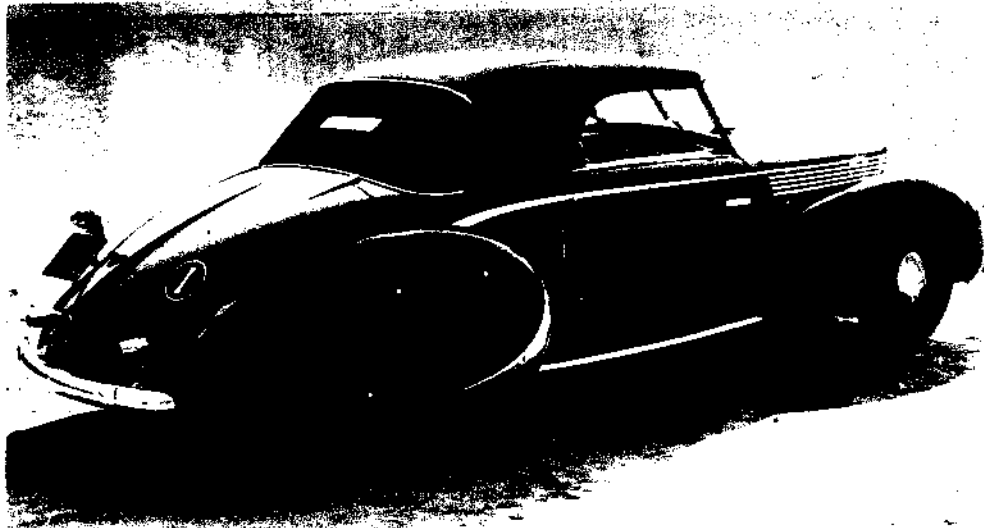
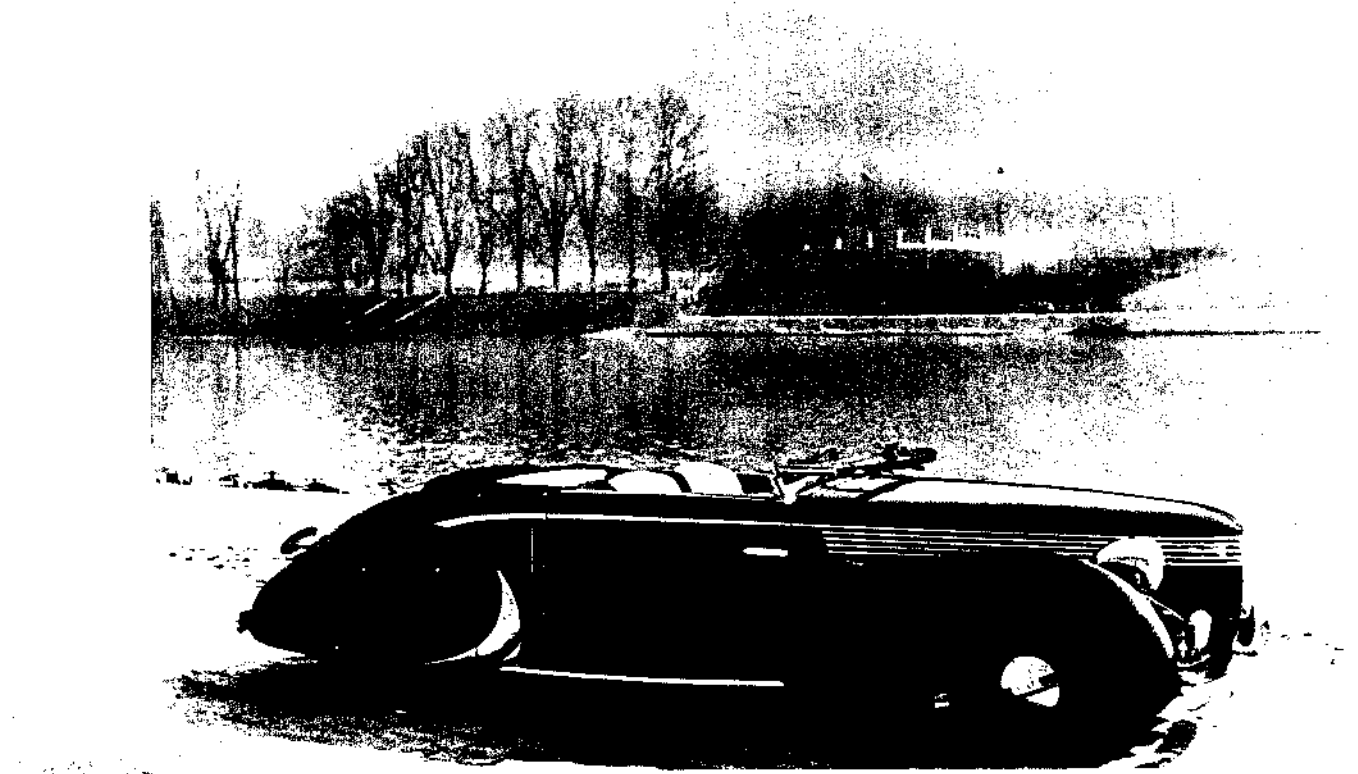


CINEMA



MARIA MONTI NEL FILM "BELLE O
BRUTTE SI SPOSAN TUTTE" (1961)

Viotti S.A.
TORINO



CABRIOLET GRAN TURISMO
ULTIMA CREAZIONE

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 67

10 APRILE
1939 - XVII

Questo fascicolo contiene:

Cinema Gira	217
Editoriale	
Credito cinematografico	217
AMEDEO TOSTI	
Il cinema e l'esercito	218
OSVALDO CAMPASSI	
Pindaro e il film sportivo	220
NICOLA MALDACEA	
Il macchiattismo di Maldacea	222
ANTON GIULIO MAJANO	
Evoluzione della diva	223
MASSIMO ALBERINI	
Orientamenti del documentario	226
MASSIMO PUCCINI	
Visioni retrospettive	227
FRANCESCO PASINETTI	
Vecchi film in museo: «Cristo»	228
D. R. GEORGE	
Il galateo della gloria	230
GINO VISENTINI	
Film di questi giorni	233
EDOARDO C. GIUSSANI	
Apparecchi per la registrazione dei suoni su film	238
GUIDO PELLEGRINI	
Migliorare la pellicola	242
Galleria: Lida Baarova, 234 - Film del mese in censura, 237 - Pagina fotografica, 240 - Capo di Buona Speranza, 243 - Giochi e Concorsi, 244.	

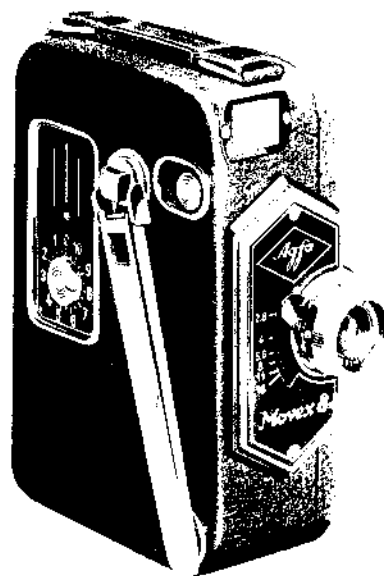
DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470
AMMINISTRAZIONE: Milano, Piazza C. Erba, 6 - PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità
"Cinema" - Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente
dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al c. c. postale 1/23277
oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)
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

Tutti possono ora cinematografare
con la



MOVEX 8

la piccola macchina da presa
8 m m di grande capacità



Questa meravigliosa macchina da presa è senza dubbio la più piccola che si possa trovare per questo formato. Appena più grande

di un apparecchio fotografico 6/9 trova posto in ogni luogo. Incredibile è il rendimento di questo piccolo gioiello; persino con ingrandimenti di alcune centinaia di volte le immagini sullo schermo sono nitide e ricche di dettagli. La particolarità più importante consiste però nella semplicità d'impiego e nella prontezza per la presa.

Richiedete opuscolo gratis alla

Agfa-Foto

SOC. AN. PRODOTTI FOTOGRAFICI
MILANO (8/31) Piazza Vesuvio, 19

TENDE COLONIALI
MATERIALI PER ATTENDAMENTO

LIBIA
AOL

Ettore Moretti
MILANO FORO BONAPARTE 12



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



Mady Rahl, ballerina dell'Ufa

ruolo di un sarto alla moda, che a poco a poco passa di moda. Altro interprete sarà Pierre Rencir.

'PRONTO GIANNINA!'...

... è il titolo di un nuovo film della U.F.A. entrato in lavorazione in questi giorni. Produttore Dietrich von Theobald. Regista Carl Boese, specializzato in film di tipo leggero. La musica è di Peter Kreuder che ha composto tra l'altro, la musica di ALLEGRIA. Interpreti principali sono Marika Rokk, Johannes Heesters, Mady Rahl, Else Elster.

HARRY BAUR E VICTOR FRANZEN...

... appariranno insieme in L'HOMME DU NIGER la cui azione si svolge parzialmente in Africa dove, guidata dal regista Jacques de Baroncelli si è recata la spedizione per la ripresa degli esterni.

BEN HECHT...

... ha scritto lo scenario originale del film STORY IS ITS WEAKNESS, per la produzione di Harry Rapf e la regia di Jack Conway. Protagonista è Nelson Eddy, accanto al quale appaiono: Virginia Bruce, Lionel Barrymore, Victor McLaglen, Edward Arnold, Guy Kibbee, H. B. Warner; cioè tutti attori che almeno una volta nella loro carriera sono stati protagonisti di almeno un film.

SHIRLEY TEMPLE...

... sarà la protagonista di SUZANNAH ed avrà a fianco l'attrice inglese Margaret Lockwood e Randolph Scott.



Scena del film argentino 'De la sierra al valle' (Side)

CINEMA GIRA

UN ALTRO FILM DI MOGUY CON CORINNE LUCHAIRE...

... è stato presentato in questi giorni. Léonide Moguy e Corinne Luchaire sono stati rispettivamente regista e protagonista di PRIGIONE SENZA SBARRE. Il nuovo film si intitola IL DESERTORE, ma come osserva la critica francese, il titolo non corrisponde al soggetto, la cui azio-

ne si sviluppa in un tempo corrispondente a quello della proiezione, cioè un'ora e mezza. L'azione si svolge durante la grande guerra, nel 1918 e lo scenario era stato scritto da Compagniez e Deligne. Dialoghi di Marcel Achard, musica di Arthur Honegger, e Henry Verlun, operatore René Le Fèvre, altri interpreti oltre a Corinne Luchaire: Jean Pierre Aumont, Berthe Bovy, Aimos, Delmont.

'TOSCA'...

prodotto dalla Era Film è in avanzata preparazione. Regista di questo film che si varrà delle musiche di Giacomo Puccini è Augusto Genina. Protagonista Junie Astor. Per il ruolo di Cavaradossi si fa il nome di Amedeo Nazzari. Le scene sono di Guido Fiorini, i costumi di Gino C. Sensani.

LARRY SIMMS...

... il famoso nuovo bambino attore del cinema americano è apparso nel film BLONDIE MEETS THE BOSS, prodotto da Robert Sparks, diretto da Frank R. Strayer. Altri interpreti Penny Singleton e Arthur Lake.

MAURICE CHEVALIER...

... apparirà in ruolo drammatico nel film PIEGES, diretto da Robert Siodmak. Come in altri film Chevalier canterà e nelle prime scene del film apparirà elegante e frivolo rivelandosi a poco a poco come un assassino. Erich von Stroheim parteciperà anche a questo film, nel



June Knight nel film 'Vogliamo la celebrità' (Mander)



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



Generica americana mentre si trucca



Virginia Bruce e Melvyn Douglas in 'There's that Woman Again' (Columbia)



Una comparsa tedesca in riposo (Ufa)

FILM ITALIANI IN LAVORAZIONE...

Termi o il LIM URAGANO AI TROPICI. Le società associate Elettra Film e Ponzano realizzeranno negli stabilimenti della Fert di Torino il film ALEXANDROWNA, diretto da Ma-

rio Baffico, interpreti Maria Wronska, Alessandro Ziliani, Silvana Jachino, Franco Bucci e Sandro Palmieri. Direttore di produzione Mattia Pinoli.

A Cincittà si è iniziato il film della Imperator: I FIGLI DELLA NOTTE diretto da Benito Perojo, con Estrellita Castro.

La società Faro ha iniziato il suo primo film: BIONDA SOTTO CHIAVE, su soggetto di Cesare Zavattini. Direttore di produzione Fabio Franchini, regista Camillo Mastrocinque, interpreti Enrico Viariso, Giuseppe Porelli, Guglielmo Barnabò e Vivi Gioi, che ritorna allo schermo dopo un lungo periodo di assenza, avendo interpretato anni or sono

un ruolo in MA NON È UNA COSA SERIA diretto da Camerini.

Negli stabilimenti della S.A.F.A. si sono iniziate le riprese di LA MIA CANZONE AL VENTO, diretto da Guido Brignone, su soggetto di Mura, interpreti Giuseppe Lugo, Dria Paola, Ugo Ceseri, Guglielmo Sinaz.

Alessandro Blasetti ha iniziato il film RETROSCENA su scenario di Blasetti, Piero Germi, Ettore M. Margadonna, Carlo Duse, Giuseppe Zuca, interpreti Filippo Romito, Elisa Cegani, Camillo Pilotto, Fausto Guerzoni, Renato Cialente.

Max Neufeld e Ferruccio Biancini hanno iniziato UNA MOGLIE IN PERICOLO, con Marie Glory e Antonio Centa per conto dell'Astra Film.

4 DOCUMENTARI SULLA GRECIA...

... sono stati presentati in questi giorni in Francia. Si tratta di ATENE, IL PELOPONNESO, LE CICLADI e SANTORIN. La regia dei quattro documentari è di Fred Surville.

Esclusività E. N. I. C.

Interpreti:

**MERLE OBERON
LAURENCE OLIVIER
BINNIE BARNES
RALPH RICHARDSON
MORTON SELTEN**

L'AVVENTURA DI LADY X

FILM IN
TECNICOLORE

Regista: **TIM
WHELAN**

Produzione:
**ALEXANDER KORDA
LONDON FILM**



Una scena del film 'Due milioni per un sorriso' (Lux)

'L'IRLANDESE VOLANTE'...

... interpretato da Douglas Corrigan, Paul Kelly, Robert Armstrong, diretto da Leigh Jason su scenario di Ernest Pagano e Dalton Trumbo, è stato presentato in questi giorni.

A EMIL JANNINGS...

... è stata offerta la medaglia Goethe in occasione del suo venticinquesimo anno di attività cinematografica. La consegna è stata effettuata dal Ministro della Propaganda per incarico del Führer.

UN MODERNISSIMO METODO PER L'INSEGNAMENTO DELLA DIZIONE

Le lezioni di recitazione cinematografica, tenute presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, si giovano da qualche tempo di un delicato apparecchio: il tubo oscillografico, la cui applicazione alla tecnica della recitazione è nuova e basata su criteri assolutamente originali. Il tubo oscillografico permette, come è noto, di controllare sulla superficie fluorescente le modulazioni tipiche del linguaggio umano. Le oscillazioni viste sono

quindi legate alle caratteristiche della voce, e permettono all'allievo di avere un controllo immediato, continuo e preciso, delle qualità della propria dizione, e delle modificazioni che avvengono nella registrazione allorché egli si allontana, o si sposta lateralmente rispetto al microfono. Questa applicazione, che potremo definire dinamica, del tubo catodico, dà in pratica ottimi risultati. L'attore non si trova più dinanzi ad un microfono di cui ignora la funzione ed il rendimento, ma dinanzi ad un apparecchio che gli fa vedere nell'attimo stesso in cui egli le scandisce, le modulazioni tipiche del suo linguaggio. L'insegnante interviene spesso per definire le norme da seguire, per raggiungere quelle qualità di tono ed intensità di suono che più si addicono alla particolare scena recitata dall'allievo, e che si contengono nei limiti di una buona registrazione sonora. In tal modo la tecnica dell'attore al microfono si pone su di un piano didattico efficace e fattivo, raggiungendo quella felice fusione fra teoria e tecnica che è la migliore garanzia per ottenere risultati concreti.



Una scena del film 'Papà Lebonnard' (Scalera)



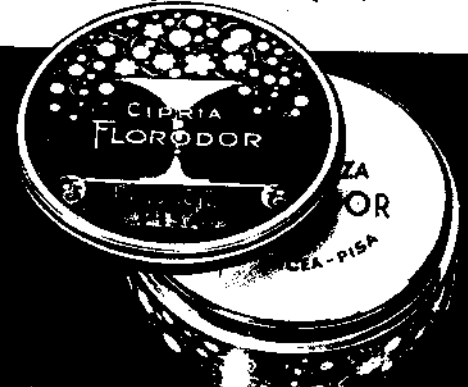
Il mio segreto!

Volete sapere il perchè della mia perenne freschezza, anche dopo la stanchezza di un ballo, anche se mi espongo alla pioggia, al vento, ai raggi cocenti del sole?

Ecco il mio segreto:

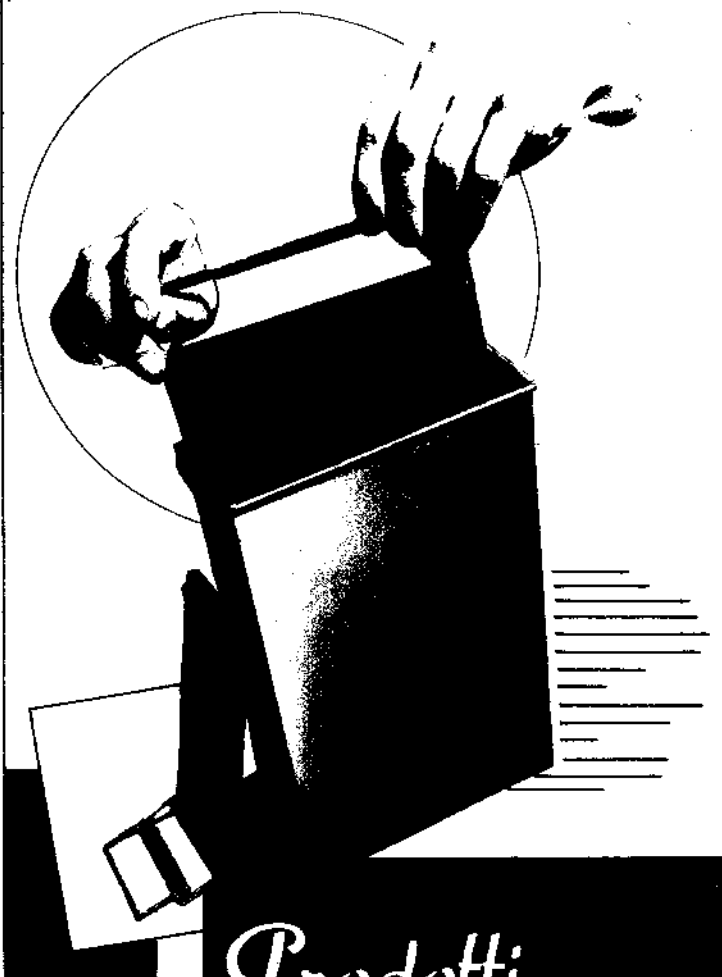
Cipria di bellezza "FLORODOR"

FLORODOR è una cipria di bellezza preparata con procedimenti speciali, impiegando un'emulsione di sostanze non nocive e permeabili all'aria le quali, penetrando nell'epidermide, sono assorbite dai tessuti cutanei pur lasciando libera la respirazione della pelle.



FLORODOR

MEDICEA
PISA



*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



Tito Schipa secondo Cattaneo

KING VIDOR...

... ha sostituito il regista Victor Fleming nella regia dell'ultima parte del film WIZARD OF OZ interpretato da Frank Morgan. A sua volta Victor Fleming ha sostituito, dopo il primo giorno di lavorazione, George Cukor nella regia di VIA COLVENTO, per la produzione di Selznick. Dopo WIZARD OF OZ, King Vidor dirigerà un film in cui appariranno una dozzina di attori celebri in primo piano. Sarà insomma un film sul tipo di GRAND HOTEL e di PRANZO ALLE OTTO per quanto riguarda la distribuzione degli interpreti.

WARREN WILLIAM E IDA LUPINO...

... sono i protagonisti del film THE LONE WOLF'S DAUGHTER, diretto da Peter Godfrey, da una novella di Joseph Vance, sceneggiata da Jonathan Latimer.

ALEXANDER WOLKOFF...

...che ha diretto la edizione muta di KEAN GENIO E SREGOLATEZZA dal romanzo di Alexandre Dumas, con Ivan Mosjoukine, è anche il regista di una nuova edizione di KEAN che sarà interpretata da Vera Korëna,

Jean Murat, Jean Louis Bariault, Pierre Larquey, Nava Garcia, Gilbert Gyl, Bernard Zimmer ha scritto i dialoghi. Le riprese saranno iniziate tra qualche giorno.

LE CLUB DES FADAS...

... è il titolo di un film francese che la Burgus Film annuncia come una produzione « sana, ottimista, gaia ed umana ». Regista è Emile Couzinet, interpreti Charpin e Alida Rouffe.

LA COMITIVA PER IL FILM 'ABUNA MESSIAS'...

... è partita per l'Africa. Il complesso tecnico artistico di questo film sulla vita del Cardinale Massaja, è così composto: regista Goffredo Alessandrini, aiuto regista Umberto Scarpelli, soggetto di Calisto Tanzi e Bernardi, sceneggiatura di Domenico Meccoli e Vittorio Cottafavi, dialoghi di Cesare Vico Lodovici, musica di Licinio Refice, direttore di produzione Luigi Giacosi, operatori Aldo Tonti e Del Frate, montaggio di Giorgio C. Simonelli, architetto Pouchain, interpreti: Camillo Pilotto, Mario Ferrari, Enrico Glori.



Antonio Gandusio secondo Cattaneo



**ASSICURAZIONI GENERALI
VENEZIA**

Società Anonima istituita nel 1831

CAPITALE SOCIALE INTERAMENTE VERSATO L. 120.000.000.-

LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

esercitano i RAMI VITA, INCENDI, FURTI e TRASPORTI e, in unione alle affiliate ANONIMA INFORTUNI e ANONIMA GRANDINE, i RAMI INFORTUNI e GRANDINE.

Capitale sociale inter. versato . . . L. 120 milioni
Fondi di garanzia „ 2 miliardi e 645 milioni
Capitali vita in vigore „ 8 miliardi e oltre 821 milioni
Pagamenti per danni dal 1831 „ 10 miliardi e oltre 752 milioni

Fanno parte del gruppo delle
ASSICURAZIONI GENERALI
66 Compagnie, delle quali 54 in Europa
7 in America, 2 in Africa e 3 in Asia

*AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA
RAPPRESENTANTI E COMMISSARI D'AVARIA
IN TUTTO IL MONDO*

IL FILM SU CRISTOFORO COLOMBO...
... di cui diamo ampia notizia in un'altra parte della rivista e del quale si sta organizzando una versione italiana con Fosco Giachetti nel ruolo del protagonista, sarà in-

terpretato nella versione francese da Victor Francen nel ruolo di Colombo, da Robert Le Vigan, Pierre Stephen, José Noguero. Il regista è Abel Gance.

UNA RIDUZIONE CINEMATOGRAFICA DEL "DON GIOVANNI"...

... di W. A. Mozart sarà realizzata dalla Terra Film, la società germanica che ha progettato tra l'altro una riedizione della LEGGENDA DI GÖSTA BERLING. Produttore e regista del DON GIOVANNI dovrebbe essere l'attore Gustaf Gründgens.

IL PROSSIMO FILM DI KARL RITTER...

... produttore e regista tedesco sarà CADETTI. I ruoli principali di CADETTI saranno sostenuti da Mathias Wieman e Carsta Löck. Operatore sarà Günther Anders.

UNA MOSTRA DEL FILM DI ATTUALITÀ...

... è stata organizzata presso la sede dell'U.F.A. a Berlino. L'esposizione presenta in una completa rassegna dalle origini a oggi, lo sviluppo di questa forma di cinematografo che costituisce un non indifferente contributo alla documentazione dei principali avvenimenti storici.

UNA NUOVA SOCIETÀ CINEMATOGRAFICA IN POLONIA...

... è stata fondata in questi giorni, a Varsavia. La società ha per nome « Kohorta Film ». I principali esponenti della nuova ditta di produ-

zione sono Stefano Katellach, Romualdo Gantkowski e Stanislaw Rochowicz.

SULLA VITA DI ROBERT KOCH...

... sarà realizzato prossimamente un film in Germania. Protagonista sarà Emil Jannings.

PER LE ESERCITAZIONI DEGLI ALLIEVI...

... dell'Accademia di Arte Cinematografica di Berlino, sono stati attrezzati in seno agli stabilimenti della U.F.A. a Neubabelsberg dei teatri di posa. Il direttore di produzione Alf ed Greven, il regista Peter Paul Bauer e il presidente dell'Accademia Wilhelm Müller Scheld hanno presenziato alla cerimonia d'inaugurazione. L'Accademia di Berlino ha la stessa struttura del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, il quale però dal giugno prossimo potrà usufruire di due teatri di posa attrezzati nello stesso recinto della nuova sede del Centro, presso Cinecittà.

UN FILM ITALO-EGIZIANO...

... sarà iniziato fra qualche giorno negli stabilimenti di Cinecittà. La iniziativa è dovuta alla nuova società di produzione Consortium Film. Il film s'intitola FIAMME NEL DESERTO, che avrà a regista Mario Volpe che ha scritto anche il soggetto e ha elaborato la sceneggiatura con la collaborazione di Rodolfo Jacuzio Ristori. Direttore di produzione è Goffredo d'Andrea, aiuto regista Emanuele Caracciolo. Scenografo Gastone Medin. Interpreti principali: Annedo Nazzari,



Mireille Balin e Jean Murat nel film 'Capitaine Benoit'

Germana Paolieri, Guglielmo Barnabò. Gli esterni saranno girati in Egitto: Cairo, Luxor, Karnak, Tebe, Valle dei Re; vi prenderanno parte cantanti del teatro lirico egiziano e musicisti e giocolieri indigeni.



Una scena del film 'Risaliamo i Campi Elisi'

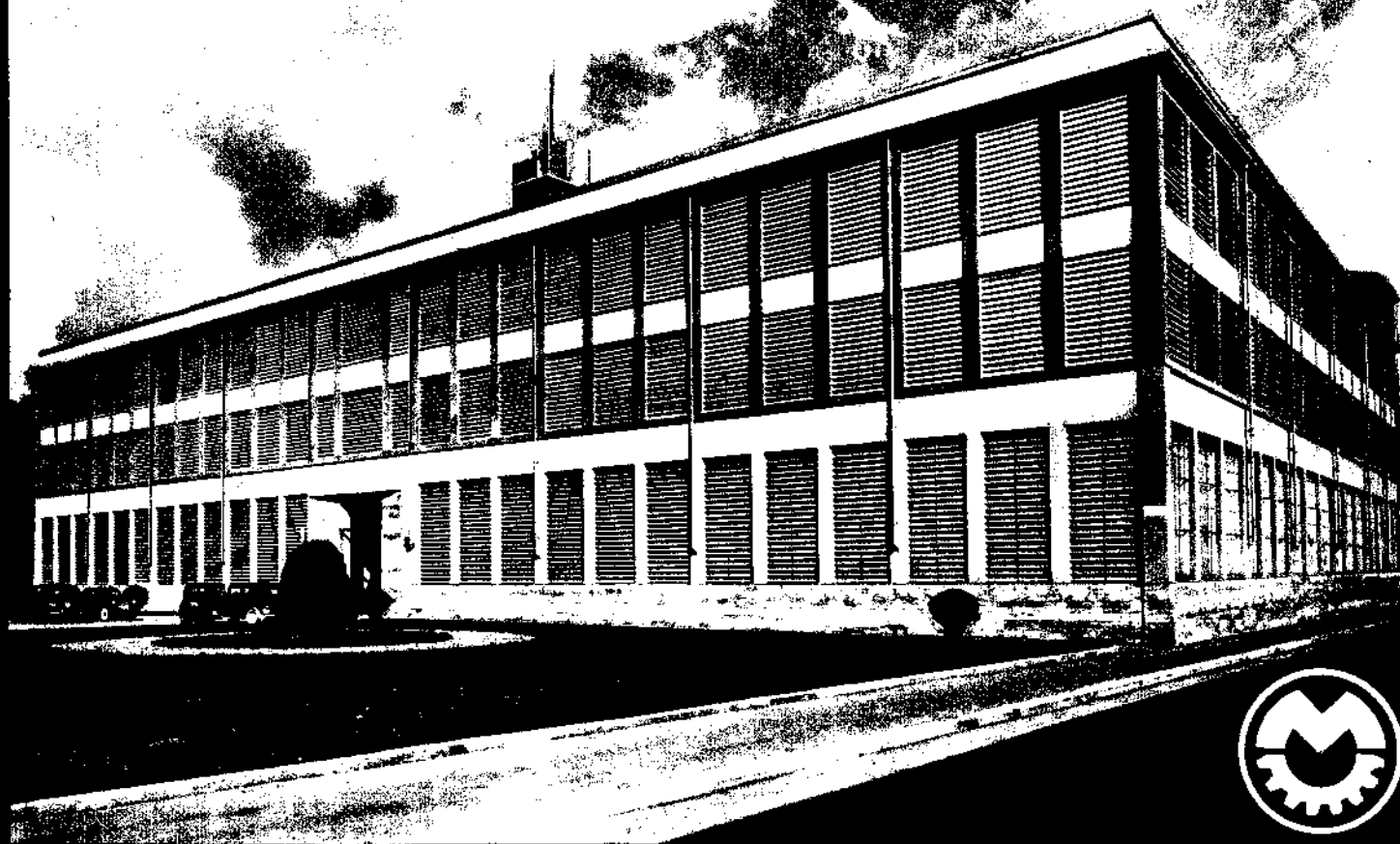
per

**assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici**

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER

IL PIU' GRANDE E MODERNO STABILIMENTO
PER COSTRUZIONI CINEMATOGRAFICHE ES



MICROTECNICA
TORINO

C I N E M A

CREDITO CINEMATOGRAFICO

LO SVILUPPO dell'attività della Sezione Autonoma per il Credito cinematografico, istituita presso la Banca Nazionale del Lavoro, attraverso i primi tre esercizi, si delinea netto e rivela la grande importanza che una speciale istituzione creditizia ha per l'industria cinematografica.

Da un ammontare di L. 21.145.000, concesse in finanziamenti dalla Sezione nel primo esercizio 1936, e riferendosi ad un periodo di gestione di soli nove mesi per l'accoglimento di n. 53 domande di finanziamento su 86 prese in considerazione, si passa nel 1937 ad un importo di L. 43.762.259 per un n. di 203 su 232 e nel 1938 a L. 74.307.203 per un numero di 184 su 228. È utile riportare dalla relazione relativa all'esercizio 1938, la specificazione delle operazioni effettuate durante il medesimo. Esse sono:

Effetti scontati in numero di 3.606 per	L. 84.737.783 --
Anticipazioni su mandati del Ministero della Cultura Po- polare	» 7.006.120.60
Prestiti vari sotto forma di scoperto in c/c/	» 31.153.937.70
Sovvenzioni su divise estere versate in clearing	» 7.500.000 --
Anticipazioni su buoni di doppiaggio	» 4.600.000 --

Il movimento generale dei conti è stato di lire 1.106.680.551,30. Il credito cinematografico fu istituito con lo scopo precipuo di finanziare la produzione di pellicole nazionali; ma ben presto veniva ravvisata l'opportunità di estendere le operazioni oltre tale limite, principalmente nell'intento di rendere disponibili nel minor tempo possibile, capitali di spettanza della produzione. Cosicché, come prima cosa, veniva stabilito di concedere anticipazioni sulle sopra ricordate sovvenzioni, sui buoni di doppiaggio, sui premi governativi e su crediti in valuta estera. Inoltre era giustamente esteso il credito alle fasi successive della realizzazione del negativo (lancio e sfruttamento), fasi queste che non possono considerarsi separate dalla prima, in quanto da esse dipende sensibilmente l'esito commerciale del film. Il campo si allarga ancor più passando al finanziamento della riduzione in lingua italiana di pellicole estere, ed alla concessione di fidi alle case noleggiatrici.

Secondo il nostro pensiero, tale attività deve estendersi sino ad investire in modo adeguato l'intera industria cinematografica in tutte le sue fasi, come pure deve effettuarsi con una entità di mezzi molto superiori all'attuale.

Si presenta impellente la necessità di praticare il credito su una più vasta scala: oltre che alla produzione ed alle fasi successive della medesima, pure al noleggio ed all'esercizio delle sale cin-

ematografiche (comprendendo, quindi, anche la modernizzazione di queste, che, in moltissimi casi, lasciano molto a desiderare per gli impianti antiquati, e per il decoro), all'apertura di nuove, specie nell'Italia meridionale, dove moltissimi Comuni ne sono sprovvisti e la percentuale dei posti in relazione agli abitanti è molto bassa.

Potenziando l'esercizio si vorrebbe ad aumentare il gettito degli incassi dell'industria, base principale per un sensibile miglioramento qualitativo della produzione, la quale non trova la necessaria tranquillità per l'investimento di adeguati capitali nella realizzazione di singole pellicole, in quanto il campo di sfruttamento non è ampio né ben sviluppato, e quindi il rischio di insufficienti incassi è troppo elevato.

Vanito della Sezione credito è stato quello di riportare la fiducia anche nelle altre Banche, le quali tuttavia considerano quella cinematografica come ogni altra industria, abbattendo quel pregiudizio del quale essa torna però ad essere schiava. Lamentano infatti i produttori ed in genere l'ambiente cinematografico una sopravvenuta pregiudiziale sfiducia, dovuta alla incompetenza in materia di questa speciale branca, incomprensione e mancanza di conoscenza delle particolari esigenze dell'industria. Ci si avvia così verso una pesante burocratizzazione, che irrigidisce e rende estremamente lungo il perfezionamento delle operazioni.

Alla rinascita cinematografia italiana tutto ciò proprio non occorrerebbe. Non vi sono altri motivi, all'infuori di quelli precisati, i quali possano giustificare questa disfunzione. Infatti l'unico motivo che potrebbe essere plausibile è quello di ordine economico, ma questo non sussiste. Rileviamo che gli utili netti consegnati dalla Sezione nell'ultimo esercizio (detratto un accantonamento per i rischi in corso di L. 600.000, le spese di gestione in L. 616.977,60 ed accessori, ammortizzate le perdite, non rilevanti in confronto agli investimenti, maturatesi in L. 290 mila 035,10), ammontano a L. 1.011.010,55. E da aggiungere, inoltre, che « solo qualche partita dà motivo di incertezza circa l'integrale realizzo » (relazione dei Sindaci, bilancio 1938).

La lamentata situazione dipende dalla leggerezza con cui si verificano continui cambiamenti di direttive, che, mentre in un primo tempo si erano uniformate a quelle che sono le effettive esigenze dell'industria, con i risultati sopra riferiti, ora non sono più conformi alla bisogna, essendo state improntate a criteri rigidamente bancari, di difficile attrazione anche nel credito ordinario, ed assolutamente inapplicabili nell'esercizio di un organismo che tenda effettivamente allo sviluppo di una industria che di per sé presenta difficoltà tali da giustificare eccezionali provvidenze da parte dei governi.

Un Istituto per il credito cinematografico che non tenga conto delle particolari esigenze dell'industria, è inutile che esista. Ogni rigido formalismo è dannoso anche perché ad esso non si sottomettono i produttori, i quali, come avviene presentemente, preferiscono rallentare la propria attività o rinunciare.

Al fine di svolgere vantaggiosamente per l'industria questo speciale credito, occorre immedesimarsi nell'industria stessa, avere una larga ed affatto particolare concezione industriale, conoscere gli ambienti in cui si svolge, essere sagaci e capaci collaboratori per tuttociò che concerne finanza e credito; in breve, occorre abbandonare il posto dietro al tavolo e scendere sul campo d'azione. Non si può concepire una istituzione creditizia per la branca cinematografica con gli ordinari sistemi di una banca inapplicabili a una industria le cui risorse non possono essere valutate in modo concreto, ma che sono apprezzabili e valutabili solo da elementi esercitati e quasi unicamente in virtù di una innata intuizione.

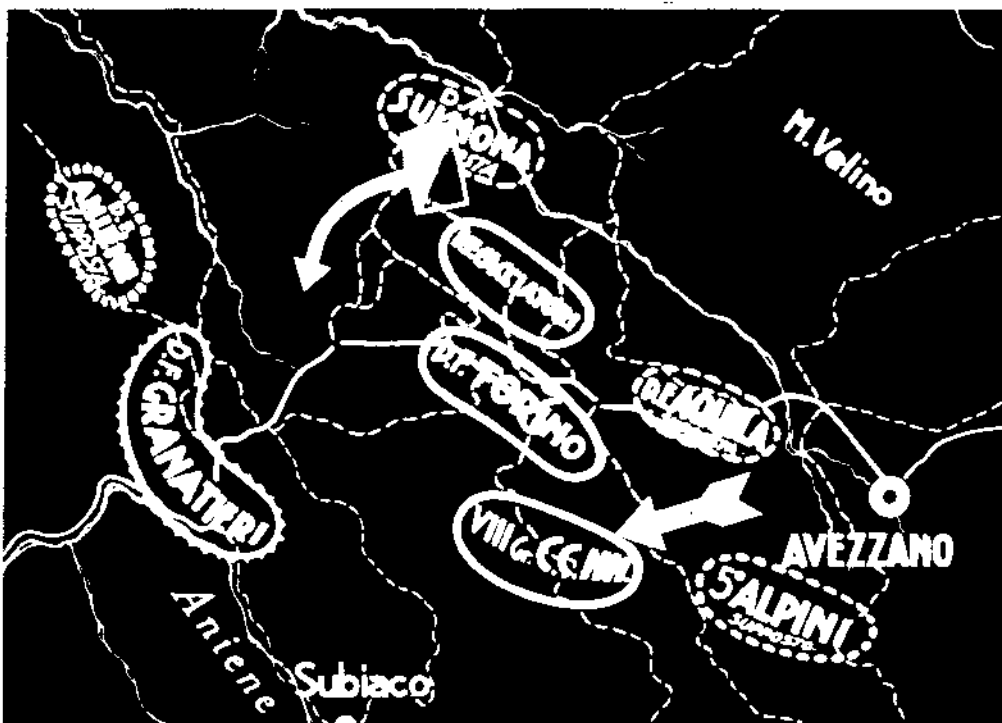
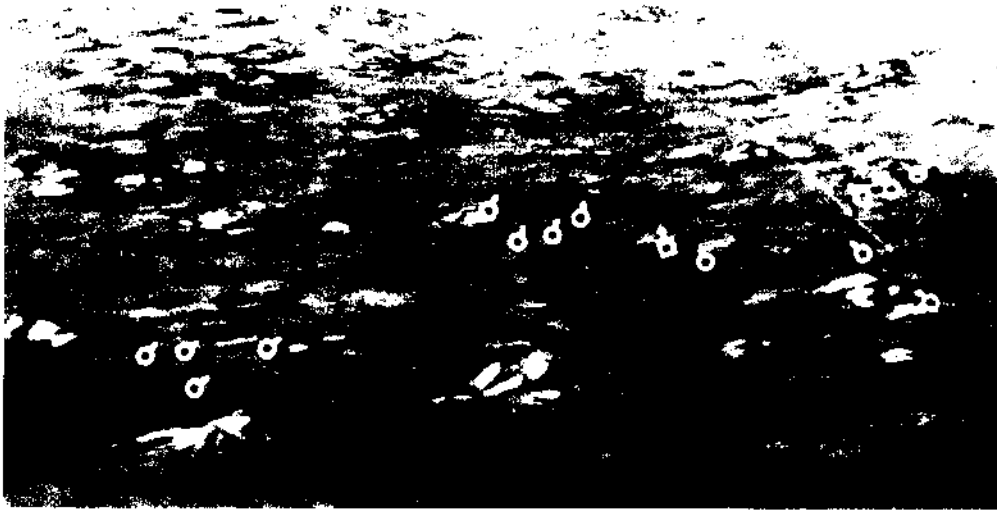
Gli inconvenienti lamentati per la Sezione che per l'ambiente è difficile correggere e che si ripeteranno normalmente, portano ad una naturale concezione di un Ente completamente a sé, con una impostazione veramente rispondente alle esigenze particolari dell'industria, che tenga conto solo per quel tanto che è necessario dei criteri di una Banca, che disponga di un personale competente e duttile, capace di risolvere con la necessaria elasticità e rapidità anche i problemi più inattesi, che continuamente si presentano al produttore e che hanno la loro logica ripercussione sull'Ente finanziatore, dalla cui tempestiva decisione possono dipendere le sorti della produzione e del produttore.

Con la istituzione dell'auspicato organismo si presenta anche l'opportunità della costituzione nel suo ambito di una cassa centrale presso la quale dovrebbero affluire direttamente dall'esercizio tutti i proventi dello sfruttamento delle pellicole. La Società degli Autori dovrebbe controllare i versamenti da parte degli esercizi, con particolari sanzioni, oltre le normali a carico degli inadempienti.

Naturalmente tutto ciò deve concepirsi con una organizzazione leggera e snella, la stessa a cui deve essere improntato l'istituendo Ente.

Tali provvedimenti, oltre ad aumentare i fondi a disposizione dell'organismo per finanziamenti all'industria, gioverebbe alla produzione per il controllo dei proventi, e dovrebbe preludere al sistema di sfruttamento a percentuale, che, per ovvie ragioni, è l'unico che possa dare tranquillità ai seri produttori di ricevere i proventi della pellicola in relazione al suo effettivo valore commerciale, così da far loro sentire maggiormente i benefici di una produzione selezionata verso la quale avranno tutto l'interesse di rivolgere i loro sforzi.

IL CINEMA E L'ESERCITO



Esempio di film tecnico addestrativo

COM'È noto, in tutti i paesi l'esercito è l'organismo che di massima e più rapidamente si impadronisce dei ritrovati scientifici e delle scoperte più moderne, nell'intento di trarne applicazioni pratiche per i propri fini specifici. Era naturale, quindi, che anche la cinematografia non tardasse oltre a fare il suo ingresso anche nelle scuole militari e nelle caserme, a scopo didattico ed addestrativo.

Furono, per primi, i film di argomento militare e bellico lanciati in grande stile dall'industria americana a far intravedere le grandi possibilità del cinema come mezzo didattico ausiliario per l'insegnamento mi-

litare; il problema appassionò subito gli studiosi di quasi tutti i principali eserciti del mondo, i quali si indussero ad adottare in maniera più o meno larga il nuovo mezzo, che si andava sempre meglio dimostrando un ottimo integratore dell'opera degli istruttori militari.

Del resto, attraverso la creazione dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, il cinematografo aveva avuto già la sua grande affermazione quale mezzo di istruzione e di educazione: era logico, quindi, che ad esso dovessero essere aperte le porte delle caserme, dove si completano appunto l'istruzione e l'educazione delle gio-

vani generazioni, volgendo ai fini più propri delle istituzioni militari.

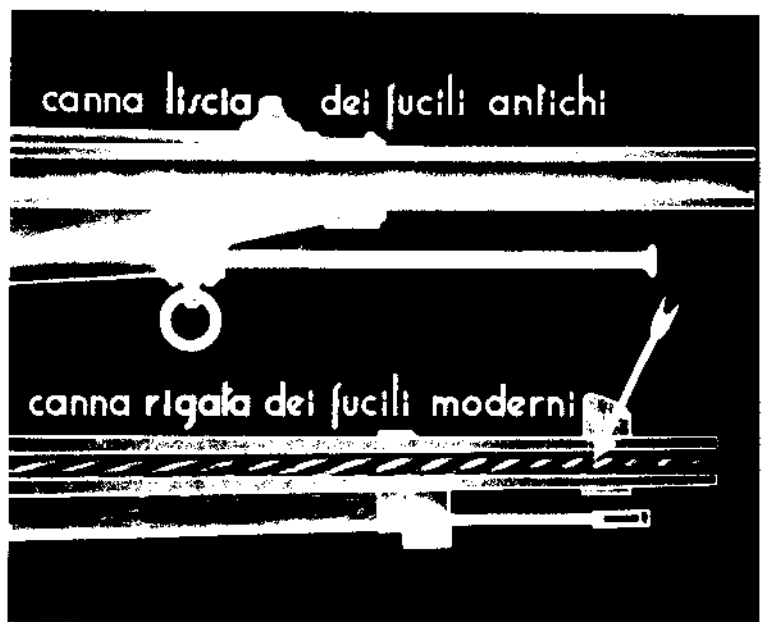
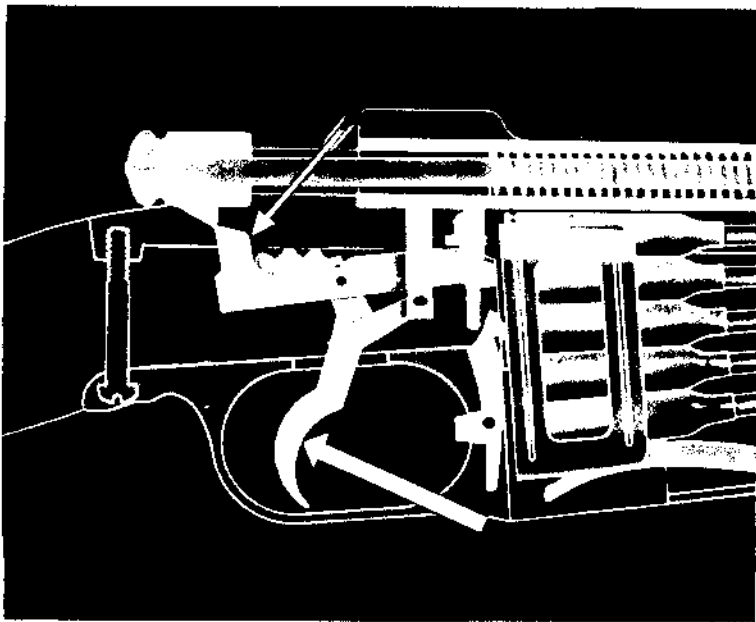
Anche in questo campo, l'Esercito italiano non è rimasto secondo a nessuno: in tempo relativamente breve, infatti, è stata predisposta un'attrezzatura cinematografica, per mezzo della quale l'ufficio addestramento del Comando del Corpo di Stato Maggiore può provvedere al rapido allestimento di qualsiasi tipo di film di carattere militare.

D'ordinario, i tipi sono due: quello di carattere essenzialmente addestrativo, e quello, invece, di carattere documentario e con scopi particolarmente educativi.

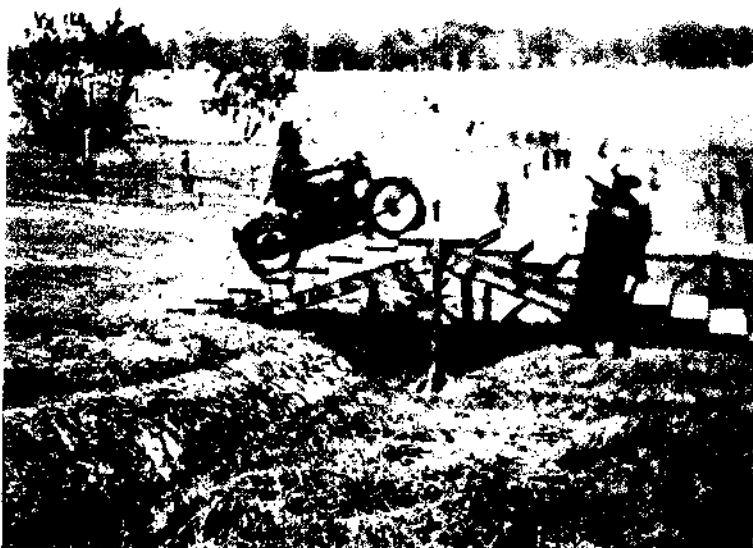
Si sa, ad esempio, che le armi, le macchine, i congegni negli eserciti moderni si sono venuti moltiplicando, così che, inevitabilmente, nell'addestramento si deve seguire il sistema della specializzazione. Oggi, però, la conoscenza di tutti i mezzi di combattimento è bene che sia estesa il più possibilmente alla massa, così che sul campo di battaglia le sostituzioni possano essere agevoli e pronte; ecco subito un campo, nel quale il cinematografo, usato come mezzo didattico integratore, può rendere ottimi servizi, agevolando questa generalizzazione, per dir così, di addestramento, che altrimenti, dato il limitato tempo disponibile, non sarebbe possibile. Con tali intendimenti, appunto, il nostro Stato Maggiore ha allestito e seguita ad allestire film riguardanti, ad esempio, il funzionamento delle armi e delle munizioni, l'impiego e le possibilità dei vari materiali bellici, la spiegazione dei concetti operativi per le unità elementari e le unità maggiori, ecc.

Più vaste, naturalmente, sono le possibilità nel campo educativo. Qui, abbiamo, anzitutto, come già si è accennato, i film di carattere documentario: ne sono stati realizzati, ad esempio, taluni riguardanti l'esecuzione di gare, oppure esempi di schieramenti e sfilamenti *a massa*, oppure, ancora, di esercitazioni tattiche con esecuzione reale di fuoco, ecc. Qualche punto di contatto può sembrare che tali film abbiano con la cinematografia di carattere spettacolare; ma si scorderà subito la differenza, quando si pensi che in questi film militari sia la regia — se di regia vera e propria può parlarsi — sia il montaggio si propongono soprattutto lo scopo di educare il soldato, di stimolarne lo spirito di emulazione ed agonistico, di offrirgli quelle visioni di insieme che a lui, elemento della massa che svolge le esercitazioni, istruzioni, ecc., sono d'ordinario inibite.

Ma esiste ancora un altro vasto campo di azione riservato alla cinematografia militare, ed è quello del documentario di azioni belliche, con un duplice scopo: tendente, l'uno, a portare davanti agli occhi del soldato fasti e scene della vita guerriera della



Esempio di film addestrativo



Esempio di film documentario educativo

Nazione, ispirandogli riverenza per ciò che altri seppero compiere in difesa della Patria ed accendendogli l'animo a future, degne imprese; diretto, l'altro, a stimolare l'esame tecnico di ciò che fu già operato in tutti i campi dell'attività bellica per trarne utile ammaestramento per l'avvenire.

A quest'ultimo scopo — di particolare interesse per chi è preposto alla preparazione militare — sono state date speciali direttive e si è escogitata tutta una serie di accorgimenti, affinché le riprese cinematografiche possano riuscire il più possibilmente rispondenti ai fini che attraverso esse ci si propone di raggiungere. Così, ad esempio, le azioni belliche, oltre ad essere filmate, nei limiti consentiti dall'obiettivo e dalla invisibilità tattica, direttamente dal vero, sono rese poi più evidenti mediante speciali grafici animati, riproducenti in planimetria o, meglio ancora, prospetticamente il terreno su cui si sono svolte e le unità delle due parti in lotta, e facendo muovere convenientemente sul di-

segno del terreno i segni convenzionali rappresentanti le unità di combattimento. Chi abbia un minimo di pratica in materia potrà facilmente comprendere quanti elementi di giudizio e di ammaestramento sia possibile dedurre da queste riprese dal vero, per quanto riguarda, ad esempio, i vari modi di avanzata delle fanterie sui vari tipi di terreno e nelle diverse fasi del combattimento, la presa di posizione delle batterie e l'esecuzione del tiro, l'impiego dei carri di assalto, l'azione dei reparti terrestri e dell'aviazione, ecc.

Interesse ancor maggiore può presentare la cinematografia, per quel che si attiene ai servizi logistici, la cui importanza e complessità sono venute enormemente a crescere nelle guerre moderne, divoratrici insaziabili di materiali di ogni genere. Ora, nulla meglio di un'accurata riproduzione cinematografica può far vedere come queste moli immense di materiale vengono predisposte, trasferite, ammassate alla portata necessa-

ria, e come di esse venga alimentata, a seconda delle esigenze, la battaglia.

Sia dal lato tecnico, dunque, che da quello educativo-morale, alla cinematografia nel campo militare si apre un raggio d'azione molto vasto e suscettibile di sviluppi nuovi ed in parte, forse, inopinati.

È un altro campo, questo, aperto all'intelligenza ed alla genialità dei nostri comandanti ed ufficiali: qualità, queste, che non difettano certo nell'ufficiale italiano.

Già qualcuno dei film prodotti dal nostro Stato Maggiore ha suscitato interessamento ed ammirazione in quanti hanno avuto occasione di vederli proiettati, sia per i criteri direttivi sia per l'esecuzione tecnica. Nel fervore di rinnovamento che pervade tutto l'organismo delle nostre forze armate, anche questo impiego della cinematografia come mezzo didattico-educativo sta a dimostrare la modernità dei criteri e la genialità dei metodi che al rinnovamento stesso presiedono.

AMEDEO TOSTI

PINDARO E IL FILM SPORTIVO

FINO ad oggi il film sportivo non ha ancora trovato la sua formula decisiva, non ha espresso esaurientemente quello che l'argomento richiede. Eppure attorno ad esso i teorici del cinematografo hanno acceso le discussioni più violente, ma ad ogni film sportivo o pseudo tale noi ci sentiamo traditi, vediamo che ancora tutto non è detto e quel poco che è detto non è come dovrebbe. In definitiva il film sportivo non ci ha soddisfatti e non ci soddisfa, salvo qualche rara eccezione che nello svolgimento di questo scritto andremo a citare. Incominciamo con un po' di teoria.

Si possono avere tre generi di film sportivo:

- a) il film tecnico;
- b) il documentario;
- c) il film spettacolare a sfondo sportivo.

Questa suddivisione ha un carattere puramente didattico ed è fatta in relazione al fine per cui il film viene girato. In pratica però i risultati, come vedremo, si intersecano a vicenda sì da dare sapore spettacolare al più rigoroso film tecnico. Nel corso della disamina dei tre generi, faremo un frequente ricorso alla letteratura per rendere alcuni concetti più chiari.

Il film tecnico viene girato a scopo di insegnamento. Interessa principalmente gli sportivi militanti i quali possono trarre concetti preziosi ed in altro modo inaccessibili. Certi sport che richiedono un equilibrio minuzioso in tutte le parti del corpo, quale ad esempio il salto e gli attrezzi, sono resi molto più facili da questi film i quali si servono massimamente del rallentato. Ogni movimento,

ogni scarto è rigorosamente registrato dalla « camera » e poi riprodotto in modo tale che nessuna parola riuscirebbe. Il film tecnico assolve nel campo cinematografico la funzione che i manuali in genere assolvono nella letteratura, con un utile effettivo però di grado lunga superiore. Il valore dell'immagine è più chiarificatore della parola e addirittura la prima è sempre esteticamente più bella della seconda. Ricordiamo in un passo ridotto di Hans Nöbl sullo sci, di aver visto col rallentatore uno sciatore scendere lentamente con ai piedi la neve sollevata a ventaglio come due bianche ali di cigno. Era poetica l'immagine e il significato di essa andava oltre il semplice insegnamento del giuocchietto destro meno piegato del sinistro e del braccio opposto più teso, per assumere quello di una lirica interpretazione. Il film tecnico sportivo realizza rispetto ai manuali un altro vantaggio importante: oltre che insegnare lo sport ne fa vedere le attrattive più belle e lo fa amare.

Questo genere di film è stato fino a poco tempo fa quasi abbandonato alla iniziativa dei pochi (salviamo il bisticcio di parole) iniziati. Ora con i littoriali del cinema abbiamo avuto occasione di vederne qualcuno di più; ma noi crediamo che potrebbe anche degnamente essere presentato nelle ormai comuni sale di proiezione. Il pubblico in genere sente una vera attrattiva per tutto ciò che sa di « tecnico » e farebbe ad essi un'ottima accoglienza. Si pensi ad esempio ad un completo film tecnico sul gioco del calcio ed il successo che esso avrebbe con la voga raggiunta da tale sport!

Il documentario sportivo invece si limita a descrivere od interpretare i fatti come sono avvenuti nella realtà, facendo astrazione completa del lato tecnico di essi. Si divide a sua volta in due sottospecie: il giornale e il documentario lirico. Qualche volta queste due distinzioni non sono ben nette e si fondono formando un film del tutto speciale che esamineremo.

Il giornale sportivo è paragonabile ai soliti giornali che trattano gli altri argomenti di attualità e non è altro che la cronologica narrazione dell'avvenimento attraverso le immagini reali. Queste ultime non sono montate ad arte ma rigorosamente come sono avvenuti i fatti perchè la cronaca ha la supremazia. Premesso ciò, potrà sembrare un assurdo, eppure praticamente questi sono i film più difficili a girarsi per una quantità di circostanze contingenti non sempre facilmente spiegabili; e ben raramente riescono a dare un'idea completa dell'avvenimento. Qualche volta una pallida idea, qualche volta una unione di immagini poco chiare e di dubbio significato conclusivo. In questo ultimo caso, è evidente, la cronaca scrit-



Da 'Olympia'

ta può essere più intelligibile ed efficace. Di film documentari lirici in modo esclusivo non ne abbiamo visti mai. Soltanto brani nei vari altri generi. Eppure anche essi sarebbero di vero gradimento. Si sono fatti dei documentari lirici sulle città (Rutman), altri sull'alta tensione (Rotha); ma nessuno ha mai tentato questo genere in modo totale. Nel genere ibrido a cui sopra abbiamo accennato vale a dire nella fusione del giornale col documentario lirico, abbiamo avuto l'esempio più insigne: OLYMPIA. Scopo di questo film era di esporre lo svolgimento delle gare avvenute a Berlino durante le Olimpiadi. Però oltre alla cronaca vera e propria dell'avvenimento, il documentario si lancia anche ad interpretare i fatti di ogni gara per dare loro un significato largo e conclusivo che si può riassumere nell'esaltazione della forza giovanile e nella bellezza ed armonia del corpo umano. La cronaca e l'interpretazione lirica sono fuse in modo perfetto sì che è difficile dire dove cominci l'uno e termini l'altra. Il film risulta una magnifica costruzione sinfonica, una specie di poema avente come soggetto lo sport e le sue manifestazioni. Questo è un nuovo genere di film che esteticamente non ha predecessori di tale altezza. Nella letteratura moderna poi non abbiamo esempi paragonabili a questo. Nessun poema che esalti la forza degli atleti, il sapore della lotta, l'ardore della resistenza: niente di tutto questo che invece nel film citato è profuso largamente.

In Italia abbiamo letto qualche poesia di Saba la cui essenza forse possiamo paragonare alle sequenze calcistiche di Leni Riefenstahl, ma niente più. Per trovare qualche cosa del genere è necessario rifarsi al grande maestro greco: Pindaro, il cantore delle Olimpiadi. Ed esistono a dir vero tra quest'ultimo e la regista tedesca alcuni punti di contatto, alcune identità. Pare che Pindaro componesse le sue odi mentre assisteva alle gare e poi le recitasse al vincitore. Sicché in esse si trovano digressioni e ragionamenti suggeriti dai fatti ma che con essi hanno ben poco in comune.

Come la Riefenstahl che ad un certo punto fa vedere un canguro che saltella collo stesso tempo di un atleta in allenamento: immagine che va meditata. L'esaltazione dei vincitori in OLYMPIA, ha qualche cosa di veramente pindarico senza parlare della fiamma che arde e della sequenza del suo trasporto. Noi siamo convinti che la Riefenstahl ha letto Pindaro. Pindaro nella sua poetica ha movimenti che sono propri del divagare dell'obbiettivo; la Riefenstahl nelle sue sequenze ha un ritmo martellante come i versi del Tebano. I vari atleti, le varie gare sono con pari intensità fatti rivivere nelle immagini



Da 'Olympia'

e nei versi con fedeltà obbiettiva e con lirica interpretazione. Documento e poesia sono gli animatori di queste due grandi realizzazioni artistiche sportive nella storia dell'umanità.

Il film spettacolare a sfondo sportivo ci è presentato nelle comuni sale di proiezione e fa parte dei film correnti che costituiscono i programmi della stagione. Ed è quello che si presenta peggiore di tutti gli altri. In esso in genere lo sport serve come sfondo e non assurge mai ad interprete principale come invece dovrebbe essere, o tanto meno a creare l'ambiente. Molti a tale proposito hanno citato IL CORRIDORE DI MARATONA oppure OTTO RAGAZZE IN BARCA; altri STADIO O IO, SUO PADRE; ma noi in questi film non vediamo lo sport come protagonista, come invece in altri film abbiamo visto il lavoro umano, lo spirito di sacrificio, la guerra assurgere a simbolo, ad « ambiente » influenzatore di tutta una rappresentazione. Lo sport non ha ancora avuto questo onore. Non parliamo poi degli americani, i quali orchestrano ormai le competizioni sportive come balletti all'Opera. In questo genere si sono salvati Ford e Vidor perchè dell'idea sportiva ne hanno fatta una ragione di vita dei loro personaggi. Ma tanto che si continuano a vedere bionde sirene che distolgono dagli allenamenti gli atleti per mandarli in rovina colle loro grazie; uniti ad enfasi letterarie che dicono « non è necessario aver vinto basta aver combattuto », senza cioè ricreare, noi non crediamo che il film spettacolare sportivo abbia raggiunto la sua formula. Leopardi, nella sua poesia *A un vincitore del pallone* traccia un'idea di come potrebbe eventualmente essere il film sportivo italiano. Una esaltazione, una glorificazione della

forza dei giovani, la quale al momento opportuno può validamente servire la Patria. Nessuno ha mai pensato ad un film basato su questo concetto, elementi solidi di vita. Soltanto invece grandi panorami di avvenimenti sportivi del tutto indifferenti e lontani, poi un po' di freudismo a scartamento ridotto, la debolezza del sesso, la rovina del corpo e dello spirito; poi, qualche volta il ritorno alla gloria. (In questo caso invece dello sport e dell'atleta potremmo benissimo mettere come ambiente una banca e come personaggio il suo direttore chè la faccenda non cambierebbe).

A questo genere si possono eventualmente assegnare i film comici sportivi i quali naturalmente fanno dello sport una parodia. Charlot vince l'incontro di pugilato non perchè è più forte e preparato, ma con l'astuzia; o mettendo un ferro di cavallo nel guanto o facendosi del gong un alleato. Ma noi abbiamo dello sport un concetto molto più elevato.

Concludendo: il film sportivo nella sua vera essenza, è principalmente per noi un campo ancora vergine, o peggio sfruttato male; il che vuol dire che oltre al lavoro di costruzione ne richiede uno precedente di bonifica. D'altronde noi crediamo che valga la pena di trattarlo, perchè, a prescindere dal suo valore etico e sociale, anche dal lato commerciale non crediamo che gli argomenti che esso può suggerire, siano meno interessanti od attraenti di quelli d'amore, o di *gangsters* e simili. E potrebbe anche poi esercitare addirittura una influenza vitale su tutta la nostra cinematografia, dandole una impronta decisiva di forza ed eroismo, attributi che nella vita reale non fanno difetto.

OSVALDO CAMPASSI

IL MACCHIETTISMO DI MALDACEA

FINO a quando sono stato semplice attore di varietà e macchietta non ho mai ardito parlare di me; ma da quando lo schermo ha portato in giro la mia fotogenica faccia e mi ha procurato l'onore di farmi conoscere ai più diversi e svariati spettatori, credo che qualcuno potrà aver piacere a conoscere certi fatti della mia vita di artista.

La « macchietta », in Italia, modestia a parte, l'ho creata io; fu una mia esclusiva trovata, che poi fu copiata da tanti miei seguaci. Io non ero canzonettista, ero attore, tanto vero che sono stato il primo a presentarmi ai pubblici eleganti senza l'abito francese di allora, cioè senza il frak colorato e i pantaloni corti di raso. Ero un attore anche quando cantavo. Ma cantavo poco. Consideravo la musica come un accompagnamento alle parole, un commento, che mi facevo comporre, quasi sempre, dal genialissimo ed indimenticabile maestro Vincenzo Valente, e, per rendere più efficace ciò che creavo, mi preoccupavo di colorire i versi, dicendoli più che cantandoli.

La parola colorire è opportuna. Come il pittore, mi ripromettevo di dare al mio pubblico un'impressione immediata, schizzando il tipo, segnandolo rapidamente. Da ciò trae origine la parola « macchietta » che è proprio dell'arte figurativa. Con la « macchietta satirica » volli portare sulle scene del teatro di varietà un « impressionismo » mimico, e il poeta Ferdinando Russo, primo e prodigo collaboratore del mio famoso repertorio, scrisse per me: « Quando ancora non conoscevo il cinematografo, già Maldacea era un cinematografo vivente ». Nessuna meraviglia se io oggi lavoro per il cinema ed a questa arte mi sono dedicato con passione da due anni appena. Non esiste arte o mestiere che io non abbia esercitato al proscenio, non v'è caricatura che io non abbia tentato, non v'è trucco che io non abbia adattato al mio viso, non v'è abito che non abbia indossato.

Posso dire, a titolo d'orgoglio, di essere stato sportivissimo agli inizi del secolo ventesimo, presentando alla ribalta il ginnasta, l'equilibrista di forza, lo schermidore, l'aeronauta, l'automobilista, l'esploratore, l'alpinista, il mondanò sportman. Nessun travestimento mi ha sgomentato. In vesti femminili, fui la *prima donna lirica*, fui la *cocotte intellettuale* e la *cocotte malinconica*, la famigerata *Maria Tegani* di Trilussa, fui la ballerina in *Tutù svolazzante*, fui cameriera d'albergo e domestica di helve, affittacamere grossolana e sospirata zitellona, balia procace e femminista da comizi, fui donna Agnese la nottívaga mediatrice, e fui il *madro della chanteuse*. Fui tranviere e capotreno, *enfant terrible*, corista lirico, tenentino di cavalleria, recluta, cameriere filosofo, D. Saverio o' mbriaco cantastorie che raccontava le prodezze di Rinaldo, superuomo, collettivista, superstita delle patrie battaglie. E per debito di gratitudine devo dirvi che per tutte queste molteplici e varie mie creazioni devo molto all'efficacissima collaborazione dei poeti Ferdinando Russo, Pasquale Cinquegrana, Salvatore Di Giacomo, Carlo Veneziani, Ugo Ricci, Trilussa, Rocco Galdieri, Giovanni Capurro, Roberto Bracco, Ernesto Murolo, ecc., ecc.

Ed ora? Ora sono scritturato dalla Scalera Film, dove si lavora a getto continuo e così le mie trasformazioni e reincarnazioni continuano per lo schermo.

NICOLA MALDACEA



Il flauto di Pellicio



Il camorrista



Il superuomo



Il collettivista

EVOLUZIONE DELLA DIVA

I GUSTI e le preferenze del pubblico mutano e variano secondo leggi che non sono né arbitrarie, né occasionali, ma che trovano la loro rispondenza intima e costante nell'evoluzione del costume e della sensibilità delle masse. Come in tutti i campi, così anche nel cinema è dato a pochi di avere un'influenza determinante su questa evoluzione. Benché in apparenza sembri il contrario, in genere una produzione — per quanto accorta e intelligente — si limita a seguirla, ad adattarvisi. Vi si adatta in ispecial modo — e forse più per intuito che per ragionamento — nella scelta o creazione e nello sfruttamento di un dato tipo di interprete, la cui popolarità costituisce una specie di numero-indice del diagramma evolutivo della mentalità del pubblico. Il fenomeno del divismo non va spiegato soltanto con ragioni e necessità d'indole pratica. Se si avesse cura e pazienza di considerarlo un po' più a fondo, si vedrebbe che alla base di esso c'è quel bisogno istintivo e profondo che ha il pubblico di crearsi degli idoli in tutto e per tutto attuali, espressioni quasi simboliche di una determinata atmosfera sociale, spirituale e morale. Un'evoluzione, dunque, questa di cui parliamo, molto sintomatica; quanto, per esempio, quella della moda, pur così significativa nella sua apparente incongruenza. È forse per analogia che lo spettatore afferma che un tipo d'interprete è di moda. Noi ci occuperemo dell'attrice, che è il maggiore esponente del divismo.

La diva nacque sotto l'impulso della letteratura dannunziana. Fu il cinema italiano a crearne i primi esemplari: sorta di orchidee artificiali e artificiose di una serra illuminata ancora soltanto dalla luce del sole. Era l'epoca dei gesti serpentini e dei quadri plastici, degli aggettivi « travolgente » e « sovrumano ». Di Lydia Borelli e di Francesca Bertini, per citarne due celeberrime. La fortuna di quelle dive trovava la sua ragion d'essere proprio nel mondo immaginario e fantomatico in cui vivevano, lontano e in contrasto coi gesti, espressioni e sentimenti della vita reale. Se dovessimo ritrarle, le dipingeremmo in abito di velluto nero, scollatissimo; in piedi, la testa rovesciata indietro e gli occhi socchiusi, il braccio nudo rigido e teso alla cui estremità le dita molli e languide s'agitano debolmente accennando un addio; in ginocchio, un uomo cereo dalle orbite peste si preme il cuore con le mani sovrapposte; sparsi sul pavimento, un portafoglio vuoto, una rivoltella e una coppa spezzata. Diva e donna fatale erano infatti sinonimi, allora. E si continuò a fraintendere per parecchio tempo.

Del resto, la « donna fatale », trapiantata in America, vi attecchì immediatamente, ed ebbe una rapida e sgargiante fioritura. Scomparvero i due tipi originari, indigeni,



Bette Davis in una delle sue scene più personali

nati nell'atmosfera libera e avventurosa dei *Western*: l'eroina di mille scorribande, alla Pearle White; e l'umile, anonima ragazza che suscitava nobili sentimenti di affetto e protezione nel rude cuore di William Hart o degli altri *cow-boys*. E apparvero il visetto laccato e le labbra rotonde di Mae Murray, bambola dal cuore di ghiaccio; gli occhi caldi e tenebrosi di Pola Negri, il naso all'insù e la bocca amara di Gloria Swanson. Bisogna dire che il tipo della diva-donna-fatale, pur avendo ormai sorpassato il vertice della sua fortunata parabola, non si estinguerà mai. Nella mentalità del pubblico è radicata una supina ammirazione per certi esseri anormali dal destino vorticoso. Malgrado la sua mitica aureola di « fuori serie », la Garbo rientra nel tipo. E così la Dietrich, pallida e morbosa creatura tenuta a battesimo dal contorto intellettualismo di Sternberg. In Europa, fu il cinema tedesco a tentare con Brigitte Helm un

esperimento del genere, culminato con la ieratica e arbitraria Antinea nell'*ATLANTIDE* di Pabst.

Una sottospecie di diva-donna-fatale ebbe per capostipite Clara Bow, e si affermò quando, diradatasi l'atmosfera pacchiana e scintillante del primo dopoguerra, la gente cominciò a scorgere nella vita e sullo schermo il lato ridicolo di certi suoi idoli e di certe sue concezioni. Il fatalismo della diva, spogliato d'ogni alone di mistero, si ridusse al richiamo puro e semplice del sesso, ostentò una carnalità serena, limpida, vorremmo dire animalesca. Per esempio, Jean Harlow della prima maniera. In Europa, è di ieri la rivelazione della sconcertante Viviane Romance. Ci fu anche chi volle complicare questo tipo con un innesto di fascino esotico: la bellissima Dolores del Rio, l'india-volata Lupe Velez, o, più recente, Dorothy Lamour. Ma, salvo sporadiche eccezioni, il ritorno alla semplicità e all'istinto non evitò



Katharine Hepburn

che la donna fatale decadde e tramontasse nei gusti del pubblico, come tramontarono tanti altri simboli di quell'epoca euforica e squilibrata che precedette la crisi. Tornò a farsi sentire la necessità delle convenzioni e dei valori morali fin'allora tenuti in non cale o addirittura disprezzati. La diva non poté più essere soltanto femmina e ridiventò donna. Non più un essere di eccezione, ma una creatura umana che vive sullo schermo una vita simile a quella reale e quotidiana. Sintomo caratteristico di tale mutato orientamento fu la svalutazione sempre più ac-

centuata della bellezza e del fascino fisico come requisiti fondamentali e indispensabili della diva. Le doti interiori di sensibilità e di stile ne sminuirono sempre più l'importanza, fino ad annullarla interamente o quasi, come nel caso di Janet Gaynor, o di Helen Hayes, o della grandissima Bette Davis. Affiorarono temperamenti drammatici ricchi d'intensa e contenuta efficacia, quali ad esempio la Davis stessa, o Silvia Sidney, Barbara Stanwick, Margaret Sullivan, Myriam Hopkins, ecc. Le attrici vistose, stravaganti e fatali divennero ridi-

colte se paragonate a interpreti misurate e signorili come Norma Shearer e Ann Harding.

Nello stesso tempo, e per anni, le simpatie del pubblico si polarizzarono su un'attrice che parve incarnare il tipo ideale della nuova diva: Joan Crawford. Con poche varianti, i suoi film non erano che fedeli autobiografie: da *bathing-girl* a stella. E le spettatrici di tutte le platee la elessero a simbolo delle loro ambiziose aspirazioni. Era la ragazza « che si fa da sé », la donna « che vive la sua vita ». In ogni suo film, sia ch'ella cominciasse con lo sbucciare patate, o col fare la ballerina in un locale d'infimo ordine, o col sognare ad occhi aperti guardando i treni di lusso ad un passaggio a livello, c'erano sempre, al termine dei 2000 metri, un appartamento di Cedric Gibbons, una dodici cilindri, e una dama che la trattava finalmente da pari a pari; oltre, beninteso, l'innamorato e devoto cuore del felice milionario. Era, insomma, la personificazione degli eterni ideali borghesi: la conquista della ricchezza, l'arrampicarsi su per la « scala sociale ». Essa rispondeva fra l'altro a una concezione tipicamente americana — vorremmo dire femminista — della donna, che il nostro pubblico ha imparato a conoscere, oltre che per mezzo del cinema, attraverso tanta letteratura, a cominciare dai romanzi della signora Ursula Parrott e delle sue epigone italiane. Eroina di un neo-romanticismo nato all'ombra dei grattacieli e ambientato nei *dancing* di lusso, gli avidi occhi della Crawford si velavano spesso di lacrime, e la sua bocca si contraeva in una smorfia d'amarrezza: questo perchè l'amore era per lei una cosa « terribilmente grande », per cui valeva la pena di soffrire e lottare tanto più che per lei l'antico proverbio « una capanna e il tuo cuore » andava riveduto in « un conto in banca e il tuo cuore ». Così, interpretando i sogni di tutte le ragazze « moderne », la Crawford trovava il proprio uomo attraverso una ricerca sperimentale, senza temere la solitudine, ma senza nemmeno aver paura dei compromessi.

Ma c'era ancora troppa passionalità — insincera — e troppo sentimentalismo — di maniera — in questo tipo di diva. Ci si accorse allora di non aver sfruttato abbastanza, dopo la bellezza fisica e la passionalità, un altro elemento, meno appariscente forse, ma duraturo e profondo, del fascino femminile: le doti dello spirito, l'intelligenza, la grazia. Myrna Loy incarnò magnificamente questo nuovo ideale di diva, e Jean Arthur sostituì Joan Crawford nel rappresentare il prototipo della ragazza americana. Entrambe, sullo schermo, donne serene, disinvolte, comprensive, affettuose, nel senso più umano e sincero della parola. Ed in questo, esse rispondono a una concezione attualissima dell'ideale femminile. Se non sbagliamo, il tempo della donna « ape regina », è ormai passato. La donna, cioè, ha rinunciato al suo egoistico piedistallo di idolo che considera se stesso mèta e ricompensa finale d'ogni sforzo e sacrificio maschile. E ha ripreso il suo posto a fianco dell'uomo, tenera e gaia, consolatrice e di-



Paola Barbara (foto 'Cinema')

CRISTOFORO COLOMBO

IN UN FILM DI ABEL GANGE



Laura Nucci (foto 'Cinema')

vertente, piena di tatto e di sensibilità. Nella più recente produzione, gran numero di attrici ha cercato di plasmarsi secondo questo nuovo ideale di diva: da Claudette Colbert a Madelaine Carroll, da Rosalind Russell a Joan Blondell, a Ginger Rogers, a Loretta Young, a Ann Sothern, Ironie Duane, ecc. Anche l'ultima e migliore Katharine Hepburn appartiene al tipo, esaltato in lei fino a un tormento interiore che non è più sentimentale ma spirituale. E così, Carole Lombard e Costance Bennett, le « *sophisticated ladies* », specializzate in ruoli d'un preziosismo scintillante e brioso. Potremmo anche citare Danielle Darrieux e Annabella, per il cinema francese.

E nel cinema italiano?... C'è, beninteso, la Merlini; ma finora i suoi personaggi hanno

sempre avuto qualcosa di meccanico, d'artificioso: personaggi da palcoscenico, forse brillanti, ma scarsamente umani. Forse potrebbe accostarsi al tipo di cui parliamo Assia Noris, se la sua grazia tenera e bamboleggiante osasse impegnarsi più a fondo; o Leda Gloria se fosse meno esuberante e popolaresca; o Maria Denis, se sapesse liberarsi della sua impostazione piccolo-borghese; o Laura Nucci, se le affidassero ruoli più densi e meno decorativi; oppure una Paola Barbara più raffinata, un'Alida Valli più matura e cosciente.

Certo un'attrice — nuova o già affermata — che sapesse incarnare questa concezione attualissima della diva, sarebbe destinata a un successo immediato, e forse più duraturo.

ANTON GIULIO MAJANO

Il 17 marzo, a Parigi, alla « Maison de l'Amérique Latine », la stampa francese è stata convocata ad ascoltare la dichiarazione dei produttori e del regista del film sulla vita di Cristoforo Colombo che sta per esser messo in cantiere da una delle più importanti combinazioni industriali della stagione.

È noto che il Colombo doveva esser fatto già da tempo. S'era appunto costituita una S. A. Colombo Film, che poi produsse soltanto il film *MA NON È UNA COSA SERIA* di Camerini; ed è spiacevole che l'iniziativa sia passata all'estero, mentre sarebbe stato molto opportuno che rimanesse in Italia. Tuttavia, bisogna dire che l'industria nazionale è stata abbastanza pronta a parare il colpo, se è vero, come sembra, che la I.C.I. è riuscita ad entrare nella combinazione, assicurandosi una edizione italo-spagnola che sarà interpretata da Fosco Giachetti e garantendo al film quegli esteri genovesi in cui si svolge la prima giovinezza di Colombo, che serviranno a dimostrare come da Genova nacque l'ispirazione della grande impresa del navigatore.

Il regista Abel Gange, che sarà il realizzatore dell'opera, si è così espresso, in occasione dell'adunata parigina di cui si è detto:

« In una bellissima conferenza di S. E. Paulucci de' Calboli Barone, pronunciata recentemente a Savona per celebrare il grande ligure, rileggevo questa frase che meglio di quanto io saprei fare chiarisce tutto il mio pensiero: "L'apostolo e l'uomo di scienza, il guerriero ed il mistico si amalgamano in generale molto raramente; ma in Colombo questa fusione si realizza. Le inquietudini teologiche frenano qualche volta il volo delle sue intuizioni, ma ciononostante il misticismo non è mai così forte da fargli rinnegare la verità della Scienza".

« Il dramma fa gli infelici, ma la tragedia fa gli eroi, ed è sotto l'angolo visuale della tragedia, nella sua espressione più semplice e più umana, che io voglio considerare la vita di questo gran visionario, di questo Don Chisciotte del mare, definizione sublime che meglio d'ogni lunga spiegazione ci permette di comprendere la poesia dello scopritore del mondo.

« Il governo spagnolo mi ha dato l'autorizzazione ufficiale che ci permetterà di girare nei luoghi storici. L'Alhambra di Granada, la moschea di Cordova, il convento della Rabida, la baia di Palos, per non parlare d'un'infima parte degli esterni, saranno un'altra volta lo scenario grandioso dello stesso dramma, ed io spero fermamente che mi sarà anche permesso di girare a Genova molte scene, e, probabilmente, a Firenze l'episodio del Toscan...

« La prima copia del film sarà portata all'Esposizione di New York dalla caravella "Santa Maria", ricostruita recentemente a cura della Spagna ed attualmente ancorata nel porto di Cadice. Tre versioni dovranno essere girate: francese, inglese ed italo-spagnola. Victor Francen sarà il Colombo della versione francese, mentre nella edizione italo-spagnola la stessa parte sarà interpretata da un illustre attore italiano.

« Per parte mia, lo ripeto, conto di lavorare modestamente come un mastrovetraio del Medio Evo, cercando il colore vivo, il tratto più fedele al vero, la semplicità...

Speriamo che a queste parole corrisponda una adeguata realizzazione. Ed auguriamoci che il contributo italiano alla produzione del film sia tale da assicurare al grande personaggio quel contenuto ideale che ne fa uno degli affieri più tipici della nostra civiltà.



«L'uomo di Aran» di Flaherty

ORIENTAMENTI DEL DOCUMENTARIO

È DIVENTATO un poco un luogo comune, in materia di film, parlare del documentario come di un'ancora di salvezza, di un elemento indiscutibile di cinematografia pura. Si riconoscono al documentario tutti i pregi, tutte le caratteristiche, tutti i meriti che fanno del cinema un'arte, si dice che nel documentario soltanto si è rifugiato ormai quello spirito di disinteresse, quella ricerca dell'arte per l'arte che (altro concetto che confina col luogo comune) erano doti del film muto. Ma, alla resa dei conti, dopo tanto entusiasmo, si finisce per relegare il documentario nel campo limitatissimo dei cortometraggi, o in altri casi, più celebri, di film a lunghezza normale, per considerarlo più alla stregua di un elemento d'arte figurativa (e decorativa) che di narrazione di avvenimenti reali.

Sul documentario grava, a mio avviso, un preconcetto iniziale: quello che tale film debba essere « bello » e, quel che è peggio, debba « far bello » ciò che rappresenta. In pratica, si finisce per considerare questo, che una volta aveva nome di « film dal vero », come una specie di prova di virtuosismo di fotografia e di montaggio, di adunata di tutte le abilità del regista e del fotografo. Colpa, si capisce, di alcuni esempi illustri, da Flaherty a quei famosi film russi dei quali sentimmo, negli scorsi anni, tanto parlare: film nei quali si cercava di supplire all'aridità del soggetto con un virtuosismo, indubbiamente di ottima lega, ma sempre letterario e pittorico: il virtuosismo delle

grandi angolazioni, dei tagli, delle carrelate aeree, che aveva la sua lontana origine nel cosiddetto movimento d'avanguardia, e ramificazioni più nelle arti figurative che nella realtà. In molti film (come, per restar nei citati, nell'UOMO DI ARAN) questa ricerca del « nuovo fotografico » non era fine a se stessa, ma un mezzo per esprimere un senso di particolare poesia: ciò non toglie che, da allora, davanti ad ogni argomento degno d'essere documentato, con troppa facilità ci si sia lasciati prender la mano per considerarlo solo dal punto di vista dell'acrobazia della ripresa, sacrificando magari chiarezza e obiettività, ai fini della « camera » e del montaggio.

Siamo ormai lontani dalle SINFONIE VISIVE di Rutmann, ed anche da quelle, non dispreggiabili, dell'Istituto Luce, tipo RITMI DI STAGIONE e SINFONIE DI ROMA: film che non avevano pretese di documento, ma solo di astrazioni cinematografiche su determinati motivi, e che per questo erano gradevoli, anche se si basavano solo sull'effetto di certe inquadrature. Ma, dai giornali Luce ai film come OLYMPIA una certa tendenza per il « bello » c'è sempre; ed è strano che, sorpassati ormai certi gusti nel film normale (nemmeno Mamoulian oggi insiste più su certe sue trovate) questi godano ancora tanto favore nel documentario. Strano, e, forse, anacronistico: si continua a cercare di rendere attraente un film su una industria o su una città, a furia di riprese dal basso in alto, di angoli suggestivi, di primissimi pia-

ni, di visi caratteristici, proprio quando il pubblico è stufo di queste rarità, più di quanto non sia stufo di veder pellicole didattiche anziché divertenti.

Penso che, perché gli spettatori se ne interessino, il documentario debba avere una dote comune a tutte le opere d'arte: debba avere cioè qualcosa da dire, e lo sappia dire. Che questo avvenga attraverso una tecnica che ormai ha fatto il suo tempo, è certo superfluo, com'è superfluo che il cineasta, messo di fronte a un qualunque elemento documentabile, lo sappia vedere solo come una cosa da interpretare nel modo più fantasioso e tale da mettere in evidenza la sua ricchezza di immaginazione. Ma non è questo (che in fondo, altro non è se non questione di stile) l'essenziale del problema. La base è un'altra. In genere, documentario vuol dire cortometraggio: per il film che riproduce aspetti della realtà, il preconcetto è rimasto ancora ai « tre minuti » o poco più, come se fosse indiscutibile il genere secondario di questo tipo di pellicola, degna solo di figurare come un completamento di programma. E invero, alcuni tentativi di realizzare documentari di duemila metri, sembrano fatti per dar ragione a chi propugna la necessità di mantenere tali film nei limiti dello *short*: le stesse due serie di OLYMPIA, tanto per citare il più recente, pur nella loro innegabile bellezza non riescono a vincere un senso di noia in molti spettatori di scarso temperamento sportivo, e domani, ad esempio, un film sulle risorse minerarie italiane che durasse un'ora e mezzo, accoppierebbe il pubblico più entusiasta. C'è un giusto limite in ogni cosa, sia pure interessante, limite che si può paragonare a quello della durata di un concerto o di una conferenza; a varcarlo, guai. Ma c'è un genere nel quale il documentario potrebbe vittoriosamente affermarsi nella lunghezza totale, ed è il genere storico.

Si tenta, da alcuni, di fare una specie di distinzione fra giornale cinematografico e documentario, lasciando al primo, girato di solito da un operatore anonimo e senza pretese, il carattere della cronaca, e riservando al secondo, che è realizzato invece su misura e con propositi, come si è detto, artistici, quello rievocativo.

Ora, se una discriminazione del genere è facile in teoria, è impossibile nella realtà: anzitutto perché, durante il corso degli avvenimenti, non è dato poter distinguere la cronaca che passa dalla storia che rimane, poi perché, per quegli scherzi che il caso fa sovente, può darsi che ciò che viene girato da un operatore senza mezzi e senza pretese, risulti di una efficacia descrittiva ed anche di una perfezione estetica non raggiunte da una compagnia cinematografica speciale, con regista, elettricisti, specchi argentei, carrelli e simili. Valgano d'esempio certi brani dei giornali dell'ottobre scorso, riguardanti il viaggio dei Ventimila in Libia, che sono autentici gioielli. Ora, quello che è strano, è che l'enorme materiale delle attualità, di questi metri cioè di autentica vita filmata, non abbia che una scarsissima utilizzazione: a mala pena, di tanto in tanto, se ne ritagliano dei pezzi, confezionando

dei brevi film che finiscono nei cinema scolastici o sugli autofurgoni rurali. In un'epoca nella quale vi è nel pubblico un indubbio interesse per la storia (magari nella sottospecie di biografia romanzata) mentre una voce autorevole ha nuovamente « esortato alla storia », non si è ancora pensato a quanta storia in atti vi sia negli archivi cinematografici, non ci si è ancora accorti di quale miniera possano essere i giornali di celluloidi. Esistono molti studiosi che consultano archivi e biblioteche in cerca di materiale inedito o poco noto, per ricostruire, attraverso i documenti, la personalità di un uomo o la cronologia di un evento: non esiste ancora, invece, la figura dello storiografo cinematografico che, magari al lume del senno di poi, cerchi di individuare, nei piccoli fatti prima, nei grandi avvenimenti dopo, l'inizio e lo svolgimento di un evento memorabile.

Pure, specie in Italia, la cosa dovrebbe essere tutt'altro che difficile: un organismo come l'Istituto Luce deve possedere un archivio ricchissimo di materiale. Nè io pretendo di giungere per primo con certe idee: non si era parlato, tempo fa, di una « Storia del Fascismo »? Quale miglior metodo, per compilarla, che rivedere, scegliere, montare con intelligenza, senza voler far troppe cose, e, soprattutto, senza « ricostruire » niente? E si è pensato a quale attrattiva potrebbero costituire nel pubblico film di tale genere, completi, esaurienti, ma senza pedanteria? Un mediocre film americano, presentato da noi anni or sono, sulla grande guerra, piacque abbastanza, eppure aveva il torto d'essere costruito alla svelta e con poca obiettività, specie nei nostri confronti.

Qualcosa da noi si è fatto, in proposito: i due film sulla campagna etiopica (IL CAMMINO DEGLI EROI e SULLE ORME DEI NOSTRI PIONIERI) il recente NO PASARAN sulla guerra spagnola, e qualche altro. Ma è poco, bisognerebbe che film ancora più esaurienti e completi si susseguissero con regolarità, fossero di continuo e sicuro ausilio alla stampa e alla radio: ma, ripeto ancora, documentando (anche con diagrammi e cartine geografiche animate) e non facendo del decora-

tivismo. Perché, ad esempio, non si è pensato ad un metraggio medio sull'Asse Roma-Berlino, sfruttando quanto vi è di più vitale nei due lunghi giornali sui viaggi del Duce e di Hitler, o ad una « testimonianza » sul problema della razza? Ma ciò che vedo come un « pezzo » di indubbio valore cinematografico, oltre che politico, è un film sulla crisi di settembre e sul convegno di Monaco. Anche qui, non pretendo di scoprire nulla di nuovo: vi è già un libro, compilato da un gruppo di giornalisti, che può dare una idea di ciò che sarebbe il film. Pochi avvenimenti hanno avuto un ritmo così incalzante, serrato, cinematografico, come quelli che vivemmo pochi mesi or sono. Tutto il film sarebbe un *crescendo*: dall'inizio, con una carta geografica animata dimostrante la nascita della Cecoslovacchia a Versailles, ai primi incidenti dei Sudeti, alla missione Runciman, via via, fino alle ore decisive, scandite, giorno per giorno, dai discorsi del Duce nel Veneto. E che materiale da poter vagliare! I sintomi della psicosi bellica a Parigi e a Londra, le trincee scavate nei giardini, il richiamo dei riservisti, la distribuzione delle maschere antigas, messi a contrasto con le adunate del popolo italiano, con la fermezza e la serenità nostre. Tutto ciò montato con un ritmo agile ed incalzante, con una esatta e lucida cronologia dei giorni e delle ore, si da giungere (non si veda irriverenza in questo termine) al convegno di Monaco come ad un « finale alla Griffith ».

Infine, l'apoteosi: il ritorno del Duce a Roma, l'ingresso delle truppe tedesche nei Sudeti, e, per contrasto, quell'arrivo di Daldier al Bourget che sembra, come lo si è visto nel giornale Luce, un pezzo di René Clair.

Non so se vi sia, specie per quel che riguarda i negativi esteri, qualcosa di irrealizzabile in questo; ma in un'epoca, non certo fortunata per il cinema, com'è quella attuale, tale tipo di film potrebbe dare un'ottima prova, e indirizzare verso un piano più ordinato e concreto un genere ancora così indistinto com'è quello del documentario.

MASSIMO ALBERINI



'Africa equatoriale', documentario di Marcel Griaule

VISIONI

RETROSPETTIVE

A ROMA, Milano, Mantova, Firenze, Torino, organizzati dai rispettivi Cineguf si stanno svolgendo i Convegni di cultura cinematografica. In questi convegni sono proiettati vecchi film muti, o film relativamente recenti ma importanti per la storia del cinematografo. Dappertutto il successo è notevole: a Milano ed a Roma son più di due mesi che si sono iniziati questi convegni, e continueranno ancora molto tempo. Il Cineguf di Roma ha presentato, tra l'altro: I TOPP CRIGI di Emilio Ghione, IRANI DI SOLE e DI VECCHIA GUARDIA di Blasetti, INTOLERANCE di Griffith, VARIÉTÉ di Dupont, FEMMINE FOLLI di Erich von Stroheim, HALLELUJA di King Vidor, IL CADAVERE VIVENTE di Ozep e Pudovkin, PER LE VIE DI PARIGI, ENTRACTE, I DUE TIMIDI, A NOI LA LIBERTÀ di René Clair. Il Cineguf di Milano: L'AVVENTURIERO interpretato da Rodolfo Valentino, PICCOLA FIAMMIFERAIA di Renoir, I NOBILUNGHI di Fritz Lang, LA CADUTA DELLA CASA USHER di Epstein, IL FU MATTIA PASCAL di Erker (1925), RAPSONIA SATANICA di Bonnard, IL DIAVOLO BIANCO di Volkoff, UN'AVVENTURA MOVIMENTATA di Sennett, e molti altri. Il cineguf di Mantova IL MILIONE di René Clair; quella di Firenze A NOI LA LIBERTÀ e I DUE TIMIDI di Clair.

Come si vede, un po' di tutto: sono compresi tutti gli stili, tutte le tendenze, tutti i tentativi: dal cinema americano più puro (Vidor) al cinema tedesco più significativo, dal cinema italiano dei tempi aurei a quello francese di ieri e dell'altro ieri. Ce n'è insomma per tutti i gusti e per tutte le curiosità. Coloro che seguono e continueranno a seguire questi convegni e sapranno trarne i dovuti insegnamenti potranno davvero dire di aver seguito un corso completo di storia cinematografica. È ormai un luogo comune dire che il vero cinema è tramontato da un pezzo; ma se questa asserzione è azzeccata, essa dà pienamente ragione e giustificazione a questi convegni. Uno sguardo dunque completo e ben chiaro sulla vecchia scuola del film muto. Che, diciamolo subito, aveva trovato mezzi più semplici e più rozzi magari di quelli di cui si serve oggi il cinema, ma estremamente più limpidi, più espressivi, soprattutto più aderenti al racconto. Attraverso queste visioni retrospettive si educano i giovani e si attua una funzione che potrebbe sembrare a prima vista superficiale e secondaria, ma che poi si rivela — basta pensare per un momento che l'unico modo per conoscere le opere cinematografiche e per farsi una cultura in materia è questa — di importanza decisiva per la formazione delle nuove forze del cinema.

Questi spettacoli che i Cineguf organizzano vanno dunque messi all'attivo del lavoro di questi organi; direttamente vicino alla produzione di film a corto metraggio. Completa in ogni modo a meraviglia il programma e lo scopo dei Cineguf. Queste rassegne vanno poi oltre al semplice spettacolo per assumere un significato tutto speciale e particolare, perchè servono a creare nei giovani la coscienza del vero cinematografo, fanno comprendere a molti (alcuni illusi ed impreparati, altri ingenui e romantici) quanto è ardua la strada alla quale agognerebbero tanto. E tanto più dura e faticosa quanto più le finalità sono serie e profonde.

MASSIMO PUCCINI

VECCHI FILM IN MUSEO

7 - CRISI

Origine: Germania - Produzione: U.F.A. -
Regista: G. W. Pabst - Soggetto: Franz
Schultz - Interpreti: Brigitte Helm, Gustav
Diessl, Hertha von Walther

LA SITUAZIONE psicologica della protagonista di *CRISI* avrebbe potuto trovare forse un altro regista idoneo a svilupparla. Ma G. W. Pabst era in quell'epoca: 1927, impegnato nello studio di caratteri maschili e femminili, tra i quali poteva benissimo essere compreso quello di Irene (in altre edizioni: Myra) che è di *CRISI* la protagonista: una donna priva di figli, che offre il suo amore soltanto al marito e che da questo è in certo senso trascurata. Pensa di abbandonarlo, ma ritorna a lui dopo aver passato qualche ora di una notte in un tabarin; è in questo luogo che si svolge una lunga sequenza del film, quella in cui Pabst ha analizzato il rapporto tra lo stato d'animo della donna e l'ambiente.

Altri uomini stanno intorno alla donna: un amico di famiglia, pittore; un pugilatore energumeno; un notaio. E v'è poi un'amica detta « la contessa », una di quelle signore da salotto che discutono delle situazioni familiari delle amiche, una donna che si trova bene nel locale notturno dove va Irene portando seco il notaio imbarazzato. Pabst ama giudicare aspramente certi modi di vita, certi personaggi, certi ambienti. E il suo giudizio si manifesta soltanto attraverso una rigorosa tecnica cinematografica in cui entra soltanto di sfuggita qualche elemento virtuosistico. Ma in *CRISI* non v'è alcun virtuosismo, se non quando la donna fugge dal tabarin e nelle successive sovrimpressioni di strade che si intersecano, Pabst ha voluto rappresentare lo sconvolgimento, le sensazioni provate dalla donna, il suo turbamento. Sono poche inquadrature, superflue, appartenenti a quel gusto di moda allora, cosiddetto di avanguardia.

Ma soltanto questo. Perché il resto del film è narrato con quella intransigente chiarezza propria del film silenzioso; e s'era appunto nell'epoca in cui il film silenzioso, dopo le esperienze di Lupu Pick e i capolavori di F. W. Murnau, aveva raggiunto l'apice. Un modo di narrare scorrevole, in cui era bene studiato il rapporto di piani in un montaggio dai ritmi lenti, pacati, senza che alcuna superflua didascalia venisse inserita tra le immagini: alle quali soltanto era affidato il compito di esprimere. Mancavano pochi mesi all'avvento del sonoro; sonoro che in Europa è giunto tardi. Per cui è stato possibile giungere negli anni dal 1926 al 1929 ad una chiarificazione della espressione cinematografica.

Pabst, della chiarezza visiva del cinema, è stato sempre un vivo assertore. Anche i suoi film minori, come *CRISI*, o almeno considerati tali, dimostrano questa sua tendenza, o meglio la sua comprensione del mezzo



cinematografico. Si potrebbe dire, in sostanza, che tra i registi Pabst è uno dei più funzionali. Anche se, come in questo caso, indugi talvolta nella descrizione di ambienti; ma l'elemento descrittivo d'altro canto non esclude lo sviluppo narrativo. Egli riesce a sostenere per circa metà del film l'azione in un solo ambiente. In fondo, è il risultato del « Kammerspiel », anche se in questo tabarin vi è molta gente: ma i personaggi principali sono isolati. C'è la donna, c'è l'amica, c'è il notaio che si diverte, timido, fra due donzelle, c'è poi un'altra donna che mentre il pugilatore con un bambolotto in mano gioca e sorride ad Irene, si aggira fantomaticamente per la sala dove c'è tanta altra gente affastellata, al bar, al centro dove si balla, tra i tavolini. È appunto questa donna, che Irene riconosce essere una sua amica d'infanzia, ora ridotta in misere condizioni, spettrale, che provoca la risoluzione di quella crisi psicologica e sessuale che indurrà Irene a ritornare a casa.

Alla congestione dell'ambiente del tabarin succede una stasi. Ed è questa, senz'altro, la migliore sequenza del film. Qui la donna è messa in rapporto non tanto a dell'altra gente, ma ad una sola persona: il marito, abbandonato su una sedia, nella casa deserta, dove tutto è fermo; soltanto una tendina di finestra è mossa, leggermente, dalla brezza notturna. Di questo clima Pabst si ricorderà più tardi: in *MADemoiselle Docteur*, nella scena che si svolge in quella villa abbandonata nei pressi di Salonicco. I due episodi comportano però risoluzioni diverse. L'ansia dei personaggi è provocata da motivi diversi. In *MADemoiselle Docteur* si tratta di spionaggio, in *CRISI* si tratta di situazione psicologica. La donna, vedendo il marito chino sulla poltrona, in quell'atteggiamento di abbandono, pensa che sia morto. È afferrata da un convulso; ma il marito respira. Eccola di nuovo a lui; è stato un attimo, un attimo terribile. Ora si dedicherà completamente a lui, all'uomo della sua vita, che va ad attendere nella stanza da letto, risolta la crisi.

In altri film Pabst aveva analizzato situazioni psicologiche maschili, e in altri anche psicologie femminili forse meno alla moda di questa. I film eminentemente psicologici di Pabst sono: *I MISTERI DI UN'ANIMA*, con Werner Krauss, *IL VASO DI PANDORA* (tratto da *LULÙ* e *ERDGEIST* di Wedekind) con Louise Brooks e *IL DIARIO DI UNA DONNA PERDUTA*, ancora con Louise Brooks. In *CRISI* è la donna che sta per perdersi, in questi due film con Louise Brooks, rispettivamente la donna perversa e conscia di essere perduta, e la donna che si perde. Il personaggio femminile di Antinea, in *ATLANTIDE*, sarà da mettere in relazione con questi.

Le due attrici Brigitte Helm e Louise Brooks sono state, in certo senso, create da Pabst. Si riveda la Brooks in *MISS EUROPA* e la Helm in *SENZA MADRE*: c'è in questi due film parlati, il ricordo dei personaggi istituiti da Pabst. Il quale appartiene a quella serie di registi, non molto estesa, i quali si danno pensiero di costruire dei personaggi coerenti, che abbiano qualche cosa da dire.

FRANCESCO PASINETTI



IL GALATEO DELLA GLORIA

COME, entrando nell'aveno, occorreva placare con un'« offa » propiziatrice Cerbero tricripite, così all'arrivo e al distacco da New York presiede una divinità non meno esigente: il cronista del porto. Non è facile guadagnarsi il suo favore e guai a chi incorre nella sua ira. Sanguinaria come i lupi siberiani, la razza dei cronisti portuari americani si offusca più facilmente delle sensitive. Gli « ship-news reporters » hanno una loro lunga « lista nera ». Molte donne, specie attrici cinematografiche, vi figurano. Le donne che godono di una certa celebrità, specie se hanno un'idea esagerata della loro importanza, rivelano spesso una deplorabile mancanza di tatto nei loro rapporti con i cronisti del porto. Ma la scontano, eccome! Fece molto male, Constance Bennett, a sbattere, al suo ultimo sbarco a New York, la porta della sua cabina sul viso di un giornalista. Quando gli agenti pubblicitari della casa che la impiega, venuti ad attenderla sulla banchina, furono informati dell'accaduto, per poco non ne piansero. I « ragazzi » dichiararono infatti, rappsaglia spicciata, che i giornali non avrebbero parlato di Connie, quel giorno.

Il delitto imperdonabile, agli occhi dei cronisti del porto di New York, è praticato da molte celebrità, e consiste nel salire furtivamente sulla nave. Inventato da principi del sangue e da altri personaggi veramente importanti, per non essere annoiati, il trucco è stato copiato da astri cinematografici che devono la loro gloria ai giornali, da nuovi ricchi e da molti palloni gonfi e avidi di pubblicità.

È il vecchio trucco della Garbo, che, tra parentesi, l'attrice ha il buon gusto o la diplomazia di non infliggere agli « ship-news ». Chi lo pratica sempre è, strano a dirsi, la rivale di Greta: Marlene. Scopo del giochetto non è di evitare la pubblicità, ma di accrescerla civottando con chi la fabbrica.

La Dietrich scende abitualmente dall'espresso di California (il « Ventesimo Secolo » per esser precisi) all'altezza della 125ª Strada di New York, e di qui si fa condurre al porto in un'automobile d'affitto. Sale sul « Normandie », munita di spesse lenti nere, per la scaletta dei bagagli. Tutto ciò, si direbbe, per amor del segreto.

Ma perchè mai l'Angelo Azzurro manovra in modo da farsi riconoscere dai primi arrivati alla banchina? Perchè si guarda intorno esitante, prima di salire sulla passerella, certa d'esser avvistata dai furbi e onnipresenti cercatori di autografi, che hanno visto il suo nome sulla lista definitiva dei passeggeri? Quale magica chiaroveggenza ha permesso agli agenti della « French Line » di avvisare in anticipo i fotografi che Le Più Famose Gambe del Mondo sarebbero salite furtive sulla nave? È sorpresa autentica, quella che si dipinge sul viso della Dietrich, quando, giunta in cima alla scaletta sente scattare gli obiettivi?

La natura femminile non permettendo la resa senza almeno una finzione di lotta, bussando alla cabina di Marlene i giornalisti sanno benissimo che li aspetta un'intervista, ma che per meritarsela dovranno recitare una commediola obbligatoria.

La porta si schiude leggermente e la segretaria della diva dice:

« Miss Dietrich è molto stanca del viaggio in treno. Non può ricevere nessuno... ».

« Ma ci basta un minuto! »

« Mi dispiace. Non può vedere nessuno ». Una piccola spinta alla porta; non prepotente, ma ferma. Il battente cede, i giornalisti s'infilano dentro, e Le Più Famose Gambe del Mondo appaiono nascoste da una lunga gonna austera. La loro proprietaria riposa, languida, in una enorme poltrona; pallida, ma con tanto rossetto sulle labbra e rimmel sulle ciglie da rifornirne una intera compagnia, la Venere tedesca inchina lievemente la testa continuando ad inalare e ad esalar fumo con ardore. Quando finalmente ha finito, dice in un sospiro:

« Ebbene? »

È il segnale della via libera. I « ragazzi » fanno le solite domande. Sanno benissimo dove Marlene va, ma cominciare in qualche modo bisogna. Domanda il cronista del *Daily Mirror*:

« Questa volta dove siete diretta, Miss Dietrich? »

« Nel sud della Francia, per qualche settimana di vacanze. Per riposarmi. Oh come ho bisogno di riposo! Mio marito mi raggiungerà a Parigi ».

I fotografi, entrati sulle calcagna dei giornalisti, vogliono fotografie nuove, specie quelli del trust di Hearst, avidissimi di « cheesecake ». « Cheesecake » (traduzione letterale: torta o pizza di formaggio), è, se non conoscete quest'espressione, il termine familiare dei fotografi americani per le più suggestive immagini femminili: gambe, per lo più, e istantanece in costume da bagno. Uno dei fotografi prega un giornalista di togliersi di mezzo: è arrivato il momento di pensare alle Più Belle Gambe del Mondo.

« Permettete, Miss Dietrich? » chiede cerimonioso.

« Permettete, Miss Dietrich? » chiede cerimonioso.

« Permettete, Miss Dietrich? » chiede cerimonioso.



«Le Più Famose Gambe del Mondo», quelle di Marlene Dietrich, in uno dei suoi primissimi film «La principessa Olala»

La star finge sulle prime di non capire. Ma poi (tutti guardano ciò che il fotografo non ha nominato e il dubbio non è più possibile), Marlene si acciglia.

« Perchè dovrei mostrare le mie gambe alla stampa? » protesta. « Non le ho mai esibite, tranne sullo schermo, quando la parte lo esigevo. No, le mie gambe sono già state fotografate abbastanza. Continuate le vostre domande, signori ».

« Quanto tempo starete fuori? » chiede la cronista del *Post*, l'unica collega in gonnella che i « ragazzi » abbiano mai ammesso tra loro.

« Sei settimane circa. Ecco... ».

Tre lampadine al magnesio si accendono in rapida successione, interrompendo Marlene, i fotografi sono soddisfatti. Ma come diavolo è salita tanto in su la sottana della Dietrich? Nessuno ha visto la diva sollevarla. Dev'essere stata una corrente d'aria... Partita Marlene, i « ragazzi » si ritrovano nella saletta della stampa, sulla banchina, e confrontano le interviste ottenute. Generalmente i cronisti del porto vedono i passeggeri più importanti solo in gruppo; il resto dei notabili se li dividono amichevolmente, per poi scambiarsi più tardi le notizie ottenute.

Le Più Famose Gambe del Mondo (così la pensano tutti) dovrebbero esser boicottate per aver tentato di svignarsela. Ma i « ragazzi » sanno benissimo che lo scopo di Marlene non era di sfuggirli, e la Diva N. 1 ha tra i lettori dei giornali molti devoti ammiratori. Così, quando i « ragazzi » telefonano le loro colonne ai giornali, trattano generalmente bene l'Angelo Azzurro, non senza stuzzicarlo un poco. Bisogna essere Divini o quasi, perchè i « ragazzi » vi prendano sul serio. Non basta cercar di sfuggire i « newsmen » all'imbarco per farseli nemici. Prendiamo per esempio il caso di Bob Taylor, poverino, che l'anno scorso fu molto maltrattato dai cronisti del porto quando partì per l'Inghilterra, per girarvi UN AMERICANO A OXFORD. Molto permaloso, e snervato dalle manifestazioni frenetiche delle sue ammiratrici, sulla banchina, Bob si offese quando si sentì rivolgere domande come questa:

« Credete di esser bello? »

La domanda non aveva scopi tendenziosi, e Bob avrebbe dovuto rispondere semplicemente (anche se pensava il contrario):

« No ».

Ribattè invece:

« Io sono un uomo con i muscoli duri, sapete, e questi scherzi mi seccano! »

Felici di aver scoperto il suo punto debole, i « ragazzi » si accanirono spietati contro il bel Bob. Richiesto di posare per i fotografi, il Nuovo Valentino alzò un po' sdegnosamente il mento e fu poi battezzato in calce a quelle immagini « un tipo Barrymore ». Gli fu chiesto (e Bob andò ancor più selvaggiamente in bestia) se aveva il torace peloso. Le interviste con Taylor, pubblicate in quell'occasione, procurarono a lui e al suo « studio » non poche arrabbature. I giorni di secca, quando un transatlantico parte o arriva con un carico leggero di personaggi famosi, giornalisti e fotografi, disoc-



... Bob si offese quando si sentì rivolgere domande come questa: Credete di esser bello? »

cupati, si prodigano spesso a delle nullità, purchè provviste di fascino e soprattutto di belle gambe. Tutti sanno che il sistema più facile, per un giornalista americano, di mettersi in mostra, è di mandare a un quotidiano un bell'esemplare di « cheesecake ». L'oscura attricetta, la comparsa cinematografica, credono naturalmente, lusingatissime, che tutto quell'interesse sia rivolto a loro, e che ne raccoglieranno i frutti.

Un fotografo addetto alla cronaca portuaria adocchiò tempo fa nella terza classe del « Queen Mary » una piccola figurante che tornava da un viaggetto economico in Europa. Vincitrice di un concorso di bellezza della Costa Occidentale, la piccola era ingenua e credula, ma possedeva un figura superba. Il fotografo non perdè tempo. La ritrasse seduta su una panchina con le gambe incrociate e la gonna sollevata fino a rivelare generosi orizzonti. La fotografò dal sotto in su mentre saliva una scala. Su e giù, qua e là, la ritrasse in ogni posa immaginabile. Sprechè una quantità di lastre, ma la giornata era fiacca, ed il giornalista aveva tempo da perdere. Dalla collezione avrebbe poi scelta l'istantanea migliore per metterla in commercio. Intanto si era divertito, aveva fatto pratica (i fotografi si esercitano sempre) e scommetto che rivide la ragazza anche a terra.

Ma le attrici minori e le ragazze scarsamente attrattive subiscono talvolta una sorte assai peggiore di quella che capitò alla comparsa di cui vi ho parlato. Se avidi di pubblicità, cadono spesso vittima di una volgare e diffusa truffa.

Un fotografo con l'aria sicura e disinvolta dei professionisti navigati, si avvicina alla ragazza e si presenta: « Tizio, del *Continental News Service* ». L'agenzia non esiste, s'intende, ma il nome fa egualmente impressione. Quasi sempre il fotografo ha con sé un compare, per darsi più arie.

« Possiamo fotografarvi? » chiedono.

« Oh, mi conoscete? » risponde la vittima, sorpresa dalla sua improvvisa popolarità.

« Mi hanno detto ch'eravate a bordo », risponde il fotografo. « Per favore, volete mettervi lì? »

Scattato l'obiettivo, il fotografo chiede alla ragazza il nome e l'indirizzo, badando a specificare: « Anche il nome di battesimo, prego », per darle a bere che conosce almeno il suo cognome.

« Ne desiderate una copia? » aggiunge.

La ragazza naturalmente la desidera, ed è pregata di versare due o tre dollari di anticipo. Non riceve mai fotografia nè denaro di ritorno. L'apparecchio non era nemmeno carico.

D. R. GEORGE

(Trad. di Maria Martone)



NUOVI FILM ITALIANI. Sopra: Un angolo fuori campo mentre si gira 'Traversata nera' (foto 'Cinema') - Sotto a sinistra: Alla Farnesina mentre si gira 'L'ospite di una notte' (Produzione Catalucci) - A destra: Il morbido e grazioso viso di Elsa De Giorgi in 'Montevergine' (foto Cinecitta)

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE *** BUONO ** MEDIOCRE * SBAGLIATO



*** ULTIMATUM

LA STORIA delle drammatiche ore che precedono l'inizio della grande guerra, scappata, come si sa, in Serbia, ha trovato in **ULTIMATUM** una pagina non indegna né inefficace. Stroheim qui lo ritroviamo nelle vesti di capo della polizia segreta della Serbia; ma questa volta il suo ruolo non è quello d'un personaggio crudele e sinistro. Anche nell'interpretazione d'un vecchio colonnello infermo, reale e umano, Stroheim non smette d'essere un grande attore.



** PER UOMINI SOLI

NEL film italiano la farsa e la commedia comico-sentimentale si può dire abbiano la preferenza dei produttori; non sappiamo se abbiano anche quella del pubblico, che sembra mostrare ormai una certa stanchezza al riguardo. È certo un film come **PER UOMINI SOLI** non diremo sia fatto per distoglierlo da certi umori, ma proprio per convincerlo a chiedere finalmente a certa produzione un impegno meglio orientato, e più decorosi propositi.



** RITORNO ALL'ALBA

SI PUÒ DIRE della cinematografia francese tutto il bene che, in fondo, si merita, soprattutto nei suoi aspetti generali: essendo rimasta la sola in Europa a salvaguardare con dignità e talvolta con notevoli manifestazioni d'uno stile non ordinario una tradizione cui Hollywood forse deve il meglio delle sue glorie. Tuttavia, resta difficile spingere il nostro consenso di spettatori al di là d'un certo limite, ove le esigenze cominciano ad essere più precise sia nel senso del mestiere che in quello propriamente artistico. Fra le qualità che meglio distinguono lo stile del cinema francese in generale, va notata prima d'ogni altra quella d'una certa fedeltà tuttora in uso verso i modi narrativi del cinema muto. Nel film francese il dialogo spesso viene usato come didascalia; i personaggi sembrano molto restii a esprimersi con la parola, quasi timorosi di turbare o snuire col suono della voce il significato d'un gesto, d'uno sguardo, d'un movimento improvviso. Il racconto procede così con una lentezza che vorrebbe dare allo spettatore il tempo di riflettere meglio su ciò che accade sulla bianca superficie dello schermo, e di coglierne tutte le diverse sfumature. Molti esempi ci dicono invece quanto sia difficile mantenersi su questa via senza concedere troppo ad una maniera letteraria, nel senso peggiorativo e stucchevole, che oggi fra l'altro ha sapore d'arcaismo.

Uno dei tanti, di tali esempi, può essere **RITORNO ALL'ALBA**. Un film forse non troppo avaro di parole, ma dove appare con chiarezza certa sintassi che dieci anni fa era moderna in Germania. Ma i veri difetti del film sono da cercarsi, più che nelle immagini, nella plausibilità del racconto. Un racconto che poteva essere molto bello finisce col diventare una sciocca fantasia con qualche pretesa freudiana. Tutto quel che accade, in questo film, vorrebbe farci paura, come disse Tolstoj a proposito d'Andreiev; vorrebbe insomma comunicarci l'angoscia d'una notte trascorsa in città da una giovane donna venuta dalla campagna, ignara e candida come una colomba. Senonché, nulla di ciò che pensa o fa sembra nascere dalla mente d'un'ingenua ragazza, ma solo dalla mente di sceneggiatori di scarse capacità psicologiche: si che ogni azione della protagonista risulta inadeguata all'indole sua, ossia incoerente e arbitraria.

Le doti espressive di Danielle Darrieux e lo stile risentito d'un regista come Decoin, sebbene non privo d'echi un po' arcaici, non sono sufficienti a far dimenticare i difetti d'una trama priva di veridiche situazioni e di legami efficacemente giustificati secondo l'impulso e il carattere dei personaggi. **RITORNO ALL'ALBA** rimane così un film di cui si ricordano soltanto alcune scene prese a sè, ravvivate da una recitazione e da una fotografia ricche di drammatici risalti.

GINO VISENTINI



** CERCO IL MIO AMORE

COSA strana, gli spettatori che assistevano alla proiezione del film **CERCO IL MIO AMORE**, ad un tratto si misero tutti a cantare seguendo il ritmo della colonna sonora. Avevano udito spesso per la strada fischiare un tale motivo dai garzoni di negozio, motivo divenuto popolare con i dischi e le orchestre del dancing. Il film era dunque vecchio di qualche anno, benché inedito ancora in Italia. Un film lento e prolisso, divertente soltanto ove Fred Astaire e Ginger Rogers s'abbandonano ai loro virtuosismi di ballerini.



** IL DESERTO ROSSO

ENNESIMO film francese d'ambiente militare e coloniale, dove non manca un rituale accenno alla Legione Straniera, **IL DESERTO ROSSO** ci è parsa una storia piuttosto scialba, con effetti ormai divenuti troppo usuali e meccanici. Un film che potrebbe essere paragonato a tanta letteratura romanzesca, che ha il suo sfogo naturale nell'appendice dei giornali parigini. Ognuno può dunque comprendere quanta vecchia e inutile retorica ci è stata largita con questo «dramma dell'onore».



** LE SORPRESE DEL DIVORZIO

ARMANDO FALCONI è un attore che non si dovrebbe tanto facilmente sprecare in ruoli piuttosto fatui, in ogni modo troppo vaghi anche nella loro fatuità. **LE SORPRESE DEL DIVORZIO** non è il solo film che abbia dato luogo a simili ruoli, e non è nemmeno il peggiore. Falconi, dicono, è attore da *pochade*. Poco male in questa affermazione. Il male comincia quando non ci s'avvede che sceneggiare una *pochade* per lo schermo è lavoro sottile quanto difficile.



** IL SUO DESTINO

L'AZIONE del film **IL SUO DESTINO** dovrebbe svolgersi in una fattoria brasiliana. Ma il Brasile è alquanto lontano dalle scene di questo film, dove si possono vedere e udire le cose più amene di questo mondo. L'ingenuità di certi nostri produttori e registi sarebbe perfino commovente, se fosse vera ingenuità. Ma in certi film è chiaro che nessuno dei loro autori ripone fiducia. Così non senza ragione il pubblico si domanda perché dovrebbe essere proprio lui a crederci.

LA SOCIETÀ ANONIMA
ARTISTI
ASSOCIATI

PRESENTA

*Una scozzese
alla corte del
Gran Kan*



con

**GARY COOPER
SIGRID GURIE
BASIL RATHBONE**

Regista: ARCHIE MAYO

REALIZZAZIONE ARTISTICA GRANDIOSA E PERFETTA DI UN VERISMO IMPRESSIONANTE, CHE SCONVOLGE E FA RESTARE AMMIRATI

GALLERIA

LXVII - LIDA BAAROVA

(v. tavola a fianco)

LIDA BAAROVA è nata a Praga poco meno di venticinque anni or sono. Figlia di gente agiata e tranquilla, essa andò a scuola e fu alunna diligente, e niente pareva annunciare le clamorose vicende del suo futuro. Lida non pensava né al teatro né al cinema, era lieta della sua tesa e fiammante bellezza adolescente, ma ciò si esauriva in sogni non mai tempestosi. Ma aveva solo quindici anni, quando fu notata da un regista cinematografico, e questi, insistente e deciso, la convinse e convinse i genitori della bruna ragazza con occhi chiari, con pelle di sano uccello selvatico (così si direbbe a vederla sullo schermo; ritrovatala poi per caso nel lungomare viareggino, si fa delicata e pallida, come chi tema sole e vibrazioni d'aria marina). Venne il primo film, e la scuola fu marinata per sempre: giacché di seguito, con appena il tempo di prender riposo e lena novella, Lida Baarova fu scritturata per un ruolo assai più importante del primo: e stavolta veniva diretta da Karel Lamac, uno dei più noti registi di Praga. In tre anni di lavoro nella sua città, essa interpretò ben diciannove film, numero impressionante per sì breve tempo. Frequentò pure per alcuni mesi, tra un film e l'altro, il Conservatorio di Praga, e divenne presto anche attrice di teatro, a quel che sembra, eccellente. Non era stato un fuoco di paglia, non era stata una scoperta a caso. Quel regista ignoto ebbe buon naso, occhi fini. Nel 1935 fu scritturata dalla Ufa, e invitata a girare in Germania. Questo, sì, era un passo importante: il cinema di Praga era infatti un cinema diviso nettamente in due parti: una di tendenza squisita e talvolta (Machaty) raffinata fino a decadente, l'altra popolare e provinciale. E Lida Baarova, in quel suo primo periodo di esperienza cinematografica, partecipò assai meno alla prima che alla seconda classe. Così era evidente che Berlino, l'Ufa, significavano fama europea e quasi mondiale. Il primo film, e forse pure il migliore, fu *BARCAROLA*: delicatissima interpretazione di Lida e del suo compagno Gustav Fröhlich, oggi suo marito. Evidente poteva parere la felicità di quell'incontro, a giudicare dai risultati del film: si trattò, come raccontarono i gazzettini del film, di un grande amore. In Germania ha lavorato anche parecchio, e oggi forse il suo personale primato tocca quasi i trenta film: e davvero, per un'attrice tanto giovane, non è dir poco. Bisogna poi dire che a Berlino fecero di lei una figura di interprete ben diversa da quella di Praga. Al principio, essa ebbe ruoli scherzosi e comici, sul tipo di quelli comuni a Anny Ondra; mentre da *BARCAROLA* in poi, come dopo la scoperta di un temperamento di altra tempra, le toccarono sempre parti dolorose e melodrammatiche, per le quali mostrò, è vero, talento non minore. E anzi, per noi, che conosciamo solo film di questo secondo genere difficoltoso, da lei interpretati, è molto lontana, non è facile figurarsela, la Baarova marionettistica. Tra una vacanza e l'altra, essa ha anche lavorato a Praga, in questo tempo: citeremo un film intitolato *LA PICCOLA MODISTA*, ancora un ruolo giovanile e libero, e il tragico *INNOCENZA* presentato anche a Venezia. In questo secondo film, si è tenuta presente l'una e l'altra Baarova: l'attrice tragica, forte, e la giovane selvatica, contadina perfino, di alcuni precedenti film cechi. E l'attrice, affinate ormai al massimo le doti sostanziose, ha dimostrato soprattutto in que-

sta occasione, qui citata, tutta la sua « classe », per dirla in linguaggio sportivo. E facciamo pure una domanda retorica tendente a esprimere meraviglia (ma la meraviglia è giusto vi sia): come avrà fatto costei, educata quasi sulla forza, a esprimere per es. l'amore materno con violenta convinzione, e infelicità e pena nei suoi grandi occhi sorpresi, cose ch'essa, tanto giovane, non conosce di sicuro? Si pensa alla ragazza tenera incontrata a Viareggio, fatta più d'aria che di carne, si direbbe, e per questo la meraviglia si fa pure più autentica. Pareva una pallida principessa educata presso monache, giagliata di incarnato, fors'anche vicina a sfiorire in melanconia. Conosciutala sullo schermo tedesco, saremmo noi meravigliati mai, di ritrovarla, come per miracolo, in avventure segrete? Inseguita da un demone d'amore (da un « demon lover », disse Coleridge), ecco la bruna fanciulla traversa uno spiazzo illuminato dal plenilunio, e i capelli volano al vento. Finisce con lo sperdersi nel bosco, e trovare sonno ai piedi di un albero. Nel cinema svedese conoscemmo avventure consimili, vissute da donne forse più sanguigne, più selvaggiamente incalzate. Ma Lida Baarova, con tutta la regale maestosità che le può esser propria in altre più composite occasioni, possiede per noi nella sua figura « fotografica », corde poetiche non ancora scoperte, filoni rari. Ma il fantasticare è vano, a questo proposito: noi dobbiamo piuttosto parlare di un'attrice nota e ormai ben definita. I soggettisti dell'Ufa hanno i piedi sulla terra, e del resto la servono a puntino. Lida Baarova è una squisita attrice, un poco scolastica e immobile nei film berlinesi, e anzi sappiamo ch'essa vorrebbe mostrare più sovente un volto meno assetato, e invece addirittura forestico. Crediamo che sia in fondo un prodotto misto, un felice incrocio cittadino-rustico. Quindi non è nemmeno illogico pensarla in atteggiamenti disordinati e strani. Attrice più interessante che « arrivata », dalla quale si possono pure attendere sorprese. Ma ci vorrebbero forse registi come Sjöström o il Borzage di *FICME* o il Hathaway di sogno di *FRAGORSTERO* o i vecchi, compianti Murnau e Leni; meglio ancora, eccezionali soggettisti, dei quali non osiamo fare i nomi! Paul Wegener, del resto, ritornato per l'occasione alla regia con notevole impegno, le diede tempo fa, in un film intitolato *DIE STUNDE DER VERSUCHUNG* (*L'ORA DELLA TENTAZIONE*), un ruolo complicato e felice. Una donna che, parte per incomprendenza, parte per impulsi sfrenati, rende infelice l'uomo che ama; e, traverso lacrime, sorrisi, scoppi diversi, trascina lungo sentieri sassosi e dirupati il destino di tutte le persone che la circondano: una singolare figura di « vamp ». Più viva che mai, allora, fu Lida Baarova. Ed è in conclusione una attrice che merita fiducia e stima; da seguirsi con attenzione, per non rimanere all'improvviso con la bocca grande come un'O dinanzi a una sua « rivelazione » improvvisa. I tifosi del cinema sono avvertiti, sia pure alla larga e misteriosamente.

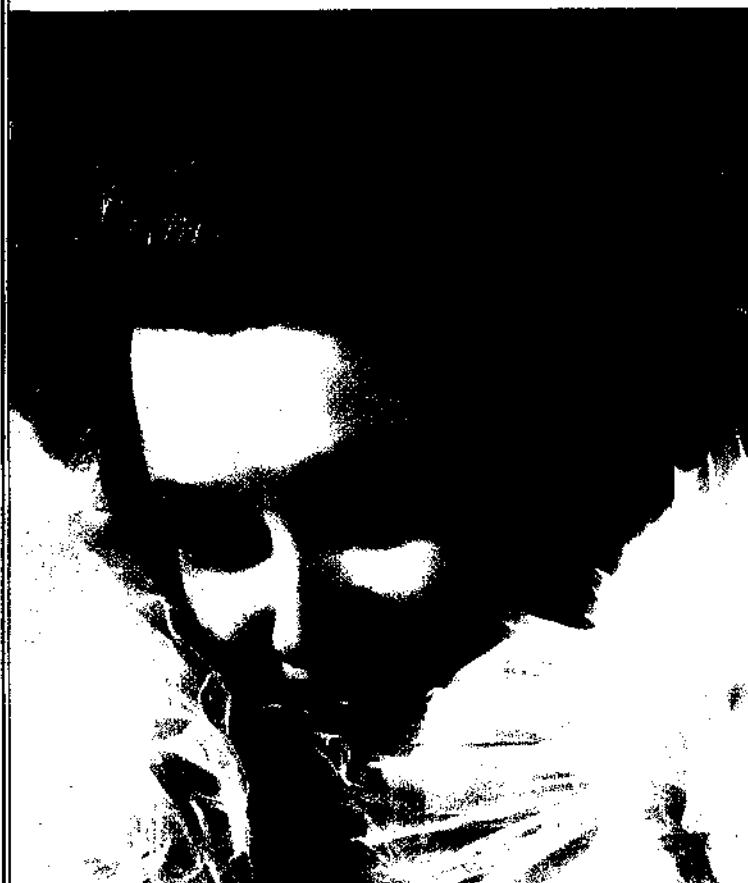
FILM: *BARCAROLA* (Ufa 1935), *EINER ZUVIEL AN BORD* (Ufa 1936), *DIE STUNDE DER VERSUCHUNG* (Ufa 1937), *VERRÄTER* (Ufa 1938), *LA PICCOLA MODISTA* (fatto a Praga, 1937), *INNOCENZA* (Praga, 1938).

PUCK



LIDA BAAROVA

SCALERA FILM



In programmazione:

**LE SORPRESE
DEL DIVORZIO**

★

PAPÀ LEBONNARD

In lavorazione:

FOLLIE DEL SECOLO

di A. De Stefani

con:

**ARMANDO FALCONI
PAOLA BARBARA**

SERGIO TOFANO - OLGA V. GENTILI

CARLO ROMANO - BELLA STARACE

CLELIA MATANIA - DINA SASSOLI

ADELE GARAVAGLIA - OTELLO TOSO

Regia di **AMLETO PALERMI**



ITALIA

BELLE E BRUTTE SI SPOSANO TUTTE. - Produz. Atlas Film. Distribuzione: S. A. Ind. Cin. Italiane. Dir. di produz.: M. A. Sculghin. Regista: Carlo L. Bragaglia. Aiuto regista: Ricci Bartoloni. Operat. Mario Albertelli. Interpreti princip.: Umberto Melnati, Maria Denis, Giuseppe Porelli, Laura Nucci, Guglielmo Sinaz, Pina Renzi, Armando Migliari. *Approvato* (1).

CASSELLI IN ARIA - Produz.: Astra film. Produz.: C. O. Barbieri. Dir. di produz.: Ferruccio Biancini. Regista: Augusto Genina. Musiche: Alessandro Ciocchini. Interpr. princip.: Lilian Harvey, Vittorio De Sica. *Approvato* (1).

IL CAVALIERS DI SAN MARCO. - Produz.: Juventus Film. Distrib.: Artisti Associati. Regista: Gennaro Righelli. Costumi su disegni di G. C. Sensani. Interpr. princip.: Mario Ferrari, Renato Cialente, Sandro Ruffini, Laura Nucci, Dria Paola, Vanna Vanni, Romolo Costa, Anita Farra, Augusto Di Giovanni. *Approvato* (1).

CHI SEI TU? - Produz. S. A. Gen. Italiana Film. Dir. di produz.: Baldasare Negroni. Regista: Gino Valori. Scenografie: arch. Lori. Operat.: Mario Albertelli. Interpr. princip.: Maria Denis, Antonio Centa, Lilia Dale, Guido Barbarisi, Cesare Zoppetti, Adele Mosso, Vasco Creti, Giovanni Ardizzone. *Approvato* (1).

IO, SUO PADRE. - Produz. Scalera Film. Regista: Mario Bonnard. Soggetto dal romanzo di Alba De Cespedes. Operat.: Otello Martelli. Scenografie: arch. Ottavio Scotti. Interpr. principali: Evi Maltagliati, Margherita Bagni, Gemma Bolognesi, Clara Calamai, Erminio Spalla, Virgilio Riento, Carlo Romano, Guido Nolani, Piero Pastore. *Approvato* (1).

NAPOLI CHE NON MUORE. - Produzione: Mancini Film. Dir. di produzione: Fabio Franchini. Regia e soggetto: Amleto Palermi. Scenegg.: A. Palermi, Ernesto Murolo e C. G. Viola. Operat.: Brizzi. Interpr. princip.: Marie Glory, Fosco Giachetti, Paola Barbara, Giuseppe Porelli, Armando Migliari, Clelia Matania, Ennio Cerlesi. *Approvato* (1).

NAUFRAGHI - Produz.: Superfilm Italiani. Regia e soggetto: Silvio Laurenti Rosa. Dialoghi: Leone Vitali. Fotografie: Ruffini. Registr.: « Anaphono ». Interpr. princip.: Alice Maggini, Landa Kiss, Rosita Forcell, Ciro Rovatti, Gustavo Serena, Alberto Collo, Daniele Chiapparino. *Approvato* (2).

DIAMANTI - Produz.: Alfa Film. Direttore di produzione: Eugenio Fontana. Regista: Corrado d'Errico. Dal romanzo: « A bocca nuda » di Salvator Gotta. Scenegg.: Guglielmo Usellini, Camillo Mariani dell'Anguillara, Ettore M. Margadonna. Operat.: Aldo Tonti. Interpr. princip.: Doris Duranti, Gemma Bolognesi, Laura Nucci, Lamberto Picasso, Guglielmo Sinaz, Romolo Costa. *Approvato* (1).

FRANCIA

TRE VALZER (Trois Valses). - Produzione: Sofror. Distrib.: Generalcine. Dir. di produz.: Pierre Danis. Regista: Ludwig Berger. Soggetto dall'operetta di L. Marchand e A. Willemetz. Adattato e dialog. da L. Marchand e Hans Muller. Musiche: Oscar Straus. Direttore music.: André Cadou. Costumi: Jacques Manuel. Operat.: Schufftan, Portier e Delattre. Montaggio: Séjourné. Interpr. princip.: Yvonne Printemps, Pierre Fresnay, Henri Guisol, Boucot. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

RITORNO ALL'ALBA (Retour à l'Aube). - Produz.: J. Bercholz. Distrib.: E.N.I.C. Regista: Henry Decoin. Sog-

I FILM DEL MESE IN CENSURA

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

getto da una novella di Vicky Baum. Musiche: Paul Mirraki. Interpr. principali: Danielle Darrieux, Pierre Dux, Jacques Dumessnil, Pierre Mingand, Raymond Cordy. *Approvato* (1).

ADRIANA LECOUCVREUR (Adrienne Lecouvreur). - Produz.: U.F.A. Distribuzione: Europa Film. Regista: Marcel L'Herbier. Interpr. principali: Yvonne Printemps, Pierre Fresnay, Junie Astor. *Approvato* (1).

LA DANZATRICE ROSSA (La Danseuse rouge). - Produz.: Pathé Consortium. Distrib.: E.I.A. Regista: Pierre Chichero. Interpr. princip.: Vera Korene, Jean Wörms, Jean Galland. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

ENTRATA DEGLI ARTISTI (Entrée des Artistes). - Produz.: Regina Film. Distrib.: Colosseum Film. Regista: Marc Allegret. Scenegg.: Henri Jeanson e André Cayatte. Dialoghi: Henri Jeanson. Interpr. princip.: Louis Jouvet, Claude Dauphin, André Brunot, Odette Joyeux, Janine Darcey, Carette. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

RE DEGLI SPORT (Bar des Sport). - Produz.: D'Aguiar A. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Pierre Colombier. Interpr. princip.: Raimu, Fernandel, Jules Berry, Lisette Lanvin Carrette. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

* **ALLARME A GIBILTERRA (Gibraltar).** - Produz.: Safra Film. Distrib.: Lux. *Approvato* (1).

* **BAR DEL SUD** - Produz.: Comp. Fr. Distrib. Film. Distrib.: E.N.I.C. *Approvato* (1).

* **LA CASA DEL MALTESE (La maison du Maltais).** - Produz.: Gladiator Film. Distrib.: Lux. *Vieta il doppiaggio* (2).

* **LA DAMA DI MALACCA (La dame de Malacca).** - Produz.: Regina Film. Distrib.: Colosseum Film. *Vieta il doppiaggio* (2).

* **SCACCO ALLA REGINA (Le Joueur d'Echecs).** - Produz.: Vega. Distrib.: Colosseum Film. *Approvato* (1).

* **ULTIMATUM.** - Produz.: Pan Film. Distrib.: Lux. *Approvato* (1).

* **UN CASO FAMOSO (Bivio Carrefour).** - Produz.: Tuscheret. Distrib.: Grandi Film. *Approvato* (1).

STATI UNITI

FEBBRE NERA (The Crime of Dr. Hallet). - Produz.: Universal. Distribuzione: I.C.I. Produz.: E. Grainger. Regista: Sylvan Simon. Soggetto: Carl Dreher. Scenegg.: Lester Cole e Brown Holmes. Operat.: Milton Krasner. Direttore art.: Jack Otterson. Interpr. principali: Ralph Bellamy, William Gargan, Barbara Reed, John King, Josephine Hutchinson. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

GIOIA DI AMARE (Joy of Living). - Produz.: R.K.O. Radio Pictures. Distribuzione: Soc. Gen. It. Cinematografica. Produz.: Felix Young. Regista: Tay Garnett. Aiuto regista: Kenneth Holmes. Soggetto: Dorothy e Herbert Fields. Scenegg.: Gene Towne, Graham Baker e Allan Scott. Musica: Jerome Kern. Dirett. musicale: Frank Tours. Scenografo: Van Nest Polglase. Fotografia: J. Walker. Interpr. princip.: Douglas Fairbanks jr., Irene Dunne,

Alice Brady, Guy Kibbee, Jean Dixon, Eric Blore, Lucille Ball. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

L'ULTIMA RECITA (Letter of Introduction). - Produz.: Universal. Distribuzione: I.C.I. Produz. e regista: John M. Stahl. Dir. di produz.: Charles R. Rogers. Aiuto regista: I. A. Mc Donough. Soggetto: Bernice Boone. Sceneggiatura: Sheridan Gilbey e Leonard Spiegelgass. Fotografia: Karl Freund. Interpr. princip.: Adolphe Menjou, Andrea Leeds, George Murphy, Rita Johnson, Ann Sheridan. *Approvato* (1).

CERCO IL MIO AMORE (Gay Divorcee). - Produz. R.K.O. Radio Pictures. Distribuz. Minerva Film. Regista: Mark Sandrich. Interpr. princip.: Ginger Rogers e Fred Astaire. *Approvato* (2).

* **UNO SCOZZESE ALLA CORTE DEL GRAN KAN (The Adventures of Marco Polo).** - Produz. e distrib. Artisti Associati. *Approvato* (1).

GERMANIA

BRILLANTI (Brillanten). - Produzione: U.F.A. Distrib.: E.N.I.C. Regista: Eduard von Borsody. Interpr. princip.: Hans Olsen, Vitkor Staal, Hansi Knoctek. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

L'ULTIMO ARRIVATO. - Produzione: Bavaria Film A. G. Regista: Hans Deppe. Interpr. princip.: Heinz Ruhmann, Ernest Dumcke, Gina Falckenberg. *Approvato* (1).

SANGUE D'ARTISTA (Immer Wenn Ich Gucklich Sei). - Produz.: Projektograph. Regista: Carlo Lamac. Interpreti: Marta Eggerth, Fritz von Dungen, Paul Hörbiger, Theo Linggen, Hans Moser, Lucie Englisch, André Mattoni. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

GRANDE INGANNO. - Produzione: Deutsches Film Syndikat. Interpreti princip.: Fritz Koertner, Rudi Jodden. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (2).

* **SEI ORE DI PERMESSO (Permetto sulla parola - Urlaub Auf Ehrenwort).** - Produz.: U.F.A. Distrib.: E.N.I.C. *Approvato* (1).

INGHILTERRA

UNA RAGAZZA FORTUNATA (Sailing Along). - Produz. British Gaumont. Distrib. Grandi Film. Regista: Sonnie Hale. Interpr. princip.: Jessie Matthews, Roland Young, Barry Mackay. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

* **BALLERINA DEI GANGSTERS (Gangway).** - Produz. British Gaumont. Distrib.: S.A.N.G.R.A.F. *Approvato* (1).

* **DANZA DEI VAGABONDI (Kicking the Moon Around).** - Produz. British Gaumont. Distrib. Grandi Film. *Approvato* (1).

* **UOMINI CORAGGIOSI (The Great Barrier).** - Produz.: British Gaumont. Distrib. Grandi Film. *Approvato* (1).

* **UNA STELLA S'INNAMORA (Glovan e bella - Young and Beautiful).** - Produz. Mascot Pictures. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).



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



Modellini di grattacieli per il film 'Il ladro' (foto 'Cinema')

APPARECCHI PER LA REGISTRAZIONE DEI SUONI SU FILM

COME è noto, la registrazione dei suoni su film o su qualsiasi altro supporto, è basata sul principio della trasformazione per mezzo di un microfono delle onde sonore in correnti elettriche di intensità variabile.

Naturalmente, nella cinematografia sonora, questa registrazione deve effettuarsi in sincronismo assoluto con la ripresa dell'immagine e ciò affinché i suoni e l'immagine corrispondano esattamente al momento della proiezione.

Schematicamente questa operazione si effettua nello studio nel modo seguente: la « camera da presa » gira con una velocità di 24 immagini al secondo e la pellicola negativa viene impressionata dagli oggetti illuminati della scena che si desidera fotografare; alla stessa velocità, nell'apparecchio impiegato per la registrazione dei suoni, si svolge un'altra pellicola sulla quale vengono registrati i suoni che accompagnano la scena.

Due procedimenti fondamentali di registrazione sono utilizzati negli studi, e precisamente: il procedimento a « densità fissa » e quello a « densità variabile ».

La registrazione a « densità variabile » e ad « area fissa » presenta sulla colonna sonora, che è di 2,5 mm., un'alternanza di tratti più o meno chiari aventi uguale al-

tezza: le variazioni di corrente elettrica provenienti dal microfono ed amplificate agiscono, in questo procedimento chiamato « Fox Movietone », su di una lampada al neon (*flashing-lamp*) che illumina una piccolissima « fenditura » e di cui la proprietà è di dare un'illuminazione proporzionale all'intensità della corrente che l'attraversa.

Davanti alla « fenditura » si svolge con una velocità corrispondente alle 24 immagini della pellicola posta nella « camera da presa », un film di cui l'emulsione viene impressionata secondo le variazioni dell'intensità del raggio luminoso proveniente attraverso questa fenditura dalla lampada modulata dalla corrente elettrica.

Nel procedimento « Klangfilm » invece, ci si serve della « Cellula di Kerr » come organo traduttore « suono-luce ».

Questa « cellula » comprende due elettrodi immersi in una soluzione di « trinitrobenzolo » e posti alla stessa altezza di un « nicol » di entrata ed uno di uscita.

Una sorgente di luce avente intensità costante attraversa un « prisma di Nicol » ed il liquido, poi un altro « prisma di Nicol », ed in seguito viene diretta attraverso un sistema ottico sulla colonna o spazio marginale del film destinato a ricevere la registrazione fotografica dei suoni.

Naturalmente, in questo caso, le variazioni di corrente provenienti dal microfono arrivano ai due elettrodi ed influenzano il liquido in modo da lasciar passare una quantità più o meno grande di luce.

Ricorderemo infine che la registrazione dei suoni ottenuta mediante questo sistema, si presenta sul film, dopo il suo sviluppo, sotto forma di striature più o meno scure ed aventi uguale grandezza.

Nel procedimento « Western Electric » viene impiegato un dispositivo modulatore dell'intensità di luce che si chiama *light valve*. Questa « valvola di luce » o « galvanometro a fili tesi », è costituita effettivamente da due fili di duralluminio ben tesi fra i poli di un elettromagnete che vengono percorsi dalle correnti ondulatorie.

Sotto l'azione di queste correnti, questi fili paralleli si allontanano o si avvicinano seguendo le variazioni delle correnti microfoniche e la larghezza della fenditura, da oro delimitata, varia così lasciando passare una quantità più o meno grande di luce quando viene illuminata da una sorgente conveniente.

Il fascio luminoso che passa attraverso detta fenditura iscrive in seguito per mezzo di un sistema ottico sulla zona marginale destinata a ricevere la registrazione fotoacustica, delle striature aventi uguale grandezza ed intensità variabile.

I procedimenti ad « intensità fissa » e ad « area variabile » utilizzano invece degli « oscillografi » di costruzione speciale.

Nel procedimento « Gaumont Petersen

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



IL CONTROLUCE: molti sono i dilettanti che tentano questo tipo di fotografia senza peraltro sempre riuscire nell'intento di servirsi efficacemente dei piani in luce e in ombra, in contrasto, che nascono dal porre la macchina fotografica con l'obiettivo rivolto alla sorgente luminosa: se questa sorgente è il sole, si tratta di scegliere il punto migliore per la presa: quel punto cioè dal quale la scena può essere ritratta con migliore effetto.

Feco a questo proposito una fotografia di ALBERTO VENZILLI (1), dal titolo *Frammento a San Pietro*, effettuata in pieno controluce; il sole sta dietro gli zampilli della fontana che appare in silhouette. Il fotografo, per non perdere l'effetto degli spruzzi e anche perché la luce era piuttosto intensa, ha opportunamente



dato un breve tempo di posa: $1/200$, diaframmando a 5,6. La pellicola pan-cromatica, ormai entrata nell'uso comune e il filtro giallo hanno contribuito a dar risalto agli zampilli d'acqua che spiccano sullo sfondo scuro del cielo. Interessante è l'effetto dato dalla trasparenza degli spruzzi che lasciano vedere lo sfondo. Unico difetto di questa fotografia è forse quello di non essere bene studiata come «inquadratura»; si tratta cioè di una inquadratura occasionale, non ricercata.



Ecco invece una fotografia che come inquadratura, pure essendo non ricercata, è efficace; pare tolta da un fotogramma di film: è dovuta a Ezio CAZZI (2) che la intitola *Scena della strada*. È stata eseguita alle undici del mattino, in gennaio su pellicola 24×36 , diaframma 5,6, tempo di posa $1/25$.

Il quasi-ritratto che ci manda GIUSEPPE RISI, col titolo *Scrutatore di fortuna* (3) ne avrebbe guadagnato se il fotografo si fosse messo di tre quarti rispetto al personaggio, per davanti, non dietro: così, per quanto si possa intuire, non risulta ben chiaro che cosa il personaggio ritratto stia facendo. Diaframma 6,3, posa $1/25$.

Vigorosa è la fotografia di MARIO LA STELLA (4) dal titolo *L'uomo e la ficina*, eseguita con diaframma 4 e posa di $1/50$. La Stella ha anche opportunamente usato di un filtro giallo per ovviare all'inconveniente della troppa luce che proviene dalla finestra; luce che è anche offuscata dal fumo naturale della caldaia.

Dal punto di vista decorativo è attraente la fotografia di DANILIO POLETTINI (5), fotografia in cui entrano in campo soltanto elementi della natura: una fronda, dei fiori, il cielo: elementi che han-



no plasticità e morbidezza. Forse non sarebbe stato inopportuno che il fotografo avesse atteso un po' il diradarsi delle nuvole, e avesse preso sul posto un'altra fotografia col cielo più scuro, usando magari di un filtro più intenso (giallo arancione o rosso addirittura); avrebbe raggiunto indubbiamente un ragguardevole effetto. Tempo di posa $1/75$, diaframma 8.

Ed ecco una fotografia di ALBERTO FRANCO (6) eseguita con altre condizioni di luce, che pare quasi un disegno; qui, al contrario che nella foto di Polettoni, tutto è contrasto; il cielo è di latte, neri sono i rami, e secchi: minuziosamente analizzati dall'obiettivo. Diaframma 6,3; posa $1/50$.

M. O.



ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI ROMA



STRADA VERSO CASTELGANDOLFO

Sede: Via Nerva, 4 - Tel. 481-094 - 481-053
Uff. inf. turist.: Via Reg. Elena, 70 - Tel. 487-839
Ufficio Stazione Termini: Telef. 487-190



ASSOCIAZIONI PRO-LOCO DIPENDENTI:

ALBANO - ANZIO - ARICCIA - CASTELGANDOLFO - CAVE - CIVITAVECCHIA - FREGENE
GENZANO - GROTTAFERRATA - LADISPOLI
LIDODI ROMA - MARINO - MONTECOMPATRI
NEMI - PALESTRINA - PALOMBARA - ROCCA
DI PAPA - ROCCA PRIORA - SUBIACO
TIVOLI - VELLETRI - ZAGAROLO

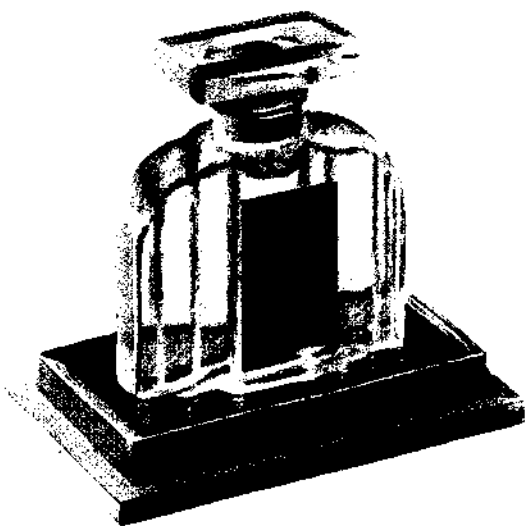
AZIENDA AUTONOMA DI FRASCATI



“Tutto tuo”

lascino ed eleganza
della Signora moderna

Essenza • Colonia • Cipria



Il tuo nuovo profumo dovrà essere "tutto tuo"

MIGLIORARE LA PELLICOLA

FORSE non abbiamo mai tecnicamente considerato che le più sottili cornici alle mosse in scena, installate negli « studios » con altissima spesa, non sono viste ed apprezzate dal pubblico se non attraverso il film: che alcune tra le più belle voci non sono udite dal pubblico se non nelle sale cinematografiche, grazie al tim che le riproduce, fedelmente riprodotti, le scene ed i suoni rappresentano una vera e definitiva opera artistica; imperfettamente riprodotti, essi costituiscono, invece, ad ogni proiezione, la riproduzione di tutte le manchevolezze e la parziale o totale distruzione degli sforzi artistici che concorrono alla preparazione dell'opera cinematografica. Questo lavoro è richiesto generalmente a laboratori di stampa perfettamente organizzati ed attrezzati, perchè si è compreso fin dall'inizio quale sia l'importanza del loro compito, e non ci si è mai ritirati di fronte alle spese indispensabili, per quanto elevate, di organizzazione e di materiale. Perchè, infatti, si dovrebbe cercare di economizzare e di affidare a caso la registrazione delle scene e dei suoni, correndo il pericolo di aver speso in perdita, anziché in profitto, parecchi milioni di lire e alcune migliaia di trovate artistiche? L'industria americana ha ben presto compreso che dovevasi considerare al suo giusto valore l'« interprete » film. Mentre parecchi milioni venivano dedicati, laggiù, all'allestimento di « studios » equipaggiati nel modo più perfetto e di laboratori modello, altri milioni venivano spesi nelle ricerche tendenti alla preparazione di emulsioni che potessero offrire al pubblico la vera opera artistica nata negli « studios ». Ecco perchè la pellicola vergine impiegata in America gode di una reputazione mondiale: perchè essa comporta delle qualità, alle quali si è giunti perseguendo da anni infaticabili ricerche. Quindici anni or sono, ci si serviva ancora di emulsioni,

la cui resa cromatica era eccessivamente debole. Era il momento in cui non occorrevano scenari nei quali predominasse il rosso, perchè il film li avrebbe interpretati in nero; il più bel color porpora, per esempio, sarebbe apparso sullo schermo con una strana tinta fucina. Era, perciò, indispensabile fare appello a tutte le risorse dell'immaginazione per allestire degli scenari che potessero offrire una resa fotografica discreta, ed a questo non si arrivò naturalmente d'acchito. Ma, in seguito, quale cammino a poco a poco si è compiuto! Se le tinte non sono ancora rese in colore, esse sono almeno riprodotte in una gamma di gradazioni e di mezze tinte, che l'occhio gradisce appieno e che formano quella che potremmo chiamare la sinfonia del bianco e nero. Ma se la riproduzione degli scenari si è, per lungo tempo, accontentata dei prodotti imperfetti che la tecnica metteva a sua disposizione, la stessa cosa non avrebbe assolutamente potuto avvenire per quanto riguarda la riproduzione del suono, perchè, è chiaro, la riproduzione fedele della voce era cosa indispensabile. Si potrebbero scrivere dei volumi sulle lunghe e difficili ricerche che hanno portato alla registrazione fedele del suono ed alla sua riproduzione perfetta.

La forza delle riprese e della registrazione cinematografica americana è dovuta a questo alto grado di rendimento raggiunto. Le industrie fotografiche europee arriveranno certamente un giorno a mettere sul mercato dei prodotti altrettanto buoni; ma occorrerà che di essi gli stabilimenti siano in grado di assicurare la fabbricazione uniforme e costante. Bisogna evitare che a una partita di emulsione ineccepibile faccia seguito una partita di qualità inferiore. L'esperienza acquisita dai tecnici su di un dato prodotto di una data partita è sciupata, se essa non può essere applicata alle successive partite: perchè andare a tastoni sui dati di un prodotto che non è costante, significa sciupare tempo, denaro e attività in un continuo adattamento. Se, invece, il tecnico può contare sulla qualità costante della pellicola vergine, egli potrà perfezionare sempre più il proprio lavoro, a tutto vantaggio dell'opera cinematografica; poichè è dalla collaborazione del tecnico con quella di tutti gli elementi artistici che nasce il film cinematografico, quando, ben inteso, vi sia il concorso ulteriore ed essenziale dell'ultimo interprete, del quale si sono conosciute ed impiegate tutte le risorse: la pellicola vergine.

La registrazione sonora è parte ancora più esigente di quella puramente fotografica. La riproduzione del suono, qualunque sia il mezzo impiegato, deve rendere, per essere nè troppo debole nè addirittura sgradevole, da 50 a 5000 frequenze. La serie delle frequenze musicali si presenta,

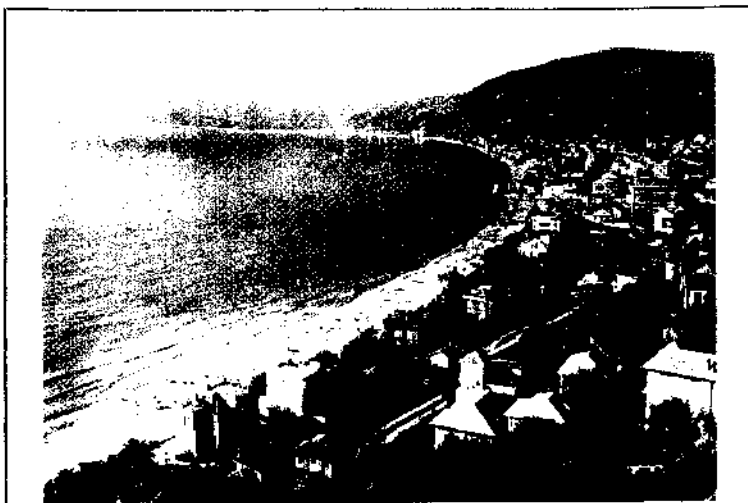
naturalmente, nella melodia di qualche udditi: la riproduzione di rumori spacciati fino a 5000 Hz (tipo di che si incomincia a percepire) è molto meno acuti, fino al numero medio d'onde massime di udibilità del suono. Se è necessario registrare le frequenze fino al numero di 6000, ciò tuttavia non basta. È noto che il timbro del suono è attribuito alle vibrazioni armoniche che si producono nell'emissione, e che le note di un pianoforte, come i suoni complessi della voce umana formati dalla combinazione dei suoni semplici, danno vibrazioni armoniche. Se la parlata vuol essere naturale, è perciò indispensabile, quando si tratta di articolazione di parole, ottenere la registrazione precisa di 8000 frequenze. Intensità, altezza e timbro vengono, dunque, affidati alla pellicola vergine. Ebbene, tutti i procedimenti di registrazione sonora oggi sul mercato sono capaci di trasmettere alla pellicola vergine le vibrazioni luminose corrispondenti alle armoniche fino al numero di 10.000, ma non tutti posseggono quella qualità che è necessaria alla pellicola vergine per essere capace di registrare queste vibrazioni. Se deficiente, la pellicola vergine non alle vibrazioni armoniche e la resa è quanto mai imperfetta.

È noto che nel procedimento a densità fissa e ad area variabile, il film passa ad una velocità uniforme davanti all'immagine di una fenditura, la cui lunghezza varia con la corrente. Quest'ultima non è che la trasmissione delle vibrazioni sonore emesse davanti al microfono, e delle quali il film resta impressionato su una superficie più o meno larga. Allo sviluppo, l'impressione si presenta con la fisionomia grafica di una sega variamente dentata; la registrazione si traduce, insomma, in una distensione variabile della zona nera sulla zona bianca (galvanometro a specchio, R.C.A., Enricord, etc.). Nella delimitazione stessa della zona nera su quella bianca sono tipiste tutte le qualità del suono; perciò, quando questa linea non fosse netta e le cavità fossero ingombranti, ciò significherebbe la parziale o totale distruzione delle alte frequenze, cioè la distruzione di tutte quelle vibrazioni armoniche che, come abbiamo già detto, costituiscono la naturalezza della voce. Ora, è precisamente da una certa dose della pellicola vergine, dose che si chiama « potere risolvete », che ci si attende la nettezza della delimitazione; se la zona bianca manca di purezza, tutta la modulazione ne rimane alterata. Praticamente non vi è film, di qualunque fabbricazione esso sia, che non posseda la dose essenziale del potere risolvete, indispensabile ad una registrazione sonora perfetta; è certo, però, che, se il trattamento del film è difettoso dopo la registrazione, può far perdere la qualità del suono, anche se il film l'ha registrata perfettamente. I laboratori del mondo intero hanno fatto, a questo scopo, gli studi più profondi ed oggi, quasi tutti, hanno il materiale ed i tecnici *ad hoc*. Ma quando il film fosse deficiente, non vi sarà alcun trattamento che possa supplire ad un troppo debole potere risolvete dell'emulsione.

È, dunque, indispensabile che l'industria assicuri alla pellicola vergine una riproduzione fedele del suono, perchè non si tratta semplicemente di una emulsione negativa o positiva, ma di un film, che per essere specialmente destinato alla registrazione sonora, deve avere una grande sensibilità nel caso vengano impiegate lampade a luminescenza, che sono sovente dotate di debole illuminazione.

Se noi insistiamo sull'importanza di tutto questo, è perchè sappiamo che, per il compito che le è affidato, la pellicola abbisogna della più grande attenzione. Molto è stato fatto nella organizzazione dei nostri studi e dei nostri laboratori: anzi, in questi, anche secondo l'autorevole parere di autentiche personalità straniere, noi abbiamo oramai in mano tutti gli elementi per ottenere una produzione che equivalga quella di Hollywood: ed abbiamo fiducia che l'industria nazionale del film, perseguendo seriamente questa strada, al servizio di quei film autarchici che oggi sono alla base della politica del Regime, tenda a dotare i nostri tecnici di una pellicola di prim'ordine.

GUIDO PELLEGRINI



A LASSIO

LA SPIAGGIA ELEGANTE

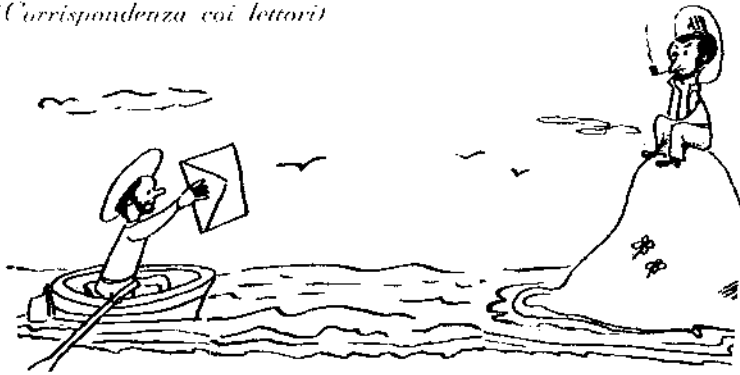
MONDANITÀ
DIVERTIMENTI
SPORT



Informazioni: AZIENDA AUTONOMA DI SOGGIORNO - ALASSIO

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



T. O. (Roma) — L'osservazione è giusta ed è possibile che su riviste straniere tu abbia visto anche fotografie del film inglese LA CONQUISTA DELL'ARIA che è appunto la storia romanzata dell'aviazione. Il film inglese era diretto da Alexander Shaw, prodotto da Alexander Korda per la London Film. Il film italiano annunciato con lo stesso titolo è invece prodotto dalla Mankelfilm.

GIANANTONIO VIO BONATO (Padova). — Non esistono libri del genere. Del resto, la forma del soggetto vien dopo. Ciò che è importante è che vi sia una buona raccolta di fatti, descritti e narrati in forma piana e distesa. L'errore della ruota dipende da un fenomeno fisico; si trova anche nei documentari, però.

H. SOFFIONE (Modena). — Per quanto chiedi non esistono volumi. Ma sono previsti nella Collana di libri editi da « Bianco e Nero » del Centro Sperimentale di Cinematografia (via Foligno n. 40, Roma). Chiedi il programma della Collezione. Qualcuno dei libri già

usciti ti potrebbe servire, per esempio *La grammatica del film* di Raymond J. Spottiswoode.

CARLO BARSOTTI (Lucca). — Il regista di *GENERE* dovrebbe essere, salvo errore, Edoardo Bencivenga. L'esclusività del film più di CAROTA è della Titanus. Non dovrebbe essere stato ritirato dalla circolazione.

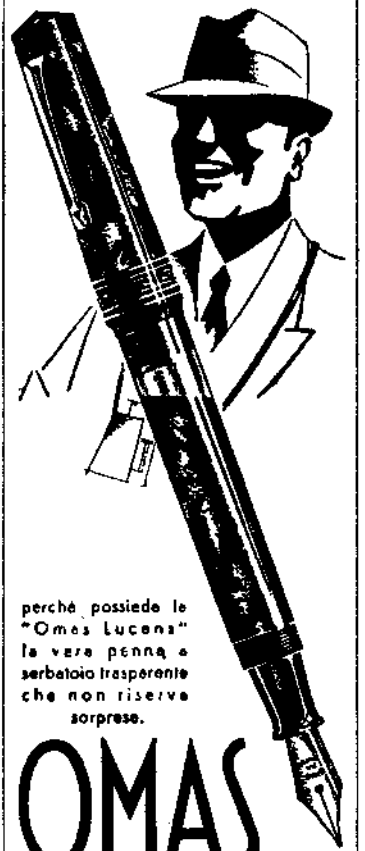
La tua lettera è piena di osservazioni intelligenti; ma non è detto che il tuo pensiero a proposito dei registi non sia implicitamente condiviso dal nostro critico. Rileggiti la lunga premessa alla critica di *INCANTESIMO* e la critica di *AMORE SUBLIME*. A proposito di *ARTECRORE*, forse tu hai frainteso. Visentini ha voluto mettere in evidenza l'opera degli sceneggiatori (della quale del resto faceva parte lo stesso Camerini) non per diminuire il valore e l'importanza del regista, tanto è vero ch'egli ne considera appunto l'unità dello stile e la caratteristica maniera di raccontare; ma ha voluto dire piuttosto che BATTIATORE è l'opera meglio sceneggiata di Camerini

e che perciò il film, anche nelle immagini, risulta più solido e meglio legato. Se mi fosse lecito, ti consiglierei maggior cautela e penetrazione nel giudicare film come *INCANTESIMO*, *PARCOSENICO*, che non è poi vero siano, come tu dici, « teatralissimi »; perchè soltanto il fatto che abbiano veste cinematografica li riscatta da ogni altra classificazione. Quello che conta in ogni opera d'arte non sono i « generi », che sul piano estetico non esistono, ma « l'arte » in se stessa, o se vuoi i casi umani che hanno trovato la loro ideale rappresentazione. Così, riguardo a *INFEDELITÀ*, che tu consideri un'opera più letteraria che cinematografica, ricordati che in una recente intervista pubblicata sul settimanale *Tutto* (n. 11) René Clair lo giudicava senz'altro una delle migliori opere cinematografiche di questi ultimi anni. Il cinema non essendo più muto, si capisce come la letteratura abbia i suoi diritti nel film parlato. L'importante è che si tratti di una letteratura non deteriorata, come purtroppo quella che opprime la maggior parte dei film di produzione francese.

Dà retta: nel film parlato le immagini non sono più le sole a contare; il regista si trova quindi a dover fare i conti anche con la letteratura, con la parola, col dialogo. E oggi, il regista è tanto più abile quanto meglio riesce a contemporaneamente l'immagine con la parola. Quando a un buon regista s'unisce un buon sceneggiatore, si può essere certi che il film riesce sempre un'opera di primo ordine. Ma quando il regista non è che un mediocre mestierante, non c'è che una buona sceneggiatura, insieme al « rendimento » degli attori, che possano salvare il suo film. Si danno anche alcuni casi di opere eccellenti, ove il dialogo non ha che un'importanza secondaria, ma allora si tratta di registi eccezionali, come Chaplin e René Clair, i quali affidano alla sola immagine il compito di narrare poeticamente, la parola essendo per essi in funzione didascalica.

IL NOSTROMO

UN UOMO FELICE



perché possiede la "Omas Lucens" la vera penna a serbatoio trasparente che non riserva sorprese.

OMAS
Lucens

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

il 90%

della produzione cinematografica mondiale usa la pellicola EASTMAN



**Purezza - Sensibilità
Potere risolvante
Costanza di emulsione**

**si compendiano
in**



*Sicurezza assoluta di lavoro
e garanzia massima del capitale impiegato*

**NEGATIVA
35 mm.**

Kodak

PLUS X

per ripresa negli "studios"

SUPER XX

per ripresa nelle condizioni più sfavorevoli

BACKGROUND X

per proiezioni posteriori
dello sfondo



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

CHI SONO QUESTE TRE ATTRICI?



Numero 1



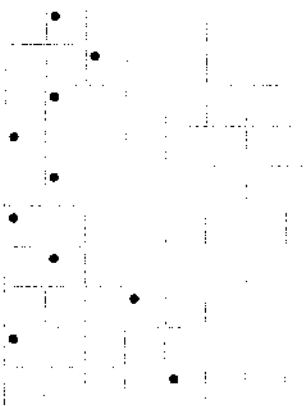
Numero 2



Numero 3

ANAGRAMMA

1. Argob
2. Titopot
3. Cinnih
4. Tirdecih
5. Oralfy
6. Raiviosi
7. Rerina
8. Agelb
9. Ralmuo
10. Kinhops



Anagrammando questi dieci nomi si otterranno dieci nomi di noti attori che disposti nelle rispettive caselle, se la soluzione sarà esatta, si leggerà dall'alto in basso, nelle caselle segnate dal puntino, il nome di una attrice italiana.

GIUSEPPE VITELLI (Napoli)

SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 65 (10 MARZO 1939-XVII)

CRITTOGRAMMA

1. I FILIBUSTIERI
 2. MARIA ANTONIETTA
 3. DOLCEINGANNO
 4. SPOSI AMOCII INQUATTRO
 5. SETTESCHIAPPI
 6. ARDITI DELLA RITA
 7. DINAMITEBIONDA
 8. ICANDELABRIDEDELLOZAR
 9. AVVENTUSADIMEZZANOTTE
 10. ANGELISENZALI
 11. HOLLIWOODHOTEL
 12. TUONOINCITTA
 13. EARRIVATAALAFELICITA
 14. TRETODOLINICIECHI
 NELSON EDDI
 JEANETTE MACDONALD

FIRMAMENTO ITALIANO

1. CENTA
 2. MELNATI
 3. NORIS
 4. MERLINI
 5. DENZI
 6. FERREARI
 7. CERVI
 8. NAZZARI
 9. FIUME
 10. CAROSIO
 11. NUCCI
 12. BARBARA
 13. GALLI
 14. ANSELMI
 15. SVEVA
 16. PILOTTI
 17. GIGLI

SOLUTORE GIOCHI N. 65

TOGNAZZI EUGENIO - Novara, Via Morandi, 5

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto e sorte un vincitore tra i solutori del gioco: **Chi sono queste tre attrici?** ma sarà data la precedenza ai solutori dei due giochi. Premio: un abbonamento annuale a "Cinema". La soluzione del gioco pubblicato nel 67° fascicolo apparirà nel 69° fascicolo (10 maggio 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 cita la fonte.

VIAREGGIO



LIDO DI CAMAIORE
 MARINA DI PIETRASANTA
 FORTE DEI MARMI

20 km. di spiaggia balneare
 200 alberghi e pensioni. Stagione Maggio-Ottobre. Ottimo soggiorno primaverile ed autunnale

Informazioni:
 Ente di Cura - Viareggio

ASSENI PER VIAGGIATORI



B.C.I.



BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE SOCIALE LIRE 700.000.000
RISERVA AL 25 MARZO 1938 XVI L. 155.000.000

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI PER LA GIOVENTÙ

LA "POLIZZA DELLA G.I.L."

Il Comando Generale della G.I.L., conscio della necessità di inserire nell'educazione dei giovani la conoscenza dei principi della previdenza, ha preso accordi con l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, in relazione ai quali è stata concretata la

"POLIZZA DELLA G.I.L."

che può oggi considerarsi il dono più bello da offrire alla gioventù per avviarla a quel risparmio assicurativo, che il Duce definì « la forza di un popolo civile ».

Come questa polizza sia aderente alla vita del giovinetto, lo dimostrano pienamente due CONCESSIONI SENZA PRECEDENTI: 1) abbuono di una semestralità di premio qualora l'assicurato abbia ottenuto, in un esame di Stato e a primo scrutinio, una votazione non inferiore a 8/10 per ciascuna materia. Questa agevolazione potrà essere consentita due volte sullo stesso contratto, sempreché la polizza, al momento in cui si determina il diritto all'abbuono, risulti in vigore ed abbia un'antidurata non inferiore a tre anni; 2) sospensione dal pagamento dei premi per un semestre qualora l'assicurato sia costretto a ripetere l'anno scolastico per mancata classificazione in dipendenza di malattia, sempreché il contratto risulti in vigore ed abbia un'antidurata non inferiore ad un anno.

Ma l'Istituto, che con la « Polizza G.I.L. » intende seguire il giovinetto fino alla sua maturità, oltre a molte altre facilitazioni, consente: l'anticipo di un anno della scadenza del contratto qualora l'assicurato contraiga matrimonio, e l'anticipo di un biennio della scadenza stessa, nel caso che dal matrimonio l'assicurato abbia almeno un figlio prima della scadenza del contratto, sempreché il matrimonio avvenga prima del compimento del 25° anno di età.

L'Organizzazione dell'Istituto, in collaborazione col Comando Generale della G.I.L. e i dipendenti Comandi Federali, è intenta a diffondere la « Polizza della G.I.L. » presso tutte le famiglie italiane.

LO

ZUCCHERO

È UN ALIMENTO
FISIOLOGICO D'ECCELLENZA

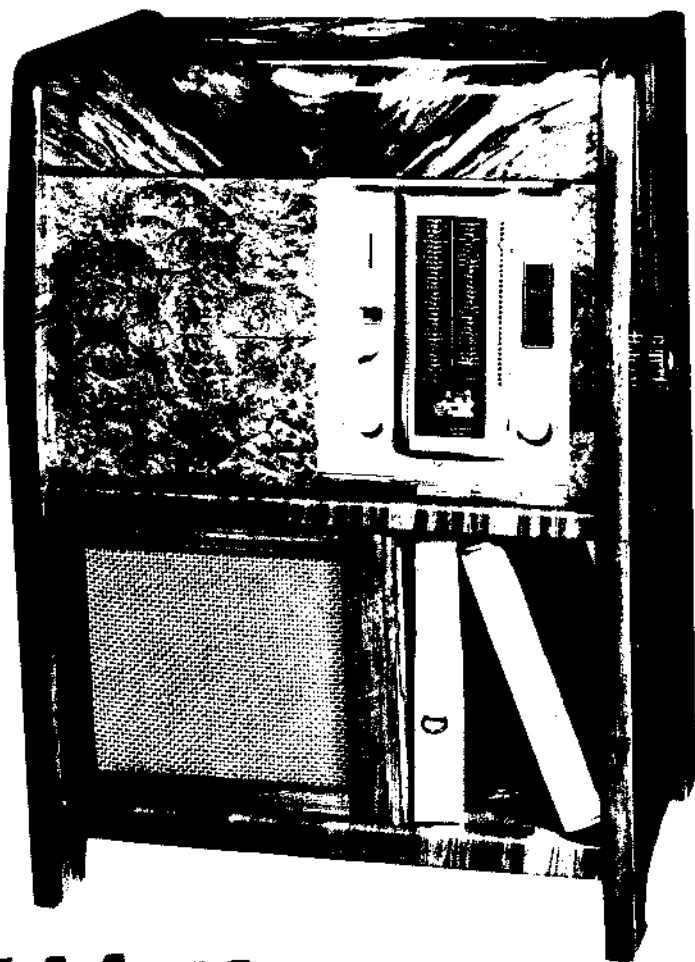
Su tutti gli altri alimenti il saccarosio presenta il vantaggio di essere rapidamente e facilmente assorbito. Ecco perchè l'epoca presente, dove occorre attuazione pronta di pensiero e di energia, dovrebbe essere l'epoca dello

ZUCCHERO



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

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI ROMA



744 ARF.

Supereterodina a 7 valvole

Caratteristiche principali

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

Scala alfabetica con **Autoricerca.**

**RADIO
SAFAR**

RADIO

TELEVISIONE

ELETTROACUSTICA

CINEMA A

PASSO RIDOTTO