

# CINEMA



SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

**62** DUE  
LIRE

25 GENNAIO 1939-XVII

*sono apparecchi*  
**RADIO SAFAR**



**414**

**Supereterodina a 4 valvole**

Caratteristiche principali

Onde medie - Pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo.

Scala a doppio movimento, con ricerca silenziosa.

**542**

**Supereterodina a 5 valvole**

Caratteristiche principali

4 Gamme d'onda - Selettività variabile - Stadio amplificatore alta frequenza - Pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo.

Scala alfabetica.

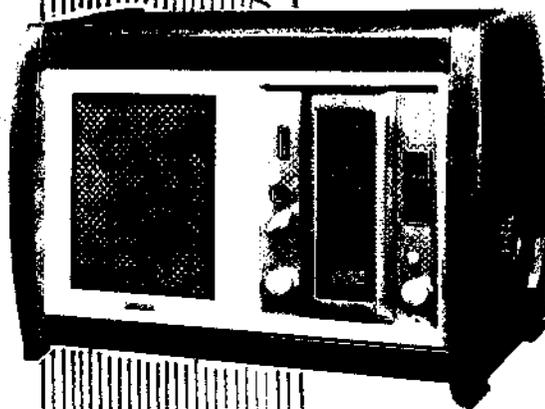
**744 A**

**Supereterodina a 7 valvole**

Caratteristiche principali

4 Gamme d'onda - Stadio amplificatore alta frequenza - Selettività variabile - Triodo finale di potenza.

Scala alfabetica con **Autoricerca**.



SAFAR

RADIO

TELEVISIONE

ELETTROACUSTICA

*qualità superiore*

**RADIO SAFAR**

MILANO - VIA E. BASSINI N. 15

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

ANNO IV  
Volume I

FASCICOLO 62

25 GENNAIO  
1939 - XVII

## Questo fascicolo contiene:

|   |    |
|---|----|
| Cinema Gira . . . . .   | 33 |
| Editoriale<br>V. M. - Asterischi . . . . .  | 39 |
| LO DUCA<br><i>René Clair parla del film a colori</i> . . . . .                                  | 40 |
| PAOLO UCCELLO<br><i>Le cabine di protezione</i> . . . . .                                       | 44 |
| EMILIO CERETTI<br><i>Storia della critica cinematografica italiana</i> . . . . .                | 45 |
| GUGLIELMO PETRONI<br><i>Breve storia di un pubblico</i> . . . . .                               | 47 |
| MARIA TIBALDI CHIESA<br><i>Dischi di film</i> . . . . .   | 51 |
| AMERIGO CENCI<br><i>Vecchi film in museo: Allalujah!</i> . . . . .                              | 52 |
| G. d. F.<br><i>Piccola enciclopedia: Le antologie</i> . . . . .                                 | 54 |
| A. CANELLA<br><i>Tema bibico</i> . . . . .  | 55 |
| Scenografie . . . . .   | 56 |
| GINO VISENTINI<br><i>Film di questi giorni</i> . . . . .  | 57 |
| Galleria: Jean Gabin, 58 - Fotografia, 61 - Capo di Buona Speranza, 62 - Giochi e Concorsi, 64. |    |

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

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

E' uscito il numero di gennaio della rivista

## SCENARIO

edita dalla S. A. Editrice «Cinema» e diretta da Nicola de Pirro, in una nuova veste tipografica. Eccone il sommario:

NICOLA DE PIRRO: Teatro Anno XVII. — CORRADO PAVOLINI: Spettacolo non è sempre teatro. — ANDREA DELLA CORTE: Appunti per una biografia di Francesco Cilea. — SALVATORE PUGLISI: Cerimonie e spettacoli primitivi. Nel mondo della preistoria. — MARIO CORSI: Un'attrice senza pace: Italia Vitaliani. — ERNESTO SABBATINI: Come s'entrava in arte ai miei tempi. — ENRICO ROCCA: La vita della Radio: L'annunciatore, ovvero: prova se sei capace. — CARLO PICCINATO: Prodigii nel teatro d'oggi: Ore 20 e 30: si cambia spettacolo. — X: «Lezioni», da non seguire, sulla musica. — LA VITA DELLE FILODRAMMATICHE. — L'AMLETICO DUBBIO. — SPARTA E MESSENE. — TEATRI ROMENI. — TEATRO IN PILLOLE. — «VENT'ANNI»: commedia in tre atti di Sergio Pugliese.

IL FASCICOLO È IN VENDITA A L. 3

# BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO

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

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

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

## SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

Agenzia A - Piazza Cola di Rienzo - angolo via Cicerone  
Agenzia B - Corso Vittorio Emanuele n. 98-100

# L'ALBERGO CORSO - SPLENDIDO

DI MILANO

(A. ZACCHEO propr. 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



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

AI VOSTRI ORDINI,

SIGNORA...

con

ELSA MERLINI  
VITTORIO DE SICA  
GIUDITTA RISSONE  
ENRICO VIARISIO

PINA RENZI  
ENZO BILIOTTI  
ARMANDO MIGLIARI  
ELENA ALTIERI

Regista:

MARIO MATTOLI

Musica di BIXIO



*Produzione Besozzi - Aurora Film*



Atmosfera 1900. Passeggiata romantica sulla riva del fiume nel film 'Trois valses', con Yvonne Printemps e Pierre Fresnay (Vedie)

nostra cinematografia si accorga dei motivi drammatici che può offrire l'attività degli italiani all'estero, attività dura, spesso eroica. Si rinsanguerebbero così questi nostri anemici film e si compirebbe, nel medesimo tempo, una importantissima, essenziale, opera di propaganda.



Deanna Durbin non è più una bambina. Eccola come la vedremo nel film 'Quella certa età' (Universal-Iti)

## CINEMA GIRA

### I FILM COLONIALI...

... attraggono sempre di più l'attenzione dei produttori francesi. Fra gli altri, Jacques de Baroncelli ne dirigerà uno intitolato L'HOMME DU NIGER il cui produttore, Dereumaux, ha fatto alcune dichiarazioni veramente notevoli per capire lo spirito che anima questo indirizzo verso il film coloniale. « Documentandomi — egli ha detto — sono rimasto colpito dagli sforzi giganteschi fatti dalla Francia nel suo grande impero coloniale. I lavori idraulici, per esempio, che i suoi ingegneri vi hanno realizzato per fertilizzare immense distese fino a quel momento spoglie ed ostili ad ogni umana esistenza, sono realmente sorprendenti. Chi è che conosce questi miracoli dovuti al genio della nostra

razza, alla volontà di i nostri governatori coloniali, al considerevole lavoro fatto tanto dai bianchi che dai loro fratelli di colore, a tutti i mezzi materiali e finanziari posti in azione? Pochissimi ». E più oltre: « La questione delle colonie si pone da alcuni mesi all'attenzione dei francesi, ed io sono personalmente felice di avere già io stesso girato più di un film in Africa. Sono stato colpito dall'abnegazione, dal coraggio, dalle alte qualità di tutti coloro che, a migliaia di chilometri dalla nostra capitale, fanno sventolare la bandiera francese... ».

Per molto tempo la Francia ha dato ai suoi film di ambiente coloniale un carattere letterario e convenzionale. Oggi, invece, certo per effetto della situazione internazionale, essa

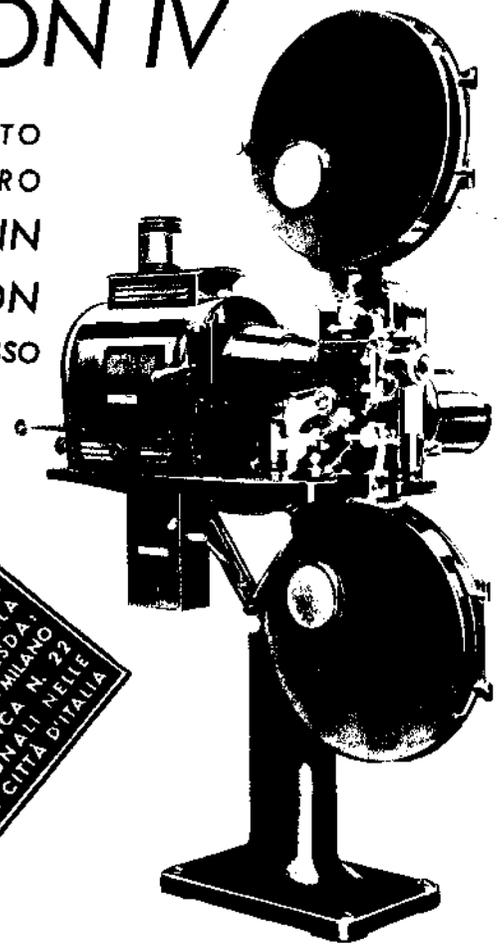
sente il bisogno di esaltare tutta una opera di colonizzazione, dovuta al genio francese, dimenticando quanto a quest'opera hanno contribuito braccia e ingegneri italiani. Di rimando, ci sembra necessario che la



Un atteggiamento insolitamente sobrio di Elsa Merlini nel film 'Ai vostri ordini, signora' dell'Aurora Film (foto Cinecittà)

## ERNON IV

UN IMPIANTO  
CINESONORO  
ERNEMANN  
ZEISS IKON  
A PREZZO BASSO



RAPPRESENTANTE IN ITALIA  
E. NELL'IMPERO DELLA  
ZEISS IKON A. G. DRESDA  
VITTORIANO SORANI-MILANO  
VIA CARLO TENCA N. 21  
UFFICI REGIONALI NELLE  
PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA



Carsta Löck e Albert Hehn nel fim 'Al merito' dell'Ufa

**UNA NUOVA MACCHINA 16 mm...**

... per la presa sonora è stata realizzata dalla SAFAR di Milano. Questa macchina non ha precedenti in Europa; soltanto in America ne esiste un tipo simile.

Della stessa SAFAR citiamo altresì il sistema di televisione che si pone accanto agli altri stranieri: quelli americani della Radio Corporation of America, della American Telephone Co. e della Bell Telephone;

quello inglese della Marconi E.M.I. e Baird orientato oggi verso la televisione a colori; quello tedesco della Telefunken; quello francese della Société des Compteurs. Molto successo ha avuto il nuovo

sistema di sintonizzazione automatica dei ricevitori radiofonici, chiamato « Tastiera automatica di sintonia », realizzato dalla SAFAR. Tale tastiera permette, con la semplice pressione di un bottone, di sintonizzare automaticamente una determinata stazione.

**NEGLI STABILIMENTI ITALIANI...**

... è terminata la lavorazione di AI VOSTRI ORDINI, SIGNORA (nuovo titolo di ORGIA DI SOLE), diretto da Mattoli, SE QUELL'IDIOTA CI PENSASSE! di Guglielmo Giannini, mente è quasi al termine quella del CAVALLIERE DI SAN MARCO di Righelli. A Cinecittà si gira GRANDI MAGAZZINI, diretto da Camerini (interpreti: Assia Noris, Vittorio De Sica, Luisella Begli, Andrea Checchi, Enrico Glori, Virgilio Riento; architetto: Guido Fiorini; sceneggiatura: Camerini, Ivo Perilli, Renaro Castellani, Mario Pannunzio; operatore: Anchise Brizzi; fonico: Giovanni Paris), ed entrerà presto in lavorazione MONTEVERGINE di Campogalliani. Alla Scalera Jean de Limur sta nella fase finale della lavorazione di PAPA' LEHONNARD. L'altro film che la Scalera ha in lavorazione, LE SORPRESE DEL DIVORZIO, diretto da Guido Brignone, è ancora in esterni ad Sestriere.

Alla SAFI, Carlo Ludovico Bragaglia ha iniziato SE SEI BRUTTA NON TI SPOSO (sceneggiatura: Giacomo Gentilomo; scenografo: arch. Fio-



# L'AVVENTURA DI LADY X

INTERPRETI: MERLE OBERON  
LAURENCE OLIVIER  
BINNIE BARNES  
RALPH RICHARDSON  
MORTON SELTEN

REGISTA:  
TIM WHELAN

PRODUZIONE:  
ALEXANDER KORDA  
UNITED ARTISTS



Esclusività E. N. I. C.



Doris Duranti nel film 'Diamanti' (Alfa)

rini; operatore: Mario Albertelli; interpreti: Maria Denis, Umberto Melnati, Giovanni Porelli, Laura Nucci).

Tra i progetti, oltre quelli di cui si è già scritto altre volte, c'è un film su Gioacchino Murat.

#### A PROPOSITO DI ISA POLA...

... di cui *Cinema* ha parlato nel numero scorso, Silvio Laurenti Rosa ci scrive da Genova quanto segue: « Nella « Galleria » si legge che la signorina Isa Pola sedicenne debuttò sullo schermo perchè scelta da Guazzoni nel 1928. La verità invece è esattamente questa: nel 1926 fui invitato a Bologna dalla *Italia Film* per editare e assumere la regia di

un film intitolato *MARTIRI D'ITALIA* (film muto). Il signor Langarini Tancredi di Bologna un giorno mi mandò in albergo, presentandola per vedere se mi potesse interessare, la signorina Luisa Betti diciassettenne, la quale desiderava di cimentarsi nel cinematografo. Le affidai una parte secondaria nel film stesso, parte che interpretò, per essere la prima volta, in modo eccellente tanto da far pensare che avrebbe raggiunto l'attuale livello. Siccome però nel carattere era un po' troppo sbarazzina, merito dei suoi diciassette anni, nacquero delle discussioni che troncarono il contratto che ancora trovasi in mio possesso nel quale risulta che la signorina Luisa Betti era scritturata



Scena scherzosa tra Assia Noris e Vittorio De Sica nel film 'Grandi magazzini' (foto Cinecittà)

per cinque anni con lo stipendio di L. 300 mensili. Quanto sopra per la esattezza documentabile ».

#### UN CONSORZIO...

... per la produzione e la distribuzione di film si è costituito per accordo fra la « Colosseum », il « Consorzio Italiano Noleggiatori » e la « Manenti ». Le tre Ditte, pur conservando le rispettive prerogative loro attribuite dalla qualità di agenti distributori del Monopolio, nonché l'autonomia commerciale ed industriale che ciascuna può esercitare secondo i rispettivi statuti sociali, contano di unificare e potenziare i loro circuiti di distribuzione per garantire il miglior rendimento dei film italiani e stranieri costituenti il loro programma. I film italiani saranno prodotti sia direttamente che in compartecipazione di altri produttori.

#### NELLA DISCUSSIONE...

... sugli stranieri che lavorano nella cinematografia francese è intervenuto Pierre Bonardi su « Le nouveau film ». In sostanza, egli sostiene, bisogna essere imparziali ed ammettere che, almeno qualche volta, apporti finanziari o d'ingegno son venuti alla Francia dagli stranieri; e qui cita anche l'esempio delle regine di Francia, di Mazarino, di Gambetta, Savorgnan di Brazza, ecc. « La xenofobia — commenta — è una malattia antipatica. A riprova non voglio citare che l'avventura di Korda. Korda venne in Francia con capitali stranieri e progetti grandiosi che egli cominciò a realizzare. Industriali, artigiani,



Vera von Langen protagonista del film 'Caucuù' (Ufa)

operai, artisti francesi beneficiarono dei capitali e dell'intelligenza portatici da Korda. Si fu tanto malaccorto da trattarlo senza considerazione. Egli andò a girare a Londra i suoi grandi film ».

Ed aggiunge: « Un francese di Francia pigro, sfortunato o malaccorto trovando sulla sua strada uno straniero meglio dotato, più amante del lavoro o più abile, non cerca di vincerlo, ma di farlo cacciare. Allora scova qualche autentica cagnaglia ma straniera e tenta di evadere la confusione tra il buono e il cattivo immigrato. E avviene ciò che deve avvenire: il buono (come Korda) se ne va ed il cattivo rimane ».



## 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   |

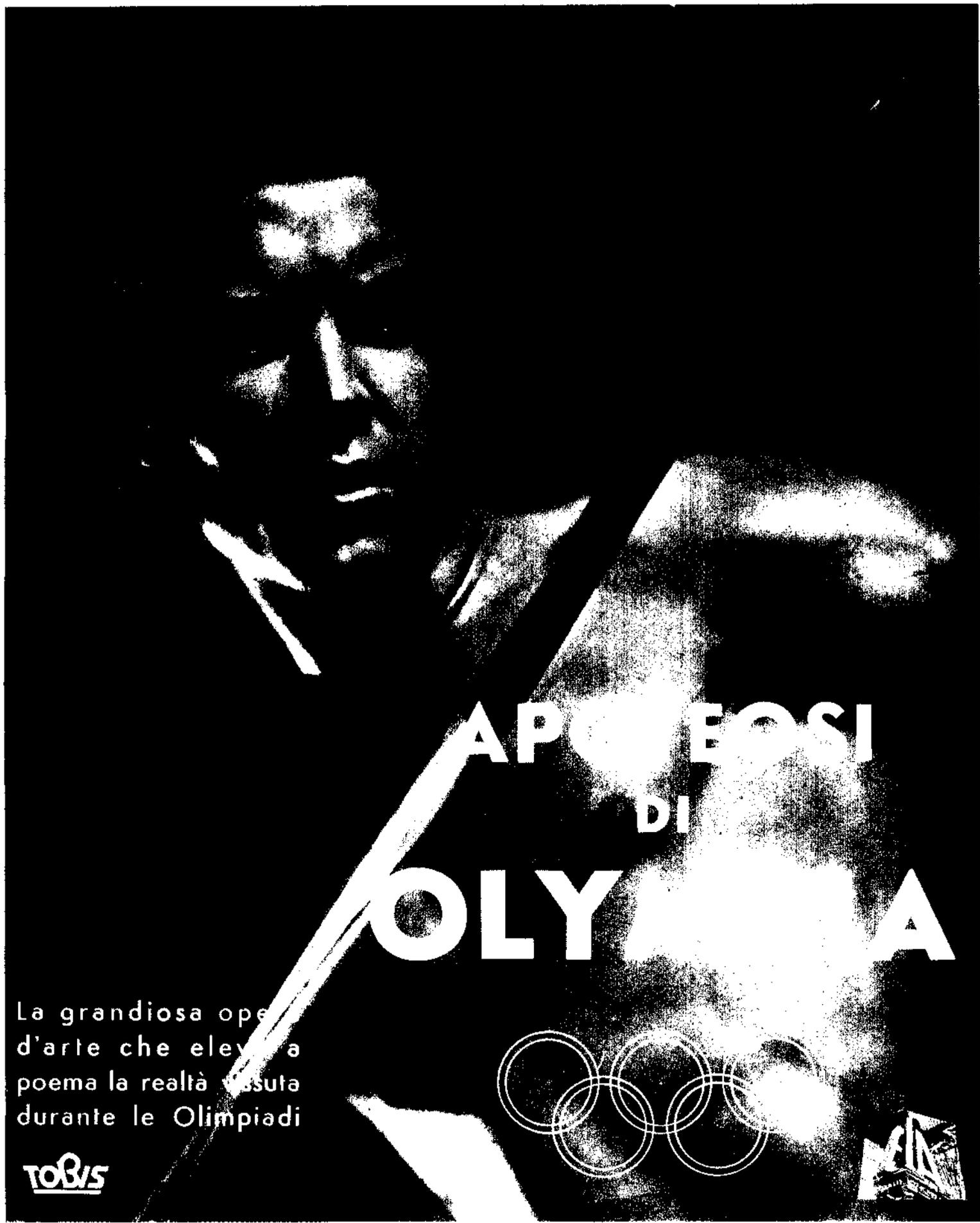
## TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO - CREDITO PESCHERECCIO  
GESTIONE CASSE MERCATI PESCE

> In febbraio

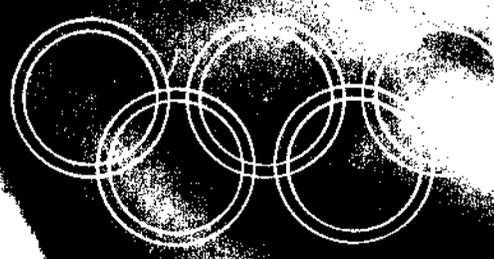
su tutti gli schermi d'Italia

verrà presentato: <



La grandiosa opera  
d'arte che eleva a  
poema la realtà vissuta  
durante le Olimpiadi

**TOBIS**



# C I N E M A

## ASTERISCHI

La nostra platea è già così pessimista che non ha bisogno di leggersi Schopenhauer prima della rappresentazione.

### NUMERO UNO: LA CRITICA

DOPO le ultime disavventure della critica cinematografica, mi è balenata una idea che può sembrare eccessiva, ma che al contrario, a studiarla bene, non può non risultare logica e sensata.

Eccola in poche parole.

I critici cinematografici italiani si storzano di essere, specie per le nostre pellicole, altrettanto severi che imparziali, ma, come accade a tutti i mortali, non di rado avviene che si lascino trasportare dalla missione che si sono imposti e prendono delle inesplicabili cantonate che suscitano la legittima amarezza di quanti si sforzano a fare qualcosa di buono e di superiore nel ramo produttivo.

Spesso i giudizi sono contrastanti e incoerenti, a volte astutamente melati, a volte scioccamente ironici, a volte argutamente ermetici, in un'altalena pericolosa di parole, che, non di rado, induce a dubitare se voglia con essa mascherare incompetenza o malafede.

Io non sono dell'opinione di quelli che vorrebbero abolire la critica, come in Germania, o, al minimo, imbeccarla con più o meno opportuni richiami e circolari.

Ma dato che, a detta dei più, esiste in questa categoria di critici una diffusa superficialità e impreparazione, propongo di abolire la critica delle prime visioni sui giornali quotidiani, fino a che non saranno mutati i tempi, lasciando, in compenso, libero sfogo alle penne rimaste inoperose, nelle rubriche settimanali delle terze pagine, che tutti i giornali che si rispettano dedicano all'interesse di una vasta categoria di pubblico.

In più esistono riviste e giornali tecnici che si interessano esclusivamente di cinematografo, dove ci si può sbizzarrire nella critica e nella polemica, affrontando tutti i problemi del cinema e, con molta più analisi, quelli di ogni nuovo film.

Quello che più conta, nella proposta, è che si eviterebbero in tal modo, i giudizi avventati, esagerati o ingiusti, che sia pure inconsapevolmente e limitatamente, danneggiano la produzione.

Il pubblico, che ora legge quelle colonnine e si orienta preventivamente e spesso preventivamente, sarebbe costretto, ed avreb-

be soprattutto modo, di giudicare da sé, di educarsi cioè alla critica spontanea, acquistando quella coscienza cinematografica che, quando è diffusa e crea un ambiente di competenti, può sensibilmente giovare all'indirizzo generale della produzione.

Senza averlo così influenzato fin dal primo giorno, si potrà, sulle rubriche apposite e sui giornali tecnici, fare tutta la critica e dare tutti i suggerimenti necessari al fine che il pubblico maturi la propria educazione cinematografica.

La proposta è lungi dal voler dire che il pubblico va preso in giro e tenuto all'oscuro; vuole semplicemente limitare che una parolina acerba detta su un quotidiano importante il giorno dopo la prima, possa dare un forte scossone all'indirizzo della massa, già tanto diffidente verso la nostra produzione.

D'altra parte, le buone opere, la pubblicità se la fanno — come si suol dire — da sé. Il pubblico ha troppo buon fiuto per rimanere disorientato: nessuno può sentirsi danneggiato dal servizio che viene a mancare, poichè come già accade, la critica anonima dei primi spettatori è quella che stabilisce l'equilibrio definitivo.

La proposta in sostanza più che eliminare i benefici, tende ad eliminare i danni, e, lasciatemelo dire, qualche volta le piccole cattiverie della critica.

Un esempio recente illustra l'asserto: il **PIERAMOSCA**, questo bellissimo film di Blasetti che onora la nostra industria, tartassato da certi critici, ha avuto un pauroso attimo di attesa che poteva nuocere ingiustamente al film e togliergli quel successo, anche economico, che gli sforzi dei suoi realizzatori meritavano.

Fortunatamente — a riconferma di quanto ho sopra detto — è intervenuto a buon punto il giudizio del popolo, che ha affollato, non ostante i silenzi sapienti di certa critica, le sale di proiezione, tributando un inequivocabile ed incoraggiante successo al film.

Se tuttavia non si vuol giungere alla soluzione che propongo, resta sempre la necessità di aiutare con tutti i mezzi la nostra produzione, cominciando col non prevenire il pubblico, con critiche malevoli o con allarmi, imbottendolo se mai di una buona dose di ottimismo, che, ai nostri giorni, non giuasta.

### NUMERO DUE: LA SPAGNA

Dopo tanto tempo che si predicava, ci si è accorti che il mondo spagnolo è un grosso mercato e che sarebbe ridicolo, date le ottime condizioni in cui ci troviamo nei suoi confronti, lo lasciassimo in balia dei soliti speculatori ebrei americani.

Giova ricordare che, prima della guerra, la Spagna veniva, in materia di incassi, immediatamente dopo la Francia e di gran lunga prima di noi.

I tedeschi, molto più agili di noi in queste cose, hanno già prodotto e producono film in doppia versione e hanno stretto buoni rapporti per la distribuzione delle loro pellicole.

Noi, che oltre alla maggiore affinità razziale e linguistica, possiamo contare in Spagna sulla simpatia suscitata dai nostri combattenti, avremmo dovuto fare altrettanto e di più.

In questi giorni finalmente (meglio tardi che mai) abbiamo iniziato un sistematico invio di nostri film e pensiamo a qualche produzione in comune.

Il mercato spagnolo è grande e ancora da sfruttare; ben collegato, potrebbe essere uno sfogo per la nostra produzione.

Così come potrebbe ottimamente essere sfruttata in Italia, l'eventuale produzione spagnola, quella nazionale, beninteso, e non quella di Barcellona che, secondo il « Variety » di New-York, dovrebbe varare nel 1939, tredici film. (Ma il tredici porta disgrazia, come si sa, ed ho paura che Barcellona non farà in tempo a raggiungere tale cifra!)

Se la nostra produzione ha bisogno di mercati stranieri ci sembra logico che i paesi affratellati dalla stessa idea siano anche uniti in amichevoli accordi affinché le rispettive produzioni possano avere un più ampio respiro.

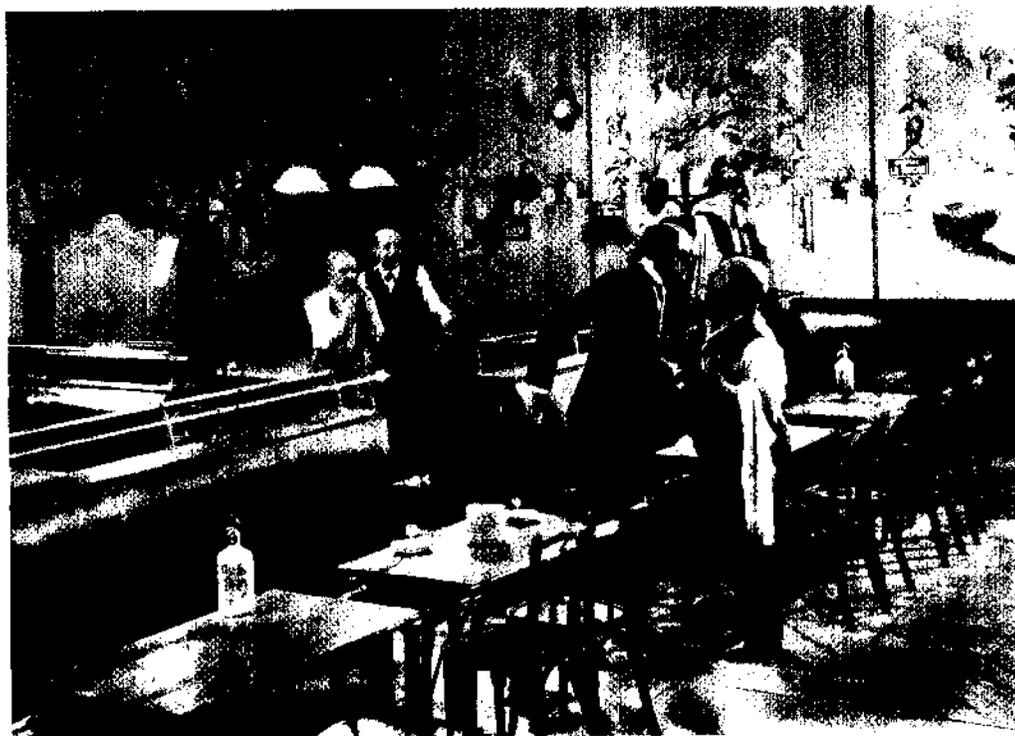
Se verrà fatta una cordiale azione in profondità avremo a nostra disposizione uno dei più ricchi mercati del mondo, perchè non bisogna dimenticare che molti paesi dell'America del Sud parlano lo spagnolo, mentre i rimanenti lo capiscono benissimo. Ci auguriamo quindi siano appoggiati coloro che si adoperano per introdurre i nostri film in Spagna, i primi dei quali, sia doppiati, sia coi sottotitoli, hanno già ottenuto un vivo successo.

V. M.



RENÉ CLAIR

## RENÉ CLAIR PARLA DEL FILM A COLORI



Film di Clair. 1929: 'I due timidi'

ROBIN HOOD, che passa da un mese nelle sale di mezz'Europa, pone di nuovo il problema del colore e l'urgenza della sua necessaria soluzione. Chi non ricorda la genesi del sonoro? Dallo schematico CANTANTE PAZZO con Al Jolson, si passò in poche settimane a BROADWAY MELODY e quindi a HALLELUJAH! Tre film furono sufficienti a rendere intollerabile al pubblico la formula del cinema muto: una industria attrezzata e fiorente dovette d'un giorno all'altro ricostituirsi e riformarsi. Oggi siamo a un momento decisivo del « colore »; il 35% della produzione americana è già policroma. Ma questa percentuale non ha servito a nulla. Esistono brevetti, forse geniali; personalmente, nel circuito Francia, Inghilterra, Belgio, Olanda, ne conosco 4750... Ma la questione non è nell'invenzione; piuttosto nella messa a punto d'una produzione regolare, costante, nella preparazione d'una mano d'opera esercitata: cioè, nell'industria. Si parla intanto di consorzi internazionali che mettono a punto mirabolanti sistemi, ma ci risulta che trattasi solo di trappole finanziarie.

Comunque, il colore è alla vigilia d'imporsi al pubblico. Il problema industriale sarà risolto, a

nostro vantaggio o a nostro danno, non appena lo spettacolo non potrà evitare il nuovo complemento plastico. Non bisogna cullarsi nella fede che il colore resterà un semplice ornamento o, magari, un'attrazione; anche per il suono — e Charlie Chaplin condivise questo principio — si credette a un lontano commento alle immagini in bianco e nero...

Parlando con René Clair, abbiamo posto il problema dal punto di vista cinematografico, il solo che ci interessa. Abbiamo escluso con lui ogni estetica « belle arti », ogni suggerimento pittorico. Notiamo che il cinema si sviluppa secondo le sue aspirazioni iniziali. Prima del 1900, Méliès aveva pensato a unire grammofoono e film (Paulus); e le sue pellicole « colorate » erano frequenti. Noi non aggiungiamo altro che nuovi mezzi tecnici e, forse, una coscienza più completa di tali mezzi. Pochi anni or sono venne sugli schermi la breve CUCARACHA [ignoriamo il CORSARO NERO (1926) di Douglas Fairbanks e MASCHERE DI CERA (1930), poiché la dicromia è una via chiusa]; poi BECKY SHARP (1935), IL BOSCO MALEDETTO, VOGUES '38 e siamo già a ROBIN HOOD; il disegno animato ne ha approfittato per imporre una nuova formula di miniatura xx secolo.

In una pausa lasciatagli dal suo lavoro in Inghilterra, incontriamo a Neuilly il celebre autore di À NOUS LA LIBERTÉ. Ecco le sue idee sul problema prospettato.

« Mentre si è ancora in tempo, vorrei realizzare un film a colori. Vorrei giungere a un risultato prima ancora che il pubblico fissi un'espressione per il colore, come già avvenne per la parola.

« Ricordatevi le nostre ricerche agli inizi del sonoro; si provò allora di far qualche cosa, ma ogni tentativo fu abbandonato non appena ci si accorse che i risultati finanziari differivano da quelli ottenuti con mezzi a tutta prova, quali il dialogo teatrale o la « scena recitata »; perchè dunque rompersi la testa e lavorare per vincere le resistenze degli editori e del pubblico? Lo stesso fenomeno si ripeterà per il colore ed è per questo



1928: 'Il cappello di paglia di Firenze'



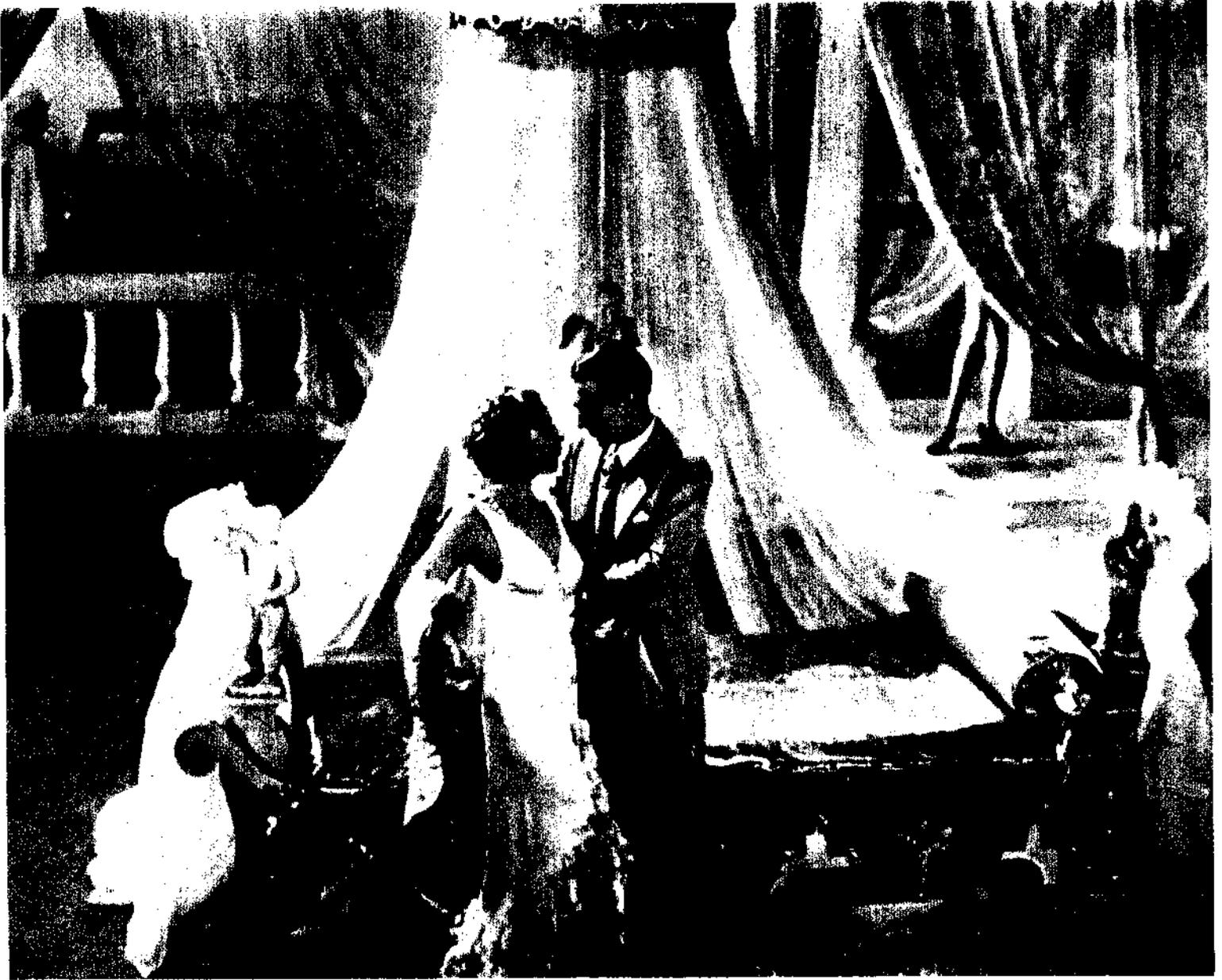
1930: 'Sotto i tetti di Parigi'

che non voglio attendere troppo. Non mi nascondo che la mia soluzione è delicata: se faccio un film a colori troppo presto rischio l'imperfezione dei mezzi; se lo faccio troppo tardi, il periodo in cui i tentativi audaci sono permessi, sarà chiuso.

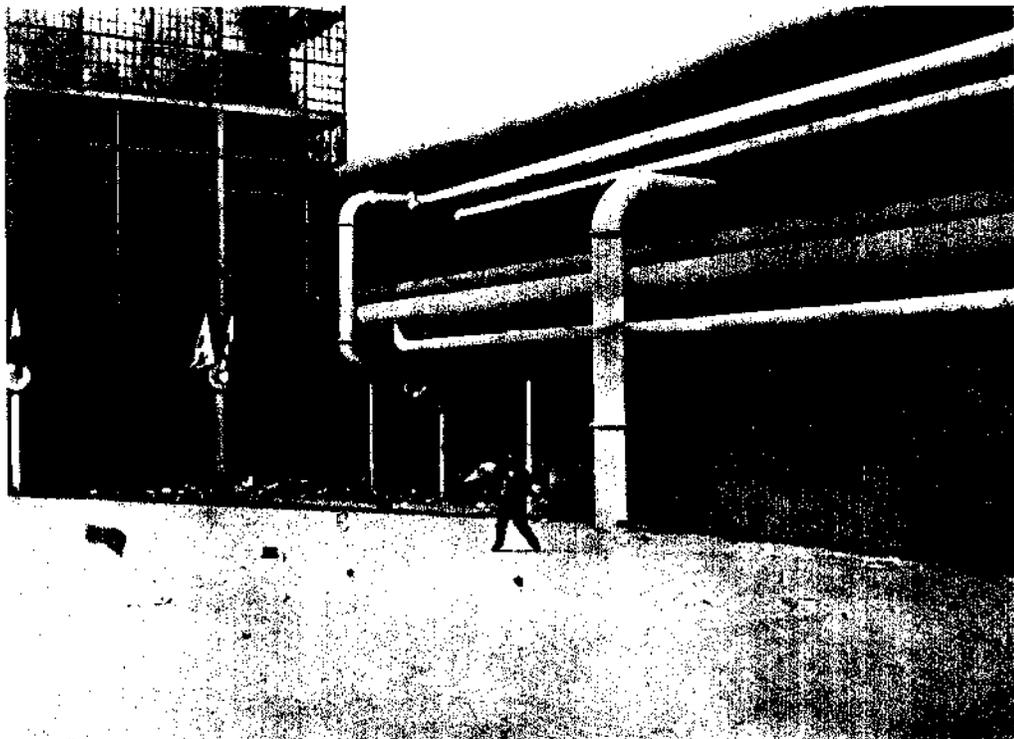
« Vorrei evitare di copiare la realtà come si cerca di fare tutt'ora, dai primi film a colori. È per questo che desidero di lavorare il più possibile in studio; ma se dovrò girare degli « esterni » non esiterò a dipingere il paesaggio. Ad esempio, coprire gli alberi di grigio, se è necessario, per meglio far risaltare i personaggi. Cercherò di formare dei contrasti tra un ambiente volontariamente unito e le macchie a vivaci colori.

« Nel lontano BECKY SHARP si poteva notare qualcosa di simile, quando l'autore cercò di mettere in luce i personaggi a detrimento dei fondali. Lo scopo non era raggiunto, poiché il montaggio faceva succedere a queste immagini scene a forti tinte, annullando l'effetto voluto.

« Quante sciocchezze sono state dette sul film a colori! Come la storia del regista, che dovrebbe circondarsi da uno stato maggiore di pittori! Certo, un artista intelligente e di gusto potrebbe evi-



1931: 'Il milione'



1931: 'A me la libertà'



1932: 'Per le vie di Parigi'

tare errori grossolani nella composizione d'una scena o nella fattura d'una tela. Ma non altro...  
 « Il cinema, anche a colori, non ha con la pittura che lontanissimi rapporti: guardate un quadro e constaterete che la sua qualità è determinata dal valore dei toni e dei volumi all'interno d'una data cornice; è per questo che in una natura morta e sombre o, una macchia di grigio sembrerà chiara, mentre in un paesaggio soleggiato questo stesso grigio sembrerà scuro.

« Nulla di simile in un film composto da un succedersi di immagini: quel che è detta la *continuità* è una composizione nello spazio, non solo, ma pure nel tempo.

« Immaginate che io faccia passare una donna vestita di giallo pallido su un fondo notturno: lo sguardo dello spettatore sarà obbligato a concentrarsi sul solo punto luminoso dell'immagine. Ma se a quest'immagine ne seguisse un'altra, come un salotto illuminato a giorno, l'effetto cercato verrebbe distrutto.

« Il gran problema, che è stato appena sfiorato dai « coloristi », è il *montaggio del colore*. A film girato, è praticamente impossibile di modificare i colori impressionati sulla pellicola; quindi, la necessità di prevedere uno scenario minuziosamente fissato, perfettamente a punto, in cui la tonalità d'ogni immagine sarà studiata non solo in sé stessa, ma in funzione di quelle che la precedono e la seguono.

« Il cineasta deve dunque fare il film al suo tavolo e realizzarlo esattamente come un architetto costruisce una casa: prevedendo ogni cosa in anticipo, nei minimi particolari.

« Guardate ROBIN HOOD: nonostante le sue gravi



1934: 'L'ultimo miliardario'

volgarità, non è forse un lungo e chiaro teorema in cui ogni sviluppo fu previsto sulla carta?». Secondo noi, è giusto che la cinematografia a colori pensi dapprima a effetti puramente naturalistici; verrà poi il tempo delle esperienze d'arte. Forse sarà possibile separarsi dall'interpretazione reale della vita e intraprendere fiabe su tra-

me *cromatiche* immaginarie. Cos'è la convenzione del bianco e nero? Un adattamento all'irreale, accettato da ogni spettatore.

« Ci sono ragioni serie perchè lo spettatore rifiuti di adattarsi ad altre combinazioni cromatiche, ad altre « convenzioni »?

LO DUCA



1936: 'Il fantasma gelante'

1938: 'Break the news'

# DIFETTI E RIMEDI

## LE CABINE DI PROIEZIONE

LA DISCUSSIONE promossa da *Cinema* sul problema del « sonoro » ha trovato larga eco tra i tecnici; agli atti di accusa si sono susseguite le messe a punto, e forse seguiranno altre lamentele e nuovi chiarimenti. Questa polemica ha tuttavia un grandissimo merito: quello di aver messo in evidenza che esiste veramente un punto debole della questione, ma che ad esso non si poteva giungere se non ascoltando tutte le parti interessate.

Le cabine di proiezione hanno anch'esse un loro problema da risolvere; l'efficienza dei proiettori e la bontà di resa degli amplificatori sono altrettanto importanti quanto gli adattamenti acustici delle sale adibite per spettacoli cinematografici: entrambi costituiscono veramente il cardine del problema sonoro, almeno per quanto riguarda la tecnica della riproduzione, che è poi altrettanto essenziale quanto quella della ripresa. Personalmente ritengo, d'accordo con l'ing. Usigli, che in fatto di ripresa sonora si sia fatto in Italia molto cammino, soprattutto come perfezionamento dei dispositivi tecnici che possono considerarsi atti a tutte le esigenze; non bisogna però indulgiare sulle posizioni raggiunte. Allo stato attuale il primo profondo movimento innovatore deve essere compiuto dagli esercenti. Occorre rinnovare le sale, bisogna soprattutto rinnovare le cabine. Le eccezioni alla regola generale sono numerose, tuttavia è innegabile che la maggioranza delle cabine ha bisogno di ritocchi e modifiche sostanziali. La tecnica della ripresa è connessa alla tecnica della riproduzione; a nulla varrebbe possedere gli apparecchi più perfetti per la registrazione del suono se a questi non corrispondessero attrezzature da riproduzione atte a mettere in evidenza i pregi della ripresa.

Considerando il rendimento attuale degli impianti tecnici nei cinematografi e nei teatri di posa, l'attenzione di chi voglia guarire questa piaga del nostro sonoro deve essere quasi esclusivamente rivolta alla necessità di mettere le sale cinematografiche in condizione di assolvere bene il loro compito.

È per questo motivo che trovo opportuno l'accento a tal riguardo fatto dall'ing. Cavazzuti, ma trovo altresì necessario precisare quali sono i veri motivi che tendono

a rapporti insormontabili diaframmi all'attuazione di questi sani e basilari consigli. Il problema del miglioramento degli impianti cinematografici è collegato alle necessità di un aggiornamento periodico delle diverse parti costituenti il macchinario sonoro ai perfezionamenti creati dalla tecnica. Bisogna in altri termini portare gli esercenti dei cinematografi (o almeno la massima parte di essi) a considerare il macchinario di una cabina da proiezione sonora non alla stessa stregua di un mobilio che deve durare per tutta la vita, e del quale occorre quindi valutare preventivamente una volta per sempre la robustezza, la spesa immediata e le varie possibilità d'impiego, ma piuttosto come il macchinario essenziale per l'esistenza stessa della sala da proiezione nella quale il pubblico affluisce non perchè trova delle comode poltrone, ma perchè vuole piuttosto essere interessato e non stancato dall'azione proiettata. Il proiettore sonoro, al pari di ogni altro macchinario, di qualsiasi genere esso sia, ha bisogno di accurata manutenzione per essere sempre tecnicamente efficiente e deve inoltre essere spesso modificato per tenerlo al corrente dei perfezionamenti che si realizzano continuamente tanto per la parte meccanica che per quella sonora.

Le macchine, soprattutto se soggette ad un lavoro continuo, devono essere ammortizzate in un breve numero di anni; nessuna industria, fiorente o povera che sia, trascura di porre nel proprio bilancio le quote necessarie al rinnovo completo del macchinario, cosa invece che non è azzardato pensare che non venga mai fatta da molti proprietari di cinematografo. Tanto è vero che, dopo cinque o sei anni, e talora anche più, di funzionamento, non solo quasi tutti gli esercenti considerano di avere in cabina ancora del materiale che valga almeno i tre quarti della cifra che a suo tempo hanno pagata, ma alcuni arrivano addirittura a pensare che, avendo comperato un apparecchio cinematografico, per esempio nel 1932, con l'attuale diminuita capacità di acquisto della moneta, sia possibile, cedendo il proprio impianto, ricavare anche di più del valore iniziale.

Le case fabbricanti di materiale cinematografico, pur essendo da tempo entrate nel concetto di ritirare i vecchi impianti fornendo nuovi apparecchi, si trovano natu-

ramente ostacolate da questa incomprendibile situazione.

In effetti gli impianti cinematografici dovrebbero precisamente essere considerati alla stregua del commercio delle automobili, come giustamente afferma l'ing. Cavazzuti. Tutti sanno che un'auto, uscita dall'officina, dopo aver fatta una passeggiata anche solo di pochi chilometri, viene immediatamente sottovalutata dalla stessa casa fabbricante con uno scarto del 25%. Perchè poi questo non debba avvenire per le macchine cinematografiche, eccone la spiegazione: le automobili sono acquistate in linea generale da due grandi categorie di persone: dal ricco che tiene l'automobile per diletto e per non andare a piedi, e dal professionista, dal commerciante o dall'industriale, che la tengono per ragioni professionali o di lavoro. La prima categoria è sempre disposta a perdere per rinnovare la propria automobile; la seconda tirerà avanti finchè può, e pur di spendere meno è spesso disposta ad acquistare una macchina di seconda mano.

Gli esercenti invece appartengono tutti alla seconda categoria. Vorrebbero sempre spendere poco ed avere macchinari nuovi o quasi nuovi e quando poi il loro impianto è ridotto a tirare avanti, mediante l'uso di pezzi di fil di ferro o peggio ancora di puntelli, vogliono cederlo in cambio di uno nuovo, dando una differenza in denaro che spesso non copre neppure le spese di trasporto dei materiali.

Questa purtroppo è la mentalità che predomina nel campo del macchinario cinematografico da proiezione, ed è da considerare come uno dei maggiori ostacoli alla introduzione delle innovazioni e dei perfezionamenti tecnici.

Per risolvere il problema del sonoro non si devono mettere in dubbio la capacità dei tecnici e la bontà dei macchinari, ma occorre invece sanare soprattutto la mentalità di molti esercenti, che talvolta, purtroppo, trova riscontro nella mentalità degli industriali del cinema.

Il cinematografo, inteso sia pure come proiezione con finalità speculative, non deve essere considerato come merce da imporre, a pagamento, al pubblico.

Il pubblico, appunto perchè paga, deve essere accontentato nelle sue esigenze.

**PAOLO UCCELLO**

Con questo articolo dell'ing. Paolo Uccello e con una risposta dell'ing. Usigli che non possiamo pubblicare in questo numero per mancanza di spazio, riteniamo chiusa l'inchiesta, che ha ormai esaminato tutti i punti della questione. Nel prossimo numero ci riserviamo di trarre le nostre conclusioni.



# STORIA DELLA CRITICA CINEMATOGRAFICA IN ITALIA

(Continuazione del numero precedente)

AI PRIMI segni di un rinnovato interesse per il cinematografo e alle prime voci benevoli, si unisce anche quella del romanziere Luciano Zuccoli, di cui vogliamo segnalare un articolo apparso sul *Marzocco* del luglio 1913 e intitolato « Cinematografo e Teatro », nel quale si osa affermare che « i millecinquecento metri di filza non dicono nulla di indecoroso nel campo dell'arte » (era già molto per quei tempi) e dove, forse per la prima volta, si dice che il cinematografo deve avere una produzione artistica autonoma ed evitare di andare a cercare i propri spunti nella produzione teatrale.

Però, a dispetto di questi primi positivi giudizi e di qualche iniziativa isolata — il *Momento* e la *Gazzetta del Popolo* sono tra i primi giornali italiani che dedicano, fin dal lontano 1913, un piccolo posto settimanale al cinematografo — la maggior parte dei quotidiani e dei cosiddetti « uomini colti » persistono nel loro atteggiamento di netta sfiducia nei riguardi del cinematografo, e la corrente contraria trova autorevoli appoggi in molti degli uomini allora più in vista e potenti (Sabatino Lopez, tra gli altri, allora presidente della Società Italiana degli Autori, si compiace di proclamarsi ufficialmente nemico del cinematografo, definendo i film come « romanzi per analfabeti »). Tanto ciò, onde por freno al sempre intenso scetticismo, Alfredo Centofanti promuove, intorno all'aprile del 1913, dalle colonne dell'*Illustrazione cinematografica* (fondata a Milano dal Centofanti, nel 1912; uno degli organi più interessanti e autorevoli del nostro primo giornalismo cinematografico), una violenta campagna contro i nemici del cinematografo, i cosiddetti « cinematografobi » come si diceva a quei tempi, campagna che viene incoraggiata e sorretta da buona parte della stampa cinematografica della Penisola.

E, nel settembre dello stesso anno, sempre allo scopo di fomentare gli interessi e di attirare nuove energie nell'orbita del cinematografo, *Vita cine-*

*matografica* promuove un referendum fra tutti i più quotati scrittori italiani, invitandoli a esprimere il loro giudizio sulla nuova arte (fra gli scrittori che rispondono favorevolmente, figurano, accanto all'ormai convintissimo Luciano Zuccoli, Nino Berrini, Luigi Capuana, Grazia Deledda, e qualche altro).

\*\*\*

Con l'anno 1914, il graduale evolversi delle mentalità e la produzione, da parte delle varie Case italiane, di opere sempre più meritevoli, aprono nuovi orizzonti, e conferiscono alla storia della nostra critica cinematografica un ritmo più deciso. Visto che i quotidiani insistono a non volersi occupare col dovuto interesse del cinematografo, suppliscono con affettuosa ostinazione alle nuove esigenze le riviste. I mezzi aumentano, le iniziative si ingagliardiscono, le aspirazioni diventano sempre più vaste ed ambiziose. *Vita cinematografica* è, così, tra le prime riviste italiane a stabilire un regolare e completo servizio di critica delle nuove pellicole che si proiettano nei vari centri, mediante un gruppo di corrispondenti dislocati in tutte le principali città d'Italia, che mandano resoconti settimanali dei più importanti avvenimenti cinematografici della Penisola. Eliseo Demitry, Ugo Menichelli (corrispondente da Milano) Leo Lapenna (da Venezia) Edgardo Ciappa (da Napoli) Guido Landri (da Palermo) sono tra i nomi che più frequentemente si incontrano, sfogliando i fascicoli di questo periodo, insieme a quell'A. P. Berton (celato sotto lo pseudonimo « Pier da Castello ») che va senza altro considerato come uno dei più illuminati pionieri della nostra critica cinematografica, autore di certi bellissimi articoli e di certe organiche recensioni che ancor oggi si leggono con interesse e che dimostrano la serietà e l'acutezza di questo critico equilibrato.

E, come aggiunta a tali felici innovazioni, le più quotate riviste italiane si arricchiscono di regolari servizi di informazione dai principali paesi

stranieri. Perché, come oggi i più importanti giornali usano stabilire ogni anno un servizio da Venezia, per la Mostra, allora che la produzione italiana correva trionfalmente per il mondo, le maggiori riviste compresero la necessità di avere loro speciali corrispondenti-chronisti nelle principali capitali e così, fin dall'anno 1914, troviamo corrispondenti delle nostre riviste a Parigi, a Londra, a Berlino, a Barcellona, persino a Mosca e a Tokio.

\*\*\*

Nel frattempo, parallelamente a queste concrete affermazioni di un'organizzazione e di un giornalismo più maturi, hanno inizio le prime memorabili discussioni. Si comincia, tra l'altro, a discutere se il cinematografo debba essere considerato come il principale responsabile della decadenza del teatro. E la « causa » del cinematografo trova un suo acceso e appassionato sostenitore in Domenico Lanza che, dalle colonne della *Stampa*, propugna la tesi che la ragione della decadenza del teatro non debba affatto venir ricercata nel cinematografo « contro cui — egli scrive — è moda e convenzione accanirsi per lamentare la sua azione deleteria sul teatro » « Il cinematografo — afferma con intuito precorrere il Lanza — non sopprime né danneggia l'arte drammatica; essa è un mezzo, anzi, di selezione per distinguere l'arte grande da quella industriale e piccola ».

Ed ecco, fin da questo lontano e precoce periodo di formazione di una coscienza cinematografica, il primo grido d'allarme lanciato dalle riviste per ottenere una maggiore « sincerità » e « indipendenza » da parte delle critiche cinematografiche. La prima rivista italiana che porta sul tappeto la delicata questione è *l'Illustrazione cinematografica*, dalle cui colonne il direttore Centofanti propugna, con fervido zelo e una provvista lussureggiante di argomenti, la necessità di portare la critica a quel livello di dignità e di serena valutazione dei fatti che la sua missione esige. Ma, per raggiungere questi nuovi obiettivi, occorrevano varie cose; occorreva, innanzitutto, la fiducia del pubblico e dei produttori ed occorreva, in certo qual modo, anche l'acquiescente benevolenza degli esercenti; perché, se oggi che la critica ha preso un posto di primissimo piano nella coscienza di queste persone e che i critici entrano spavalidamente nei cinematografi armati di potentissime tessere, non è a credere che, dapprincipio, anche sotto questo punto di vista, la situazione fosse oltremodo rosea. La storia dei tempi ci informa, difatti, come, in primissima linea tra gli oppositori dei critici, fossero gli esercenti, i quali non vedevano di meglio che ostacolare e rendere ancora più arduo l'espletamento, già di per sé delicato, della loro funzione.

Fin dal luglio 1914 troviamo, così, il critico Talma alle prese con gli esercenti di Roma per ottenere una tessera di libero ingresso nei princi-



Castigat... ridendo...

pali cinematografari della Capitale (« Capirete — risposero in quell'occasione gli esercenti al Talma — anche se voi dite male dei film, il pubblico viene lo stesso! ») e Ugo Menichelli si batte, press'a poco nello stesso periodo, coi dirigenti del Cinema Centrale di Milano che non vogliono a nessun conto concedergli l'ingresso gratuito nella loro sala.

Contemporaneamente a queste prime schermaglie e a questa faticosa conquista dei nuovi diritti, si ingaggia un'accesa, baldanzosa polemica a proposito dei rapporti esistenti tra il cinematografo e il teatro. Da una parte Renato La Valle che, prendendo lo spunto da una intervista con Salvatore Di Giacomo, pronuncia sul *Giornale d'Italia* un fatidico, quanto avventato, *ceci tuera cela* (a quel tempo, erano ancora di moda le citazioni in francese), dall'altra, Alfredo Testoni che controbatte vivacemente la tesi del giornalista romano e sostiene la intima, profonda diversità di queste due forme di rappresentazione drammatica. « Abbiamo riflettuto a tutte queste cose — scrive il Testoni in una lettera del febbraio 1914, indirizzata a *Vita cinematografica* — e ce ne siamo allegrati, perchè vedevamo aprirsi innanzi a tutti noi che portiamo più o meno decentemente il nome di letterati, (drammaturghi, commediografi, romanzieri, novellieri, ecc.) un bello stradone nuovo (*il cinematografo*), tutto pulito e pavimentato alla moderna, fiancheggiato da una lunga fila di lampade elettriche... ». E le sue affermazioni trovano una luminosa conferma in un'altra lettera scritta dallo stesso Testoni nell'assumere la direzione di quella Società « *Mimografica* », creata a Bologna nel 1914 con lo scopo preciso di potenziare e migliorare, artisticamente, la produzione, incoraggiando i maggiori scrittori italiani a produrre soggetti per il cinematografo. Lettera nella quale, a un certo punto, leggiamo questa esplicita e chiaroveggenza dichiarazione: « Io non credo — scrive il Testoni, alludendo alle molte affermazioni contrarie — che il cinematografo possa essere di danno al teatro, perchè cinematografo e teatro sono due cose ben distinte fra loro, come non credo e non ho creduto mai, che commediografi, poeti, romanzieri, novellieri, artisti d'ogni genere, debbano arrossire quasi di vergogna se prestano il loro inge-

gno e l'opera loro, suggerendo o scrivendo soggetti per il cinematografo ».

Ed eccoci al grande avvenimento dell'annata, *CABIRIA*, che noi esamineremo soltanto in rapporto all'influenza da esso esercitata sul giornalismo e la critica contemporanei.

Già durante la fase preparatoria del film, realizzato da Giovanni Pastrone sul soggetto di Gabriele D'Annunzio — la presenza del Poeta aveva indotto la stampa ad occuparsi con un certo riguardo, ed anche un certo interesse, della produzione e a dedicare qualche colonna alla cronaca della sua realizzazione. Fin dal febbraio del 1914, troviamo, infatti, sul *Corriere della sera*, un'ampia e documentata corrispondenza da Torino, nella quale l'anonimo referendario ci informa del punto a cui è giunta la lavorazione del film e si dilunga a narciarci, per filo e per segno, il soggetto. Però, ancora a quei tempi, la generosa eccezione, da parte del più diffuso giornale italiano, lasciava adito a molte incertezze ed esigeva una pronta rivincita. Cosicché, sempre sul *Corriere della sera* ed a fianco della citata corrispondenza, troviamo un'intervista col Poeta, in cui, quasi ad antidoto ed a titolo di rivincita, ci si compiace di qualificare il cinematografo come « l'arte più volgare », e dove lo scrivente ha l'aria di essere notevolmente umiliato di dover affrontare argomenti cinematografici, tanto che chiede a sé stesso: « Ma non è una profanazione interrompere ragionamenti così elevati (*quelli sul teatro*) con la più prosaica domanda, suggerita da una associazione di immagini, deplorabile come un gioco di parole? (Intende accennare alla domanda relativa a *CABIRIA*). »

La « prima torinese » di *CABIRIA* ha luogo il 18 aprile del 1914, al teatro Vittorio Emanuele.

Sulla *Stampa* di quel giorno, troviamo soltanto un timido annuncio a pagamento e nel giornale dell'indomani non è fatto neppure il più piccolo accenno all'avvenimento (c'è solo un « soffiato » pubblicitario sulla *Stampa* del 21 per avvertire che, da quel giorno, i prezzi d'ingresso sarebbero diventati normali). E la *Gazzetta del popolo* — che pure, in quegli ultimi tempi, aveva accennato a riederarsi sul cinematografo — si guarda bene dall'assumere un atteggiamento diverso nei riguardi di quel film, uscito da stabilimenti torinesi, che, per lunghi anni, avrebbe dovuto cor-

rere il mondo e far convergere intorno all'industria italiana l'ammirazione di tutti i popoli civili.

I giornali milanesi sono più generosi. Il giorno 19 aprile 1914 (anche a Milano, *CABIRIA* è entrata in programmazione il 18), troviamo sul *Corriere della sera*, nella rubrica, fino a quel giorno incontaminata, del « *Corriere teatrale* » un'eloquente e generosa recensione, che ha quasi l'aria di aprire un periodo nuovo nella storia della nostra critica cinematografica.

« Alla prima rappresentazione — scrive il cronista, il quale però è subito preso da un dubbio: — Ma non sentite che anche noi siamo presi nell'ingranaggio e che chiamiamo « prima rappresentazione » una proiezione di film? » — alla prima, dicevamo, si mettono dei prezzi da grande teatro e il pubblico accorre, dandole veramente l'importanza di una prima teatrale, e c'è fervore di commenti e di discussioni. A una proiezione di cinematografo! Ah, quel D'Annunzio! — E i giornali ne parlano, si tratta di lui... (*ancora nessuno osava pensare che si trattasse del cinematografo*). Siamo forse sul punto di veder formarsi un nuovo genere di critico: il critico delle pellicole. (*Probabilmente, il cronista non conosceva le riviste specializzate e le critiche, che già da vari anni, vi si pubblicavano*). Per una volta la cosa può passare, come assaggio... ».

E analoghe considerazioni, in articoli più o meno convinti e imbevuti di una più o meno congenita incredulità, s'incontrano negli altri giornali che hanno creduto opportuno di occuparsi dell'avvenimento.

Insomma, dieci anni di tentativi e di affermazioni vittoriose non erano valsi a scalzare completamente la diffidenza del pubblico e a cattivare al cinematografo, almeno da parte dei giornali, quella simpatia e comprensione a cui esso aveva oramai certamente diritto. E forse, se non ci fosse stato D'Annunzio, anche *CABIRIA* avrebbe fatto la fine di tante altre notevolissime opere, sorte in un clima di fervido e appassionato entusiasmo e sostenute da fragorose campagne di pubblicità, che persistevano ad essere totalmente ignorate dai quotidiani.

Anche per questo, e al di sopra dell'effettivo contributo accordato dal Poeta alla nuova arte, noi siamo grati a Gabriele D'Annunzio per aver dato con la propria presenza la sensazione al mondo che il cinematografo fosse una cosa seria. Seria e poetica; così poetica, anzi, e suscettibile di tanti intelligenti sviluppi, che, intervistato da un giornalista e portato a dar libero sfogo alle proprie fantasticherie cinematografiche, un certo giorno D'Annunzio esclamava: « *Le Metamorfose di Ovidio!* Quello sì che sarebbe uno stupendo soggetto cinematografico! ».

EMILIO CERETTI

(La fine al prossimo numero)

# BREVE STORIA

## DI UN PUBBLICO

FORSE, oggi, certe differenze esistono appena, giacché si va al cinematografo a qualunque ora ed a qualunque film. Ma un tempo non fu così: quando il cinematografo era molto giovane esistevano più d'ora, i tipi di film ed i tipi di pubblico; quindi era ragazzo io, infatti, si usava dire: « È un film d'amore, non ci andare ». Ed ora come faranno i nostri ragazzi a fare una constatazione del genere?

Tra tutti i pubblici ve n'è uno che, malgrado l'unanimità raggiunta dal pubblico moderno, si può riconoscere ancora per qualche cosa di particolare: in esso infatti si vedono pure oggi particolari più ragazzi del solito, più uomini anziani di quelli del « carattere posato », che usano portare a spasso i bambini delle loro famiglie. Questo pubblico che ancor oggi si differenzia un po' dal normale, è il pallido nipote di quello che volemmo, e di cui facciamo parte, nei piccoli cinematografi con il pavimento di legno, allestiti in poche giornate nelle vecchie rimesse o nei teatri decaduti.

Un agitarsi assordante, qualche cosa di tempestoso, movimentato come il preludio di un naufragio, era in quei piccoli cinematografi, ad ogni attesa dell'inizio del film. Il film loro lavorava Maciste.

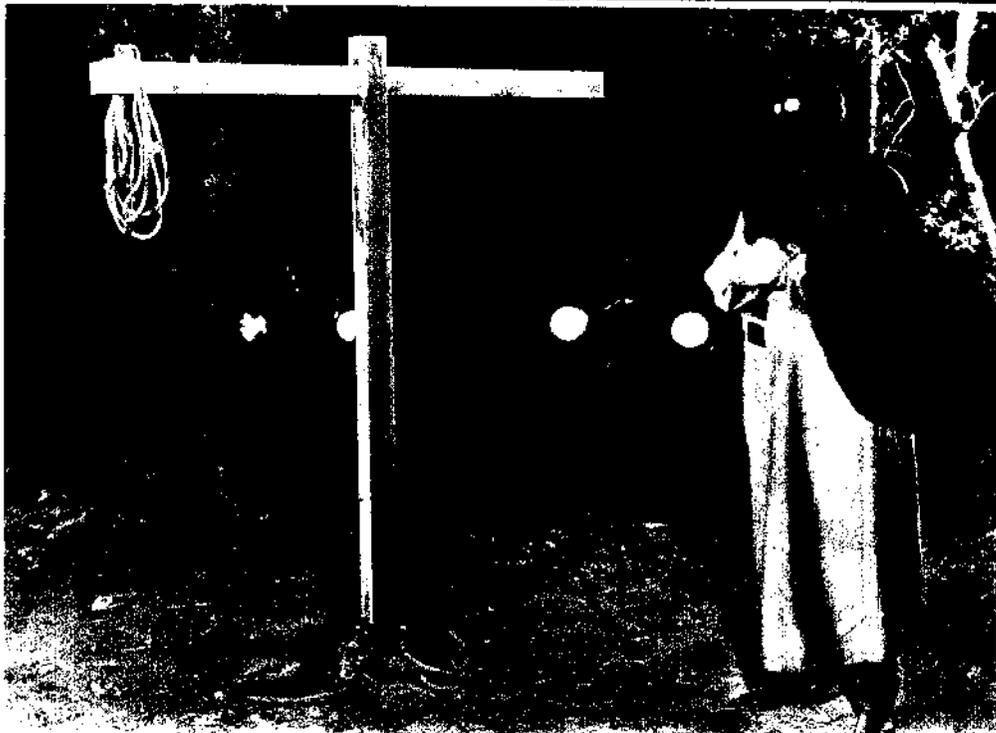
Maciste era l'idolo di questo pubblico ansioso e turbolento, e, quando spenta la luce appariva sullo schermo, era la calma dopo la tempesta; poi, quando Maciste da solo abbatteva cinque, sei, ed anche dieci dei malvagi che volevano far del male alla povera ragazza e rubarle l'eredità, ritornava il baccano, ma questa volta non era quello dell'impazienza per l'attesa, era il volto della felicità ed anche la sua voce. Il trionfo della forza al servizio del « cuor d'oro » era la più grande gioia di quel pubblico: io credo che se per un brutto scherzo del regista, il film fosse finito con la sconfitta di Maciste, quel pubblico avrebbe rovinato la sala, lo schermo, la cabina e l'operatore.



Dal film 'Maciste all'inferno'



Za la Mort nel film 'I topi grigi'



Scena terrificante nel film 'Ti nudo amore'

Eppure fu lo stesso pubblico che si appassionò al successore di Maciste, Za la Mort, il crudele amante di Za la Vie; con Za la Mort l'agitazione di questo vivace pubblico divenne tutta interna; era meno rumorosa infatti, ma la sentivi ugualmente interna nei respiri strozzati, nel nervosismo d'ogni spettatore. Emilio Ghione aveva ributtato in cuore a tutti l'entusiasmo rumoroso e generoso, con lui tutti tacevano, agitati nell'incubo della *malavita*, dei *bassi fondi*; non avresti detto che questo era il solito pubblico, ma lo era sicuramente. Era infatti quello in contrasto con le modiste e le signore dai grandi cappelli sui quali avevano cucito i piccioni, che andavano invece a vedere Astrea, Thea, Diomira Jacobini, Lina Millefleurs, Lida Borelli ed Emma Marcia-piedi.



Un guado nel film 'L'ultima corriera'

Era proprio il solito, quel pubblico che Za la Mort aveva reso più taciturno. Infatti, quando Tom Mix lo ereditò, lo fece ritornare rumoroso, passionale; anzi fu ancor più vivace, giacché entrarono in scena le famose pistole, quelle che, alleate al cavallo bianco, sotto la guida del cavaliere di tutte le audacie, non temevano i diecimila briganti della prateria. A quanti ancor oggi è caro ricordare il cow boy dal coraggio senza limiti, perché ci fece felici alcuni pomeriggi domenicali della nostra infanzia?

Tom Mix, l'eroe che salvava una vita ed iniziava

un amore per ogni finale, non è stato del tutto dimenticato; ma quel pubblico che fu di Maciste e di Za la Mort, gli fu preso dai *gangsters*. Con il proibizionismo, con l'universale popolarità di Al Capone, un certo tipo di film si prese tutto quel pubblico, e, di nuovo, dalle immagini della lealtà coraggiosa passò a quelle della malavita, agli esempi di ferocia; ferocia che se con Za la Mort erano esclusivamente estetiche, qui divennero interessate, il denaro vi correva a milioni ed un'automobile di gran marca diveniva un giocattolo da abbandonare ogni cinque minuti in



Tom Mix



Dal film 'Cow Boy dell'Arizona'



Dal film 'L'oro del West'



I criminali di Sing-Sing come li abbiamo visti in 'Missione eroica'



Il povero medico alcoolizzato dei gangsters



I gangsters del film 'Sterminateli senza pietà'



Scuola di tiro alla pistola per i G. Men nel film 'Facce false'



Partita a carte di gangsters nel film 'Tre strani amici'

fondo ad una fossa. I *gangsters*, alle pistole decorate di madreperla sullo stomaco del beale cowboy, sostituirono le pistole automatiche, poi le pistole a mitraglia: il salotto equivoco, il garage

congegnato da nascondiglio, sostituirono la *farm* del « West », la prateria, e ritolsero a quel pubblico il poderoso nervosismo che faceva tremare le volti di tutti i cinematografi del mondo: i

quali, intanto, si erano ben attrezzati ed erano divenuti luoghi addirittura stanziosi.

I cocktails, il bar, le bevande nel bicchiere appannato e con la pagliaccia, pareva che avessero ormai tutto, miscchiato con il grosso pubblico anonimo, quello che abbiamo accompagnato fin qui: in realtà abbiamo constatato che i « G. Men » per ultimi lo hanno ereditato. Ma tale pubblico ormai è quasi irricoscibile, ed a fianco del monotono pubblico di tutti i cinematografi del mondo, quasi non lo si può più distinguere: il nostro occhio che l'ha seguito per tanti anni e in tante ansie ed in tante contesse, s'accorge che il pubblico dei « G. Men », sotto l'uniformità apparente, nasconde ancora la pervenza del cuore di una volta. Sono dunque i « G. Men » che mantengono l'ultima sua scintilla, ma neppure essi hanno saputo lentamente relargli un po' dell'antico vigor.

Dobbiamo fare una colpa a questo pubblico, oppure dobbiamo incolpare le immagini dello schermo? Io preferisco credere che, ancora, quel pubblico di ragazzi inquieti come cavalli nervosi, di uomini anziani, nonni, zii, vecchi ragazzi, esiste, ed è pronto a rifarsi vivo, a far sentire la sua voce. Forse aspetta che lo schermo gli dia di nuovo un eroe, un nuovo eroe che rischia cento volte la vita, che non ha paura dei nemici e li affronta a viso aperto e li vince sempre. L'eroe di questo pubblico deve vincere perché rappresenti la giustizia, la nobiltà d'animo e il coraggio; perché la sua vocazione è il pericolo.

GUGLIELMO PETRONI

# DISCHI DI FILM

FACCIAMO un po' in rassegna alcuni dischi italiani di film. Dal film *IL TORRENTE* la Columbia (DQ 2276) incide un tango intitolato « Campagnola », un pezzo di atmosfera agreste, cantato con bella voce dal tenore Carlo Buti. Non si può proprio dire che la musica sia molto originale e i versi, che s'appoggiano di continuo al vocabolo « campagnola », rimandolo con « parola », « vola » e tutto quel che si può trovare con terminazione in « ola », saranno campagnoli, ma certo peregrini non sono.

Sul rovescio si trova « Chitarratella » dal film *PER COME SOLI*, una stornellata di sapore popolare, non priva di freschezza, con una abbondanza un po' eccessiva di accenti patetici, che scomodano al solito l'amore, il cuore, la luna e altri ingredienti inamovibili per serenate sentimentali e convegni notturni. In compenso la voce del tenore quando dice « Ti voglio bene! » e negli acuti trionfanti è squillante, limpida, assai bella.

Dallo stesso film la Columbia (DQ 2278) ha inciso altri due pezzi. Il primo è un fox-trot, che prende il titolo dal film, perché il tenore si rivolge ai soli uomini, lasciando da parte di proposito tutte le donne, anche... se la canzone non parla d'altro! La musicchetta è piacevole e scorrevole, e il Buti profonde anche qui ricchezza di fervide note acute e di calde note centrali.

Sull'altra facciata risuona uno « slow-fox » di colorito più patetico, in cui compositori e interpreti si inteneriscono in versi nostalgici su ricordi amorosamente incantati... L'orchestra commenta delicatamente, con impasti timbrici discreti, in penombra.

Dal film *TERRA DI FOCO* (Columbia 2800) è stato preso un valzer, « Mariù »: qui l'interprete è il tenore Manurita, che gorgheggia soavemente a gara col primo violino, estasiandosi sui vezzi di Mariù, descritti da versi del solito genere canzonettistico, che veramente si dovrebbe e si potrebbe tentare di migliorare un po'... Tanto più che i cantanti italiani pronunciano con implacabile chiarezza e non lasciano dubbi sull'entità delle parole, mentre, per esempio, quando si sente cantare un disco in inglese con ermetica pronuncia gutturale anglosassone, ci si può immaginare chi sa quali meravigliose parole...

Sul rovescio troviamo, dallo stesso film, un altro fox-trot: « Se canta il mar... ». Siamo di notte e c'è

quel momento e la luna non può essere che d'argento, non si può far altro « se canta il mare » che « sognare » e di te ». Sospiri dei violini si alternano con la bella voce calda del tenore. La musicchetta è piena, graziosa, fluida.

Dal film *VOCE SENZA VOLTO* troviamo tre pezzi su dischi Columbia (DQ 2765 e 2796): sul primo è inciso uno slow, « La canzone più bella », pure interpretata con ardore e con foga dal tenore Manurita, che esalta la canzone del lavoro ferdido dei cantieri operosi.

Sul rovescio un tango « Serenata a Manola », s'inizia con una proposta languidetta, cui segue una serenata amorosissima, in cui si trova ancora, incredibile a dirsi, un verone, delle stelle tremule, una luna compiacente agli innamorati. Manola che rima con mandola, è una musicchetta di tipo popolare abbastanza carina e ben cantata dal Manurita.

« Il primo Bolero », dallo stesso film, ha un sapore spagnolo nel ritmo animato e nelle armonie che gli si accompagnano. E senza dubbio musicalmente il migliore dei tre pezzi, il più vivo, e invita a ballare. Chiusa con acuto trionfale.

« Chitarratella », « Campagnola » e i tre pezzi del film *VOCE SENZA VOLTO* li trovate incisi anche su dischi Fonit (8029, 8030, 8031 e 8041), in ottima esecuzione, i primi col tenore Orlandis e gli altri due col tenore d'Aurelio e con l'orchestra Sempini.

Dal film *MARIONETTE* il tenore Fernando Orlandis ha inciso per la Fonit (8027) un fluido e piacevole valzer lento, intitolato « Desiderio »: il cantante possiede una bella voce e la sa ben modulare, per seguire il movimento ondulante e sinuoso della danza. Buon disco anche per ballare.

Dal film *LOTTE NELL'OMBRA* sono stati incisi (Fonit 8038) due pezzi, ove il ritornello vocale è affidato al tenore Ricio Bardi, il primo è uno slow-fox « Sempre nel mio cuore »: una musicchetta scorrevole e orecchiabile, che si ascolta volentieri. La voce del Bardi si mantiene in giusto equilibrio con l'orchestra, senza strafare. Qua e là qualche intonazione eccessivamente sentimentale appare discutibile.

Sul rovescio troviamo « Sì e no », un animato fox-trot, in cui a commento del tenore solista interviene il coro, con piacevolezza e con gusto. Il pezzo è divertente, gaio, eseguito con brio e scioltezza, e si balla benissimo. un disco riuscito.

Dal film *IL DESTINO IN TASCA* è stato (Fonit 8039) inciso un altro fox-trot con coro: « Sabato dove si va? », pure del genere spassoso e vivace, piacevole da ascoltare e da ballare.

La musica non è particolarmente originale, ma ha il pregio di filar via e di non esser stucchevole.

E ora qualche disco da film esteri: dal film 52° STRADA troviamo un disco (Polydor 61167) eseguito dall'orchestra di Bing Crosby, con ritornello vocale affidato a una buona voce baritonale. Il motivo si svolge felicemente, la strumentazione è colorita e saporosa, l'esecuzione e la incisione ottime. Chiusa smorzata su un « buonanotte » teneramente amoroso.

Un bel fox-trot è « *Hosi'dja like to love me?* » (« Ti piacerebbe amarmi? ») dal film *COLLEGE SWING*, eseguito dall'orchestra di Jimmy Dorsey, con strumentale jazzistico piuttosto drogato e da un baritono di tipica marca anglosassone, voce un po' ingolata con velature di raucedine voluta e con intonazioni scanzonate e caricaturali, in armonia coi rimbri degli strumenti, soprattutto se si tratta dei fiati sarcastici.

Sull'altra faccia un altro fox-trot dallo stesso film: « *I fall in love with you every day* » (« M'innamo-ro ogni giorno di te »), che ha at-

teggiami più sentimentali e più patetici, soprattutto nel ritornello vocale, mentre l'orchestra si mantiene ironica, nel commento, con tocchi grotteschi, con brillanti episodi solistici e impasti timbrici assai saporosi. Un bellissimo disco, adatto per esser ballato.

Per finire, tre pezzi incisi su dischi Decca: il 556 porta una canzone languidetta e dolce dal film *RADIO CITY REVEAL*, un altro « buonanotte » tenero, a un angelo, stavolta, « *Goodnight, Angel* », sospira il cantante Arthur Tracy con irresistibili intonazioni sentimentali, che manderanno in visibilo i trepidi cuoricini delle ascoltatrici femminili. Esecuzione vocale aggraziata e perfetta, e ottimo il commento orchestrale, equilibrato e discreto, in mezza luce.

Greta Keller ci canta (557) pure una canzone amorosa, dal film *YOU'RE A SWEETHEART*, rivolgendosi però non a un innamorato uomo, ma a un grazioso uccellino, il suo piccolo amico pennuto, come dice il titolo: « *My fine feathered friend* ». E l'uccellino risponde alla gentile cantatrice con gorgheggi, cinguettii, zuffolano, che danno effetti assai leggiadri. Grazioso disco, che piacerà assai.

MARIA TIBALDI CHIESA

**PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE**  
 POSITIVA PER LA STAMPA  
 POSITIVO PER IL SUONO TIPO S.A.V.  
 NEGATIVA PER CONTROLLO  
 NEGATIVA EXTRA RAPIDA  
 PANCROMATICA

**ferrania**

ferrania

# VECCHI FILM IN MUSEO

## 6 - ALLELUJA!

Titolo originale: 'Hallelujah!' - Produzione: M. G. M. (1930) - Regista: King Vidor - Interpreti principali: Nina Mae McKinney, Daniel Haines

ALLELUJA! è raro esempio di probità e di coscienza artistica, nella turbolenta storia del cinematografo. Al cospetto di questa opera semplice e rozza («paesana», «provinciale», si potrebbe dire confrontandola alla ricchezza e alle pretese «cosmopolite» del cinema corrente, e anche del cinema «letterario» di Duvivier), molte celebratissime scendono; e non è facile rimanere nel dubbio che il cinema non possa essere arte.

ALLELUJA! è un film «epico». La sua poesia è poesia schiva e dimessa: poesia di canzone popolare. Proprio nei suoi limiti, essa trova la sua straordinaria forza. Così, per volontà d'ipertrofe, si può dire che ALLELUJA! sia l'Omero del cinema. Ci si perdoni l'azzardo: ma si sappia che vivo, malgrado ciò, resta in noi il senso delle proporzioni; e avendo detto «del cinema», sappiamo ciò che questo significa.

Questo è, coi film di Chaplin, l'esempio più toccante di «molto detto con minimi mezzi». Fotografia grigia, squallida: ripresa «naturale», inquadrature qualsiasi; nessun lenocinio tecnico. Ma una forza di sintesi enorme. Ogni fotogramma testimonia una scelta paziente e geniale e fortunata. Tante regole sintattiche rovesciate, è probabile. Così chi ha voluto vedere in Vidor l'unico regista americano degno dei registi russi, domani torcerà la bocca di fronte alle umili e «americane» scene di festa popolana in NOSTRO PANE QUOTIDIANO. Ma l'equivoco sarà tutto nel non aver badato alla diversa impostazione stilistica: Vidor povero, senza aggettivi, quelli altri sperimentatissimi, preoccupati di adoperare i mezzi del cinema nel modo più preciso e perietto. Con ciò non si vuol dire certo ch'essi abbiano torto e Vidor ragione; hanno ragione gli uni e l'altro. Ma Vidor conosce la base dei mezzi del cinema, e quella adopera. Ritmo, montaggio: ma non per se stanti, bensì «necessari» all'espressione. Egli non ha cura di sottigliezze, non sa che cosa sia



«gusto» — così il ripetere certi motivi potrà essere, in lui, segno di poco «buon gusto»: il jazz straordinario, ispiratissimo di ALLELUJA! (dimenticheremo più il St. Louis Blues cantarellato da Nina McKinney, e poi di colpo strozzato? e i canti nel *tabarn*, e i canti religiosi?), riportato in NOSTRO PANE QUOTIDIANO sa di esercitazione paesana. E il finale di ALLELUJA! indicibilmente bello in ALLELUJA! riportato nei CAVALIERI DEL TEXAS scade di tono e di efficacia.

Ma questi errori di «raffinatezza» non guastano nulla.

Vidor ci è caro perchè rappresenta un solitario filone di semplicità e disadorna bellezza. Un artista che ha pienamente realizzato il suo mondo, e coi modi espressivi più consoni a esso. Di più:



con quelli che erano *necessariamente* i suoi modi. Quanti altri artisti invece, « non solo nel cinematografo, sbagliano, scambiando la povertà per miseria. Essi temono di parere anili, e si vestono di tutto punto, con la tuba sul capo. Erano nati per parlarci di una modesta umanità, « valida », per l'arte, quanto un'umanità complicata e con problemi, e consapevole di problemi. Tanto spesso, più « valida ». Ad es., nel cinema, e nella letteratura anche, italiani. La nostra vena è assai sovente corposa, terrestre, ma semplice, elementare; e molti errano, gonfiando sino a far scoppiare le loro oneste corde vocali, tanto per parlar sottovoce.

Possibile che l'esempio di Verga, per dire, debba ancora e sempre contar meno di quello di D'Annunzio? E nel cinema (mutando opportunamente discorso): che quello di Vidor debba contar meno di quello di Sternberg? Si sono tutti nomi, relativamente, tutti grossi e autentici; ma tanto per la letteratura italiana, come per il cinema, ruvidezza e umiltà sarebbero più opportune, a seguire, del fasto e della pompa. Pazienza.

Vidor, lineare, è più profondo, com'è giusto, di chi compie giri tortuosi; egli va dritto per la sua strada, quasi noncurante dell'effetto che le immagini da lui create producono sugli altri. (Gli altri per lui non esistono; pare sempre ch'egli voglia e debba arrivare al fondo delle cose che « vede », come se ogni film sia una sua personale avventura, un'esplorazione gelosa che tocca a lui

di compiere, e non importa il resto. Uomo della folla, nel senso di popolare, di plebeo, Vidor è raccontatore d'avventure di popolani e di folle intere. Egli entra in mezzo alle loro file; spia i loro pensieri, riflette le loro sofferenze, dando sempre un significato trascendente a ogni loro mossa e a ogni spostamento della sua macchina da presa.

\*\*\*

Il problema dei negri negli Stati Uniti non è, in ALLELUJA! affrontato direttamente. Ma Vidor i negri li ha compresi davvero, e gli ha voluto bene. Perciò nel suo film s'è limitato poeticamente a dire: « ecco i negri; guardateli. Hanno difetti grandi: sono ciechi, sensuali, violenti; hanno pregi più grandi: sono ingenui, sono poeti ». Polemica sottomessa e, per virtù d'arte, lucida come una spada. Gli americani avranno compreso dopo di ciò i negri? Certe cose si capiscono da lontano meglio che d'avvicino.

I negri sono come bambini, dice Vidor. E allora li fa ballare tutti a una festa nuziale, li fa cullare anche adulti da una canzone melanconica della vecchia madre, la sera, li fa agire candidamente. Il personaggio principale del film, il coltivatore di cotone che coi soldi guadagnati gioca a dadi, perde, s'azzuffa, uccide il fratello per isbaglio, s'innamora di una negretta bellissima, capricciosa e sensuale; poi si ravvede, si fa predicatore e nemico del diavolo, ma il giorno in cui Nina si

trova tra i peccatori ed è vinta momentaneamente dalla sua parola accesa, quel giorno egli ricade in peccato; torna a vivere con Nina, ma quando sa che Nina lo tradisce, uccide lei e l'amante; poi torna dalla vecchia madre, e lo ritroviamo col sacco di cotone sulle spalle, che fa penitenza per il resto dei suoi giorni — questo personaggio principale riassume con le sue azioni assurde, la sua bontà innata intorbidata da accessi fulminei e spaventosi di nera violenza, i caratteri fondamentali dei negri.

In ALLELUJA! come in una vera opera d'arte, tutto è assolutamente perfetto. Ogni particolare, azzecato; ogni personaggio, ogni macchietta. Stupenda la scelta degli attori, tutti negri dal primo all'ultimo.

Atmosfera biblica, di una Bibbia per negri. I conflitti e i contrasti sono elementari; sono gli essenziali, i puri, nella vita e nei sentimenti degli uomini.

Un ritmo stilistico conchiuso è a base di tutto. Il film comincia e finisce con un fotogramma triste e aperto: sul tramonto, la famigliola contadina torna a casa dopo il lavoro, cantando. S'allontanano sull'orizzonte, curvi sotto i sacchi, passando per un sentiero che taglia una pianura uguale e vasta, di erba bassa, mossa dal vento. La capanna s'intravede nel fondo; e forse (l'aria è scura) già fuma il comignolo.

AMERIGO CENCI

# PICCOLA ENCICLOPEDIA

## LE ANTOLOGIE

PER analogia con le raccolte antologiche, letterarie, musicali, ecc., sarebbe forse non inutile studiare l'opportunità di speciali « antologie » filmistiche. È vero che qualcosa del genere venne fatto, anni or sono, per le migliori pellicole dell'attrice Henny Porten, ma l'episodio rimase isolato e non ebbe seguito, mentre sillogi del genere riuscirebbero profittevoli da ogni punto di vista: estetico, artistico, storico, scientifico, documentario. E varrebbero, soprattutto, ai fini dell'insegnamento tecnico-filmistico e della retta diffusione di una « coscienza » cinematografica: per il pubblico in genere; per molte categorie di competenti e di studiosi della materia cinematografica (cineasti d'avanguardia, critici, frequentatori di cineclubs, amatori, cine-dilettanti, specialisti dei problemi tecnici e storici del film, ecc.); nonché, infine, per la didattica filmistica.

Ma in quali modi, formali e sostanziali, possono formarsi delle antologie cinematografiche? Anche quando esse siano dirette a rievocazioni storiche od a finalità didattiche, dovranno, come tutte le pellicole del genere, essere sobriamente contenute nei limiti di durata di un film normale, sia pure da spettacolo teatrale. Ove non sia, quindi, possibile od opportuno provvedere alla creazione di film in serie, sarà necessario scegliere, nel minor numero possibile, i soggetti più significativi, perchè dalla loro unione e dal loro contrasto possano desumersi, in sintesi, le finalità ispiratrici di quel determinato lavoro di raccolta e di selezione.

I campi d'azione delle antologie cinematografiche possono essere assai vari. Riguarderebbero, ad esempio, utilmente:

a) espressioni tipiche di *registi* e di *attori*: gli episodi caratteristici delle loro produzioni, in modo da dare « profili » compiuti di personalità artistiche, accostamenti di esempi diversi di regia o di recitazione, così da mostrare contrasti di scuole, di tendenze, di individualità;

b) saggi di *tecnica cinematografica*: esposizione, documento della tecnica di una sola Casa di produzione attraverso saggi di più pellicole da essa editi; confronto tra i diversi sistemi di lavorazione in diverse Case;

c) *raffronti tra il vecchio e il nuovo*: l'arte di un tempo e l'arte d'oggi poste in contrasto; la stessa scena, lo stesso episodio nelle forme classiche dell'arte filmistica e nelle sue manifestazioni d'avanguardia;

d) *didattica cinematografica*: documento e confronto tra i vari tipi del film nazionale ed internazionale; il film psicologico nella concezione delle diverse tendenze e delle diverse scuole; il film espressionistico; il film ideologico, ed altri tipi, sempre nella loro documentazione (più scene di film diversi che diano variamente lo stesso momento psicologico, lo stesso stato d'animo, lo stesso pensiero) o nei contrasti;

e) *antologie documentarie per argomento*: composte da frammenti che possono essere collegati tra di loro, anche se provenienti da fonti diverse, in quanto la loro fusione potrà dare un'idea d'insieme del fatto o fenomeno che si sia voluto rappresentare;

f) *antologie scientifiche*: se ne possono avere di ogni specie, nei vari settori della scienza. La vita negli abissi marini, ad esempio, è stata trattata da cineasti e da scienziati di ogni Paese, in forme diverse e soprattutto con riprese diverse a seconda delle possibilità che i fondi abissali offrivano, per i vari mari ed oceani. Una coordinazione tra le diverse riprese consentirebbe di offrire un quadro d'insieme completo, mercè l'integrazione dei diversi frammenti delle singole scene.

Si potrebbe avere inoltre un tipo di « libro di testo » filmistico, creato con la collaborazione di più autori per lo svolgimento completo di un tema determinato. Così nel campo geografico; così nelle riprese dall'alto di aeroplani e dirigibili per il rilievo cinematografico, mappale o militare o geologico, del-

le singole regioni, sul tipo delle mappe astronomiche (carte stellari) cui collaborano gli osservatori astronomici di tutto il mondo.

Questi alcuni dei campi in cui le antologie filmistiche potrebbero avere un valore essenziale per i fini accennati. Rimane un problema. Può esistere una protezione giuridica di simili antologie? Si è nel tema del lavoro complesso, di compilazione, che deriva dall'opera di più autori. In tal caso il diritto alla tutela esiste non soltanto per l'opera integrale ma per le singole parti che la compongono. Sorge il diritto concernente, e non contrastante, del compilatore e dei vari collaboratori, che deve essere, giuridicamente, valutato in modo diverso. Si è discusso molte volte in dottrina — ma si tratta di una tesi che può ormai considerarsi superata — se un diritto alla protezione esista per i collaboratori, e si è voluto affermare che a costoro la possibilità di una tutela sia preclusa dacchè essi avrebbero agito per mandato ed incarico del compilatore. Ma ciò non può mai escludere il diritto di far valere contro chiunque la paternità dell'opera con tutte le conseguenze, anche patrimoniali, che ne derivano.

Prima fra le altre, e di carattere tipicamente personale, è quella di esigere in calce ed in principio della parte che sia stata redatta, l'indicazione del nome dell'autore, anche se si tratti di opere cinematografiche per le quali appunto la ragione del confronto, ed i motivi artistici o d'altra natura che abbiano suggerito l'opportunità del contratto, dimostrano come l'indicazione del nome e della fonte originaria sieno necessarie.

Diritti tutti che non eliminano quello che possa essere già in vigore per il film da cui il frammento e la scena sieno stati tolti. Anche in questa ipotesi i diritti alla protezione giuridica concorrono, date le diverse finalità del lavoro, ma non si elidono. E rimangono sempre in vigore tutte le altre norme che fanno testo in materia di diritto d'autore per le opere cadute eventualmente in pubblico dominio e via dicendo.

In ogni modo l'antologia filmistica dovrebbe presumibilmente tendere ad affermarsi soprattutto per campi specializzati di cultura, di didattica e d'arte. E non è forse lontanissimo il giorno in cui, anche nelle pubbliche sale da spettacolo, esse potranno avere pieno diritto di cittadinanza, quando il gusto degli spettatori sia orientato non soltanto verso la visione del dramma spettacolare ma anche verso lo studio critico e comparativo di tutti i diversi elementi che, nel campo della cultura e della conoscenza universale, possano essere offerti dalla vita del film.

G. d. F.



# TEMA LIBICO

QUANTO tempo la mia Casa cinematografica tedesca è venuta a Tripoli a girare gli esterni del film UNA RIVOLTA A DAMASCO. Ecco, dunque, che mentre la nostra cinematografia sembra avere esaurito, con KIF TEBBI e SQUADRONE BIANCO, il tema libico, la cinematografia straniera si butta allo sfruttamento delle grandi possibilità ambientali offerte dalla Libia. I nostri produttori e registi non possono nemmeno accampare la scusa della mancanza di letteratura sulla Libia, quella letteratura che può ispirare e fornire gli spunti necessari; e, fra questa letteratura, citiamo « Riva Africana » e la « La via nera » di Orio Vergani, « Sbaraw, genti e paesi » di Ernesto Quadrone, « Levante e Barberia » di Corrado Testa, vincitore del Premio Bagutta-Tripoli, e quel prezioso « Itinerario Tripoli-Gadames » che Nello Quilici ha compilato per l'Ente Turistico e Alberghiero della Libia, oltre a tutte le altre svariatissime opere che negli ultimi tempi non sono davvero mancate.

Si può sostenere, perciò, che per il cinema italiano la Libia non esiste, e il constatarlo è molto doloroso per noi che viviamo e lavoriamo sulla Quarta Sponda.

Ci fu un certo periodo nella cinematografia americana, che su dieci film, quattro avevano per soggetti le avventure dei cow boy sulle praterie del Far West. E il pubblico amava quei film, in cui uomini semplici e straordinari compivano gesta mirabolanti. Poi vennero di moda le isole del Pacifico, le belle spiagge della Polinesia, in cui la vita idilliaca degli indigeni era composta di sogni d'amore e di favole; nel quadro del suggestivo paesaggio che aveva molta parte nell'effetto emotivo. E volendo continuare in un tale esame si potrebbe citare una serie numerosa di film dove dominava la particolare atmosfera dell'antico. Appunto la Libia, col suo suggestivo paesaggio, potrebbe offrire il luogo adatto ad una serie di film del genere.

\*\*\*

Spesso mi immagino di avere un amico regista, e di condurlo così in giro per la Libia, per essergli un po' di guida nel deserto, nelle oasi, nei piccoli caffè arabi, nelle case dai cortili blu, fra i ciuchini che portano al mercato le verdure, i cammelli buiti (anche quello che gira con gli occhi bendati la macchina del mugnaio), i mercati di tappeti e di stuoie, dove i colori giocano in gaia festa; oppure nelle abitazioni trogloditiche del Garian, dove uomini, bimbi e animali passano la vita come in fondo a un pozzo.

Ed eccoti, amico regista, alcune impressioni e riflessioni che anche tu, e molto meglio di me, potrai fare e fissare con la tua macchina da presa, in un giorno di vagabondaggio libico.

Cominciamo con una corsa in auto sulla bitonaca, verso Zliten: l'alba è spuntata da due ore, e mi la sono gustata tutta mentre aspettavo — davanti all'albergo del Mehari — l'amico e l'automobile. A Tripoli, l'alba, il tramonto, la pioggia, il cielo e il mare, hanno una particolarità che li differenzia dagli altri. Appena le stelle si scolorano e il cielo si tinge di grigio-rosa e giallo chiaro, il muezzin fa sentire il suo canto: una voce triste, come immagino fosse quella di Getemio nelle lamentazioni.

Era stata la voce del muezzin, la magica luce del mattino, la visione del mare che rabbrivisce ai primi tocchi del vento a rimestar immagini passate e metterle in parallelo con le presenti. Accade a tutti vedendo delle palme di ricordarne altre o qualche avvenimento o pensiero, che il nostro cervello collega ad esse.

Le palme di Tripoli, a chi le vede per la prima volta scendendo dall'idro o dal piroscafo, sembrano mal tenute e lì lì per seccarsi: altissime con un ciuffetto grigio verde in cima, non hanno più nulla di vegetale in sé, fanno pensare alle colonne superstiti di un antichissimo tempio in rovina, o ai fuochi d'artificio fossilizzati. Però bisogna distinguere: anche la palma ha i suoi luoghi e i suoi momenti felici: nel deserto un ciuffo di palme è indispensabile; nelle oasi di

Tripoli prodante dalla luna, le palme son quel che Dio manda per fare all'amore.

Ma le 400 mila palme di Zliten sono veramente impressionanti, e a Zliten, oltre che alle palme, ci si può interessare a un'altra curiosità: la tomba del fantone Sidì Ebd Es-Salam. Lungo muri bianchissimi di case bianchissime si arriva alla tomba: due stanzette dove un vecchio venerando mostra un cassone settecentesco, dorato malamente, due lampadari regalati dal Re e dal Fuce; molti *ex-voto* che somigliano a uova di struzzo; più il bastone del santo.

Quel giorno a Zliten me la passai proprio a modo mio: il compagno di viaggio aveva molte faccende da sbrigare all'albergo e io bighellonai per le strade e poi *giardini* finché mi trovai sulla spiaggia deserta, come di un'isola del Pacifico, di quelle che si scoprono per caso.

C'era un gusto matto a bagnarsi in quel mare di pietra preziosa liquida, mi pareva d'essere un insetto dentro una luce d'ambra; uscendo dal mare camminavo affondando nelle alghe unide e salate: il letto delle sirene. Era da poco passata la metà del giorno, il caldo appesantiva la mente e trasformava i pensieri in sogni e la realtà

in fantasia; quell'ora in cui il passato scompare quasi per incanto e ci si trova nuovi nuovi conuali in quel momento.

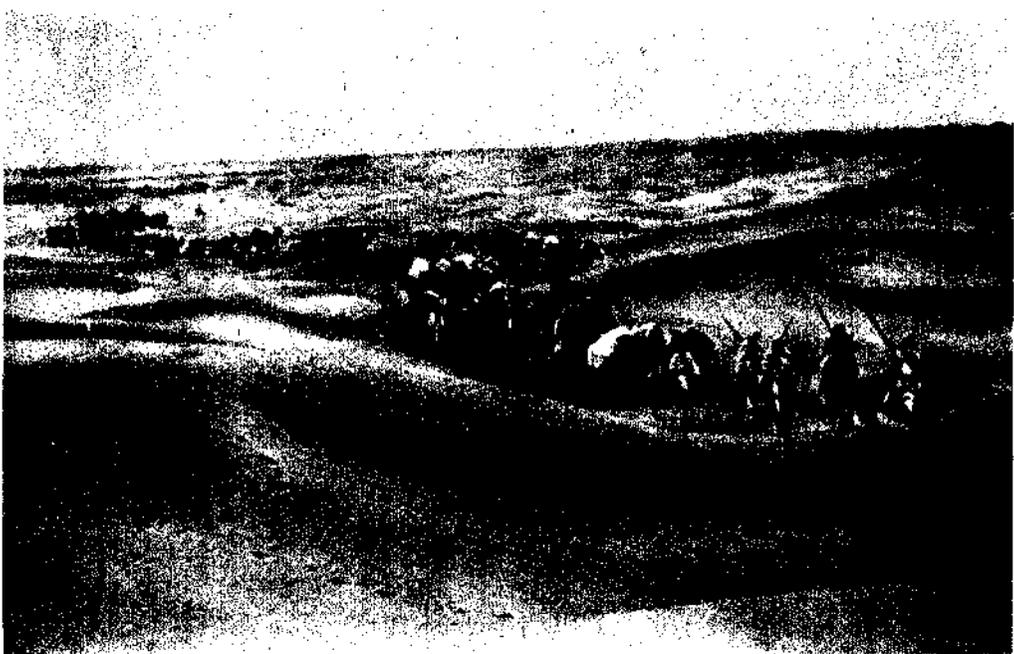
Ed eccomi nella villa romana nei pressi di Dau Buc Ammera, la miniera dei mosaici; tracce di muri, perimetri di camere, selciati di cortili, avanzi di portici e un vecchio arabo che custodiva la grandezza dei *rumi*.

Dietro la villa, fino a perdita d'occhio, erano ulivi e palme, e davanti, invece, la verde-azzurra distesa del mare. Quel ricco cittadino romano aveva costruito qui il suo sogno, come altri amava fare a Pompei o ad Ercolano. Un maestro musivo gli aveva rivestita la villa di bei mosaici che fissavano i diversi aspetti della vita campestre e acquatica, i giochi del circo, le stagioni, la pesca e la caccia. Sono figurine grottesche di nani tra i canneti, di pesci variopinti, pavoni pieni di verità e di fantasia.

\*\*\*

Notazioni, ripeto. L'importante è che si venga in Libia, si entri nel suo spirito e si capisca, si, la meraviglia delle attrattive naturali, ma si sappia anche ridare l'importanza e la vastità del lavoro che in pochi anni l'hanno avviata a quella grandezza che ebbe già sotto Roma.

A. CANELLA



Dal film 'Kif Tebbi'



Dal film 'Squadrone bianco'



Si noti la grossolana e pretensiosa falsità del primo ambiente (da un film italiano), il quale dovrebbe essere un appartamento d'affitto, al secondo o terzo piano d'una casa moderna di Roma, e che risulta tanto maggiore se paragonato al secondo (da un film americano), dove al rispetto della verità s'aggiunge la finezza e l'estrema cura della sua esecuzione. Col confronto di queste scenografie intendiamo richiamare l'attenzione su uno degli elementi negativi del film italiano, che invece di correr dietro alle bizzarrie potrebbe trovare nella semplicità delle cose vere un suo decoroso stile



# FILM DI QUESTI GIORNI



## PRIGIONE SENZA SBARRE

COME sempre accade quando il soggetto di un film è ispirato a certe istituzioni sociali, PRIGIONE SENZA SBARRE passa per « un'opera di pensiero ». Ma si sa che il pubblico si lascia facilmente trasportare alle definizioni, le quali in ultimo non risultano che apparenti, vista la loro genericità. Generico è d'altra parte anche il « pensiero » di quest'opera, che ha il torto di quasi tutti i film « di pensiero »: quello cioè di entrare in polemica con certi fatti e costumi che il tempo ha già mutato da un pezzo proprio nel senso auspicato da tali film. Così che PRIGIONE SENZA SBARRE non ha nemmeno il pregio di apparire un film nuovo come lo era stato RAGAZZE IN UNIFORME, del quale finisce con l'essere una tarda e debole imitazione. Tuttavia, non bisogna lasciare senza rilievo un fatto importante com'è quello del « clima » cui s'orienta la normale produzione francese. Bene o male, il cinema francese dimostra una certa unità d'intenti, un'insistenza non gratuita né freddamente commerciale a percorrere sempre quella strada, toccando sempre quei punti che in qualche anno, se son diventati una « maniera », hanno comunque finito col rappresentare i segni d'uno stile nazionale. Tanto più che quei segni hanno una loro precisa origine in certa letteratura romanzesca che va per le mani del popolo e della borghesia più povera e minuta, e dove si avvertono ancora, sotto la volgarità e le defor-

mazioni d'un mestiere caduto in basso, le imitazioni di Balzac, di Zola e Maupassant. PRIGIONE SENZA SBARRE è dunque un film che rientra con tutti i suoi « problemi » psicologici e sociali nel clima della normale produzione francese, giustificandolo pienamente. Ma sarebbe esagerato dire che questo film ci abbia davvero interessato, nonostante le voci che correvano su di esso, facendolo quasi un'opera eccezionale. A parte il fatto di certe situazioni, che nel film appaiono vecchie e consuete, risolte con i soliti mezzi ormai divenuti convenzionali, anche l'interpretazione di Corinne Luchaire non ci è parsa più di un debutto felice e promettente.

## IL PRINCIPE AZIM

DI UN film come IL PRINCIPE AZIM vi sarebbe ben poco da dire, visto che la sua ispirazione non ha in fondo nulla di diverso da quella di tanti altri film che rientrano nel genere dei LANCERI DEL BENGALA. Ma il fatto d'essere stato girato in Technicolor, ci spinge a fare alcune considerazioni sul film a colori. Possiamo infatti notare come i progressi del Technicolor, benché fin qui abbastanza rilevanti, non diano ancora nessuna speranza di uscire da una convenzionalità tanto maggiore in quanto esso pretenderebbe di riprodurre sullo schermo i colori della natura. Illusione che non tarderà molto a manifestarsi, non

che impossibile, svantaggiosa ai fini artistici, come sempre lo è stata per la pittura. In Italia si sono effettuati recentemente alcuni tentativi di riprodurre il colore della natura in certi documentari: così Blasetti col suo documentario CACCIATA ALLA VOLPE, e Gentilomo con SINFONIE DI ROMA, e Francisci con LA MONTAGNA DI FUOCO. Il colore di questi film dà allo spettatore, attraverso quello che Leonardo chiamava il senso più nobile, ossia l'occhio, un'allegria, un incanto euforico simile all'estasi di certa musica. Anche se i colori appaiono falsi e stonati, l'occhio rimane come abbagliato e sorpreso; anzi, più i colori sono falsi, e più sollecitano l'immaginazione, che sempre tende ad alterare la realtà. Senonché, tutto ciò disturba l'azione del film, i cui effetti psicologici di rado s'accordano con quelli emotivi del colore. Qualche sforzo in tal senso è stato fatto con BECKY SHARP e MODELLA DI LUSSO, ma si tratta sempre di momenti passeggeri e scontinui, che d'altra parte contraddicono gli scopi del Technicolor, di riprodurre cioè i colori naturali. Comunque, il Technicolor è ancora un sistema troppo povero e primitivo per poter corrispondere alle esigenze sempre maggiori che il colore richiede nel film, esigenze che non saranno troppo diverse da quelle che regolano la pittura. Mentre invece il Technicolor continua a rimanere al livello delle cartoline illustrate, né si vede come potrà uscire facilmente da questi limiti. IL PRINCIPE AZIM è dunque uno di quei film che meglio confermano la nostra sfiducia nel Technicolor, mostrando quanta strada vi sia ancora da percorrere per poter dare all'immagine colta dall'obiettivo un colore non volgare e approssimativo, che infine risulti adeguato all'andamento e alle situazioni del film. Crediamo che un sistema a colori capace di poter rispondere alla libera fantasia di chi ne dovesse usare, condurrebbe il cinema a trovare un suo linguaggio forse definitivo e un suo giusto equilibrio fra parola e immagine.

## GLI ALTRI FILM

A volte il cinema fa davvero pensare ad uno strano spettacolo, senz'altro fine che quello di distrarre gli spettatori dalle cure e dai fastidi quotidiani. Accade spesso che per scacciare l'acidità di certe giornate di viaggio, o di certe ore d'attesa, ci si metta a fantasticare su immaginarie avventure e storie amorose, simili appunto a quelle che il cinema tanto sovente ci rappresenta sulla tela bianca dello schermo. UNA PARTITA SCANDALOSA, UNA MOGLIE IDEALE, HO RITROVATO IL MIO AMORE non sono nulla di più o di meglio di tali insensate fantasticaggini, che la mente, tornata in sé, s'affrettava a cancellare non si sa se con disappunto o indulgente vergogna. La stessa sensazione ci coglie uscendo da un cinema dove un inutile film per due ore ci ha sciupata e inaridita la vista.

\*\*\*

Se si considera il film come un qualsiasi prodotto industriale, tutti i soggetti, le vicende, le situazioni possono anche apparire efficaci e divertenti. Ma è come si effettuano, quello che conta. Sicché noi non discuteremo il soggetto e le congiunture del film MILLE LIRE AL MESE, e neppure discuteremo la logica che governa i personaggi, visto che gli scopi del film non sono che quelli di far ridere il pubblico, senza badare ad altro. E infatti il pubblico rideva, scomponendosi sulle seggiole e rammentando il genere d'allegria destato dai buffoni del circo equestre e delle operette viennesi. Noi stessi ci siamo sorpresi più volte a ridere. Senonché, tante sono a questo mondo le cose che fanno ridere, senza che per questo vi entri qualche merito artistico. Si ride di un ubriaco; si ride di un uomo che scivola su una buccia di limone e cade per terra. Eppure in tutto ciò l'arte non c'entra. Come non c'entra, evidentemente, nei gesti, negli atteggiamenti eccitati e nella recitazione lezionosa di Umberto Melnati. D'altra parte, quello interpretato da Melnati è forse il solo personaggio che abbia un rilievo e mostri un carattere non scolorito e generico.

GINO VISENTINI

IL VIOLENTO, il popolano, il ribelle Jean Gabin dello schermo, nella vita si trasforma in un onesto e gentile signore borghese. È nato a Parigi circa trentacinque anni fa; è stato sempre attore, se così si può dire. Insomma proviene dal teatro, ed è un raffinato volpone. Poiché il suo tipo fisico l'ha sempre portato verso i ruoli che conosciamo, Jean Gabin non ha voluto lavorare di orecchio e di maniera, ma ha saputo attingere alla fonte viva. Così, egli conosce tutta Parigi, dalla pietra più grossa di Notre-Dame al mattone più misero d'una stamberga dei sobborghi o dei quartieri « romantici ». E si mescola, nelle taverne e altrove, ai popolani autentici; ne studia il gergo, ne raccoglie gli atteggiamenti più tipici di spavalderia, vanità, stizza, eccetera. Inoltre lo si può ben chiamare un collezionista dell'*argot*, del pittoresco dialetto parigino. Ogni giorno egli impara nuovi termini, e li allinea scrupolosamente con gli altri: non so se nella capace memoria, o addirittura in un preciso schedario. Siamo abituati, occupandoci di gente del cinema, a questi voltafaccia di più d'una figura celebre, anzi cristallizzata: voglio dire che ormai non ci farebbe meraviglia di sapere che Gabin adora il lavoro puntuale dell'archivista, o che gli sarebbe piaciuto di fare il ragioniere. Gli attori cinematografici subiscono, non per loro colpa, un vero e proprio irrigidimento, quando non posseggono una capacità violenta di rendersi « liberi », « autonomi », se si può dire. Chi sapeva, per esempio, che Mischa Auer cominciò come erede di Boris Karloff, ed esercitò tale compito fino a quattro, cinque anni fa? Quanti ricordano Frank Morgan « serio » e drammatico? Quanti sanno, dunque, che Jean Gabin vorrebbe di gran cuore uscire dal suo tipo, fino al punto, magari, di fare un film « alla Fernand Gravey »?

Del resto è pur vero che non sempre egli è stato un fuori legge e un cau-

# GALLERIA

## LXII - JEAN GABIN

(v. tavola a fianco)

tivo: sì, però, un rude. Chi lo ha avvicinato, invece, dice che, a occhio nudo, costui appare come un autentico gentiluomo, come un portento di squisitezza e di eleganza. Ma sullo schermo i suoi capelli biondo-chiaro appaiono scuri e irti, gli occhi vitrei, mentre in realtà sono di un azzurro mitissimo, cordiale.

Borghese. Quando non ve lo obbliga il lavoro, egli non abita a Parigi. Possiede una confortevole casa di campagna, abitata da una dolce moglie: è gran cacciatore, e padrone di alcuni cani da caccia superbi. Appena può, egli corre a rifugiarsi nel buon ritmo. Le sue abitudini sono rigide, a ritmo di orologio: e naturalmente gli son pure carissime. Difatti, quando proposte da Hollywood gli giunsero, cospicue e allettanti, egli rifiutò nettamente, stringendo le labbra sottilissime, per tante ragioni: ma la più importante riguardava la casa di campagna, la moglie, le brave abitudini, la caccia. No, no: impossibile rompere ogni cosa tanto freddamente e deliberatamente. Non si creda poi che per amor di poetica quiete, egli chiudesse un occhio sulla partita « bilancio attivo ». L'America offriva molti dollari, ma il doppio numerico di incertezze: laddove la Francia gli assicurava stipendi quasi favolosi per l'Europa, e la pace più completa. Fatte le somme, i conti tornavano a completo vantaggio del nostro buon giovane.

Unico lato da « *Pépé-le-Moko* » è la sua avversione per i giornalisti. Non vo-

le che lo avvicinino; s'intende, i giornalisti secchi, i giornalisti all'americana: gente che si diverte a raccontare fandonie. E chi racconta fandonie su Jean Gabin, deve vedersela poi con Jean Gabin in persona. Invece egli è amico di scrittori e di artisti, ed è colto e studioso. Dimenticavo: penso che tolleri soltanto i giornalisti che lo sappiano interpellare in *argot* schietto e raro anche. Allora il suo spirito di collezionista si risveglia, e cancella ogni diffidenza ulteriore.

Su ciò, basta. Non si deve esagerare. Borghese, ma solido e maschio. Noi non vogliamo raccontare fandonie su di lui, noi non dobbiamo lasciarci prendere la mano dal piacere di questo viaggio all'incontrario, di questa navigazione contro corrente. Gabin è serio e bravo, ecco la conclusione di tutto questo. La parola borghese è adoperata qui nel suo senso migliore e più aperto. Non c'è solo il « borghesismo » deprecabile.

Attore sul serio, preciso e potente. C'è apparso molte volte minaccioso, un ciuffo di capelli sulla fronte corrugata, le labbra serrate o aperte, come i margini di una ferita, in un ghigno breve; il mento forte, gli occhi crudeli. Ogni cosa conduceva direttamente alla rivolta, se così si può dire. O alla violenza. O alla prepotenza. Uccide gli uomini e prende le donne, avvicinandosi con la medesima ferina aria di minaccia alla preda designata. A Hol-

lywood ne avrebbero fatto il « gangster » più sensazionale di tutta la storia del cinema « gangster »: superiore a Muni e a Raft, a Robinson e a Cagney. Se però non fosse così francese, così parigino. Egli viene dopo altri parigini famosi sullo schermo: dopo Chevalier e Préjean per esempio. Così diverso da loro, egli è chiaramente un loro stretto parente. Jean Gabin, come già Gravey e in un certo senso Chevalier, ha fatto divenire « stile » quel dondolio, quell'impaccio, quella agilità sospetta (Jean Pierre Aumont!) di cui sono stati sempre depositari, antipatici depositari, gli attori francesi. (E, penso, gli uomini francesi in genere). Gabin si dondola, Gabin alza spesso le braccia con gesto eccessivo. Ma in lui ogni cosa è proporzionale a un ritmo, interno prima che esterno, che non lo abbandona mai: ogni cosa ha una sua funzione e un suo senso: anche l'impaccio, anche il movimento malamente ondulato. Il fatto è che questo è un attore « compositore », che lavora con lo scalpello e insieme con una stecca sottile di legno morbido. Nascono linee e masse, compiute. I suoi personaggi, anche se non poco « cristallizzati », ovvero tutti dello stesso ceppo, sono maestrevolmente disegnati: appaiono con evidenza corporosa, s'incidono sulla retina e sulla memoria dello spettatore. Intelligenza, sensibilità e perfezione istrionica concorrono puntuali a tutto questo: con effetti sempre nuovi e belli.

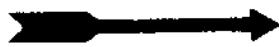
FILM PRINCIPALI: IL FASCINO DELLO SPAZIO (1932), LA STELLA DI VALENCIA (1933), L'ENNEL (1934), MARIE CHAPDELAIN (1935), LA BANDERA (1935), IL BANDITO DELLA CASBAH (*Pépé-le-Moko*, 1936), LE MESSAGER (1936), LA GRANDE ILLUSION (1937), LA BELLA BRIGATA (*La belle équipe*, 1937), GUEULE D'AMOUR (1938), LA RIVA DEL DESTINO (*Quai des brumes*, 1938), LA BÊTE HUMAINE (1938).

PUCK

KODAK S. A. - VIA VITTOR PISANI, 16 - MILANO

il 90%.

della produzione cinematografica mondiale usa la



Purezza - Sensibilità  
Potere risolvante  
Costanza di emulsione

si compendiano  
in

Sicurezza assoluta di lavoro  
e garanzia massima del capitale impiegato

EASTMAN

Kodak

NEGATIVA 35 mm.

Super X



JEAN GABIN

**L'ALFA FILM**

presenta:

# DIAMANTI

Regia di  
**CORRADO  
D'ERRICO**

dal romanzo di  
**SALVATOR GOTTA**

**"A BOCCA  
NUDA"**



Sceneggiato da

**M. DELL'ANGUILLARA  
U S E L I N I  
ETTORE MARGADONNA**

Interpreti:

**DORIS DURANTI · LAURA NUCCI  
GEMMA BOLOGNESI · ENRICO GLORI  
LAMBERTO PICASSO · GUGLIELMO SINAZ  
ROMOLO COSTA · ALBERTO MANFREDINI  
FAUSTO GUERZONI**

Direttore di produzione:

**EUGENIO FONTANA**

Operatore:

**ALDO TONTI**

# FOTOGRAFIA

## GRADI SCHEINER

### E GRADI DIN

LA MISURA della sensibilità alla luce del materiale sensibile e cioè, praticamente, il fattore di controllo di una delle principali caratteristiche che distinguono fra di loro le numerose emulsioni fotografiche negative che ci offre il mercato, si esprime in gradi sensitometrici. Ora che questo elemento, di per sé già complesso, è venuto complicandosi altresì, per la recente introduzione dei gradi *Din* da parte degli industriali tedeschi, crediamo utile fornire al dilettante una direttiva di massima, perché egli possa orientarsi nella ridda delle cifre.

Prima di tutto, che cosa s'intende per « sensibilità alla luce »? Sensibilità alla luce è quella proprietà della emulsione alla gelatina bromuro di modificarsi nella sua struttura più o meno profondamente, a seconda della quantità della luce che la colpisce. Ne viene di conseguenza che la sua sensibilità è dimostrata efficacemente dalla maggiore o minore opacità che assume la emulsione stessa, una volta che sia dalla luce trasformata in argento nero, per effetto di un tempo di esposizione fisso e di una intensità luminosa esattamente determinata.

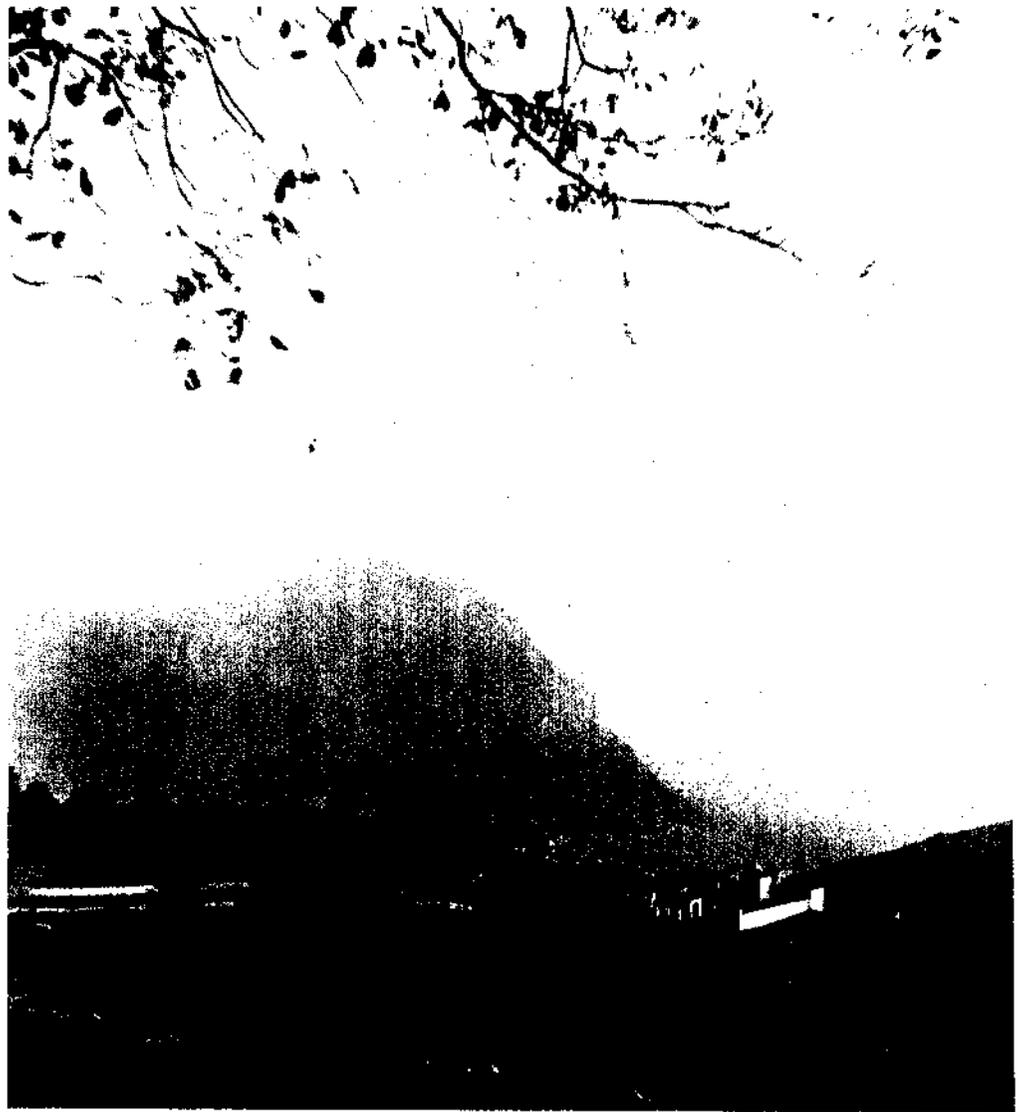
È questa opacità del negativo di fronte a fattori fissi, che si determina con vari metodi in valori numerici; i quali, una volta che siano messi a confronto fra di loro, possano dare al dilettante fotografo una indicazione precisa sulla sensibilità del materiale usato. Questi valori numerici, o gradi sensitometrici, si concretano con vari metodi: tutti i dilettanti fotografi ne hanno sentito più o meno precisamente parlare: gradi Warnerke, Eder-Hecht, Hurter e Driffield, Scheiner e, finalmente, *Din*. Il male si è che, per considerare solo i due metodi attualmente più in voga, e cioè i gradi Scheiner ed i gradi *Din*, non è possibile stabilire fra di essi un confronto, che risponda rigorosamente alla esattezza scientifica; in quanto i due metodi di calcolo sensitometrico partono da differenti presupposti scientifici. E precisamente, i gradi Scheiner misurano la sensibilità della emulsione da quel minimissimo annerimento che l'occhio umano non percepisce, ma che è registrato agevolmente dagli apparecchi scientifici; mentre i gradi *Din* esprimono in cifre quel valore di annerimento, che è praticamente utilizzabile, nel modo migliore, per la stampa del negativo.

Ora, a questo punto bisogna anche dire che al dilettante, pure evoluto, l'esattezza scientifica interessa molto mediocrementemente: egli ha bisogno piuttosto di un dato di fatto approssimato, che lo metta in condizione di lavorare bene e con profitto; e questa condizione si raggiunge senza troppa difficoltà coi seguenti dati pratici, che noi riportiamo nell'intento di dar loro una direttiva abbastanza sicura, perché controllata con l'esperienza di migliaia di negativi.

Ecco il pratico confronto fra i gradi:

| Scheiner | Hunter e Driffield | Din   |
|----------|--------------------|-------|
| 17       | 308                | 10/10 |
| 20       | 636                | 13/10 |
| 23       | 1300               | 16/10 |
| 26       | 2700               | 19/10 |
| 29       | 5700               | 22/10 |

GUIDO PELLEGRINI



'Ottobre' (fotografia G. Pellegrini).



'Strada' (fotografia G. Fracarro)

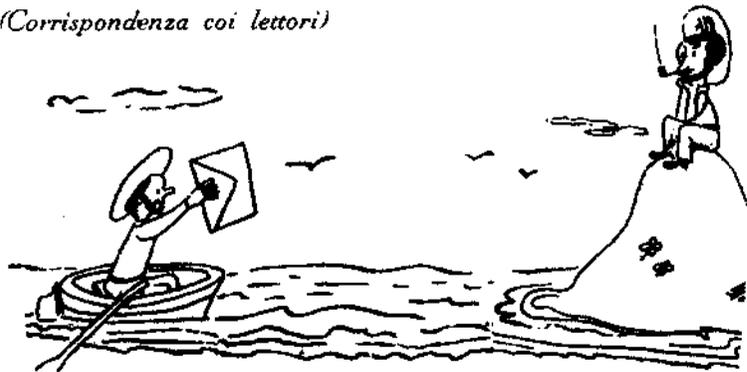
GIANNI MANTOVANI (Milano). — Non ci sono, che io sappia, riviste cinematografiche tedesche del tipo di *Cinema*. In Germania i più diffusi giornali cinematografici sono il *Film Kurier* e il *Licht Bild Bühne*. Un tipo di illustrato per il grande pubblico è il viennese *Mein Film im Wien*. Per gli abbonati l'Almanacco costerà 40 lire anziché 50.

Ing. FRANCO GUERCI (Parma). — «Avrete certamente riscontrato che i nostri più recenti film mostrano una tecnica di ripresa eccellente, un montaggio quasi sempre buono, degli attori troppo vecchi che portano troppe rughe e troppa polvere di palcoscenico sul candore dello schermo, ed altri troppo giovani, timidi ed impacciati, ma che, in fondo, sono accolti simpaticamente dal pubblico, sempre ben disposto verso la nostra produzione e sempre pronto ad incoraggiare gli sforzi che si facciamo per incoraggiarla». Facciamo intanto punto qui per far notare che non esiste in realtà un problema degli attori troppo vecchi o troppo giovani, ma degli attori più o meno bravi; che, a proposito delle rughe, quando non si tratti di vecchi cadenti, è semmai questione di truccaggio. Anche questo non ha valore assoluto poiché non basta togliere delle rughe da un viso quando l'attore, nella sua parte, deve ricorrere a certe risorse «atletiche» per le quali è necessaria la giovinezza. E, a proposito del pubblico «sempre ben disposto», dovete anche voi riconoscere che il «sempre» è eccessivo. Ma continuiamo con la vostra lettera: «Il male grave, il male profondo sta nel soggetto e nella sceneggiatura, dove il nostro stile, il nostro costume fascista non appare. Per cui io penso che, pur rimanendo in regime di libera lavorazione, si dovrebbe per la nostra gioia spirituale e per un sicuro successo di cassetta, sottoporre tutta la nostra produzione ad una censura preventiva. Tutti i copioni da realizzare, cioè, dovrebbero passare sotto le forche caudine di un comitato di lettura». Presso la Direzione Gen. della Cinematografia esisteva, almeno fino a qualche tempo fa, un comitato di lettura (o di censura) preventiva; ma credo che ora non funzioni più o funzioni come Comitato consultivo.

RAFFAELLO TRINCI (Firenze). — Nel Technicolor, il sistema prismatico — in parte riflettente, in parte trasparente — è situato dietro l'obiettivo. Esso è costituito da due prismi combacianti in modo da formare un blocco rettangolare che scinde in due parti i raggi luminosi provenienti dall'obiettivo. La superficie di combaciamento di questi due prismi, corrispondente alla sezione diagonale del blocco rettangolare, è una superficie semispeculare e semitrasparente d'oro spruzzato, la quale lascia passare 1/3 della luce, che attraverso un filtro verde va a formare l'immagine del verde, e riflette gli altri 2/3, che attraverso un filtro rosso-bluastro, posto innanzi al secondo finestrino, vanno a formare le immagini blu e rosse. Per maggiore chiarezza pubblico un disegno del sistema.

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)

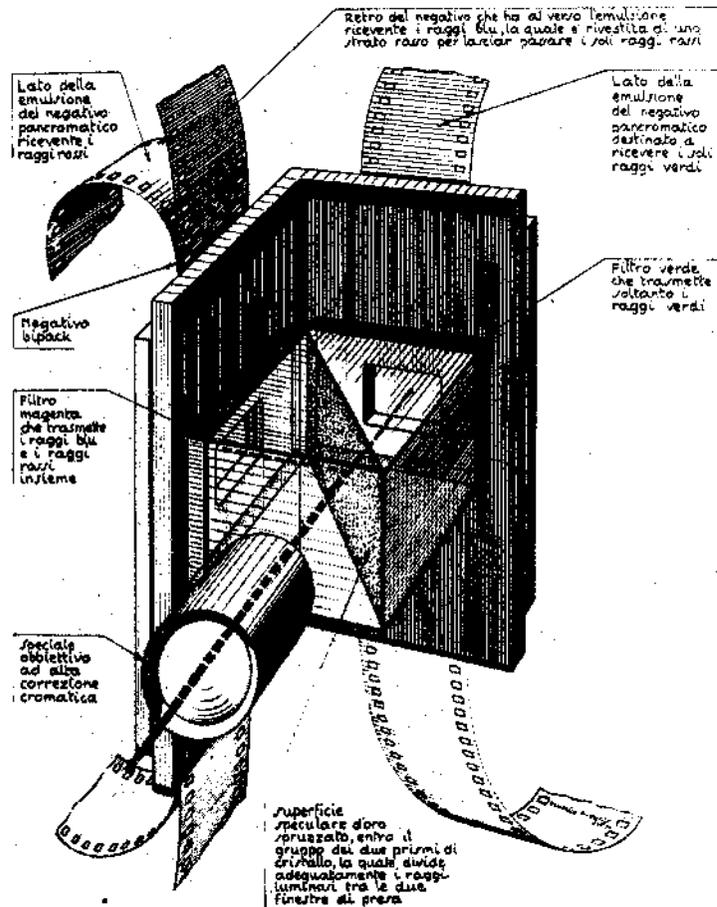


LUISA (Lucca). — Avete torto a sostenere che il Nostro non ce l'ha con voi; tutt'altro: gli siete simpatica ed è stato contento della vostra iratissima replica. Anzitutto, se rileggete bene la risposta del n. 50, troverete che il mio discorso

è tenuto sopra una linea teorica. D'altra parte, quando scrivete che un attore, in una parte mediocre, farà sempre riconoscere la sua classe, «e questo, se non altro, nella parte tecnica (sarà più naturale, avrà una dizione più corretta)», si

può essere d'accordo perché un bravo attore ha sempre, a fondamento della sua recitazione, il mestiere, quel mestiere che lo sorregge nelle parti poco convincenti. «Se tu non ammetti — aggiungete — che un attore possa essere bravo anche in un film mediocre (e quindi un attore di teatro in una mediocre commedia), come spieghi che, a giudizio concorde di quanti la hanno vista, la Duse era grande anche nel mediocre teatro di Bataille, di Sardou, ecc.?». Il paragone non mi va perché all'epoca in cui recitava la Duse, il teatro di Bataille e di Sardou non era affatto considerato «mediocre», ma teneva il campo da dominatore. Eppoi, intendiamoci sopra una cosa che forse non è apparsa ben chiara in questa nostra simpatica polemicchetta: che, cioè, non ho avuto affatto l'intenzione di negare il valore della Garbo, grande ed abile attrice, ma soltanto di rilevarne certi aspetti deboli in relazione a ruoli poco convincenti. — Potete trovare alcuni film di Sternberg o di Stroheim presso i Cine-Guf o presso qualche Cineteca privata. Ma, insisto, soltanto alcuni. Non troverete più, per esempio, capriccio spagnolo le cui copie, in seguito alle proposte del Governo Spagnolo, furono distrutte in tutto il mondo. Scrivetemi le vostre decisioni.

G. B. FIORETTI (Roma). — L'OPERA DE QUAT'SOIS è un film di G. W. Pabst conosciuto in Germania sotto il titolo DIE DREIROSCHENOPER, in Inghilterra sotto quello THE BEGGAR'S OPERA. In Italia — dove, però, non è stato presentato — è stato chiamato da qualcuno l'OPERA DI DUE BALOCCHI, da altri LA VEGLIA DEI LEOPOLDI. Il racconto deriva dalla prima opera comica inglese che s'intitola *The Beggar's Opera*. Pabst ha trasportato l'azione del 1700 nel nostro secolo. Parlando del film così ha scritto Louis Chavance: «Mai Pabst è stato tanto duro, tanto coerente, tanto potente, mai, bisogna riconoscerlo, mi è sembrato tanto vicino alla grandezza come questa volta. Si attendeva da tempo che egli provasse a trasformare in violenza la sua crudele fermezza... Nessun altro come Pabst sembrava designato, per le sue preoccupazioni realistiche, a trattare un tema dove domina la fantasia». Ad ogni modo potrete vedere il film nel III convegno che il Cine-Guf dell'Urbe terrà al Cine Attualità. Oltre l'OPERA DE QUAT'SOIS verranno proiettati nelle diverse riunioni che si terranno tutti i giovedì: VARIÉTÉ (Dupont), MELODIA DEL MONDO (Ruhmann), LA VIA SENZA GIOIA (Pabst), FIMMINE FOLLE (Stroheim), LA GRANDE ILLUSIONE e NANÀ (Renoir), LE TRE LUCI e IL MALEDETTO (Lang), NOSFERATE IL VAMPIRO e TABU (Murnau), IL FURTO DEL RAPIDO (Porter), INTOLERANCE (Griffith), HALLELUJAH! (Vidor), GRAINQUEVILLE, L'IMAGINE e LA KERMESE BROICA (Feyder), IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE e I DUE TIMIDI (Clair), IL VASCELLO TRAGICO (Stiller), IL VECCHIO CASTELLO (Sjöström), L'INCROCIATORE POTEMKIN (Eisenstein), VERSO LA VITA (Ekk), LA MADRE (Pudovkin), MOANA (Flaherty), IL MONELLO



## LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE: ROMA

### ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

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

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI

AGENZIA GEN. DI ROMA

VIA DEL TRITONE, 142

TELEFONI: 487-851

487-852 - 487-853 - 487-854

(Charlot), MAX E LA CINQUINA (Max Linder), oltre a vari documentari e film d'avanguardia.

PAOLO GREGORIG (Lubiana). — *Projectionist's Journal*, 20 Villiers Str., Londra W. C. 2; *International Photographer*, 508 Taft Building, Hollywood (California); *La Cinématographie Française*, 29 Rue Marsoulan, Parigi (12); *La Technique Cinématographique*, 34 Rue de Londres, Parigi (9).

UN AMMIRATORE (Bari). — Gli interpreti del DIAVOLO NELL'ABISSO erano Gary Cooper, Charles Laughton e Talulah Bankhead. Con la Garbo in DONNA CHE AMA ERA Nils Asther, in LA DONNA MISTERIOSA Conrad Nagel. Le altre informazioni potrete trovarle nella *Storia del Cinema* di Pasinetti. Il libro è di imminente uscita. Dolly di ANNA KARENINA e Olimpia di MARGHERITA GAUTHIER furono interpretate da Jessie Ralph.

ELLE PI (Biella). — Avendo fatto la sesta elementare e tre corsi di scuola commerciale potete iscrivervi soltanto alla scuola attori del Centro Sperimentale che ammette eccezionalmente questa deroga pur subordinandola al giudizio della Commissione. Nella domanda d'iscrizione dovete specificare i titoli di studio e, naturalmente, allegare la vostra fotografia, sempre che intendiate iscrivervi al corso attori.

G. S. M. (Massana). — Ho letto il vostro soggetto; spero che non me ne vorrete se vi dico schiettamente ciò che ne penso. Manca, dunque, a questo soggetto un'idea centrale veramente originale, un'idea, voglio dire, che dia all'azione un significato qualsiasi. Di conseguenza l'intreccio è usuale e banale e manca d'interesse. Potreste obiettare che in molti film non ci sono soggetti superiori; ma credo che almeno noi si debba cercare di ottenere qualcosa di meglio. Che ne dite? Vi ho fatto spendere un programma del Centro Sperimentale.

UN ASSIDUO FREQUENTATORE DI CINEMATOGRAFI (Torino). — Dicevo nel numero scorso che la polemica di *Cinema* sulla questione del sonoro ha avuto grande successo. Tra gli altri, voi scrivete: « Qui a Torino abbiamo molti cinematografi. Di questi solo una parte sono grandi, i rimanenti, sono tutti piccoli e vecchi e infelicitissimi, i quali non corrispondono più alle esigenze attuali. Il problema dei locali è cosa urgente, per cui si dovrebbe provvedere con la massima sollecitudine, sia per l'incuria della manutenzione come per le condizioni deplorabili in cui si trovano. Questa trascuranza è una delle cause per cui apparecchi ottimi, non possono rendere quel suono che necessita e che il pubblico desidera; altra causa sta nell'arredamento, come nella poca sonorità acustica che hanno molte sale. Questa lacuna la troviamo in tutte quelle piccole e vecchie sale, che ormai già avrebbero dovuto scomparire ».

TESSERA UNIVERSITARIA 13631 (Viterbo). — Credo che, per la vostra tesi, sia molto interessante il recente libro *Lo Spettacolo in Italia* pubblicato dalla Società Autori Editori. C'è un capitolo sul cinematografo con dati statistici, grafici, ecc. È impossibile fare una nota bibliografica in quanto che non esistono, che io sappia, pubblicazioni di carattere economico. L'unica cosa credo sia quella di consultare le annate delle Riviste cinematografiche. Penso che lo abbiate già fatto per *Cinema*. Vi segnalo « Documenti » nel n. 4, aprile 1938-XVI di *Bianco e nero*. Per i rapporti del cinematografo con la nostra bilancia commerciale potete farvi fornire i dati dall'U.N.E.P., Via Siscina 91, Roma. Se avete bisogno di altre informazioni scrivete mi. Auguri.

SPARTACO (Roma). — Nei soggetti del tipo che mi avete mandato e che io, tanto per intenderci, chiamerò « ciclici », bisogna avere soprattutto ben chiara una cosa: la parabola drammatica del personaggio, in modo che ogni episodio ric-

per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

ACCUMULATORI  
HENSEMBERGER

vocato abbia un significato che non abbia valore soltanto per se stesso. E ciò per legare d'interesse tanti avvenimenti separati. Questa preoccupazione mi pare che manchi nel vostro soggetto. Provate a riesaminarlo dopo quanto vi ho detto.

OMBRA + LUCE. — « Perché non sentono il bisogno i nostri direttori e registi di prendere il nuovo romanzo di Raffaele Calzini *Giovanni Segantini. Il Romanzo della montagna?* Palpita in questo una vita reale ed immortale, un poema sinfonico e coloristico delle nostre Dolomiti. Io credo che solo l'artista — bravo e simpatico — Amedeo Nazzari possa interpretare la figura di Giovanni Segantini, il pittore che si è misurato con l'alta montagna ». Conosco quel romanzo e credo che se ne potrebbe trarre un buon soggetto cinematografico. Mi pare, però, che abbia pensato ad assicurarsene lo sfruttamento in questo senso una Casa di soggetti che ha sede a Milano. Sul SENTIERO DEL VINO solitario *Cinema* ha pubblicato una nota nel suo n. 9.

ZENONE STELVI (Mantova). — Ecco gli indirizzi che mi chiedete (li ho già dati molte volte; ad ogni modo, li ripeto): *Generaline*, Cinecittà; *Colosium-Alu*, Via XX Settembre 58-A; *Astra Film*, Via Po 50; *Consorzio I.C.A.R.*, Cinecittà; *ICI*, Via Tritone 87; *Momenti Film*, Via Uffici del Vicario 24-A; *Roma Film*, Viale Regina Elena 50; *Scultura*, Circonvallazione Appia 110; *Juventus*, Cinecittà; *Imperator*, Via Beccaria 33; *Fono Roma*, Via Maria Adelaide 7; *Diuna Film*, Via Formovo, 3, tutte a Roma. Dell'altra questione non so dirvi nulla.

LEONARDO TOMMASI (Firenze). — Vi faccio molti auguri perché la vostra proposta di disegni animati trovi la sua attuazione. Sarebbe veramente tempo che si riuscisse anche da noi a fare qualche cosa in questo campo; qualche cosa di più che non dei semplici tentativi. Mi dite: « La mia grande aspirazione è quella di entrare a lavorare come sceno-

grafo ». Voglio dirvi quali sono le vie per poter fare qualcosa nel cinema come scenografo (e per questo mi baso su quanto è già avvenuto agli altri: 1) mettersi in luce come pittore o architetto; 2) mettersi in luce come scenografo teatrale; 3) lavorare accanto ad uno scenografo cinematografico in modo da imparare il mestiere e da farsi conoscere nell'ambiente produttivo; 4) Centro Sperimentale di Cinematografia).

E. CERESA (Milano). — « Come divenire regista? » Sono imbarazzato, come sono imbarazzato di fronte a tutte quelle domande che mi pongono questioni del genere. Anche a voi risponderò come a Leonardo Tommasi che mi ha chiesto il modo di divenire scenografo; vi farò cioè una casistica, basandola sulle esperienze avutesi fin qui: 1) Mettersi in luce con attività di scrittore cinematografico, con esperienza, più o meno breve, di aiuto regista; 2) metter si in luce con attività cinematografica varia (film in formato ridotto, documentari, ecc.); 3) far la trafila (lenta o rapida) nei vari settori della produzione, non escluso il passaggio alla qualità di regista dalla qualità di attore, di direttore di produzione o di tecnico. Ognuno di questi casi ha un modo particolare d'inizio: la trafila dell'ultimo è forse la più semplice e per iniziarla ci si può far conoscere attraverso rapporti di amicizia oppure attraverso lavori fatti. Non escluso, naturalmente, che ci sia qualche altra via. Il problema, obbietterete, è però sempre quello di farsi conoscere in un modo qualsiasi. Ed ecco, allora, la vostra proposta che giro a chi di ragione: « Perché, per facilitare la ricerca di elementi che promettano qualche cosa di buono nel campo della regia, non si nomina una commissione permanente per l'esame di film a passo ridotto con eventuale comparsa del film per rifornire una cineteca? » Io credo che un'opera di segnalazione di questo tipo può essere sviluppata in seno ai Cine-Guf e, conseguentemente, ai Littoriali.

IL NOSTROMO

Agfa  
La Cinematografia  
16 <sup>m</sup>/<sub>m</sub>  
a passo ridotto

MOVEX 50 AGFA  
macchina da presa 16 mm.

MOVECTOR SUPER 16 AGFA  
per proiezioni mute e sonore

Pellicole invertibili 16 mm.

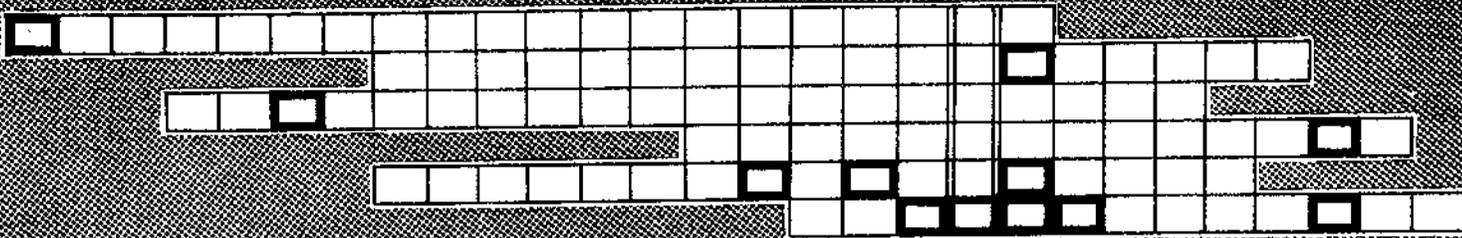
ISOPAN  
AGFACOLOR



# GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', Piazza della Pilotta 3, Roma) non oltre il 15 febbraio 1939-XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

## GALLERIA DI CINEMA



Un noto attore ha interpretato 6 film con le attrici che appaiono nelle foto. Trovare i titoli dei 6 film e porli nel casellario (alla prima foto corrisponde la prima riga, alla seconda foto la seconda riga, ecc.) A soluzione ultimata, nella colonna verticale a doppio bordo si avrà il nome dell'attore in parola e leggendo di seguito le lettere delle caselle dai bordi ingrossati il titolo d'un suo altro film.

ALDO PARODI (Genova)

### 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 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, ridotta, per gli abbonati a CINEMA, a L. 40. Ai nostri elenchi mancano ancora molti nominativi. Coloro che, ricevuto il questionario da noi inviato, non l'avessero rimandato, sono pregati di farlo al più presto; comunque non oltre il 10 febbraio. Coloro che non hanno ricevuto il questionario ci scrivano direttamente in base ai quesiti sotto elencati (indirizzare: Direzione Cinema, Piazza della Pilotta, 3 - Roma):

#### 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. 60 (25 DICEMBRE 1938-XVII)

#### FRASE CIFRATA

*"La cinematografia, che è ancora nel primo periodo del suo sviluppo, presenta queste grandi superiorità sul giornale e sul libro: che essa parla agli occhi, cioè che essa parla un linguaggio comprensibile a tutti i popoli della terra".*

#### CHI SONO QUESTI DUE ATTORI?

Gene Raymond e Jeannette MacDonald

#### SOLUTORI GIOCHI N. 60

FRASE CIFRATA: Angela Diani - Voghera (Pavia), Corso 27 marzo, 19  
CHI SONO QUESTI DUE ATTORI?: Mario Cambon - Chiavari, Piazza Roma, 8

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto e sortito un vincitore tra i solutori del gioco: Galleria di cinema. Premio: un abbonamento annuale a 'Cinema'. La soluzione del gioco pubblicato nel 62° fascicolo apparirà nel 64° fascicolo (25 febbraio 1939-XVII)

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

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



*Volate* con gli apparecchi della

**ALA LITTORIA**

*Volate* con i piloti della

**ALA LITTORIA**

*Volate* con le linee aeree della

**ALA LITTORIA**

CHIEDETE INFORMAZIONI E ORARI ALLE AGENZIE DI VIAGGI E ALLA DIREZIONE DELLA

**ALA LITTORIA S. A.**

ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO

ULTIMISSIME CREAZIONI  
DI GRAN MODA

in

**Lanerie  
Seterie  
Velluti**

**ISIA**

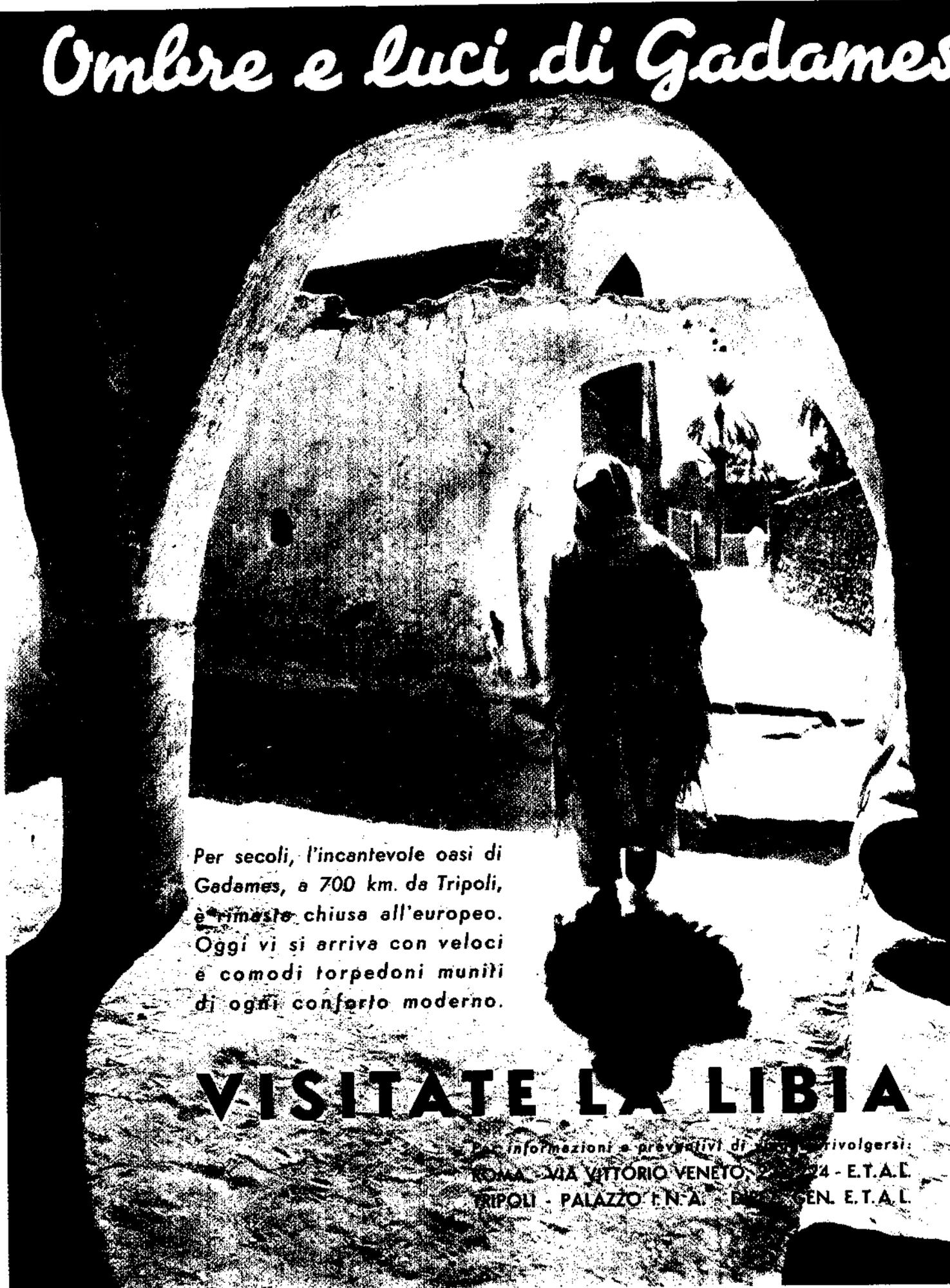
"Industria della Seta"

ROMA - VIA DEL TRITONE N. 64

Negozi di vendita nelle  
principali città d'Italia



# Ombre e luci di Gadames



Per secoli, l'incantevole oasi di Gadames, a 700 km. da Tripoli, è rimasta chiusa all'europeo. Oggi vi si arriva con veloci e comodi torpedoni muniti di ogni conforto moderno.

## VISITATE LA LIBIA

Per informazioni e prenotazioni rivolgersi:  
ROMA - VIA VITTORIO VENETO, 21 - 00187 - E.T.A.L.  
TRIPOLI - PALAZZO F.N.A. - BENTON GEN. E.T.A.L.

**ENTE TURISTICO ED ALBERGHIERO DELLA LIBIA**