Ecco le risposte che vi interessano. Il regista di TRADITORE è John Ford. Oltre quelle storie del cinema che mi avete citate non ne esistono altre in Italia. Ne è però in preparazione una di Francesco Pasinetti che uscirà per le edizioni

di Bianco e nero. Si veda sotto: « La casa di Corinne » (lunedi) e « La casa di Corinne » (venerdì).

CARLO BARSCOTTI (Londra). — Non sono dell'opinione che il *Land* (1934) (reg. di Lang) sia l'unico capolavoro di Lang. Invece, tutti i suoi film sono i due migliori film americani del momento degli Stati Uniti. Più che di un opera americana di Lang, che io non conosco, siamo superati in ogni modo, le ultime vittorie e trionfi erano molto inferiori: quindi, non si dica che gli americani ottiano e regnino sempre; ma trovo anche questi americani, e tutti. Anzitutto, *Land* (1934) (reg. di Lang) non è un mediocre regista, è quanto a Lang, un negro che anche nei suoi film americani egli conserva una decisa personalità: dico soltanto che è una personalità diversa, attenta e, in un certo senso, convenzionale proprio per quella coerenza assoluta, nel raggiungimento dell'effetto con qualsiasi mezzo e qualsiasi esasperazione sentimentale materiale che del resto è tipica in certa contemporanea letteratura americana di molto successo. Ho letto con molto interesse le vostre intelligenti osservazioni su *Land* (1934), molto.

A. M. MUNUS (Venezia). — È vero quanto avete letto. Ormai, del resto, ciò che hanno pubblicato *Cinema* ed altri giornali e riviste debbono avervi illustrato ancor meglio la situazione.

GIUSEPPE BENINCASI (Genova). — Avete ragione: *Cinema* continuerà a dedicare la sua rubrica fotografica anche alle fotografie del pubblico.

SEVERINO MARASCULO (Matera). — Non posso consigliarvi che di scrivervi al Centro Sperimentale di Cinematografia, Via Poligno 40, Roma.

UN AMATORE DEL CINEMA. — « Non è sufficiente invitare i produttori a pignorare la produzione ed a voler stimolare il pubblico a frequentare i sale ove si proiettano film italiani, occorre trovare le cause precise di questa deficiente produzione, la necessità insomma di costruirne le basi, perché è ovvio che non si può costruire una casa senza aver prima costruito le fondamenta, non si può imparare la musica se prima non si conoscano le sette note fondamentali e perciò allo stesso punto si trova la cinematografia italiana; si è voluto costruire l'edificio senza le fondamenta necessarie, si sono cercati i suonatori d'occasione che conoscevano la musica ma solo d'orecchio. Conseguenze logiche le attuali condizioni mediocri del cinematografo italiano ». Purtroppo sono d'accordo con voi che nel cinema italiano ci son troppi suonatori d'occasione. Ad ogni modo, in questo momento la nostra industria, secondo la nuova situazione creatasi in conseguenza del monopolio, si sta organizzando secondo solidi concetti di produzione continuativa. Il pubblico deve sostenere questo che è forse lo sforzo definitivo, con la sua fiducia.

IRENEO MAZZA (Mogadiscio). — Mi scrive per avvertirmi, in seguito alla risposta data a *Ondina quattordicenne* (Ancona), che il valzer di CARNEI su BATAO esiste inciso su dischi Odeon (« Valse triste di Sibelius, disco Odeon R.9208 »). Mi dispiace di contraddirgli, ma non mi pare che si tratti del valzer di Sibelius. Ne è infatti autore Maurice Jambert.

ANTONINO CAPONNETTO (Pistoia). — « Gradirei molto un vostro sia pur breve giudizio su Ann Shirley ». Si tratta di una delle tante attrici, belle figliole, che il cinema americano cimenta ogni tanto alla prova in parti da protagonista. Poi, un giorno, le si trovano grandi attrici; oppure scompaiono e non se ne sa più nulla. Per i Gioielli e Concorsi, chi abbia già vinto un abbonamento e questo sia scaduto, può vincerne un secondo. Auguri, dunque.

TOMMASO CORRIERI (Palermo). — « Il monopolio è monopolio. Non bisogna transigere se si vorrà vincere. Quan-

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

di un certo tipo allora si potrà dire il lessicologo a tutti gli psicologi che non si sa l'aroma in vaso il mostro scherzoso. Ma non ad allora bisognerà dare un taglio. E nei frattempo habberanno anche gli astri e stelle italiane. E una volta e quindi stelle non spari- ranno i legami dei palcoscenici dei te- atrici ma ancor meno dei Centri Sperti- mentali. E più facile che si vengano ma- nciati e sarà meglio perché avranno soltanto la naturalezza che nel cinema, che non è il teatro, è quel che più conta. E così, anche voi siete un se- gnore di questa teoria che vuole gli at- tori presi dalla strada. Potreste avvalor- rare la vostra opinione con esempi il- lustrati ma ad un esame scrupoloso non potrà sfuggirvi che i buoni risultati, in- cisi del genere, sono eccezionali. In- fredo moltissimi attori vengono dal popolo e sono portati a recitare parti importanti senza preparazione alcuna. Quale è volta si vince la tombola, qual- che altri — anche se si trova natura- zza, d'azione — ci si scontra con enor- mi difficoltà di recitazione. A tali dif- ficoltà non c'è che la scuola che può offrire rimedio e per scuola non intendo soltanto quella con i banchi, ma quella che si fa attraverso la tribula delle parti e, ancor meglio, attraverso l'esperienza — breve — del palcoscenico. Qualcuno considererà questa un'eresia. Ma è una conclusione cui son giunto dopo molte osservazioni e molte esperienze.

FRANCO FORNACIARO (Reggio Emi- lia). — Purtroppo non so dirvi nulla di preciso riguardo all'Enciclopedia del Cinema.

GIUSEPPE PURPURA (Palermo). — Ec- co gli indirizzi che vi interessano: I.C.I.: via de' Terzoni 87; ENIC: via Po 32; ambedue a Roma. Cinecittà affitta i pro- pri teatri di posa ai diversi produttori.

PIETRO DISSI (Catania). — La Galleria di Deanna Darbin non è stata ancora fatta; quella di Mirna Loy è uscita nel fascicolo 31 che potrete richiedere alla nostra Amministrazione inviando due lire di francobolli.

LUSCIA (Verona). — Se avete la pos- sibilità di girare quel passo ridotto di cui mi parlate, fatelo senz'altro. Vi sarà di molta utilità. Se posso consigliarvi per questo vostro esperimento, vorrei dirvi di tenerlo con scopi precisi, per risolvere qualche problema: narrativo, espressivo, formale, ecc. Altrimenti vi troverete a realizzare uno di quei lavori che non servono, prima che ad altri, allo stesso autore. E, purtroppo, questa di fare per fare è una mentalità abba- stanza diffusa fra coloro che si dedicano al passo ridotto. Un'attività ridottistica intelligente può essere un mezzo per farsi conoscere e farsi avanti; a meno che non abbiate modo di mettervi a fianco di un regista.

SUBSCRIPTOR (Milano). — L'Alma- nacco del Cinema Italiano sarà messo in vendita al prezzo di L. 50, ridotto per gli abbonati a L. 30.

GIOVANE FASCISTA (Gorizia). — Lo sceneggiato è colui che disegna le scene e le eccezioni; lo sceneggiatore è colui che scrive il copione del film studiando i vertigi di Fazio. Possibigo la vostra protesta. Una cosa trovo che non sia giusta. Perché Isa Miranda è andata a vivere in America. Isa Miranda do- vrebbe rimanere qui. Qui in Italia è il suo posto, e non in America, dove ci sono troppi troppi. Se appena un divo italiano, dopo aver superato tutti gli ostacoli che gli sbarrano il cammino, arriva ad un posto abbastanza alto nella cinematografia italiana, lo si lascia an- cora a lavorare per una Casa estera. La cinematografia italiana non arriverà mai alla sua meta prefissa, lo non l'avrei lasciata andare. Questo non è giusto, lo sono contrario.

T. P. (Novara). — La polemica im- postata da Cinema per il sonoro ha tro- vato una vasta eco non soltanto negli ambienti tecnici ma anche tra il pub- blico, specialmente tra i nostri lettori. Si tratta di un problema molto sentito. Ripeto la vostra opinione: « Ci troviamo di fronte ad una situazione la quale ci offre (pare) il 97% delle sale di proie- zione imperfette. Ci può essere rimedio? Certamente sì. Potranno esserci più so- luzioni al problema. Non è una scemen- ta, ma non da tutti viene seriamente considerato che bisogna che l'esercizio di proiezione cinematografica, il ben nominato « cinematografo », sia consi- derato diversamente da quanto finora è stato per molta gente. Non deve questa gente prendere un locale e metterci den- tro un'apparecchiatura da proiezione e fonoriproduzione più o meno adeguata allo scopo, più o meno di marca, poi un dato numero di posti e poi pro- grammare. Bisogna che questa gente consideri anche la sala come facente parte dell'impianto; la sala è l'impianto ci- nematografico; è, in senso lato, macchina essa stessa. Essa è la vasca di assor- bimento di quella diffusione dei suoni che è il sonoro, è la conca visiva per l'osservazione dell'immagine sullo scher- mo. Non è una scoperta. Praticamente si sa che cosa avviene di tutti i locali: adattamento di vecchie sale, rifacimento di edifici ristretti, inadeguati, obbligati, irregolari ecc., che costringono od hanno costretto ai più svariati arrangiamenti ». Queste vostre note sono seguite dalla proposta di realizzare dei prototipi di impianti-sale, da cui dovrebbero deri- vare le altre, tenendo conto che « i vari tipi non sarebbero che variazioni pro- porzionali e adeguate del tipo teorico fondamentale ». Il ragionamento and- rebbe bene se esistesse veramente la regola delle « variazioni proporzionali » di cui parlate. Qualsiasi competente po- trà dirvi che ogni sala ha invece un problema acustico a sé stante, da risol- vere caso per caso.

B. KATT (Balcellona Sicilia). — Credo che potrete continuare a vedere i film di Deanna Darbin cui tenete tanto.

VELIO COSTA (Roma). — Non cono- sco l'indirizzo di Julien Duvivier.

E I A R

ANNO XVII

L'importanza che la Radio ha acqui- stato nella vita culturale artistica italiana rende di particolare inter- esse ogni problema che ad essa si riferisce.

Assai diffuso è quindi il desiderio da parte degli ascoltatori di cono- scere i mezzi con i quali si creano i programmi, le persone che ne sono i protagonisti, i luoghi in cui si attuano.

A questa curiosità soddisfa una sontuosa pubblicazione dell'EIAR uscita in questi giorni. È un volume in grande formato, che raccoglie tutta l'attività dell'Ente Radiofonico in sede politica, culturale, artistica, sociale, cronistica, e la documenta con numerosissime illustrazioni, facendo così rivivere nell'ascolta- tore le emozioni e le sensazioni provate durante le trasmissioni.

Il libro si apre con le prefazioni del Presidente e del Consigliere Direttore Generale dell'EIAR; con- tiene dati statistici ed informativi di somma importanza per quanti vogliono tenersi aggiornati del pro- gresso radiotecnico ed espone, di- mostrativamente, il graduale e vitto- rioso sforzo ascensionale dell'EIAR.

Il volume di oltre trecento pagine di grande formato, illustrato con fotografie, disegni, grafici, tavole a colori, è in vendita a L. 40. Spe- dire vaglia alla Direzione Generale dell'EIAR - Via Arsenale 21, Torino.

TENDE COLONIALI
MATERIALI PER ATTENDAMENTO

LIBIA
A.O.I.

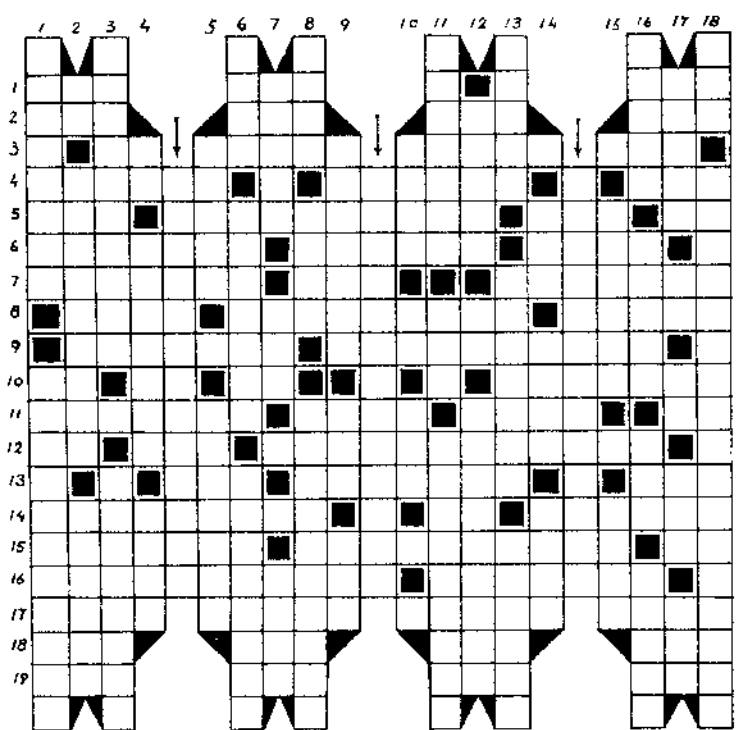
Etore Moretti
MILANO FORO BONAPARTE, 12



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 31 gennaio 1939-XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

IL CASTELLO BIFRONTE



ORIZZONTALI: 1 In seguito; 1a Interpretare di « Aldebaran » (nome); 1b Altari; 2 Un tango senz'ali; 2a Preposizione articolata; 2b Il Nilo è qui incompleto; 2c Caffè; 3 I caratteristi di « Allora la sposa io » (iniziali); 3a La fine dei Romani; 3b Regista francese che disse recentemente in Italia « Ladro di donne »; 3c Quelle degli aeroplani non si rinnovano; 4 Rappresentava l'Imperatore d'Oriente nelle provincie italiane; 4a Lista, catalogo; 4b Ente Nazionale Fascista; 5 Il cuore di Arnaldo; 5a Sufficientemente; 5b Un lago francese; 5c Lo pronunciano gli sposi all'altare; 6 Soldati romani che combattevano nel terzo ordine delle legioni; 6a Famosa colonia fenicia in Tripolitania; 6b Tale è l'uva non matura; 7 « Una », caratterista americana; 7a Pirro mutilato delle estremità; 7b Tali sono i pianti dei bambini; 8 Affinché... nel mare; 8a Costui conosce bene tutte le qualità di pesci; 8b Corpo celeste; 9 Ferace; 9a Lo paga il rilevatorio d'un negozio ben avviato al cedente; 10 Bari; 10a Oppure; 10b Articolo; 10c Invano; 11 Stato che precede la morte; 11a Vi si piglia l'uva; 11b Unione Nazionale Industriali ed Esercenti; 11c Agrigento; 12 Rovigo; 12a Febo ha qui perso la testa...; 12b Spavento, orrore; 13 L'ira capovolta; 13a Mezzo di trasporto; 13b Le consonanti di Maurice; 14 Colui che firma per avallo; 14a Eva non ha cuore...; 14b Luogo inesistente, idea vana e irrealizzabile; 15 Osso del ginocchio; 15a Ripugnante; 15b Attore italiano scomparso (iniziali); 16 Con facilità; 16a Oliato... zeppo; 17 Poco abbondante, poco comune; 17a Malattia della vite; 17b Interpretare di « La moglie indiana » (iniziali); 17c Interpretare di « La legge della foresta » (iniziali); 17d Porto inglese dell'Arabia meridionale; 18 I panieri hanno perduto i pan...; 18a Divinità; 18b Il numero perfetto; 18c La metà dell'intero; 19 Così finisce Maureen; 19a Associazione Nazionale Regi-

sti; 19b La seconda metà di Lederer; 19c Un'era alla rovescia.

VERTICALI: 1 Paura, terrore; 1a Una... ragazza in gamba; 2 Il principio dell'onestà; 2a V: si fece rinchiudere Harold Lloyd per esperimento... (fine: « Il prodo Faraone »); 2b Remare; 3 Il film di Leslie Howard presentato a Venezia; 3a Il nome di Sylvia Sidney in « Furia »; 4 Arezzo; 4a Andito, corridoio; 4b Vi è quella di terra, di mare e di aria; 5 Nome proprio maschile; 5a Abbondantissimo in Oceania, dove forma intere isole; 6 Il nome della regista di « Olimpia »; 6a Corre sul biglietto; 6b Dar l'amido; 7 Perdono, remissione; 7a Principio di teologia; 7b Il paradiso terrestre... inglese; 8 Godardi; 8a Slittare a metà; 8b Oste; 9 Fabbrica di seta; 9a Il ghiaccio a Londra; 9b Andato; 10 Gentile, ma non del tutto...; 10a Cinquantacinque; 10b Il Club Alpino Italiano rovesciato; 11 Davanti; 11a L'olio inglese; 11b Poeta da poco; 12 Antica dinastia peruviana; 12a Interpretò « La casa dei Rothschild » (iniziali); 12b Gridato con forza; 12c Nota musicale; 13 Uccello di rapina; 13a Proprietà, potere; 13b Lo trovi sui velieri e sulla terraferma; 14 I lamenti del poeta; 14a Gli è stato affidato recentemente il monopolio dell'importazione dei film; 14b Congiungere; 15 Superficie scabrosa, accidentata; 15a Il poeta ha perso la testa; 16 Interpretare di « Saratoga »; 16a Tale è il precedente; 16b Officine Meccaniche Piemontesi; 16c Il contrario di amare; 17 Interpretare di « Delitto senza passione »; 17a Terni; 17b Parte della nave; 17c Cattiva; 17d La metà di Enrico; 18 Preposizione; 18a Dal punto di vista fisiologico.

Nelle tre colonne segnate con la freccia appariranno i titoli di tre film.

ATTILIO LARDONE (Pinerolo)

QUESTIONARIO PER L'ALMANACCO

PER I REGISTI, I TECNICI, I MUSICISTI, I SOGGETTISTI E GLI SCENEGGIATORI:

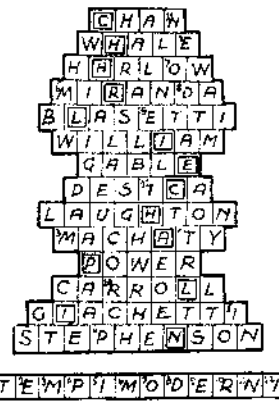
Cognome e nome; data e luogo di nascita; indirizzo esatto; qualifica (regista, direttore di produzione, scenografo, aiuto operatore, ecc.); studi compiuti; scuole speciali frequentate; indicate in breve la vostra carriera; attività svolta nel cinematografo, specificando i film ai quali avete partecipato con l'indicazione della funzione, della data, delle Case produttrici.

PER GLI ATTORI E I GENERICI EXTRA:

Cognome e nome; data e luogo di nascita; indirizzo esatto; altezza; peso normale; colore dei capelli; studi compiuti; scuole speciali frequentate (ballo, recitazione, musica, ecc.); lingue straniere conosciute; sport praticati; recitate in teatro?; recitate alle radio?; effettuate doppiaggi?; quali film avete interpretati? (indicare possibilmente le date e le Case produttrici); indicate in breve la vostra carriera; varie (altre vostre eventuali attività artistiche ed ulteriori indicazioni che credete necessarie ed utili).

SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 59 (10 DICEMBRE 1938-XVII)

CASELLARIO CINEMATOGRAFICO



PAROLA D'ORDINE

PRIMO AMORE
PASSEGGIATA AMORE
IL FIGLIO DEL AMORE
AMORE IN GABBIA
SINFONIA AMORE
AMORE ENO VITA
VIVO PER IL MIO AMORE
PARTITADA AMORE
AMORE ZINGANO
TRENTA CONDIDAMORE
LACANZONEDELLAMORE
AMORE IN OTTOLEZIONI
CONVEGNO DAMORE
DIPENDONL'AMORE
L'AMORE UNALTRACOSA
AMORE IN GORSA
AMORE IN VOLO
UN ANOTTE DAMORE

MA L'AMOR MIO NON MUORE
A M O R E

SOLITORI GIOCHI N. 59
CASELLARIO CINEMATOGRAFICO: Mariuccia Giusto - Torino, Via Alfieri, 20
PAROLA D'ORDINE: Tutte le soluzioni errate

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto e sorto un vincitore tra i solutori del gioco: Il castello bifronte. Premio: un abbonamento annuale a 'Cinema'. La soluzione del gioco pubblicato nel 61° fascicolo apparirà nel 63° fascicolo (10 febbraio 1939-XVII)

Direttore VITTORIO MUSSOLINI
NOVISSIMA - Via Romanello ds Forli, 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 o illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte.



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

CAPITALE L. 200.000.000 - RISERVE L. 12.000.000

SEZIONI AUTONOME:

CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve	L. 86.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capitale	40.000.000
CREDITO ALBERGHIERO	{ capitale 50.000.000
	{ fondo di garanzia 125.000.000

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO - CREDITO PESCHERECCIO
GESTIONE CASSE MERCATI PESCE

L'ALBERGO CORSO - SPLENDIDO

DI MILANO

(A. ZACCHIO prop. e direttore)

è frequentato dalle più spiccate personalità
del mondo politico, industriale e finanziario.

ALLA STAZIONE DI MILANO

troverete un'elegante servizio d'autobus
d'albergo che Vi trasporterà in sei minuti
nel cuore della città, in Corso Vittorio
Emanuele, centro di vita, degli affari, degli
Uffici pubblici; zona dei migliori negozi.

L'ALBERGO CORSO

offre il massimo conforto coi prezzi
adeguati alla situazione economica.
Sale per riunioni. Telefono in tutte le camere.

SERVIZIO D'AUTORIMESSA "TRAVERSI"

a 200 metri dall'albergo, in Piazza S. Babila - 400 posti

Agfa

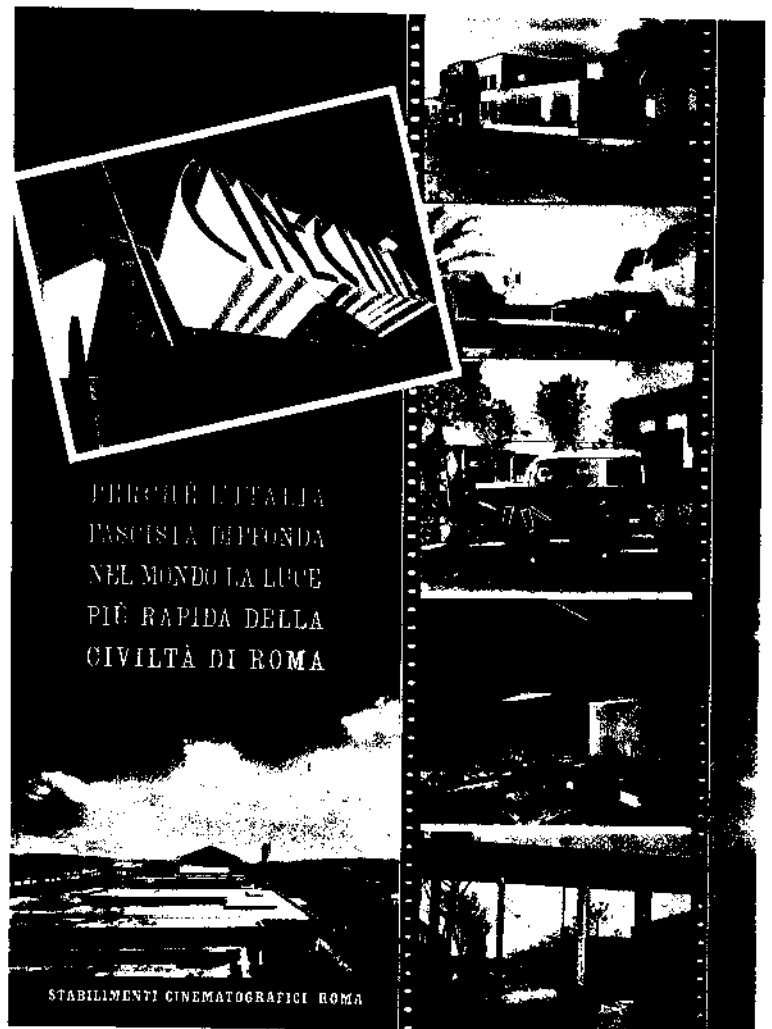
La Cinematografia
16^{mm}
a passo ridotto

MOVEX 50 AGFA
macchina da presa 16 mm.

MOVECTOR SUPER 16 AGFA
per proiezioni mute e sonore

Pellicole invertibili 16 mm.

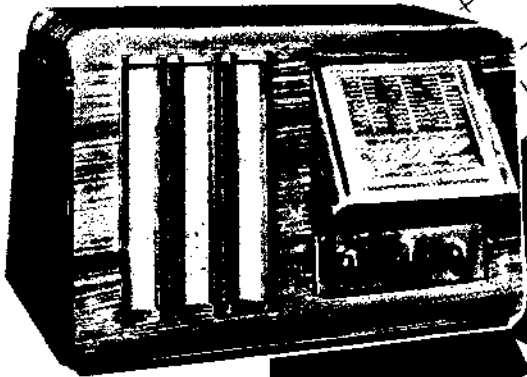
ISOPAN
AGFACOLOR



PERCHÉ L'ITALIA
PASCIA DIFONDA
NEL MONDO LA LUCE
PIÙ RAPIDA DELLA
CIVILTÀ DI ROMA

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI ROMA

*Le donne
più gradite*



RADIO SAFAR

414

SAFAR 414 Supereterodina a 4 valvole - Onde medie - Pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo - Scala a doppio movimento con ricerca silenziosa - Tipo sopramobile e con lavoro fonografico relativo.

542

SAFAR 542 Supereterodina a 5 valvole - 4 gamme d'onda - Selettività variabile - Stadio amplificatore alta frequenza - Pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo - Scala alfabetica - Tipo sopramobile e radiofonografo.

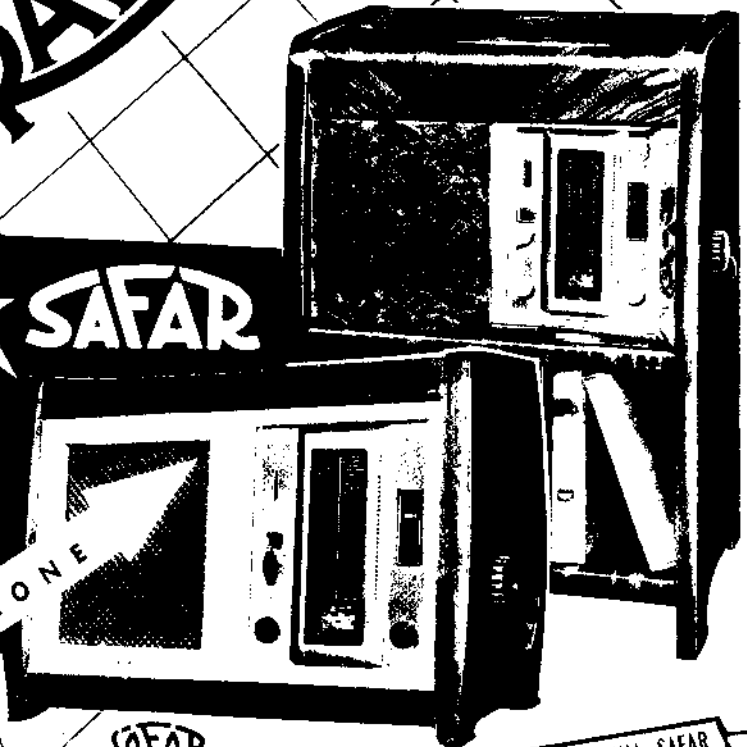
744

SAFAR 744 A Supereterodina a 7 valvole - 4 gamme d'onda - Stadio amplificatore alta frequenza - Selettività variabile - Triodo linee di potenza - Scala alfabetica con **AUTORICERCA** a mezzo motorino elettrico - Tipo sopramobile e radiofonografo.



744

UNA RIVELAZIONE



SAFAR

VIA BASSINI N. 15 - MILANO

ADOTTATE IL TAPPETO - ANTENNA SAFAR