

# CINEMA



SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

**64** DUE  
LIRE

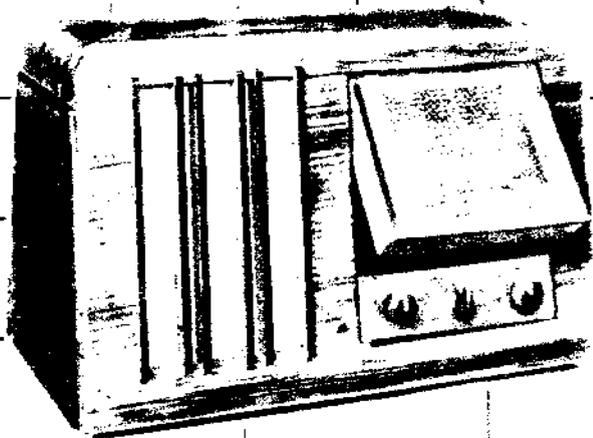
25 FEBBRAIO 1939-XVII

JUNE KNIGHT NEL FILM 'VOGLIAMO LA CELEBRITÀ'  
(Mandorlini)

*Armonie*  
**RADIO SAFAR**

**542**

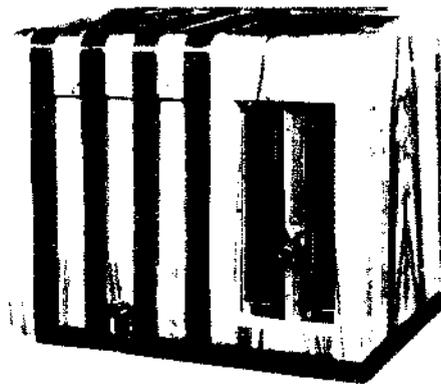
**SUPERETERODINA A 5 VALVOLE**



*Novità* **542**

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

SAFAR • S.A. FABBRICAZIONE APPARECCHI RADIOTELEGRAFICI. MILANO •



**414**

Supereterodina a 6 valvole - Diodo mezza  
 pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo - Scala  
 a doppio movimento con ricerca silenziosa - Tipo sopra-  
 mobile e con tavolo radiotelegrafato.

**744**

Supereterodina a 7 valvole - 4 gamme d'onda -  
 Stadio amplificatore alta frequenza - Selettività variabile -  
 Pentodo finale di potenza - Scala alfabetica con AUTODICER  
 L.A. a mezzo motorino elettrico - Tipo sopramobile e  
 radiotelegrafato.



# 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 64

25 FEBBRAIO  
1939 - XVII

## Questo fascicolo contiene:

Cinema gira . . . . . 103

Editoriale

V. M.: *Cinema per gli indigeni* . . . . . 109

ENRICO CAPRILE

*Film e democrazie in America* . . . . . 110

C. E. GIUSSANI

*Il cinema in rilievo sistema Lumière* . . . . . 113

ANDREY CALANDREA

*Appunti sul costume* . . . . . 115

Ambienti per film - Il teatro d'opera . . . . . 118

GIORGIO TERRA

*La fabbrica del Centro Sperimentale* . . . . . 121

EARL THEISEN

*I primi soggetti* . . . . . 122

FERNANDO CERCHIO

*Sceneggiature di Littorali* . . . . . 124

GINO VISENTINI

*Film di questi giorni* . . . . . 130

Galleria: Dita Parlo, 126 - Dischi di film, 129  
Fotografia, 133 - Capo di Buona Speranza,  
134 - Brevetti rilasciati di recente in Ita-  
lia, 135 - Giochi e Concorsi, 136.

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pigna, 3 - Telefono 66-470  
AMMINISTRAZIONE: Milano, Piazza C. Erba, 6 - PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità  
"Cinema" - Roma, Piazza della Pigna, 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)  
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Col., anno L. 40, sem. L. 22, Est., anno L. 60, sem. L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

## PER RILEGARE

I fascicoli di CINEMA dell'ultimo semestre 1938 è in vendita la copertina in mezza pelle e tela e con incisioni a secco in oro. Le richieste, per mezzo vaglia o mediante versamento nel conto corrente postale n. 1/23277 dell'importo di L. 9, debbono essere indirizzate all'amministrazione di CINEMA, via Lazzaro Spallanzani 1-A, Roma



## GELATINE PER USI FOTOGRAFICI

PRODOTTI PER FOTOGRAFIA:

C H I N O N E  
C O L L O D I O  
F O T O G R A F I C O  
I D R O C H I N O N E

# MONTECATINI

SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA

MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20





Andrea Leeds s'è specializzata nei film d'ambiente teatrale. Dopo 'Palcoscenico' e 'Follie di Hollywood' eccola in una pausa del suo ultimo film 'L'ultima recita' (Universal-ICI)

CRISTOBAL di Jacques Becker, LE DERNIER TOURNANT di Pierre Chenal, SANS LENDEMAIN di Max Ophüls, SIDI BRAHIM di Marc Didier. Si annuncia un film di Léon Mathot (RAPPEL IMMÉDIAT) interpretato da Stroheim, un film di Jean Choux (LES COMPAGNONS D'ULYSSE) e un film tratto da *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo. Un film sportivo (LE DERNIER MATCH) dovrebbe essere interpretato da Georges Carpentier, che fu, anni addietro, un celebre pugilatore.

#### UN'INTERESSANTE INIZIATIVA...

...dovuta a G. V. Sampieri è quella che prevede un film diretto da 7 nuovi registi i quali ne dirigeranno un episodio per ciascuno. I 7 registi sono: Giacomo Gentilomo, Gianni Franciolini, Leo Bomba, Ubaldo Magnaghi, B. L. Randone, Luigi Zampa, Alberto Pozzetti. Nel film si svolgerà la storia di nove studenti — quattro donne e cinque uomini — i quali saranno protagonisti di alcuni episodi, sportivi, drammatici, comici, inquadrati al principio ed alla fine da esami di laurea.

#### NEGLI ULTIMI 12 ANNI...

...Le case cinematografiche americane hanno pagato all'Associazione Autori Drammatici, per i diritti dei lavori teatrali portati sullo schermo, una cifra totale di 11.199.456 dollari, circa un milione di dollari all'anno.

## CINEMA GIRA

### NEGLI STABILIMENTI ITALIANI...

...continua la lavorazione di MONTEVERGINE di Campogalliani, TRAVERSATA NERA di Gambino, GRANDI MAGAZZINI di Camerini, LE SORPRESE DEL DIVORZIO di Brignone. A Cincittà si è iniziato, ed è già a buon punto, IL BARONE DI CORBÒ di Righelli (soggetto: Luigi Antonelli; sceneggiatura: Antonelli e Freda; operatore: Scala; tecnico del suono: Del Grande; scenografo: Montori; interpreti: Enrico Glori, Vanna Vauni, Laura Nucci, Armando Migliari).

Alla S.A.I.A., terminato BELLE O BRUTTE, SI SPOSAN TUTTE, è iniziato in lavorazione DUE MILIONI PER UN SORRISO. La regia di questo film è di Mario Soldati e Carlo Borghese.

...si: la sceneggiatura di Carlo Borghese, Renato Castellani e Mario Soldati; la scenografia e l'arredamento di Gino Franzi e Gino Brosio; l'interpretazione di Enrico Viarisio, Elsa De Giorgi, Sandra Ravel, Giuseppe Porrelli.

D'imminente inizio è IL LADRO, soggetto e sceneggiatura di A. G. Rossi, regia di Raffaele Matarazzo. Interpreti: Elio Steiner, Silvana Jachino, Fausto Guerzoni, Lilia Dale.

### A TORINO...

...sono stati riaperti gli stabilimenti F.E.R.T. completamente rinnovati. Vi si è iniziato il film URAGANO AI TROPICI, diretto da Leon Viola. Soggetto tratto da una novella di Anton Giulio Majano ridotta per lo schermo da Leon Viola; sceneggiatura: Anton Giulio Majano, Domenico Meccoli; scenografia: architetto Scotti; costumi: Nino Novarese; operatore: Aldo Tonti; capi di produzione: Giorgio Missikoff e Nico Viola; direttore di produzione: P. L. Faraldo, montatore: Gino Talamo; interpreti: Fosco Giachetti, Rubi Dalma, Mino Doro, Osvaldo Valenti.

### IN FRANCIA...

...sono in lavorazione i seguenti film: DERRIÈRE LA FAÇADE di Yves Mirande e George Lacombe, ENTENTE CORDIALE di Marcel l'Herbier, LE VEAU GRAS di Serge de Poligny, MONSIEUR BROTONNEAU di A. Esnay, BERLINGOT ET CIE di Fernand Rivère, LA LOI SACRÉE di Pabst, LE GRAND ELAN di Christian Jaque, LE JOUR SE LÈVE di Marcel Carné, LA TRADITION DE MINUIT di Roger Richebé, LE PLANCHER DES VACHES di P.-J. Ducis, L'OR DU



Paulette Goddard, l'eroina dei 'Tempi Moderni', ha abbandonato Charlot per interpretare, a fianco di Douglas Fairbanks jr. 'The Young in Heart' (Selznick)



Robert Lynen nel film 'La petite chose'



Oiga Pescatori, Armando Falconi, Filippo Scelzo, interpreti del film 'Le sorprese del divorzio' (Scalera)



Vittorio De Sica secondo Cattaneo



Amedeo Nazzari secondo Cattaneo



Leda Gloria in una scena di 'Montevergine' (Diana Film)



Kirsten Heiberg nel film 'Frauen für Golden Hill', di Waschneck (Ufa)



Il fantoccio Charlie MacCarthy col ventriloquo Edgar Bergen e l'attore W. C. Fields (Universal-ICI)



La moglie di Chenal, Florence Marley, in 'Café de Paris' (Colosseum)

### L'ESPORTAZIONE DELLA PELLICOLA AMERICANA...

...diminuisce. Secondo quanto ha comunicato Nathan D. Golden, capo della sezione cinematografica del Dipartimento del Commercio americano, l'esportazione della pellicola americana nel 1938 è diminuita, nei confronti del 1937, di circa 4 milioni di metri di pellicola, passando da circa 65 milioni di metri a circa 61 milioni. Gli incassi sono così diminuiti da 1.797.631 dollari a 1.519.591 dollari.

Principale cliente degli Stati Uniti nel 1938 è stata l'Inghilterra che ha sostituito l'Argentina la quale viene, quindi, seconda. Terzo è il Brasile, seguito dai seguenti paesi

si: Messico, India Occidentale (inglesi, Francia, Panama, Sud Africa, Canada, Cile), ecc.

Anche la vendita delle macchine da proiezione 35 mm. ha subito una diminuzione nei confronti del 1937, essendo passata da 1.625 a 1.070.

### UN GIUDIZIO FRANCESE...

...SU LUCIANO SERRA PILOTA. Il settimanale « Je suis partout » ha dedicato a LUCIANO SERRA PILOTA un lungo articolo mettendone in rilievo i valori artistici e politici. Fra l'altro, vi si legge: « Il resoconto dei giornali aveva dato al pubblico l'impressione che si trattasse di un bel film, del poema della nuova generazione italiana, ed è significati-

vo il fatto che questo poema, riflesso immediato della realtà, non ancora fornito né dagli scrittori né dagli artisti, scaturisca dal cinema ». Ed ancora: « Amore per l'aviazione, amore paterno, amore patriottico, tre poderosi elementi che da noi si oserebbe appena sfiorare, animano questo avvincente film... Nessuna donna, salvo una breve apparizione della madre, interviene nel corso di questa sobria tragedia; e non è la minore originalità di LUCIANO SERRA, PILOTA ».

### TRA DISNEY E FLEISCHER...

...si è ingaggiata una corsa a chi arriva primo a presentare sul mercato i cartoni a lungo metraggio

che hanno attualmente in lavorazione: « FRODOCCO » e « I VIAGGI DI GUY RIVER ». Sembra, però, che tanto l'uno quanto l'altro non potranno essere pronti prima della fine dell'anno.

### ROBERT FLAHERTY...

...L'autore de L'UOMO DI ARAN, è stato in questi giorni di passaggio a Parigi. Durante un piccolo ricevimento in suo onore, al quale hanno preso parte Julien Duvivier, Jean Renoir, Alberto Cavalcanti, Henri Chomette, Georges Périnal, René Clair ha parlato di lui, ne ha rammentato la vita da quando era cacciatore di pellicce nel Canada e fu incaricato di girare

# RITORNO ALL'ALBA

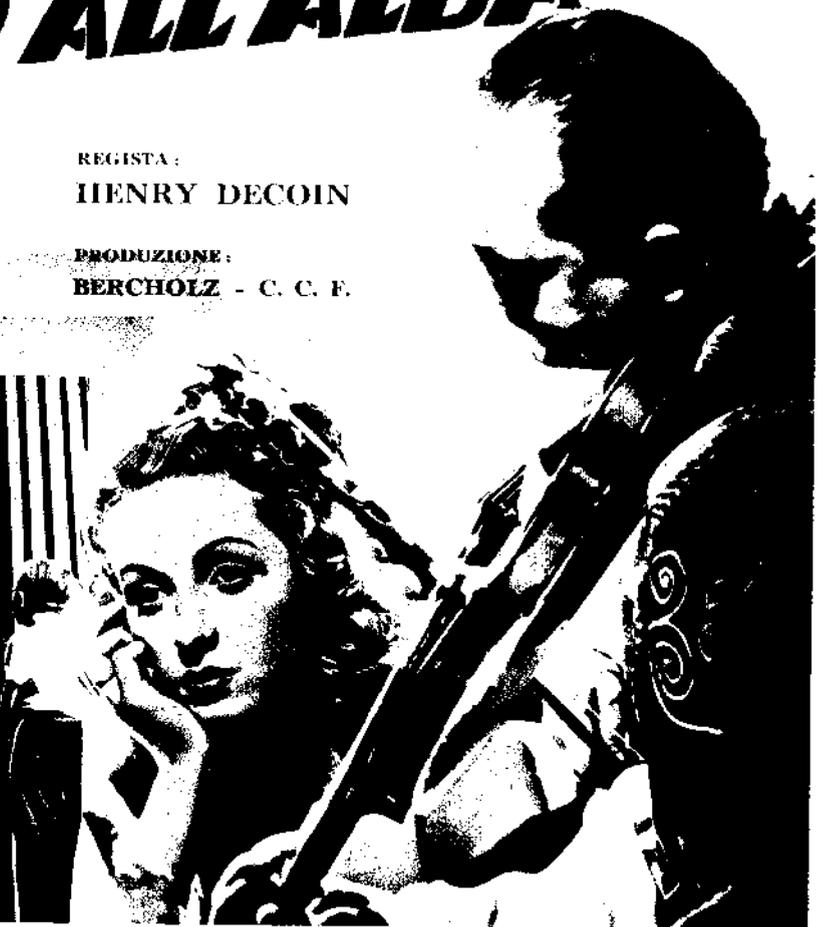
INTERPRETI: DANIELLE DARRIEUX  
PIERRE DUX  
JACQUES DUMESNIL  
PIERRE MINGAND  
RAYMOND CORDY

REGISTA:  
HENRY DECOIN

PRODUZIONE:  
BERCHOLZ - C. C. F.



Esclusività E. N. I. C.





**VERSO LA POPOLARITÀ DEL FORMATO RIDOTTO.** Con soddisfazione notiamo come il cinema a formato ridotto interessi non più soltanto i tecnici e i dilettanti, ma anche le personalità del mondo culturale e politico. S. A. E. il Duca di Spoleto, a conoscenza delle realizzazioni antarchiche compiute nei laboratori scientifici della 'Safar' accompagnato dal Comandante Burgos, suo aiutante di campo e dal comm. Rustici, ricevuto dal cav. Aroldo Moscatelli, consigliere delegato della Società, dall'ing. dr. Mario Carezzi, direttore generale tecnico e dall'on. Elio Maria Gray, ha visitato gli stabilimenti della Società stessa, intrattenendosi per circa due ore in una minuziosa rassegna ed interessandosi, con particolare competenza, alle apparecchiature realizzate per uso delle Forze Armate. Congedandosi, l'augusto visitatore ha espresso il suo alto compiacimento ai dirigenti della 'Safar', per lo sforzo antarchico al quale vittoriosamente da anni si dedica

**SNIAFIOCCO  
LANITAL  
RAION**

**SNIA VISCOSA - VIA CERNAIA, 8 - MILANO**





Una scena del film argentino 'De la Sierra al Valle' (Side)

un film pubblicitario sulla caccia delle pollicce. Questo film fu MARYK. Flaherty, ha detto Clair, sarebbe incapace di realizzare storie sentimentali o, comunque, film d'interni in teatro; e più oltre ha dichiarato il suo rammarico per la fine del film muto che aveva permesso la ricerca nel senso del cinema visivo. Infine Flaherty ha parlato dei suoi due nuovi film, due corti metraggi: uno sulle poste inglesi (CORRIERE DI NOTTE), scritto da Alberto Cavalcanti, l'altro, a colori, di genere divertente.



Janine Darcey e Nina Sinclair in 'Entrata degli artisti' (Colosseum)

#### UN CONSORZIO...

...per l'esportazione dei film italiani è stato costituito sotto la presidenza del Presidente della Federazione Nazionale Fascista Industriale dello Spettacolo. Questo Consorzio ha conferito all'UNEP -- l'organismo collettivo di esportazione che ha curato fin qui il collocamento all'estero dei film italiani ed il cui sviluppo ha consentito la formazione del Consorzio -- l'incarico di società fiduciaria del Consorzio stesso.

#### DEANNA DURBIN...

...appena terminato il film che sta attualmente girando (LE TRE RAGAZZE IN GAMBA SI FANNO SIGNORINE), inizierà PRIMO AMORE in cui avrà a compagno Charles Boyer. Regista sarà Henry Koster.

#### AL BALLO DEL PRESIDENTE ROOSEVELT...

...che si dà a Washington il 30 gennaio è tradizionale la partecipazione di una rappresentanza di attori cinematografici. Quest'anno da Hollywood si sono mossi Annabella, Ralph Bellamy, George Brent, Errol Flynn, Bruce Cabot, Andrea Leeds ed Eleanor Powell.

#### PABST...

...sarà il supervisore del film SEBASTOPOL il cui primo giro di manovella avrà luogo nel prossimo



Virginia Bruce e Melvyn Douglas in 'C'è di nuovo quella donna' (Columbia)

me di aprile. Regista di SEBASTOPOL sarà Ladislav Vajda il quale collaborò con Pabst per L'OPERA DE QUAT' SOUS, QUATRE DE L'INFANTERIE, ATLANTIDE, ecc.

#### RICHARD STRAUSS...

...comporrà la musica - naturalmente, un valzer - per un documentario tedesco sulla città di Monaco.

#### IL BELGIO...

...si prepara a produrre film coloniali. La Società C.E.P., infatti, è stata incaricata di realizzare un grande film storico sul Congo Belga, film

che rievocherà gli avvenimenti storici attraverso i quali si giunse alla costituzione di quella colonia. La regia è stata affidata ad Henri Storck.

Infine, Charles Dekencklaire, André Cauvin e Genval si stanno preparando per la realizzazione di alcuni documentari sul Congo.

#### LA VITA DI KITCHENER...

...sarà presto portata sugli schermi da Herbert Wilcox, prima che Anna Neagle si rechi in America, dove è stata scritturata dalla R.K.O. Il soggetto è stato scritto da Sir Robert Vansittart.



## 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

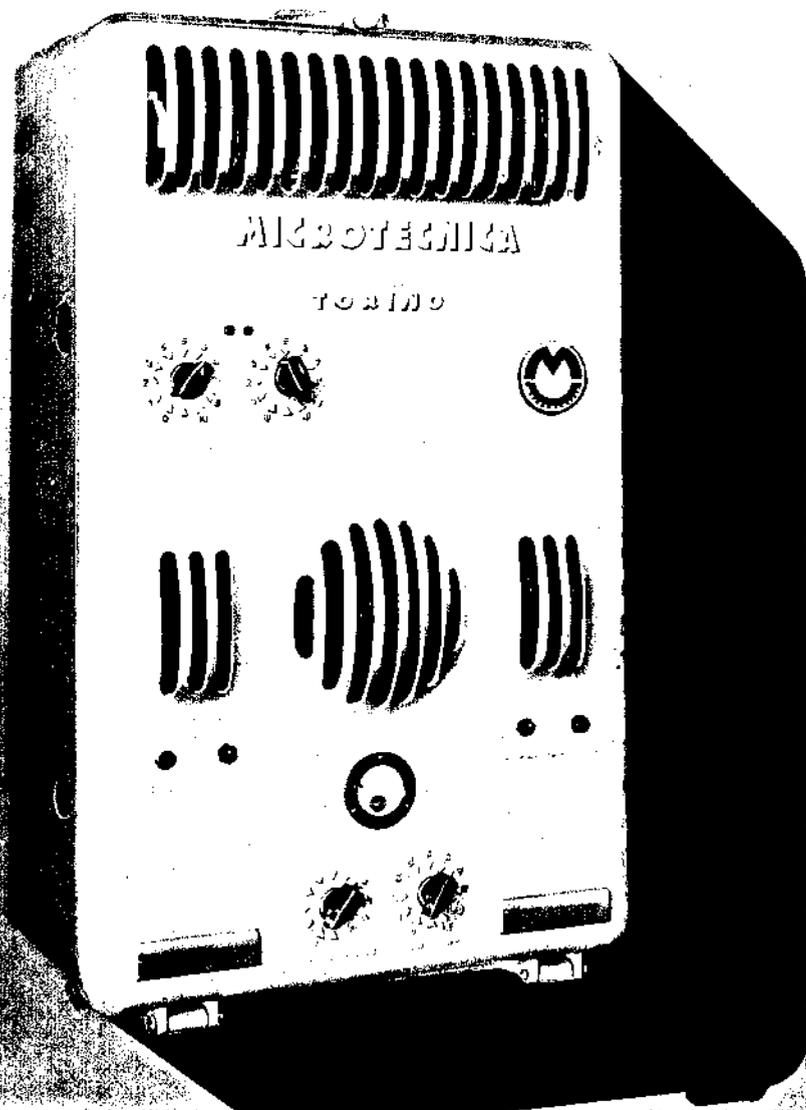
CREDITO AGRARIO - CREDITO PESCHERECCIO  
GESTIONE CASSE MERCATI PESCE



Mino Doro il quale gira attualmente 'Uragano ai Tropici'

# AMPLIFICATORE M.39

ALTA FEDELTA'  
GRANDE POTENZA  
ACCESSIBILITA' ASSOLUTA



# MICROTECNICA

TORINO

# CINEMA

## CINEMA PER GLI INDIGENI

Alla presenza di tutte le autorità, è stato inaugurato a Mogadiscio il nuovo cinema « Benadir », destinato a spettacoli per la sola popolazione somala. La grandiosa moderna costruzione in muratura, in stile moresco, sorge all'inizio del popolarissimo villaggio, al limite del centro urbano nazionale. La sala è capace di 1500 posti a sedere, suddivisi in vari reparti e prezzi a seconda della tradizione della gente locale e assimilata. La nuova costruzione risolve appieno un altro importante aspetto della politica di prestigio razziale. Alla rappresentazione hanno assistito tutti i capi e notabili delle genti somale, che hanno manifestato, ripetutamente, di apprezzare ed ammirare l'opera del Governo in loro favore, plaudendo a tutte le provvidenze del Regime e innalzando fervide acclamazioni all'indirizzo del Re Imperatore, del Duce, e della potentissima Italia.

QUESTA notizia apparsa sui giornali quotidiani mi offre la possibilità di esaminare quali vantaggi e svantaggi offra all'educazione e alla preparazione delle popolazioni indigene un'istituzione di tal genere.

Ormai è fuor di dubbio che il cinematografo è il più efficace strumento educativo anche per delle masse che non raggiungono un'alta cultura.

Il problema di far comprendere ed apprezzare questa forma d'arte dalle popolazioni indigene non è così difficile come può sembrare a prima vista. Infatti, il cinema è subito piaciuto a tutte le genti di colore; e si ha il caso dell'India dove, oltre ai film di produzione straniera, vengono dati film di produzione locale che ottengono straordinario successo.

D'altra parte il problema si presenta assai complesso nella sua soluzione pratica e perciò van tenuti presenti alcuni punti essenziali.

Bisogna, infatti, tener conto di un fattore importantissimo e cioè che è necessario conoscere bene la condizione intellettuale e sociale della gente di colore, la quale giudica e vede le cose sotto un aspetto quasi completamente diverso dal nostro. Come giudi-

cherà il pubblico indigeno un film di *gangsters*? O qualche altro lavoro dove i bianchi uccidono, rubano e compiono azioni riprovevoli non sempre punite?

E come giudicherà le nostre donne, la nostra vita, le nostre istituzioni vedendole attraverso certi film che se per noi sono di facile comprensione, per i loro cervelli primitivi, ma non per questo meno pronti a trovare il punto debole dell'uomo bianco, possono assumere diversi aspetti sì da far apparire la civiltà europea come la negazione di ogni ordine sociale e morale? Legerezze, superficialità in un settore così delicato è facile abbiano gravi conseguenze.

Io credo che non si possa pensare a risoluzioni parziali. Non vale eliminare dai film quelle scene di *gangsters*, di ruberie o di seduzione cui accennavo prima. Le forbici della censura non sono adatte; sono anzi inutili e, in taluni casi, dannose. E questo non perchè non sia necessario togliere date scene, ma perchè ciò che rimane risulterebbe forse, a quelle primitive mentalità, ancora più falso e incomprensibile. Il fatto è che il male sta nella concezione, nello spirito che anima determinate vicende: cose che non si eliminano con un colpo di forbici più o meno bene aggiustato.

Da ciò, dunque, un film che viene proiettato nei cinematografi per indigeni quando porti una speciale sigla che lo indichi adatto per le popolazioni del nostro Impero, deve avere la caratteristica di essere stato concepito e realizzato esclusivamente per questo scopo. Compromessi non mi paiono possibili. Tra l'altro, poi — e questo aiuta a comprendere quanto il problema sia complesso —, bisogna tener conto che in un territorio come quello dell'A. O. I., popolato da razze diverse, di diversa religione, ciò che va bene per i Galla può non andar bene per gli Scioani o per i Tigrini, e così via. Quindi non tutti i film si potranno dare al

« Benadir » e negli altri cinematografi del genere. Aumentando il numero di questi locali, il problema assumerà nel futuro aspetti sempre più grandi. Sicchè occorre dare in questi cinematografi dei film di una data categoria, che sarà distinta da una sigla dal significato: pellicola adatta per le popolazioni indigene dell'Impero italiano.

\* \* \*

Un genere che mi sembra particolarmente adatto è il documentario. Chi ha visto proiettare agli indigeni documentari o semplici giornali L.U.C.E. ha avuto modo di osservare come a stupire questi indigeni — passata la meraviglia del mezzo magico — sia proprio ciò che appare sullo schermo: lo guardano con curiosità, con spirito di osservazione, pronti al ragionamento od alla critica. Il documentario a ciò si presta per la sua struttura semplice, perchè quello che esiste è quello che si vede, e non c'è bisogno di seguire la logica di una vicenda narrativa. È la potenza e la grandezza dell'Italia (nelle organizzazioni fasciste, nelle formazioni militari, nelle visioni delle magnifiche città, ecc., nell'opera svolta dall'Italia in favore degli indigeni che da essa dipendono) che questi documentari debbono mostrare, e saranno così di notevole efficacia politica, molto utile all'azione che svolge il governo.

Con le sale cittadine di Addis Abeba, Asmara, Massaua, Harrar, Mogadiscio, ecc., ecc. e con i carri sonori L.U.C.E., quale inestimabile propaganda si potrebbe fare con un tal genere di pellicole!

Dovremo quindi per forza, tra breve, girare dei documentari esclusivamente per indigeni, fatti con la loro e per la loro mentalità e parlati nei loro dialetti.

Già ora l'A. O. I. è un notevole sbocco per la nostra cinematografia. Facendo quindi quest'azione in profondità, in breve volger di tempo il nostro Impero diventerà uno di quegli orizzonti di cui la nostra cinematografia è sempre in cerca.

V. M.



## FILM E DEMOCRAZIA IN AMERICA

QUANDO giungono in Europa gli echi delle infiammate concioni del Presidente Roosevelt e dei suoi collaboratori, si potrebbe essere indotti a credere che l'America, « grande democrazia » per antonomasia, sia un paese democratico al cento per cento. Le cose non stanno esattamente così: le sfere ufficiali riflettono le idee del Presidente; gli ambienti legati da interessi con la macchina governativa e gli ambienti corporativi sono ultrademocratici; altrove però la situazione è diversa. La « democrazia » di Roosevelt, impastata di bellicismo, incatenata agli interessi dei grandi industriali fabbricanti di materiali da guerra, non è affatto sentita in larghissimi strati di ogni ceto della popolazione americana. Inutilmente il Presidente cerca di rialzare il tono e di rifarsi una po-

polarità in vista delle prossime elezioni, con discorsi e dichiarazioni che poi è costretto in qualche caso a smentire. La massa resta sorda: non riesce completamente a convincersi che, come le dicono, gli stati totalitari costituiscano una minaccia per la sicurezza americana e che sia necessario creare una nuova ampia schiera di arcimilionari, coi profitti delle industrie belliche che lavorano in pieno in nome della « democrazia » del sig. Roosevelt. Ai discorsi del Presidente e dei suoi accoliti, che hanno tutta l'aria di essere un inizio di campagna elettorale, si vuole aggiungere un nuovo mezzo di propaganda: il film. A New York infatti è stata creata, con gran rumore, una organizzazione cinematografica che avrebbe il nobile scopo di « salvaguardare e diffondere la de-

mocrazia americana »: *Films for democracy*. È inutile dire che fra i promotori di questa impresa gli ebrei hanno una larghissima parte, e che fra gli scrittori e gli attori che hanno aderito si distinguono i soliti che durante il conflitto italo-etiope si sbracciavano per il Negus, che nei primi tempi di quello spagnolo si agitavano in favore della Spagna rossa e che in ogni occasione in cui c'è da manifestare in qualche modo contro il Fascismo od il Nazismo sono sempre in prima fila. Risparmieremo la cronaca delle riunioni e dei banchetti promossi dalle organizzazioni, in cui si è fusa e confusa la propaganda democratica, il boicottaggio antinazista, l'aiuto ai tedeschi « non-ariani » ed altri argomenti del genere. D'altra parte, all'infuori di molte chiacchiere e di fieri propositi, non si ha notizia che sino ad ora sia stata esplicita una attività concreta. Fin dal suo sorgere l'impresa e l'idea che l'animava sono state sottoposte alle più aspre critiche, piovute da tutte le parti a raffreddare gli ardori iniziali. Sarà interessante esaminarne alcune. Esse possono dividersi in due parti: teoriche e pratiche. Fra queste ultime vi sono quelle degli esponenti delle sale di proiezione, i quali dicono che il pubblico vuole film artistici e non di propaganda e protestano energicamente contro i propositi manifestati — non certo in nome della famosa « libertà » americana — di imporre i film di propaganda democratica a chi non li volesse programmare. Le critiche, diremo così teoriche, sono naturalmente le più interessanti e quelle che si prestano maggiormente alle discussioni. Molti giornali e riviste che si sono interessati alla iniziativa hanno osservato come il programma della impresa *Films for democracy* fosse assolutamente vago e formulato con frasi generiche che non dicono nulla di concreto; che gran parte dei promotori dell'impresa sono gente notoriamente compromessa con i partiti di sinistra; che i tentativi di servirsi del cinematografo per fare della propaganda politica debbono essere recisamente respinti, com'è stato fino ad ora per qualsiasi partito o idea politica. I promotori, pubblicamente interrogati sul loro programma, hanno dichiarato che loro intenzione era di opporsi al Nazismo, al Fascismo ed in generale a tutti gli « ismi » politici all'infuori — ma guarda che combinazione! — dell'« Americanismo ». Con il quale « Americanismo » si vorrebbe intendere tutta quella paccottiglia di idee e spunti polennici, che il sig. Roosevelt, in nome di principi democratici di conio tutto suo, ha tirato fuori negli ultimi tempi. Fin dal 1934 H. L. Mencken, il più acuto osservatore dei fenomeni politici sociali degli Stati Uniti ed il più inesorabile demolitore della « democrazia » americana aveva dimostrato, conversando con un giornalista italiano, i suoi dubbi sulle possibilità dell'attuale Presidente con « il sorriso rassicurante del *christian scientist* ». « Non si capisce esattamente dove voglia condurci — egli aveva detto. — In politica è amante di ogni esperimento: il programma che va applicando è vago e mutevole. In nessun Gabinetto americano si è mai visto,

dalla fondazione degli Stati Uniti ad oggi, un uomo di prim'ordine. Difetti delle democrazie. Sono tutti politicanti del vecchio tipo, capaci di condurre qualche intrigo ma non di stabilire una linea di condotta. L'America non ha trovato in sé le forze che le permettano di far trionfare questo esperimento di democrazia liberale, che continua zoppicante da centocinquant'anni. Era un ideale: nelle storie future occuperà qualche pagina e basta ».

Questi sentimenti, così chiaramente espressi dal famoso scrittore americano, sono stati e sono tuttora più o meno condivisi da molti autorevoli personaggi del mondo culturale e politico americano, fino all'ex Presidente Hoover — per citare un caso fra i più tipici — che ha aspramente criticate le ultime dichiarazioni rooseveltiane, ispirate a criteri molto lontani da quelli della « democrazia » tradizionale americana.

Ecco come può spiegarsi che una impresa che è chiaramente sorta sotto l'impulso dei discorsi presidenziali e del movimento da essi creato, trova presso un così gran numero di persone una netta ed irreducibile opposizione. Una nota rivista cinematografica americana non ha esitato a scrivere che *Films for democracy* non può ripudiare tutte le teorie politiche straniere, incluso il comunismo, come i suoi promotori pretenderebbero di fare, e che « quindi è una minaccia alle



Il regista Rowland V. Lee, Mischa Auer e Charles Ruggles nel film Universal 'Service de Luxe'

istituzioni americane, perchè i suoi scopi reali sono ispirati a simpatia in tutto od almeno parzialmente per il comunismo e perchè è da questa parte che la nuova organizzazione aspetta di essere sostenuta ».

Si spiega allora come tanta ottima gente, alla quale piace quella blanda e sana forma di propaganda nazionale che viene fatta da anni con egregi film storici, di pionieri, di marina o di aviazione, protesti energicamen-



Carole Lombard, James Stewart e Lucile Watson in 'Made for Each Other' (Selznick)

# UN MERCATO CONTESO



Gloria Holden e Nan Grey nel film Columbia 'Girls School'



Mentre si gira 'Quella certa età' con Deanna Durbin e Melvyn Douglas. (Universal-I. C. I.)

Gli spagnoli hanno per il cinema una simpatia che si può davvero chiamare « a prova di bomba », e lo dimostra un fatto significativo come quello che, nonostante l'intuare della guerra e le incursioni degli aeroplani, i cinematografi di Barcellona funzionavano regolarmente, ed apparivano sempre affollati. Tutto ciò non solo potrà dare un'idea dell'importanza del mercato spagnolo in materia d'incassi, ma servirà altresì a giustificare le apprensioni della cinematografia francese in vista d'una concorrenza con quella italiana e tedesca nella nuova Spagna di Franco. Nel fascicolo del 27 gennaio, *La Cinematographie française* pubblica infatti un articolo così intitolato: « Che sarà del cinema francese nella Spagna nazionale? ». Certo, le preoccupazioni francesi non sono prive di fondamento, visto l'atteggiamento politico che la Francia, durante la guerra, ha sempre sostenuto nei confronti di Franco. Sarebbe infatti curioso che, dopo tutti gli sforzi disperatamente volti contro l'avvento d'una Spagna indipendente e nazionale, la Francia dovesse pretendere quei vantaggi economici ai quali non ha nessun diritto.

Ma giova in ogni modo riferirci all'articolo in questione, di cui riportiamo alcuni brani, e deve essere dimostrato che anche nella Spagna rossa il mercato filmistico era un cattivo affare per i francesi:

« Pochi giorni dopo la sommossa militare, un sindacato di spettacoli pubblici s'impadronì della totalità delle sale, costituendo così l'impresa più formidabile che si possa immaginare. Alla testa di questa organizzazione apparve una figura molto curiosa, col revolver alla cintura: la figura dell'antico cassiere di un cinema popolare.

« Le sale furono dunque collettivizzate, ma senza Comitato, quasi senza controllo. La F.A.I. comandava e comanda sempre; i proprietari delle sale furono avvertiti che la loro presenza non sarebbe tollerata, e la F.A.I. mise in moto lo sfruttamento delle sale, non pagando né imposte né luce, ma soltanto il salario al personale. La stessa cosa fu tentata con le case dei film, ma gli americani fecero appello alle loro Ambasciate, allegando la proprietà del loro materiale. Il Sindacato non poté impadronirsi dei film, ma in ogni agenzia si costituì un comitato operaio, in stretto legame con lui.

« Il governo ha cercato di riprendere le sale a parecchie riprese, ma ha fallito, perché la F.A.I. difende disperatamente ciò che per essa rappresenta un massa enorme di incassi, destinati al mantenimento dei suoi comitati di azione. Il noleggiatore ha salvaguardato la sua indipendenza, il suo materiale, ma non può vivere. Egli deve cedere i suoi film al prezzo che impone il Sindacato, e quale audace oserebbe resistere? Al principio della guerra i russi mandarono i loro film, ma non piacquero. Gli americani si sono messi d'accordo per astenersi di presentare nuove produzioni. Qualche film francese che fu presentato durante questi due ultimi anni, fu comprato direttamente dai sindacati sfruttando le sale, ma i risultati furono mediocri. Come le sale, così gli studi e i laboratori passarono sotto il controllo delle organizzazioni operaie...

« Così l'infornaturo noleggiatore che ora si trova a Madrid, vittima di tutte le vicissitudini, ed ha potuto salvare la sua vita e un po' dei suoi affari, s'interroga ansiosamente: Con la Repubblica è il Sindacato; con Franco è lo Stato. La maggior parte dei noleggiatori indipendenti di Barcellona lavoravano con film francesi. Che faranno adesso? ».

te quando tale propaganda prende forme politiche tendenziose ed equivoche, che non fanno che tornare in danno della unità e della sanità nazionale.

E questa ottima gente si pone allora delle domande preoccupate, come abbiamo visto fare ad un periodico newyorkese da parte di un lettore, che si qualificava come impiegato in una impresa di commercio cinematografico. Cosa intendono per « democrazia » i signori che la vogliono « diffondere » per mezzo dei film? Ritengono di portare con essa il paese a nuovi esperimenti politici ed economici o addirittura alla creazione di nuovi sistemi? Secondo loro, democrazia significa antifascismo e filocomunismo? È questa la vera espressione della massa o non

piuttosto l'interpretazione di una minoranza interessata?...

Ecco delle domande chiare alle quali non spetta certo a noi di rispondere.

Forse noi potremmo limitarci ad osservare, per chiudere questi appunti, che se si ritiene necessario ricorrere d'urgenza alla propaganda per mezzo del cinematografo in pieno periodo di altisonanti proclamazioni democratiche, da parte di tutto il Governo, vuol dire che in America questa famosa « democrazia » non è poi così diffusa e radicata come si vorrebbe far credere, almeno nella forma anti-isolazionistica e bellicistica voluta dagli uomini di Washington e particolarmente dalla Casa Bianca.

ENRICO CAPRILE

\*\*\*

# IL CINEMA IN RILIEVO SISTEMA LUMIÈRE

LA SENSAZIONE del rilievo proviene, come è noto, dalla fusione delle immagini percepite da ogni occhio nella visione binoculare. Per ottenere tale sensazione, bisogna dunque proiettare due film corrispondenti alla visione binoculare e fare in modo che l'occhio non riceva che i raggi provenienti dall'immagine che gli è riservata. Luigi Lumière ha risolto il problema della cinematografia in rilievo basandosi sul principio dell'impiego di certi colori complementari che consentono di proiettare le immagini della coppia stereoscopica, senza confonderle.

Nel sistema Lumière, i due film stereoscopici, vengono proiettati sullo schermo attraverso due filtri colorati e due obiettivi che proiettano in sovrapposizione le immagini della coppia; lo spettatore, osservando le due immagini attraverso due vetri colorati, aventi un colore uguale a quello dei filtri e che costituiscono un « binocolo selettore », vede la visione animata nello spazio a tre dimensioni.

In altri termini e allo scopo di rendere più chiaro il concetto, possiamo anche dire: i due obiettivi proiettano in sovrapposizione le due immagini costituenti la coppia stereoscopica attraverso due filtri che aggiungono sullo schermo le loro luci colorate ed una luce bianca risultante; tali schermi, se applicati ai due occhi, restituiscono a ciascun occhio l'immagine che gli ritorna nella coppia e i centri nervosi fanno scaturire da questa doppia sensazione, l'illusione della prospettiva ricercata.

I due vetri del binocolo e gli schermi applicati dal Lumière, non sono verdi e rossi come in certi metodi ordinari che sono stati presentati al nostro pubblico, ma bleu scuro e giallo leggermente verdastro, e tali colori

consentono di ottenere un effettivo equilibrio dell'energia luminosa totale ricevuta da ciascun occhio. Il sistema in questione non ha niente a che fare con il procedimento degli « anaglifi » e lo stesso Lumière insiste perchè il pubblico non cada in questo errore.

La proiezione degli « anaglifi », di cui il principio fu enunciato per la prima volta da Ducos De Hauron nel 1891 e che fu praticato dal Vibert per far vedere ai suoi studenti le figure geometriche nello spazio, era costituita da una inchiostatura colorata di due « clichés » destinati alla doppia proiezione simultanea. Gli inchiostri erano di colore complementare e le due stesse immagini accoppiate si proiettavano in colore complementare, ma all'occhio ogni immagine appariva in nero, perchè tale organo doveva essere mascherato per mezzo di un vetro avente un colore opposto a quello destinato all'immagine.

Nel processo della sintesi stereoscopica Lumière, avviene invece esattamente il contrario: l'immagine « gialla » raffigurante, per esempio, la proiezione stereoscopica di destra, perviene esattamente all'occhio destro sulla parte « gialla » del binocolo e l'immagine « bleu » della proiezione stereoscopica di sinistra arriva direttamente al vetro sinistro mascherato con il vetro « bleu ». Questa non è che una questione di inversione, ma il Lumière, è stato il primo a far osservare nel suo brevetto che tale inversione è *teoricamente* *valevole*.

Ma, se si vuole rendere omaggio al lavoro intelligente dello scienziato, bisogna però ricordare e precisare che i risultati pratici ottenuti nelle pubbliche sale, e di conseguenza il suo successo, sono, come vedremo in se-

guito, di ordine chimico, unicamente chimico. L'invenzione di Ducos de Hauron rimane dunque nel campo teorico: i suoi successi furono infatti molto effimeri e assai limitati e le sue applicazioni non destarono che della semplice curiosità.

La proiezione cinematografica in rilievo deve essere: a) *perfettamente selettiva* e ciò dipende dallo spettro di assorbimento delle sostanze coloranti utilizzate; b) *perfettamente equilibrata* e tale equilibrio si ottiene distribuendo in ciascun occhio una *zona spettrale* rappresentante la stessa quantità dell'energia luminosa.

La curva empirica di queste reazioni, che fu tracciata da Gibson e Tyndal, dimostra appunto che la sensibilità dell'occhio passa ad un massimo quando la luce eccitatrice è gialla (5.500 Angströms) e che essa decresce in seguito, da una parte e dall'altra di questo punto massimo, sino ai limiti dello « spettro visibile », il quale esprime la sensibilità dell'occhio alle diverse lunghezze d'onda dello spettro.

Ma questa decrescenza non è simmetrica e l'area del diagramma, rappresentante l'energia utilizzata dalla retina, è sensibilmente più grande dalla parte « bleu » che dalla parte « rossa ». Questa semplice considerazione dimostra che se si desidera distribuire l'energia in un fascio di luce bianca ed in quantità uguale per ciascuna delle due retine (le quali richiedono: l'una il colore rosso e l'altra il verde; oppure, una il bleu e l'altra il giallo) converrà ricorrere dei filtri colorati che, rispettando le condizioni della complementarità, distribuiscano a ciascun occhio una uguale porzione del diagramma di Gibson e Tyndal.

Naturalmente gli spettri di assorbimento del-

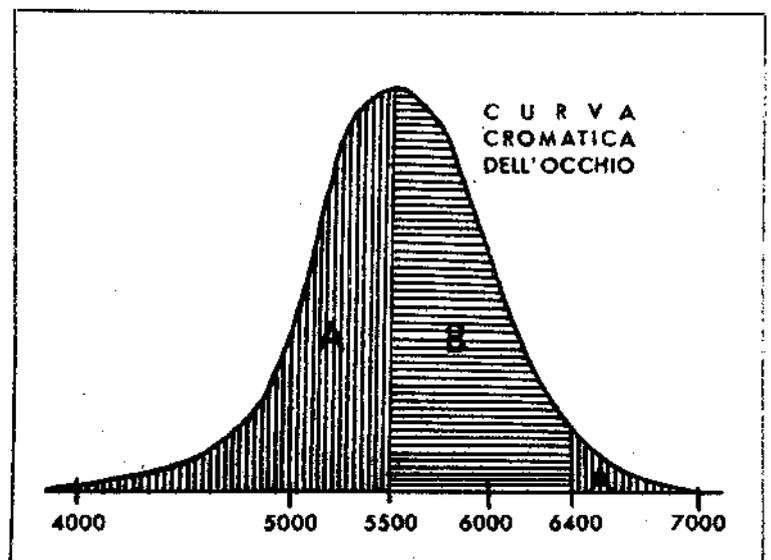
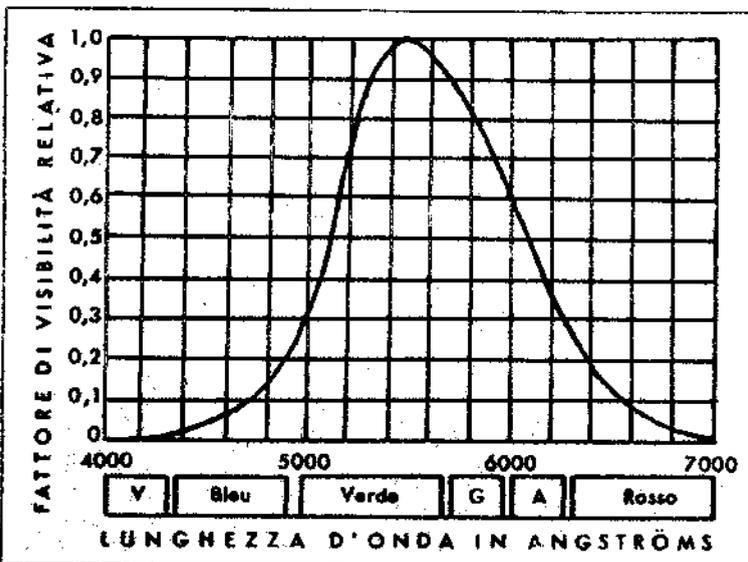


Fig. 1 - La variazione del fattore di visibilità relativa delle radiazioni luminose in funzione della lunghezza d'onda. -- Fig. 2 - La determinazione del colore degli schermi utilizzati dagli spettatori nel sistema Lumière. Uno schermo lascia passare le radiazioni indicate dal tratteggio A e l'altro le radiazioni indicate dal tratteggio B

le due sostanze coloranti dovranno coprire insieme tutta la superficie dello stesso diagramma. In altri termini, le sostanze rispondenti alle condizioni precedenti dovranno possedere un grande potere selettivo. Durante molti anni di pazienti ricerche e dopo aver impiegato un grande numero di sostanze coloranti, il Lumière scelse le seguenti: per il lato « bleu », l'*Eyanol* e una soluzione di *Sacca-Dialtlymetamidophenol*; per il lato « giallo », un composto di *Eosina Tartrazina* e *Verdenaphtol*.

Gli schermi così ottenuti, l'uno di colore bluastro e l'altro giallo leggermente verdastro, posti davanti ai due occhi, forniscono una visione dei colori al loro stato naturale, grazie naturalmente alla sintesi psicologica. Il potere selettivo delle sostanze utilizzate assicura poi convenientemente la separazione della coppia e la visione stereoscopica ottenuta è perfettamente equilibrata.

Come si vede dunque, la cinematografia in rilievo, secondo il sistema Lumière, non è dovuta ad una ingegnosa ottica o meccanica, ma esclusivamente ad una applicazione della scienza sottile della chimica. Siamo oramai già lontani dal giorno in cui ebbe luogo la prima rappresentazione cinemato-

grafica in rilievo e precisamente dal giorno 30 aprile 1936, che segnò una data memorabile negli annali della cinematografia. Un programma assai ridotto comprendeva una prima commedia del genere *L'AMI DE MONSIEUR* ed il documentario *RIVIERA*. Questi due film a corto metraggio furono realizzati dall'abile tecnico e regista Pierre de Cuvier. La sensazione del rilievo ottenuta si dimostrò subito soddisfacente: il documentario, in particolar modo, con le sue vedute di fondo ed i suoi primi piani, che pareva spezzassero la superficie piana dello schermo, diedero al pubblico numeroso l'impressione esatta di una naturalezza ammirevole.

La visione in rilievo del documentario artistico su dei monumenti, delle chiese e delle opere d'arte, acquistava senza dubbio un valore nuovo e più convincente, che non sarebbe mai stato possibile ottenere con una proiezione cinematografica comune. La commedia, invece, provocò subito nel pubblico una reazione caratteristica, per il fatto che tutti i soggetti posti in primo piano, determinavano sugli spettatori l'illusione che l'azione si svolgesse nella sala stessa. Questa messa in rilievo letterale dell'immagine dava in effetto a quest'ultima quell'importanza

che aveva un po' perso dopo l'apparizione della cinematografia sonora e che il « colore » non aveva ancora potuto renderle.

I tecnici francesi, dopo qualche mese di proiezioni pubbliche in rilievo, constatarono poi che numerosi procedimenti classici della cinematografia non potevano più essere utilizzati per il film stereoscopico. Le vedute di fondo, per esempio, nelle quali le immagini spariscono gradualmente o bruscamente quando si passa da uno sviluppo all'altro dell'azione, devono essere necessariamente abolite, per il fatto che questo effetto cambia completamente per delle immagini in rilievo.

Senza insistere sui dettagli di queste questioni che sono attualmente allo studio e che verranno quanto prima egregiamente risolte, noi diremo che la cinematografia in rilievo ha già fatto notevoli progressi e che la sua tecnica si è già in parte perfezionata. Un film di propaganda turistica, che fu presentato e che ottenne un vivo successo alla Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, dimostrò infatti il grado di perfezione raggiunto e soprattutto le grandi possibilità della cinematografia in rilievo.

C. E. GIUSSANI



Dall'alto di una gru si sta riprendendo una scena al primo piano dei 'Grandi magazzini' reparto confezioni per signora. (Foto Cinecittà)



L'abito dell'incoronazione della Regina Vittoria, nel film 'La grande Imperatrice', è stato eseguito da un celebre quadro dell'epoca

## APPUNTI SUL COSTUME

QUANDO si parla generalmente del film in costume, molto spesso può sembrare a prima vista che la difficoltà maggiore risieda nella ricostruzione fedele dei costumi d'epoca e degli ambienti che la trama del soggetto vuole evocare. Quindi, sembrerebbe naturale che, eliminati questi scogli iniziali per merito del costumista e dell'architetto, il film, una volta in mano al regista, debba divenire un lavoro di normale amministrazione e procedere a gonfie vele. Senonché le difficoltà maggiori nascono dopo, ossia quando l'attore, una volta indossato il costume, incomincia a far muovere il personaggio che rappresenta, davanti alla macchina da presa, negli ambienti e nell'atmosfera appropriati all'epoca che il film deve evocare.

Ecco dunque che, a questo punto, subentrano mille altre difficoltà d'indole non solamente materiale, ma anche artistica; difficoltà che richiedono una quanto mai stretta collaborazione fra i vari elementi che concorrono alla realizzazione del film storico. Vediamo ora — almeno teoricamente, giacché all'atto pratico, questa collaborazione ancora oggi, spesso, troppo spesso, manca

se non del tutto almeno in parte — quale sia il compito di ognuno di loro, premesso sempre che la loro collaborazione dovrebbe nascere dal fatto che « il vestire precede

sempre parallelamente con l'architettura, la pittura, la scultura, la politica » e quindi, con tutto quello che abitualmente noi chiamiamo: usanze, abitudini, leggi di un dato paese in una data epoca.

Passando in rassegna questi elementi e iniziando col costumista — giacché il suo lavoro, almeno nella fase preparatoria del film, è essenziale — bisognerà subito dire



Fac-simile dei bozzetti eseguiti da Benda per i costumi di 'Kermesse eroica'



Una scena del film in costume 'Werther' (Generalcine)

che il compito affidatogli è quanto mai delicato, difficile e meticoloso, pur senza tener conto della ricerca e dell'esame di tutte quelle stampe, quadri e incisioni dell'epoca, che gli serviranno per l'ulteriore lavoro di esecuzione.

Il compito di colui che disegna i costumi per un film, non consiste unicamente nel saper realizzare più o meno fedelmente i bozzetti dei vestiti di una data epoca, ma consiste soprattutto nel saperli adattare al carattere del lavoro, sia esso epico, drammatico, sentimentale, grottesco o comico, tenendo sempre conto del paese, dell'ambiente, delle usanze e dell'epoca in cui si svolge l'azione del film. E questo adattamento, che richiede sempre una profonda conoscenza degli stili, consiste nella maggioranza dei casi nel saper stilizzare il costume con elementi essenziali e tipici (intendiamo qui per « stilizzazione » « sintetizzazione ») per poi poter creare quella data e voluta atmosfera dell'ambiente ed il carattere non unicamente esteriore ed este-



Bozzetti di Novarese per il film 'Ettore Fieramosca'

no del personaggio, ma bensì anche quello intimo che sappia rispecchiare tutta la sua personalità. Giova a questo proposito citare qualche esempio:

Nel film *ROMEO E GIULIETTA*, Norma Shearer indossava un costume vaporoso e candido che l'avvolgeva come in una nube impalpabile, dandole quell'apparenza di purezza, di sogno e, diremo quasi, d'irrealità, che rispecchiava perfettamente il carattere intimo del personaggio shakespeariano. Nella *KERMESSE HEROICA* — il capolavoro di Feyder — il bozzettista Benda seppe realizzare dei costumi che non solo s'intonavano mirabilmente con gli ambienti del film, creati dall'architetto Meerson, ma anche con lo spirito ed il carattere di tutti i personaggi che parevano usciti dai quadri di Van Goyen, Jacques Callot o di Franz Hals. Ed altri esempi si potrebbero trovare a josa.

Ora, al consueto bagaglio di cognizioni proprie del bozzettista, bisogna anche aggiungere quella necessaria competenza tecnica che deve servirgli sia nella scelta della qualità delle stoffe da impiegare, sia nel saper preferite date tonalità di colori e di disegni che maggiormente risultino « fotogeniche » e che maggiormente si debbono addire al tipo dell'attrice o dell'attore che più tardi indosserà il costume. Egli dovrà badare anche di rimanere sempre sulla stessa scala di tonalità di colori, per tutti quei costumi che dovranno servire alle masse, giacchè generalmente l'eccessivo policromismo nuoce allo spettatore, il quale, il più delle volte, appunto per questo stridente contrasto di tinte, non riesce ad imprimere nella sua mente i costumi che passano davanti ai suoi occhi sullo schermo.

Ma se il costumista deve riuscire a dare al costume un'anima e un carattere proprio e inconfondibile, in cui lo spettatore possa credere, occorre che l'attore, indossandolo, cerchi a sua volta d'immedesimarsi nella parte del personaggio, cercando di comprendere la sua struttura intima, perchè essa aderisca il più possibile al carattere, alle passioni, alle manie e alle sfumature più piccole del personaggio stesso e all'epoca in cui l'azione si svolge.

Compito, come si vede, non lieve e che disgraziatamente viene raggiunto assai raramente dagli attori, i quali considerano più volentieri l'abito d'epoca come un elemento decorativo e superficiale e non già come un vestiario che a una data epoca era stato d'uso comune. Ed ecco che si vedono così attori di film storici, muoversi goffi e ridicoli, insaccati nei loro costumi e dare allo spettatore più la sensazione di trovarsi in presenza d'un ballo in maschera, che di personaggi vivi e reali, nati per lo schermo e che hanno il dovere di far sì che il pubblico creda nella loro esistenza.

Ma fortunatamente si sono avuti dei film che sono stati altrettante prove di buon gu-



Come sono stati realizzati i bozzetti di Lina Rota nel film "Giuseppe Verdi".

sto e d'arte, dove costumisti, architetti ed attori, guidati da ottimi registi, hanno saputo dare una veridicità, un colore gustoso e una atmosfera appropriata ai loro film, fra i quali, come si è già detto più sopra, bisogna citare la *KERMESSE HEROICA*, *CAVALERIA*, *CAVALCATA*, *LA GRANDE IMPERATRICE*... Considerando ora tutti questi fattori, viene logica la conclusione che per ottenere un buon risultato, è strettamente necessaria — come si è già detto — una intima collabora-

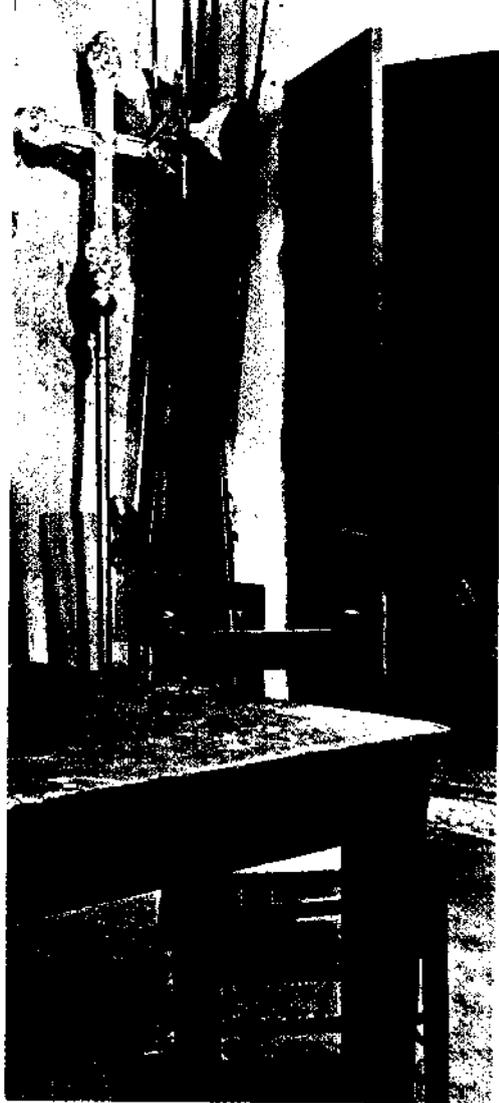
zione da parte di tutti quelli che concorrono alla realizzazione del film in costume. E non bisogna credere — come alcuni pensano — che il pubblico non capisce, non si accorge degli errori che così spesso si commettono, giacchè al contrario, il pubblico di oggi guarda, apprezza, comprende, meglio di quello che si suppone, tutte quelle manchevolezze che così spesso si debbono registrare nei film storici o d'ambienti d'epoca.

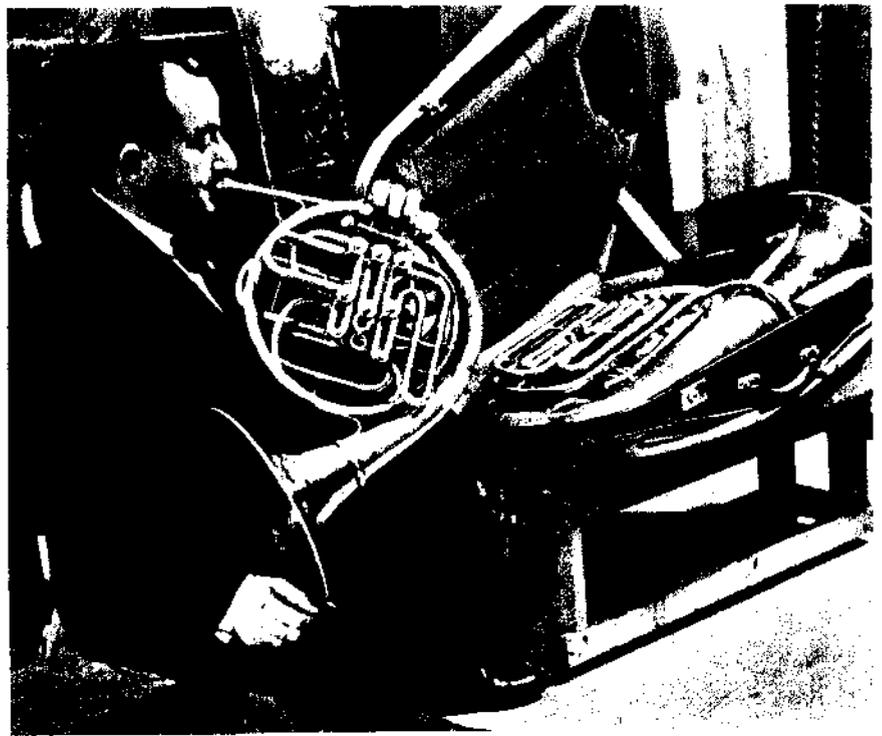
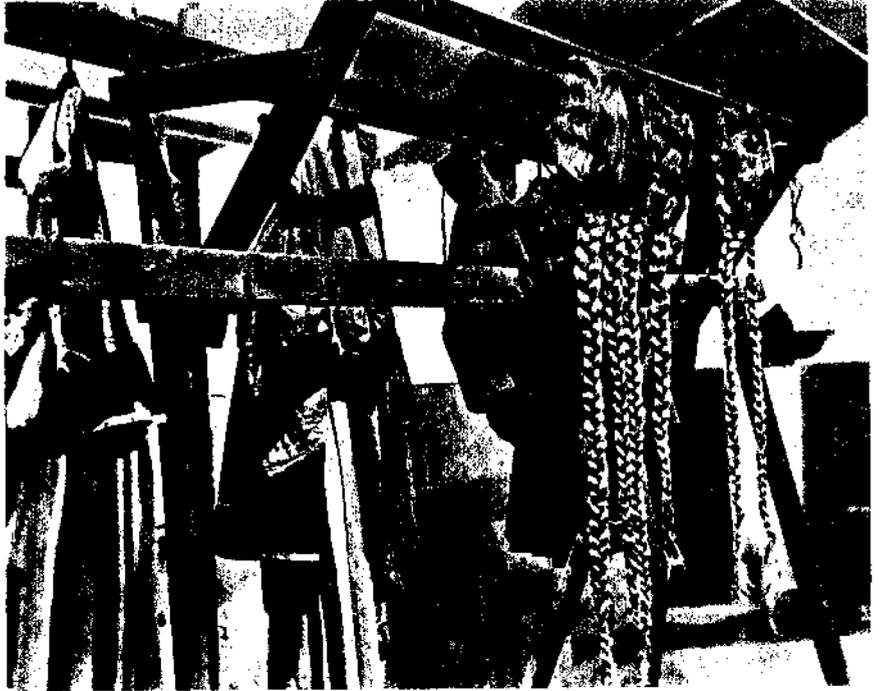
ANDREY CALANDREA

# AMBIENTI PER FILM - IL

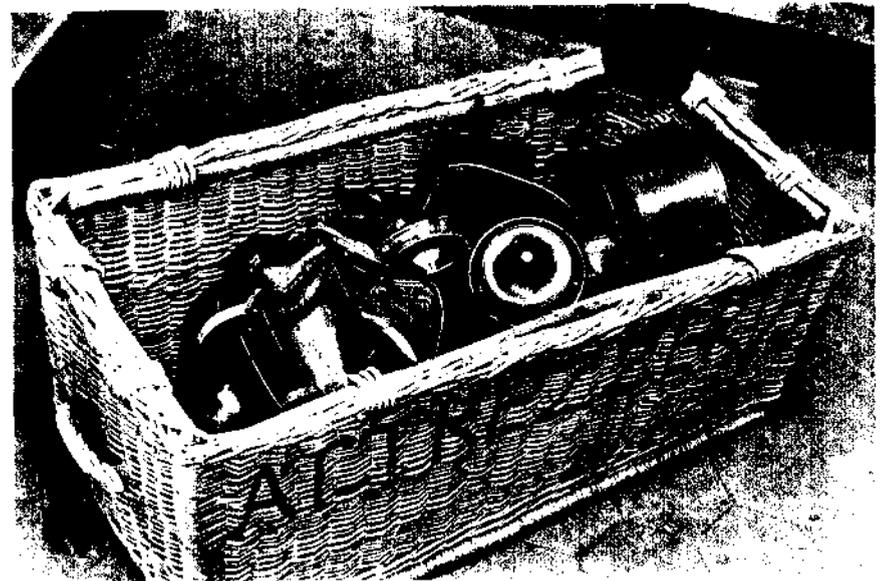


# 'EATRO D'OPERA





Le fotografie  
che qui pubbli-  
chiamo sono  
state eseguite  
dal nostro fo-  
tografo Cesare  
Barzocchi al  
Teatro Reale  
dell'Opera di  
Roma



# LA FABBRICA

## DEL CENTRO SPERIMENTALE

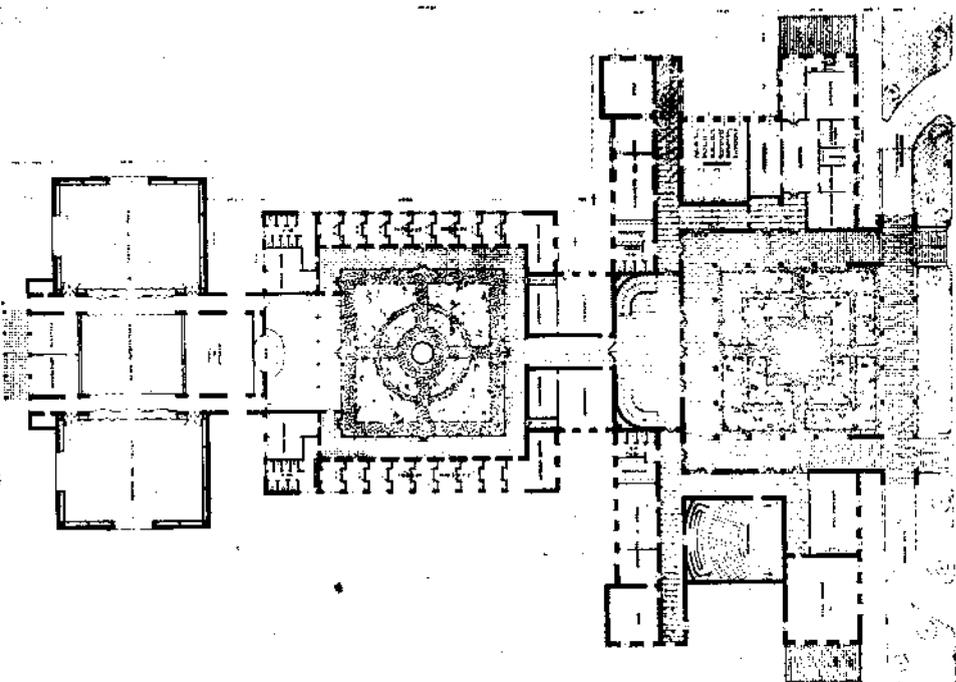
SULLA via Tuscolana, a poche centinaia di metri dall'ingresso di Cinecittà, sorge la fabbrica del Centro Sperimentale di Cinematografia. La costruzione, iniziata alcuni mesi fa, è a buon punto. Essa, ideata dagli architetti Pietro Aschieri e Antonio Valente, copre circa 5 mila metri quadrati di superficie e si sviluppa su una lunghezza di 150 metri. Divisa in due grandi complessi di fabbricati — il primo per la scuola propriamente detta, l'altro per le esercitazioni pratiche —, i locali vi sono disposti lungo un asse di simmetria, secondo quella successione logica che i progettisti hanno pensato più corrispondente alla pratica.

Il primo complesso di fabbricati, oltre i locali della direzione, amministrazione, segreteria, biblioteca, comprende: due grandi aule per quelle materie d'insegnamento che sono comuni a tutti gli allievi; una grande aula (tipo teatro greco) per la recitazione; due aule, con relativi gabinetti scientifici, per gli ottici e i fonici; due aule, con relativi laboratori, per scenografi e figurinisti; una palestra, anche per l'insegnamento della danza; una sala-tipo di proiezione; una sala di sincronizzazione capace di messaggi fino a cinque colonne sonore; un'aula per conferenze in cui si svolgeranno proiezioni fisse e proiezioni a passo ridotto; un laboratorio di sviluppo e stampa; otto salette di esercitazioni per il montaggio con moviole e relativi camerini-studio per i registi; due cineteche. Il secondo complesso, quello per le esercitazioni pratiche, comprende due grandi teatri di posa ed un piccolo teatro per trucchi, miniaturre e lavoro con trasparenze, un grande locale per il parco foto-elettrico, camerini-modello, gabinetti per il truccaggio, un guardaroba, la sartoria, oltre naturalmente, come nel primo complesso, tutti i relativi servizi. Sedici camerini-modello, costruiti ai lati di un giardino centrale ordinato all'italiana, sono muniti di armadi e lavatoi chiusi. I teatri di posa, pur non essendo grandi come quelli costruiti per esigenze industriali, saranno attrezzati con gli impianti più moderni, non esclusi quelli per le riprese di film a colori.

Il vasto terreno che lo circonda, di oltre 40 mila metri quadrati, offre grandi possibilità per le riprese in esterno.

Così, dunque, tra breve il Centro Sperimentale di Cinematografia lascerà i locali di via Foligno. Incorporati in uno di quei tipici fabbricati scolastici romani, essi hanno sempre avuto, malgrado ogni ingegnosità, il carattere del provvisorio; e, forse, questo senso del provvisorio non ha mancato di influire qualche volta sul carattere stesso dei corsi. Non appena saranno pronti i nuovi locali, valendosi delle esperienze — che immaginiamo molte e proficue — di questi primi anni di attività, il Centro Sperimentale di Cinematografia potrà finalmente svolgere in pieno la funzione per la quale fu creato.

GIORGIO TERRA



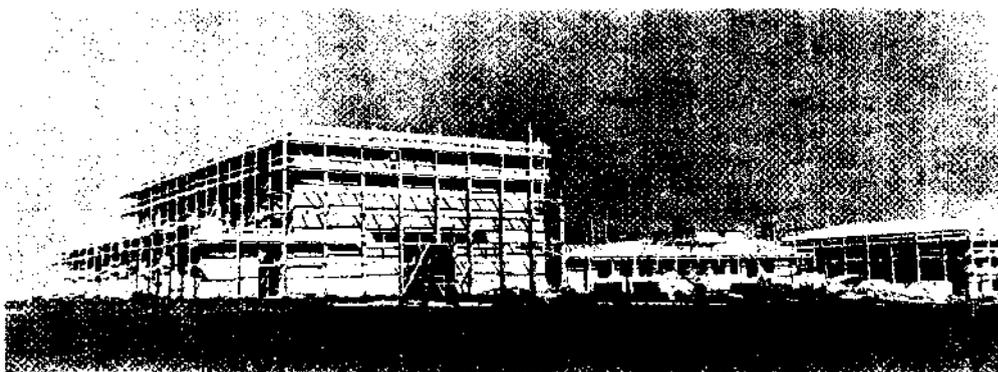
Centro Sperimentale di Cinematografia. Pianta piano rialzato



La sala da proiezione



Modellino del nuovo Centro Sperimentale



La nuova sede del Centro in costruzione a Cinecittà

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA Pianta piano rialzato DARR-1950



Dal film 'La caduta di Troia'

## I PRIMI SOGGETTI

È DIFFICILE fissare la data precisa della nascita del primo film narrativo. Qualcuno ve ne fu perfino nel 1895, a cominciare dall'ARROSEUR ARROSÉ. Lo stesso Edison tentò, ma senza insistervi, questa via (per es., con IN A CHINESE LAUNDRY). E tra i film più elaborati del tempo vi fu la OBERAMMERGAU PASSION PLAY, realizzata da Rich. G. Hollaman, presidente dell'« Eden Musee », e da Albert G. Eaves (gennaio 1898, lunghezza 700 m. circa). Fu questo il film più complesso che si fosse mai girato fino allora, e il primo che facesse considerare le possibilità del cinema nel campo drammatico. Altre versioni della PASSIONE seguirono sullo schermo. (Ma non si trattava, ancora, che di documentari, se così si può dire, di una rappresentazione teatrale, per quanto diversa da quelle tradizioni sul palcoscenico: più ariosa e movimentata, per l'ambiente più libero e vasto nel quale era svolta). Per questo, appunto, un altro film è ritenuto generalmente come il primo di carattere narrativo nella storia del cinema: THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN, nel quale vi è una trama ben definita, e per la prima volta sono usati espedienti drammatici, come l'azione parallela e i ritorni all'indietro nel tempo. E per la prima volta l'eroe — il fuochista con il suo treno che galoppa e la sua locomotiva che vomita fuoco — arriva proprio al momento opportuno.

Ma fu con THE GREAT TRAIN ROBBERY che la storia del cinema spettacolare ebbe inizio (1903). Gli Stati Uniti sono i primi che aprono al film i campi del racconto e del dramma: è ancora di là da venire l'aggettivo « cinematografico » (e forse è quello il giorno più felice nella vita della cosiddetta settima arte: quando la paroletta vien fuori, per definire

quel qualcosa di infinitamente diverso dalle tradizioni del romanzo e del teatro) ed è necessario attendere fino a Mack Sennett e a « Broncho Billy », americani tuttavia; ma già non si è più legati al reportaggio freddo e abbozzato. E sono gli americani che operano nettamente questo distacco. In Francia soltanto nel 1908 la Pathé ha dei veri successi con i suoi primi film « a soggetto »; in Italia nel medesimo anno nasce l'Ambrosio Film; in Svezia soltanto nel 1909 l'A. B. Svensk Biographteatern diventa produttrice; in Russia nell'immediato anteguerra, e non prima, nascono Ermoliev e Protosanov; in Germania bisogna attendere il 1919 per trovare un'organizzazione solida, anche se già prima della guerra qualcosa era stato fatto; l'Inghilterra, infine, è l'ultima, fra le grandi nazioni, ad occuparsi del problema del cinematografo.

THE GREAT TRAIN ROBBERY, lungo 240 m. circa, arrivò fin negli angoli più remoti del mondo, accolto con straordinario interesse dai frequentatori dei cinematografi d'allora. Fu quindi considerato il *non plus ultra* e, come tale, preso a modello dai cineasti del periodo successivo. La sua trama semplice, della lunghezza e del tono di un breve racconto, si basava del tutto sull'azione. C'erano fucilate, corse sfrenate, cavalli, e l'elemento eroico che era considerato indispensabile condimento di una « superproduzione ». Nella maggior parte dei casi questo tipo di trama fondata sull'azione fu usata fino al giorno in cui l'industria cinematografica non adottò il sistema delle celebrità, o *stars*. Anche a questo momento non è facile apporre la data. In Italia Francesca Bertini divenne « stella » fin dal 1909, e in Svezia Asta Nielsen in quegli anni cominciò ad essere l'attri-

ce per eccellenza del cinema. In America il « sistema », già prima sfiorato o intuito (Mac Murray era già « stella » dopo il film GREAT TRAIN ROBBERY), fu applicato in grande stile soltanto verso il 1910-12.

THE GREAT TRAIN ROBBERY si avvicina già notevolmente ai « Western » che verranno più tardi. Edwin S. Porter, che nel 1912, unendosi ad Adolph Zukor e a Daniel Frohman avrebbe fondato i « Famous-Players », ne aveva scritto il soggetto e n'era stato il regista e l'operatore. I principali interpreti erano Frank Hanaway, un « audace » (*stunt!*) della cavalleria americana, Georges Barnes, un attore dello « Huber Waw Museum » di New York (e a lui era affidata la scena culminante del film, quella famosa nella quale un bandito — Barnes — punta minacciosamente un fucile sugli spettatori, secondo il sistema che sarà poi caro a William S. Hart, ponendo termine alla pellicola), Max Aronson, più tardi celebre sotto il nome di « Broncho Billy », Anderson, infine Mac Murray, allora la *Phoebe Snow Girl* della pubblicità per la ferrovia Lackawanna. La popolarità del GREAT TRAIN ROBBERY è attestata dal fatto che esso non ha mai abbandonato del tutto gli schermi del cinema dal giorno in cui fu proiettato per la prima volta. Giunge in Australia soltanto nel 1910, e pochi anni fa è stato sonorizzato.

In generale, dunque, i film del periodo 1900-1910 possono essere divisi in tre classi: film di attualità; film che si basano soprattutto sull'azione e sulla dinamicità del movimento; film d'intonazione drammatica, con tentativi di approfondire i caratteri. Il film drammatico ebbe inizio principalmente in Francia. I film di Pathé (i primi che avessero la pretesa di portare in campo problemi psicologici e comunque umani), dal 1908, dopo tre anni circa di tentativi, conobbero un'enorme fortuna tanto da espandersi in tutti i Paesi del mondo. Per molti anni la produzione francese del genere — intimista e teatraleggiante — fu considerata come insuperabile. In effetti soltanto il danese Urban Gad poteva in quegli anni — con la sua lunga serie di film interpretati in Svezia da Asta Nielsen — rivaleggiare coi francesi con una certa fortuna; mentre il film italiano ancora non poteva contare su Francesca Bertini e non aveva « lanciato » né Lyda Borelli né i « colossi storici ».

Nel film drammatico si esigeva dagli attori l'esagerazione dei gesti e dei movimenti allo scopo di chiarire il racconto, giacché le didascalie esplicative non erano ancora in uso. E per sottolineare e drammatizzare le situazioni, gli attori si servivano di una serie di atteggiamenti, i quali nella sostanza rimanevano sempre i medesimi. Per es. l'indifferenza si esprimeva crollando due o tre volte le spalle; lo sdegno e il disprezzo con atteggiamento altero, come guardar dall'alto in basso con le mani sui fianchi e le narici dilatate; la collera, alzando e abbassando successivamente le braccia o strappandosi i capelli; la scelleratezza, piegandosi in avanti e guardando attentamente con occhi roteanti. L'eroina, dopo un insulto, si nascondeva sempre il viso fra le mani, mentre, per la violenza del pianto, le si scuotevano le spalle. Quando l'ansia la torturava, il suo seno era

incaricato di dimostrarlo, palpitando visibilmente e con notevole forza. L'eroe, di solito, manifestava la propria disapprovazione verso il *vilain* colpevole, ammonendolo con la mano. Il *vilain* si distingueva a prima vista per il suo aspetto losco, determinato dalle sopracciglia folte, i lunghi baffi e l'andatura sorniona, mentre l'eroe si riconosceva dalle linee affascinanti del volto e dalla pettinatura impeccabile. Alcuni primi attori, poi, ricorrevano anche al truccaggio delle labbra e delle ciglia.

I drammi avevano poco movimento e l'interesse era posto nello studio dei caratteri: naturalmente approssimativo e convenzionale come nei romanzi d'appendice o nei drammoni di Ohnet. I film d'azione, invece, come s'è detto, erano essenzialmente movimentati, cosicchè gli attori non avevano un attimo di riposo e logicamente risultavano più naturali, umani e spicci. Generalmente c'era un lungo inseguimento, al quale dava il « via », per es., un monello che aveva rubata una mela ad un fruttivendolo, il quale gli correva dietro a gran forza. In un attimo, gli inseguitori diventavano una dozzina. Ma questo era uno spunto più adatto al film comico, nel quale bastava costellare di incidenti lo scheletro lineare dell'azione primitiva per giungere di colpo all'ilarità.

Ma tanto nei film di tipo francese, come in quelli caratteristicamente americani, il racconto era breve e sintetico, e di solito la sceneggiatura così poco curata e schematica, che i cinematografi più frequentati ritennero necessario assumere un commentatore che, ponendosi accanto allo schermo, integrasse la visione con adeguati chiarimenti. La fotografia, d'altra parte, era a volte così scadente da non consentire un'esatta interpretazione della trama.

I film italiani migliorarono rapidamente e continuamente in quegli anni. Nel 1911 la Milano-Film cominciò ad esportare film di parecchie bobine, contribuendo così a rendere popolari i film a lungo metraggio. Fu veramente notevole la visione cinematografica realizzata in Italia (4 bobine) dell'INFERNO di Dante, immediatamente seguita dalla CADUTA DI TROIA e dal famosissimo QUO VADIS? di Gabriellino D'Annunzio e Georg Jacoby. Ma il miglior film italiano del tempo fu senza dubbio CABIRIA, il primo che in America fosse ritenuto degno d'un biglietto d'ingresso da due dollari (1914). Si inaugurava così in Italia, suggerendo molte ed importanti cose ai cineasti di tutto il mondo, la produzione dei film storici, costruiti grandiosamente e indubbiamente cinematografici per quanto riguarda la forza del racconto e il movimento solenne e tuttavia vivo. Il soggetto trovava così un'altra fonte d'ispirazione.

La prima Casa americana che realizzasse un film di 5 bobine fu la Kalem Company. Quel primo film s'intitolava FROM THE MANGER TO THE CROSS. (La Vitagraph, è vero, aveva fatto nel 1909 un film di 5 bobine, THE LIFE OF MOSES, ma lo aveva fatto proiettare a serie, una bobina per volta). Il film



Mae Murray nel film 'Bambole francesi'

della Kalem fu girato in Terra Santa e proiettato nel 1912. Senza dubbio era nato dal fortunato esempio italiano. È la prima « Storia di Cristo », la più rudimentale; ma bisognerà giungere al 1935 (GOLGOTHA di Julien Duvivier) per trovare una preparazione coscienziosa e, appunto, religiosa, ad un film di tanta difficoltà. De Mille non pote' dire per parte sua di aver risolto decentemente il problema.

Ma la maggior parte delle innovazioni drammatiche del cinema risalgono ad un periodo

posteriore, già costruttivo e solidamente impegnato, il quale ha origine coi film della Biograph, particolarmente con quelli diretti — o meglio creati — da D. W. Griffith. Allora il soggetto avrà una consistenza e una unità assolutamente sconosciute prima; e sarà sviluppato assai accuratamente, nella sceneggiatura, nella presa, nel montaggio. Gli uomini riacquisteranno dignità e verità d'accenti, i drammi avranno finalmente un rilievo e un sapore convincenti ed espressivi.

EARL THEISEN

# SCENEGGIATURE AI LITTORIALI



Dal documentario in 16 mm. 'Piana dei Greci' di Basilio Franchina (Cine Guf-Palermo)

QUALCHE tempo fa avevo formulato la proposta, molto male accolta, di escludere i film a soggetto dai concorsi dei Littoriali, in modo da indirizzare la produzione del « ridotto » verso una sempre maggiore serietà e verso quei campi di attività che le sono più proprii. Ed è su questa proposta, riveduta e studiata meglio, che voglio ritornare ora che la situazione può ben dirsi matura, avendo tutti compreso come davvero troppo dilettantismo abbia regnato sinora e come alla sproporzione fra intenzioni e mezzi — ed a volte anche, purtroppo, intenzioni e capacità — sia da far risalire la causa della scarsa affermazione del ridotto e degli scarsi risultati pratici ottenuti, tanto che la stessa produzione si va dirigendo, ad opera dei Guf che lavorano con maggior serietà, sempre più verso il film documentario, scientifico e didattico, ed il serio studio della tecnica del linguaggio cinematografico. È a questo proposito significativo anche il fatto che alla denominazione « categoria film a

soggetto » sia stata sostituita per i prossimi Littoriali quella di « categoria film sperimentali », seppure il termine sperimentale sia assai pericoloso. Non vorrei che questa denominazione provocasse un ritorno indietro, a quando i primi ridottisti si gingillavano con surrealismi spiccioli e trovatine di tardivo intellettualismo novatore-rivoluzionario. Vi è, sì, per il ridotto un modo di intendere lo sperimentale — ed in questo senso l'ha certamente inteso chi ha compilato il regolamento dei Littoriali — ma allora « sperimentale » non è forse il termine più proprio. Parlerei di idee cinematografiche svolte in forma cinematografica, idee per film sperimentate nella loro efficacia e nella loro possibilità di realizzazione; parlerei di « studi cinematografici ». « Studio », inteso nel senso in cui lo si intende in pittura, può essere forse il termine più indicativo di quanto penso.

Ma i nemici acerrimi di ogni proposta tendente ad eliminare dai Littoriali i film di in-

tenti narrativi-spettacolari portavano e portano a favore di questi il seguente principale argomento: con i film a soggetto i giovani possono dimostrare le loro capacità narrative e creative meglio che in qualsiasi altro modo. A parte il fatto che finivano quasi sempre col far pensare ad una mancanza più o meno assoluta di queste capacità — specie delle prime — ed a parte ancora l'altro fatto che anche col documentario, con la piccola sequenza di studio, e persino con il film scientifico o didattico, si possono dimostrare — avendole, si intende — tali capacità in modo brillantissimo, tuttavia, essendoci in questa osservazione qualcosa di vero, ecco una seconda proposta: sostituire al concorso per un film a soggetto un concorso per sceneggiature. E se ne avrà un grandissimo vantaggio, oltre a molti che vedremo, appunto per la dimostrazione di capacità e qualità narrative. Infatti tali capacità e qualità non dovranno più sostenere una lotta accanita, a volte impari, con enormi difficoltà di ordine pratico, nè si sarà più costretti, per giudicare di esse qualità e tenere un conto eccessivo degli scarsi mezzi — i quali null'altro erano a volte che una buona scusa — in modo tale da esser costretti essenzialmente ad « indovinare » le qualità del giovane autore. I mediocri e gli inetti non avranno più scuse di sorta ed i bravi non avranno più svantaggi in partenza ed intoppi di ordine pratico. Sulla carta si può scrivere, senza grosse spese e grandi difficoltà, anche: « cento elefanti avanzano tra alberi giganteschi ». Le qualità di ognuno potranno apparire nel modo più chiaro e tra i concorrenti non vi sarà più alcuna disparità di mezzi.

In secondo luogo sarà certo evitato l'attuale eccessivo attaccamento di molti giovani dei Cine Guf alle piccole cose della tecnica di ripresa. Questo è sempre stato infatti uno dei maggiori difetti dei ridottisti, perchè il giovane che comincia col ridotto si trova molte volte *per prima cosa* la macchina da presa in mano e finisce col pensare troppo a questa e col far consistere solamente in essa e nel lavoro di ripresa tutta la creazione del film. Vengono di qui i ricercati gratuiti estetizzanti « passaggi », l'amore delle dissolvenze con strane funzioni espressive ed i pittoricismi e gli psicologismi forzati di inquadrature e movimenti dell'immagine. Tutto ciò con la sceneggiatura potrà essere evitato mentre, per contro, i giovani saranno portati a considerare e studiare maggiormente i problemi narrativi e di costruzione del film, che sono i problemi fondamentali ed essenziali. La macchina da presa viene dopo, mentre la sceneggiatura è la vera spina dorsale del film. I ridotti sono invece troppo spesso accozzaglie di mani, piedi, ossa, pelle, carne — per rimanere nel paragone anatomico — senza essere composti assieme e sostenuti in modo da formare una vivente creatura.

Ma vi è di più. Se è sotto l'aspetto più propriamente narrativo, di svolgimento dei fat-

di equilibrio degli episodi, di chiarezza, di giustizia degli elementi, di funzionalità delle soluzioni tecniche che i film in ridotto sono mancanti, è pure sotto questi medesimi aspetti che maggiormente è debole la nostra attuale produzione industriale. Perchè allora non si cerca, per mezzo dei Littoriali, di avviare il più possibile i giovani allo studio dei problemi della sceneggiatura dalla quale tutte queste cose dipendono? Facilmente l'attività ridottistica crea una mentalità di improvvisazione, mentre è per noi necessario creare proprio la mentalità opposta.

È vero che esiste ai Littoriali un concorso per un soggetto cinematografico e che tale soggetto è richiesto in stesura sceneggiata. Ma questo mi pare porti un duplice inconveniente. Un ottimo soggettista può non saper sceneggiare, anche per incompetenza tecnica, ed un ottimo sceneggiatore e realizzatore può essere, per l'opposto, un mediocre soggettista. È stato facile infatti notare come molti ottimi soggetti presentati gli anni scorsi ai Littoriali cadessero in pieno per la loro sceneggiatura. Il concorso per un soggetto dovrebbe invece richiedere il soggetto in forma di sintetica narrazione per tutti. Se ne avrebbe certamente più di un vantaggio. Un programma dei Littoriali del Cinema secondo i concetti che ho esposti sinora sarebbe quindi il seguente: 1) concorso per un soggetto cinematografico; 2) concorso per una sceneggiatura, tratta da soggetto proprio o altrui come da un'opera letteraria o teatrale (accludere il soggetto); 3) concorso per un film in formato ridotto (esclusi film a soggetto); 4) concorso per un film scientifico o didattico in formato ridotto.

Come ho accennato, unito alle sceneggiature dovrebbe sempre essere presentato anche il soggetto, se non il *treatment*, e ciò per ovvie ragioni di confronto, e di esame dello svolgimento del lavoro. Il *treatment* sarebbe particolarmente necessario nel caso di riduzioni da opere letterarie (specie romanzi). Così potrebbero pure essere unite fotografie od anche bozzetti di scenografie e costumi.

Pensando a questo, ci si può domandare perchè non esiste ai Littoriali un concorso per scenografie cinematografiche. Forse si vuole non aumentare troppo i numeri dei concorsi. Ecco perciò una seconda idea: riunire i concorsi di Cinema, a parte quello per film scientifici e didattici, in un concorso unico al quale partecipassero non singoli universitari, ma i Cine Guf, presentando soggetto, *treatment*, sceneggiatura, piano di lavorazione, musica, scenografie e costumi per un film e tutto quell'altro materiale illustrativo ritenuto utile o necessario (come fotografie, ecc.) unitamente alla realizzazione in ridotto di un frammento, un episodio (anche pochissime inquadrature) del film medesimo, oppure alla presentazione cinematografica, sempre in ridotto, dell'ambiente in cui dovrebbe svolgersi il film trattandosi, per esempio, di un film di esterni, ecc. alla realizzazione, insomma, di una serie di appunti o di un primo studio.

Si può pensare che forse non tutti i Guf potrebbero partecipare, perchè non tutti, forse, hanno tra i loro iscritti le persone che si

interessino particolarmente alle varie branche del cinema ed abbiano quindi la necessaria competenza. Ho scritto « forse » e due volte, non a caso: credo infatti che tali persone si debbano trovare. Vi potrebbe poi sempre essere chi, facendo un po' da regista in anticipo, le guidi. È però una proposta che modificherebbe assai radicalmente l'organizzazione dei Littoriali del Cinema e che va ancora discussa e studiata meglio.

Tuttavia i vantaggi mi pare sarebbero molti. Infatti il concorso per un film a soggetto sarebbe soltanto così sostituito pienamente, col grande vantaggio di una chiara presentazione degli elementi giovani in tutti i campi. I film a soggetto in ridotto con le loro scenografie miserelle, ancor più ridotte del film, sia come dimensione, sia, quindi, come sfruttamento in ripresa, sia come possibilità costruttive, ecc. quali possibilità offrivano, per esempio, ad un aspirante scenografo? E per un musicista? Il sonoro finora non ha troppo brillato. E per il suo costo, per le difficoltà di ripresa, proiezione e sfruttamento, ed anche per la cattiva influenza sulla fotografia del controtipo o della ripresa su negativo, non tutti potevano o volevano usarlo.

Con l'eventuale presentazione poi di un breve frammento realizzato in ridotto anche le possibilità pratiche realizzative potrebbero apparire nel modo più chiaro, specialmente se si pensa che le migliaia di lire che oggi un Cine Guf spende per la realizzazione, con stenti ed arrangiamenti, di un complesso soggetto potrebbero essere destinate alla realizzazione di dieci o quindici inquadrature con ampiezza di mezzi. Realizzazione compiuta, quindi, e chiaramente indicativa delle vere capacità di regista, tecnici ed attori.

Tale presentazione di un gruppo di inquadrature realizzate in ridotto potrebbe anche accompagnare le sceneggiature di cui ho detto nella precedente proposta. E rimarrebbe così sempre possibile anche la rivelazione di volti nuovi e interessanti tra gli attori; cosa questa di cui si preoccupavano moltissimo gli strenui difensori del film a soggetto.

Questo sistema della presentazione di sceneggiatura, piano di lavorazione, musica, bozzetti, ecc. corredati da fotografie e dalla realizzazione di un frammento in ridotto potrebbe essere usato anche per i documentari. Tutte le difficoltà degli scarsi mezzi sarebbero così anche qui superate ed evitati tutti i compromessi che ne derivano, mentre non si rinuncierebbe ad alcuna possibilità. La rivelazione ed affermazione di elementi nuovi sarebbe poi facilitata, perchè si sa quanto la scarsità dei mezzi influisca a volte sulla qualità delle opere, indipendentemente dal valore dei loro autori, o come tale scarsità faccia magari rinunciare alla realizzazione di spunti ed idee di prim'ordine, per sceglierne altre meno buone, ma più « facili ».

Il ridotto verrebbe così ad avere essenzialmente quella funzione alla quale ho accennato, e che mi pare della massima importanza, di studio personale e di presentazione di idee e trovate realizzative, in rapporto ad un complesso soggetto, in una forma che si può chiamare di « appunti ». E potrebbe anche darsi che in questo modo i Cine Guf riuscissero finalmente a portare un concreto contributo alla nostra cinematografia che ha sete e fame di idee.

La realizzazione compiuta di « film » verrebbe ristretta ai film tecnici, scientifici e didattici che sono tra i pochi a poter avere in ridotto una pratica funzione ed utilità.

Queste sono le proposte che l'esperienza dei passati Littoriali mi ha suggerite. Mi auguro possano essere di una qualche utilità. Specialmente che la necessità di radicali modifiche è ormai sentita, mi pare, da tutti, essendo apparse chiaramente le insufficienze del formato ridotto, alle quali sono principalmente dovuti gli scarsi risultati ottenuti sinora, anche per quanto riguarda affermazione di elementi nuovi. E comunque si vogliono considerare le mie proposte nei loro particolari, credo che contro i difetti principali del ridotto, tecnicismo ed improvvisazione, la modifica da apportare sia indiscutibilmente unica: richiedere sceneggiature, indirizzare i giovani verso la sceneggiatura.

FERNANDO CERCHIO



«Caccia nell'estuario» film in formato ridotto di Giovanni Tessaro (Cine Guf-Padova)

# BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

SEDE SOCIALE ROMA - DIREZIONE GENERALE MILANO  
CAPITALE VERSATO L. 200.000.000 - RISERVA ORDIN. L. 9.000.000

## FILIALI:

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

## SEDE DI ROMA - LARGO TRITONE 161

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

**TUTTI** POTRANNO SODDISFARE OGNI  
PERSONALE ESIGENZA DI LUSO,  
DI BUON GUSTO, DI CONVENIENZA

Alati possiede Apparecchi Radio di gran classe e Dischi Columbia, Voce del Padrone e di tutte le altre marche.

Il colossale repertorio Vi permetterà di trovare qualunque disco desideriate.

**VENDITA ANCHE A RATE**



# GALLERIA LXTV-DITA PARLO

(v. tavola a fianco)

Dita Parlo ha circa trent'anni ed è tedesca. Il suo « caso » è splendidamente semplice e rettilineo; non ci furono ingorghi e tentennamenti nella sua carriera. Giovannissima, essa frequentò una scuola di recitazione dell'Ufa, spinta a ciò da sicura fede nelle proprie (per allora, quasi inconsuete) qualità cinematografiche. I fatti presto poterono dimostrare l'esattezza delle aspirazioni, e dei calcoli: intendendo con questa parola intima quasi una traduzione matematica dei vaghi desideri sensibili, i quali continuano con l'illusione, ovvero volano pericolosamente più su della superficie terrestre. Dita Parlo non perdeva d'occhio la superficie terrestre, pur bramando di muoversi in un mondo illusorio come quello del cinema. Ma insomma sappiamo bene tutti ciò che significa questo: lo sappiamo, dopo considerati i passaggi nella carriera di coloro che sono riusciti per fantasiosi e « lirici » che potessero essere, possedevano in grado elevato la capacità di camminare pedestremente fra gli uomini e le cose. Poco più di dieci anni or sono, incominciava la carriera di Dita Parlo. Essa era stata per alcun tempo danzatrice: ma per vero tale attività, durata del resto pochissimo, non le parve sufficiente alla sua legittima vanità professionale. Dopo sei mesi di frequenza alla scuola dell'Ufa anzidetta, Dita fu un giorno chiamata da Erich Pommer, il quale volle dapprima vederla muovere sciolta e disinvolta davanti a sé (singolare modo d'esame!), poi la fece sottoporre a provini, felici. Pronostici lieti: però non bastava. Si pensò che sarebbero stati utili tre mesi di lezioni di recitazione, lezioni impartite da un'attrice anziana ed esperta. Il primo suo film poté così trovarla agguerrita a sufficienza, e fu un film che la vide subito come protagonista. La signora DELLA MASCHERA era quel film. Ad esso seguirono molti altri, credo più di venti. Tra questi, oltre i più famosi, che si chiamano RAPSODIA UNGERESE, MANOLESCU, LA GRANDE LESION, MADEMOISELLE DOCTEUR, c'è anche il primo « parlato » tedesco: MENTE DEL CUORE, con Willy Fritsch. Sua prima qualità cinematografica è una qualità per così dire fisica. Uno di quei fisici irregolari e « interessanti » nati fatti per il cinematografo degli ultimi anni. Grandi occhi che incidono e pungono, viva grazia nel movimento di un corpo docile e morbido. Non si dice a caso che codeste sono qualità cinematografiche di prim'ordine. La recitazione nel cinema è cosa tanto difficile a definire: altrettanta energia di un virtuosissimo attore, ed efficacia, può venir prodotta dalle forze acerbe e ingenui di un attore « puro », il quale però possiede quelle indelebili risonanze che gli permettano, soltanto apprendendo e « ageudo », di esprimersi. A uno di questi, basterà voltare il dorso o alzare un braccio con certa pigritia o scioltezza o trepidazione: e l'effetto sarà, insensibilmente, raggiunto. Così molti attori del cinema ci lasciano in dubbio: quanto è « quid » fisico inconsuete che li aiuta, e quanto, calcolata consapevolezza? I Fonda, i Gary Cooper, i Raft, le Sidney, la Simone Simon dei film francesi, e per ultima quell'immatura Corinne Luchaire, la quale poté davvero affidare tutta la propria interpretazione al fascino di un viso quasi assopito e di un corpo lungo, sproportionato. Forse raggiungeva, essa, il massimo, nel momento in cui, cadendo, mostrava le calze nere arrotolate al ginocchio: e quello era forse un artificio di recitazione? Così non dimenticheremo la soffice gola di Dita Parlo protesa verso la tendina della fi-

nestra agitata dal vento, in una scena di MADEMOISELLE DOCTEUR. Dita Parlo suggerisce subito un'impressione: questa è una donna « spirituale ». Ed essa, dal proprio canto, sa giocare con avvedutezza e dolce furberia su tale fatto; mettendo in rilievo languore e raffinatezza, « sensibilità » ed eleganza. Pure, come nella grande illusione, essa può anche « fare » la contadina, e divenire allora rude, semplice, sana, senza rinunciare a quelle vaghe doti cui si è più sopra accennato. In quel film, come in altri, Dita Parlo non voleva essere « diva »; e d'altronde, essendo l'opera costruita a tessitura vasta e solida, con intenzioni e risultati che andavano al di là dei personaggi, il suo apporto rimaneva egregiamente in ombra. Pabst, invece, ha fatto una cosa preziosa di questa figura allietante (MADMOISELLE DOCTEUR), dall'occhio velato, ombroso; la bocca ambigua; le vesti abbondanti. Essa entrava garbatamente in quell'atmosfera lontana, staccata nel tempo, lustra e « fine di secolo ». Il tipico gusto dell'ambiente proprio al regista, si rifletteva lucidamente su di lei. Attrice l'una e l'altra volta realista, concreta: come già in altre circostanze. Non ci è mai passata dalla memoria la sua sommissa apparizione in MANOLESCU: essa entrava nelle ultime scene del film, in veste di giovanile « salvatrice » del dubbio (ma « redento ») eroe. Abitavano insieme una casa in montagna, aspettavano quietamente il calore della sera, sedevano contenti nella stanza grigia ma pure linda. In quella casa ci è sempre parso giusto ritrovare e ripensare Dita Parlo. Perciò, se si immagina un suo mondo di vita, lo si vede sulla linea di quello. Un « buen retro » nel Tirol, pieno di libri e di mobiletti comodi all'interno, di buon sole all'esterno. È vero: Dita Parlo sarebbe vestita con vestaglie ricche e fruscianti: sempre, sul principio, per alcune ore della giornata, dopo qualche tempo. Sarebbe facile capire che si tratta di una signora stanca della città che fatica tuttavia a ritrovare un'armonia sincera tra sé e la natura. Ma un giorno ricorderebbe se medesima in una scena indimenticabile di uno dei suoi vecchi film: il cavallo da lei tanto amato è fuggito al fiume, nella tempesta, ed essa lo insegue coccia ed entusiasta. In quella scena, che vantava un ritmo liberissimo e sapeva di aria buona e di esterno autentico anche nei punti meno belli, Dita, ricorda, s'era abbandonata coll'impegno e il vigore sereno di una bambina, al vento, al sole. Perciò i montanari si meravigliarono di vedere la signora della città, come impazzita, gettarsi giù per le balze, in pantaloni e giacchetto di cuoio, all'aria sparsi i capelli, di corsa come un capriolo. Intelligente, brillante, sostanziosa Dita Parlo: capace di avventure contorte e subdole, come di slanci innocenti. Quel fisico fortunato, dunque, reca nei suoi caratteri anche le possibilità non mai faticate di una tavolozza fornita.

FILM PRINCIPALI: LA SIGNORA DELLA MASCHERA (circa 1927), RAPSODIA UNGERESE, MANOLESCU, LA SPOSA DEL DANUBIO, LA SEPARAZIONE DELLE RAZZE, MELODIE DEL CUORE (Ufa, 1929), HOMECOMING (Paramount, 1929), MR. BROADWAY (Broadway, Hollywood prod., 1933), MADEMOISELLE DOCTEUR (1937), LA GRANDE ILLUSIONE (id.), LE COURRIER DE LYON (1938), ULTIMATUM (id.), LA RUE SANS JOIE (id.), LA SIGNORA DI MONTECARLO (Continental-Cine. id.).

PUCK



(LUX)

DITA PARLO



*Complessi musicali che incidono  
dischi di danze esclusivamente  
per la Cetra-Parlophon*

# DISCHI DI FILM

LA «Voce del Padrone» ha inciso ancora un disco di film con Beniamino Gigli (DA 1054): è la serenata-valzer *Desiderio*, dal film MARIONETTE: il celebre tenore prigioniero la sua voce d'oro nella musicchetta dolce e languida, dal tipo caratteristico di canzonetta passionale, per la delizia dei suoi ammiratori, che andranno in visibilio allo squillante acuto finale.

Facciamo ora girare altri due dischi (pure «Voce del Padrone») di un altro divo beniamino del pubblico: Tito Schipa. Uno (DA 5357) reca incisa una canzone fox lento *Se canta il mare*, presa dal film TERRA DI FUOCO. Schipa ha un timbro di voce assolutamente diverso da Gigli, più sommesso, tutto sfumature e note filate: solo qua e là la voce si espande, vibrante e piena, in canto spiegato. Anche qui musicchetta amorosa e tenera, del genere canzonettistico piuttosto vieto e trito. Sul rovescio troviamo *Marrù*, un valzer lento dello stesso film, dalla melodia cullante, che Schipa modula con molta grazia.

Pure dal film TERRA DI FUOCO sono i due pezzi interpretati da Schipa sul disco DA 5353. Sulla faccia A è una canzone in dialetto napoletano, *Femmene belle*, vivace e briosa, di tipo schiettamente popolare; il tenore, non dimentico della sua origine meridionale, la canta proprio di gusto, con quel rincorrersi delle note e delle sillabe caratteristico di tali musicchette partenopee. Il disco è piacevole e divertente.

Sulla faccia B è una canzone tango, *Se tu mi parli d'amor*: torniamo al tono languente e ardente, qua e là con scoppi di passione, ove Schipa sfoggia note squillanti, senza risparmio: un disco per innamorati, al cento per cento. Continuiamo coi dischi di tenore. Stavolta («Voce del Padrone», DA 5360) è il tenore Galliano Masini, che interpreta due pezzi dal film STELLA DEL MARE. Il primo è una canzone valzer lento, intitolata *La mia vita sei tu*. Anche Masini ha una bellissima voce italiana, calda e vibrante: potrebbe evitare certi effetti «singhiozzati», di gusto discutibile. Sul rovescio troviamo: *Vela dipinta* dello stesso film. È una canzone marina, ove la melodia si snoda su un ritmo d'onda musicale, languidamente: musicchetta non mol-

to peregrina, ma orecchiabile e scorrevole.

Dal medesimo film, Masini canta ancora: *Barcarola e Nubi vagabonde*, altri due pezzi di ispirazione marinairesca. Il primo ha un motivetto abbastanza carino, di tipo popolare; la musica è viva e fluida, e non spiace anche se non molto originale né molto nuova. La seconda canzone ha un sapore più nostalgico e immalinconito, un tono più languido e sentimentale: è incredibile come l'Ottocento perduri in queste musicchette: al pubblico va sempre a genio, si capisce, specie con un tenore così, che canta a gola spiegata, senza badare a economie.

Ritroviamo con piacere le Andrews Sisters su un disco «Polydor» (61170), ove esse interpretano la canzone *Says my heart*, dal film COCOANUT GROVE: il bravissimo trio femminile ancora una volta «jazzeggia» vocalmente con molto umorismo e con molto brio, ora in perfetta fusione d'insieme, ora con distacchi solistici saporosi fra l'una e l'altra voce. Commento d'orchestra jazzistica essa pure, assai gustosa. La soprano americana Connie Boswell su un altro disco «Polydor» (61163) interpreta una canzone languida e sospirata dal film OUTSIDE OF PARADISE: il genere è del tipico sentimentalismo oltreoceanico, che ha stretta parentela con l'europeo, salvo qualche condimento jazzistico qua e là, nel commento orchestrale.

Un altro pezzo del film che ho nominato poco fa, COCOANUT GROVE, lo hanno inciso, su un disco «Fonit» (8056), Kramer e i suoi solisti. È un fox-trott intitolato *Così dice il mio cuore*, vivace, brioso, implacabilmente ritmato da capo a fondo con bravura straordinaria, senza un minuto per riprender fiato. Magnifico disco per ballare. Su un altro disco «Fonit» (8057) ancora Kramer e i suoi solisti interpretano uno slow-fox, intitolato *Quante* (in inglese corrisponde al pezzo *Small try*), dal film SING YOU SINNERS: qui il ritmo è più lento e più pacato, sempre segnato in maniera impeccabile dagli esecutori dell'eccellente complesso jazzistico capitanato dalla chitarra colorita di Kramer. Dal film TRE FRATELLI IN GAMBA, il tenore Fernando Orlandis canta una canzonetta brillante in tempo di valzer, intitolata *Ma guarda*

la *Rusina*, ove si sentono reminiscenze della languida *Veronica*, con relativa fisarmonica, che anche qui c'entra nel testo. Il pezzo è brioso e spassoso, commentato di gusto da un coretto che entra ogni tanto a lato del solista.

Ancora un tenore! È il giovane D'Aurelio, che interpreta («Fonit» 8052) due canzoni di sapore agreste, dal film TRE FRATELLI IN GAMBA. La prima, *Contadinella*, si snoda semplicetta e scorrevole, in ritmo di tango, commentata con armonie rustiche e suono di campanone dall'orchestra diretta dal maestro Semprini. La seconda, *Per fortuna*, è un fox-trott in cui si magnificano i costumi della campagna in confronto con quelli cittadini: le parole son piuttosto scioccherelle, ma la musicchetta non manca di un certo brio, e si può anche ballare bene.

Dal film LA CITTÀ DELL'ORO l'«Odeon» ha inciso uno slow-fox: *Lascia fare al cuore*, anch'esso con un tenore, Tito Leardi, accompagnato dall'orchestra diretta dal maestro Ceragioli. Il Leardi è un tenorino di grazia, dalla voce tenerina tenerina, che modula con gentilezza la canzoncina amorosa. La musicchetta è carina e si presta anche ad esser danzata. Sul rove-

scio troviamo un valzer, *Sonata*, preso dallo stesso film: il tenore qui è Aldo Visconti, che interpreta con entusiasmo e calore il pezzo, del tipo canzonettistico spagnolo, con ritmi e accompagnamenti tradizionali di tal genere di musica, in verità piuttosto vieta e trita, ormai un po' stucchevole.

Dal film VOCE SENZA VOLTO («Odeon» GO 19419) lo stesso tenore Visconti, accompagnato dall'orchestra diretta dal M. Mariotti, canta *Ultimo Bolero*, un altro pezzo di colorito spagnolo e di intonazione amorosissima. Il ritmo tipico di rumba accompagna la melodia scorrevole e orecchiabile.

Sul rovescio, interpretato dal medesimo cantante, troviamo il pezzo ormai popolare: *Non sei più la mia bambina*, dal film SONNA FELICITÀ: è grazioso e lo si ascolta sempre con piacere.

Su un altro disco «Odeon» (GO 19460) troviamo i pezzi *Chitarra-tella* e *Grazie*, dal film PER UOMINI SOLI, pure affidati al tenore Visconti con l'orchestra diretta dal M. Ceragioli. Anche qui troviamo coloriti e ritmi spagnoleggianti nella melodia e nell'accompagnamento. Buona l'incisione.

MARIA TIBALDI CHIESA

## XIII

### FIERA DI TRIPOLI

#### INTERNAZIONALE INTERCOLONIALE

26 FEBBRAIO - 16 APRILE 1939 - XVII

### III MOSTRA DELL'IMPERO

#### MOSTRA DEL VENTENNALE DEI FASCI

#### RIDUZIONI DI VIAGGIO

# FILM DI QUESTI GIORNI



John Lodge e Assia Noris nel film 'Batticuore' (Era Film)

## BATTICUORE

PER il cinema italiano, il successo di BATTICUORE è qualcosa di più della giusta e logica conclusione cui doveva giungere un'opera felicemente riuscita. BATTICUORE è un film non ordinario nella nostra produzione; questo fatto tuttavia non è dovuto a strane vicende o miracolose fortune, ma al caso, piuttosto raro è vero, che gli autori del film siano tre persone intelligenti, di gusto non usuale. Il successo di BATTICUORE vuol significare soprattutto che anche in Italia si possono fare buoni film quando si sappiano scegliere le persone. È chiaro così che molti errori potrebbero essere evitati se gran parte dei nostri produttori non fosse ancora soggetta al pregiudizio che nel cinematografo le possibilità d'una persona si misurino a seconda della « pratica » ch'essa dimostra; mentre non mancano i casi che rivelano come intelligenza e fantasia siano assai più vantaggiose d'una « pratica », i cui risultati, purtroppo, tutti conosciamo.

Scrivere il dialogo d'una sceneggiatura è faccenda che indubbiamente presuppone una certa conoscenza del mestiere cinematografico: sta il fatto però che il mestiere è ben poca cosa se la fantasia non lo ravviva, trasformando in linguaggio espressivo tutto ciò che altrimenti resterebbe un arido gioco meccanico. Visto dunque che il massimo difetto del nostro cinematografo consiste sempre nella povertà della sceneggiatura e nella piattezza del dialogo, perché non affidarsi all'invenzione di certi scrittori che si distinguono dai soliti mestieranti? Camerini è forse l'unico dei nostri registi che abbia più volte tentato l'esperimento, e i risultati non sono mai stati tali da scoraggiarlo; anzi, Camerini, attentissimo nella scelta dei suoi collaboratori, si mostra spesso disposto a cercarli in mezzo alla letteratura. Ricorderemo che il soggetto del film DARÒ UN MILIONE è di Cesare Zavattini, che alla sceneggiatura del signor MAX ha lavorato Mario Soldati, a quella di BATTICUORE Leo Longanesi, infine a quella di GRANDI MAGAZZINI, che si sta terminando a Cinecittà, Mario Pannunzio. Nomi familiari nell'ambiente letterario; nuovi, salvo in un caso, in quello del cinema.

BATTICUORE appare senz'altro il film meglio sceneggiato di Mario Camerini, e forse è anche la sua opera migliore. Parlare di stile, a proposito di questo regista, ci sembra il modo più convincente per accennare alle ambizioni

personali, che sono quelle, ormai rare in tutti, di insistere su certi motivi, sfruttandone ogni possibilità, nell'intento di definire certi caratteri e situazioni umane. Camerini può essere infatti il favolista di un ingenuo sentimentalismo, che un'ironia forse troppo guardinga cerca di moderare e talvolta di volgere addirittura nel comico. Con questi elementi, che l'un l'altro si correggono per mantenere l'equilibrio e salvare ciascuno la propria dignità, Camerini è sicuro di arrivare in fondo ad ogni film e di mandare a casa soddisfatto lo spettatore. Il quale si metterà a letto senza turbamenti o sorprese, ma in compenso una piacevole immagine della vita chiuderà la sua giornata.

Come sempre nei film di Camerini, BATTICUORE narra la storia d'una ragazza povera e graziosa, che, pur essendo costretta a fare la ladra, non può nascondere un animo desideroso d'onestà; sicché la sorte finirà col favorirla mettendola nelle braccia d'un giovane ricco e generoso, il quale diverrà presto suo marito. Il matrimonio

umile è il motivo che sempre conclude le favolette di Camerini, a modo d'un suggello non casuale, anzi previsto fin dall'inizio, non potendo trovare altra soluzione le vicende di personaggi tanto candidi e timorosi delle passioni umane. Così, la vita che Camerini vuol rappresentarci è piuttosto quella di certi sogni dell'adolescenza che non della realtà quotidiana, di cui anzi sembra essere una cordiale parodia. Qui i termini del suo stile, della sua ispirazione; che del resto egli riesce a concretare con estrosa vivacità, con un'arte insomma che in Italia nessuno è ancora in grado di uguagliare. Né si può dimenticare la sua abilità nel dirigere gli attori, anche questa piuttosto rara tra i nostri registi, comunque mai così sicura e precisa come in lui. Attori quali Assia Noris e De Sica, per esempio, sempre conserveranno la fisionomia ideale dei personaggi di Camerini, così come sul viso di Annabella nessun regista riuscirà mai a cancellare le tracce che René Clair ha impresso del proprio stile.

## UNA DONNA VIVACE

È L'AMERICA più stravagante quella che ci viene descritta nel film UNA DONNA VIVACE, l'America insomma meno segreta di tutte quelle che finora sono state oggetto di opere per lo schermo. Se è vero che nel cinema americano si specchia gran parte della vita e dei costumi di quello strano paese, ciò che sempre stupisce è come ogni cosa, per quanto seria e impegnativa, venga in America affrontata e risolta con una semplicità che si direbbe quasi leggerezza d'animo. Sembra che gli americani non riescano a frenare i loro impulsi col ragionamento, e l'unica maniera d'esser in pace con se stessi, sia quella di dar libero sfogo ai loro estri e desideri. Sicché, invece della volontà, è una specie d'ispirazione che li guida nelle avventure e negli affari, facendo credere che tutto laggiù si può ottenere con facilità.

Certo, dove non esistono grandi tradizioni, i costumi fanno presto a nascere e tramontare, quasi sempre obbedendo alle necessità d'una vita basata sulle contingenze piuttosto che sullo spirito. Di qui forse il carattere elementare e sfrenato delle passioni nel popolo americano, per cui la felicità sembra essere una faccenda tutta esteriore, una meta non dell'animo, ma dei sensi.

Tali considerazioni forse non hanno nulla a che fare col film UNA DONNA VIVACE; eppure, basta vedere due giovani come Ginger Rogers e James Stewart diventare marito e moglie nello stesso giorno che si sono incontrati, non tanto per



Ginger Rogers e James Stewart nel film 'Una donna vivace' (Generalcine)

vero amore, che non avrebbe bisogno di tanta furia, quanto per un'irresistibile quasi inco-sciente attrazione, perché alla mente d'uno spettatore europeo s'affaccino certe riflessioni. Senza contare che in un film americano le ragioni che muovono i personaggi, talvolta biso-gna andarle a cercare al di fuori di essi, nei caratteri cioè e nelle abitudini d'una civiltà di cui sono un'espressione spesso sincera.

## LA VEDOVA

L'ULTIMO film di Goffredo Alessandrini, LA VEDOVA, è tratto da una commedia come si dice « intimista » di Renato Simoni. Era difficile conferire ad una vicenda di affetti e ran-cori in fondo chiusi e solitari, la spigliatezza cui ci ha abituati il film parlato. Alessandrini ha dovuto quindi fare di necessità virtù, come suol dirsi in gergo familiare, componendo il racconto in una serie di quadri, ove quello che più conta è l'espressione dei volti sui quali i sentimenti si riflettono. Lo stile dei quadri appare molto pulito per ciò che riguarda strettamente l'immagine, mentre il gesto e il movi-mento risentono dei vizi teatrali della Grama-tica e di Ruggeri.

L'errore degli autori sta nell'essere rimasti troppo fedeli ad una commedia che in sé of-friva ben poche risorse al cinematografo. Ma anche considerando tali svantaggi, non potrem-mo giustificare un dialogo tanto povero e sco-lorito, e così privo d'accenti, in un film che proprio nel dialogo, ci sembra, doveva trovare la sua poesia e il suo sostegno. Tutto ciò che gli attori si dicono non nasce dall'ispirazione, ma dalla necessità di spiegare agli spettatori le ragioni che conducono l'azione. Sentire la voce di Ruggero Ruggeri modularsi con intonazioni da flauto magico su parole tanto ordinarie e usuali, fa un comico effetto. Non una sillaba che quei due celebri attori pronunciano è spon-tanea, genuina: quasi che le parole, per essere

espressive, debbano venire immancabilmente corrette dall'estetica delle scuole di recitazione. A posto ci sono sembrati Isa Pola e Leonardo Cortese.

## GLI ALTRI FILM

UN IMMORTALE SU MISURA è la riduzione per lo schermo della commedia di De Flère e Cailla-let: *L'habit vert*, ch'è pure il titolo originale del film. « L'abit verde » sarebbe stato anche in italiano un titolo pieno di significato e di ironia, tali essendo infatti le caratteristiche dell'opera. Non si sa quali criteri presiedano alla traduzione dei titoli stranieri, quando non si tratti di ovvie questioni di chiarezza. L'orrore di certi titoli, che spesso non corrispondono nemmeno al contenuto del film, si farebbe presto ad evitarlo se si cominciasse a capire che il pubblico può avere anche dai titoli l'im-pulso d'entrare in una sala cinematografica.

UN IMMORTALE SU MISURA è la satira esilarante d'una certa società francese, ch'è poi quella della classe dirigente della Repubblica. Lo « spi-rito » è leggero, lo stile è il medesimo delle *po-chades*; ma il divertimento che lo spettatore ne trae, avvezzo com'è alle satire troppo adde-mesticcate degli americani, non è incerto o sten-tato. Se il film non s'è giovato dello stile di un grande regista, quale avrebbe potuto essere per esempio René Clair, in compenso la rec-itazione degli attori è apparsa d'una scioltezza piena d'arguzia.

\*\*\*

Col suo ultimo film, LA GRANDE CONQUISTA, Luigi Trenker è tornato ai vecchi motivi che lo hanno reso tanto noto in Europa: i motivi della montagna. Bisogna riconoscere a questo attore-regista-produttore, oltre alle evidenti qua-lità di accentratore, quelle che lo fanno senza dubbio un buon attore e un buon regista, specie se il film descrive la vita e i personaggi della montagna. LA GRANDE CONQUISTA narra la

storia della prima ascensione al Cervino, e le gesta della famosa guida italiana Carrel. Carrel, naturalmente, è Luigi Trenker. A parte certe intemperanze, certi scatti troppo accentuati, la sua recitazione è pulita e qualche volta per-fino esemplare; lo stesso potrebbe dirsi di tutti gli altri attori; sicché LA GRANDE CONQUISTA appare senz'altro quello che si dice un buon film, fatto con cura e precisione. Solo le scene prima del finale vengono sciupate da un'eces-siva precipitazione e da una ossessiva ricerca di effetti drammatici.

\*\*\*

Infine *CHÈRI BIBI, LA REGINA DI BROADWAY, LA CASA DEL PECCATO* ci sono sembrati film di mi-nor rilievo, per quanto gli ultimi due non man-chino del hrio e della grazia che attrici come Ginger Rogers, Assia Noris e Alida Valli sanno mettere nelle loro finzioni. Amedeo Nazzari, con i suoi modi tranquilli e sobri, si mostra sempre un attore cui non mancano qualità notevoli, che tuttavia richiedono parti più adeguate al suo temperamento rude e asciutto. Ma tutto, forse, dipende dalla precisione o meno della sceneggiatura, e dalle qualità del regista. Si veda ad esempio ciò che altrove sa fare Giu-seppe Porelli, per citare un altro attore di questo film, se diretto da un regista intelli-gente come Camerini, e lavorando su una sceneggiatura come quella di BARRICOURE.

GINO VISENTINI

'Cinema' bandisce per la S. A. Era Film un concorso fra alcuni scrittori italiani per un soggetto cinematografico. I lettori troveranno nel pros-simo numero i particolari del con-corso stesso e i nomi dei partecipanti

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

il 90%.

della produzione cinema-tografica mondiale usa la



Purezza - Sensibilità  
Potere risolvante  
Costanza di emulsione

si compendiano  
in

Sicurezza assoluta di lavoro  
e garanzia massima del capitale impiegato

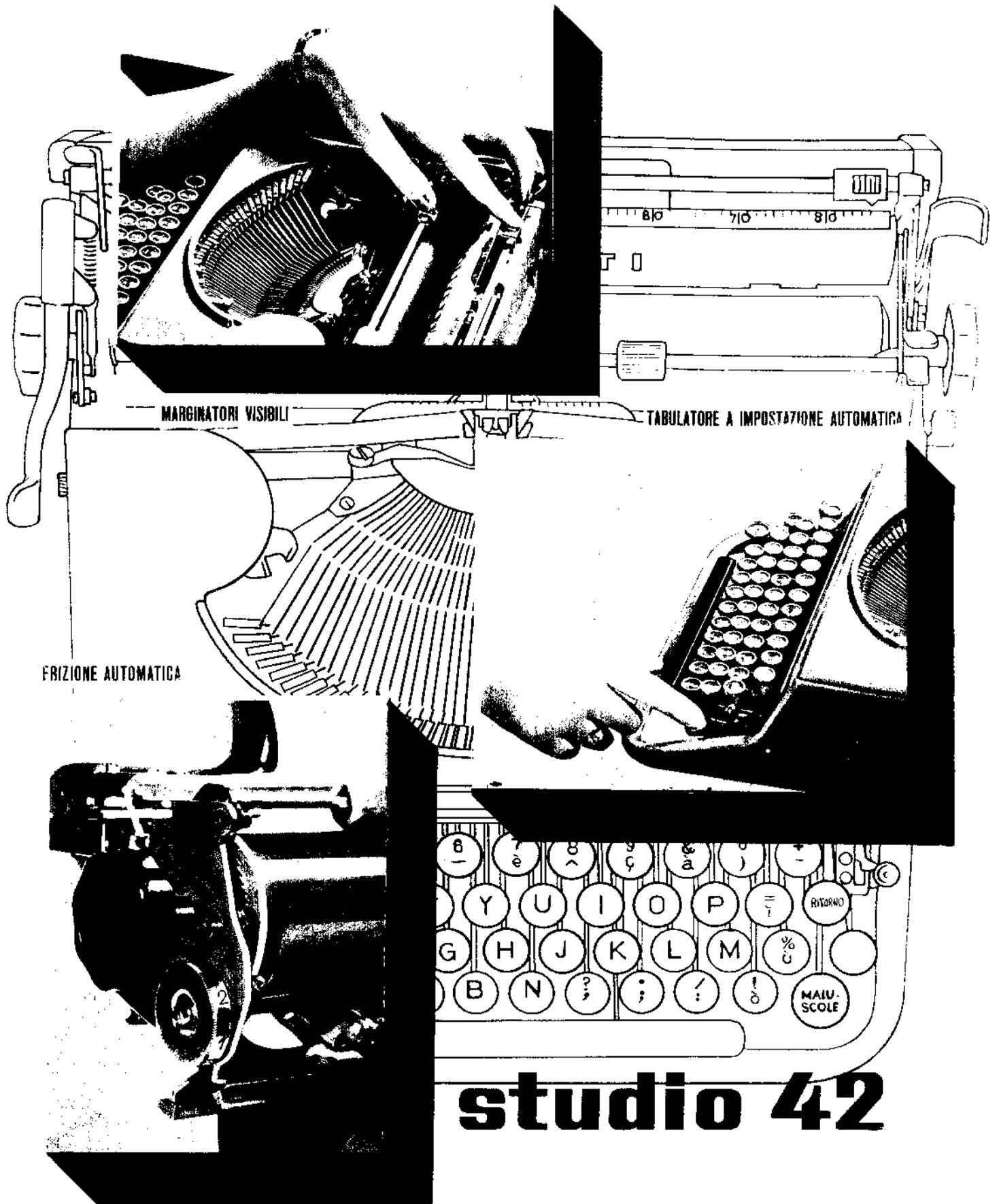
EASTMAN

Kodak

NEGATIVA 35 mm.

Super X

# olivetti



## studio 42

**3 CARATTERISTICHE DELLA NUOVA OLIVETTI**

# LA FOTOGRAFIA

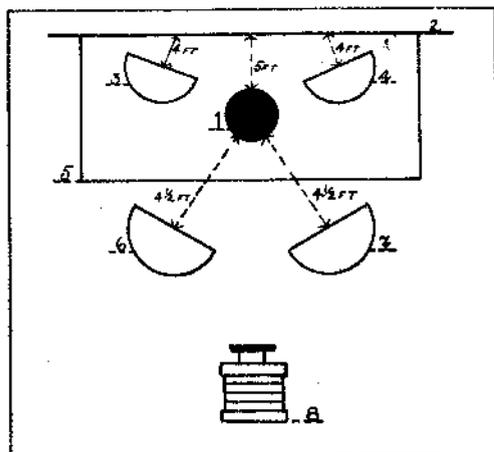
## "AD ALTO TONO"

JACK POWELL, uno dei più noti fotografi d'America che si dedicano al ritratto con finalità interpretative della figura umana, ha pubblicato su una rivista fotografica di S. Francisco un interessante studio illustrativo riguardante i mezzi e i modi della fotografia cosiddetta « a tono alto ».

Che cosa è questa « High Key portraiture »? Jack Powell raggruppa in due classificazioni generali la tecnica del ritratto: fotografia a tono medio per il ritratto maschile e fotografia a tono alto per il ritratto femminile.

Quella per il ritratto maschile è basata sopra una illuminazione per la quale il gioco di ombre e di luci risulta abbastanza pronunziato e tale da stabilire un giusto contrasto fra profondità delle une e brillantezza delle altre: come si addice ai lineamenti marcati del volto maschile. Quella per il ritratto femminile, invece, è basata sopra un'illuminazione a carattere di altissima diffusione: tale, cioè, che eliminando il più possibile le ombre, raggiunge il risultato, molto apprezzato dalle signore, di togliere al massimo ogni ragione di ritocco del negativo. È questa, infatti, una delle finalità del ritratto moderno, dal quale appunto è bandito ogni ritocco; ma ciò non vuol dire, come alcuni credono, che non si debbano ritoccare i ritratti che ne hanno bisogno: vuol dire, invece, che il ritratto moderno esige una tecnica che porti a non aver bisogno di ritocco.

I ritratti femminili « a tono alto », dei quali riproduciamo dall'articolo in questione un bellissimo esempio, si presentano realmente senza



ombre; hanno il carattere morbido e diffuso di un disegno, in cui l'artista si sia limitato a disporre con arte sulla carta le linee salienti del volto, con grande verosimiglianza e grande

armonia. È un metodo di lavoro, questo, molto in uso specie presso i maestri fotografi d'Inghilterra e d'America.

Per l'esempio che riproduciamo, il diagramma da cui ricavasi la posizione dei vari elementi coi quali esso è stato ottenuto, è il seguente: 1. modello; 2. sfondo bianco; 3. e 4. due lampade a diffusore che illuminano lo sfondo bianco; 5. pavimento di stoffa bianca a olio; 6. e 7. due lampade a diffusore che illuminano il modello; 8. apparecchio fotografico.

Materiale negativo da usare: pancromatico. Diamo anche le formule sia per lo sviluppo del film negativo, sia per la stampa:

### Sviluppo del negativo

Metol gr. 1,5; idrochinone gr. 2; solfito di sodio gr. 100; borace gr. 1,5; acido borico cristalli

gr. 10; acqua distillata cc. 1000. Temperatura 18°; tempo di sviluppo: 25'-30'.

### Stampa del positivo

Effetti morbidi: acqua distillata cc. 1200; solfito di sodio gr. 40; metol gr. 5; idrochinone gr. 2,5; carbonato di sodio anidro gr. 30; bromuro potassio gr. 2,5.

Per l'uso: una parte di soluzione e 3 parti di acqua a 18°.

Effetti brillanti: acqua cc. 1200; metol gr. 0,75; solfito di sodio gr. 15; idrochinone gr. 4,5; carbonato di sodio gr. 15; bromuro di potassio grammi 1,5.

Soluzione pronta all'uso; temperatura 18°.

GUIDO PELLEGRINI

## 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

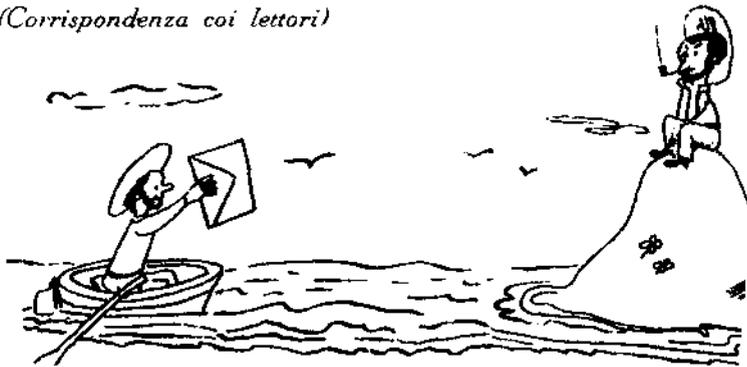
TELEFONI: 487-851

487-852 - 487-853 - 487-854

ANTONIO L. (Pegani). — L'apparecchio per la riduzione di film di formato normale (35 mm.) in film di formato ridotto di 16 mm. è, fondamentalmente, una stampatrice che stampa, però, per proiezione permettendo quindi l'impieco di un ingrandimento dell'immagine come l'ingrandimento, in modo che risulta possibile anche il passaggio opposto, dal formato ridotto al formato normale standard. Di tali apparecchi ne esiste uno costruito dalla casa francese Debric. Non mi risulta ne esistano, per il formato di 16 millimetri, di altre case. Altri ne esistono per il formato ridotto di mm. 17,5 lanciato tempo fa come primo formato ridotto sonoro (ora, però, anche nel 16 millimetri è possibile il suono e questo formato è considerato il formato *sub-standard*). L'apparecchio Debric serve sia per la stampa su positivo ridotto di un negativo normale e viceversa, sia per ricavare un *negativo-controtipo* ridotto da un *positivo-lavanda* normale e viceversa. Il positivo o il controtipo ridotto viene stampato su una pellicola di larghezza normale di 35 mm. utilizzando prima una e poi l'altra metà della pellicola nel caso del controtipo, e tutte due le metà contemporaneamente nel caso della stampa di copia positiva, in modo che se ne stampano due copie assieme. Il film viene poi tagliato a metà. Dalla parte dove passa il film destinato a fornire le copie o il controtipo ridotto abbiamo quindi due finestre una delle quali, nel caso del controtipo, viene chiusa con un mascherino in modo che si impressiona soltanto una metà della pellicola. Impressionata questa metà si torna indietro con la pellicola e si continua la stampa sull'altra metà. Nel caso della stampa di copia positiva le finestre sono entrambe aperte e mediante una doppia proiezione si stampano contemporaneamente due copie. I due film, normale e ridotto, passano uno da una parte e l'altro dall'altra dell'apparecchio e la medesima sorgente luminosa viene portata dalla parte ove scorre il normale, nel caso di passaggio da que-

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



sto al ridotto, e dalla parte ove scorre il ridotto nel caso del passaggio inverso. Nella parte dell'apparecchio destinata al ridotto può quindi passare sia un film di 16 mm. (negativo da stampare o positivo da controtipare in normale) sia un film di larghezza normale di 35 mm., che sarà, come ho già detto, tagliato a metà a stampa e sviluppo ultimati.

GIANNANTONIO LAGHI (Firenze). — Naturalmente può essere utile leggere anche il libro di Tamar Lane, ma non indispensabile. Gli elementi necessari sono a sufficienza negli altri due libri. Intanto, andate avanti col vostro lavoro e poi mandatemelo. Lo leggerò molto volentieri. Il resto si vedrà.

PUTI (San Bartolomeo del Cervo). — Potete trovare alcuni di quei vecchi film muti che vi interessano presso le diverse cineteche. Non so, però, se queste li prestino o noleggiino ai privati. Per i libri potete leggere: Margadonna: *Cinema, ieri e oggi*; Moussinac: *Naissance du cinéma*; Coissac: *Histoire du ciné-*

*ma*; Bardèche e Brasl'ach: *Histoire du cinéma*; Charenso: *40 ans de cinéma*. Sono i libri, italiani e francesi, di più comune consultazione. Una storia del cinematografo ha in preparazione Francesco Pasinetti.

GUGLIELMO AMBROSOLI (Parma). — Leggete quanto ho scritto a Puli. Potete inoltre leggere, tra i libri più recenti, Brown: *Talking Pictures*; Kossofsky: *A. B. C. de la technique du cinéma*; Auriol: *Silence. Un tourné*.

LUIGI MATTEI (Roma). — Vi segnalo due libri esaurienti sulla cinematografia in formato ridotto: Bricon R., Acher etc.: *Le cinéma d'amateur* (Fédération Française des Clubs de Cinéma d'amateurs - Parigi, 1937); Dykes Robert: *The amateur's Cinematographer's Handbook on Movie Making* (British Periodical Inc. - Londra).

TIM CRE' (Palermo). — « L'attuale situazione del film italiano, i nuovi oneri ad essa derivati per il riporto di alcune Case americane ed altre mille difficoltà, dovrebbero far sì che da ogni parte il cinema italiano ricevesse aiuti ed incoraggiamenti. Ebbene, a parer mio, questa la critica cinematografica non fa. Davvero non riesco a spiegarmi questa incomprensione da parte di taluni le cui parole, per aver voce in capitolo, sono di grande importanza. Siamo d'accordo che da Cinecittà sono usciti film meno che mediocri, ed è stato giusto bollarli. Ma, per bacco, da quegli stessi studi son venute fuori pellicole non trascurabili che non hanno avuto però la giusta ricompensa o, per lo meno, la giusta comprensione da parte della critica ». La questione della critica è certamente molto complessa poiché bisogna tener conto di tre parti interessate: l'industria, la critica (intendendola in se stessa e non come informazione) e il pubblico. Del resto, avrete letto sull'argomento l'opinione di Cinema.

L. RAINERI (Revere). — Non mi avete spiegato qual'è il corso che intendete seguire al Centro Sperimentale. Ad ogni modo mi sono informato riguardo alla sessione degli esami; mi è stato detto che per gli attori c'è possibilità di entrare in ogni momento dell'anno, mentre per gli aspiranti agli altri corsi i prossimi esami non avranno luogo prima di settembre.

BRUNILDE BENELLI (Livorno). — Cinecittà non assume direttamente gli attori i quali vengono scritturati dalle Case produttrici; né ha una propria scuola per attori come ebbe invece l'anno scorso una scuola per truccatori. Una scuola attori c'è invece presso il Centro Sperimentale e l'Accademia di S. Cecilia.

VOLONTARIO 992. — Non so nulla delle intenzioni cinematografiche di Fulvia Lanzi, la protagonista di *SQUADRONI BIANCHI*.

OSCAR MIGLIARINI (Brescia). — L'Almanacco che la nostra Rivista ha in preparazione, conterrà indicazioni su tutti coloro che hanno già lavorato nel

cinema italiano. Naturalmente l'indicazione di tali indicazioni è gratuita. Il prezzo d'acquisto è stato fissato in lire 50, ridotto a L. 40 per gli abbonati.

GIGI (L'Aquila). — Le notizie che vi interessano avrete potuto trovarle nella storia della critica cinematografica italiana di Ceretti, che *Cinema* ha terminato di pubblicare nel numero scorso. In quanto al resto, non so. Il *Nostro* è sbarcato anche a Napoli ma non ha avuto notizia di ciò che vi interessa, cioè quali furono le prime sale cinematografiche napoletane e se esistono ancora. Speriamo che tra i lettori, specie di Napoli, ci sia chi ne sappia qualcosa.

LUIGI MARCHESINI (Pordenone). — « Ho visto nell'ultimo numero di *Cinema* che una signorina di Pesca vi ha esposto dei progetti; vorrei anch'io esporvi un'idea. Una pellicola, dopo essere stata proiettata, dev'essere, come dire, rifatta su, altrimenti la successiva proiezione verrebbe a rovescio. Questa operazione richiede tempo, mano d'opera o energia elettrica. Si dovrebbero fabbricare delle pellicole, con su due file di fotogrammi, inverse fra loro; così, terminata una proiezione, la pellicola sarebbe sempre pronta per venir riproiettata. Certo che questo tipo di film richiederebbe delle modificazioni agli apparecchi, ma secondo me apporterebbe anche dei vantaggi: ad es., la pellicola, logorandosi di meno, dovrebbe durare il doppio, almeno così sembra a me ». La vostra idea, quantunque ingegnosa, si scontra tuttavia con serie difficoltà che si riassumono in un maggior costo della pellicola così modificata oltre che nella spesa per la modificazione degli apparecchi da proiezione. L'aumento delle spese supererebbe notevolmente il risparmio ottenuto. Inoltre, non è affatto vero che si logorerebbe di meno la pellicola, dato che il logoramento è dato in gran parte dal passaggio in macchina che non verrebbe eliminato.

RENATO GRECO (Roma). — La versione muta di *GILIO INFRANTO*, quella diretta da Griffith, fu interpretata da Lillian Gish e Richard Barthelmess; la recente versione, diretta da Hans Brahm, è stata interpretata da Dolly Haas (produzione inglese). La Galleria di Luisa Ferida apparirà in uno dei prossimi numeri.

GIUSEPPE AILERI (Milano). — Non credo che sia stato fatto un elenco generale dei cartoni di Disney presentati in Italia. Si può certamente ricostruire informandosi presso le tre Case che li hanno distribuiti: Artisti Associati, Generaline ed E.N.I.C. Anche i lunghi metraggi di Disney vengono designati in America con l'indicazione: « long features ».

G. G. P. (Torino). — Riassumo le vostre osservazioni in merito alla questione sollevata da *Oro* (*Asmara*) qualche numero addietro: i pregi del negativo per il formato ridotto sono a Torino diversi da quelli indicati da *Oro*, per cui diventa sensibile la differenza del costo fra il formato 9½ mm. e il formato 16 mm. « Sono d'accordo con *Oro* che i due formati si equivalgono in pratica ed anche riguardo a quello che dice intorno alle macchine da presa e da proiezione. Ma vi è ancora da notare che vi è un'assai maggiore scelta di macchine da presa in 16 che in 9½ millimetri ».

N. T. N. (Mantova). — Il *Nostro* questa volta si è fermato un giorno di più al Capo di Buona Speranza per leggere il vostro soggetto che è stranamente ingenuo; ingenuo da un punto di vista cinematografico, nell'impostazione e nello sviluppo. Soggetti di questo genere sono tra i più difficili; hanno bisogno di una stesura accurata, minuziosa, studiata negli sviluppi psicologici, altrimenti non si giustifica nulla e tutto diventa arbitrario. Un racconto esclusivamente meccanico di alcune situazioni — mentre altre sono

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE  
 POSITIVA PER LA STAMPA  
 PER IL SUONO TIPO S.A.V.  
 PER IL SUONO TIPO S.D.V.  
 NEGATIVA PER CONTROTIPO  
 NEGATIVA EXTRA RAPIDA  
 PANCROMATICA

**ferrania**

ferrania

... tanto accennate... non soddisfa e non convince. Si può raccontarlo in una pagina mettendo bene in chiaro il significato; se si va oltre la pagina bisogna arrivare ad una stesura (non confondiamoci con termini tecnici) che determini ogni azione in modo minuzioso. Ho avuto occasione di leggere molti soggetti, scritti anche da persone note fra le migliori del nostro cinema, e ho notato spesso questo difetto: di sorvolare, con espressioni vaghe e riassuntive, proprio nei punti dove maggiore è invece la necessità della precisazione. Quei punti sono proprio i più difficili di un soggetto, costituiscono la sua chiave. - « Film e Fonofilm » di Pudovchin è, a quel che so, in commercio. Del libro di Morggrave non ho saputo più nulla.

**LUCERNA (Casalmaggiore).** - L'articolo è stato letto. Lo si è trovato generico e retorico. Mi dispiace.

**MARIO LANDI (Messina).** - A proposito della prima parte della tua lettera (vedi che ho accettato la proposta di darci del « tu ») credo che tu non debba considerare altro che questo: se per te ha più importanza la relazione da svolgere, aspetta, per pubblicarne uno stralcio, di averla svolta; se ha più importanza di pubblicarla non vedo che cosa ti possa impelire di farlo. Chi deve decidere sei proprio tu. Mandala pure gli articoli; ma leggi prima quanto ho scritto a *Lucerna*. Aspetto senz'altro la sceneggiatura del tuo film in formato ridotto.

**HENRY and EDWARD BROTHERS (Milano).** - Ogni tanto mi arrivano delle lettere di critica alla nostra cinematografia; e la vostra (due fittissime facciate protocollate) non sarà certamente l'ultima. Con ciò capite come sia difficile dire delle cose nuove sull'argomento. Dell'organizzazione industriale? Sappiamo tutti quello che pensare. Dell'impiego degli attori? È stato scrit-

to più volte che molti sono usati a sproposito e che occorre cercarne di nuovi dappertutto, e per la strada, nei Licei, nelle Università, nei ritrovi ». Dello stile? Qui certamente la discussione è più difficile. Lo stile non è una faccenda che si risolve con operazioni aritmetiche, con l'organizzazione o con la buona volontà. Voi ve la pigliate con la sceneggiatura? E che dire della sceneggiatura? fuori da una camera, dentro in quell'altra; fuori da quella dentro in un'altra; ma ti sembra una cosa possibile? Ma passi questo! il brutto è che tutte queste stanze sono eguali. E la mancanza di stile è una cosa impressionante. Un film sembra fatto da non meno di 40 registi ».

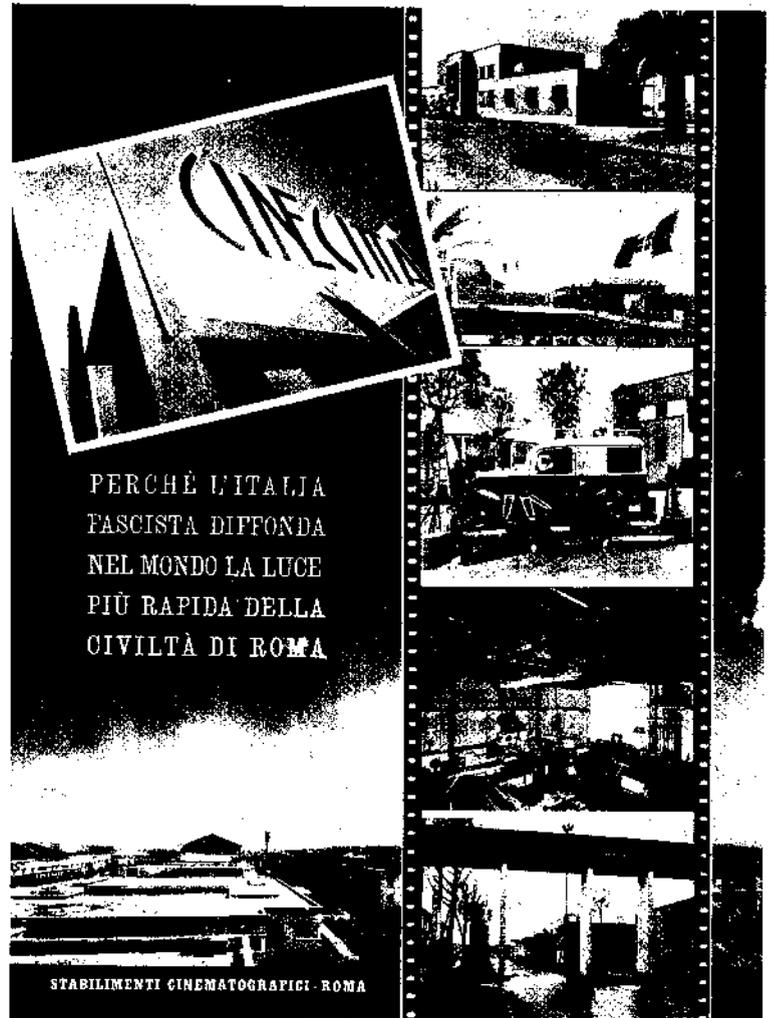
**GIANNI LUSENTI (Reggio Emilia).** - La scuola per attori cinematografici è presso il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma. Vi ho fatto spedire un bando di concorso.

**BRUNO GAITA (Pisa).** - In AMORE SUBLIME. Riccardo (il fidanzato di Laura) è interpretato da Tim Holt, la madre di Stella da Marjorie Main, il fratello da George Walcott.

**UN AMMIRATORE (Bari).** - Il NOSTROMO vi chiede scusa di avervi utilizzato per un esperimento che è riuscito in pieno. Vi risposi che DOLLY di ANNA KARENINA e Olimpia di MARGHERITA GAUTHIER furono interpretate da Jessie Ralph. Questo mi ha procurato, come mi aspettavo, un gran numero di lettere di protesta. Ristabiliamo, dunque, la verità: Olimpia di MARGHERITA GAUTHIER fu interpretata da Lenore Ulrich, Dolly di ANNA KARENINA da Kuzharine Alexander.

**COLTELLACCI (Roma).** - Certo, l'inconveniente è notevole se voi lasciate gli indici nei relativi fascicoli. Perché non provate a toglierli ed a riunirli? Questo renderebbe inutile, da parte nostra, un'edizione speciale.

IL NOSTROMO



## SEGNALAZIONE DI BREVETTI RECENTEMENTE RILASCIATI IN ITALIA

Procedimento e dispositivo ottico per ottenere e proiettare immagini simultanee: CAVIONI JULES, a Neuilly s. Seine (France), (9-674).

Apparecchio di restituzione stereotogrammetrica: CARL ZEISS, DITFA, a Jena (Germ.), (9-686).

Metodo di registrazione e sistema per produrre registrazioni sonore sulle pellicole: ELECTRICAL RESEARCH PRODUCTS INC., a New York (S. U. A.), (9-686).

Procedimento per la produzione di immagini d'argento sviluppate su emulsioni all'alogenuro d'argento in tinte nero-bleu: I. G. FARBENINDUSTRIE A. G., a Francoforte s. M. (Germ.), (9-686).

Perfezionamento nella emulsione fotografica: KODAK, Soc. An., a Milano, (9-686).

Procedimento per la produzione di pellicole da riprodursi a colori: OPTICOLOR A. G., a Glarus (Svizzera), (9-686).

Procedimento ed apparecchio per fotografia a colori per diffrazione: COLOR RESEARCH CORPORATION, a New York (S.U.A.), (10-782).

Metodo di diffrazione ed apparecchio per la fotografia a colori: LA STESSA, (10-782).

Sistema di realizzazione dei vari movimenti del viso nella testa di fantocci animati destinati a scopi di cinematografia: DE MATA A., a Roma, (10-782).

Apparecchio di presa fotografica o cinematografica con misuratore elettrico del tempo di posa: I. G. FARBENINDUSTRIE A. G., a Francoforte s. M. (Germania), (10-782).

Macchina per copiare pellicole sonore: KLANGFILM G. m. b. H., a Berlino, (10-782).

Disposizione avvolgitrice per nastri, in particolare per pellicole foto o cinematografiche: LA STESSA, (10-782).

Procedimento e dispositivo per ottenere fotografie che dano l'impressione del rilievo: LA RELIEFHÖGRAPHE SOC. POUR L'EXPLOITATION DES PROCÉDES DE PHOTOGRAPHIE EN RELIEF MAURICE BONNET, a Parigi, (10-782).

Procedimento per l'esecuzione d'ingrandimenti fotografici specie per rapporti d'ingrandimenti elevati: MARIANI P. E MARIANI A., a Roma, (10-782).

Sistema e dispositivo per impedire il riscaldamento del supporto guida-pellicola, per apparecchi cinematografici di proiezione: MICROTECNICA SOC. AN., a Torino, (10-782).

Impianto per la riproduzione di pellicole mute o sonore: N. V. PHILIPS' GLOEILAMPENFABRIEKEN, ad Eindhoven (Paesi Bassi), (10-782).

Pellicola per immagini da riprodurre a colori: OPTICOLOR A. G., a Glarus (Svizzera), (10-782).

Apparecchio cinematografico, particolarmente camera da presa per pellicola a nastro ridotto: ROBERT BOSCH G. m. b. H., a Stoccarda (Germania), (10-782).

Processo di fabbricazione di pellicole che non si arrotolano: SCHERING-KAHLBAUM A. G., a Berlino, (10-782).

**COPIA DEI SUCCITATI BREVETTI PUÒ PROCURARE L'UFFICIO TECNICO INTERNAZIONALE - ING. A. RACHELI MILANO - Via P. Verri, 22 - Telef. 70-018 ROMA - Via Nazionale, 46 - Telef. 480-972**

per  
assicurare  
il continuo  
e regolare  
funzionamento  
degli impianti  
cinematografici

**ACCUMULATORI  
HENSEMBERGER**



# GIUOCHI E CONCORSI

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

## LA CHIAVE MISTERIOSA

*A	I	R	L	U	A	O	R	N	R	E
C										B
S	U	V	S				N	A	R	F
R	L			O	E			D	R	
A	M			D	O			A	G	
E	A			L	F			C	O	
G	D			I	A			C	I	
A	C			L	I			I	R	
M	I	I			R	E	D	R	E	I

Saltando dalla lettera segnata con asterisco ad un'altra e così via secondo un intervallo dato dalla cifra-chiave, si otterrà titolo, casa produttrice, regista e attori di un film italiano proiettato recentemente.

ANTONELLI EDMONDO  
(Perugia)

## PER RILEGARE

i fascicoli di CINEMA dell'ultimo semestre 1938 è in vendita la copertina in mezza pelle e tela e con incisioni a secco in oro. Le richieste, per mezzo vaglia o mediante versamento nel conto corrente postale n. 1/23277 dell'importo di L. 9, debbono essere indirizzate all'amministrazione di CINEMA, via Lazzero Spallanzani 1-A, Roma

## SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 62 (25 GENNAIO 1939 - XVII)

### GALLERIA DI CINEMA

LA PROPRIETÀ RISERVATA  
MARGHERITA GAUTHIER  
FOGLI DI BROADWAY 1938  
SIGILLO SEGRETO  
DIFENDO IL MIO AMORE  
LA PROVINCIALE

TAYLOR - L'ULTIMA PROVA

### SOLUTORE GIOCO N. 62

LINA NARDI - Milano, Via Teodosio, 75

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore fra i solutori del gioco: **La chiave misteriosa**. Premio: un abbonamento annuale a 'Cinema'. La soluzione del gioco pubblicato nel 64° fascicolo apparirà nel 66° fascicolo (25 marzo 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*

*Volate con i piloti della*

*Volate con le linee aeree della*



**ALA LITTORIA**

**ALA LITTORIA**

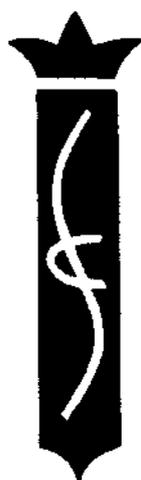
**ALA LITTORIA**

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

**ALA LITTORIA S. A.**

ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO

*Il negozio di fiducia*



**CASA SOVRANA**

Lanerie

Seterie

Laminati

Tulle

Vasto assortimento in tessuti per sera

Prezzi favorevoli —

**NEGOZI DI VENDITA**

MILANO - FIRENZE

TRIESTE - CATANIA

BRESCIA

## LA POLIZZA "XXI APRILE"

DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

L'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha da anni lanciato, con grande successo, le «assicurazioni popolari», e servendosi particolarmente di esse come base di partenza, è andato di mano in mano creando polizze speciali, le cui liberalissime condizioni tutelative rappresentano la risultante di uno studio attento della situazione economica e sociale delle grandi categorie dei lavoratori italiani.

Così è sorta, con la collaborazione delle Confederazioni Fasciste dei Lavoratori, la

### POLIZZA "XXI APRILE"

che ha avuto l'alto consenso del Duce.

Tale polizza, che, come l'ordinaria assicurazione popolare, contempla già i casi di disoccupazione, di servizio militare, di numerosa prole, di morte per infortunio ecc., contiene inoltre le seguenti particolarissime clausole rivolte alla classe operaia:

- 1) **sospensione temporanea del pagamento del premio**, finora limitata ai casi di disoccupazione o di servizio militare, anche in caso di infermità, derivante da infortunio o malattia;
- 2) **liquidazione anticipata di una metà del capitale fissato in polizza**, oltre all'esonero dal pagamento dei premi per l'altra metà, se l'assicurato, dopo la stipulazione del contratto, venga ad avere sei figli viventi;
- 3) **liquidazione anticipata di una metà del capitale segnato in polizza**, con diritto ad incassare l'altra metà al più tardi dopo cinque anni dal pagamento della prima (anche se nel frattempo la polizza non fosse venuta a scadenza, né fosse intervenuta la morte dell'assicurato) nel caso in cui si verifichi l'invalidità totale prevista dalle condizioni generali del contratto. E ciò fermo restando l'esonero dal pagamento dei premi riferentisi alla parte della somma assicurata che rimane in vigore;
- 4) **abolizione del costo di polizza**.

Centinaia e centinaia di datori di lavoro, consci del valore sociale di questa forma assicurativa, hanno cooperato e cooperano nel modo più efficace a diffonderla, concorrendo in varia forma e misura nel pagamento dei premi, oltre ad assumersi l'incarico delle trattenute delle quote dei premi stessi.

★

Non tutti sentono così vivamente il dovere della previdenza, da prendere l'iniziativa di una proposta di assicurazione. Per questo l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni vi fa visitare dai suoi agenti produttori.

# MANDERFILM

presenta l'ultimo film di  
RENÉ CLAIR



**VOGLIAMO LA CELEBRITÀ!**

("Break the news,,")

Questo film, presentato alla  
VI Mostra Internazionale  
d'Arte Cinematografica di  
Venezia, è stato premiato  
con **MEDAGLIA D'ORO**

INTERPRETI PRINCIPALI:  
**JACK BUCHANAN**  
**JUNE KNIGHT**  
**MAURICE CHEVALIER**