

CINEMA



SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

60 DUE
LIRE

25 DICEMBRE 1938-XVII



IL TEMPO RISPARMIATO NEL VIAGGIO È TEMPO GUADAGNATO PER GODERSI LE VACANZE

Ai clienti
la
gli amici
i simpatizzanti



ALA LITTORIA S.
A.

porge i migliori auguri per le feste natalizie

"ALA LITTORIA" S.A. - LINEE AEREE NAZIONALI E INTERNAZIONALI - ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO



ROMA

VIA SPEZIA 82-84
TELEFONO 74770

FOTOTECNICA

SOCIETÀ ANONIMA - ROMA

**STABILIMENTO PER LO SVILUPPO
E STAMPA DEI FILMI**

Annuncia di aver accresciuta la
sua potenzialità installando una

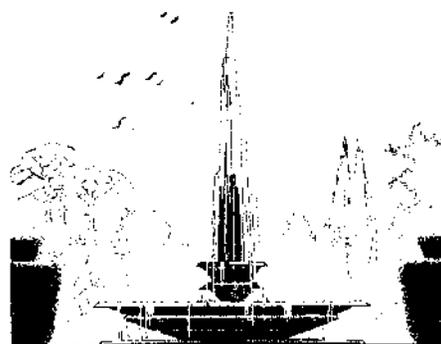
nuovissima macchina

per un più

**moderno, perfetto,
sviluppo dei negativi**

SOCIETÀ ANONIMA FOTOTECNICA
VIA SPEZIA, 82-84 - ROMA - TELEFONO 74-770

**GRANDE STABILIMENTO
ORTICOLO TOSCANO**

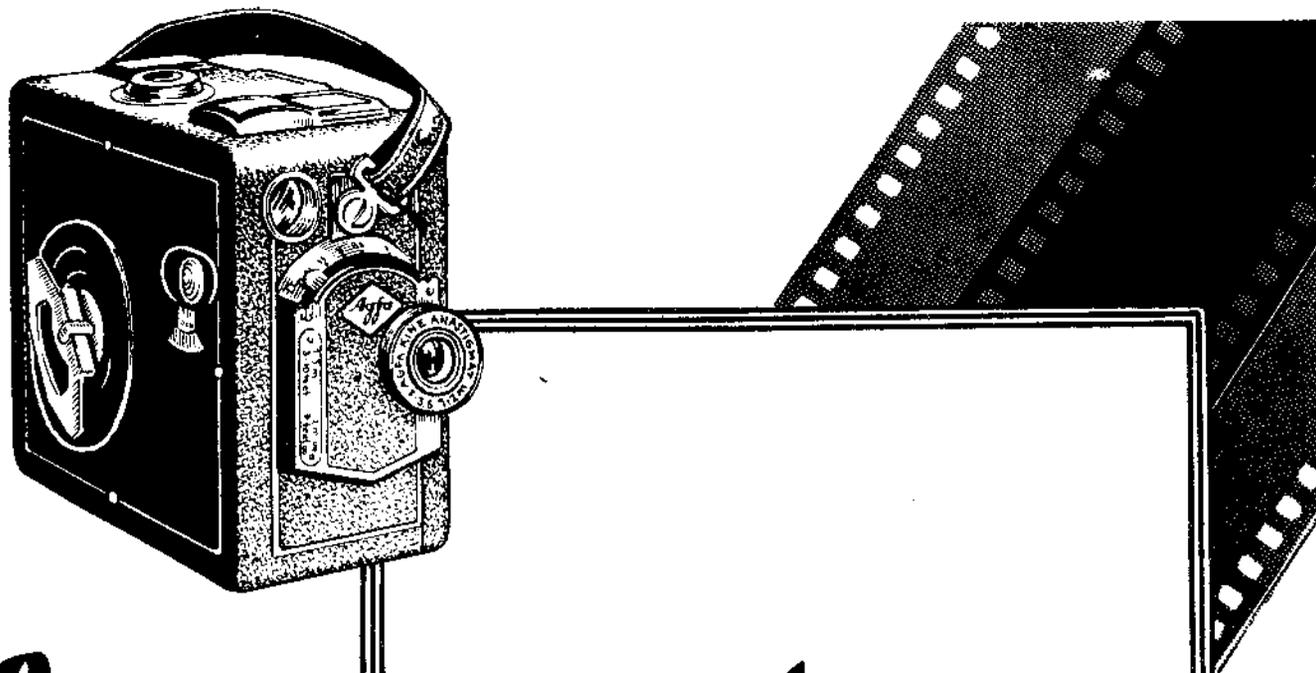


comm.
**MARTINO
BIANCHI**
CAVALIERE DEL LAVORO
PISTOIA

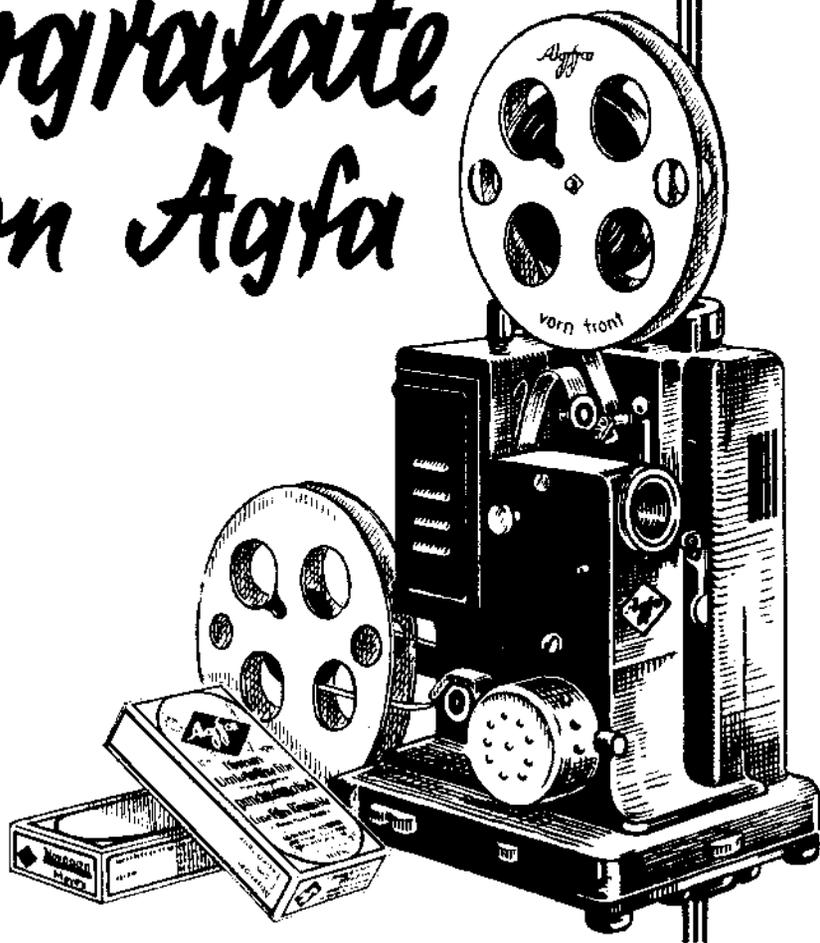
PIANTE D'OGNI GENERE E PER TUTTI GLI USI
CATALOGO GRATIS A RICHIESTA



LA DITTA CHE HA ESEGUITO LE PIANTAGIONI A
"CINECITTÀ"



Cinematografate con Agfa



E' facile e non richiede istruzione alcuna.
Per la presa basta aver un apparecchio **Movex Agfa**
con **pellicola invertibile Agfa**. Non vi occorre ne
treppiede ne manovella.

Per la proiezione a casa vostra, il
Movector Agfa, di facile e semplice funzionamento,
adatto a tutti i voltaggi.

ROMA FILM

presenterà:

**TERRA
DI NESSUNO**

SOGGETTO ORIGINALE DI LUIGI PIRANDELLO

sceneggiato da

CORRADO ALVARO e STEFANO LANDI

diretto da

MARIO BAFFICO

protagonista:

MARIO FERRARI

altri interpreti:

**NELLY CORRADI - LAURA SOLARI
LOLA BRACCINI - TINA PICA
UMBERTO SACRIPANTE - LAMBERTO
PICASSO - MAURIZIO D'ANCORA
VASCO CRETI - GIOVANNI GRASSO
MARIO MAZZA**

Costruzioni ed interni di

ALBERTO TAVAZZI

Stabilimenti cinematografici:

"CINECITTÀ"

SOC. AN. ITALIANA STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI

Distribuzione:

"GENERALCINE" SOC. GENERALE ITALIANA CINEMATOGRAFICA



IL TUO NUOVO PROFUMO DOVRÀ ESSERE

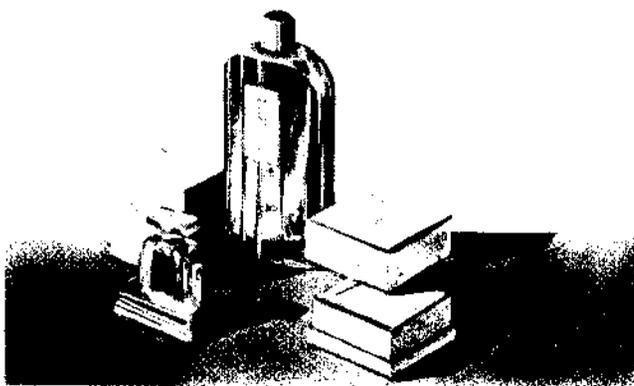
TUTTO TUO

È IL PROFUMO ITALIANO 1938 TUTTE LE SIGAORE CHE ASPIRANO AD UN PROPRIO PERSONALE E DELICATO PROFUMO DARANNO A "TUTTO TUO" LA LORO PREFERENZA. "TUTTO TUO" È UN PROFUMO FINE ED ASSUME SCUMATURE DIFFERENTI A SECONDA DEI TIPI CHE NE FANNO USO. ESSO SI TROVA IN VENDITA PRESSO I MIGLIORI PROFUMIERI IN UNA ELEGANTE ED ORIGINALE CONFEZIONE COSÌ COME LA COLONIA E LA CIPRIA DELLO STESSO PROFUMO.

Chiedete al Vostro profumiere saggi della serie "TUTTO TUO" oppure unendo francobollo da L. 1 - chiedeteli direttamente a Giuvinne Heparto P.V.S. Via Ronchetti 11 Milano - Potrete in tal modo direttamente giudicare l'arte squisita che ha ispirato la creazione di questa nuova serie di prodotti dedicati alla Vostra bellezza.

Giuvinne

PROFUMI E PRODOTTI DI BELLEZZA - MILANO



LA SOC.

ARTISTI ASSOCIATI

AGENTE DISTRIBUTORE
DEL
MONOPOLIO PELLICOLE ESTERE

*Mentre formula i migliori auguri
per i suoi affezionati clienti,
comunica che:*

*continuerà la distribuzione in Italia,
attraverso la propria organizzazione,
dei migliori film italiani ed esteri.*

SOC. AD. ARTISTI ASSOCIATI
VIA XX SETTEMBRE 11
ROMA



ZECCHINATO

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

ANNO III
Volume II

FASCICOLO 60

25 DICEMBRE
1938 - XVII

Questo fascicolo contiene:

Cinema Ginevrino	375
Editoriale	
V. M. - Alcune cifre	379
ROMOLO MARCELLANI	
I fidanzati della morte	384
LO DECCA	
Corriera di Parigi	385
GIANNI PUCCINI	
Vecchi film in museo: Entr'acte	385
OSVALDO CAMPASSI	
Mestiere di Mamoulian	387
ALBERTO SPAINI	
Reclute per il film	397
GIUSEPPE PAGANO	
Un cacciatore di immagini	407
FRANCO CAPPELLETTI	
La I.C.C.E. nel 1938	405
PIERO CAVAZZUTI	
Ripresa e riproduzione sonora	407
GINO VISENTINI	
Film di questi giorni	408
VERGILIO SABEL	
Il passo ridotto fra le navi	413
Galleria: Madeleine Carroll, 410 - Capo di Buona Speranza, 415 - Glueck e Conradi, 416.	

DIREZIONI e REDAZIONE: Roma, Piazza della Flotta, 3 - Telefono 66-470
AMMINISTRAZIONE: Milano, Piazza C. Erba, 6 - PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità
Cinema - Roma, Piazza della Flotta, 3 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente
nell'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).
Ufficio Periodici Hoepli in Roma (corso Vittorio Emanuele, 21) - ABBONAMENTI
Italia, Impero e Colonie, anno L. 40, semestre L. 22. Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

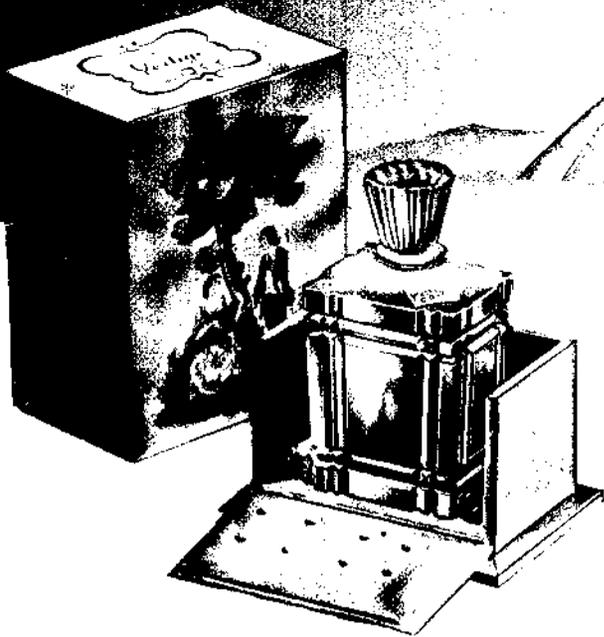
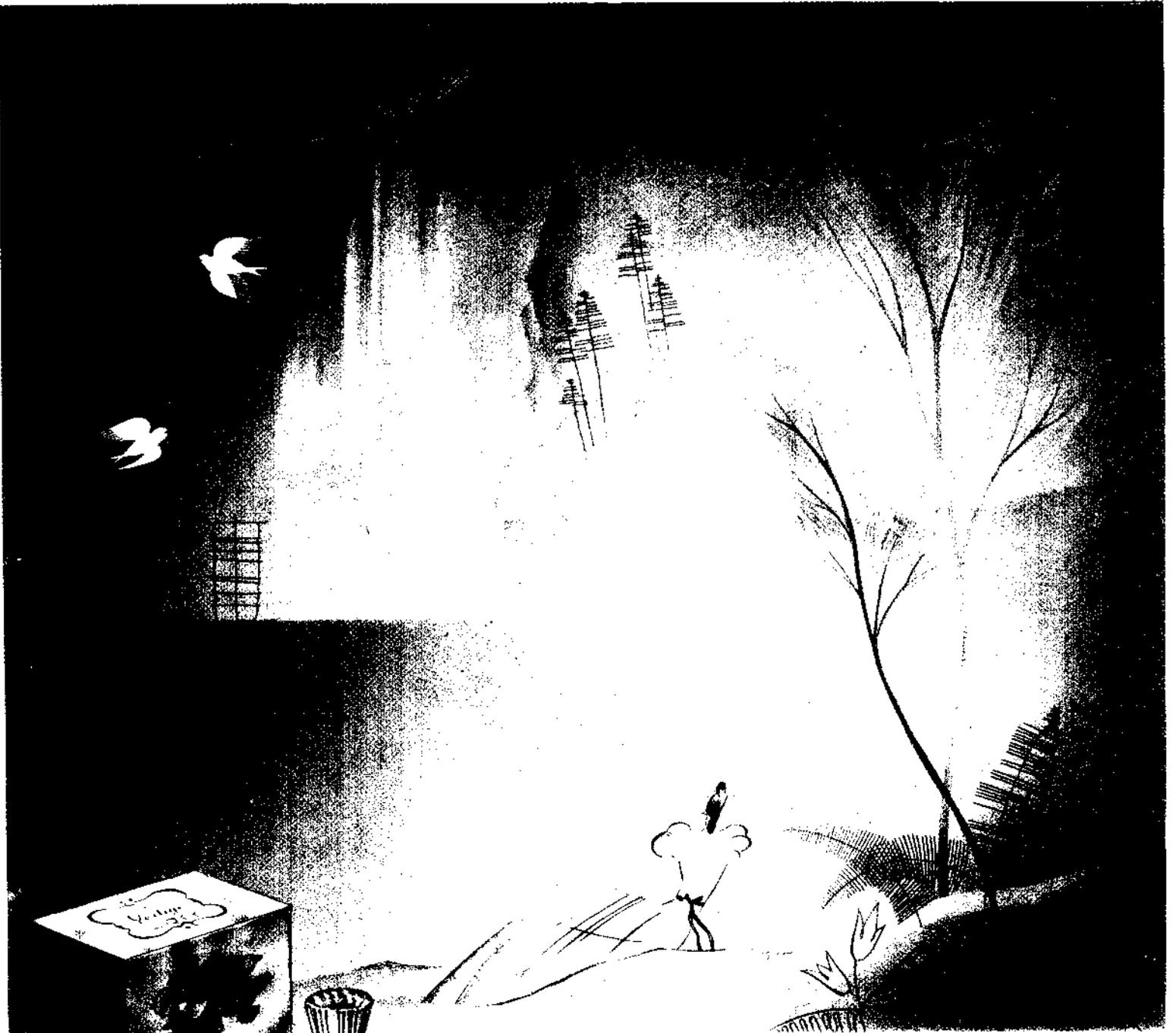
OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

impianti di film

SIEMENS
SOCIETÀ ANONIMA - SEZIONE APPARECCHI
MILANO - VIA FABIO FILZI, 29

ROMA - Piazza Mignanelli, 3
TORINO - Via Mercantini, 3

TRIESTE - Via Trento, 15
GENOVA - Via Cesarea, 12



"VERTIGE", il nuovo profumo di Coty, incantatore e provocante come una danzatrice mascherata, soave come l'effluvio di un fantastico giardino.

Le vostre amiche ricorderanno ogni dettaglio del vostro abito, ogni piega dei vostri capelli, tutti i vostri gioielli; ma LUI ricorderà soltanto i vostri occhi e "VERTIGE" col quale vi siete profumata. "VERTIGE" è la novità dei profumi Coty. E ogni donna lo desidera nel suo bellissimo flacone di cristallo e nella sua lussuosa scatola di classico "800".

Vertige

DI COTY

Coty
PRODOTTI DI BELLEZZA
E PROFUMI DI LUSO

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



Mette Oberon, Laurence Olivier durante una ripresa in esterno del film in technicolor 'Il divorzio di Lady X' diretto da Tim Whelan (London-Enic)

CINEMA GIRA

A PROPOSITO DEL FILM 'SUEZ'...

... il conte Luis de Lesseps, nipote di Ferdinand de Lesseps, ha protestato affermando che esso dà del suo avo un'immagine completamente falsa ed offensiva.

Ecco le sue dichiarazioni: « Nel film, Ferdinand de Lesseps (impersonato da Tyrone Power) figura come un giovanotto di 25 anni, innamorato dell'Imperatrice Eugenia. In realtà, al momento della costruzione del canale, egli aveva più di 50 anni ed era padre di tre figli. L'imperatrice Eugenia, che l'ammirava, lo incoraggiò nella sua grande impresa, ma la fantasia di Hollywood ha trasformato questa amichevole relazione in un intrigo amoroso, il che è offensivo per la memoria di questi due grandi personaggi.



Gusti Huber nel film 'La ragazza di ieri notte'. (Ufa)

Il mio bisnonno, inoltre, è presentato nel film come un giovane avventuriero pronto a sacrificare i suoi amici, il suo paese e la sua famiglia per la propria ambizione. In realtà egli era un uomo di grande onestà, un brillante uomo di Stato e un buon padre di famiglia. Il film è una mezzogna ed una fantasia». In conclusione, un buon appiglio per intentare un processo alla Casa produttrice; e, infatti, il conte Luigi di Lesseps ha aggiunto che, dopo essersi consultato col fratello maggiore, capo della famiglia de Lesseps, avrebbe preso contatto con gli avvocati.

FERNAND GRAVET...

... interpreterà il ruolo principale nel nuovo film di Pierre Chenal *IL FOSTINO SUONA SEMPRE DUE VOLTE*, tratto da un romanzo di James Cain, romanzo che è tra i più significativi della recente letteratura americana. La sceneggiatura sarà di Charles Spaak.

LA PRODUZIONE ARGENTINA...

... è in aumento. Quest'anno essa ha realizzato circa 40 film contro i 30 film dell'anno scorso. Nei primi otto mesi del 1938, nell'Argentina sono stati proiettati 374 film, di cui 259 importati dagli Stati Uniti, 34 dalla Francia, 74 dalla Germania, 13 dall'Italia, 11 dall'Inghilterra, 6 dal Messico, 5 dalla Spagna. Altre nazioni figurano con quantitativi minimi.

'ATTRAVERSO CINQUE REGNI'...

È il titolo di un film Pathé che mostrerà il progresso industriale e sociale avutosi nel mondo in questi primi 38 anni del secolo XX. L'ar-

chivio Pathé — che conta 3120 numeri del giornale d'attualità, centinaia di soggetti educativi ed industriali, un migliaio di film su spunti vari, quali celebrità della

collo, famosi numeri di danza, ecc., circa 500 film su figure ed avvenimenti regali — ha fornito il materiale necessario allo scopo.

IN INDIA È STATO REALIZZATO...

... il primo film di attualità, dovuto all'iniziativa ed alla sovvenzione di cinque grandi giornali locali. L'argomento del primo giornale, proiettato in un cinematografo di Calcutta, è il seguente: Sua Eccellenza Lord Bradburne assiste all'Annuale Parata della Polizia; il film *SIXTY GLORIOUS YEARS* giunge in aeroplano; miglioramenti nella città di Calcutta.

IL GRAN PREMIO DEL CINEMA FRANCESE...

... per il 1939 sarà assegnato ai primi di gennaio. Cinque film sono in gara e precisamente: *LES FILLES DU RHONE* di J. P. Paulin e Vidalin, *ALERIE EN MEDITERRANEE* di Léo Joannon, *ENTREE DES ARTISTES* di Marc Allegret, *TROIS DE SAINT-SYR* di J. P. Paulin, *FORT DOLORIS* di René Le Hénaff.

Sembra, però, che da questa volta, il Gran Premio entrerà fra le iniziative governative e sarà assegnato dal Ministro dell'Educazione Nazionale e delle Belle Arti.

LA PRODUZIONE ITALIANA...

... ha attualmente in cantiere parecchi film. Alla Scalera: *IO, SUO PADRE* di Bonnard. A Cinecittà: *IL CAVALLIERE DI SAN MARCO* di Righelli, *NAPOLI CHE NON MUORE* di Palmieri, *DIAMANTI DI D'ERICO*, *ORGIA DI SOLE* di Martoli. Alla S.A.F.A.:

perchè

le pastiglie Madonna della Salute sono veramente medicamentose per la tosse?

Le pastiglie "Madonna della Salute" sono un preparato zuccherino aromalizzato e gradevole al palato, contenente quanto occorre per fluidificare il secreto bronchiale e favorire la espulsione (ipecacuena), per calmare la tosse (etimorfina cloridrato) ed altri sedativi capaci di coadiuvare l'azione di questa ultima (tintura di belladonna e giusquiamo).

Con le pastiglie Madonna della Salute la tosse viene calmata e altresì curata; al primo eccesso di tosse ricorrete subito alle

pastiglie

MADONNA DELLA SALUTE

MEDICAMENTOSE PER LA TOSSE

G. ALBERANI - BOLOGNA





S. E. il Conte Volpi di Misurata in visita agli stabilimenti Radio Safar di Milano

L'ALBERGO DELL'AMORE (nuovo titolo: *CUI SEI TU?*) di Valori.

INVENTIAMO L'AMORE E TERRA DI NESSUNO sono attualmente al montaggio.

Negli stabilimenti Catalucci, terminato il film *TRE FRATELLI IN GAMBÀ*, si è iniziato il *BUDDA D'ORO*, soggetto e regia di Giuseppe Guarino, direttore di produzione: A. M. Gasperini, interpreti: G. P. Rosmino, Guglielmo Barnabò, Cesare Fantoni, Ugo Sasso, ecc.

Si prevede imminente l'inizio di lavorazione di *GRANDI MAGAZZINI* di Camerini.

È, intanto, in preparazione *UN*

PEZZO DI TERRA, soggetto di Guglielmo Cavinini e Corrado Alvaro. Questo film segna l'inizio di una formula molto interessante. Esso, infatti, sotto la supervisione di un regista di provata esperienza come Luigi Trenker, sarà affidato ad un giovane: Ivo Perilli, il quale, però, non è nuovo alla regia avendo anzi fatto diretto *RAGAZZO*, film che, per diverse ragioni, non fu presentato al pubblico. Collaboratore di Perilli: Anton Giulio Majano, il quale ha già dato ottima prova a fianco di Trenker in *CONDOTTIERI*. La Scalera ha iniziato la ripresa di *PAPÀ LEBONNARD* diretto dal regista



Doris Duranti ed Enrico Glori nel film 'Diamanti' di D'Errico (Alfa)

francese Jean de Limur e interpretato da Ruggero Ruggeri, Jean Murat, Jeanne Provost. Aiuti registi: Carlo Malatesta e Carlo Zambon. L'azione del film è ambientata a Napoli e ad Amalfi.

Era corsa voce di un film tratto dalla « Cecilia » di Refice, per l'interpretazione di Elissa Landi. Sembra che nella notizia non ci sia nulla di fondato.

I FIGLI DELLA NOTTE è il titolo di un film in due versioni (italiana e spagnola) che dovrebbe entrare in lavorazione a Cinecittà entro gennaio. Il soggetto è tratto dall'omonima commedia di Torrado e Navarro. Regista: lo spagnolo Benito Perojo. Produzione: Imperator.

L'Astra Film annuncia intanto: *TERRE SANS FEMMES* (in italiano e in francese) interprete: Dolores Del Rio; *BALLO ALL'OPERA*, regista: Max Neufeld; *CONFERENZE MONDIALI*, in italiano e in tedesco. A questi si aggiungeranno probabilmente due film musicali.

In preparazione è anche un film su Raffaele Rubattino, il grande armatore genovese nella cui vita c'è il sorgere della moderna mariniera italiana e l'inizio — con l'acquisto della baia di Assab — delle nostre imprese coloniali. Il soggetto è dovuto a Domenico Meccoli e Anton Giulio Majano.

UN ALTRO VECCHIO FILM...

... avrà una nuova edizione: *RAFFLES* che fu interpretato, nel 1930, da Ronald Colman. Questa volta il ruolo principale sarà sostenuto da David Niven che farà così il suo debutto come protagonista. Si tratta di una produzione Goldwyn il quale recentemente si è assicurata anche l'opera di Jo Swerling, il secondo che egli porta via dal gruppo di Frank Capra. Il primo è stato Robert Riskin; e questo rappresenta una delle separazioni più interessanti del mondo del cinema.

Il film *IL COWBOY E LA SIGNORA* (*The Cowboy and the Lady*) da lui sceneggiato per Goldwyn (interpretazione di Gary Cooper e di Merle Oberon) è già terminato e sarà presto presentato al pubblico americano.

DISCHI DI FILM

Le feste di Natale ci portano dischi nuovi e interessanti. « Columbia » ha due dischi doppi (C.O. 1440 e C.O. 1437). Ha registrato danze e canzoni di Fred Astaire con orchestra Ray Noble, tratte dal nuovo film *EXCEPERE*. Il primo disco è un fox-trot: allegro, ondeggiante, quasi a corale e sul rovescio un altro fox-trot di tutt'altro carattere: è il trionfo del ritmo disegnato dagli strumenti a percussione che sembrano far di contorno al persistente e pur svariatissimo passo di danza di Fred Astaire (punta e tacco sembrano due note di due timpani differentemente accordati) la cui voce più che spiegare un disegno melodico, più che cantare una canzone, sembra dirla in una forma declamatoria che acquista essa stessa quasi la plasticità della danza.

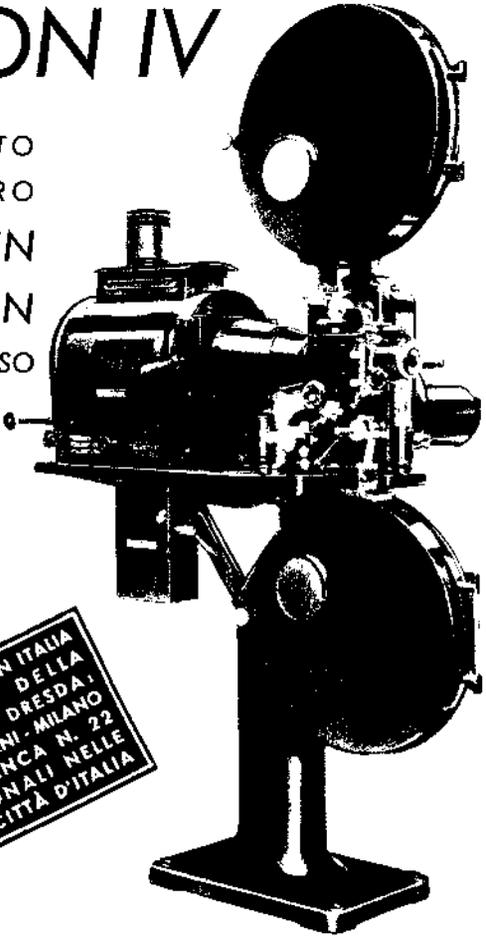
Il secondo ci porta decisamente in un mondo sentimentale, melodico ma senza sdoleinatezza, con quel tanto di sforzo e di portamento nella voce che caratterizzano questo tipo di musica e che sul retro del disco si spezza in ritmi sincopati attenuandone senza sommergerla l'a contabilità, piegandola alla danza, rendendola incisiva nell'ultima parte del pezzo, serrato, deciso, « alla marcia ». Ed ecco altri due dischi « Columbia » dal film *VECCIO AMORE* (C.O. 1441 e C.O. 1442) e interpretati da Ray Noble e dalla sua orchestra con coro. Il primo disco, ricco di movimenti e di tempi, di elegante e sicuro effetto. L'altro, da un lato, marcia al passo di vertiginosi virtuosismi di saxofono, di brillanti passi pianistici, di svariatissimi arabeschi di clarinetto; dall'altro lato è incisa una delle cose più elegantemente descrittive; una pagina musicale intitolata *Murcian do insieme al tempo*.

E noi c'è un'altra novità: il *Concerto in fa* di Giorgio Gershwin, il musicista del film *IL RE DEL 1932*. Sono sei parti in tre dischi « Columbia » (C.O.N. 10968/970). È un concerto per pianoforte e orchestra (esecutore Paul Wittgenstein) di un carattere tutto particolare e di un grande interesse perché ci mostra un insieme a sfondo jazzistico alle prese con una forma classica. Il pianoforte vi ha, com'è giusto, una parte preponderante, ma l'orchestra con la grande varietà degli impasti e dei timbri vi porta una pregevole ricchezza di colori. In taluni momenti sulla trama orchestrale cade come una pioggia luminosa di note acute del pianoforte trattato con una tecnica personalissima. Il saxofono non vi domina ma vi innesca a volte un colore di predominante valore che si staglia nettamente con drammatico contrasto sul movimento insistente degli archi. Tutti i caratteri della musica americana vi sono presenti: sincopati, contrasti armonici, ritmi di danza, mollezze melodiche: ma il tutto ossequiente ad una forma generale ben delineata e ad uno sviluppo logico della forma del concerto.

L. F. L.

ERNON IV

UN IMPIANTO
CINESONORO
ERNEMANN
ZEISS IKON
A PREZZO BASSO



RAPPRESENTANTE IN ITALIA
E NELL'IMPERO DELLA
ZEISS IKON A. G. DRESDA:
VITTORIANO SORANI - MILANO
VIA CARLO TENCA N. 22
UFFICI REGIONALI NELLE
PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA



Priscilla Lane e Wayne Morris (Warner Bros)



Terminata la lavorazione del film 'Quella certa età' (Universal), gli attori si prendono un po' di svago. Jackie Cooper impara a giocare al biliardo mentre Deanna Durbin si giochi preferisce i dolci (ICI)

L'AUTOBIOGRAFIA DI DISNEY...

... è stata pubblicata dalla rivista cinematografica nord-americana *Motion Pictures Studio Insider*. Disney ha diviso la sua vita in due larghi periodi: dall'infanzia alla creazione dei cartoni animati e da « Topolino » alla organizzazione degli Studi Disney a Hollywood, organizzazio-



Marie Glori nel film 'Napoli che non muore' (Manenti)

ne che ha permesso la realizzazione dei cartoni a lungo metraggio come BIANCANEVE E I SETTE NANI e degli altri attualmente in lavorazione: PINOCCHIO e BAMBI.

Molta gente, di scarso buon gusto, continua ad offrirci un Walt Disney di maniera assai meno seducente del reale, per cui vale la pena di rifare una rapidissima sintesi di una vita tanto interessante.

Walt Disney ebbe naturale disposizione per il disegno, disposizione che

indirizzò verso la rappresentazione di animali e soprattutto di animali in movimento. Il primo successo, di carattere familiare, lo ebbe a sette anni, con il disegno di un tempestosissimo stallone appartenente ad un vicino. Volontario di guerra, come automobilista, in terra di Francia, ornò la sua vettura di disegni di animali. A 18 anni, tornato in patria, entrò come disegnatore — sotto la guida di due specialisti — in una impresa di pubblicità a Kansas City, a 50 dollari al mese (circa mille lire). Si trattava soprattutto di soggetti destinati ad un pubblico di agricoltori: nacquero allora i primi tentativi di disegno per cartoni animati e la decisione di recarsi a lavorare in questo campo a Hollywood (1923). Ma dopo tre mesi di tentativi tornò verso l'Ovest e lavorò per quattro anni ai cartoni animati di Margaret Winkler, dopo di che si decise a produrre per conto proprio. Dato che tutti gli altri « cartonisti » avevano rappresentato fino allora gatti, cani e scoiattoli, Disney si decise per i topi. Ci aveva del resto sempre intensamente pensato, fin da quando lavorava per la pubblicità a Kansas City. Intrappolò parecchi topolini per studiarli e si affezionò particolarmente ad uno, quasi addomesticato e pieno di curiosità, che girava liberamente sul tavolo da disegno. E fu in un viaggio da New York ad Hollywood che Disney e sua moglie Lilian Bounds elaborarono il primo scenario per « Topolino ». Disney si era associato a suo fratello Roy e ad Ub Iwerks che è il suo più vecchio e affezionato collaboratore. Natural-

mente, gli inizi furono difficili. Ma si trattò di ridurre soprattutto le spese personali dei due fratelli, i quali spesso mangiavano in una piccola trattoria una pietanza per uno, oppure cucinavano a casa, assumendosi Roy le funzioni di cuoco. Ma a questi dati che abbiamo riferiti si limita la parte romantica e troppo romanzata della vita di Disney. Tutto il resto, che è ben altrimenti interessante, è costituito dalla tenacia di lavoro sviluppata da Walt Disney in circa dieci anni ininterrottamente e, quello che più conta, in letizia, destinando ogni guadagno all'incremento dell'azienda, impiegando i frutti di ogni suc-

cesso a spingere sempre più i collaboratori, e compartecipati degli utili, verso idee nuove e nuovi metodi di realizzazione. Non si sa perché, è questa la parte che sembra meno interessante a quei tali autori di vite romanzate, quando descrivono lo sforzo di un uomo eccezionale per raggiungere i vertici della celebrità e della gloria, trascurando l'elemento « volontà » che è alla base d'ogni vittoria nella vita. Invece Walt Disney, nella biografia pubblicata nell'« Insider », ed in quello che ha detto e scritto a proposito della lavorazione di BIANCANEVE, vi ha particolarmente insistito.



Renato Cialente ed il regista Max Neufeld durante la lavorazione di 'Mille lire al mese' (Cinematografica Ital.)

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

**ALLA PRODUZIONE ITALIANA
1939**

**LA
LUX-TORINO**

PARTECIPA

CON

**DUE MILIONI
PER UN SORRISO**

UN FILM NUOVO

IL PRIMO DELLA SUA NUOVA PRODUZIONE

C I N E M A

ALCUNE CIFRE

UNA VOLTA la statistica era considerata dai più una scienza astrusa ed arida e priva di qualsiasi insegnamento, mentre ora è la base principale per chiunque voglia farsi un concetto su una data questione.

La Società Italiana Autori ed Editori ha pubblicato un volume sullo spettacolo in Italia nel quale vengono riportati i dati riguardanti tutte le attività in ogni genere di divertimento. Le cifre sono veramente istruttive e meritano larga considerazione.

Nel 1936, per lo spettacolo, si sono spese in Italia L. 626.800.642,70, con un prezzo medio per ogni biglietto di L. 1,86 e con una spesa media per ogni abitante di lire 14,77. Nel 1937 invece, sempre in Italia, si sono spese L. 748.080.109,06 con un prezzo medio di biglietto di L. 1,87 ed una spesa media per ogni abitante di L. 17,63. L'incasso totale va così suddiviso: L. 525.117.382,16 per il cinema e 98.001.690,28 per il teatro; il resto per gli altri trattenimenti.

Come si vede, il cinema occupa più del 70% degli incassi generali e dal 1936 al 1937 si è avuto un aumento di L. 85.000.000,5. Questa altissima cifra dimostra in modo inequivocabile la forte vitalità e potenza d'attrazione che ha questo genere di divertimento. Cifra che del resto non rappresenta il massimo perchè, come vedremo, vi sono intere regioni che per il cinema spendono pochissimo.

In Italia vi sono 4156 locali dei quali 2700 a carattere industriale. Gli altri appartengono ad organizzazioni varie tra le quali l'O.N.D. che sta svolgendo una vasta opera di propaganda specie in regioni difficilmente redditizie per un impianto industriale. Tutto il capitolo che riguarda il cinematografo è di un interesse eccezionale per chiunque svolga qualche attività in questo ambiente e perciò le cifre che noi abbiamo dato e daremo non sono che un invito ad andare a osservare attentamente queste statistiche. Esaminando gli incassi dei soli film novità e non delle riprese, si osserva che mentre i film nazionali hanno riscosso 57.000.000,6 milioni e cioè il 15,9% del totale incasso delle novità, la produzione americana ha raggiunto i 236.000.000,8 e cioè il 65,6%;

seguono nell'ordine i film tedeschi con 29.000.000,5, quelli francesi con 21.000.000,3 e le pellicole inglesi con 5.000.000,1.

Ora, fatte le debite sottrazioni, risulta che le ditte americane avevano in Italia un utile netto di più di 100.000.000 di lire dei quali solamente 20.000.000 esportabili.

La vera causa del ritiro delle quattro case americane risiede in questo fatto ormai noto: cioè che è stato loro offerto soltanto questo milione di dollari esportabile. Gli americani hanno risposto ritirando la loro produzione.

Ritornando alle nostre cifre, e non giudicatem noi se insisto su ciò, diremo che il cinema è sempre preferito agli altri spettacoli. Su una media di spesa di L. 12,4 per abitante in tutto il Regno, la Liguria è in testa con L. 28,9, poi il Lazio con L. 25, la Venezia Giulia con L. 20,5, la Lombardia con L. 17,4, ecc. I minimi sono dati dalle regioni a carattere prevalentemente agricolo e ciò per ovvie ragioni; troviamo perciò in coda alla classifica Abruzzi e Molise con lire 3,5, Calabria con L. 1,9, Lucania con L. 1,4.

Infatti, a Reggio Calabria si vendono all'anno 2,8 biglietti per abitante, andando sotto

non soltanto alla media di tutto il regno 7,4, ma anche a quella dei comuni con popolazione inferiore a 100.000 abitanti. In queste regioni, dunque, molto resta ancora da fare a favore del cinema.

Anche per il cinematografo, come per tanti altri generi di spettacolo, la regione che dà i maggiori incassi è la Lombardia con 101 milioni, dei quali 62.000.000,2 la sola Milano. La stessa proporzione si trova per il Lazio dove, su 67.000.000,1 di incasso totale, 63 spettano alla sola città di Roma.

Altri dati interessanti riguardano le epoche di programmazione dei vari film che portano alla fine a concludere come una buona scelta per l'uscita di un lavoro possa condurre a degli incassi superiori.

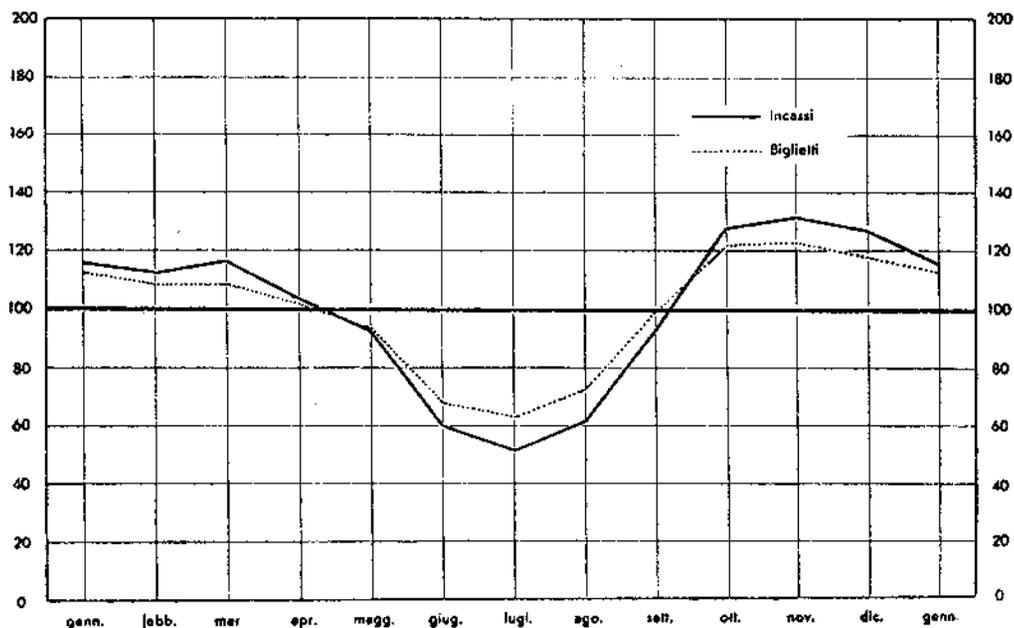
Queste statistiche si riferiscono all'anno 1937; sembra che nel 1938 si sia fatto ancora un passo in avanti.

Per quanto riguarda il cinema, forse i film italiani avranno guadagnato alcune posizioni.

Il certo è questo: gli americani occupavano la prima posizione con incassi tali da legittimare ancora una volta la creazione del Monopolio.

Se un consiglio si può dare ai « Big four » è quello di accettare il milione di dollari, prima che sia troppo tardi; quando cioè noi non si abbia più intenzione di dar loro nemmeno quello.

V. M.



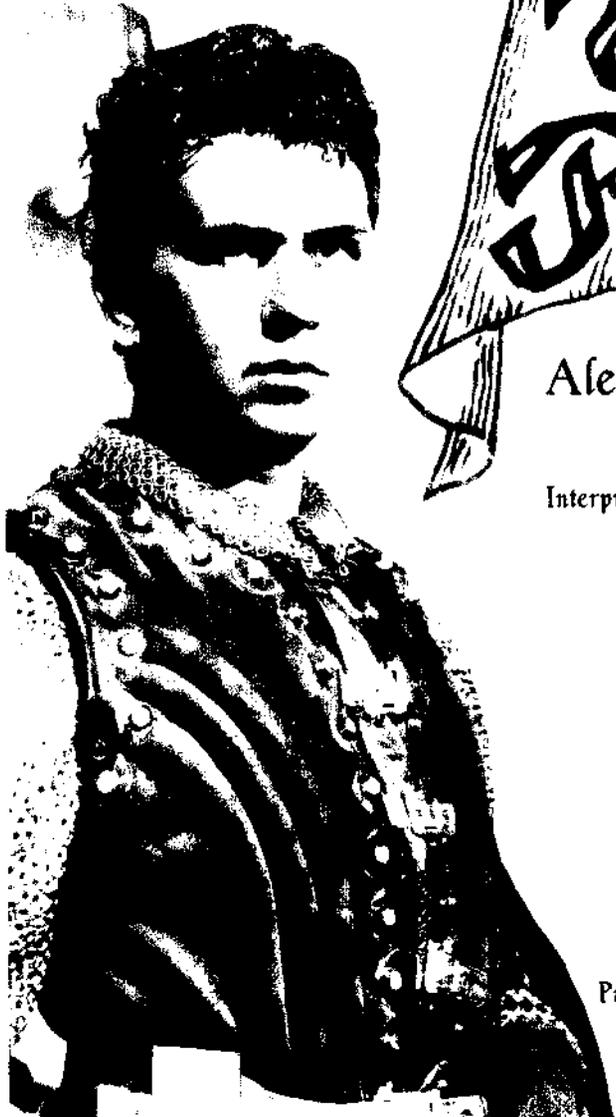
Biglietti venduti ad incasso lordo, secondo mesi. (Media giornaliera per ciascun mese in per cento della media giornaliera per tutto l'anno)

Ettore Geramosca

Regista:
Alessandro Blasetti

Interpreti: Gino Cervi
Elisa Cegani
Mario Ferrari
Osvaldo Valenti
Lamberto Picasso
Corrado Racca
Clara Calamai
Umberto Sacripanti
Mario Mazza
Andrea Checchi

Produzione: NEMBO FILM



F.N.I.C.



I FIDANZATI DELLA MORTE

LA PIÙ BELLA sorte per un regista italiano è forse quella di girare un film nella vera e reale atmosfera di guerra.

Un tal privilegio l'ho avuto in Africa e in Spagna; ma soltanto ora, a distanza cioè di qualche tempo, posso rendermi conto di quanto esso sia stato decisivo per una definitiva chiarificazione di certi miei indirizzi e di uno stile personale. Certo è che se ho potuto fare in Somalia un film di qualche qualità come SENTINELLE DI BRONZO, credo di aver dovuto questo risultato a una breve permanenza nel Fronte Sud.

Si può dire che ogni inquadratura, ogni personaggio, il senso generale dell'atmosfera e del paesaggio di quel film, siano stati il frutto e la maturazione di osservazioni e di annotazioni compiute assai prima, giorno per giorno. Quell'ambiente era stato tanto studiato e conosciuto da me e dallo sceneggiatore G. G. Napolitano, che lo scenario e lo sviluppo di una novella di Sandro Sandri e di M. Orano (anche loro, come noi, gente che conosceva assai bene la boscaglia), furono compiuti con una straordinaria rapidità, in poche settimane.

In Spagna l'esperienza è stata più breve, ma intensissima: nelle ruote di una guerra feroce e nuova, gli avvenimenti di ogni giornata acqui-



La "Cruz Roja" in Teruel

stavano nel mio animo uno straordinario rilievo. Il compito che l'Editoriale Aeronautica mi aveva affidato era di realizzare, con la collaborazione di Napolitano per tutto ciò che concerneva lo

scenario, un breve film che, attraverso il più fedele e chiaro realismo, fosse un rapido ed esatto resoconto sull'Aviazione Legionaria. Un tema come questo imponeva uno stile particolare, una



In un campo di contraerei sul ponte di Teruel, Romolo Marcellini sta rendendosi conto del puntamento dei pezzi



Celadas. Soldati spagnoli che si riparano dall'intenso freddo invernale



Feriti di Teruel (Fotografie Marcellini)

tecnica nuova e un andamento speciale della narrazione, che doveva seguire tutti in corso, con difficoltà grandissime di ripresa, per ragioni assai facili a intuire. Solo una organizzazione attenta e precisa come quella dell'Editoriale Aeronautica, poteva sormontare con l'elasticità necessaria i complessi problemi di una produzione che poneva, oltre alle esigenze artistiche e politiche, molte altre difficoltà per l'organizzazione delle riprese. Ogni giorno gli operatori si spingevano in crociera con i bombardieri, dai campi del continente a quelli delle Baleari, e a terra, in un freddo polare, a seguire lo sviluppo dell'assedio di Teruel e la marcia combattutissima verso l'Ebro.

Le riprese che ho dovuto dirigere e realizzare in Spagna mi hanno posto per oltre tre mesi quotidianamente a contatto con i capi della guerra aerea; ed ho così avuto più di una volta la sensazione e l'orgoglio di sentirmi, più che un uomo del cinema, un soldato inquadrato in una impresa lunga, dura e ardua.

L'attività dell'aviazione, in una guerra moderna, è qualche cosa di spettacoloso e sorprendente, dove l'eroismo confina quasi con la leggenda. In verità, nella guerra di Spagna, tra tutti quegli uomini tanto vicini alla morte, gli aviatori mi sono apparsi come esseri nuovi, che compivano imprese tremende, quasi irreali, con la più tranquilla semplicità.

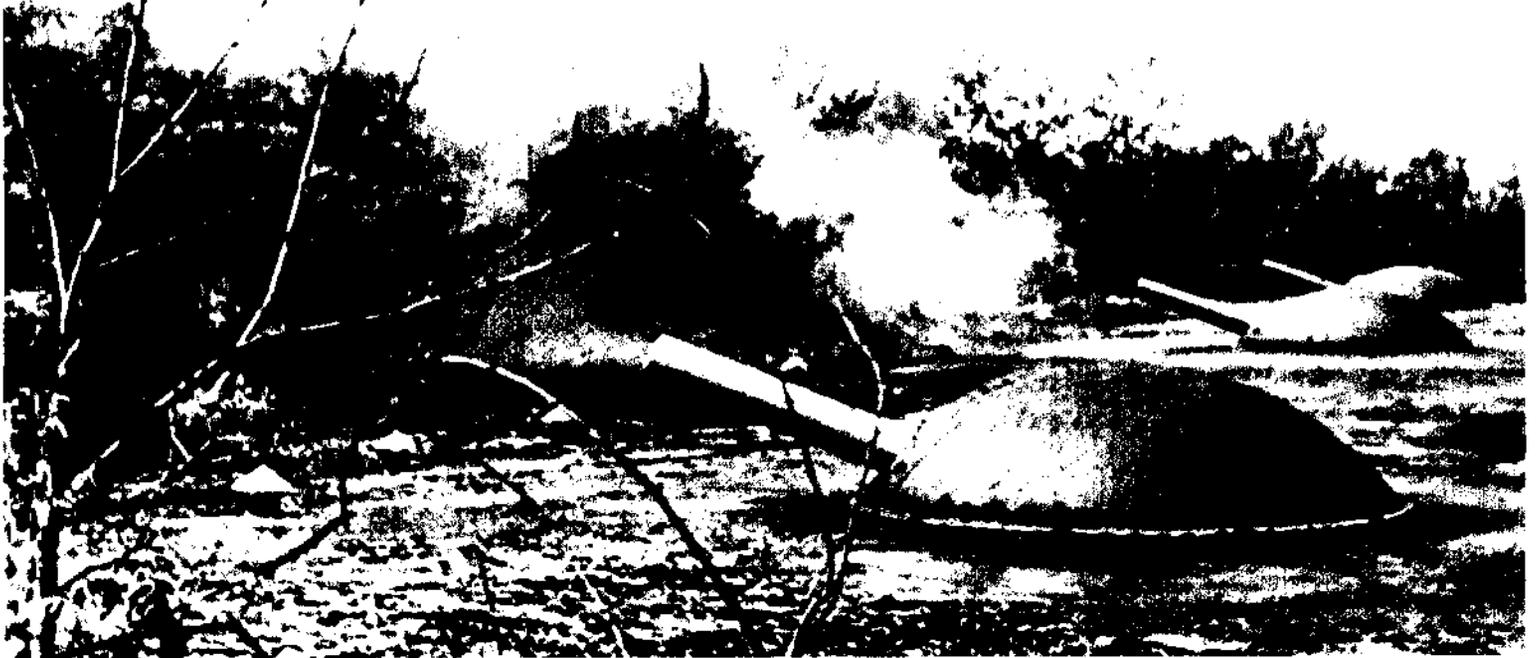
Non è la luce di pochi che brilla prepotente, anzi una moltitudine addestratissima e solida, che si alza ogni giorno più volte dai campi di Maiorca, di Tudela, di Logroño, di Zaragoza: ecco i campi dell'Asso di Bastoni, della Gamba di Ferro, della Cucaracha. Ecco i cacciatori legionari, questi « fidanzati della morte », che entrano nel Fiat CR. 32 come in una armatura; ecco le partenze su allarme, i ritorni dal combattimento, quando si contano gli apparecchi, con gli occhi all'orologio, controllo implacabile dell'autonomia di volo, dei minuti che restano ancora da sperare!

Ma non solo queste spettacolose partenze e la vita dei campi di guerra potranno conoscere gli italiani nel rapido film dell'Aviazione Legionaria, di cui è prossima la diffusione in tutto il mondo sotto la guida di una delle più grandi organizzazioni cinematografiche italiane. Nei voli, nelle picchiate feroci del mitragliamento di colonne e di agglomerati nemici, nel calderone di fuoco del duello aereo, i piloti dei monoposti da caccia hanno avuto un compagno fedele e preciso come la mitragliatrice, un testimone collimato con le armi, pronto a far scattare la pellicola cinematografica insieme ai nastri della mitraglia.

È la prima volta che un film offre questi preziosi documenti, che accanto ai grandi quadri delle incursioni dei bombardieri sui porti, i depositi, le strade e le retrovie della Spagna rossa, possono costituire certo un sensazionale ammonimento sugli schermi di molte nazioni. A quelle platee, che hanno accolto fino ad oggi con tanto compiacimento le realizzazioni del cinema sovietico, intonato a un finto e abile realismo che sorprende e commuove tanto facilmente gli spettatori, perchè troppo annoiati dagli artifici di Hollywood, ecco, con *LOS NOVIOS DE LA MUERTE* (*I fidanzati della morte*), una risposta del cinema fascista sulla realtà della guerra aerea, sull'efficienza, sull'ardimento e sulla fede dei nostri operatori.

ROMOLO MARCELLINI

CORRIERA DI PARIGI



'Linea Maginot', documentario di Jean Pagès e di Marcel Rebère

CINEMA, nel suo numero 58, ha notato l'apporto della nuova pellicola francese di Marc Allegret, *ENTRÉE DES ARTISTES*, allo scottante problema dei giovani nel cinema. Nell'attuale produzione di film « bassifondai » *ENTRÉE DES ARTISTES* risale vittoriosamente la corrente. L'Italia ha in programma l'importazione di molti film da Parigi; un orientamento sano ci interessa dunque, e non più solo a titolo indiretto. Léon Poirier partirà prima di Natale per il Congo per realizzare il progettato film epico che aveva per titolo: *ORE FRANCESI*, ed è ora ufficialmente *BRAZZA OU L'ÉPOPÉE DU CONGO*. Brazza, *Brazzaville*... quanti Italiani ricordano la vita di questo romano che diede alla Francia — e contro la volontà francese — un impero coloniale? Il conte Pietro Savorgnan di Brazza, verso il 1875, in circa dieci anni di lavoro in un fortino equatoriale — diventato oggi la città che porta il suo nome — aprì una rete di strade ai pionieri e ai coloni del nostro secolo. Brazza nacque italiano, da una vecchia famiglia patrizia italiana; i Francesi, che realizzano questo film per l'esposizione di New York, ricordano giustamente Marchand e Lyautey; per l'opportunità ricorderanno anche Stanley; noi avremmo una parola da dire, non solo in nome della collaborazione europea da far balenare agli occhi degli Americani, ma anche nel nome stesso di Brazza. La precisione del testo ci parrebbe sufficiente. Le origini italiane di Savorgnan di Brazza



Charles Trenet in 'Route enchantée' di Pierre Caron

serviranno da freno all'eccesso « *cocardier* » in cui i francesi cadono con disinvoltura dopo film anarcoidi; come Raimu, umano e scarno nello stesso tempo, fa del prossimo film di A. Hugon, *HÉROS DE LA MARNE*, che con un tipo Francen-filo-di-sangue-alla-tempia avrebbe fatto piangere i sassi, un'opera serena e solida.

LA ROUTE ENCHANTÉE

La produzione evita definitivamente il torbido; Charles Trenet, che è una sorta di allegro Kiepurà di Montmartre, pieno di vivacità e di invenzioni, lancia una mezza dozzina di film in cui non si trascurano le sue canzoni. Ne risultano opere facili, gaie, gradevoli, atte a riempire i programmi me-



Conrad Veidt costruisce l'automa violinista del film 'Le joueur d'échecs',

di; se questi benedetti cantori sapessero dove sta di casa la misura potrebbero cercare di non stancare le platee; tra i primi film di Trenet, *LA ROUTE ENCHANTÉE*, ha un respiro ampio, riposante; Trenet, quando non somiglia ad Harpo Marx, ha tratti limpidi e giovani che il cinema francese, sezione canto, non vede spesso. Pierre Caron è il realizzatore del film che conta tra i suoi interpreti Margherita Moreno, Aimos e Catherine Fonteney, della *Comédie Française*.

Questo orientamento alla semplicità o all'onestà dei soggetti non è affatto spontaneo; la reazione generale dei mercati ai migliori film francesi conta per qualche cosa. Dopo l'Italia, è di ieri il rifiuto della Svizzera di passare la *MAISON DU MALTAIS*, *LE JOUEUR*, *L'ACCROCHE-COEUR* e di limitare la proiezione di *PRISON DE FEMMES*, *QUAI DE BRUMES*, *CARREFOUR*, ecc. Ma la produzione 1936-37-38 ha svegliato molti torpori e ha fatto la mano a uno stato maggiore di cineasti interessanti. Ricordare la maestria raggiunta dal novizio Jeff Musso nell'opera del grande scrittore d'Irlanda Liam O'Flaherty: *IL PURITANO*; vi era del discutibile nella sua realizzazione, ma ne è uscito un cineasta autentico. Metteva conto tentare, dunque. Musso ha iniziato un secondo film, preparatogli da O'Flaherty: *L'HOMME MOYEN*. Raimu è il protagonista del Durand o del Dupont che condensa il tema in un uomo.



Françoise Rosay in 'Le joueur d'échecs'

LE JOUEUR D'ÉCHECS

Jean Dreville ha tratto un nuovo film dal romanzo di H. Dupuy-Mazuel, *IL GIOCATTORE DI SCACCHI*, permettendo a due pro-

vati attori, Françoise Rosay e Conrad Veidt di dare il massimo della loro fantasia; intelligenza, grazia, stile, all'una; icatismo, ironia e mistero all'altro. Lo scenario contiene un episodio della storia di Caterina di Russia (1776); « personaggio bizzarro », disse Voltaire, e certo il film non lo smentisce e fa toccare a Françoise Rosay il sommo dei suoi mezzi. Conrad Veidt, che da tanto tempo non vedevamo sullo schermo, dà al barone austriaco Von Kempelen un rilievo allucinante. Le storie d'automi hanno sempre un fascino su ogni pubblico che da vicino o da lontano abbia pensato al segreto del « vivere »; il « giocatore di scacchi » è una autentica creazione del XVIII secolo e ha stupefatto lo stesso Edgar Poe. A parte la Grande Caterina e l'Automa, la storia seguita dal film ama l'assurdo e gioca sull'eroismo polacco e cosacco. Notevole la scena in cui lo scacchista-automa spazza gli scacchi dinanzi a Caterina che, vinta dalla sua abilità, bara; e quella della guardia d'automi scatenati che, dopo *MASCHERE DI CERA* di Michael Curtiz, è una delle più sapienti degli ultimi anni. Questo pure è un film che, senz'essere della classe di *CARNET DI BALLO*, è commerciabilissimo e buono per ogni pubblico, infanzia esclusa.

Per dovere di cronaca ricordiamo un film di Michel Simon, il bruttone per eccellenza, *BELLE ÉTOILE*, messo in scena da Baroncelli, che mi sembra destinato a non uscire dalle frontiere francesi. Aggiungiamo la prossima produzione di *CORSAIRE*, dalla commedia di Marcel Achard, con una laboriosa interpretazione di Charles Boyer.

Dopo un lungo processo, Sacha Guitry ha finalmente presentato al pubblico *REMONTONS LES CHAMPS-ÉLYSÉES*, altro film che avrà probabilmente una diffusione paragonabile alle *PERLE DELLA CORONA*; col successo boulevardiero di *UN MONDE FOU* (che si può tradurre in due modi, il secondo dei quali riguarda il « teatro zeppo »), Sacha ha deciso di estrarre dalla commedia uno dei suoi soliti scenari cinematografici spumeggianti; vedremo Josephine Delubac, che da qualche mese è diventata Madame Sacha Guitry, in una parte di giovinetto...

Infine, Parigi è inondata dai manifesti per *ROBIN*, « superfilm a colori naturali », come dice la maldestra pubblicità. I pittori specialmente riuniti han detto: — C'è progresso, ma è il progresso dell'oleografia o del pastello al cromo. I cineasti di Hollywood provano di non saper usare il colore in arte; gli anglosassoni forse se ne contentano.

A conclusione notiamo, per un insieme di ragioni, il film progettato da Jean Pagès e girato da Marcel Rebère sulla *LINEA MAGNOR* per conto della *March of Time*. Con spirito sottile, lo Stato Maggiore francese ha avuto il tatto di rifiutare ai connazionali il permesso di girare un argomento tanto scabroso; girato per conto di un organismo internazionale, sia pure — nel caso particolare — manovrato da contatti personali, il risultato, dal punto di vista della propaganda, è di prim'ordine.

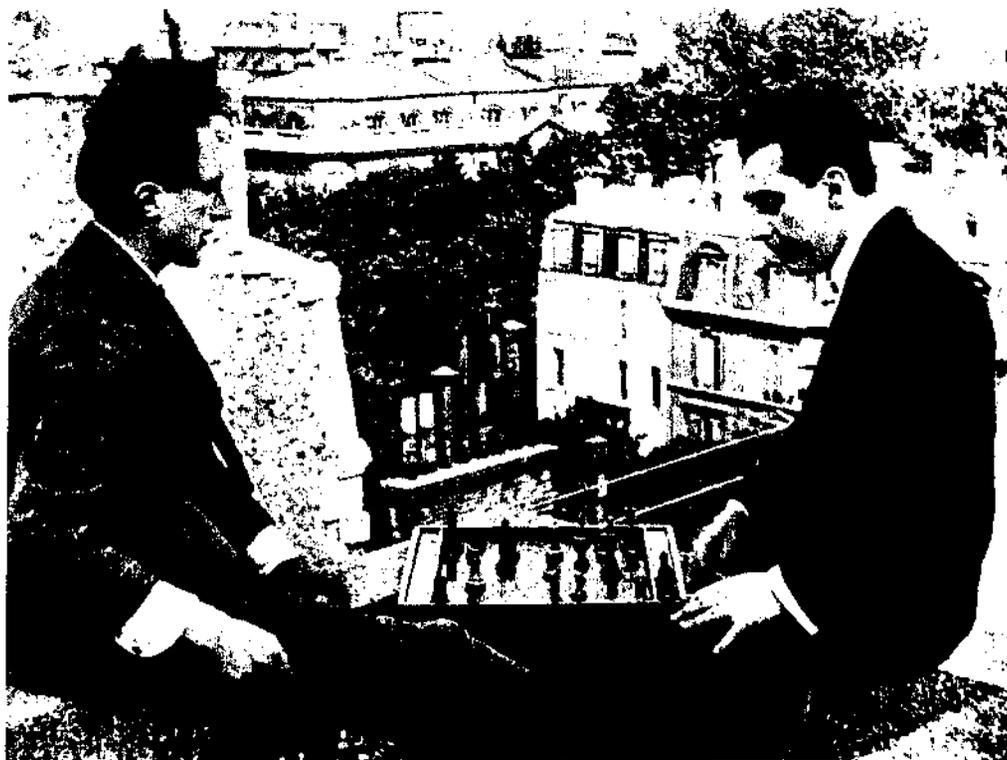
LO DUCA

VECCHI FILM IN MUSEO

5 - ENTR'ACTE

ENTR'ACTE è il secondo film diretto da René Clair, e vide la luce nel 1923. René Clair, proveniente dal giornalismo e dalla letteratura, aveva studiato a fondo il cinema muto, ma era ancora scalfito in un'esperienza cinematografica che vide venir restati «stolti», e quelli cosiddetti dell'avanguardia. Egli non era nel surrealismo, e per gran parte ENTR'ACTE è, tra tutti i film di quel genere che noi conosciamo, il più scaltro e il più bello. L'impareggiabile creatore di film come i due tempi e il mutone, già da stavolta rivela temperamento e classe, e come si direbbe in gergo sportivo. Egli si mosse subito nell'avanguardia cinematografica, con perfetta padronanza così del mezzo meccanico come di quelli fantastici. ENTR'ACTE lo dimostra. In questo squisito film surrealistico, accanto a tipici noisens ligi alle regole della scuola, ne troviamo altri amenissimi, così precisi e decisi da esser capaci di annunciare nettamente il Clair successivo. Ad esempio una trovata comica, dietro un assurdo funerale come un corteo stravagante, che lo lega improvvisa del carro mortuario rimasto senza guida obliquo a una vera gara podistica; in mezzo al corteo c'è uno stotipo, che insegue su un carrettino alto un pedone, di quelli che si azionano con le mani poggiate per terra. Il poveretto resta indietro. Si alza allora in piedi, abbandonando il carrettino sul ciglio della strada, correndo su due improvvisi, due inaudite, due lunghe gambe muscolose. Clair è nato! Egli dovrà scrollarsi di dosso il resto, le barchette di carta che navigano su un mare di tetti, i carri da morto con prosciutti e taccellari al posto delle corone, e tutti da cangiare, le astuzie tecniche più soprattutto e inverosimili. Rimarrà un'impalpabile polverina, che potrà rivelarsi solo a occhi molto esercitati: negli ultimi film a noi noti anche quella polverina è scomparsa.

Raccontare il « soggetto » di ENTR'ACTE non è facile: esso è un « intermezzo », un abracadabra spiritoso talvolta, tal'altra ermetico. Sul mare delle case, ovvero sui tetti di Parigi, navigano barchette di carta; su uno di questi tetti giocano a scacchi due uomini, e d'un tratto le onde scacciantano via pedine e tutto; su un altro tetto una sorta di sorridente paggio, con un piccione sulla spalla, viene preso di mira da una arma da fuoco. Il funerale sarà il suo: lo sapremo però solo alla fine, quando, dopo la corsa scatenata, la cassa piomberà fuori dal carro e, aprendosi, rivelerà la presenza del paggio sorridente, vestito però in frak e con decorazioni, come si conviene a un illusionista. Con la sua barchetta, l'illusionista fa sparire tutta la gente che lo guarda a bocca aperta, e infine se stesso. Fine. In mezzo a questa tessitura assai tenue, si ser-



lappano motivi del tutto indipendenti: la famosa ballerina sul vetro, le cui evoluzioni, prese al rallentato, raggiungono talvolta effetti che sono tra i più gustosi di tutta l'avanguardia; il tiro ai pupi, ecc. Lo zolfo diabolico di una pazzia segreta qua e là fa sentire il suo odore nero, funziona da condimento malevolo.

L'avanguardia cinematografica oscillava dunque, come mostra questo film (per quanto propenso a uscire da certi schemi, ENTR'ACTE resta probabilmente, a scorno degli avanguardisti di professione, l'opera più caratteristica e rappresentativa di tutta l'ondata, tra lo scherzo assurdo e la « non-causa » (la mancanza di causalità, di logica negli avvenimenti).

Il surrealismo porta il fantastico di Hoffmann e di Poe alle ultime conseguenze. Esso parte dalla bruschezza allucinata di toni suggeriti, evidentemente, dall'opera di Hoffmann e di Villiers de l'Isle Adam, per farla divenire addirittura uno schema, un meccanismo con ruote e ingranaggi stabiliti. Il surrealismo trova delle formule, e il fantastico che ne nasce è incapsulato e incasellato

come s'addice a un prodotto squisitamente novecentesco. In un certo senso, i surrealisti giungono più in là di tutti gli altri amici e inventori del genere fantastico (se non creano unendo arbitrariamente due o più reali, arrivano a un prodotto assolutamente surreale. Ad esempio, si prendano (nel nostro film) un carro da morto, un cammello, e grosse ciambelle. Chi vorrà dire che si tratta di cose metafisiche? Ebbene: si attacchi al carro da morto il cammello e si pongano sul carro, come già detto, le ciambelle al posto delle rituali corone: ne nasce un ibrido assolutamente irreale. Né Hoffmann né Arnim né Poe ci avevan pensato! Così un leone di pietra con una tuba in capo, a patto che si muova come un leone vero, è surreale nel senso di quegli schemi. E così via. Facile intuire la difficoltà e il rischio di queste cose: difatti sono rimaste gioco arabesco: anche se c'è differenza tra il surrealismo di Cocteau o di Soupault o di *EXTR'ACTE* e quello volgare, poniamo, di certi mobili osceni e lugubri, combinati con seggiole vere e finte gambe di donna, ecc. Il fantastico di questo tipo va al di là del sentimento (che era alla base, invece, del fantastico romantico); e giunge a una vitrea sfera eterea, dove s'odono soltanto rumori stridenti (stoviglie battute contro casse di risonanza rullinatissime, per dire). Che cosa rimane del surrealismo? Forse soltanto della polvere di zolfo, e dei sogghigni incollati su muri cadenti. Forse in Kafka si trova l'esempio unico di non-causa divenuta arte (ma è probabile sia ancora, come in Hoffmann, non-causa soltanto apparente: gli avvenimenti nel mondo kafkiano non



sono prodotti da una causalità sconosciuta, ma cadono come un orologio? In Kafka, che non è un surrealista. È l'elemento del razionalismo.

Il discorso, partito da *EXTR'ACTE*, è andato un po' lontano. *EXTR'ACTE* è oggi solo un titolo e pezzi di film: un ricambolo preso da un non, ogni volta che si vuole far cinema. È forse aperto a quieto visitatore. Nella città di Parigi viene dopo *PARIS QU'POUR QU'POUR*, *LE CANON DE MOULIN ROUGE* (1921), *LE VOYAGE IMAGINAIRE* (1924), *LES VARIÉS DE LA LOUPE LUPINE* (1924), *LA PROIE DE VAIN* (1925), il più noté *CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE* (1928), *LE DUE FINDI* (1928), *SOTTO I TETTI DI PARIGI* (1929-30), *IL MILIONE* (1931), *A ME LA LIBERTÉ* (1931), *PER LA VIE DE PARIGI* (1931), *LE DERNIER MILLAIRE* (1934), *IL CANIASSA GALANDE* (1935), *BREAK THE NEWS* (1938).

Clair è uno dei pochi veri artisti del cinema: da porsi accanto a Chaplin, Disney, Stroheim, Vidor, Capra e un paio di altri pochissimi di più. Egli trova il proprio stile quando ebbe digerite le esperienze degli anni avanguardistici, e quando seppe fondere il modo di Charlie con quello dei film a serie, quello di Buster Keaton con quello dei russi, ricordandosi anche di Douglas Fairbanks, dei tedeschi e, naturalmente, dell'avanguardia, Guazzini. Al contrario, l'azione migrata, tanto delicata, che oggi è difficile avvertirne via via lo spegnimento, è fatta componenti.

Clair, nemico numero uno dell'industria, è anche un generoso alimentatore, in un certo senso, di essa. Ma vorremmo che l'industria riconoscesse quanto gli deve, e quanto di solito deve agli artisti del film. Essa ha sempre vissuto utilizzando le indicazioni, non sempre facili, degli artisti. Tutti hanno potuto notare che accadde una notte (Capra) ha dato vita a cinque anni di cinema (intendendo per «cinema» tutto ciò che obbedisce alle regole principali del film e che, se non altro, non è teatro filmato) e da qualche tempo a questa parte è aiutata nel compito dal fatto minore, dal *GOUREV*, che ha modificata, accentuandone il paradosso, la tecnica di quel film. E del resto: la prima sorgente di tutto questo filone non è forse René Clair? Ai tempi del *NAUO*, le fonti erano numerose e vaste, e perciò anche il livello del film commerciale era più elevato. Oggi esso vive, in gran parte, sulla vicina eredità di Lubitsch, di Capra e di Clair.

Un giorno anche *EXTR'ACTE* ebbe una tale funzione alimentatrice. Questo film, forse, potrebbe ancora oggi suggerire e insegnare qualcosa ai cineasti che riuscissero a vederlo.

GIANNI PUCCINI



MESTIERE DI MAMOULIAN

« DOPO la presentazione del nuovo lavoro che ebbe inizio la notte di Mamoulian ed attorno ad esso si creò la ridda delle donne e delle discussioni. Ci si chiedeva allora: « È un regista veramente personale come Polst, Vidor, Clair, Scriaberg, oppure semplicemente un abile mestierante? ». Ad ogni suo nuovo film lo domanda ricorriamo: minima cosa e restava insolita, la attesa di un film futuro. Ma il film che veniva dopo era di natura completamente diversa dal precedente, sicché ogni congettura, ogni previsione, ogni anticipazione veniva capovolta. Così abbiamo tirato innanzi fino ad oggi, sempre in attesa del nuovo film di Mamoulian, un film che raccolga tutte le sparse esperienze del regista e ce lo mostri assimilate e fuse nella sua personalità. Ma noi crediamo che Mamoulian non ci darà mai il film conclusivo, nel senso che la arte si dà a tale parola.

Avendo avuto occasione di rivedere in *LE VIE DELLA CITTÀ*, siamo stati indotti a fare alcune considerazioni che ci hanno confermato in quanto più sopra abbiamo detto.

In sè *LE VIE DELLA CITTÀ* potrebbe già co-

stituire un capolavoro. Se fosse permesso al cinematografista come nelle altre arti di creare un'opera e poi scomparire, Mamoulian avrebbe il suo posticino di gloria come premere, come indagatore preciso di un genere di film che in seguito avrebbe avuto tanto successo. Infatti noi troviamo più arte in quel film « primitivo » in materia di *gangsters*, che non negli ultimi e perfezionatissimi, dove tutto sente un po' di « mestiere ».

In questi ultimi tempi abbiamo visti *gangsters* morire in mille modi, crivellati attraverso i cristalli della macchina, accartocciati su un marciapiede da un fucile mitragliatore, d'alcanti in casa propria da qualche ordigno infernale; abbiamo osservato tutto un campionario di « morti » che hanno finito con lo stancare e lasciarsi indifferenti. Ne *LE VIE DELLA CITTÀ* non si vede morire nessuno, solo se ne intuiscono le tragiche sorti. In genere nei film di *gangsters* l'omicidio diventa troppo abituale, come l'ubriacarsi per esempio, tanto da perdere il suo significato reale per assumerne uno posticcio e falso. Mamoulian, invece, pur de-

scrivendo un ambiente dove la vita di un uomo è alla mercé di tutti, dove questa vita non ha nessuna importanza, riesce a farci soffermare sul tragico evento della morte, con tutti i sentimenti che nella vita reale esso comporta.

Ma dopo *LE VIE DELLA CITTÀ*, i film di Mamoulian sono stati esperienze splendide, qualche volta anche riuscitissime, ma semplici esperienze, con tutti i dubbi, le coperture, i tentativi che una esperienza ha sempre in sè. Non possiamo ammettere che un artista si riveli attraverso una serie di esperienze: è facile in esse trovare ovunque qualche cosa di bello, poter fare qualche raffronto, poter mettere alcuni particolari in contatto, perchè, si sa, le esperienze sono sempre ricchissime, interessanti, ma ben difficilmente raggiungono l'arte.

Così è di Mamoulian. L'artista lo troviamo solo in quel lontano film; se c'è un valore in Mamoulian è là che lo dobbiamo cercare. Negli altri film, come vedremo, c'è la persona accorta, precisa, furba, calcolatrice; non c'è lo slancio dell'artista. Mamoulian piace sempre, non urta mai nessuno, è accomodante; le sue esperienze sono sicure, puntano su una realtà precisa; non c'è pericolo che vadano in fumo; non disilludono mai. C'è sempre tutto stabilito, ed in ultima



Marlene Dietrich nel film 'Cantico dei cantici'. (Paramount)



Greta Garbo in una scena del film 'La Regina Cristina'. (M. G. M.)

analisi si rileva un tentativo non verso il nuovo, ma verso quello che è già stato fatto. Nasce dunque naturale l'osservazione che Mamoulian possa essere tacciato di plagio ai danni di qualche altro regista già famoso; ma quest'accusa non può sussistere perché il suo modo di copiare è simile a quello dei pittori trecenteschi che rifacevano i quadri dei maestri celebri. Non esiste plagio, ma ispirazione di seconda mano.

Vediamo il dottor JEKILL. Esistono diversi precedenti illustri dai quali non va sicuramente escluso IL CABINETTO DEL DOTTOR CALIARI. Nel suo film Mamoulian vuol ricreare l'atmosfera degli altri film e vi riesce. Attraverso l'esperienza tecnica del trucco spaventevole di Hyde, una via di mezzo tra la realtà e la fantasia, l'atmosfera di terrore è ricreata in pieno, un'atmosfera che è necessario subire perché infallibile sull'animo umano. C'è però qualche cosa di personale che a tratti timidamente appare; ma è sfuggibile, non troppo visibile, quasi per paura di ironizzare con l'originalità sentita quello che è stato ricreato con sensazione altrui. Si veda per esempio l'ombra enorme sulla tacciata illuminata di una casa, proiettata dal corpo di Hyde, e che si ingrandisce man mano che il mostro si allontana. Quell'ombra dilaga veramente come un incubo e stranamente si può paragonare, ai fini dell'atmosfera, con l'ombra del gangster che nelle VIE DELLA CITTÀ cammina a fianco del compagno destinato ad essere ucciso. A mano a mano che i due camminano l'ombra dell'uccisore si fa sempre più grande per analogamente descrivere l'incubo che grava sulla vittima, quasi conscia di andare con quella passeggiata verso la morte.

Dove l'annullamento della personalità di Mamoulian appare quasi completa è nei due susseguenti film di Marlene Dietrich e Greta

Garbo. Prima di esaminare la posizione del nostro regista nei confronti delle due attrici, è bene vedere con esattezza cosa hanno rappresentato e cosa rappresentano tuttora nel cinematografo queste ultime. Entrambe, più che attrici, sono due personaggi scaturiti dalla fantasia di due registi. Marlene (ormai è cosa ovvia e risaputa, ma sempre importante) non è altro che la Lola-Lola di L'ANGELO AZZURRO, vale a dire la creazione intangibile di Sternberg. Tutti i film di questo regista non sono stati altro che ripetizioni di un personaggio sentito e vivificato. Marlene è nata così ed è finita così. Abbiamo detto finita perché da quando la si è sottoposta ad altre regie per cercare di farle perdere quel fascino strano ed ormai commercialmente inefficace di cantante ambigua, abbiamo avuto delle bambole (DESIDERIO, ANGELO), abbiamo avuto una regina capricciosa e sparita (LA CONTESSA ALESSANDRA), ma non più la Marlene, la vera Marlene, quella di DISONORATA, SHANGHAI EXPRESS, MAROCCO, CAPRICCIO SPAGNUOLO.

L'ALMANACCO

del Cinema italiano è in preparazione. In questi giorni abbiamo inviato ad attori, generici di categoria extra, registi e tecnici un questionario da riempire. Coloro che non l'avessero ricevuto ci scrivano direttamente e subito, in base alle domande riportate a pag. 416 di "Cinema". È essenziale per l'inclusione nell'Almanacco.

Ora Mamoulian, quando con IL CANTICO DEI CANTICI ha avuto fra le mani Marlene, non l'ha sentita come materia della propria creazione (come l'hanno sentita Lubitsch, Borzage, Feyder), ma l'ha conservata intatta nell'involucro sternbergiano, e gelosamente conservata, al punto da ricopiare quasi perfettamente anche i vestiti. Basta paragonare gli abiti da contadina di DISONORATA con quelli delle prime sequenze di IL CANTICO DEI CANTICI: si potrebbe proprio giurare che sono gli stessi. Ora dobbiamo poi dare personalità di creatore ad un regista che innesta in una vicenda qualsiasi un personaggio già fatto, già predisposto, già rifiuto? No. L'unico merito è quello di aver copiato bene, di esser riuscito a confezionare un film alla Sternberg.

E lo stesso ragionamento si può fare con LA REGINA CRISTINA. Greta Garbo è già diventata una specie di Eleonora Duse dello schermo; ma la sua vera genuina sarà sempre da ricercare nei film girati in Svezia, film che purtroppo conosciamo solo di nome, e soprattutto ne LA CARNE E IL DIAVOLO che ha consacrato la fama americana della diva. Ora, qualche altro film della Garbo all'infuori della REGINA CRISTINA è più vicino come intuizione artistica a LA CARNE E IL DIAVOLO? Nessuno. Solo Mamoulian ha saputo riallacciarsi alla tradizione e mantenersi fedele alla aspettativa di una Garbo nordica, gelida e appassionata.

Tralasciando i film minori di Mamoulian (RESURREZIONE, AMAMI STANGHE) arriviamo all'esperienza del colore: BECKY SHARP. Questo film, al suo apparire, generò la famosa polemica del colore in cui tutti vollero dire la loro opinione, fare previsioni, destare allarmi. Si parlò di tutto allora, meno che di Mamoulian. Il ritrovato tecnico aveva cancellato la trovata artistica. Anche certe tonalità, certi contrappunti coloristici che andavano oltre la semplice esperienza, non furono notati. Tutto andò nel gran calderone della polemica sui colori artificiali e colori naturali. Mamoulian subì purtroppo la sorte che gli spettava; sorte un po' crudele forse, ma consona al suo valore effettivo.

Riassumendo, si può dividere l'opera di Mamoulian in due parti: le esperienze (LE VIE DELLA CITTÀ, IL DOTTOR JEKILL, BECKY SHARP) e le copiatore (IL CANTICO DEI CANTICI, REGINA CRISTINA). Ora su Mamoulian non si discute più, non si aspettano i suoi film per definire una posizione, non si adopera la parola artista; ma si osservano NOTTI MESSICANE e SORGENTI D'ORO così, come tanti altri film di modesti registi, padroni sicuri del proprio mestiere, che sanno adoperare bene le inquadrature, che trovano modo di impiegare tempestivamente tutti i gags che i canoni hollywoodiani impongono, che riescono ad accompagnare a casa gli spettatori con una canzone ed un sorriso.

Questa, secondo noi, è la posizione attuale di Rouben Mamoulian.

OSVALDO CAMPASSI

I CAVALIERI DEL RINASCIMENTO

come li ha visti Blasetti nel film 'Ettore Fieramosca' (Enic)



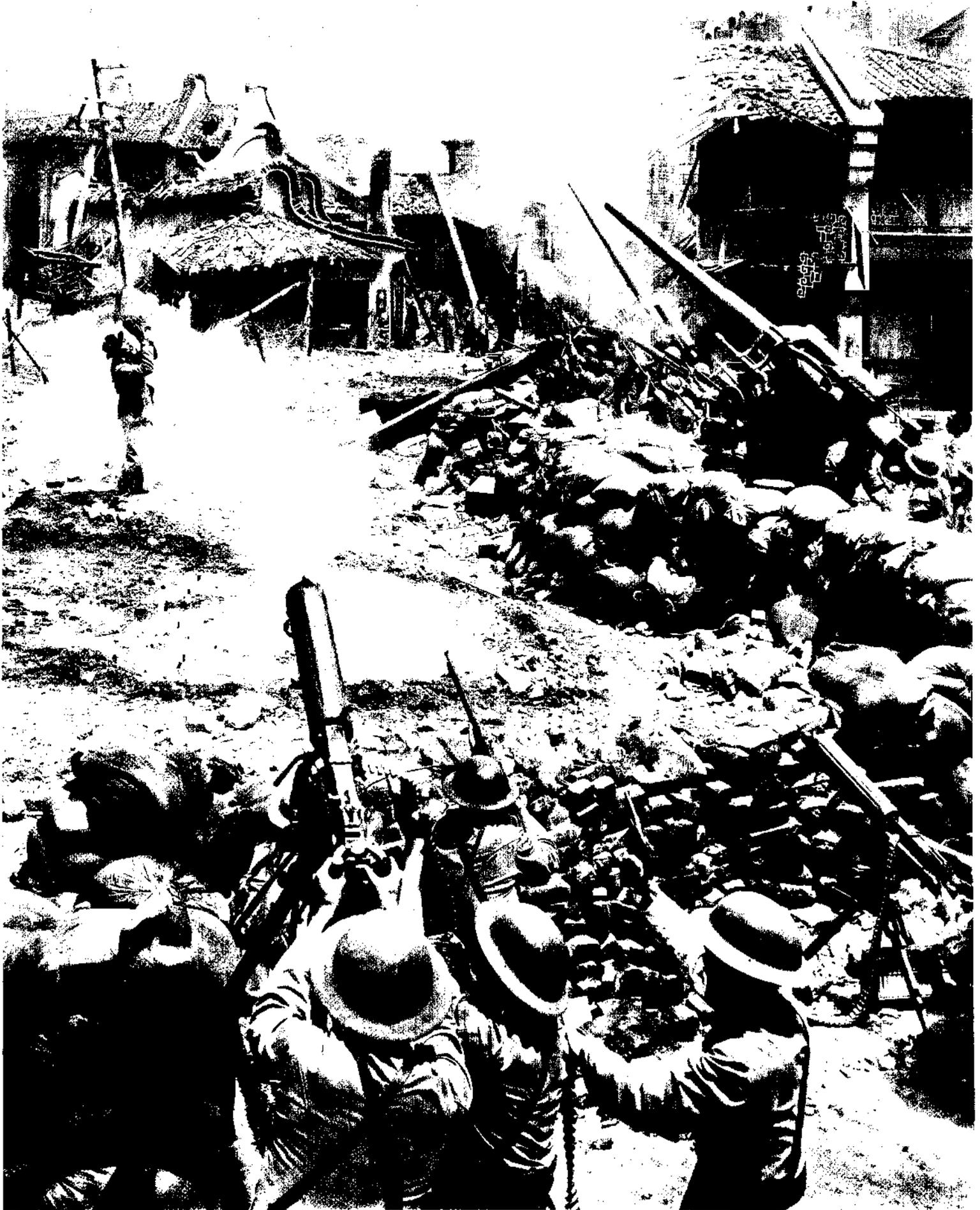
Dal film 'Crowd roars' (M. G. M.)



SPORT



IL PRODE CLARK GABLE REPORTER IN CINA
(Dal film 'Too hot to handle' M. G. M.)

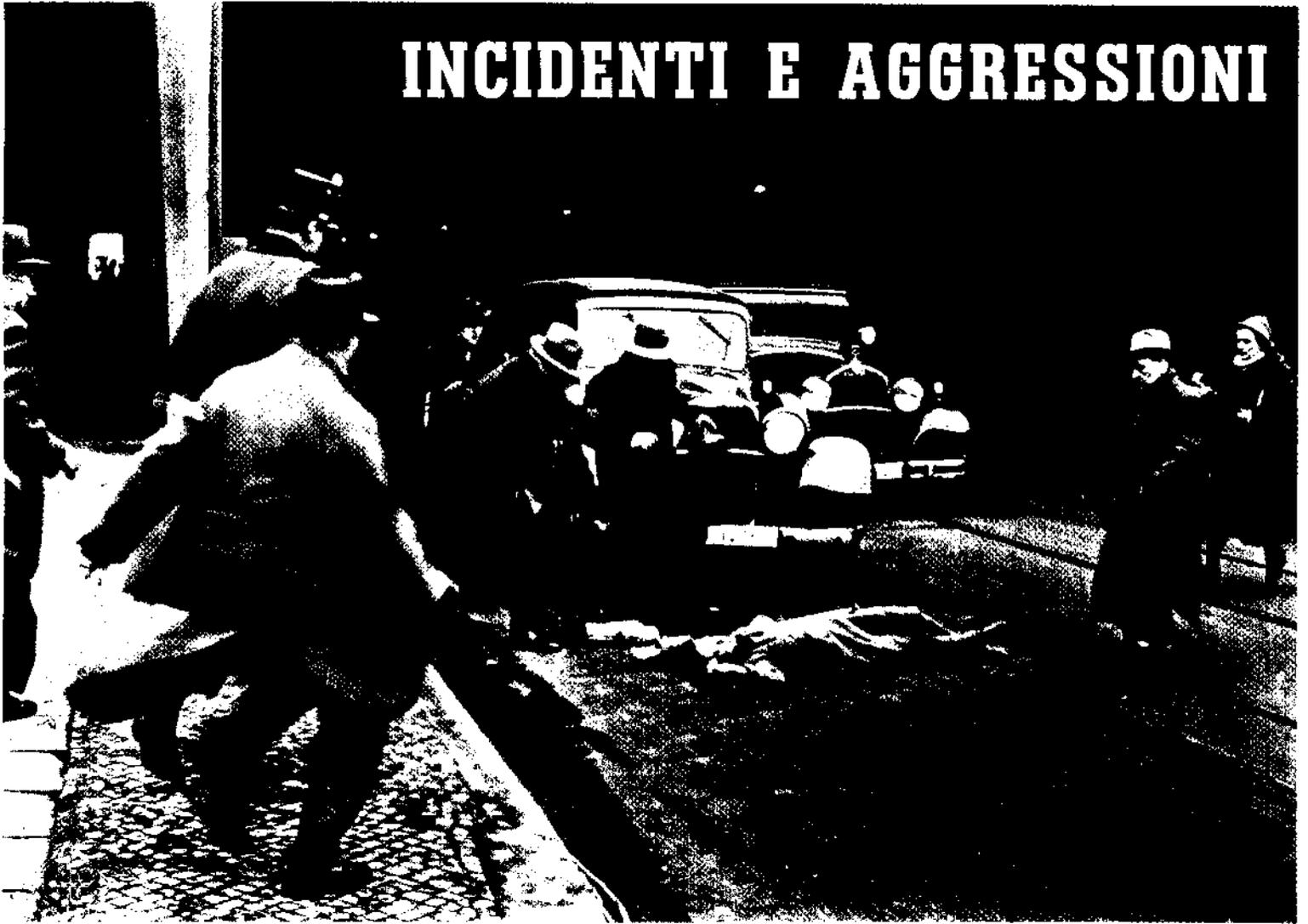




INTERLUDE



INCIDENTI E AGGRESSIONI

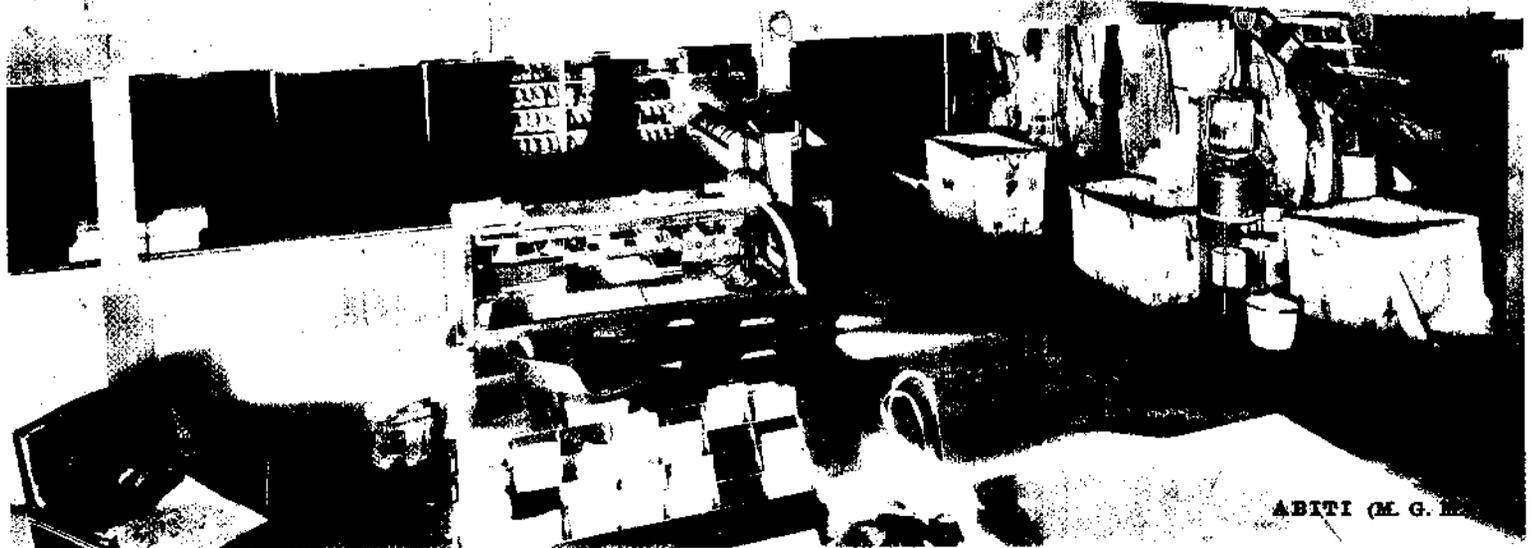


Dal film 'L'informatica' di...

NEL MAGAZZINO



MI E CORAZZE



ABITI (M. G. L.)

PUGNI E RISSE



Dal film 'Savage' (Paramount)



Dal film 'Tu ed io' (Paramount)



Dal film 'Lord Jeff'

NACCHERE E FISARMONICHE



RECLUTE PER IL FILM

INNEGABILE che il problema più grave dell'industria cinematografica è il reclutamento degli attori: problema che già in passato tormentava il teatro e che agli impresari teatrali di allora e ai produttori cinematografici di oggi è sempre apparso come qualcosa di misterioso e di pauroso. Teatro e cinema si devono affidare, per le nuove generazioni di artisti, alla provvidenza divina. Quanti artisti, quanti geni girano per il mondo, ignorati a se stessi e al prossimo? Tant'è vero che, fin dalle origini dei tempi, i nuovi artisti venivano « scoperti », come una vena d'oro, come un pozzo di petrolio, come un continente emerso dalle profondità imperscrutabili dell'oceano.

Il dono di scoprire un artista fa parte delle qualità occulte degli impresari e dei produttori. E la leggenda vuole che essi tengano a disposizione segugi e bracci dal naso inarrivabile, sguinzagliati in tutto il mondo. Forse, commedie e film comici sono pieni di personaggi, che forse non sono mai esistiti nella realtà. È un male: bisognerebbe che veramente un esercito di intenditori percorresse il mondo per portare al cinema, al teatro le nuove reclute. Gli americani non hanno bisogno di fare tante fatiche: tengono d'occhio la produzione europea, e appena un attore (o un tecnico, che a modo suo è anche un attista) si fa notare in un film, se lo rapiscono in virtù del magico potere del dollaro. Ma noi, europei diseredati, cui spetta la prima selezione, dovremmo essere tutti dotati di qualità medianiche e raddomantiche.

In Italia si è tentato di provvedere in modo razionale a questo bisogno, ed è stato creato un Centro sperimentale che ogni anno dà un discreto numero di nuovi tecnici, di nuovi artisti e di nuovi registi al cinema. Ma il Centro fa le cose troppo sul serio: tre anni di studio, pretende di imporre ai suoi allievi; e sembra che la gente che sente in sé una voce segreta che la chiama all'arte del cinema, non possieda poi quelle virtù di pazienza che ci vogliono per fare tre anni di scuola superiore, tanto più se la vicina di casa, che ha fatto appena le elementari, riesce ad avere senz'altro una partecina in un film. Inoltre il Centro potrà fornire al massimo dieci, dodici reclute all'anno; troppo poche per i bisogni dei produttori, i quali tentano perciò di aiutarsi in altri modi. Ultimamente hanno scoperto l'Accademia d'Arte Drammatica, e le hanno rapito qualcuno dei suoi allievi che con tanto amore erano stati educati per il teatro. Ma anche qui si tratta di casi isolati. E allora? Ritornare sempre sugli stessi nomi? È quello che, per forza, si fa, ma che si sarebbe così felici di non fare più. Allora bisogna cercare le nuove reclute dove vien viene. In realtà non si cerca niente; o, piuttosto, le ricerche si fanno in un modo che non può portare a nessun risultato.

Quando si vede nelle riviste cinematografiche la solita rubricchetta: Siete fotogenici? seguita da due fotografie, in cui un quasi Adone fa gli occhi lustrati accanto a una

quasi Vetere dalla posa totale, bisogna per forza restare scoraggiati. È vero che certe riviste pubblicano queste rubricche unicamente allo scopo di aumentare la propria diffusione; ma queste iniziative servono purtroppo a mantenere vivo nella gente ingenua il pregiudizio che basti un bel viso per fare un attore cinematografico. Naturalmente lo sanno tutti che il truccatore e l'operatore fanno del viso più infelice una bellezza rara e superiore; lo sanno tutti che un attore cinematografico non truccato è del tutto diverso, irriconoscibile addirittura, da come appare nei suoi film. Eppure, in virtù di quel pregiudizio al quale nessuno crede più, nel nostro cinematografo vi sono ancora una

quantità di bellissimi visi di uomini e donne che non riescono assolutamente a far capire, quando recitano, se hanno il mal di denti o attraversano un drammatico momento della loro esistenza.

Qui si potrebbe sollevare l'interessante problema se una vera bellezza fisica, col suo effetto decorativo, possa contribuire a esprimere l'intensità di una situazione drammatica. Noi siamo piuttosto portati a negare questa eventualità, persuasi invece del contrario: che la forza drammatica di una situazione riesca a rendere belli anche attori che non hanno un volto particolarmente venusto. È ricordata da cento testimonianze la delusione che provavano gli spettatori vedendo entrare per la prima volta in scena la Duse, preceduta dalla sua fama straordinaria: era una donnetta insignificante. Ma dopo dieci minuti che recitava, una tale



Elio Parvo in una scena del film 'Il Marchese di Ruvolito' (Foto Cinecittà)



Leonardo Cortese col regista Alessandrini (mentre si gira 'La vedova', Scalera Film)



Clara Calamai nel film "Io, suo padre" (Scalera)

luce si effondeva dalla sua persona, che sembrava bellissima.

Nel film ci è successo più volte lo stesso: un attore o un'attrice sconosciuti, che sulle prime producevano un'impressione neutra, via via che il film procedeva finivano col divenire addirittura belli, semplicemente perchè la recitazione stampava sul loro volto quell'intima emozione, quella vivacità di sentimenti, e quindi quella bellezza che in realtà non avevano. Non è il volto dell'attore, che importa: ciò che importa è la vitalità che possiede dentro di lui il personaggio ch'egli rappresenta.

Anche quando la bellezza dell'attore o dell'attrice per un momento ci ha piacevolmente colpito, se una recitazione dinamica non la trasforma continuamente, dopo pochi momenti ci viene a noia, come tutte le trovate cinematografiche, dopo che si è cancellata la sorpresa per l'imprevisto. In questo caso l'impressione fattaci dalla bellezza è cancellata dalla noia.

Ma c'è ancora un caso, che potrà sembrare paradossale, ma che invece tutti potranno constatare facilmente che corrisponde alla realtà: e cioè che anche artisti bellissimi, se sono veramente bravi artisti, finiscono col

farsi dimenticare la loro bellezza, per qualche cosa di più potente, di più artisticamente reale, cioè per la loro recitazione. Prendete uno dei film che più hanno commosso le folle: MARGHERITA GAUTHIER. Nessuno oserà dire che la Garbo non fosse veramente bella nella parte di Margherita. Ebbene, cercate di ricordare le scene che più vi hanno affascinato: anche nel ricordo, la bellezza dell'artista non rimane come cancellata dalla eccellenza dell'interpretazione?

Tutti ne sono persuasi, dunque, oramai, che non importa che gli artisti siano belli, ma che importa una cosa sola: che sappiano recitare. Eppure ancora oggi nella ricerca delle nuove reclute per il cinematografo, ci si lascia guidare esclusivamente dal criterio esteriore dell'a bella faccia, della figura elegante. Che altro si potrebbe fare? Una cosa molto difficile, in cinematografo: avere pazienza. Avete pazienza e educate da sé gli artisti, in attesa che maturino le nuove generazioni allevate dal Centro Sperimentale, e affiancando l'azione del Centro. Sappiamo che una grande casa produttrice ha installato una piccola scuola nei suoi stabilimenti, ma l'insegnamento consiste tutt'al più nell'assistere alle riprese. Sappiamo che qualche

altro produttore ingaggia giovanissime forze, attendendo che maturino, ma non fa nulla per educarle.

Sarebbe un errore credere che questo — delle nuove reclute — sia un problema artistico. Il problema artistico è già risolto da anni, tutti la pensano come noi, tutti sono persuasi della verità di quello che abbiamo scritto. Questo è invece un problema industriale. Se domani all'estero, oppure negli stabilimenti di una casa concorrente, viene inventato un nuovo apparecchio o un nuovo sistema di lavorazione, immediatamente tutti i produttori vorranno possedere quell'apparecchio, esigeranno che le maestranze imparino il nuovo sistema di lavorazione. Ora sarebbe un bene se anche l'artista venisse considerato alla stregua di una macchina o di un tecnico; ci vogliono qualità rambomantiche per scoprirlo, il nuovo artista; ma poi bastano diligenza e lavoro per perfezionarlo. Bisogna, insomma, trattare anche l'artista con criteri industriali. E l'artista non ha da essere bello o brutto, biondo platino o rosso veneziano; l'artista ha da saper recitare; ed il produttore, se il mercato, cioè le scuole e le compagnie teatrali, non gli offrono tutti gli artisti che gli necessitano, bisogna che si li fabbrichi. È materia prima anche quella.

Apparentemente vi è una grossa difficoltà: oggi come oggi non esistono grosse società produttrici (o ne esistono solamente una o due) capaci di addossarsi una spesa simile a una scuola di attori. Quasi tutti i film sono prodotti da piccole società, sorte per produrre quel film, e basta. Ma si tratta di una difficoltà apparente. Innanzi a tutto, se le società produttrici sono molte, gli uomini che le compongono sono pochissimi. L'industriale X forma tre, quattro, cinque società, che producono cinque film diversi. Ma è sempre lui X che lavora e dunque potrebbe tirarsi su gli attori che gli occorrono per quei cinque film, e dividere la spesa tra le cinque società che ha successivamente create. Inoltre ogni film, specialmente se si tratta di film di qualche importanza, attraversa sempre un periodo di gestazione che dura anche un paio d'anni. Perchè durante questo paio d'anni non si preparano anche gli attori che occorreranno per le parti secondarie?

Nel totale, questa spesa rappresenterà una frazione insignificante. E finalmente, vi è un organismo che partecipa alla produzione di grandissima parte dei film italiani, l'E.N.I.C. il quale annualmente mette sul mercato anche una trentina di film doppiati. L'E.N.I.C. potrebbe senza nessuno sforzo partecipare a questo lavoro dei produttori, lavoro in profondità fra le future generazioni di attori cinematografici, che avrebbe anche il vantaggio di offrire nuove « voci » agli stabilimenti di doppiaggio, al cui lavoro l'Ente è così largamente interessato.

Sì, insomma, è vero che dipende dalla Provvidenza far nascere un numero maggiore o minore di artisti, più o meno bravi. Ma c'è anche un proverbio che dice: aiutati che Iddio ti aiuta.

ALBERTO SPAINI

È imminente la
programmazione
del film a colori

IL PRINCIPE AZIM

(THE DRUM)

Una produzione London Film di ALESSANDRO KORDA

con

SABÙ

(il piccolo indiano de "La danza degli elefanti")

VALERIE HOBSON

RAYMOND MASSEY

(l'indimenticabile Chauvelin de "La Primula Rossa.")

ROGER LIVESEY

DESMOND TESTER

ed altri 3000 attori secondari

Regia di ZOLTAN KORDA

ALLA VI MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA
DI VENEZIA QUESTO FILM È STATO PREMIATO CON LA
COPPA CITTÀ DI VENEZIA

ESCLUSIVITÀ MANDERFILM ROMA

TOSCA



Era inevitabile che la più ardente eroina del teatro romantico e della scena lirica finisse col passare dalla ribalta allo schermo. Lo sfondo acceso e corrusco della sua avventura, il carattere intensamente passionale della sua umanità e soprattutto la profonda emotività del suo canto predestinavano « Tosca », così ricca di viva ed avvincente materia spettacolistica, alla grande affermazione cinematografica.

Questa affermazione è ormai imminente. La viva attesa che già la circonda è di per se stessa una sicura garanzia di successo. E poichè, a nessun costo, tanta fiducia deve andare delusa si è voluta aggiungere garanzia a garanzia impostando la produzione su basi di vasta internazionalità e nulla omettendo perchè l'opera d'arte riesca veramente tale. Sfarzo di messinscena, classe eccezionale di elementi artistici e tecnici, piena aderenza narrativa e musicale al clima ed alle esigenze dell'opera originale, tali sono i punti fondamentali sui quali è stata basata questa « Tosca » cinematografica.

Si vuole che la cinematografia sia arte antitradizionale, ma « Tosca » sarà all'altezza delle sue tradizioni sceniche e liriche. Delle migliori, quelle a cui essa potrà attingere, e attingerà, la migliore e più assoluta certezza di successo.

DAL CELEBRE DRAMMA DI V. SARDOU
MUSICA di G. PUCCINI

DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA E IMPERO
S.A. MINERVA FILM





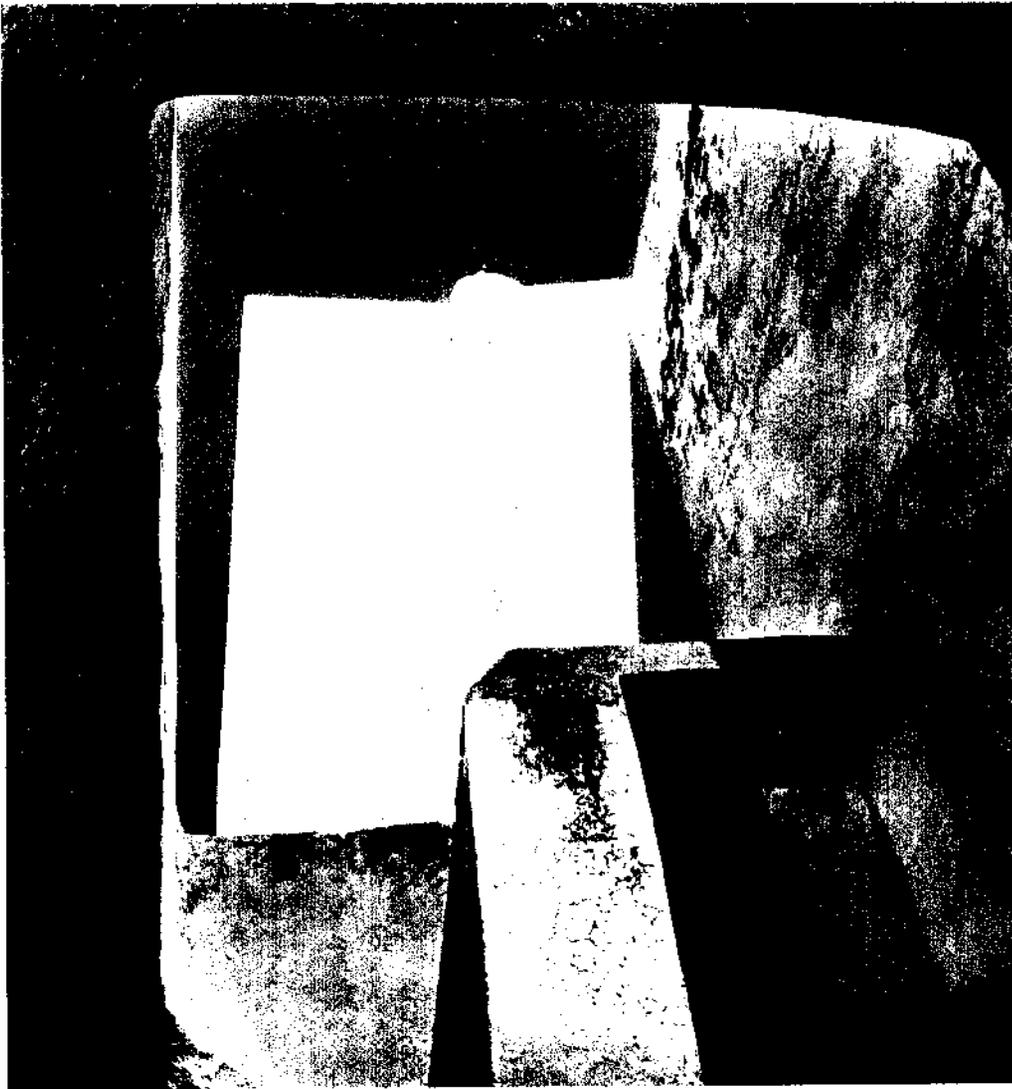
UN CACCIATORE D'IMMAGINI

UNA VOLTA io non sapevo di essere un discreto fotografo. La mania era ancora latente. Preferivo affidare le immagini delle cose alla mia memoria visiva, o alla notazione di un disegno. Alla fotografia ho dovuto dedicarmi quasi per forza, quando ho iniziato lo studio della casa rurale italiana. Per raccogliere rapidamente molto materiale documentario su questo argomento, ho scartato subito ogni sistema di illustrazione a disegno perchè troppo lento, soggettivo e non scientifico. Ho scelto perciò la fotografia, per una ragione di necessità superiore. Difatti soltanto con questo mezzo sarei riuscito a documentare in modo inequivocabile le bellezze dell'Italia rurale e a dimostrare le varie fasi di evoluzione della abitazione umana. Ma non mi sentivo ancora così sicuro della tecnica fotografica da buttarmi personalmente allo sbaraglio. Pur essendo di natura molto ottimista, e già in possesso di un apparecchio da presa a passo ridotto e di una « rolleiflex » inappuntabile, ero fiducioso negli specialisti. Con l'egida della Triennale di Milano, mi rivolsi co-



si, a tutti i regi soprintendenti d'Italia pregandoli di fotografare, spese pagate, i cascinali e le case rurali e i villaggi più interessanti della loro regione. Le risposte che allora mi pervennero, scoraggianti, assurde, inverosimili, mi convinsero che dovevo assolutamente fare tutto da me. La collaborazione di qualche rarissimo amico bene intenzionato mi poteva servire ben poco, quando persino la Soprintendenza della Toscana mi rispondeva che « in quelle campagne non c'era niente di interessante da fotografare ». A questo coro di pessimisti che vedeva e vede l'Italia soltanto attraverso le schede delle soprintendenze o le negative di Alinari io devo la mia totale conversione alla fotografia e i miei vagabondaggi per tutta l'Italia in caccia di immagini.

Vi sono dei cacciatori di fagiani, di anitre o di camosci, che per la loro discutibile passione venatoria, farebbero qualsiasi sacrificio e giurano persino di divertirsi a veder morire un'allodola. Io mi diverto invece a



Rapporti di volumi e di ombre in una casa rurale a Ischia

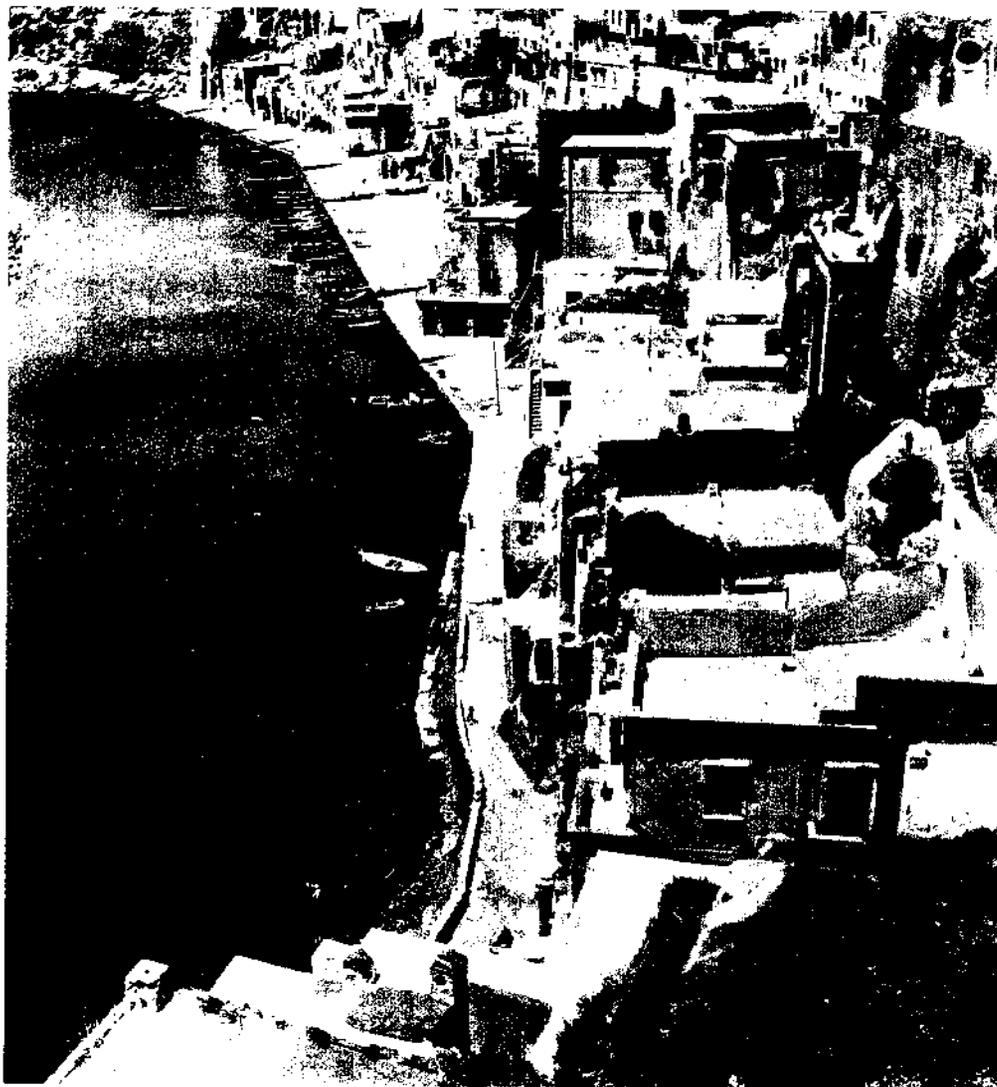


Gruppi di trulli nei dintorni di Fasano in Puglia

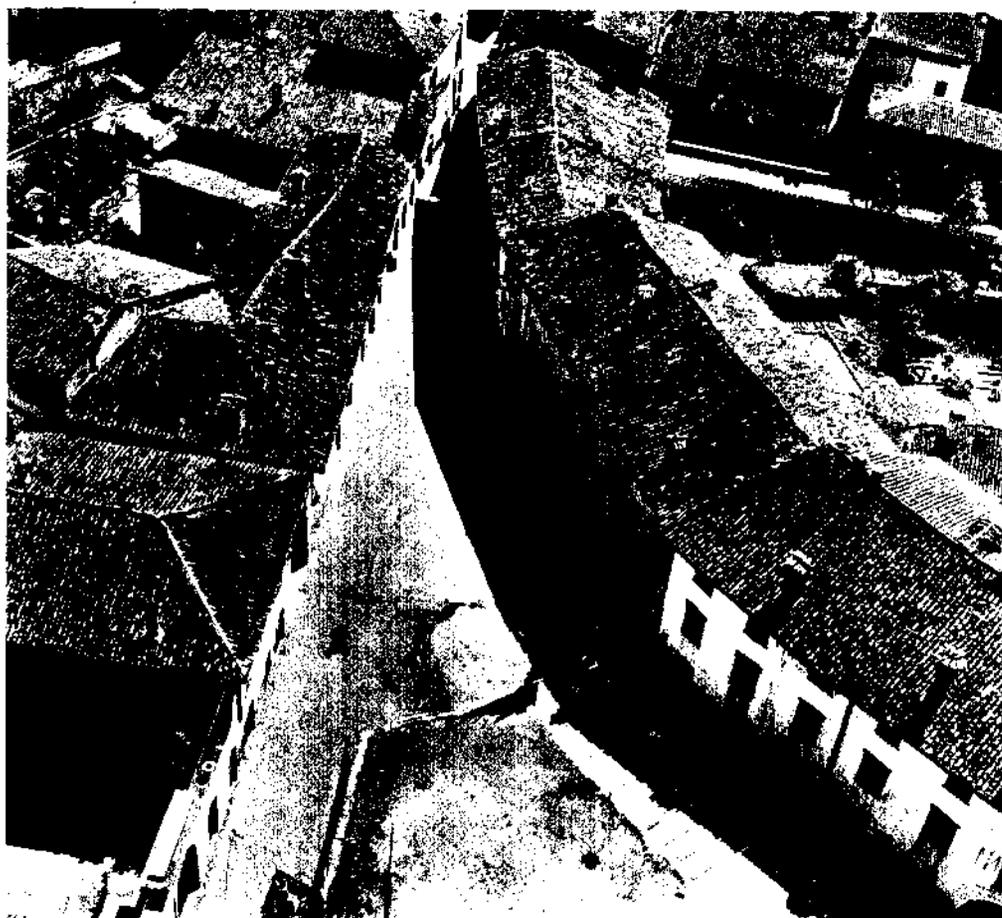
scorazzare l'Italia per scovare nuovi documenti fotografici e cinematografici da aggiungere al mio archivio; per scoprire nuovi aspetti di una città, di una regione, di una campagna, di un paesaggio, di una opera d'arte. Ho costruito così, a poco a poco, un mio vocabolario di immagini che parlano dell'Italia a modo mio e per me. Nuvole o piante, cascate o ruderi, vecchie colonne sgretolate o animate scene di cantiere, nitide immagini nei rugosi primi piani di un vecchio portale romanico o ampi orizzonti di vallate solitarie, il ritratto di un albero presuntuoso o la difficile caccia di un riflesso in controluce, un gioco di archi e di terrazzi a Procida o lo scorcio di una sensuale scultura a Palermo, il gesto di un mietitore in Romagna o le trasparenze di una onda ad Alassio, la melanconia di un tramonto a Murano o il ridicolo grugno di un leone di pietra a Ferrara, la retorica di una brutta scultura patriottica o la fiabesca realtà dei trulli di Fasano; tutto ciò può essere argomento fotografico ed assumere il valore di uno stile. Stile fatto di rapporti di chiaroscuro, di cadenze prestabilite, di assoluta dedizione alla irrealità della fotografia, e soprattutto tecnica di una nuova notazione pittorica: nitida, acuta, inesorabilmente obbiettiva e pur tanto poetica nella sua meccanica sincerità. Io mi sono accostato, così, ad un modo nuovo di vedere. A poco a poco, quasi portato dalla generosa onestà della fotografia, mi sono avvicinato a una Italia non ancora scoperta. Una Italia lontana dalla retorica e dall'esibizione, una Italia che è fatta di orizzonti rurali ed eroici, di strani contrasti, di rivelazioni piene di moderne risonanze, di povertà coraggiose, di dignitosi ritegni. Una Italia di poche parole, fatta di paesaggi ricchi d'inesauribile fantasia plastica: l'Italia provinciale e rude, che dà lievito al mio temperamento moderno assai più delle accademie e dei compromessi delle grandi città. Da un paesaggio invernale della risaia lombarda ai mandorli in fiore tra i trulli di Martina Franca, dai ruderi di Agrigento a un canale di Chioggia, da uno scorcio di Sabaudia ai rabeschi del Duomo di Orvieto, dalle balze

di Volterra ai sassi del Gargano o del Carso, da un palazzo di Pienza alle aperte solitudini della Lucania, da Matera trogloditica a Tarquinia segnata da un destino di guerra, da Procida mediterranea a Pergine montanara, tutta l'Italia minore e quella rurale è ancora a mia disposizione: magnifico pretesto per nuove indagini fotografiche. E da parecchio tempo, mentre i gazzettieri di città mi imbottiscono la testa sproloquiando sulle tradizioni italiane, cerco di fermare queste mie sensazioni e di raccogliere appunti per aggiungere qualcosa di più vero e di più vivo al freddo archivio delle stercotipate immagini scolastiche. L'Italia non è tutta nei musei, per fortuna, nè le tradizioni si nutrono delle parole dei critici reazionari. Tra lo sbadiglio della fotografia aulica e il pericolo della volgarità da cartolina illustrata, navigo, più o meno cauto, nella mia caccia di impressioni vive. Esente, per naturale salute, da ogni debolezza di falsa archeologia, posso dormire all'ombra delle colonne di Segesta o navigare sul sedile nero di una gondola, senza diminuire, con questo, la mia coscienza di architetto moderno. I mondi evocati diventano stimolo a maggiori ambizioni ed il soggetto fotografico si risolve, per me, soltanto nella realtà fotografica che non è soltanto descrittiva, come una poesia non è costituita soltanto dal significato letterale dei vocaboli. Con questa educazione fatta a mie spese mi sono avvicinato, a poco a poco, al « bello fotografico », come a una cosa ben distinta da ogni altra annotazione figurativa. Arte? Tecnica? I greci non conoscevano questa distinzione di idee tra tecnica e arte: usavano lo stesso vocabolo per ambedue. Ed io stesso non so dire se le due cose si possano distinguere, in fotografia come in pittura o in architettura. Io so soltanto che questa caccia di immagini mi entusiasma e che mi procurerà forse un giorno il pane quotidiano, come illustratore fotografico, quando Interlandi e Pensabene, Ojetti e Della Porta avranno partita vinta contro l'architettura moderna e soffocheranno le arti ufficiali italiane nel sudario delle care memorie e nella naftalina delle false tradizioni.

GIUSEPPE PAGANO



Casa di Procida



La strada verso la chiesa a Gandino nel bergamasco (fotografie G. Pagano)



**TITO SCHIPA
MIREILLE BALIN**

Terra
di Fuoco

**MARIE GLORY
ANDRE' LEFAUR
LUISA CARLETTI**



REGISTA
MARCEL L'HEBBIER

PRODUZIONE
GIULIO MANENTI



Il Duce alle miniere dell'Arsa (Luce)

LA "LUCE" NEL 1938

NEL 1938 l'Istituto LUCE ha passato una grande prova e ne è uscito con onore. Tutta la sua attrezzatura, dai quadri organizzativi al personale tecnico di ripresa e di montaggio, è stata sottoposta, per circostanze eccezionali, ad un lavoro straordinario. Dai primi di maggio alla fine di settembre l'Istituto LUCE ha dimostrato di essere veramente una macchina sempre pronta a funzionare.

Mese di maggio: il Führer in Italia; visita del Duce a Genova; visita del Re Imperatore in Libia. La fase preparatoria dei documentari del viaggio del Führer, dei quali l'Istituto sentiva, anche per il confronto da sostenere vantaggiosamente con la produzione tedesca, tutta la grave responsabilità, cominciò due mesi prima d'accordo col Ministero della Cultura Popolare. Si dovette provvedere, in mezzo alle difficoltà del mercato, una dotazione imponente di pellicola (il mese di maggio segna un totale di 50.000 metri di negativo girato contro i 20.000 circa di media in tutti gli altri mesi) e un corredo supplementare di attrezzature occorrenti per una ripresa in grande stile. Si ingaggiarono altri operatori, scegliendoli dai quadri già predisposti per bisogni straordinari. Infine — programma ufficiale del viaggio alla mano — si fissò il dislocamento del personale, con gli impianti necessari alla ripresa, nei punti strategici, secondo una traccia preparatoria, quasi una sceneggiatura.

Forse sta in questo la ragione principale del grande successo che essi riportarono nel pubblico e nella critica, al quale si aggiunsero gli elogi delle più alte Gerarchie d'Italia e del Reich. Già pronti per essere proiettati il giorno successivo agli eventi, essi sono stati giudicati brillanti esempi di documentari d'attualità. E se alcuni — quello del Viaggio dal Brennero a Roma o della Rivista navale — suscitavano allora consensi più calorosi, oggi, non si riesce a distinguere fra tutti quale fosse veramente il migliore.

Subito dopo, la visita del Duce a Genova impegnò l'Istituto in un altro grande documentario: più di 2000 metri nell'edizione completa, che non venne proiettata in tutta l'Italia, ma resta negli archivi con un valore facilmente immaginabile. Il viaggio del Re Imperatore in Libia dette poi origine a due ampi documentari.

Nei tre mesi che seguirono, distinti da una calma operosa, durante la quale si dette mano a un lavoro meno pressante, che per necessità era stato fino allora tenuto indietro (ne parleremo fra poco), fu montato il documentario ufficiale della Missione del P.N.F. al Giappone e nel Manciukuo, presieduta dall'Ambasciatore Paulucci di Calboli. Il film, della lunghezza di oltre 2000 metri, sembrò adeguato alla grande importanza politica della materia trattata, ed è valso a dare al nostro pubblico la dimostrazione del prestigio goduto dall'Italia nei due Paesi amici, insieme ad interessanti visioni della vita e degli aspetti più pittoreschi delle terre del Sol Levante. « Italia-Giappone-Manciukuo » fu proiettato con successo anche in visioni private alla Mostra internazionale di Venezia.

Seconda metà di settembre: giornate del Duce nelle Venezie. L'Istituto è di nuovo a ranghi completi e lavora a tutto regime: riprese predisposte ed eseguite con accuratezza; scelta e montaggio rapidissimo del materiale inviato a Roma; proiezione quasi immediata in tutta l'Italia. Le folle accorrono a vedere. Come attraverso la radio le parole e la voce del Duce, così dallo schermo il suo volto infonde sicurezza e calma attesa degli eventi: otto documentari, e l'ultimo, integrato con buon materiale tedesco, incluse il Convegno di Monaco e le trionfali accoglienze di Roma al Duce.

Ora è bene rilevare che la produzione fin qui rammentata, pur avendo stretto riferimento all'attualità, non ha intralciato affatto il normale lavoro dei giornali cinematografici. Nessuna scos-

sa, nessun turbamento, pur anche di riflesso, ha subito l'edizione dei quattro giornali settimanali. E, a proposito di questi giornali, i quali hanno ormai raggiunto un loro stile fatto di concisione e di varietà, possiamo dire che sono attualmente allo studio ulteriori miglioramenti.

Dato lo sforzo produttivo imposto dagli eventi, quest'anno l'Istituto LUCE ha dovuto limitare il numero dei documentari d'altro carattere, di quei cortimetraggi d'indole culturale o artistica. Ciononostante l'Istituto non ha mancato di compiere del buon lavoro su argomenti di vivo interesse.

Così, la Mostra del Tessile Nazionale offrì lo spunto per un documentario che illustra sistemi di lavorazione, tipi di fibre, filati e di stoffe di produzione italiana, per un'efficace opera di propaganda presso il pubblico — quello soprattutto che non ebbe modo di visitare la grande rassegna romana — ai fini dell'autarchia in questo importantissimo campo. Nel luttuoso evento della morte di Gabriele d'Annunzio furono montati su materiale d'archivio, in gran parte inedito, due cortimetraggi, rievocanti l'uno alcuni tratti caratteristici della vita del Poeta nella solitudine del Vittoriale, l'altro i momenti più significativi dell'eroica gesta di Fiume. E nei mesi che precedettero immediatamente la Mostra di Venezia, tutte le cure vennero rivolte al compimento e alla revisione dei tre film destinati a rappresentarvi la produzione documentaria italiana: ARMONIE PUGLIESE, UN MONDO MERAVIGLIOSO, NELLA LUCE DI ROMA. Il primo, un documentario di libera composizione e di carattere popolare, rievocante le musiche più note e i luoghi sacri all'ispirazione di un Maestro prediletto; il secondo, rivelatosi ben degno di continuare la serie di quei cortimetraggi scientifici sui foudi marini, che già dieci anni or sono, mentre la qualità della restante produzione era davvero assai modesta, almeno in confronto dell'attuale, avevano fatto conoscere all'estero con grande onore il nome dell'Istituto LUCE; l'ultimo, e significativo per contenuto politico oltre che culturale, inteso a dimostrare, nell'anno del bimillenario Augusto, gli apporti di civiltà e le glorie militari dell'antico impero di Roma. Tutti e tre questi film furono, al termine della Mostra, premiati dalla Giuria.

Tutto questo, senza mai interrompere la collaborazione con i Ministeri o Enti pubblici, obbligati per legge a ricorrere alla sua opera per lavori di documentazione fotocinematografica, o con Enti privati, che hanno ritenuto utile per lo stesso scopo affidarsi alla sua competenza tecnica.

Fra la produzione di questo genere, e limitandoci a film per i quali l'Istituto si è riservato la facoltà di visione nelle comuni sale cinematografiche, citeremo MUSSOLINI, un ampio documentario realizzato per iniziativa del Ministero dell'Agricoltura, volto ad illustrare i lavori di bonifica e di colonizzazione di questa zona della Sardegna; LE MONDARISO, su iniziativa della Confederazione dei Lavoratori agricoli; ORO NERO, prodotto d'accordo con la Società delle miniere carbonifere dell'Arsa, che il 18 novembre scorso, terzo anniversario delle sanzioni, ha avuto l'onore di essere visionato dal Duce e di ricevere il suo ambizioso elogio.

Le cifre? Eccole, senza commenti: circa 330.000 metri di negativo girato; quasi 3 milioni di metri di positivo per copie. Di questi, 85.000 sono andati all'estero.

FRANCO CAPPELLETTI

LA S. A. INDUSTRIE
CINEMATOGRAFICHE
ITALIANE



MENTRE SI APPRESTA A LANCIARE IL CAPOLAVORO DI

DEANNA DURBIN

QUELLA CERTA ETÀ

PRODUZIONE "UNIVERSAL"

Regia EDWARD LUDWIG
con MELVYN DOUGLAS e JACKIE COOPER

presenta il

II° GRUPPO 1938-39

con

2

GRANDI FILM ITALIANI

IL SUO DESTINO

Produzione A. P. E. - Regia GUÀZZONI

con **LUISA FERIDA**
ENRICO GLORI, LAURA NUCCI, ENRICO CERLESI, M. PISU

MILLE LIRE AL MESE

Produzione ITA/CINE - Regia MAX NEUFELD

con **UMBERTO MELNATI - ALIDA VALLI**
RENATO CIALENTE, O. VALENTI, NINI GORDINI CERVI

10

CAPOLAVORI
COLOSSI
SUCCESSI

8

GRANDI FILM AMERICANI

PRODUZIONE "UNIVERSAL 1938"

MATRIMONIO D'OCCASIONE

(As good as married)
Regia E. BUZZELL
con JOHN BOLES e DORIS NOLAN

L'INESORABILE

(Wives under suspicion)
Regia JAMES WHALE
con WARREN WILLIAM, GAIL PATRICK, C. MOORE

L'ULTIMA RECITA

(Letter of introduction)
Regia JOHN M. STAHL
con ADOLPHE MENJOU, ANDREA LEEDS, GEORGE
MURPHY e il celebre fantoccio CHARLIE MCCARTHY

PARATA NOTTURNA

(You're a sweetheart)
Regia D. BUTLER
con ALICE FAYE, GEORGE MURPHY, C. WINNINGER

IL SEGRETO DEL TIBET

(Werewolf of London)
Regia S. WALKER
con HENRY HULL, WARNER OLAND, VALERIE HOBSON

LA GUARDIA AL TESORO

(Armored Car)
Regia L. FORSTER
con ROBERT WILCOX, JUDITH BARRETT, C. ROMERO

LA FEBBRE NERA

(The crime of Dr. Hallett)
Regia S. SYLVAN SIMON
con RALPH BELLAMY, BARBARA REED, JOHN KING

LA LEGGE DELLA PRATERIA

(Gun Justice)
Regia L. FORSTER
con KEN MAYNARD



IL PIÙ IMPORTANTE
GRUPPO DI FILM
DELLA STAGIONE 1939

DIFETTI E RIMEDI

RIPRESA E RIPRODUZIONE SONORA

DATO che « Cinema » ha liberamente aperte le sue colonne a noi tecnici, tornerò ancora sul problema del suono nei film italiani, sforzandomi di presentare qualche proposta che giovi ad avvicinarci alla nostra mèta, che è quella di offrire al pubblico italiano film tecnicamente perfetti. Fino ad oggi sembrano esistere due opposte fazioni fra i tecnici: i tecnici della ripresa sonora, i quali cercano di riversare sui cattivi impianti di riproduzione e sulla cattiva acustica dei cinematografi la colpa dei risultati spesso sgradevoli all'orecchio dello spettatore; e i tecnici degli impianti di riproduzione sonora, i quali vedono soltanto i difetti provenienti dalla ripresa (per modo di dire la « pagliuzza nella colonna sonora altrui ») affermando a gran voce che i loro impianti sono perfetti. Ad appoggiare questi ultimi sorgono poi gli esercenti di sale cinematografiche, i quali in genere credono di aver fatto tutto il loro dovere verso il pubblico acquistando un impianto di riproduzione di media o mediocre qualità, e rifiutano di spendere ancora per l'acquisto di materiali assorbenti atti a migliorare l'acustica dei loro locali.

Tra queste due fazioni avverse sta il pubblico pagante, che non intende le complicate disquisizioni tecniche, ma che è ormai in grado, almeno nella sua classe più colta, di distinguere tra un buono e un cattivo locale, e tra un film sonoro buono ed uno difettoso. Io desidero appunto giovare a questo pubblico, perché ad esso dobbiamo i mezzi che tengono in vita la nostra industria: cercherò quindi di essere imparziale e di proporre all'una e all'altra categoria di tecnici una qualche concessione indispensabile per migliorare i risultati raggiunti in comune.

Anzitutto desidero scusarmi se le precedenti considerazioni che pubblicai su queste colonne, dato il loro carattere affrettato e incompleto, hanno lasciato supporre all'ing. Cambi che io non fossi informato del lungo studio e del grande amore che i tecnici di Cinecittà posero nello studio e nella scelta dei materiali da impiegare per il trattamento acustico dei teatri del Quadraro. Bisogna però ammettere che dallo studio teorico preventivo al collaudo pratico di ogni ritrovato tecnico corre una notevole distanza. La storia della tecnica di tutti i paesi è piena di esempi di opere coscienziosamente studiate dal punto di vista teorico, e che poi in pratica hanno dato luogo a risultati molto differenti da quelli attesi. Basterebbe ricordare le grandi navi perfettamente progettate, che sono miseramente affondate al momento del varo, o le grandi dighe di sbarramento che in varie contrade, dopo esser state calcolate con elaborati e geniali metodi matematici, hanno ceduto alla spinta delle acque, con risultati catastrofici per gli abitanti delle valli sottostanti. Fortunatamente l'acustica dei teatri di posa italiani è ben lungi dal trovarsi in condizioni così critiche. Ma essa merita ancora la nostra attenzione e le nostre cure, e poichè è ancora suscettibile di miglioramenti, non vedo perchè dovremmo trincerarci dietro i muri più o meno bene schermati dei nostri teatri di prosa e negare al nostro pubblico i vantaggi che possono scaturire da un ulteriore studio.

Anzitutto si può osservare che apportare miglioramenti ai nostri teatri di posa è cosa molto più prontamente realizzabile, che non il modificare improvvisamente le due o tremila sale cinematografiche esistenti in Italia. Vediamo quindi serenamente di far tutto il possibile negli stabilimenti di produzione, che sono sotto la diretta sorveglianza di numerosi tecnici, e poi entreremo nella foresta vergine delle sale cinematografiche, dotate di impianti diversissimi e di condizioni acustiche ancora più multiformi.

Volendo anche ammettere in un primo tempo che il trattamento acustico delle pareti di molti teatri di posa italiani sia ottimo, bisogna pur doman-

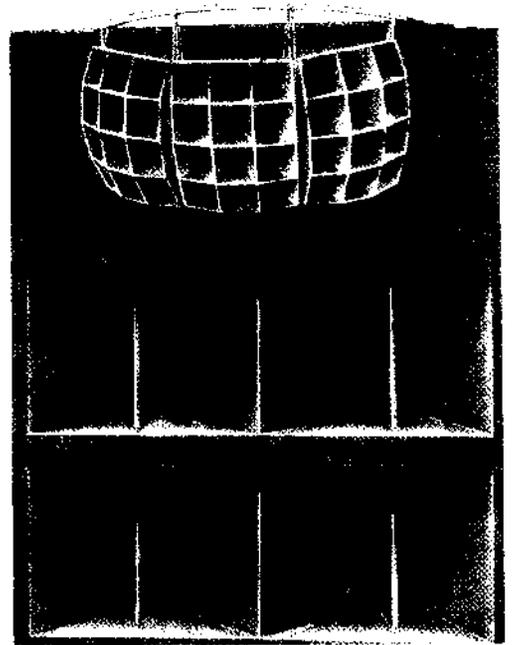
darsi quale sia l'effetto che produce in questi teatri l'introduzione di scene interamente costruite in legno compensato, e che quindi presentano verso gli attori e verso i microfoni superficie riflettenti e vibranti (e vibranti selettivamente su determinate frequenze). La risposta è che gli sforzi del tecnico, che ha coscienziosamente studiato il trattamento acustico delle pareti del teatro, vengono in gran parte frustrati dal lavoro dello scenografo che innalza nell'interno del teatro stesso quelle inamabili pareti. Sarà dunque lo scenografo il grande responsabile della cattiva qualità del film sonoro? In realtà la colpa non è sua, ma del sistema retrogrado che gli viene imposto dai dirigenti dell'industria, che dovrebbero invece obbligarlo a servirsi di materiali più moderni, come p. es. la tela juta stesa su telai e leggermente spruzzata d'intonaco. Il problema è in realtà più economico che tecnico: in tutti gli stabilimenti cinematografici esiste una dotazione notevole di quelle tali pareti di legno, pronte ad esser impalate ai ceppi dello scenografo. Bruciare tutto questo legno, e sostituirlo con altrettanti metri quadrati di tela intonacata stesa su sottili armature, sarebbe senza dubbio opera meritoria dal punto di vista del tecnico del suono, ma produrrebbe un notevole aggravio al bilancio dei nostri stabilimenti di produzione. Occorre quindi che quest'opera di rinnovamento di svolga gradualmente, per esempio in cinque anni, sostituendo ogni anno un quinto della superficie in « compensato » impiegata. Un progresso si noterebbe subito, specie se due pareti a riscontro fossero impalate una con legno e l'altra con tela intonacata: le onde sonore eviterebbero così di compiere quel movimento di andirivieni da una parete all'altra, che certamente esse eseguono oggi con grave danno della chiarezza della riproduzione. In America, dove questo nuovo metodo costruttivo delle scene viene quasi sempre adottato, i risultati sono migliori dei nostri.

Sono lieto che il Cambi abbia confermato con la sua autorità le mie considerazioni circa l'importante funzione che il regista può esercitare, creando il giusto equilibrio tra le esigenze dell'operatore di presa e quelle del fonico.

Vorrei aggiungere che in genere conseguono buoni risultati quei registi che veramente « sentono il dialogo », cioè ne capiscono l'importanza, non minore nel cinematografo che nel teatro, specialmente perchè, data la differenza del genere, i dialoghi cinematografici sono più brevi e concisi di quelli teatrali.

Invece i registi che vedono solo il lato fotografico o pittorico del film, raramente si adattano alle esigenze pratiche della ripresa sonora: essi non usano che obiettivi a grande apertura (costringendo quindi il microfono a rimaner lontano dal punto dove si svolge l'azione) o chiedono agli attori di recitare a voce sommessa, perchè il dialogo non ha per loro interesse o perchè, spinti da una nuova forma di decadentismo, ritengono che un dialogo pronunciato a voce chiara possa offendere come una stonatura le orecchie del pubblico raffinato a cui si rivolgono. Benchè non spetti a me parlare in questa maniera, vorrei pregare questi signori di meditare sul fatto che il gran pubblico si interessa alla trama, all'azione, al dialogo ma non alle acrobazie tecnico-fotografiche. Le scene girate con i « grandangolari », servono solo in speciali casi, per es., per dare il senso della vastità dell'ambiente, o dell'allontanamento rapido di un personaggio, ecc. Le riprese a carrello (quale fatica per i tecnici!) le panoramiche vertiginose non debbono esser fine a sè stesse, ma seguire il dinamismo dell'azione. Ho visto molti buoni film girati senza sfoggio di tecnica, ed applauditi dal pubblico; mentre ne ho visti cadere molti in cui era stato dato inutilmente fondo alle risorse più raffinate della tecnica.

Vorrei dire ancora due parole sull'altra grande



Altoparlanti moderni di costruzione italiana divisi in due gruppi: uno per le frequenze basse ed uno - cellulare - per le frequenze più alte

accusata delle nostre discussioni: la riproduzione nei cinematografi. È vero che moltissimi degli apparecchi attualmente in uso nei cinema sono vecchi e in tutto superati tecnicamente. Ma perchè le maggiori case costruttrici di questi apparecchi non adottano sistemi commerciali analoghi a quelli in uso nell'automobilismo? Qualunque commerciante di automobili è pronto ad acquistare dal cliente un'automobile usata, anche se non più in buono stato, per vendergliene una nuova. L'automobile usata viene poi riparata e venduta a clienti più modesti. Non potrebbero le case fabbricanti di proiettori, amplificatori, altoparlanti, basare la loro campagna pubblicitaria su scambi di questo genere? Qualora la valutazione del macchinario usato fosse equa, credo che molti cinematografi importanti sarebbero pronti ad acquistare nuovi impianti. Forse pochi sanno quanto la tecnica degli apparecchi di riproduzione sonora abbia progredito negli ultimi anni anche in Italia. Uno dei difetti più comunemente notati nei grandi cinematografi, quello della cattiva intelligibilità nei posti laterali, è completamente eliminato dall'adozione dei nuovi altoparlanti detti « cellulari », perchè in essi le onde sonore vengono diffuse in tutte le direzioni per mezzo di varie trombe raccolte in fascio divergente.

Se il pubblico delle « prime », che paga 8-10-12 lire per la sua poltrona (o « poltronissima » come si legge in qualche locale) sapesse che poche migliaia di lire spese dall'esercente varrebbero a rendergli comprensibile il dialogo, che attualmente suona indistinto e opaco per gli spettatori dei posti laterali, non mancherebbe di manifestare la sua viva disapprovazione. In questo caso meritata non dai tecnici che hanno prodotto il film, ma dal proprietario del locale.

Mai abbastanza sarà biasimata l'acustica deficiente dei cinematografi. A questo proposito si può dire che si ottengono migliori risultati con un mediocre apparecchio da riproduzione installato in un ambiente acusticamente corretto, che non col migliore degli apparecchi usati in un ambiente allitto da cattive condizioni acustiche. In fondo la spesa necessaria per la correzione acustica di molte sale non sarebbe grande. Bisognerebbe ogni giorno ripetere agli esercenti: « Correggi l'acustica del tuo cinema »; accontenterai i tuoi clienti e ne acquisterai dei nuovi ». Ma gli esercenti sono informatissimi al riguardo. Soltanto, essi potrebbero far proprio il motto:

« *Cognosco meliora proboque...* »

Bisognerebbe dunque che proprio il pubblico intelligente assumesse l'iniziativa, disertando i locali dove si sente male, per favorire quelli bene attrezzati.

PIERO CAVAZZUTI

FILM DI QUESTI GIORNI



Lew Ayres e Katharine Hepburn
nel film "Incantesimo"

INCANTESIMO

SE IL CINEMA sia davvero da considerarsi fra le arti maggiori, non è argomento che qui c'interessa soprattutto di svolgere; sta il fatto che se arte in qualche modo non fosse, nessuno probabilmente se lo chiederebbe. Come appunto accadeva un tempo, quando il cinema era solo uno spettacolo curioso, e gli attori gente qualunque, guardata con disprezzo dai commedianti che sul palcoscenico perpetuavano una loro antica tradizione. Si cominciò a parlar d'arte allorché il cinema si mise a far saggio di trucchi, e in Italia uno dei primi fu D'Annunzio. Tolstoj si mostrò anch'egli entusiasta del cinematografo, parlandone con un accento che oggi forse troveremmo un po' ingenuo. Tuttavia, nelle immagini dello schermo essi vedevano piuttosto una nuova tecnica teatrale che uno stile narrativo, come più tardi molti videro, da influire anche sullo stile di certi romanzieri e novellieri contemporanei.

Col medesimo passo con cui una qualunque forma d'arte va raggiungendo una sua perfezione, un suo rigore espressivo, si va via via semplificando nel linguaggio; e così anche il cinema, lasciando i trucchi sperimentali e le smanie estetiche, che altro non erano se non manifestazioni

volte più a sorprendere che a commuovere, ha preso un suo andamento piano e sciolto, non più preoccupato dei modi espressivi, ma badando di narrare con precisione e chiarezza. Che i personaggi e le loro vicende siano prese in prestito da un romanzo o da una commedia, piuttosto che inventati secondo un'estetica di ortodossia cinematografica, nessuno più si allarma per questo, visto che i risultati non deludono e le probabilità di successo si delineano con una certa sicurezza prima ancora di cominciare il film.

Noi forse non dovremmo raccomandare tale costume, ossia che il cinema viva di compromessi col teatro e con l'arte narrativa, anzi che continuare certi felici tentativi interrotti qualche anno fa, in cui si cominciavano a scorgere i segni di uno stile indipendente, del cinema per il cinema, così come esiste uno stile narrativo per il romanzo, pittorico (e non letterario o musicale) per la pittura, ecc. E infatti non lo raccomandiamo, come principio. Senonché il cinema è nelle mani dei banchieri più che degli artisti, è un'industria, insomma, che ha esigenze commerciali prima ancora che poetiche. E d'altra parte certi risultati ottenuti dando veste cinematografica a commedie e racconti, sono apparsi quest'anno più onorevoli e incoraggianti degli altri. Ma crediamo

che tutto ciò non dipenda solamente da un indirizzo commerciale, se si tiene conto che certi registi, i migliori, quelli che hanno dato maggior lustro alla storia del cinema di questi anni, si sono ritirati dall'attività o svolgono il loro mestiere senza più impegno, ambizione o curiosità, come stanchi e delusi da un esercizio dal quale non abbiano avuto tutto ciò che speravano, né sperino di averlo mai in avvenire.

Sicché sembra che il tempo dei registi, quali massimi e principali autori del film, a cui davano una profonda impronta personale, un accento e rilievo che erano inconfondibili, sia trascorso, e la fortuna sia passata tutta agli sceneggiatori e agli attori. Se noi facessimo un bilancio dei migliori film proiettati quest'anno, vedremmo che il loro merito andrebbe diviso appunto tra sceneggiatori e attori; tanto ciò è evidente, che anche il pubblico comincia a disincantarsi a proposito d'una misteriosa e magica figura che anni fa lo teneva in soggezione: il regista. Ormai, quanto alla regia, dal più al meno tutti i film si assomigliano, ed è un pezzo che non vediamo una pellicola le cui immagini portino il forte segno d'una fantasia personale, d'uno stile acuto e ardito. In compenso i film d'oggi hanno un audamento felice e sciolto, che per primi apprezziamo, ma questo non ci impedisce di avvertire il pericolo della situazione, paragonabile a quella d'una famiglia che ha raggiunto il suo benessere, ma nelle sue tranquille abitudini già comincia a spirare aria di pigrizia e di noia.

La stanchezza dell'ispirazione comincia a farsi palese soprattutto in quel che riguarda l'invenzione del regista, ormai, come s'è detto, sostituita da una perfetta sceneggiatura, dall'umore e significato del dialogo, dalla efficacia della recitazione. A poco a poco la parola ha preso il sopravvento sull'immagine, sul gusto dell'inquadratura e delle sequenze, che tanta importanza avevano nel cinema muto e nei film in cui la parola era ancora un elemento secondario e didascalico. Le immagini della macchina da presa dunque invecchiano troppo presto, mentre la parola mai esaurisce la propria facoltà di destare nell'animo dell'ascoltatore le cleree emozioni umane, l'alito della poesia. E forse non è da escludersi che questa sia infine la ragione intima per cui il cinema chiede aiuto al teatro e all'arte narrativa, quasi tentando di trarre un indizio per quella che sarà la sua sorte, non ancora certa come il suo linguaggio.

Bisognava pur farle un giorno tali considerazioni. **INCANTESIMO** è uno di quei film che denotano appunto quest'ultima piega del cinema, chiedendo ispirazione ad opere che già esistono sul teatro o sui libri. Eppure **INCANTESIMO** rinaurrà senza altro nella memoria dello spettatore come uno dei migliori dell'annata. Ritorna in quest'opera un motivo su cui da qualche tempo il cinema americano mostra di insistere mettendone in rilievo i lati meno appariscenti ma più significativi, il motivo cioè della noia e dell'inquietudine d'una generazione che non comprende più gli ideali d'un gretto e arido benessere, per cui la vita non è che una vasta rete di convenzioni affaristiche, e il denaro la sola gioia, il solo orgoglio, il solo bene che valga la pena della nostra esistenza. Come capita in una ricca e ambiziosa famiglia un giovane provinciale di condizioni modeste, ma disposto a vivere liberamente, e conoscere il mondo che lo tenta al di là degli affari e delle convenzioni sociali, subito l'atmosfera della casa è turbata, sconvolta come da

un fresco vento primaverile. Quest'aria pura e libera non piacerà al padre e alla figlia Giulia, che il giovane ama, ma desterà una segreta speranza alla vita nell'animo della sorella di Giulia, Linda, che ai grandi, splendidi e deserti saloni dell'abitazione paterna preferisce la camera abbandonata dei giochi, dove ha trascorso l'infanzia felice, e vaga ancora nell'aria il ricordo della madre. S'intende che Linda finirà con lo sposare il giovane, incoraggiata da un fratello dolce e sconcolato, pieno d'un'amarezza che l'alcool volge facilmente in una tragica e invincibile ironia verso l'opaco mondo in cui è costretto a consumare la sua giovinezza.

Le ansie e gli impulsi di Linda hanno trovato in Katharine Hepburn un'interpretazione risentita, pervasa di contenuta accorante fierezza, come poche altre volte abbiamo riscontrato nel suo stile d'attrice singolare, tanto sensibile alla forza drammatica della parola. Cary Grant e tutti gli altri sono apparsi d'una rara efficacia, dando ai loro personaggi il risalto d'un carattere preciso e concreto, vero e poetico, da far perdonare certi errori dell'azione e un finale superfluo e stupido.

GLI ALTRI FILM

GIOIA DI VIVERE è la satira di certe famiglie americane, dove la sciocca stravaganza e il candore della madre, che ha la mania di proteggere e redimere i vagabondi, i quali invece il giorno dopo fuggono dalla casa portandosi via l'argenteria; la poco o nessuna autorità paterna; la spensierata e insolente allegria dei figli creano un disordine senza rimedio. S'è voluto porre in risalto l'inutile vita di certa borghesia provinciale, a cui ciò che manca non è il denaro e l'am-

bizione, ma la civiltà e l'educazione dell'animo. Il film ha un andamento comico, pieno d'una scioltrezza e felicità d'invenzione che gli attori, dal canto loro, hanno saputo raffigurare con prodigiosa maestria. Billie Burke è sembrata ineguagliabile nella parte della madre.

LOUISE RAINER sempre più va inclinando verso il lezioso e lo stile melodrammatico. In questo senso, **FROU FROU** è il suo peggior film. Eppure basterebbe la mano ferma di un regista non superficiale a rendere più sobria e profonda la sua recitazione, e a fare di questa delicata e sensibile attrice un personaggio in cui i capricci furiosi, i languori improvvisi, i facili entusiasmi prendano il vigore rigoroso d'una poetica raffigurazione.

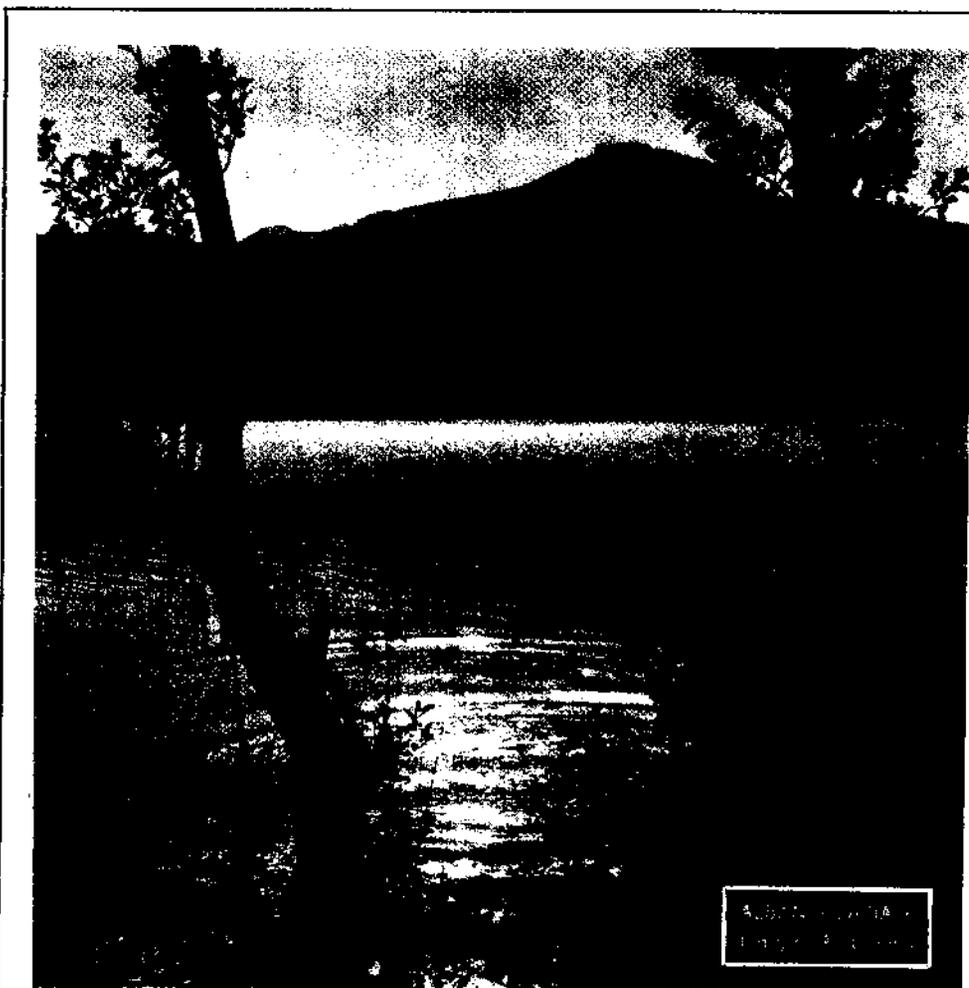
LA BUONA volontà a comprendere gli impedimenti e le difficoltà che spesso il cinema italiano incontra, specie nel numero e nella qualità dei nostri attori, non può tuttavia giustificare i risultati di certe imprese, che nel caso del film **AMICIZIA** appaiono senz'altro scoraggiati e penosi. Poche volte ci siamo trovati davanti a un film così inutile, povero e umiliante, in cui tutto è sbagliato e perduto senza rimedio o speranza di poter salvare qualche cosa. Se la coerenza può essere una virtù, raramente ci è capitato di vedere un film tanto deciso a mantenersi in ogni parte, e fin nei minimi particolari, coerente nel suo misero cattivo gusto.

MA non è soltanto nei film come **AMICIZIA** o **LA SIGNORA DI MONTECARLO**, che la volgarità e il cattivo gusto si manifestano liberamente. Il se-

PIUERO INDIANO ne è un altro esempio, e si tratta di un esemplare addirittura fastoso e greve. Squallido invece appare la bruttezza del film comico **NOR E LA GONNA**, inaccettabile perfino nel titolo. Il declino di Laurel e Hardy è d'una pietosa malinconia, di cui solo il loro ultimo film può dare la precisa misura; ma è un declino al quale da molto tempo i due comici ci avevano preparati.

MOLTI forse invidiano il nostro mestiere di redattori delle cronache cinematografiche, perché andare al cinema *gratis* sembra un privilegio quasi irraggiungibile; eppure c'è moltissima gente che col cinema non ha obblighi professionali, ma tuttavia ha ingresso libero da per tutto, salutata con generosi sorrisi dai direttori delle sale. Purtroppo, noi siamo guardati invece come indesiderati scroccconi. Sere fa saremmo andati volentieri a letto presto, se l'obbligo non ci avesse chiamati alla proiezione del film **TEN AMERICANO A OXFORD**. La Metro Goldwyn Mayer ci aveva mandato il solito biglietto-omaggio, ma agli sportelli del *Cinema Corso* ci hanno detto che non potevamo entrare se non pagando l'intero biglietto d'ingresso. Il direttore del *Cinema Corso* c'indico infatti un cartello appeso al muro, nel quale era scritto che i biglietti-omaggio sono validi solo fino alle ore 19. Ma noi a quell'ora stiamo ancora lavorando in redazione, sicché ci è impossibile fare il comodo del *Cinema Corso*. Abbiamo perciò rinunciato a vedere il film e siamo tornati a casa. Da notare che fra tutti i cinema di Roma, solamente il *Cinema Corso* è capace di tanto rigore.

GINO VISENTINI



MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE

ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI ROMA

Sede: Via Nerva, 4 - Tel. 481-094 - 481-053

UFF. inf. turist.: Via Veneto, 109 - Tel. 487-839

Ufficio Stazione Termini; Telef. 487-190

ASSOCIAZIONI PRO-LOCO DIPENDENTI:

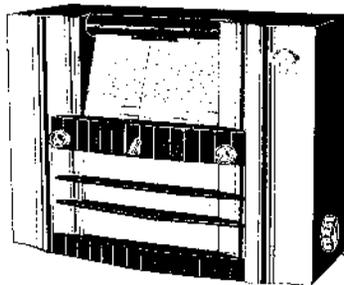
ALBANO - ANZIO - ARICCIA - CASTELGANDOLFO
CAVE - CIVITAVECCHIA - FREGENE - GENZANO
GROTTAFERRATA - LADISPOLI - LIDO DI ROMA
MARINO - MONTECOMPATRI - NEMI - PALESTRINA
PALOMBARA - ROCCA DI PAPA - ROCCA PRIORA
SUBIACO - TIVOLI - VELLETRI - ZAGAROLO

AZIENDA AUTONOMA DI FRASCATI

ALTAIR

"SERIE MAGICA"

4 gamme d'onda - 5 valvole "Octal"



L. 1347

Vendita a rate ed a contanti

FEDELTÀ ASSOLUTA - DISTURBI ELIMINATI

RADIOMARELLI

MONTE DEI PASCHI DI SIENA

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
DIREZIONE GENERALE IN SIENA
APERTO NEL 1695

SEDE IN SIENA

FILIALI IN: AREZZO - CARRARA - FIRENZE - GROSSETO - LITTORIA
LIVORNO - LUCCA - MASSA - NAPOLI - PISA - PISTOIA - PERUGIA
ROMA - TERNI - VITERBO

E IN ALTRE PIAZZE DELLA
TOSCANA - UMBRIA - LAZIO - CAMPANIA

TUTTE LE OPERAZIONI
DI BANCA E CAMBIO

ESERCIZIO DEL CREDITO
FONDIARIO E AGRARIO

GALLERIA

LX - MADELEINE CARROLL

(v. tavola a fianco)

MADELEINE CARROLL è figlia di un professore francese e di una danese. Breve Parigi la ha scelta a sua comoda e tranquilla casa, anziché una povera seneca, giovinezza struggente, nuda e nuda. Ma sulla scena s'innalza in quella vita coriandoli e piume, incantata, soffocata, talvolta, nei suoi occhi, un velo di ambiguità. Breve sogni sereni per un ragazzo a levare in camicia e piume, pecora e risacca di natura, caro sogni strani quelli che increspiano la stessa piana dei suoi pensieri. Madeleine vorrà diventare un'attrice? L'ammazza tenera della fanciulla aspirava a remota gloria, le sue orecchie coccano un giorno beati del suono di applausi. Nessuno, in casa, seppe nulla di questo per molto tempo. Il babbo, uno di quei tanti uomini intelighi del suo apparire alla galleria dei buoni intelligenzi e padri d'ipiti da Dickens, era forse troppo stupefatto e cri-allizzato in una vita umbrata, per potere scegliere qualcosa come aveva da anni. Il mattino si ricava per le lezioni nel suo vecchio collegio, il professor John Carroll, e quando tornava aveva fame e sonno. La signora Helene Fillion Carroll aveva perduto da tempo, nella imperturbata atmosfera domestica, tra la *sweet homeliness*, tra odori di buon sapore e di buon arrostito, aveva perduto la sua breccia francese. Era dunque più nota il suo marito e amando di gran cuore Maddalena, se ne era foggata di sempre una riposante immagine di signorina di marito quieta, buona, buona. Quella invece, tra sorrisi e del cezze, soffriva una singolare insonnia. Ma sul bel viso di marmo, nessuna traccia. Oggi, del resto, lacrime di glie rina e « tempeste di passione » dello schermo passano su quei lineamenti lasciandoli come prima glaciali e splendidi. È questo un carattere peculiare di Madeleine Carroll « stella », come lo era di Madeleine Carroll fanciulla, studentessa e, addirittura, maestra in un collegio femminile. Sì, fu questa la sua ultima tappa come signorina di famiglia.

Fu brava scolaria e brava studentessa universitaria, all'Università di Birmingham. Poteva dovesse specializzarsi in diplomazia, ma finì col prendere un diploma di insegnante. Il primo vago tentativo di evasione, già tra le mura solide della scuola, la convinse ancora di più che non era facile « smontare » la placida eppur inflessibile volontà dei genitori. Bisognava assecondarli, e giungere prima di tutto a una onorevole indipendenza. Così essa fece. Ci dev'essere voluta una pazienza infinita, e la rispettosa ragazza irlandese era cocciuta e sapeva calcolare ogni cosa. Divenne maestra in un collegio, e solo a questo punto, quando cioè i genitori la sapevano « a posto », tentò il gran colpo di testa lungamente meditato. Quando essa fuggì, il professore e la sua signora non sapevano ancora; quando videro, era troppo tardi per fermarla. Più tardi, la figliola prodiga ritornò aureolata di fama confortante, e i genitori, rassegnati, perdonarono. Più tardi ancora, incominciarono a gioire con lei.

Il debutto teatrale di Madeleine Carroll avvenne nel 1929. Pochi mesi di attesa in piccole parti, poi un repentino trionfo: in una commedia intitolata *The Lark* (La frusta). Essa aveva preparato se stessa così a puntino, che non ebbe necessità di tirocinii sfilanti. Sapeva il fatto suo, la maestra. Si era scoperta da sé, ancora adolescente: aveva segnato a lungo, ma con una concretezza e una sicurezza sbalorditive. Forse era nata col genio del teatro: un genio discreto e familiare, ecco probabilmente il suo segreto. Positiva e facilità, disinvoltura e modestia. Poi l'attiro il cinematografico, e il suo qualche modo di

scoglio, ebbe modo di trapiantare anche davanti allo schermo. Poco a volta una fotogramma e un'attrice astrinse a un'eccezionale, le le, e un'attrice anche creata, possiede un'eccezionale, che in il suo piano di un'imperturbata. Ne vennero altre anche maggiori, in casa di Dupont, uno con Clive Brook, e poi una e una con un'attrice. Non era certo una « stella » che le intiere in sue esse internazionali e una grossa star tutti a Hollywood. Anche a Hollywood essa vinse facilmente e sicuramente. La sua carriera di « stella » è tra le più sicure e imperturbabili del cinema americano (e, nella vacanza, di quello inglese). Si parla poco di Madeleine Carroll, essa piace a tutti gli spettatori, il suo *box office* si mantiene tra i quattro anni su un livello rassicurante e inimitabile. I produttori riservano il suo livello quando le affidano un ruolo.

Principessa e regina, ma anche ragazza qualunque, e perfino signorale. L'abbiamo veduta. Inalterata e inalterata, Madeleine Carroll! Con la medesima pazienza, fedeltà, maestra e precisione essa passa da un ruolo all'altro: sempre bella, sempre elegante, sempre equilibrata. È donna tipicamente inglese, e di lei non trovereste in tutta la letteratura inglese un solo personaggio genericamente « del suo tipo » che essa non possa, eventualmente, incarnare. Non sarà mai una Becky Sharp, questo è vero, ma infinite sono le eroine di Dickens, di Scott, di Stevenson che si potrebbero sorridere col suo lieve sorriso. Il costume è una delle sue armi preferite: ricordarsi del dominatore, dei *Lords of London*, del *Prigioniero di Zenda*, al punto che, se si ripensa a lei, non appaiono sullo schermo della memoria né capelli né vesti né pellicette né belle gambe né vesti corte né rapidi tacchetti. Resta una immagine molto *flou*, molto pomposa eppure nel medesimo tempo vicina e palpabile, un'immagine di un candido viso di marmo, di grandi occhi chiari, soavi, dolci (aggettivi per lei di drammatica), di biondi capelli, il corpo nascosto, eccettuata le spalle superbe e il sommo del seno, da una grande veste di stoffa ricchissima. Anche la vivace, l'agile commedia del *Club di 30*, quantunque credibile e (come al solito) puntualissima, non possiamo ricordarla come una ragazza londinese di tutti i giorni. (Forse una reginotta travestita per gioco?)

Un'attrice che recita senza parere, ovvero che affida ogni particolarità di recitazione al fascino naturale della bella persona. Tuttavia è capace di giocare al melodrammatico e al « poetico » con tanta finezza nel suo apparente « cadere alla corrente di melassa », che allora si deve credere sia consapevole di trovarsi su un filo di rasoio (si pensa alla seconda parte del *Prigioniero di Zenda*). In quei casi Madeleine Carroll dimostra di essere una magnifica acrobata: dunque un'attrice di talento.

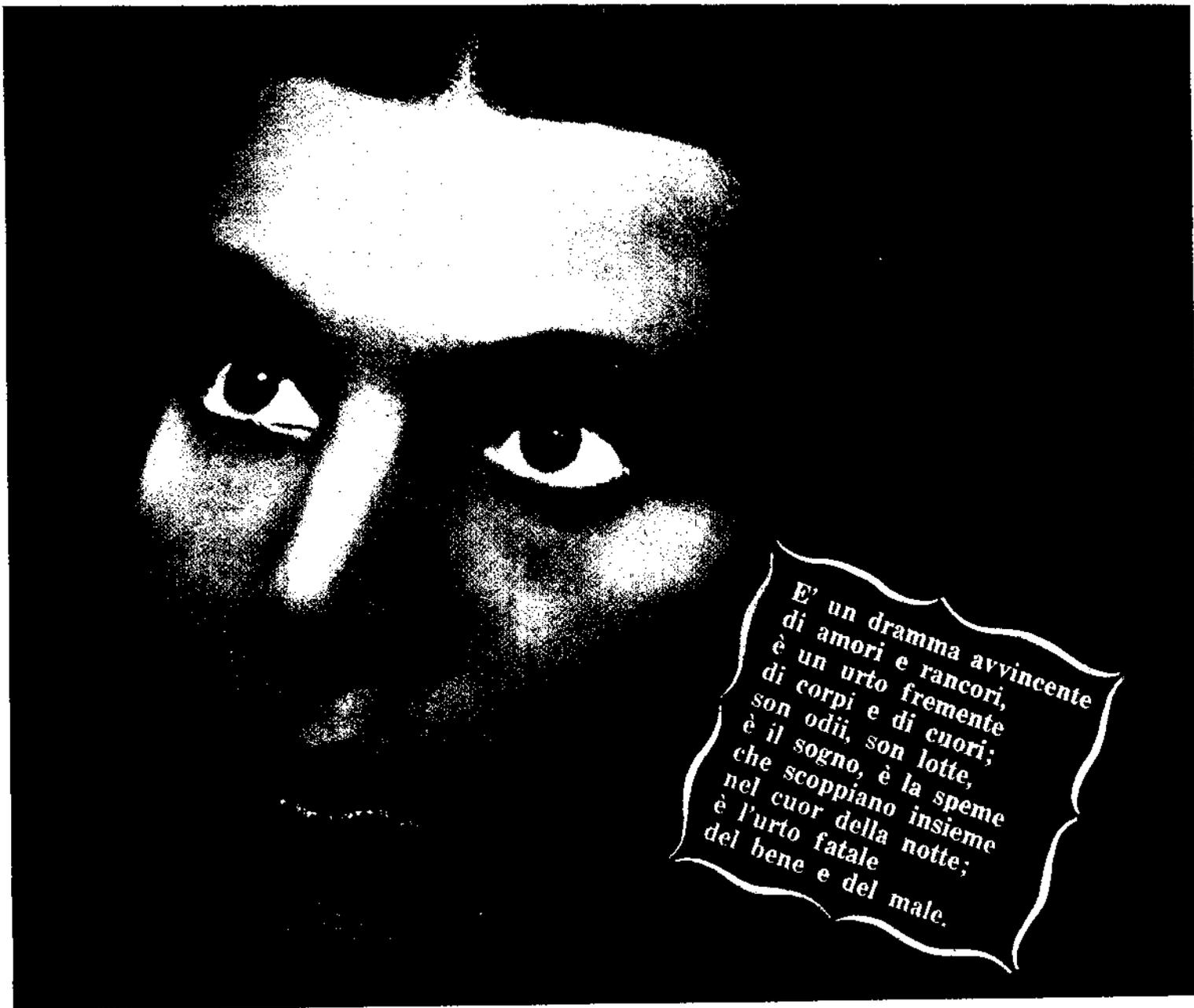
FILM PRINCIPALI: THE GUNS OF LOOS (1929), ATLANTIC (1930), ROMA EXPRESS (Gaumont British 1932), ERD USA SPA (I Was A Spy, Gaumont British 1933), SLEEPING CAR (id. 1933), IL MONDO VA AVANTI (The World Moves On, Fox 1934), IL DOMINATORE (The Dictator, Fox 1935), IL CLUB DEI 30 (The Thirty-Nine Steps, Gaumont British 1935), L'AGENTE SEGRETO (Secret Agent, Gaumont British 1936), THE GENERAL DIED AT DAWN (Paramount 1936), I LORDS OF LONDON (Lords of London, 20th Century-Fox 1936), LA SIGNORA DELLA V STRADA (On the Avenue, 20th Century-Fox 1937), IL PRIGIONIERO DI ZENDA (The Prisoner of Zenda, Walter Wanger 1938).

PUCK



MADELEINE CARROLL

Luisa Ferida
Camillo Pilotto
Germana Paolieri
Uino Doro *in*



E' un dramma avvincente
di amori e rancori,
è un urto fremente
di corpi e di cuori;
son odii, son lotte,
è il sogno, è la speme
che scoppiano insieme
nel cuor della notte;
è l'urto fatale
del bene e del male.

"TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE."



imperator film



PASSO RIDOTTO FRA LE NEVI

PER DEFINIZIONE, è il film propagandistico che deve esercitare maggior presa sul pubblico. È facile comprendere, però, come « propagandistico » non sia altro che il vestito di un'idea a sua volta di carattere divulgativo o comico, scientifico o di virtuosismi fotografici tendenti all'« artistico ». Fra tutti questi, il film divulgativo è dei più adatti per rivolgersi alla massa. Fu questa la formula elaborata quando, poco più di un anno fa, alcuni ridottisti torinesi gettarono le basi per la produzione di una serie di passo-ridotti di propaganda dello sci e del metodo del campione mondiale Hans Nöbl.

Al primo film impostato secondo i predetti criteri (di cui verranno dati in seguito i dati tecnici), sempre nell'inverno '37-38, ne seguì un altro, esclusivamente didattico: HANS NÖBL ED IL SUO METODO che, nei primi tempi, venne usato come materiale d'insegnamento presso la Scuola Nazionale di Sci del Sestriere, ed in seguito, unito al primo film quale « secondo tempo », venne proiettato a Torino alla « Mostra della montagna » iniziando così il ciclo delle proiezioni propagandistiche e suscitando i primi consensi della stampa (vedi anche *Cinema*, n. 49, pag. 21).

Subito dopo la proiezione di Torino, il film venne mandato nell'America del Sud, a un giro di propaganda per la nascente stazione invernale di

Nahuel Huapi, voluta dal Governo Argentino nel grande parco nazionale omonimo, ed organizzata dallo stesso Hans Nöbl. Il film fu proiettato nelle principali città dell'Argentina e del Brasile, raggiungendo un successo « clamoroso » per dire una parola usata frequentemente dalla stampa locale nelle sue dettagliate critiche. Ultimamente, corredato di didascalie in lingua inglese e con leggere modifiche, ha affrontato anche il pubblico londinese e gli atenei famosi di Oxford e Cambridge, dove è stato apprezzatissimo.

Per la cronaca diremo ancora che è stato proiettato in Germania, a bordo del « Conte Grande » in rotta per l'America del Sud, negli Sci-Club o C.A.I. di Torino, Novara, Milano, ecc.

Alle proiezioni in Argentina si deve dare un'importanza speciale poiché al Governo Argentino non sfuggì l'interesse e la larga eco di commenti dettati dal film; e, con una chiara visione delle esigenze della moderna propaganda, provvide subito all'attuazione di un piano di propaganda basato su tali criteri. Così venne affidato agli stessi autori del film in questione il compito di provvedere ad una vera e propria organizzazione per la valorizzazione e la propaganda a mezzo del cinema del Parco Nazionale di Nahuel Huapi, e, più precisamente, come dice il programma, di

meravigliose regioni che conservano intatta la selvaggia bellezza delle zone inesplorate, visioni della Pampa pittoresca coi suoi « *puellos y asos y costumbres de los Indios Tehuelches* » etc. Una vera miniera di materiale cinematografico. Ed ancora: « *Todas las semanas se exhibiran obras de técnica de esquí, ilustradas por emblemáticas* ». Programma propagandistico e didattico, dunque.

Ecco come si è organizzata la produzione: i film vengono girati sul luogo, in Argentina, ad eccezione di quelli didattici che si producono interamente in Italia, esterni al Sestriere, dove, sotto la supervisione di Hans Nöbl, si può disporre degli unici maestri di sci di quella scuola; nonché di una migliore organizzazione che permette una lavorazione perfetta dal punto di vista tecnico e cinematografico del film, accuratamente scevreggiato, a differenza di quelli girati in Argentina, per cui è necessario limitarsi ad uno schema tracciato a grandi linee, sul tipo del *treatment*. Tanto gli uni quanto gli altri passano poi a Torino per il montaggio a cura del sottoscritto. La sceneggiatura è anche opera del sottoscritto, mentre la fotografia è di Tommaso Miretti e di Hans Nöbl stesso.

Ecco altri dati tecnici: HANS NÖBL ED IL SUO METODO, due tempi di 100 m. ciascuno, versione con didascalie in italiano-tedesco e spagnolo-inglese (si può naturalmente e con facilità provvedere di didascalie in altre lingue). Il film è muto (velocità 16 fot. sec.) accompagnato da un commento scritto redatto in cinque lingue. Pure muti sono i film Argentini, e sono previsti di m. 120 i propagandistici e m. 90 i didattici.

I didattici illustrano lo « spazzaneve », la « curva a spazzaneve », lo « stem bogen », lo « stem cristallina », il « Nöbl Schwung ». Di grande utilità è il rallentatore (velocità 32 o 64 a seconda dei casi) di cui si è fatto un discreto uso. Sono interessanti alcune sequenze di uno stesso movimento in cui si sono interpolate inquadrature più o meno rallentate, mantenendo tuttavia esattamente i rapporti di durata, montando ad esempio al posto di 24 fotogrammi a velocità normale, 96 fotogrammi a velocità 64 (essendo 64 : 16 = 96 : 24). In altre sequenze l'effetto del rallentatore procede per gradi, aumentando o diminuendo. (È in questo caso oltre alla Kodak Spécial è stato utilissimo un apparecchio Siemens).

Si sono ottenuti speciali effetti (e questi cenno possono essere utili a chiunque si interessi di passo ridotto, perchè quasi mai ricordati nei manuali d'istruzione) girando durante o appena dopo il tramonto (grazie alla luminosità dei campi di neve) usufruendo di una illuminazione radentissima e di grande effetto nel primo caso, e ottenendo del controcine delicatissimi nel secondo. Una carellata ottenuta per mezzo di una slitta, con la complicità della luce radente e di piani situati a differenti profondità, rese un effetto stereoscopico altamente suggestivo.

VIRGILIO SABEL

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE: ROMA

ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

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

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI

AGENZIA GEN. DI ROMA

VIA DEL TRITONE, 142

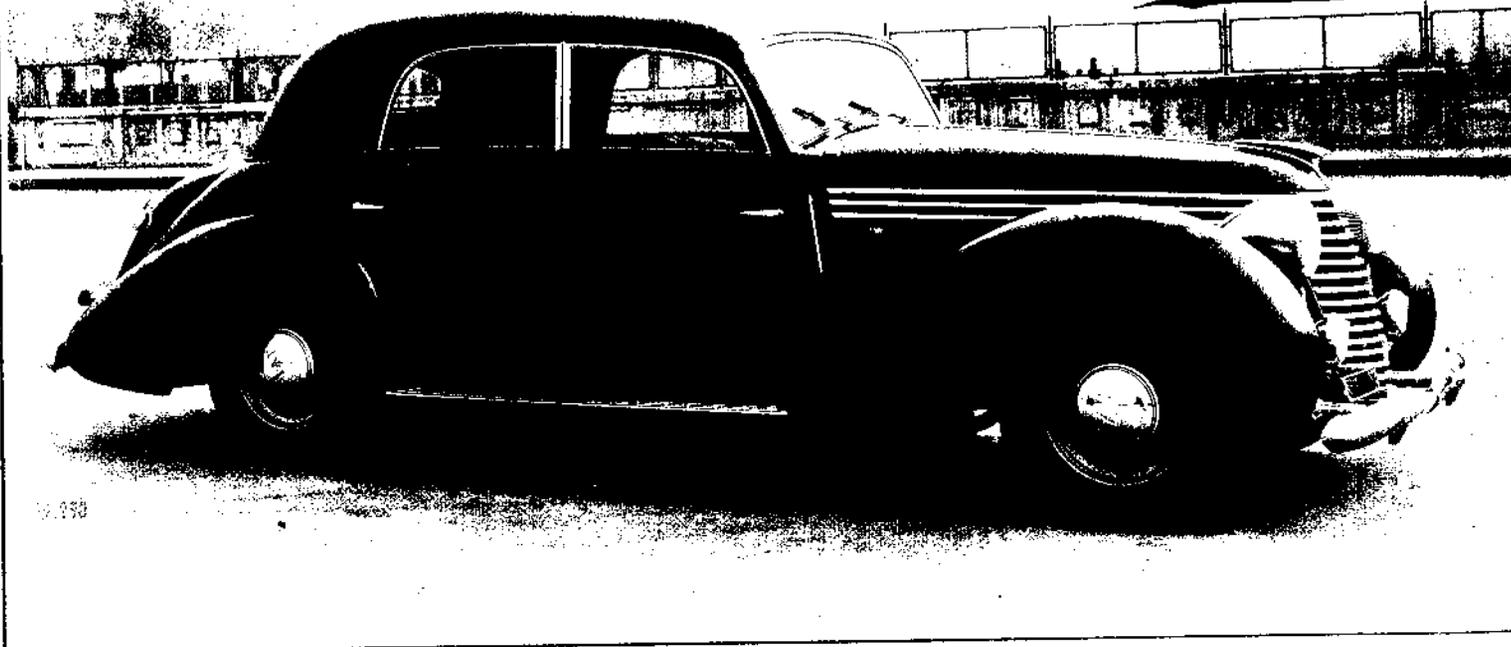
TELEFONI: 487-851

487-852 - 487-853 - 487-854

BERLINA 6 POSTI senza strapuntini su FIAT 2800

La prima vettura italiana che per la sua spaziosità consenta il trasporto di 6 persone di cui 3 sul sedile anteriore e 3 sul sedile posteriore

Viotti
TORINO



S.A.C.I. STAMPA ARTISTICA

CINEMATOGRAFICA ITALIANA
DI **VIRGINIA GENESI CUFARO**

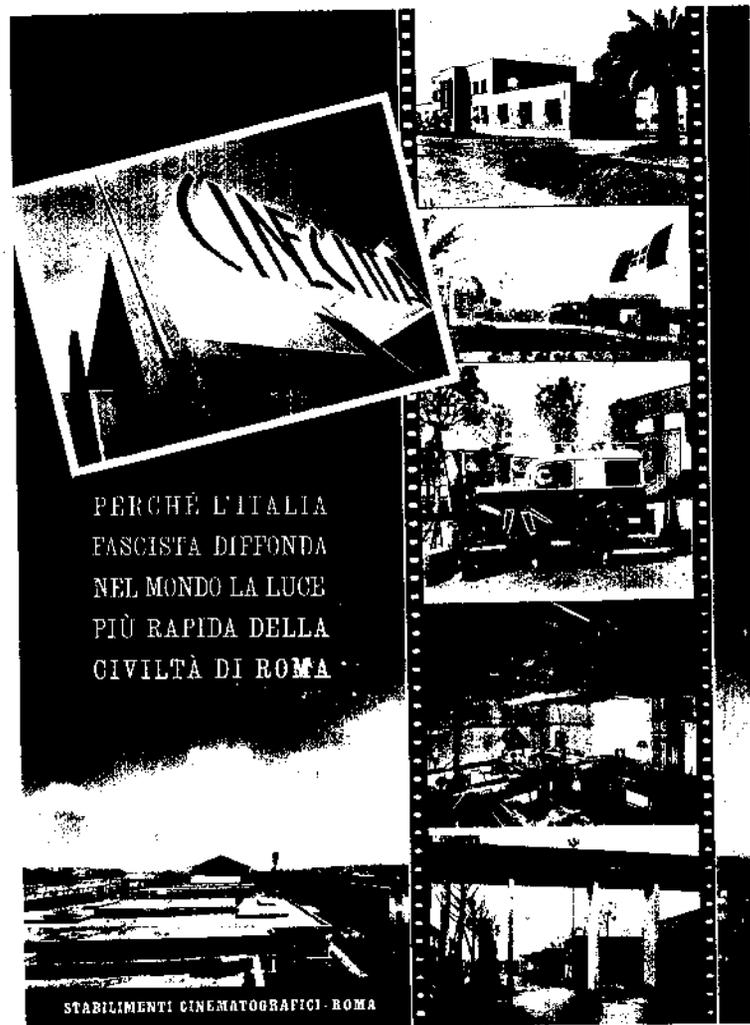
PRIMO STABILIMENTO FONDATAO IN ITALIA PER
LO SVILUPPO E LA STAMPA DEI FILMS SONORI

ROMA - VIA MARRUVIO N. 2-4-6
TELEFONI N. 70724 E 760077

DIRETTORE TECNICO: GIULIO GENESI

- Lo Stabilimento **S.A.C.I.** è fornito dei più moderni macchinari Debie per lo sviluppo e la stampa delle pellicole cinematografiche ed è dotato dell'unica macchina "TRUCA" di Debie esistente in Italia per i trucchi cinematografici. Speciali impianti accessori completano l'attrezzatura di questo modernissimo stabilimento. Tecnici specializzati e provette maestranze assicurano la perfetta esecuzione di qualsiasi lavoro nel più breve termine possibile.

LA MIGLIORE PRODUZIONE ITALIANA ED ESTERA VIENE
SVILUPPATA E STAMPATA NELLO STABILIMENTO S.A.C.I.



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

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI - ROMA

UN GRUPPO DI STUDENTI (Mila-
no) mi hanno scritto dicendo che va-
gliano ancora i film americani. « Del
momento che si importano film fran-
cesi, tedeschi, inglesi, è ridicolo non
importare più film americani ». Pano!
Ho l'impressione che non conosciate
affatto la questione o, per lo meno, la
conosciate in maniera superficiale: per
quanto dire, che vi ha detto che si vuol
dare l'ostracismo ai film americani? Il
provvedimento di Monopolo — a parte
tre questioni che riguardano i riflessi
sull'industria ed il commercio interni
e che, mi pare, non vi preoccupano af-
fatto — pone un diverso sistema d'ac-
quisto della produzione straniera, siste-
ma che da alcuni produttori americani
non è stato accettato. Leggete anche, in
« Cinema gira » del numero scorso al-
cune notizie in proposito.

CARLO TROPEA (Catania). - Sono an-
cora in tempo a darvi le informazioni
che desiderate? Eccole, ad ogni modo:
- Apulia Film s, Via IV Fontane 16,
Roma; - Compagnia Continentale Cinea-
matografica s, Via Veneto 90, Roma;
- Catalucci s, Via di Campo Boario 56,
Roma; - Superfilm Italiani s, Via Mon-
telegro 5/1, Genova; - Diana Film s,
Via Torino 3, Roma; - Commerciale
Film s, Via della Mercede 42, Roma;
- S. A. Italiana Prod. Film Internazio-
nali s, Via IV Fontane (Palazzo Barbe-
rini), Roma; - Iripina s, Via Magna Gre-
cia 24, Roma. Le Riviste: *Motion Pic-
ture Herald*, 1270 Sixth Avenue, Rock-
efeller Center, New York; *Cinema Week-
ly*, 93 Long Acre, London W. C. 2; *film Kurier*, Prager Platz 4 a, Wilmer-
sdorf, Berlin.

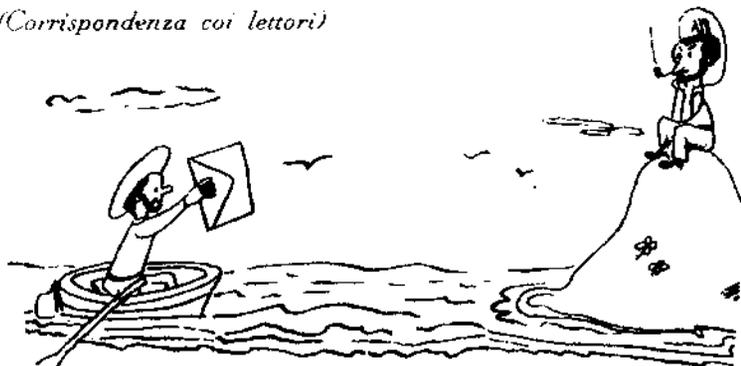
CURIOSO N. 1 (Roma). - Mi dispiace,
ma non ho ancora avuto nessuna comu-
nicazione in proposito. Mi ricorderò,
però, della vostra domanda e saprò dirvi
quanto desiderate.

MARICU' (Milano). - Molti numeri
non in via di esaurimento. Se vi intere-
ssa di averli dovete, dunque, affrettar-
vi. La nostra amministrazione ha in
vendita copertine per i dodici numeri
di un semestre al prezzo di 4 lire.

N. T. N. (Salerno). - La vostra passione
per il cinematografo mi commuove. Per-
chè non volete mandarmi quel soggetto?
Mi dicono che sono un giudice troppo
severo, ma come non esserlo fra tanta
carta che mi arriva sul tavolo e che,
troppo spesso, non vale nemmeno la
pena di guardare? D'altra parte, poiché
mi dite che avete buttato già la vostra
idea basandovi sui miei consigli, sono
curioso di vedere l'effetto di questi con-
sigli. Mi scrivete: « Il soggetto che ho
scritto manca, secondo il mio avviso,
di una certa andatura cinematografica e
di quel certo non so che necessario a
dargli il tono di un'opera finita ». Cre-
dete pure che, se molti nostri soggettisti
e sceneggiatori avessero questa perce-
zione della loro opera, vedremmo brutti
film in numero molto minore. Aggiun-
gete: « Io mi dico: che non si possa
imparare in qualche modo, o con libri,
o con esempi o con che so io altri mezz-
i, a scrivere in un modo cinematografico
». Questo è il difficile. Libri esi-
stono, esempi scritti esistono, ma quale
migliore esempio dei buoni film? Guar-
date lo stesso film non una ma più
volte. Se è un buon film, finirete col
capire perchè è un buon film; se è un
brutto film, perchè è un brutto film.
E ciò nella minuta analisi dei passaggi,
dei legamenti, dei rapporti fra le inquar-
dature, ecc. ecc. Quelli sono i libri di
testo, i più completi. E cosa, questa,
che in una scuola non s'insegna, come
nelle scuole non si insegna ad essere
scrittori. Tutt'al più, una guida intelli-
gente potrà essere utile a capir prima e
meglio, ma non ad altro; almeno così
la penso io. Provate, inoltre, a conside-
rare le varie opinioni correnti sul sog-
getto. Ottimi registi sostengono che il
soggetto deve procedere per elementi vi-
sivi, altri invece che deve esprimere i
sentimenti, quei sentimenti a cui essi
appropriarono la forma espressiva. Ve-
dete, dunque? E nella letteratura non è
la stessa cosa? Esistono scrittori sintetici
e scrittori analitici. Gli uni e gli altri

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



posso scrivere delle grandi opere,
qualunque sia il metodo. Ed è così an-
che per il soggetto cinematografico. Non
c'è altro da fare che seguire la propria
ispirazione, affinandola con la cultura
e con lo studio delle opere. I risultati,
se c'è il fondamento, dovranno venire.

SILVIO PAPPALARDI (Venezia). - La
questione è grossa, ma imbrogliata. E
non siete nel giusto, mi pare, quando
sostenete che la « buona » stampa cine-
matografica non si interessa della « cat-
tiva » stampa cinematografica. Anzi
auto, nella vostra aggettivazione c'è già
un giudizio; per cui vorrei, di rimando,
chiedervi: se riconosce « cattivo » un
certo giornale continuato a leggerlo? E
credo anch'io di intendere « cattivo »
non nel senso che esso ha opinione con-
traria alle proprie, ma perchè non ha
opinioni o le ha talmente tarate di vari
difetti che « cattivo » diventa sinonimo
di scadente. In quanto a ciò che è ac-
caduto nei confronti di quella Casa di cui
mi parlate, dovete rendervi conto che
non sempre si può giudicare sin dal-
l'inizio della bontà di un'iniziativa.
Quindi è possibile prendere abbagli.

GLAUDIO D'ARGENTO (Perugia). - Ho
letto finalmente il vostro soggetto. Devo
riconoscere che non vi manca la capa-
cità dell'effetto e molte scene, prese sin-
golarmente, hanno un notevole respiro.
Manca una vera costruzione della vi-
cenda, non v'è uno sviluppo logico. Ri-
flettete, per esempio, al naufragio e a
quella figura di donna che vi avete in-
trodotta. Che cosa vi stanno a fare? Un
buon soggettista cinematografico deve
sempre eliminare quanto appare
inutile ai fini della narrazione.

FIERO IMBERBE (Bologna). - Siamo
ancora sulla questione dei soggetti. Mi
pare che sia quella più scottante, almeno
per coloro che scrivono al Nostromo.
Vorrei proporre: « Postulato che il cine-
ma è un'arte in cui inizialmente può
benissimo avere possibilità rispettabili
non tanto un soggetto già di per sé com-
pleto, quanto un semplice spunto che
si presti ad una elaborazione, mi pare
si potrebbe istituire un concorso per-
manente per soggetti, i cui autori per-
mettano anche una radicale rielaborazione
da parte di una commissione di critici
che dovrebbero essere, alla loro volta,
in diretta comunicazione con una Casa
di produzione ». D'accordo che molte
volte un semplice spunto può essere
l'origine di un buon film; ma quella
specie di commissione così come l'im-
maginate non riuscirebbe a funzionare.
Comunque non potrebbe esistere che
come « Ufficio soggetti » di una Casa
produttrice. Ma ciò che soprattutto vi
interessa è che i diversi concorsi per sog-
getti, siano permanenti e non legati all'
assegnazione di un premio che esclude
automaticamente altre idee, probabil-
mente buone. Ma questo « Concorso
permanente » andrebbe piuttosto chia-
mato « Ufficio di lettura » e dovrebbe
appartenere anch'esso ad una Casa di
produzione.

UNA SPETTATRICE QUALUNQUE.
Ah! di fronte ad una donna, il No-
stromo deve dichiararsi ignorante: in-

lati, non amoso libri di Benito Ruck
di cui mi parlate e non posso quindi
dirvi se c'è veramente materia per farne
dei film.

BRUNO NOVARESE (Torino). - Avete
visto il programma del Centro Spiri-
tuale? Non mi pare che ci siano spe-
ciali difficoltà. Leggerò volentieri qual-
che vostro scritto. Più di una volta
Cinema ha pubblicato articoli di sconosciuti. Se mandate qualcosa di buono
non avremo nessuna difficoltà a pubbli-
care.

DOTT. CLEVIS (Roma). - Siamo in
piena polemica sulla Garbo. « Non ti
pare che sia Arie, con l'A maiuscola,
quella della Garbo se è stata capace di
rendere umana e credibile una Cristina
da operetta o di fare della melodramma-
tica morte di Margherita un brano cine-
matografico che potrebbe far da testo
come perfezione di recitazione? ». Spos-
so è molto difficile, dato che nel resto
della vostra lettera mi portate sull'argomen-
to, poter definire le percentuali di
merito scettanti ad ogni singolo elemen-
to — dal soggettista al regista ed all'at-
tore — che partecipa alla creazione di
un personaggio. Riflettendo spassiona-
tamente su molti esempi che potete tro-
vare tutti i giorni, vi convincerete che
grande può essere l'influenza del regista
nella recitazione degli attori. Vi voglio
portare un esempio italiano: non avete
notato come con Camerini i nostri attori
recitano sempre molto bene? Può essere
una riprova. Scrivetemi ancora.

LUISA R. ANZILOTTI (Pesce). - Fin-
chè le « dissertazioni di una giornata
piovosa, in campagna » sono tutte come
le vostre, le si sopportano volentieri e,
perchè no?, con un certo piacere. Trovo
intelligente l'osservazione che quando
si parla del cinematografo, ciascuno in-
tende per cinematografo soltanto una
particolare espressione di questo. Infatti,
in quanto dite, c'è molto di vero. La
giornata piovosa vi ha disposta inoltre
ai progetti. Primo progetto: « Perchè
fra tutti i generi del cinematografo non
c'è la novella? Non mi dispiacerebbe
mica vedere, una sera, tre rapide azioni
diverse, invece di una lumalessica azio-
ne unica! ». È un esperimento che si
può tentare. Bisognerebbe definire i ca-

lari e la portata di questa novella ci-
neamatografica. Secondo progetto: « Ho
pensato che mi piacerebbe l'esperienza
della nostra razza italica in un vasto
suo paese. Dovrebbe essere tutta la
agricoltura italiana, tutta per quattro o
cinque ». Altro esperimento: le proposte a
colui che possono interessare da un
punto di vista produttivo. Terzo pro-
getto: specializzazione delle sale di
proiezione. A tal proposito vi raccon-
terò che a Roma esiste una sala specia-
lizzata, una « sala d'attualità ». Ma cre-
dete forse che vi si possano vedere i
documentari e i giornali cinematografici
più recenti? Nemmeno per idea. Qual-
che volta i film più recenti sono le co-
pioline di Ruffini (del resto, anche al
Nostromo non è dispiaciuto di vederle).

F. CONSOLI (Catania). - Lieto di ri-
gere le vostre lettere. Scrivete: « Mi
schiero col Biondi nel difendere il cin-
ema, che dà dei risultati addirittura
sorprendenti ». Tralascio i dati tecnici
poiché risorto quelli inviati da un let-
tore dell'Asmara. Cercherò, invece, di
rispondere alla vostra domanda: « Che
cos'è un film d'avanguardia? ». Non
posso qui dilungarmi troppo sull'argomen-
to. All'ingrosso, un film d'avanguar-
dia è un film che esce fuori dalle
comuni forme espressive. (1914/1918), il
film de René Clair, di cui si parla in
questo numero della Rivista, è appunto
un film d'avanguardia. Bisogna, però,
distinguerlo. C'è un tipo d'avanguardia
di natura esclusivamente esteriore senza
nessun rapporto con le intenzioni della
vicenda; ed allora non è altro che inu-
tile e vuota esercitazione; c'è un altro
tipo d'avanguardia che ricerca, me-
glio: ha ricercato, poiché la moda del-
l'avanguardismo è ormai passata. Credo
che uno degli ultimi esempi sia quel
1918/1920, americano, che fu proie-
tato a Venezia nel 1934) che ricerca, di-
cevo, il modo migliore di esprimere ciò
che si vuol dire senza farsi trattenere
dalle pastoie della comune tecnica. Diffi-
cile è dire se l'avanguardismo è stato
un'esperienza negativa o positiva. Sotto
certi aspetti a me pare negativa; sotto
altri — e precisamente nel principio
stesso che spinge il realizzatore a non
adagiarsi in comoda quiete — positiva.

OMBRA + LUCE - « Voi non conoscete
un direttore o un regista europeo per
presentarmi? ». Naturalmente, ne cono-
sco; ma come fare a presentare uno scon-
osciuto? E, intendiamoci, non dico
« sconosciuto » in quanto non conosco
il vostro nome ma in quanto è molto
difficile che un direttore o regista eu-
ropeo « possa interessarsi ad uno che
non ha da presentare un'attività cinema-
matografica. Obbietterete che bisogna pure
cominciare una volta; ma perchè non
cominciare, come fanno tutti, dal poco?

MITUGO (Firenze). - La Casa De Vec-
chi aveva, infatti, iniziato la lavorazione
di un cartone animato su Pinocchio; ne
esistono realizzati circa 300 metri. Poi
l'iniziativa non è andata più avanti.
Attualmente, non c'è alcuna casa ita-
liana che produca cartoni animati. An-
che un tentativo dell'Istituto Luce non
ha avuto ulteriori sviluppi.

IL NOSTROMO

Esattamente dosata
e ogni Compresse di ASPIRINA. Altrettanto esatta è la
composizione Chimica della sostanza attiva e la sua purezza
e perfetta. A ciò si devono l'azione sicura e l'innocuità
assoluta delle Compresse di
ASPIRINA
BAYER

ATTENTI ALLA CROCE BAYER - ATTENTI ALLA CROCE BAYER - ATTENTI ALLA CROCE BAYER - ATTENTI



GIOCHI E CONCORSI

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

CHI SONO QUESTI DUE ATTORI?



FRASE CIFRATA

Sostituendo ai numeri delle lettere — e tenendo presente che ad ogni numero corrisponde sempre la stessa lettera — si otterrà una bella frase del Duca riguardante il cinema in generale.

La — 10. 4. 8. 1. 6. 5. 18. 15. 2. 12. 5.
 7. 4. 5. —, 10. 13. 1. — 1'. — 5. 8. 10.
 15. 12. 5. — 8. 1. 19. — 16. 12. 4. 6. 15.
 — 16. 1. 12. 4. 15. 20. 15. — 20. 1. 19.
 — 11. 21. 15. — 11. 14. 4. 19. 21. 16.
 16. 15. —, 16. 12. 1. 11. 1. 8. 18. 5. —
 9. 21. 1. 11. 18. 5. — 2. 12. 5. 8. 20. 1.
 — 11. 21. 16. 1. 12. 4. 15. 12. 4. 18. 5'.
 — 11. 21. 19. — 2. 4. 15. 12. 8. 5. 19. 1.
 — 1. — 11. 21. 19. — 19. 4. 3. 12. 15. —
 che — 1. 11. 11. 5. — 16. 5. 12. 19. 5.
 — 5. 2. 19. 4. — 15. 10. 10. 13. 4. —
 10. 4. 15. 1'. — 10. 13. 1. — essa — 16.
 5. 12. 19. 5. — 21. 8. — 19. 4. 8. 2. 21.
 5. 2. 2. 4. 15. — 10. 15. 6. 16. 12. 1. 8.
 11. 4. 3. 4. 19. 1. — 5. — 18. 21. 18.
 18. 4. — 4. — 16. 15. 16. 15. 19. 4. —
 20. 1. 19. 19. 5. — 18. 1. 12. 12. 5. —

ALBERTO TESI (Firenze)

QUESTIONARIO PER L'ALMANACCO

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

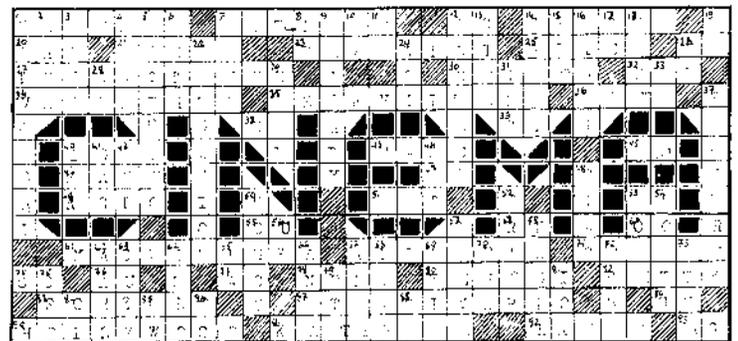
Cognome e nome; data e luogo di nascita; indirizzo esatto; qualifica (regista, direttore di produzione, scenografo, aiuto operatore, ecc.); studi compiuti; scuole speciali frequentate; indicate in breve la vostra carriera; attività svolta nel cinematografo, specificando i film ai quali avete partecipato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

PER GLI ATTORI:

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

SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 58 (25 NOVEMBRE 1938-XVII)

PAROLE CROCIATE



15	A	17	P	19	B	21	C	23	S	25	A	27	S	29	V	31	S	33	T	35	C	37	T	39	T	41	S	43	T	45	P	47	P	49	P	51	P														
2	M	4	C	6	A	8	G	10	M	12	S	14	T	16	C	18	C	20	F	22	C	24	T	26	T	28	I	30	S	32	T	34	P	36	C	38	B	40	T	42	T	44	P	46	P	48	P	50	P	52	P

SOLUTORE DEL GIOCO N. 58

PAROLE CROCIATE - Giuseppe Grando - Udine, Via della Polveriera, 12

Questo è un gioco di indovinello a cui si può partecipare in ogni momento. Le soluzioni si pubblicano in ogni numero della rivista. Per le condizioni di partecipazione e per le altre notizie, si prega di rivolgersi alla redazione della rivista. Per le soluzioni si prega di scrivere sul retro della rivista. Per le altre notizie si prega di rivolgersi alla redazione della rivista.

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Romanello de' Forli, 9 - Tel. 760205 - Roma

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

Programma di abbonamento ai periodici Rizzoli per il 1939

OMNIBUS Settimanale illustrato di 32 pagine di grande formato. Si occupa di politica, letteratura, storia, economia, arte, teatro, cinema, sport, ecc. Omnibus è la grande rivelaione giornalistica del 1939 e costituisce un raro esempio di vivacità giornalistica, di chiarezza stilistica, di perfezione grafica. Un numero L. 1

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 42, sem. L. 22. Estero: anno L. 70, sem. L. 36

LA DONNA Nella sua 36 pagine copiosamente illustrate presenta una copiosa scelta di modelli per ogni occasione e per tutte le esigenze. La moda vi è trattata praticamente in ogni particolare, e con essi anche gli argomenti più interessanti: arredamento delle case, cucina, allevamento ed educazione dei bambini, cure d'igiene e di bellezza, curiosità della vita femminile, narrazioni, racconti, rubriche di consigli pratici, ecc. Un fascicolo L. 5

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 48, sem. L. 25. Estero: anno L. 60, sem. L. 31

BERTOLDO Bissettanale umoristico. Vi collaborano i più aguti disegnatori e scrittori. In ogni numero offre i commenti scanzonati dei più tipici avvenimenti del giorno e un gruppo di vignette esilaranti. Costa cent. 40

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 35, sem. L. 18. Estero: anno L. 70, sem. L. 36

NOVELLA Vera antologia di letteratura narrativa: ogni numero contiene sei novelle, d'azione, fotografie di cinema, un grande romanzo illustrato a puntate, la piccola posta di Mura. Settimanale. Un numero centesimi 60

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 24, sem. L. 13. Estero: anno L. 48, sem. L. 25

TUTTO Un settimanale illustrato per tutti, nel quale la varietà della vita è riflessa nei suoi aspetti più singolari e ricreativi. Esce ogni sabato, vi collaborano i più noti scrittori e i migliori disegnatori. Un numero centesimi 60

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 24, sem. L. 13. Estero: anno L. 48, sem. L. 25

ANNABELLA Periodico illustrato di vita e varietà femminile. Presenta e commenta tutti gli argomenti di maggiore interesse per la donna: igiene e bellezza, teatro e cinema, lavori, cucina, economia domestica, educazione fisica, ecc. Settimanale. Un numero centesimi 60

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 24, sem. L. 13. Estero: anno L. 48, sem. L. 25

CINEMA Grande rivista quindicinale diretta da Vittorio Mussolini: tratta i problemi tecnici, estetici, culturali, economici, educativi, ecc., del cinematografo. È la più importante rassegna italiana del genere. Un fascicolo L. 2

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 40, sem. L. 22. Estero: anno L. 60, sem. L. 35

SCENARIO (COMOEDIA) Grande rivista mensile diretta da Nicola de Filicchio. Offre saggi su autori, interpreti, tratta diffusamente di problemi estetici ed economici della scena, si occupa di dramma, musica, cinema, danza, radio, scenografia, scenotecnica. Ogni fascicolo contiene una commedia inedita e costa L. 3

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 30, sem. L. 16. Estero: anno L. 40, sem. L. 21

CINEMA ILLUSTRAZIONE La più agile e diffusa rassegna del movimento cinematografico: notizie, recensioni, romanzi, concorsi, ecc. Settimanale. Un numero centesimi 60

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 24, sem. L. 13. Estero: anno L. 48, sem. L. 25

CINE ILLUSTRATO Caratteristico settimanale di attualità cinematografica e di racconti. Ogni fascicolo contiene la trama illustrata di uno dei film di più largo successo. Un numero centesimi 60

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 24, sem. L. 13. Estero: anno L. 48, sem. L. 25

MARC'AURELIO Bissettanale umoristico che ha fondato nel 1931 una nuova scuola di umorismo italiano. Un numero cent. 40

Abbon. - Italia e Col.: anno L. 35, sem. L. 28. Estero: anno L. 70, sem. L. 36

ABBONAMENTI CUMULATIVI

In caso di abbonamento a due o più pubblicazioni, i prezzi base da sommare nelle varie combinazioni diventano i seguenti:

	ITALIA E COLONIE		ESTERO	
	anno	sem.	anno	sem.
OMNIBUS	40.—	21.—	66.—	34.—
LA DONNA	45.—	23.—	57.—	29.—
BERTOLDO	33.—	17.—	66.—	34.—
NOVELLA	22.—	12.—	44.—	23.—
TUTTO	22.—	12.—	44.—	23.—
ANNABELLA	22.—	12.—	44.—	23.—
CINEMA	38.—	20.—	57.—	29.—
SCENARIO (COMOEDIA)	28.—	15.—	38.—	20.—
CINEMA ILLUSTRAZIONE	22.—	12.—	44.—	23.—
CINE ILLUSTRATO	22.—	12.—	44.—	23.—
MARC'AURELIO	33.—	17.—	66.—	34.—

Abbonamento cumulativo alle suddette 11 pubblicazioni (Italia e Colonie) L. 320

Abbonamento cumulativo alle suddette pubblicazioni e ad un volume dell' "Enciclopedia" di Scienza Illustrata Rizzoli, oppure ad un volume della raccolta "I Classici Rizzoli" diretti da Ugo Oletti (edizione in pelle) L. 350

CALENDARIO ARTISTICO "TORINO" 1939-XVII

Questo Calendario Artistico è composto di 53 vedute fotografiche di Torino e dintorni, in grande formato. Si tratta di un autentico gioiello d'arte editoriale, degno di figurare in ogni studio o salotto come un trar ornamentale. Il calendario viene offerto in combinazioni cumulative ai nostri abbonati, i quali potranno riceverlo aggiungendo L. 6 all'importo dell'abbonamento.

I versamenti possono essere fatti con vaglia, promissoria, o sul conto corrente postale, num. 2207 intestato a

RIZZOLI & C., EDITORI - Piazza Carlo Erba, 6 - MILANO



Scegliete bene



le vostre letture!



la nuova olivetti



LA BELLA LINEA E LA VARIETA DEI COLORI DELLA NUOVA OLIVETTI ARMONICAMENTE RISPONDE ALLE ESIGENZE DI BONA AMBIENTAZIONE.

STUDIO 42